

Georges Didi-Huberman

PASSEPARTOUT 43

Skrifter for
kunsthistorie

Årgang 25
2023

Georges Didi-Huberman

PASSEPARTOUT

NR. 43—25. ÅRGANG—2023

UDGIVER

Passepartout—Skrifter for kunsthistorie

CVR-nummer 25 34 04 18

c/o Aarhus Universitet

Bygning 1580, lokale 024

Langelandsgade 139

DK-8000 Aarhus C

ISSN 0908–5351 (tryk)

ISSN 2597–0704 (online)

Passepartout er et peer reviewed tidsskrift.

Dette nummer udgives med støtte af Ny Carlsbergfondet.

TEMAREDAKTION

Jakob Rosendal og Ane Kirstine Preisler Skovgaard.

Redaktionen har opsøgt rettighedshaverne til alt billedmateriale.

Eventuelle yderligere rettighedshavere bedes henvende sig til temareaktionen.

REDAKTIONSPANEL

Natascha Lundholm Søndermark Beringer, Hanna Brøndal, Carina Sabrina Wiborg Borovski
Hundsdaahl, Sarah Helene Jørgensen, Pernille Leth-Espensen, Emma Nordby Nicolaisen, Camilla
Skovbjerg Paldam, Daniel Emami Riis, Jakob Rosendal, Laura Skinnebach, Ane Kirstine Preisler
Skovgaard og Anne-Mette Hjeds Strange.

GRAFISK TILRETTELÆGGELSE

Anders Brandstrup

Bogen er sat med Minion og Acumin.

TRYK

700 eksemplarer

Specialtrykkeriet Arco A/S, Skive

Trykt på Amber Graphic 130g

Indhold

- JAKOB ROSENDAL
5 Georges Didi-Huberman
Introduktion
- GEORGES DIDI-HUBERMAN
13 Detalje og *pan*
- GEORGES DIDI-HUBERMAN
61 *Nachleben* – eller tidens ubevidste
Billeder lider også af reminiscenser
- LILIAN MUNK RÖSING
75 PANG!
Om Didi-Hubermans *pan*-begreb fra bebudelse til korsfæstelse
- JACOB LUND
95 Billedlig tidslighed
Historiens plasticitet
- JAKOB ROSENDAL
113 Pigens blik
Det fortrængtes genkomst, 1865-2022
- TOBIAS DIAS
145 Den form, der aldrig hviler
Bidrag til kritik af Georges Didi-Hubermans billedmorfologi

Georges Didi-Huberman

Introduktion

JAKOB ROSENDAL

Den franske kunsthistoriker og filosof Georges Didi-Huberman (f. 1953) er en af samtidens vigtigste tænkere indenfor kunsthistorien. Igennem snart et halvt århundrede har han udarbejdet et vidtrækkende forfatterskab og kurateret en række udstillinger i og uden for Frankrig. Nogle få nedslag i Didi-Hubermans produktion kan give en fornemmelse for rækkevidden af hans arbejde: Der er det tidlige studie af hysteriets ikonografi omkring neurologen Jean-Martin Charcot i 1800-tallets Paris i *Invention de l'hystérie: Charcot et l'icongraphie photographique de la Salpêtrière (Hysteriets opfindelse: Charcot og Salpêtrières fotografiske ikonografi)*, Didi-Hubermans første bog fra 1982; gentænkningen af figurbegrebet i forbindelse med opdagelsen af afgørende oversete aspekter af maleriet i San Marco-klosteret i Firenze, der er beskrevet i *Fra Angelico: Dissemblance et figuration (Fra Angelico: Forskellighed og figuration)* fra 1990; studiet i *Images malgré tout (Billeder trods alt)* fra 2004 af fire fotografier taget indefra Auschwitz som dokumenterende modstandshandlinger, mens stedet stadig fungerede som udryddelseslejr; og så er der undersøgelser af billeder af oprør eller opstand i *Soulèvements (Opstande)* fra 2016, der også tog form som en omrejsende udstilling. Der er tale om bøger og et forfatterskab mere generelt, der præsenterer en række vigtige begreber og spørgsmål og bidrager til aktuelle diskussioner, om for eksempel billeders materialitet, visualitet og historicitet. Et forfatterskab, der – måske vigtigst af alt i en kunsthistorisk sammenhæng – tillader os som følge af det begrebslige og analytiske arbejde helt grundlæggende at se på ny, at (gen)se billeder på nye måder. Sådan som det forhåbentligt også vil fremgå af nærværende nummer.

Didi-Hubermans internationale betydning kan også ses i antallet af oversættelser af hans tekster, der nok især på tysk og engelsk har været stødt stigende siden 1990'erne, og i et ligeledes støt stigende antal artikler

og bøger, der introducerer til og diskuterer Didi-Hubermans forfatterskab. På fransk er der antologien *Penser par les images: Autour des travaux de Georges Didi-Huberman* (Zimmermann, 2006) og på engelsk findes der antologien *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman* (Cauwer og Smith, 2020) og monografien *Georges Didi-Huberman and Film: The Politics of the Image* (Smith, 2021). Og så udkom der i år, også på engelsk, en Didi-Huberman-ordbog, *The Didi-Huberman Dictionary* (Zollos, 2023), med en gennemgang af Didi-Hubermans begrebslige univers i form af ordbogsopslag fra en lang række internationale forskere. Derudover rummer ordbogen også udførlige lister over Didi-Hubermans tekster og over engelsksprogede forskningspublikationer med fokus på Didi-Huberman. Selvom flere danske kunsthistorikere er inspireret af og trækker på Didi-Hubermans arbejde, så er hans tænkning kun i begrænset omfang oversat og gjort til fokus for diskussioner indenfor den danske kunsthistoriskrivning. Af danske oversættelser er der blot to: Den korte essayistiske foto-fortælling *Bark*, oversat af Morten Chemnitz i 2021, der i ord og fotografier fungerer som en personlig beretning fra og refleksion over et besøg i koncentrationslejren Auschwitz-Birkenau, samt interviewet “Billedernes vilkår: Interview med Georges Didi-Huberman ved Frédéric Lambert og François Ninety”, der ligeledes udkom i 2021 i en oversættelse af Karen Benedikte Busk-Jepsen i tidsskriftet *Periskop: Forum for kunsthistorisk debat*.

Med dette temanummer af *Passepartout* har vi derfor ønsket at bidrage til den videre introduktion, anvendelse og diskussion af Didi-Hubermans forfatterskab og billedtænkning gennem to oversættelser og fire nyskrevne artikler af forskere fra kunsthistorie, idehistorie, litteraturvidenskab og æstetik og kultur (hvilket i sig selv også vidner om bredden i den faglige interesse, der knytter sig til Didi-Hubermans arbejde). Ambitionen med dette nummer har således været både at kunne præsentere uindviede (studerende) for Didi-Huberman på dansk og at vise hans billedtæknings potentialer i form af nye forskningsbidrag.

De to oversættelser er uddrag fra to af Didi-Hubermans hovedværker, der med forskelligt fokus præsenterer hver deres kritiske genealogi for kunsthistorie-disciplinen: Først appendikset “Question de détail, question de pan” fra bogen *Devant l'image: Question posée aux fins d'une histoire de l'art* (*Foran billedet: Spørgsmål stillet ved afslutningerne på en kunsthistorie*)

fra 1990, der her har fået titlen “Detalje og *pan*”. Denne tekst er en bearbejdet og forlænget udgave af artiklen “L’art de ne pas décrire: Une aporie du détail chez Vermeer” (“Kunsten ikke at beskrive: Detaljens apori hos Vermeer”) fra 1986, og tekstens centrale fokus, udviklingen af *pan*-begrebet, som vedrører maleriers symptomatiske materialitet, er en videreførelse af dette begrebs introduktion i bogen *La peinture incarnée (Det inkarnerede maleri)* fra 1985. Den anden oversættelse er af artiklen “Nachleben – ou l’inconscient du temps: Les images souffrent aussi de réminiscences” (“Nachleben – eller tidens ubevidste: Billeder lider også af reminiscenser”) fra 2001, der senere er blevet indarbejdet og udfoldet i *L’image survivante: Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg (Det overlevende billede: Kunsthistorie og spøgelsesernes tid ifølge Aby Warburg)*. Det sker nærmere bestemt i starten af bogens sidste tredje del “L’image-symptôme: Fossiles en mouvement et montages de mémoire” (“Symptom-billedet: Fossiler i bevægelser og erindringsmontager”), hvor den tyske kunsthistoriker Aby Warburg (1866-1929) og hans billedforståelse læses sammen med Sigmund Freuds psykoanalytiske indsigter vedrørende symptomet og den ubevidste erindrings rolle i den forbindelse. Disse to oversættelser og de bøger, de er en del af, kommer således ud af en større undersøgelse af Didi-Huberman, der fører fra en kritik af kunsthistoriens reduktive fokus på repræsentation, mimesis, ikonografi, betydning og symboler til en analyse og teoretisering af billeders symptomer, der hvor der opstår brud i betydningsdannelsen og billeders materialitet træder frem på afgørende vis. En kritisk genealogi og begrebs-udvikling, der fører fra Giorgio Vasari og Johann Joachim Winckelmann frem til Erwin Panofsky og derfra tilbage til Aby Warburg, der genlæses med Freuds psykoanalyse, sådan at billeders symptomatiske materialitet også muliggør en tænkning af billeders tidslighed hinsides reduktive lineære kronologier og med fokus på heterogene tidsligheder og overraskende anakronismer.

Dette temanummers fire nyskrevne artikler udlægger og viderefører Didi-Hubermans tænkning i forskellige empiriske og/eller teoretiske retninger. I den første artikel af Lilian Munk Rösing, lektor i litteraturvidenskab på Københavns Universitet, udlægges først Didi-Hubermans *pan*-begreb som udspændt mellem bebudelsens og korsfæstelsens motiv, forstået som besiddende henholdsvis et underskud af figur og et overskud

af materie, for dernæst at undersøge *pan'*ets opdukken i Anna Anchers billedkunst. Den næste artikel af Jacob Lund, lektor i æstetik og kultur på Aarhus Universitet, fokuserer – med anledning i udstillingen *Soulèvements* (*Opstande*) og Didi-Hubermans egne fotografier af arbejdet med udstillingens ophængning – på Didi-Hubermans forståelse af billeders komplekse tidslighed, hans anakronistiske eller anakrone billedforståelse, som placeres i en bredere kunst- og æstetikteoretisk kontekst. Temanummerets tredje bidrag af Jakob Rosendal, postdoc ved kunsthistorie på Aarhus Universitet, analyserer nogle få nedslag i et billedatlas over et bestemt pigemotiv, der er blevet gentaget indenfor vestlig – og særligt britisk-amerikansk – visuel kultur fra 1865 og frem til i dag; en pigefigur, der er blevet fortrængt, men som på symptomatisk vis også vender tilbage. Endelig ser Tobias Dias, postdoc ved Kunsthistorie på Aarhus Universitet, i den fjerde og sidste artikel nærmere på Didi-Hubermans formbegreb som det udvikles igennem en læsning af især Georges Batailles begreb om det uformelige eller formløse (*l'informe*), og som artiklen afslutningsvis også søger at kritisere og supplere gennem et fokus på formens afhængighed af sociale former.

Billeders hysteriske anfald

Som afslutning på dette forord vil det nok være på sin plads at knytte nogle få kommentarer til det valgte forsidebillede. For nogle læsere har sikkert kunnet undre sig over det valgte billede: Hvorfor denne ødelæggende og tungerekkende kvindefigur, der er ved at flå det klæde, hun er svøbt i, itu? Hvorfor denne kvindelige vold på forsiden af et temanummer dedikeret til en mandlig fransk kunsthistoriker? Forklaringen består helt simpelt i, at billedet forestiller den slags såkaldte hysteriske kvinder, som på sin vis har været en vigtig inspirationskilde og en genkommende figur igennem flere dele af Didi-Hubermans forfatterskab, og som har udgjort en afgørende bestanddel i hans psykoanalytisk inspirerede billedtænkning og kritiske fornyelse af kunsthistorien. Billedet er en illustration fra Charcots discipel og samarbejdspartner på det parisiske sygehus la Salpêtrière Paul Richers *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie* (*Kliniske studier i hystero-épilepsien eller det store hysteri*) fra 1881, hvor det optræder som bogens femte planche, der skal illustrere en hysterisk kvinde under et

“dæmonisk anfald” (“*attaque démoniaque*”), som der står under billedet. (Billedet findes også som den sjette planche i en udvidet udgave af samme bog fra 1885 med titlen *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie* (Kliniske studier i det store hysteri eller hystero-epilepsi).)

Men hvad mere er, synes illustrationen også at fremvise en scene, der er meget lig dén, Freud har analyseret i en kort artikel fra 1908 med titlen “Hysterische Phantasien und ihre Beziehung zur Bisexualität” (“Hysteriske fantasier og deres betydning for biseksualiteten”), som Didi-Huberman gentagende gange er vendt tilbage til i sit arbejde med billeders symptomatiske karakter. Hele scenen udspiller sig i et enkelt afsnit, artiklens næstsidsste, som jeg her gengiver i sin helhed i min egen oversættelse:

Den biseksuelle betydning af hysteriske symptomer, som kan påvises i talrige tilfælde, er bestemt et interessant belæg for min fremsatte påstand om, at menneskets formodede biseksuelle disposition særligt tydeligt kan erkendes hos psykiatere gennem psykoanalyse. Et helt igennem analogt eksempel, taget fra det samme område, er, når masturbanten i sin bevidste fantasi forsøger at indleve sig i såvel manden som kvinden i den forestillede situation. Yderligere modstykker til dette ses i visse hysteriske anfald, hvor den syge på samme tid spiller begge roller i den tilgrundliggende seksuelle fantasi, altså som for eksempel 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, 1991, p. 198)

Hvor Richers planche afbilleder en hysterisk patient under et “dæmonisk anfald”, giver Freud et eksempel fra sine egne iagttagelser af “hysteriske anfald” (måske et han har iagttaget hos Charcot og Richer i Paris under hans ophold der i 1885), men i begge tilfælde fremstilles en kvinde, der “med den ene hånd presser tøjet ind mod kroppen [...] og med den anden søger at rive det af”, hvilket Freud udlægger som en henholdsvis kvindelig og mandlig gestus, og som en biseksuel, det vil sige tvækønnet, betydning ved denne symptomatiske handling og dens determinerende seksuelle fantasi.

Didi-Huberman kommer allerede ind på dette citat af Freud i 1982 i *Invention de l'hystérie* (genudgivet i 2012) (Didi-Huberman, 2012, p. 216) og igen i 1984 i sit efterord til genudgivelsen af Charcot og Richers *Les*

démoniaques dans l'art (*De dæmoniske i kunsten*) med titlen “Charcot, l'histoire et l'art: Imitation de la croix et démon de l'imitation” (“Charcot, historien og kunsten: Imitationen af korset og imitationens dæmon”) (Didi-Huberman, 1984, p. 158). Dette efterord er den eneste gang, så vidt jeg ved, at Didi-Huberman sammenstiller Freud-citatet med Richers planche. Han kommer dog ikke ind på ligheden mellem dem og citerer kun fra den sidste sætning af Freud, hvorved kvindens omgang med sit tøj som et muligt sammenligningsgrundlag forbliver implicit. Formålet med at gengive planchen i Didi-Hubermans efterord består da også i at analysere den som en form for gentagelse af en besat kvinde i et maleri Peter Paul Rubens, der fungerer som et “ikonografisk alibi for en svigtende klinisk beskrivelse” (Didi-Huberman, 1984, p. 158). Billedet skulle således – via dets indarbejdelse af Rubens' kvindefigur – levere en typificerende fremstilling af det uforståelige ved det hysteriske dæmoniske anfald, som Charcot og Richer ellers ikke kunne indpasse i deres kategoriseringer og skemaer. Men samtidig gengiver det også en gestus meget lig den Freud beskriver.

Didi-Huberman vender i 1990'erne og 2000'erne tilbage til Freud-citatet, og igen særligt til den sidste sætning, der rummer en kim til hans teoretisering af billeders symptomer. I det her oversatte appendiks til *Devant l'image* (*Foran billedet*) anvendes afsnittets to sidste sætninger netop til at udfolde en karakteristik af *pan'*et som “*malingens symptom i maleriet*” (Didi-Huberman, 2023, p. 43; Didi-Huberman, 1990a, p. 308). Mens den anden oversættelse af *Nachleben*-artiklen, når den som uddrag ses i dens sammenhæng i *L'image survivante* (*Det overlevende billede*), følger umiddelbart efter og bygger på bogens mere udfoldede læsning af Freud-citatet som udtryk for en “eksemplarisk struktur”, der gør sig gældende for symptomer, inklusiv dem i billeder (Didi-Huberman, 2002, pp. 296-297). Med udgangspunkt i Freud-citatet udlægges billeders symptomer som nogle, der også (1) besidder *plastisk intensitet* (det hysteriske anfalds “plastisk fremviste situation”), (2) rummer en *samtidighed af modsætninger* (som “grunden til [symptomets] uforståelighed”), (3) indebærer *forskydning* (der afstedkommer “tilsløringen af den virksomme ubevidste fantasi”) og (4) har karakter af *aftryk* eller erindringsbærende dannelser – de ubevidste erindringer, der hjemsøger hysterikeren og bevirker dennes kropslige symptomer (Didi-Huberman, 2002, pp. 296-306) – hvilket Didi-Huberman netop udfolder

i den anden oversættelse, der som undertitlen påpeger, også drejer sig om, hvordan “billeder”, ligesom hysterikeren, “[også] lider [...] af reminiscenser”.

Forsidebilledet som repræsentation af en bestemt form for hysterisk anfald udgør således som billede en plastisk fremstilling af en krops modsætningsfyldte plastiske intensitet, der hvor kroppen fremstår uforståelig, eller hvor den ikke længere giver mening, indenfor rammerne af Charcot og Richers skemaer og kategorier, og derfor betegnes som “dæmonisk”. På samme måde som *pan*'et udgør det punkt eller det moment, hvor maleriet ikke længere repræsenterer, men i stedet begynder at præsentere sin materie, malingen, der hvor en mimetisk økonomi og betydningsproduktion bryder sammen. Det indebærer også, at *pan*'et forskyder billedets mulige ikonografiske genkendelighed og betydning, der pludselig bliver undefinerbar eller mangfoldig og dermed forpures eller kvæles, idet billedet hjem-søges af en fortidig erindring, der åbner op for dets tidlige kompleksitet eller overdetermination i stil med den, der er på spil i Warburgs *Nachleben*.

I Richers illustration af den hysteriske kvindes anfald optræder der dog ikke noget egentligt billedligt *pan*, og alligevel er det som om, illustrationen viser *pan*'ets vold mod repræsentationen, mod dens økonomi og dens betingelser, i kraft af at kvindens vold mod sit klæde også kan ses som en vold mod papiret, som om hun også afstedkommer en flænge i grundlaget for billedets repræsentation, hvorved vores opmærksomhed rettes mod billedets *flade* (der er en mulig oversættelse af ordet *pan*); og det samtidig med at kvindefigurens kontur – modsat de fleste andre illustrationer i Richers bog – fremstår uafsluttet, idet hendes underkrop fortoner sig og giver hende en immateriel, nærmest spøgelsesagtig karakter, som om hun er en figur i tilblivelse. På den måde kan Richers illustration af den kvindelige hysterikers symptomatiske handling opfattes som et billede på *pan*'ets effekt. Den symptomatiske kvinde fremstår som en art personificering af billedets symptom.

Jeg og den øvrige *Passepartout*-redaktion vil gerne bringe en tak til alle skribenter og bidragsydere og til Ny Carlsbergfondet for deres generøse støtte til nummeret. En særlig tak til forlaget Minuit og Georges Didi-Huberman for tilladelse til at udgive de to oversættelser; og yderligere tak

til Didi-Huberman for også at lade os bringe fire af hans egne fotografier fra ophængningen af udstillingen *Soulèvements*.

Sammen med min medredaktør på dette temanummer, Ane Preisler Skovgaard, og resten af *Passepartout*-redaktionen, er der blot tilbage at ønske en rigtig god læselyst.

LITTERATUR

- Cauwer, Stijn De og Smith, Laura Kathrine: *Critical Image Configurations: The Work of Georges Didi-Huberman*, Abingdon, Routledge, 2020
- Didi-Huberman, Georges: *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Éditions Macula, 1982.
- Didi-Huberman, Georges: *La peinture incarnée*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- Didi-Huberman, Georges: "L'art de ne pas décrire: Une aporie du détail chez Vermeer" in *La part de l'œil*, nr. 2, pp. 102-119, 1986.
- Didi-Huberman, Georges: *Devant l'image: Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990a.
- Didi-Huberman, Georges: *Fra Angelico: Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990b.
- Didi-Huberman, Georges: *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004.
- Didi-Huberman, Georges: *Soulèvements*, Paris, Gallimard, 2016.
- Didi-Huberman, Georges: *Bark*, Morten Chemnitz (trans.), København, Forlaget Arena, 2021.
- Didi-Huberman, Georges: "Billedernes vilkår: Interview med Georges Didi-Huberman ved Frédéric Lambert og François Niney", Karen Benedikte Busk-Jepsen (trans.), in *Periskop: Forum for kunsthistorisk debat*, nr. 18, pp. 14-28, 2017.
- Freud, Sigmund: "Hysterische Phantasien und ihre Beziehung zur Bisexualität" in *Gesammelte Werke: Chronologisch geordnet 7*, London, Imago Publishing Co., Ltd., pp. 191-199, 1991 (1908).
- Richer, Paul: *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie*, Paris, A. Delahaye & É. Lecrosnier, 1881. (Tilgængelig online via Wellcome Collection: <https://wellcomecollection.org/works/m3sfzk33> (tilgået 28. oktober 2022).)
- Richer, Paul: *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, Paris, A. Delahaye & É. Lecrosnier, 1885. (Tilgængelig online via Internet Archive: <https://archive.org/details/tudescliniquesoorich/mode/2up> (tilgået 28. oktober 2022).)
- Smith, Alison: *Georges Didi-Huberman and Film: The Politics of the Image*, London, Bloomsbury, 2021.
- Zimmermann, Laurent (ed.): *Penser par les images: Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Éditions Cécile Defaut, 2006.
- Zolkos, Magdalena: *The Didi-Huberman Dictionary*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2023.

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 materiens 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 *eidós*, 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 paradigmatiske 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 *ikoniskes* 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 paradis. (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 rensed 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 paradis”, 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 paradys”. 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 fantasmatiske 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 omvælttes: 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 sammenblende 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 *detaljer* 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 singular 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”, umålelig 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 proptrækker): 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 eksplicitere 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 ekspliciterer 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.

Nachleben – eller tidens ubevidste Billeder lider også af reminiscenser

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Den warburgske bestræbelse¹ er lige så beskeden, som den er vanskelig, lige så ærlig i sit princip, som den er svimlende i sin udførelse: Imod enhver positivistisk, skematisk eller idealistisk kunsthistorie ville Warburg slet og ret respektere de kunsthistoriske objekters essentielle kompleksitet. Det indebar en konfrontation med indviklinger, lagdannelser og overdeterminationer: Hvert af kunsthistoriens objekter blev formentlig betragtet af Warburg som et sammensat – fascinerende og frygtindgydende – virvar af slanger i bevægelse.

Hvordan kan man beskrive *tidernes bevægelige sammenfiltrering* hinsides en historie bestående af fortløbende bånd af vasariske slægtsrækker? Hvordan kan man beskrive *billedernes bevægelige sammenfiltrering* hinsides de alt for aflukkede og kløgtigt hierarkiserede aktiviteter, som vores akademier kalder for “de skønne kunster”? Det er for at svare på sådanne spørgsmål, at begreberne *Nachleben* og *Pathosformel* blev indført – for, i forbindelse med studier af den visuelle kultur i renæssancen, bedre at kunne tænke hvad *overdetermination* betød, og hvad billedernes polyvalens og plasticitet krævede af historikeren, det intense arbejde midt i tingene og symbolerne. Ordet “efterliv” muliggjorde en forståelse af historiens tidslige overdetermination, udtrykket “patosformel” muliggjorde en forståelse af den betydningsmæssige overdetermination af de antropomorfe repræsentationer, der er så velkendte for vores vestlige kultur. I begge tilfælde foregik der et specifikt erindringsarbejde – det ophøjede *Mnemosyne* indgraveret over indgangen til biblioteket i Hamburg – der viklede den bevægelige sammenfiltrings tråde ind i og ud af hinanden.

Overdeterminationen ved de fænomener Warburg studerede, kan formuleres ud fra en minimal betingelse, som udgøres af den oscillerende svingning – den “evige vippe” – mellem instanser, der hele tiden indvirker på hinanden gennem spænding og polaritet: prægninger sammen med bevægelser, latente tilstande sammen med kriser, plastiske processer sammen

med ikke-plastiske processer, forglemmelser sammen med reminiscenser, gentagelser sammen med tilbageslag... Jeg vil foreslå, at vi bruger ordet *symptom* om disse strukturelle svingningers dynamik.²

Symptomet benævner den komplekse snoede bevægelse, den uløselige indvikling, den ikke-syntese, som jeg andetsteds har behandlet med udgangspunkt i spøgelse og dernæst i patos.³ Symptomet benævner kerne af billedernes spændingsfyldte processer, som vi efter Warburg prøver på at forstå: en kerne af krop og af tid. En kerne af spøgelses-tid og patos-krop, på den virksomme grænse mellem repræsentationer med en mangel (såsom den nærmest usynlige vind i *Ninfas* hår eller draperinger) og repræsentationer med et overskud (såsom det nærmest taktile dødelige kød i *Laokoon*). Det, som *efterlivets* paradoksale tidslighed sigter til, er ikke andet end symptomet tidslighed. Det, som *patosformlernes* paradoksale kropslighed sigter til, er ikke andet end symptomet kropslighed. Det, som *symbolets* paradoksale betydning sigter til ifølge Warburg, er ikke andet end symptomet betydning – symptomet, der her må tages i sin freudianske forstand, det vil sige i en forstand, der skulle omstyrte og bestride enhver samtidig medicinsk semiologi.

For det er netop som *psykiske* processer, at Warburg har undersøgt den erindring, der viser sig med de antikke billeder og disses "primitive" patosformlers moderne – genfødte – efterliv. At han fra Richard Sermon lånte et vokabular bestående af *engrammet* (*das Engramm*) eller "erindringsbilledet" (*das Erinnerungsbild*), og at han fra Ewald Hering lånte hypotesen om erindringen forstået som "generel funktion ved den organiserede materie" (Hering, 1905; Semon, 1904 og 1922) – alt dette indikerer for os, i hvor høj grad den psykiske dimension i Warburgs øjne måtte betragtes ud fra det, som han selv kvalificerede som et "monistisk" synspunkt (Warburg, 1888-1905): Det drejede sig om ikke at adskille *psyken* fra dens *kød* eller vice versa om ikke at adskille den *billeddannende substans* fra dens *psykiske kræfter*.

Hvad er nu det for psykiske kræfter? Warburg viser det med samlingen af "grundbegreber" i *Mnemosyne*, idet han bekræfter, at "billedernes væsen" (*das Bilderwesen*) består i "stilistisk udformning" – vi kan næsten sige omdannelse – af en grund af "oprindelige prægninger" (*Vorprägungen*) (Warburg, 1928-1929, p. 116, note dateret til den 12. marts 1929). På det tidlige niveau kaldes denne proces for "efterliv" (*Nachleben*). På det plastiske

niveau kalder Warburg den ofte for en “legemliggørelse” (*Verkörperung*), det vil sige den måde, hvorpå de antikke dynamogrammer finder deres figurative formel og på plastisk vis igen tager form på et senere tidspunkt i deres historie.

Det fremstår tydeligt, at billedets kræfter – psykiske og plastiske kræfter – ifølge Warburg arbejder med en *ubevidst erindrings* aflejrede, urene og bevægede materiale. Dette er uden tvivl den største lære af Warburgs begreb om *afterliv*; den lære, der stadig i dag er den sværeste at opretholde: Historikeren og kunsthistorikeren accepterer kun vanskeligt, at det, der er åbenlyst ved deres arbejde, historien, på sin vis er desorienteret, “spærret” af en tidsløs (*zeitlos*) erindring, en erindring, der er upåvirket af narrative sammenhænge eller logiske kontradiktioner. Men Warburg er ganske tydelig på dette punkt:

At karakterisere antikkens restitution som et resultat af en nyindtrådt historiserende bevidsthed om kendsgerningerne [*ein Ergebnis des neueintretenden historisierenden Tatsachenbewusstseins*] og en kunstnerisk indlevelse fri fra moraliserende samvittighed, forbliver utilstrækkelig deskriptiv evolutionslære, hvis man ikke samtidig vover forsøget på at stige ned i dybderne af den menneskelige ånds driftmæssige sammenflettethed med den akronologiske lagdelte materie [*in die Tiefe triebhafter Verflochtenheit des menschlichen Geistes mit der achronologisch geschichteten Materie hinabzusteigen*]. Først der bliver man opmærksom på prægeværket [*das Prägewerk*] som præger den hedenske grebets udtryksværdier [*die Ausdruckswerte*], der stammer fra den orgiastiske uoplevelse [*dem orgiastischen Urerlebnis*]: den tragiske Thiasos (Warburg, 199, p. 165).⁴

Vi genkender i denne uoplevelse et vedvarende træk fra den dionysiske model. Men det, som den tragiske figur kalder på, er intet mindre end en analytisk nedsænkning i “dybderne af den menneskelige ånds driftmæssige” karakter hinsides enhver “historiserende bevidsthed om kendsgerningerne”: Freud tager altså her – i 1929 – over efter Nietzsche. Der vil uden tvivl være meget at sige om de beslægtede måder, hvorpå Freud og Warburg undersøgte den ubevidste erindring mellem fylogense og ontogenese fra *evolutionens* generelle synsvinkel – vi må huske på Darwins forudgående arbejde med “manglende led” og “udtryksprincipper”.⁵ Det forekommer mig dog mere påtrængende at undersøge de *forstyrrelser i evolutionen*,

der hos Warburg som hos Freud udgør symptomdannelserne. På dette væsentlige punkt udfolder Freud – og gør det muligt at læse – alle Warburgs intuitioner: Der, hvor den ene opdager, hvorledes patos er efterlivets privilegerede objekt, forklarer den anden os, hvordan patos – i symptomet – er efterlivets særlige produkt, dets inkarnation så at sige.

