

PANG!

Om Didi-Hubermans *pan*-begreb fra bebudelse til korsfæstelse

LILIAN MUNK RÖSING

Pan er Didi-Hubermans begreb for det sted eller det øjeblik, hvor maleriets materialitet gør sig gældende på en måde, der fjerner opmærksomheden fra det, maleriet repræsenterer. Hos Proust, hvor Didi-Huberman henter begrebet, er erfaringen af pan et æstetisk chok. Som underskud af figur er pan forbundet med bebudelsens motiv, som overskud af materie med korsfæstelsens.

Jeg vil i denne artikel undersøge *pan*-begrebet nærmere, som Didi-Huberman definerer det i appendikset til *Devant l'image*, men også ud fra de analyser, han præsenterer i bogens første og sidste kapitel af henholdsvis et bebudelses- og et korsfæstelsesbillede.¹ Jeg vil argumentere for, at pan kan være et underskud af figur eller et overskud af materie, og at disse to varianter (eller accentforskydninger) kunsthistorisk kan knyttes til henholdsvis bebudelsens og korsfæstelsens motiver, der begge er afgørende scener i den centrale evangeliske begivenhed, som for Didi-Huberman også bliver et begreb for maleriets materialisering: inkarnationen. Endelig vil jeg forsøge at påvise pan i et par af Anna Anchers malerier.

“Pan” betyder “flig” eller “felt” eller “stykke”, men Didi-Huberman har hentet ordet et helt bestemt sted, nemlig hos Proust, i *På sporet af den tabte tid*. Her er der en passage, hvor forfatteren Bergotte står på museet foran Vermeers maleri *Udsigt over Delft*. Bergotte får øje på et “lille stykke gul mur” (“petit pan de mur jaune”) og bliver fuldstændig bjergetaget. For Bergotte er denne *pan*-oplevelse et æstetisk chok af de helt store, den tager bogstavelig talt livet af ham; han sætter sig ned på nærmeste museumssofa – og udånder! Dog når han at tænke: “Det er sådan jeg skulle have skrevet!” og endog at præcisere denne tanke: Han skulle have smurt “flere lag farve” på, gjort sin sætning “kostelig i sig selv” (Didi-Huberman, 2023, p. 29; 1990,

p. 292; Proust, 2014, p. 247-248). Kort sagt: Han skulle have skrevet på en måde, hvor ordenes materialitet (deres klang, rytme osv.) trænger sig mere eller lige så meget på, som det, de betyder.

Pointen er den, at selve den gule maling på lærredet bliver mere nærværende og betagende for beskueren Bergotte, end den gule mur i Delft, som den repræsenterer. “For én, der *kigger* på Vermeers maleri [...] lægger *gul* sig til muren”, skriver Didi-Huberman, og videre: “For én der modsat *ser* maleriet [...] er det ‘*pan*’et/’stykket’, der er gult”, det er “kostelig materie” (Didi-Huberman, 2023, pp. 30-31; 1990, p. 293). Det foruroligende, chokerende – i scenen fra Proust endda fatale – ved *pan* synes at genlyde i det korte enstavelsesord, når man udtaler det på fransk, hvor det nærmest onomatopoetisk mimer lyden af en eksplosion eller et skud: “Pang!”

“Pan” er det moment, hvor penselstrøgene på lærredet oscillerer mellem repræsentation og materialitet. Det moment, der ryster det figurative motiv, forstyrrer mimesis. Som Vermeers røde hat (*Pige med rød hat*, ca. 1665), hvis “billedlige intensitet” ifølge Didi-Huberman forstyrrer dens “mimetiske kohærens”; mere end en hat ligner den “en kæmpe stor læbe” eller “en vinge” eller slet og ret et “farvet skybrud”. (Didi-Huberman, 2023, p. 41; 1990, p. 305) Eller som den røde tråd i et andet maleri af Vermeer, *Kniplersken* (ca. 1665) – den røde tråd, der vælder frem af puden; snarere end en tråd er den “et *suverænt sammenbrud*”, en “plet”, en “flydende masse af rød maling”, der med sin “materielle [...] uklarhed” gør modstand mod “enhver *mimesis*”. (Didi-Huberman, 2023, p. 35; 1990, p. 298)

Pan er ikke det samme som “detaljen”, fordi detaljen bidrager til repræsentationen af motivet, hvorimod *pan* forstyrrer repræsentationen og dermed er mere beslægtet med Lacans “plet” som det sted, hvor billedet gengælder beskuerens blik og får det figurative motiv til at flimre. Men dér hvor Lacans mest berømte eksempel på pletten, det anamorfe kranium i Holbeins *Ambassadøerne* (1553), faktisk forestiller noget (et kranium) når den ses fra den rette skæve vinkel, (Lacan, 2004, p. 79) forbliver *pan* non-figurativ, ligegyldig hvilken vinkel den betragtes fra.

Pan er et af Didi-Hubermans begreber for flængen i maleriets figurative væv; et andet begreb er netop “flænge” (“*déchirure*”), og et tredje er “symptom”, som han overfører fra hysterikerens krop (som Freud observerede den) til maleriets flade. Både i den hysteriske krop og i maleriet er

symptomet en krise, en voldsom visuel begivenhed. "Symptomet" står i modsætning til "symbolet", det vil sige til det, der giver mening.

