



PERISKOP

FORUM FOR KUNSTHISTORISK DEBAT

...en des Ke
...k über da Dingha
...etwas anderes ist. Dieses an
...deran ist, macht das Künst
...es aus. Das Kunstwerk ist zwar e
...angefertigtes Ding aber es ist noch et
...was anderes, als da bloße Ding selbst
...ist. *αλλο πνευμα* Das Werk mach
...mit Anderem öffentlich bekannt, es
...offenbart anderes; es ist Allegorie. Mi
...dem angefertigte Ding wird im
...kunstwerk noch etwas anderes
...engebracht. Zusammenbr
...griechisch *συμβολειν* Das
...Werk ist Symb

ERNST JONAS BENCARD

Om biografismen i Weie-litteraturen

(Genoptryk fra *Periskop* nr. 3, 1994)

Redaktør af *Periskop* 1992-99

Giv agt, subtekst!

Hvordan finde de rette ord? Det *er* svært at skrive. Og måske er det særlig svært at skrive god kunsthistorie, fordi tekster om kunst ofte gennemsyres af magtfulde klicheer om kunst og kunstnere, uudsagte forudsætninger, uerkendte ideologiske strukturer, implicite kontekster, hel- og halvfordøjede teorier og begrebsapparater, associationer, dannelsesstraditioner osv. Alt sammen kan det tage magten fra forfatteren og umærkeligt føre teksten i alle mulige andre retninger end den ønskede. Selv en simpel metafor eller en gængs sproglig vending kan indsmugle en kunstforståelse, der måske/måske ikke står i overensstemmelse med det udsagn, teksten på sit bevidste plan, så at sige, forsøger at fremføre. Der foregår så meget mellem linjerne, at det kan skabe ufrivillig tåge eller overrumplende klarhed i en tekst. Sproget arbejder i teksten. Det danner et væv af betydninger, der uvilkårligt skaber ubevidste lag – en subtekst, som det naturligvis gælder om at styre i lige så høj grad som “selve” teksten *på* linjerne – så vidt det nu er muligt.

I artiklen “Om biografismen i Weie-litteraturen” er det målet at afdække dette mere eller mindre bevidste sproglige arbejde i en tekst om en dansk kunstners værk. Det er et tilfælde, at det er Weie(s kunst), der agerer analyseeksempel. Det kunne lige så godt have været andre tekster fra ældre – eller nyere – kunsthistorie. Så artiklen kan læses som en metafaglig refleksion over den uregerlige betydningsdannelse, der sniger sig ind i en hvilken som helst kunsthistorisk tekst.

Det komplekse vekselspil mellem tekst og subtekst har ofte ansvaret for, at teksters tilsyneladende klarhed ved nærmere eftertanke bliver ulden, omtrentlig, tåget, intetsigende osv. Over for denne mangel på præcision opstiller artiklen det håb, eller faglige ideal, at fortolkningen i stedet tager udgangspunkt i en synlig “logik mellem ord og billede”, eller en “iagttagelig logik”, som en slags korrektiv for det analytiske arbejde. Værkanalysen får jordforbindelse ved konkrete iagttagelser. Og gør sig selv uafhængig/mindre afhængig af en subteksts uoverskuelige kompleksiteter.

Og lige netop biografismen er som bekendt en af de stærkeste og mest betydende fortolkningsmatricer og subtekster i kunsthistorien, som nok kunne trænge til alskens analytiske korrektiver. Og det er måske ekstra nødvendigt at være agtpågivende over for biografismens dulgte manøvrer i en tid, hvor så meget kunst udelukkende siges at handle om kunstnerens identitet. Artiklen kunne derfor også læses som en forhåbentlig stadig aktuel påmindelse om, at relevansen af en kunstners biografi er en sag, der skal behandles med passende akademisk distance.

Om biografismen i Weie-litteraturen

Ernst Jonas Bencard

De følgende betragtninger anstilles som et appendix til min artikel, *Kunstnerens fordrivelse fra kunsten?*¹, der først og fremmest søger at sige noget om Edvard Weies *Langelinie*. Artiklen tager udgangspunkt i den påstand, at den gængse opfattelse af Weies billeder, sådan som den kommer til udtryk i litteraturen om Weie, taget over én kam med alle de generaliseringer, dét indebærer, hviler mere tungt end godt på rodfæstede biografistiske forestillinger. Det hævdes mere eller mindre implicit, at Weies billeder ikke lader sig forstå, uden et kendskab til hans personlighed, liv og levned. Liv og værk synes at være en ubrydelig enhed.

Hensigten med disse papirer vil derfor være at undersøge, om det forhold sig som påstået med Weie-litteraturen. Eller rettere med en lille del af den, for en grundig gennemgang af alt, hvad der er skrevet om Weies billeder og - ifølge den biografistiske logik - derfor også om ham selv, ville kræve mere plads og tid, end der her står til rådighed. Af denne grund vil vi udelukkende koncentrere os om Henrik Bramsens tekst i *Politikens Dansk Kunst-historie*, bd. 5.² Valget af lige netop denne tekst er helt tilfældigt, men den skulle dog kunne gøre krav på så megen repræsentativitet over for den samlede Weie-tekstmasse, at den med rimelighed kan siges at gengive den alment rådende, eller skulle man sige grasserende, Weie-opfattelse.

Det vil ikke være målet at vise, hvordan denne tekst fyldes af biografisk stof. Det ville være alt for let, dét lader sig nemlig uden videre konstatere. Med biografisme menes der da heller ikke det forhold, at der i Weie-litteraturen evindeligt berettes om den gang Weie i vrede tog hjem fra Civitá d'Antino, om den gang han skar *Arkadisk landskab* i stykker, om den gang han var indlagt på Skt. Hans, om den gang han blev uvenner med Isakson over afstanden fra Christiansø til Østerskær,³ eller om den gang han fór i blækhuset p.g.a Scharffs mosekonebryg, osv. osv. ad lib. Den slags genrescener fra Weies liv er blot overfladekrusninger af en mere omfattende biografi-styret værkopfattelse.

Biografisme forstås i stedet som den forbindelse, der etableres mellem de såkaldt formelle beskrivelser af billederne og de biografiske oplysninger.

- (1) *I Kunstværkets krav*, p. 228-41, festskrift til Erik Fischer, ed. inter alia A. Kold & P.S. Meyer, København 1990. Denne artikel + nærværende appendix udgjorde oprindelig en af undertegnede universitetsopgaver.
- (2) Henrik Bramsen: *Edvard Weie til ca. 1913*, og *Edvard Weie efter ca. 1920*, begge i *Politikens Dansk Kunsthistorie, billedkunst og skulptur, vort eget århundrede, efter 1900*, bd. 5, hhv. p. 68-73 og p. 134-38, København 1975. For at læseren kan bedømme de her fremsatte påstande, anbefales det at læse Bramsens tekst inden, eller i det mindste at have den ved hånden under læsningen af dette. Når der nedenfor bruges typografiske gåseøjne - » og « - citeres der direkte fra kilden.
- (3) Den lille episode om Isaksons og Weies uoverensstemmelse behandles på en meget symptomatisk vis af Weie-litteraturen. Man nævner kun deres batalje, men ikke dens anledning. Kun den grundige Leila Krogh fortæller i *Bornholmerskolen. Isakson og Weie på Bornholm* i særtryk fra *Bornholmske Samlinger*. II række - 4. bind, Rønne 1969, p. 29f, at uenighed om afstanden til Østerskær udløste deres uoverensstemmelse (!), mens de fleste andre tekster - som denne - hemmelighedsfuldt nøjes med at tale om »en eller anden ligegyldig sag« eller en »bagatel«. I stedet for at fortælle, hvor hysterisk og latterligt kunstnerne kan optræde, så opnår man ved at fortie en del af anekdoten, at kunstnerne fremstår med en blanding af støjhed og sart følsomhed, hvorved de synes at leve op til den standardiserede idealforestilling, vi har af romantiske kunstnersjæle. Denne lille fortielse kan siges i en nøddeskal at rumme, hvad denne lille undersøgelse ønsker at vise, nemlig at det kun er disse kunstnerfixerede klicheer, der udgør biografismens tolkningsgrundlag.

Den biografistiske "metode" består i at knytte billederne sammen med enten kunstnerens eksemplariske følsomhed, begivenheder i kunstnerens liv eller hans psykiske disposition, etc. Disse omstændigheder ved kunstneren bliver tilsyneladende den ene baggrund, der gør det muligt at se og tolke hans billeder. Når den biografistiske tekst spørger, hvad der er meningen med fx. Weies billeder, ligger forklaringen lige for: Man kaster blot blikket i retningen af kunstneren og finder da svaret. Biografismen giver sig denne form for betydningsdannelse i vold.

At kunsthistorien er biografistisk, er ingen nyhed, men præcis hvordan og i hvilken grad kunne måske nok fortjene lidt mere opmærksomhed. Denne lille undersøgelse søger i al fald at højne en sådan. Der tages udgangspunkt i den opfattelse, at biografismen ikke giver sig til kende med åbne erklæringer – bortset fra den direkte omtale af kunstnerens livsvilkår, opførelse, temperament osv. Den biografistiske betydningsdannelse opererer tværtimod på et uerkendt, uklart eller i hvert fald kun meget sjældent direkte ekspliciteret plan, som en (sub-)tekst under teksten. Emnet for disse papirer bliver da at undersøge, *hvordan* denne lyssky betydningsdannelse sættes i værk, *hvordan* Weies værk beskrives, bestemmes og fortolkes af biografistiske forestillinger. Opmærksomheden vil derfor i *punktnedslag* blive rettet mod de ord, vendinger, metaforer, den terminologi og retorik, der tages i anvendelse over for billederne i den valgte tekst for at skabe forbindelsen mellem liv og værk.

Skønt der således vil blive fokuseret temmelig detaljeret på forfatterens formuleringer, er det ikke hensigten at dadle eller rose teksten for dens mere eller mindre bevidst biografistiske billedudlægninger. Sigtet er i stedet at vise, hvordan selv det tilsyneladende uskyldigste og såkaldt "rent beskrivende" adjektiv kan være farvet, smittet og styret af en biografistisk tolkningstradition. Hvordan det, man kunne kalde "fortolkningen" af et billede altid allerede er begyndt med det, man kunne kalde "beskrivelsen" af det.

