

# Motivets troværdighed

## I

Det sande billede, eller idéen om, at et sådant skulle eksistere, indeholder implicit et udsagn eller postulat omkring, hvad der er sandt eller falsk. En antagelse, hvis problemstilling uundgåeligt fører tilbage til perceptionsopfattelsen og det enkelte subjektive blik, som iagttagelsen af alle billeder og visuelle forestillinger hviler på og stammer fra. Findes der et sandt billede, objektivt set? I dag ville vi sige, at et sandt billede er et billede, som ikke er manipuleret, og som fremstiller virkeligheden, dvs. de reelle fakta, med respekt for den sammenhæng, det indgår i.

For maleren er det sande billede lig med drømmen om at skabe et malerisk udsagn, der udelukkende består af de greb, handlinger og overvejelser, som maleren har udført i den maleriske proces. En proces, der med baggrund i iagttagelse, viden, erfaring og intuition til slut føjer sig sammen og i bedste fald skaber et kunstværk, som er hævet over enhver tvivl og usikkerhed. Et mesterværk, eller det endegyldige, fuldkomne billede. Forestillingen og illusionen om et sådant værk eksisterer ofte kun i fantasien og i en idealistisk og ambitiøs idé om billedet og maleriets betydning, især i malerens blik og perception. På baggrund af denne kendsgerning er kunsthistorien fyldt med eksempler på malerier og skulpturer, der regnes for mesterværker, og som derfor synes indiskutable, og dermed kan opfattes som sande billeder.

De to malere overlod den gamle til hans ekstase, så efter, om lyset, der faldt lodret ind på det lærred, som han viste dem, ikke neutraliserede alle dets virkninger. De

undersøgte derefter maleriet, idet de stillede sig til højre, til venstre, lige foran, og skiftevis bukkede og strakte sig.

Ja, ja, det er et lærred, sagde Frenhofer til dem, idet han tog fejl af denne indgående undersøgelse. Værsgod, her er blændrammen, staffeliet, her er endelig mine farver, mine pensler. Og han stak en pensel til sig, som han viste frem for dem med en troskyldig bevægelse. Den gamle landsknægt driver gæk med os, sagde Poussin, idet han igen gik hen foran det foregivne billede. Jeg kan ikke se andet end farver, som er dynget op hulter til bulter og holdt sammen af en mængde bizarre linier, der danner en mur af maling. – Vi tager fejl, se! svarede Porbus.

Idet de gik nærmere, fik de i et hjørne af lærredet øje på det yderste af en nøgen fod, som dukkede frem af dette kaos af ubestemmelige farver, toner og nuancer, som en art formløs tåge; men en yndig fod, en levende fod! De blev stående målløse af beundring for dette fragment, der var undsluppet en utrolig, en langsom og fremadskridende ødelæggelse. Denne fod kom til syne som torsoen af en Venus i parisk marmor, der dukkede op i ruinerne af en nedbrændt by.

Honoré de Balzac: *Det ukendte Mesterværk*, 1830, overs. Otto Jul Pedersen, Basilisk Babel, København, 1992.

I denne lille novelle af Balzac finder man to yngre malere, Porbus og Poussin, der besøger den gamle beundrede mester Frenhofer i hans atelier for at se hans seneste værk. Frenhofer, der er forblændet af sine egne idéer og

illusioner, er overbevist om, at han har malet det fuldkomne og sande billede af en kvinde, der nøjagtigt gengiver hendes krop og hud, som om det var kvinden selv, han havde skabt med sine egne hænder, farver og pensler. Han rives brat ud af sine egne forestillinger, da han gennem Porbus og Poussins iagttagelser forstår, at maleriet er fuldstændig abstrakt, bortset fra fragmentet af en fod i hjørnet af maleriet. Det, Frenhofer i sin vision forestiller sig, ser de ikke, og det, der var sandt for Frenhofer, afslører sig med ét som en løgn og en illusion. Samme nat brænder han alle sine billeder og dør.

