

# PERISKOP

FORUM FOR KUNSTHISTORISK DEBAT NR. 18 2017



DET SANDE BILLEDE



# PERISKOP

NR. 18 2017

DET SANDE BILLEDE

**Temareaktion:**

Maria Fabricius Hansen  
Michael Kjær  
Lejla Mrgan

**Periskop udgives af:**

Foreningen Periskop – Forum for kunsthistorisk debat  
Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Kunsthistorie  
Københavns Universitet  
Karen Blixens Vej 1  
2300 København S  
info@periskop-tidsskrift.dk  
periskop-tidsskrift.dk

**Redaktion:**

Markus Bogisch  
Karen Benedicte Busk-Jepsen  
Anne Gregersen  
Maria Fabricius Hansen  
Signe Havsteen  
Anna Vestergaard Jørgensen  
Lise Margrethe Jørgensen  
Michael Kjær  
Janna Lund  
Mia Høj Mathiasson  
Lejla Mrgan  
Birgitte Thorsen Vilslev  
Miriam Have Watts

**Abonnement** (to udgivelser, inkl. forsendelse): Institutioner: 400 kr. / Private: 220 kr. / Studerende: 160 kr.

**Løssalg:** 150 kr.

**Omslag:** *Såret Amazone*, marmorkopi fra ca. 150 e.v.t. af græsk original fra 5. århundrede f.v.t.

Ny Carlsberg Glyptotek, København. Foto: Ole Haupt

**Oversættelse:** "Billedernes vilkår. Interview med Georges Didi-Huberman": Karen Benedicte Busk-Jepsen

**Korrektur:** Tekstbureauet Cirkumfleks (dansk og engelsk)

**Grafisk tilrettelæggelse:** Charlotte Hauch/ICONO

**Tryk:** Specialtrykkeriet Arco A/S

**Periskop nr. 18 udgives med støtte fra:**

**NY  
CARLSBERG  
FONDET**

**STATENS KUNSTFOND**

NEW CARLSBERG FOUNDATION

© Copyright 2017 forfatterne og Periskop

ISSN 0908-6919

# Indhold

## TEMAINTRODUKTION

- MICHAEL KJÆR:** Mellemværender med sandheden.  
Hvorfor, hvor, hvornår og hvordan det sande billede? ..... 4

## INTERVIEW

- Billedernes vilkår. Interview med Georges Didi-Huberman  
VED FRÉDÉRIC LAMBERT OG FRANÇOIS NINEY ..... 14

## ARTIKLER

- ANDERS KØLLE:** Den udtømte sandhed og den sande udtømmelighed ..... 30
- MICHAEL KJÆR:** Billedrummet som et levende atlas i verden. En introduktion til  
Georges Didi-Hubermans billedpolitiske projekt og kuratoriske praksis ..... 44
- SIGNE HAVSTEEN:** Grundbilledets geometri. Perspektiv- og sandhedskonstruktion  
i tre af Eckersbergs romerske tegninger ..... 64
- HANNE KOLIND POULSEN:** Det “ægte” og det “uægte” værk. Lucas Cranach den Ældres  
kunstpraksis og de kvaler, den har forvoldt kunsthistorien ..... 84
- MARIA FABRICIUS HANSEN:** Usynligheder. Historiografiske problemer i fremstillinger  
af arkitekturens rum og farve ..... 102
- JAN STUBBE ØSTERGAARD:** Farven vender tilbage. Et “sandere billede” af antik skulptur ..... 118
- MARTIN SØBERG:** Fuldskalamodellen. Arkitekturens sande billede mellem realitet  
og forestilling ..... 138
- PERNILLE LETH-ESPENSEN:** Som at læse blindskrift med en meget lille finger.  
Naturvidenskabelige repræsentationer og kunstneriske fortolkninger heraf ..... 156

## ESSAYS SKREVET AF BILLEDKUNSTNERE

- ANETTE HARBOE FLENSBURG:** Gillian Wearings usynlige masker ..... 178
- PETER MARTENSEN:** Løgets ringe ..... 186
- CAI ULRICH VON PLATEN:** Et øjeblik ..... 192
- KEHNET NIELSEN:** Motivets troværdighed ..... 196

## BIDRAGYDERE

200



TEMAINTRODUKTION

# Mellemværender med sandheden

## Hvorfor, hvor, hvornår og hvordan det sande billede?

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

<

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

# INTERVIEW





# Billedernes vilkår

## Interview med Georges Didi-Huberman

Ved Frédéric Lambert og François Niney

Oversat af Karen Benedicte Busk-Jepsen

### Over for billedet

FRÉDÉRIC LAMBERT: Det at stå over for et billede – som det hedder i titlen på en af Deres bøger [*Devant l'image*] – synes at være en stor oplevelse for Dem hver eneste gang.<sup>1</sup> De siger, at man er nødt til at give slip på sin viden over for billedet. Hvor afgørende er den uskyld eller fascination?

GEORGES DIDI-HUBERMAN: Ja, over for et billede kan man blive fascineret og begejstret – eller grebet af skræk og rædsel. Men der kan ikke være tale om uskyld. Det forholder sig aldrig sådan, at man forlader eller vender tilbage til en uskyldstilstand. Der findes ikke noget billedets paradis, hverken før eller efter kundskaben. Og der går ikke noget uskyldigt blik forud for det blik, jeg kaster på billedet her og nu. Det, der sker, er lidt mere kompliceret og i virkeligheden mere *dialektisk*. For der går en viden forud for enhver tilgang til og opfattelse af billeder, men der sker noget spændende, når vores forudgående viden, der normalt er forstenet i faste kategorier, krakelerer for en stund – og den begynder netop i det øjeblik, hvor billedet kommer til syne.

Når et billede kommer til syne, “griber” det os og tager noget fra os, hvis det er “stærkt” og virkningsfuldt nok. Det er hele vores sprog, der bliver – om ikke ligefrem undertrykt af billedets visuelle dimension, så – problematiseret, gjort målløst og suspenderet. Bagefter skal der tænkning og viden til – faktisk masser af viden – for at vedligeholde denne spørgende tilgang: for at vores sprog kan blive beriget med nye sammenstillinger, og vores tænkning med nye kategorier i mødet med det fremmedartede i billedet. Det at stå over for et billede handler altså på én gang om at drage sin viden i tvivl og tage den i brug. Man skal ikke være bange for *ikke at vide noget mere* (når billedet tager den sikre viden fra én) men heller ikke for *at få mere at vide* (når man skal forholde sig til selve det, at den sikre viden er gledet én af hænde, og man skal begribe dette inden for en større sammenhæng, der har med billedernes antropologiske, historiske eller politiske dimension at gøre).

<  
Georges Méryllon: *La Pietà du Kosovo*,  
28. januar 1990.

## Tilsynekomst

FRÉDÉRIC LAMBERT: En læsning af Deres forhold til billeder kunne handle om deres tilsynekomst. Billedet kan komme til syne i en detalje, et uventet sted, lige med ét; det virker bevægende på Dem, og De får øjnene op for det. Det er ikke bare virkningsfuldt – det er mirakuløst! Hvordan har De det med alle de mediebilleder, der bliver produceret netop med henblik på at komme til syne?

GEORGES DIDI-HUBERMAN: “Mirakuløst” er helt sikkert for meget sagt. Men det er rigtigt, at jeg opfatter tilsynekomsten som en helt afgørende dimension. I hvert fald har den altid været bestemmende for, hvordan jeg har valgt at arbejde, og hvilke emner jeg har taget op. Nogle billeder kommer til syne over for én og hensætter én i en tilstand af total forundring. Dét er netop øjeblikket af ikke-viden [*non-savoir*], som vi var inde på før. Men også i forhold til de billeder, man er allermest fortrolig med, kan der være hele områder, der pludselig kommer til syne – og får det til at gå op for én, i hvilken grad ens blik er styret, fokuseret, begrænset og upålideligt. Det var det, jeg oplevede over for Fra Angelicos berømte fresker i Firenze med deres forunderlige områder af farvede, “abstrakte” pletter, hvor malingen er kastet på den lodrette væg, lidt ligesom Jackson Pollock langt senere skulle kaste maling på lærreder der lå vandret på jorden.

Tænk bare på *Mona Lisa*, for eksempel: Man er fuldstændig overbevist om, at man har været hele vejen omkring det portræt, så kendt er det, det er arketype-kendt. Man genkender det uden videre. Men så en dag får man øje på, at Leonardo da Vinci har malet denne kvinde på en baggrund af bjerge ... set fra himlen. Dér dukker der noget mærkeligt op midt i det tilsyneladende velkendte: Nemlig at maleren har placeret damen på maleriet i flere tusind meters højde! Snarere end en let smilende kvinde, der sidder i en lænestol i en usynlig aristokratisk salon, er der fra da af tale om en *svævende kvinde* i himlen ... Det, jeg vil sige med dette enkle eksempel, er, at tilsynekomst faktisk er en afgørende dimension i vores erfaringer med billeder: Ved hvert “syn” [*voir*] bliver en hel viden [*savoir*], ja, al viden, draget i tvivl og sat på spil. Men med hensyn til mediebillederne, De nævnte, er det en anden sag: Som billeder kræver de af os, at vi ser dem, men fordi de er mediebarne, bliver de for det meste leveret til os på en måde, så de ikke kommer til syne, men snarere bombarderer os. Det, der kommer til syne, møder mig i øjenhøjde, mens mediebillederne næsten altid giver indtryk af at komme ovenfra, som om telekommunikationssatellitterne eller magtens institutioner kastede dem ned.

## At se med ord

FRÉDÉRIC LAMBERT: De svinger ligesom. Nogle gange er det nødvendigt at se med ord, siger De. Andre gange er det paradoksalt nok noget navnløst, sprogløst eller fortrængt, De henleder vores opmærksomhed på i billedet. Hvilke tekster er billeder gjort af, og hvordan fremmaner man dem?

GEORGES DIDI-HUBERMAN: Det er ikke mig, der svinger sådan, det er selve billederfaringen, der ikke kan foregå uden den svingning. Det er et dialektisk taktslag: fra et ja til et nej til et ja, fra udfoldede vinger til sammenfoldede vinger til udfoldede vinger igen i en fortsat rytme. Sådan flyver en sommerfugl; sådan klapper de enkelte billeder af sted i en filmstrimmel, der passerer forbi projektorens lysstråler; sådan bevæger en tanke sig frem. Lad os vende tilbage til tilsynekomstens dialektik, som jeg begyndte med at beskrive. Altså, man har hovedet fuldt af ord, og man bladrer i et magasin eller går ind på et museum med alle sine forudfattede ord, myriader af ord, der er organiseret efter en art forud-syn [*pré-vision*], som fuldstændig betinger vores måde at se på. Men lige med ét – det være sig over for *Mona Lisa* eller en detalje i en fjernsynsudsending – kommer noget til syne over for én, noget uventet. Det, der kommer til syne, åbner en breche i sproget, i vores tænkningens forud-syn og stereotyper. Enten går man “forbi” det og lukker af, drevet af en slags blikkets selvcensur – det kunne være, at man får øje på bjergene bag *Mona Lisa* og ved sig selv tænker “Det var egentlig mærkeligt”, men passerer direkte videre til maleriets åbenlyse betydning, altså dets egenskab af aristokratisk portræt ... Eller også bliver man hængende og fordyber sig i sin oplevelse (hvad kan mon være grunden til, at denne kvinde, der jo ikke er Jomfru Maria, er bragt til at svæve i luften på den måde med sit ikke mindre svævende, uudgrundelige smil?). Men de *forudsete ord* kommer man til kort med.

Herefter har man et nyt valg: Enten forbliver man tavs om det, der er sket, og ingen, end ikke én selv, får noget at vide om det, for en tavs erfaring (i det øjeblik) kan aldrig blive en egentlig erfaring (den mulige visdom eller videnskab, man kunne uddrage af dette øjeblik). Eller også forsøger man at gøre noget, der på én gang forekommer mig nødvendigt og umuligt at gennemføre: *Trods alt* at finde ord for denne erfaring; finde frem til de sprogspil, der *trods alt* kan få erfaringen til at stemme overens med vores tænkning. Et billedes værdi kan kendes på, i hvor høj grad det virker ind på vores tænkning, altså fornyr vores sprog og vores bevidsthed om verden. Det er ligesom, da Jean Genet over for Rembrandts selvportrætter gav sig til at skrive: “Han griner, han har det sjovt” og ikke “Han smiler, han ler”. For i det at “grine” og “have det sjovt” ligger selve Rembrandts malerkunst, hans særlige strøg, hans billedskabende gestus, som rent faktisk fremprovokerer “grin” og “sjov” ved hjælp af maling på et lærred ... Så man kan faktisk se med ord, hvis de vel at mærke udgør en *poetik*, hvor det bliver muligt med ord at nærme sig det territorium i billedet, hvor ordene undslipper én.

## Kunsthistorie og historie som kunst

FRANÇOIS NINEY: Det er hovedsagelig kunsthistorikere som Aby Warburg, Walter Benjamin, Jacob Burckhardt, Frantz Kugler, Siegfried Kracauer og Dem selv, der har kritiseret historien forstået som deterministisk, lineær, kontinuerlig og styret af frem-

skridtet. Hvorfor denne kritik? Og hænger den sammen med Nietzsches paradoksale opfordring til at gøre historien til kunst?

GEORGES DIDI-HUBERMAN: Når jeg bringer en poetik på bane, er det, fordi kunsthistorien kommer af et ret paradoksalt diskursivt regime. Det er en filologisk videnskab, der hele tiden bliver krydset af filosofiske spørgsmål. Og hvis man ikke anerkender, at alt, hvad en historiker foretager sig, baserer sig på en filosofisk tese, kommer man til at bedrive den værst tænkelige filosofi – den, Louis Althusser kaldte “lærde menneskers spontane filosofi” [*philosophie spontanée des savants*].<sup>3</sup> Men den historiske diskurs om kunst er også en litterær genre, hvilket kan konstateres i alle de vigtige øjeblikke, hvor den formuleres og grundlægges på ny: I antikken valgte Plinius d. æ. at fremstille tingene ud fra en materiale-encyklopædi; hos ham indskrives malerkunstens historie sig i hans 35. bind af *Naturalis historia* som en historie om jorden, forstået som et materiale, der kan være farvet, altså jorden som pigment. Senere, i det 16. århundrede, valgte Giorgio Vasari stamtræet og familiesagaen som fremstillingsform – på nationalistisk vis, skal det tilføjes, for Firenze bliver konstant fremhævet på bekostning af andre italienske byer, for slet ikke at tale om hans hadefulde forkastelse af den nord-europæiske kunst – en grundlæggende “stor fortælling” med bedsteforældre (Giotto), fædre (Masaccio, Brunelleschi) og sønner, der selvfølgelig er vidunderbørn (Michelangelo) ... Dette skift af synsvinkel alene virker ind på hele vidensformen, skrivemåden og tilgangen til tingene. Det udspiller sig for øvrigt helt konkret, når man går fra et museum indrettet efter Vasari-logikken (hovedsagelig Uffizierne, som Vasari selv udtænkte arkitekturen til, men man kunne også pege på Louvre) til et museum organiseret efter materiale (hvilket er langt mere sjældent, men tag til London og besøg Victoria & Albert Museum; det er en fascinerende oplevelse, og det virker dristigt, selvom det er den ældste indretningsform). Efter Plinius og Vasari fik vi Winckelmann og Lessing, nyklassicismen – en position med et særligt filologisk forhold til antikken.

Men hvad enten historiemodellen blev drevet frem af et “fremskridtsideal” eller en nostalgi fremkaldt af en “nedgangstid” i kunsten, kom historien i begge tilfælde – det er to sider af samme mønt – til at fremstå som en stor, deterministisk fortælling med en fastlagt retning. Fra og med Burckhardt og Nietzsche bliver denne historiediskurs kritiseret, dekonstrueret og sat sammen igen ud fra mere komplekse tidsmodeller. Men det var Aloïs Riegl og Aby Warburgs generation og dernæst Walter Benjamin, Siegfried Kracauer og Carl Einsteins generation – Kubler tilhører den næste generation igen – der i 1920’erne og 1930’erne tænkte problemstillingen helt forfra. Set fra det synspunkt er Erwin Panofsky stadig meget “deterministisk”, mens Warburg og Benjamin, der i denne henseende ligger tæt op ad den freudianske psykoanalyses begreb om “overdeterminering”, bogstaveligt talt fik den lineære kunsthistorie til at springe i luften. Men er det så det samme som at sige, som De var inde på før, at fra og med

Nietzsche er historien nødt til at blive til kunst? Jeg ved ikke, om man kan stille det op på den måde. Til gengæld er jeg overbevist om, at logikken i en historiefortolkning grundlægges i og med valget af skriveform. Hver gang jeg står over for en ny genstand – en ny billedgenre – spørger jeg mig selv, hvilken skriveform – hvilken litterær genre – der er i stand til at indfange denne genstands specifikke visualitet, fremtrædelsesform og særlige stil.

