



TEMAINTRODUKTION

Mellemværender med sandheden

Hvorfor, hvor, hvornår og hvordan det sande billede?

Hvad er det sande billede? Hvorfor melder dette spørgsmål sig overhovedet og nok særligt insisterende, når man har med billeder at gøre? Måske er det sådan, at det æstetiske felt, billedkunsten, der direkte lægger beslag på at beskæftige sig med billeder, også er det felt, der af samme grund må hjem søges af et krav om ikke blot at kunne kalkere eller fortolke verden i sine billeder, men at kunne afdække selve sandheden ved eller bag de billeder, vi gør os af verden. Som om billedkunsten til forskel fra eksempelvis litteraturen skulle have en særlig ontologisk adgang til vores forestillings betingelser eller fundament og dermed til verden overhovedet. Men med dette krav har der nu også nærmest i sagens natur konstant fulgt mistanker og anklager om billeders misvisninger. Platons hulelignelse i *Statens 7.* bog og Martin Heideggers modernitetskritik i *Die Zeit des Weltbildes* står her frem blandt de talrige kritiske beskrivelser af det paradoksale ontologiske mellemværende, billeder har med sandheden. Anklager Platon vores forestillinger for blot at være misvisende afskygninger af sandhedens lys, beskriver Heidegger kort fortalt vores forestillinger som værende lukket inde i vores eget verdensbillede på en sådan måde, at vi har mistet evnen til at opfatte dem udefra. Som en desillusioneret platonist beskriver Heidegger i sit essay den moderne verdens implosion i sit eget verdensbillede. Der er i moderniteten ikke

<

Såret Amazone. Den romerske marmorskulptur er en kopi fra ca. 150 e.v.t. af græsk original fra 5. århundrede f.v.t. Skulpturen ses også på dette temanummers forside. Skulpturen er restaureret adskillige gange siden 1600-tallet og begge arme har således eksempelvis været fuldt rekonstrueret. Efter Ny Carlsberg Glyptotek i 1897 erhvervede skulpturen blev restaureringerne af armene fjernet og erstattet af en ny venstre arm, der siden er fjernet igen. I 1987 blev statuen rettet op og monteret med stålforstærkning og plinten anbragt på en sokkel. Samtidig blev den forsynet med en ny modelleret venstre skulder i polyester blandet med marmorstøv. Ny Carlsberg Glyptotek, København. Foto: Ole Haupt

længere, som Platon forestillede sig det, noget lys at vende sig mod, hvis vi blot kunne gøre os fri af de billeder, der lænker os til vores forestillingers hule, for det, vores forestillinger oplyses af i moderniteten, er ikke længere sandhedens lys. Vores forestillinger er nu blot oplyst af vores eget verdensbillede. Når vi derfor mener at vende os mod det sande billede, ser vi således kun vores egen horisont. Vores forestillinger om og fremstillinger af verden er med andre ord blevet æstetiske, endegyldigt bundet til vores sanselige erfarings hule. Vi er nu i sandhed bundet til vores moderne verdensbilledes skygger. Mellem denne skitserede billedkritiks poler har særligt spørgsmål omkring, *hvor* sandheden befinder sig, vippet frem og tilbage op gennem billedkunstens historie. *At* billeder har et særligt mellemværende med sandheden, har oftest været taget for givet; spørgsmålet og opgaven har nu været at identificere, *hvor* denne sandhed befinder sig: Inden for eller uden for de billeder, vi kan gøre os.

Dette spørgsmål omkring sandhedens placering – enten æstetisk i verden eller metafysisk uden for – forsøges op gennem det tyvende århundrede åbnet på nye måder, der ofte tager afsæt i den tidslige dimension, det vil sige ikke *hvor*, men *hvornår* sandheden indtræffer. Et af de mest kendte kunstteoretiske forsøg på at spørge til dette er nok Roland Barthes' sene fotografiessay *La chambre claire. Note sur la photographie*. Essayets centrale iagttagelse er, at fotografiet ikke primært peger på noget bestemt *i* det, der afbildes, som vi kan studere, men nærmere fremviser selve tidens gang. Fotografiet afslører, at det, vi ser nu, aldrig er *her* eller *der*, men *har* eksisteret engang, som essayets diktum lyder. Det, vi ser, er altid *på vej* mod os. For Barthes punkterer det moderne billede, som fotografiet er indbegrebet af, således idéen om, at man kan placere sandheden et bestemt sted i eller uden for billedet. Det moderne billede punkterer dette sted og forsøger i stedet at åbne dette sted ved at vise, at det kan strækkes ud som tidslige forløb. Er vores forestillinger om og fremstillinger af vores moderne verden blevet æstetiske, lukket inde i vores sanselige erfarings hule, som Heidegger beskrev det, så må denne hule for Barthes altså åbnes ikke udefra af sandhedens lys, men indefra af disse tidslige forløb. Tidslige udstrækninger, der skal kunne eksplodere vores sanselige bindinger til de enkelte erfarings steder. Tiden bliver, som her i Barthes' analyse, således ofte betragtet som den dimension, som sandheden i moderne æstetikker *udspiller sig* i forhold til, ikke mindst på det billedkunstneriske felt. Sandheden er nu blevet en tidslig begivenhed. Billedet har med andre ord stadig et paradoksalt ontologisk mellemværende med sandheden, et mellemværende som til stadighed må forskydes som tidslige forskelle, hvis ikke vi nu skal fikseres af det sanseliges begivenheder og regne dem for indlysende. Nissen er flyttet med, som man siger. For denne nisse lader sig nemlig ikke

