



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
...ngefertigtes Ding, aber es ist noch et
...was anderes, als das bloße Ding selbst
...st. *ἄλλο πᾶν* Das Werk mach
...mit Anderem öffentl
...ffenbart anderes; es ist Allegorie. Mi
...dem angefertigte Ding wird im
...nstwerk noch etwas anderes
...engebracht. Zusammenbr
...eichisch *συμβολικόν*
...Werk ist Symbol

JENS TOFT

Om billedrammer og rammesætning

Betragtninger over
billedets grænser

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

Redaktør af *Periskop* 1993-2012

MICHAEL KJÆR

Redaktør af *Periskop* siden 2014

The problem with the world is that the intelligent people are full of doubts, while the stupid ones are full of confidence.

Charles Bukowski frit efter Bertrand Russell:
Mortals and Others: Bertrand Russell's American Essays, 1931-1935, v.2, p.28

Intelligent tvivl

Det hører med som nødvendig deklarerung, når jeg skal introducere til denne artikel af Jens Toft, at jeg selv fulgte hans undervisning på kunsthistorie på KU og endte med at skrive mit speciale med Jens som vejleder. Det var først senere, det gik op for mig, at Charles Bukowskis parafrase af en central pointe i Bertrand Russells politiske analyse "The Triumph of Stupidity" på flere måder ramte den oplevelse, det var at følge undervisning hos Jens, og som det i dag er at læse en artikel som den, vi har valgt at genoptrykke i dette jubilæumsnummer af *Periskop*. Det tidsskrift, som Jens selv var med til at stifte i 1993. For den åbenhed, der ligger i Jens' arbejde, er ikke blot et udtryk for intelligent tvivl, men er uden tvivl også et politisk greb. Russells konstatering er fra 1933, "The Triumph of Stupidity" var et forsøg på at analysere den kombination af ureflekteret selvsikkerhed og vold, som nazisme og fascisme inkarnerer og effektuerer. Når Jens Toft modsat valgte den intelligente tvivl, var det et bevidst politisk valg. Alene den her genoptrykte teksts indledning med dens tilhørende note er bemærkelsesværdig for dens selvudslettende anslag: "Den følgende tekst er et arbejdspapir og som sådan langt fra færdigt. Om det nogen sinde bliver skrevet færdigt [...] er vel også tvivlsomt [...]." Jeg ved ikke, om den var gået i dag, som man siger, jeg har i alle fald ikke set en lignende indledning til en forskningsartikel – særligt ikke her i de senere års internationale, resultatorienterede og ofte normative forskningsatmosfære.

Men anslaget har et formål, som fremgår ved læsning af selve artiklen. Det er at åbne et grænsesrum, hvor betydningsdannelser kan synliggøres og studeres, *før* de eventuelt manifesterer sig billedligt, mens de er i *arbejde*, som det hed og hedder i den dynamiske semiotik, som Jens Toft sammen med en række andre semiotikere som Christian Metz, A.J. Greimas, Roland Barthes og Louis Marin var med til at udvikle og udbrede kendskabet til: Betydningen arbejder, bevæget blandt andet af begæret, i billedets flade, hvorfra det vender forandret og forandrende tilbage til billedets omgivelser. Mennesker har brug for at holde betydningsdannelsernes rum åbne, hvis de skal kunne leve i en verden, der imødekommer deres behov og responderer på deres drømme. Jens Toft var en af dem, der med størst gennemslagskraft herhjemme praktiserede denne dynamiske, antiautoritære semiotik, og den artikel, der genoptrykkes her, er et af de fineste eksempler på dette. Artiklen er, som semiotisk grundforskning, ikke mindre aktuel i dag, end den var i 1994.

Om billedrammer og rammesætning

Betragtninger over billedets grænser

Jens Toft

Den følgende tekst er et arbejdsblad og som sådan langt fra færdigt. Om det nogen sinde bliver skrevet færdigt i noget, der kan siges at ligge i forlængelse af den nuværende form, er vel også tvivlsomt, eftersom de forskellige afsnit repræsenterer forskellige typer problemstillinger, som på den ene side kræver at blive tænkt mere stringent sammen, for at de tilsammen kan udgøre en reel teoretisk helhed. På den anden side er de ikke hver for sig arbejdet tilstrækkeligt igennem på deres egne, teoretiske og historiske præmisser, til at de kan udgøre selvstændige arbejder. Teksten indeholder dog så mange problemstillinger og mere eller mindre velkoordinerede skud fra hoften, som jeg ønsker diskuteret i en større sammenhæng på nuværende tidspunkt og i den, ufuldkomne og søgende, fase, mine refleksioner over disse ting befinder sig netop nu, at jeg håber også andre end jeg selv finder deres offentliggørelse i *Periskop* berettiget.¹

Problemstillingen

Et billede har altid en ramme, dvs. en afgrænsning i forhold til noget, der ikke er billedet, noget der er dets ydre eller udenfor, noget der i forhold til billedet er ikke-billede.

Denne konstatering er ikke helt så selvfølgelig eller enkel, som den umiddelbart kunne tage sig ud, men hænger sammen med billedets særegne semiotiske karakter: at det altid er realiseret, altid består i en organisering af et fysisk stof eller materiale. Herved adskiller det sig fra verbalsprogene, der udgør et virtuelt system, en abstrakt struktur, som nok »manifesterer sig« i eller bliver »båret« af et fysisk materiale, men principielt er uafhængigt af dette.² Derfor har sproget og dets forskellige ytringer ikke, ligesom

- (1) På netop det tidspunkt, hvor jeg er i færd med at lægge den, i denne omgang, sidste hånd på disse betragtninger, bliver jeg opmærksom på en række vigtige arbejder, jeg med held og udbytte havde kunnet tage hensyn til i det følgende. Det har jeg imidlertid ikke kunnet nå og vil derfor nøjes med at nævne og anbefale disse: For det første Mikkel Boghs artikel i dette nummer af *Periskop*. For det andet Anders Troelsens »Kunstværkets grænser«, in: Frederik Stjernfelt og Anders Troelsen (red.), *Grænser*, Aarhus Universitetsforlag, 1992. Endelig Louis Marin, »Topique et figures de l'énonciation« og Groupe μ , Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, »Sémiotique et rhétorique du cadre«, in: *La part de l'œil. Dossier: Topologie de l'énonciation*. Bruxelles 1989.
- (2) I den Saussure-hjelmslevske lingvistik – der, sammen med Derridas dekonstruktion af denne, udgør min væsentligste teoretiske reference på dette sted – er det sprogets form-sider (udtryksform, indholdsform) og ikke dets materie- eller »menings«-sider (udtryksmæning, indholdsmæning), der udgør sprogstrukturen eller »la langue«. Se om dette især Louis Hjelmslev, *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*, Akademisk Forlag, København 1966; Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Les Éditions de minuit, Paris 1967, da. udg. *Om grammatologien* v. Lars Bonnevie og Per Aage Brandt, Arena, København 1970. For en nærmere diskussion af de hjelmslevske begreber »form«, »materie« og »substans«, se Christian Metz, *Essais sémiotiques*, Éditions Klincksieck, Paris 1977.