### Symptom-billedet

FRANÇOIS NINEY: Med hensyn til symptom-billedet [*l'image-symptôme*] – som De finder eksempler på i Georges Batailles *Documents* og i fotografier af hysteriske anfald, såvel som i Eisensteins attraktionsmontager og Warburgs *Mnemosyne-Atlas* – på hvilken måde adskiller det sig så fra (eller tilnærmer det sig til) det, man i almindelig tale kalder repræsentation eller symbol?

GEORGES DIDI-HUBERMAN: Det, jeg beskrev lige før med udgangspunkt i billedets tilsynekomst, skal for alt i verden ikke forstås som en ontologi, en definitiv definition af billedets status. Processen forløber altid forskelligt. Det er en ret kompleks begivenhed, det er et stykke *betragtningstid* [*temps de regard*]. Så det er en smule mere kompliceret end et klassisk repræsentationsforhold – simpelthen fordi det også handler om tid og ikke kun om betydning. En repræsentation i ordets klassiske forstand sigter mod at etablere en definitiv forbindelse til det, den repræsenterer (som når man siger, at en eneherker repræsenterer Guds vilje på jorden eller, hvis vi springer til et andet domæne, at man stiller sig tilfreds med at sige, at Vermeers *Udsigt over Delft* forestiller Delft, hverken mere eller mindre). Det samme gælder symbolet (hvis man fx siger, at løven er et symbol på styrke, hvilket man har gjort siden det gamle Egypten; jeg har valgt det eksempel her, fordi det også er Hegels eksempel i hans *Æstetik*). De store kunsthistorikere fra og med Aby Warburg forstod, hvor vigtigt det var at sætte denne synsmåde i bevægelse ved at forskyde den i både rum (derfor talte Warburg om *symbolernes vandring*) og tid (mht. tiden talte Warburg om *symbolernes overlevelse*). Men et symbol i bevægelse er et symbol, der undergår en forandring, ja, tilmed en krise i forholdet til det, det symboliserer: Fx kan en bestemt gestus, der har stået som symbolet på sejr i en bestemt kontekst og epoke, tages op igen ved en senere lejlighed i en anden kontekst og symbolisere præcis det modsatte.

I disse *kritiske forskydninger* af repræsentationen og symbolet stødte Warburg – der var præcis jævnaldrende med Freud – på *symptomet*, det vil sige en begivenhed, der spænder over modstridende symboler, “kobler” modsatrettede betydninger sammen, ja, kort sagt bringer repræsentationens og symbolets vante orden i krise. På den måde åbnede Warburg døren til en kritisk billedforståelse, hvilket Freud også praktiserede i sin “dybdepsykologi” med hensyn til drømme, fantasmer og symptomer. Det

er fascinerende at konstatere, at denne revolution inden for humanvidenskaberne er gået hånd i hånd med en mere overordnet udvikling på alle tænkelige områder – med hensyn til billedet (Picasso, dadaisterne), litteraturen (James Joyce), filosofien (Walter Benjamin), æstetikken (Georges Bataille, Carl Einstein) og filmen (Eisenstein) – når det gælder *montageteknikker*. Det er det, jeg – i analogi med Henri Michaux’ *Connaissance par les gouffres* – kalder en “montage-bevidsthed” [*connaissance par les montages*].

## Montage

FRANÇOIS NINEY: Montagen handler som kunstart om billedernes taktslag [*battement*]. Som i øjets blinken, hjertets banken, trommens slag og sommerfuglens vingeslag, men også som i at blande et spil kort [dette ordspil er uoversætteligt – på fransk bruges samme ord, *battement*, om blinken, banken, slag, vingeslag m.m., og at blande et spil kort hedder også *battre les cartes*]. Hvad skal der til, for at den (farefulde) handling, som det er at tilnærme, adskille og sammenstille billeder, kan “videnskabeliggøres” og blive anerkendt som ikke-tilfældig og meningsfuld?

GEORGES DIDI-HUBERMAN: Når man blander et spil kort, iværksætter man en række tilfældigheder. Men et hjerte slår jo ikke på må og få, og det gør en sommerfugls vinger heller ikke. Og hvis man slår på tromme, er det bedst at være inde i rytmen. Så de eksempler, De lige bragte op, rummer hele tre forskellige aspekter af montagen – et tilfældigt, et livsnødvendigt og et rytmisk. Disse tre aspekter arbejder sammen inden for det, man kunne kalde en “montage-bevidsthed”. Billedatlasset *Mnemosyne*, som Aby Warburg konciperede, var baseret på et korpus af ca. 1000 billeder fordelt på 79 plancher: I det valg ligger der åbenlyst noget vilkårligt og sine steder hasarderet, hvor det bliver en anledning mere end en nødvendighed, der ytrer sig. Eksempelvis var Warburg i Rom, da paven og Mussolini indgik Lateranpagten i 1929, og i den *anledning* besluttede han at opbygge en fotodokumentation af begivenheden. Han integrerede den i en montage, der spænder over et langt tidsspand og også indbefatter Rafaels fresker i Vatikanet, nogle antisemitiske træsnit og endog nogle fotos fra sportens verden. Der kan man virkelig tale om blandede kort, og måske snarere en leg med frie associationer ud fra det tilfældigt givne, som man lige er stødt på. Det er det, der giver Warburgs atlas dets gådefulde, ja, tilmed surrealistiske karakter, sådan som man også kender det fra Georges Batailles *Documents* og S.M. Eisensteins på en gang pædagogiske, fascinerende, intellektuelle, ekstatiske og i alle tilfælde *rytmiske* montager. Men i alle disse tilfælde sker der noget, der virker ind på bevidstheden: Tilnærmelsen af billederne til hinanden, hvor forskellige de end er, udløser en forandring, en *åbning* af blikket. Det er ofte sådanne iøjnefaldende montager, der gør det muligt at gå ind i nye spørgsmål omkring, hvordan vi forstår tingene. Når de er allerbedst, lykkes det dem at komponere en særlig rytme og vise, hvordan de “livsnødvendige taktslag” [*les battements vitaux*] – de antropologiske rytmer – virker i billedernes verden.

## Anakronisme

FRANÇOIS NINEY: Anakronismen er historikernes sorte får og den dårlige elevs mareridt, men en anakronisme kan ikke desto mindre være andet og mere end en forbi-tring af tider. De har rehabiliteret den som en forbindelse mellem eller kortslutning af billeder på tværs af tid (figurer, gestikulationer, bevægelser ...). Hvilken anden slags historie end den (krono-logiske) historiografi åbner denne funktion op for? Og hvorfor er billedet den vigtigste strømpil i den?

GEORGES DIDI-HUBERMAN: Sammenblandingen af tider findes i alle tider, i hvert historisk øjeblik, i hvert billede, ja, jeg vil gå så vidt som til at sige i alle kroppens bevægelser. Når jeg efterspørger en "montage-bevidsthed", er det, fordi alle sociale og historiske genstande er blevet til som montager. For tiden arbejder jeg for eksempel med begrædelsesbilleder af den slags, man nu om stunder ser rigtig mange af, særligt når det drejer sig om at dokumentere en krig. Når man analyserer pressefotos så berømte som Georges Mérellons *Pietà du Kosovo* eller Hocine Zaourars *Madone de Benthala*, bliver man klar over, at disse billeder, ud over at dokumentere et bestemt historisk øjeblik, indeholder lag på lag af former der stammer fra andre tider og steder.

*Pietà du Kosovo* dokumenterer en politisk begivenhed i regionen i januar 1990 – altså ni år, før Kosovokrigen i egentlig forstand brød ud. Så det har en profetisk eller i det mindste prognostisk funktion: Man kan se det som et symptom på en voldsom krise, der er på vej. Men det rummer også en mængde erindringsreferencer, der kolliderer inden for billedet og hinanden imellem, konstituerer det og sætter repræsentationen i krise: Der er referencer til fotojournalismens historie, selvfølgelig (grædekonerne for Capa i Italien, for Don McCullin i Vietnam etc.); vestlig kunsthistorie (barokkens, renæssancens og middelalderens *pietà'er*); og en antropologisk dimension, der rækker langt ud over kristendommens rammer (muslimske begrædelser og deres forbindelser til alt, hvad der er blevet praktiseret i Middelhavsområdet fra antikkens tragedier til de byzantinske, ortodokse og katolske mysteriespil).

Kort sagt er ethvert billede at forstå som en montage af forskellige, ja, faktisk modstridende, steder og tider. Det er derfor, at Warburgs atlas – navnlig med hensyn til selve det spørgsmål, der angår begrædelsespraksissernes varighed [*longue durée*] i Vesten – fremstår som et metodisk forbillede, en matrice man kan videreudvikle. Den indre montage i den enkelte begivenhed kunne man ud fra et historisk synspunkt kalde en *anakroni* eller en *heterokroni*. I forlængelse deraf kunne anakronismen så være den påkrævede bevidsthed om disse kompleksiteter, disse tidslige forviklinger. Over for et billede bør man nemlig ikke kun spørge, hvilken historie det dokumenterer, og hvilken historie det er samtidigt med, men også hvilken *erindring* der er aflejret i det, og hvilken fortrængnings tilbagekomst det er. Gør man det, er anakronismen pludselig ikke længere den lette løsning på, hvordan man fortolker fortiden ud fra de eneste kategorier

der foreligger, men en kompleks løsning rettet mod at forstå enhver historisk nutid som dannet af meget uregelmæssige *tidsknuder* [*nœuds temporels*]. Det er *Annales*-skolens fortjeneste at have etableret en skelnen mellem forskellige historiske *tempi*, varige fænomener [*phénomènes de longue durée*] og enkeltstående begivenheder [*événements punctuels*]. Man bør nok forholde sig til, at disse *tempi* sameksisterer i hvert billede og udgør en kompleksitet, som det er nødvendigt at tage sig tid og tålmodighed til at analysere. De spørger mig, hvorfor billedet er den vigtigste strømpil i denne historiske kompleksitet. Nuvel, jeg vil svare Dem blot ved at sige, at de to forfattere, der utvivlsomt har analyseret historiens erindringsaflejringer bedst, nemlig Aby Warburg og Walter Benjamin, gjorde tiden til billedernes sande dimension og billedet til historiens sande dimension – dens “læselighed”, som Benjamin sagde. Derfor måtte jeg også, efter at have skrevet en bog med titlen *Devant l’image*, supplere den med en anden, der hedder *Devant le temps* [“Over for tiden”, udg. i 2000].<sup>3</sup>

### Genealogi

FRÉDÉRIC LAMBERT: Når man har fundet frem til et billedes genealogi, er man stadig ikke kommet nogen vegne, hævder De. Man er nødt til også at gå på jagt efter alle de billeder, der står i modsætning til denne billedfamilie. Den fordring har jeg svært ved at følge – man er jo glad og tilfreds, når man har fundet frem til oprindelsen, rødderne til et billedes eksistens. Deri ligger historikerens, antropologens og semiologens opgave. Så hvorfor lede efter modstanderklanens billeder?

GEORGES DIDI-HUBERMAN: Der skal ikke herske nogen tvivl om, at det langtfra er tilstrækkeligt at gå ud fra, at man kan forklare alt ved at sætte tingene på plads inden for “familiens” rammer. Derfor har jeg også kritiseret den Vasari’ske holdning, der har haft og fortsat har betydelig indflydelse på vores kunsthistoriebegreb, hvor det florentinske maleri indtager en grundlæggende plads, men ofte på bekostning dels af renæssancens middelalderlige aspekter, dels af det florentinske maleris flamske aspekter. Men jeg forbeholder ikke betegnelsen *genealogi* til den type familiehistorie – den afsnøring af identiteten – der stadig giver anledning til udtryk som for eksempel “den franske ånd”. Genealogien organiserer ikke tiden i en lige linje, hvis man læser Nietzsche og Warburg – og senere Foucault. Et træs rødder er altid indviklede, de forgrener sig helt ud i den ekstrem, som trævleroden eller rhizomet er, sådan som Gilles Deleuze og Félix Guattari har vist det. Tænk engang på det ord, som alle kunsthistorikere og litterater bruger, ordet *kilde*: En kilde er en meget kompleks proces, den “begynder” ikke på noget bestemt punkt i bjerget, men er resultatet af mange forskellige strømme, forgreninger og aflejringer; det er med andre ord en erratisk og flydende enhed, en *mangfoldighed*, der forårsager floden. Den determinerer ikke, den “overdeterminerer” den enhed, der bliver affødt af den.



Så kort fortalt – hvis man vil fremlægge en egentlig billedgenealogi, er man ganske rigtigt nødt til at træde ud af de familie- og genremæssige cirkler (det er også derfor, det er vigtigt ikke at isolere kunstens mesterværker i deres museale familier og stilistiske genrer, men i stedet tænke dem i sammenhæng med alt det mindre “finkulturelle”, en kultur også frembringer). For eksempel er det, der interesserer mig ved *Pietà du Kosovo*, at dets rumlighed og tidslighed på ingen måde lukker sig om sig selv: Vi befinder os i Balkanlandene, dvs. i skæringspunktet mellem nogle meget komplekse kulturelle folkevandringer, hvor man – til trods for, at identitetskrigenes mål er en regression mod nationalidentitetens fantasmagoriske “renhed” – ikke længere kan opretholde en skelnen mellem de kristne elementer (Byzans, den slaviske kirke, romersk katolicisme), de muslimske elementer (det tyrkiske imperium) eller de hedenske elementer (bestemte græsk-antikke antropologiske strukturers meget levende efterliv) . I dag denoterer en tilsløret kvinde for eksempel en muslimsk “identitet” – hvad enten det handler om at forkaste eller rehabilitere hende; men hvis De kigger på albanske fotos fra begyndelsen af det 20. århundrede, var de kristne kvinder dér lige så tilslørede som de muslimske, og alt viser sig i virkeligheden at være langt mere komplekst. Der findes ikke nogen “familie”, eller rettere sagt lever alle familier i et udvekslingsforhold med andre. Dét er genealogi. Og der kommer alle de begreber til deres ret, som Aby Warburg opfandt for at kunne redegøre for kulturelle “migrationer” og “efterliv”, som da han for eksempel afslørede en påvirkning fra arabisk astrologi i en renæssancefresko i Ferrara.

## Efterliv

FRANÇOIS NINEY: Kan De præcisere, hvad det er, der overlever eller lever videre i billedet? På hvilken måde er billedet (billederne) stedet for det, der varer ved eller kommer igen, og som kronologien ofte overser? Jeg tænker her på Benjamins tese: “Det er et uigenkaldeligt billede af fortiden, der truer med at forsvinde sammen med enhver nutid, der ikke har erkendt sig selv som betydet af denne fortid.”<sup>4</sup>

GEORGES DIDI-HUBERMAN: Det var Aby Warburg, der introducerede grundmotivet efterliv [*Nachleben*] i sin billedanalyse. Der er en fortælling, for eksempel, der går på, at Marcel Duchamp, der kom fra en familie af malere, en skønne dag besluttede sig for at bryde med traditionen. Han malede nogle fantastiske kubistiske malerier, og så besluttede han sig for at forlade malerkunsten én gang for alle. Sådan tager det sig ud fra den fortællings synspunkt, og det er der ikke noget forkert i som sådan. Det, der står på spil, handler om, hvordan dette brud skal forstås. Hvad leder det frem til? Til *readymade*’n på den ene side og til *La Grande Verre* på den anden side. Hvis man udelukkende tænker i termer af brud, modernisme og postmodernisme, bliver man ved *readymade*’n og gør Duchamps oeuvre til et rent intellektuelt forehavende, orienteret mod kunstens

status generelt. Men hvis man reflekterer over det – betydelige, tålmodige, komplekse – arbejde bag *La Grande Verre*, kan man hurtigt fastslå noget, nemlig at dette værk kun bryder med oliemaleriet (en renaissance-opfindelse), for så vidt som det sætter ... en glasmosaik i stedet (en teknik, der nåede et højdepunkt i middelalderen, og som Duchamp genoptager arbejdsgangene fra i detaljer, helt ned til hvordan han anvender bly). Men da Duchamp aldrig selv slår sig op på den “middelalderlige tradition”, hvilket man godt forstår, er der brug for et tidsbegreb, der kan redegøre for denne tekniske *erindring*, som ikke kan reduceres til en tematisk reference, en gotisk *revival* eller en genoptagelse af middelalderens æstetiktradition. Dér kan man sige, at der er tale om et *efterliv*, altså noget anderledes latent.

