

Detalje og *pan*¹

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Detaljens apori

Det er en velkendt erfaring, der uophørligt gøres på ny, en uudtømmelig, uafrystelig erfaring: Maleriet, der er uden kulisser, der viser alt, alt på samme tid, på en og samme overflade – maleriet er udrustet med en mærkværdig og uhyre evne til at sløre. Det hører aldrig op med at være der foran os som en baggrund, en potens, og aldrig som en fuldstændig manifestation. Hvad skyldes det? Det skyldes uden tvivl lige så meget maleriets materielle status – materien maling – som dets tidslige og ontologiske position. Det skyldes også, hvilket er uløseligt forbundet dermed, vores blikks altid ufuldstændige modalitet. Det er forbløffende, hvor meget vi ikke kan se tydeligt i maleriet.

Vi kommer altså aldrig til, i en heuristisk forstand, at kende til det at *se* et maleri. Det skyldes, at viden og synet absolut ikke har samme form for væren. Stillet overfor den risiko, at enhver kognitiv kunstvidenskab bryder sammen, føres historikeren eller semiotikeren således stiltiende til at fordreje spørgsmålet: Om dette maleri, hvis fuldstændige betydning uophørligt undslipper ham, om dette maleri siger han: “Jeg har ikke kigget nok på det; for at vide noget mere om det, må jeg nu kigge mere detaljeret på det...” Kigge på det, og ikke se det: For det *at kigge* er bedre til at nærme sig, foregribe eller mime den formodet suveræne handling, det er at vide.² At kigge *detaljeret* kunne altså være enhver kunstvidenskabs lille organon. Synes dette ikke at være en selvfølge? Jeg vil dog foreslå et spørgsmål: Hvad forstår vi egentligt ved et detaljeret kendskab til maleriet?

For den filosofiske sunde fornuft lader detaljen til at omfatte tre mere eller mindre åbenlyse operationer. Først det *at nærme sig*: Man “går i detaljer”, ligesom man trænger ind i det udvalgte område for en epistemisk intimitet. Men intimiteten medfører en vis uden tvivl pervers vold: Man nærmer sig kun for *at skære ud*, opdele, rive i stykker. Det er den grundlæggende betydning, der her anvendes, det er det etymologiske indhold af ordet – *la taille* (udskæring) – og dets første definition i ordbogen Littré:

“opdeling af en ting i flere dele, i stykker”, hvilket åbner hele den semantiske konstellation i retning af udveksling og profit, detailhandel. Endelig og i kraft af en ikke mindre pervers udvidelse benævner detaljen helt nøjagtigt en symmetrisk eller endda modstridende operation, der består i at sætte alle stykkerne sammen igen eller i det mindste *at optælle* alle stykkerne: “at lave en detaljeret optælling”, det er at opregne en helheds samlede dele, som om “udskæringen” udelukkende havde tjent til at tilvejebringe mulighedsbetingelserne for en komplet optælling uden rester – en sum. Her udspiller der sig altså en paradoksal trefoldig operation, der nærmer sig for bedre at skære ud, og skærer ud for bedre at frembringe helheden. Som om “helheden” kun eksisterede i små stykker, forudsat at disse kan sammentælles.

Et sådant paradoks definerer imidlertid noget i retning af et ideal. Med dens tre operationer – nærhed, opdeling og optælling – er detaljen et fragment, der er forsynet med et ideal om viden og helhed. Den *udtømmende beskrivelse* udgør dette vidensideal. Modsat fragmentet, der udelukkende relaterer sig til helheden for at sætte spørgsmålstejn ved den og for at etablere den som et fravær eller en gåde eller en tabt erindring, så gælder det for detaljen i denne forstand, at den *gør helheden gældende*, dens berettigede nærvær, dens værdi som svar og pejlemærke og endda som hegemoni.

Detaljens store succes i dag, når det kommer til fortolkningen af kunstværker, hænger ikke bare sammen med denne “filosofiske sunde fornuft”, ifølge hvilken det er nødvendigt at kende en ting “i detaljer” for at have et godt kendskab til den. Forudsætningerne er helt sikkert mere komplekse, mere strategiske. Vi skal ikke her forsøge at analysere dem – det ville høre under en egentlig kunsthistoriens historie – men jeg vil foreslå, at denne metodologiske succes muligvis har at gøre med den fordragelige pagt mellem det, vi kunne kalde for en “kyndig” positivisme og en “misforstået” freudianisme. Den “kyndige” positivisme går langt tilbage, den hævder, at alt synligt kan beskrives, udskæres i sine bestanddele (ligesom sætningens ord og ordets bogstaver) og optælles som et hele. Den hævder, at det at beskrive betyder at kigge ordentligt, og at det at kigge ordentligt er ensbetydende med en sand kiggen, det vil sige at have ordentlig viden. Eftersom alt kan ses og beskrives udtømmende, bliver alt erfaret, verificeret og legitimeret. Sådan kan man udtrykke den egensindige eller endda fanatiske optimisme, som rummes i en eksperimentel metode, der anvendes på det synlige.

Når det kommer til den "misforståede" freudianisme, så tager den afsæt i den kongevej, der ganske vist blev åbnet med *Drømmetydning*: Fortolkningen skal ske "en detail", skrev Freud, og ikke "en masse" (Freud, 1960, p. 93). Og de to store klassiske regler for den psykoanalytiske kontrakt er, som vi ved, den om *at sige alt* – især detaljerne – og den om *at fortolke alt* – især ud fra detaljerne (Schor, 1980). Men misforståelsen består i, at hvor Freud fortolkede detaljen som del af en kæde, en strøm eller, som jeg vil kalde det, et *net* af betegnere,³ så stiller den ikonografiske metode sig modsat tilfreds med at *søge* efter et *sidste ord*, kunstværkets betegnede. Den leder for eksempel efter den attribut, der siger alt om motivet: En nøgle bliver til den nøgle, der kan udtømme betydningen af alt det, der er malet omkring den; det vil sige, at nøglen forpligter os på at kalde denne krop for "Sankt Peter". Eller også søger man, i et ekstremt tilfælde, det formodede selvpортræt af kunstneren, der mellem en dørs to fløje afspejles i en vandkande, der er placeret i den mørkeste afkrog af maleriet; og man spekulerer over, hvilket øjeblik selvpортrættet repræsenterer i malerens liv, og hvilken kommentar det menes at udtrykke i forhold til en anden person udenfor maleriet, som et samtidigt arkivdokument vidner om, idet det bekræfter hans tilstedeværelse og hans "humanisme" (det vil sige hans status som "programmør" af malerier) i kunstnerens atelier på det tidspunkt, hvor maleriet sandsynligvis blev malet, og så videre... Jagten på det "sidste ord" – en jagt, der altid kan fortsættes – gør her maleriet til en rigtig nøgleroman – en genre, som Freud udtrykkeligt er på vagt overfor i starten af Doras sygehistorie (Freud, 1984, p. 24). Denne jagt betragter ethvert maleri som en chifreret tekst, hvis chifre altid på en vis måde, som en skat eller som et lig i lasten, venter på at blive genfundet *bagved maleriet* – og ikke i dets lag: Det er maleriets "løsning", dets "bevæggrund" og dets "bekendelse". Det er oftest et emblem eller et portræt eller en hentydning til et aspekt af begivenhedernes historie; det er kort sagt et symbol eller en referent, som historikeren overfor det malede værk har til opgave at "få til at gå til bekendelse".⁴ Det malede værk behandles som om, det havde begået en forbrydelse og kun én (men det malede værk er artigt som et billede og begår ingen forbrydelser, eller det er listigt som forklædningens sorte magi og begår hundrede).

Hvor Freud for øvrigt forstod detaljen som observationens *affald*, opfatter den ideelle beskriver detaljen som noget, der blot følger af obser-

vationens *finesse*. En finesse, der formodes på induktiv vis at tillade selve opdagelsen af skatten, betydningens skat. Men hvad betyder i sidste ende "observationens finesse"? Hvis man ser nærmere på det begrebslige felt, der opstiller modellen for en sådan finesse, så opdager man, at problemet er meget mindre simpelt, end det dér ser ud til at være.

Dette begrebslige felt stammer fra de videnskaber, som netop siges at være baseret på observationer. Bachelard har diskuteret detaljens status indenfor disse i en berømt afhandling, som udkom i 1927.⁵ Han viste, at detaljen – også indenfor de fysiske videnskaber, opmålingens videnskaber – har epistemologisk status af en spaltning, en splittelse i videnskabens subjekt, en "intern konflikt, som den ikke helt kan dæmpe" (Bachelard, 1927, p. 9). I en første tilnærmelse kan denne konflikt beskrives som konflikten mellem den beskrivende detaljes nøjagtighed og fortolkningssystemets tydelighed.

Den første grund dertil kan føres tilbage til selve den fænomenologiske status, erkendelsens genstand har. "Intet er vanskeligere at analysere," skriver Bachelard, "end fænomener, som kan forstås i to forskellige størrelsesordener" (Bachelard, 1927, p. 95). Hvis genstanden for erkendelse for eksempel med ét kommer tættere på, overskrides en tærskel brutalt, og så er det *en anden tankeorden*, der skal sættes i værk, hvis man ikke vil have, at al tænkning rives fra hinanden eller bryder sammen. Tænk igen på maleriet: Det kan begribes ikke bare i to, men i en mangfoldighed af størrelsesordener. En ofte gentaget betragtning indenfor *Kunsthistorie* har videreført denne elementære fænomenologiske kendsgerninger og hyldet den gåde eller det "vidunder", som består i, at et maleri *ikke viser det samme* på lang afstand og tæt på. For eksempel kredser hele kritikken af Tizian om den forskellige virkning, det har at se værkerne på afstand – hudens og tekstilernes "uforlignelige perfektion" – og at se dem tæt på – den ikke mindre uforlignelige uperfektion eller endda abnormitet ved de "grove penselstrøg", "pletter" eller "klatter", som han dækker sit lærred med, "sådan så man tæt på ikke kan se dem [hans figurer], mens de på afstand fremstår perfekte", som Vasari skrev i en berømt passage (Vasari, 1981, p. 452); og ikke mindre berømte er de sider, som Diderot viede til samme problem foran Chardins malerier.⁶ Kort sagt, detaljen stiller først og fremmest spørgsmålet: *Hvorfra skal man betragte?* Og det handler her

ikke om perception, men om hvor *subjektet* dvæler (eller befinder sig)⁷: Dér hvorfra maleriet tænker sig.

Bachelard har formuleret problemet i begreber, som utvivlsomt er “grove”: Den detaljeorienterede forståelse bevæger sig overordnet set i modsat retning af det systematiske studie, fordi det første går “fra det Objektive til det Personlige”, mens det andet går “fra det Personlige til det Objektive” (Bachelard, 1927, p. 255). Ikke desto mindre peger han på det essentielle, nemlig *spaltningen* i den nærgående forståelses subjekt. Det er, som om det beskrivende subjekt, ved at skære noget lokalt ud af noget totalt, kommer til at dissociere selve sin forståelsesakt, sin observation, og aldrig vil se det samme “lokale” i dette samme “totale”, som han tror at iagttage. Værre endnu: I selve den “iturivende” bevægelse, som detaljens operation udgør, er det som om, det beskrivende subjekt ikke med sindsro går videre til sammen-tællingens reciprokke manøvre, men i stedet atter udfører adskillelsens første, voldelige handling på trods af sig selv og *mod sig selv*. Det kognitive subjekt skærer det synlige i stykker for bedre at kunne sammentælle, men oplever selv at blive skåret i stykker. Lad os forestille os en mand, for hvem hele verden er et puslespil; han ville ende med at føle sine egne lemmer som noget skrøbeligt, noget der potentielt kan flyttes og fjernes.

Det er i bund og grund en sønderrevet bevidsthed, Bachelard fortæller os om, når han taler om detaljen. Den minder indenfor den epistemiske orden om det, som Balzac i *Det ukendte mesterværk* fortalte om indenfor den maleriske skabelses orden: Figurløsheden indtræffer for den, som leder efter tingen selv i repræsentationen af den. Den minder også om det, som Lacan, i den orden som angår subjektets konstitution, kalder en afståelse, det vil sige et logisk valg eller alternativ, hvor vi under alle omstændigheder *er tvungne til at miste noget*. En operation, der kan eksemplificeres med en trussel som “Pengene eller livet!”, hvor den truede vil miste sin pung, hvilken beslutning, der end tages (Lacan, 2004, pp. 179-181). Man kunne her foreslå, at ethvert maleri måske truer os med et “Maleriet eller detaljen!” – maleriet vil under alle omstændigheder være tabt. Tabt, og alligevel lige dér, foran os – og deri består hele dramaet.

I Bachelards formulering tænkes detaljens drama ud fra mere klassiske skillelinjer: virkelighed *versus* tanke, beskrivelse *versus* kategori, materie *versus* form:

For at beskrive detaljen, som undslipper kategorien, må man vurdere materialets forstyrrelser under formen. Med ét vakler bestemmelserne. Den første [ikke nærgående] beskrivelse var klar; den var kvalitativ, den udfoldede sig igennem de opregnede prædikaters diskontinuitet. Kvantiteten kommer med sin rigiditet, men også sin uvished. Med de fine bestemmelser forekommer der forstyrrelser, som i bund og grund er irrationelle. [...] På detaljens plan fremstår Tanken og Virkeligheden uforbundne, og man kan sige, at når Virkeligheden fjerner sig fra den størrelsesorden, der vedrører vores tænkning, mister den på en måde sin soliditet, sin konstans, sin substans. For at opsummere: Virkeligheden og Tanken går sammen under i det samme Intet, i det samme metafysiske Erebus, søn af Kaos og Natten. (Bachelard, 1927, p. 253 og 257)

Men det, som Bachelard siger om de såkaldte "eksakte" videnskabers felt, kan *a fortiori* siges om det historiske eller semiologiske felt. For historien har i endnu mindre grad end en observationsvidenskab denne evne – som må være uophørlig – til at "korrigere tanken foran det virkelige", takket være hvilken en viden ville have en chance for at bygge sig op midt i de mest "ømtålelige" forstyrrelser.⁸ Og det, som kan siges om de fysiske fænomener, som man kan foretage eksperimenter med (og som kan forandres i henhold til regelrette kriterier, hvorved de giver nogen mulighed for at inducere en lovmæssighed), kan *a fortiori* siges om maleriet, som kun i meget ringe grad lader sig manipulere og kun "varierer", hvis man for eksempel varierer belysningen eller placerer det indenfor en abstrakt serie, således at dets forskellighed træder frem.

