

En blank profeti

Om middelaldermonumentet *Mosesbrønden* og samarbejdet mellem maler og billedhugger

Dette essay kredser om, hvad der sker, når farver enten går tabt eller helt bliver udelukket fra de forskellige overleveringsmanøvrer, som foretages i kunsthistoriske praksisser. Praksisser, som er blevet foretaget gennem generationer, og som derfor kræver at blive genbesøgt og genlæst. Hvad sker der, når afstøbningsamlinger og sort-hvide fotografier kun videreformidler formerne og derved efterlader farverne på deres oprindelsessted? Når det kommer til den plastiske kunst, synes der over tid at være sket en hierarkisering, som har placeret formen langt over farven. En hierarkisering, som er ahistorisk og misvisende i forhold til at forstå den kunsthistorie, som vi bevæger os rundt i.

Det at se og det at se på kunst har en tidslig og rumlig udstrækning. En skulptur bevæger man sig rundt om i et rum, hvilket tager tid. Det samme gælder sådan set for et maleri, selvom det, modsat skulpturen, er todimensionelt; her står vi heller ikke bare stille foran værket og betragter det, men træder fx tættere på for at undersøge

penselstrøg og detaljer, eller tilbage for at betragte maleriet i sin helhed, og vi bevæger os således igen i et rum for at se det, ligesom vi igen ser det over tid.

De samme bevægelser kan siges at gøre sig gældende på et makroplan. Kunsthistoriens værker er ikke altid lige tilgængelige for alle, de kræver, at man *flytter sig*; ind på et museum og ud i verden. Mange af kunsthistoriens kanoniserede værker er dele af monumenter, triumfbuer, dele af arkitektoniske konstruktioner, kirker, templer, og de lader sig ikke flytte ud af stedet. De er forankrede i det fysiske, og derfor kræver de også, at man selv bevæger sig derhen, hvor de er, hvis man vil se dem. Selv for transportable værker som maleri, fritstående skulptur, kunst på papir og lignende gælder det, at de ofte *hører til* steder. Man skal altså også bevæge sig – og nogle gange langt – for at komme hen, hvor man kan se dem. Denne udfordring har man historisk og i en tid, hvor det var mere omstændeligt at rejse rundt, forsøgt at omgå ved at lave afstøbningsamlinger.

Førstehåndsindtryk

I en samtale med en kollega om det religiøse middelaldermonument *La Grande Croix* (1395-1403) – nu kaldet *Puits de Moïse*, og på dansk *Mosesbrønden* – som står i Dijon, gik en vigtig pointe op for mig. Jeg havde selv stiftet bekendtskab med – og set – *La Grande Croix* for første gang i en artikel om polykromi skrevet af Susie Nash. Artiklen var illustreret med et fotografi af monumentet: blå, gule, røde og mintgrønne farver strålede fra det. Fotografiet efterlod sig et farverigt spor i mig, og når jeg efterfølgende tænkte på monumentet, så jeg alle farverne for mig. Min kollega fortalte mig nu, at der på Den Kongelige Afstøbningsssamling i København er en ubemalet og således hvid gipsafstøbning af *Mosesbrønden*, hvor han havde set monumentet første gang. Jeg spurgte ham, om han så tænkte på den som hvid? Ja, svarede han. Vi taler altså om det samme monument, men for vores indre blik ser vi to meget forskellige værker. Min kollega var dybt præget af sit førstehåndsindtryk af monumentet, hvor det fremstod uden bemaling, i hvid gips. Et indtryk, der overskyggede det kendskab, som han ellers havde til værkets polykromi. Her på Afstøbningsssamlingen har mange andre også fået deres første indtryk af værket – uden farver – og man kan således sige, at ved siden af kunsthistorien i farver løber der et insisterende parallelt spor i hvidt.

Mosesbrønden

Mosesbrønden er udført af billedhuggeren Claus Sluter og maleren Jean Malouel i perioden 1395-1404. Filip den Dristige, Hertug af Burgund, grundlagde karteuserklosteret i Champmol, Dijon, hvortil han også bestilte værket. *Mosesbrønden* var tænkt til munkene, som kom der og bad, mens de cirkulerede rundt om monumentets brønddel. Monumentet er omkring syv meter højt og udgøres primært af seks profeter. Hver af profeterne er adskilt af en søjle. På kapitælerne står små engle, seks i alt. Enten sørgende eller bedende. Figuren Jeremias var den første profet, munkene mødte, når de entredede *Mosesbrønden* fra klosteret, og her begyndte kontemplationen så, som fortsatte, imens de bevægede sig omkring brønden, mod uret, angivet af englenes og profeternes bevægelser.