Det, der var mit anliggende i *L'Image survivante* [“Det overlevende billede”, udg. i 2002], var dybest set at fremkomme med en så præcis som mulig filosofisk bearbejdelse af ordet “efterliv”, som Warburg introducerede og brugte uden nogensinde at teoretisere det til bunds.<sup>5</sup> Jeg forsøgte at sætte det i forbindelse med det begreb, som Freud udviklede på samme tid inden for psykoanalysen, nemlig begrebet *symptom* – at noget, der dukker op i nutiden (her er det ikke overraskende tilsynekomstens motiv, der er på færde igen) viser sig at være en ubevidst erindringsproces. Når Walter Benjamin tænker billedet i påfaldende overensstemmelse med Warburgs idéer, er det, fordi han også tænker billedet som et symptom – eller som det “lyn”, der opstår, når et nu (en begivenhed, et brud, en absolut nyhed) pludselig sættes i forbindelse med en knudret, kompleks, langvarig erindring. Benjamin tog afsæt i Marcel Proust og den berømte “ufrivillige erindring”: Når en enkel handling i nuet (at bøje sig ned for at binde sine snørebånd) bogstaveligt talt fremkalder *en erindring*, der omformer selve nuet.

### Det aktuelle og det utidige

FRANÇOIS NINEY: Når begivenheder, værker og steder kommer i nyhedernes søgelys, fremstilles de ofte, som om de var rent nutidige og ligesom uden for kontekst. Hvordan bærer man sig ad, hinsides mediesensationer og mindehøjtideligheder, med at restituere begivenhedernes og billedernes dybere lag og utidige karakter (det, der ytrer sig i modtakt)?

GEORGES DIDI-HUBERMAN: De gør ret i at stille det symmetrisk op: *Nyheds-historierne* går paradoksalt nok hånd i hånd med de mest officielt anlagte *minde-højtideligheder*. Men ikke mere, end at de lader til at ignorere hinanden gensidigt. Man lader, som om nutiden ikke har nogen hukommelse, og som om fortiden ikke har nogen eftervirkninger. Det fortrængtes genkomst – der synes mig at være historieskrivningens vigtigste emne – passer hverken ind det ene eller det andet sted. Man behandler nyhedsstoffet som ren og skær nutid og skærer “kilderne” fra. Omvendt gør man mindehøjtidelighederne til en ren fortid, som man afskærer fra sine nutidige implikationer.

Da fx 60-året for åbningen af koncentrationslejren Auschwitz blev mindet, blev der holdt et utal af store taler ud fra temaet “aldrig mere”. Men samtidig var der ingen – i hvert fald ikke i medierne – der fandt anledning til at diskutere det visuelle dokument, der fremstiller begivenheden mest præcist, nemlig de film, som Den Røde Hær optog i 1945: På den måde hænger fremstillingen af “Auschwitz’ befrielse” fast i en abstraktion om fortiden, som det er let at manipulere med. Samtidig brugte man udtalelserne fra de overlevende, der har oplevet at “vende tilbage fra lejrene”, som et middel til at undgå at tale om den *tilbagevendende fra lejre*, der finder sted i vores egen nutid: Sangatte, Lampedusa, Guantanamo ...<sup>6</sup> Det tjener ikke noget formål at sige, at Sangatte ikke har noget at gøre med Auschwitz’ grusomheder (hvilket er sandt). Primo Levi hævdede, at det at have oplevet Auschwitz ikke var en undskyldning for noget, men derimod gjorde enhver virksomhed, der skitserer et princip om fængsling ud fra en undtagelsestilstand, hvor selve den retslige dimensionen er afskaffet, uundskyldelig.

Billedhistorikerens arbejde, hvor beskedent det end er – for billeder er jo bare fortidslevn, spor og symptomer – kan altså ikke blot sammenlignes med *arkæologi*, da den afdækker det, mediedækningen er tilbøjelig til at skjule, men også med en *kritisk stillingtagen* rettet mod at få en erindring til at komme op til overfladen i en aktuel begivenhed eller en nyhed til at løfte sig i historien. Deri ligger det, man kunne kalde enhver konsekvent billedanalyses *utidighed*.

### Citat og kontekst

FRÉDÉRIC LAMBERT: I dag skifter billederne ham og muterer. De flytter sig uden videre, skifter institutionel kontekst som man skifter skjorte, og lader sig citere og “løsrive fra citat” [*se décitent*] afhængig af tiden og stedet for deres udbredelse. Disse metamorfoser, eller “mediamorfoser”, om man vil, ser De dem som en slags utøjlede markeds kræfter, en bundløs økonomi, eller som en politisk mulighed, en øvelse i at frigøre blikket?

GEORGES DIDI-HUBERMAN: Jeg ville ikke være konsekvent over for mig selv, hvis jeg svarede på Deres spørgsmål med sådan et enten-eller, som De lægger op til. Man kan ikke give den type svar – med hensyn til billedernes ontologiske status og deres “mediamorfoser” i nutiden. Det er rigtigt, at billederne skifter ham og muterer nu om stunder, men jeg kan ikke se, at de nogensinde skulle have haft en fast og definitiv status, hvornår det så end skulle have været. Ja, billederne lyver, som man så ofte siger: De er udgangspunkt for de mest skandaløse manipulationer, og vi væmmes ofte ved dem på grund af deres vulgaritet og det snævre register af affekter, som de spiller på. Men det forholder sig på samme måde med billedet som med sproget, dvs. at det samme medium – fx det tyske sprog – er på færde lige så vel i en tale af Joseph Goebbels som i et digt af Paul Celan. Ethvert tegnsystem er til for at blive rokket ved, dvs. det rummer på godt og ondt muligheden for en transformation, en metamorfose.

Problemet skal altså ikke tages op på *sandhedsværdiens*, men på *brugsværdiens* plan. For at vende tilbage til eksemplet fra før, fotografiet af Georges Méryllon fra Kosovo, kan jeg konstatere, at dette billede har virket inden for begge de økonomier, De nævner: Først fungerede det som en øvelse i at frigøre blikket i en tid, hvor ingen så i retning af Kosovo, og det var derfor, *Time Magazine*, der havde betalt Méryllon for hans reportage, ikke mente, at det kunne betale sig at trykke billedet, da det ikke indgik i den “bundløse økonomi”, bladet fungerer inden for. Senere, da *Pietà du Kosovo* fik World Press Prize – efter en lidenskabelig diskussion, hvor Christian Caujolle [fransk kritiker og kurator med speciale i fotografi] satte alt ind på at overbevise juryen om, at det ikke var en aktuel begivenhed, man skulle belønne, men et billede som sådan – var det blevet trykt af magasiner over hele verden, men uden for kontekst og uden blik for, at det oprindeligt var fremkommet som et politisk indlæg. Censur fra én side, misforståelse fra en anden: Resultatet var stort set det samme.

Den store fejltagelse i nutidens billedkritik ligger i at ville udtale sig om en billedontologi. Jeg tør vove den påstand – fordi et billede først og fremmest er et billede af noget andet – at der per definition ikke kan findes en billedets ontologi. Man kan ikke sige, at et billede *er* dette eller hint. Det eneste, man kan sige, er: Dette billede *arbejder* sådan eller sådan, *omformer* dette eller hint eller *forvandler sig* på den eller den måde. Nu om stunder kører der en fuldstændig frugtesløs debat om fotografiet, hvor folk er oppe at toppes om, hvorvidt det “siger sandheden” (en fænomenologisk sikkerhed, der stammer fra Roland Barthes’ berømte “det-har-været” [“ça-a-été”] i *Det lyse kammer*), eller om det er ren løgn (en semiologisk mistillid, der også stammer fra Barthes og hans kritik af “virkelighedseffekten” [“l’effet de réel”] eller pressefotografiernes “overgjorthed” [*surconstruction*] i *Mytologier*). Hele den debat, der ansporede mit arbejde med Auschwitz-billederne over for fortalerne for løgne-billedet [*l’image-mensonge*] – et motiv, der er mindst lige så gammelt som Platon selv – blev afsporet på grund af dette begær efter en billedontologi, som jeg simpelthen ikke tror har gang på jord. Selv når et billede bruges inden for skuespilsamfundets rammer, selv når det er et våben i fjendens hænder, går det ikke an at lukke øjnene for det af den grund, tværtimod.

### **Forbudte billeder, billeder på trods af alt**

FRÉDÉRIC LAMBERT: Alle billeder kan vises, siger De, så længe man ved, hvem der har fremstillet dem, hvem de er fremstillet til, og hvordan man får dem vist.

GEORGES DIDI-HUBERMAN: Præcis som Dem er jeg underlagt de institutioner, der forvalter adgangen til billeder. Det er først og fremmest institutionerne – og navnlig fotobureauerne, reproduktionsrettens øverste organer – der afgør, om et billede “forbydes” eller vises. Eller måske godt kan vises – på nettet, for eksempel – men ikke bruges, hovedsagelig fordi kvaliteten er så middelmådig eller ustabil, at det bliver umuligt at

analysere det, hvorved man altså i realiteten er forment adgang til det. Det er ikke nok at se et billede passere forbi på en skærm, for at man kan sige, at man har det til rådighed, og at det er blevet vist: at *vise* noget er at give tid til at betragte det – åbne mulighed for at sætte det ind i en sammenhæng, give det kontekst, gøre det til udgangspunkt for en tænkning, for en *montage*. På et plan, der forekommer meget uskyldigt, husker jeg, at min overraskelse over for Fra Angelicos farveflader i Firenze kom sig af, at de aldrig før var blevet kommenteret endsige fotograferet (samtidig med at der ikke findes noget sted på jorden, der er mere dokumenteret og fotograferet end Firenze). De var altså aldrig blevet vist eller set, selvom de befandt sig lige for øjnene på alle og enhver. Jeg var nødt til at finde årsagen til den glemsel, som det ikke er overdrevet at kalde en principiel censur [*une censure théorique*]. Hvis det kan finde sted, når det gælder renæssancens hovedværker, er det ikke svært at forestille sig, hvor vidtrækkende censuren er i vores politiske histories, kriges og katastrofers slagmark af billeder.

Det er for øvrigt ikke kun ved hjælp af usynlighed, et billede kan “forbydes”: Censuren gør billeder *usynlige*, det er klart nok, men den forskelsløse strøm af billeder og deres “overeksponering” i medierne gør dem også uanselige [*irregardables*], hvilket dybest set har den samme forbudseffekt. Jeg ligger meget på linje med Jean-Luc Godard, når han drager en parallel – og ikke kun peger på en modsætning – mellem det angivelige “billedforbud” hos talebanerne og det højst komplekse amerikanske “skuespilsamfund”. I begge tilfælde drejer det sig om at påtvinge os bestemte billeder (som det af talebaneren, der *poserer* for en fotograf, mens han *destruerer* en fotofilm) og censurere andre (som det notorisk var tilfældet med fotos fra de nylige krige i Irak). I denne situation, hvor viden er underlagt en overordnet kontrol, er det oplagt historikerens opgave at grave det usagtes og modsigelsens dokumenter frem. Det er særligt Michel Foucault, der har givet os de filosofiske redskaber til at gennemføre denne forpligtelse på diskursens og de skriftlige arkivers område (se for eksempel blandt hans arvtagere Arlette Farges’ arbejde med et arkiv over historiens “glemsler”). Et lignende arbejde må til på billedernes område. Med åbne øjne for, at intet visuelt arkiv kan redegøre udtømmende for den verden, det repræsenterer; bundlinjen i arkivets økonomi er lakunen, resterne og *trods alt*’et. De billeder, der er destrueret, overstiger langt dem, der er bevaret. Så det er nødvendigt at tænke både på det eksisterende arkiv og på destruktionsen af alt det, der er unddraget vores blik. Man er nødt til at arbejde *på trods af alt*, på trods af de generelle betingelser for adgang til billederne, der, må man sige, altid vil være “betingede” friheder – kort sagt på trods af de umulige arbejdsvilkår og umuligheden af en kritik, der står på et fast grundlag. Ser De, det er ikke et spørgsmål om moral, men om politik og viden.

## At folde ud

FRÉDÉRIC LAMBERT: Handler det så om at folde billederne ud? De finder jo udfoldningens gestus allerede i folderne i et stykke tøj, i et lagen eller i voks. Hvorfra kommer Deres mellemværende med billedet? Jeg ser Dem for mig siddende ved Deres arbejdsbord, mens De med håndryggen langsomt, nærmest uendeligt, folder et billede ud, der er trykt på avispapir?

GEORGES DIDI-HUBERMAN: Ja, det, De antyder der, holder stik. Dette at et billede altid virker på en dobbelt, dialektisk eller tvetydig måde – det siger i det mindste min egen erfaring mig, og den afspejler naturligvis et valg og en forkærlighed for en bestemt type billeder. Et og samme billede kan vise noget og holde noget andet skjult på en og samme tid. Ét sted åbenbarer det noget, et andet sted lukker det sig om sig selv. Det bærer på en grad af sandhed, og det bringer en grad af fiktion med sig. Det er med andre ord selv struktureret som en fold, hvilket er et motiv, der har interesseret mig længe, fra de krøllede lagner i de hysteriske kvinders senge på La Salpêtrière til Simon Hantaïs malerier, men også i de antikke nymfers draperier, i de kristne svededuge, i Stéphane Mallarmés slør, i Georges Batailles uformelige bylter og i Gilles Deleuzes barokbegreber. Det kan siges på den måde, at man hele tiden er nødt til både at folde billederne sammen og folde dem ud. Krølle dem sammen, som Hantaï gjorde, for at sætte de områder af billederne, der endnu ikke er bevidst om hinanden, i kontakt, og åbne dem vidt og bredt. Det er nødvendigt, at vi udfolder os om billederne – men det er ikke nok i sig selv. Vi er også nødt til at forstå, på hvilken måde de angår, vedrører og *implicerer* os selv.

Frédéric Lambert og François Nineys samtale med Georges Didi-Huberman, der her bringes i oversættelse, men uden det oprindelige forord og noteapparat, blev første gang bragt som “La Condition des images” i *MédiaMorphoses* 22, 2008, pp. 6-17, og siden i Marc Augé, Georges Didi-Huberman og Umberto Eco: *L'expérience des images*, Paris 2011, pp. 81-107.

## NOTER

- 1 Georges Didi-Huberman: *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990.
- 2 Louis Althusser: *Philosophie et philosophie spontanée des savants*, Paris 1967.
- 3 George Didi-Huberman: *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000.
- 4 Oversættelsen af Benjamin-citatet er hentet fra Walter Benjamin: “Om historiebegrebet”, *Kulturkritiske essays*, København 1998, s. 161.
- 5 Georges Didi-Huberman: *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002.
- 6 O. Le Cour Grandmaison, G. Lhuillier et J. Valluy: *Le Retour des camps? Sangatte, Lampedusa, Guantanamo...*, Paris 2007.