Disse papirer arbejder altså ud fra den tese, at en biografistisk opfattelse af en kunstners værk ikke blot udfoldes ved at referere anekdoter fra kunstnerens liv som baggrunden for værket, men også sætter sig igennem i omtalen af *billederne* på et såkaldt formalistisk eller beskrivende niveau, som man vil være tilbøjelig til at mene er knap så betydningsladet, mere objektivt og neutralt. Målet er således at gøre opmærksom på det i biografistisk henseende betydningsfulde i selv det mindste og tilsyneladende ubetydelige af de greb, kunstvidenskaben - og ikke blot den her valgte tekst - behandler billeder med. Bramsens tekst agerer da blot anledning til disse usystematiske, kritiske overvejelser over nogle af kunsthistoriens hyppigt forekommende procedurer. Så i stedet for blot at kritisere teksten, ønsker jeg langt hellere, som en skærpelse af en metodisk bevidsthed, at gribe i egen - og gerne også læserens - barm.

Henrik Bramsens tekst i Politikens Kunsthistorie indledes med en prolog (p. 68), der søger at gribe essensen i værket. Og skønt en sådan kort værkintroduktion ifølge sin natur ikke behandler enkelte billeder, så får den alligevel sagt tilstrækkeligt meget konkret om karakteren af Weies værk, at tolkningsrammen for det enkelte billede her fastlægges. Teksten lægger ikke skjul på sit hovedsynspunkt, nemlig at Weies værk skal ses i lyset af hans liv, tanker og følelser. Det fastslås hele to gange på samme side, at han »var og blev en renlivet romantiker«. Til denne karakterskildring føjes ganske traditionelle forestillinger om kunstneren: Det fortælles, at han var både sky, sårbar, plaget, voldsom, idealistisk og opvokset i trange kår. Disse kunstnermytomaniske oplysninger bringes ikke i kontakt med Weies billeder, men de bliver alligevel den grund, teksten rejser sine billedlæsninger på. Thi der kræves nemlig ikke mange af denne slags oplysninger, før klichéforestillinger om Kunstneren er vakt. Et løst anslag – som her – er mere end tilstrækkeligt til, at vi villigt indstiller os på, at det er kunstnerens stærke følelser, der er på spil i hans billeder. Denne forestilling er så stærk, at den fritager teksten fra at redegøre for, hvordan kunstnerens tilstedeværelse kan ses i billedet, hvordan forbindelsen mellem mand og værk etableres.

For biografisten er denne forbindelse en ubetvivlelig selvfølge, som ikke har argumentation nødvendig. Tekstens hovedsynspunkt kan altså fremsættes uden begrundelse, og dette lader sig kun gøre, fordi synspunktets gyldighed er så alment accepteret, at det står af sig selv.

Prologen bevæger sig dog lidt nærmere billederne: Vi får at vide, at det især er farverne, der må gøres ansvarlige for kunstnerens mærkbare nærvær i billederne. Det siges, at for Weie betød farven »udtryk for stemning og udfoldelse af temperament«. ⁴ Farverne skulle altså uden videre kunne pege på de stemninger, Weie oplever, og det temperament, han oplever dem med. Teksten begrundes imidlertid ikke, hvordan disse intime personlige fænomener kan erkendes. Vi får ikke at vide, hvad det er, der gør, at netop farverne lader sig forbinde med de og de af hans psykiske egenskaber; hvordan man kan se et slægtskab mellem fx. en grøn farve og denne for længst afdøde mands følelses- og tankeliv; ej heller hvad det er, der uden videre får os til at antage, at en sådan meddelsomhed eksisterer i en kombination af farver, at de kan afspejle noget; endsige at vi kan se det, uden at forvanske det; at en uforstyrret transmission af stemning og temperament fra kunstner til betragter overhovedet eksisterer.

Kan alt dette overhovedet lade sig gøre? Man kan tvivle herpå. At farverne skulle rumme dette potentiale, må ret beset siges at være en ret hasarderet påstand, der i det mindste kunne kræve en smule begrundelse. Men det er ikke nødvendigt, for tankegangen legitimeres af et par af de ældste sandheder i kunsthistorien: Farver ejer i sig selv mystiske kræfter – farver virker – uanset hvilke former, de påføres, mener vi. Vi taler fx. om en kunstners farveholdning for at lade ane, at karakteristiske farvekombinationer har en eller anden højere mening; Vasari har lært os at tro, at farven helt og holdent bestemmer venetianernes kunst; og Weie er som så mange andre som bekendt anbragt i kategorien "kolorist"; osv... Farver taler altså til os. Og talestrømmens kilde lader sig åbenbart let identificere i dette tilfælde: Det er kunstneren, der snakker. Dette er i kunsthistorien end ikke antagelser, men selvfølgeligheder, hvorfor teksten i ly af dem ubekymret kan fremsætte sine påstande.

Mindre hasarderet bliver det ikke, når det også fremgår, at det er muligt at skelne mellem en særlig »naturvidenskabelig« karakter af farverne og en mere følt og fri, hvor det er »sansning og oplevelse«, det kommer an på. Teksten oplyser, at Weie »må have følt« sympati for det sidste. Hans maleri er »...det mest *maledede*...« ⁵, og hans bearbejdning af materialerne var »udpræget sensuel«. Hvordan det lader sig gøre at skelne mellem de to opfattelser af farvers karakter, begrundes ikke. Det synes også overflødig, for teksten spiller på et klassisk modsætningsforhold mellem kunstneren og videnskabsmanden, mellem noget irrationelt og noget rationelt, følsomhed og tænksomhed, osv. At dette modsætningspar ikke fortæller noget særlig præcist om Weies farver, indser man let, når man spørger, hvordan en naturvidenskabelig farvet farve ser ud? Eller hvordan man kan være overbevist om, at »sansning og oplevelse« har bestemt farverne, og ikke »farvekort« og »farveteorier«. Og hvis vi et øjeblik antog, at det var uproblematisk at foretage denne skelnen, hvordan da vide sig sikker på, at de to farveopfattelser udelukkede hinanden; at man ikke kunne iagttage begge fænomener på en gang i samme maleri; at de to opfattelser er de eneste mulige; at de af natur var som olie og vand - uforenelige; at hvis en malers farver er følte, sansede og oplevede, som Weies angiveligt skulle være, så er der hverken tænkt, teoretiseret eller talt om dem – og omvendt?

Weies farver karakteriseres altså ved hjælp af en denne modsætningsretorik rungende almengyldighed. Og vi får dermed ikke noget specifikt at vide om farverne, kun trukket på den alt for udtrådte kliché, at maleriet af-

(4) Bramsen, op.cit. p. 68. Der henvises hertil i det nedenstående.

(5) Ibid. Vendingen stammer fra en Harald Giersing-anmeldelse af Weie i 1909. Bramsens tekst tager tilsyneladende anmeldelsens ordlyd til sig som sin egen, og i det følgende vil der derfor ikke blive skelnet mellem de to. Som nævnt er objektet for denne undersøgelse da heller ikke en bestemt forfatters formuleringer, men i stedet gammelkendte tankegange i kunsthistorien, som de afspejles af visse udtryk, uanset hvem der måttet have forfattet dem. Giersing eller Bramsen er derfor i denne sammenhæng et fedt.

spejler kunstnerens instinkt og intuition og andre af den slags egenskaber, som kunstnere ifølge denne standard siges at have patent på.

Denne maleriets og især farvernes sanselighed er dog ikke fuldstændig tøjløs. Den har et naturalistisk korrektiv: Farven var nemlig »ikke stofløs, men bevarede karakteren af selve materialet...«, og Weies billeder »giver os... det rigeste følte indtryk af virkeligheden...«⁶. Weies malerier gengiver altså i en eller anden grad virkeligheden, som det hedder. De mest betydningsfulde udtryk i de to sætninger handler om måden, hvorpå denne gengivelse finder sted. Nemlig det ene udtryk, der meddeler, at farven var *ikke stofløs* – og det andet, der fortæller, at hans virkelighedsindtryk var *rigt følte*. Lad os se lidt nærmere på disse to (1&2):

1. Hvad vil en *ikke stofløs* farve sige? Strengt taget er det et forvrøvet udtryk, idet en farve for at være en sådan må være fremstillet af et eller andet stof, hvorfor stofløse farver ikke findes – i al fald ikke i maleriet. En ikke-stofløs farve er simpelthen en pleonasme. Man må da spørge sig selv, hvad der er på færde i et så indlysende intetsigende udtryk. For det ville være dumt at tro, at der ikke er nogen mening med det. "Stoflighed" optræder da også som et yndet begreb i kunsthistorien. At noget er stofligt i et maleri bruges sædvanligvis som beskrivelse af en realisme-effekt. Nemlig, at det fænomen i et maleri, man omtaler, foregøgl nærvær, liv, kød og blod – stof. I et stofligt billede er det som om, at det gengivne er virkeligt – ifølge den realisme-dogmatik, der i kunsthistorien huserer bag udtrykket stoflighed.

Men denne stoflighedens realisme-effekt er ikke mulig uden kunstnerens sanselighed. For at verdens stoffer kan fremtræde stofligt overbevisende eller virkelighedstro i maleriet, sætter kunsthistorien malerens fintmærkende sanseapparat som den nødvendige formidler af stofligheden. Stoflighedsbetingelse er malerens følsomhed – siger kunsthistorien. Når noget hævdes at være stofligt i et maleri, er det altså ikke blot tegn på, at realisme-virkningen er høj, men også at kunstnerens følsomhed er stor.

Derfor synes det stoflige i maleriet da også at have stort set (og der er ingen grund til ikke at "se stort" på tingene, idet vi her har med en af kunsthistoriens største klicheer at gøre) to forskellige fremtrædelsesformer: Et maleri er *enten* stofligt, når det afbilder flere forskellige stoffer (lændeblæde, kød, søm, træ) med så virkelighedsnær akkuratelse som muligt. I disse tilfælde antages virkningen af realisme at være større end virkningen af følsomhed. Man kan fx. tænke på Zurbarán, hvis billeder har ry for at være stoflige på denne vis. *Eller* i vort århundrede hyppigere: Et maleri kaldes stofligt, når det er "pastost" eller "ekspressivt *malt*", når der så at sige er smurt tykt på af maleriets eget stof på bekostning af en nøjagtig gengivelse af verdens stoffer. Her antages virkningen af malerfølsomheden at være lige så stor, ja oftest større end virkningen af realisme. Man kan tænke på alskens impressionister, ekspressionister osv., og som det vil fremgå også Weie.