Den freudianske opfattelse af symptomet tillader os faktisk at forene – i én og samme *patosformel* – *legemliggørelsens* plasticitet og *efterlivets* tidslighed: En symptomdannelse er på sin vis et efterliv, der antager en krop. Kroppe bevæget af konflikter, af modstridende bevægelser: Kroppe bevæget af tidens strømhvirvler. *Kroppe hvoraf der pludseligt fremstår et fortrængt billede*, som Warburg må have forstået, idet han observerede efterlivets vedholdenhed, fremkomst og anakronisme på baggrund af forglemmelser, latente tilstande og fortrængninger.⁶ Det er slående at konstatere, at Freud med symptomet opdagede en på alle punkter lignende tidslighedsstruktur.

Fra 1895 forstår han nemlig den afgørende bestanddel i den “uforståelige situation”, som det hysteriske anfald fremviser: Hinsides de “lidenskabelige stillinger” eller “plastiske positurer” – der for Charcot kun var “faser” i krisens typologiske udvikling – opdager Freud, at, når det kommer til symptomet, så er *enhver handling patetisk*, det vil sige affektbetonet. Om den så er kontradiktorisk, forvirret, eller uformelig. Enhver bevægelse er patetisk, fordi alt det, der overgår kroppen i det øjeblik, fremviser de kræfter, der stammer fra en *lidelsesfuld erindring*.⁷

Den freudianske opdagelse kan her genkendes i sin genfortolkning af det darwinske princip om prægningen: Arveligheden (der blev forsvaret af Charcot) er kun en betingelse. Hvorimod årsagen findes i en specifik virksom erindring (Freud, 1952c, pp. 407-422). Alle de bevægelser, der frembringes under anfaldet, er enten “affektens reaktionsformer som ledsager erindringen” eller “udtryk for denne erindring” eller begge dele på samme tid (antitetisk princip, kontradiktorisk samtidighed). I hvert fald forsikrer Freud om, at “hysterikeren lider mestendels af reminiscenser” (Freud, 1952a, pp. 86 og 95). Og det er hysterikerens “krop sat i bevægelse som billede”, der udtrykker dette på alle mulige måder.

“At lide af reminiscenser” – en afgørende formulering. Psykoanalysen blev praktisk talt født med denne formulering. På samme tid opdagede

Warburg i Ghirlandaios fresker, at nymfen *danser af reminiscenser*, ligesom at Orfeus i Dürers tegninger bogstavelig talt lider og *dør af reminiscenser*. Hvis symptomet viser sig som et “uforståeligt symbol”, som Freud siger, så er det for så vidt, som det i grunden må forstås som produktet af et komplekst netværk, hvor tusind og én “erindringssymboler” sammenfiltres:

Strengt taget opfører det hysteriske symptom sig i denne forbindelse slet ikke anderledes end erindringsbilledet [*Erinnerungsbild*] [...]. Forskellen ligger kun i den tilsyneladende spontane fremkomst af de hysteriske symptomer, alt imens man godt husker selv at have fremprovokeret scenerne og indskydelserne. I virkeligheden går der imidlertid en uafbrudt række fra de uændrede *erindringsrester* [*Erinnerungsrester*] af følelsesmæssige oplevelser og tankegange til de hysteriske symptomer, deres *erindringssymboler* [*Erinnerungssymbolen*] (Freud, 1952a, p. 302).

Hvad vil det sige? At symptomet ifølge Freud fungerer på samme måde som billedet ifølge Warburg: som en samling af erindringens “vitale rester”. Som en krystallisering, en efterlivs-formel. Og hvis vi her må tale om erindringsbilleder, så er det på betingelse af – men denne betingelse er omvæltende – at *sondre mellem erindring og hukommelse*... Lad os gøre os det klart, hvilke vanskeligheder en positivistisk historiker støder på i forbindelse med sådan en betingelse. Symptomet i klinikken skulle i hvert fald gøre det fuldstændig klart for Freud – sådan som *patosformlernes* stilistik havde gjort det klart for Warburg – at *erindringen er ubevidst*: “Bevidsthed og erindring udelukker nemlig hinanden”, skrev Freud til Wilhelm Fliess allerede i 1896 (Freud, 1986, p. 218). Endnu en afgørende formulering. Det drejer sig fra da af om at forstå, hvorledes hukommelsen – det som vi har til rådighed, som for eksempel når Vasari øser af den florentinske kunsts store familieroman – ofte ikke er andet end en ordnet amnesi, et bedrag, en forhindring for sandheden hinsides al faktisk præcision, kort sagt noget, der fungerer som en skærm (Freud, 1952f, pp. 531-554).⁸ Omvendt drejer det sig om at forstå den slags arbejde, hvorigennem denne paradoksale erindring lader sig ordne.

Freud indså fra start af hele kompleksiteten ved dette foretagende. Selvom han følte sig “rodløs” og meget “grebet” som følge af sin fars nylige død, skrev han tre ekstraordinære breve til Fliess, hvori hans teori om

symptomet blev til en hypotese om erindringen helt generelt: Deri skrev han om “uforgængelige erindringsspor”, men også om “lagdannelseprocesser” og “omdannelser i henhold til nye forhold”; deri drejede det sig om “fortrængning”, men også om en mangfoldighed af “forskellige slags tegn”, der var sat i værk af erindringens arbejde (Freud, 1986, brev 109, 111 og 112, pp. 212-226).⁹ *Mnemosynes* felt åbnede sig mod den ubevidste *psykes* topiske og dynamiske kompleksitet.

Af denne kompleksitet viser der sig mindst to fundamentale karakteristika, som vi genfinder uforandret i Warburgs begreb om *efterliv*. Det første er, at den ubevidste erindring kun lader sig begribe i symptomatiske øjeblikke, der viser sig som *posthume handlinger* af en virkelig eller fantaseret tabt oprindelse (Freud, 1952b, pp. 379-403).¹⁰ Det andet er, at den ubevidste erindring kun viser sig i symptomerne som en *knude af anakronismer*, hvori flere tidsligheder og flere heterogene inskriptionssystemer blander sig sammen:

Det væsentligt nye ved min teori er altså påstanden om, at erindringen er tilstede ikke bare en men flere gange, og at den er nedfældet i forskellige slags “tegn”. [...] men det *patologiske* forsvar findes kun overfor endnu ikke oversatte erindringsspor, der tilhører en *tidligere* fase. [...] Således består en anakronisme [*Anachronismus*], i en vis provins eksisterer der stadig *fueros*; en ‘overlevelse’ er kommet i stand [*es kommen* ‘Überlebsel’ *zustande*] (Freud, 1986, pp. 217-219).¹¹

Anakronismen er måske den væsentligste definition af den opfattelse af erindringen, der her ser dagens lys.¹² På de logiske strukturers niveau fremstår anakronismen som *overdeterminationernes tidslige modus*, der er virksom i enhver af det ubevidstes dannelser. Freud skriver, at “[s]amtærrerne fletter sig sammen” i symptomet; de krydser hinanden igen i visse privilegerede “knudepunkter” (Freud, 1984, p. 204), som vi så kunne kalde for “anakronismeknuder”. Men disse sammenfletninger må snarere tænkes som *netværk af åbninger*, seismiske revner, der hvert øjeblik åbner sig i historiens jordbund. Freud nedfældede selv det forbløffende billede af et *netværk af krænkelse* – som om den symptomatiske handling i dens anakronistiske udladnings øjeblik i sig selv udgjorde et helt bibliotek i stil med Borges’ eller Warburgs, hvori hver ny sal ville være en ny lidelsesfuld erindring:

Hysterikernes reaktion er kun tilsyneladende overdreven. Den kommer til at virke overdreven på os, fordi vi kun kender en lille del af de motiver, den udspringer af. [...] Det er ikke den sidste forurettelse – der i sig selv er minimal – der fremkalder grådanfaldene, fortvivelse eller selvmordsforsøg i modstrid med aksiomet om, at en effekt må være proportional med dens årsag. Den lille forelmpelse i øjeblikket har vækket og sat gang i erindringer om overordentlig mange, mere intense og tidligere forelmpelser, og bag dem alle ligger desuden erindringen om en alvorlig krænkelse i barndommen, der aldrig er overvundet (Freud, 1984, p. 218).¹³

Denne analyse er for os eksemplarisk, for så vidt at den forklarer en *intensitet* (reaktionens patetiske overdrivelse) ved hjælp af en *kompleksitet* (efterlivets tidslige overdetermination): I hovedsagen er *patosformlernes* hele dialektik her. Freud forklarede senere, at det er på nøjagtigt det sted, hvor erindringen arbejder, at hukommelsen viger bort, og at det er på nøjagtigt det sted, hvor hukommelsen viger bort, at handlingen viser sig gennem symptomet nærværelse: “[...] den analyserede [*erindr*] overhovedet intet [...] af det glemte og fortrængte, men derimod *agerer* [han] det. Han reproducerer det ikke som erindring, men som handling” (Freud, 1992, p. 155).¹⁴

Reminiscensens øjeblik – som Warburg ledte efter i billederne ved hjælp af begrebet *patosformel* – viser sig altså som grundlæggende anakronistisk: Det er et nu, hvori efterlivet bevæger sig og agerer. Det er anakronistisk, fordi det er *intense* og indtrængende; og det er anakronistisk, fordi det er *komplekst* og aflejret. På bare nogle få sider af *Studien über Hysterie* har Freud ment, at han skulle samle motiver som geologisk lagdannelse, tidslig omvendning, koncentrisk spredning af bølger, snørklet sammenkædning, springerens zigzag-bevægelse i skak, forgrenede linjer, der bliver til net, knuder eller kerner, udefrakommende legemer og “infiltrerende elementer”, blokerede bjergpas, kabaler, trævler af snor, slørede eller ufuldstændige spor osv. (Freud, 1952a, pp. 291-297).

Det viser i hvilken grad, symptomet anakronisme forpurrer de positive opfattelser af kausalitet og historicitet. Alt foregår her “[i] modsætning til læresætningen *cessante causa, cessat effectus*” (Freud, 1952a, p. 86). Alt foregår i modsætning til de faktuelle hierarkier om stort og småt, antecedenten og konsekvensen, det vigtige og det ubetydelige (Freud, 1948, pp. 410-413). Alt foregår altså modsat forventningerne til den historiske

fortælling og dens velkendte modeller for kausal bestemmelse eller for evolution:

[...] der er, trods al senere udvikling hos den voksne, intet fra de infantile sjælelige formationer, der forsvinder. Alle barnets ønsker, drifts-pirringer, reaktionsmåder, indstillinger er ved det modne menneske efterviseligt tilstedeværende og kan under passende konstellationer komme til syne igen. De er ikke ødelagt, men blot overlejret, som den psykoanalytiske psykologi i sin rumlige fremstilling må formulere det. Det hører til karakteren af den sjælelige fortid, at den ikke, som den historiske fortid, bliver fortæret af sine efterkommere; den består side om side med det, der er blevet tilbage af den, enten som blot virtuel eller i real samtidighed. [...] I den kraft, som stadig er i de infantile rester i sjælelivet, ser vi omfanget af sygdomsdispositionen, således at denne disposition kommer til udtryk for os som en udviklingshæmning (Freud, 1948, pp. 412-413).

Vi forstår her hele vanskeligheden ved et projekt – sådan som det, Warburg står overfor – om kulturens “historiske psykologi”. For med et sådan projekt omstyrter den *psykiske tid* selve den forestilling, man kan gøre sig om den *historiske tid*. Hvis erindringen er ubevidst, hvordan kan dens arkiv så opbygges?¹⁵ Det er vel da ikke så overraskende, at det *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* ikke i nogen synderlig grad ligner et almindeligt historisk bibliotek? Og at plancherne i *Mnemosyne* ikke ligner dem i et historisk eller geografisk atlas? Men det kan vel heller ikke overraske, at en definition af den ubevidste erindring, som Lacans nu klassiske definition, bygger hele sit vokabular omkring en liste af arkiver¹⁶ – figurative og forvrængede, symbolske og driftsmæssige, lingvistiske og usagte, kultiverede og folkloristiske, osv. – netop alt det, som Warburg fyldte i sit biblioteks psykiske skatkammer?

Oversættelse af Jakob Rosendal fra “Nachleben – ou l'inconscient du temps : les images aussi souffrent de réminiscences” in L'animal. Littératures, arts et philosophies, 2001, pp. 41-48.

NOTER

- 1 De følgende linjer er en del af en igangværende forskning i Warburgs begreb om “efterliv” (*Nachleben*), der undersøger både kilderne til og de teoretiske særegenheder ved denne tidslige forståelse af billedet. [O.a.: Resultatet af det-

- te forskningsarbejde er udkommet som *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.]
- 2 Dette forslag orienterer sig selvfølgelig efter et længerevarende forudgående arbejde: jf. Didi-Huberman, 1982, pp. 83-272; 1985, pp. 20-28 og 115-132; 1990, pp. 195-218; 1995a, pp. 165-383; 1995b, pp. 191-226; 1996, pp. 145-163.
- 3 Jf. Didi-Huberman, 1996, pp. 145-163; 1999a, pp. 4-20; 1999b, pp. 60-71; 1999c, pp. 1-29; 1999-2000, pp. 219-235.
- 4 “Thiasos” er navnet på det dionysiske optog. [O.a.: Oversættelsen af “der gewissensfreien künstlerischen Einfühlung” er tilrettet, så der nu oversættes til “en kunstnerisk indlevelse fri fra moraliserende samvittighed” i stedet for “en indførelse af en samvittighedsløs kunst”.]
- 5 Angående de freudianske modeller for evolution se især Freud, 1985, pp. 73-81; Moscovici, 1989, pp. 387-416; Lacoste, 1985, pp. 165-210; Lacoste, 1987, pp. 101-130; Ritvo, 1990; Assoun, 1992, pp. 617-635; Fédida, 1995, pp. 221-244.
- 6 Jf. Fritz Saxls “Continuity and Variation in the Meaning of Images” fra 1947: “[...] an image which had been removed from the consciousness of man was brought suddenly to life again, and not only in one isolated case but in a great number.” (Saxl, 1970, pp. 16-17.) Men det kan konstateres, at Saxls meget ram-mende definition af *efterlivet* ender med at falde tilbage i en forståelse af tiden som kontinuitet, hvorimod symptom-begrebets tidsforståelse er diskontinuert. Jeg ser deri en af de sjældne uenigheder, jeg har i forhold til Giorgio Agam-bens studie “Aby Warburg e la scienza senza nome” fra 1984, der også benytter sig af Saxls kontinuitetsbaserede tidsforståelse: “Det tyske ord *Nachleben*, som Warburg bruger, betyder ikke rigtig ‘renæssance’, sådan som det nogle gange oversættes, og heller ikke ‘overlevelse’. Det indebærer ideen om denne heden-ske arvs kontinuitet, som var afgørende for Warburg.” (Agamben, 2005, p. 130).
- 7 O.a.: Udtrykket “en souffrance” betyder både “i lidelse” og “som står hen”, “uaf-gjort”, “uafsluttet” eller “uafhentet”, hvorfor formuleringen “mémoire en souf-france” ikke bare skal forstås som en “lidelsesfuld erindring”, men også som en “henstående erindring”, der altså potentielt kan indfinde sig på et senere tidspunkt.
- 8 Angående den ubevidste erindring se Guillaumin, 1979, pp. 715-723; Rouart, 1979, pp. 665-678; Braunschweig, 1990, pp. 1023-1031; Lacoste, 1998, pp. 104-127; Neyraut, 1997, pp. 239-250. Angående dækkerindringens funktion i den vasariske kunsthistorie se Didi-Huberman, 1994, pp. 405-432.
- 9 O.a.: Brev 109 fra den 2. november findes i dansk oversættelse i Sigmund Freud, *Freuds breve, bind 1. Kærestebreve og anden korrespondance*, oversat af Rolf Reitan, Århus, Klim, 1997, pp. 116-117.
- 10 “Man har faktisk indtryk af, at det er med hysteriske patienter, som om alle deres gamle erfaringer – som de har reageret så ofte og endda så voldsomt på – har bevaret deres effektive kraft; som om sådanne mennesker er ude af stand til at kaste deres psykiske stimuli fra sig [...] i form af *ubevidste erin-*

- dringer.*” (Freud, 1984, p. 219.) “[...] erindringen agerer som om, det var en aktuel begivenhed. Der sker så at sige en *posthum handling* på baggrund af et seksuelt traume.” (Freud, 1952c, p. 419. Mine kursiveringer.)
- 11 Disse “fueros” var ældgamle privilegier, der stadig var i brug i visse provinser i Spanien.
- 12 Jf. Férida, 1985, pp. 23-45. Jf. ligeledes Lacan, 1966, p. 447: “[...] vi genfinder her den konstituerende betingelse, som Freud gjorde gældende for symptomet, for at det fortjener denne betegnelse i sin analytiske forstand, sagen er den, at et erindringsmæssigt element fra en tidligere privilegeret situation genoptages for at artikulere den nuværende situation, det vil sige, at det ubevidst anvendes deri som betegnende element med den virkning at tilpasse det oplevedes ubestemthed til en tendentiøs betydning. Er det hele ikke dermed sagt?”
- 13 O.a.: Oversættelse ændret i henhold til Sigmund Freud, “Zur Ätiologie der Hysterie” (1896), *Gesammelte werke I*, London, Imago Publishing co., 1952, pp. 454-455.
- 14 [O.a.: Oversættelse ændret for at passe med Didi-Hubermans brug af sondringen mellem erindring og hukommelse.] Angående forbindelsen mellem teorien om erindring og teorien om den lidenskabelige handling se Michel Maslyczyk, “La troisième phase de l’attaque hystérique à l’origine de la théorie du souvenir de Freud”, *Revue française de la psychanalyse*, bind 54, 1990, nr. 4, pp. 1079-1091.
- 15 “Hukommelsens funktion, som vi gerne forestiller os som et arkiv, der er åbent for alle videbegærlige, er altså underlagt en viljetendens’ skadevirkninger” (Freud, 1952e, p. 526). “Således er der i den menneskelig psyke anakronistiske, gådefulde objekter, der strider imod en fuldstændig historisering.” (Laplanche, 1997, p. 209).
- 16 Se side 259 i Lacans *Écrits*, hvor der er tale om det ubevidste i henhold til en række paradigmer: historien (censureret kapitel), mindesmærket (hysterisk symptom), arkivdokumentet (barndoms minder), den semantiske udvikling (skatten af betegnere), traditionerne og legenderne (den mytiske forestillingsverden) og endeligt “spor”, der altid er forvrængede og forvanskede.

LITTERATUR

- Agamben, Giorgio: “Aby Warburg e la scienza senza nome” in *La potenza del pensiero: Saggi e conferenze*, Vincenza, Neri Pozza, 2005 [1984], pp. 123-146.
- Assoun, Paul-Laurent: “L’héritage darwinien de la psychanalyse” in *Darwinisme et société*, Patrick Tort (ed.), Paris, PUF, 1992, pp. 617-635.
- Braunschweig, Denise: “Mémoire: question de topique” in *Revue française de psychanalyse*, vol. 54, nr. 4, 1990, pp. 1023-1031.
- Férida, Pierre: “Passé anachronique, présent réminiscent: Épos et puissance mémoriale du langage” in *L’Écrit du temps*, nr. 10, 1985, pp. 23-45.

- Fédida, Pierre: *Le site de l'étranger: La situation analytique*, Paris, PUF, 1995, pp. 221-244.
- Didi-Huberman, Georges: *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.
- Didi-Huberman, Georges: *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985.
- Didi-Huberman, Georges: *Devant l'image: Question proposées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.
- Didi-Huberman, Georges: "Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait sur le vif" in *Mélanges de l'École française de Rome: Italie et Méditerranée*, vol. 106, nr. 2, 1994, pp. 405-432.
- Didi-Huberman, Georges: *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995a.
- Didi-Huberman, Georges: "Dialogue sur le symptôme" (sammen med Patrick Laco- ste) in *L'Inactuel*, 1995b, pp. 191-226.
- Didi-Huberman, Georges: "Pour une anthropologie des singularités formelles: Re- marque sur l'invention warbugienne" in *Genèses: Sciences sociales et histoire*, nr. 24, 1996, pp. 145-163.
- Didi-Huberman, Georges: "Sismographes du temps: Warburg, Burkhardt, Nietzsche" in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, nr. 68, 1999a, pp. 4-20.
- Didi-Huberman, Georges: "Histoire de l'art, histoire de fantômes: Renaissance et survivance" in *Le corps évanoui, les images subites*, Véronique Mauron og Claire de Ribaupierre (eds.), Lausanne/Paris, Musée de l'Élysée-Hazan, 1999b, pp. 60-71.
- Didi-Huberman, Georges: "Die Ordnung des Materials: Plastizität, Unbehagen, Nachleben", Hella Faust (trans.), in *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, bind 3, Berlin, AkademieVerlag, 1999c, pp. 1-29.
- Didi-Huberman, Georges: "Notre Dibbouk: Aby Warburg dans l'autre temps de l'histoire" in *La part de l'œil*, nr. 15-16, 1999-2000, pp. 219-235.
- Freud, Sigmund: "Zweiter Teil: Das Interesse der Psychoanalyse für die nicht psy- chologischen Wissenschaften" in *Gesammelte werke VIII*, London, Imago Publishing co., 1948 [1913].
- Freud, Sigmund: *Studien über Hysterie* in *Gesammelte werke I*, London, Imago Pub- lishing co., 1952a [1895].
- Freud, Sigmund: "Weitere Bemerkungen über die Abwehr-Neuropsychosen" in *Ge- sammelte werke I*, London, Imago Publishing co., 1952b [1896].
- Freud, Sigmund: "L'hérédité et l'étiologie des névroses" [originaltekst på fransk] in *Gesammelte Werke I*, London, Imago Publishing co., 1952c [1896].
- Freud, Sigmund: "Zur Ätiologie der Hysterie" in *Gesammelte Werke I*, London, Imago Publishing co., 1952d [1896].
- Freud, Sigmund: "Zum psychischen Mechanismus der Vergesslichkeit" in *Gesam- melte Werke I*, London, Imago Publishing co., 1952e [1898].
- Freud, Sigmund: "Über deckerinnerungen" in *Gesammelte werke I*, London, Imago Publishing co., 1952f [1899].

- Freud, Sigmund: "Hysteriets ætologi", Arne Herløv Petersen (trans.), in Jeffrey Moussaieff Masson, *Angrebet på sandheden*, København, Fremad, 1984 [1896], p. 199-221.
- Freud, Sigmund: *Übersicht der Übertragungsneurosen: Ein bisher unbekanntes Manuskript*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1985 [1915].
- Freud, Sigmund: *Briefe an Wilhelm Fliess 1887-1904*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1986.
- Freud, Sigmund: "Erindren, gentagen og gennearbejden" in *Afhandlinger om behandlingsteknik*, Harry Stokholm (trans.), Hans Reitzels Forlag, København, 1992 [1914], p. 151-160.
- Guillaumin, Jean: "Transitivité de la mémoire: Réintérieurisation du souvenir: L'hal-lucination interne du passé sur le trajet de l'immémoré à l'oublié" in *Revue française de psychanalyse*, vol. 43, 1979, nr. 4, pp. 715-723.
- Hering, Ewald: *Über das Gedächtniss als eine allgemeine Funktion der organisierten Materie*, Leipzig, Engelmann, 1905 [1870].
- Lacan, Jacques: *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- Lacoste, Patrick: "Destins de la transmission" in *Vue d'ensemble des névroses de transfert: Un essai métapsychologique*, Ilse Grubrich-Simitis (eds.), Patrick Lacoste (trans.), Paris, Gallimard, 1985, pp. 165-210.
- Lacoste, Patrick: *La sorcière et le transfert: Sur la métapsychologie des névroses*, Paris, Ramsay, 1987.
- Lacoste, Patrick: "La mémoire à l'œil nu" in *Liberté sur paroles: Actualités freudiennes*, Belfort, Circé, 1998 [1990], pp. 104-127.
- Laplanche, Jean: "La psychanalyse: histoire ou archéologie?" in *Le primat de l'autre en psychanalyse: Travaux, 1967-1992*, Paris, Flammarion, 1997 [1981], p. 185-211.
- Maslyczyk, Michel: "La troisième phase de l'attaque hystérique à l'origine de la théorie du souvenir de Freud" in *Revue française de la psychanalyse*, vol. 54, nr. 4, 1990, pp. 1079-1091.
- Moscovici, Marie: "Un meurtre construit par les produits de son oubli" in *Il est arrivé quelque chose: Approches de l'événement psychique*, Paris, Ramsay, 1989 [1985], pp. 387-416.
- Neyraut, Michel: *Les raisons de l'irrationnel*, Paris, PUF, 1997.
- Ritvo, Lucille B.: *Darwin's Influence on Freud: A Tale of Two Sciences*, New Haven og London, Yale University Press, 1990.
- Rouart, Julien: "Le souvenir comme amnésie organisée: Fonction ambiguë du couple souvenir-amnésie" in *Revue française de psychanalyse*, vol. 43, nr. 4, 1979, pp. 665-678.
- Saxl, Fritz: "Continuity and Variation in the Meaning of Images" in *A Heritage of Images: A Selection of Lectures by Fritz Saxl*, Hugh Honour og John Fleming (eds.), London, Penguin Books, 1970 [1947].
- Semon, Richard W.: *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, Leipzig, Engelmann, 1904.

- Semon, Richard W.: *Die mnemischen Empfindungen in ihren Beziehungen zu den Originalempfindungen*, Leipzig, Engelmann, 1922 [1909].
- Warburg, Aby: *Grundlegende Bruchstücke einer monistischen Kunstpsychologie*, London, Warburg Institute Archive, III, 43, 1-2, 1888-1905.
- Warburg, Aby: *Mnemosyne. Grundbegriffe II*, London, Warburg Institute Archive, III, 102, 3-4, 1928-1929.
- Warburg, Aby: "Mnemosyne: Indledning (sidste version)", Peter Nielsen og Jan Bäcklund (trans.), in *Passage*, nr. 31/32, 1999, pp. 162-169.

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 lydør 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.

Billedlig tidslighed

Historiens plasticitet

JACOB LUND

*Billedanalysens politiske aspekter er de seneste 15-20 år blevet stadig tydeligere i Georges Didi-Hubermans billedantropologiske arbejde. Hans anakrone billedforståelse indgår i en politiserende tids- og historiefilosofi, som udfordrer traditionel kunsthistorisk skrivning. Denne artikel bruger den af Didi-Huberman kuraterede udstilling *Soulèvements (Opstande)* som anledning til at forsøge at fremdrage nogle centrale pointer i Didi-Hubermans teoretiske forståelse af tid og historie.*

I sin igangværende bogserie *Ce qui nous soulève (Det der rejser os (til opstand))* påpeger Georges Didi-Huberman, at opstandens (*soulèvement*) gestus beror på en kraft til at afslutte noget, men som samtidig også er en kraft til at forestille sig, at noget andet er i færd med at begynde eller begynde igen (Didi-Huberman, 2019 og 2021). Det, det drejer sig om for Didi-Huberman, er opstand mod undertrykkelse og mod at være underlagt; om et politisk begær efter ikke længere at være den, man er, når man er undertrykt. Han ser opstand som en genfødsel af evnen til at blive subjekt, og billedet som et medium for begæret efter at rejse sig, en *potens*. Bogseriens formål er at fremstille en antropologi over den politiske forestillingsevne, der på sin side bygger på en bestemt tids- og historiefilosofi. Det er Didi-Hubermans forståelse af sidstnævnte – der blandt andet kunne ses manifesteret i den, i positiv forstand, anakronistiske forskningsudstilling *Soulèvements* – som vil være omdrejningspunktet for denne artikel.¹

Didi-Huberman er især interesseret i at udvikle en anakronistisk – eller hvad jeg, for at markere, at ordet bruges i en positiv og ikke en nedsettende forstand, ville foretrække at kalde en anakron – tilgang til billeder, der har blik for deres tidslige overflod, kompleksitet og overdetermination, og hvor ethvert billede fremstår som en usædvanlig montage af heterogene

tider, der ikke normalt bringes sammen, når de skrives ind i en lineært fremadskridende historie (Didi-Huberman, 2000, pp. 16 ff.). Hans tids- og historieforståelse er således – som undertitlen på bogen *Devant l'image: Questions posées aux fins d'une histoire de l'art (Foran billedet: Spørgsmål stillet ved afslutningerne på en kunsthistorie)* (Didi-Huberman, 1990) antyder – også en udfordring af en bestemt opfattelse af kunsthistorieskrivning, der dominerede frem til slutningen af 1980'erne, hvor også selve historien i mere generel forstand i lyset af Berlin-murens fald blev proklameret afsluttet af blandt andre politolog Francis Fukuyama (Fukuyama, 1989 og 1992), og som stadig informerer dele af kunsthistoriefaget. I den henseende deler han projekt med kunsthistorikere og -teoretikere som Arthur C. Danto (1998), Hans Belting (1983), Nicolas Bourriaud (1998), Yves Michaud (1997) og Mieke Bal (1999). Som Danto forklarer i sin diskussion af den kunsthistoriske overgang fra moderne kunst til samtidskunst, skulle hans berømte erklæring om kunstens død forstås som en bestemt *kunsthistories* død, nemlig den lineære og teleologiske, hvor hver periode bygger på og udvikler sig fra den forudgående periode:

Det var ikke min opfattelse, at der ikke længere ville være nogen kunst, hvilket 'død' rigtigt nok indebærer, men at den kunst, der nu måtte komme, ville blive frembragt uden hjælp fra en form for understøttende fortælling, hvori den blev set som det passende næste trin i historien. Det, der var kommet til en afslutning, var den fortælling, men ikke fortællingens genstand. (Danto, 1998, pp. 4-5)²

Herefter citerer han Beltings præcise formulering i *Das Ende der Kunstgeschichte? (Enden på kunsthistorien?)* (Belting, 1983): "Samtidens kunst manifesterer en bevidsthed om en kunsthistorie, men fører den ikke længere videre" (Danto, 1998, p. 5). Ifølge Danto henviser termen "samtidskunst" således til en kunsthistorisk periode, i hvilken der ikke længere findes perioder eller forenende træk værkerne imellem, eller snarere så betegner "samtidskunst" ikke en periode, men en posthistorisk tid uden bestemte perioder, hvori der ikke længere sker nogen udvikling i en stor kunsthistorisk teleologi, hvor hver periode udvikler sig på baggrund af den forudgående: renæssance, barok, nyklassicisme, romantik, realisme, impressionisme osv.