# ARTIKLER



K. 828



# Den udtømte sandhed og den sande uudtømmelighed

*Kun det, som ikke passer ind i verden, er sandt.*

THEODOR W. ADORNO

Efter at Immanuel Kant med en dommers overblik og en kirurgs præcision havde skilt mennesket fra naturen, fornuften fra forstanden, troen fra viden, spekulation fra sandhed, opstod der i kølvandet og som modreaktion et ikke mindre omfattende arbejde med at hele det sårede menneske på ny. Men hvad der var gået itu, kunne ikke længere samles, som det var blevet skilt. Helingen måtte finde andre veje, andre ressourcer og energier for sin genoprettelse: En søgen på tværs af de afgrænsninger og begrænsninger, som Kant havde etableret – og ikke mindst: En søgen hinsides den endelighed, som mennesket i Kants filosofi overalt spejlede sig i. Dette fordrede en anden tilgang til, hvad der *kunne* tænkes, hvad der *burde* tænkes, og hvori tankens kraft bestod. De tidlige romantikere fandt hjælp og inspiration hos en af Kants første og samtidige kritikere, Johann Georg Hamann: “Hvorfor sådan en voldelig og uautoriseret adskillelse af hvad naturen har forenet?”<sup>1</sup> Eller som det andetsteds lød fra Hamanns polemiske skrifter: “Hvad er denne lovpriste *fornuft* med dens universalitet, ufejlbarlighed, overmod og selvsikkerhed? Det er en udstopet dukke, som uforstandens hylende overtro har forlenet med himmelske egenskaber.”<sup>2</sup> *Følelse* og ikke intellekt var, hvad der ansporede mennesket og forbandt mennesket med verden. Via indfølelse var mennesket allerede klog på sin verden og havde sans for dens fremtrædelser og frembringelser i deres sande, irreduktible dimensioner: Naturens tusinde ansigter, som den enøjede fornuft altid søgte reduceret til ét enkelt billede, naturens overvældende skaberkraft og bestandige transformationer, over for hvilke

<

Caspar David Friedrich: *Auf dem Segler*, 1818-1820. 71 x 56 cm. Eremitagen, Sankt Petersborg. Foto: Wikipedia Commons.

rene idéer og abstraktioner kun kunne indfange og fastholde de mest blaserte og ligegyldige afmatninger. Skaberværket ledte bestandigt følelsen og tanken videre, forførte tanken til at overgå sig selv og glemme sine egne begrænsninger – som i vældige spring hinsides sin egen umulighed: At se og at sanse dimensionerne i verdens mangfoldighed, afgrundene og de svimlende højder, som gemte sig i hver eneste ting – at gribes af forundring og højdeskræk i nærværet af vejkantens mest undseelige blomst, skovens mindste insekt. Kierkegaard fandt inspiration til sine egne fornuftsudfordrende og eksistentielle kraftspring her. Og før ham fandt de tidlige tyske romantikere hos Hamann en åbning, som gav mulighed for at gentænke Kants grænsedragninger og menneskets selvomsluttende endelighed fra andre og mindre determinerende perspektiver. Frisat fra dommerens overblik og kirurgens præcision kunne et andet tankesæt udfolde sig og andre hidtil ustillede spørgsmål stilles: Hvad hvis tilblivelse og skabelse ikke var af mindre væsentlighed end fornuftens og forstandens katarsis? Hvad hvis netop *de* spørgsmål, som den forstandige og mådeholdende holder sig fra, var de egentligt væsentlige spørgsmål at stille? Hvis Kant havde begrænset sandheden til det, som mennesket med sikkerhed kunne vide, så var *sandheden* om denne sandhed måske, at mennesket aldrig ville kunne nøjes hermed? Med afsæt i Kants tredje og sidste kritik, *Kritik af dømmekraften* (1790), hvor forestillingsevnen og kunsten var blevet tildelt en plads og en rolle, som Kant selv syntes i vanskeligheder med at tæmme, kunne en fornyet spørgen finde sin nerve og sine kræfter midt i systematiseringernes tilsyneladende smeltepunkt: “Kun dét, som er frugtbart, er sandt”<sup>3</sup>, udtalte Goethe, og hvilket overskud af frugtbarhed var der ikke at finde i kunsten! Hvilke strålende sandheder stillede den ikke i udsigt? Den tidlige F.W.J. Schelling mente i kunsten selv at finde det Absolutte, hvor mennesket og naturen atter kunne forenes, hvor naturens evigt skabende kræfter gik i ét med kunstnerens bestandigt fornyende produktivitet. For Friedrich Schlegel derimod syntes spørgsmålene om kunstnerisk skabelse og sandhed på én gang både mindre gedulgte og samtidig mindre åbenlyse: “Et klassisk skrift må aldrig kunne forstås til bunds. De, som er dannede og danner sig, skal altid ønske at lære mere af det.”<sup>4</sup> I Schlegels skrifter og fragmenter var helingen og syntesen, den endelige *Auflösung*, på paradoksal vis bestandigt inden for rækkevidde og dog alligevel aldrig til at nå: På den ene side forskudt bagud til antikkens perfekte frembringelser og skønne og evige sandheder. På den anden side udskudt kontinuerligt mod en nær, men uopnåelig fremtid, som for hvert skridt frem selv rykkede på lidt større afstand. Efterladt i dette tomrum fyldtes Schlegels moderne, romantiske menneske derfor af to modstridende følelser: Tungvind og sentimentalitet over det evigt tabte og begær og stræben efter dets

snarlige genopståen. En stræben mod det Absolutte, som imidlertid var dømt til aldrig at nå i mål:

Den romantiske digtart er endnu under tilblivelse; ja, det er dens egentlige væsen, at den er evigt tilblivende og aldrig kan fuldendes. Den kan ikke udtømmes af nogen teori, og kun en divinatorisk kritik ville vove forsøget på at karakterisere dens ideal. Den alene er uendelig, ligesom den alene er fri; og den anerkender det som sit første bud, at digterens vilkårlighed ikke tåler nogen lov over sig. Den romantiske digtart er den eneste, som er mere end en art, men så at sige digtekunsten selv: for i en vis forstand er eller bør al poesi være romantisk.<sup>5</sup>

Den romantiske digtekunsts uafsluttede søgen og uendelige perfektibilitet gav det moderne menneske et ganske anderledes billede at spejle og genfinde sig i end Kants afrundede og selvomsluttende systemer. Det uudtømmelige, det ufuldstændige, det uforståelige udgjorde her ikke kun en hindring på menneskets vej mod indsigt og erkendelse: Kastet mod dybderne fra det undvegne kunne rejsen selv blive til en strålende færd. At lade sig forføre, miste overblikket, fortabe sig – inviterede kunsten lige som verden ikke snarere til indlevelsens rus og ekstase end til kølig og distanceret ædruelighed? Var det ikke i åndens fortsatte søgen og higen mere end i dens logiske, men anæmiske slutninger, at menneskets egentlige skønhed og storhed bestod? Som Schlegel advarer i sine *Kritiske fragmenter*: “Man må ikke skynde sig for meget med selvbegrænsningen, men først give plads til selvskabelsen, opfindelsen og begejstringen (...)”<sup>6</sup> Eller i en berømt og ofte citeret passage om værdien af det uforståelige:

... det kosteligste, mennesket har, selve den indre tilfredshed, afhænger i sidste instans – hvilket man let kan forvise sig om – af et punkt, som må efterlades i mørket, men som til gengæld bærer og holder det hele, og ville miste denne kraft i samme øjeblik man ville opløse det i forstand. Sandelig siger jeg jer: I ville blive bange, hvis hele verden, sådan som I kræver det, engang for alvor blev fuldstændig forståelig. Og er den ikke selv, denne uendelige verden, skabt af forstanden ud af uforståelighed eller kaosset?<sup>7</sup>

I fordybelsen bliver verden umådelig og mennesket selv dybt og uudgrundeligt. I det uforståelige og dunkle gemmer sig således mere end konturerne af den næste opfindelse eller opdagelse, mere end hengemte eller glemte sandheder; kun hvor mennesket vover at fortabe sig og lade sig opsluge af det ukendtes mørke, kan

det genfødes som andet og mere end det håndgribeliges forfladigende billede; kun ved at acceptere mørket i sig får det selv del i uendeligheden. “Ægte mystik er moral i sin højeste dignitet”<sup>8</sup>, skriver Schlegel som en profetisk advarsel mod kommende tiders biologiske, antropologiske og medicinske afmystificeringer og reduktioner – et værn mod modernitetens instrumentaliseringer af såvel mennesket, tænkningen og naturen, som senere Max Weber og endnu senere Theodor W. Adorno vil analysere og problematisere (for sidstnævntes vedkommende, ligesom Schlegel, i kunstens, potentialitetens og uforståelighedens navn). Hvis de strengt rationalistiske deduktioner og sandheder således truer med at tømme verden for deres livsgivende mørke og med at tilgængeliggøre og dermed affortrylle alt, så må kreativiteten såvel som moralen og værdigheden søge beskyttelse, hvor rationalismen ikke længere kan eller ønsker at følge trop: Ved tærsklen til det udtømmelige, det udsigelige. Heri ligger for Schlegel det uafsluttede og ufuldstændiges uvurderlige værdi. Som dybder, der aldrig kan bringes på formel, bevarer *den enkelte* sit ubetvivlelige værd. Smukt og forførende bliver således netop det ufuldkomne menneske, for præcis ved aldrig at blive fuldt oplyst og forståeligt, netop ved aldrig at have nået sin destination bliver mennesket selv poesi. Den bestandigt rejsende og evigt udforskende puster på én gang liv i sig selv og sin verden som en glaspuster, der står ved selve skabelsens smelteovn. Nysgerrigheden, kreativiteten må af samme grund holdes utrætteligt i gang:

Alle de højeste sandheder af hver en art er helt igennem trivielle, og netop derfor er intet mere nødvendigt end at udtrykke dem på stadig nye og om muligt mere paradoksale måder, så det ikke bliver glemmt, at de stadig er der, og at de egentlig aldrig kan udtales helt.<sup>9</sup>

Schlegels anvisninger og poetiske refleksioner søger på denne måde at bevare gennem forandring, at afdække ved at tildække og skjule. De i sig selv bedrøveligt kedsommelige sandheder må kompletteres af en anden skjult og dunklere sandhed: At kun i bevægelsen *mod* sandheden, kun i dens stadige, men ufuldendte tilnærmelse, forbliver sandheden ikke alene attråværdig – således som kun det, der evigt undslipper, vækker fortsat pirring og begær – men endnu væsentligere og også mere paradoksalt: Kun ikklædt mystikkens og uforståelighedens klæde dragt, kun formummet og forpuppet forbliver sandheden, hvad den *egentligt* og *oprindeligt* er. De “høje sandheder”, som har mistet evnen til at vække undren, som fuldt belyste og forståede snart tages for givet og træder ind i selvfølgelighedernes og trivialiteternes tavse rækker, glider samtidig mod deres egen ophævelse og endeligt: Fremfor at være en begivenhed, en fortsat åbenbaring og

ekspansion, en stadig kilde til begejstring og inspiration, bliver de noget forgangen – noget allerede konstateret, allerede udtømt og således allerede bedaget. Fra uudsigelighe­dens tidsløse og skærmende mørke synker de sammen placeret under tidens og den stadige udviklings diktat. De bliver *bestand*, som Martin Heidegger langt senere vil betegne dét, som mennesket betvinger, indrammer, gør kalkulerbart og dermed også impotent og uinteressant. Men problemet kan også udtrykkes på en anden måde, som efter vores opfattelse kommer forskellen og tabet nærmere, om end den ligger langt fra Schlegels egen terminologi. Sat på spidsen: Det er ikke kun, at de “høje sandheder”, som er fuldt forståede, mister deres højde og værdighed i overgangen fra det uudsigelige til det udtalte eller fra pirring til ligegyldighed. Hvad de mister, er i grunden og i egentlig forstand deres *sandhed*. For den fuldt udtømte sandhed, som har modtaget en endelig form – en *endelighedens form* – går allerede under et andet navn, som er langt mere præcist: Det er, hvad vi med et enkelt ord kalder information. Et hurtigt blik på ordets etymologi viser hvorfor: Med sin oprindelse i det latinske verbum *informare* betegner ordet “information” en formgivningsproces, en handling, som søger at bringe *noget* mod form: et koncept, en tanke, en idé. Afgrænsning og begrænsning er implicit derfor allerede forudskikkede: At formgive, at *informere*, er at tildele det formløse og uafsluttede en figur, en grænse og en slutning, således at idéen eller konceptet bliver forståeligt og håndgribeligt og kan viderebringes eller kommunikeres. Deraf det latinske verbs afledte betydninger: At instruere og disciplinere. Mod tankens fortabelse i verdens uudgrundelige evighed og uendelige og ustadige tilblivelser rejser den formgivne og *formgivende* idé sig som en fugl Fønix fra åndsformørkelsens aske eller vildfarelser: Hvor der var uendelighed, bliver der endelighed, hvor der var usikkerhed, bliver der klarhed, hvor der var kaos, bliver der form. Lad os ikke glemme den disciplinering af stoffet (*hylé*), som allerede Aristoteles forbandt med formen (*morphé*): Mens stoffet selv er ubestemmeligt og kun eksisterer som *mulighed*, så tilhører formen den *fulde virkelighed* og er det, hvorved en genstand bliver begribelig for os, fremstår som noget *bestemt*. Erkendelse og viden om verden synes fra begyndelsen at afhænge af formen: “Nu er stoffet mulighed, formen fuld virkelighed, men ‘fuld virkelighed’ har to betydninger: det ‘viden’ og ‘anvendelse af viden’ henholdsvis er eksempler på.”<sup>10</sup> Og i forlængelse af Aristoteles bør her også nævnes det oldgræske ord for information, som stadig anvendes i Grækenland i dag: *plérophoria*, som betyder “helt eller fuldt overbragt”. Forbindelsen mellem spørgsmålene om afgrænsning, form, disciplinering og overbringelse synes hermed at lede os præcis mod alt, hvad Schlegel advarer os imod: Hvor de “høje sandheder” erstattes af information, mister mennesket også nødvendigheden

og incitamentet til den fortsatte fordybelse, som ledte den enkelte mod og til tider hinsides fornuftens og det forståeliges definerede rammer. Det ubegrænsedes disciplinering og det udtømmeliges tæmning ophæver netop det mørke, i hvilket kunsten, mennesket og verden fandt sin uudgrundelighed, sin dybde og sin værdighed. For at gentage Schlegels ord endnu en gang: “Ægte mystik er moral i sin højeste dignitet.”<sup>11</sup> Den blottede sandhed, som er forvandlet til nøgen information, finder ikke længere nogen værdi i udfordringen og overskridelsen. Tværtimod: For informationer gælder det diametralt modsatte af Schlegels “høje sandheder”: Fra et mørke, som stadig tiltaler os, er det nu kun afgrænsningen, som taler til os. Informationens logik må henregne alt, hvad der ikke kan omsættes til form som støj – alt, hvad der ikke kan overbringes og viderebringes som indifferent. Informationens tidsalder er derfor også selektionens, diskriminationens og endelighedens tidsalder, hvilket et hurtigt blik på nogle af informationsteoriens væsentligste moderne teoretikere straks kan forsikre os om. Således eksempelvis Norbert Wieneres lakoniske formulering: “The fundamental idea is the message (...) and the fundamental element of the message is the decision.”<sup>12</sup> Eller som informationsteoriens grundlægger, Claude E. Shannon skriver i sit epokegørende værk *The Mathematical Theory of Communication*:

The fundamental problem of communication is that of reproducing at one point either exactly or approximately a message selected at another point. Frequently the messages have meaning; that is they refer to or are correlated according to some system with certain physical or conceptual entities. These semantic aspects of communication are irrelevant to the engineering problem. The significant aspect is that the actual message is one *selected from a set of possible messages*.<sup>13</sup>

Indkredsning, udvælgelse, overførsel følger naturligt som de væsentligste problemstillinger i kølvandet på sandhedernes forvandling til information. Dette skyldes ikke kun, at perspektivet, som Shannon i kraft af sin profession nødvendigvis anlægger, er ingeniørens og matematikerens. Det forekommer mindst lige så rimeligt at hævde, at når de “høje sandheder” allerede er reduceret til håndgribelig information, så *gives der* ikke længere andre vinkler af væsentlighed end netop ingeniørens og matematikerens perspektiver. Kun deres opgaver og arbejde bliver tilbage og kan tillægges en egentlig betydning og relevans. Poetens, kunstnerens, filosofens beskæftigelse med livets, tingenes, naturens tilblivelser og dybder – deres højder og afgrunde, deres hemmeligheder, udsigeligheder og potentialiteter – forekommer fra informatikkens vinkel uvægerligt lige så irrele-

vante og undværlige som telegrafistens kompetencer efter telefonens opfindelse. Når først spørgsmålet om, “hvad” noget er, er løst – hvilket som sagt afgøres ved udvælgelse – så gives der kun ét problem af betydning: Hvordan dette mest optimalt, hurtigt og kongenialt transmitteres fra en afsender til en modtager. Forenklet udtrykt har problemstillingen således flyttet sig fra de “høje sandheders” dissimulation til de indkredsede informationers dissemination. Dybderne kvantificeres, beregnes, oversættes for som data eller bits at kunne repræsenteres og transmitteres. Som informationsteorien meddeler os, gives der intet, som ikke kan repræsenteres og omsættes til binære koder. Spørgsmålet er kun, hvor mange bits, bytes eller talrækker der skal til. Intet fremstår derfor a priori uudsigeligt eller uforståeligt – vanskeligheden kan begrænses til regnekraft eller kapacitet. Ligeledes må intet derfor forblive på det udtømmeliges evige afstand, men alting kan i princippet bringes nær.