Denne alment gældende opfattelse af stoflighed hælder teksten også til. På den ene side rummer Weies stoflighed et mål af realisme i sig. Det fremgår fx. af det, der følger umiddelbart efter den ikke-stofløse farve. Der står, at farven »...bevarede karakteren af selve materialet...«. Trods Weies omskabelsesproces, bevarer tøj, buske, hud osv. deres fra Det Virkelige Liv (DVL) kendte særpræg. Men det er dog på den anden side vigtigt at understrege, at de virkeligheds stoffer, teksten mener at kunne iagttage i Weies farver, ikke svarer til en fotografisk nøjagtig gengivelse deraf. Realismen har en grænse, idet det kun er *karakteren* af stofferne, der fastholdes. Der tales altså ikke om nogen 1:1 oversættelse af virkelighedens materialer til den malede gengivelse af dem. Den transformation, der har fundet sted, er nemlig underkastet Weies romantisk følte opfattelse af stofferne i verden. Hvilket fremgår af, at teksten nævner den ikke-stofløse farve umiddelbart efter, at den har påstået, at det er sansning og oplevelse, det kommer an på i Weies maleri, som et yderligere argument for denne påstand. Det stoflige ved far-

(6) Ibid. Det sidste citat stammer fra den nævnte Giersing-anmeldelse. Jvf. foregående note.

ven ligger i forlængelse af den følsomhed, man finder i Weies maleri – hæveder teksten.

2. Samme følsomhed står i centrum, når teksten fortæller os, at Weies maleri »giver os... det rigest følte indtryk af virkeligheden...«. Hvad vil det sige, at noget er *rigt følt*? Kan man tale om rige følelser? Kan man tale om *fattige* følelser? Rigdom i forbindelse med følelser må vel antages at have med en særlig nuancerigdom at gøre. Man må formode, at de følelser, der strømmer gennem Weie, når han ser på verden, er særligt dybe, at de registrerer alle detaljer, at de ikke kender til overfladiskhed, at de er altomfattende og sanser både stort og småt. Et *rigt følt* indtryk af virkeligheden må være en særlig efterstræbelsesværdig og eksemplarisk måde at opfatte virkeligheden på. Og det må antages, at *nogen* desværre ikke kan omfatte verden med samme skarpsindigt iagttagende følsomhed, som denne udsøgte klasse af mennesker, som Weie må antages at repræsentere, gør. En malers fornemste opgave består i at kunne fremvise disse egenskaber i sit maleri for os andre, som da må antages at være de fattigt følede, afstumpede individer, der hentydes til, når teksten taler om dette »os«, som overvældes med denne rigdom. Helt nedsunket i armod kan *vi* dog ikke være, for *vi* har trods alt beholdt evnen til at erkende de rigere følelser i kunstnerens værk, skønt *vi* ikke selv kan føle dem, eller måske blot har glemt dem i vort fattige, overfladiske liv. Weie er da en art pædagog, der indvier os til en højere og ædlere sansning af omverden. Kunstnerdyrkelse?

De to udtryk, *ikke-stofløs* og *rigt følt* giver os nu en forholdsvis klar forestilling om, hvad teksten mener, der foregår i Weies maleri: Vi forstår, at den virkelighedsgengivelse, teksten vil tale om i Weies billeder, *ikke* fremdrager tingenes fotografisk nøjagtige fremtoning. Han gengiver i stedet »selve materialet« – som det besværgende hedder – karakteren af stofferne eller essensen af tingenes stoflighed, må man formode. Kunstneren bliver en art platoniker, der står i nær og øm kontakt med tingenes essens.

Men denne metafysiske transcendering af naturens stoffer, er dog ikke fuldstændig. Weies maleri er så at sige standset på halvvejen mellem en jordisk og en metafysisk dimension. For stofligheden i Weies maleri underlægges på samme tid både en respekt for det genkendelige i naturen og for de himmelske essenser. Det gengiver tingene både i en eller anden grad af overensstemmelse med deres tilfældige, skinbarlige fremtoning og i en eller anden grad af overensstemmelse med deres egentlige, højere væren. Weies maleri peger i begge retninger. Det omfatter både det laveste og det højeste i en eller anden ideel balance.

Denne halvt jordiske, halvt himmelske position kan Weies maleri kun indtage, *fordi* han lader tingenes stoflighed passere sin rigdom af følelser. Når Weies billeder kan iagttage og gengive tingene *sandere* end hard-core foto-naturalistiske billeder formår, skyldes det udelukkende billedernes ud-spring i en romantisk og ekspressiv perception. Ja, hvis ikke teksten konstituerede kunstneren og hans perception som en formidler-forsoner mellem gud og menneske, ville hans maleri slet ikke fungere, det ville slet ikke være kunst. Så hvis vi nu og da undrer os over, at de naturalistiske elementer i Weies maleri forekommer forvanskede og dårligt iagttagede, er det kun fordi, at vi opfører os som almindeligt dødelige, for hvem dyb sansning og metafysisk forståelse af verden og stofferne i den fortøner sig. Weie derimod forstår, han har følt og set, og kan i sit maleri bibringe os denne forståelse.

Men for at vi overhovedet kan modtage stoflighedens forkyndelse, må vi for kortere eller længere øjeblikke kunne se og føle som Ham. Vi må i en eller anden grad dele hans sensibilitet. Hvad der så for alvor distingverer op-havsmanden til et stofligt maleri i forhold til os, er hans særlige kunnen. Han magter med sine begrænsede midler, sit ene stof at gengive flere, andre stoffer. Vi må beundre den præcision, hvormed han kan artikulere sin følsomhed. Maleren må stå i en ganske særligt privilegeret og for os uopnåelig forbindelse ikke blot med materialerne i verden og deres sande, a priori natur i det høje, men også med sit eget stof, malingen og farven. Både Weies følsomhed og hans udsøgte materialebeherskelse danner da mulighedsbe-

tingelsen for stoflighedens metafysiske status. Weie formår ikke blot at sanse sandt, højt og dybt, han forstår endog at male det klart.

Ikke blot Weies perception, men også hans teknik er da særlig forbilledlig. Prologen synes altså at fortælle os, at der i Weies maleri sættes to elementer i spil, der for en umiddelbar betragtning kan forekomme modsatrettede: Det ene, hans særlige udfoldelse af sanselighed, og det andet hans troskab over for naturens stoffer. Men lige netop disse to elementer lader sig forene i den måde, teksten benytter begrebet stoflighed på. Hans farvers stoflige karakter er det væsentligste kendetegn i Weies værker ifølge teksten, for i denne stoflighed kan vi erkende både hans særlige fintmærkende påvirkelighed over for omverdens indtryk og hans præcise evne til at nedfælde disse på sin måde.

Prologen giver os da et klart billede af kernen i Weies kunst: Det, hans malerier viser, er ikke det, de afbilder, men den præcision og følsomhed, hvormed de afbilder. *Kunstværket regnes for kunstnerens særlige, forbilledlige gengivelse af kunstnerens særlige, forbilledlige perception af verden.*

Udtrykkene *ikke-stofløs og rigt følte* afspejler da i sidste instans den forherligelse, teksten udøver af kunstneren og hans sanseapparat. Han og det er en slags forkynder-pionér for os almindelige fattigt følede individer. Disse to udtryk viser os biografismen for fulde omdrejninger. Den karakteristisk, der gives af maleriet med disse to vendinger, cementerer den dyrkelse af geni-kunstneren, som synes at være på færde overalt i teksten.

Efter prologen bevæger teksten sig kronologisk gennem værket. Om *Interiør med kunstnerens søster, Emma Weie* fra 1910 (Fyns Kunstmuseum, fig. 61, p. 71) anføres først hendes »stofrige klædning«⁷ og andre stoffer i motivet. Hvad der menes med påpegelsen af denne stofrigdom svarer ganske nøje til den perceptualistiske/biografistiske metafysik, der som just beskrevet ligger til grund for tekstens begreb om stoflighed. Det siges derefter, som det siges om så mange andre af Weies tidlige figurer før hans stilskift i 20'erne, at søsterfiguren er »næsten som skåret i træ«.⁸ Dette skyldes ikke bare figurens kantede præg, men også at et træskærerarbejde jo som bekendt er tredimensionelt, og at denne tilsyneladende tredimensionalitet i billedet forstærker den nærværs-effekt, som maleriet ved hjælp af sin påståede stofrigdom kan frembringe, (men ret beset er der jo i maleriet kun eet stof – farven – hvis der ses bort fra de kemisk stoflige, men ikke-taktile forskelle mellem de enkelte farver). Noget tredimensionelt er selvfølgelig (skønt det dog kun er selvfølgelig for perceptualister) mere konkret, mere taktilt, mere nærværende end et todimensionelt maleri, og det er denne fornemmelse af noget næsten virkeligt, sammenligningen med et træskærerarbejde skal udløse.

Det lyder derefter om søster-portrættet: »Det er... musikalsk bevæget uden at der er givet slip på en massiv virkning af selve farvens stof.«⁹ Denne sætning synes at rumme to poler: Det »musikalsk bevægede« og den »massive virkning af selve farvens stof«. Den første del af citatet kan give anledning til undren: Kan et maleri være bevæget på en særlig musikalsk facon? Eller i det mindste illudere at være det? Regner teksten med en mulig umusikalsk bevægelse af malerier som en underforstået forståelsesramme? Og hvad er i så fald det? Eller en umusikalsk stilstand? Det nytter vist ikke at stille den slags håndfaste spørgsmål til udtrykket, man må snarere karakterisere det som poesi for at prøve at fatte det. Når billedkunsten sammenlignes med musik – Mozart og Bach må ofte holde for, og i Weies tilfælde fx. von Weber eller Beethoven – må man forstå det som rosende omtale. Det er en ekstra stor kvalitet, når et maleri ligefrem kan forlede os til at høre musik. Det synes at være maleriets mål at forhøje – og endog at ophøje – sansningen ikke blot ved at gengive indtrykket af så mange stoffer som muligt, men også ved at andre sanser end blot synssansen bliver stimuleret. Hvilket ligger i tydelig forlængelse af perceptualismens dyrkelse af det stof-

(7) Ibid., p. 70

(8) Ibid.

(9) Ibid.

lige, idet den jo hævder, at vi via malerens formidling næsten kan føle (og måske ligefrem også lugte og smage?) de stoffer, vi rent faktisk kun kan se, og det til og med afbildet. Det musikalske spiller altså (bl.a.) på den perceptualistiske forestilling, at det i maleriet gælder om at videregive en så rig sansning - kunstnerens - af verden som muligt.