Den øvre halvdel af det oprindeligt knap 13 meter høje monument udgjordes af Kristus på korset, med Maria Magdalena, Jomfru Maria og Johannes Døberen knælende ved dets fod, og det er herfra, at værkets franske originaltitel, *La Grande Croix*, kommer. Det store kors samt figurerne er for længst gået tabt, eftersom denne del var fremstillet i træ, og i dag er det derfor kun monumentets nederste del udført i sandsten, som stadig står.

Når man ser *Mosesbrønden* i dens oprindelige omgivelser, er det en meget anderledes oplevelse, end når man besøger den på Afstøbningsssamlingen. For mit eget vedkommende tog jeg toget fra Paris til Dijon og gik fra Gare de Dijon ud til karteuserklosteret, som ligger i udkanten af byen. Klosteret – som i dag er et psykiatrisk hospital – ligger i et let bakket og grønt landskab og er omgivet af en farverig botanik og en flod, som løber langs skovbrynet. Klosterbygningen er enkel og lavt bygget, så man ser meget af himlen, når man står inde på gårdspladsen, der omkranses af klosterets fire lysebrune fløje. Det er i denne gård, at *Mosesbrønden* står, beskyttet af en lille pavillon.

Monumentet lignede sig selv fra de billeder, jeg havde set forinden i bøger og på internettet, men samtidig var det helt anderledes. Farverne var gyldne og smukke. Støvede og fine. Tydelige og svage på samme tid. Særligt én grøn engel var meget grøn, særligt én blå klædedragt var meget blå. Tusinde changerende farvenuancer sat i bevægelse af lysindfaldet udefra. Overvældende dimensioner. Én engel fremstod som rent draperi, der var krøllet sammen i en knude; et knudepunkt, hvorfra farverne foldede sig strålende ud. Lilla og røde farver. Stjerner malet på englenes klæder. En bog blev holdt frem med skriften malet på. Et par steder var farverne stærke. Andre steder var de falmende [1].

Mosesbrønden på Afstøbningsssamlingen i København afviger i den grad fra det monument, som står ved karteuserklosteret i Dijon. Afstøbningen er selvfølgelig en præcis reproduktion, hvad angår form, men dels fremstår den som sagt uden farver, og dels er den taget ud af sin sammenhæng og sat ind i en ny. På Afstøbningsssamlingen er monumentet sat ind i en udviklingshistorie, den er blevet et værk blandt andre værker, som tilsammen fortæller en bestemt histo-



[1] Claus Sluter og Jean Malouel: *La Grande Croix*, (*Mosesbrønden*), 1396-1405, Chartreuse de Champmol (klosteret), Dijon, Frankrig. Polykrome engle. Enten bedende eller sørgende. Her med stjerner på kjortlen. Eget foto.

rie. Netop omgivelserne og ensfarvedheden, som *Mosesbrønden* deler med de andre afstøbninger i samlingen, gør den til en formidlingsgenstand, hvilket jeg vil mene, gør den mindre enestående. Måske endda mindre magisk.

Afstøbningssamlingen er et oplysningsprojekt, hvis ærinde er en demokratisering af kunsten gennem udbredelse af det, man anså som de bedste eksempler på den gennem tiden. Det var sådan, både Carl Jacobsen og Julius Lange, som begge var ansvarlige for Afstøbningssamlingens grundlæggelse i København, mente samlingen. Men det, vi må være opmærksomme på her, er, at der er tale om en demokratisering af *formen*. Den hvide fremstillingsform understøtter imidlertid på ingen måde den kendsgerning, at billedhugger og maler historisk set har arbejdet jævnbrydigt sammen i og om værket, at form og farve er jævnbrydige, hvad angår betydningsdannelse. Ved kun at formidle formen i afstøbningen skabes en

ahistorisk hierarkisering, der privilegerer formen over farven. Der går således både videns- og sansemæssige erfaringer tabt, når vi ikke ser formerne i farver.