Danto hævder, at samtidskunst er posthistorisk kunst. Jeg vil imidlertid argumentere for, at det, vi kan lære af Didi-Huberman, er, at denne forestilling om, at kunsten nu er posthistorisk, ikke nødvendigvis kun vedrører samtidskunst. Betydningsfulde kunstværker og kunstneriske praksisser forandrer ikke blot de måder, hvorpå vi opfatter de værker og praksisser, der kommer til verden efterfølgende, men de påvirker også, hvordan vi opfatter de værker og praksisser, der går forud. Kunst efter afslutningen på den teleologiske kunsthistorie forandrer derfor også vores forhold til den kunst, der forestilles at tilhøre denne kunsthistorie. Det er ikke kun samtidskunst, der er posthistorisk. Det er også de kunstværker, som den historiske fortælling om kronologisk fremskridt var baseret på. Samtidskunst sætter spørgsmålstegn ved den kunsthistoriske fortælling, der er blevet etableret som det fortolkningsmæssige rammeværk om den praksis, den deltager i, og gør denne fortælling utidssvarende eller i det mindste mangelfuld ikke bare i forhold til sig selv, men også i forhold til kunstværker i det hele taget og fra alle tider. Den kunsthistoriske fortælling bliver skilt ad eller demonteret af sin egen genstand, af det den handler om. Didi-Hubermans anakrone tilgang til billeder og den hermed forbundne tids- og historiefilosofi kan således hjælpe os til at drage de fulde konsekvenser af Dantos iagttagelse.

Didi-Huberman iværksatte sin undersøgelse af opstand med udstillingen *Soulèvements* (Opstande), som han kuraterede på Jeu de Paume i Paris 2016-2017. I udstillingsfolderen reflekterer han over, hvad der får os til at rejse os i opstand og bemærker:

Det er også former: former, takket være hvilke alt dette vil blive i stand til at fremstå og blive synligt i det offentlige rum. Altså er det billeder, denne udstilling er dedikeret til. Billeder fra alle tider, fra Goya til i dag, og af alle slags: malerier, tegninger, skulpturer, film, fotografier, videoer, installationer, dokumenter... De indgår i en dialog hinsides epokernes forskelle.³

Snarere end at gengive og formidle resultaterne af et forskningsprojekt, som allerede var afsluttet, tog *Soulèvements* del i et forskningsprojekt under udfoldelse, hvor udstillingens forskellige ophængninger fungerede som et centralt element i selve udforskningen af opstandens billeddannelser og vores politiske forestillingsevne. Efter visningen på Jeu de Paume rejste

den videre til Museu Nacional d'Art de Catalunya i Barcelona, Museo de la Universidad nacional de tres de febrero i Buenos Aires, Sesc i São Paulo, MUAC Museo Universitario Arte Contemporáneo i Mexico City og Galerie de l'UQÀM i Montreal, mens den undergik *stedsspecifikke* transformationer hen ad vejen, idet nye billeder fra de forskellige kontekster kom til, mens andre udgik. I udstillingen var opstande arrangeret i fem afdelinger, hvor med udstillingen reartikulerede det meget forskelligartede billedmateriale – maleri, tegning, film, skulptur, video, installation og arkivmateriale – i nye konstellationer eller fortællinger, som i en vis forstand så bort fra de pågældende billeders forskellige oprindelse og deres tidslige og rumlige afstande. På tværs af geografiske steder og historiske situationer, fra Den Franske Revolution til det såkaldte Arabiske Forår, udforskede den således opstande i kraft af “løsslupne elementer”, “intense gestusser”, “udbrud i ord”, “opblussede konflikter”, og “uudslukkeligt begær” – fra billeder af konkret fysisk opdrift i form af plasticposer på himlen, tiltagende havbølger eller et glas mælk på et spinkelt bord, der bringes til at skvulpe over af en knytnæve, som banker i bordet, til opstand i mere metaforiske betydninger i form af forsamlinger, hævede knytnæver, brosten der kastes, barrikader eller de fire såkaldte Sonderkommando-fotografier fra Auschwitz, taget af fangerne selv og smuglet ud i en tandpastatube (Didi-Huberman, 2016, pp. 94-288).⁴ Det, der interesserer mig i denne sammenhæng, er denne “dialog hinsides epokenes forskelle”, eller hvad jeg ser som en aktivering af en række forskellige billeder, der artikulerer eller giver form til opstande, der har fundet sted på forskellige tidspunkter og forskellige steder, på en måde, så de kommer til at deltage i en fælles tid, et delt nu, som bringes til veje gennem udstillingen. Det følgende er et forsøg på at adressere nogle af de teoretiske spørgsmål vedrørende tid og historie, som Didi-Hubermans udstilling giver anledning til at rejse, frem for en analyse af selve udstillingen. Jeg ser arbejdet med sidstnævnte som en måde at bedrive kunsthistorie efter afslutningen på kunsthistorie i traditionel forstand og en måde at aktivere en historisk forestillingsevne og praktisere politisk billeddannelse. Man bør således holde sig for øje, at det er en bestemt forståelse af historie, Dantos præfiks *post* henviser til; det er stadig muligt og, som det forhåbentlig fremgår, påtrængende nødvendigt at handle og tænke historisk. Inden jeg kigger nærmere på nogle af de tidslige implikationer

af Didi-Hubermans udstilling og hans begreb om anakronisme, vil jeg som antydnet indledningsvist bemærke, at en række andre kunstteoretikere også har udfordret forestillingerne om enhed og fremadskriden i traditionel kunsthistorisk tænkning, blandt andet med henvisning til fraværet af fælles æstetiske kriterier og til formel og mediemæssig diskontinuitet. Eksempelvis udlægger Nicolas Bourriaud i midten af 1990'erne termen "kunst" på denne måde:

1. En generisk term, som betegner en samling af objekter, iscenesat inden for rammerne af en fortælling kaldet *kunsthistorien*. Denne fortælling opstiller en kritisk genealogi og problematiserer disse objekters betydning tværs igennem tre delmængder: *maleri, skulptur, arkitektur*.
2. Ordet "kunst" fremstår i dag kun som et semantisk levn fra disse fortællinger (maleriets, skulpturens og arkitekturens historier). (Bourriaud, 1998, p. 122)

Pointen her er, på tværs af de forskellige kunstteoretikers analytiske fokuspunkter med mere, at det fra 1980'erne og frem bliver tydeligere og tydeligere, at der ikke længere findes én forenet kunsthistorie, nemlig den vestlige – som i virkeligheden selv blev splittet op indefra og mangfoldiggjort i forskellige modernismer længe inden, at "samtdskunst" tog over som betegnelse for vore tiders kunst – men en flerhed af kunsthistorier. Med andre ord er den store kunsthistoriske fremadskriden nu blevet indstillet, idet sameksisterende samtdskunstneriske praksisser – som Belting allerede bemærkede i 1983 – ikke nødvendigvis tager del i udviklingen af den samme eller en fælles fortælling.

På denne baggrund vil jeg argumentere for, at Didi-Hubermans begreb om anakronisme og *Soulèvements'* "dialog hinsides epokernes forskelle" synes at bane vejen for i det mindste at *forestille sig* en kvalitativt anderledes verden, at udkaste en fremtidighed, der bryder med præsensismens – dvs. gendannelsen af fortiden og fremtiden udelukkende med henblik på at valorisere en umiddelbar nutid (jf. Groys, 2010, p. 90) – altomfattende tidslige horisont uden at falde tilbage i den synkroniserende og universaliserende fremskridtsdiskurs, der karakteriserer den vestlige modernitet. En anakron tilgang er ydermere en måde at løsrive billedet eller kunstværket og dets betydningsdannelse fra en bestemt historiefortælling og de begrænsede muligheder for betydningsdannelse, den tilbyder.

Didi-Hubermans anakrone tilgang sætter således ikke blot spørgsmålstegn ved gyldigheden af en lineær teleologisk kunsthistorie, men er også en måde at bryde med den posthistoriske præsentismes tidslige og dermed politisk forestillingsmæssige udvejsløshed.⁵

Anakroni er ifølge Didi-Huberman den gensidige forbundethed af forskelligartede tider. Inspireret af kunst- og kulturhistoriker Aby Warburgs forestilling om billedernes efterliv (jf. især Didi-Huberman, 2002) og af Sigmund Freuds og Jacques Lacans psykoanalytiske vokabular hævder han, at billeder hjem søger tiden – på sin vis i lighed med den måde, hvorpå Freuds *Nachträglichkeit* (forsinkelse eller forskydning mellem fortid og nutid) og Lacans *après-coup* (eftervirkning) har at gøre med et symptom som et udbrud af fortiden i nutiden, en anakronisme oplevet på kroppen. Det, ikonologiens grundlægger Erwin Panofsky ville uddrive fra sin billedfortolkning og fra kunsthistorien, var *livet* og *efterlivet* i billeder, som hjem søger tiden, dvs. deres betydningsoverskud og dynamiske aspekter (Didi-Huberman, 2005, p. xxiii). Panofsky ville uddrive “de ændringer, som billeder selv udvirker på historisk viden, der bygger på billeder” (Didi-Huberman, 2005, p. xxi). Han ville ikke have, at billederne skulle forstyrre den allerede etablerede historiefortælling. Forestillingen om anakroni er derimod forbundet med en interesse i heterokroni, sameksistensen af flere tider, og skal skelnes fra akroni og anakronisme i ordets normale kunsthistoriske betydning af at indsætte et værk i en tidlig ramme, som er fremmed for det; at “fejlplacere” det i forhold til en bestemt tidlig rækkefølge. Som kunsthistoriker Terry Smith bemærker, indebærer forestillingen om anakroni, at et kunstværk i nogle eller alle henseender befinder sig i et åbent og ubundet forhold til tid (Smith, 2016). Den anakrone billedforståelse indebærer, at et kunstværk kan gøre mere end blot at legemliggøre tidspunktet for dets oprindelse, og at det artikulerer en sammensat tidslig kompleksitet; at det er en dynamisk frem for en statisk størrelse.

I et afsnit af *Devant le temps* med den sigende titel “Devant l’image : devant le temps” (Foran billedet: foran tiden) argumenterer Didi-Huberman for en anakron tilgang til fortolkningen af en fresko af Fra Angelico i San Marco-klosteret i Firenze, sandsynligvis malt i 1440’erne (Didi-Huberman, 2000, pp. 9-28). Han demonstrerer i forhold til receptionen af Fra Angelicos værk, hvordan der altid uomgængeligt vil være en anakro-

nisme på spil, og plæderer for at se denne nødvendige anakronisme som en ressource, der synes at være noget internt i selve genstandene, i de billeder, vi forsøger at fortælle historien om. Anakronisme er således “den tidslige måde at udtrykke billedernes tøjlesløshed, kompleksitet og betydningsoverskud på” (Didi-Huberman, 2000, p. 16). Når vi befinder os foran Fra Angelicos fresko eller et hvilket som helst andet billede, befinder vi os derfor foran en genstand af tidslig kompleksitet, af sammenblandede tider:

[E]n usædvanlig *montage af heterogene tider, der danner anakronismer*. I denne montages dynamik og kompleksitet antager historiske begreber så fundamentale som “stil” og “epoke” pludselig en farlig plasticitet (farlig kun for den, der gerne vil have, at alle ting er på deres plads én gang for alle i den samme epoke: den i øvrigt ret almindelige figur, som jeg kalder “historikeren med tidsfobi”). At rejse spørgsmålet om anakronisme er altså at udspørge denne fundamentale plasticitet, og med den den sammensætning, der er så vanskelig at analysere, af forskellige tider [*différentiels de temps*], som er iværksat i hvert billede. (Didi-Huberman, 2000, pp. 16-17)

Billeder er tidsligt urene og overdeterminerede, dvs. præget af en flerhed af betydningsmuligheder, med potentiale for at aktivere og forbinde sig med en række forskellige tidsligheder og tider.

Didi-Huberman knytter dermed an til filosofen Jacques Rancière, der ligeledes ser et kritisk potentiale i anakroni og forbinder anakron tænkning med historieskabelse. Rancière fremhæver i artiklen “Le concept d’anachronisme et la vérité de l’histoire” (“Begrebet om anakronisme og historikerens sandhed”), at der ikke findes anakronisme, men forbindelsesmåder, som vi i positiv forstand kan kalde anakronier, i form af begivenheder, ideer, betydningsdannelser, som går imod tiden, og som sætter betydning i omløb på en måde, der undslipper enhver samtidighed, forstået som tidens identitet eller sammenfald med *sig selv* (Rancière, 1996, p. 67) – sidstnævnte er, hvad Didi-Huberman kalder “eukronisk konsonans” (Didi-Huberman, 2000, p. 13). I Rancières udlægning er en anakroni

et ord, en begivenhed eller betydningssekvens, der har forladt “sin” tid, og som i kraft heraf er udstyret med en evne til at klarlægge hidtil ukendte tidslige skiftespor, at sikre springet fra eller forbindelsen mellem en tidslig linje og en anden. Og det er gennem disse skiftespor, disse spring og disse forbindelser, at der findes en kraft til at “skabe” historie. Mangfoldigheden af

tidslige linjer, endda af betydninger af tid, som er indbefattet i den "samme" tid, er betingelsen for historisk handlen. (Rancière, 1996, pp. 67-68; jf. Didi-Huberman, 2000, pp. 33-37)

Modernitetens hegelianske bestræbelse mod at lade tiden blive sammenfaldende eller samtidig med sig selv i en altomfattende uopdelt nutid bliver ifølge Rancière modarbejdet af modernistiske avantgardekunstformer, som ikke er forud for deres tid, men "lokaliseret i de moderne tiders forskel fra sig selv" (Rancière, 2014, pp. 10-11).

Soulèvements er – med en vis ret – blevet kritiseret for at æstetisere opstandenes gestusser og for at negligere historisk specificitet, men Didi-Hubermans Warburg-inspirerede politiske billedantropologi handler mere om at undersøge de *former*, som begæret efter frisættelse og opstand antager.⁶ Den handler derfor om former og billeder, men ikke om at se en transhistorisk stil i fortidige og aktuelle opstande. Det er snarere en dialektisk montage af billeder, hvor billederne bringes i "dialog hinsides epokernes forskelle", og herved danner forskellige konstellationer, som får os til at se og forestille os nye og andre historier. Som han skriver i en vægtekst i udstillingens sidste del: "hver gang en mur sættes op, vil der altid være nogen, der rejser sig [*des "soulevés"*] for at springe over muren [*"faire le mur"*, stikke af uden at have fået lov], det vil sige for at overskride grænserne. Om ikke andet ved at *forestille sig*. Som om det at opfinde billeder bidrog – her beskedent, der kraftfuldt – til at genopfinde vores politiske håb."⁷

Udstillingens dialektiske montage af billeder hænger tæt sammen med Didi-Hubermans anakrone – eller anakronistiske, som han selv ofte bliver ved med at kalde det – tilgang til billeder. Udviklingen af denne er især baseret på kulturkritikeren Walter Benjamins historiefilosofi og opgør med den historistiske tidsforståelse, ikke mindst i seksbindsværket *L'Œil de l'histoire (Historiens øje)*, der udkom i perioden op til *Soulèvements*, dvs. 2009-2016. Det, der interesserer ham i den sammenhæng, er billeders agens og evne til at udfordre den historiske betydning, de normalt tillægges – eller ikke tillægges, når de er knyttet til de navnløse undertrykte, som ikke tæller i den officielle historiografi – og han hævder i første bind, *Quand les images prennent position (Når billederne tager stilling)*, at det politiske kun lader sig fremvise gennem de konflikter og paradokser, enhver historie er vævet af, og at det er montagen, som er den mest oplagte måde at fremstille det



ILL. 1

Soulèvements, Jeu de Paume, Paris, 2016-2017. Udstillingsophængning (Tina Modotti, Germaine Krull og Willy Ronis). © Georges Didi-Huberman. Foto: Georges Didi-Huberman

politiske på (Didi-Huberman, 2009a, pp. 129 ff.). Således kan fotografierne af billederne af Tina Modotti (af hvem der er to), Germaine Krull, Willy Ronis (ill. 1), Sigmar Polke (ill. 2), Charles-François Thibault (ill. 3) og Joseph Beuys (ill. 4), som Didi-Huberman har taget under ophængningen af *Soulèvements* – før de har fundet deres plads i den færdige udstilling – ses som udtryk for billedernes plasticitet og dynamiske karakter og deres evne til at indgå i forskellige betydningsmæssige konstellationer. En montage er en opsætning eller *montering* af forskellige dele på en måde, så deres kombination danner en ny helhed eller sammenhæng. I montage kommer ting kun til syne ved at tage stilling og optage en plads. De kommer kun til syne ved først at være blevet *demonteret* og bragt ud af den sædvanlige orden,



ILL. 2

Soulèvements, Jeu de Paume, Paris, 2016-2017. Udstillingsophængning (Sigmar Polke).

© Georges Didi-Huberman. Foto: Georges Didi-Huberman

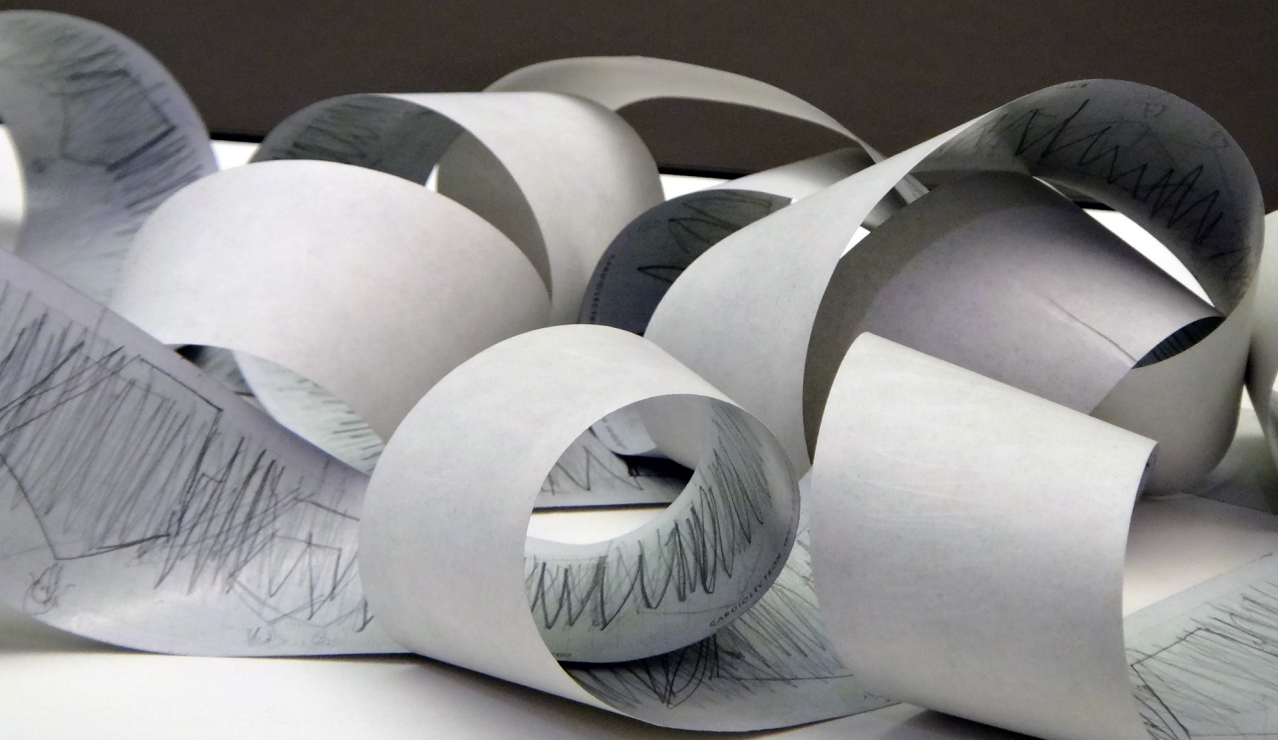
løsevet fra den plads, de optager i den normaliserede, af den herskende historieskrivning sanktionerede orden. Ifølge Didi-Huberman er montagen således for former, hvad det politiske er for handlinger. Montagen handler om pladser og overskridelse, om at bringe ting ud af deres normale eller sædvanlige plads og bekræfte deres eksistens hinsides eller uden for det, han kalder "tidens seng" (Didi-Huberman, 2009a, pp. 129 ff.); underforstået at de her er faldet til ro og har mistet deres politiske potentiale for at bidrage til andre måder at forstå verden og dens gang på. I parentes bemærket er Didi-Hubermans tænkning således også her beslægtet med Rancières forståelse af politisk handling som et brud med den måde, samfundet normalt er ordnet på. Den politiske handling er en dissenterende handling i forhold



ILL. 3

Soulèvements, Jeu de Paume, Paris, 2016-2017. Udstillingsophængning (Charles-François Thibault).
© Georges Didi-Huberman. Foto: Georges Didi-Huberman

til det sanseliges deling, dvs. hvad og hvem der er synlige, hvad og hvem der er hørbare osv. Og for Rancière handler denne deling af det sanselige apropos også om adgangen til tid: “Før den er en linje, der strækker sig fra fortiden til fremtiden, er tid en form for fordeling af mennesker, en form for opdeling mellem dem, der har tid, og dem, der ikke har” (Rancière, 2014, p. 8), dvs. en opdeling mellem dem, der tæller i historieskrivningen, og dem, der ikke gør. Montagen fremkommer gennem en rekonfiguration eller *remontering* af historien, hvor alle historiens momenter frigøres fra deres sædvanlige plads og sættes sammen igen uden for de allerede etablerede kendsgerninger og fordelinger – som når eksempelvis Black Panthers i Chicago (Hiroji Kubota, 1969), Rose Zechner under en strejke



ILL. 4

Soulevements, Jeu de Paume, Paris, 2016-2017. Udstillingsophængning (Joseph Beuys).

© Georges Didi-Huberman. Foto: Georges Didi-Huberman

på Renault-fabrikken (Willy Ronis, 1938), en revolutionær på barrikaderne i Paris (Gustave Courbet, 1848) og vandrende flygtninge i Idomeni på grænsen mellem Grækenland og Makedonien (Maria Kourkouta, 2016) bringes sammen. Det er altså en form for dekonstruktion af den lineært fremadskridende histories ensrettede bane.

Herved trækker Didi-Hubermans montagebegreb på Walter Benjamins kritik af den historistiske tidsforståelse, der udelukkende opfatter tiden som noget abstrakt i form af et tomt, homogent kontinuum, som historikeren blot behøver at fylde med en rækkefølge af kendsgerninger og herigennem fremstille en *begivenhedernes historie*. Problemet med dette abstrakte begreb om tid og med den historistiske forståelse af historie som

en mekanisk lineær udviklingsproces er, at, når tiden først er opdelt i en kronologisk række af øjeblikke, bliver ethvert fortidigt øjeblik utilgængeligt, idet det er uigenkaldeligt adskilt fra nutiden af et endeløst antal mellemliggende øjeblikke. Ethvert fortidigt øjeblik bliver derfor en død genstand for viden og erkendelse, og noget der lader sig akkumulere i det uendelige, men som aldrig vil danne det, Benjamin kalder “det sande billede af fortiden”. “Det sande billede af fortiden bevæger sig *flygtigt* forbi os”, skriver han i “Om historiebegrebet” fra 1940:

Kun som et billede, der for aldrig at vise sig igen viser sig i et glimt i dets erkendbarheds øjeblik, kan det forgangne fastholdes [...] For det er et uigenkaldeligt billede af fortiden, der truer med at forsvinde sammen med enhver nutid, der ikke har erkendt sig selv som betydet af denne fortid. [...] At artikulere fortiden historisk vil ikke sige at erkende, ‘hvordan det egentlig var’. Det vil sige at bemægtige sig en erindring, sådan som den viser sig i et glimt i farens stund. (Benjamin, 1998, 161)

Montagen sammenbringer elementer, der ikke var bestemt til at blive bragt sammen, for første gang. Den skaber singulære billeder ved at forbinde velkendte, men tidligere uforbundne elementer og billeder, hvorved den kan frembringe en anden historieforståelse og fremkalde “billedet i dets erkendbarheds øjeblik”. Som Benjamin skriver i en af noterne til *Passageværket*, som han arbejdede på fra 1927 til sin død i 1940:

Hver nutid er bestemt af de billeder, der er synkrone med den: hvert nu er en bestemt genkendeligheds nu. I dette nu er sandheden ladet med tid til bristepunktet. [...] Det er ikke sådan, at det fortidige kaster sit lys på det nutidige, eller det nutidige sit lys på det fortidige, men tværtimod er et billede det, hvor det fortidige i et lynglimt indgår i en konstellation med nuet. Med andre ord: billede er dialektik i stilstand. For mens nutidens forhold til fortiden er rent tidslig, er fortidens forhold til nuet dialektisk: ikke af tidslig, men af billedlig natur. Kun dialektiske billeder er sandt historiske. (Benjamin 2007, 566f.)

Historisk viden kan udelukkende fremkomme gennem nuet i form af et dialektisk billede, hvor fortiden i et lynglimt indgår i en konstellation med nutiden. Benjamins begreb om det dialektiske billede spiller således en central rolle i Didi-Hubermans forståelse af den måde, hvorpå tiderne bliver synlige, og hvordan historien selv kan komme til syne for os i et

kort glimt, som må kaldes et *billede* (Didi-Huberman, 2009b, p. 38; jf. også Didi-Huberman, 2000, pp. 85-155). Den dialektiske tilstand, som billedet finder sted i, udgør for os, der erkender det, en cæsur, en pause, en midlertidig ubevægelighed i det, man kunne kalde historiens normaliserede kontinuitet, som ikke blot er en afbrydelse af dens rytme, men som også fremkalder en modrytme i form af rytmen af heterogene tider, der synkoperer historiens rytme (jf. Didi-Huberman, 2000, p. 117). I vores måde at gøre os forestillinger, danne billeder, på ligger der således en fundamental betingelse for vores måde at bedrive politik på: Billeddannelsen – imaginationen – er politisk (Didi-Huberman, 2009b, p. 51). Man kan derfor ifølge Didi-Hubermans Benjamin-inspirerede anakrone tidsforståelse kun skabe historisk viden ved – ved siden af de kronologisk ordnede historier, strømninger og faktuelle begivenheder – at fremvise de heterokronier eller anakronier, der er indeholdt i de elementer, som udgør ethvert historisk øjeblik; dvs. det, der undertrykkes i det store historiske narrativ: de erfaringer og begær, der knytter sig til etniske, seksuelle, sociale, racialiserede minoriteter, arbejderne, de koloniserede, de papirløse, de udelukkede... På den måde er montagen en fremvisning af anakronier, samtidigt med at den virker som en sprængning af kronologi. Den adskiller ting, der sædvanligvis er forenet, og forbinder ting, der sædvanligvis er adskilt, hvilket vidner om den tidslige kompleksitet, ethvert nu udgøres af, og åbner for andre historiske muligheder.

Soulèvements' formelle sammensætning af hidtil uforbundne billeder af forskellig oprindelse kan ses som en genåbning af historien, en åbning af muligheden for andre historier, hvori hidtil usete og usynlige elementer bliver synlige og potentielt aktive i nutiden. Udstillingen genskriver eller genforestiller sig nutidens forhistorier – herunder de opstande, som ikke førte til revolution og en plads i den officielle historiografi – og artikulerer gennem disse billedkonstellationer, gennem billedlig tidslighed, et begær efter opstand og fremkalder en følelse af historiens plasticitet, at historisk forandring er mulig.

Denne artikel er udarbejdet i tilknytning til Novo Nordisk Investigator Grant in Art History Research 0068539. Jeg takker Georges Didi-Huberman for venligt at have stillet sine egne fotografier fra ophængningen af udstillingen Soulèvements til rådighed.

Jacob Lund er lektor i Æstetik & Kultur ved Aarhus Universitet. Han er leder af Centre for Research in Artistic Practice under Contemporary Conditions og har senest udgivet bogen *The Changing Constitution of the Present: Essays on the Work of Art in Times of Contemporaneity* (Sternberg, 2022).

SUMMARY

Image-Temporality: The Plasticity of History

Within the past 15-20 years, the political aspects of image analysis have become increasingly important in Georges Didi-Huberman's image-anthropological work. His anachronic understanding of the image form part of a politicising philosophy of time and history, which challenges traditional art historiography. This article takes the essay-exhibition *Soulèvements (Uprisings)* that Didi-Huberman curated in 2016–2017 as a point of departure for trying to bring to light some of the main points in Didi-Huberman's theoretical understanding of time and history.

NOTER

- 1 Artiklen er en reviderende genskrivning af dele af essayet *Anachrony, Contemporaneity, and Historical Imagination* (Lund, 2019) og af kapitel 6 i bogen *The Changing Constitution of the Present: Essays on the Work of Art in Times of Contemporaneity* (Lund, 2022).
- 2 Citater er oversat af forfatteren, med mindre der henvises til tidligere danske oversættelser.
- 3 Teksten er gengivet på udstillingens hjemmeside: <https://archive-soulevements.jeudepaume.org/exposition/index.html>.
- 4 Didi-Huberman har i øvrigt tidligere dedikeret en hel bog til de fire Sonderkommando-fotografier: *Images malgré tout (Billeder trods alt)* (Didi-Huberman, 2003). Jf. også min bog *Erindringens æstetik* (Lund, 2011, pp. 35-38).
- 5 Jf. eksempelvis også den amerikanske kulturkritiker og litterat Fredric Jamesons berømte forståelse af det postmoderne som en manglende evne til at forestille os verden anderledes; at det er lettere for os at forestille os Jordens og dens økosystemers undergang end at forestille os et alternativ til den kapitalistiske orden, som har forårsaget klimakatastrofen (Jameson, 1994, p. xii).
- 6 Eksempelvis argumenterede filosof og *October*-redaktør John Rajchman i en panelsamtale, vi havde på Arte Fiera i Bologna den 3. februar 2018, for, at udstillingen snarere end at aktualisere den revolutionære energi, jeg læser frem, fører den revolutionære energi tilbage til historien og herved gør den til noget, der hører fortiden, ikke nutiden, til. Se også eksempelvis Enzo Tra-

- verso, *Révolution: une histoire culturelle* (2022) samt diskussionen mellem Traverso og Didi-Huberman på netmediet AOC: <https://aoc.media/opinion/2022/05/22/prendre-position-politique-et-prendre-le-temps-de-regarder/>.
- 7 Denne tekst er også gengivet på udstillingens hjemmeside: <https://archive-soulevements.jeudepaume.org/exposition/index.html>.