sådan lige flytte fra. Det, vi ser, er måske nok altid i en moderne sanselig oplevelsesmåde *på vej* mod os, men sandheden har alligevel stadig en tendens til at placere sig et bestemt *sted*: Nu *i* selve tidens gang og dimension. På det moderne kunstteoretiske felt er forsøg på at forskyde billedets mellemværende med sandheden således hjem søgt i en sådan grad, at forskelstænkningens centrale tænker Jacques Derrida i 1978 samlede en række stadig toneangivende essays under den drilske titel *La vérité en peinture* (eng.: *The Truth in Painting*). Derrida forsøger her at afsløre selve de tærskler, der gør billedet muligt – eksempelvis tænkningens, billeddrammens, signaturens, arkivets, museets og markedets tærskler. De tærskler, hvor det uvægerligt træder ind i en nærværende rum-tidslighed, der skjuler dets billedlige karakteristika. Selve disse tærskler må ifølge Derrida bestandigt forskydes, så billedet ikke kan træde restløst og uset ind i den rum-tidslighed, hvor det kan skjule sig i vores sanselige oplevelse. Billedet skal så at sige afsløres, idet det træder ind i sit eget billede – idet det hvert øjeblik bliver til et sandt billede.

Denne rum-tidslige beskrivelse af billeders mulige mellemværender med sandheden er blot et forsøg på at stille en forståelsesmodel op på baggrund af de fremstillinger, billedkunsten, kunsthistorien og kunstteorien kan give os af dette forhold. En model, som altså er tiltagende tidslig, jo nærmere man kommer en moderne sanselig og dermed tidsligt bundet oplevelsesmåde. Man kan selv forsøge at indplacere skiftende billedkunstneriske retninger og kunsthistoriske og kunstteoretiske greb, og man vil højst sandsynligt opdage, at de kan lægges nogenlunde let ind i modellen, når man tager udgangspunkt i deres mellemværende med sandhedens fremkomst, reetablering eller konstruktion (vælg selv betegnelse alt efter kritisk temperament). Hvordan relaterer deres billedannelser, billedfremskrivninger og billedopfattelser sig til sandheden, hvor placerer de sandheden i forhold til billedet? Modellen kan forhåbentlig om ikke andet tydeliggøre, at billeder ikke i sig selv er sande, men at de på forskellig måde etablerer relationer til sandheden. At de har forskellige *mellemværender* med sandheden, som vi har benævnt det her.

Når vi har valgt at sammensætte et nummer af *Periskop* med temaet *Det sande billede*, er det for at se, hvad der kan komme ud af at bede forskere om at genbesøge dette spørgsmål om billedkunstens mellemværender med sandheden. Hvis det er rigtigt, at vi befinder os midt i et “pictorial turn” eller et “ikonische Wende” (billedet som nutidens altdominerende forståelsesform), som henholdsvis kunsthistorikerne W.J.T. Mitchell og Gottfried Boehm i de senere år har benævnt det fra hver sin side af Atlanten, så bekræfter dette Heideggers analyse af, at vi lever i “verdensbilledets tid”. Dette kalder i forlæn-