billedet, en ramme. Men heller ikke musikken har en ramme på samme måde som billedet altid og principielt, pr. definition, har det, og det til trods for at musikken, ligesom billedet, består i at formgive et fysisk materiale (lydbølger), som musikken er bundet til på en anden måde, end sproget er det i forhold til de udtryksmaterier eller fysiske materialer, det manifesterer sig i: musikken kan ikke »oversættes« til andet end lyd³, således som en sproglig ytring kan oversættes frem og tilbage mellem eksempelvis orallid, skriftsprog, morsekode og signalfag. Naturligvis har et givet stykke musik altid en begyndelse og en slutning, dvs. en tidsmæssig afgrænsning, efter som musikken nødvendigvis har en udstrækning i tid⁴, ligesom billedets ramme har til funktion at afgrænse dette i rummet. Men denne musikværkets ramme afgrænser kun det enkelte musikalske værks forløb i tiden, og er dermed bestemmende for denne værks struktur, men den afgrænser ikke musik fra ikke-musik, på samme måde som billedets ramme adskiller ikke blot det enkelte billede fra dets omgivelser, men på et andet plan også adskiller billedet fra ikke-billedet. Musikkens afgrænsning fra ikke-musik finder sted på et andet plan, måske, som foreslået af Claude Lévi-Strauss⁵, i forskellen mellem realverdenens lyde og støj på den ene side og musikkens toner og klange på den anden. Fra det her anlagte synspunkt placerer musikken sig således mellem verbalsprogene og billedet: som billedet består musikken i formningen af et fysisk materiale, men som verbalsprogene producerer musikken selv sine egne »mindstestørrelser«, sit eget råmateriale eller sin egen »udtrykssubstans«. Billedets råmateriale eller »udtryksmaterie« er derimod naturligt, det tilhører umiddelbart materien: farver og former⁶ er, modsat toner og klange, og modsat verbalsprogenes fonemer og monemer, materiens eller »naturens« egne farver og former. Deraf nødvendigheden af en rammesætning, en rumlig afgrænsning mellem det enkelte billedes indre og ydre, en afgrænsning som samtidig er en grænse mellem billede og ikke-billede.⁷

I langt de fleste tilfælde skal denne rammesætning forstås helt bogstaveligt: billedet er rammet ind, det har en, oftest firkantet, afgrænsning. Denne kan dog også være oval eller rund eller, sjældnere, antage andre geometriske former. Og ofte er der sat en speciel ramme på.

Den påsatte ramme vil man dog oftest ikke betragte som værende en del af billedets semiotiske mekanisme, dvs. et billede behøver ikke en sådan ramme for at være et billede, den er ikke en forudsætning, for at billedet kan adskilles fra ikke-billedet. Den er heller ikke, i hvert fald ikke pr. definition, en del af det enkelte billedes eller værks identitet. »Mona Lisa« vil stadig være »Mona Lisa« også med en anden ramme eller helt uden ramme. I

- (3) Forholdet mellem et partitur og musikken er et helt andet end mellem talt og skrevet sprog, men kan naturligvis til en vis grad sammenlignes med forholdet mellem visse former for skrevne dramaer og det opførte teaterstykke. Dette anfægter dog ikke den semiotiske pointe, jeg her søger at formulere, men er udtryk for, at dramaet er mere end sprog: det er også gestus, mimik, kropssprog osv.
- (4) Jeg vil her ikke gå ind i musikteoretiske spørgsmål, som jeg ikke er kompetent til at diskutere, og derfor heller ikke nærmere diskutere den her postulerede nødvendige sammenhæng mellem musikkens tidsmæssige udstrækning og dens nødvendige begyndelse og slutning. Kun vil jeg antyde, at selve udstrækningen »sætter« et »før« og et »efter«, som igen »sætter« i det mindste forestillingen om en begyndelse og en slutning, ligesom der jo er tale om en faktisk begyndelse og slutning i forhold til enhver konkret aflytning af et hvert stykke musik, det være sig i princippet »uafslutteligt«. Andre aspekter af denne diskussion, der rejses af moderne, minimalistisk, musik, tages spredt op i senere noter.
- (5) Claude Lévi-Strauss, »Ouverture«, *Le cru et le cuit*, Librairie Plon, Paris 1964.
- (6) Her løber vi desværre ind i lidt sprogförbistring, idet »former«, i den her omtalte betydning, ligesom farver, ikke er »form«, men »materie«, i semiotisk forstand.
- (7) Denne måde at skelne mellem verbalsprog, musik og billede på er Lévi-Strauss'. Lévi-Strauss benytter dog denne analyse til at argumentere for den semiotiske »umulighed« eller »meningsløshed« i non-figurativt maleri. Denne meningsløshed består ifølge Lévi-Strauss i, at det non-figurative maleri nægter at anerkende, at det først er ved at blive en »kvalitet« – et »adjektiv« så at sige – i forhold til et benævneligt, og dermed kulturelt objekt, at farven transformeres fra natur til kultur. I modsætning til denne Lévi-Strauss' analyse, som jeg finder fejlagtig i al sin geniale skarpsindighed, benytter jeg den, som man kan se, til at argumentere for »rammefænomenet« som en nødvendigvis dobbelt og samtidig afgrænsning: det er afgrænsningen mellem værk og ikke-værk, der samtidig »sætter« distinktionen »billede« og »ikke-billede«, og foretager den – ofte flydende, og altid dynamiske – transformation fra »materie« til »form«. Dette er i virkeligheden blot en anden måde at sige, at billedet som fænomen, og modsat musikken, ikke er et »sprog«, men at det enkelte billede etablerer sit eget »system« (jvf. Louis Marin og Umberto Eco), eller, med Émile Benveniste, at maleriet ikke er et »semiotisk«, men et »semantisk« system, jvf. dennes »Sémiologie de la langue« in: *Problèmes de linguistique générale II*, Paris 1974. Hele denne problemstilling vil fra forskellige synspunkter blive forfulgt i det følgende.

forhold til den basale distinktion mellem billede og ikke-billede tilhører den påsatte ramme ikke-billedet: den er så at sige »hinsides« billedet, eller den er slet ikke en del af billedet, men en del af beskuerens rum, omend unægteligt den del af beskuerens rum, der er tættest på billedet og dettes rum.

Anderledes forholder det sig med rammen, forstået som »grænse«, eller »rammesætningen« forstået som selve den mekanisme, der skiller billede fra ikke-billede. Denne er selve billedets muligheds- og eksistensbetingelse som billede, og selv om dens konkrete form snarere adskiller det konkrete billede fra dets omgivelser, er denne konkrete form en manifestation af, og som sådan uadskillelig, eller i det mindste kun vanskeligt adskillelig fra, den mekanisme den manifesterer: at skelne mellem billede og ikke-billede.

I det følgende er det selve rammesætningen som semiotisk mekanisme, der er emnet for analysen, dvs. selve det forhold at billedet har en ramme, forstået som grænse. Som indledning hertil vil jeg kort behandle nogle tilsyneladende grænsetilfælde, eksempler på virtuelle rammer. Ved dette begreb, virtuelle rammer, vil jeg forstå rammesætninger, som på den ene side er reelle nok, dvs. at på den ene side »er« der en ramme, en grænse mellem billede og ikke-billede, men på den anden side er rammens præcise placering ubestemt eller usikker. I kraft af denne usikre eller ubestemmelige placering af rammen/grænsen skabes et ubestemthedsfelt mellem billede og ikke-billede, – hvilket aldrig sker i musikken, eftersom musikken og ikke-musikken allerede på det udtryksmaterielle plan er forskellige⁸. Omvendt hænger billedets nødvendige ramme sammen med, at det først er i kraft af rammen, at billedet skiller sig ud fra »verden«,⁹ som det fra et materiesynspunkt er identisk med. De grænsetilfælde, jeg her tænker på, og som jeg vil behandle i det følgende, er hulemalerier, skitsetegninger og skulpturer, samt ready-mades og minimalistiske genstande.