I *La peinture incarnée* sammenligner Didi-Huberman sit begreb om *pan* med Lacans begreb om "non-sens" ("ikke-mening"; skal ikke forveksles med "nonsens"). Ligesom "non-sens" opstår når "sens" ("mening") og "væren" overlapper (Lacan, 1973, p. 236; 2004, p. 180), så opstår *pan*, når det figurative og materialiteten overlapper (Didi-Huberman, 1985, p. 47). Det betyder, at *pan* ikke er den rene materialitet (gul maling), som ikke repræsenterer noget (en gul mur), men opstår lige dér hvor der er en strid mellem repræsentation og materialitet; materialiteten som repræsentationens *exces* eller anden side.

Bebudelsens suspension af figuren

Didi-Huberman udfolder begrebet om *pan* i appendikset til *Devant l'image*, men det optræder allerede i bogens første kapitel, i analysen af Fra Angelicos bebudelses-fresco i San Marco-klostret i Firenze (Ill. 1). Billedet er malet på væggen i en lille celle, skråt oven for en niche med et vindue. Didi-Huberman skriver om sin oplevelse af at træde ind i cellen og blive blændet af modlyset, så billedet først er utydeligt (Didi-Huberman, 1990, p. 21). Gradvist toner det frem, men det, der toner frem for beskuerens sanser, er først og fremmest det store felt (*pan*) af hvid pigment mellem ærkeenglen og jomfru Maria, der er trængt ud i hver sin side for at give plads til denne farvens materialitet (Didi-Huberman, 1990, p. 27). For den, der går ikonografisk til billedet, er der "ikke noget" mellem englen og jomfru Maria. For Didi-Huberman er dette "ingenting", dette fravær af figur i billedets midte, i høj grad "noget", nemlig et overskud af materialitet: Det hvide pigments overvældende nærvær.

Det centrale i billedet er ikke figurerne, der ikonografisk genkendeligt repræsenterer bebudelsen. De er ret simpelt malede, uden de store mimetisk-realistiske ambitioner, og kan kunsthistorisk kategoriseres som "primitiv toskansk stil". Didi-Hubermans pointe er imidlertid, at vi skal suspendere sådanne kunsthistoriske kategoriseringer i vores første møde med maleriet. Han foretager en fænomenologisk *epoché*: suspenderer sin historiske viden og den ikonografiske prioritering af det figurative



ILL. 1

Fra Angelico: *Bebudelse*, 1439-1443, fresco, 190 × 164 cm, San Marco Klosteret, Firenze. Foto: Richard Mortel via Wikimedia Commons.

for i stedet opmærksomt at registrere, hvordan billedet kommer til syne for ham. En sådan indstilling er ikke bare fænomenologisk, den er også psykoanalytisk. Didi-Huberman beskriver den med Freuds begreb om “jævntsvævende opmærksomhed” (“attention flottante”) (Didi-Huberman, 1990, p. 25), altså en opmærksomhed, der ikke på forhånd eller per konvention skelner mellem, hvad der er væsentligt og uvæsentligt i det sansede. Han kunne også have henvist til Lacans pointe om, at det i den analytiske diskurs gælder om at suspendere sin viden for at gøre sig lydhør for analysanden (Lacan, 1991).

Det, der kommer til syne, når Didi-Huberman retter sin jævntsvævende opmærksomhed mod Fra Angelicos bebudelsesfresco, er det store *pan* af hvid pigment. Men hvad er dette *pan* andet end selve tilsynekom-

stens mulighed? Den flade, hvorpå, eller den maleriske materie, hvoraf nye figurer kan opstå. Det hvide pigment udgør en virtualitet, eller det som Didi-Huberman kalder “le visuel” (“det visuelle”) og adskiller fra “le visible” (“det synlige”, dvs. det figurative) og “l’invisible” (“det usynlige”, det hvide pigment betragtet som et “ingenting”) (Didi-Huberman 1990, p.25).

I en anden bog, og i et andet af Fra Angelicos bebudelsesbilleder (*Bosco ai Frati*-alteret, ca. 1450) peger Didi-Huberman på den non-figurative virtualitet ikke i et felt af hvidt pigment, men i de farvepøle, der ligger ved jomfru Marias fod, og som figurativt anskuet er fliser med farvede mønstre, men ret beset felter af farveklatter (Didi-Huberman, 1995, p. 112). Han sammenligner dem med de farvede reflekser, der lægger sig på katedralers gulve, vægge og søjler, når lyset skinner gennem mosaikruderne, og som på samme vis er pøle af farve, hvori virtuelle skikkelser synes at flimre.

Inkarnationen som imaginær modus

Med sin oplevelse af det hvide felt i San Marco-frescoen som en virtualitet, en tilsynekomstens mulighed, når Didi-Huberman så alligevel frem til det, som er billedets titel og figurative motiv: Bebudelsen. For hvad handler den kristne bebudelse om, hvis ikke lige netop, at en ny figur skal opstå, en uhørt figur skal komme til syne? Gud skal materialisere sig. Det kristne begreb for denne tilsynekomst, denne materialisering, er *inkarnationen*. På denne måde lader det hvide pigment os sanse det, som er essensen af bebudelsesscenen: Noget skal komme til syne. Måske endda Marias (og strengt taget enhver befrugtet kvindes) overvældende oplevelse af, at noget skal komme til syne, som slet ikke er til at forestille sig.