Det musikalske skal utvivlsomt også referere til Weies egen term for det »poetiske«, »dramatiske« eller »romantiske«¹⁰ i hans maleri. Han sammenligner i *Poesi & Kultur* »simplen« sit maleri med musik og farverne med toner. Ordet musikalsk optræder altså også i teksten som en reverens for Weies egen terminologi og for den metafysiske kraft, Weie selv antog, at han med dette terminologiske trylleslag kunne forhekse sit maleri med.

Det *bevægede* skal nok forklares med, at maleriet som nævnt påstås at afbilde en stor rigdom af stoffer. Det vil altså sige, at maleriet kan deles i mange enkeltdele, der udsender hvert sit stoflige budskab, og denne mangfoldighed karakteriserer teksten da som bevægelse. I hvad man kan kalde en lidt mindre streng forstand, må man også formode, at når noget karakteriseres som bevæget i et kunstværk, så skal det på den ene eller anden måde udtrykke stærke følelser. En sådan opfattelse af ordet stemmer overens med, hvad det musikalske også skal associere til. Udtrykket *musikalsk bevæget* sender altså en masse associationer i luften, som tilsammen skal pege på en særlig følsom kunstnerisk manifestation.

Den anden del af sætningen omhandler det stoflige. Maleriet formidler også »en massiv virkning af selve farvens stof«. Der er altså så meget farvestof, at det for perceptualisten har en næsten overvældende virkelighedsnær virkning som fx. et træskærerarbejde. Og det peger som tidligere anført på Weies mønstergyldige perception som baggrunden for denne stofrigdom. Ordet *massiv* indgår da også i kunsthistorien som en af de hyppigt benyttede termer, der skal beskrive det ideelle nærvær, den virkelighed og stoffylde, maleriet angiveligt via malerens syn skulle kunne forkynde for os, (hvilket i øvrigt peger på en besynderlig kunsthistorisk længsel efter en udslættelse af maleriet som en platonsk Endlösung på det for den perceptualistiske nærværsmetafysik så frustrerende problem, at maleriet alligevel ikke helt er som den virkelighed, det kun kan afbilde; malerens perception er, når det kommer til stykket, noget skidt, kun en sølle erstatning for virkeligheden). Også i denne sætning indgår ordet *selve* som en besværgende understregning af, at det er metafysiske kategorier som det egentlige, grundstoffet selv i sin reneste og mest ideelle form, tilværelsens substans, som maleriet kan afbilde, fordi Weie i særlig grad må antages at være nær ved disse livskilder.

Vi har altså i denne korte karakteristik af søsterportrættet både udtryk for Weies følsomhed - her er benyttet synonymerne musik og bevægelse - og Weies perception af stofferne i verden. Sætningens to dele - poler - optræder nærmest som to vægtskåle, der skal stilles i en eller anden balance. Det antydes nemlig, at maleriet kunne blive for musikalsk bevæget. Man kunne forestille sig, at bevægelsen blev for kaotisk og mangfoldig, jvf. billedteksten, hvor det lyder: »Weie havde lært...at sikre billedets ubrødelige enhed...« og brødteksten, hvor portrættet kaldes »...rigt i farven, uden at være broget...«. Eller man kunne forestille sig, at musikken blev for musikalsk. Det musikalske synes nemlig for teksten også at være synonymt med de abstrakte eller rent formelle elementer: Farvernes nuancer, strøgenes rytme, formernes forhold til hinanden uafhængigt af, hvad der afbildes.¹¹ Når

(10) Disse udtryk er nøglebegreber for Weie, se fx. *Poesi & Kultur*, København 1951, p. 17, 18, 22, 43. Eller se brev af 21. september 1931 fra Weie til Leo Swane i *Edvard Weie* (udstillingskatalog), Statens Museum for Kunst & Aarhus Kunstmuseum 1987 (herefter *Weie-kataloget*), p. 157f.

(11) Se fx. billedteksten til fig. 64, p. 73: »Motivet er lysets spil i trækrønerne med udtrykket lagt i en præcis nuancering af tonerne og strøgenes energiske rytmiske forløb. Det rent musikalske, som han lagde vægt på er her konsekvent og virtuost gennemført.« Se også billedteksten til fig. 136, p. 139, som senere vil blive omtalt. Parallellen mellem maleri og musik finder vi hyppigt netop blandt mange af de første mere eller mindre abstrakte malere i begyndelsen af vort århundrede, som fx. hos Kandinsky - og altså også Weie. Sammenstillingen af musik og maleri skulle dengang tjene som kunstformidleres (heriblandt også kunstnerne selv) legitimering af, hvorfor himlen ikke længere var blå og græsset ikke grønt i malerkunsten: En pædagogisk forklaring (som det kunne være interessant at udforske lidt nærmere, for er det kun over for det forargede publikum, at kunstnere og kunstformidlere føler, at de må legitimere sig, eller er det også over for sig selv? og i givet fald hvorfor?) på, hvorfor bl.a. farverne ikke længere var "naturlige", hvorfor kunsten var blevet lige så abstrakt (mere eller mindre) som musikken.

kunsthistorien karakteriserer noget i maleriet som musikalsk, skyldes det ofte, at (det forhold, der tales om i) maleriet, simpelthen ikke længere ligner noget genkendeligt, det er blevet så abstrakt, så smukt, så følsomt, så fantastisk, så metafysisk osv., at vi ikke ved, hvad vi ellers skal sige. Vi tyr' da til at forbinde det usigelige med noget, der er lige så lidt natur-afbildende som musikken.¹² Faren med et *for* musikalsk maleri synes at bestå i, at det hengav sig til disse abstraktioner, hvorved det ville slippe forbindelsen til sit postulerede udgangspunkt, virkeligheden *selv* og den sansning af den, som Weie har foretaget, billedet ville blive helt abstrakt, for musikalsk, for selvoptaget, for selvtilstrækkeligt, og disse onanistiske/autistiske tilbøjeligheder får teksten til at trække en moralsk pegefinger.¹³ Der er dog i søsterportrættet ingen grund til frygt, fordi der angiveligt er tale om en eller anden kompositionel balance, hvor forholdet mellem det abstrakte/poetiske element – musikken og bevægelsen – og det naturalistiske element – stofligheden – angiveligt er ideelt.

Ved at antyde denne fare for en ubalanceret komposition, et mislykket maleri, så får teksten på en ny måde atter peget på kunstneren som en idealiskikkelse. Han forstår at blande digt og natur på en ideel måde. Han besidder en eller anden form for mådehold, og forstår at disponere sine midler. Men sådan vurderer teksten imidlertid ikke den sene Weie. Det nævnes direkte, men uden begrundelse, at hans kompositionelle færdigheder lod noget tilbage at ønske. Til og med to gange.¹⁴ Og skønt teksten klart foretrækker den besindige afbalancering af digt og natur (som den iøvrigt kun mener at kunne konstatere i Weies værker før 1920'erne, jvf. nedenfor), så kan Weies kompositionelle mangler også bruges som en indirekte ros. Hans kompositioner kan nemlig også lide af usikkerhed, fordi han synes at kunne være *for* romantisk anlagt, hans maleri synes at kunne blive *for* bevæget eller »noget tumultarisk, når han forsøgte sig på egen hånd« (og ikke kopierede et forbillede).¹⁵ Her synes den dårlige komposition kun at være udtryk for, hvor stærkt han føler, hvor lidt køligt og hvor meget uden omtanke, han ønsker at give udtryk for disse følelser. Han taber overblikket af bar sanselig heftighed. Det vil altså sige, at når teksten diskuterer komposition i billederne, afbalanceringen af elementer i forhold til hinanden, så kan Weie både roses og dadles for sine færdigheder i så henseende, og begge dele (dog absolut mest i de førstnævnte tilfælde) kan bruges til at udtrykke en eller anden form for ideel egenskab ved kunstneren. Så hvad enten kompositionen er god eller skidt (ganske ufortalt, hvordan dét afgøres), så kan den altså i begge tilfælde – ganske vist af forskellige grunde – aftvinge os beundring og cementere kunstnerens krav på en art genistatus.

Tekstens betoning af Weies perception som kernen i værket fører naturligt nok til, at værket efter ca. 1910 betegnes som »impressionistisk« – dog ikke uden forbehold, da værket jo ikke kan kaldes vaskeægte impressionisme.¹⁶ Denne impressionisme, der synes at være synonym med det, der her er blevet kaldt perceptualisme, bliver det pejlemærke, teksten mener, Weies værk skal udstikkes efter, indtil hans stilskift i 20'erne. Denne opfattelse af værket viser sig da også i det følgende af teksten. Lad os nøjes med to korte eksempler:

Opfattelsen kommer tydeligt til udtryk i fx. omtalen af to landskabsbilleder: Det ene *Eftermiddagssol over trætoppe* (fig. 64) og det andet *En tegner en solskinsdag i Boserup skov*.¹⁷ Det siges om disse to: »Begge er af udsøgt mild skønhed i skildringen af mødet mellem solen og skoven, "impressionistiske" overfladisk set...« Igen: Weie har set et natursceneri udspille sig, og

(12) Musikken synes i kunsthistorien at have indtaget rollen som metafor for topmålet af abstraktion, det mest autonome, man kan tænke sig. Denne forestilling kunne utvivlsomt anfægtes en del, men det bliver ikke her...

(13) Denne onanistiske tilbøjelighed synes i øvrigt at være modernismens drivkraft. Teksten synes at advare mod denne modernismens dyrkelse af det rene, stofløse maleri, det stadigt mere referenceløse og autonome værk. Ganske pudsigt, eftersom jo netop Weie går for at være en af modernismens banebrydere i Danmark.

(14) Bramsen, op. cit. p. 136f

(15) Ibid.

(16) Ibid., se fx. billedteksten til fig. 63, p. 72, eller p. 73, to steder.

(17) Førstnævnte har nr. 45 med en anden titel i Weie-kataloget, det andet har nr. 43

gengiver det på en for os horisontudvidende facon. Citatet efterfølges umiddelbart af en besynderlig sætning: »...men meget mere i slægt med de store klassiske landskabsmalere fra 1600-tallet. Weies visdom og uskyldighed var enestående.« Man kan formode, at der med Weies »visdom og uskyldighed« refereres til følgende: Visdommen har nok med hans viden om den store, klassiske landskabstradition at gøre, og hans uskyldighed har muligvis at gøre med det uskyldige øje, en impressionistisk maler almindeligvis har ry for at se et landskab med. Om det så forholder sig sådan med denne interessante formulering, vil vi dog lade stå hen i det uvisse. For denne undersøgelse er det mest interessante, at det for teksten er muligt at uddrage så specifikke karakteregenskaber som visdom og uskyld af to landskabsmalerier. Uden at forklare nærmere, hvordan det lader sig gøre at gå så vidt. Den eneste måde, man kan forklare det på, er at ty til den i forvejen gældende, impressionistiske forestilling, at et maleri er et hjørne af verden set gennem et temperament.