Bachelards påkaldelse af kaos og natten er i hvert fald ikke uinteressant for den, som oplever maleriet tæt på, hvor det løsner forbindelsen i os mellem tanke og virkelighed, form og materie. For det er ikke så meget detaljens nøjagtighed, der sætter spørgsmålstejn ved den billedlige helheds hermeneutik (og endda ved muligheden for dets beskrivelse), det er først og fremmest dens essentielle *kaotiske tilbøjelighed*. Man kunne sige dette med aristoteliske begreber: Gennem den nærgående forståelse af maleriet løses dets formelle årsag fra dets materielle årsag.

Hvis man skal sige det absolut – og selv om det lyder som et paradoks – afslører maleriet ikke noget af sin formelle årsag: sin *quidditas*, sin algoritme så at sige, sin *eidōs*, kort sagt definitionen i streng forstand af *det*, som et maleri repræsenterer; det, som et maleri *træder i stedet for*. Maleriet lader os ikke se sin formelle årsag, den lader os fortolke den. Det

kan man se deraf, at man aldrig er enige om denne formelle definition. Og i øvrigt endnu mindre om den finale årsag, *den hensigt, der gør*, at et maleri repræsenterer det her som det her, snarere end det der som det der. Det, som maleriet fremviser, hører hovedsagelig til kategorien *sådan her*: Det er spor og indicier af dets virkende årsag (hvorved Aristoteles forstår alt det, som hører til beslutningens orden, om den er frivillig eller ufrivillig; således siger man, at “faderen [er] årsag til barnet” (Aristoteles, 1951, p. 54, 194b).⁹ Men *det, som maleriet fremfor alt fremviser, er dets materielle årsag, det vil sige malingen*. Det er ikke nogen tilfældighed, at de to fremmeste eksempler, som Aristoteles giver på den materielle årsag, er “materialet [i forhold til] de tilvirkede ting” – i den forstand “er bronzen [således] årsag til statuen” – og “delene [i forhold til] helheden”, det vil sige fragmentets materialitet... (Aristoteles, 1951, pp. 54-56, 194b-195a)¹⁰

I det, som maleriet lader os betragte, har den materielle årsag altså forrang. En sådan forrang har en afgørende konsekvens: Vi må betragte materien, siger Aristoteles, *som en mor*, for den henhører først og fremmest under begæret – Aristoteles bruger her verbet *ephiēmi*, som i denne sammenhæng betyder: at lade sig føre viljesløst, men ikke af den grund mindre bydende, hen mod... Det vil sige, at den *ikke henhører under en modsætningernes logik*, som er formens logik:

Men da der eksisterer noget [*ón*] [...] så hævder vi, at det ene af de modsatte principper er dette absolut modsat [ifølge sin form], mens det andet naturligt er indrettet på at længes og stræbe efter [*ephiēsthai*] det i overensstemmelse med sin egen natur. [...] [F]ormen [kan heller ikke] stræbe efter sig selv, fordi den ikke mangler noget, og lige så lidt den rene modsætning (negationen), thi modsætninger ophæver hinanden. [Materien] må da opfattes som det kvindelige, der længes efter det mandlige (Aristoteles, 1951, pp. 39-40, 192a).¹¹

Dette ville således være detaljens apori, aporien ved enhver nærgående forståelse af maleriet: Dér hvor det nærgående blik var ude efter en mere præcis form, lykkes det kun for det at adskille materien og formen, og hermed er det mod sin egen vilje dømt til et sandt materiens tyranni. Et tyranni, som også ødelægger det beskrivende ideal, der er forbundet med detaljen, som man almindeligvis forstår den: Det nærgående blik frembringer ikke længere andet end tåge, hindring, “et fordærvet rum”.¹²

Opdelingsoperationen bliver altså umulig eller kunstig; den udtømmende summering af delene grænser til det rene teoretiske delirium. Der bliver ikke skåret betydende enheder ud af det synlige, i stedet er det, som indtræffer for det nære blik – og fortsat med Aristoteles' begreber – en materie, eller noget ikke-distinkt, ikke-defineret, en simpel udstrækning, et begær. *Væk* er modsætningernes logik, *væk* er definitionen, *væk* er repræsentationens klare og distinkte genstand. Man må altså antage, at maleriet, mod enhver hermeneutik, som forsøger at indkredse eller begribe det i sin form, sin definition, aldrig ophører med at sætte sin uklare materie, som selve kontrapunktet til sin figurative og mimetiske tilbøjelighed.

At male eller at beskrive

“Det kontrapunktiske” udgør selvfølgelig hele problemet. Jeg har indtil videre kun fremsat noget indlysende, en banalitet, når det kommer til stykket. Ved at sige, at “det, som maleriet fremviser, er dets materielle årsag, det vil sige malingen”, har jeg kun frembragt en form for tautologi, som nu skal bearbejdes, overskrides og udformes. Jeg insisterer kun derpå på grund af følgende kendsgerning: Kunsthistorien negligerer så godt som altid effekterne. Det er en taktisk negligering indenfor en kundskab, der forsøger eller foregiver at konstituere sig selv som en “klar og distinkt” videnskab: Den ønsker altså, at dens objekt, maleriet, også kunne være klart og distinkt, ligeså distinkt (deleligt) som ordene i en sætning og bogstaverne i et ord. Når kunsthistorikeren betragter et maleri, afskyr han sædvanligvis at bekymre sig om malingens effekter; eller så taler han som “connaissanceur” om “håndelaget”, “farvelag”, “behandlingsmåden”, “stilen”... Det er ikke nogen filosofisk tilfældighed, at al litteratur om kunst fortsat bruger ordet *sujet* om dets modsætning, det vil sige genstanden for *mimesis*, “motivet”, det repræsenterede.¹³ Dette gør det muligt at ignorere både *udsigelsens* effekter (det vil kort sagt sige fantasiens, den subjektive positions effekter) og sprøjtets [*jet*] eller *overfladens* [*subjectilité*] effekter (det vil kort sagt sige materiens effekter), hvorigennem maleriet i høj grad arbejder – og afstedkommer spørgsmål.¹⁴

I sin berømte indledning til *Studies in Iconology* anser Panofsky på implicit vis spørgsmålet for at være afklaret. Ordet *beskrivelse* optræder

i hans tredelte skema kun for at bestemme den simple præ-ikonografiske genkendelse, et såkaldt "primært" eller "naturligt indhold [*objet*]", det mindst problematiske, som om denne genkendelse i alle tilfælde skulle høre under en binær identitetslogik, mellem *det er* og *det er ikke*, og som om spørgsmålet om en *kvasi*-tilstand for eksempel ikke skulle rejse sig eller på forhånd havde afkrævet sin løsning eller opløsning. "Det er klart", skriver Panofsky, "at en korrekt ikonografisk analyse i den snævre forstand forudsætter en korrekt identifikation af motiverne. Hvis kniven, der sætter os i stand til at *identificere* St. Bartholomeus *ikke er* en kniv, men en proptrækker, *er* figuren *ikke* St. Bartholomeus" (Panofsky, 1983, p. 28. Min kursivering).

Jeg er ikke i gang med at foreslå, at maleriet er et rent materielt kaos, og at de figurative betydninger, som ikonologien bringer for dagens lys, ikke skal regnes for noget. Der er selvfølgelig "fornuftige" afstande, hvorfra detaljen ikke bryder sammen og opløser sig i en ren pøl af farver. Der er selvfølgelig talrige væsentlige knive og proptrækkere, der er let genkendelige i talrige figurative malerier.¹⁵ Men det er også nødvendigt hele tiden at problematisere dét, Ripa omtalte som de malede figurers *dichiarazione*. For enhver deklarativ ytring (det er/det er ikke) er det nødvendigt at stille spørgsmålet om en *kvasi*-tilstand.

For enhver detalje i maleriet er overdetermineret. Tag det berømte eksempel *Ikaros' fald* af Bruegel (Ill. 1): Her er detaljen par excellence de små fjer, som vi ser sprede sig, stadigt svævende, og falde ned rundt omkring kroppen, der forsvinder – men som ikke er helt forsvundet, for hvordan skulle vi kunne se, at den var forsvundet? Det er her nødvendigt med en *kvasi*-tilstand for at gøre den betegnede hændelse synlig. Disse fjer synes i hvert fald i første omgang at høre under den mest raffinerede beskrivende omhu: At male Ikaros' fald og *endda* de berømte fjer, der har revet sig løs på grund af solens varme, disse fjer, der her udgør en diskret silkeagtig regn, der falder langsommere end kroppe, hvorved de for blikket angiver det område, inden for hvilket faldet er sket. Var kroppen helt forsvundet, da var faldet alligevel blevet "beskrevet" takket være disse fjer, takket være dette beskrivende supplement. Men på samme tid udgør de små fjer i Bruegels maleri en udpegning og endda den eneste udpegning af billedets *storia*, dets narrativitet: Det er den samtidige forekomst af en krop, der styrter ned



ILL. 1.
Udsnit af Pieter Bruegel: *Landskab med Ikaros' fald*, ca. 1555, olie på lærred, 73,5 × 112 cm, Belgien, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Foto: Wikimedia Commons.

i havet (en hvilken som helst “mand ved havet”) og disse diskrete fjer, der alene i billedet frigiver betydningen “Ikaros”. I den henseende er fjerene en ikonografisk attribut, der er nødvendig for den billedlige repræsentation af den mytologiske scene.

Men hvis vi betragter dette *som-om*, denne *kvasi*-tilstand, hvis opmærksomheden i nogen grad rettes mod materien, så kan vi konstatere, at de detaljer, der benævnes “fjer” ikke har noget afgørende distinkt træk, der fuldstændigt adskiller dem fra det skum, som kroppens fald afstedkommer på havet: Det er markeringer af hvidlig maling, overfladeskanderinger oven på “grunden” (vandet) og rundt omkring “figuren” (den forsvindende menneskekrops to ekstremiteter). Det er lige som skummet, og alligevel er det ikke det, ikke helt. I øvrigt er intet der “helt”. Alt er der *så godt som [quasiment]*. Det er hverken beskrivende eller fortællende; det er den rent billedlige, matte tilstand mellem en “fjer”-betegnet og en “skum”-betegnet; anderledes sagt, så er det ikke en semiotisk stabil enhed. Men hvorfor ser vi så fjer *alligevel*? Det skyldes, at den samme markering gentages, udgør en konstellation og løsriver sig fra en anden grund end havet, på et sted hvor vi ikke kan sige, at det er skum. Vi ser den skille sig ud “foran” en båd.

Det er forskellen på baggrunden (hav/båd), der altså “gør forskellen”, der bestemmer figurens betydning. Disse hvide markeringer har så *afgjort* fået os til at læse “faldende fjer” snarere end “fremkomst af skum”.

Men genvinder man af den grund en beskrivende klarhed eller en figurativ stabilitet? Nej, netop ikke. For det, der her gør det muligt at skelne “fjeren” – det vil sige forskelsspillet mellem baggrunden og malingens markering – finder sted igennem en form for forvirring eller figurativ forvildelse, men en forvildelse, der svarer til, at maleriet reduceres til en flade. Se den fjer, der er malet – anbragt – tæt ved matrosen, som hænger i rigningen: Fjeren er pludselig forrykt, idet den fuldstændig har ændret målestok og fremstår gigantisk, som om den er på størrelse med manden. Der forsøges at fremkalde en dybdeillusion, men det lykkes knap nok – det er virkelig vanskeligt at få en isoleret fjer til at fremstå “naturlig” i et atmosfærisk perspektiv. Og hele Bruegels billede fungerer, i dets eksakthed, som en ekstravagant sammenfoldning af rummet. Kort sagt, så svarer detaljens distinktive træk her til en flerhed af funktioner: Det modsætter sig enhver entydig *dichiarazione*.

Panofskys eksempel med kniven og skruetrækkeren viser således sine begrænsninger: Det antager ikke blot (i modsætning til det ubestemmelige ved maleriets materielle bestanddele), at de billedlige betegnelser er adskilte, at de lader sig skære ud eller isolere som ordets bogstaver og sætningens ord. Men ydermere, og modsat den overdetermination som subjekt- og betydningsbegreberne indebærer, så antager det, at enhver billedlig betegnelse for sig selv repræsenterer et “*sujet*” – et motiv, en betegnelse – som om ethvert billede fungerede som en tekst, og som om enhver tekst var læselig og fuldstændig dechifrerbar. For en kunsthistorie, der grunder sig på denne type ikonografi, har detalje-begrebet i forhold til maleriet kort sagt kun betydning i kraft af *en antagelse om det ikoniske tegns mimetiske klarhed*.

Men denne klarhed bliver ved med at støde ind i maleriets uklare materie. Der er andet end ikoniske detaljer i malerier, selv i de figurative, og selv i de flamske og hollandske. I en bog, der på én gang blev modtaget som en *provoking book*, som det sidste metodologiske skrig indenfor kunsthistorien og som iværksættelsen af ældre forskrifter, der påberåber sig Ernst Gombrich som mester og fader, har Svetlana Alpers relativiseret rækkevidden af enhver ikonografisk metode, for så vidt som den knytter

sig til arven fra Panofsky og til den italienske kunsthistorie som et specifikt felt (Alpers, 1983, p. xvi). Det, som Alpers sætter spørgsmålstejn ved, det er ideen om en semantisk eller narrativ afspejling, som maleriet universelt skulle være bærer af: Der findes malerier, som ikke fortæller noget, erklærer hun – med rette. Og det kunne siges, at hele værkets overbevisningskraft allerede rummes i denne ene sætning.

Disse malerier, der ikke fortæller noget, er de hollandske malerier fra det 17. århundrede. Som Vermeers *Udsigt over Delft*: Det besidder ikke en ikonografi eller et emblem for noget, det henviser ikke til noget narrativt program eller nogen forudgående tekst, hvis angivelige historiske, anekdotiske, mytologiske eller metaforiske værdi, billedet skulle have til opgave at fremstille visuelt... Der er intet af alt dette. *Udsigt over Delft* er simpelthen en *udsigt*. Relevansen af Alpers' argument består i meget sikkert at vise grænserne for *ut pictura poesis*: Det "albertiske" ideal og narrativitetens eller *storia*'ens forrang siger ikke alt om det vestlige figurative maleri (Alpers, 1983, pp. xix-xx). *Maleriet er ikke blevet skabt, for at man kan skrive* – skrive fortællinger eller historier – med andre midler end skriften. Det er ganske vist.

Så hvad er det skabt til? Det er, siger Alpers, skabt til *at beskrive*. Maleriet – det hollandske – er skabt til at tydeliggøre, at "verden maler [*staining*] overfladen med farve og lys, idet den præger sig selv ind i overfladen": Tag "Vermeers *Udsigt over Delft* som det perfekte eksempel. Delft bliver fuldstændig grebet eller opfanget – det er der bare for at blive set",¹⁶ som Alpers også siger (Alpers, 1983, p. 27). Det er altså dette, *udsigten*, som udgør maleriets kald: Som den er, som den er sanset, *indpræger* den sansede verden sig selv som pigmenter på maleriet.