LITTERATUR

- Bal, Mieke: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.
- Belting, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München, Deutscher Kunstverlag, 1983.
- Benjamin, Walter: "Om historiebegrebet" in *Kulturkritiske essays*, Peter Madsen (trans.), København, Gyldendal, 1998, pp. 159-171.
- Benjamin, Walter: *Passageværket*, Henning Goldbæk (trans.), København, Politisk revy, 2007.
- Bourriaud, Nicolas: *Relationel æstetik*, Morten Salling (trans.), København, Det Kongelige Danske Kunstakademi, 2005 [1998].
- Danto, Arthur C.: *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1998.
- Didi-Huberman, Georges: *Devant l'image: Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.
- Didi-Huberman, Georges: *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.
- Didi-Huberman, Georges: *Désirer Désobéir, Ce qui nous soulève, 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2019.
- Didi-Huberman, Georges: *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.
- Didi-Huberman, Georges: *Imaginer recommencer, Ce qui nous soulève, 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2021.
- Didi-Huberman, Georges: *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
- Didi-Huberman, Georges: "Preface to the English Edition: The Exorcist" in *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*, John Goodman (trans.), Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2005 [1990], pp. xv-xxvi.
- Didi-Huberman, Georges: *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009a.
- Didi-Huberman, Georges: *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009b.
- Fukuyama, Francis: "The End of History?" in *The National Interest*, nr. 16, 1989, pp. 3-18.
- Fukuyama, Francis: *The End of History and the Last Man*, New York, Free Press, 1992.
- Groys, Boris: "Comrades of Time" in *Going Public*, Berlin, Sternberg, 2010.
- Lund, Jacob: *Anachrony, Contemporaneity, and Historical Imagination*, Berlin, Sternberg, 2019.

- Lund, Jacob: *Erindringens æstetik*, Aarhus, Klim, 2011.
- Lund, Jacob: *The Changing Constitution of the Present: Essays on the Work of Art in Times of Contemporaneity*, London, Sternberg, 2022.
- Jameson, Fredric: *The Seeds of Time*, New York, Columbia University Press, 1994.
- Michaud, Yves: *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- Rancière, Jacques: "Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien" in *L'Inactuel*, nr. 6, 1996, pp. 43-57.
- Rancière, Jacques: "Rethinking Modernity" in *Diacritics*, vol. 42, nr. 3, 2014, pp. 6-20.
- Smith, Terry: "Seeing Art Historically Today: Where We Are, And Ways To Go", Power Lecture, Domain Theatre, Art Gallery of New South Wales, 20. juli 2016. Upubliceret manuskript dateret 19. juli 2016.
- Traverso, Enzo: *Révolution: une histoire culturelle*, Paris, La Découverte, 2022.

HJEMMESIDER

AOC Analyse Opinion Critique:

- <https://aoc.media/opinion/2022/05/22/prendre-position-politique-et-prendre-le-temps-de-regarder/> (tilgâet 7. juli 2023).
- <https://aoc.media/opinion/2022/07/03/soulevements-egarements/> (tilgâet 7. juli 2023).
- <https://aoc.media/opinion/2022/07/17/quest-ce-quune-image-de-gauche/> (tilgâet 7. juli 2023).
- <https://aoc.media/opinion/2022/10/17/les-images-et-lhistoire-culturelle/> (tilgâet 7. juli 2023).
- <https://aoc.media/opinion/2022/10/23/faut-il-surencherir/> (tilgâet 7. juli 2023).
- Soulevements*, Jeu de Paume: <https://archive-soulevements.jeudepaume.org/exposition/index.html> (tilgâet 30. januar 2023).

Pigens blik

Det fortrængtes genkomst, 1865-2023

JAKOB ROSENDAL

En vis pige, der med sit direkte blik konfronterer og modsætter sig både beskueren og kulturens pige-/kvindesyn, præsenteres og analyseres her for første gang som en genkommende patosformel. Med inspiration fra Georges Didi-Hubermans læsning af Aby Warburg med Sigmund Freud analyseres eksempler på denne pige-patosformels gentagelser fra 1865 og frem til i dag som tilfælde af det fortrængtes genkomst.

En pige hjem søger Vestens billeder. En pige med et blik og en tvetydig modstand rettet mod beskueren – og i forlængelse deraf også mod den (visuelle) kultur og det patriarkalske samfund, som både pigen og beskueren tager del i. En pige, hvis modstand ofte også materialiserer sig som forskellige former for huller, sammenbrud eller destruktive momenter i de billeder, hun indgår i. Denne bestemte pigefigur har vist sig gentagende gange fra i hvert fald et tidspunkt i løbet af anden halvdel af det 19. århundrede og op til i dag, og det i sammenhænge, som vi skal se, der umiddelbart ellers ikke lader til at være forbundne. Hun går igen på en sådan måde, at hun som et spøgelse synes at hjem søge vestlig og måske særligt britisk og anglo-amerikansk visuel kultur (som Vestens fremherskende billedproducenter). Det er i hvert fald den påstand eller hypotese, der her skal anskueliggøres gennem nedslag i nogle få eksempler.

For selvom denne pige går igen på tværs af tre århundreder, og selvom hun findes inkarneret i nogle af de meste populære pigefremstillinger i denne periode, så er hun fortsat overset og dermed endnu ikke anerkendt som en genkommende og dermed betydningsfuld figur inden for kunsthistorie og visuel kultur (både som discipliner og genstandsfelter). Denne kendsgerning kan måske overraske, da vi her i starten af det 21. århundrede netop ser, som måske aldrig før i Vesten, pigen eller den unge kvindes modstandskraft

komme til udfoldelse (tænk bare på Malala Yousafzai, X Gonzáles og Greta Thunberg for nu bare at nævne nogle af de største navne internationalt set),¹ men omvendt kan det så også være en vigtig del af forklaringen på, at vi nu kan begynde at se hende. Denne manglende opmærksomhed og anerkendelse, denne glemsel, har for mig at se karakter af en fortrængning af denne pigefigur og hendes mest radikale aspekter: en fortrængning af pigens blik og dets vidtgående og subversive konsekvenser. Samtidig bidrager denne fortrængning til pigefigurens gentagelse, da det fortrængte også i dette tilfælde (per freudiansk nødvendighed) vender tilbage.

Det er altså pigen som symptom – der hvor det fortrængtes genkomst viser sig – som her skal være i fokus. Med inspiration fra Georges Didi-Hubermans symptombegreb og hans sammenlæsning af Aby Warburg og Sigmund Freud skal vi her følge en bestemt pigefigurs symptomatiske gentagelser – eller, med to Warburg-begreber, en *patoformels efterliv* – indenfor vestlig visuel kultur fra victoriatiden og til i dag (1865-2023). Som symptomatisk figur synes hun at være relativt sjælden – i hvert fald i figurens reneste form eller dens stærkeste udtryk, hvor hun både konfronterer beskueren med sit blik og sin kropsholdning og forbinder sig med et hul eller en form for ødelæggelse i billedet – og alligevel dukker hun op med jævne mellemrum.

Ærindet med denne artikel er ikke at forfølge påstanden om pigens (kunsthistoriske) fortrængning og se på, hvordan denne pige fortrænges. Det har jeg i begrænset omfang gjort i forhold til den victorianske kunstner John Everett-Millais' maleri *Cherry Ripe*, dets reception og nogle af dets reproduktioner i en artikel, der på grundlæggende vis bryder med, hvordan maleriet førhen er blevet fortolket, og analyserer det som et eksempel på den pigefigur, der her skal være i fokus (Rosendal, 2020). Ærindet er her i stedet at fortsætte undersøgelsen af denne pige ved her for første gang at begynde at kortlægge, hvordan hun vender tilbage. Udgangspunktet vil her igen være hos Millais, da det var i hans maleri, at jeg først så denne pige, og da han i særlig grad synes at have formået at fremstille hende, blandt andet fordi hun, som vi skal se, allerede indenfor hans *œuvre* går igen.

Ambitionen med denne artikel er således heller ikke at foretage vidtrækkende kontekstualiserende analyser af de enkelte pigebilleder, men i stedet at udpege nogle af de gentagelser som denne pigefigur har

afstedkommet og opregne nogle af de mere eller mindre overraskende forbindelser, der kan etableres mellem de forskellige eksempler. Artiklen har således karakter af et første udkast til et billedatlas over en bestemt symptomatisk pigefigur, hvor nogle få billedeksempler eller nedslag i atlasets potentielt langt større overblik fremhæves. Lad os derfor, et efter et, gå direkte til billederne (og præsenterer relevante begreber undervejs efter behov). Hvem er denne pige mere konkret? Og hvori består hendes karakter af symptomatisk patosformel?

Ducklings, 1889

Første gang, jeg stødte på denne pige, var på The National Museum of Western Art i Tokyo i sommeren 2004, hvor hun findes i maleriet *Ducklings* fra 1889 af den victorianske maler John Everett Millais (Ill. 1). Jeg kan i dag stort set ikke sætte ord på min første oplevelse af maleriet. Alligevel må jeg allerede dengang være blevet særligt ramt af maleriet og af pigens blik, da det har fulgt mig siden. Helt konkret i form af det postkort med en reproduktion af maleriet, som jeg ikke kunne lade være med at købe i museumsshoppen, og som stadig hænger på mit kontor. Samtidig har det fulgt mig ved i kraft af dets stærke indlejring i min visuelle erindring at tillade mig at se denne pige dukke op på ny i en række billeder fra vidt forskellige tider og steder.

På den måde kan pigen allerede begynde at antage karakter af en warburgsk *patosformel* forstået som en fikseret visuel formular eller form, et fastlagt billedmotiv, der har evnen til at overleve og gå igen på tværs af århundreder.² Samtidig sigter patos-delen af begrebet til de figurative formers og deres gestiks følelsesudtryk: "Det [patosformlerne] synliggør", som Gertrud Bing, Warburgs elev, har udtrykt det, "er ikke en kvalitet ved den ydre verden [...] men en følelsesmæssig tilstand" (Bing, 1965, pp. 309-310).³ Patosformlen udtrykker, den giver ydre form til, et indre følelsesliv (vel at mærke motivets, og ikke kunstnerens) og kan dermed afbilde psykiske rørelser og tilbøjeligheder, begærer og drifter, ambivalenser og konflikter: "Patosformlen må forstås som en *psykisk gestus*" (Didi-Huberman, 2002, p. 281).⁴ Også i denne henseende, vil jeg argumentere for, giver det mening at analysere pigen i Millais' maleri som en patosformel.



ILL. 1

John Everett Millais: *Ducklings*, 1889, 121,7 × 76 cm, olie på lærred, The National Museum of Western Art, Tokyo. Foto: Wikimedia Commons.

Hun synes som motiv eller som formel at udtrykke en intens tve-tydig følelsesmæssig tilstand (hvilket må være en del af forklaringen på hendes stærke indlejring i min erindring). I denne henseende spiller hendes blik en central rolle: Hun ser direkte ud mod beskueren, med et stærkt og insisterende blik, hun fastholder og viger ikke tilbage for beskuerens (eller, som en første beskuer, malerens) blik. Styrken ved dette blik, dets insisteren, understreges også af hele hendes ansigtsudtryks tilsyneladende rolige og alvorlige koncentration, dets fokus' ufravigelige karakter. Men på samme tid er det også som om, der er noget ved situationen, der foruroliger hende, noget der gør hende urolig eller får hende til at føle sig usikker, noget der gør, at hun tøver – overfor beskueren. Samtidig med at hendes blik fastholder beskueren, synes hun selv at være låst fast eller frosset på stedet – af det blik beskueren retter mod hende. Hendes blik fremstår fikserende og fikseret, udadvendt konfronterende men samtidig også usikkert tøvende.

Hele hendes krop og dens gestik synes også at bekræfte denne læsning: Hun står helt rank og rolig med tilnærmelsesvis symmetrisk fremtoning, og det så tilmed næsten i billedets stabile eller stabiliserende og dermed desto mere fikserende midterakse. Hendes hænder presser sig ind mod hende selv, de holder hende tilbage, men samtidig sætter de hende i kontakt med sig selv – med hendes krop og hendes køn – det køn, der (af)sløres, der viser sig i og skjules af kjolens dybe fold. Hendes krop er frosset eller låst fast under beskuerens blik, men samtidig står hun fast, hun står på sit (*she stands her ground*, som man meget passende ville udtrykke det på engelsk), og hendes øjne er aktive, de åbner op for hendes ellers fastlåste position. Hun kan minde om et dyr, der er fanget i forlygterne på en bil. Hun er i hvert fald på kollisionskurs med beskueren, hun er fanget i dennes synsfelt. Men besidder selv et blik, der ville kunne standse det modkørende fartøj og bryde hende fri af beskuerens skopiske fastholdelse. Hun synes at befinde sig i en situation, der gør hende bekymret eller utilpas, men som samtidig gør, at hun finder en viljestyrke og står imod. Beklemt over den relation, hun står i, er det som om, hun på en og samme tid spørger beskueren, "hvad vil du mig?", og svarer, "nej, det vil jeg ikke".

Men hvad vil beskueren hende? Er det på en eller anden måde foregrebet i maleriet? Fordelt i maleriets nedre hjørner giver dyrene, to ællin-

ger til venstre og en and og en ælling til højre, et svar, idet de tilfører den afbildede situation – mødet eller konflikten mellem pige og beskuer – et symbolsk indhold. Dyrenes bogstavelige betydning som andemor med sit afkom placerer pigen i en symbolsk mellemposition: Hun står mellem barndom (ællinger) på den ene side og moderskab (and med ælling) på den anden side. Overfor dyrene konfronteres pigen bogstaveligt talt med den biologiske reproduktion og yngelplejen, mens hun på et symbolsk plan konfronteres med en heteronormativ kulturs forventninger til hendes kvindelighed. Hun står overfor en symbolsk og kulturel forventning om at foretage en bevægelse fra den ene position til den anden og påtage sig den socialt sanktionerede kvinderolle, moderskabet. En normativ forventning, hvis konventionelle og påbudte karakter anskueliggøres på kompositorisk vis ved at følge en traditionel vestlig læseretning fra venstre mod højre. Situationens ubehag for pigens vedkommende skyldes altså, at hun påtvinges en socio-symbolsk identitet, der fremstår som et dyrisk (naturligt, instinktuelt) og dermed forudbestemt endemål, som hun ikke ser sig selv i og derfor – hvilket kun højner ubehaget – tøver overfor og i sidste ende afviser med hele sin kropslige gestus og fremtoning, og især med sit blik.⁵ Denne pige fremstår således som en patosformel for ubehaget ved og modstanden mod ideologiske kønsroller og disses sociale tildeling. Hun afviser beskuerens blik som et voksent og kultiveret blik, der kan læse og forbinde hende med dyrenes betydning, og dermed som et blik, der ønsker at se eller presse hende ind i moderrollen.

Her er der selvfølgelig tale om beskueren som en plads eller en funktion i billedet, enhver kan indtage, men som enhver også i nogen grad tvinges ind i for overhovedet at se billedet. For billedet placerer beskueren i en situation, hvor vedkommende ser med anden og ællingerne. Det sker, da dyrene med en narratologisk og receptionsæstetisk betegnelse fungerer som *fokalisatorer* eller som billedinterne “repræsentanter for beskueren” (Kemp, 1998, p. 187).⁶ Begge grupperinger af and og ællinger vender hovederne og dermed deres pegende næb og blikke hen mod den centrale figur, hvorved de guider beskuerens blik i retning af pigen. Samtidigt gør de opmærksom på deres funktion som beskuerrepræsentanter ved at være beskåret af billedrammen, idet de på den måde påpeger grænsen mellem billedrummet og beskuerens rum, og ved at være placeret i billedets nedre

hjørner og dermed i den del af forgrunden, der per perspektivisk nødvendighed er tættest på beskueren.

Dyrene formidler beskuerens kontakt med pigen, der så selv skaber kontakt tilbage til beskueren ved at afvise denne og ænderne med sit blik. De ønsker tydeligvis en forbindelse til pigen – de ser hende, og de kommer for at sætte deres næb i det brød, hun holder – og derved tilskynder de beskueren til at etablere en symbolsk forbindelse mellem pigen og dem selv og placerer derved beskueren i rollen som den, der tildeler pigen sin socio-symboliske kønslige identitet, hendes normative rolle som heteroseksuel og fertil kvinde. Men pigen ser ikke på dyrene, hun afviser dem ved at se henover og forbi dem og i stedet konfrontere beskueren, hvis kultur søger at koble (fortolke) pigen sammen med dyrenes symbolik.

Ved hjælp af pigens blik og hendes karakter af patosformel og ved at opretholde en ikke ubetydelig afstand mellem dyrene og pigen modsætter maleriet sig den beskuer, der skulle ønske at gå med på denne symbolske kobling. På samme tid sørger maleriet for at placere beskueren i en situation, der er sammenlignelig med pigens, ved så tydeligt at placere den faktiske beskuer i en situation, hvor denne presses ind i en bestemt beskuerrolle, der også traditionelt har været en kønsrolle, rollen som den mandlige bærer af blikket.⁷ Og hvad mere er, så er det på den måde faktisk beskueren, der ender med at være tættest knyttet til den konventionelt set kvindelige og barnliggørende dyresymbolik, som han ellers kunne ønske at forbinde pigen med. Pigens blik (i samarbejde med resten af maleriet) formår således at åbne op for en potentiel frisættelse af pigen selv, en fra-kobling fra en fastlåsende symbolik, og samtidigt at lade beskueren smage sin egen medicin ved at vende om på, hvem det faktisk er, de kønnede symboler forbindes med.

Cherry Ripe, 1879

Ti år tidligere, i 1879, havde Millais allerede for første gang fremstillet den samme pige-patosformel i maleriet *Cherry Ripe* (Ill. 2). Det er tydeligt, at det er den samme patosformel, han arbejder med, og en lignende situation, pigen fremstilles i. Pigens kropslige positur er sammenlignelig, selvom hun nu sidder på en træstamme, og hun synes at udtrykke samme

intense følelsesmæssige tvetydighed. Hun står fortsat fast på sit, hvilket også her understøttes af hendes fremtonings tilnærmelsesvise symmetri og placering nær billedets forankrende midterakse. Igen fastholdes hun af beskuerens blik, igen fryser hun i mødet med billedets symbolik, og igen afviser hun denne situation. Selvom hendes usikkerhed her synes en smule mere udtalt, idet hun kigger frem for sig under sit pandehår med et let foroverbøjet hoved, så fremstår hendes blik på samme måde som før både usikkert tøvende og sikkert konfronterende.

Som titlen afslører, består symbolikken her i de kirsebær, der ligger til venstre for pigen, og som også i maleriets samtid har udgjort en betegnelse for en vis konventionel kvindelighed og for piger eller unge kvinder på vej mod modenhed, særligt i en seksuel og seksuelt reproduktiv forstand. Kirsebærrets overførte betydninger har på engelsk været anvendt om kvindelige læber og personer og om den mytiske jomfruhinde og den kvindelige jomfruelighed.⁸ Disse symbolske betydninger er også meget eksplicit tilstede i en række engelske digte og sange med titlen *Cherry Ripe*, der går tilbage i hvert fald til 1600-tals-digtere som Thomas Campion og Robert Herrick, og som Millais med sit valg af motiv og titel synes at henvise til. Ligesom anden med ællingerne forsøger denne symbolik også at føre pigen i retning af en vis frugtbar kvindelighed, en normativ seksuelt reproduktiv fremtid. Og ligesom i *Ducklings* afviser pigen dem ved at ignorere kirsebærrene og i stedet se på beskueren og ved ikke at indgå i en nær betydningsopbyggende forbindelse til dem. I stedet ligger kirsebærrene ved siden af hende og kommer næsten til at fremstå som en bunke små sorte og rødlige øjne, der understøtter pigens blik ud mod beskueren – ligesom andemorens ene synlige øje også kan siges at gøre det i *Ducklings*. Så netop fordi pigen ikke tager symbolikken på sig, kan hun igen lade den pege ud mod beskueren og i hvert fald suspendere dens mulige betydninger mellem hende selv og beskueren.

Udover kirsebærssymbolikken omkranses pigen også af et mørkt grønt løv, hvori enkelte blomster lyser op i gullige og rødlige nuancer, mens to stængler med røde blomster af digitalis- eller fingerbøl-slægten betoner den botaniske indramning, idet de bøjer sig ind mod pigen. Uden her at kunne komme nærmere ind på disse blomsters ikonografi og kulturhistorie, kan vi måske alligevel tillade os at sige, at de som blomster generelt



ILL. 2
John Everett Millais: *Cherry Ripe*, 1879, 134.6 × 88.9 cm, olie på lærred, privat samling.
© Bridgeman Images.

set udgør endnu et konventionelt kvindeligt symbol, som pigen heller ikke lader sig forbinde med.⁹ Lad os i stedet for at forfølge deres mulige betydnings historie se på, hvordan planterne som indramning ikke synes at indfange pigen og koble hende til deres blomstersymbolik, men snarere betoner afstanden mellem hende og blomsterne som tegn. Det er som om, desto tættere vi kommer på pigen, desto mere uklar og ugenkendelig bliver løvværkets forskellige dele, desto mere opløses de genkendelige blade og blomster og bliver til en diffus grøn, brun og især sort farvemasse. Blikkets bevægelse fra den botaniske indramning ind mod pigen er således med Didi-Hubermans begreb en bevægelse ind mod maleriets *pan*, der hvor maleriet viser sig “som farvet materie og ikke som beskrivende tegn” (Didi-Huberman, 2023a, p. 31; 1990, p. 294). Det er en bevægelse fra malede blomster til ren maling, eller mere semiotisk formuleret kan maleriet siges at afstedkomme en overgang fra genkendelige og dermed betydende tegn (plantedele) til betegnere uden betegnede, til tegn uden betydning (farvemassen). En bevægelse mod *pan*’et som “semiotisk labilt og åbent” (Didi-Huberman, 2023a, p. 51; 1990, p. 316). Da pigen afviser tegnene, bær- og blomstersymbolikken, da hun ikke indgår i en semiotisk forbindelse dermed, men i stedet placerer sig i *pan*’ets åbning, den sorte oval, som hun i hele billedets længde omkranses af, bliver hun selv som figur, som tegn labil og åben. Hendes afvisning af billedets symbolik muliggør, at hun kan betyde og være noget andet – hinsides de kulturelle tegns normativitet.

Den samme subversive forbindelse til maleriets *pan* ses også i *Ducklings*. Her indskriver pigen sig ligeledes i en sort og tilnærmelsesvis oval åbning, der omkranser den øvre del af hendes krop. Modsat *Cherry Ripe* er overgangen fra genkendelige detaljer til *pan*’ets farvemasse (fra tegn til betegner) ikke så meget en bevægelse fra periferi til centrum (fra løvet ind mod pigen) men mere en bevægelse fra top til bund (fra anden med ællinger op mod pigens ansigt). I begge billeder er der dog en bevægelse fra forgrund til baggrund, fra forgrundens symboler til baggrundens farvemasse, dens *pan*, og i begge tilfælde betyder denne bevægelse, at den klare opdeling i forgrund og baggrund i nogen grad begynder at bryde sammen. *Pan*’et holder pigen i baggrunden og trækker hende væk fra forgrundens symboler, men som en ren farvemasse opnår det også pludseligt en tilstedeværelse i billedets overflade, der presser det frem

mod forgrunden, hvorved det understøtter pigens blik, men netop som et brud med den symboladede forgrund. Dette er særligt tydeligt i *Ducklings*, hvor pigens blik ikke længere bærer den karakteristiske hovedbeklædning (den såkaldte *mobcap*), således at hendes afdækkede hårs nærhed til og farvelighed med baggrundens opløste natur forbinder pigens blik desto stærkere med maleriets *pan*.

Hermed når vi også til billedets karakter af symptom, idet "*pan'et er malingens symptom i maleriet*" (Didi-Huberman, 2023a, p. 43; 1990, p. 308). Ligesom *pan'et* udgør symptomet også et brud i betydningsdannelsen, som det for eksempel er tilfældet med den symptomatiske forglemmelse, Freuds berømte navneforglemmelse, der udgør et pludseligt hul i hans tale (Freud, 1993, pp. 9-14), eller i såkaldte "hysteriske anfald" hvor kroppen pludselig fremstår meningsløs (Didi-Huberman, 2023a, p. 42; 1990, p. 306). Allerede i denne forstand kan pigens blik i de to malerier af Millais siges at have en symptomatisk karakter, idet hun forbinder sig med eller åbner op for et hul i betydningsdannelsen. I hendes afvisning af symbolikken skaber hun et sammenbrud i kulturens vanlige produktion af betydning. Men symptomet etablerer også en "samtidighed af modsætninger" (Freud, 1908, p. 198), da "opfyldelsen af et par af modsatrettede ønsker [eller begærer] [udgør] symptomet betydning" (Freud, 1999, p. 378) og "på en gang fremstiller fortrængningen og det fortrængtes genkomst" (Didi-Huberman, 2002, p. 287).

Der er på den måde noget symptomatisk over pigens situation: Hun står mellem kulturens ønske eller krav om normativ kvindelighed og sit eget ønske om eller begær efter noget andet. Hun står mellem en fortrængende symbolik, der søger at forme hende efter samfundets forventninger, og så sig selv som en anden væren end den betydning symbolikken stiller til rådighed. Hun står mellem en socialt undertrykkende og fortrængende symbolik, og så hendes egen krop og seksualitet, som det, symbolerne prøver at udøve en fortrængende effekt på, men som insisterer til trods, og hvis genkomst således allerede viser sig i det fejlsagne forsøg på fortrængning. Disse modsætninger forplanter sig også til pigens blik, der som allerede påpeget både fremstår usikkert tøvende og med en selvsikker vilje til modstand. Et blik, der udtrykker pigens begær efter eller ønske om at passe ind (hvorfor hun tøver), et begær eller ønske, der dog aldrig vinder over hendes modsatrettede begær og modvilje overfor den påkrævede

tilpasning (hvorfor hun yder modstand, og denne modstand fremstår stærkere end hendes tøven). Hun er på den måde splittet mellem to begærer, hendes eget begær efter at leve op til kulturens symbolske betydninger og beskuerens blik, og så hendes eget stærkere og kropsligt forankrede begær efter noget andet. Hendes hænder presses ind mod hendes krop, som følge af presset fra beskuerens blik og hendes deraf følgende forlegenhed, men de forbinder hende også med sig selv, hendes krop og hendes begær, og får hende til at stå fast og modsætte sig med sit eget blik. Og som følge deraf kan vi endelig også se, hvordan pigens symptomatisk modsætningsfyldte situation udfolder sig i hendes kjoles folder: På den ene side, hendes venstre side, tildækkes hendes krop af kjolens fortrængende folder, mens kjolen på den anden side, hendes højre, lader konturerne af hendes højre ben komme frem igennem det hvide stof. Modsat kjolen i Joshua Reynolds' *Penelope Boothby* (1788), som Millais var blevet bestilt til at lave en ny version af, så lader billedet ikke pigens underkrop forsvinde i kjolens uskyldsrøse og fortrængende hvide stof.

Pigens karakter af symptomatisk patosformel bekræftes yderligere af, at selve malerierne af Millais synes at være blevet fortrængt og stadig at være under en vis fortrængning, men på diametralt modsat vis. *Ducklings* lader til at være ramt af en slags geografisk fortrængning ved formentlig i slutningen af det 19. århundrede at være endt i Japan og som følge deraf at være fuldstændig glemt af den kunsthistoriske forskning.¹⁰ Modsat er *Cherry Ripe* fortrængt gennem overeksponering, det vil sige gennem en lang række fortrængende reproduktioner og en fortrængende receptions-historie, der på forskellig vis reducerer maleriet og pigen til indbegrebet af den dydige engelske pige (som ideologisk fantasi-figur).¹¹ Disse fortrængningsprocesser fortjener i sig selv en nærmere analyse, men her skal vi nu i stedet se på, hvordan det fortrængte vender tilbage. Vi skal se nogle få eksempler på det *efterliv* (Warburgs *Nachleben*), pigen som symptomatisk patosformel har indenfor vestlig visuel kultur helt op til i dag. For som Didi-Huberman påpeger i sin læsning af Warburg med Freud, så er “[e]n symptomdannelse [...] på sin vis et efterliv, der antager en krop.” (Didi-Huberman, 2023b, p. 64; 2002, p. 309). Her en pigekrop, der hjemsøger Vestens billeder – og det helt frem til i dag, som det for eksempel er tilfældet med de to populære tv-streaming-serier, vi nu vender os mod.