Virtuelle rammer

A. Skulpturen.

Lad os betragte skulpturen først. Denne er en tre-dimensional fysisk genstand, en genstand der pr. definition befinder sig i et rum, som den på én gang er en del af og forskellig fra. Skulpturen er imidlertid, netop i kraft af sin tre-dimensionalitet, en del af det omgivende rum på en anden og mere radikal måde end et indrammet maleri, og måske også end et vægmaleri, der naturligvis også altid befinder sig i et rum – se dog mere herom senere. Men hvor maleriets fysiske rum oftest, i kraft af maleriets to-dimensionalitet til forskel fra rummets tre-dimensionalitet, og i kraft af den fysiske billedramme – også i de tilfælde hvor denne samtidig er en arkitektonisk struktur i rummet – er tilfældigt og ikke betydningsbærende eller betydningskabende i relation til maleriet og dettes »rum«, er skulpturens fysiske

(8) Forskellige moderne former for »konkret« musik, dvs. musik der udtrykker sig med »reallyde« og ikke med »toner«, må sandsynligvis opfattes som en introduktion i musikkens verden af billedets »rammeproblematik«, og det i form af en »ubestemt ramme«. Denne problematik vil jeg dog ikke gå ind i en nærmere diskussion af, men der er uden tvivl en sammenhæng mellem, at Lévi-Strauss opfatter den konkrete musik som en »semiotisk umulighed« eller »meningsløshed« og hans tilsvarende opfattelse af det abstrakte maleri. Se note 7.

(9) Dvs. bliver til »billede«. Og det bliver det i egenskab af diskurs og ikke som »sprog«, system eller »struktur«. Som materie er billedet »stadig« en del af »verden«, hvilket måske er tydeligst i skulpturens tilfælde, men forskellen mellem denne og de andre billedtyper er på dette punkt kun en gradforskul. Dele af denne diskussion vil blive taget op senere, bl.a. gennem nogle citater fra Roland Barthes og mine kommentarer til disse i en senere note (note 15). Men også som diskurs/form er billedet på forskellige måder, »indeksikalt« og dermed som »dici-sign« (Peirce), forbundet med forskellige instanser i »verden«: maleriet, tegningen, skulpturen osv. med »subjektet«, fotografiet og filmen med »objektet«, jvf. min »Ekspressionisme i maleri og tysk film« (Under udgivelse i *Tryllelygten* nr. 2, 1994). Hertil kommer, som allerede påpeget, udtryksmateriens status i billedet, som jo også betyder, at materien aldrig subsumeres under eller »forsvinder bag« formen: billedet er derfor altid i en tilstand af transformation mellem »natur« og »kultur«, eller, i Peirces terminologi, et billede er aldrig kun eller overvejende legi-sign, det er også altid quali-sign og sin-sign, eller: billedtegnets »førstehed« er selv-refleksiv. For disse Peirce-begreber se C.S. Peirce, »Logic as Semiotics. The Theory of the Sign«, in *Philosophical Writings of Peirce*. Selected and Edited with an Introduction by Justus Buchler. Dover Publication, Inc. New York 1955.

rum på én gang en del af skulpturen og dennes udenfor. Skulpturen er ikke blot, som maleriet, en fysisk »del« af et rum, det fysiske rum er også altid en del af skulpturen som semiotisk-æstetisk objekt. Eller, for at være mere præcis, en del af det omgivende fysiske rum er en del af skulpturen, grænsen mellem det omgivende fysiske rum og skulpturens semiotisk-æstetiske rum er på én gang reel og flydende/ubestemt.

Denne skulpturens radikale og principielle ubestemthedszone mellem billede og ikke-billede adskiller sig således fra den flydende grænse mellem det ene værk og det andet værk i Gesamtkunstverket, f.eks. mellem en skulptur – eller et maleri – og f.eks. det kirkerum, den befinder sig i.¹⁰ Her er der tale om en dialog mellem autonome værker og om skabelsen af et nyt værk igennem denne dialog, medens skulpturens principielle ubestemthedszone angår selve skulpturens konstituering som semiotisk-æstetisk størrelse.

Skulpturen er på den ene side afgrænset (dens masses udstrækning), samtidig med at den på den anden side inddrager og strukturerer et rum omkring sig som en del af sin egen identitet og betydning. I en vis forstand kan man måske sige, at hvor billedet/maleriet indrammes, indrammer skulpturen (en del af) det omgivende rum.¹¹ Er dette omgivende rum imidlertid luft, og ikke fast stof eller materie: jord, gulv, væg, som f.eks. i tilfældet med en skulptur på et museum eller i gadebilledet, volder afgrænsningen dog sjældent de store problemer, i hvert fald i praksis, da spørgsmålet her drejer sig om, hvor stor en del af det »omgivende rum«, der er eller gøres til en del af »skulpturens rum«. Større og mere principielle problemer synes dog at opstå med nyere skulpturelle former som f.eks. jordkunst o.l., der, som andre konceptuelle og minimalistiske kunstformer, netop udforsker disse grænseproblemer. Her drejer spørgsmålet sig jo ikke om, hvor stor en del af det »omgivende« rum«, der bliver en del af skulpturens rum, men om, hvor stor en del af den »omgivende masse«, der er eller bliver til en del af skulpturens masse.

B. Ready-mades.

Som en anden type tre-dimensional genstand er ready-madeen ligeledes en del af det fysiske rum, den befinder sig i. Men alligevel er forholdet mellem – fysisk og konceptuel – genstand på den ene side og – fysisk og konceptuelt/institutionelt – rum på den anden et ganske andet end i skulpturens tilfælde. Når man ser bort fra »Gesamtkunstwerk«-problematikken, dvs. specifikke skulpturelle værkers samspil med deres specifikke »udenfor«, inddrager og organiserer skulpturen det omgivende rum som en del af sig selv og stiller ikke stiller andre krav til dette rum, end at der er plads nok. I modsætning hertil stiller ready-made'en præcisere krav til sit rum. Ikke så meget fysiske krav – disse er vel de samme som skulpturens, nemlig først og fremmest at den skal kunne ses »ordentligt«, dvs. ordentligt eller rigtigt i forhold til forskellige intenderede betydnings- og aflæsningsstrategier.¹² I modsætning hertil stiller ready-made'en i højere grad symbolske eller konceptuelle, institutionelle krav til »sit« rum. Rummet skal i ready-made'ens tilfælde ikke blot være et fysisk rum, men først og fremmest være institutionaliseret som et æstetisk rum, der i kraft af denne institutionalisering lader andre træk i genstanden træde frem og blive synlige, end dem der træder frem, når den »samme« genstand befinder sig i et andet (brugs)-rum.¹³ Her er rummet (og mere det symbolske og institutionaliserede end det fysiske) en forudsætning for genstandens aflæsning. Rummet så at sige organiserer ready-made'en, mens skulpturen snarere organiserer rummet. Med ready-made'en er vi på en måde tilbage i Gesamtkunstwerkets problematik, idet

(10) Dog kan kirkerummet, som al arkitektur, re-artikulere dikotomien mellem »billede« og »ikke-billede« »en byme«, f.eks. når rummet på én gang er det rum, beskueren står i, og en del af et skulpturelt program. Det samme gælder, jvf. senere, de tilfælde, hvor en mur er bemalet, og hvor arkitektoniske strukturer samtidig fungerer som billedrammer på lofts- eller vægmalerier. Disse forhold har jeg bevidst sat i parentes i disse bemærkninger om »Gesamtkunstwerk'et«. De vil dog blive taget op senere.

(11) Se dog også på dette punkt senere om vægmalerier som del af et arkitektonisk rum.

(12) F.eks. skal skulpturen kunne ses fra alle sider, eller kun fra ét synspunkt.

(13) Jvf. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris Librairie Plon, 1962, »Chapitre premier. La science du concret«, dansk udgave *Den vilde tanke*, Gyldendal, 1, kapitel. Endvidere Georges Charbonnier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, Plon-Julliard, 1961.

det enkelte værk får »sin« betydning af en instans uden for sig selv. Der er dog den centrale forskel, at hvor et maleri eller en skulptur, der er en del af et Gesamtkunstwerk, i sig selv er æstetiske objekter, der kan spille sammen med andre æstetiske værkers fysiske og æstetiske rum, er det i ready-made'ens tilfælde rummet, der overhovedet konstituerer genstanden som et visuelt og æstetisk aflæseligt objekt, som et semiotisk objekt, til forskel fra et brugsobjekt, ligesom det er rummets institutionelle, mere end dets fysiske karakter, der spiller denne rolle.