Denne tolkning af maleriet, baseret på den sanselige oplevelse og en suspension af den figurative repræsentation, er ikke uafhængig af den figurative repræsentation. Igen: *Pan* er ikke dér, hvor materialiteten annullerer repræsentationen, men dér hvor den slører den, overdøver den, bringer den til at vakle. Det er trods alt englen og Maria, der får os til at forstå, at maleriet handler om bebudelsen, men pigmentet får det til at “handle om” bebudelsen på en anden måde end den konventionelle repræsentation. En måde, hvor det, det hele “handler om”, bliver sanseligt nærværende for beskueren.

Inkarnationen bliver for Didi-Huberman ikke “bare” et begreb for den kristne forestilling om Guds bliven-til-kød-og-blod, men også for grundbestræbelsen i en malerisk æstetik, der adskiller sig fra repræsentationens. Didi-Huberman gør os opmærksom på, at der mellem antikken og renæssancen er flere århundreder i den vesterlandske kunsthistorie, hvor idealet ikke er den mimetiske repræsentation. Det var det for de gamle grækere, og det blev det igen i renæssancen, som jo netop var optaget af at genopdage antikken. Men derimellem udfoldede sig en kristen kunst, der ikke bestræbte sig på at repræsentere, men på at inkarnere. Med kristendommen blev mimesis-idealet smadret, og inkarnationen blev maleriets nye “imaginære modus”:

De første kirkefædre [...] slog et gevaldigt hul i den klassiske mimesis-teori, og gennem dette hul skulle en ny, specifik imaginær modus opstå, domineret af den centrale problematik, det centrale fantasme: Inkarnationen. (Didi-Huberman, 1990, p. 37)²

Man kan sige, at denne “inkarnationens” modus, hvor maleriet bliver et spørgsmål om at gøre noget sanseligt nærværende for beskueren gennem den maleriske materialitet (farve, penselstrøg, tekstur), vendte tilbage igen med det 20. århundredes abstrakte maleri. Således kunne man anskue hele den vesterlandske kunsthistorie som en vekslen mellem mimesis og inkarnation, frem for som en mimetisk-realistisk tradition, hvori det middelalderlige kristne maleri blot er en pause. Men i og med at selve disciplinen kunsthistorie udgår fra renæssancen, er dens sammenhæng med mimesis-idealet tæt og kan være svær at bryde.

Anna Anchers solreflekser

Mit livs første *pan*-oplevelse har jeg haft med et maleri af Anna Ancher. Dengang vidste jeg bare ikke, at det var en *pan*-oplevelse, men da jeg mange år senere læste Didi-Huberman, fik jeg et begreb for den. Maleriet var *Aftensol i kunstnerens atelier* (ca. 1913), og jeg blev draget mod de flimrende æteriske orangeviolette solreflekser, der synes at åbne væggen, gøre den gennemskinnelig. Tæt på fik jeg et frydefuldt chok over at se, med hvor grove penselstrøg de var malet, hvor tykke lag af maling, de bestod af.



ILL. 2

Anna Ancher: *Solskin i den blå stue*, 1891, olie på lærred, 58,8 × 65,2 cm, Skagens Museum.
Foto: Skagens Museum via Wikimedia Commons.

“Pang!” sagde det, da jeg kom tæt på billedet. Pludselig så jeg ikke solreflekser, men felter af fed farve; materien overdøvede motivet; den stærkt sanselige oplevelse af den nærværende maleriske materialitet suspendede det, som maleriet forestillede.

Solreflekser er Anna Anchers signaturmotiv; et motiv hun er helt besat af at male, fra hun opdager det til sin død. I *Aftensol i kunstnerens atelier* har hun taget konsekvensen af sin besættelse ved at tømme rummet

for mennesker for at rendyrke refleksernes motiv. Men også i de malerier, hvor motivet følges med menneskefigurer, har det tendens til at være det centrale. Det gælder i høj grad et af Anchers berømteste værker, *Solskin i den blå stue* (Ill. 2).

For den figurativt orienterede betragtning – navnlig fordi figurativ orientering indebærer en særlig orientering mod det, vi kan genkende som menneskeskikkelser – er det et billede af en pige, der sidder og hækler. For den beskuer, der desuden er biografisk informeret, er det et billede af kunstnerens datter, Helga, der sidder og hækler. Men hvis man suspenderer sin orientering mod menneskeskikkelser og sin eventuelle biografiske viden, må man konstatere, at det centrale motiv er solreflekserne på væggen. Den dialektik, der generelt kendetegner Anchers solreflekser, er også her på spil: Ved at smøre flere lag af maling på lærredet skaber hun en oplevelse af gennemsommelighed, transparens. Romberne mætter væggens blå flade med ekstra maling, men oplevelsen er en åbning af væggen, en opløsning af dens tæthed; rummet har nærmest fået endnu et vindue.