Et andet glimrende eksempel på den perceptualistiske metafysiks mærkværdige længsel efter at gøre maleriet så virkelighedstro som muligt findes på p. 136, hvor et nøgenstudie af en kvinde til Poseidonbilledet omtales.¹⁸ Det oplyses, at vi har at gøre med »en liggende kvindelig model med udslået hår, en hedensk, varm og indbydende nymfe.« Ja, hun formelig damper. Selv undertegnedes distante fotokopi synes at emme: Ta mig! Ring nu! Dette »erotiske element«, som teksten benævner det, må være synonymt med den sensualitet i værket, teksten – som nævnt – tidligere har fremhævet. Begge dele skal antagelig udtrykke den højeste grad af stofligt nærvær, en art perceptualismens højdepunkt. Der synes i al fald at være et ekko af denne perceptualistiske ekstase i teksten flere linier frem: Lidt efter får vi at vide, at »et stykke blondebesat silkekjole af Pilo kan minde om Weie.« Eller om *Romantisk fantasi*: »Det er som en urolig drøm om silkehud og milde luftninger.«¹⁹

Meget tyder i det hele taget på, at kunsthistoriens konstatering af maleriers stoflighed kun er et figenblad over en trang til at indlæse en erotisk subtekst i maleriet. Perceptualismen synes at have en (pseudo)erotisk henrivelse som sit uerklærede højeste mål, sin telos. For et stofligt maleri kaldes raskvæk bl.a. vådt, sanseligt, bevæget, rytmisk, energisk, erotisk, sensuelt, hedensk og varmt for blot at nævne nogle prædikater, som teksten her anvender. Kunsthistoriens stoflighedsskala går fra "vådt-i-vådt" som det højeste mål af safter i billedet til "stift, akademisk og tørt maaahlt" som et ikke-ophidsende, støvet nulpunkt. I stedet for at sige: I'm having an erection, kan kunsthistorikeren og hans læser konversere om stoflighed uden at kompromittere sig.

Maleriet bliver altså tilsyneladende opfattet som en *virtual reality*, hvor alle realitetseffekter nærmest overtræffer *the real thing*. Det er dette, teksten kalder impressionisme. Men perceptionen til grund herfor er dog ikke helt så uskyldig, som sande impressionistiske sansorganer ellers ifølge den kunsthistoriske markedsføring siges at være. Skønt maleriet aldrig mister forbindelse til virkeligheden – Weies sansning af omverden er hele tiden fundamentet for billedet – rummer perceptionen nemlig også et temperament, som farver Weies blik på verden i en postuleret romantisk-dramatisk-sensuel retning: »Det var bølgerne og hele bevægelsen i naturen, det gjaldt...« og »...Weie [søgte] det dramatiske og bevægede i naturen...«, lyder det.²⁰ Teksten skildrer altså konsekvent værket som resultatet af mødet mellem Weies egenartede væsen og naturen. Heri synes teksten i øvrigt at lægge sig i kølvandet af den opfattelse, Weie selv gav udtryk for i *Poesi & Kultur*. Han taler nemlig her om det, han kalder »Naturfølelsen« eller »det poetiske Livssyn« som de nødvendige ingredienser for maleren, for at malerkunsten kan blive, som den bør være i Weies øjne.²¹ Weie og teksten med ham synes at plædere for en poetisk sans for naturen som maleriets mulig-

(18) Bramsen, op. cit. fig. 134, p. 137. *Liggende model, studie til Poseidon-billedet*, 1916. Weie-kataloget, nr. 55.

(19) Ibid. hhv. p. 136 og 137. Den version af *Romantisk Fantasi*, der omtales, er Weie-kataloget nr. 72

(20) Ibid. p. 72 & p. 72f.

(21) Weie, op. cit., fx. p. 18 og 21.

hedsbetingelse. Teksten baserer altså hele tiden sine billedtolkninger på, at der som tidligere antydet så at sige indgår to elementer i billedet: For det første et stabilt og bundet element, som leveres af naturen, virkeligheden, stofligheden eller verden, og for det andet et mere vilkårligt, uforklarligt element, som er synonymt med det musikalske, det romantiske, det sensuelle, det abstrakte, det poetiske, dvs. alt det, der i højere grad udtrykker Weies status som kunstnerprofet.

Teksten er delt i to afsnit. Det ene kaldes *Edvard Weie, til ca. 1913*, det andet besynderligt nok *Edvard Weie efter ca. 1920*. Hvorfor de mellemliggende 7 år ikke nævnes i overskrifterne, virker mærkværdigt (og der er ikke tale om nogen trykfejl, da de samme årstal gentages i indholdsfortegnelsen). Værker fra perioden 1913-20 omtales dog i teksten, men i afsnittet om værket efter ca. 1920. Det kan synes pindehuggeri at hæfte sig ved denne uøjagtighed, men den afspejler for mig at se de problemer, teksten har med den sene del af Weies værk. Teksten synes nemlig helst at ville formidle en opfattelse af Weie, der stemmer bedst overens med den tidlige del af hans værk, altså før engang i 20'erne, mens den sene del ikke kan forlige sig slet så godt med samme kunstneropfattelse.

Teksten føler nemlig åbenlyst ikke, at den kan opretholde den perceptualistiske grundholdning, når den giver sig i kast med at behandle den sidste del af Weies værk. Dvs. den del af værket, der falder efter hans markante stilskit et eller andet sted i begyndelsen af 20'erne – nærmere kan vi ikke komme det, fordi han jo, som enhver Weie-biografist elsker at vide, kun udstillede sjældent og efter 1925 slet ikke og i det hele taget isolerede sig fra omgivelserne, hvorfor vi kun har få, sikre holdepunkter for kronologien i værket fra omkring 1920. Teksten synes at komme til kort med den tolkningsramme, den har benyttet over for den øvrige del af værket. Lad os se på hvordan:

Først og fremmest må det siges at være iøjnefaldende, at værkerne efter Weies stilskit behandles på de 2 sidste sider af tekstens i alt 8-9 – fraregnet to helsidesillustrationer. Ja, omtalen af de sene værkers beskaffenhed fylder kun knap og nap 1 tekstspalte. Dette forhold er så meget desto mere besynderligt, som det netop er den sidste del af værket, der hovedsagelig er grunden til hans fremragende position i den danske kunsthistorie; det er denne del, der har skaffet ham ry som en af »forkæmperne« i det, man fx. har kaldt »farvefrigørelsen« eller det »koloristiske opbrud« i hans billeder fra 20'erne og frem; det er på grund af denne del, at man overhovedet snakker så meget om Weies farver. Det er også denne del af værket, han selv anser for den vigtigste – i al fald ifølge *Poesi & Kultur*, som dog ganske vist er skrevet i denne periode af hans værk. Men det er ikke desto mindre i dette skrift, at han identificerer sine sene malerier som den type billedkunst, der foretager det for ham uomgængelige »...Spring over i Musiken...«²², og som derved i hans øjne bliver grundlaget for det nyromantiske maleri, han så som fremtidens løsen på maleriets problemer. Der synes altså at være flere grunde, der er mere end rimelige, til at vægte den sene del af værket med langt større tyngde i forhold til den tidligere. Hvorfor forholder det sig alligevel ikke sådan i dette tilfælde?

Teksten grundlæggende problem med den sene del af værket består slet og ret i, at den ikke formår at se stoflighed i disse værker. Om de fire billeder af det sene værk, der i alt nævnes, lyder det: Om et af *Langelinie*-billederne (fig. 135): »Det er malet ...med tynd farve«²³; *Vej gennem skov* (fig. 136) er angiveligt »...ligesom befriet fra materien...«²⁴ og i billedteksten står der, at farven er påført »...i tyndere lag for at frigøre den så meget som muligt fra materiens tyngde...«²⁵; og *Faun og Nymfe* forekommer teksten at være

(22) Weie, op. cit., p. 55

(23) Bramsen op. cit. p. 137. Billedet er Weie-kataloget nr. 90.

(24) Ibid. Billedet er ikke med i Weie-kataloget, men findes til daglig på St.Mus.f.K.

(25) Ibid., p. 139

»...næsten afmaterialiseret og vægtløs...«.²⁶ Dette lette, stofløse(!) præg sammenligner man i øvrigt almindeligvis med det akvarel-agtige ved Weies sene værker. Når stofligheden mangler, er Weies perception også sat ud af kraft. Om *Opstilling med model*²⁷ fastslåes det da også, at modellen er blevet stivbenet – i modsætning til kødfuld, naturtro og perciperet – som følge af Weies nye »geometriske kubisme«.

Det er som følge af det foregående klart, at når teksten ikke kan se stoflighed og materialitet i de sene billeder, så skrider også det grundlag, teksten har bygget sin hidtidige billedlæsning på: At anskue Weies perception som kernen i værket, som det, der formidler Kunsten. For at beskueren kan se, at et maleri så at sige forestiller Weies dramatisk indstillede perception, må billedet »give os« stofrigdom og tyngde eller »dybde og fylde«, som det hedder et sted.²⁸ Al denne substans mangler altså ifølge teksten i de sene værker, hvilket i øvrigt sætter prologens erklæring om, at Weies farver ikke blev stofløse i et noget selvmodsigende skær. Selvmodsigelsen bliver kun dobbelt besynderlig i lyset af den almindelige Weie-opfattelse: Thi når teksten i prologen fremhæver farverne som et af de væsentligste træk ved værket, står dette godt nok i god overensstemmelse med, hvad man almindeligvis siger om Weie. Men når prologen så karakteriserer disse farver som stofrige og kun finder sådanne i den tidlige del af værket, så strider det imod den gældende Weie-konsensus, der jo først og fremmest anser de sene værkers ublandede farver som hovedårsagen til, at Weie berømmes som kolorist.