C. Det minimalistiske »objekt«.

Det minimalistiske objekts problematik er i forhold til denne ramme- og grænseproblematik en variant af ready-made'ens, idet forholdet eller samspillet mellem billede og ikke-billede dog her antager den modsatte bevægelse. Igen er det rummets institutionelle karakter, der spiller en rolle, mere end dets fysiske, idet objektet – der, i modsætning til ready-made'en, er produceret som kunstværk – har brug for institutionen Kunst, for at dets nedskrivende bevægelse kan sættes i værk. En nedskrivning af kunstens betydninger og ekspressivitet til disses minimale »grænse« eller forudsætning kan kun finde sted i et rum, der i forvejen er opskrevet, dvs. institutionelt æstetisk betydningsladet. I alle andre sammenhænge vil objektet udelukkende være objekt slet og ret¹⁴, hvad det, tilsyneladende paradoksalt, ikke er »tilfreds« med, til trods for at det er det, der, i hvert fald på ét niveau, er dets bestræbelse og intention. Det må, for at fungere æstetisk nedskrivende, have et rum, det kan nedskrive.

Dette er dog kun tilsyneladende et paradoks, idet det er selve nedskrivningsprocessen som proces, der er det centrale. Eller det centrale består i at markere og udforske selve »grænsen« mellem billede og ikke-billede, eftersom intet blot er, som ren væren i sin nøgne og stupide eksistens, i hvert fald ikke »for os«. For os er alting betydning og kultur, med mindre det produceres og gives os tilbage som væren, reelt, natur eller materie, men også da, naturligvis, som funktion af, og derfor som, »kultur«, »tegn« og »betydning«. Som Roland Barthes flere steder har gjort opmærksom på, »cette vieille chose, l'art«, vender altid tilbage som en »tegnets list«, »det reelle« kan kun »sættes« eller erkendes som sådan som »negativitet« i forhold til det symbolske og det imaginære.¹⁵

At »sætte« dette »reelle«, at gøre det synligt som negativitet, er for Barthes noget nær det centrale i såvel den litterære som måske især i den billedkunstneriske praksis. Således hedder det allerede i 1964 i »Billedets retorik«, at billedet som »meningens grænse« »gør det... muligt at komme ind på en vis betydningsontologi«¹⁶ »Or, même et surtout si l'image est d'une certaine façon limite du sens, c'est à une véritable ontologie de la signification qu'elle permet de revenir«.¹⁷ Femten år senere hedder det om Cy Twombly: »Avant toute chose, il se passe... du crayon, de l'huile, du papier, de la toile. L'instrument de la peinture n'est pas un instrument. C'est un fait. Twombly impose le matériau, non comme ce qui va servir à quelque chose, mais comme une matière absolue... Le matériau est *materia prima*, comme chez les Alchimistes. La *materia prima* est ce qui existe antérieurement à la

(14) Dog ikke, som ready-made'en, et brugsobjekt. En minimalistisk »genstand« ville »nedskrive« et »brugsrum«, hvis det da blev bemærket i dette, på »samme« måde, som det nedskriver det »æstetiske rum«. Dette peger på den ene side på, at også dagligdagens »brugsrum« er »semiotiske rum«, på den anden side på de »politiske« aspekter, eller i hvert fald potentialer, i den minimalistiske og konceptuelle kunstpraksis. Disse sidste ræsonnementer peger endvidere på det fælles teoretiske fundament – konceptualismen, Marcel Duchamp – for alle »overgangsformer« mellem ready-made og minimalistisk objekt.

(15) Jvf. Roland Barthes, »Cette vieille chose, l'art« og »Sagesse de l'art«, in: *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Éditions du seuil, Paris 1982.

(16) Bent Fausing og Peter Larsen (red.), *Visuel Kommunikation*, Medusa, København 1980 p. 45.

(17) *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris 1982, Éditions du Seuil, p. 25.

division du sens: paradoxe enorme, car, dans l'ordre humain, rien ne vient à l'homme qui ne soit immédiatement accompagné d'un sens, le sens que d'autres hommes lui ont donné, et ainsi de suite, en remontant, à l'infini. Le pouvoir démiurgique du peintre est qu'il fait exister le matériau comme matière, même si du sens surgit de la toile, le crayon et la couleur restent des »choses«, des substances entêtées, dont rien (aucun sens postérieur) ne peut défaire l'obstination à »être-là«... L'art de Twobly consiste à faire voir les choses non celles qu'il représente... mais celles qu'il manipule...«¹⁸

D. Skitser mm.: »bund« og »grund«

Så meget om objekternes problematik. I forhold til de to-dimensionale billeders rammesætning har jeg peget på to grænsetilfælde, dvs. eksempler på flydende eller usikre grænser mellem billede og ikke-billede: skitsetegninger og hulemalerier. Med til denne problematik hører til dels også alle billeder, der er udført på flader, der afgrænses af ikke billedet selv og dets selvstændige ramme, men af andre, typisk arkitektoniske, strukturer og funktioner. Da vi imidlertid i dette tilfælde vil støde på den allerede antydede »Gesamtkunstwerk«-problematik, vil jeg vende tilbage disse fænomener senere, efter først at have behandlet fænomener som skitsetegninger og hulemalerier.

»Rammeproblemet« omkring grænsen mellem billede og ikke-billede kan her opstå, når det materiale, den »bund«, billedet tegnes eller males på, er uforholdsmæssigt meget større end det billede, der males. En lille skitsetegning på et stort stykke papir vil naturligvis etablere en figur-grund struktur, som er en del af billedet, – dvs. det er også grunden, og ikke kun figuren, der er en del af billedet. Men hvor stor en del af det store stykke papir kan den lille figur etablere som sin egen grund, dvs. som en del af billedet, og hvor stor en del af papiret er blot bund, – »support«, som franskmændene ville sige? Og hvor går grænsen, hvad er forholdet, mellem »bund« og »grund«? Den samme problematik gælder også for hulemalerier, hvor hulens væg er på én gang bund og grund.¹⁹

Naturligvis vil man i mange tilfælde kunne foretage en omtrentlig afgrænsning i praksis, for så vidt i hvert fald der er tale om en referentiell eller mimetisk figur: denne har sin egen, i hvert fald relativt, præcise afgrænsning, og den vil sætte et (fiktivt) rum, en grund, omkring sig, på samme måde som skulpturen organiserer et, omend vanskeligt afgrænset, rum omkring sig som en del af sig selv, som en del af tegnet. Men hvis nu figuren er non-figurativ, dvs. udgør et ikke-referentielt indsnit i en flade. Så vil man nok være tvunget til at betragte hele fladen, hele bunden, som figurens grund, dvs. som en del af billedet. I hvert fald hvis denne flades afgrænsning, skønt ikke en del af indridningen eller af figur-sætningen, er et menneskeligt produkt, som f.eks. et stykke papir.