På Afstøbningssamlingen vil man desuden bemærke, at det kun er billedhuggeren Claus Sluter, der krediteres som kunstneren bag *Mosesbrønden*. På træsoklen, hvorpå afstøbningen er placeret, hænger et lille skilt med stamdata, hvor man kan læse følgende: “Moses-brønden’ med Moses, David, Jeremias, Zacharias, Daniel og Esaias. Sluter, Claus 1395-1403. Dijon de Champmol.” Ingen ord peger altså i retning af hverken maler eller maling.

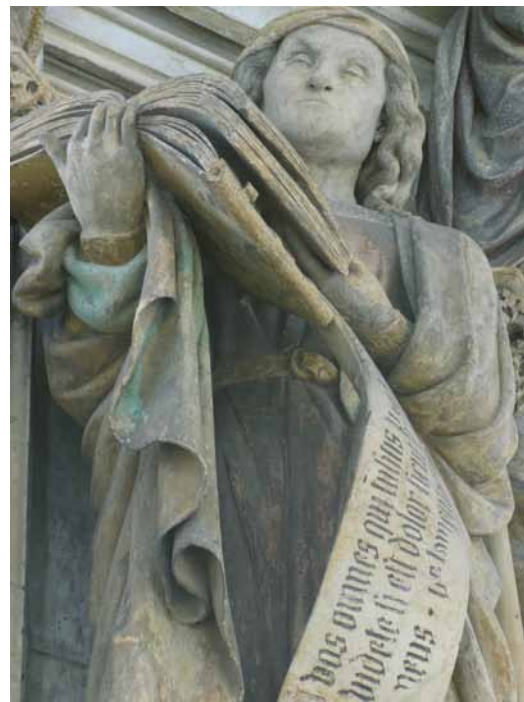
Om forståelser af farver

“Foolish are those who let themselves in by the colors of a depiction, thereby losing sight of the subject portrayed.”¹ Sådan skrev Pave Gregor 1. (540-604), også kendt som Pave Gregor den Store, der regnes for en af de mest indflydelsesrige paver, og som bl.a. var en af de drivende kræfter i genrejsningen af Pavestaten efter Romerrigetets sammenbrud. Pave Gregor udtrykker her, at farver i kunsten leder vores opmærksomhed væk fra værket’s “faktiske” indhold, at det forfører os. Pave Gregor er ikke alene om sin holdning til farven, den er tværtimod symptomatisk for en fremherskende, hvis ikke ligefrem dominerende holdning i den vestlige kunsthistorie.² Erwin Panofsky beskrev engang *Mosesbrønden* som et “gigantic showpiece” og forestillede sig den pøbel, som måtte have værdsat dette værk.³ Dette på trods af, at vi her har at gøre med et religiøst monument i den mest utilgængelige del af det store kloster, der hvor munkene blev begravet; rummet var designet til lydløs kontemplation og alene beregnet til munkenes hengivelsespraksis. Farvelægningen har altså helt grundlæggende skabt forvirring i en kunsthistorisk sammenhæng, hvilket har medført, at en kunsthistoriker som Panofsky helt har

undladt at spørge til, hvordan farverne har kunnet tjene dette monuments religiøse formål. Gennem kunsthistorien ser man ofte dette, at farver og forgyldninger anses som noget for “folket”. Men i *Mosesbrønden* var farverne til munkene og altså for en overklasse. Farverne havde religiøse funktioner og betydninger, og de var ikke ren pynt, i betydningen tom dekoration.

Grundet den receptionshistoriske forståelse af farven som, hvis altså ikke ligefrem farlig, så i hvert fald overfladisk, er den blevet anskuet som noget, billedhuggeren måtte kæmpe med og imod. Der har således også været gisninger om, at Sluter desværre “blev nødt til” at samarbejde med en maler.⁴ Men en sådan antagelse er netop blot en formodning, og der er skriftlige kilder, som giver os et andet indtryk af samarbejdet. I en rapport fra arbejdet med *Mosesbrønden* bliver det beskrevet, hvordan arbejdet mellem maler og billedhugger har fungeret, og at der har været tale om et tæt samarbejde. I 1399 blev både Malouel og Sluter ramt af alvorlig sygdom, og i rapporten læser man endvidere, at de begge modtog samme taknemmelighedsbrev fra fyrsten, vedlagt samme mængde penge, dels som en anerkendelse af begges arbejde, dels som støtte til apoteksudgifter.⁵ Både maler og billedhugger har altså fået samme økonomiske betaling, både hvad angik sygepenge og almindelig løn, og man må derfor også gå ud fra, at deres arbejde er blevet opfattet som ligeværdigt. At tage disse forhold i betragtning hjælper os til at få øje på, hvordan form og farve virker sammen og danner betydning i værket.