gelse af Heideggers modernitetsdiagnose selvfølgelig på en skærpet kritisk sensibilitet over for billedlige sandhedsetableringer, men det kalder nok også på mere end dette. Det kalder for os at se også på, at vi vedvarende forsøger at forstå, *hvorfor*, *hvor* og *hvornår* billedet i dag etablerer sig som altdominerende forståelsesform. Dette er ontologiske spørgsmål, der forsøger at bringe billedet grundlæggende ud af den ubetvivlelighed, dets særstatus som altdominerende forståelsesform i dag synes at tildele det. Billedkunsten, kunsthistorien og kunstteorien giver os her netop en lang tradition for at reflektere over billedets ubetvivlelighed, som vi til stadighed bør konsultere. Signe Havsteen undersøger således med sin artikel Eckersbergs forsøg på at definere det, han kaldte et "grundbillede", hans forsøg på at finde frem til en ubetvivlelig ontologisk stabilitet i det modsætningsfyldte felt mellem naturvidenskabeligt motiverede natur- og arkitekturstudier og 1800-tallets nyplatoniske idealisme, han stod i. Billedkunsten, kunsthistorien og kunstteorien giver os nu samtidig mulighed for at gå mere håndgribeligt frem. De giver os viden om, *hvordan* denne ontologiske ubetvivlelighed konstrueres. Hvordan billedteknologier til alle tider har været interesseret i at perfektionere den tekniske "udstansning" af billeder. For heller ikke den teknologiske del af billeders produktion er nogen neutral beskæftigelse. Netop teknologien har en tæt, nærmest intim, forbindelse med billeders mellemværender med sandheden. En kølig teknisk perfektionering har således altid været og er ikke mindst i dag en afgørende drivkraft for billeders effekt som sandhedskonstruktioner. Billedteknologier har altid søgt perfektionen, for at billedet kan gå uhindret i forbindelse med vores individuelle og kollektive imaginære. Særligt den tyske mediearkæologi i forskningstraditionen efter Friedrich Kittler har i denne forbindelse i de seneste år lagt vægten på en kritisk historisk undersøgelse af de mekaniske og i dag yderligere digitale billedteknologier, der i stigende grad former vores perceptuelle kapacitet og dermed den verden, vi befinder os i. Anders Kølles artikel "Den udtømte sandhed og den sande udtømmelighed" er i denne forbindelse et særligt oplysende eksempel på, hvordan i dette tilfælde kommunikationsteknologier forandrer billeders ontologiske status. Det moderne kommunikationsteknologiske paradigme afskærer således ifølge Kølle det, der ikke kan kommunikeres, og afskærer dermed også billeders mulige mellemværender med sandheden. Et mellemværende med netop det, der ikke kan kommunikeres direkte.

Vi har med dette temanummer modtaget artikler, der spænder over og spørger til hele denne beskrevne skala fra billedets væren og til billedteknologiernes konkrete udstansninger af denne væren. Det er vi glade for, for vi mener netop, at det er nødvendigt at være i stand til at kunne pendle frem og tilbage

på denne skala mellem billedkunstens ontologi og dens teknologier, hvis man vil forsøge at konfrontere billedkunsten med de sandheder, den korresponderer med. Spørgsmålene omkring hvorfor, hvor, hvornår og hvordan fletter sig altid i praksis ind i hinanden, når det drejer sig om billedets korrespondancer med sandheden. Derfor må man som billedinteresseret være i stand til at skille disse spørgsmål ud fra hinanden, men også vide, at de, i samme øjeblik som man løsner sine analytiske greb, finder sammen igen i de overbevisende konstellationer, vi opfatter som billeder.

Vi har også modtaget artikler der primært går kritisk til kunsthistoriografien – altså til den måde, selve kunsthistorien har analyseret, fortolket og skrevet billedkunstens historie på. Næsten som en pædagogisk pointe er den historiografiske vinkel netop særligt oplysende omkring forholdet mellem billeders ontologiske mellemværende med og teknologiske håndtering af sandheden. Som de historiografisk kritiske artikler fremhæver, er kunsthistorieskrivningen selv en indforstået spiller, når det gælder sammenfletningen af billedkunstens ontologi og dens teknologier til at udgøre en overbevisende enhed. Mere eller mindre eksplicit og erkendt er kunsthistoriografien selv med til at dække over eller udnytte overgangene mellem disse. Spørgsmål omkring et værks “ægthed” – i denne sammenhæng forstået som dets sandhed – forsøges eksempelvis (stadig) i dele af kunsthistorien løst som et uskyldigt positivistisk spørgsmål om at kunne identificere den sande mesters teknik, som Hanne Kolind Poulsen beskriver det i sin artikel. At kunne vurdere et værks ægthed er stadig i højeste grad en vigtig kompetence, ikke mindst når det gælder de dele af kunsthistorien, der er involveret i de mere pekuniært drevne dele af faget, som eksempelvis auktionsvurderingen og også gallerivirksomhed delvist er det. At kunne genkende det sande billede er her som i kunsthistorien i øvrigt på ingen måde en uskyldig beskæftigelse. Nærmest omvendt beskriver Maria Fabricius Hansen i sin artikel, hvorledes kunsthistorien har benyttet sig af bestemte fremstillingstekniske greb for at konstruere og fremhæve den europæiske kunsthistories angivelige “klassiske” og dermed renere eller sandere ontologi. Jan Stubbe Østergaard gennemgår i sin artikel på lignende vis, hvordan kunsthistorien i en nærmest ikonoklastisk manøvre har erstattet den antikke skulpturs farver med et “renere” billede af denne skulptur. En manøvre, der stadig i dag dækker over mere eller mindre konkrete og erkendte politiske formål, hvor fascismens fascination af den hvide antikke skulptur selvfølgelig er det formål, der tydeligst afslører de potentielt voldelige konsekvenser af kunsthistoriske fremskrivninger. Kunsthistorien er altså en særdeles indforstået “væver”, når det gælder om at sammenflette billedkunstens ontologi med dens teknologier, så den politisk ønskede sandhed