Hvis man slører blikket lidt foran billedet (og det anbefaler Didi-Huberman, at man gør, endog at man lukker øjnene (Didi-Huberman, 1990, p. 189)), bliver man indtaget af blå farve, med de lysere rombiske felter som særligt blikfang, som solreflekser i et blåt hav. Måske en BLING!-oplevelse mere end en PANG!-oplevelse, men stadig kvalificerer de rombiske felter til at være *pan* i Didi-Hubermans forstand: Det sted, hvor maleriets materialitet trænger sig på, så vi lige så meget ser lysende romber gjort af ujævne blå og hvide penselstrøg, som vi ser motivet: solreflekser. Igen: Den nærværende sansbare materialitet overdøver henvisningen til et fænomen “ude i verden” (signifiantens materialitet overdøver signifiéen).

Didi-Huberman har den pointe om den hvide farve i *Fra Angelicos* bebudelsesbillede, at den ikke bare indtager beskuerens blik, men også omslutter ham, fordi hele den lille celle omkring ham har samme farve – og hvis han er eller var en af klostrets munke i det 14. århundrede, ville han også være svøbt i denne farve, i dominikanerordenens hvide kutte (Didi-Huberman, 1990, p. 35). Han ville ikke bare opleve den tilsynekomstens mulighed, som Gud er, for sine øjne, men også føle sig favnet af den, føle sig favnet, omsvøbt af Gud. Det har fået mig til at fantasere om, at *Solskin i den blå stue* skulle udstilles i den blå stue på Brøndums hotel; den stue som er

dens motiv, og som stadig har samme farve og står åben for offentligheden. Så ville jeg på én gang have den blå farves gennemskinnelige velsignelse for mine øjne og føle mig omsluttet af den.

Bebudelse i den blå stue

Anna Anchers solreflekser på væggen er en slags billeder-i-billedet, i stil med dem der hænger på væggene i den hollandske renessances interiørmalerier, men de er abstrakte, non-figurative, dér hvor de hollandske billeder-i-billedet er figurative og fortællende. Så længe vi kalder dem "solreflekser", anskuer vi dem naturligvis stadig som figurative motiver, men når de i *pan*-oplevelsen bliver til felter af malerisk materie, er det så at sige en videreførelse af den bevægelse bort fra det figurative, som er igangsat med bevægelsen fra de figurative billeder-i-billedet til solreflekserne.

Tendensen til at udskifte billeder-i-billedet med farvefelter ses også i Anchers mennesketomme interiør *I middagsstunden* (ca. 1914), hvor de efterladte træskos motiv alluderer til Samuel van Hoogstratens *Tøflerne* (1658), men hvor væggene er rene farvefelter, dér hvor der hos Hoogstraten hænger et billede-i-billedet på væggen, endda et billede, der kan identificeres som *Den faderlige formaning*, med alt hvad det indebærer af anekdotisk fantasi (måske er tøflerne efterladt i al hast af én, der ikke har ladet sin erotiske lyst hæmme af nogen faderlig formaning). Også i Anchers billede rummer træskoene mulige associationer til både sex (en middagslur på landet) og død (at stille træskoene), men når jeg betragter de vilde felter af grøn, pink, gul, violet og koboltblå, hører jeg for mig uvægerligt Anchers berømte sætning (fra et brev til Viggo Johansen om maleriet *Aftenbøn*): "Det er kun som Farve jeg har ment noget dermed" (Svanholm, 2005, p. 13).

I *Solskin i den blå stue* er der imidlertid også et figurativt billede-i-billedet. Hvis vi genindstiller vores blik på genkendelse af menneskeskikkelser, opdager vi øverst i venstre hjørne noget, der ligner et madonnamaleri. En Jomfru Maria med slørede ansigtstræk, men med en foroverbøjning, der lader os fornemme, at hun har blikket rette mod den lille hæklende pige. Hermed er der ikonografisk belæg for at opleve scenen, som jeg umiddelbart oplevede den, første gang jeg så maleriet: som en bebudelsesscene. Der er endda en vis analogi til Fra Angelicos kalkhvide bebudelse: Mellem

scenens aktører, trængt ud i hver sin side af billedfladen, er der et stort felt (*pan*) af farve, hos Angelico kalkhvidt, hos Ancher blå. I en vis forstand er der gået kludder i ikonografien hos Ancher: På den bebudende ærkeengels plads finder vi en madonna, og på den vordende mors plads finder vi kunstnerens datter. Ancher erstatter bebudelsens patriarkalske akse (en far skal avle sin søn, eller sig selv, med kvindekroppen som medium) med en matriarkalsk (en moderskikkelse kigger velsignende ned på sin datter). Men i denne sammenhæng, med Didi-Hubermans *pan*-begreb for øje, er min centrale pointe, at hun erstatter Guds kødeliggørelse med lysets materialisering. Lidt anderledes sagt betragter jeg Anchers solreflekser – hendes indfangelse af det uåndgribelige lys i fed malerisk materie – som hendes version af inkarnationen. Hvis maleriet er inspireret af et motiv fra den kristne kunsthistorie, bebudelsen, så ligger det også i forlængelse af den “kristne” æstetik, som Didi-Huberman udpeger som et alternativ til mimesis, i kraft af sin bestræbelse på at materialisere det uåndgribelige, at gøre lyset til at tage og føle på, i en grad så abstrakte farvefelter trænger det figurative til side. Hvis man suspenderer eller slører billedets figurative motiver og fokuserer på solreflekserne som felter af malerisk materie, kan man risikere at sanseligt opleve det, som inkarnationen handler om: materialiseringen af det absolutte princip, i Anchers univers lyset.