Det er dog ikke ganske gennemskueligt, hvad der forårsager denne selvmodsigelse. Teksten ønsker muligvis at rokke lidt ved den almindelige Weie-opfattelse ved at nedprioritere den sidste del af værket. Og grunden til denne stedmoderlige omsorg kan måske skyldes en uvilje hos teksten mod den kendsgerning, at de sene Weie-billeder skulle have sluppet forbindelsen til virkeligheden i al for høj grad. Dermed risikerer de sene værker at blive for abstrakte, for selvtilstrækkelige, for meget udelukkende udtryk for Weies temperament, for lidt virkelighedstro. Den tidligere omtalte ideelle balance mellem digt og natur har forskubbet sig ulyksaligt til fordel for det digteriske element. Weies sene værker synes at være bukket under for den fare, der lurede i portrættet af søsteren, der som nævnt kunne blive for musikalsk bevæget, hvis det havde givet afkald på virkelighedens rige stoflighed. Teksten anser øjensynlig, at de sene værker lider af denne skavank, og at de måske derfor ikke fortjener en grundigere behandling.²⁹

Men det er ikke særlig interessant at granske i tekstens motiver. Det interessante er kun at fastslå, at teksten nu ikke kan lægge den såkaldte perceptualistiske metafysik til grund for sine billedlæsninger. Hvad gør den så? Skønt svaret på det spørgsmål bygger på et spinkelt grundlag, tegner tekstens fremgangsmåde sig dog alligevel nogenlunde klart. I stedet for at vende sin opmærksomhed mod, hvordan motivet videregives, så koncentrerer teksten sig om, hvordan maleakten er foregået. Den forsøger at visualisere malemåden og stræber herudfra efter at portrættere personen Weie, nærmest som en manisk karakter.

Det lyder betegnende et sted om hans sene stilleben: »... overalt markerer han sit særlige temperament ved strøgenes energi og farvens til tider næsten overvældende yppighed...«³⁰ Citatet her demonstrerer glimrende tekstens strategi over for den sene del af værket. Det er bemærkelsesværdigt, at man i kunsthistorien ofte – som her – taler om penselstrøg, som om man så dem blive til. Man burde tale om det, vi faktisk ser, nemlig de malede spor efter penselstrøgene – og ikke strøgene selv. (En sådan praksis ville ganske vist være omstændelig, så jeg vil tillade mig at gøre som teksten). Dette lille stykke retorik, der så at sige animerer de døde spor efter et arbej-

(26) Ibid., p. 138

(27) Vistnok Weie-kataloget nr. 78, her dog kaldet *Stående model*.

(28) Bramsen op. cit., p. 135

(29) Apropos erotisk subtekst: Udfoldelsen af sanselighed i Weies billeder synes kun ønskelig, hvis den tugtes af respekt for naturen og perceptionen af den. Sanselighed tillades kun med udgangspunkt i stofligheden, ellers har sanseapparatet ingen perception som rettesnor og perverteres da. Det sidste er tilfældet i Weies sene, stofløse værker i modsætning til de tidlige stofrige. Forskellen mellem det tidlige og sene værk synes for teksten at være som forskellen mellem et samleje, hvor alle sanser stimuleres ideelt, og onani.

(30) Bramsen op. cit., p. 137

de, viser, at der her er en anden form for nærværsmetafysik på banen end den perceptualistiske. Vi får her gjort selve skaberakten nærværende. Her er det en anden klassesdelende erfaring end sansningen af verden, »vi« får indblik i. Vi synes at skulle forestille os den særligt ideelle situation, hvor den kunstneriske inspiration bemægtigede sig kunstneren og hans pensler.

Vi får dernæst at vide, at sporene efter strøgene skulle besidde en eller anden form for energi. I en streng forstand må man også stille sig uforstående over for udtryk som maleriers energi. For hvad vil energi i sporene efter en pensels bevægelse sige? Teksten synes at forudsætte, at der kunne eksistere energiløse penselstrøg. Hvordan skelne? Hvordan definere en kategori som energi i et maleri? Stiller man denne slags nøgterne (?) spørgsmål kan man naturligvis let forkaste megen kunsthistorisk virksomhed som nonsens. Men igen, skal man søge at forstå udtrykkene, må man trække på de gængse forestillinger, vi gør os om maleriets egenskaber, som fx. dets energi. Man må nok forestille sig, at de energiske strøg skal foregøgle os den kraft eller heftighed, hvormed og hvoraf kunstneren har skabt værket. Penselstrøgene skulle altså uden videre kunne afsløre en psykologisk egenskab.

Den anden del af citatet, »farvens til tider næsten overvældende yppighed«, antyder – endskønt det umiddelbart og i forbifarten må tages som en ros – at noget kan gå galt à la tidligere anførte eksempler. En fare truer værket kunstneriske værdi. Farven kunne blive *for* yppig. Der kunne blive *for* meget af den, den kunne blive *for* dominerende, få sit eget råderum og gøre sig uafhængig – må man formode – af den stoflighed, den ellers burde være gennemtrængt af. Som nævnt er det muligvis denne fare, der er årsagen til tekstens forholdsvis summariske behandling af den sene del af værket. Igen må man afvise, at man kan tale om *for* yppig farvebrug i et billede. For hvordan i så fald måles yppighed? Og hvor ligger dens øvre grænse, som vi åbenbart har nærmet os, hvis ikke ligefrem overskredet i Weies stilleben? Det er svært at forstå det som andet end blot et udtryk for tekstens personlige og næsten moralske smagsdom, tekstens egne tilbøjeligheder over *for*, hvad den forestiller sig som et forbilledligt, ideelt farvebrug. Men hvis man alligevel skal forsøge at forstå, hvad der siges, må man formode, at overskridelsen af yppighedens grænse afspejler en eller anden manglende psykisk balance i kunstneren. Han har spændt farven til det yderste – som det utvivlsomt ville hedde – hvorved den altså kammer over i noget ukunstnerisk, usundt eller noget i den retning. En betænkelig ubalance synes i anmarch.

Tilsammen har vi altså i dette citats påpegelse af noget heftigt og noget ustabil – snarere end en billedkarakteristik – et lille rids af Weies karakter.

Der fortsættes i samme dur: Om *Langelinie*-billederne fremhæves først et impressionistisk/perceptualistisk træk: De gengiver nemlig »et dirrende liv«, siges det, hvilket dog efterfølges af et »...men har kubisme og futurisme i sig.«³¹ Dette »men« angiver et forbehold, som blot går ud på, at billederne rummer en eller anden form for abstraktion, som fjerner dem fra hans tidligere i så høj grad sansede billeder. Der fortsættes nemlig med, at de »...er malet hurtigt... og indleder dermed hans sidste periode præget af stigende nervøs uro.« Her får vi endnu tydeligere fremstillet, hvad det er for et sjæleportræt af Weie, teksten indbilder sig at kunne iagttage i de sene værkers malemåde. Weie skulle ifølge denne kilde være anspændt, forhastet, hektisk, nervesvækket osv. Hans billeder »synes opgivet på halvvejen«³², som udtryk for det sjæledrama, der har udspillet sig under maleakten. Andre billeder er »...malet som i et stræk med bred pensel...«³³, eller »...virker som en improvisation«³⁴ som udtryk for den utålmodighed, hvorved Weie angiveligt malede.

Hvad angår fx. ordet »nervøs«, så bruges det i alt fire gange i teksten. Først i det såkaldte perceptualistiske afsnit som en karakteristik af Weies

(31) Ibid.

(32) Ibid.

(33) Ibid.

(34) Ibid., p. 138, billedteksten til det omtalte Langeliniebillede, fig. 135.

sind: Der står et sted: »Upraktisk, sky og nervøs som han var...«³⁵ Derefter bruges ordet om malemåden: I *Mars og Venus* er strøgene »nervøse og levende«.³⁶ Og endelig bruges ordet i den samlende karakteristik af hele den sidste del af værket, der altså skulle være præget af »stigende nervøs uro«.³⁷ Man kan igen spørge: Hvordan ser nervøsitet ud i et maleri? – Og der gives vist ikke andet svar på det spørgsmål end at teksten søger at læse det samme ud af hans værker, som den mener at vide om hans psykologi. Det er denne slags *biografiske* oplysninger om fx. Weies højspændte nervøsitet, der lægger fundamentet til en *biografistisk* bestemmelse af billederne. Videt om Weies psykologiske indretning synes at kunne gøre det ud for en billedlæsning. Man synes efterhånden at kunne få den fæle mistanke, at teksten slet ikke læser billeder, men på forhånd ved, hvad den skal indlæse i billederne.

Teksten tegner altså et portræt af Weie ved at foregive at beskæftige sig med malemåden i den sidste del af hans værk. Vi får indtrykket af en ustabil, nervøs person, som vel enten skal svare til vores almindelige forestilling om en romantisk, heftig kunstnersjæl eller en næsten manisk skikkelse, eller måske begge dele.³⁸ Skønt teksten altså må opgive en perceptualistisk synsvinkel på de sene malerier, falder det den ikke svært også at fremskrive egenskaber i maleriet, som vi kan henføre til kunstnerens personlighed. Det kan teksten måske til og med gøre i højere grad end den har gjort det tidligere, fordi billederne ikke længere påstås at have et virkelighedsgrundlag at referere til – i al fald ikke i så høj grad som i den tidligere del af værket – og derfor kammer den foromtalt balance i værket mellem et naturbundet element og et personligt element over til fordel for sidstnævnte.

Vi kan altså gennem hele teksten på forskellige måder iagttage en udpræget biografistisk synsvinkel på stoffet. Her er ikke blot tale om, at den stikker sin fæle hov frem i ny, næ og enkelte passager, teksten bygger tværtimod konsekvent på den forestilling, at det, vi kan se i kunstværket, udtrykker på den ene eller anden måde noget, der har med kunstneren og hans temperament at gøre. Denne sammenhæng mellem kunsten og kunstneren etablerer teksten ved hjælp af det, der her er blevet kaldt nærværsmetafysik. Det, teksten søger at gøre nærværende i billedet ved hjælp af sine billedkarakteristikker, er, som det forhåbentlig er fremgået, nærmere bestemt enten Weies ideelle perception af omverden eller selve skaberakten, de øjeblikke den kunstneriske inspiration føg hen over lærredet.

Begge disse fænomener – perceptualisme og skaberaktisme – må karakteriseres som underbegreber af overbegrebet biografisme. Biografismen synes

(35) *Ibid.*, p. 70.

(36) *Ibid.*, p. 137. Weie-kataloget nr. 79.