fremskrives historisk. Det lyder jo umiddelbart som en køn (kunst)historie. Vi mener dog, som også artiklerne gør det, at det som kunsthistoriker aldrig er for sent at lære at benytte sig af denne historiske indforståethed på en mere fagligt troværdig måde – på en mere “sandfærdig” måde: Der har vi den igen, nissen, den flytter med uanset hvad, også i den måde, vi analyserer, fortolker og frem skriver billedkunstens historie på.

Dette temanummer er yderligere forsøgt tilrettelagt med blik for det, man for mange år siden kaldte et “udvidet billedbegreb”. Det udvidede billedbegreb var et forsøg på at udvide den bredde, der allerede lå i billedkunstens historiske trefoldighed af discipliner – billedet, skulpturen og arkitekturen. Dette nummers artikler spreder sig også over disse tre traditionelle billedkunstneriske discipliner. Martin Søbergs artikel om arkitektoniske fuldskalamodeller, altså modeller af arkitektur i 1:1, undersøger fuldskalamodellens intenderede tilsyneladende sammenfald mellem model og arkitektur. Fuldskalamodellen er en repræsentation – et billede – der fremstilles som arkitektur. Fuldskalamodellen fremstår i Martin Søbergs artikel nærmest som en test af modellens eller billedets “brudstyrke”, af dets evne til at fremstille en virkelighed overbevisende i 1:1, men derfor også af arkitekturens evne til at være andet og mere end et billede. Forstår arkitekturen ikke – og forstår den ikke at arbejde med – de overgange mellem to og tre dimensioner, der indgår i dens realisering mellem eksempelvis idé, tegning, projektion, model og realiseret arkitektur, så bliver den faktiske arkitektur til et billede, som den nylige genopførelse af Berlins Slot som arkitektonisk kulisse for en kulturkonservativ politisk strømning nok tydeligst og mest grotesk minder os om. Denne implosion af arkitekturen ind i billedet truer i dag store dele af samtidsarkitekturen, som artiklen også peger på.

Et felt, der måske kan synes underprioriteret, er den åbning for et bredere visuelt felt, der ligger i studier af visuel kultur. Pernille Leth-Espensens artikel om kunstneriske undersøgelser af naturvidenskabelige fortolkninger af datasæt berører dog overgange mellem rå visuel information og fortolkninger af denne information som billeder. Det er ikke et udtryk for et fravalg, at dette temanummer ikke beskæftiger sig mere indgående med de sandhedskorrespondancer, den visuelle kultur også opretter. Der er i stedet tale om et tilvalg: Billedkunsten, kunsthistorien og kunstteorien er først og fremmest så rig på viden omkring de sandhedskorrespondancer, selve billedkunsten opretter, at der er rigeligt stof til, at vi har kunnet sammensætte et korpus af artikler, der kommer bredt omkring. Mere præcist vil vi beskrive det sådan, at vi har valgt at betragte overgangene mellem billedkunst og visuel kultur fra billedkunstens “ende” af skalaen. For er det ikke sådan, at de forskellige analyser, som dette temanummers artikler giver

af bestræbelser på at etablere sande, ideale, ægte, informative eller korrekte billeder, netop viser, at det visuelle felt, et billede samler, hele tiden truer med at opløse sig eller glide ud i visuel information, der ikke har billedlig form eller karakter? Billedkunsten kan måske simpelthen betragtes som en række mere eller mindre vellykkede forsøg på at samle eller forstå den visuelle information, der omgiver os, som en meningsfuld sammenhæng eller det, vi kalder et billede. Denne visuelle information kan samle sig på andre måder end billedlige. Allerede kunsthistorikeren Aby Warburg (1866-1929) var som bekendt med til at bane vejen for at forstå billeder som blot en af de måder, en visuel kultur virker på.