Dette vidner om en meget indskrænket forståelse både af udsigten (jeg sigter til det fænomenologiske forhold mellem øjet og blikket) og af "indprægningen" (jeg sigter til det ikke mindre komplekse forhold mellem sprøjtet [*jet*], projektet [*projet*] og subjektet [*sujet*], mellem synet og penslen, mellem pigmentet og underlaget osv.). Det ses, at Alpers' argumentation består i at udskifte myten om den rene *semantiske afspejling* med en myte om den rene sanselige eller *visuelle afspejling*, som det hollandske maleri takket være sine "tekniske færdigheder" skulle være stedet for og instrumentaliseringen og socialiseringen af. Dette er netop bogens centrale udsagn: *ut pictura, ita visio*. Dette *ut-ita*, til forskel fra *kvasi*, sigter til at genoprette

en ny identitetslogik: Det, som er malet på de hollandske malerier fra det 17. århundrede, det er det, der blev set indenfor denne tids såkaldte "visuelle kultur" (med et begreb, der hentes fra Baxandall) (Alpers, 1983, p. xxv); *det er* det, der blev set, helt nøjagtigt set, igennem de videnskabelige teknikker til beskrivelse og registrering af den sansbare verden. En sådan identitetslogik er selvfølgelig kun mulig ved at reducere ubestemthedens og uklarhedens arbejde, som ethvert skift i sansningens størrelsesorden retteligt indebærer – som når man bevæger sig fra den sete verden til den registrerede verden og fra den registrerede verden til den malede verden. Værktøjet til at foretage denne reduktion består i et argument om præcision: De hollandske maleres berømte "tekniske færdigheder", deres *sincere hand and faithful eyes* (Alpers, 1983, pp. 72-118). Og det er sådan, at verden, den synlige verden, her kommer til at fungere som en absolut model og som oprindelse: Det betegnedes forrang afløses fremover af referentens forrang.

At der er et epistemisk sigte med det hollandske maleri fra det 17. århundrede, at maleriet tog del i tidens vidensstrukturer, dette kan helt sikkert ikke betvivles; og dette kan i øvrigt ikke længere betvivles på grund af Alpers' bog, der i den forstand viser os en vigtig del af det, vi kunne kalde for en kunstnerisk epokes "finale årsag". Men et sigte siger ikke alt om "synet" eller om udsigten og endnu mindre om maleriet. Den metodologiske fejl består i med det samme at reducere den formelle årsag til en ide om den finale årsag på den ene side (det hollandske 1600-talsmaleris *eidōs* er 1600-tallets *epistēmē*; billedets opdeling er den videnskabelige opdeling af den synlige verden, dens udtømmende beskrivelse) og på den anden side at reducere den materielle årsag til denne ide om den finale årsag. Som om maleriet, denne uklare materie, "gengav" det synlige med samme grad af klarhed som en velpoleret linse. Som om maleriet var en eksakt fremgangsmåde – hvilket det i ordets epistemologiske forstand aldrig har været: Maleriet er stringent eller træffende, det er aldrig eksakt.

Alpers' argument, som det også kan ses af titlen på hendes værk, begrænser sig egentlig til følgende antagelse om maleriet: *At male er at beskrive*. Heraf kommer den ekstreme valorisering af det, Alpers kalder for de "beskrivende overflader" (Alpers, 1983, p. xxiv). Som om den synlige verden var en overflade. Som om maleriet var uden lag. Som om et sprøjt af pigmenter havde samme legitimitet som en topografisk projektion – og

dette skulle være det ideal, som begrebet om tekniske færdigheder svarer til: At hånden selv skulle kunne forvandle sig til et "pålideligt øje", det vil sige et organ uden subjekt. Som om det eneste tænkelige lag var det, som et fuldstændig klart brilleglas eller en ideal nethinde udgjorde.

Men Alpers' argumentation gør især to synsinstrumenter gældende, hvis historiske rolle – deres *brug* i det 17. århundrede – forstærkes af en paradigmatisk værdi med hvilken, der fremsættes en *mening* eller en global fortolkning af det hollandske maleri: Det ene af disse instrumenter er camera obscuraet, det andet er det geografiske kort. Det første, der teoretisk er formet af fotografiets nutidige anseelse, synes at garantere præcisionen eller bedre autenticiteten af den referent, der fremvises i maleriet (Alpers, 1983, pp. 11-13, 27-33, 50-61, 73-74 og 239-241). Det andet synes at garantere, at enhver afstand mellem "verdens overflade" og den billedlige "repræsentations overflade" er resultatet af en regelbunden og derfor epistemologisk set legitim omformning, der altså er eksakt og autentisk (Alpers, 1983, pp. 119-168).

Dermed siger Alpers, at Vermeers *Udsigt over Delft* er "som et kort", at maleriet har sit paradigme i den ikke-billedlige *genre*, som de topografiske byprospekter udgør; og at der på maleriet i sidste ende ikke er andet end det, der var i hovedet (*mind*) på det 17. århundredes geografer (Alpers, 1983, pp. 152-159 og 222-223). Digteren og kunstskeren vil selvfølgelig protestere overfor denne epistemocentriske opfattelse, idet de vil påpege "selve malingen" eller den berømte "farvede vibration", der er særegen for Vermeers malerier. Men heroverfor opstiller Alpers fra starten to heterogene argumenter. I forhold til det, der vedrører *farven*, leverer hun endnu et epistemologisk argument: I det 17. århundrede var de geografiske kort farvelagte, og man brugte endda almindeligvis kunstmalere – faglighed forpligter – til denne opgave; og desuden, fortæller Alpers, er de kort, der er repræsenteret i Vermeers malerier – kort forpligter eller maleri forpligter? –, "i farver" (Alpers, 1983, p. 156). Den utvivlsomt billedlige opfattelse af geografiske kort i det 17. århundrede fører således til en tanke om en præcist tilsvarende geografisk forståelse af maleriet – altså til en under alle omstændigheder, med eller uden farver, *grafisk* forståelse. Hvad der nu angår *vibrationen*, det vil sige det formidable supplement, der består i ikke at opfatte Vermeer som en ren og skær kartograf, men som et usammenligneligt geni indenfor maleriet, fremlægger Alpers på besynderlig vis et argument, der denne gang hører

under det, vi kunne kalde for en ordinær eller endda triviell metafysik: Alt det, der er "almindeligt" i *Udsigt over Delft*, det vil sige det fællesskab eller det socialt ordinære, der forbinder maleriet og den kartografiske genre, alt dette er forsynet med "et ualmindeligt syn og en følelse af nærvær" (*an uncommonly seen and felt presence*); for alt dette "udtrykker [...] intimitet" og "menneskelig erfaring" mere overordnet og i en sådan grad, at "kortlægningen selv", som Alpers ender med at skrive om *Udsigt over Delft*, "bliver til en form for lovprisning" (*a mode of praise*, ligesom man siger *to praise God*); det er lovprisningen af Verden (Alpers, 1983, pp. 156-158).

Sidestillingen af det at male og det at beskrive har altså her frembragt den modstridende forening af et epistemocentrisk argument, der hævder, at maleriet er en grafisk beskrivelse af verden, således at *Udsigt over Delft* indenfor dette argument forstås som et kort, en observation, en *detalje* af byen Delft; og på den anden side et metafysisk argument, der hævder, at maleriet er en lovprisning af verden – den samme verden, men som nu, for at sikre dens forherligelse, er forsynet med et vagt supplement af "menneskelig erfaring" og affektive klange. Det første argument, der vedrører den tekniske *præcision*, svarer til at tænke maleriets subjekt som udelukket. Det andet argument, der vedrører den metafysiske *autenticitet*, svarer til at tænke maleriets subjekt som transcendentalt. Men modsætningen er kun tilsyneladende, for begge argumenter er i virkeligheden ekstreme former for tildeling af forrang til referenten, der her hele vejen igennem fungerer som et absolut forbillede eller som en oprindelse. Kritikken af den panofskyske *ikonologi* (den semantiske fordom) slår her om i noget, der ikke er dens modsætning, men dens bagside: Det er bekræftelsen af det *ikoniske* almægtighed, dets perceptuelle klarhed (hvad jeg vil kalde for en referentiel fordom), og den deraf forudsatte implicite afvisning af maleriets materielle element *par excellence*, som udgøres af farvepigmentet.

Sammenbruddet: Materiens udbrud

Det er ikke nogen tilfældighed, at der nærmest helt naturligt løber et berømt citat af Paul Claudel i Svetlana Alpers' pen, når hun taler om *Udsigt over Delft* og om Vermeers brug af camera obscura, da de to former for referentiel fordom – teknisk præcision og metafysisk autenticitet – så ty-

deligt fremdrages og sammenkobles i dette citat, eller bedre formuleret, så føres de begge tilbage til en afvisning af at undersøge maleriet i henhold til farvens og underlagets [*le subjectile*] arbejde:

Men det er ikke farverne, som jeg her vil fortælle jer om, til trods for deres kvalitet og deres så præcise og kølige samspil, der gør, at de snarere end at være opnået ved hjælp af penslen fremstår som frembragt af forstanden. Det, der fascinerer mig, det er dette rene blik, der fremstår steriliseret, rengjort og blottet for enhver materie, og som rummer en på sin vis matematisk eller engleagtig troskyldighed, der har en fotografisk karakter – men hvilket fotografi! – et fotografi, hvori denne maler, der er afsondret inde i sin linse, indfanger den ydre verden. Resultatet kan kun sammenlignes med camera obscuraets delikate vidundere og med de første tilsynekomster på daguerreotypiets plade af figurer tegnet af en pen mere pålidelig og spids end Holbeins, jeg taler her om solens stråler. Lærredet tilføjer til dets streger en slags forstandsmæssigt sølv eller fortryllet nethinde. Gennem denne renselse og denne standsning af tiden, der er linsens og spejlbelægningens gerning, føres den for os ydre orden helt til nødvendighedens paradís. (Claudel, 1964, p. 32)¹⁷

Angående dette maleri taler Claudel således om spidse penne og streger (altså om noget grafisk), han skriver om finhed (altså om detaljer), en finhed “rengjort [...] for enhver materie”, der også er rensset for enhver tidslighed: Vermeers maleri kommer til syne som en “standsning af tiden” [*arrêt du temps*], lidt ligesom man i forhold til film taler om stillbillede [*arrêt sur image*]. Og endelig er der tale om et “nødvendighedens paradís”, det vil sige noget, der på suveræn vis henviser til det metafysiske krav om en *eidos* for den synlige verden. På sin vis tager Alpers tråden op efter denne ideale forestilling, idet hun forudsætter et blikkets vermeerske “subjekt”, der er absolut og ikke-menneskeligt: Det, der er på spil, gentager hun, og stadigvæk i forhold til *Udsigt over Delft*, “er øjet og ikke en menneskelig observatør” (Alpers, 1983, p. 35). Som om øjet var “rent” – et organ uden drift. Og som om blikkets “renhed” betegnede det at observere alt, at opfatte alt og at optegne alt – eller, anderledes formuleret, at give en detaljeret fremstilling af det synlige, at beskrive det og skildre det, at foretage en restløs synsmæssig opsummering.

Det er muligvis heller ikke nogen tilfældighed, at den forfatter, Alpers aldrig citerer – og som ellers er berømt indenfor Vermeer-receptionen og

især med hensyn til *Udsigt over Delft* – det er Marcel Proust. For Proust var jo temmelig langt fra at lede efter nogen form for pseudo-“fotografisk standsning af tiden” i det synlige; han ledte modsat efter en skælvende varighed, det som Blanchot har kaldt for ekstaser – “tidens ekstaser” (Blanchot, 1959, p. 23). I overensstemmelse hermed ledte Proust i det synlige ikke efter *beskrivelsens* sammendrag, men efter *forbindelsernes* lynglimt: “I en beskrivelse kan man lave en endeløs opremsning af de genstande der befandt sig det sted man beskriver, sandheden begynder først i det øjeblik forfatteren tager to forskellige genstande og etablerer deres indbyrdes forbindelse” (Proust, 2018b, p. 227). Dette udsagn så vel som Prousts praksis lærer os her, i hvilken grad det at skrive er det modsatte af at beskrive. Men det fremgår ikke mindre tydeligt, i det berømte afsnit i *Fangen* om Vermeers maleri, i hvilken grad det at male er det modsatte af at beskrive. Deri fremstilles *Udsigt over Delft* hverken som en beskrivelse af verden, som den var i det 17. århundrede – dens topografiske eller fotografiske opfangning, dens “beskrivende overflade” som Alpers siger – eller som en metafysisk fejring af et synligt “nødvendighedens paradis”. Der er tværtimod tale om *materie* og om *lag* på den ene side, og her føres vi tilbage til det leje af farver, som udgør midlerne eller grundlaget for enhver malet repræsentation; og om en omvæltning og en dødelig rystelse på den anden side – noget som vi kunne kalde for et traume, et chok, et *slag af farve*. Lad os genlæse afsnittet:

Omsider stod han her foran Vermeers billede [...] endelig det kostelige materiale i det ganske lille stykke gul mur [*petit pan de mur jaune*]. Hans svimmelhed tog til; han hæftede sit blik ved det kostelige lille stykke mur som et barn kigger på en gul sommerfugl, det vil fange. “Det var sådan jeg skulle have skrevet,” tænkte han. “Mine sidste bøger er for tørre, jeg skulle have lagt flere lag farve på, gøre min sætning kostelig i sig selv som et lille stykke gul mur”. [...] Han gentog for sig selv: “Lille stykke gul mur med halvtæg, lille stykke gul mur.” Imens faldt han tungt ned på en cirkelformet kanapé. [...] Han var død. (Proust 2018a, p. 190)

“Lille stykke gul mur” [*petit pan de mur jaune*] (Ill. 2): man kan spørge sig – og jeg forestiller mig en oversætter, der tøver – hvilket ord tillægsordet egentlig lægger sig til.¹⁸ Men tvetydigheden ved denne forbindelse indfører en sand begrebslig skelnen, som hele teksten i selve dens dramaturgi udklækker; og denne skelnen berører i dens inderste vores problematik – det,



ILL. 2

Udsnit af Johannes Vermeer: *Udsigt over Delft*, ca. 1660-1661, olie på lærred, 96,5 × 117,5 cm, Haag, Mauritshuis. Foto: Wikimedia Commons

som jeg har kaldt for en “nærgående forståelse” af maleriet. For én, der *kigger* på Vermeers maleri, det vil sige for én, der begriber det repræsenterede ud fra en genkendelsens og identifikationens fænomenologi; én, der er taget til Delft for at se, “om det stemmer overens”, eller én, der som Svetlana Alpers har opsøgt alle de topografiske prospekter over Delft fra årene 1658-1660 for at sammenligne og identificere det præcise udsigtspunkt fra kanalens bred, for at genfinde referenten; for denne person lægger *gul* sig til muren. Det er verden, det er muren, der på denne dag, sandsynligvis mellem 1658 og 1660, og set fra denne bred, har været gul for maleren Vermeers øje. Og denne gule farve fortsætter i dag med at referere til muren som del af en standset tid, den fortæller os om Delft i det 17. århundrede, den er altså i en vis forstand “blottet for enhver billedlig materie”, udenfor lærredet er den, som Claudel siger, “delikat”, den er nøjagtig. For denne person er det altså muren, der er gul, og som mur *er den en detalje*, et afgrænset stykke af et større topisk hele, der hedder Delft.¹⁹

For én, der modsat *ser* maleriet, for eksempel én, der som Bergotte “hæfter” sit øje dertil i en sådan grad, at vedkommende bliver lamslået – eller ligefrem dør, sådan som Proust forestiller sig det – for denne person er det “*pan’et*”/“stykket”, der er gult. Det er simpelthen en *particolare* ved maleriet, men en, der er virkningsfuld, udsøgt og gådefuldt virkningsfuld; ikke en, der er “blottet for enhver billedlig materie”, men en, der modsat opfattes som “lag” og som en “kostelig materie”; ikke en, der kommer af en “fotografisk standsning” af den forgangne tid, men en, der afstedkommer en rystelse i nutiden, noget der lige pludselig har en virkning, og som får Bergottes eller beskuerens krop til at “styrte sammen”. For denne person er det gule som farve i Vermeers maleri et *pan*, en overvældende zone af maling, hvor malingen opfattes som en “kostelig” og traumatisk materiel årsag.