## II

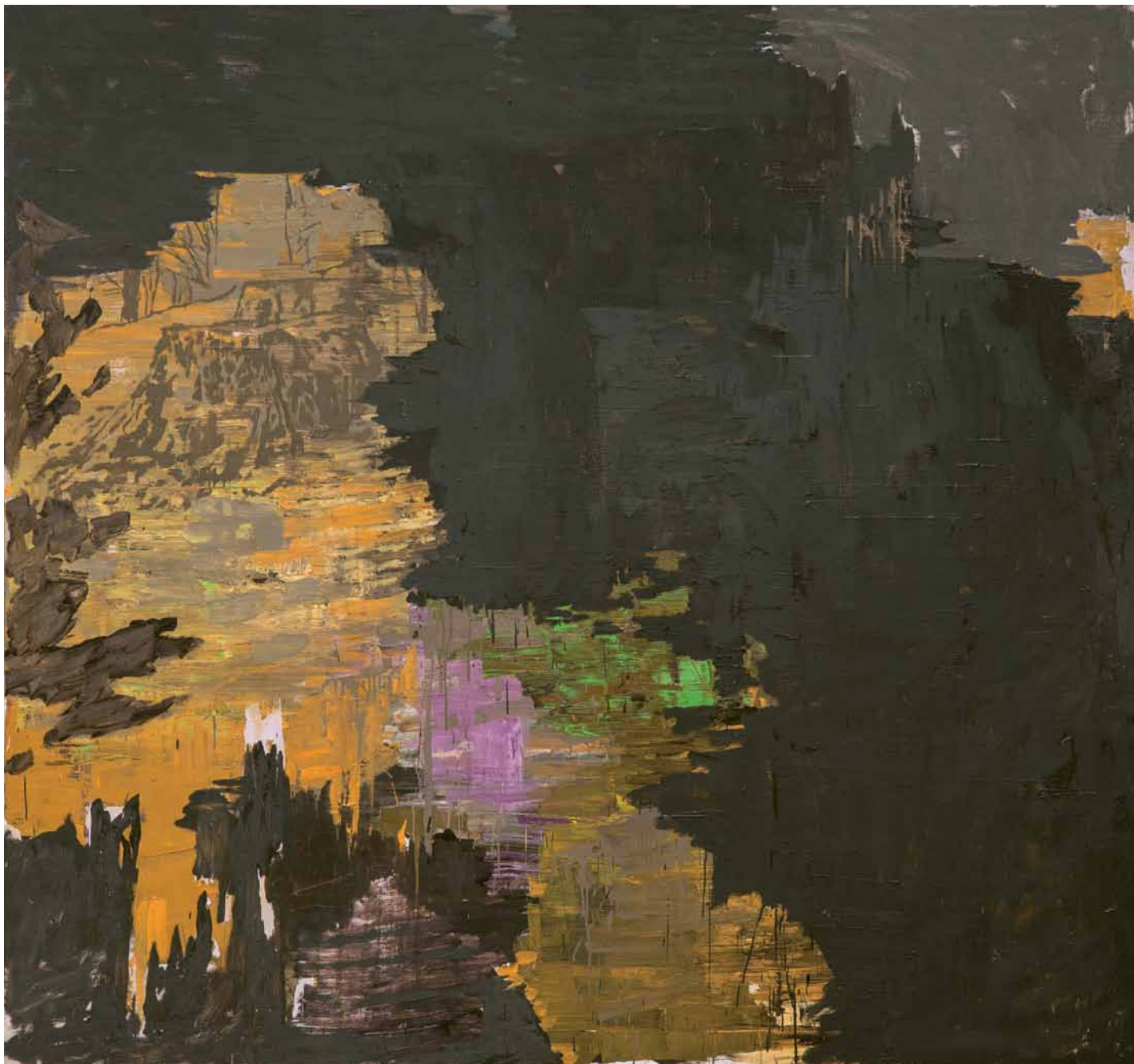
Et billede kan i sig selv ikke være hverken falsk eller sandt, da det ikke eksisterer, uden at nogen betragter det. De etiske, moralske, filosofiske og æstetiske tanker gøres udelukkende af betragteren og har abstrakt set intet med maleriet, eller billedet, at gøre, og er derfor udelukkende baseret på den subjektive betragtning og fortolkning. Ethvert billede bliver først til i den enkeltes blik og syn.