Men er fladen og dens afgrænsning naturlig, som f. eks. væggen i en stenhule eller en grotte, bliver afgrænsningsproblemet vanskeligt, omend det nok kun rejser sig »i praksis«²⁰ i forhold til meget nye og moderne kunstformer som f.eks. jordkunst. Og så rejser det sig endda her på en helt speci-

- (18) »Sagesse de l'art«, in: *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Éditions du Seuil, Paris 1982, 163-164 – i den engelske oversættelse lyder det som følger: »Before anything else, there occurs... paper, canvas, pencil, crayon, oil paint. The instrument of painting is not an instrument. It is a fact. Twobly imposes his materials not as something which will serve some purpose but as an absolute substance... The materials are what the Alchemist called *materia prima* – what exists prior to the division of meaning: a tremendous paradox, since in the human order nothing comes to man that is not immediately accompanied by meaning, the meaning which other men have given it, and so on, back to infinity. The painter's demiurgic power is that he makes the materials exist as substance; even if meaning emerges from the canvas, pencil and color remain »things«, stubborn substances whose persistence in »being-there« nothing (no subsequent meaning) can annul.« »The Wisdom of Art«, in: Roland Barthes, *The Responsibility of Forms*, Oxford 1986.
- (19) Denne hulemaleriets problematik benytter Merleau-Ponty til at stille et spørgsmål, der har meget at gøre med den problemstilling, jeg her forfølger, nemlig hvor »er« billedet? *L'Œil et l'esprit*. Éditions Gallimard, Paris 1964, på dansk »Maleren og filosofien«, in: Jørgen Dehs (red.), *Æstetiske teorier*, Odense Universitetsforlag 1984.
- (20) Om problemet rejser sig »i praksis«, er dog det mindst interessante i alle andre sammenhænge, end når det gælder om at reproducere værket. Ellers er det selve rammeproblematikken som sådan og dens »ubestemthed«, der er interessant. Hvis denne analyse af hulemaleriets problematik er korrekt, kunne det nemlig alligevel se ud, som om Lévi-Strauss havde ret, da han betegnede det non-figurative billede som en semiotisk meningsløshed: at et genkendeligt objekt er nødvendigt for at transformationen fra »natur« til »kultur«, fra ikke-billede til billede kan finde sted. I forhold til dette vil jeg, jvf. tidligere noter, nøjes med at konkludere, at det i tilfældet »det non-figurative snit« vil være vanskeligt at etablere en »konceptuel« ramme uden en fysisk ramme, dvs. skelne mellem billede og ikke-billede uden en fysisk ramme, der afgrænser værket fra ikke-værket.

fik måde, som en del af værket selv, idet selve usikkerheden er en del af værket. Dette har som æstetisk princip netop at artikulere og problematisere den relation mellem værk og ikke-værk, mellem billede og ikke-billede, eller, mere alment, mellem natur og kultur, som jeg her søger at indkredse.

Billede, ikke-billede: rammens semiotiske funktion.

Som det blev påpeget i indledningen, har det store flertal af billeder en ramme, og det i temmelig bogstavelig og håndfast forstand, en skarp kant og grænse mellem værk og ikke-værk, som, i de »klassiske« repræsentationsformer – og det vil vel i denne sammenhæng sige indtil Marcel Duchamp – samtidig er en grænse mellem billede og ikke-billede. Hvad er da denne rammens funktion eller funktioner? Det er det, der er hovedemnet for det følgende.

Grundlæggende, helt abstrakt, må rammesætningens funktion vist siges at være en variant eller »konsekvens« af selve indridsningens problematik: at sætte en grænse, et skel, en forskel, en distinktion. Men hvor indridsningen udgør en åbning af et felt, af selve muligheden for distinktionen mellem natur og kultur, består rammesætningen i en lukning af dette samme felt, en lukning omkring noget, der er indenfor og mod noget, der er udenfor, igen på et vist abstraktionsniveau en grænsesætning mellem form og materie, mellem kultur og natur. Og det på to måder: For det første derved, at det først er lukningen, der sætter eller realiserer åbningen som åbning, indridsningen som indridsning, dvs. realiserer transformationen fra natur til kultur²¹. For det andet derved, at denne lukning i forhold til noget udenfor også er en åbning mod dette (samme?) udenfor, en åbning der som forudsætning har en (i logisk forstand) forudgående lukning.

Feltet indenfor sættes, alene i kraft af rammesætningen, som form og kultur, i modsætning til noget der samtidig og i samme bevægelse sættes som materie og natur. Samtidig er denne lukning omkring et forment rum imidlertid også en åbning mod et andet rum, det rum der i første omgang blev ekskluderet som natur, men som den efterfølgende åbning nu gen-sætter som kultur, men på et andet niveau, som det rum hvorfra rummet indenfor ses. Der tales altså fra et rum til et andet, rummet udenfor re-organiseres af rammen og af rummet indenfor som et sted eller et felt, hvorfra rummet indenfor (kan) ses.

Billedrammen er således på én gang en internt strukturerende faktor i billedet og dets åbning udadtil, den markerer billedets udsigelsessted, det sted i forhold til hvilket billedets elementer danner en helhed, en samlet struktur og ikke blot en ophobning af enkeltgenstande. Og dermed transformerer den også samtidig rummet udenfor rammen og spalter det i to rum: et rum ved siden af eller uden for rummet inden for rammen, og et rum foran det²², eller, i en anden terminologi, i et metonymisk og et metaforisk udenfor, hvor det første er en art projektion af rummet indenfor, dets fiktive fortsættelse ud over rammen²³, mens det andet repræsenterer beskuerens sted, ikke blot forstået som det fysiske rum, denne befinder sig i, men som selve den logik, der styrer rummet indenfor og regulerer det blik, beskueren retter mod dette.

Forstået på denne måde er rammen selve billedets struktur-princip, og derfor altid og principielt til stede, uafhængigt af hvilke forsøg kunstnerne gør på at negere den. Der er tale om et ramme-princip, som ikke kan nege-

(21) At indridsning og ramme, åbning og lukning, ikke nødvendigvis skal forstås som to fysiske, eller i tid, adskilte ting, men som to abstrakte »niveauer« eller »refleksioner« (i betydningen (selv)-refleksivitet, jvf. Louis Marin om billedtegnet »selv-refleksivitet«), er netop det, der muliggør fænomener i moderne kunst, der sprænger kunstens »grænser«, gennem en »konceptualisering« af disse.

(22) Denne distinktion stammer fra Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, Paris 1989.

(23) På fransk ville man også, i en terminologi, der er inspireret af filmteorien, kunne sige, at denne type (metonymisk) »hors cadre« (uden for eller »ved siden af« billedrammen) udgjorde den samme »champ« som det, der befinder sig inden for »le cadre«, mens den anden, »metaforiske« »hors cadre« samtidig var billedets »hors champs«. Se igen Aumont.

res, men som der kan spilles på, og hvis position i relationen mellem billede, ikke-billede og beskuer kan varieres og flyttes i det uendelige.

En sådan flytning af grænsen mellem billede og ikke-billede er som sagt et princip i megen moderne kunst, hvor rammen kan forsvinde helt som fysisk ramme og blive rent konceptuel. Men den findes som et principielt problem, som princip, i alle billeder, og er blevet udforsket af kunstnere »til alle tider«, som et spil mellem billedet og de rum af forskellig art, billedet befinder sig i.

Billede, ikke-billede: forskellige former for udvekslinger hen over grænsen

A. Maleriet og den påsatte ramme.

Som nævnt ovenfor tilhører den påsatte ramme – til forskel fra selve ramme-funktionen – billedets »udenfor«, ikke-billedet, den er en fysisk genstand i det fysiske rum, i hvilket billedet, også som fysisk genstand, som sin-sign, befinder sig.

Dette er i det mindste den almindeligste og »klassiske« relation mellem billede, påsat ramme og beskuerrum, og det er den relation og nogle af dens varianter og problemstillinger, jeg vil søge at uddybe her. Til denne problemstilling hører også de forsøg på at re-integrere den påsatte ramme i billedet, man kan se hos f. eks. Willumsen i hans bemalinger af rammen – bemalinger der jo er karakteriserede ved, at det oftest er hele lærredets bemaling, der breder sig og fortsætter ud over rammen. Her er vi således vidne til, at på den ene side opretholdes skellet eller forskellen mellem rammeprincip og fysisk ramme, men hvor rammeprincippet normalt – i det omfang man kan tale om at et princip befinder sig et sted – kan siges at befinde sig »inden for« den fysiske ramme, i »mellemrummet« mellem lærred og fysisk ramme, befinder det sig i Willumsens tilfælde nærmest »uden for« den fysiske ramme, i »mellemrummet« mellem fysisk ramme og beskuerrum. Vi er således vidne til en dobbelt placering af rammeprincippet, to placeringer der hver for sig er præcist lokaliserede, som mentalt-semiotisk negerer hinanden, men uden fysisk at slette hinanden og dermed også uden semiotisk at ophæve hinanden: rammeprincippet sættes, negeres og flyttes, men opretholdes alligevel samtidig også i sin oprindelige position.