Til trods for dens litterære karakter så besidder denne skelnen, som den fremstilles af denne tekst i *På sporet af den tabte tid*, en dyb præcision i sin tænkning. Der er selvfølgelig tale om en fiktion vedrørende maleriets virkningsfuldhed: Det er sjældent, at et maleri ser den, der ser det, dø... Men placeringen af dette *forhold*, i denne fiktion, i dette sammenfald, besidder selv en ubestridelig sandhedseffekt, for en sådan virkningsfuldhed – dette drama, denne form for negativt mirakel – røber eksistensen af et meget virkeligt *arbejde*, der foregår i maleriet: En form for forblændende arbejde, der på samme tid er tydeligt, lysende, sansbart og utydeligt, gådefuldt, svært at analysere, særligt med semantiske eller ikoniske begreber; for det er et arbejde i, en effekt ved maleriet som farvet materie og ikke som beskrivende tegn. Fra *På sporet* låner vi altså dette sublime og simple ord, *pan*, for at forsøge “at polere” dets indhold (på samme måde som man taler om at polere spejle, for at de bliver klare), og for at præcisere dets begrebslige nøjagtighed, særligt i forhold til dets adskillelse fra *detaljen* som kategori.²⁰ Foreløbig bliver vi ved Vermeers oeuvre, navnlig ved et meget kendt maleri, der er yderst simpelt, ja endog ordinært i sin fremstilling: I kraft af motivets banalitet, interiørscenen som genre; i kraft af lysets tydelighed, der som oftest kommer ind fra højre; og helt simpelt i kraft af den her kniplende kvindes lighed eller kvasi-lighed med en, der andetsteds læser et brev.

Det drejer sig om *Kniplersken* (Ill. 3), der findes på Louvre. Et værk, om hvilket det kan siges, at det så afgjort rejser det problem, der her er på



ILL. 3

Johannes Vermeer: *Kniplersken*, 1669/1670, olie på lærred, 21 × 24 cm, Paris, Musée du Louvre.

Foto: Wikimedia Commons.

spil, om det så kun gjaldt dets dimensioner (21 centimeter gange 24 centimeter), der ikke bare tillader, men også kræver en nærgående forståelse. Det er et “tydeligt” maleri, først og fremmest fordi motivet er klart, “uden historie”: Det kræver netop ikke, at en eller anden ikonografisk hårdknude løses op (ikke umiddelbart i hvert fald). Maleriet er også “tydeligt”, fordi øjet ikke en gang behøver at afsøge billedfeltet, da det er så smalt; og genkendelsen af motivet – den førnævnte præikonografiske genkendelse – synes ikke

at udgøre noget problem: Der er en kvinde, der er tråd, stof og kniplinger, altså er kvinden en kniplerske. Man kunne vente sig, overfor et så klart og distinkt billede, og tilmed et, der er så småt, man kunne vente sig, at det på sin "beskrivende overflade" udelukkende ville begunstige os med ikke mindre klare og distinkte *detaljer*. Det er bare ikke tilfældet.

Claudél, der ganske vist forstår at bruge sine øjne, hvad ser han? Han ser detaljer, og hans deiktiske – *Se!* – opfordrer til at have tillid til deres nøjagtighed og til deres autenticitet:

Se denne kniplerske (på Louvre), der gør sig umage ved sin kniplepude, hvor skuldrene, hovedet og hænderne med deres dobbelte sjak af fingre, alt sammen ender i denne nålespids; eller denne pupil i midten af et blått øje, der er samlingspunktet for hele ansigtet, for en hel væren, en form for åndeligt samarbejde, et lyn udsendt af sjælen. (Claudél, 1964, p. 34)

Hvis man ser nærmere derpå – det vil sige, hvis man i maleriet søger efter det, som teksten fortæller os om – så opdager man, at den claudelske *ekfrase* fører det, som jeg har kaldt for detaljens apori, ud i ekstremer (Ill. 4). For hvis man søger en referentialitet for beskrivelsen, hvad finder man så? En kniplepude, ja; skuldre, et hoved, hænder "med deres dobbelte sjak af fingre", uden tvivl. Men jeg ser ikke for mit vedkommende, det som "alt sammen", ifølge Claudél, "ender i"; jeg ser ikke nogen som helst pupil i midten af noget som helst blått øje; når det kommer til kniplerskens øjne, ser jeg for mit vedkommende kun øjenlåg, hvilket strengt taget forhindrer mig i at sige, om de er åbne eller lukkede... Jeg ser heller ikke den nålespids, som Claudél omtaler: Så tæt på billedet, som jeg kan se, ser jeg kun to hvide linjer, der er mindre end en millimeter brede, hvide linjer, som alt får mig til udnævne som to ikoniske tegn, som de detaljer, der forestiller to tråde, som fra hver side af den bøjede pegefinger vikles af to små kniplepinde i træ. Så Claudél altså en nål, der hvor jeg ser tråd, og en "pupil i et blått øje", der hvor jeg ser to næsten lukkede øjenlåg? Den skrøbelighed, der er ved det synliges genkendelse, kan ikke fremstilles tydeligere. Medmindre Claudéls tekst skal læses på et helt andet plan, udenfor enhver fotografisk forfinethed, udenfor enhver nøjagtighed, og langt fra det "nødvendighedens paradis", som han ellers giver Vermeers maleri æren for. Det ville da være nødvendigt at høre hans *Se!* som et påbud om at *forestille* sig en nål bag kniplerskens fire indadvendte fingre,²¹ og om på



ILL. 4
Detaljen. Udsnit af Johannes
Vermeer: *Kniplersken*, 1669/1670,
olie på lærred, 21 × 24 cm, Paris,
Musée du Louvre.
Foto: Wikimedia Commons.



ILL. 5
Pan'et. Udsnit af Johannes
Vermeer: *Kniplersken*,
1669/1670, olie på lærred, 21 × 24
cm, Paris, Musée du Louvre.
Foto: Wikimedia Commons.

metaforisk vis at se et øje, dets pupil og dets blålige nuancer, i den farvede og foranderlige overflade af det stof, hvorpå den samme hånd ligger. For begge læsninger gælder det i hvert fald, at detaljen som sådan, med dens kaldelse til at være beskrivende, rammes af apori: Enten er den højst tvivlsom, eller også foreslås den som noget usynligt.

For ikke at blive inden for en ren aporetisk stil må man dog medgive dette: Om det drejer sig om at “lede efter nålen” i maleriets høstak eller om at “finde tråden” i formernes labyrint, så er det i begge tilfælde en *detalje*, som man leder efter, og som man finder, ikke bare fordi det pågældende synlige element i maleriet er fint, delikat, men også fordi en sådan forfinethed er der for at skære igennem, for at *bestemme en betydning* i det synlige. Det er i den henseende, at enhver detalje på den ene eller den anden måde er forbundet med den handling, det er at trække en *streg*, som er den handling, der skaber stabile forskelle, den grafiske beslutnings handling, sontringens handling, og altså den mimetiske genkendelses og betydningens handling. Det er generelt set gennem stregens operation – tråde, nåle, endda knive eller skruetrækkere – at billeder afstedkommer tegn, og at tegnene bliver ikoniske.

I Vermeers lille maleri er der et område, der er nærmere og mere *fremtrædende* end alle de detaljer, der findes eller som måtte findes mellem kniplerskens hænder (Ill. 5). Dette område ser eller bemærker Claudel ikke. Og dog skaber det et udbrud af farve i værkets forgrund, det har der en så bemærkelsesværdig og omfattende udbredelse, at man tager sig selv i at antage, at det besidder en eller anden mærkelig evne til at blænde og forblinde. Det er i øvrigt mere vanskeligt at tale om dette område end om en detalje, for detaljen ansporer til tale: Den hjælper med at fortælle en historie eller at beskrive et objekt. Og hvor en detalje lader sig indkredse i kraft af sin finhed og sit omrids, så gælder det modsat for et sådant område, at det pludseligt breder sig, at det indenfor maleriet svarer til en detonation. Hvor en detalje lader sig begribe som “blottet for enhver materie”, så fremstiller et sådant område modsat, og på tværs af dets repræsenterende funktion, en substansens pludselige udstrømning og en farve uden nogen velordnet grænse: Og dets materielle – og dog svimlende – uklarhed står i modsætning til enhver *mimesis*, der kan forstås som “linsens gerning”. Det er altså en form for sammenbrud: Det kommer aldrig til at kunne føre os ind i det “nødvendighedens paradis”, som Claudel talte om. Det er i den forstand et dunkelt og djævelsk sammenbrud – ja endog et *suverænt sammenbrud*.²²

Hvad består dette område helt præcist af? Det er en flydende masse af rød farve. Den er forbundet med en anden hvid masse, der er mindre

snirklet, men ikke mindre forbavsende. Den vælder frem fra puden til venstre for kniplersken. På fornuftsstridig vis hænger den i trævler *foran* os som en pludselig bekræftelse af maleriets vertikale og frontale eksistens, uden noget synligt formål. Omridset synes at flimre; selve dens skema udgør en plet:



De pastose, og dog subtile, penselstrøg og farvetonernes valør synes at være opstået på tilfældig vis: En ganske flydende maling, der på sin vis har været overladt til sig selv; en omflakkende, legende pensel, der momentvis har forladt lærredet, en pensel, der har mistet sin evne til at være nøjagtig, til at have kontrol med formen (sådan som det gælder for den detalje, der er “lige overfor”, de to tråde mellem kniplerskens fingre). I kraft af at den optræder som en farvet indtrængning, tilbyder dette billedlige “moment” vores blik en plet og et indeks snarere end en mimetisk form eller et ikon i peircesk forstand. Den materielle årsag og den tilfældige årsag snarere end den formale årsag og den finale årsag.²³ Et cinnoberrødt udbrud, der er anbragt eller næsten slynget ud og næsten i blinde, og som i billedet gør front mod os og insisterer: Det er et *pan* af maling.

For et oeuvre som Vermeers er den overordnede økonomi ganske vist en mimetisk økonomi. I det omfang at dette område i maleriet er os givet som synligt, *ser vi meget vel*, at der på dette sted ikke er andet at se end et trådnat af streger, en forrykt optrævelse af maling, maleriets materie, *men alligevel* ser vi noget, vi giver form til denne materie som følge af den mimetiske kontekst, hvori den viser sig.²⁴ Det er på den måde, at vi på trods af alt tror, at vi i maleriet ser tydeligt: Næsten uden at tænke over det genkender vi tråde, tråde, der breder sig uden for syskrinet. Ikke desto mindre gælder det for den visuelle genkendelse og tildelingen af mimetisk betydning, at Vermeer selv fører alt dette ud i, hvis ikke apori-

en, så krisen eller antitesen: For han viser os netop i det samme ganske lille maleri, som *Kniplersken* er, to antitetiske tråde. For det første en “berettiget” tråd mimetisk set, der i maleriet er tynd – mindre end en halv millimeter – som en tråd må være tynd i den synlige virkelighed; en tråd, der er tegnet ved hjælp af håret på den tyndeste pensel; en *nøjagtig* tråd altså, der er udspændt mellem kniplerskens fingre, en tråd, der viser os malerens evner ud i det, man almindeligvis omtaler som *detaljens nøjagtige gengivelse*; kort sagt, en “vellykket” tråd. Og så, overfor denne tråd, er der den anden tråd, der ikke imiterer noget, bortset fra et sammenbrud: Som om Vermeer kun havde interesseret sig for processen – optrævlingen, den flydende masse – og ikke for udseendet; fra udseendets eller beskrivelsens synspunkt drejer det sig her om en *unøjagtig* tråd, der kun giver malingen anledning til *at frembringe et pan* af cinnoberrødt. Der ses en krise eller endda en apori – men ikke en fiasko – i den udstrækning, at den første tråds eksistens, den nøjagtige og detaljerede tråd, bringer os i fare, hvis vi vil se “det samme” i den anden tråd, den unøjagtige og farverige tråd. Så bliver dette cinnoberrøde trådnet strengt taget *uidentificerbart*, medmindre man siger, at det er malingen i aktion; dets form domineres af dets materie, dets repræsentative status domineres af *kvasi-tilstandens* dimension, og i den henseende er det usikkert, hverken klart eller distinkt: Den er muligvis en imitation af “tråde”, men den er ikke malet “som tråde”; den er altså malet, malet som maling.

Hvad ser Svetlana Alpers i dette område af maleriet? Hun ser selvfølgelig noget tråd, men en tråd, der er dårligt beskrevet, der er “forvirret”, som hun siger. Hun taler om “*small globules of paint*”, for hvilke hun leder efter en mere instrumentel eksistensberettigelse – hinsides den simple dialektik, som før hende er blevet fremført af Lawrence Gowing (“*life surprises us with the face of optical abstractions*”) (Gowing, 1952, p. 56; Alpers, 1983, p. 31). Dette områdes karakter af plet eller ifølge hende dets *forvirring*, forekommer hende “at svare til den forvirring af cirkler, de diffuse cirkler af lys, der dannes omkring lysende refleksionspunkter i et dårligt indstillet camera obscura” (Alpers, 1983, pp. 31-32). En uheldig indstilling, en “linsens gerning” og ikke en materiens gerning, *Kniplerskens* cinnoberrøde tråde henføres altså her igen, som det gælder for alle maleriets “lysende” pletter, til en rent optisk og instrumentel procedure. Selvom Alpers ender med at konkludere, at Verme-

ers brug af camera obscuraet i sidste ende er meget tvivlsom (Alpers, 1983, pp. 31-32),²⁵ så består hendes fortolknings optiske og referentielle karakter: Disse cinnoberrøde tråde betegner i det mindste en kunstforms forfald, et forfald af *the art of describing*, det vil sige, at de betegner en brist eller en fiasko, et beskrivelsens sammenbrud (Alpers, 1983, p. 118).