Men lad os dvæle lidt ved disse oversættelser, disse transmissioner og dette nærvær. Hvis sandhedernes uforståelighed bestandigt opretholdt visse irreduktible afstande ifølge Schlegel – afstande, som gav både mennesket, kunsten og verden sit mørke og sine dybder – så er det endnu uklart, på hvilken måde informationernes afgrænsninger, disciplineringer og oversættelser omvendt skulle kunne bringe alting inden for rækkevidde. Hvad menes der egentlig med “rækkevidde” eller “nærvær”, når vi taler om informationer? Hvilke afstande er det, som informationsstrømmene i modsætning til Schlegels sandheder ikke længere er afhængige af, men tværtimod reducerer eller helt kan ophæve? Og som vi ønsker videre at spørge: Er det tænkeligt, at en anden afhængighed træder i afstandenes sted? At informationernes frie bevægelighed og kontinuerlige dissemination selv forudsætter og er bundet op på noget, som er af samme nødvendighed for informationsstrømmene, som det uforståelige var for de “høje sandheder”? Et muligt svar kan i første omgang lyde: Øjet og *billedet* er, hvad informationerne implicit eller eksplicit må forudsætte og bestandigt forholde sig til. Og som vi senere skal undersøge, synes rollefordelingen mellem de to ganske klar: Øjet er, hvad der disciplineres, mens billedet er det, som disciplinerer. Men lad os begynde et andet sted og endnu holde os til begrebet nærvær. Hvis vi siger, at den transmitterede information forbinder afsender og modtager eller via overbringelsen er i stand til at bringe informationskilden og destinationen i indbyrdes kontakt, så udgør denne kontakt eller forbindelse selvsagt ikke nogen fysisk ophævelse af den mellemliggende afstand. Hvad der bringes nær via fjernsynet, computeren, telefonen – eller for den sags skyld brevet eller telegrafien – er hverken tingene eller personerne selv, men kun deres re-præsentationer eller stedfortrædere i form af indkodede og afkodede tegn. Som i Platons

berømte hulelignelse befinder vi os med informationsstrømmene snarere i en verden af skygger og skyggespil end i en verden af substanser eller konkretiseringer. Informationer kan kun viderebringes som gentagelser, genskabelser, genhusninger. De kan med andre ord kun transmitteres som genfærd: For hvad der overbringes, er visse ligheder i *formen*, men uden de reelle genstandes fakticitet. Hvor afsender og modtager mødes, hvor nærvær erstatter fravær, og indbyrdes afstande ophæves, det er således kun i en mediering: i en apparition og i en imitation. To ord, som begge bør tages bogstaveligt: Apparitionen betegner genkomsten – informationernes skygge eller fantom. Og imitationen beskriver genhusningen – gentagelsen eller informationernes repræsentation. En anden formulering kunne derfor også lyde: Hvor afsender og modtager mødes, hvor informationsteknologierne bringer dem sammen, det er alene i billedet. For kun billedet som formernes kopiering og disciplinering, kun billedet som tingenes skygger eller fantomer, tilbagelægger samtlige afstande. Det er dette nærvær, informatikken bringer os – og denne uendelighed: Spejlbilledernes evige gentagelser, det uafsluttede møde mellem skygger og genfærd. Og det er i billedet, at informatikken finder sin basale forudsætning: Hvis ikke en lighed kunne etableres, hvis ikke en form kunne reproduceres eller en genstand imiteres, ville informationerne selv være en umulighed. Billedet er derfor informatikkens tavse, men egentlige forudsætning. Billedet udgør informationernes grundlæggende mulighedsbetingelse: Kun som billede, kun i kraft af billedet lader alle afstande sig tilsyneladende tilbagelægge og alt rykke inden for rækkevidde. Men hvad der mødes og gribes, kan derfor heller aldrig være andet *end* billeder: Det må forblive dette nærværende fravær, denne afstand på allernærmeste hånd.

Hvad det uforståelige er for Schlegels høje sandheder, er billedet således for informationerne. Overgangen fra det udtømmelige og dissimulerede til det disciplinerede og disseminerede udgør nødvendigvis en vending mod billedet og dets fremstillingsformer. Vi befinder os ikke længere inden for det ufuldendtes og udtømmeliges romantik, men inden for rammerne af det indkredsedede og repræsenteredes teknik. Hvor verdens hemmelighedsfulde mørke ifølge Schlegel bragte mennesket mod stadig fordybelse som en evig uafsluttet vorden, så henviser billedet til en klarhed og en formfuldendthed, som bestandigt afsluttes. I informationsstrømmenes ustandseligt vekslende billeder finder mennesket kun sig selv som noget endeligt og noget allerede beskrevet. Det er blikket og øjets hastighed og utålmodighed, som informationerne adresserer – ikke eftertankens og kontemplationens træghed eller uforudsigelige temporalitet. Lysglimt på tv- og computerskærmen har ikke nogen storhed eller sandhed som mål, for lysglimt og dets øjeblikkelige afløser er i sig selv



disseminationens eller informatikkens mål. Informatikken afslutter således uophørligt. Påbegynder kun for at tilendebringe. Fremstiller for straks at stille væk. Fremkalder for allerede at overstå. Værdsættelsen af det enkelte, opholdet ved det enkelte, er således på forhånd i modstrid med informationernes logik. Man fortaber sig kun *på langs* af billedstrømmene, i deres fremadbrusende bevægelse, i deres uophørlige rækker af lysglimt og lynnedslag – ikke i dybden. Det er ikke en tilfældighed, at surfbrettets, skateboardets, wakeboardets og snowboardets popularitet falder sammen med informationsteknologiernes store revolutioner i det tyvende århundrede. Himlen, havet, bjergene, floderne og jorden opfattes først og fremmest som flader for gennemrejse og fart. At ride på bølgen eller lade sig føre med strømmen eller pistens hældning er allerede at forvandle sig selv til information: Det handler om at gøre kroppen til et sted for et møde eller en mediering – en apparition og en imitation: Bjergtindernes adrætte mimer og bølgerne stadige bestiger og genkomne. Som hos Wiener og Shannon er det i sidste ende et spørgsmål om overførsel og transmission: Hvordan man med størst mulig fart og mindst mulig modstand når fra et punkt til et andet. Ingeniørens problem er her kun oversat til fysiologiens domæne. Og kulturen som helhed sætter utrætteligt informatikkens forbindelser, konstellationer og logik i scene: Sangkonkurrencer og talentkonkurrencer af alle slags benytter sig af samtlige informationsteoriens byggesten og sammensætter dem med liturgisk andagt og præcision igen og igen: selektion, instruktion og disciplinering; apparition, imitation, sammenligning og dom. Eller for at gentage Wieners ord: “The fundamental idea is the message ... and the fundamental element of the message is the decision.” Lynnedslaget og lysglimtet selv er målet. Men som med al anden information fremkalder man kun for at overstå, fremstiller man for straks igen at stille væk: Et nyt ansigt, en ny stemme, en ny apparition presser sig allerede på. Og informationsalderens koncept om kærlighed og arbejde følger forudsigeligt de samme principper: Strømmen er væsentligere end opholdet – man fortaber sig kun på langs af energierne, kun i successionen af øjeblikke, kun mod den stadige fornyelse. Kærligheden og jobbet skal bestandigt genhuses. Selektionen og apparitionen må kontinuerligt gentages. Og således rummer billedkulturen også sin egen biopolitik: Kroppen og ansigtet skal ikke som hos Emmanuel Levinas være stedet for den andens irreduktibilitet – den andens singulære og ukrænkelige integritet. Informatikken inspirerer nødvendigvis til et andet ideal, der ikke lægger sig så besnærende tæt op ad Schlegels teorier: Kroppens og ansigtets glathed – “glatkroppene”, som Bret Easton Ellis beskrev i sin mest berømte roman, og det fureløse, tidsløse ansigt viderebringer billedet af tilværelsen selv som en optimal hastighed med minimal modstand og entropi. Alder-

dommen og dens tegn breder sig kun på ansigtet på den, der som den mislykkede surfer er faldet af i en bølgedal og nu er fanget på dybden og er blevet et let offer for usynlige understrømme fremfor at have ladet sig føre af fladen. Fordybelsens forførelse, som Schlegel kredsedede omkring, er fra dette perspektiv først og fremmest udtryk for afsindighed eller afmagt. Tiden og tilværelsen portrætteres som det sporløse og friktionsløse passage. Og således bliver plastikkirurgerne apparitionernes og genhusningernes arkitekter og store billedkunstnere.

Men dette betyder ikke, at længslen mod enhver dybde eller kaldet mod det uforståelige og uendelige er helt forstummet i informationernes tidsalder. Den gives derimod sit eget, særegne udtryk – det eneste, som informationsteorien og informationslogikken er i stand til at tildele den: billedets. Det er ikke vanskeligt at finde eksempler på forsøg, som bestræber sig på at give billedet volumen, dybde eller relief – som synes at søge væk fra dets fundamentale fladhed. Faktisk genfindes billedets dybdeforsøg i så mange og varierende afskygninger, inden for så mange forskellige genrer og kategorier, at det forekommer symptomatisk: Som om billedet vil være netop dét, det ikke er; eller som om det *også* vil kunne indkredse og fremstille, hvad der netop er uforeneligt med enhver *fremstilling* – det vigende, det skjulte, det indre, det mørke. Gyserfilmen og pornografien viser her deres slægtskab og logiske forbundenhed: Billedet søger bestandigt mod henholdsvis byernes og husenes eller mod kroppenes og anatomiens mørkeste og dybeste sprækker og passager. Kameraets drift styres konstant mod det usynlige og det gemte, det hemmelighedsfulde eller tilbageholdte. Og for hverken porno eller gyserfilmen er det i første omgang disciplineringen og instruktionen, som er af interesse – tværtimod dyrkes alle amatørismens kendetegn som dyder i sig selv: Det ofte ufokuserede og ustadige, evigt søgende billede; den uøvedes og uskyldiges tilsyneladende akavethed og utrænethed såvel foran som bag ved kameraet. Man taler her om pornografiens eller gyserfilmens søgen efter autenticitet. Men dette er kun en anden måde at sige på, at pornofilmens og gyserfilmens billeder søger væk fra sig selv som netop billeder i en stadig bevægelse mod deres egen ophævelse eller forsvinden. Overskridelsen af enhver grænse og ikke mindst billedets egen begrænsning og endelighed er således af central betydning for både gysset og begæret. Det er derfor, at vi i disse film ser både et angreb på grænsen og en søgen hinsides – mod det uforståelige og det uudtømmelige – hvor billedet selv må give fortabt. For forførelsen og fortabelsen vil ikke kendes ved det indkredsedede og afgrænsede, vil ikke nøjes med disciplineringer og imitationer. Fantasien og fantasmet søger snarere kroppenes og verdens genfortryllelse og mystik: opdagelsen, begejstringen, euforien. Både gyserfilmens chok og pornofilmens pirringer tilstræber en storhed og en bjergtagning, som ligger hinsides

det udsigelige, forståelige og repræsenterbare: Et spring mod den vældige ekstases uudgrundelighed og orgastiske uendelighed; eller en fortabelse ned i frygtens allermørkeste og dybeste afgrunde, hvor dødens egen uforståelighed og utimelige uafgrænsethed bringer det evige og det absolutte nær. Angsten og liderligheden er således på flere måder de "høje sandheders" moderne korrelater og dyrkes med en lignende blanding af alvor og fryd. Men i sidste ende må rejsen naturligvis skuffe: Trods alle bestræbelser kan billederne ikke andet end fremkalde og blotlægge, ikke andet end belyse, indramme, gentage og repræsentere. Og fra eskapismens svimlende højder og billedernes forsøgsvisе selvnegation vender informatikkens strenge og ædruelige logik kun alt for tydeligt tilbage: Pornografiens kroppe er naturligvis alt andet end hemmelighedsfulde og hedonistiske – de er tværtimod både velinstruerede, veldisciplinerede og velorkestrerede: På alle måder formede, trimmede og iscenesat med overførslen eller disseminationen som mål. Det er hverken sand fortabelse eller ekstatisk henrykkelse, der i lysglimt passerer hen over tv- og computerskærmene, men informationens domesticeringer og dukkeføringer: I sidste ende et spørgsmål om teknik. Og også gyserfilmens gespenster, halvskabninger og kimærer må til slut se sig kaldet frem i lyset og bliver først nu tomme ved at være hele, først nu ligegyldige ved at blive set.

Også nyhedsreportagen, actionfilmen og computerspillet er fulde af billeder, som søger at give informationsalderens flade fremstillinger og apparitioner volumen og relief. Computerspillets bevægelse er altid en bevægelse stadig dybere og længere ind: Forbi næste husmur, næste gadehjørne, næste by, skov, sø, hav, stjernebob eller galakse. Det er uanset omgivelserne og missionen altid i dybden, at både spændingen og målet venter. Og noget lignende synes at gøre sig gældende for reportagefotografens portrætteringer af verden: Zoomlinsen synes at være hans eviggyldige tryllestav, der kan forvandle alt af ligegyldighed til noget af tilsyneladende både betydning og relevans: Hvis kameraet først zoomer ind, forstår enhver tv-seer, at nu er det tid til at skærpe opmærksomheden og følge ekstra godt med, for her præsenteres noget, som er af ganske særlig værdi. Men selvfølgelig zoomer kameraet kun ind for atter at indramme, fastholde og domesticere. Og naturligvis må også computerspillerens eller gamerens eventyr munde ud i en snarlig affortryllelse: Også de uendelige simulationer har i sidste ende en afslutning og en grænse – gentagelsen og forudsigeligheden rykker for hvert spil nærmere. For ethvert tilfælde er allerede kalkuleret og enhver afvigelse allerede programmeret. Modsat Stéphane Mallarmés eller John Cages leg med terninger og med chancen tilbyder computerspillet ikke nyskabelsen, ikke tilblivelsen, ikke potentialiteten. "Be anything, become anyone", som sloganet

lyder for en af Københavns større spillehaller, bør derfor suppleres med følgende forbehold: Så længe selvskabelsen begrænses til vores skabeloner.

Afgrænsningens billede vender således uvægerligt tilbage: Må vende tilbage med sine disciplineringer og begrænsninger. Det forbliver trods alle anstrengelser derfor endelighedens billede og ikke billedets uendelighed, som det moderne, informationsmættede og udmattede menneske får at spejle sig i: Den klare kontur og den udtømte form; apparitionens øjeblik før glemslen og ligegyldigheden træder ind; den fortsatte fortabelse på langs af fladerne og strømme: Informationernes fremadstræbende brusen, på hvilken lighederne og imitationerne knejser, mens det uforståelige, uregerlige og usammenlignelige skyllendes bort. I et af sine *Kritiske Fragmenter* fra 1797 skriver Schlegel:

De, der endnu ikke er nået til klar indsigt i, at der kunne findes en storhed helt uden for deres egen sfære, som de fuldstændig mangler sans for; de, der end ikke har dunkle formodninger om, i hvilket af den menneskelige ånds verdenshjørner denne storhed omtrent kunne være placeret, er i deres egen sfære enten blottet for geni eller endnu ikke dannede indtil det klassiske.<sup>14</sup>

Efter informationernes ubetvivlelige sejr over Schlegels "høje sandheder" synes blottelsen for dannelse eller genialitet at være af langt mindre betydning end dette: I hvilket omfang *nogen* storhed overhovedet kan overleve under endelighedens tyranni: Først og fremmest den storhed, der giver den enkelte sin dybde, sin uudgrundelighed og sin værdighed.