Der er adskillige betydninger, som går tabt, når kun formen formidles videre i gipsafstøbningen. Eksempelvis at det er profeter, som vi ser på. Profeterne genkendes gennem farverne på to måder: Dels malede Malouel navnene på de enkelte profeter forinden af hver af dem. Når den malede skrift ikke findes på afstøbningen, er det



[2] Claus Sluter og Jean Malouel: *La Grande Croix*, (*Mosesbrønden*), 1396-1405, Chartreuse de Champmol (klosteret), Dijon, Frankrig. Profeten Jeremias. Eget foto.

ikke længere til at se, hvem der er hvem, eftersom kun to af profeterne kan afkodes ud fra det formmæssige. Dels er beklædningsfarverne ikke uden betydning: De røde, blå og gule farver, som englens over David og Jeremias er iklædt, skaber en heraldisk ramme om disse to profeter. Farverne er nemlig de samme som de, der findes i det burgundiske våbenskjold.⁶ David anså man som en slags konge af Frankrig, og da det endvidere var Filip den Dristige, hertugen af Burgund – og altså også monumentets mæcen – som efter eget ønske stod model til profeten Jeremias, var farverne en væsentlig del af at fremhæve disse to figurers status. Jeremias bærer en rød og lilla robe samt en grøn kappe. Han er den eneste af de seks profeter, som er iklædt farven grøn, hvor de andre profeter er klædt delvist i blå. Den blå farve fandtes på dette tidspunkt ikke som tekstilfarve, men blev kun brugt i malerier og på skulpturer.⁷ Filip den Dristige, her sted-



[3] Claus Sluter og Jean Malouel: *La Grande Croix*, (*Mosesbrønden*), 1396-1405, Chartreuse de Champmol (klosteret), Dijon, Frankrig. Farven har haft den funktion at gøre værkets religiøse indtryk stærkere, og samtidig har den været en måde at forfine naturalismen på. De to ting hænger i dette tilfælde sammen. Et eksempel er den naturalistiske gengivelse af hænderne, som ses her. Selv rynker på knoerne ses tydeligt, og man får det indtryk, at det er lige før, de bevæger sig. Naturalismen skyldes ikke mindst bemalingen. Jean Malouel har nemlig brugt blåt pigment til at få blodårerne til at træde tydeligt og livagtigt frem. *Mosesbrønden* er et værk, hvor naturalismen efterstræbes, og for at få skulpturerne til at se så virkelige ud som muligt, var maler og billedhugger gensidigt afhængige af hinandens færdigheder. Farverne ledsages altså af betydninger i dette værk. Maleprocessen var lang og ikke mindst dyr. Polykromien var kostbar – og med andre ord ikke tilfældig. Eget foto.

fortræder for profeten Jeremias, skulle derfor selvfølgelig ikke bære klæder i blåt, da man derved kunne have ham forvekslet med en fiktiv figur **[2]**. Den lilla farve bærer desuden en ekstra betydning i sig: I kartusianske samtids-tekster forstår man nemlig farven lilla som indikator for velgørelse og anger, hvilket viser os, hvordan Filip den Dristiges planer med opførelsen af hele klosteret og dens kunstværker også var et håb om frelse igennem denne velgørende gestus.⁸

Farverne ledsages altså af betydninger i dette værk. Maleprocessen var lang og ikke mindst dyr. Polykromien var kostbar – og med andre ord ikke tilfældig **[3]**.

En blank profeti

Kong David stikker en hånd ud fra kappen og holder i hånden en skriftrulle med indgraverede bogstaver. Dette er en profeti. På profeten Jeremias' skriftrulle, som nærmest falder ud af den bog, han har i hænderne, ses også indgraverede bogstaver **[4]**. På profeterne Esajas' og Daniels ses dog slet ingenting på disse ruller. Her har billedhuggeren ikke indgraveret bogstaverne, men efter-

ladt arbejdet med at nedskrive profetierne til maleren. De to profeter står således på Afstøbningssamlingen med to blanke ruller **[5]**. Stillet over for de "blanke profetier" bliver man nu konfronteret med et væsentligt fravær. Og pludselig må monumentet og dets figurer stilles til regnskab for mere ontiskprægede spørgsmål: Hvem er *egentlig* profeterne uden deres profetier? Profeterne, såvel som beskueren, er nu på en måde hensat i et tomt betydningsrum. Når vi står over for disse blanke flader, må vi derfor spørge os selv: Skal vi bare forestille os, at der står noget? Eller skal vi tænke, at man på gammeltestamentlig vis har brug for en religiøs-magisk akt for at kunne se eller få indsigt i, hvad der står?