Det drejer sig ikke desto mindre, jeg gentager det, om et *suverænt sammenbrud*. Dette skal forstås i en dobbelt forstand: Først syntagmatisk, på selve maleriets niveau, hvor dette *pan* af rød maling spolerer eller ligefrem tyranniserer repræsentationen. For dette *pan* besidder en særlig evne til at udvide og udbrede sig: På fantasmatisk vis og gennem en virksom *unheimlich* effekt *inficerer* eller *afficerer* det så at sige hele maleriet. Og da begynder de mimetiske selvfølgeligheder en efter en at vakle: Det grønne tæppe, der er bestrøet med små dråber, begynder at smelte; kvasten til venstre bliver gennemsigtig; den grå "buket", den anden kvast, der er placeret på den lille klare æske, truer os med sin uvished; endelig kunne vi med et ekstremt skøn sige, at hvis Vermeer skulle have malet en eller anden sort fugl, som omfavnede kniplerskens nakke med sine vinger, så havde han ikke gjort det anderledes, end han har gjort det med den gådefulde og omfattende antracit, med hvilken han vover at invadere sit "motiv" ["*sujet*"]...

Sammenbruddet er også *suverænt*, fordi det paradigmatisk set *florerer* i hele Vermeers oeuvre: Det er nemlig et oeuvre, der aldrig ophører med at tilvejebringe sådanne udbrud eller sådanne momenter af farvens indtrængning. Det drejer sig om *delvise intensiteter*, indenfor hvilke de sædvanlige forhold mellem det lokale og det globale omvæltet: Her kan det lokale ikke længere trækkes ud af det globale, som det er tilfældet med detaljen; det er omvendt sådan, at det lokale indskydes i eller *inficerer* det globale. Hvis vi bare tager den røde farves paradigme i Vermeers oeuvre, finder vi med det samme mange eksempler.

Og først og fremmest på minimal vis i diskrete, men insisterende områder, der har karakter af *accentueringer*, kommaer eller trævler, som man ofte kan iagttage i figurernes yderkanter: I *Stående ung kvinde ved spinet* på The National Gallery i London er det et system af sløjfer, knuder og netmønstre i rødt, som alt sammen gradvist synes at trænge ind i figuren og ved dens arm at blive en del af den og endda at sammenblande sig fuldstændig med den masse, som knolden i nakken udgør. I *Soldaten og den smilende*

pige i The Frick Collection er det det røde *supplements* farveintensitet på mandens mørke hat, der fanger og frustrerer øjet, da den overskrider det, der måtte være "nødvendigt" for fremstillingen af et hattebånd; den er så intens, at den bliver til noget andet, en fiktiv genstand, en opfundet materie, en ren, besynderlig og glødende lysning af blødende kronblade.²⁶ Det ses endda i det berømte kort, der er afbilledet i *Allegori over malerkunsten*, der præsenterer en øgruppe af karminfarvede skanderinger, hvis nøjagtige mimetiske funktion man vil have meget svært ved at bekræfte.²⁷

Ofte hos Vermeer giver de områder, der har karakter af overfladernes *folder*, krøller eller krængninger, anledning til disse intense tomme steder i repræsentationen: Et stykke stof bliver som detalje svækket og underlagt en forvandling, en *kvasi*-tilstand, i en sådan grad, at det bliver "a-perspektivisk" og da kun eksisterer som den fladhed, der følger af dets rene funktion som farve. Sådan er den arbejdende kunstners knap nok modulerede røde strømper i *Allegori over malerkunsten* i Wien; sådan er tøjets folder i *Kristus hos Maria og Martha*. I andre malerier er der hermelinsbesatte frakker, der på diskret vis åbner ind til gravide kvinders maver (sådan som i *Kvinde der holder en vægt* i Washington); på det præcise sted for denne fold udbreder en sand *rende* af rød farve sig, der er malet, så den fremstår flydende, og som om den aldrig kommer til at tørre; denne effekt er særligt fascinerende, når det gælder den unge pige i The Frick Collection; og den er som flydende masse ikke mindre intens end de slyngninger af blod, der snor sig på det årede marmor i *Allegori over den katolske tro*.²⁸ Endelig, i den samme association af det foldede med det flydende, kan man ikke lade være med at tænke på Vermeers læber, alle de læber, der fremstår som rødmende auraer, der opløser og bogstaveligt talt gennemtrænger konturerne med deres halvåbninger: *Pige med rød hat* og hende *med fløjte*, der begge er i Washington, og især *Pige med perleøring* i Mauritshuis.²⁹

Overordnet set er det i øvrigt Vermeers behandling af det, italienerne kaldte for *panni*, tekstiler, der giver anledning til selve malingens blændende *selv-præsentation* (med en enkelt undtagelse, så er alle Vermeers værker malet på lærred). For nu at blive udelukkende ved den røde farve, så husker vi alle kjolerne, den i *Pige med vinglas* for eksempel, den i *Vinglasset* eller i *Kvinde ved spinet* på Buckingham Palace; vi husker den store røde masse overfor vinglasset i *Afbrydelse af musikken* i The Frick Collection.³⁰



ILL. 6

Johannes Vermeer: *Pige med rød hat*, ca. 1665, olie på lærred, 22,8 × 18 cm, Washington, National Gallery of Art. Foto: National Gallery of Art via Wikimedia Commons.

Såvel som alle dugene, tæpperne og gardinerne i malerierne fra Dresden, og især i det usædvanlige *Sovende tjenestepige* i New York, hvor de røde farvers opacitet og deres masse her igen har tendens til *at stille sig forrest* og tyrannisere det repræsenteredes rum.³¹

Det er uden tvivl i *Pige med rød hat* (Ill. 6), at det lokales ekspansive kraft i forhold til det globale fremviser sine mest bemærkelsesværdige effekter: Der er selvfølgelig ingen, der vil være i tvivl om, at den cinnoberrøde masse, der rager ud over den unge piges ansigt, er en hat.³² Som sådan kan den forstås som en detalje. Dog er dens omrids – for enhver detalje må kunne isoleres eller skæres ud af helheden – eller dens afgræsning særdeles problematisk: Indadtil har den tendens til at blive sammenblandet med hårets volumen, og så sker der især det, at *den bliver til skygge*; udadtil er den optegnet på en så rystende måde, at den producerer en materiel virkning, der både ligner vat, gnister og sprøjt af væske. Til venstre er den særligt modelleret og centripetal, til højre er den særligt frontal og centrifugal. Den er særdeles moduleret og går så vidt som til at inkludere nogle mælkehvide punkter i sin blændende masse. Og på den måde har dens billedlige intensitet tendens til at løse dens mimetiske kohærens: Da “ligner” den ikke længere helt nøjagtigt en hat, men noget i retning af en kæmpe stor læbe eller også en vinge eller simpelthen et farvet skybrud på nogle få kvadratcentimeter af vertikalt orienteret lærred, der er udspændt foran os.

Skygge, vat, flamme eller mælk, læbe eller sprøjt af væske, vinge eller skybrud, alle disse billeder har i sig selv og taget hver for sig ingen gyldighed; de har i forhold til denne “hat” ingen beskrivende relevans og endnu mindre nogen fortolkningsmæssig relevans; de kommer alle af det, vi kunne kalde for et “jævntsvævende” udsyn (sådan som man indenfor psykoanalysen taler om en jævntsvævende opmærksomhed); og i den forstand fortæller valget mellem dem kun noget om beskueren. Alligevel er det aporien afstedkommet af deres samtidige tilstedeværelse, som har tendens til at *problematisere det billedlige objekt*, og som på den måde gør det muligt at forstå noget ved maleriet, i selve spørgsmålets, antitesens element. Når maleriet foreslår en sammenligning (*det er ligesom...*), så tøver det sjældent med at foreslå endnu en (*...men det er også ligesom...*), der modsiger den første: Det er altså ikke et system af sammenligninger eller af “ligheder”, men et system af deres forskelle, deres uoverensstemmelser

eller modsætninger, der har udsigt til at kunne tale om maleriet og lade mærke, hvordan detaljen bliver til et *pan*, der i maleriet trænger sig på som et repræsentationens sammenbrud – repræsentationen udsat for faren ved malingens materie. Det er i den forstand, at malingens *pan* på samme tid trænger sig på i maleriet som et sammenbrud i repræsentationen (*Vorstellung*) og som en suverænitet ved præsentationen (*Darstellung*).

Symptomet: betydningens aflejring

Et suverænt sammenbrud kaldes strengt taget for et *symptom*: Et ord, der må forstås med hele den semiologiske udstrækning og stringens, som Freud har tildelt det. Et symptom – og lad os her vælge en situation, der fra ende til anden vedrører det domæne, der her interesserer os, synlighedens domæne – det er for eksempel kroppens momentane, uforudsigelige og umiddelbare overgang til en abnorm krise, et hysterisk krampeanfald, hvor alle bevægelser og alle positurer bliver overspændte: Enhver bevægelse har pludselig mistet sin “repræsentativitet”, sin kode; lemmerne fordrejes og bringes i uorden; afslapning og sammentrækning blandes fuldstændig sammen; ingen “meddelelse”, ingen “kommunikation” kan længere udgå fra en sådan krop; kort sagt er det sådan, at denne krop *ikke længere ligner sig selv* eller ikke længere ligner noget, den er nu kun en brølende, paroksyttisk maske, en maske i Batailles forstand: et “kaos, der er blevet til kød” (Bataille, 1970/79, pp. 403-404).³³ Indenfor hysteriets nosologiske felt har de klassiske aliénister helt frem til og med Charcot kaldt dette for kroppens “kynisme”, “clownismus”, “fornuftsstridige bevægelser” og endda for “dæmoniske anfald”, idet de med disse ord ville understrege den fordrejede, deforme og især *meningsløse* karakter, som sådanne kropslige sammenbrud fremviste for øjet – til klinisk observation og beskrivelse (Charcot og Richer, 1984, pp. 91-106 (og kommentarerne pp. 149-156)).

Overfor sådanne situationer, der kulminerede i hysteriske anfald, antog Freud derimod, at *sammenbruddet* – den forrykte, uforståelige, “ikke ikoniske” gestikuleren – faktisk var *suverænt*. Og ikke bare i kraft af en syntagmatisk suverænitet, om man så må sige, forstået på den måde, at sammenbruddet i en sådan situation dominerer alt og tyranniserer hele kroppen; men også i kraft af en “paradigmatisk” suverænitet, forstået på

den måde, at en sådan situation forløser en betydning, ansporer en skæbne eller en ur-fantasi, og således sætter en struktur i arbejde. Det er dog en *skjult* struktur. Sådan er det figurative paradoks, som Freud så fremragende opklarer, da han foran en hysterisk kvinde, der forstyrres af uforståelige og modstridende bevægelser, når til at udrede selve artikulationen og dermed betydningen af dette antitetiske billede:

[I] et tilfælde fra mine egne iagttagelser, hvor den syge med den ene hånd presser tøjet ind mod kroppen (som en kvinde) og med den anden søger at rive det af (som en mand). Denne samtidighed af modsætninger er for en stor del grunden til uforståeligheden af den i sådanne anfald ellers så plastisk fremviste situation, og egner sig altså fortræffeligt til tilsløringen af den virksomme ubevidste fantasi. (Freud, 2022 (1908), p. 198)

Dette udsagn alene fører os ind i sagens kerne, da det tydeligt lader os forstå hele symptom-begrebets semiotiske særegenhed: Symptomet er en kritisk begivenhed, en singularitet, en indtrængning, men det er på samme tid iværksættelsen af en betydningsstruktur, en begivenhed, som det er strukturens opgave at frembringe, men *delvist, modsætningsfyldt*, således at meningen kun indtræffer som gåde eller *indeks-fænomen*,³⁴ og ikke som et stabilt hele af betydninger. Det er derfor, symptomet på en gang karakteriseres ved dets visuelle intensitet, dets karakter af *udbrud*, og ved det, som Freud her omtaler som “*tilsløringen* af den virksomme ubevidste fantasi”. Symptomet er altså en dobbeltsidet semiotisk størrelse: Mellem udbruddet og tilsløringen, mellem sammenbruddet og suveræniteten, mellem begivenheden og strukturen. Det er frem for alt derfor, at det fremstår som et “uforståeligt tegn”, som Freud også siger, selvom det er “så plastisk fremvist”, selvom dets visuelle tilstedeværelse trænger sig på med sådan en styrke, tydelighed eller ligefrem voldsomhed. Det er det, der udgør et suverænt sammenbrud.

Og hermed opnår *pan*-begrebet sin første formulering: *Pan'et, det er malingens symptom i maleriet*, og her forstås malingen som en materiel årsag, og materien forstås i den betydning som Aristoteles gav den – som noget, der ikke hører under modsætningernes logik, men under begærets og efterstræbelsens logik (efterstræbelse er *ephistai* i *Fysikken*). Vi kunne på sin vis sige, at med *pan*'et hysteriserer maleriet sig selv, hvorimod det

med detaljen feticherer sig selv. Men dette lån fra psykoanalysens begrebslige univers – det må præciseres i forhold til en kunsthistorie, der stadig i dag det ene øjeblik benægter og afviser psykoanalysen på kortsigtet vis, og det næste “bruger” psykoanalysen i blinde i form af det ved den, der er mest falsificeret, nemlig psykobiografien – dette lån giver kun mening med hensyn til en teori om *figur-fremstilleligheden*,³⁵ ligesom den Freud blev ved med at opbygge, lige fra drømmebilledet og konversionshysteriet til den metapsykologiske model for den ubevidste fantasi.

Så at tale om *symptomet* indenfor det felt, der har med maleriets historie at gøre, det er ikke ensbetydende med at lede efter sygdomme, mere eller mindre bevidste motiver eller fortrængt begær et eller andet sted bagved maleriet, eller efter nogle angivelige “nøgler til billederne”, ligesom man førhen talte om nøgler til drømmene; det er mere enkelt at forsøge at opgøre figur-fremstillelighedens arbejde, idet det forstås, at enhver billedlig figur forudsætter en “figur-fremstilling”, ligesom ethvert poetisk udsagn forudsætter en udsigelse. Men det viser sig, at figurens forhold til dens egen “figur-fremstilling” aldrig er enkel: Dette forhold og dette arbejde er simpelthen et virvar af paradokser. Det er i øvrigt i den henseende, at den aristoteliske sublogik for den “materielle årsag” i nogen grad kan forbindes med den freudianske sublogik for fantasien som “ubevidst årsag”.³⁶ Jeg taler om *sublogik*, fordi modsætningsforholdet og altså identitetsforholdet i begge tilfælde er blevet nedbrudt for bestandig: Billedet kan netop fremstille en ting og dens modsætning, det *lader sig ikke mærke af modsætninger*, og det er derfra, vi hele tiden må starte på ny (Freud, 1960, pp. 257-258 og 276-279). På samme måde viser eksemplet med det hysteriske symptom os, i hvilken udstrækning det, der forbinder begivenheden og strukturen, udbruddet og tilsløringen, sammenbruddet og betydningssystemet, netop består i det *synlighedsparadoks* som en sådan “så plastisk fremvist” “samtidighed af modsætninger” indebærer...