Dette er, som sagt, én hovedvariant af forholdet mellem fysisk ramme og rammeprincip: re-integrationen – også fysisk – af den påsatte ramme i billedet. Der er, lige som i de to følgende eksempler – billeder som del af et arkitektonisk rum og Henry Moores skulpturer i landskab – tale om bevidste kunstneriske forsøg på at gøre værkets integration i rummet udenfor til en del af værket selv, dets »indenfor«. Den anden hovedvariant, som også er den almindeligste, drejer sig om rammer, der »udefra« nærmer sig billedet i en bevægelse, der kan føre beskueren ind i billedrummet, hen over grænsen mellem billede og ikke-billede.

I disse tilfælde er »bevægelsen« mellem billede og ikke-billede således den omvendte af, hvad vi så hos Willumsen og af, hvad vi skal se hos Moore. Hvor disse bevæger sig fra billedet og billedrummet ud i beskuerrummet og integrerer dette i billedrummet, er der her tale om at nærme sig billedet og dets rum udefra.

Jeg tager i denne analyse ikke hensyn til, om det er maleren selv, der har lavet og påsat den fysiske ramme, eller det er andre (galleriejerere, private ejere, museumsinspektører). Selv i de tilfælde, hvor kunstneren selv har lavet og/eller påsat rammen, adskiller disse eksempler sig fra de foregående med hensyn til »retningen« i bevægelsen mellem værk og rum: nærmer rammen beskueren og dennes rum til billedet, eller er det billedet, der sprænger sine grænser i en bevægelse ud imod beskueren og dennes rum? I resten af dette afsnit er det udelukkende den første situation, jeg vil se på.

På Statens Museum for Kunst i København hænger et lille maleri af Frans Hals, et portræt af Descartes. Maleriet måler 18,5 x 14 cm. Men omkring maleriet sidder en ramme, hvis breddemål svarer nogenlunde til maleriets højde- og breddemål, således at billedet med påsat ramme kommer til at måle ca. 55 x 51 cm. Denne i forhold til selve maleriet meget store ramme, der påsat maleriet gør dette mere end tre gange så højt og bredt, er malet mørkt sort-brun, den er ornamentalt udskåret, og den holder et glas, der dækker lærredet.

Den »første«²⁴ effekt af en sådan ramme er at potensere maleriets nærvær som sin-sign i beskuerrummet: det kommer til at fylde mere og påkalder sig større opmærksomhed. Også rammens ornamentale udskæringer bidrager hertil. Men at potensere billedets eksistens som sin-sign i beskuerrummet er jo også at fremdrage en del af dette rum, den del der kan transformeres til repræsentation af et andet rum. Der sættes således allerede her en potentiel ophævelse i gang af beskuerrummets enhed og status som beskuer- eller realrum, og der indsættes en, ikke usikkerheds- eller ubestemthedszone som i tilfældet med skulpturen, men snarere en overgangszone mellem de to rum, en overgangszone hvis karakter i øvrigt afhænger af andre forhold: hvordan rammen på andre måder spiller sammen med beskuerrummet og forhold i dette, og med andre kvaliteter, quali-signs, i billedet og det repræsenterede billedrum.

I det omtalte Frans Hals portræt af Descartes etableres overgangszonen på flere forskellige niveauer: selve størrelsen af billedet med ramme drager blikket mod sig og påkalder sig større opmærksomhed, end billedet uden ramme ville gøre. Dertil kommer størrelsesforskellen mellem billedet med og uden ramme, der potentielt sætter to forskellige beskuerpositioner og aflæsningsafstande eller -niveauer. En, hvor det er billedet selv og en, hvor det er rammen, der udfylder synsfeltet og når dets grænser.

I det første tilfælde udfylder billedet uden ramme hele synsfeltet. Eller rettere: det er nok nødvendigt at være mere præcis og på dette sted skelne mellem et »centralt« og et perifert synsfelt. Det, som billedet uden ramme udfylder i denne situation, er det centrale eller »fokuserede« synsfelt, mens rammen med sin mørke farve²⁵ udfylder hele det »perifere« synsfelt. Samtidig bliver ikke blot billedets fiktive univers, dets repræsenterede figur, synlig i det fokuserede synsfelt, på lærredet, også penselsporene og maleriets materialitet bliver synlige dér.

I det andet tilfælde, derimod, hvor det er billedet plus rammen, der udfylder det fokuserede synsfelt, er beskuerrummet »synligt« i det perifere synsfelt, mens penselsporene og maleriets materialitet træder tilbage til fordel for det repræsenterede rum i det centrale synsfelt.

I begge tilfælde er der således tale om en, måske specifikt barok²⁶ dialektik, og næsten demonstrativ fremvisning af denne dialektik, mellem maleriet eller tegnet som tegn (quali-sign og sin-sign, tegn på førstehedens niveau) og det repræsenterede univers eller »objekt«. Enten udgrænses beskuerrummet til fordel for billedet, men i det tilfælde bliver penselsporene til gengæld synlige. Eller også gøres disse penselspor usynlige, de »forsvinder bag« det fiktive rum, de repræsenterer, men i det tilfælde træder den voldsomme ramme og dennes ornamentation frem. I begge tilfælde altså en dobbelthed mellem illusion og fremvisning af illusionismens »mekanik«.

Som allerede nævnt danner denne påsatte store og mørke ramme på flere niveauer overgang mellem det repræsenterede rum og beskuerrummet, og-

(24) Ud over den helt generelle naturligvis, at skelne mellem indenfor og udenfor.

(25) ... der, jvf. senere, fortsætter den clair-obscur-agtige struktur i maleriet selv, hvor »billedet« i lærredets centrum synes at vokse ud af det omgivende mørke.

(26) Bemærkningerne om barokken er på dette sted, såvel som i næste afsnit, helt forsøgsvis.

så i den forstand at rammens mørke, ja næsten helt sorte, farve kan siges at »forlænge« maleriets egen clair-obscur dialektik mellem det mørke, som repræsentationen/"billedet" synes at »vokse« ud af, og »billedet«.

I det konkrete tilfælde, jeg her skitse-mæssigt har analyseret, Frans Hals' portræt af Descartes og dette maleris påsatte ramme, ser der ud til at være tale om en relation mellem maleri og ramme, der kan siges at »fordoble« maleriets egen udsigelse mellem repræsentationens »mekanik« og dens »objekt«²⁷. Og som sådan må denne påsatte ramme siges at repræsentere en særdeles kongenial interpretation af Hals og hans maleri²⁸.

B. Billede og arkitektur.

I langt de fleste tilfælde (vægudsmykninger, kalkmalerier og mosaikker i kirker, glasmalerier og -mosaikker i kirkeruder osv.) vil afgrænsningsproblemerne mellem billede og ikke-billede være minimale, eftersom funktionelle strukturer i vægge, lofter og vinduer samtidig oftest fungerer som billedrammer. At rammen, ud over at være billedramme, også samtidig har andre, f.eks. arkitektoniske, funktioner, gør den ikke mindre til billedramme.

En sådan »arkitektonisk billedramme« etablerer dog en anden type relation mellem billede og betragter, og dermed også mellem billede og ikke-billede, end en »almindelig« ramme omkring et maleri, eftersom rammen ikke blot er en ramme mellem billede og ikke-billede, men også en ramme i »ikke-billedet«, dvs. i beskuerens rum. Dermed kommer den »en abyme« til at »reflektere« selve skellet mellem »billede« og »ikke-billede«: de to størrelser bringes til at »gennemtrænge« hinanden.