Som hos Fra Angelico er inkarnationen (bebudelsen) ikke bare et motiv, som maleriet refererer til, men også dets “imaginære modus”; den modus, hvor noget gøres sanseligt nærværende for beskueren frem for at repræsenteres ikonisk eller mimetisk. Og som hos Fra Angelico kan denne sanseliggørelse eller materialisering ikke fuldstændig adskilles fra det motiviske og ikonografiske; den ikoniske madonna øverst til venstre og hele motivets bebudelsesscenografiske komposition er medvirkende til, at begrebet eller forestillingen om “inkarnation” overhovedet kommer på tale. *Pan* er ikke den maleriske materies annullering af det motiviske, men opstår i en oscilleren mellem materialitet og motiv.

Pan henleder også vores opmærksomhed på den taktile frem for visuelle dimension ved maleriet. Maleriet som bestående af lærred og pigment og olie; materialer, der er til at tage og føle på. Som James Elkins skriver, er en maler måske ikke så meget (eller lige så meget) én der går rundt i verden og indfanger maleriske motiver, som én der tilbringer time-

vis på atelieret i selskab med sine fedtede oliefarver (Elkins, 2019, p. 147). Med sine solreflekser opdagede Anna Ancher det taktile ved lyset, og det gjorde hun i et af sine billeder af den blinde Ane. Det er her, i *En blind kone i sin stue* (1883), at solreflekserne første gang optræder som motiv i hendes værk. Det er ikke tilfældigt, tænker jeg, at der skulle en blind kvinde til, for at Ancher opdagede solreflekserne: For den blinde er lyset ikke noget, hun ser, men noget, hun føler. Den blindes motiv gør Ancher sensitiv for lyset som taktilt frem for visuelt, og hun opdager det, der skal blive ikke bare hendes signaturmotiv, men også hendes bestræbelse i arbejdet med oliefarvens eller pastelkridtets materie: materialiseringen af lyset.

Materialets tænkning

For Didi-Huberman er Fra Angelicos arbejde med det hvide pigment også en form for (teologisk) tænkning. Han understreger, at Angelicos billede ikke er en "oversættelse" af "en bestemt teologisk eksegese", men snarere i sig selv et stykke eksegetisk arbejde: "det autentiske eksegetiske arbejde som anvendelsen af et pigment i sig selv formår at levere." (Didi-Huberman, 1990, p. 35) Groft sagt: Gennem sit arbejde med det hvide pigment har Fra Angelico undersøgt det store teologiske spørgsmål: Hvad er Gud? Og givet et svar (et medie af potentialitet, der lægger sig blødt omkring dig som et kalket rum og en kutte), som er i overensstemmelse med tidens teologiske tænkning (det belægger den lærde Didi-Huberman med citater fra tidens teologer), men altså netop ikke er en "oversættelse" af tænkningen; den er en tænkning i sin egen ret, en tænkning gennem materialet.

Hvor ville det føre mig hen, hvis jeg på lignende vis skulle kontekstualisere Anna Anchers solreflekser, sammenligne dem med de idehistoriske strømninger i hendes tid? Helt overordnet kan man måske tale om en sekularisering af det religiøse motiv. Når jeg tolker solreflekserne som Anchers "version" af inkarnationen, mener jeg, at det er en sekulær version. Hvad Guds kødeliggørelse er for den troende, er lysets stofliggørelse for kunstneren Anna Ancher. Det kan pege på Anna Anchers forankring i en epoke, hvor troen på Gud veg for troen på kunsten. Men det er også værd at bemærke, at Ancher igen og igen lader sine solreflekser invadere stuerne hos Skagens småkårsfolk. Sypiger, fiskere, blinde koner. Med solreflekserne

gør hun deres små klumre stuer rummelige og gennemskinnelige, hun viser os, som Grundtvig, at lyset ej er “for de lærde blot”, og, som Ingemann, at lyset ikke bare ser ind til drot på slot, men også til tigger i vrå. Hun omgiver småkårsfolkene med en velsignelse af lys og farver og anbringer dem i den vægtige (kontemplative, foroverbøjede) position, der i kunsthistorien er forbeholdt Jomfru Maria, hvorved deres arbejde (strikning, syning, garnbødning, strøpestopning osv.) får noget ophøjet over sig. Hun er her på linje med hele det moderne gennembruds ophøjelse af underklassen og håndens arbejde. Men igen: Det er ingen “oversættelse” af en tanke til maleri; det er en tanke, der opstår i og af hendes ihærdige arbejde med oliefarver eller pastelkridt for at materialisere lyset.

Korsfæstelsens overskud af materie

Hvis *Devant l'image* åbner med et bebudelsesbillede, der suspenderer det figurative, så kredser bogens fjerde og sidste kapitel (inden appendikset) om korsfæstelsesmotivet og en dermed forbunden åbning eller ødelæggelse af det figurative. Det er ikke noget, Didi-Huberman eksplicit tematiserer, men bogen kan siges at følge plottet i den kristne historie om Guds inkarnation: Vi starter med bebudelsen og ender med korsfæstelsen. Man kan også anskue det mere rumligt, mindre temporalt, og se bogen som en slags triptykon, hvor sidefløjene fremviser henholdsvis bebudelsen og korsfæstelsen, mens de to midterkapitler er viet polemikken mod Vasaris mimesis-orienterede og historistiske samt Panofskys ikonografiske (symbol- og motivaflæsende) kunstforståelse.