The Queen's Gambit, 2020

I 1950'ernes USA bliver Elisabeth "Beth" Harmon i en alder af otte år forældreløs og kommer derefter på børnehjemmet *Methuen Home for Girls*. Da hun en dag bliver sendt i børnehjemmets kælder for at vaske en tavlesvamp, opdager hun for første gang spillet skak, da hun overværer pedellen, Mr. Shaibel, øve sit skakspil. Hun gribes af en stærk fascination for spillet og ender med at overtale ham til, noget modvilligt, at lære hende det. Hun viser sig hurtigt at være et stort talent og efter at have slået sin første læremester og drengene i den lokale skoleskakklub, begynder hun at deltage i nationale og senere internationale skakturneringer, hvorved hun tjener penge til at kunne klare sig selv. Det er i grove træk historien i streaming-tjenesten Netflix' populære miniserie *The Queen's gambit* (eller *Dronningegambit*) fra 2020, skrevet og instrueret af Scott Frank ud fra Walter Tevis' roman af samme navn fra 1983. Det er historien om en fattig hvid outsider-pige, der slår igennem i 1950'ernes og -60'ernes mandsdominerede (skak)verden og opnår økonomisk selvstændighed og eget hus og ender med – selvfølgelig ikke uden nederlag på vejen – at slå de mandlige skakmestre. Det er en feministisk fortælling om pigens og den unge kvindes vilje til at få en plads ved (skak)bordet og kæmpe sig til toppen i konkurrence med mændene.¹²

Det bemærkelsesværdige i denne sammenhæng er, hvordan denne fortælling har en særlig forankring i eller vel nærmest kan siges at grunde sig på den ovenfor analyserede pige-patosformel – og altså på en diskret, ubemærket og muligvis også ubevidst gentagelse af denne pigefigur. I en af de første scener i seriens første afsnit ser vi en ung voksen Beth i Paris, hvor hun, påvirket af de beroligende piller, som hun har været afhængig af siden sin tid på børnehjemmet, skal møde den russiske stormester, Borgov. I nærbilleder klippes der fra hendes til hans ansigt og tilbage igen, hvorefter der klippes til et nærbillede af Beths ansigt som 8-årig og så igen tilbage på Beths voksne ansigt (ep. 1, 02:42-03:03). Beths to ansigter spejler hinanden og gentager det samme alvorlige udtryk med et direkte henvendt og fastholdt blik. Det samme blik og ansigtsudtryk som i Millais' to pigebilleder, og et vi også finder på plakaten for serien.¹³ Da der igen klippes tilbage til flashbacket, panoreres der fra to politimænd, som ser på og taler om Beth, forbi en død udstrakt menneskeskikkelse, der ligger under et blodigt hvidt tæppe foran en nylig bilulykke, hvor en personbil er kørt frontalt sammen

med en større lastvogn, og hen til Beth (ep. 1, 03:03-03:44). Hun står ret op, med ryggen til ulykken og hænderne ned slags siden, og fikseret og fikserende kigger hun direkte ind i kameraet.¹⁴ Panoreringens bevægelse kombineret med en udadgående zoom slutter først, da ulykken næsten ikke længere er synlig, og vi nu ser en totalindstilling af Beth centreret i billedet. Hele denne filmiske bevægelse og klipningen på tværs af tid tager os således fra et mandligt blik på pigen og den unge kvinde (i form af politibetjentene som fokalisatorer og før det i form af Borgovs blik), forbi et destruktivt og dødeligt sammenstød, der med panoreringen fremstår som et sort hul midt i billedet (og tilmed, som i *Cherry Ripe*, midt i en mørkegrøn skov), for så at ende i et møde med pigens blik, der konfronterer beskueren. På overraskende vis og på tværs af 131 og 141 år er det her, som om pigen fra Millais' malerier genopstår, uden at serien udtrykker nogen bevidsthed om eller relation til Millais' kunst.

Med forankring i denne pigefigur synes Beth ikke bare at sætte sig op imod skakverdenens mænd og disses mere eller mindre fordomsfulde eller negative kvindesyn, men hun sætter også gennem serien husmorrollen i relief og afviser denne rolle og dens krav om at følge det patriarkalske og heteronormative samfunds kønshierarkier og forventninger til kvinder. Dette gør hun ved serien igennem at fremstille en modsætning til det potentielt kvælende og tilfangetagende ved husmorrollen. Det ses i det femte afsnit med Beths korte møde med en ung kvinde, Margaret Neil, som mobbede hende, da de gik på *high school* sammen, og som er blevet gift og har fået barn med sin ungdomskæreste og derfor nu er hjemmegående husmor (ep. 5, 17:59-19:32). Margaret fremstår udkørt og fastlåst og har allerede fundet en "udvej" i de mange flasker alkohol, hun har med under barnevognen. Alkoholismen som husmorens "udvej" i forholdet til en fraværende mand, der ikke ser og egentlig ikke elsker hende, udfoldes yderligere igennem flere afsnit med karakteren Alma Wheatley, Beths adoptivmor, der efter adoptionen ender med at blive forladt af sin mand og til sidst drikker sig ihjel. Herefter sætter Beth sig op imod sin adoptivfar, der ikke vil vide af hende, og køber ham ud af det hus, hun har boet i med sin adoptivmor (ep. 6, 35:54-39:06).

Endelig, men også først og fremmest indenfor seriens handling, ses Beths afstand til og overvindelse af kvinders ulykke og ufrihed indenfor

patriarkatets rammer i relation til hendes mor, Alice Harmon, der også må have kæmpet for sin plads i en mandeverden ved at være blevet ph.d. i matematik, men som også i en alder af tyve år fik Beth med en mand, der forlod hende. Da Alice med Beth i bilen efter otte år som enlig mor opsøger Beths far, der hvor han bor med sin nye familie, for at bede om hjælp, bliver hun med det samme afvist. Derefter beslutter hun sig for at begå selvmord, stadig med Beth på bagsædet, ved at køre ind i en modkørende lastvogn. Denne forklaring på ulykken fra seriens begyndelse udfolder sig i flashbacks i starten af og 42 minutter inde i seriens syvende og sidste afsnit, og lige inden Beth igen møder den russiske skakmester Borgov (det mandlige blik) i seriens afsluttende parti skak i finalen i en international russisk turnering. På den måde udgør bilulykken en indramning af serien, der således også fremhæver vigtigheden af pigen som patosformel for fortællingen og for Beths modstand. Pigens minimale og tidlige afvisning af en heteronormativ kvinderolle i Millais' pigebilleder, bliver således i *The Queen's Gambit* til en udfoldet feministisk fortælling om forhindringerne og mulighederne for kvindefrigørelse, der belyser den potentielle rækkevidde af pigens blik, som en afvisende gestus. Det er denne gestus – som morens radikale, destruktive handling på sin vis åbner op for eller udgør en bro til (ulykken finder sted midt på en bro) – der tillader Beth at afvise og undgå den normative og fastlåsende rolle som husmor.

Stranger Things, 2016

Interessant og ikke mindre overraskende er det, at Netflix fire år tidligere i den første sæson af en markant anderledes serie, den særdeles populære gyserserie *Stranger Things*, også udfoldede en (ikke eksplicit) feministisk fortælling med forankring i pigen som patosformel. Omdrejningspunktet for denne serie er den 12-årige dreng Will Byers' forsvinding og den samtidige opdukken af en ukendt jævnaldrende pige i den fiktive landsby Hawkins i den amerikanske stat Indiana i 1983. Efter en dag, hvor Will har spillet *Dungeons and Dragons* med sine tre venner, Mike, Dustin og Lukas, bliver han på vej hjem jagtet af en monstrøs skikkelse og ender inde i en parallelverden, kaldet *the upside down* (vrangsidens), der fremstår som en mørk og forfalden version af den "virkelige" verden i Hawkins. I deres søgen

efter Will ude i en mørk skov midt om natten støder hans tre venner på pigen, som de tager med hjem til Mike og gemmer i hans kælder. Pigen viser sig at være stukket af fra sit fangenskab på et hemmeligt statsligt laboratorium i byen, hvor hun og andre børn med telekinetiske og andre overnaturlige evner bliver studeret og trænet (som redskaber eller våben til brug i forbindelse med den igangværende kolde krig). Hun har "011" tatoveret på underarmen nær sit håndled, og da hun ikke kan huske (eller kender) sit navn, kalder de hende for "Eleven" eller bare "El" (der udtales som det franske ord for "hun", *elle*, hvorved hendes rolle som repræsentant for og hendes mellemværende med en vis kvindelighed fremhæves fra første afsnit).

Med Els telekinetiske kræfter og seriens visualisering deraf sker der en intensivering af pigens blik og dermed i det hele taget af pigen som patosformel. Hendes konfronterende blik formår nu med sindets kraft at udøve en stærkere og mere konkret fysisk modstand, der understreges ved, at El som oftest også rækker en arm frem for sig, når hun anvender sine mentale kræfter. Dette ses allerede på en af reklameplakaterne for den første sæson, hvor hun bøjer hovedet frem mod og stirrer med en intens vrede ud på beskueren, hvilket understøttes af hendes fremstrakte og pegende venstre hånd.¹⁵ Samtidig indrammes hun af to ovale former: Tættest på hende er en række af seriens andre figurer fremstillet i mindre skala og placeret i et ovalt mønster omkring hende, mens disse figurer og de rum, de forbinder sig med, opløses i et sort mørke, der danner en tilnærmelsesvis oval indramning af hele scenen, som om vi ser El og de andre figurer inde fra et mørkt hul eller inde fra vrangsidens. Denne dobbelte ovale indramning, der på et formelt plan minder om kompositionen i *Cherry Ripe*, understøtter således også billedets blikudveksling – blikkenes dynamik ind og ud af billedet, der bevæger sig mellem plakaternes tre rammer (den ydre og de to indre) – og dermed også konfrontationen mellem pigens og beskuerens blik.

Igennem serien ser vi i flere flashbacks, hvordan den ledende videnskabsmand på laboratoriet i Hawkins, dr. Brenner eller Papa (som El omtaler ham), eksperimenterer med El og blandt andet, for øjnene af en række andre mandlige medarbejdere på stedet, lader hende sænke ned i en vandtank, hvor hun udsættes for sensorisk deprivation (ep. 5, 33:30-35:10).

Hun kan således intet sanse, og alligevel gør denne isolation og hendes overnaturlige evner det muligt for hende at se og lytte til bestemte personer, som hun fokuserer på. Midt i at hun på den måde står og ser op på og lytter med på en russisk mands samtale, forstyrres hun af en anden lyd i mørket, som hun vender sig mod, samtidig med at synet af russeren opløses i en tågesky og forsvinder (ep. 5, 42:32-43:33). Ligesom med *pan'et* har vi også her at gøre med et billedrum af ustabile og opløselige repræsentationer. Herefter står hun helt alene, ret op og med armene ned langs siden, og vi ser hende på så lang afstand, at hun – idet kameraet bevæger sig væk fra hende i retning af lyd-kilden, som hendes blik er rettet mod – går fra at fylde omtrent halvdelen af billedets højde til kun at udgøre cirka en fjerdedel af billedhøjden (når vi medregner de indrammende sorte bjælker), mens alt omkring hende er kulsort, bortset fra hendes egen spejling i det vandige underlag hun står på. Hun løber væk, og der klippes til, at hun skrigende åbner øjnene nede i vandtanken. På et senere tidspunkt, hvor dr. Brenner har inviteret en række andre mænd udefra til at overvære, at han igen lader hende sænke ned i vandtanken for nu at skabe kontakt med væsenet fra mørket, prøver han at berolige El med, at “de er her bare for at se på” (ep. 6, 19:30-20:48). Da der klippes til et nærbillede af Els ansigt, der igen er inde i mørket, zoomes der næsten med det samme og i omtrent ti sekunder relativt hurtigt ud, sådan at El nu fremstår endnu mindre (og ender med at udgøre cirka en tolvtedel af billedhøjden). Da hun ser til siden, opdager hun væsenet eller monsteret, der på lang afstand fremstår som en lille grålig plet i billedet. Hun bevæger sig tættere på, og vi ser og hører, at monsteret sidder foroverbøjet og er i gang med at fortære noget. Da hun rører ved monsteret, vender det sig pludselig om og skriger op i hendes og beskuerens ansigt, således at vi ser, hvordan hele dets hoved udgør en stor mund, der åbner sig op i fem dele, der alle er besat med flere rækker af små spidse tænder. Derefter ser vi igen El skrigende med åbne øjne inde i vandtanken, og samtidig er der orange lamper, der blinker, og måleinstrumenter, der går amok, alt imens en urolig kameraføring fremviser mændenes flugt fra rummet, mens stykker af beton falder ned fra en væg, der pludselig slår revner fra gulv til loft (ep. 6, 41:10-42:30). Els kontakt med monsteret og hendes skrig får rummet til gå i stykker, men skaber dermed også et hul i verdenen, for det er netop denne revne i laboratoriet, der viser sig at være

en åbning ind til vrangsiden. Igen er pigens intense og konfronterende blik, der både retter sig mod monsteret og mod beskueren, koblet til en ødelæggelse, der nu har karakter af en flænge i verdenen.

Igennem første sæson af serien bliver det tydeligt, hvordan det, der er på spil for El som patosformel, også omhandler pigens krop og begær, hendes køn og seksualitet. I flere af seriens episoder konfronteres El på forskellig vis med en række konventionelle kvindelighedstegn (blomster, katte, påklædning): Inden hun sænkes ned i vandtanken for anden gang overrækker hendes Papa, dr. Brenner, hende en lille krukke med mørke lilla stedmoderblomster, som hun tøvende tager imod (ep. 6, 14:45-15:20); som følge af forsøg, hvor hun skal gøre en kat fortræd med sine telekinetiske evner, har hun et problematisk forhold til katte, hvilket også viser sig, da en kat i Hawkins hvæser af hende (ep. 3, 32:30-33:42); og seriens drenge prøver også at give hende en mere traditionel feminin fremtoning i form af en lyserød kjole og blond paryk over hendes karseklippede frisur, så hun ikke bliver opdaget ude i byen (ep. 4, 17:29-18:53). Hun spejler sig også i Mikes ældre søster, Nancy, og drømmer sig ind i hendes konventionelt smukke kvindelighed, og bliver glad for, at drengene ser hende som "smuk" ("*pretty*"), da hun har fået Nancys gamle lyserøde kjole på. Men hun forbliver usikker på denne kvindelighed og synes i sidste ende at afvise den: Da hun på et tidspunkt, hvor hun er alene, ser sit eget spejlbillede i en sø, tager hun parykken af og skriger ned mod vandet, så det sættes i bevægelse af hendes telekinetiske kraft, og hendes spejling forsvinder (ep. 6, 15:17-16:06). Hun har altså et problematisk forhold til og ender således med (i hvert fald i den første sæson) at forkaste kulturens symbolske kvindelighed og omverdenens syn derpå.

Els forhold til sin egen kvindelighed og seksualitet bliver også tydelig, når hendes nedsænkning i vandtanken, der afskærer hende fra omverdenen, forstås som en bevægelse ind i hende selv, som et dyk indad i hendes egen psyke. I mødet med blikket (beskuerens (mandlige) blik) presses ikke bare hendes hænder mod hendes skød (som i Millais' malerier), men hun presses helt ind i sin psyke (af den mandlige videnskabsmands blik og videnskabelige stræben). Dette understreger patosformlens karakter af psykisk gestus. Og på samme tid gør det hendes møde med monsteret til et møde med noget i hende selv – noget der på flere måder lader sig fortolke

som en indre monstrøs kvindelig kropslighed og seksualitet. Monsterets udseende er i den henseende sigende: I stedet for et ansigt, der ville passe til dets tilnærmelsesvist menneskelignende krop, har det tilsyneladende hverken øjne, ører eller næse, men et ansigt der kun består af én stor mund eller åbning, der folder sig ud i fem dele. Hele monsterets hoved ligner således én stor blomst, og mere præcist ligner dets hoved en ådselsblomst eller en *stapelia ambigua* for at være helt præcis (Masson, 1796, planche 12). Som blomsterlignende betones monstrets kvindelige karakter (i kraft af blomstens konventionelle kvindelige symbolik), mens dens forbindelse til en specifik plante med tandede kanter og ådselslugt understreger, at vi her har at gøre med en monstrøs kvindelighed. Mundens mange små tænder forbinder den derudover med *vagina-dentata*-motivet, som det f.eks. i dag kendes fra plakaten til filmen *Teeth* (Alice Arnold (instr.), 2007), hvorved det fremstår som en symbolsk fremstilling af kvindekønnet som monstrøst. Monsterets og dets verdens (vrangsidens) forbindelse til Els kvindelighed og til kvindekønnet ekspliciteres yderligere af, at den store revne, El skaber, antager en tydelig vaginal karakter i kraft af dens form og dens kødelige, pulserende og væskende fremtoning. En vaginal fremtoning, der også gælder alle de mindre åbninger ind til vrangsidens, der dukker op igennem serien, og som nogle af seriens karakterer trænger igennem, i hvad der minder om væskefyldte fødselsscener. Og endelig kobles monsterets og dets vold og glubske orale drift direkte til den seksuelle akt, idet der i slutningen af episode 2 og starten af episode 3 krydsklippes mellem Wills storesøster Nancys samleje med Steve og monsterets angreb på Nancys veninde Barb. Serien udgør således en symbolsk bearbejdning af en (muligvis ubevidst) forståelse af kvindelighed, kvindekønnet og kvindelig seksualitet som noget monstrøst.

Gysergenren er længe blevet fortolket som et udtryk for et kulturelt ubevidste og monsteret som et tilfælde af det fortrængtes genkomst (Freud, 1998; Tarratt, 2012; Wood, 2018). Og gyserfilmen har længe arbejdet med at koble kvinden og monsteret sammen (Williams, 2015; Hollinger, 2015) og dermed undersøge og/eller skærme mod "den monstrøse femininitet" (Creed, 2007) og det uhyggelige ved det kvindelige (Bronfen, 2022, pp. 221-237) som centrale elementer i en patriarkalsk (visuel) kulturs ubevidste. Men hvor disse tidligere tekster – der ville være relevante for en nærmere

analyse af *Stranger Things*, som vi ikke her kan prøve at udfolde – forstår monsteret (i dets kvindelighed) som en symbolsk, og dermed forskydende og fortsat fortrængende, fremstilling af det fortrængte ubevidste, så ser vi med den her fremførte læsning, at pige-patosformlen i sig selv viser sig som et tilfælde af det fortrængtes genkomst. Hele fortællingen bygger på denne pige, der i sit møde med beskuerens (mandlige) blik og sin destruktive afvisning af dette blik's normative, socio-symbolske determinering af pigens kvindelighed, åbner op for en anden (i dette tilfælde monstrøs) kvindelighed og kvindelig seksualitet. Det fortrængtes genkomst symboliseres således ikke bare i kraft af monsteret, men det finder sted i serien i kraft af, at pigen som patosformel viser sig.

Alice('s Adventures) in Wonderland, 1865 og 1951

Både når det kommer til *Stranger Things* og *The Queen's Gambit*, fremstår forbindelserne til Millais' malerier som nævnt noget overraskende, men ligheden er så slående, at der for mig at se må være noget på spil, og så uomgængelig, at det kalder på fortolkning (også udover hvad der her er plads til). Det kan virke overraskende, da begge serier ikke kan siges at være optaget af victoriatidens visuelle kultur eller Millais' kunst mere specifikt, tværtimod er de begge forankrede i deres fortællingers tid og sted, henholdsvis 1950'erne og -60'ernes og 1980'ernes USA, og efterstræber tydeligvis at være tro overfor disse perioder. Alligevel findes der i begge serier nogle diskrete henvisninger til victoriatiden, der synes i nogen grad at fremvise en underspillet forbindelse til denne tid. Mere præcist rummer begge serier henvisninger til en anden endnu mere berømt victoriansk pigefigur: Lewis Carrolls Alice.

I *The Queen's Gambit* er Beth bogstaveligt talt barn af Alice; hendes mors navn er Alice. Forbindelsen til Alice-figuren understreges yderligere af, at Beth inden morens selvmord får en kjole af sin mor, der i sit snit og særligt i sin lyseblå farve minder om kjolen i de i dag mest udbredte fremstillinger af Alice. Det er også denne kjole Beth har på, da hun står alene på broen foran bilulykken og morens lig, og som hun må tage af, da hun flytter ind på børnehjemmet. I *Stranger Things* er det Els mor, Terry Ives, der befinder sig i en nærmest komatøs tilstand efter dr. Brenners behandling af hende, som bærer en lyseblå kjole, der vækker minder om Alice. Her bekræftes forbindel-

se til Carrolls og illustratoren John Tenniels Alice af en detalje i baggrunden af en scene, hvor vi ser det barneværelse, som Terry har indrettet til El. På bagvæggen overfor Els vugge hænger et indrammet farveprint af Tenniels illustration af den hvide kanin, som Alice følger ned i kaninhullet og ind i eventyrland. Her er det således også som om, El er barn af Alice eller i hvert fald er hendes arvtager, der ligesom Alice også må følge den hvide kanin ned i kaninhullet. Så selvom begge serier ikke ekspliciterer deres forbindelse til Millais, så rummer de alligevel begge diskrete henvisninger til en af victoriatidens mest berømte pigefigurer, og derigennem besidder de alligevel også, som jeg vil forsøge at vise, en vis, desto mere diskret, henvisning til Millais.

Her skal vi ikke prøve at åbne op for en læsning af serierne i relation til historierne om og de utallige gentagelser af Alice, men i stedet påpege, at også Alice synes i nogen grad at udgøre en gentagelse af den pige-patosformel, vi her har forfulgt, idet hun også forbinder sig til et hul i verdenen, der åbner op for et brud med og en række forstyrrelser af verdenens almindelige logik, sprogbrug og betydningsproduktion. I en af Tenniels illustrationer til den første udgave af Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* fra 1865 ses endda i det sjette kapitel en Alice, der står ret op og med fronten mod beskueren og et direkte henvendt blik (Ill. 3). Og ligesom i Millais' pigebilleder træder Alice også frem på en baggrund af plantevækster, der her udgøres af overdimensionerede græsstrå og – præcis som i *Cherry Ripe* – stængler af digitalis-blomster til venstre for pigen.

Ikke nok med det, Alice er også i dette kapitel konfronteret med moderskabet, først i form af hertugindeens voldelige omgang med sit eget barn, en lille drengbaby, som hun synger om at slå, når han nyser i et rum, hvor luften er fyldt med peber, og dernæst, idet Alice tvinges til at passe på barnet, da hertuginde kaster det over i favnen på Alice. Derudover viser det sig også, at denne baby som et tegn på moderskab, ikke rigtig passer til Alice, der har svært ved at gribe det, da det havde en mærkværdig form ("det var meget besynderligt skabt [...] nøjagtig som en søstjerne"), og svært ved at holde fast på det, da det "larmede som en dampmaskine" og bevæger sig op og ned i hendes favn (Carroll, 2017, p. 27). I sidste ende afviser hun denne moderskabsmarkør, da babyen forvandler sig til en gryntende gris ("hvis du er ved at forvandle dig til en gris, så vil jeg ikke have mere med dig at gøre.") og føler sig lettet efter at have sat grisen ned



ILL. 3

John Tenniel, illustration fra *Alice's Adventures in Wonderland*, 1865. Foto: Wikimedia Commons.

og den bare lunter ind i skoven og væk fra hende (Carroll, 2017, p. 28). Forbindelsen til Millais' *Cherry Ripe* (og *Ducklings*) vedrører således også moderskabstematikken, men hvor Carroll laver sjov dermed, så har Millais' billeder en seriøs tone, idet han, sammenlignet med Carroll, ekspliciterer eller forstærker pigens afvisning og modstand over for moderskabet som en normativ og begrænsende social position.

Denne forbindelse, det at *Alice's Adventures in Wonderland* og Tenniels illustration dertil på den måde udgør en intertekst og et interikon for

Millais' *Cherry Ripe* (og indirekte for *Ducklings*), er aldrig før, så vidt jeg ved, blev bemærket i Millais-forskningen. Denne forskning lader til overvejende at have set og fortolket *Cherry Ripe* i lyset af dets officielle interikon, som det, som nævnt, var blevet bestilt som en gentagelse af, Joshua Reynolds' portræt *Penelope Boothby* fra 1787, der gennem diverse reproduktioner var et udbredt og populært billede i samtiden.¹⁶ Men Millais' inkorporering af Alice-figuren i sit maleri synes at bekræfte pigens subversive karakter, og dermed en læsning, der ikke reducerer pigen til en romantisk reynoldsk uskyld. Det undergravende består da også i, at vi må fortolke Millais' billede som en form for (proto-situationistisk) *détournement*, hvor Reynolds spilles ud mod Caroll og Tenniel, og hvor Alice undergraver Penelope.

At der er et mere vidtrækkende fortolkningsarbejde, der venter på at blive udfoldet, når det kommer til Millais' pigebilleder og pige-patosformlen mere bredt og så Alice-figuren, bliver også tydelig hvis man ser Walt Disneys filmatisering *Alice in Wonderland* fra 1951 med Millais' malerier i erindringen. I denne animationsfilm er der på forunderlig vis to scener, der tager os ind i Millais' malerier (uden at det virker til at være intentionen fra filmskabernes side) og lader os se først *Cherry Ripe* og dernæst *Ducklings* udspille sig fra andre synsvinkler. I scenen, hvor Alice møder Tweedledee og Tweedledum, konfronteres hun med disse to mandlige figurer, der holder på hende, mens hun sidder hen over en træstamme (som pigen i *Cherry Ripe*), og de insisterer på at fortælle historier, inden hun til sidst får nok og træder henover træstammen og går væk fra dem ind i skoven (12:34-20:05). Denne scene udfolder således pigens relation til den eller de mandlige beskuere og disses dominerende skuelyst, nu suppleret med en ligeledes dominerende fortælletrang. De to tvillingefigurer fremstår, med deres store butterflys og kasketter med små hejste flag, som parodier på en vis mandlighed, der insisterer på at have ordet og styre samtalen og på at pacificere den kvindelige figur med deres kontrol over handlingen. (Vi har her nærmest en mulveysk kritik *avant la lettre*.) Senere i filmen, da Alice forsøger at finde vej hjem, træder hun henover en anden liggende træstamme, hvor hun nu møder en andemor med ællinger (som i *Ducklings*). Hun ser heller ikke her de symbolske fugle (der dog i denne sammenhæng har næb og krop som små båthorn) og kommer derfor til at træde på andemoren, hvorefter andemoren og ællingerne skynder sig afsted og

ud på vandet i den nærtliggende sø, men ikke uden først at skælde ud på Alice fra søbredden. Så i stedet for at afvise dem ved at ignorere dem eller se forbi dem (som i *Ducklings*), støder hun sig på dem, så det er dem, der vredt afviser hende. Og således udfoldes det – i denne helt korte scene – hvordan det symbolske møde med andemoren mislykkes.

Afrunding: Pige-patosformlen og billedatlassets udvidelse

Med Carrolls og Tenniels Alice ses det, hvordan pigen som patosformel også kan findes før Millais' pigebilleder, *Cherry Ripe* og *Ducklings*, mens Disneys Alice leverer et eksempel på, at disse pigebilleder med deres symptomatiske pigefigur også er vendt tilbage i tiden før de nyere serier, *Stranger Things* og *The Queen's Gambit*, fra det 21. århundredes andet årti. Ærindet med denne artikel har ikke været at forsøge at skabe et samlet overblik over pigen som patosformel, men for første gang at fremvise hendes eksistens gennem nogle nedslag i hendes historie og at godtgøre, at hun som en symptomatisk figur går igen i hvert fald henover de sidste tre århundreders vestlige visuelle kultur. Igen kan vi nu opsamlende spørge: Hvem er hun, denne pige? Hvorfor går hun igen? Hvad er der på spil i hendes patos?

Pigen som patosformel kan reduceres til tre elementer: For det første et direkte oprørske eller i hvert fald modstandsdygtigt blik, for det andet en kropslig positur der står fast og konfronterer den andens, beskuerens blik, og det som dette blik kan siges at forsøge at gøre med pigen eller gøre pigen til, og for det tredje en forbindelse til en mørk flænge eller åbning i verdenen, et sammenbrud i dens socio-symbolske betydningsprocesser, der konkretiserer pigens modstand overfor at tilskrive hende en bestemt normativ betydning, en bestemt heteronormativ kvindelighed.

Pigen som patosformel er helt konkret, som vi her har mødt hende, pigen i kaninhullet (Alice), pigen på grænsen til skovens mørke (*Cherry Ripe* og *Ducklings*), pigen foran sin moders selvmorderiske bilulykke (*The Queen's Gambit*) og pigen, der får væggene i faderfigurens laboratorium til at slå revner (*Stranger Things*). I alle tilfælde er det pigen på tærsklen til en anden verden og en ny situation i verdenen. Hun er pigen, der med sin krop, sit begær og sit blik, står imod og modsætter sig den normative kvindelighed og de opvækstmuligheder, hun stilles overfor. Hun kan siges

at afstedkomme det, Todd McGowan har kaldt for det kvindelige “Nej!”, der udgør “en udfordring af den eksisterende symbolske autoritet, der [...] ikke forankrer sig i en symbolsk understøttet identitet” (McGowan, 2001, p. 28). Som patosformel udlever pigen en minimal frigørende gestus, der består i at sige fra overfor og trække sig fra de betydninger og den socio-symbolske identitet, hun er stillet overfor. I de victorianske billeder er denne gestus mere subtil, det er ligesom om, den er på vej, mens den i de nyere serier bliver foldet mere ud. Men i alle billederne siger pige-patosformlen “Nej!”: “Nej!” til symbolske frugter, blomster og dyr, og til en begrænsende eller undertrykkende form for kvindelighed, “Nej!” til babyer og moderskab, husmorrollen og konventionel skønhed, heteronormativitet og mandlig dominans. Og hun åbner op mod noget andet, mod en anden kvindelighed.