Dette har specielt kirkekunstnere og -arkitekter altid vidst og forstået at udnytte, og så meget bedre end den sækulære »repræsentationskunst«. Måske fordi selve grænsen mellem billede og ikke-billede, dvs. den samtidige opretholdelse og overskridelse af grænsen mellem beskuerens real-rum og det afbillede, og derfor »fraværende« og »irreale«, rum på måske mere end ét niveau »svarer til«, eller kan fungere som metafor for, kristendommens opretholdelse og overskridelse af forskellen mellem det menneskelige og det guddommelige, det materielle og det åndelige, i Jesu skikkelse.²⁹

De følgende noter drejer sig dog ikke om kirkekunst i almindelighed eller om forholdet mellem billede og arkitektur generelt, men udelukkende om ét bestemt semiotisk fænomen: sammenfaldet mellem billedramme og »arkitektonisk ramme«, dvs. det forhold at det er den samme »genstand«, der fungerer som billedramme og som »ramme« eller på anden måde som bygningsstruktur i beskuerens real-rum, et sammenfald der betinger og muliggør forskellige former for udvekslinger og transformationer mellem de to rum.

Som nævnt ovenfor består rammens »første« funktion i at sætte en grænse mellem to rum, beskuerens real-rum og det afbillede rum. Og som fremhævet af Louis Marin³⁰ »følges« denne adskillelse af en »ophævelse« af beskuerens real-rum, således at dette »sættes« af billedrummet, som funktion af dette³¹. Den nøjagtige »form«, denne »sætten« eller positionering af be-

(27) Jeg skal her ikke forfølge, men kun antyde, den eventuelle pointe, der måske kan ligge i, at der er tale om en malerisk »semiotik« hos Hals, også i dette portræt af Descartes, som vel er meget lidt »cartesiansk« i sit illusionsspil og sit »maleriske« (også i wölfflin'sk forstand) spil mellem forskellige aflæsningsniveauer.

(28) Det her omtalte maleri er ikke det eneste i den ældre udenlandske malerisamling på Statens Museum for Kunst, der har en sådan ramme. Der er en halv snes stykker, først og fremmest i den nederlandske samling, flest fra det 17. århundrede, men også det P. Bruegel d.æ. tilskrevne »Fastens strid med fastelavn« samt det ligeledes nederlandske portræt af Christian II (nr. 3927). Endelig har et enkelt maleri i samlingen af Cranach en ramme af samme type.

(29) At forsøge at lade Marx eller Lenin figurere på denne måde, som på én gang »nærværende« og »fraværende«, er en »gentagelse«, men uden »mystikken«, og derfor kun plat (eller diktatorisk-terroristisk: den døde/Døden som Loven), af en kristen ikonografi. Dermed være ikke sagt, at en »politisk« repræsentationskunst ikke er mulig. Denne problemstilling er dog ikke mit ærinde her. I hvert fald ét forsøg i denne retning forekommer mig dog interessant og værd at nævne i denne sammenhæng: Davids maleri af den døde Marat, malet til at hænge i den revolutionære folkeforsamling. Men netop sammenhængen mellem (underkastelsen under) Idealet og Døden/terroreren synes at være et af de dybeste lag i Davids kunst, jvf. Norman Bryson, *Tradition and Desire*, Cambridge University Press.

(30) Louis Marin, »Towards a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussin's The Arcadian Shepherds«, in: Norman Bryson (red.), *Calligram. Essays in New Art History from France*, Cambridge 1988. Louis Marin, »Grundvalar för en måleriets semiologi«, in: Aspelin – Lundberg (red.), *Tecken och tydning*.

(31) Disse »faser« er naturligvis logiske snarere end tidslige.

skueren tager, afhænger dog ikke af rammen alene, men af to ting i øvrigt: af rammens forhold til kompositionsprincipper i billedet, og af karakteren af real-rummet, dvs. af karakteren af de to rum, som den »arkitektoniske billedramme« er en grænse mellem.

Er billedrummet centralperspektivisk organiseret, vil den »forudsætningsfølge«, som Marin beskriver, nok forstærkes, dvs. billedet vil projicere sit rum ud i beskuerens, »sætte« beskueren som funktion af perspektivkonstruktionen, i det der er billedets »synspunkt«, eller, med en i denne sammenhæng træffende engelsk formulering, i billedets »vantage point«. Og man kan nok gå et skridt videre og sige, at jo mere »udtalt« og dynamisk den perspektiviske konstruktion, dvs. jo mere maleriets flade tenderer til at »gennembrydes« eller »ophæves« som flade af perspektivets »flugtlinier«, jo stærkere vil dette perspektiv projicere sin struktur ud i beskuerrummet. Og omvendt: jo mere maleriets flade fremtræder som flade, jo svagere vil denne billedets projektion ud i beskuerrummet være, jo mere »intakt« vil dette beskuerrum være som »real-rum«, og jo mere vil beskueren dermed være »funderet« i sit kropslige »real-rum«.

Disse forhold kan siges at udgøre de generelle forudsætninger for billedlæsning og for en bestemmelse af rammens grænsesættende funktion. Men når billedrammen samtidig er en arkitektonisk struktur, vil den også, og samtidig, pege på og »sætte« beskuerrummet som en »realitet«, og dermed beskueren som en realitet.

Udsigelsesteoretisk kan dette formuleres på den måde, at den »arkitektoniske billedramme« sætter to forskellige modtager-instanser.

For det første sætter den, som alle andre billedrammer, en »fiktiv«, »ideal« eller »impliceret«, modtager, som funktion af billedet.

Og samtidig, i sin egenskab af arkitektonisk struktur, peger den på og »sætter« (i forhold til, eller »over for« billedet, og »forskellig« fra den implicerede modtager) den »reelle« modtager, som sådan, som reel beskuer i real-rummet.³²

At læse billeder »hen over« en sådan »arkitektonisk billedramme« implicerer således en meget mobil modtagerposition, en stadig transformation frem og tilbage af denne mellem de forskellige positioner, der sættes af rammens dobbeltstatus. Dette er nok mest markant i barokmalerier³³, malet på vægge eller lofter i kirker eller andre bygningstyper, idet begge de to modsatte mekanismer her potenseres på én gang: ikke blot den barokke rumkonstruktion, som »omslutter« beskueren og drager denne ind i det afbildede rum, men også rammens samtidige eksistens som fysisk struktur i det realrum, hvor beskuerens krop befinder sig, og som peger på denne, i en dramatisk dobbelthed og transformation af denne beskuerens krop, der således ikke blot er beskuer til »mysteriet«, men selv »underkastes« det.

C. Skulpturer i landskabet: Henry Moore.

For skulpturens vedkommende udgør Henry Moores landskabsskulpturer nok et særligt markant eksempel på den virtuelle rammes problematik og på udvekslingen af betydninger mellem skulpturens » eget « rum og dens »omgivende« rum, på at ikke alene »indrammes« skulpturen af landskabet, men at også landskabet »indrammes« af skulpturen og »interpreteres« af denne.

Hvad er det, landskabet »gør« ved Moores skulpturer? Og hvad gør disse skulpturer ved landskabet?



Fig. 1. Sheep Piece, 1971-72.

(32) Det specifikke i denne dobbelte »sætten« af to forskellige modtager-instanser bliver måske mest tydelig, hvis vi sammenligner med den måde filmen sætter sin modtager på. I filmen gøres der sandsynligvis mere for at »ophæve« den reelle modtager og dennes realrum end i nogen anden billedtype, dvs. for at ophæve den dobbelte sætten af to modtagerinstanser, jvf. Christian Metz' analyse af det filmiske »appareil« eller »dispositif«: biografsalens mørke, tilskuerens immobilitet, lærredet der fylder hele synsfeltet, billedet der projiceres frem på lærredet fra en position bag tilskueren. (Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris 1974, se også Jens Toft, »Darstellungssysteme des Kinos«, *Zeitschrift für Semiotik*, Band 11, Hef 4 (1989). Tübingen. I en tankevækkende tekst, »Ontologie de l'image photographique«, sammenligner André Bazin denne filmens relation mellem beskuerer og værk med barokmaleriets nedbrydning af »afstanden« mellem de to, idet han ser filmen som realiseringen af barokmaleriets aspirationer. (*Qu'est-ce que le cinéma I*, Paris 1958 og senere udgaver).