I fjerde kapitel retter Didi-Hubermann bl.a. sin sensitive analytiske opmærksomhed mod et lille korsfæstelsesbillede malet på pergament af en anonym kunstner i første halvdel af det 15. århundrede: *Den hellige Bernhards vision med en nonne* (Ill. 3). Billedet befinder sig på Schnütgen-museet i Köln og er i folkemunde kendt som “Ketchup-Kristus”, fordi rød farve er splattet over den korsfæstedes legeme og drypper fra korset i langstrakte tunger. Didi-Huberman sammenligner den røde farve her med det hvide pigment i Fra Angelicos bebudelsesbillede; i begge tilfælde er farven det, der “understøtter hele billedets begivenhed” (Didi-Huberman, 1990, p. 245). Ligesom det hvide pigment i bebudelsesbilledet lader



ILL. 3

Den hellige Bernhards vision med en nonne (det såkaldte Blodskrucifiks eller Ketchup-Kristus), 15. årh., blæk og tusch på papir, 25,8 × 18,2 cm, Museum Schnütgen, Köln. Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_coo2356.

beskueren sanser tilsynekomstens mulighed, så lader den røde farve i korsfæstelsesbilledet beskueren sanser Guds blodige kødeliggørelse. Hvis Fra Angelicos hvide pigment er et fravær af figur, så er Schnütgen-krucifiksets røde farve en ødelæggelse af figuren: Kunstneren har smurt farven over den stregtegnede Kristusskikkelse (Didi-Huberman, 1990, p. 245), som når et lille barn maler sin fine tegning over med tusch. Didi-Huberman kalder her den røde farve for "plet", "symptom", "defiguration", men man kunne også kalde den *pan*. Den er beslægtet med appendiksets eksempler på *pan*: Den røde tråd i forgrunden af Vermeers *Kniplersken* og hatten i hans *Pige med rød hat*, som begge snarere end tråd og hat er røde farvepøle, der forstyrrer det figurative, det mimetiske.

Analysen af Schnütgen-krucifikset handler igen om, at maleriet ikke bare repræsenterer inkarnationen, men også inkarnerer det, som inkarnationen handler om. I bebudelsesscenen er Guds kødeliggørelse til stede som ren virtualitet, et underskud af figur; i korsfæstelsesscenen som en fuldbyrdet, blodig affære, et overskud af materie. Didi-Huberman skriver smukt om, hvordan den røde farve på én gang dækker ("couvre") og åbner ("ouvre") Kristusfiguren. Hvordan den lægger sig over Kristusskikkelsen, men samtidig har den effekt, at han ligesom farer frem i billedet, åbner sin blodige favn for beskueren. Og i øvrigt også, hvordan den (produktions- frem for receptionsæstetisk anskuet) er en salvelse af skikkelsen: Kunstneren har salvet den med rød maling og derved gjort den til Kristus, som egentlig betyder "den salvede". (Didi-Huberman, 1990, p. 246) Ligesom det gjorde sig gældende i analysen af Fra Angelicos bebudelse, er *pan* i Schnütgen-krucifikset ikke éntydigt materiens dominans over figuren, men snarere en slags kippebillede mellem materie og figur. Der er ikke tale om, at pletten udvisker Kristus, der er snarere tale om "Kristus-som-plet", Gud som ét stort blødende sår, i fuldkommen identifikation med, og med favnen åben for, det lidende menneske (Didi-Huberman, 1990, p. 247).

Det er min tese, at den forstyrrelse af det figurative, som Didi-Huberman indkredser med *pan*-begrebet, på den ene side kan have karakter af en udeladelse eller opløsning af figuren til fordel for et felt eller element, hvoraf (nye) figurer potentielt kan opstå, på den anden side af en ødelæggelse af figuren i kraft af et overskud af materie. Og at disse to forskellige forstyrrelser er knyttet til henholdsvis bebudelsen (underskud af figur) og

korsfæstelsen (overskud af materie). I begge tilfælde trænger den maleriske materie sig på, men i det ene tilfælde (jf. Fra Angelicos *Bebudelse*) trænger materialiteten sig på som en mangel (eller venten) på figur, i det andet tilfælde (jf. *Ketchup-Kristus*) som en ødelæggelse af figuren.

Pan kan være et sted i billedet, der suspenderer repræsentationen. Eller det kan være et sted, der ødelægger/modarbejder repræsentationen. For mig at se har disse to dimensioner også at gøre med hver sin grundlæggende gestus i malerkunsten: På den ene side at undersøge betingelserne for, at noget kommer til syne, på den anden side at afsætte kroppens materie. *Ketchup-Kristus* er ganske vist ikke malet med blod, men i sin strinten med rød farve synes kunstneren alligevel at foregribe de kunstnere, der siden har malet billeder med deres kropsvæsker, og som igen kan siges at lægge sig i en urgammel – helt tilbage til hulemalerierne – tradition for maleri som kropsaftryk.