Foruden en psykisk og kulturel frygt for kvindelighed, kvindelig seksualitet og begær, og det forandringspotentiale, som pigen kommer med, må det, at hun går igen, at hun fortrænges og vender tilbage, også skulle forstås og undersøges yderligere i lyset af kvindekampens historie, den vedvarende feministiske politiske kamp, der har udfoldet sig fra slutningen af 1800-tallet, og som fortsætter den dag i dag, fra suffragetterne og “*the new woman*” ved overgangen til det 20. århundrede, over 1970’ernes rødstrømper og “*wages for housework*”-bevægelsen, til økofeministisk aktivisme, Greta Thunberg og #*metoo*-bevægelsen i starten af det 21. århundrede. Det er selvfølgelig ikke sådan, at pigen som patosformel selv udgør eller garanterer en politisk bevægelse, men hun må kunne være en kim dertil. Hun udgør en forstyrrelse af og et brud med et patriarkalsk status quo, og hendes kropslige fremtoning og hendes blik som en minimal frigørende gestus udgør, vil jeg mene, et udgangspunkt for feministisk bevidsthed og et grundlag for en bredere politisk mobilisering. Det kalder på videre analyse, at hun som den lille og oversete pigefigur, hun er, lader til at følge med kvindekampen gennem det 19., 20. og 21. århundrede – ikke mindst når man tænker på, at piger har været udgrænset fra og marginaliserede i forhold til kvindebevægelsen (de voksne kvinders kamp), selvom pigers erfaringer udgør et vigtigt grundlag for bevægelsen.¹⁷

Mange andre pigebilleder kunne inkluderes og billedatlasset dermed udvides i forskellige retninger, inklusive de pigebilleder, der søger at skærme mod og fortrænge pigen som patosformel, eller de pigefigurer,

der er beslægtede med patosformlen men uden nødvendigvis at rumme alle tre træk eller uden at rumme dem lige så tydeligt. To af de måske mest oplagte udvidelser fra 1800-tallet i en nordisk kontekst er Edward Munchs *Pubertet* fra 1894 og Harald Slott-Møllers gådefulde og underudforskede *Foråret* fra 1896 (til trods for at pigens blik i sidstnævnte ikke er henvendt). I billeder fra det 21. århundrede er pige-patosformlen for eksempel dukket op i Bill Violas videoværk *The Innocents* (2007), Hans-Peter Feldmanns to sorthvid-fotografier *Katharina i Buch/Book #9* (2007) og i Del Kathryn Bartons fotografi af sin søn, *Eye Land of Kell* (2010). Derudover kan det også diskuteres, hvorvidt det er denne pige eller en mere udvandet version af hende, vi ser i en række andre populære serier fra de seneste år, så som Ellie i *The Last of Us* (HBO, 2023) og i computerspillet af samme navn (Sony, 2013), prinsesse Rhaenyra Targaryen i *House of the Dragon* (HBO, 2022) og Alina Starkov i *Shadow and Bone* (Netflix, 2021).

Men lad os afslutningsvis se på, hvordan der i Georges Didi-Hubermans forfatterskab også kan findes i hvert fald et eksempel på pigens som patosformel; et eksempel han dog ikke analyserer som en patosformel, idet han er optaget af en anden patosformel. I bogen *Ninfa dolorosa* fra 2019 undersøger Didi-Huberman sorgens gestik som patosformel og undersøger i den forbindelse Georges Mérellons berømte pressefotografi fra den 29. januar 1990 af de sørgende samlet omkring den afdøde Nasimi Elshani, der blev dræbt under en protest mod den jugoslaviske regerings beslutning om at ophæve Kosovos autonomi.¹⁸ Yderst i fotografiets højre side sidder den afdødes søster, Aferdita, der, som Didi-huberman påpeger, ikke kan undgå at ramme eller forundre en. Didi-Hubermans analyse af Aferdita, af hendes kropslige positur, hendes hænder og hendes blik, der som den eneste ser direkte mod beskueren, udgør et ekko i forhold til den foregående analyse af pigens som patosformel, og kan derfor meget passende i denne sammenhæng samle op, afrunde og åbne op for endnu et videre spor i arbejdet med denne pige-patosformel. Didi-Huberman skriver:

Hun er stadig en ung pige. Hun er den eneste person, der under denne be-
grædelse ikke har tildækket sit hår med et slør. Hun synes ikke aktivt at del-
tage i de ældre kvinders gestikulationers samstemmighed. Hun har blot pla-
ceret sine to hænder foran sig. Hendes blik er på en gang trist og udmattet.
Men man kunne også se noget sådan som en "sort vrede" gå henover hendes

øjne og i hvert fald en intim og indadvendt afvisning af alt det, der sker omkring hende. [...] Hendes særegne blik [...] giver indtryk af en, der uden helt at kunne eller skulle udtrykke det, *protesterer* mod den situation, som hun er tvunget ind i.

[...] Ved næsten at udelukke sig selv fra det fællesskab, som hun dog indskriver sig i, forstyrrer Aferdita på subtil vis dets normale orden: Hun gør andet end ene og alene at udtrykke sin sorg. Uden at være nødt til på positiv vis at afgøre "hvad hun gør", så forstår vi, at hun i denne sorgfulde scene udtrykker *et andet begær* (2019, pp. 216-218).

Pigen som patosformel er den pige, der "*protesterer* mod den situation, som hun er tvunget ind i" med hele sin frontale kropslige fremtoning og især med sit "særegne blik". Det er pigen, der "forstyrrer [fælleskabets] normale orden" og åbner op for "*et andet begær*" og dermed for en anden kvindelighed.

Jakob Rosendal er ph.d. i kunsthistorie fra Aarhus Universitet og postdoc-stipendiat ved Aarhus Universitet i samarbejde med museet KØN. Hans forskning fokuserer på hverdagens visuelle kultur, billeder af børn og semiotikkens og psykoanalysens relevans for kunsthistorie og billedanalyse. I 2020 udkom hans første bog Barnestregere – Køn og seksualitet i børns tegninger ved Passepartout og KØN (dengang Kvindemuseet), hvor han samtidigt kuraterede udstillingen af samme navn.

Denne artikel er udarbejdet i forbindelse med postdoc-projektet "Pigens blik: Køn, politik og æstetik", der er støttet af Ny Carlsbergfondet (0000208).

SUMMARY

The Gaze of the Girl

The Return of the Repressed, 1865-2023

A specific figure of the girl haunts Western visual culture. That is the claim or hypothesis, which this article seeks to develop through an exploration of a certain girl motif or, in Aby Warburg's terms, a girl *pathos-formula* and its repetitions from the middle of the nineteenth century until the present day. From two Victorian paintings by John Everett Millais, *Cherry Ripe* (1879) and *Ducklings* (1889) to the recent Netflix-series *Stranger Things* (2016) and

The Queen's Gambit (2020), this girl constitutes an as yet unnoticed symptomatic and subversive (proto-)feminist figure. Her formulaic characteristics of a frontal bodily posture and gaze that in spite of its ambiguous nature challenges the spectator and normative understandings of femininity are often connected to a certain destruction within the represented world or a breakdown of meaning-making at the level of pictorial representation (what Didi-Huberman has called a *pan*). The article thus presents a first limited image atlas of this overlooked girl pathos-formula and with inspiration from Didi-Huberman's use of Freudian psychoanalysis explores its persistence across centuries as a case of the return of the repressed.

NOTER

- 1 Se for eksempel den nyligt udkomne franske tegneserie *Nées rebelles – Jeunes filles au poing levé* (*Fødte rebeller – Unge piger med løftede næver*) (Macioci m.fl., 2023), der blandt andet rummer fortællingerne om disse tre piger, og hvis forsidebillede af den syriske svømmer Yusra Mardini man også kunne argumentere for at inkludere som endnu et eksempel på den pigefigur, vi her skal se nærmere på.
- 2 For Warburg drejede det sig først og fremmest om antikke patosformlers efterliv i renaissanceen. Se Warburg, 2010a, på engelsk, Warburg, 1999a, og på dansk, Warburg, 1999b.
- 3 Medmindre der henvises til en tidligere dansk oversættelse, så er alle oversættelserne mine egne.
- 4 Det er f.eks. tilfældet i de figurer, Warburg omtalte som nymfer (se Warburg, 2010b, pp. 168-175; Warburg, 2010c, pp. 198-210; Didi-Huberman, 2002, pp. 249-270; Baert, 2014) eller orgiastiske mænader (Antal og Wind, 1937; Didi-Huberman, 2002, pp. 284-306) og i visse billeder af Orfeus (Warburg, 2010d, pp. 176-186; Didi-Huberman, 2002, pp. 191-202; Thürlemann, 2019, pp. 112-115).
- 5 Pigens stirrende blik vil også for mange beskuere kunne have udgjort en underminering af hendes kvindelighed eller rettere af en ideologisk forventning til kvindelig opførsel. I bogen *Staring: How We Look* har Rosemarie Garland-Thompson f.eks. påpeget, hvordan "kvindens dyd", ifølge amerikanske håndbøger i god opførsel fra 1800-tallet, kompromitteres af "det kvindelige stirrende blik", hvilket udgør "en trussel mod hendes status som dame [*lady*]" (Garland-Thompson, 2009, p. 70).
- 6 I artiklen "The Work of Art and Its Beholder – The Methodology of the Aesthetic of Reception" definerer Wolfgang Kemp også fokaliteter som "figurer, der er mere eller mindre på afstand af den indre handling eller kommunikation, og som er blevet placeret på beskuerens side" (Kemp, 1998, p. 187).

- 7 Jf. John Bergers og Laura Mulveys klassiske analyser af blikkets kønede fordeling (Berger, 1972, pp. 35-64; Mulvey, 2009, pp. 14-27).
- 8 Jf. opslag under "cherry" i *Oxford English Dictionary*.
- 9 For digitalis-slægten udpeger dens kulturhistoriske forbindelser til feer og eventyr, dens medicinske historie og toksiske egenskaber og endelig dens navns fingre en række muligheder for videre fortolkning.
- 10 Maleriets proveniens, udstillingshistorie og bibliografi, som den optegnes på hjemmesiden for The National Museum of Western Art i Tokyo, vidner om, at maleriet aldrig er blevet vist eller omtalt udenfor Japan, siden det først blev bragt til landet, formentlig i slutningen af 1800-tallet, efter dets første udstilling på McLean's Gallery i London i 1889. Så vidt jeg ved, nævnes Ducklings så godt som aldrig i den ellers omfattende litteratur om Millais og bliver derfor heller aldrig reproduceret og da slet ikke gjort til genstand for nogen videre analyse. Det gælder også Jason Rosenfelds bog med titlen *John Everett Millais*, der med et klistermærke på forsiden sælges på at være "den første monografi til at gennemgå hele kunstnerens karriere" (Rosenfeld, 2012).
- 11 For en kortfattet kritisk fremstilling af *Cherry Ripes* fortrængende receptionshistorie, se min artikel "*The Signifiers of Cherry Ripe – On the Repetition of an Art-historical Motif*" (Rosendal, 2020, pp. 187-196).
- 12 I denne sammenhæng er der ikke plads til en nærmere analyse af seriens politiske dimensioner, men hvor den foregående præsentation kunne lyde som en kritisabel form for *lean-in*-feminisme (jf. Sheryl Sandbergs bestseller (2013)) eller mere bredt en neoliberal individorienteret og mere eller mindre afpolitiseret feminisme (jf. Nina Powers kritik (2009)), så rummer serien til trods for sit individfokus en hel del (søster)solidaritet og fremstiller fællesskabet og samarbejdet – også med mandlige konkurrenter, der er blevet til venner – som vejen til sejr.
- 13 Netflix har desværre ikke givet tilladelse til reproduktion af plakater for og stillbilleder fra deres serier. Plakaten for *The Queen's Gambit* kan findes på fandom.com: https://the-queens-gambit.fandom.com/wiki/The_Queen%27s_Gambit?file=The_Queen%27s_Gambit_key_art.jpg (tilgået 4. oktober 2023).
- 14 Et stillbillede af denne scene kan findes på IMDb: https://www.imdb.com/title/tt10048342/mediaviewer/rm1452596481?ref_=ttmi_mi_all_sf_295 (tilgået 4. oktober 2023).
- 15 Plakaten for den første sæson af *Stranger Things* kan findes på fandom.com: https://strangerthings.fandom.com/wiki/Stranger_Things/Season_1?file=Stranger+Things+Season+1.png (tilgået 4. oktober 2023).
- 16 For eksempler på denne læsning via Reynolds' maleri, se f.eks. Higonnet, 1998, pp. 23-51 og Bradley, 1991.
- 17 For en kritisk analyse af pigens marginalisering indenfor kvindebevægelsen, se Kearney, 2009, pp. 1-27.

- 18 Fotografiet kan findes på Georges Mérellons hjemmeside, se <http://www.georgesmerillon.com/en/-/galleries/galerie-page-daccueil/-/medias/ob-8734bf-6dac-4848-82b6-2cdo2d42cd37-kosovo-1990> (tilgået 7. april 2023).

LITTERATUR

- Antal, Frederick og Edgar Wind: "The Maenad under the Cross" in *Journal of the Warburg Institute*, 1937, pp. 70-73.
- Baert, Barbara: *Nymph: Motif, Phantom, Affect: A Contribution to the Study of Aby Warburg (1866-1929)*, Leuven, Peeters, 2014.
- Berger, John: *Ways of Seeing*, London, Penguin Books, 1972.
- Bing, Gertrud: "A.M. Warburg" in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 18, 1965, pp. 309-10.
- Bradley, Laurel: "From Eden to Empire: John Everett Millais's Cherry Ripe" in *Victorian Studies*, Vol. 34, nr. 2, 1991, pp. 179-203.
- Bronfen, Elisabeth: *Crossmappings: On Visual Culture*, London, Bloomsbury, 2022 [2018].
- Campion, Thomas: "Cherry-Ripe" in *The Oxford Book of English Verse, 1250-1900*, A. Quiller-Couch (ed.), Oxford, Clarendon Press, pp. 203-204. Online-adgang via Internet Archive: <https://archive.org/details/cu31924011997909/page/202/mode/2up?q=Thomas+Campion> (tilgået 7. april, 2023).
- Carroll, Lewis: *Alice's Adventures in Wonderland* in *The Complete Illustrated Works*, New York, Gramercy, 1995 [1865].
- Carroll, Lewis: *Alice i eventyrland og Bag spejlet*, Kjeld Elfelt (trans.), København, Lindhardt og Ringhof, 1. e-bogsudgave, 2017 [1992].
- Creed, Barbara: *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York, NY, Routledge, 2007 [1993].
- 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: *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
- Didi-Huberman, Georges: *Ninfa Dolorosa: Essai sur la mémoire d'une geste*, Éditions Gallimard, 2019.
- Didi-Huberman, Georges: "Detaljen og pan" in *Passepartout*, nr. 43, 2023a [1990].
- Didi-Huberman, Georges: "Nachleben – eller tidens ubevidste: Billeder lider også af reminiscenser" in *Passepartout*, nr. 43, 2023b [2001].
- Freud, Sigmund: *Hverdagslivets psykopatologi*, Mogens Boisen (trans.), København, Hans Reitzels Forlag, 1993 [1901].
- Freud, Sigmund: *Det uhyggelige*, Hans Christian Fink (trans.), Rævens Sorte Bibliotek, 1998 [1919].
- Freud, Sigmund: Brief 192, 19. 2. 1899 in *Briefe an Wilhelm Fliess 1887-1904*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1999, pp. 377-379.

- Freud, Sigmund: "Hysterische Phantasien und ihre Beziehung zur Bisexualität", *Gesammelte Werke: Chronologisch Geordnet* 7, London, Imago Publishing Co. Ltd., 1991 [1908]. Online-adgang via Det Kongelige Bibliotek: <https://pep-web-org.ez.statsbiblioteket.dk:12048/search/document/GW.007.0191A?page=Po192&searchTerms=%5B%7B%22type%22%3A%22title%22%2C%22term%22%3A%22%22%20Hysterische%20Phantasien%20ound%20ihre%20Beziehung%20zur%20Bisexualit%C3%A4t%22%7D%5D> (tilgæt 7. april 2022).
- Garland-Thompson, Rosemarie: *Staring: How We Look*, New York, NY, Oxford University Press, 2009.
- Herrick, Robert: "Cherry-Ripe" in *The Oxford Book of English Verse, 1250-1900*, A. Quiller-Couch (ed.), Oxford, Clarendon Press, p. 271. Online-adgang via Internet Archive: <https://archive.org/details/cu31924011997909/page/270/mode/2up> (tilgæt 7. april, 2023).
- Higonnet, Anne: *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood*, London, Thames and Hudson, 1998.
- Hollinger, Karen: "The Monster as Woman: Two Generations of Cat People" in *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Barry Keith Grant (red.), Austin, TX, University of Texas Press, 2015 [1989], pp. 346-358.
- Kearney, Mary Celeste: "Coalescing: The Development of Girls' Studies" in *NWSA Journal*, vol. 21, nr. 1, 2009.
- Kemp, Wolfgang: "The Work of Art and Its Beholder – The Methodology of the Aesthetic of Reception", Astrid Heyer og Michael Ann Holly (trans.), in *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective*, New York, NY, Cambridge University Press, 1998.
- Macioci, Vittoria m. fl.: *Nées rebelles – Jeunes filles au poing levé*, Paris, Demain Éditions, 2023.
- Masson, Francis: *Stapeliae Novae: Or, A Collection of Several New Species of that Genus; Discovered in the Interior Parts of Africa*, London, W. Bulmer and Co., 1796. Online-adgang via Biodiversity Heritage Library: <https://www.biodiversitylibrary.org/item/183303#page/1/mode/1up> (tilgæt 7. april 2023).
- McGowan, Todd: *The Feminine "No!": Psychoanalysis and the New Canon*, Albany, NY, State University of New York Press, 2001.
- Mulvey, Laura: "Visual Pleasure and Narrative Cinema" in *Visual and Other Pleasures*, Palgrave Macmillan, 2009 [1975].
- Power, Nina: *One Dimensional Woman*, London: Zero Books, 2009.
- Rosendal, Jakob: "The Signifiers of *Cherry Ripe*: On the Repetition of an Art Historical Motif" in *Analyzing the Cultural Unconscious: Science of the Signifier*, Henrik Jøker Bjerre, Brian Benjamin Hansen, Kirsten Hyldgaard, Jakob Rosendal og Lilian Munk Røsing (eds.), London, Bloomsbury, 2020, pp. 197-213.
- Sandberg, Sheryl: *Lean In: Women, Work, and the Will to Lead*, New York, NY, Alfred A. Knopf, 2013.

- Tarratt, Margaret: "Monsters from the Id" in *Film Genre Reader IV*, Barry Keith Grant (red.), Austin, TX, University of Texas Press, 2012 [1970-71], pp. 382-401.
- Thürlemann, Felix: *More than One Picture: An Art History of the Hyperimage*, Elizabeth Tucker (trans.), Los Angeles, CA, The Getty Research Institute, 2019.
- Warburg, Aby: *The Renewal of Pagan Antiquity*, David Britt (trans.), Los Angeles, CA, The Getty Research Institute, 1999a.
- Warburg, Aby: "Mnemosyne. Indledning (sidste version)", Peter Nielsen og Jan Bäcklund (trans.), in *Passage – Tidsskrift for litteratur og kritik*, vol. 14, nr. 31/32, 1999b [1929], pp. 162-170.
- Warburg, Aby: *Werke in einem Band*, Berlin, Suhrkamp, 2010a.
- Warburg, Aby: "Sandro Boticelli" in *Werke in einem Band*, Berlin, Suhrkamp, 2010b [1898], pp. 168-175.
- Warburg, Aby: "Ninfa Fiorentina" in *Werke in einem Band*, Berlin, Suhrkamp, 2010c [1900], pp. 198-210.
- Warburg, Aby: "Dürer und die italienische Antike" in *Werke in einem Band*, Berlin, Suhrkamp, 2010d [1905], pp. 176-186.
- Williams, Linda: "When the Woman Looks" in *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Barry Keith Grant (red.), Austin, TX, University of Texas Press, 2015 [1983], pp. 17-36.
- Wood, Robin: *Robin Wood on the Horror Film: Collected Essays and Reviews*, Barry Keith Grant (ed.), Wayne State University Press, 2018.

HJEMMESIDER

- Fandom, *The Queen's Gambit Wiki*, https://the-queens-gambit.fandom.com/wiki/The_Queen%27s_Gambit?file=The_Queen%27s_Gambit_key_art.jpg (tilgået 4. oktober 2023).
- Fandom, *Stranger Things Wiki*, https://strangerthings.fandom.com/wiki/Stranger_Things/Season_1?file=Stranger+Things+Season+1.png (tilgået 4. oktober 2023).
- Georges Méridon, *Georges Méridon – Photographe*, sidst opdateret 13. november 2017, <http://www.georgesmerillon.com/en/-/galeries/galerie-page-daccueil/-/medias/ob8734bf-6dac-4848-82b6-2cdo2d42cd37-kosovo-1990> (tilgået 7. april 2023).
- IMDb, https://www.imdb.com/title/tt10048342/mediaviewer/rm1452596481?ref_=tt_mi_mi_all_sf_295 (tilgået 4. oktober 2023).
- The National Museum of Western Art i Tokyo, hjemmeside for maleriet *Ducklings*, sidst opdateret 7. marts 2023, <https://collection.nmwa.go.jp/en/P.1975-0004.html> (tilgået 7. april, 2023).
- Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, 2023, online-adgang via Det Kongelige Bibliotek, <https://www-oed-com.ez.statsbiblioteket.dk> (tilgået 7. april 2023).

Den form, der aldrig hviler

Bidrag til kritik af Georges Didi-Hubermans billedmorfologi

TOBIAS DIAS

På trods af formalismens bad standing synes den ikke desto mindre at have overlevet i både artikulerede og stumme variationer. Denne tilsyneladende uomgængelighed gør naturligvis ikke kunsthistorien per se til en formalistisk disciplin, men det gør en teoretisk diskussion af formbegrebet nødvendigt. Spørgsmålet, der her skal optage os med afsæt i Didi-Hubermans forfatter-skab, er mindre, hvad kunst- og billedformer er, end hvordan de virker – og hvordan sådanne former allerede er formet af en række sociale former.

For at akademiske mænd skulle blive glade, måtte universet derfor tage form.

— *Georges Bataille, Documents, 1929*

I virkeligheden er det, vi har behov for, slet ikke institutioner, men former. For det forholder sig således, at livet, uanset om det er det biologiske, det singulære eller det kollektive liv, netop er en fortsat skabelse af former. Det er tilstrækkeligt at opfatte dem, at acceptere at de kan fødes, at give rum for dem og følge med i deres forvandlinger. En vane er en form. En tænkning er en form. Et venskab er en form. Et værk er en form. Et fag er en form. Alt det, der lever, er ikke andet end former og interaktioner mellem former.

— *den usynlige komité, Fra nu af, 2020 [2017]*

Hvor blev formalismen af? Har den nogensinde været væk? Og hvorfor kan vi ikke klare os uden et formbegreb? Vi kan starte med at registrere en signifikant tvetydighed: Formalismen er på én og samme tid både en sædvane og en fornærmelse.¹ Førstnævnte fordi selve formbegrebet er intimt forbundet med dannelsen af kunsthistorien som videnskabelig disciplin; sidstnævnte fordi formanalysen gennem hele det tyvende århundrede er blevet anklaget for at abstrahere kunsten fra den historiske og materielle virkelighed, den uomtvisteligt er en del af. Det er imidlertid langt fra klart, hvad vi taler om,

når vi taler om formalisme, om formanalyse, om form. Som den italienske kunstteoretiker Andrea Pinotti har formuleret det, synes formbetegnelsen at rumme et så "enormt semantisk spektrum, at man nemt kunne blive i tvivl om, hvorvidt den overhovedet kunne være til nogen nytte for den kunsthistoriske metodologi og billedteori. Og ikke desto mindre, på trods af dets forvirrende polyvalens, fremstår dette begreb i dets tusindårige historie som et uundværligt og uundgåeligt redskab for historikere og teoretikere" (Pinotti, 2021, p. 109)². Det presserende spørgsmål i enhver diskussion af formalismens diskursive og ideologiske status i kunsthistorien kan derfor med en vis ret formuleres, som det er gjort af den franske kunsthistoriker Yve-Alain Bois i 1996: "Hvis formalisme?" Problemet med det spørgsmål er imidlertid dets indbyggede tillid til en velvillig selvidentifikation som "formalist". Hverken notoriske "protoformalister" som Clement Greenberg eller Michael Fried identificerede sig som formalister. Selv *October*, det tidsskrift, der, som den engelske filosof og kunstteoretiker Peter Osborne har gjort opmærksom på, gjorde formalismespørgsmålet til selve hovedproblemet i den angelsaksiske kunstteoretiske reception af *French Theory* fra 1980'erne frem (og som bekendt blandt andre inkluderede Bois), brugte mere tid på at distancere sig fra Greenbergs "æstetiske formalisme" end at fastholde en kontinuitet (Osborne, 2013, p. 93). Vi bør derfor til Bois' spørgsmål tilføje: Hvis det er formen, der udgør afsættet – eller i hvert fald et centralt omdrejningspunkt – for den kunsthistoriske analyse, hvilken form taler vi så om her? Hvad er det, vi ser efter, når vi ser efter former? Hvad er det vi gør, når vi bedriver formalistisk analyse?

I forsøget på at besvare disse spørgsmål, er det ganske iøjefaldende, i hvor høj grad formalismebegrebet har en tendens til at smelte sammen med Greenbergs historisk specifikke diskurs og de forskellige forsøg omkring *October*-tidsskriftet på at kritisere og revitalisere en kritisk formalistisk analyse. Kritikken af formalismen er derfor i mange kredse synonym med såkaldt "Greenberg-bashing" (Lütticken, 2020). I efterkrigstiden formåede Greenberg med stor gennemslagskraft at ophøje de abstrakte ekspressionister til det foreløbige endepunkt i en autonomiseringsproces, der siges at starte med Édouard Manet og udmøntede sig i Jackson Pollocks undersøgelse af maleriets mediespecifikke selv-referentielle og todimensionelle "flade". "Renæssancekunstens motto, *Ars est artem celare*, omveksles til *Ars*



ILL. 1

Anna Truit: *Clement Greenberg looking at a painting by Kenneth Noland*, ca.1974, fotografi, © Estate of Anna Truit. All rights reserved 2023/Bridgeman Images. For værket af Noland, som Greenberg ser på: © Kenneth Noland/VISDA.

est artem demonstrare”, som Greenberg skrev (Greenberg, 1940, p. 307). Maleriets sandhedsværdi skulle ekstrapoleres fra maleriets fladhed selv, dets overflade udgjort af enkle former og primærfarver hinsides enhver semantisk betydningsdannelse og de samfundsmæssige forhold, det skylder dets eksistens. For en stund udgjorde Greenberg og kongeniale en vigtig kunstkritisk legitimering af læsningen af de abstrakte ekspressionisters værker som det liberale demokratis frihedsmonument; med andre ord, kunstens depolitiserende politik, eller slet og ret “modernistisk propagandakunst”, der på æstetisk og nonfigurativ vis sanktionerede og hyldede den individuelle autonomi i de kapitalistiske demokratier (Staal, 2019, p. 68-71). Dét var kunstkritikken og kunstværkets “sociale form” i efterkrigstidens kapitalistiske-keynesianske akkumulationsregime og hysteriske anti-kommunistiske kontekst. Som Bois skriver i førnævnte tekst, abonnerede Greenberg på en aristotelisk formalisme “hvor form er en a priori UFO, der lander på den rå materie, redder den fra dets mørke træghed, for dernæst at transportere den til et solskinsrige af idéer” (Bois, 1996, p. 11). Det er ikke

mindst i lyset heraf, at formalismen i kunstkritiske sammenhænge længe har haft et ilde rygte; som signatur for en dekontekstualiserende og depolitiserende praksis, der abstraherer kunstværket fra dets sociale relationer, medier og intellektuelle kontekster. I det lys er spørgsmålet måske mindre “hvis formalisme?” end “hvem tør være formalist?”

I denne artikel ønsker jeg at diskutere nyere formalistiske diskussioner og bidrag fra midten af 1990'erne og frem. Jeg vil således se nærmere på bidrag til at udvikle et kritisk formbegreb i den kunsthistoriske analyse, med særlig vægt på, hvad jeg betragter som et af de mest originale forsøg på at adressere og konfrontere behovet for et nyt formbegreb – der i dette tilfælde mindre er formalistisk end morfologisk (jeg vender tilbage til denne distinktion). Dette originale forsøg finder vi i Georges Didi-Hubermans forfatterskab. Udgangspunktet for artiklen vil være to kongeniale men ikke desto mindre fundamentalt modsatrettede forsøg på at “redde” eller aktualisere formbegrebet i Georges Batailles idé om “det formløse” (*l'informe*), der i midten af 1990'erne viste sig at udgøre et slags konceptuelt *objet trouvé* i henholdsvis Didi-Hubermans bog *La Ressemblance informe* fra 1995 og Rosalind Kraus og Yve-Alain Bois's udstilling og bogudgivelse *L'informe: mode d'emploi* på Centre Pompidou fra året efter (den engelske version, jeg i artiklen henviser til, udkom i 1977 med titlen *Formless: A User's Guide*). Jeg vil kort diskutere, hvordan disse to bidrag kan ses som forsøg på mindre at begrave formanalysen for stedse (hvilket ellers idéen om det formløse kunne forlede en til at tro) end at redde et mere dynamisk og kritisk formbegreb for den kunsthistoriske analyse. Jeg vil vise, hvordan Didi-Huberman i vid udstrækning udvider terrænet for en formalanalyse, for en produktiv omgang med kunstneriske former og billedformer, samtidig med at jeg vil påpege hans i mine øjne indiskutable blinde pletter og problemer. Afslutningsvist vil jeg derfor rejse en række kritiske spørgsmål til denne billedmorfologis fortrængning af kunstens og billedets “sociale form”, en slags fortrængningens fortrængning.

Det formløses form

I modsætning til de fleste kunsthistoriske diskurser, der enten anser formens modsætning som “indholdet” eller “materialet”, markerer interessen i

Georges Batailles idé om det formløse et tydeligt kontekstuel og teoretisk skifte. Dertil må det siges at være mere end symptomatisk, at forsøget på at redde en formalanalyse finder sit arnested i dets tilsyneladende negation, det formløse. Men hvad er så det formløse? Og hvordan omsættes det til kunsthistorisk analyse? Lad os starte med at læse Batailles lille tekstklynge, som oprindeligt figurerede som et ordbogsopslag i det franske avantgardistiske tidsskrift *Documents* i 1929.