Med disse blanke profetier, disse skriftløse skriftruller, bliver det pludselig meget tydeligt, at malerens arbejde med frembringelse af diverse budskaber er ligestillet med billedhuggerens. Og det, at malerens oprindelige arbejde ikke er blevet gengivet i afstøbningen, gør, at beskueren i realiteten står over for nogle helt umotiverede elementer ved skulpturen. Vi bliver konfronteret med en blindhed. Vi har dog hverken mistet synet eller overset noget,



[4] Claus Sluter: *Mosesbrønden*, Den Kongelige Afstøbningsamling, København. Profeten Jeremias. Eget foto.



[5] Claus Sluter: *Mosesbrønden*, Den Kongelige Afstøbningsamling, København. Profeterne Daniel og Esajas med blanke profetier. Her ses én af de blanke profetier. Eget foto.



[6] Claus Sluter og Jean Malouel: *La Grande Croix*, (*Mosesbrønden*), 1396-1405, Chartreuse de Champmol (klosteret), Dijon, Frankrig. Et af profetierne i Dijon. Eget foto.

men noget er derimod blevet usynliggjort for os. Det er en særlig situation at stå i som beskuer, og i blinde stiller vi nu spørgsmål, som altså ikke oprindeligt var tiltænkt os: Hvad skal der stå? Skal der overhovedet være noget? Spørgsmål, som Malouel allerede har svaret på [6]. Det blanke felt forbliver tavst vedrørende dets referentielle udgangspunkt – profetien – som jo ellers bestod i et udsagn. Hvis vi forstår disse afstøbninger som tegn, hvilket vi godt kan forstå dem som, kan vi sige, at tegnet er det, som sættes i stedet for sagen selv. Når vi hverken kan tage eller vise sagen selv, altså det nærværende, må vi gå omvejen gennem tegnet. Derfor bliver tegnet også refereret til som udsat nærvær, som Derrida formulerede det i sin bog *Differance*. Det vil også sige, at der er en tidslighed forbundet med den forskel, som findes mellem betegner

og betegnet. Tænker vi på de blanke profetier, er der her ikke længere tale om en udsættelse af et nærvær, som vil gøre opmærksom på det nærværendes fravær. Her er tale om et helt konkret fravær. Et fravær, som ingen betegner gør opmærksom på. Man kunne godt argumentere for, at papirrullen i gips inviterer eller giver anledning til den tanke, at der kunne stå noget her. Men ret beset fungerer den snarere som en blank flade, hvorpå alt muligt kan projiceres. Og som, hvis det overhovedet er et tegn, så i hvert fald er et fuldkommen åbent tegn, der ikke er afledt af noget, og som derfor ikke har forgreninger ud i tegnsystemets netværk. Den klassiske semiologi siger, at tegnet på en og samme tid er sekundær og foreløbig: “sekundær efter et oprindeligt og tabt nærvær, som tegnet er afledt af; foreløbig set ud fra dette manglende og endegyldige nærvær, i forhold til hvilket tegnet er formidlende bevægelse.”⁹

Netop den måde, kunsthistorien repræsenteres på, er afgørende for den kunsthistorie, vi skaber, producerer og gør *historisk*. Og derfor er det vigtigt ikke kun at beskæftige sig med de oprindelige værker (her *Mosesbrønden*) og det, de henviser til (i *Mosesbrøndens* tilfælde Bibelen). For ved siden af de antikke og middelalderlige skulpturer, som oprindeligt var bemalede, skabes der i repræsentationen, i fremstillingen af antikken og fremefter, en anden virkelighed, som vi må forholde os til. Afstøbningerne besidder således en splittet natur: Dels *findes* de i kraft af, at de står på Afstøbningssamlingen, dels virker de også som referent for et oprindeligt kunstværk. Et begreb som oprindelse mister imidlertid værdi, fordi gipsafstøbningerne netop har gennemgået en historie, hvorved de har fået en selvstændig autoritet. Ikke desto mindre er det vigtigt samtidig at huske på, at de i og med deres gipsfarve, som er hvid, har udvisket kvalitative og essentielle træk, som er væsentlige for historien. Når man går rundt i Afstøbningssamlingen, er næsten alle skulpturerne hvide: Og vi gentager nu, at der sideløbende med en kunsthistorie i farver løber et parallelt spor i hvidt. Den bevægelse, det interval, som udgør forskellen mellem “original” og “afstøbning”, har således tabt farven. Og hermed udmærker afstøbningen sig ved en tabt forbindelse til alt det,