Det er muligvis, når billeder er allermest intenst modsætningsfyldte, at de er mest autentisk symptomatiske. Som for eksempel trådene eller den røde hat hos Vermeer, da de allerede på paradoksal, men også inderlig vis forbinder det mimetiske og det ikke-mimetiske arbejde. Med hensyn til ordet *pan*, så bemærker vi, at det tilhører den udvalgte kategori af såkaldte “antitetiske” ord, da det lige såvel denoterer forsiden som det inden i, lige

såvel stoffet som muren, og især det lokale lige såvel som det globale (eller snarere det omfattende), for det er på samme tid et ord for et net og for en pjal, altså et ord for strukturen samtidig med, at det er et ord for dens revne eller for dens delvise sammenbrud.³⁷

Det metodologisk interessante ved at udtrykke dette billedlige *pan*-begreb under henvisning til symptomet består frem for alt i den kendsgerning, at symptom-begrebet som tosidet begreb selv er at finde nøjagtigt på grænsen mellem to teoretiske felter: et *fænomenologisk* felt og et *semiologisk* felt. Enhver kunstteoris udfordring består da også i sammenføje af de to felter eller de to synspunkter: Forskanser man sig i det ene synspunkt, risikerer man endegyldigt at forblive tavs af overvældelse foran det, der er smukt; man taler da kun om “den følelsesmæssige tonalitet” eller “lovprisningen af verden”; man risikerer altså at fortabe sig i immanensen – en indfølelse særegenhed – og at blive begejstret og stum eller sågar dum. Ved kun at aktivere det andet synspunkt risikerer man at tale for meget og at bringe alt det til tavshed, der ikke helt nøjagtigt hører under systemet; man tænker da mere højtragende end maleriet; man risikerer altså at fortabe sig i en eidetisk models transcendens – et abstrakt almenbegrebs betydning – der ikke er mindre indskrænkende end den referentielle models idealisme. Et af de mest åbenlyse teoretiske problemer, som maleriet rejser, består i, at dets skat af betegnere hverken er rigtigt universel eller rigtigt til stede før udsigelsen, som det gælder for sproget og skriften. Dets mindste enheder er ikke *givne* men *frembragte*, og da de i øvrigt ikke rigtigt er adskilte, som for eksempel et ords bogstaver, så hører de i streng forstand heller ikke under nogen syntaks eller noget vokabular. Og alligevel er der skatte, strukturer og betydninger. Man må altså fremsætte en fænomenologi ikke bare for forholdet til den synlige verden som indfølelsens miljø, men for forholdet til betydningen som en specifik struktur og et specifikt arbejde (hvilket forudsætter en semiologi). Og på den måde kunne fremsætte en semiologi ikke bare for de symbolske systemer, men også for det billedlige billedes begivenheder eller sammenbrud eller singulariteter (hvilket forudsætter en fænomenologi). Det er det, der sigtes mod med en symptoms æstetik, det vil sige en æstetik for maleriets suveræne sammenbrud.

For at tydeliggøre alle disse skillelinjer kan vi sammenholde *pan*-begrebet med to andre begreber, som det er ret nært beslægtet med – og som

det endog skylder sin eksistens – og fra hvilke det alligevel adskiller sig, netop fordi det vover at gøre sig gældende på begge felter, om man så må sige, de to sider, hvor symptomet i freudiansk forstand finder sin teoretiske relevans og sin virkning. Nært beslægtet med *pan*'et er først og fremmest *punctum*'et, det beundringsværdige teoretiske fremstød, som Barthes indledte overfor det synlige. Husk på, at han dedikerede hele sit foretagende til Sartres *L'imaginaire*, hvilket på tydeligste vis tilkendegiver den fænomenologiske fordring, som enhver analyse af det synlige må tage til efterretning; og det er derfor Barthes ikke tøvede med at anvende en fænomenologisk synspunkt, selv en fænomenologi, der er "vag" og "nonchalant" – fordi den har "kompromitteret sig med affekten", som han sagde, og som under alle omstændigheder ikke kan formuleres med vendinger, der har med struktur, men med *eksistens* at gøre (Barthes, 1983, pp. 5, 31 og 34).

Den teoretiske forskel mellem *pan* og *punctum* ligger ikke grundlæggende i den kendsgerning, at den ene af de to begreber har sit oprindelsessted i maleriet, og den anden har det i fotografiet; og heller ikke i forskellen mellem de semantiske konstellationer, som de to ord har med sig, hvor den ene bevæger sig i retning af området og den frontale udbredelse, og den anden snarere bevæger sig i retning af punktet og den "tilspidsede" fokusering. Barthes undlod i øvrigt ikke at tale om *punctum*'ets "ekspansionskraft" (Barthes, 1983, p. 59). Problemet er, at *punctum*-begrebet synes at tabe i semiologisk relevans, hvad det vinder i fænomenologisk relevans: Med begrebet erkendes fint det *synlige sammenbruds* suverænitet, dets karakter af begivenhed, men det kommer med både den "affektive tonalitet" og "lovprisningen af verden" som omkostning. På ny afsætter verden sig af sig selv i billedet, og det ved hjælp af dens *detaljers* mellemkomst – Barthes bruger selv ordet detalje – og dens *tidslighed* som verden: "[D]et er ikke mig, der er opsøgende [...] men *det*, der som en pil skyder sig ud af scenen og gennemborer mig" (Barthes, 1983, p. 38). Der er altså ikke længere nogen billedlig substans at undersøge, men kun et forhold mellem en detalje fra verdens scene og den affekt, der modtager den "som en pil". I den forstand må *punctum*'et betragtes, ikke som et billedets symptom, men som selve verdens symptom, det vil sige som symptomet for tiden og referentens nærvær: "*Det-har-været*" – "*tingen har været der*" – "absolut, uafviseligt nærværende" (Barthes, 1983, pp. 94-95).

Måske kan vi sige, at *Det lyse kammer* er bogen om semiologens sønderrevne bevidsthed: I kraft af selve dens valg af objekt, fotografiet, er det en bog, hvor det teoretisk *umedgørlige*, det vil i grunden sige objektet for tænkningen om det synlige, fuldstændig overføres til referenten og affektens side. Hvorimod billedet – selv det fotografiske – ved, hvordan det frembringer en begivenhed og *piner* os uafhængigt af ethvert *det-har-været*: Som med de slørings- eller aura-effekter, der skyldes de tilsigtede eller utilsigtede “sammenbrud” ved den fotografiske fremkaldelse; eller som med de fingerede udbrud – “kradset” med en sort blyant – der findes i nogle af Victor Régnaults kalotypier for eksempel. Og hvis *Det lyse kammer* kan læses som en sønderreven bevidstheds tekst, så er det måske fordi, Barthes i grunden ikke turde eller ville gå ud over det semiologiske alternativ mellem kodet og ikke-kodet (vi husker hans definition af det fotografiske billede som en “meddelelse uden kode”). Men dette alternativ er i en vis forstand trivial: Og det er navnlig ikke med en skelnen mellem kodet og ikke-kodet, at symptomet, på en krop eller i et billede, frembringer mening eller et fravær af mening. En billedernes semiologi, en semiologi for deres materielle årsager og deres suveræne sammenbrud findes kun ved at snige sig ind mellem “verden”, der er uden kode og domineret af empati, og “betydningen”, der er domineret af et snævert begreb om kode.

Det andet begreb, som *pan*-begrebet uden tvivl må positionere sig i forhold til, er begrebet om *det ikoniske tegns ikke-mimetiske elementer*, sådan som det er blevet udviklet af Meyer Schapiro i en berømt og vigtig artikel (Schapiro, 1969, pp. 223-242). Vi skal blot bemærke, at *felt*-begrebet her antager den meget overordnede betydning som et parameter, der i sidste ende er geometrisk, og indenfor hvilket selve billedets organisering kan udtænkes. Feltet, rammen, den “glatte eller klargjorte” grund, orienteringen, formatet, alt dette tillader os ganske rigtigt at begribe billedets strukturelle regelmæssigheder, dets grundlæggende artikulationer. Men forstået som regelmæssigheder betragtes disse det ikoniske tegns ikke-mimetiske elementer fra et synspunkt, der *mindst muligt vedrører sammenbruddet*, om man så må sige.³⁸ Og når Meyer Schapiro taler om den *tegn-bærende materie* eller billedsubstansen – det vil sige “linjer og pletter af blæk eller maling” (Schapiro, 1969, p. 237) – foreslår han et skifte af gnoseologisk art foran værket snarere end, at et sammenbrud eller en singular materialitet

fremvises af værket selv.³⁹ Han fæstner sig kort sagt kun ved universaliteten af parametre, der varierer med forandringen af de sansende synspunkter og den større eller mindre grad af “finhed i observationen”.

Men *pan*'et af maling benævner ikke maleriet set fra en anden vinkel, set tættere på for eksempel; det benævner vitterligt, i sin egenskab af symptom, *en anden tilstand af malingen* indenfor maleriets repræsentationelle system: En skrøbelig, ufuldstændig tilstand, en tilstand af sammenbrud, og det er derfor, vi igen taler om *overgange*. *Pan*'et er ikke et globalt parameter, det er en singularitet, der alligevel har en paradigmatiske eller endda paragrammatisk værdi. Det er et sammenbrud; det overrasker os ved dets væsentlige indtrængningsevne, det insisterer i maleriet; men det insisterer lige så meget, fordi det er et sammenbrud, der gentager sig selv, der bevæger sig fra maleri til maleri, der gør sig selv til paradigme i sin egenskab af forstyrrelse eller symptom: En insisteren – en suverænitet – der i sig selv bærer på mening, eller som snarere på aleatorisk vis frembringer *udbrud*, der her og der fremstår som områder, hvor en åre eller en *aflejring* bryder frem, hvor der altså opstår en revne (en metafor, som maleriets materielle lag eller dybde nærmest afkræver).

Pan'et må altså skulle defineres som den del af maleriet, der hist og her og ligesom en krise eller et symptom åbenlyst forstyrrer maleriets sammenhæng som repræsentationssystem. Det er det tilfældige og suveræne frembrud af en aflejring eller en farvet åre: Det skaber mening på voldelig og tvetydig vis, ligesom et sår på en hvid hud får blod til at vælde frem og giver mening til blodet, der pulserer under huden. Det selv-præsenterer sin materielle årsag og sin tilfældige årsag, det vil sige selve gestussen, *penselstrøget*, malingens indtrængen. Som en begivenhed, der er for singularer til at fremsætte en betydningens stabilitet, skaber det billedlige *pan* mening ligesom et symptom, og symptomer har aldrig nogen gennemskuelig infrastruktur, hvorfor de strejfer rundt på kroppen, forsvinder et sted og dukker op et andet, der hvor man ikke venter dem, og udgør i den henseende en stedets og strækningens gåde lige så meget som en betydningens gåde. Som et sammenbrud eller en singularitet *in praesentia* er *pan*'et altså ikke bare et indeks-fænomen for et skjult paradigme *in absentia*, men også et indeks-fænomen for et labilt eller *ustabilt paradigme*. Det er derfor *pan*'et på sin vis unddrager sig meningssammenhængenes orden to gange.

Jeg bemærker *en passant*, at Proust på sin egen måde formulerede en lignende “ustabil suverænitæt”, da han, i forbindelse med at han omtalte Vinteuils musik, kom ind på de “dunkle og dengang utydelige larver”, der pludseligt blev til “pragtfulde arkitektoniske strukturer”: Ikke arkitektoniske strukturer, hvis søjler man tæller, men, sagde han, forvandlende “lys-indtryk, den klare brusen” (Proust, 2018a, pp. 389-391). Proust formulerede på en gang udtrykkeligt disse singulariteters *insisteren* og deres rene karakter af *udbrud*, der passerer forbi: De “påvirkede [vedholdende] min fantasi, men alt for hurtigt til at den kunne fatte det, et eller andet som jeg måske kunne sammenligne med en geranies silkebløde duft” (Proust, 2018a, p. 391) ... Det som bryder frem, skrev han videre på samme side, det er “spredte fragmenter [...], skår med blodrøde brudflader”, og det er ikke fragmenterne af et virkeliggjort hele, men af en potens, af noget han kalder for “den ukendte og farverige fest” (Proust, 2018a, p. 391). Og Vermeer vender selvfølgelig her tilbage i hans skrift, Vermeer hvis samtlige malerier udgør “fragmenter af en og samme verden”, som han skriver, men ikke en reference-verden, en virkeligheds-verden: Det er derimod “den samme nye og enestående skønhed, en gåde for vores tid hvor intet ligner eller forklarer den, hvis man ikke prøver at knytte an til emnerne [*les sujets*], men uddrage det særlige indtryk som farven frembringer”. Denne verden, skriver Proust, er strengt taget “en bestemt farve på stoffer og steder”, det vil sige i en vis forstand selve malingen, som den er anbragt på lærredet for der at frembringe dens eget sted, dens aflejring af farve og af mening (Proust, 2018a, pp. 393-394).

Hinsides detalje-princippet

Lad os forsøge os med en kort sammenfatning. Hvad angår forholdet mellem delen og helheden, kan vi for detaljens vedkommende sige, at delen kan fratrækkes helheden, hvorimod det for *pan*'ets vedkommende gælder, at delen opsluger helheden. Detaljen: Det er for eksempel en tråd, det vil sige en fuldstændig lokalisierbar afgrænsning af det figurative rum; den har en *udstrækning* – om den så bare er minimal – og en veldefineret størrelse; den tilhører et målbart rum. *Pan*'et fremstår modsat som et område af farvet intensitet; som sådan har det en “umådelig”, umåelig evne indenfor maleriet til *udbredelse* – og ikke til *udstrækning*; det er for eksempel ikke

en farvet tråd som en detalje, men tråde af rød farve, det er en begivenhed mere end et objekt. Detaljen definerer sig selv; dens kontur afgrænser et repræsenteret objekt, noget som finder sted, eller snarere noget som *har sit sted* i det mimetiske rum; dens topiske tilstedeværelse kan altså specificeres og lokaliseres som en *inkludering*. *Pan*'et afgrænser modsat ikke så meget et objekt, som det producerer en potentialitet: Der foregår noget, noget trænger igennem og strejfer omkring i repræsentationens rum, noget, som modsætter sig at "lade sig inkludere" i maleriet, fordi det skaber en sprængning eller en *indtrængning* i det.