## **ABSTRACT**

### **The Exhausted Truth and the True Inexhaustibility**

What are the relations between images and truth? How can truth be represented? In the article "The Exhausted Truth and the True Inexhaustibility", the German romanticist and philosopher Friedrich Schlegel's theories concerning the great value and unmeasurable importance of the endless, the unintelligible, and the inexhaustible serves as the opening to a discussion of what is to be understood by the question of truth. Does truth pertain to the forever unsayable domains of the oblique and evasive – that which must remain outside the firm grasp of enlightenment and understanding? Or, on the contrary, is truth that which not only can be enframed, but also reproduced and represented? The discussion of this question brings forth a fundamental divide between Schlegel's and Romanticism's idealizations of the creative and vitalistic transgressions of the human limits of understanding and the boundaries set up in the names of enlightenment and knowledge. As argued in the article, this divide would also describe a discrepancy between, on the one hand, a contemplative search into the unknown depths of the world, and, on the other

hand, the desire to bring into light, into form, and into image. The Information Age in which we are said to live today would appear to provide us first and foremost with the latter image of truth: The substitution of Romanticism's inexhaustive image of truth with the true exhaustiveness of our image culture.

---

#### **NOTER**

- 1 Bowie, 2003, p. 48 (egen oversættelse).
- 2 Berlin, 2000, p. 44 (egen oversættelse).
- 3 Øhrgaard, 1999, p. 182.
- 4 Schlegel, 2000, p. 70.
- 5 Schlegel, 2000, p. 107.
- 6 Schlegel, 2000, p. 73.
- 7 Schlegel, 2000, p. 255.
- 8 Schlegel, 2000, p. 127.
- 9 Schlegel, 2000, p. 250.
- 10 Hartnack (red.), 1991, pp. 88-89.
- 11 Schlegel, 2000, p. 127.
- 12 Hayles, 1999, p. 52.
- 13 Shannon, 1949, p. 31.
- 14 Schlegel, 2000, p. 72.

#### **LITTERATUR**

Berlin, Isaiah: *The Roots of Romanticism*, Pimlico, London, 2000.

Bowie, Andrew: *Introduction to German Philosophy – From Kant to Habermas*, Polity Press, Cambridge, 2003.

Hartnack, Justus og Johannes Sløk (red.): *Aristoteles*, Gyldendal, København, 1991.

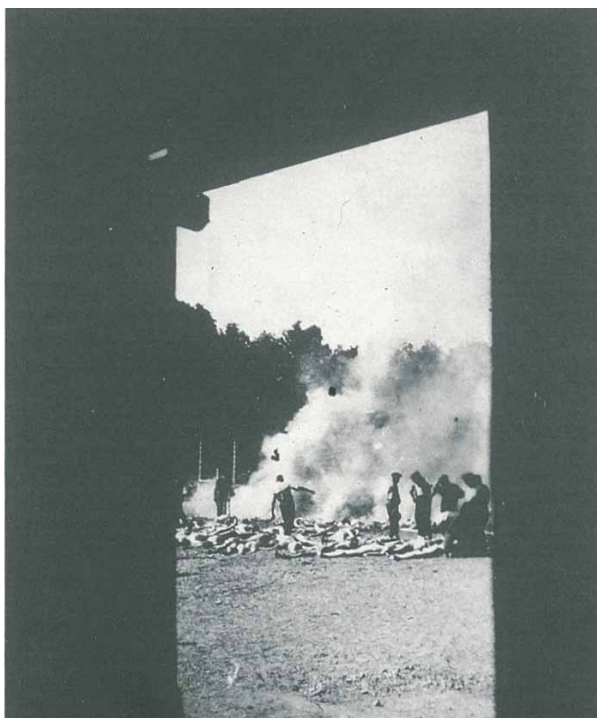
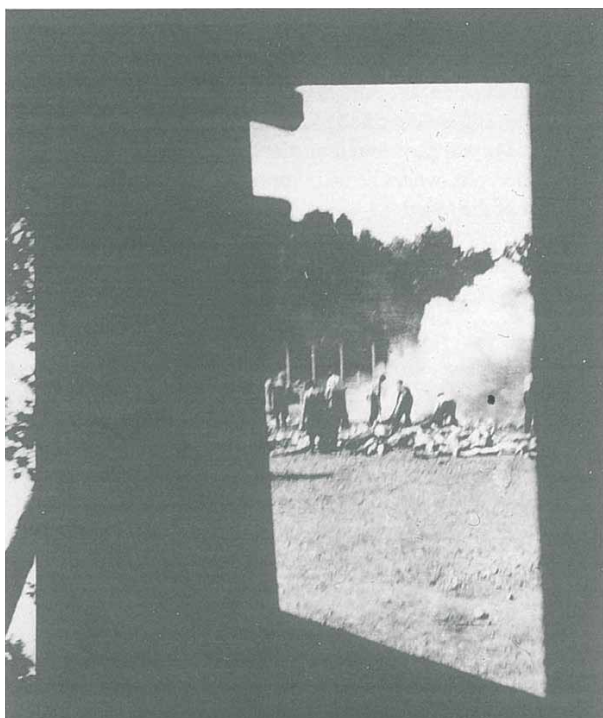
Hayles, N. Katherine: *How We Became Posthuman – Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, The University of Chicago Press, Chicago, 1999.

Schlegel, Friedrich: *Athenäum fragmenter*, Gyldendal, København, 2000.

Shannon, Claude E.: *The Mathematical Theory of Communication*, University of Illinois Press, Illinois, 1949.

Wiener, Norbert: *Cybernetics. Or Control and Communication in the Animal and the Machine*, The MIT Press, Massachusetts, 1961.

Øhrgaard, Per: *Goethe – et essay*, Gyldendal, København, 1999.



# Billedrummet som et levende atlas i verden

## En introduktion til Georges Didi-Hubermans billedpolitiske projekt og kuratoriske praksis

Kunsthistorikeren Georges Didi-Hubermans (f. 1953) forskningsindsats har fra begyndelsen været fokuseret på at gøre op med forsøg på at fastslå billeders ikonografiske sammenhænge på baggrund af mere eller mindre verificerbare repræsentationsforhold.<sup>1</sup> At det sande billede ikke findes, lyder indlysende nok, men for Didi-Huberman ligger billedets epistemologiske faldgrube *netop* gemt her: I at det på trods af dette alligevel virker så indlysende ligetil at betragte billeder: Alt er der jo, når man står over for et billede, det er blot at se efter. Men som i Kafkas fortælling om manden foran Loven er det netop ikke så ligetil at gå ind ad billedets åbne dør. Billedets åbning er aldrig der, hvor vi mener at kunne identificere den.<sup>2</sup> Billeder etablerer med andre ord for Didi-Huberman altid nye verdener. De liver (os) op, når vi lader os føre med af deres kortlægninger af nye områder og uforudsete sammenhænge, vi kun kan opleve via dem. Artiklen vil forsøge at beskrive denne billedopfattelse, der, på samme tid som den er opbyggelig, insisterer på, at billedet altid forskyder den verden, vi mener at befinde os i.

### Billedets overlevelser

Georges Didi-Hubermans billedopfattelse er i høj grad også en billedpolitik. Denne billedpolitik er i de senere år kommet til udtryk særligt i to længere essays. *Survivance des lucioles* (2009, dansk: "Ildfluernes overlevelse") er én lang indgående dialog med Pier Paolo Pasolinis omsorg for den særlige ildflue-væren,

<

#### [1-4]

Fotograf anonym (medlem af Sonderkommandoen ved Auschwitz), gengivet i Didi-Huberman 2008. Negativerne befinder sig på Auschwitz-Birkenau State Museum (negativ 282-283 og 277-278).

hver enkelt ifølge Pasolini burde bære og burde kunne opfatte hos andre.<sup>3</sup> Pasolini var i stigende grad overbevist om, at vi lever i en fascistisk, total vidensblænding, der umuliggør, at vi kan etablere og opfatte de skrøbelige vidensnuancer, der eventuelt stadig måtte findes.<sup>4</sup> Fascismens søgelys indfanger os altid og totalt. Den fikserer vores imaginære. Som ildffuen behøver mørket for at kunne leve, lyse op og formere sig, behøver vi mørket for at kunne etablere og give liv til de imaginære nuancer, der udgør vores kulturelle og politiske liv. Anfægtet af Pasolinis kulturpessimisme insisterer Didi-Huberman dog alligevel på billedets overlevelse. En overlevelse, der for Didi-Huberman manifesterer sig som en kropslig billedenergi, en differeren, der altid vil udsende sin energi og lyse op i og med vores køds mørke og dets relative fasthed. En billedlig energi, der behøver vores kroppe, men også forbruger og i yderste konsekvens destruerer dem med deres energi. Billedet består på trods af alt, også på trods af de kroppe, der bærer dem. De er *Images malgré tout* (2003, dansk: "Billeder på trods af alt"), som titlen lyder på den bog, der må forstås som dannende par med *Survivance des lucioles*.<sup>5</sup> Disse to udgivelser indrammer Didi-Hubermans billedpolitiske engagement. De repræsenterer yderligere vel det mest lidenskabelige forsvar, der findes i dag, for en opretholdelse af et fænomenologisk set positivt etableret billedrum, et merleausk *kødeligt* billedrum. Didi-Huberman tænker endvidere som en af de eneste i dag konsekvenserne af forskelstænkningen til ende på det billedmæssige område, men han gør det på sin egen re-konstruktive måde, hvor billedet pludselig genopstår som resultatet af differeringernes forskydninger. Didi-Hubermans billedkroppe er således ikke blot konkrete fysiske kroppe, som det groft sagt eksempelvis ses i Hans Beltings billedteori, hvor mumier, masker og statuer eksempelvis opfattes som billedkroppe.<sup>6</sup> Hos Didi-Huberman *overtager* billeder ikke kroppe og objekter, de *indtager* dem, trænger som symptomer ind i deres kød og forbruger dem som midlertidige stationer på deres vej videre. Tager billeder for Didi-Huberman ikke nødvendigvis hensyn til de kroppe, de indtager og forbruger, så har vi dog på trods af dette alligevel brug for, at billeder kan opstå i vores kroppe, for at de kan *inkarnere* sig oplysende i os og dermed rive os ud af den kødelige realitets forskelsløse kontingens. Vi har brug for denne blivenildflue, vi har brug for, at forsvindende små lysglimt stadig kan bevæge os, og på denne måde overleve ved at bevare evnen til at se hinanden. Søgelysets mekanisk fikserer(n)de styrke eller ildffuernes flimrende, ubegribelige danse i mørket? Didi-Huberman insisterer på at tro på de sidste.

Skal vi ikke stifne i søgelysets fascistiske vidensblænding, har vi derfor nu ikke brug for stærkere billeder, der netop også i og med deres styrke selv funderer en fascinations fiksering. Vi har i stedet brug for at opretholde en imaginær evne



til at danne mere *sensitive* billeder. Vi må finde en vej ud af den billedlige fascinationskultur, den moderne kultur fostrer. Som Deleuze og Guattari med Kafka argumenterer for vigtigheden af at kunne sanse et mindre sprog og en mindre litteratur, forsvarer Didi-Huberman således en mindre eller en mere sensitiv billedkultur.<sup>7</sup>

Men, *Images malgré tout*: Hvordan undgår vi, at det synbare – det, der blot og bart står i synet – sætter sig traumatisk diffust i os, fordi vi ikke kan gøre det reflektivt synligt som billede? Hvordan undgår vi at blive fanget i et diffust rum oprettet af synbare dynamikker, men hvor billeder ikke selv kan etableres, og dets begærsdynamikker derfor kan operere uset? Hvordan undgår vi kort sagt at blive fanget i det fascistiske søgelys, der i og med dets blændende styrke netop ikke er oplysende, men udslettende? Didi-Huberman forsøger at adressere dette spørgsmål om destruktive indtrængninger af det reelle i *Images malgré tout*, der behandler muligheden af at afbilde Holocaust. Problemet med de indtrængninger, der her kaldes destruktive, er, at de er så kraftigt virkende og sprogligt afstumpende, at de bliver siddende som direkte affektuel invasion af det reelle i kroppen. Traumatet, som det synbares reelle altid bevirker, når det rammer kroppen gennem øjet, kan derfor ikke her forløses gennem indre læselige billedsynligheder, men bliver siddende og gør selve *kroppen* til et diffust differerende mørkt rum fanget mellem det synbares rå affekter.<sup>8</sup> En krop, der nu selv er blevet til en del af det reelles større udbredelse uden at kunne se dette – en bliven *ét* med det totale billede. Totalitariserende billeder har således ingen individuel krop, men *bruger* individuelle kroppe og *udrydder og destruerer* i yderste konsekvens individuelle kroppe i det totale billedes tegn.<sup>9</sup> Didi-Hubermans svar på denne trussel spidsformuleres netop i *Images malgré tout*, der omhandler fire fotografier taget af et eller flere medlemmer af en såkaldt Sonderkommando fra Auschwitz [1-4]. Sonderkommandoer bestod af de fanger, der var beordret til at foretage selve gasningerne og kremeringerne i udryddelseslejrene. Det kontroversielle greb, Didi-Huberman nu foretager, er at opfatte selve fotografierne som et direkte aftryk af det reelles destruktivt-differerende invaderende udryddelse af kroppe, og det vil her sige de eller den krop, der har taget billederne. Selve deres kroppe måtte *selv* blive til mørkekamre for at kunne fremkalde disse billeder af udryddelsen af deres egne og medfangers kroppe og eksistens. To af de fire billeder er yderligere med stor sandsynlighed taget *inde fra* et af Auschwitz' gaskamre, der benyttes som skjul for at kunne tage billeder af en kremering uden for gaskammeret [3-4].<sup>10</sup> Pointen for Didi-Huberman er, at dette peger fordoblende på det forhold, at alle fire billeder er taget *inde fra* selve den destruktive indtrængning af det reelle i kroppen. Det er dødsdømte kroppe,

der har holdt det kamera, der tog fotografierne: Alle medlemmer af Sonderkommandoerne skulle som deres sidste pligt optræne det næste hold fanger til at overtage udsløttelsen af medfanger, hvorefter de selv var de første, det nye hold skulle gasse og kremere. Udsløttelsen skulle selv udsløttes, intet vidne måtte overleve. Som sådan er disse fire fotografier netop billedlige re-præsentationer af Holocaust. I sagens natur eksisterer der ingen fotografier af selve udryddelsen i gaskamrene, men i disse fire fotografier kommer vi så tæt på denne udryddelse, som det er muligt, da de gennem deres uskarpheder, skæve billedudsnit og optagesynspunkter fra skjul *er* selve symptomet på det, de afbilder med deres motiv: En urolig, nervøs krop, der er ved at blive udsløttet for at blive til et fuldstændigt symptom på det nazistiske regimes totalitaristisk destruktive menneskebillede. En ængstelig krop, der er ved at blive destrueret af det reelles totale differens, der ikke indtager kroppe for at holde sammen på dem, men for at udsløtte dem i den ultimative differensens implosion. Det er det kontroversielle paradoks, Didi-Hubermans billedteori i yderste instans hviler på: For som re-præsenterende at kunne modvirke det reelles traumatiske destruktions af kroppe må kroppen selv lade sig destruere, for for eftertiden at blive til et billede på denne destruktions. For at danne en billedkrop må kroppen selv implodere. Tilbage efterlades en død krop, *men også* fotografiets levende-differerende aftryk af denne destruktions-differerende implosion i og med deres uskarphed, nervøse billedudsnit og skjulte optagesynspunkter. Det totalitaristiske menneskebilledes destruktions af kroppe er blevet til enkeltstående fotografiske aftryk af denne destruktions individuelle konsekvenser, og kan og må som vidnesbyrd vendes mod denne destruktions selv.<sup>11</sup>

Billeders epidemiske kraft må med andre ord vendes mod udryddelsen selv: Som en epidemi må reelle billedlige aftryk af denne udryddelse løbe foran udryddelsen selv.<sup>12</sup> Billedets krop må overleve den udsløttede krop, den kommer af. I Didi-Hubermans dialektisk paradoksale billedtænkning må krop og billede kunne skilles ad og genforenes refleksivt som inkarnerede syner, for at både krop og billede kan overleve som hinandens forudsætninger. I de tilfælde, hvor dette ikke lader sig gøre, imploderer selve kroppen i et diffust differerende billedrum, der er usynligt for det selv, men synligt for andre. Kroppen bliver til et billede, og idet det bliver dette, træder det så at sige *for langt* ind i det mørke rum, billeder etablerer sig i. Kroppen som mørkekammer, dets kød som fremkalder. En indtræden, der som nævnt ikke burde være mulig, og derfor også er udsløttende. Tilbage står dog selv i denne ekstreme situation alligevel billedet på trods af alt: *malgré tout*. Det er denne insisteren ikke blot på billedets betydningsinitierende agens, men også på dets overlevelse i og efter de kroppe, der har

båret dem, der er det helt centrale i Didi-Hubermans warburgiansk transhistoriske billedopfattelse.