Anna Anchers fjerkræ

Som solrefleksernes maler indskriver Ancher sig først og fremmest blandt de kunstnere, der udforsker selve tilsynekomstens mulighed. Solreflekserne er farvefelter beslægtede med det hvide pigment i Fra Angelicos San Marco-fresco, eller farvepøle beslægtede med den, Didi-Huberman påpeger i hans *Bosci ai Frati-madonna*. Farvepøle finder vi også i visse af Anchers malerier dér, hvor den håndarbejdendes hænder er afbilledet; hænderne er opløst i et virvar af farvestrøg, hvor det kan være svært at trække grænsen mellem hånd, redskab og materiale (*Helga i sin legestue*, 1891, *Strikkende kone*, 1915). Med de håndarbejdendes hænder befinder vi os i en slags kaotisk skabelsesskød, hvoraf nye gestalter kan opstå. Det gør vi motivisk (hænderne er i færd med at formgive et formløst materiale), men det gør vi også malerisk-materielt.

Når de opløste hænder optræder i sammenhæng med et motiv, som Ancher flere gange maler, nemlig de fjerkræsplukkende, synes de at bevæge sig i retning af *pan* som ødelæggelse af figuren, som en strinten med farver, der à la *Ketchup-Kristus* opløser faste konturer. I *Kone, der plukker høns* (1902) kan det være svært at se, hvad der er hænder, hvad der er høne, og hvad der er fjer. Formen opløses. Det gælder også bunken af plukkede



høns i baggrunden; hønsekroppene er smeltet sammen til en uformelig masse. Her åbner de røde solreflekser ikke den mørke væg i baggrunden, men ligner snarere blodpletter. Det er ikke et billede om tilsynekomstens mulighed, det er et billede om et overskud af materie, ligesom fjerene på det motiviske plan er et materielt overskud fra de plukkede høns. Fjer og hønsefødder er strintet på med hurtige penselstrøg; Ancher har smidt sine strøg rundt omkring på lærredet, ligesom konerne smider hønsefjer omkring sig. Hvis man tillader sig at basere en typologi på de to forskellige typer af *pan* i *Devant l'image*, er dette altså et maleri af korsfæstelsestypen (overskud af materie) frem for bebudelsestypen (underskud af figur).

Det tætteste, vi hos Ancher kommer på et motiv, der ligner en korsfæstelse, er den skønne pastel *En ung pige plukker en svane* (Ill. 4), endnu en fjerkræsplukkende skikkelse. Her strækker den store døde svanekrop sig hen over billedet som en anden død Kristus. Men kompositionen påkalder ikke Kristus på korset, den påkalder snarere Kristus nedtaget fra korset, hvilende i sin mors skød, en pietà. (Rent bortset fra, at motivet også påkalder *Leda med Svanen*. Eller som en ældre kvinde spontant og begejstret udbrød, da jeg viste billedet under et foredrag på Nørrebro: "Det er Ledas hævn over svanen.") For mig påkalder svanens kæmpevinge også en englevinge, men fremhæver i så fald det sært fjerede, dyrisk materielle, der faktisk er over mange af kunsthistoriens englevinger. Den kunne også næsten være et harpeagtigt instrument, som pigen musicerer på. Kompositorisk er billedets centrum såret, det blottede svanekød.

Billedet er malet med pastelfarve på lærred. Til forskel fra sine samtidige kollegaer malede Ancher ikke bare skitser, men færdige værker med pastel. Og som en af de få i kunsthistorien overhovedet malede hun med pastel på lærred (Fabritius, 2008, p. 70). At have fingrene om et pastelkridt er at være i en mere direkte taktil kontakt med farvens materie, end når der er en pensel mellem hånd og maling. Kunstnerens hånd i direkte kontakt med farvens kød, som pigens hånd med svanens.

ILL. 4 (OVERFOR)

Anna Ancher: *En ung pige plukker en svane*, 1892, pastel på lærred, ukendt format, privateje.

Motivet er for meget materie (den store svanekrop) og ikke for lidt figur. Samtidig er der noget behersket og velformet over hele kompositionen, det er ikke malet med kaotiske strøg som hønsebilledet. Her rummes de plukkede fjer af den flotte kobbergryde nederst til højre, som kompositorisk afbalancerer svanediagonalen ved at indgå i diagonal dialog med pigens kobberfarvede hår. Det er et billede, hvor den overskydende materie rummes; kobbergryden rummer fjerene, den døde svane udgør en flot og afgrænset figur.

I min Anna Ancher-bog opholder jeg mig ved svanens sår og skriver: "Hvis man først har fået øje på det sår, bliver blikket ved med at pille i det. Her, fra denne plet, kigger billedet tilbage på beskueren." (Rösing, 2018, p. 126) Jeg gør det altså til en "plet" i Lacans forstand; det sted hvorfra billedet ser tilbage på beskueren. Jeg gør det måske også til en slags barthesiansk *punctum*: den detalje i billedet, der skiller sig ud fra sceneriet og rammer dig "som en pil" (Barthes, 1987, p. 38). Spørgsmålet er, om såret også kan kvalificere til at være *pan*.