(37) Man kunne meget let anfægte den ikke blot her udbredte opfattelse, at Weies sene værker skulle være præget af noget hektisk, nervøst, manisk, improviseret osv. De skulle ifølge denne opfattelse mangle omtanke, kølighed, besindighed, en forudgående komposition – jvf. tekstens kritik af Weies evner til at komponere – osv. Det kunne imidlertid med lige så stor ret siges, at det forholdt sig stik modsat: At Weies sene værk netop var præget af "kølighed" og fremstillet efter en meget nøjagtig plan. Et sådant synspunkt grunder sig ikke på nogen biografistisk argumentation, men på en argumentation, der tillader sig at se lidt nøjere på billederne selv. Weies sene værker præges nemlig først og fremmest af ublandede farver, der påføres i stort set kun eet lag maling med klart adskilte penselstrøg – de kan næsten tælles – i klart adskilte farvefelter. Denne malemåde synes fremfor noget at være styret af en på forhånd nøje udarbejdet komposition. Stilen rummer nemlig ikke mulighed for fejltagelser, eftersom farvefelterne skal sidde præcis, hvor de nu skal sidde for at opnå den rette virkning i helheden. Man kan ikke ændre på farvefelterne eller male dem over. De skal påføres "rigtigt" første gang. Denne måde at anskue de sene værker på, bekræftes også af, at vi især til disse værker kender mange forstudier. I nogle tilfælde ser vi de forenklede farveflader malet frem på en så abstrakt måde, at det tilsyneladende kun er deres indbyrdes placering, der drejer sig om at få afprøvet i sådanne studier. Denne slags iagttagelser af *malerierne* tyder på, at det med Weies sene værker i langt højere grad end de tidligere – som fyldes med overmalinger og flere lag maling, og derfor afspejler en arbejdsproces, hvor man prøver sig frem, mens der males – forholder sig stik modsat af, hvad teksten synes at mene. Hvis man skal tale om noget manisk eller noget nervøst i Weies sene værk, så er der tale om en meget planlagt mani og nervøsitet, hvilket i særdeleshed pointerer den umiddelbarhedsretorik, teksten belægger denne type beskrivelser med.

(38) Man kan undre sig over det knap så entydigt positive kunstnerportræt, der fremstår ud fra tekstens behandling af den sene del af værket. Det skyldes velsagtens den besynderlige uvilje, som teksten mere eller mindre bevidst anlægger over for de sene værker. Det, teksten mener at kunne læse i dem, kan udarte til enten noget anstrengt manisk – som altså uden videre svarer til de samme karakteregenskaber hos kunstneren – eller ved andre lejligheder til noget virtuost: I billedteksten til et af de sene stilleben, fig. 132 *Opstilling med appelsiner*, 1922 lyder det eksempelvis: »En særlig side af Weie var hans elegante virtuositet« (*ibid.*, p. 135). Umiddelbart en positiv omtale, hvad det vel også er, men beskrivelsen antyder desforuden en hang til noget overfladisk. I sine sene opstillinger synes Weie at være en slags maleriets Paganini, der virtuost behersker sit medium, afsætter motivet med sin brede pensels få præcise, sikre strøg (jvf. den videre omtale af samme billede). Dette synes at kunne blive for sikkert, for elegant. En opfattelse, der kunne siges at stemme overens med Weies egen. Han betragtede nemlig disse opstillinger som uengageret venstrehåndsarbejde, som blev afærdiget med både virtuositet og arrogance, i modsætning til den anden del af det sene værk, de såkaldte romantisk-dramatiske

i det hele taget at være en af de mest magtfulde tolkningsmatricer i kunsthistorien. Ja, selvom den her behandlede tekst føler sig tvunget til at karakterisere Weies værk indtil ca. 1920 som stofrigt og derefter som stofløst, så formår den ikke desto mindre at lægge begge disse inkongruente dele af værket ind under samme biografistiske orden. Hvorvidt teksten opfatter værket som stofligt eller ej, interesserer os følgelig ikke p.g.a. den selvmodsigelse, der derved afsløres i teksten. Tekstens uafklarede forhold til stofligheden fremdrages kun, fordi det derved markeres desto skarper i hvor høj grad, den biografistiske synsvinkel på værket kan dominere det.

At kunstnerens perception og inspiration i den grad træder frem i værket er en hypotese. Og det har været denne undersøgelses mål at vise, hvordan påstanden søges stablet på benene, hvordan disse nærværsforestillinger iscenesættes. Eller kort sagt: Hvordan teksten arbejder? Kort svaret: 1) Teksten kigger ikke på malerierne, men 2) legitimerer i stedet det påståede nærvær ved at referere meget løst til i forvejen gængse forestillinger om kunst og kunstnere. Længere svaret:

1) De karakteristikker, der gives i teksten af malerierne, synes at have et tydeligt træk til fælles: Man kommer meget let i tvivl om meningen med de enkelte prædikater som fx.: et musikalsk, et energisk, et bevæget, et stofligt, et nervøst, et yppigt, et massivt, et rigt følt, et sensuelt, et afmaterialiseret, for slet ikke at tale om et viist og et uskyldigt osv. maleri. Hvordan disse egenskaber lader sig se i et maleri med den selvfølgelighed, de her anvendes med, forekommer netop ikke selvfølgeligt. At betydningen af denne slags kendetegn ikke er entydig, lader sig let vise med et enkelt greb: Man kunne – som det antydningvist er blevet forsøgt – underkaste hver af denne type beskrivende termer en såkaldt eidetisk variation ved fx. at spørge, hvordan de modsatte begreber ville blive udformet i et maleri: Hvordan ser fx. et uenergisk, energiløst, dovent maleri ud? Hvordan med et ubevæget maleri? Hvordan sige, at noget er mere bevæget end andet i genstande som malerier, der sædvanligvis hænger ganske stille? Hvordan gradbøje massivitet, yppighed, nervøsitet? Hvordan tale om større eller mindre mangel på massivitet = (?) porøsitet/luftighed eller mangel på yppighed = (?) armod? Hvordan afgøre, at noget er mindre sensuelt end noget andet? Osv. Disse spørgsmål gør om ikke andet i al fald klart, at i nogen streng, – hvis det da er strenghed – nøgtern forstand kan man ikke tale om, at der eksisterer en entydig iagttaget og iagttagelig forbindelse mellem denne slags formelle beskrivelser og et eller andet forhold i maleriet. Der synes altså at mangle en indlysende logik mellem ord og billed. Den selvfølgelighed, teksten fører sine billedlæsninger frem med, smuldrer, hvis ikke ligefrem bortvejes, når hver af tekstens karakteriserende vendinger i den grad kan problematiseres.

Det er fx. heller ikke indlysende, at den sene del af værket skulle være mindre perceptualistisk rundet end den tidlige del. Når teksten taler om sansning af virkeligheden og dens stoflighed i den tidlige del af værket, så må den mene, at man på en eller anden måde kan måle denne sansnings sandhed i forhold til virkeligheden. Men denne måling foregår jo tydeligvis ikke ud fra et fotografisk nøjagtighedsideal. Hvordan teksten så alligevel kan foretage en sådan måling ved at hævde, at man kan tale om formidling af stoflighed i den tidlige del af værket, men ikke i den sene, står hen i det uvisse. Hvorfor den ene del gengiver mere af virkelighedens stofrigdom end den anden, begrundes ikke. Kunne det ikke lige så godt have været omvendt? Ville man ikke kunne hævde, at begge dele af værket fortolker eller omdigter virkeligheden, (hvis man da skal gå ind på tekstens bizarre fore-

kompositioner. Begge dele kan udarte: Opstillingerne kan blive virtuose, overfladiske, tomme – de store kompositioner kan blive forkrampede og nervøse. Begge synes at mangle noget ifølge teksten, og man kan jo gætte på, at det drejer sig om en svigtende fornemmelse for noget naturligt, en manglende forbindelse til en sansning af virkeligheden, som teksten synes at sætte så højt og kun finder i den første del af værket. Per Kirkeby mener i *Bravura*, Borgen (Kbh.) 1981, p. 27 ff, især p. 30f, at Den store Stil, som Weie skulle excellere i, forudsætter accepten af tomheden og overfladiskheden. Dette er det værste dansken ved, fortsætter han. Og det er måske præcis denne fordom Weies billeder er offer for i denne tekst. Denne sene del af værket skulle i den grad være funderet på denne overfladiskhed og tomhed (eller modernistisk autonomi), at det må gå galt. Værkets anstrengte monumentalitet synes at nærme sig det moralsk forkastelige, hvilket både det maniske og virtuose er udtryk for. Begge dele uden den betryggende forbindelse med virkeligheden, uden jordbundethed. Der synes at ligge en uformuleret og muligvis uerkendt anklage i teksten: Weies sene værk er sygeligt forkrampet eller overfladisk. Se også Per Kirkeby: *Edvard Weie*, Hellerup 1988, p. 16. Willumsen synes at lide samme skæbne, nogen vil mene med større berettigelse...

stilling om, at maleriet gengiver en eller anden virkelighed uden for det selv), snarere end at være fotografisk nøjagtige virkelighedsregistreringer, og at ingen af dem derfor kan gøre krav på større virkelighedsnærhed end den anden, at ingen af dele kan kaldes mere stofrig eller sanset end den anden? Jeg kan ikke se, at man kan svare andet end "ja" til disse spørgsmål, men hvilken logik, der alligevel tvinger teksten til at fremføre noget andet, ligger hen i det dunkle. Måske er forklaringen dog, at når det tidlige værk forekommer teksten mere perciperet end det sene, så skyldes denne forskel slet og ret, at der er mere stof – i bogstavelig forstand flere malelag – i det tidlige værk end det sene. Og at denne forskel i intet andet end blot og bar malelagstykkelse synes tilstrækkelig til at igangsætte stoflighedens metafysik i det tidlige tilfælde, men ikke i det sene.

Hvorom alting er, fremgår det forhåbentlig, at et bestemt malerisk udtryk ikke er påkrævet, for at man kan afgøre, om et maleri afbilder kunstnerens sansning af virkeligheden eller ej. Man kan fx. ikke sige, at maleriet nødvendigvis skal se ud som den tidlige del af Weies værk og ikke som den sene. Der ligger altså heller ikke nogen iagttagelig logik til grund for den karakteristik, at de tidlige malerier gengiver mere stoflighed end de sene, skønt teksten tror at kunne læse det ud af billederne. Det synes som om teksten slet ikke ser billederne, den læser dem ikke eller rettere, man synes bedre at kunne tale om indlæsning i end aflæsning af billederne.

2) For så ikke blot at forkaste disse ord, termer, begreber og en tekst, der bygger på dem som ubrugelig, må man prøve at forstå denne type ord på en mindre streng måde. For der eksisterer jo så ganske tydeligt en eller anden veletableret mening i kunsthistorien, som teksten sætter i spil, eftersom dens ord ikke blot er tom snak. Det er imidlertid ikke ganske klart, hvad det er for en mening, der refereres til, udover at kunstneren mere eller mindre implicit hele tiden sættes som referencerammen. Men præcis hvad teksten forestiller sig om Weies karakter kommer dog ikke helt tydeligt frem, for det er tekstens fremgangsmåde i hele sit forløb kun løseligt at associere til gængse forestillinger om kunstnerrollen. Biografismen dyrker paradoksalt nok ikke den enkelte kunstner fuldt ud, men kun de af kunstnerens træk, der stemmer overens med den bestemte religiøse eller metafysiske funktion, kunstneren skal udfylde. Teksten skrider så at sige aldrig til bekendelse, tager ikke sit skridt fuldt ud og giver sig til at forklare, hvad den forestiller sig helt præcist om Weies sjælelige opbygning.