Selv dokumentarfotoграфens billeder fra en krigszone – eller et hvilket som helst andet miljø – rummer, bortset fra den indlysende tilstedeværelse og fortolkning af den aktuelle virkelighed, som fotografen med et enkelt klik har udløst på sit kamera, kun en brøkdel eller et tusindedel stykke tid af virkeligheden. Ethvert billede indeholder tusindtallige fortolkningsmuligheder og visuelle og sproglige konnotationer og er afhængig af den fortolkning og perception, der hviler på de allerede indlejrede perceptionsmønstre i vores hjerne og bevidsthed. Mønstre, der usynligt og skjult og ikke altid genkendelige for bevidstheden synes at eksistere som baggrund for sproget og perceptionen i sig selv.

Billeders betydning og afkodningen af deres mening afhænger altid af den baggrund og sammenhæng, de indgår i, hvortil der er knyttet specifikke forståelsesparametre og tolkningsmuligheder. Fra hverdagslivets private og subjektive, let genkendelige familiefotos – til dokumentarismens bestræbelser på at skabe objektive og sande virkelighedsskildringer. Samtidig udfordrer mediernes og tv-billedernes uklare pendling mellem fiktion og virke-

lighed og manipulerende realityprojektioner til stadighed vores evne til at skelne imellem, hvad der er sandt og falsk. I modsætning til dette overfladiske billedvirvar tilbyder kunstens udtryk og billeder derimod et udtryk, der oprettholder og udfordrer vores fantasi og lægger ny viden og erkendelse til vores sanser og forestillingsevner. Modsat den kommercielle forudsigelige, målrettede udnyttelse af vores sande eller falske behov. Men i tilgift til alle de betragtningsmodeller, billeder indgår i, ledsages de altid, uundgåeligt, af en bestemt historisk, kritisk og genre-mæssig tradition, der igennem århundreder har udviklet vores perception og gjort det muligt at forstå og analysere deres betydning og dermed nærme os muligheden for at afkode deres indhold.

Hvad angår fotografier og malerier, efterlades de altid i et fastfrosset blik og en tilstand, der fastholder tiden og lyset og begivenheden og bevarer det for eftertiden – som et relikvie eller et sandhedsvidne til dette enkelte øjeblik. Men dette fjerne øjeblik er heller ikke sandt eller troværdigt mere, især ikke fotografiet, trods dets tilsyneladende sandhedsudsagn om virkeligheden. Vi kender ikke længere de mennesker, som fotografiet afbilder, deres tanker og følelser, og heller ikke i hvilken kontekst og scenografi billedet blev undfanget. I sammenligning med et fjernt og gammelt maleri fra renæssancen kan vi, trods motivets uforståelighed og tabte betydning, stadig bedømme maleriets kvalitet og udtryk, udelukkende baseret på de maleriske greb, der er foretaget. I den forstand ville et værk af en maler derfor kunne opfattes og analyseres som et sandt maleri, eller som et billede på et maleri, hvis de maleriske intentioner er opnået. Fotografiet er altid forsinket og bagud i tiden, da det fremstiller et fastfrosset øjeblik af virkeligheden, allerede fortabt i fortiden; som et fossil afslører det blot eksistensen og formen af en virkelig og sand hændelse. Dette faktum udelukker dog ikke, at fotografier rent billedmæssigt og æstetisk kan have den samme kunstneriske værdi som malerier. I billedmæssig forstand er fotografiet blot mere afhængigt af den narrative og realistiske virkelighed, som også sproget hviler på – som primært er kommunikativt og dermed et motiv fra den virkelighed, det repræsenterer. I den forstand synes



Kehnet Nielsen: *The Darkland*  
*Sketches III*, 2014. Olie på lærred.  
200 x 200 cm. Galleri Susanne  
Ottesen.

maleriet mere autonomt og sandt, idet det evner eller forsøger at genskabe en egen autenticitet og abstrakt identitet; det hviler nemlig udelukkende på malerens subjektive og imaginære perception og iagttagelse af virkeligheden, fysisk og materielt omsat til pigment og bindemiddel, farve og stof og rum, og dermed til en særlig og original realitet på en todimensional flade.