I appendikset i *Devant l'image* adskiller Didi-Huberman sit *pan* fra Barthes' *punctum*. Ikke fordi Barthes finder *punctum* i fotografiet, mens Didi-Huberman finder *pan* i maleriet, men fordi *punctum* er en motivisk detalje (et par snøresko, en lille drengs dårlige tænder blottet i et smil, Andy Warhols negle på Duane Michals fotografi, for at nævne nogle af Barthes' eksempler (Barthes, 1987, pp. 57-61)). *Punctum* er knyttet til det, som billedet repræsenterer, ligesom den særlige tempus og forgængelighedsbevidste affekt, Barthes forbinder med fotografiet ("det-har-været" (Barthes, 1987, p. 115)), ikke kan adskilles fra motivet. *Punctum* forbliver så at sige under repræsentationens regime, dér hvor *pan* fastholder os i maleriets materielle substans og suspenderer referencen (Didi-Huberman, 2023, p. 46; 1990, p. 311).

Hvad angår svanens sår, er forskellen på *pan* og *punctum* måske et spørgsmål om, hvordan jeg vælger at betragte det. Hvis jeg betragter såret som motiv og lader det ramme mig som en påmindelse om forgængeligheden, med den døde fugl som ét stor vanitas-symbol, er det et *punctum*. Men som jeg sidder og betragter det nu, i den fine store reproduktion i Elisabeth Fabritius' bog om Anchers pasteller, får jeg snarere følelsen af at blive suget ind i denne farveplet i billedets midte, det rustrøde, det violette,

med strejf af lysegul. Og så bliver det til et pan, som fastholder mig i den maleriske substans. Et *pan* beslægtet med farvepølen i Bosci ai Frati-madonnaen og således et *pan* af bebudelses- snarere end korsfæstelsestypen, selvom dette maleri motivisk nærmer sig korsfæstelsen.

Hvad *pan* kan lære os, er at være opmærksomme på den maleriske materialitet og hele den dimension af maleriet (og strømning i kunsthistorien), der bestræber sig på at inkarnere frem for at repræsentere. Men også, hvordan denne materialitet måske nok suspenderer referencen, men aldrig afskediger den. Hvorfor *pan* nok så meget handler om beskuerens suspendering af en konventionel ikonografisk eller mimetisk tilgang. *Pan* er ikke dér, hvor materialiteten udsletter referencen, men dér, hvor et felt i billedet på én gang er mur og gul farve, solreflekser og fede pastose penselstrøg, dråber af blod og strint af maling, svanesår og farvepøl.

Lilian Munk Rösing (f.1967), ph.d. og lektor i litteraturvidenskab, Københavns Universitet, kritiker ved dagbladet Politiken. Arbejder i krydsfeltet mellem kunst-, kultur- og psykoanalyse. Forfatter til bl.a. Anna Anchers rum (Gyldendal, 2018).

SUMMARY

PANG!

On Didi-Huberman's Concept of Pan from Annunciation to Crucifixion

Pan is Didi-Huberman's concept for the spot where or moment when the materiality of the painting makes itself present in a way that draws away attention from what the painting represents. This article examines the concept of *pan*, as Didi-Huberman defines it in the appendix to *Devant l'image*, but also based on the analyses he presents in the book's first and last chapters of an annunciation and a crucifixion image, respectively. I will argue that *pan* can be a lack of figure or an excess of matter, and that these two variants (or shifts in accent) can be linked art-historically to the motifs of the annunciation and the crucifixion respectively, both of which are decisive scenes in the central evangelical event: the incarnation, which for Didi-Huberman is also a concept for the materialisation that the painting performs. Finally, the article points to instances of *pan* in paintings by Anna Ancher.

NOTER

- 1 Appendikset findes i en dansk oversættelse i dette temanummer, se pp. 13-59.
- 2 Min oversættelse.

LITTERATUR

- Barthes, Roland: *Det lyse kammer: Bemærkninger om fotografiet*, Karen Nikolajsen (trans.), København, Forlaget Politisk Revy, 1987.
- Didi-Huberman, Georges: *La peinture incarnée*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- Didi-Huberman, Georges: *Devant l'image: Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.
- Didi-Huberman, Georges: *Fra Angelico: Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995.
- Didi-Huberman, Georges: "Detalje og pan", Jakob Rosendal (trans.), in *Passepartout*, nr. 43, 2023 (1990).
- Elkins, James: *What Painting Is*, anden udgave, New York, NY, Routledge, 2019.
- Fabritius, Elisabeth: *Anna Anchers pasteller*, København, Vandkunsten, 2008.
- Lacan, Jacques: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse: Le Séminaire XI*, Paris, Seuil, 1973.
- Lacan, Jacques: *Lenvers de la psychanalyse: Le Séminaire XVII*, Paris, Seuil, 1991.
- Lacan, Jacques: *Psykoanalysens fire grundbegreber: Seminar XI*, Carin Franzén og René Rasmussen (trans.), København, Forlaget Politisk Revy, 2004.
- Proust, Marcel: *Fangen 1*, Lars Bonnevie (trans.), København, Multivers, 2014.
- Rösing, Lilian Munk: *Anna Anchers rum*, København, Gyldendal, 2018.
- Svanholm, Lise: *Breve fra Anna Ancher*, udvalgt og kommenteret af Lise Svanholm, København, Gyldendal, 2005.