Den franske kunsthistoriker Georges Didi-Huberman, der er en engageret arvtager til Warburgs billedtænkning, har vi valgt at give en fremtrædende plads i dette temanummer. Det har vi, fordi hans forfatterskab nærmest er en slags valglægtskab for os. Det betyder ikke, at vi er enige om, hvordan vi opfatter dette forfatterskab, eller at vi nødvendigvis er enige med selve forfatterskabet. Vi kunne også have valgt anderledes. Den tyske Bildwissenschaft gør eksempelvis også opmærksom på sig selv i disse år. Når vi alligevel har valgt at bringe en oversættelse foretaget af en anden "Didi-Hubermanist", kunsthistoriker Karen Benedicte Busk-Jepsen, eksklusivt for *Periskop* af et nyere interview med netop Didi-Huberman samt at bringe en introducerende analyse af hans forfatterskab af Michael Kjær, så er det, fordi han i sit arbejde helt eksplicit forsøger at spænde over hele det felt, vi har beskrevet i denne introduktion, og som dette temanummer omhandler. Didi-Huberman gør sig således ingen illusioner om at kunne indhegne billedkunstens mellemværender med sandheden, som han derfor også indrømmer invaderer hans eget arbejde som kunsthistoriker. Men dette forhold gør ham *netop*, som vi ser det, des mere opsat på at forsøge at forfølge billedets sandhedsetableringer ud i alle de områder, som kun billedet ifølge Didi-Huberman kan give os adgang til. Billeder etablerer sandheder for Didi-Huberman, men det er vel at mærke paradoksalt nok sandheder, vi må *tro* på, hvis de skal føre os med ind i den nye viden, billedet opretter. Didi-Hubermans forfatterskab er således i sig selv en særdeles medvidende vej ind i det paradoksale mellemværende mellem billedkunsten og dets sandheder, som dette temanummer omhandler.

En afgørende pointe for Didi-Huberman, der har drevet hans forfatterskab siden dets begyndelse, er desuden en eksplicit indædt kritik af det moderne kunsthistoriefags grundlæggende fejlvurdering af dets eget erkendelsespotentiale. Didi-Huberman spørger igen og igen sig selv og sine læsere, om ikke netop billedkunsten som sandhedsåbenbaring og drøm blev afløst af begæret efter at kende og fiksere det *sande* billede, da kunsthistorien etableredes som kritisk

videnskabelig disciplin. Didi-Huberman er ikke i tvivl om, at det forholder sig sådan, og at billedets affektive fremtrædelse og processuelle skabelse af egne verdener i vid udstrækning overses, hver gang det moderne rationelle menneske i dag lader billedet træde frem som tilsyneladende aflivet objekt for dets videbegær. Et køligt videbegær, der ikke er i stand til at forstå billeders egne verdener – hverken materielt, imaginært eller historisk. Vi er med andre ord på trods – eller på grund – af alle vore kritiske greb og forbehold stadig i sidste ende indfanget af billeders sandhedsetableringer. Vi kan ikke længere se *med* billedet, som netop derfor i desto højere grad indfanger og placerer os i dets billede.

I forlængelse af Didi-Hubermans billedopfattelse har vi som et supplement til tidsskriftets fagfællebedømte artikler valgt at spørge en række udøvende billedkunstnere om deres opfattelse af deres egen og andres billedkunstneriske praksis. Vi tror ikke på, at billedkunstnere skulle være tættere på at forstå billedkunsten, end så mange andre måtte være det, men måske kan de give en anden forståelse for de processuelle etableringer af de verdener, vi ifølge Didi-Huberman kun kan opfatte gennem billedet. De fire kunstnere, der har bidraget med essays, er Anette Harboe Flensburg, Peter Martensen, Cai Ulrich von Platen og Kehnet Nielsen.

Vi håber med dette temanummer at være med til at opretholde kunsthistorien som medvidende om de måder, hvorpå billedkunsten korresponderer med de sandheder, den synes at relatere til. Kunsthistorien bør ikke gøre sig kritiske illusioner om at kunne trække sig ud af dette spil, dette arbejde med at fremhæve, dække over eller forskyde disse sandhedskorrespondancer. Vi mener at have samlet en række artikler og essays, der vedstår sig denne medvidenhed netop ved ikke at forsøge at trække sig kritisk ud af disse korrespondancer. I stedet får de deres analytiske energi fra at forsøge at forfølge disse korrespondancers veje ind i og ud af billedkunstens flader, rum og tidslige forløb.