Det er dette fænomenologiske billedforsvar i dets yderste potentielt kropsligt destruktive konsekvens, der fastholdes og formuleres positivt som en aktiv billedpolitik i den senere *Survivance des lucioles*: Billeder har et eget-liv, et warburgsk "Nachleben", før, i og efter det liv og den krop, der bærer det i sig.<sup>13</sup> *Sådan bærer kroppen, selv når det er i et fuldstændigt mørke for sig selv, billedet i sig som en differerende og dermed lysende billedlig viden for dets omverden.*<sup>14</sup> Det er denne kødets "savoir-luciole", dets imaginære lys, der skal redde os fra totalitarismens totale forskelsløse billede. Vi må derfor som allerede nævnt forsøge at opretholde vores receptivitet for, hvordan vores kroppe på en balanceret ikke-destruktiv måde er mulige "videns-ildfluer", der med deres mørke, differerende kød stadig kan evne at opfange og signalere forskel under totalitarismers forsøg på fuldstændigt at kontrollere vores viden ved at fange den i sin totale belysning, der søger en total fremkaldelse af verden i *et* billede, *sit* billede.<sup>15</sup> Det beskrevne differerende billedrum kan og bør derfor som udgangspunkt holdes i en balance, hvor dets im- og eks-plosion undgås. En balance, der er livgivende kropsligt og vidensmæssigt. Vores kroppe skal selv i totalitarismers totale belysning evne at forsvare mørket og inde fra dette formidle billeders differeren som en spænding i kødet, der lige nøjagtig er stor nok til at udsende et lys til vores egen og vores omgivers imaginære, men ikke er så stor, at den udsletter den mørke krop, det dannes i. Ildfluer dør, som også vores kroppe gør det, hvis de udsættes for for kraftigt lys.

Didi-Hubermans aktuelle eksempelvalg for en sådan billedpraksis, der tager udgangspunkt i billeder, der er eksponeret gennem et menneskes kød uden at destruere det, men for at holde det i live ved at bære dets billeder videre – ved at fremstille *levende billeder* i udtrykkets bogstaveligste forstand – er kun blevet mere aktuelt siden 2009. Engelske Laura Waddingtons dokumentar *Border* beskriver flygtninge samlet på den franske side af tunnelen mellem Frankrig og England.<sup>16</sup> Filmen følger flygtningene gennem natten i deres forsøg på at slippe igennem afspærringerne ind til tunnelen. Nattens mørke giver dem delvist ly for grænsepolitiets søgelys og oplysning af grænsen. Det lys, dokumentaren forsøger at eksponere sine billeder gennem, er nu ikke grænsens afdækkende og kontrollerende lys, men den energi og det lys, flygtningenes bevægelser i ly af mørket udsender – de danner et langt mere sensibelt billede af grænsens kontrollerende destruktive oplysthed. Uden for projektørernes skær forsøger flygtningene at bevæge deres kroppe usete gennem mørket som levende billeder af grænsen. Grænsens oplysthed forsøger her ikke mindst at sætte en grænse for de indre

billeder, man kalder drømme. De indre billeder, der har sat disse flygtninge i bevægelse. Iranske Forough Farrokhzads poetiske dokumentar *The House is Black* (1962) er et andet eksempel på en etisk balanceret billedverden, der næsten udfolder en poetik for den sensible billedpraksis, Didi-Huberman er fortaler for. I en spedalskhedskoloni finder og følger kameraet et sanseligt og intellektuelt lys i dette tilsyneladende mørke. Farrokhzads film må vel helt enkelt opfattes som et hovedværk for den moderne, kritisk oplyste film. Den peger på, at den kritiske tanke altid må kobles med en undersøgende sensibilitet, hvis den overhovedet skal opnå den refleksivitet, den ofte agiterer for.

### **Mørke**

Hvordan forklarer Didi-Huberman nu i sit teoretiske værk en sådan billedopfattelse, der insisterer på, at billeder skal eksponeres gennem et menneskes kød for at holde det i live? Det drejer sig for Didi-Huberman først og fremmest om at være i stand til at opretholde et balanceret billedrum, hvor krop og billede kan holdes adskilt for at støtte hinanden refleksivt. Med fare for at simplificere Didi-Hubermans billedtænkning kan en række elementer i denne balancering skitses.

Først, for at billedet overhovedet kan opstå og eksistere, behøves mørke. Et konkret kropsligt såvel som et intelligibelt mørke. Billeder etablerer sig i mørke, et mørke, der udgør den bund, hvorfra billeder kan lyse og belyse deres omgivelser imaginært og intelligibelt. Billeder lever først, idet man lukker øjnene (igen) eller vender dem et nyt sted hen:

(...) maleriets synbare begivenhed tager udelukkende sin begyndelse i denne rift, der, lige der foran os, skiller det, der er repræsenteret som erindret, fra *alt det, der præsenterer sig selv som glemt*. De smukkeste æstetikker – men også de mest desperate, idet de generelt er dømt til at ende i stilstand eller galskab – er derfor de, der for at kunne åbne fuldstændigt til det synbares dimension vil have os til at lukke vores øjne foran billedet, for ikke længere at kunne betragte det, men kun kunne se det, og derved ikke længere glemme, hvad Blanchot kaldte ‘den anden nat’, Orfeus’ nat.<sup>17</sup>

Dette mørke er et mørke, der sætter et afgørende og fundamentalt billedetablerende skel. Det er først og fremmest et mørke, der adskiller vores opfattelse af billedets *synligheder* fra dets *synbare*, der etableres uden for øjets ydreperceptuelle rækkevidde: Der, hvor billeder kommer fra og udvikler sig, har synssansen ikke umiddelbart adgang.<sup>18</sup>

Didi-Huberman bedriver her en differerende billedfænomenologi, der både *overser, inddrager og afviser* kroppen i billedets traumatiske etablering. Det er således en billedtænkning, der forløber parallelt med Jacques Lacans beskrivelse af spalten mellem den vågne perceptions syn og den drømmende bevidstheds blik.<sup>19</sup> Lacans skelnen mellem syn og blik er fuldt ud parallel med en skelnen, Didi-Huberman foretager mellem det synlige og det synbare. Tydeligst formuleret i hans metode-programmatiske *Devant l'image: Questions posées aux fins d'une histoire de l'art* (1990) spændes billedet ud som en dynamisk differeren mellem en distanceret ikonologisk læsning af billedets "læseligt-synlige" strukturering og samme billedes "affektuel-synbare", der rammer øjet (for) tæt på.<sup>20</sup> Synlighed her forstået som det, der kan aflæses ikonografisk for dets figurative lighed og tolkes kulturelt gennem sproget ikonologisk; synbarhed forstået som det, der fremtræder figurerende og differerende "bart" eller "bare" i synet som rå fysiologisk kontakt med det reelle.

Når billeder har brug for et perceptuelt mørke, er det nu ifølge Lacan for at afskære synet og åbne det for blikket. Idet synet i det imaginæres mørke afskæres fra sin kontrollerende funktion, mister det først og fremmest sin fornemmelse for sin egen krops afgrænsning, som det ikke længere kan se.<sup>21</sup> Synet *overser* nu sin egen kropslige afgrænsning og kan derfor lade sig føre af blikkets ubundne imaginære udstrækning. Det kan det dog kun i den udstrækning, at det "tychiske" møde med det reelles plan, hvori blikket befinder sig, altid er "dystychisk". Synet kommer altid for "tidligt eller for sent", deri består traumatet: I at det reelle ikke kan sanses direkte, men selv bestemmer, hvor og hvornår det *inddrager og afvisende* rammer vores syn og krop. Didi-Hubermans forståelse af denne traumatiske udveksling forløber over de samme faser: Hvis billedet etableres i det synbare uden for øjets ydreperceptuelle rækkevidde, må kroppen famle sig frem på billedets område og rammes derfor des kraftigere af det synbare, når det uventet på samme tid bryder ind i det værende og synsfeltet. Det synbare rammer derved potentielt øjet og dermed kroppen uventet som en fysisk berøring eller ligefrem et slag. Vi kan både blive berørt og beskadiget af billeder.<sup>22</sup> Kroppen og øjet støder således mod det synbares reelle, når det forsøger at følge billedet til dets begyndelse, der for Didi-Huberman skal findes i selve det synbare. Billedets og kroppens adskillelse er for Didi-Huberman traumatisk, og det synbare må betragtes som et blot og bart symptom på billedets større udbredelse uden for synssansen.

Sådan skulle man umiddelbart forholdsvist enkelt kunne forklare adskillelsen af krop og billede i Didi-Hubermans billedforståelse: Det rum, billedet opretter, er et dialektisk paradoksalt rum mellem det synlige overblik og det synbares affekt. Kroppen må træde ind i dette rum, for at billedet kan eksistere

for det – kun for at opdage, at billedet ikke kan fikseres netop i dette rum, og at kroppen og synssansen ikke kan følge med billedet uden for dette rum, hvor det tilsyneladende da må findes inde bag det synbares afvisning. Distancen mellem krop og billede etableres og opretholdes, idet billedet tilsyneladende forlader det rum, det har oprettet, i det øjeblik, kroppen træder ind i det.

### **Inkarneret synlighed**

Men *billeder* kan gennemtrænge det reelles grænse. Krop og billede kan således ikke holdes entydigt adskilt, som umiddelbart foreslået ovenfor. Billeder kan overskride kroppens grænse og udbrede sit lys bag lukkede øjne eller i øjne, der umiddelbart ser noget andet. Billeder tildeles på denne måde den konstituerende agens i Didi-Hubermans billedopfattelse, men vel at mærke en aggressiv epidemisk agens.<sup>23</sup> Billeders synbarhed rammer kroppen som et slag gennem øjet og kan flå en rift i kødet, flænse det åbent som “image-déchirures”.<sup>24</sup> Dette har været det centrale produktive udgangspunkt i Didi-Hubermans billedopfattelse tydeligt siden hans afhandling om Fra Angelico, *Fra Angelico, dissemblance et figuration* (1990). Når dette er helt centralt for Didi-Huberman, skyldes det ifølge ham, at særligt den kristne billedtradition har været i stand til at imødegå billeders epidemiske åbning af kroppen i en refleksiv billedbrug, der har evnet at vende denne aggressivt “stumme” reelle *synbarheds* trængen ind i kroppen, så den netop blev til indre billeder, blev til inkarnerede læselige *synligheder*. Nøgleanalysen her, og nøgleanalysen i Didi-Hubermans værk overhovedet, er analysen af Fra Angelicos fresko af Jomfru Marias bebudelse (ca. 1440-1441) i en celle i San Marco-klosteret i Firenze [5].<sup>25</sup> Kort fortalt blændes man af modlys (der er at sammenligne med et sanseligt mørke, som det er beskrevet ovenfor) fra cellens eneste vindue, idet man træder ind i cellen. Efter denne blænding af blot og bar synbarhed træder billedet af Marias bebudelse langsomt frem for øjnene som et indre syn – inden og imens øjet genvinder sin sansekapacitet til at se klart. Fra Angelico har nu yderligere, ifølge Didi-Huberman, bevidst fordoblende ladet hele freskens centrale felt re-præsentere cellens “blændende” hvide kalk i en refleksion over denne nu dobbelte inkarnering: Både billedet som begivenhed nu og her *og* ordet om bebudelsen bliver her kød i en refleksion, hvor Fra Angelico lader billedet genopføre inkarnationsmysteriet som et indre billede, som inkarneret synlighed.<sup>26</sup> Fra Angelico har dermed (forudsat at Didi-Hubermans hypotese er korrekt) netop præcist i en refleksiv vending benyttet sig af den diffuse differensen mellem det synbare og det synlige og forvandlet den til inkarneret synlighed – altså oprettet et indre rum i det synbare, hvori synligheder kan opstå og aflæses.



[5] Fra Angelico: *Bebudelsen*, Fresko, San Marco ca. 1440.

Anskueliggørelsen er således indre i en billedtradition, der på denne måde har overkommet skellet mellem (hellig)ånd og kød. Det har den i forsøg på at lade billeder spejlende genopføre inkarnationen som en reflekteret billedbegivenhed, der vender bebudelsen om parallelt med den spejling, genopstandelsen foretager: Ordet bliver kød i bebudelsen, som kødet bliver ord i genopstandelsen. En refleksiv dobbeltøkonomi:

Inkarnationen (...) både tillod og krævede en dobbeltøkonomi af billeder, en dobbeltøkonomi, hvis udviklende kraft var ekstraordinær: først gav den dem adgang til kroppen (...): derefter krævede den af dem, at de skulle kunne ændre disse kroppe. Inkarnationen af Ordet var det guddommeliges adgang til en krops synlighed, det var således en åbning ind til den klassiske imitations verden, en mulighed for at gøre kroppe konsekvent nærværende i den religiøse kunsts billeder. Det var dog i lige så høj grad en truende ofrings-

økonomi, der benyttede sig af kroppe. Det var således også en åbning af imitationens verden, en åbning af kødet effektueret i kroppes beholdere eller masser.<sup>27</sup>

Denne dobbeltøkonomi er, når den anvendes refleksivt, i stand til at åbne den *synlige* krop og gøre den til stedet for det *synbares* inkarnering. En åbning, der dog først bliver refleksiv, idet det synbare bliver synligt i eksegens indre læsning eller udlæggelse af de inkarnerede syner. At læse indre billeder er den evne, eksegensen sigter mod, for at opnå refleksiv kontrol med billedets synbares epidemiske invasion af kroppen. Kødet skal blive til ord igen. Det reelles begærsdynamik, som trænger ind i kroppen via det synbares flænsning af kroppen gennem øjet, skal vendes i en refleksiv økonomiseren med denne dynamik. Vi blændes af det synbare foran Fra Angelicos bebudelsesfresko, men skal kunne løfte denne blænding op som indre synlighed.

Denne refleksive dobbeltøkonomi er helt central for Didi-Hubermans billedpolitiske projekt: Billeder kan overskride det reelles grænse og invadere kroppen. Derfra skal de refleksivt hæves op af kroppen igen for at kunne betragtes som indre læselige synligheder. Forskellen – som forsvinder i det diffuse differerende fysiske billedrum – er dermed genoprettet i kroppen som indre synlighed. Krop og billede er nu adskilt refleksivt. Det drejer sig altså ikke i Didi-Hubermans billedpolitik om at kunne adskille fysisk synlige kroppe fra billeder; dette er en umulighed. Det, der skal forsvares, er evnen til at give indre syner figur og derved opretholde en refleksiv distance til billedet, selv efter det uafvendeligt er trængt ind i kroppen. Det mørke, billeder kommer af, må aldrig indtage kroppen fuldstændigt. Gør det det, imploderer kroppen destruktivt i billedet. Eksegese er evnen til at gøre indre syner aflæselige. Det menneskeligt imaginæres overlevelsesmulighed som ildflue ligger for Didi-Huberman præcis her: i kroppens refleksive skjul.

Kroppe kan yderligere bevæge sig for Didi-Huberman. Hvad enten der er tale om en indirekte eksegetisk inkarnering af synbarheden i indre synligheder eller om den direkte inkarnering af synbarheden i ydre differerende kroppe, vi har set med billederne af holocaust, *rækker de to inkarneringsøkonomier* ud over deres egne kropslige rum mod tidslige eller bevægelige forløb. De indre imaginære synligheder kan løftes op i eksegens tolkningssammenhænge, og differerende kroppe bevæges af de kødelige spændinger, de er udsat for. Som et yderligere værn mod fascistisk gennemlysning sætter Didi-Huberman således billedets differerende rum ind i tidslighedens bevægelige forskydninger. I Didi-Hubermans billedopfattelse er billedet en *bevægelig* billedkrop, der kan flygte,



bevæge sig ud af det totale billede. Kroppens blivende ildflue gør den således i stand til at *bevæge sig ud* af fascismers totale vidensblending.