Med den storm af såvel fiktive som autentiske billeder, som vores moderne medieverden og kultur frembringer i en uendelig og selvforstærkende vrimmel, er det blevet umuligt at dechiffrere, tolke og afkode dem alle. Falske som sande billeder flyver rundt i vores dagligdag, igennem internettets usynlige korridorer, til fjernsynets stationære flimrende skift imellem lys og mørke og i papiravisens lidt forsinkede og måske uddøende autenticitet. Denne billedstorm skaber uendelige simulakrer og spejlinger af kunstige og falske billeder uden synlige sammenhænge og udfordrer derfor vores evne til at skelne mellem sandt og falsk. Denne billedstorm risikerer måske, på et tidspunkt, at implodere og udfordre vores virkelighedsopfattelse og, i værste fald, måske ændre vores bevidsthed og evne til at forholde os til virkeligheden.

### III

I æstetikken – eksempelvis i litteraturen, billedkunsten og filmkunsten – findes der dramaturgiske love og regler, der kritisk forhindrer en del af den slitage og misbrug af de værdier, som den ureflekterede gentagelse af billeder og forestillinger ellers ville skabe uden indholdet af et sandt, reflekteret kunstnerisk og autentisk budskab. Der respekterer og opretholder idéen om billedets evne til at ville skabe forståelse og nye sammenhænge og erstatte falske eller tomme, udtjente billeder og betydninger med ambitionen om at ville det sande, det oprigtige, skabe forståelse og nye fortolkninger af verden, udvikle nye og nødvendige billedannelser, der i bedste fald hjælper os til at se og forstå en verden, der er i evig bevægelse. Kunstens billeder skabes altid i mødet mellem traditionen og det nye – endnu ukendte og ufortolkede i nutiden – ledsaget af en rød tråd af historie og en viden om perceptionen og den menneskelige iagttagelse, der går

langt tilbage i kunsthistorien og er rodfæstet i virkelige og synlige værker såvel som i historiske, filosofiske og æstetiske refleksioner.

Det falske billede er derimod løgnens billede. Det er et billede, som narrer vores blik og sanser og flytter og stjæler vores fokus og opmærksomhed. Det er det billede, som propagandaen i en diktaturstat benytter sig af – akkurat som en tryllekunstner benytter sig af illusionen og distraktionen af vores blik, så vi ikke opdager hemmeligheden bag hans trick. Vi ser det, vores opmærksomhed er fokuseret på. Som den kendte illustration af Edgar Rubins perceptionspsykologi, hvor man skiftevis, men aldrig samtidig, fokuserer på forgrund og baggrund. Figuren, som afhængigt af, hvad man ser på, enten forestiller en vase eller to ansigter. Denne dobbelthed mellem figur og grund, og hvad man ser, er op til den enkelte at afgøre, eller at vælge. Begge muligheder er til stede i vores perception og hjerne og er lige gyldige. Der findes formodentlig ikke en sand fortolkning af verden og vort blik, og derfor ikke et sandt billede. I stedet er det sande billede, som i Rubins eksempel, et billede, der skabes i vores hjerne og bevidsthed, fordi der dybt i vores erkendelse af os selv, i hjernens uendelige muligheder, findes en for os endnu ukendt lovmæssighed af abstrakte og ukendte strukturer, der, som i naturens autonome, geometriske og gentagende mønstre af ukendt skønhed, spejler sig i os. Lige som synet af himmelrummets lysende stjerner og mørke uendelighed i beskuerens bevidsthed skaber ydmyghed og undren, skaber mødet med det sande billede ligeledes spørgsmålet, hvem vi er, og hvor vi kommer fra, og viser samtidig en erkendelse af vores perceptions utilstrækkelighed og gådefulde ufuldkommenhed.

Men Rubins eksempel afslører også en simpel kendsgerning om vores perception; det tilbyder os muligheden og valget af, hvad vi fokuserer på, hvad der er motiv, og hvad der er baggrund, hvad der er sandt, og hvad der er falsk, men frem for alt muligheden for at reflektere over dobbeltheden, tosidigheden i ethvert argument og dermed udforske begge muligheder.

*Lottenborg, 2017*