Hvordan kan det lade sig gøre at foretage så løse associeringer uden at følge tankegangen til dørs? Man kan kun forklare denne ikke just vederhæftige fremgangsmåde med, at den har vundet hævd i kunsthistorien. Det er en i forvejen ganske almindelig antagelse, at kunstneren er kunstværkets nøgle, og teksten behøver derfor ikke at argumentere nærmere for denne formodning. Det er mere end tilstrækkeligt at foretage de ovenfor beskrevne upræcise hentydninger om energi, om sensualitet og om kunstnerrollen i det hele taget uden at klargøre nærmere, hvad der tales om, fordi teksten kan støtte sig til de indgroede klichéforestillinger om kunstneren, den trygt kan regne med, at læseren på forhånd kender til.

At teksten ikke fører sine antydninger til bunds fører ofte til, at man kalder denne slags tekster for formalistiske eller æsteticistiske. Man mener hermed, at de kun beskæftiger sig med det såkaldt, rent formmæssige aspekt af malerierne. De ser kun på penselstrøgenes rytme, evt. deres energi, kun på farverne og formernes indbyrdes placering og harmoni osv., mens motivet ifølge en traditionel vulgær-modernistisk opfattelse ikke har nogen betydning. Formen synes at være indholdet, og maleriet synes derfor ikke at kunne gøre krav på nogen eksistentiel, religiøs, symbolsk eller you name it tolkning. Denne betydningsmæssige uskyld kaldes i denne tekst impressionisme. Men en sådan betydningsneutralitet forekommer jo imidlertid slet ikke i denne tekst. Teksten refererer, som det vel er fremgået, til endda særdeles betydningsladede metafysiske forestillinger, skønt den for et umiddelbart øjekast kun beskriver det rent formmæssige i værkerne. Man må i øvrigt bemærke, at teksten slet ikke synes at beskæftige sig *nok* med det rent

formmæssige, den er overhovedet ikke spor formalistisk, men det er en anden sag. Teksten er i stedet gennemsyret af biografistiske forestillinger bag sin pseudo-formalisme.

De fleste Weie-tekster synes at være båret frem af denne biografistiske pseudo-formalisme.³⁹ Hvilket også er udgangspunktet for et af de seneste skud på Weie-litteraturens stamme, nemlig Lennart Gottliebs artikel i det store Weie udstillingskatalog.⁴⁰ Han hævder dér, at hans syn på værket adskiller sig netop fra den formalistiske tolkningstradition, der har aflejret sig i den danske kunsthistories opfattelse af Weie. Det er især Leo Swanes lille bog, Gottlieb anser for katalysatoren af denne tradition.⁴¹ Gottlieb mener, at han – ved at se på biografi og motiv (og ikke på form) – får noget helt andet ud af værket end de såkaldte formalister. Hans tolkning er da også i modsætning til formalisternes så at sige erkendt biografistisk. Han tolker de store, såkaldt romantisk-dramatiske kompositioner i Weies værk i lyset af Weies eksistentielle og kunstneriske problemer. Men dette blik på værket bryder jo ikke, men ligger i klar forlængelse af den biografisme, vi har konstateret i den her behandlede tekst. Så i en vis forstand kan man sige, at Weie-litteraturens udbredte biografisme, der almindeligvis skjuler sig bag den falske varebetegnelse, formalisme, får sin fuldt udfoldede udgave med Gottliebs artikel. Der synes altså ikke at være tale om to tolkningstraditioner i Weie-litteraturen, men snarere en, og den er ikke spor formalistisk, kun uforbederligt draget af personen Weie.

Det må endnu engang understreges, at denne undersøgelse af tekstens "metode" ikke har til hensigt at kritisere specifikt denne tekst. Kritikken retter sig mod det i kunsthistorien alt for almindelige i tekstens fremgangsmåde. Formålet med nærværende papirer har kun været at vise, hvor let det lader sig gøre at sætte kunstneren i centrum som det, der åbner værket for læseren; at biografismen sætter sig igennem i selv de umiddelbart uskyldigste og korte, såkaldt formalistiske værkarakteristikker.

Selv den type kunsthistorie, der her er undersøgt, hviler altså på en række forestillinger, der om end nok så implicit danner en teori om kunstværkers natur og dermed om end nok så uerklæret en metode til analyse deraf. Dette turde være overflødigt at nævne, for selvfølgelig opererer al form for kunsthistorie ud fra, hvad der kan kaldes et teoretisk-metodisk grundlag. Men når denne basale sandhed alligevel hives frem af mølposen, skyldes det, at flere – heriblandt endda også kunsthistorikere – ser med stor skepsis på den "teoretisering" af faget, der menes at finde sted i netop disse år. Ja, selv Periskop har (ufortjent ganske vist) fået æren for at bidrage til udviklingen af "Den ny Kunsthistorie", som efter sigende skulle være besat af teorier og metoder, litteraturvidenskab og semiotik – og ikke det egentlige, Kunsten selv. Kunsthistorikere, der deler denne anskuelse, synes at mene, at kunsthistorien kan bedrives uden al den snak om teori, at der så at sige findes en "naturlig" måde at gøre tingene på. Og netop formal-æstetistiske værkarakteristikker som den her fremdragne tages til indtægt for en sådan ligetil og teoriløs kunsthistorie. Men som det jo er fremgået, manipulerer også denne slags tekster "metodisk" med værkerne. Al kunsthistorie er "metodisk" og "teoretisk", og når man alligevel kan mene noget andet, må det

(39) Denne påstand må man nøjes med at tro på. Det ville blive for pladskrævende at undersøge flere tekster efter samme retningslinier som her. Men det ville efter min bedste overbevisning ikke være vanskeligt at vise, at biografistiske/pseudo-formalistiske ræsonnementer danner den ene røde, gordiske tråd, Weie-litteraturen spindes af. Som bl.a. følgende:

Leo Swane: *Edvard Weie*, i serien *Vor Tids Kunst*, nr. 11, København 1932.

J.[ørn] R.[ubow]: *Viggo Thorvald Edvard Weie*, i *Weilbachs Kunstnerleksikon*, bd. 3, p. 487-89, København 1952.

Jørn Rubow: *Fra Cézanne til Søndergaard*, København 1956, p. 22ff

Poul Vad: *Linjen, formen og farven*, i *Fortegnelse over skulptur, maleri og grafik tilhørende Erling Kofoed*, København 1961, om Weie p. 18ff.

Poul Vad: *Edvard Weies Faun og Nymfe*, i *Paletten* 4/76, p. 23-25, Göteborg 1976.

Leila Krogh: *Op. cit.*

Søren Elgaard: *Edvard Weie – een af århundredets største danske kunstnere*, i *Hrymfaxe*, nr. 2, 5. årg., juni 1975, p. 5ff

Else Klange: *Hvad med mytologien*, i *Cras* XLIV, 1985, p. 17ff

(40) Lennart Gottlieb: *Mennesket, dramaet og maleriet – om Edvard Weies store kompositioner og hans tanker om kunsten og kulturen*, i *Weie-kataloget*, p. 8-67

(41) *Ibid.*, p. 10

skyldes en uvidenskabelig uvilje mod den mindste højnelse af en metodisk bevidsthed.

En sådan forekommer især ellers nødvendig, hvad angår biografismen, da den i kunsthistorien er så almindelig udbredt og institutionaliseret, at den for kunsthistorikeren nærmest fungerer pr. instinkt. Den manifesterer sig i al fald i denne type Weie-tekster med så meget overlæg, som det ville være misvisende at kalde fuldt. Det synes ikke at være nødvendigt at skænke det en tanke, om den biografistiske tolkningsmåde skulle være problematisk eller ej. Weies liv og levned antages uden nærmere begrundelse som den eneste, naturlige indgang til hans værk.

Den biografisme, vi er stødt på i den her behandlede tekst, er ikke så kritisabel for sine noget antikverede forestillinger om kunstneren og hans sind, om den velgørenhedsrolle han nærmest tildeles over for os andre ikke-kunstnere, ejheller for sine forestillinger om den kunstneriske skabelsesproces – det mest kritisable ved denne art biografisme er den kendsgerning, at dens karakteristik af de forskellige billeder ikke lader sig underbygge i det billedmateriale, teksten angiver at tale om, uden en mildt sagt stor portion velvilje. Der savnes som nævnt en tydelig forbindelse mellem ord og billede, og det må for en kunstvidenskab siges at være uacceptabelt. Det er dog ikke teksten, der skal klandres for dette misgreb, for en evt. redegørelse for det grundlag, den opererer ud fra, ville utvivlsomt få den til at sprænge den omfangsbegrænsning, der nødvendigvis må sættes i et oversigtsværk som Politikens Kunsthistorie. Man må i højere grad rette skytset mod den biografistiske norm, der legitimerer en sådan videnskabelig uvederhæftighed. Denne norm taler hellere om kunstnere end kunsten og bruger kun sidstnævnte som påskud for "analyser" af førstnævnte. Hvis biografi-orienterede analyser har nogen plads i kunstvidenskaben, så er det i al fald ikke i denne version. Biografismen synes overhovedet ikke at fortælle noget som helst om billederne.

Men hvorfor kunstneren almindeligvis anses for værkets nøgle, hvorfor den biografistiske tankegang virker så indlysende og uafviselig, hvorfor vi så instinktivt tildeler kunstnerens biografi en privilegeret rolle, hvorfor vi ikke hengiver os til en "Kunstgeschichte ohne Nahmen" i stedet, må en større undersøgelse afgøre. Om der er mere end blot praktiske grunde til at kalde Weies billeder for Weies, og om biografisk stof på nogen måde ville kunne indgå med rimelighed i en billedanalyse, henstår stadig som ubesvarede spørgsmål. Men Weie-litteraturen kunne under alle omstændigheder godt trænge til at få muget ud i sin biografistiske Augias-stald – en undersøgelse af Weies værk, værkernes særlige stil *ud fra* en mere vederhæftig formalisme, iagttagelser – simpelthen! – har vi således stadig til gode.