Denne fænomenologi kommer allerede indirekte ind på disse to kategoriers semiotiske status. Detaljen er skelnelig, altså til at skære ud af "resten", og som sådan er den benævnelig – tråd, nål, kniv, proptrækker, navle... Den hører under beskrivelsens finhed, der udskærer og benævner det synlige. Detaljen opdages ved at *kigge* grundigt efter noget, som er "skjult", fordi det er meget småt, og ved korrekt at benævne det, man ser. *Pan*'et kræver modsat ikke, at man kigger grundigt: Det kræver kun, at man ser, ser noget, som er "skjult", fordi det er åbenlyst, dér foran én, blændende, men vanskeligt at benævne. *Pan*'et "løsriver" sig ikke, sådan som detaljen gør det; det udgør en plet. Detaljen tillader en bekendtgørelse – *det er en nål* – og den lader sig derfor beherske, ligesom den perverse ved, hvordan man behersker et fetich-objekt (hvilket antyder, hvor stort et fantasmatisk indhold detaljen rummer). *Pan*'et har at gøre med det *umeditgørlige*, som Roland Barthes talte om, og det er altså det, der tyranniserer øjet og meningen, ligesom et symptom tyranniserer eller besætter en krop eller en brand en by. Man leder efter detaljen for at finde den; hvorimod man rammes af *pan*'et som en overraskelse eller et sammenstød. Detaljen er et stykke af det synlige, der skjulte sig, og som, når det først er opdaget, viser sig frem på diskret vis og lader sig identificere på definitiv vis (ideelt set): Således opfattes detaljen som det sidste ord om det synlige. For *pan*'et gælder det modsat, at det *springer i øjnene*, som oftest fra maleriets forgrund, frontalt og uden nogen diskretion; men det lader sig ikke af den grund identificere eller indlemme; når det først er opdaget, forbliver det problematisk.

Den forsker, der leder efter detaljer, er en, der kigger efter den mindste ting, og en, der er ude efter svar; han tror, at det synliges gåder har en løsning, der kan ligge i "de mindste ting", en tråd for eksempel eller en

kniv; han pudser sine briller, han anser sig selv for Sherlock Holmes. Den, som berøres af *pan*'et, er modsat en, der ser med et blik, som med vilje er jævntsvævende; han venter ikke af det synlige en logisk løsning (han fornemmer snarere, i hvor høj grad det synlige opløser enhver logik); ligesom Dupin i Edgar Allan Poes *Det stjålne brev* bærer han nok snarere solbriller for at lade det, han afventer, komme til ham; og når han støder på det, er det ikke en kædes endepunkt – det sidste ord forstået som forklaringen – men et udvalgt moment i en endeløs sammenkædning, en vandrende ring af spørgsmål. Detalje-mennesket skriver nøgleromaner, der rejser spørgsmål i begyndelsen og kommer med svar til sidst. Hvis man lod ham gøre det, ville *pan*-mennesket skrive endeløse, netagtige, aporetiske *ekfraser*.

Detaljen er altså et semiotisk objekt, der stræber efter stabilitet og lukning; *pan*'et er derimod semiotisk labilt og åbent. Detaljen forudsætter en identitetslogik, ifølge hvilken en ting endegyldigt er det modsatte af en anden (enten en kniv eller en proprækker): Og dette forudsætter i grunden det ikoniske tegns gennemskuelighed, det forudsætter en gennemført *fremstillet figur*, en sikkerhed med hensyn til ens eksistensdomme, når det kommer til det sete. *Pan*'et fremviser kun selve *figur-fremstilleligheden*, det vil sige en proces, en potens, en endnu-ikke (hvilket på latin hedder *præ-sens*), en usikkerhed, en figures *kvasi*-eksistens. Det er netop fordi, det viser *figur-fremstilleligheden* under udfoldelse – det vil sige som uafsluttet, figuren-under-fremstilling og endda præ-figuren – at *pan*'et forstyrrer maleriet som en relativ *forvrængning*; det er dets paradoks som potentiel figur. Mens detaljen lader sig eller forventes at lade sig beskrive og benævne på entydig vis (*dette er en hvid tråd*), så afstedkommer *pan*'et kun forstyrrende tautologier (*dette er... tråde af rød maling*) eller ikke mindre forstyrrende modsætninger (*dette er... et net af ubearbejdede tråde... der er en blodpøl... som flyder ud af en pude... og vender tilbage til sig selv... og falder som en regn... og udgør en plet eller et landskab... og så videre*). Vi kunne også sige, at fortolkningen af detaljen stræber mod noget i retning af en sekundær bearbejdning af billedet, det vil sige et arbejde, der udfylder huller og tillader at tildele en endegyldig mening og på logisk vis at ordne etaperne i en *storia*; hvorimod *pan*'et er en angivelse af et mere latent moment – den potentielle figur – og et moment, der er mere tilbøjeligt til at forvandle sig.

Alt dette er selvfølgelig ikke uden konsekvenser for selve det ikoniske tegns situation i forhold til disse to figurlige "objekter", som detaljen og *pan*'et udgør. På sin vis udgør detaljen det ikoniske tegns grænsetilstand i den forstand, at den lader os begribe dens minimale synlighed, dens mest diskrete og mest spinkle synlighed: Vi forstår, at tråden kan udgøre det ypperste indenfor detaljer. For denne tråd mellem kniplerskens fingre er meget mere end en streg af maling: Den repræsenterer et objekt fra virkeligheden; den er en form, der er klart adskilt fra sin baggrund, dens eksistens i maleriet er på ensartet vis *optisk*; den vælger at indgå i et mimetisk system; den lader sig meget nemt lokalisere indenfor maleriets illusionistiske dybde; den stræber mod fremtrædelsens *nøjagtighed*; den synes kun at være malet for at se ud som noget. *Pan*'et må modsat opfattes som det ikoniske tegns grænsetilstand i den forstand, at det udgør en katastrofe eller en synkope: Det er på samme tid en "supplementær streg" og en "indikator af mangel" indenfor det mimetiske system.⁴⁰ Det repræsenterer ikke på entydig vis et objekt fra virkeligheden; selv hvis det er "figurativt", så trænger det sig først på som et ikke-ikonisk *indeks* af en male-handling; i den henseende er det ikke nøjagtigt og ser ikke engang ud af noget; det er malet... uden at ligne noget; det er et kølhalet tegn, om man så må sige, et tegn, der har fået frataget sin ejendom; det indebærer ikke nogen illusion, men sammenstyrtningen af den repræsentationelle illusion, hvilket vi kunne kalde for *vildfarelse* [*délusion*] (Damisch, 1972, p. 186). Dets sansbare eksistens hører mere under det, Riegl kaldte for det *haptiske* rum – der indebærer planernes sammenpresning og en kvasi-berøring – end en ren optisk eksistens. *Pan*'et får detaljens rumlige koordinater til at styrte sammen: I maleriet gør det bogstaveligt talt *front* mod os; således viser Vermeers klump af træde sig frem for alt som en overgang i maleriet, hvor malingen ikke længere foregiver – foregiver at lyve om sin materielle eksistens; og derfor bliver det frontalt. *Pan*'et har det med at *ødelægge fremtrædelsesformen* i kraft af farvens stråleglans, fortætning eller vægt, der trænger sig på, fortærer og inficerer alt; her gælder det, at formen *er* en grund, fordi den i meget mindre grad repræsenterer end præsenterer sig selv som farvet materie og fremkomst.

Detaljen er nyttig: Den kan have en beskrivende betydning (denne tråd tilhører Frøken Vermeer, der laver kniplinger) eller en ikonologisk betydning

(vi kan forestille os en kunsthistoriker forsøge at bevise, da maleren havde læst Ovid i år 1665, at *Kniplersken* er en personificering af Arachne). I begge tilfælde er den logiske forbindelse tydelig: *ut-ita*. *Pan*'et har det modsat med at stikke en kæp i hjulet på hermeneutikken, fordi det kun byder på *kvasi-tilstande*, det vil sige forskydninger og metonymier, altså forvandlinger (og hvis den røde klump af tråde virkelig skulle minde om Arachne, så ville det kun være for at få en til at tænke på hendes krop midt i dens forvrængning). I den forstand er *pan*'et en risiko for tænkningen, men det er selve den risiko, som følger med maleriet, når det træder frem, når det gør front: For når repræsentationens materie træder frem, så er alt det repræsenterede i fare for at styrte sammen. Og fortolkningen må, når alt kommer til alt, tage denne fare til efterretning – for at måle sig med den og for at angive – om det så bare er at angive – det “umedgørlige”, der udgør dens objekt.

Endelig forstår vi, hvordan *pan*'ets objekt ikke er detaljens objekt. Detaljens objekt er et objekt, der hører til repræsentationen af den synlige verden; selvom det hæves til symbolets niveau, så indebærer det i sidste instans et *objekt fra virkeligheden*, hvis konturer, detaljen anstrenger sig for at optegne, og hvis læsbarhed, den anstrenger sig for at etablere. I modsætning hertil er *pan*'ets objekt, idet *pan*'et er det maleriskes indtrængning – nærvær – i maleriets repræsentations-system, *pan*'ets objekt er et *reelt objekt af maling*, i den forstand som Lacan forstod blikkets “reelle objekt” som en “pulserende, blændende og udspredd funktion” i selve maleriet: En funktion, der er forbundet med en *opduksen*, en forstyrrelse, et møde, et traume og med driften (Lacan, 2004, p. 80, og generelt pp. 63-104). I det her “objekt” er det nødvendigt først at høre ordet “*jektus*” [kastet], og så præfikset, der angiver handlingen at anbringe *der foran* os, den handling, der udgår fra det, der gør front mod os – ser os – når vi ser. Dette objekt, der på samme tid er intenst og partielt, insisterende selvom det er tilfældigt, dette selvmodsigende objekt må forstås som en forvrængnings skrøbelige moment, der dog lærer os, hvad det vil sige at fremstille en figur.

Denne tekst er udarbejdet på baggrund af et oplæg holdt på Internationalt center for semiotik og lingvistik i Urbino i juli 1985 og indenfor rammerne af kollokviet “Fragment/Fragmentaire” ledet af Louis Marin. Den er tidligere udgivet under titlen “L'art de ne pas décrire: Une aporie du détail chez Vermeer” (“Kunsten ikke at beskrive: Detaljens apori hos Vermeer”) i tidsskriftet La Part de l'Œil, nr. 2, 1986, pp. 102-119.

Oversættelse af Jakob Rosendal fra appendikset "Question de détail, question de pan" i *Devant l'image: Question posée aux fins d'une histoire de l'art, Les Éditions de Minuit, 1990, pp. 272-318.*

NOTER

- 1 O.a.: På grund af dets flertydighed har vi valgt ikke at oversætte begrebet "pan" (der på fransk udtales med en nasal lyd og ikke som den antikke græske hyrdegud). Ifølge Gyldendals Røde Dansk-Fransk ordbog kan *pan* som substantiv i maskulinum oversættes med "1. flig (af klædning, stof)"; "skøde (på frakke, kjole)"; "2. stykke, side (af mur)"; "fig. stykke, del"; "3. side, flade (på et kantet legeme)"; "4. arkitektur fag"; og som udråbsord oversættes det med "paf!" eller "bang!"; denne ordbog nævner det ikke, men her kunne oversættelsen også være "pang!" og altså tættere på det franske udtryk. En kunsthistorisk relevant oversættelse, som denne ordbog heller ikke nævner, er "felt", der kan forstås som et område eller en del af et billede. Som det vil fremgå af teksten er *pan* hverken en detalje (den lille genkendelige del) eller et fragment (delen uden helhed), men en tredje form for del (delen der overtager helheden og hvis genkendelighed er usikker eller undermineret – i kraft af at være farveflade eller -materie).
- 2 O.a.: Ordparret kigge/se er en oversættelse af *voir/regarder*. Didi-Huberman kan således spille på ligheden mellem ordene *voir* og *savoir* (at vide), hvilket går tabt på dansk. For at ekspliciteere denne forbindelse kunne *savoir* oversættes med indsigt.
- 3 O.a.: Det saussureske tegnbegrebs to bestanddele, *signifiant* og *signifié*, oversættes gennemgående med betegner og betegnet.
- 4 Det er velkendt, at skatten som paradigme danner grundlaget for den panofskyske fortolkning af Tizians *Klogskabens allegori* (Panofsky, 1955, pp. 146-168). Carlo Ginzburg har for nyligt givet fornyet anerkendelse til den ikonografiske "nøgleroman", indenfor hvilken det malede værk formodes at "bekende hemmeligheden" om "bestillingen" (Ginzburg, 1981).
- 5 Jeg vil tillige trække på det ellefte kapitel i *La formation de l'esprit scientifique* (Bachelard, 1980, p. 211-237).
- 6 Diderot genoptager motivet i forhold til Chardin på denne måde: "Gå tæt på, så flyder alt sammen, bliver fladt og forsvinder; træd tilbage, så genskabes alt og fremkommer på ny" osv. (Diderot, 1997, p. 51 [o.a.: oversættelse modificeret]). At dette maleriets "mirakel" først og fremmest har angået repræsentationen af huden, af inkarnatet, peger i sig selv på problemets afgørende punkt: mellem kroppen (dens angivelige dybde) og farven (dens angivelige overflade). Jf. Didi-Huberman, 1985, pp. 20-62.
- 7 Med udsagnsordet "dvæler" oversættes navneordet "*âtre*", der direkte oversat betyder "kirkegård", men som på fransk også udtales som "*être*" ("væren"), mens