som formen ikke henviser til. Afstøbningen består således i en mangel, som der vel at mærke ikke gøres opmærksom på. Og netop fordi formen henviser til et *noget*, forsvinder muligheden også for at kunne tænke på det, som ikke er, det, som ikke vises. Vi lukkes med andre ord inde i en kreds af formsprog.

Afsluttende bemærkninger

At bryde med den opfattelse, at farverne er overfladiske og tilfældige, kræver i et kunsthistorisk perspektiv også, at der brydes med en bestemt tænkemåde, som placerer sandheden "inde bagved" og derfor også forstår farven som tildækkende for denne. Så længe farver opfattes som illusoriske, ja nærmest bedrageriske, er det ikke svært at forstå, at det at fjerne dem også er et led i at nå "bagom" og videre ind til det, som forestilles at skjule sig der, nemlig sandheden. I denne konstruktion, der udgøres af et dikotomisk forhold mellem det ydre og det indre, er farven hvid over tid sivet over i formernes lejr: Den hvide farve er ikke blevet opfattet som værende tildækkende, den er ikke engang blevet forstået som en farve... En sådan indstilling er kritisabel af flere grunde: At de forskellige farver ikke bliver anset som en del af originaliteten, er et alvorligt problem, for dels fremhæver Afstøbnings-samlingerne den idealiserede krop som hvid; men ikke bare det, den hvide krop bliver samtidig med at være idealiseret også den anonyme, den neutrale, hvilket også er et privilegium. Det er bl.a. i denne dobbelthed, at der opstår en magtposition, at man, som hvid krop, kan træde tilbage i anonymiteten og træde frem i det privilegerede. Det skaber et skævvredet billede af kunsthistorien. Antik skulptur i farve er ikke undtagelsen, men reglen. Ligesom middelalderens skulptur i farve ikke er undtagelsen, men reglen. Skulpturen var farvet, skulpturen er farvet.

Når jeg bruger kræfter på at illustrere noget, som kan forekomme at være en simpel pointe: fortidens skulpturer var bemalede, er det, fordi denne kendsgerning er sværere at tage livtag med end som så. Dette skyldes bl.a., at denne pointe kræver en gentænkning af bestemte værdisæt, som har knyttet an til den farveløse skulptur. Gentækningsarbejdet gøres ikke nemmere ved, at pro-

blemet vedrørende den polykrome skulpturs synlighed har et skjulested, og at dette skjulested ligger i selve den kunsthistoriske praksis; i sproget, i sort-hvid-fotografiet, i afstøbningen – i historien. Den vestlige kunsthistorie var ikke hvid, men har klædt sig i hvide klæder.

NOTER

- 1 Geschwind, 2013, p. 89.
- 2 Geschwind, 2013, p. 88.
- 3 Lindquist, 2016, p. 6.
- 4 Nash, 2008, p. 370.
- 5 Nash, 2008, p. 371.
- 6 Nash, 2008, p. 374.
- 7 Nash, 2008, p. 375.
- 8 Nash, 2008, p. 375.
- 9 Derrida, 2005, p. 56.

LITTERATUR

- Derrida, Jacques: *Differance*, Det lille Forlag, 2005.
- Geschwind, Rachel: "The Colors of Seduction: New Thoughts on Color Symbolism in Michelangelo's *Temptation and Expulsion from Paradise*" in Jennifer H. Finkel og Peter Lang (red.), *Renaissance Studies: A Festschrift in Honor of Professor Edward J. Olszewski*, 2013, pp. 89-98.
- Lindquist, Sherry C.M.: *Agency, Visuality and Society at the Chartreuse de Champmol*, Ashgate, 2016.
- Nash, Susie: "The Lord's Crucifix of costly workmanship': Colour, Collaboration and the Making of Meaning on the Well of Moses" in Vinzenz Brinkmann, Oliver Primavesi og Max Hollein (red.), *Circumlitio*, Hirmer Verlag, 2008, pp. 356-381.