(33) Jvf. André Bazin. Men hvor denne ensidigt fremhæver de træk i barokmaleriet, der »opsuger« beskueren, insisterer jeg her på dobbeltbevægelsen i den arkitektoniske vægudsmykning, også hvor det gælder barokmaleriet, jvf. note 29.



Fig. 2. Three Standing Figures, 1947-48.



Fig. 3. Three Standing Figures, 1947-48.



Fig. 4. Two Forms, 1966.

»I forvejen«, dvs. uafhængigt af deres opstilling i et landskab, er der en snæver sammenhæng mellem det landskabelige og det menneskelige i Moore's skulpturer, eftersom den »organiske abstraktion«, der kendetegner disse skulpturer, giver figurene et »landskabeligt« præg, noget »før-menneskeligt« organisk. Moores »liggende kvinder« er ikke uden grund blevet betegnet »Moder Jord«-figurer. Gennem skulptureernes opstilling i et landskab forstærkes dette træk. Menneskefigurene knyttes endnu tættere til jorden, til naturen, de lige som »vokser« op af denne og får tildelt en »før-menneskelig« organiskhed. Men denne relation »bevæger« sig også den anden vej: ikke alene har menneskefigurene et landskabeligt præg, det menneskelige projiceres ligeledes ind i landskabet, således at modsætningerne menneske/natur eller kultur/natur ophæves til fordel for forbindelse og »indre samhörighed«.

Dette gælder såvel de relativt tidlige og mest »figurative« skulpturer, hvor »menneskeligheden« er størst, men hvor også samhörigheden og det »landskabelige« understreges. I mange af de senere skulpturer, hvor abstraktionsprocessen er drevet videre, forstærkes denne samhörighed »på begge sider« af skellet: mennesket bliver mere »oprindeligt« organisk, naturen næsten mere »menneskelig« i kraft af den mindske »afstand«. Dette gælder i ekstrem grad f.eks. »Sheep Piece« fra 1971-72³⁴, som jeg vil se lidt nærmere på i det følgende, og hvor der etableres foruroligende »ubestemt-hedszoner« mellem jorden, fårene og skulpturerne.

I disse processer indskrives TIDEN som et centralt element: det foruroligende består jo i ophævelsen af distinktioner, som vi er vant til at leve med, som er centrale i vores symbolske orden, men som nu aktivt ophæves af skulpturen: »samhörigheden« sættes »ved siden af« »forskellen«, udsletter ikke denne, men stilles ved siden af den, i en »ophævelses«relation, der bringer tiden ind. Ikke blot som fortid, men også som en »dybere« nutid, således at denne nutid spaltes i en nutid, der er spaltet af fra naturen og oprindeligheden, og en nutid der er eksistentielt forbundet med denne.

Dette vil jeg søge at indkredse gennem et par eksempler. Først den omtalte »Sheep Piece« (fig. 1), hvor det paradoksalt nok er landskabet, der repræsenterer nutiden, i kraft af dets tydeligt kultiverede karakter, mens skulpturen og fårene kommer til at repræsentere fortiden eller evigheden. Landskabet er i dette tilfælde en græsmark, som fårene græsser på. Men fårene forekommer ikke helt en at være en »del af« eller »samhørende med« denne græsmark, hvad de i langt højere grad forekommer at være med skulpturen, der, som en kæmpemæssig »vag«, »arkaisk« eller »primordial« naturform, næsten »skyder op« fra græsmarken som noget fra en oprindelig ur-tid, det ikke er lykkedes at kultivere og forandre, og som fårene synes mere intimt forbundne med, end de gør med den mark, de græsser »på«.

I dette tilfælde er det således skulpturens »natur«-kvaliteter, der, gennem en polarisering i forhold til landskabet, »sætter« dette som »kultur« og »nutid«, og dermed, gennem endnu en retrospektiv bevægelse, »sætter« skulpturen og fårene som »ur-tid«. Noget lignende ses i »Three Standing Figures« fra 1947-48 i Battersea Park, London (figs. 2 og 3), der, skønt meget mere »figurative« end »Sheep Piece«, alligevel, i kraft af skikkelsernes »organiskhed«, synes at være tre gæster fra »ancient time«, der betragter, hvad der er blevet gjort ved »England's mountains green« i denne moderne park.

Denne tidens spaltning artikuleres på en anden måde i de tilfælde, hvor skulpturerne ses i et landskab, der på én gang er et »evigt« natur-landskab og et moderne by-landskab. F.eks. »King and Queen« fra 1952-53, opstillet i Shawhead, Dumfries and Galloway, Skotland. Når disse figurer, – eller endog den helt abstrakte »Two Forms« fra 1966 i Feldmellen, Schweiz (fig. 4), eller den også næsten helt abstrakte »Large Four Piece Reclining Figure« fra 1972-73 i Ermatingen, Thurgau, Schweiz – »ser« fra et primordiale landskab ud over en by, er det også naturen og tiden som kontinuitet og evighed, der

(34) Hoglands, Herforshire, England. Fig. 71 og 72. Her, som i de andre henvisninger, gælder disse til Henry Moore. *Sculptures in Landscape. Photographs and foreword by Geoffrey Shakerley. Text by Stephen Spender.* London 1978. De i denne bog gengivne fotografier, dvs. selve fotograferingen, repræsenterer naturligvis i sig selv (endnu) en rammesætning, som jeg dog her søger at se bort fra.

med et olympisk blik betragter disse krusninger i øjeblikket og på overfladen.

Men ikke alle skulpturer behøver byen eller civilisationens nærvær for at artikulere den spaltede tid. »King and Queen« behøver således ikke disse »nutidsmærker« i landskabet. Alene denne skulpturgruppes egne vagt »arkaiske« eller »middelalderlige« træk, »keltiske« måske, forbinder dem på den ene side med det »primordiale« i landskaberne, men indsætter også en »menneskelig« og tidslig dimension i, eller i forhold til, disse landskaber.³⁵

Noget af det samme, men endnu »ældre«, endnu mere »sunket ned« i en »ur-tid«, synes »Glenkiln Cross« fra 1955-56 i Shawhead, Dumfries and Galloway, Skotland (figs. 5, 6 og 7) eller »Animal Head« fra 1956 i Otterlo, Holland, at »dukke op« i nutiden, der herigennem kommer til at fremstå som evighedens »opsvulmen«.

I alle disse tilfælde er landskabernes funktion – hvad enten disse selv, som i de to sidste tilfælde, er »tidløse«, eller de, som i de andre eksempler, jeg har behandlet, er »nutidsmærkede« – på én gang at »indramme« skulpturerne og at blive »indrammet« af disse, hvormed jeg, i det sidste tilfælde, mener, at landskaberne bliver betydningsmæssigt investerede, eller »interpreterede«, af skulpturerne, i kraft af den »virtuelle ramme« eller fundamentale »ubestemthedszone«, der er en del af enhver skulptur, i dens »tøvende« og »åbne« dobbelthed mellem at være materie og form, ting og tegn.



Fig. 5. Glenkiln Cross, 1955-56.



Fig. 6. Glenkiln Cross, 1955-56.



Fig. 7. Glenkiln Cross, 1955-56.

(35) Helt anderledes forholder det sig således også med denne skulptur, stillet op i Firenze. Her kan dens »keltisk-middelalderlige« træk ikke forbinde sig med et landskabs primordiale træk, mens spilles ud imod hele renaissance-bylandskabet, som den således kommer til at spille sig ud imod i en konfliktuel relation mellem – for nu at formulere det i termer lånt fra Moore selv – Firenzes »beauty of expression« og Moores egen »power of expression« (Herbert Read, *Modern Sculpture. A Concise History*. Thames and Hudson 1989).