- udsagnsordet “befinder sig” er en oversættelse af navneordet “lieu”, der betyder “sted”. Subjektets eller beskuerens “aître” er at forstå som dets “hvilested”.
- 8 Man finder et nytligt ekko af dette, om end ud fra helt andre præmisser, i en tekst af René Thom, hvor der formuleres en slags kritik af den deskriptive og eksperimentale fornuft (Thom, 1985, pp. 11-20).
- 9 O.a.: Her og i de følgende Aristoteles-citater ændres i den danske oversættelse fra 1951, så den følger nutidig dansk retskrivning.
- 10 Det er måske heller ikke nogen tilfældighed, at den definition, som Littre-ordbogen giver på *detaljen* i maleriet, først og fremmest angår det, som man kalder “materiens effekter”, om hvilke man vil bemærke, at de alle knytter sig til problemer med overflade og tekstur: “I forhold til maleriet anvendes det om små hår, små tilfældige strøg i huden, i draperierne, i broderierne, i træernes blade.”
- 11 O.a.: I den franske oversættelse af Aristoteles, som Didi-Huberman anvender, er der eksplicit tale om begær, da “*ephiesthai*” oversættes med “*désire*” (“begærer”). Den franske version af den sidste sætning expliciterer også, at der er tale om et begærssubjekt, og kunne oversættes til “Men begærets subjekt er materien, ligesom et hunkønsvæsen begærer et hankønsvæsen.” I citatets sidste sætning har jeg ændret “Stoffet” til “Materien”.
- 12 Udtryk, som man finder hen over de smukke sider, som Ernst Bloch har viet til “det nærgående blik” i *Experimentum mundi* (Bloch, 1975, pp. 16-17, 70 osv.).
- 13 O.a.: Det franske fremmed-/låneord *sujet*, der betyder subjekt, er selvfølgelig på dansk – i hvert fald i dag – ikke så almindeligt brugt indenfor den kunsthistoriske litteratur, men det er med i Den Danske Ordbog, der definerer det som et “motiv eller tema som underkastes kunstnerisk bearbejdning”.
- 14 For mere om sprøjtet [*le jet*], sujettet eller motivet [*le sujet*] og underlaget [*le subjectile*] se *La peinture incarnée* (Didi-Huberman, 1985, pp. 37-39).
- 15 Som for eksempel den væsentlige betydning af en proptrækker, dygtigt analyseret af Daniel Arasse, der i dette tilfælde udgør en forstyrrende detalje i Lorenzo Lottos maleri i Sienna af Jesu fødsel: “Det nyfødte barn har endnu sin navlestreng, der stadig sidder fast på dets mave og tydeligvis er bundet knude på.” Daniel Arasse viser, at det ikonograifiske *unikum* her får sin betydning i forbindelse med tre serier, der vedrører begivenheder (plyndringen af Rom), det kultiske (Jesu hellige Navlestreng) og det teologiske (begrebet om jomfruelighed). Jf. “Lorenzo Lotto dans ses bizarreries: le peintre et l’iconographie” in *Lorenzo Lotto: Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita*, Asolo, 1981, pp. 365-382.
- 16 O.a.: Her bruger Didi-Huberman fejlagtigt “*tout à fait*” (“fuldstændig”) til at oversætte “*hardly*”, der på dansk skulle oversættes med for eksempel “dårlig nok”. På engelsk er Alpers sætning “Delft is hardly grasped, or taken in”. På dansk bør den oversættes til “Delft bliver dårlig nok grebet eller opfanget”.
- 17 Citatet henviser egentlig til *Soldat og smilende ung pige* (ca. 1657) fra The Frick Collection i New York. Se Alpers, 1983, p. 30.

- 18 O.a.: Spørgsmålet er om tillægsordet “*jaune*” (“gul”) lægger sig til “*mur*” eller “*pan*”, der her oversættes med “stykke”. I den her citerede danske oversættelse har oversætteren valgt at “gul” lægger sig til “mur”.
- 19 Så vidt jeg ved, er der ingen bortset fra maleren Martin Barré, der har bemærket, at den berømte “mur” slet ikke er en mur, men et tag. Dette hører også til samlingen af detaljens aporier. Men hvis man har set en “mur”, der hvor der er et tags hældende plan, så er det måske netop fordi, den gule farve som *pan* har det med at gøre front, det vil sige, at den svækker den ikoniske klarhed ved det karakteristiske hældende “plan”.
- 20 En sondring, der allerede er blevet taget i betragtning i *La peinture incarnée* (Didi-Huberman, 1985, pp. 43-61 og 92-93).
- 21 Dette henviser til en kendt teknik indenfor knipling, der er lavet med pinde, hvor trådene placeres på små kniplepinde, rulles ud på rammen (der kaldes for en kniplepude) og sammenflettes og sammenfiltres, idet de føres henover hinanden med en roterende bevægelse, som kniplersken bevirker. Denne udstikker og fastholder hvert punkt med nåle, som hun flytter på i takt med at arbejdet skrider frem.
- 22 O.a.: “*Accident*” oversættes teksten igennem med “sammenbrud”, men andre mulige oversættelser er “uheld”, “ulykke”, “ulykkestilfælde”, “tilfælde” og “tilfældighed”.
- 23 O.a.: “Den tilfældige årsag” bruges teksten igennem som oversættelse af “*cause accidentelle*”. Her bruges “tilfældig” for at bibeholde den eksplicitte reference til Aristoteles’ skelnen mellem væsentlig (essentiell) og tilfældig (accidentel). Men med udtrykkets adjektivering af “accident” (“sammenbrud”) er der også tale om, hvad vi måske kunne kalde for en “sammenbrydende” eller “nedbrydende årsag” eller en “sammenbruddets årsag”.
- 24 At det synlige er det foretrukne domæne for fornægtelsen (den freudianske *Verleugnung*) som proces, det er det, som vi, hinsides Claudel, lærer ved læsningen af den overflod af altid selvmodsigende tekster, som maleriets historie giver anledning til. For mere om den visuelle logik, der knytter sig til *Verleugnung*, se Octave Mannonis “Je sais bien, mais quand même” i *Clefs pour l’Imaginaire* (Mannoni, 1969, pp. 9-33).
- 25 Hypotesen om Vermeers brug af camera obscura er blevet forsvaret af D. Fink i “Vermeer’s Use of the Camera Obscura: A Comparative Study” (Fink, 1971, pp. 493-505) og bestredet af Arthur K. Wheelock, Jr. i *Perspective, Optics and Delft Artists around 1650* (Wheelock, 1977, pp. 283-301 (og 291-292 for det der drejer sig om *Kniplersken*)).
- 26 Se P. Bianconi og G. Ungaretti, *L’opera completa di Vermeer*, Rizzoli, Milan, 1967, kat.-nr. 40 (pl. LX) og 9 (pl. VII-IX).
- 27 Se P. Bianconi og G. Ungaretti, *L’opera completa di Vermeer*, Rizzoli, Milan, 1967, kat.-nr. 30 (pl. L).
- 28 Se P. Bianconi og G. Ungaretti, *L’opera completa di Vermeer*, Rizzoli, Milan, 1967, kat.-nr. 24 (pl. XXXIX), 33 (pl. LV) og 42 (pl. LXI).

- 29 Se P. Bianconi og G. Ungaretti, *L'opera completa di Vermeer*, Rizzoli, Milan, 1967, kat.-nr. 21 (pl. XXXV), 31 (pl. XLI) og 32 (pl. XL).
- 30 Se P. Bianconi og G. Ungaretti, *L'opera completa di Vermeer*, Rizzoli, Milan, 1967, kat.-nr. 14 (pl. XIX-XXI), 15 (pl. XXII), 18 (pl. XI-XII) og 20 (pl. XXIII).
- 31 Se P. Bianconi og G. Ungaretti, *L'opera completa di Vermeer*, Rizzoli, Milan, 1967, kat.-nr. 5 (pl. V-VI), 7 (pl. XIII) og 8 (pl. X).
- 32 Se P. Bianconi og G. Ungaretti, *L'opera completa di Vermeer*, Rizzoli, Milan, 1967, kat.-nr. 32 (pl. XL).
- 33 I forhold til paroksysmet og det hysteriske anfald, se Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie: Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, pp. 150-168 og 253-259.
- 34 "Det, der refereres til, er forekomster ved kroppen, som viser sig selv og i deres visen-sig-selv 'indikerer' noget, som *ikke* selv viser sig. Det, at sådanne forekomster optræder, deres visen-sig-selv, falder sammen med en forhåndenværen af forstyrrelser, der ikke viser sig selv. Tilsynekomsten som tilsynekomst [*phénomène-indice*] 'af noget' vil følelig netop *ikke* sige: at vise sig selv, men vil derimod sige en bekendtgørelse af noget, der ikke viser sig selv, via noget, som viser sig selv. Tilsynekomst er her en *ikke-visen-sig-selv*. Dette 'ikke' må dog på ingen måde blandes sammen med det privative ikke, hvorigennem det tilsyneladendes struktur bliver bestemt." (Heidegger, 2007, p. 46) O.a.: Den franske oversættelse af Heidegger, som Didi-Huberman benytter sig af, oversætter "Erscheinung" ("tilsynekomst") med "*phénomène-indice*" ("indeks-fænomen"), der passer med, at der er tale om "forekomster", der "indikerer" noget".
- 35 O.a.: Med "figur-fremstilleligheden" oversættes "*la figurabilité*", der er den gængse oversættelse på fransk af Freuds "Darstellbarkeit", der i den danske oversættelse af *Drømmetydning* oversættes med "fremstillelighed".
- 36 Lad os helt kort huske på, at *årsagen* ikke falder sammen med hverken "motivet" eller "det fortrængte begær". Årsagen, sagde Lacan, "det er det, der halter", og det er det, hvis prægnans objekt a som begærets *objekt-årsag* giver udtryk for.
- 37 "*Pan*, sb. m. 1. Betydelig del af klædedragt, kåbe, jakke, kutte. Med et af sin kåbes stofstykker [*pans de sa robe*] dækkede han sit ansigt / Sin dårlige skæbne adlyder han i blinde. [...] 2. Jagtbegreb. En form for net, som man spænder om et træ. Jagtgarn (*pan de rets*), dem, som man fanger store dyr med [...] 7. Til randen, helt til randen [*À pan, à tout pan*], vending, der bruges i nogle provinser, og som betyder fuldt ud, til kanten" (Littré). Etymologien er ikke *pagina*, som Furetière troede, men *pannus*, der betyder *stykke* af en flade, en pjalt.
- 38 O.a.: I den franske tekst står der "*mimétiques*" ("mimetiske") og ikke "*non-mimétiques*" ("ikke-mimetiske") i denne sætning, men det er tydeligvis en fejl, som jeg har tilladt mig at rette.

- 39 I en nyligt udkommet bog har Jean-Claude Bonne givet “det ikoniske tegns ikke-mimetiske elementer” deres største udbredelse og på samme tid deres højeste grad af analytisk præcision, idet han viser, med tympanonet i Conques som sit eksempel, hvordan de fungerer – og idet han “etablerer parametre” for de allermindste enheder i et figurativt hele (Bonne, 1984).
- 40 Disse to udtryk stammer fra Louis Marin (diskussion ved en session til Urbi-no-kollokviet).

LITTERATUR

- Alpers, Svetlana: *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, London, John Murray, 1983.
- Arasse, Daniel: “Lorenzo Lotto dans ses bizarreries: le peintre et l’iconographie” in *Lorenzo Lotto: Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita*, Asolo, 1981, pp. 365-382.
- Aristoteles: *Aristoteles’ forelæsning over fysik*, Poul Helms (trans.), Kjøbenhavn, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1951.
- Bachelard, Gaston: *Essai sur la connaissance approchée*, Paris, Vrin, 1927.
- Bachelard, Gaston: *La formation de l’esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1980 (11. udgave).
- Barthes, Roland: *Det lyse kammer: Bemærkninger om fotografiet*, Karen Nicolajsen (trans.), Rævens Sorte Bibliotek, 1983 [1980].
- Bataille, Georges: “Masque” in *Cèvres complètes*, bind to, Paris, Gallimard, 1970/79.
- Blanchot, Maurice: *L’Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1959.
- Bloch, Ernst: *Experimentum Mundi: Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1975.
- Bonne, Jean-Claude: *L’art roman de face et de profil: Le tympan de Conques*, Paris, Le Sycomore, 1984.
- Charcot, Jean-Martin og Richer Paul: *Les démoniaques dans l’art*, Paris, Macula, 1984 [1887].
- Claudel, Paul: *Loeil écoute*, Paris, Gallimard, 1964.
- Damisch, Hubert: *Théorie du nuage: Pour une histoire de la peinture*, Paris, Le Seuil, 1972.
- Diderot, Denis: *Salonerne 1759-1781: Den moderne kunstkritiks fødsel*, Kasper Nefer Olsen (trans.), Hellerup, Edition Bløndal, 1997.
- Didi-Huberman, Georges: *Invention de l’hystérie: Charcot et l’Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.
- Didi-Huberman, Georges: *La peinture incarnée*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- Fink, Daniel A.: “Vermeer’s Use of the Camera Obscura: A Comparative Study”, *The Art Bulletin*, LIII, 1971, pp. 493-505.
- Freud, Sigmund: *Drømmetydning*, Mogens Boisen (trans.), København, Hans Reitzel, 1960 [1900].
- Freud, Sigmund: *Dora: Brudstykke af en hysterianalyse*, Lars Arild (trans.), København, Hans Reitzels Forlag, 1984 (1905).

- Freud, Sigmund: "Hysterische Phantasien und ihre Beziehung zur Bisexualität", i *Gesammelte Werke: Chronologisch Geordnet* 7, London, Imago Publishing Co. Ltd., 1991 (1908), pp. 191-199. (Tilgængelig online for abonnenter via Det Kongelige Biblioteks hjemmeside: <https://pep-web-org.ez.statsbiblioteket.dk:12048/search/document/GW.007.0191A?page=Po192&search-Terms=%5B%7B%22type%22%3A%22title%22%2C%22term%22%3A%22%20Hysterische%20Phantasien%20und%20ihre%20Beziehung%20zur%20Bisexualit%C3%A4t%22%7D%5D> (tilgået 7. juli 2023).)
- Ginzburg, Carlo: *Indagni su Piero: Il Battesimo, il cielo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1981.
- Heidegger, Martin: *Væren og tid*, Århus, Klim, 2007 [1927].
- Lacan, Jacques: *Psykoanalysens fire grundbegreber: Seminar XI (1964)*, Jacques-Alain Miller (red.), Carin Franzén og René Rasmussen (trans.), Højbjerg, Forlaget Politisk Revy, 2004 [1973].
- Mannoni, Octave: "Je sais bien, mais quand même" in *Clefs pour l'imaginaire, ou l'Autre scene*, Paris, Seuil, 1969.
- Panofsky, Erwin: "Ikonografi og ikonologi" in *Billedkunst og billedtolkning*, Else Mogensén (trans.), København, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1983 [1939].
- Panofsky, Erwin: "Titian's *Allegory of Prudence: A Postscript*" in *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, New York, Doubleday Anchor Books, 1955.
- Proust, Marcel: *På sporet af den tabte tid: Fangen*, Lars Bonnevie (trans.), København, Multivers, 2018a.
- Proust, Marcel: *På sporet af den tabte tid: Den genfundne tid*, Lars Bonnevie (trans.), København, Multivers, 2018b.
- Schapiro, Meyer: "On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs" in *Semiotica*, vol. 1, nr. 3, 1969, pp. 223-242.
- Schor, Naomi: "Le détail chez Freud" in *Littérature*, 1980, pp. 3-14.
- Thom, René: "La méthode expérimentale: un mythe des épistémologues (et des savants ?)" in *Le Débat*, nr. 34, 1985, pp. 11-20.
- Vasari, Giorgio: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, bind 7, G. Milanesi (ed.), Firenze, Sansoni, 1981 [1550].
- Wheelock, Jr., Arthur K.: *Perspective, Optics and Delft Artists around 1650*, New York, Garland Publishing, 1977.