En ordbog begynder, når den ikke længere tildeler ordene mening, men deres opgaver. Det formløse er således ikke blot et adjektiv, der har en given mening, men et begreb, der har til hensigt at bringe tingene ned på jorden, hvilket kræver, at enhver ting har sin egen form. Hvad det betegner, har ingen retmæssighed i nogen forstand og bliver alle steder klemmt, ligesom en edderkop eller en regnorm. For at akademiske mænd skulle blive glade, måtte universet derfor tage form. Al filosofi har intet andet mål: det er et spørgsmål om at give en frakke til, hvad der er, en matematisk frakke. På den anden side, at bekræfte, at universet ligner ingenting og kun er formløst, svarer til at sige, at universet er ligesom en edderkop eller spyt. (Bataille, 1991, p. 382)

For Bataille er det formløse ikke et filosofisk begreb, som "akademiske mænd" kan benytte sig af til at give universet form. Det er et anti-begreb i den forstand, at det har til hensigt at underminere enhver konceptualiserings- og formgivningsproces; eller snarere afsløre en sådan proces som en slags beherskelsesteknik, der mindre siger noget om universet, end det subjekt ("den akademiske mand"), der foregiver at tale på vegne af universet. Men det er også mere end det: Afvisningen og negationen, der muliggør en erfaring af, at "universet ligner ingenting", rummer også en befrielse, der – læser vi Batailles anti-ordbogsopslag i lyset af hans større tekstproduktion i slutningen af 1920'erne og 30'erne – havde at gøre med intet mindre end aftegningen af konturerne af en ny materialismeteor, der endda i sig selv indeholdt kimen til en ny revolutionsteori. Dette er ikke stedet for at rekonstruere sådanne konturer. Det er i vid udstrækning blevet gjort af andre, bedre end jeg selv ville kunne have gjort det.³ Spørgsmålet her er snarere, hvordan og hvorfor denne ambition om at "bringe tingene ned til jorden" – ned i det formløse univers – udgør et afgørende teoretisk springbræt for tre prominente kunsthistorikeres forsøg på i 1995-96 at fremskrive en ny formalisme eller morfologi.

Trods afgørende forskelle i fortolkningen og den analytiske appropriation af begrebet om det formløse er Didi-Huberman og Krauss og Bois enige om én ting: Det formløse omhandler hverken den blotte repræsentation af objekter eller andre entiteter uden (fast) form, en slags naturalistisk formløshed, ej heller tematiseringen af, hvad den bulgarske-franske litteraturkritiker Julia Kristeva kaldte "objekter": ekskrementer og andre amorfe obskøniteter, der ikke anses som værdige til kunstnerisk bearbejdelse, og som er at finde overalt i *Documents* i eksempelvis Eli Lotars eller Jacques-André Boiffards fotografier. Særligt idéen om det formløse som en "objekt" tematik er genstand for meget kritik hos Krauss og Bois, hvilket nok ikke mindst skyldes nyheden om en samtidig udstilling på Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris med titlen "De l'informe à l'objet" (Fra det formløse til det objekt), en udstilling der imidlertid aldrig blev til noget. En anden rivaliserende diskurs, Krauss og Bois ikke overraskende kæmper imod, er selvfølgelig Didi-Hubermans fortolkning af det formløse, der først blev fremsat i en lille tekst i 1994 og altså året efter udkom i bogformen *La Ressemblance informe* til stor fortvivlelse (ifølge Didi-Huberman) for Krauss, der både anklagede ham for at have stjålet Krauss' teoretiske arbejde med det formløse og forsøgte at få ham til at trække sit manuskript.⁴ Der kan næppe herske megen tvivl om, at en del af årsagen til disputationen mellem de to "lejre", den noget perfide tone i særligt Krauss' udtalelser om Didi-Hubermans arbejde,⁵ og dennes indtil for blot ganske nyligt iøjefaldende fravær i en angelsaksisk kunststoffentlighed, skal findes i striden i 1995.

Ser vi bort fra disse akademiske magtkampe, er det imidlertid værd at understrege, at Didi-Huberman, Bois og Krauss deler det grundlæggende synspunkt, at det formløse hverken skal tænkes som et rent visuelt fænomen (*eidolon*) eller en bagvedliggende idé (*eidōs*), men snarere som en materiel "operation", en praksis, der foranstalter eller eksekverer en særlig måde, hvorpå kunstværker (Bois, 1997a, p. 18) og billeder (Didi-Huberman, 2019, p. 39) fremtræder og kommer til syne. Med Batailles generelle status i poststrukturalistiske og postmoderne kredse in mente, er der ingen tvivl om, at begge lejre her alluderer til den politiske, systemnedbrydende og negerende impuls, som Bataille forlener det formløse med.⁶ Hos Bois og Krauss og Didi-Huberman er denne impuls dog helt rømmet for den svulstige avantgardistiske satsning, som den for Batailles vedkommende

var ensbetydende med, ikke mindst i hans *Acéphale*-foretagende, som han påbegyndte nogle år efter nedlukningen af *Documents*. Krauss anerkender i konklusionen til *Formless: A User's Guide* ret beset de mere politiske undertoner ved kort at referere til Batailles affirmation af Karl Marx' idé om pjalteproletariatet som "den ubestemmelige, opløste, omtumlede masse, som franskmændene kalder la bohème", denne "ikke-repræsenterbare skandale", som Krauss kalder det, der er "lavere end lav" (Krauss, 1997, p. 247). Et mere samtidigt eksempel, som Bataille med sikkerhed kendte til, var Oswald Spenglers *Vesterlandets Undergang*, et morfologisk sammenbrudsnarrativ af den vestlige kulturs degeneration til en "formløs" civilisation, hvis primære manifestationer var den "rodløse" bypøbel, der i stigende grad havde erstattet det mere organiske "folk" (Spengler, 1920, p. 502). Vi skulle vente mere end femten år på, at Didi-Huberman satte sig for at udvikle denne ellers afgørende relation mellem form eller figuration af "folket" og det politiske som sådan i bogen *Peuples exposés, peuples figurants* (Didi-Huberman, 2012). I det store og hele er den historiefilosofiske og politiske ramme for henholdsvis Didi-Huberman og Bois' og Krauss' diskussion af det formløse imidlertid væsentligt nedtonet, hvis ikke direkte afviklet. Klasse- og samfundsanalysen er forduftet. Hvorfor det er problematisk, vender vi tilbage til. Det vigtige at være opmærksom på her er, at begge "lejre" på mange måder skriver hinsides afslutningen på en særlig kunsthistorie, nemlig den lineære og teleologiske fremskridtshistorie, som også blandt andre Hans Belting og Arthur Danto med forskellige begrundelser anså som obsolet nogle år forinden. For både Didi-Huberman og Bois og Krauss udgør denne specifikke *posthistoire* tilstand i kunsthistoriografien et mulighedsrum for helt at gentænke disciplinen og herunder særligt forholdet til modernismen. Det handler således ikke mindst om at dekonstruere og deklassere afgørende kunstteoretiske og -historiske begreber, hvoraf formbegrebet må siges at være afgørende.

Hvis det formløse hverken handler om repræsentativ formløshed – flydende og utydelige konturer – eller det abjekte og ækle, der bryder den æstetiske og politiske kontrakt om, hvilke former, som bør vises og ej, hvad er det så? Både Bois og Krauss og Didi-Huberman skriver ud fra den præmis, at det formløse som *begreb* mindre har en specifik "mening", end indebærer en særlig "opgave". Det er altså et begreb, der aftegner noget

man *gør*; det aftegner en “samling af operationer”, som Bois skriver. For Bois og Krauss giver det formløse således anledning til at omskrive og “stryge” modernismen “mod hårene”, her særligt den greenbergske version (Bois, 1997a, p. 16). Ifølge dette narrativ, som de skriver, hed det, at “da først kunsten frigjorde sig fra repræsentationens begrænsninger, skulle den retfærdiggøre sin eksistens som en søgen efter dets egen essens” (Bois, 1997a, p. 25). Problemet her er ikke blot den autonomiforståelse et sådant narrativ indebærer – Manets maleriske “indifferens”, den tilsyneladende sjuskede og uordentlige behandling af karakterer og objekter var det første trin til maleriets frigørelse fra at skulle repræsentere verden, en fortolkning Bataille i øvrigt delte (Bataille, 2014, p. 28)⁷ – men de underliggende antagelser, dette “formalistiske” kunstsyn hviler på. Ifølge dette kunstsyn er kunsterfaringen udelukkende optisk; den ses oprejst, dvs. vertikalt, med fødderne plantet på jorden “langt fra den horisontale akse, der regerer dyrenes liv” (Bois, 1997a, p. 25). Kunsterfaringen abstraherer herved betragteren fra sin krop, ikke blot fordi man står oprejst og kigger på en billedramme, men også fordi selve kunstnerens og betragterens vellykkethed angår evnen til – trods al uorden, kaos og angivelig “formløshed” – at samle sig omkring en “ideel enhed” eller “formel fylde” (Bois, 1997a, p. 25). Her står tiden stille, det absolutte, *dét*, der ophæver enhver tid, er idealet, hvad end vi har at gøre med Kazimir Malevich’ suprematistiske malerier eller Piet Mondrians abstrakte billedtableauer. Det er i et opgør med disse “myter”, at det formløse for Bois og Krauss udgør afsættet for en række “operationer”, de via Bataille opsummerer som horisontale, lavmaterialistiske, pulserende og entropiske. Disse operationer er formløse, fordi de negerer og afviser denne særlige greenbergske modernismeforståelse, denne særlige formalisme, men også fordi de på forskellig vis deltager i en bataillesk nedbrydning af verdens semantik og kategoriale alt-for-menneskelige formelle orden, der fortrænger materien selv og den for Bataille altid nærværende, indestængte og spildte erotiske energi. Jackson Pollocks “drypmalerier” er indenfor disse rammer ikke, som Greenberg eksempelvis mente, “luftspejlinger”, hvor “materien er atomiseret af en slags illusion af ren synlighed”, men en horisontalisering af maleriet (i bogstavelig forstand, eftersom det er blevet til ved at ligge på jorden, men også i mere overført betydning, eftersom dets billedflade ikke er adresseret til den stående betragter), hvor Pollock



ILL. 2

Hans Namuth: *Jackson Pollock*, 1950, Courtesy Center for Creative Photography, University of Arizona, © 1991 Hans Namuth Estate.

erstatte penslens berøring af lærredet med en gestik, der iscenesætter den flydende pigmentmasses egen gennemtrængning af tyngdekraften, før det lander på "jorden" (Bois, 1997a, p. 28).

Som Krauss skriver i konklusionen til bogen, der ledsagede udstillingen, skal det formløses skæbne til dels findes i en "frigørelse af vores tænkning fra det semantiske, fra vores trældom til tematikker" (Krauss, 1997, p. 252). Anliggendet er helt åbenlyst at insistere på vigtigheden af at kigge på de strukturelle og formelle "operationer", eller hvad Krauss også beskriver som de "funktionelle faktorer" i et givent kunstværks operation (Krauss, 1997, p. 248). På paradoksal vis udgør det formløse således springbrættet for at legitimere en formalistisk-strukturalistisk kunstkritik hinsides Greenberg; en kunstkritik, der dekonstruerer Greenberg og andre modernismediskurser, uden at stille spørgsmålstejn ved den grundlæggende impuls.⁸ Hvorfor? Fordi kunstens formelle særstatus aldrig deklasseres. Kunstkritikeren frikøbes således stadig for en mere sammenhængende og kontekstualiserende analyse af de sociale og politisk-økonomiske "funktionelle faktorer" i en abstrakt opretholdelse af en formalistisk kunstimanens, der forudsætter en borgerlig idé om kunstnerisk autonomi.⁹ Som kunstteoretikeren Kerstin Stakemeier har gjort opmærksom på i forbindelse hermed, skyldes dette selvfølgelig ikke mindst den "idealistiske" rest fra Greenberg, der bag om ryggen på Krauss og Bois naturaliserer kunstværkets "givethed" som garanti for kunsthistorikerens genstandsfelt og kompetencer (Stakemeier, 2017, p. 20).

Hvor det formløses deklassering for Bois og Krauss altså har at gøre med et opgør med en særlig udbredt modernismeforståelse og udviklingen af en nyformalistisk formløs grammatik, knytter Didi-Huberman imidlertid an til et større billedantropologisk spørgsmål om mimetisk lighed og mere præcist det tilsyneladende oxymoron, som er at finde i selve titlen på hans bog, *lighedens formløshed*.¹⁰ Hvad der interesserer Didi-Huberman er, hvordan Bataille i *Documents* er optaget af selve uordenen i relationen mellem det repræsenterede og dets referent; eller rettere strategier og operationer, der gør idealet om den formelle kongruens, der sikrer verdens orden – det som Thomas Aquinas kaldte "*convenientia in forma*" – uvirkelig (Didi-Huberman, 2019, p. 403). Med denne mere antropologiske og transhistoriske tilgang er Didi-Huberman i langt højere grad end Bois og Krauss loyal mod Batailles projekt: Form og dens dialektiske modsætning, det formløse, har at gøre med vores "erfaring" af og i billeder, der i sig selv udgør en måde at erfare verden på;¹¹ form(løshed) er en grundlæggende

antropologisk og epistemologisk kategori, og billederne udgør et af de steder, hvor denne kategori bliver sat på prøve, forhandles og overskrides. Før Bataille begyndte at tale om en *indre erfaring*, titlen på hans berømte bog fra 1943, var han ifølge Didi-Huberman optaget af “visuel erfaring, en erfaring af form” (Didi-Huberman, 2019, p. 404). Som Didi-Huberman argumenterer for, er “formen” for Bataille mindre grænseoverskridelsens objekt end selve “*stedet*” for grænseoverskridelse (Didi-Huberman, 2019, p. 19). Form er formløshed. Det er ikke, som Bois og Krauss ellers hævder, formens negation, men derimod “åbningen af en strid [mêlée]”, en konflikt (Didi-Huberman, 2019, p. 19).¹² Det ser vi ifølge Didi-Huberman eksempelvis, når Bataille i *Documents*-artiklen “Storetåen” beskriver den grundlæggende antropologiske konflikt, som storetåen giver anledning til, ved på én og samme tid at være den mest menneskelige del ved den menneskelige krop, dét der muliggør den karakteristiske oprette gang og et “hoved hævet mod himlen og himmelske ting”, men også det, der er jorden nærmest, det, der er sunket ned i mudder (Bataille, 1929, p. 297). Bataille ledsagede sin artikel med en montage af fotografier af førnævnte Jacques-André Boiffard. Denne montage af fremmedgørende nærbilleder eller “portrætter” af den legemsdel, der er mennesket allernærmest og fjernest, iscenesætter på slående vis den “disproportionale lighed” i mennesket selv, der for Bataille gør enhver antropomorfisme til en løgn. Boiffards “dokumenter” eller “organiske fragmenter” af forstørrede storetæer, skriver Didi-Huberman, fordrer hverken en “æstetisk smagsdom” eller en ikonografisk “forståelse”, men snarere en slags “indbrudseffekt” (*efficacité d’effraction*) (Didi-Huberman, 2019, p. 62): Vi erkender her vores egen disproportionalitet, fremmedheden i det, der umiskendeligt ligner os selv. Boiffards fotografier muliggør en erfaring af en “transgressiv lighed”, en lighed, vi kun kan erfare for så vidt vi fremmedgør os for os selv (Didi-Huberman, 2019, p. 20). Som Didi-Huberman understreger med henvisning til Batailles tekst, skal den fremmedgørende effekt i nærbillederne ikke findes i en form for surreal repræsentation, men snarere i disproportionen selv “uden transpositioner og til det punkt, hvor man skriger, ved at udvide øjnene: udvider dem foran en storetå” (Bataille, 1991, p. 302; Didi-Huberman, 2019, p. 58). Hvis der er tale om nogen bevidsthedsudvidelse her, er det en udvidelse, der bringer mennesket selv “ned på jorden”.



ILL. 3

Jacques-André Boiffard: *Gros orteil*, 1929, fotografi, © Mme Denise Boiffard.

For Didi-Huberman åbner det formløses “brugsværdi” for en ny konceptuel og praksisbaseret brug af former i og med arbejdet med billede og tekst. Det formløse er ikke et ideal, det har ikke noget “ultimativt billede”, men er snarere en situation, en erfaring, en kontakt, som Bataille iscenesætter og eksperimenterer med i *Documents* (Didi-Huberman, 2019, p. 183). For Didi-Huberman var denne formalistiske brugsværdi allerede i

fuldt omløb blandt både Batailles *Documents*-kammerater Carl Einstein og Michel Leiris og avantgardekunstnere som Sergej Eisenstein. Bataille bør derfor ifølge Didi-Huberman mindre læses som en teoretiker, end som en slags kurator for det formløse, en hemmelig agent i “mod-kunsthistorien”, som *Documents* udgjorde (Didi-Huberman, 2019, p. 14). I modsætning til Krauss og Bois’ deklassering af modernismen, der fastholder en sakral kunstimmanent analyse og dermed en formalisme for det formløse, forsøger Didi-Huberman således via Batailles *Documents* at gå planken ud: at praktisere en kunsthistorisk opmærksomhed på form (løshed) hinsides den kunsthistoriske reservation af “kunstværket” som det foruddiskonterede objekt. *Documents*’ eksperimenterende og heterogene udvalg af billeder fra kunsthistorien, etnografiske studier, avantgardistisk fotografi og billedkunst, Hollywoodfilm, katalogblade og meget andet udgjorde på mange måder *urscenen* for denne ambition.

Goethe + Warburg + Bataille = Billedmorfologi

På de sidste sider af *La Ressemblance informe* vender Didi-Huberman sig mod, hvad man vel med god ret kan betragte som en overraskende figur i en 350 siders lang bog om avantgardistiske excesser: den tyske kunst- og kulturhistoriker Aby Warburg. Denne forbindelse er selvfølgelig ikke overraskende retrospektivt, men det måtte den – med et vist forbehold, som nævnt nedenfor – have været i midten af 1990’erne. Det bemærkelsesværdige i denne sammenhæng er Didi-Hubermans forsøg på at forbinde Batailles formløse ikonografi med Warburgs “navnløse videnskab”, som Giorgio Agamben på et tidspunkt har kaldt det (Agamben, 1999). Didi-Hubermans forfatterskab er selvfølgelig fyldt med anakronistiske konstellationer af forskellige billeder, objekter og teoretikere. Det handler altid om at opsøge relationer fremfor forskelle; affiniteter og sammenstød fremfor divergenser og frastødninger. Men i dette tilfælde synes det særligt afgørende, eftersom det muliggør at forbinde en særlig omgang med og fortolkning af form, af hvad Warburg kaldte “*pathosformel*” og Bataille kaldte “det formløse”. Hensigten er her ikke at vurdere, i hvor høj grad Didi-Hubermans konstellation er rimelig – han abstraherer fra og udelukker uomtvisteligt en række vigtige forskelle – men snarere at pege på,

hvordan den understreger et gennemgående træk ved, hvad vi kan kalde Didi-Hubermans billedmorfologi. Jeg benytter mig her af termen morfologi (Bois' term for Greenbergs ufo-formalisme), et begreb først dannet af Goethe, fremfor formalisme, fordi det er den term, Didi-Huberman selv synes at foretrække. I *Atlas, ou le gai savoir inquiet* (*Atlas, eller den ængstelige, muntre videnskab*), der i selve titlen referer til *La Ressemblance informe*, der som bekendt forsætter "ou le Gai savoir visuel selon Georges Bataille" (eller den muntre visuelle viden ifølge Georges Bataille), kalder han således Goethes morfologi for en "visuel munter videnskab" og sætter dermed Goethes eksperimentelle studier af organiske formers udvikling i forbindelse med både Batailles "mod-kunsthistoriske" projekt *Documents* og Warburgs *Mnemosyne Atlas*.¹³

Det, der tiltrækker Didi-Huberman ved Goethes morfologi, er på mange måder det samme som det, der tiltrækker ham hos Bataille og Warburg: uskelneligheden mellem en "kunstnerisk aktivitet" og de "spekulative videnskaber og discipliner" (Didi-Huberman, 2011, p. 137), en videnspraksis mellem oplysning og romantik, som Goethe implementerede i sine morfologiske studier af den menneskelige anatomi, planter og andre organiske former. Via indsamling, observation, tegninger og andre eksperimentelle praksisser af forskellige organismers metamorfose og "irregulære" og "tilfældige" udviklingslove aftegnede han således ifølge Didi-Huberman en "almen formvidenskab" for den "diastole [...] og systole [...] pulsering af konstant forandrende former" (Didi-Huberman, 2011, p. 144-145; Goethe, 1986). Hvad Goethe udforskede, skriver Didi-Huberman med henvisning til Ernst Cassirer, var derfor ikke en genealogi, en tilblivelseshistorie, men en ansamling af former, der skulle muliggøre en afdækning af deres metamorfose (Didi-Huberman, 2011, p. 148). Det er i forlængelse heraf, at Didi-Huberman hævder, at Goethe "åbnede vejen til en patosmorfologi for Warburg", altså selve idéen om *pathosformel* (Didi-Huberman, 2002, p. 211). Til det havde Warburg selvfølgelig også brug for en vis portion Friedrich Nietzsche, en vitalisme, en "intensitet", som ikke kan findes hos Goethe, og som kunne understrege, hvordan den *pathos*, Warburg kunne identificere i alt fra Lacoön-skulpturen i Vatikanet til Sandro Boticellis eller Domenico Ghirlandaios nymfer, fremfor at stå i modsætning til *form*, fremkalder den (Didi-Huberman, 2002, p. 211). Med andre ord: Hvordan form i et billede

aldrig er forudgiven eller stillestående, men dynamisk og udspændt mellem pathos og formel, “det formede” (*l’informé*) og det “formløse” (*l’informe*) (Didi-Huberman, 2019, p. 404). Det er denne “billedets dobbelte funktionsmåde”, som Didi-Huberman identificerer hos både Warburg og Bataille – og ligefrem hos Goethe. Denne dobbelte funktionsmåde aftegner en slags “symptomalæstetik”, en æstetik for det fortrængtes genkomst, forstået på den måde, at den skaber en opmærksomhed på det sitrende, potentielle og transgressive i enhver form; en overlevet patosformel, der altid sætter sig selv på prøve, en “form-prøve” (*forme-épreuve*), der altid går ud over sig selv, altid rammer den, der ser (Didi-Huberman, 2019, p. 405). En form, der aldrig hviler.

Denne symptomalæstetik handler ikke blot om en særlig måde at læse form på, en særlig formalanalytisk metode. I både Goethes, Warburgs og Batailles tilfælde havde det også at gøre med konstruktionen af en “munter videnskab” (der ret beset var væsentligt mere ængstelig i de to sidstnævntes tilfælde): En eksperimenterende omgang med billeder, tegninger og diagrammer, der “afstår fra at fikser billedet” til fordel for en dynamisk “montage af heterogene elementer”, som i sig selv udgør en “form for tænkning”, der bestandigt antager nye former i de- og remontager af enkeltelementer (Didi-Huberman, 2019, pp. 460, 482-483, 484).¹⁴ Didi-Hubermans billedmorfologi rummer altid disse to elementer af det enkelte, det unikke, billedes evne til at “åbne en konflikt”, iscenesætte en krise, takket være spændingen mellem dets form og dets patos, og de uendeligt mange måder denne konflikt kan bearbejdes på ved at indgå i konstellationer med andre billeder i en visuel form for tænkning, som det eksempelvis er tilfældet i Warburgs *Mnemosyne Atlas* og Batailles *Documents*. Det er også her, vi skal finde den dobbelte betydning af Walter Benjamins berømte formulering, som Didi-Huberman ofte ynder at anvende, om “at læse det, som aldrig blev skrevet” (Benjamin, 1977, p. 213): Læsning skal her både forstås som erfaringen og fortolkningen af et billedes “form-prøve”, en sætten sig selv på prøve – men også genlæsning i forståelsen en “jubilende formpraksis”, en morfologiske efterprøvning af billeder i montager, der muliggør nye læsninger, nye “formkriser” (Didi-Huberman, 2019, pp. 406-407). Som Jacques Rancière også har gjort opmærksom på, *fremskriver* Didi-Huberman i særlig grad billedernes agens. Det er Didi-Hubermans

skrift, der er garant for billedernes transhistoriske “overlevelse”, en poetisk morfologi, der med “dansende” ord tildeler billederne en stemme (Rancière, 2018, p. 17). Først takket være Didi-Hubermans “digt-billeder” (*poème-tableau*), kan vi se billederne, læse dem, som de aldrig før er læst (Rancière, 2018, p. 17). For Didi-Huberman er dette slægtskab imidlertid mindre et problem, et udtryk for en særlig hermetisk og problematisk skriftpraksis, end et erkendelsesmæssigt vilkår (Didi-Huberman, 2018).¹⁵ Vi kan for ham aldrig adskille billedet fra dets læsning og erfaring. Analysen af billedets patosformel er altid en “form-prøve”, det forudsætter altid en erfaring af og i billedet. Kunsthistorikeren må derfor nødvendigvis give afkald på “forstanden” og trangen til at forklare “billeder”, afkald på trangen til at adskille billedets form og dets analytiske dissektion, for desto bedre at kunne lade forestillingsevnen og den kunsthistoriske montagepraksis gøre deres arbejde, uden hvilket en læsning, en “form-prøve”, aldrig vil finde sted (Didi-Huberman, 2018, p. 24).

Fortrængingens fortrænging

Som Carl Einstein – en anden af Didi-Hubermans “helte” – bemærkede for snart hundrede år siden, havde kunsthistorien en tendens til at se sig selv som en naturlig proces, “en slags geologi”, der blot præsenterer kunsten som an asocial “morfologi af objekter”, en abstraktion fra menneskets socialitet, der bekvemt inddeler kunsten i “formale grupper, man betegner som stil” (Einstein, 1992, pp. 366-367). Det singulære kunstværk udgjorde for Einstein her det kunsthistoriske korrelat til det liberale individs selvopretholdelse i det kapitalistiske samfund. Forudsætningen for opkomsten af den kunsthistoriske disciplin var en teoretisk og praktisk abstraktion fra de sociale relationer, som udgjorde såvel kunstens som individets mulighedsbetingelser: den kapitalistiske pengeøkonomi. Som Einstein skrev i den posthumt udgivne bog *Die Fabrikation der Fiktion*, som han arbejdede på i 1930’erne: “Måske er den moderne kunsts historie blot en krønike for en hæmningsløs egoisme, en overavlet forfængelighed” (Einstein, 1973, p. 128).

Kritikken af den politiske økonomi er komplet fraværende i Didi-Hubermans forfatterskab. Det betyder selvfølgelig ikke, at han ikke er optaget af, hvordan kunstneriske repræsentationer og billeder er arne-

sted for, forhandler og udtrykker større samfundsmæssige formationer og konflikter. Denne interesse kan findes i mange af hans senere bøger og ofte med glimrende analyser til følge. Det samme kan i øvrigt til en vis grad siges om Krauss og Bois. Sidstnævnte har endda plæderet for en "materialistisk" formalisme, der i nærlæsninger af formelle strukturerer er i stand til at "dechifrere den dominerende ideologiske koder og strategier" (Bois, 1993, pp. xix og xxiii). Men hverken Didi-Huberman eller Bois er optaget af, hvordan kunsten (og billedet) i moderniteten er konstitueret af den kapitalistiske værdiform.¹⁶ Der er tydeligvis grænser for, i hvor høj grad Didi-Huberman (og Bois) lader værket eller billedet "absorbere i de sociale mulighedsbetingelser", som David Joselit fint har formuleret det i en anden sammenhæng (Joselit, 1999). Didi-Huberman er ganske vist slet ikke så allergisk over for nye discipliner som visuel kultur og lignende, som Bois f.eks. er (se Bois, 1996); han ved godt, at denne udvidelse er nødvendig for kunsthistoriedisciplinen. Trods hans vidtfavnende anakronistiske konstellationer, opgøret med en lineær kunsthistorie og deklasseringen af hierarkiet mellem kunst og billeder, kunsthistorie og visuel kultur, er der imidlertid grænser for, hvor langt han vil gå. "Bevidst skaben distance mellem sig selv og omverdenen kan vel betegnes som den menneskelige civilisations grundhandling," som Warburg indleder sit *Mnemosyne Atlas* (Warburg, 1999, p. 162.). Og det er lidt som om denne distance bliver desto større jo tættere Didi-Huberman kommer på nutiden, som om hans intense opmærksomhed på historiens fortrængning, på billedets "ladethed" af heterogene *sam-tidigheder* i sig selv leder til en fortrængning af samtiden.¹⁷ Det er med andre ord som om Didi-Huberman på sin egen måde hele tiden er i fare for at reproducere den abstrakte "morfologi af objekter", som Einstein advarede i mod. Vi taler her ikke blot om "historikerens vilkår". Vi taler om den relative upåvirkethed hans forfatterskab synes at have i forhold til opkomsten af internettets billedøkonomi, hvis infrastrukturer grundlæggende har forandret, hvad et billede er; vi taler om hans eget atlas, hans oprørsatlas, udstillingen *Soulèvements (Opstande)*, der, som kunsthistorikeren Giovanna Zapperi har bemærket, ikke blot i det store og hele udelod de feministiske bevægelser og kun sjældent tildelte kvinder og andre subjekter politisk subjektivitet, men også hver gang det nærmede sig nutiden – "opstandens epoke", som Joshua Clover har kaldt

“vor” tid – blev sløret, uklart og abstrakt (Zapperi, 2017; Clover, 2016). Vi taler om hans abstrakte idé om magt, der tenderer til at “opløse modstand i en rent formel eller tom gestus,” som Mikkel Bolt har formuleret det (Bolt, 2022, p. 118). Politisk opstand og oprør finder sted “på trods af alt”, bliver Didi-Huberman ved med at insistere på; der er altid en overmagt, men der er også altid modstand og derfor både lidelse og håb.

Hensigten er her ikke en passant – i sidste øjeblik – at diskreditere Didi-Hubermans arbejde, der åbenlyst har meget at byde på, men derimod blot at pege på nogle af de begrænsninger, hans blindhed for kunstens og billedets historisk specifikke *sociale former* indebærer. Med sociale former mener jeg her, groft sagt, de sociale relationer og medieringer, der udgør kunstens og billedets historisk specifikke mulighedsbetingelser i kapitalistiske samfund. Sociale former aftegner altså ikke en slags bagvedliggende idé (*eidōs*), men derimod en række dynamiske og historisk foranderlige sociale relationer. Som den marxistiske økonom og teoretiker Alfred Sohn-Rethel formulerede det, kan vi sige, at sociale former såsom vareformen (herunder selvfølgelig ‘arbejdskraften’) og pengeformen ganske vist kun eksisterer

i den menneskelige tænkning, men det udspringer ikke af tænkningen. Det er af umiddelbar samfundsmæssig natur og har sit udspring i de mellem-menneskelige relationers rum-tidslige sfære. Det er ikke personerne, der frembringer denne abstraktion, men deres handlinger, deres handlinger med hinanden. “De ved det ikke, men de gør det” (Sohn-Rethel, 1975, p. 42).

Sociale former skal altså forstås som *realabstraktioner*, en slags “ubevidste” former, som filosofen Sami Khatib har argumenteret for, der strukturer vores sociale relationer, og som vi kun retrospektivt kan erkende i tænkningen (Khatib, 2020, pp. 83-92). Vi kan ikke sanse disse abstrakte, sociale former på samme måde, som vi sanser et bord eller en jakke, men både den kritiske tænkning, kunsten og andre eksperimenterende praksisser kan hjælpe os til at forstå deres funktionsmåde.¹⁸ For Didi-Huberman er disse former imidlertid i bedste fald sekundære, i værste fald slet og ret utilgængelige for vores erfaring. Svaret på et af de indledningsvise spørgsmål – “Hvad er det, vi ser efter, når vi ser efter former?” – er for Didi-Huberman altså forbundet med en særlig forståelse af den *erfaring*, han mener er indlejret i billedet. Denne erfaring er først og fremmest fænomenologisk, hvilket vil

sige sansemættet, kropslig og affektiv. Og med afsæt heri er Didi-Huberman opmærksom på de potentielle politiske konflikter i ansigtets lidelse, armenes gestik eller draperiets tekstur. I disse patosformer finder der en “deling af det sanselige” sted, som Rancière ville kalde det (Rancière, 2000). I patosformernes brydning og overlevelse opstår muligheden for at give en stemme til de “navnløse” og “undertrykte.” Det politiske er for Didi-Huberman først og fremmest en “sanselige begivenhed”, det handler om at “sanseliggøre”, om bestandigt at (op)finde sin form (Didi-Huberman, 2016, p. 84).

Dette skærpede, selektive blik for det sanseligt singulære, for de tilsyneladende allermest konkrete og patosladede former har imidlertid en pris. Kunsten, billedet og dets patosformer holdes altid ud i strakt arm, på sikker afstand af pengeformen, vareformen, værdiformen og andre “præformerende” sociale former, som Sven Lütticken har formuleret det i sin seneste bog (Lütticken, 2022). Didi-Huberman vælger altid det fænomenologisk erfarede til fordel for den samfundsmæssige totalitet og de *abstrakte* sociale former, der udgør de materielle betingelser for kunsten og billedet. Der er ingen *mediering* mellem billedets og kunstens erfaring og dets sociale relationer. Mere formløs – mere bevægelig og dynamisk – er Didi-Hubermans form(løshed) altså heller ikke. Det, han her går glip af, hvilket vil sige, *dét han ikke ser*, er, hvordan kapitalismens infrastrukturer, sociale relationer og ideologiske drivkræfter altid allerede giver form til og strukturerer subjektet, kunsten og billedet. Didi-Huberman ser ikke, erfarer ikke, kapitalens realabstraktioner. Eller rettere sagt, han både ser og erfarer kapitalens spektakel, som i sin kritik af Pier Paolo Pasolini og Giorgio Agamben, der i den lille bog *Survivances des Lucioles (Ildfluernes overlevelse)* klandres for i deres totalanalyser at afvise muligheden for enhver modstand, ethvert håb i reklamens og skærmens lys, samtidig med at han skaber et karikeret billede af kapitalens spektakulære “rige og herlighed” (titlen på en af Agambens bøger), der fremstår endnu mere “sublim” og uoverkommelig, end det f.eks. er tilfældet hos Agamben (Didi-Huberman, 2009a). Didi-Huberman både ser og taler altså om kapitalens spektakulære magt, men han hjælper aldrig med at afkode dens modsætninger, differentieringer og historisk specifikke former, og han bidrager hermed implicit til dens yderligere sanselige kryptering. Han abstraherer i sine analyser fra det realabstrakte – kapitalismens sociale relationer, subjektiviteter og

dominansforhold – til fordel for en angiveligt mere nær, kropslig og affektiv version af sanselighedens politik. Den historisk specifikke analyse ofres til fordel for det transhistoriske, erfaringsmættede og kontemplative møde med billederne. Didi-Huberman insisterer i forlængelse heraf på at skelne mellem “at tage stilling” (*prise de position*) og “vælge side” (*prise de parti*) (Didi-Huberman, 2009b) – og hvor sidstnævnte altid er i fare for at blive dogmatisk, i fare for at lukke for fortolkningen og mødet med billedernes “form-prøve”, er alene førstnævntes fænomenologisk informerede erfaringsbårne praksis det, der garanterer en åben og flertydig omgang med billederne. Der findes åbenbart ikke nogen dialektisk forbindelse mellem at tage stilling, at lade billederne selv problematisere virkeligheden, og så vælge side, at affirmere en antikapitalistisk satsning og engagere sig politisk og ideologisk, som så mange af Didi-Hubermans mandlige “helte” (Benjamin, Brecht, Bataille, Pasolini etc.) ellers synes at gøre. Didi-Huberman udvider med andre ord ikke blot det politiske spektrum i sine ofte fascinerende analyser, han afgrænser det samtidigt også. Ser vi Didi-Hubermans forfatterskab som et kunsthistorisk “distribution af det sanselige”, som en særlig måde at give en stemme til det fortrængte, oversete og endnu-ikke-læsbare i billedet, er det svært ikke at lægge mærke til den samtidige lukning af det sanselige rum, der gør ham ude af stand til at kontekstualisere og specificere “magten” og “modstanden.” Både en udstilling som *Soulèvements* og en række af hans senere bøger har åbenlyse træk af en depolitiserende morfologi af “digt-billeder” og billedmontager, der på forskellig vis er investeret i en transhistorisk og kvasi-metafysisk antropologisk kamp mod overmagten. Ligesom det var tilfældet med en række tyske kunsthistorikere, der i 1990’erne genopdagede Warburg, fortrænger Didi-Huberman i det store og hele det for sin generation fortrængte: den marxistiske analyse og den antikapitalistiske praksis, der med afsæt i en indsigt i kunsten og billedets sociale former bestræber sig på at bringe kunsthistorien ind i nutiden og de specifikke sociale relationer og konflikter den består af.¹⁹

Jeg vil her ganske kort afslutte med to praksisser – en kunstnerisk og kunstteoretisk – jeg mener overkommer nogle af de grundproblemer Didi-Hubermans forfatterskab sidder fast i, to “formalistiske” praksisser, der på ganske forskellig vis gør op med fortrængningen af det allerede fortrængte. Uden det tilsyneladende har fanget Didi-Hubermans opmærk-

somhed, har en række samtidskunstnere de seneste år arbejdet med et formbegreb, der ikke blot er et kunstnerisk eller æstetisk spørgsmål, men et grundlæggende socialt anliggende (Lütticken, 2023). Det ser vi eksempelvis i den hollandske kunstner Jonas Staals “organisatoriske kunst”, hvor han med egne ord eksperimenterer med en “morfologisk” praksis (Staal, 2016), der bl.a. har udmøntet sig i bygningen af et parlament i Rojava i Nordsyrien og senest en retssal for intergenerational klimakriminalitet (*Court for Intergenerational Climate Crimes*). Kunstneriske morfologier har her til hensigt at facilitere social organisation eller “performative forsamlinger”, som Staal også kalder det. For Staal er kunst en organisatorisk praksis, en “propagandapraksis”, der takket være dens arbejde med form både muliggør og forankrer sig i sociale bevægelsers radikale politik (Staal, 2019). Det handler om at tage stilling og vælge side på én og samme tid, om at propagandere, mens man konstruerer en mere-end-menneskelig retssal – og omvendt. Ved at udnytte kunstnerens evne til at “læse form”, skriver Staal, og dermed undersøge relationen mellem “den form, hvori vi organiserer, den form, hvori vi forsamles, den form, hvori vi kommunikerer og muligheden for politisk forandring, der resulterer heraf,” tildeles kunstneren en central politisk agens, uden på noget tidspunkt at ophøje sig selv til et heroisk subjekt (Staal, 2015). I en neo-konstruktivistisk gestus – Staal referer selv ofte eksplicit til de russiske avantgardister – handler det eksempelvis i *The New World Summit—Rojava* om konkret og på kollektiv vis at give form til de nye sociale relationer, der opstod efter selvstændiggørelsen af Rojava under den syriske borgerkrig i 2012. Ved både morfologisk at mime de politiske principper for det nye uafhængige demokrati og afholde et topmøde med politiske aktører med tilknytning til den “statsløse stat” giver Staal her ikke blot form til det nye demokrati, men manifesterer også både nødvendigheden af og muligheden for formmæssige eksperimenter i selv de mest konfliktuelle og skrøbelige politiske situationer.

Det andet og sidste eksempel, jeg her ønsker at pege på, der gør op med fortrængningen af det fortrængte (uden at være direkte rettet mod Didi-Huberman) kan findes i kunstteoretikeren Kerstin Stakemeiers udarbejdelse af, hvad hun kalder en “ubegrænset formalisme.” Ligesom Sven Lütticken er hun også optaget af at udvikle en materialistisk formalisme, men hendes interesse og udgangspunkt er anderledes. Det, hun tilbyder,



ILL. 4

Jonas Staal: *New World Summit—Rojava*, Democratic Self-Administration of Rojava and Studio Jonaal Staal, 2015-2018. Fotografi af Ruben Hamelink.

er en materialistisk teori for en kunstnerisk formpraksis, der satser på at afvikle sin egen formautonomi og dermed den begrænsning, som den borgerlige formalismediskurs og dens beslægtede idé om kunstens moderne autonomi fortsat sanktionerer. For Stakemeier er den såkaldte “moderne kunst” først og fremmest at betragte som en “disciplinering af æstetiske praksisser”, en proces på baggrund af hvilken den enten fremtræder som vare eller “kulturel dannelsesform” (Stakemeier, 2017, pp. 9-10). Det er i afvisningen heraf, at Stakemeiers materialistiske formalisme forsøger at indfange, hvordan forskellige kunstneriske praksisser i dag “denaturaliserer kunsten selv”, dens *sociale form som autonom*, via undersøgelsen og materialiseringen af, hvad hun betegner som patologiske, kriminelle og asociale “livsformer” (Stakemeier, 2017, pp. 22 og 25). Ligesom Didi-Huberman går Stakemeier genealogisk til værks. Hun trækker her ikke blot

på Carl Einstein – og til en vis grad Bataille – men endnu vigtigere på den feministiske og marxistiske autodidakte kunsthistorikere Lu Märten, hvis bog *Wesen und Veränderung der Formen und Künste (Formen og kunstens væsen og forandring)* fra 1924 leverer en uortodoks og “antimoderne” marxistisk analyse af, hvordan kunstnerisk formproduktion oprinder i en social og materiel formpraksis – arbejde – der ret beset stivnede, men ikke ophørte med den moderne kunst. Som Märten noterede i 1925, ved bl.a. at henvise til avispressens stigende formgivning af det sociale liv, er der “i dag næppe nogen form for menneskeligt miljø eller dagligdag, der ikke tjener kapitalistiske tendenser i forklædning” (Märten, 1982, p. 110). For Märten burde en kommunistisk formpraksis derfor mindre bestå i at opstille en slags “proklamerende tendens” (Märten, 1982, pp. 115-116), som det ofte var tilfældet i den samtidige Proletkult-bevægelse, end i at eksperimentere med og producere nye “revolutionære livsformer”, der ikke var belastet af “gamle æstetiske behov” eller tidligere epokers kunstbegreb (Märten, 1924, pp. 73 og 287). For Märten, som for Stakemeier, Staal og Lütticken i dag, var formalismen uomgængelig for enhver kritisk og emancipatorisk satsning.

Tobias Dias, postdoc ved Kunsthistorie på Aarhus Universitet, hvor han i øjeblikket arbejder på projektet A Nameless Science: Art, Expertise, and Infrastructure, finansieret af Novo Nordisk Fonden. Hans forskningsfelt er kunst- og æstetikteori samt ‘videnspolitik’ i moderne kunst og samtidskunst. Hans tekster er udkommet i tidsskrifter og magasiner såsom e-flux journal, Texte zur Kunst, Periskop, ARKEN Bulletin og kritische berichte. Han er derudover redaktør for Nordic Journal of Aesthetics og medlem af det extradisciplinære kollektiv Organ for de autonome videnskaber. I 2023 kuraterer han programserien Experts of the Undercommons i Kunsthall Aarhus.

SUMMARY

The Form that Never Rests

*Contribution to a Critique of Georges Didi-Huberman’s
Morphology of Images*

Where did formalism go? Has it ever been gone? Responding to these questions, this article considers the work of Georges Didi-Huberman as a revival of a new kind of formalism, or rather, a morphology. The point of departure of the article is a critical account of the attraction in the mid-

1990s to Georges Bataille's notion of "the formless" in the competing works of Didi-Huberman and Rosalind Krauss and Yve-Alain Bois. In contrast to the latter work that never evades a Greenbergian bourgeois notion of artistic autonomy, the work of Didi-Huberman could be seen as a more radical break with this tradition. Returning to the work of Warburg, Bataille, and even Goethe, Didi-Huberman's morphology of images contests the autonomy and privilege of the art form in the very writing of art history, which is seen as a 'formal' practice of montages of heterogeneous times and pathos formula, a practice that inscribes a politics of the sensible within the very agency of images. However, this "politics" is unable to account for the social conditions, that is the *social forms*, of art and images. This implies a decontextualized and quasi-metaphysical 'formal' politics that problematically abstracts any power or resistance from the real abstractions of capital.

NOTER

- 1 Tak til Marie Naja Lauritzen Dias, den anonyme fagfællebedømmer og ikke mindst Jakob Rosendal for hjælp og kommentarer i forbindelse med arbejdet med artiklen.
- 2 Alle oversættelserne er mine egne, medmindre andet er angivet, eller der henvises til en dansk tekst.
- 3 Se Noys, 1998; Bolt, 2009.
- 4 For Didi-Hubermans beskrivelse heraf, se det nye efterskrift i genudgivelsen af *La Ressemblance informe* (Didi-Huberman, 2019). Didi-Hubermans tekst fra 1994 bar titlen "Pensée par image, pensée dialectique, pensée altérante. L'enfance de l'art selon Georges Bataille", og blev udgivet i *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*. Krauss' beskyldninger om, at Didi-Huberman skulle have stjålet hendes teoretiske arbejde, opstod nok ikke mindst på baggrund af Krauss' tidligere behandling af Batailles idé om det formløse i midten af 1980'erne, se bl.a. Rosalind Krauss, "Corpus Delicti", *October*, vol. 22, 1985, pp. 31-72. Didi-Huberman refererer og diskuterer dette og Krauss' senere arbejde (se fodnote 10 nedenfor) i *La Ressemblance informe*.
- 5 Se Bois og Krauss, 1996.
- 6 Med reference til Marx' ide om muldvarpen har Benjamin Noys således eksempelvis foreslået at læse Batailles bidrag til poststrukturalismens forskelstænkning som en destabilisering af selve poststruktrualismen. "Bataille", skriver Noys, "er den europæiske tænknings gamle muldvarp, der graver sig igennem vores intellektuelle affaldsprodukters materielle grundlag" (Noys, 2000, p. 133).

- 7 Som Bataille skriver i sin Manetbiografi: “Med Manet går kunsten fra at være et sprogsystem, en diskurs, til at blive en autonom kunst, der på samme måde som musikken er frigjort fra diskursive funktioner. Fra det øjeblik modeller-
nes veltalende positurer drev Manet til vanvid, afslørede en fordring i denne utålmodighed: hvor mærkværdigt det end må lyde, drejede det sig om at nå billedkunstens stilhed. Maleren måtte nødvendigvis frigøre sig; han måtte frit give sig hen til kunsten at male, til håndværket, til formernes og farvernes sang.” (Bataille, 2014, p. 24)
- 8 Vedrørende forholdet mellem strukturalisme og formalisme, se Bois 2004.
- 9 At Bois og Krauss’ mellemværende med Batailles idé om det formløse i sidste ende blot er et springbræt til at revitalisere en ganske snæver formalistisk læsning overses eksempelvis af Mikkel Bogh, se Bogh, 1999.
- 10 Jeg undlader her at gå ind i en længere redegørelse for Bois og Krauss indven-
dinger mod Didi-Huberman, der efter min mening beror på en række mere eller mindre strategiske misforståelser og fejllæsninger af Didi-Huberman. Udover ovennævnte *Artforum*-interview (se fodnote 4) med Bois og Krauss, hvor de i mine øjne helt fejlagtigt hævder, at Didi-Huberman læser *informe*-begrebet “tematisk”, altså som en slags abjekt-tematik à la Kristeva, forsøger de også at problematisere to antagelser: for det første, at Didi-Huberman forvandler Bataille til en dialektisk tænker, for det andet at Didi-Hubermans transhistoriske og antropologiske læsning af det formløse risikerer at udvande dets begrebsmæssige relevans til en ren og skær metaforik (Bois 1997b, pp. 69-72; Bois 1997c, pp. 79-81). Særligt sidstnævnte punkt peger uomtvisteligt (apropos min egen kritik i denne artikels afslutning) på en åbenlys svaghed i Didi-Hubermans tænkning, der imidlertid paradoksalt nok også er det, der gør hans læsninger og analyser så fascinerende. I det førnævnte efterskrift til *La Ressemblance informe* responderer Didi-Huberman på en række af kritikpunkterne og indvender bl.a. mod Krauss og Bois, at de forvandler det formløses brugsværdi til et “kategorisk imperativ,” der foreskriver en særlig anti-modernistisk praksis, hvis “referenceværdi” (*valeur-étalon*) allerede er bestemt af kunstkritikerne (Didi-Huberman, 2019, p. 438). Med andre ord: Greenberg 2.o.
- 11 Som Didi-Huberman rigtignok skriver, er Batailles nøgleord “erfaring” (Didi-Huberman, 2019, p. 404). Det samme kan i øvrigt siges om en anden af Didi-Hubermans husilosoffer: Walter Benjamin. Problemet er imidlertid, og det bliver f.eks. særligt tydeligt i *Survivances des Lucioles*, at selve den filosofiske, semantiske og historiske betydning af dette begreb er langt mere besværlig og differentieret end Didi-Huberman vil være ved. Men som det ofte er tilfældet i Didi-Hubermans forfatterskab, overkommer han disse problemer takket være sine transhistoriske krydslæsninger, der i poetiske tekst- og billedmontager i bedste fald udstiller modsætningerne, i værste fald opløser dem.
- 12 Didi-Huberman trækker paradoksalt nok her på Rosalind Krauss’ tidligere læsning af Batailles *informe*-begreb, se bl.a. Krauss, 1993, pp. 165-167.

- 13 Vedrørende morfologiens indflydelse på Warburg henviser Didi-Huberman ikke mindst til Andrea Pinottis *Memorie del neutre: Morfologie dell'immagine in Aby Warburg* fra 2001.
- 14 Denne "remontage"-problematik er genstand for analyse i Didi-Huberman, 2010.
- 15 Jeg citerer i dette afsnit fra en engelsk oversættelse af to tekster af Rancière og Didi-Huberman, der oprindeligt udkom på fransk i 2010 i Emmanuel Alloas antologi *Penser l'image*.
- 16 For en korrektion af Bois' analyse af Mondrian i denne retning, se Spaulding, 2014.
- 17 Med "ladethed" henviser jeg selvfølgelig her til 14. tese i Walter Benjamins berømte "Om Historiegrebet" (en helt afgørende tekst for Didi-Huberman): "Historien er genstand for en konstruktion, der ikke finder sted i den homogene og tomme tid, men i den tid, som er opfyldt af nu-tid. Således var for Robespierre det antikke Rom en med nutid ladet [geladene] fortid, han sprængte ud af historiens kontinuum" (Benjamin, 1998, p. 168).
- 18 For en behandling af problematikken vedrørende æstetiske repræsentationer af kapitalens realabstraktioner, se Toscano og Kinkle, 2015.
- 19 Der kan næppe herske nogen tvivl om, at Didi-Hubermans vending mod Warburg var inspireret af genopdagelsen af Warburg, herunder også genopretningen af Warburg Biblioteket, blandt tyske kunsthistorikere som Horst Bredekamp og Martin Warnke i 1990'erne. Som en anden tysk kunsthistoriker, Otto Karl Werckmeister, har beskrevet det, markerede denne vending en i store linjer depolitiserende bevægelse væk fra Marx, ideologikritik og historisk specifikke studier til fordel for en transhistorisk og "fundamentalistisk antropologi for billedlige udtryk" (Werckmeister, 2006, p. 218).

LITTERATUR

- Agamben, Giorgio: "Aby Warburg and the Nameless Science" in *Potentialities*, Daniel Heller-Roazen (trans.), Stanford, Stanford University Press, 1999, pp. 89-103.
- Bataille, Georges: "Informe" in *Documents. Doctrines, archéologie, beaux-Arts, ethnographie* [*Documents*, vol. 7, december, 1929], Denis Hollier (ed.), Albias, Jean-Michel Place éditeur, 1991, pp. 382.
- Bataille, Georges: "Le Gros Orteil," in *Documents. Doctrines, archéologie, beaux-Arts, ethnographie* [*Documents*, vol. 6, november, 1929], Denis Hollier (ed.), Albias, Jean-Michel Place éditeur, 1991, pp. 297-302.
- Bataille, Georges: *Manet. Et biografisk kritisk studie*, Nikolaj Lübecker og Per Aage Brandt (trans.), København, Billedkunstskolernes forlag, 2014 [1955].
- Benjamin, Walter: "Über das mimetische Vermögen" in *Gesammelte Schriften*, II/1, Rolf Tiedemann og Hermann Schweppenhäuser (eds.), Frankfurt/M., Suhrkamp, 1977, pp. 210-213.

- Benjamin, Walter: "Om historiebegrebet" in *Walter Benjamin. Kulturkritiske essays*, Peter Madsen (ed. og trans.), København, Gyldendal, 1998 [1940], pp. 159-171.
- Bogh, Mikkel: "Formalitet og figurativitet. Fænomenologiske perspektiver i nyere kunstteori" in *Kunstteori. Positioner i nutidig kunstdebat*, Henrik Dam Christensen, Anders Michelsen og Jacob Wamberg (eds.), København, Borgen, 1999, pp. 215-250.
- Bois, Yve-Alain: *Painting as Model*, Cambridge, The MIT Press, 1993.
- Bois, Yve-Alain: "Whose Formalism?" in *The Art Bulletin* (March, 1996), 10-12.
- Bois, Yve-Alain: "Introduction: The Use Value of 'Formless'" in *Formless. A User's Guide*, Yve-Alain Bois og Rosalind Krauss (eds.), New York, Zone Books, 1997a, pp. 13-40.
- Bois, Yve-Alain: "Dialectic" in *Formless. A User's Guide*, Yve-Alain Bois og Rosalind Krauss (eds.), New York, Zone Books, 1997b, pp. 67-73.
- Bois, Yve-Alain: "Figure" in *Formless. A User's Guide*, Yve-Alain Bois og Rosalind Krauss (eds.), New York, Zone Books, 1997c, pp. 79-86.
- Bois, Yve-Alain: "Formalism and Structuralism" in Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois og Benjamin H.D. Buchloh (eds.), *Art Since 1900: Modernism, Anti-modernism, Postmodernism*, London, Thames and Hudson, 2004, pp. 32-39.
- Bois, Yve-Alain og Rosalind Krauss (interviewet af Lauren Sedofsky): "Down and Dirty: 'L'informe' at the Centre Georges Pompidou" in *Artforum*, 1996, <https://www.artforum.com/print/199606/down-and-dirty-l-informe-at-the-centre-georges-pompidou-32949> (tilgået d. 1. marts 2023).
- Bolt, Mikkel: *Avantgardens selvmord*, København, Forlaget 28/6, 2009.
- Bolt, Mikkel: "Materialistisk kunsthistorie i dag. Benjamin redux: Joselit og Didi-Huberman" in *Periskop. Forum for kunsthistorisk debat*, 27, 2022, pp. 102-123.
- Clover, Joshua: *Riot. Strike. Riot: The New Era of Uprisings*, New York & London, Verso, 2016.
- Didi-Huberman, Georges: *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Éditions Macula, 2019 [1995].
- Didi-Huberman, Georges: *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
- Didi-Huberman, Georges: *Survivances des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009a.
- Didi-Huberman, Georges: *Quand les images prennent position. L'Oeil de l'histoire*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2009b.
- Didi-Huberman, Georges: *Remontages du temps subi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010.
- Didi-Huberman, Georges: *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.
- Didi-Huberman, Georges: *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.
- Didi-Huberman, Georges: "To Render Sensible" in *What is a People*, Jody Gladding (trans.), New York, Columbia University Press, 2016, pp. 65-86.

- Didi-Huberman, Georges: "Image, Language", Elise Woodard et al. (trans.), *Angelaki*, vol. 23, nr. 4, 2018 [2010], pp. 19-24.
- Einstein, Carl: *Die Fabrikation der Fiktionen*, Sibylle Penkert (ed.), Rowolth Taschenbuch Verlag, 1973.
- Einstein, Carl: "Handbuch der Kunst" in *Carl Einstein. Werke Band 4*, Hermann Haarmann og Klaus Siebenhaar (eds.), Berlin, Fannei & Walz Verlag, 1992, pp. 301-447.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Planernes metamorfose*, Karl-Henry Jensen (trans.), Frederiksberg, Antroposofisk Forlag, 1986.
- Greenberg, Clement: "Towards a Newer Laocoon" in *Partisan Review*, vol. 7, nr. 3, 1940, pp. 296-310.
- Joselit David: "T.J. Clark" in *Artforum*, maj, 1999, <https://www.artforum.com/print/199905/t-j-clark-32294> (tilgæet d. 1. marts 2023).
- Khatib, Sami: "Marx, Real Abstraction, and the Question of Form" in *Critique: The Stakes of Form*, Sami Khatib, Holger Kuhn et al. (eds.), Zurich, Diaphanes, 2020, pp. 69-92.
- Krauss, Rosalind: "Corpus Delicti" in *October*, vol. 22, 1985, pp. 31-72.
- Krauss, Rosalind: *The Optical Unconscious*, Cambridge, MA, MIT Press, 1993.
- Krauss, Rosalind: "Conclusion: The Destiny of the *Informe*" in *Formless. A User's Guide*, Yve-Alain Bois og Rosalind Krauss (eds.), New York, Zone Books, 1997, pp. 235-52.
- Lütticken, Sven: "Performing Preformations: Elements for a Historical Formalism", *e-flux journal*, 110, 2020, <https://www.e-flux.com/journal/110/337195/performing-preformations-elements-for-a-historical-formalism> (tilgæet d. 1. marts 2023).
- Lütticken, Sven: *Objections: Forms of Abstractions*, London, Sternberg Press, 2022.
- Lütticken, Sven: "Organizational Aesthetics: On Certain Practices and Genealogies" *October*, vol. 183 (Winter 2023): pp. 17-49.
- Märten, Lu: *Wesen und Veränderung der Formen und Künste*, Frankfurt a.M., Der Taifun-Verlag, 1924.
- Märten, Lu: "Kunst Und Proletariat" in *Formen für den Alltag. Schriften, Aufsätze, Vorträge*, Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1982.
- Noys, Benjamin: "Georges Bataille's Base Materialism" in *Cultural values*, vol. 2, nr. 4, pp. 499-517.
- Noys, Benjamin: *Georges Bataille. A Critical Introduction*, London & Sterling, Pluto Press, 2000
- Osborne, Peter: "October and the Problem of Formalism" in *The Postconceptual Condition. Critical Essays*, London & New York, Verso, 2018 [2013], pp. 93-107.
- Pinotti, Andrea: "Formalism and Kunstwissenschaft: The 'How' of the Image" in *The Palgrave Handbook of Image Studies*, Krešimir Purgar (ed.), Palgrave Macmillan, 2021, pp. 109-129.
- Rancière, Jacques: *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique éditions, 2000.

- Rancière, Jacques: "Images Re-Read", Elise Woodard et al. (trans), *Angelaki*, vol. 23, nr. 4, 2018 [2010], pp. 11-18.
- Sohn-Rethel, Alfred: *Håndens og åndens arbejde*, Hans Christian Fink (trans.), København, Rhodos, 1975 [1970].
- Spaulding, Daniel: "Value-form and Avant-Garde" in *Mute Magazine*, 27. marts, 2014, <https://www.metamute.org/editorial/articles/value-form-and-avant-garde> (tilgået d. 1. marts 2023).
- Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte, Erster band: Gestalt und Wirklichkeit*, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1920 [1919].
- Stakemeier, Kerstin: *Entgrenzter Formalismus. Verfahren einer antimodernen Ästhetik*, Berlin, b_books, 2017.
- Staal, Jonas: "New Art for the New University" in *Krisis*, special issue, no. 2 (2015), <https://archive.krisis.eu/new-art-for-the-new-university/> (tilgået d. 1. marts 2023).
- Staal, Jonas: "IDEOLOGY = FORM," *e-flux journal*, vol. 69, 2016, <https://www.e-flux.com/journal/69/60626/ideology-form/> (tilgået d. 1. marts 2023).
- Staal, Jonas: *Propaganda Art in the 21st Century*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2019.
- Toscano, Alberto og Jeff Kinkle: *Cartographies of the Absolute*, Winchester, Zero books, 2015.
- Warburg, Aby: "Mnemosyne. Indledning" in *Passage*, vol. 31/32, 1999, pp. 162-169.
- Werckmeister, Otto Karl: "The Turn from Marx to Warburg in West German Art History, 1968-90" in *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, Andrew Hemingway (ed.), London, Pluto Press, 2006, pp. 213-220.
- Zapperi, Giovanna: "Sur l'exposition de Georges Didi-Huberman au Jeu de Paume, Paris" in *May revue*, vol. 18, 2017, <https://www.mayrevue.com/sur-lexposition-soulevements-de-georges-didi-huberman-au-jeu-de-paume-paris/> (tilgået d. 1. marts 2023).