### **At dykke ned i det moderne billedarkiv**

At den primære udfordring i Didi-Hubermans billedpolitiske projekt består i at blive i stand til at hæve billedet op som synlighed i et indre billedrum, understreges yderligere i det kuratoriske arbejde, Didi-Huberman har udført de senere år. Her udsættes den besøgende nemlig som i en test for den omvendte bevægelse gennem et bogstaveligt *dyk* ned ikke blot i et enkelt billedes synbare, men ned i det moderne arkivs uoverskuelige mængder af billeder. Et dyk, der skal lære os orienterende at hæve os op af den diversitet, der danner dette moderne arkiv. *Atlas – How to Carry the World on One's Back?* fra 2010 er her central.<sup>28</sup> Udstillingen, som bestod af et meget omfattende antal objekter og billeder, var et stort anlagt forsøg på at udlægge og ajourføre Aby Warburgs kulturantropologisk billedlige atlastænkning, som den kom til udtryk i hans sene Mnemosyne-atlas.<sup>29</sup> Kunsthistorikeren Aby Warburg (1866-1929) var her, som han også er i forfatterskabet, en af Didi-Hubermans tætteste valgslægtskaber. Udstillingen forsøgte således morfologisk at spore og kortlægge de samme transhistoriske billedformationer eller såkaldte pathosformler, Aby Warburg udforskede. Helt enkelt er der i disse atlastænkninger tale om en bestræbelse på at organisere det moderne billedarkiv og danne et morfologisk atlas over det. Et atlas forstået som et arkiv, der ikke blot er en komprimeret og abstrakt opbevaring af arkivalier, men aftegner en konkret udstrækning som atlas. Konkret udstrækning som atlas netop i den forstand, at billeder for både Warburg såvel som for Didi-Huberman tildeles den primære agens i konstitueringen af vores verdener. Billeder er og danner vores verdener som forestillingsverdener; derfor vil ethvert forsøg på at organisere disse billeder også antage form af et atlas over disse verdener. Denne udstrakte atlastænkning må således forstås som værende i opposition til de to arkivforståelser, der i dag tegner arkivforskningen på det kulturanalytiske område: Jacques Derridas freudianske og Michel Foucaults vidensarkæologiske arkivforståelser, der begge vægrer sig ved at udstrække arkivet som et konkret atlas. Didi-Hubermans atlastænkning kan i sammenligning med disse arkivforståelser helt enkelt opfattes som et forsøg på at genintroducere et værkbegreb. At opfatte billedet som en bevægelig billedkrop, der kontinuerligt danner og holder vores forestillingsverden i live ved at forskyde den, for dernæst at forsøge at aftegne denne verden i et billedatlas, er således et radikalt andet bud på vores mulighed for at forholde os til arkivet end Derridas (døds)driftsøkonomiske og Foucaults strukturelle beskrivelse af dette forhold.<sup>30</sup>

Den senere *Nouvelles histoires de fantômes*, udstillet på Palais de Tokyo i 2014, som vi vil se nærmere på her, var nu en opfølgning af den større *Atlas*-udstilling.<sup>31</sup> En opfølgning, der forsøgte at løse et særligt presserende problem ved den atlas-tænkning, som udstillingen fra 2010 lagde frem: Hvis vi omgives af et billedatlas, der gør indtryk på vores imaginære som pathosformler, hvordan kan vores individuelt imaginære da helt konkret orientere sig inde i eller måske nærmere *nede i selve dette transhistoriske atlas?*<sup>32</sup> *Nouvelles histoires de fantômes* må med sin koncentrerede størrelse og tydelige udstillingsscenografi her nærmest opfattes som en kurateret programmerklæring fra Didi-Hubermans side.

*Nouvelles histoires de fantômes* var opbygget som en eksemplificerende aktualisering af Aby Warburgs Mnemosyne-projekts planche 42. Udstillingen skulle derfor også være et “dyk” ned i denne planche, der af Warburg beskrives som omhandlende “Leidenspathos in energetischer Inversion”.<sup>33</sup> Disse inversioner bliver i udstillingens eksemplificering til en sammenlignende montage af billeder af sorg og aggression. Intentionen var at vise de gestiske ligheder, der kan forekomme mellem disse modsatrettede udtryk. Ligheder, billedkunsten er særligt velegnet til at fastholde og fremvise [6]. Samtidig skulle sammenstillingerne gøre opmærksom på den begærsdynamik, der sætter sig igennem gestisk-æstetisk, og er nødvendig for at provokere udvekslinger eller direkte omslag mellem disse kun tilsyneladende modsatrettede “pathosformler”. Denne dynamik blev fremhævet ved, at billeder af hævede åbne hænder i sorg, klage og afmagt i montagen vekslede med billeder af hævede knyttede hænder i anråbelse, oprør og aggression. Målet med denne sammenstilling var ifølge udstillingens introduktionstekst at gennemføre “a political interpretation of plate 42 by showing how ‘populations in tears’ [‘peuples en larmes’] are liable, under certain circumstances, to spark a gesture of emancipation capable of turning them into ‘population with arms’ [‘peuples en armes’]”.

Det særlige ved udstillingen var nu, at den med et enkelt overordnet hovedgreb var scenograferet som en sejlads *på* og svømning *mellem* billeder. Efter ved indgangen at være blevet konfronteret med en filmisk scanning hen over en stor projektion af Warburgs planche blev man ledt op ad en mørk trappe, der gav udsigt over et levende “hav” af loopende kortere filmsekvenser og fotos projiceret ned på udstillingsrummets gulv [7]. Efter at have vandret skuende ud over dette hav som langs et skibs ræling blev man ledt ned på udstillingens gulv og måtte vandre gennem eller “svømme” mellem billederne for at komme ud af udstillingen igen [8]. Effekten af denne i sit princip enkle scenografi skulle være at internalisere den tematiserede begærsdynamik kropsligt ikke blot ved de horisontale bevægelser gennem udstillingens to lag, men særligt ved det

*vertikale* fald eller *dyk* ned i udstillingens dybe rum, scenografiens samlede gennemløb medfører. Udstillingsrummet var mørklagt som et potentielt uendeligt dybt rum, der suggererede et dyk ned i den ubegribelighed og ubegrebslighed, begærsdynamikkernes aggressivt-affektive overskridelser opererer fra. Netop som et dyk ned i det synbare. I dette vertikale faldende rum steg billederne og videosekvenserne op af, eller tonede frem i, mørket. Udstillingen var således scenograferet som en sejlads *hen over* og efterfølgende svømning *mellem* enkelte billeder – som et veritabelt *dyk* ned i det moderne billedarkiv. Et dyk, der skulle redde os fra druknedøden ved at lære os at orientere os i de energier, der danner dette levende billedrum. Et billedrum, der med andre ord balancerer mellem det modernes arkiv og affekt. Konstellationen arkiv-affekt har, ud over at have vundet indpas som frugtbare analytiske begreber de senere år, også sine særlige mere eller mindre eksplicite versioneringer på billedfeltet. En af de tydeligste af disse findes igen netop hos Aby Warburg, der efterhånden samlede sin forståelse af billedet som et kompleks af affektive energier og arkiviske matricer i det paradoks, han holdt sammen i begrebet om “pathosformlen”. Det *billedrum*, det rum for billeders eksistens, udstillingen advokerede for, åbnedes således fysisk *mellem* det arkiv, atlas eller tableau af billeder, man mødte i overblikkets sejlads hen over billedmængden, og de enkelte billeder, der steg op mod en som vandige, affektive fremkomster i det nære blik nede i udstillingen.

Udstillingen var således en tydelig eksemplificering af den særlige differerende billedfænomenologi mellem det synlige og det synbare, vi allerede har berørt. Billedet bevæger sig som nævnt ifølge Didi-Huberman mellem dets læselige *synligheder*, der tilhører arkivet, og dets blotte *synbarheder*, der er affektuelle. Pointen for Didi-Huberman er, at billedet ikke, og mindst af alt, kan fikseres i disse yderpunkter. Hverken en ikonologisk læsning af billeder, som vi tilbydes i det atlas-lignende overblik ud over billedhavet i udstillingen, eller den direkte affektuelle konfrontation med det enkelte billede helt tæt på, vi i udstillingen påtvinges på vej ud, vil give os mulighed for at fiksere billedet. Dette var i udstillingen specifikt understreget ved henholdsvis den uoverskuelige mængde af samtidige billeder, man mødtes af i overblikket, og de ligeledes uoverskueligt overproportionerede enkeltprojektioner, man mødte nede på udstillingsgulvet. Den rette distance gaves ikke i dette rum. Billeder er hverken optisk-intelligibelt begrebslige eller haptisk-affektuelte begribelige, men eksploderer så at sige mellem disse to planer, så de skydes fra hinanden. Det rum, der dannes af billeder mellem disse planer, er et ufikserbart, differerende rum. Et billedrum, ja, men mere præcist et *antropologisk* billedrum, kroppen kan bevæge sig ind i helt konkret, som eksemplificeret i udstillingen. Og så alligevel et antropolo-

> >>

**[6-8]** Udstillingsfotografier fra Didi-Huberman / Gisinger (kuratorer): *Nouvelles histoires de fantômes*, Palais de Tokio, Paris 2014. Foto: Michael Kjær.



gisk *billedrum*, en dobbelthed, hvor hverken billedet eller kroppen kan fikseres eller finde sig til rette. Det er, som om eksplosionen af dette rum momentant har skabt et *undertryk*, hvor billede og krop ikke kan overlejres roligt, men må fluktuere mellem affekt og arkiv. Løftede, sørgende hænder kan så nemt gå igen som hævede næver i kollektivt oprør eller aggression. Det var genfærd som disse, udstillingen ville lære os at begå os imellem. Det ville den ved at lære os at identificere disse genfærdslignende overgange mellem sorg og aggression, så vi kan hæve os op over deres voldelige, inkarnerende indtog i vores kroppe.<sup>34</sup>

Billeder etablerer for Didi-Huberman altid nye verdener. De liver op, når vi lader os føre med af deres kortlægninger af nye områder, vi kun kan opleve via dem. Det forudsætter dog, at vi er i stand til at lade disse nye områder opstå i vores individuelle imaginære. Er vi ikke det, bliver vi fikseret af fascinationens blænding og ført frem som genfærd. Det er selve denne dobbelte øvelse, en øvelse i sensitiv billedrefleksivitet, Didi-Huberman stiller os. Denne opbyggelige øvelse, eller nærmere prøvelse, er ledetråden i Didi-Hubermans arbejde. Dette er en øvelse, der således er helt anderledes end den, eksempelvis Michel Houellebecq for nylig har gennemført med kurateringen af udstillingen *Rester vivant* ("At



holde sig i live”) på det selvsamme udstillingssted, Palais de Tokyo. Men dette er en helt anden og knap så opbyggelig historie, der udspiller sig i en tilstand *efter at* det balancerede og sensitive billedrum, Didi-Huberman advokerer for, skulle være kollapsede.<sup>35</sup> Her handler det derfor nu i stedet for Houellebecq blot om at *overleve* i en visuel kultur, der uden for vores refleksive kontrol veksler rastløst mellem eksempelvis pornografiens forstærkning af den skopiske fascination, nyhedsreportagers billedlige ophobninger af krig og destruktion og tilsyneladende mere reflekterede billeder i den sensitive billedtradition, Didi-Huberman forsvarede. Houellebecqs greb er måske en provokation; det fremhæver eller fremprovokerer i alle fald et bestemt karakteristikon ved Didi-Hubermans billedopfattelse. Det er en billedopfattelse, der som nævnt forsøger at advare mod enhver fascistisk overblænding af den imaginære sensitivitet, der skal gøre os i stand til at *se* og opfatte hinanden. Men det er også en billedopfattelse, der nægter at underlægge sig den moderne visuelle sekularisering, Houellebecq lægger frem som kendetegnende for vores visuelle kultur. Didi-Huberman vender sig mod en kristen tradition for inkarneret billedlig eksegese for at imødegå denne sekularisering, der ifølge Didi-Hubermans opfattelse nærmest er at betegne ikke som en

fascistisk overblænding, men nærmere som en manglende evne til overhovedet at reflektere billedligt over den visuelle strøm, der løber gennem vores øjne. Didi-Hubermans billedopfattelse er således kristen og på sin vis førmoderne. Didi-Hubermans billedopfattelse er også på denne led en billedpolitik. Som ved enhver politik står det selvfølgelig alle frit for, om man vil følge Didi-Huberman i dette førmoderne og opbyggelige greb ind i vores samtidige visuelle kultur. Hvad der dog for denne artikels forfatter er vanskeligt at overse, er, at man i Didi-Hubermans forfatterskab under alle omstændigheder har med en i eksistentiel forstand *anfægtet* billedtænker at gøre. Billedet *må* findes. Findes det ikke, findes *vi* ikke.

#### **ABSTRACT**

#### **The Image as a Living Atlas in the World. An Introduction to George Didi-Huberman's Image Theory Project and Curatorial Practice**

This article delivers both an overview of the ongoing work of art historian Georges Didi-Huberman (b. 1953) and an attempt at analyzing the incarnational conception of images that runs through Didi-Huberman's image theory. In the Christian tradition, images are the result of an incarnational double-economy. Didi-Huberman's early interpretations in *Fra Angelico, dissemblance et figuration* are central to our understanding of this incarnational economy. The visible is capable of entering our flesh; to control this incarnational invasion, Christian tradition has developed a reflexive capacity to read these invasions as images in acts of exegesis. This reflexive exegetical economy is pivotal for Didi-Huberman's political position regarding our modern use and abuse of images. Confronted with Pier Paolo Pasolini's conviction that we live in a fascistic state of emergency that blinds our senses with total illumination, Didi-Huberman insists in believing that the described reflexive double-economy is still enabling us to let the visible enter our bodies and light up the darkness of our flesh from within as images – thereby developing our imagination and freeing us from the deadening total image that is fascism.

---

#### **NOTER**

- 1 Positionen er opridset via et opgør særligt med Erwin Panofskys ikonologi i indledningen til *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art* (Didi-Huberman 1990b; eng. overs. 2005).
- 2 Didi-Huberman, 2003b, p. 31.
- 3 Didi-Huberman, 2009.
- 4 "Von den Glühwürmchen" in Pasolini, 1978.
- 5 Didi-Huberman, 2008.
- 6 Belting, 2011.
- 7 Deleuze og Guattari, 2014.
- 8 Didi-Huberman, 2008, p. 87.

- 9 Didi-Huberman, 2008, p. 22.
- 10 Didi-Huberman, 2008, pp. 11 ff.
- 11 Didi-Hubermans analyse her står ikke uimodsagt. En heftig debat er således opstået i kølvandet på analysen, hvor andre hævder, at Didi-Hubermans analyse er en profanering af Holocaust, en profanering af den uudsigelige ondskab. Didi-Huberman forsøger at svare på denne kritik i *Images malgré tout*, hvor henvisningerne til denne debat også findes.
- 12 Didi-Huberman, 2008, p. 23.
- 13 Kunsthistorikeren Aby Warburgs (1866-1929) begreb om billedets “efterliv”, dets Nachleben, er det vigtigste teoretiske forskningsbidrag, Warburg leverede. Vi vender tilbage til Warburg senere i artiklen.
- 14 Didi-Huberman, 2009, p. 130.
- 15 Didi-Huberman, 2009, pp. 99 ff.
- 16 Waddington, 2004: <http://www.laurawaddington.com/film.php?film=1>
- 17 Min oversættelse; Didi-Huberman 1990b, p. 189; eng. overs. 2005, p. 157.
- 18 Dikotomien synlig-synbar er min oversættelse af Didi-Hubermans begrebspar “visible”-“visuel” (Didi-Huberman, 1990b, p. 36).
- 19 Lacan, 2004, pp. 65 ff.
- 20 Didi-Huberman, 1990b; eng. overs. 2005.
- 21 Lacan, 2004, p. 71.
- 22 Jf. Didi-Huberman, 1990b, pp. 290 ff.; eng. overs. 2005, pp. 246 ff.
- 23 Jf. Didi-Huberman, 2008, p. 23.
- 24 Jf. Didi-Huberman, 1990b, pp. 171 ff.; eng. overs. 2005, pp. 139 ff.
- 25 *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (Didi-Huberman, 1990a) er centreret om denne reflekterede kristne billedtradition. Et udtræk af samme analyse står som metodeprogrammatisk åbningskapitel i *Devant l’image. Questions posées aux fins d’une histoire de l’art* (Didi-Huberman, 1990b, pp. 20-64) (eng.: Didi-Huberman, 2005, pp. 11- 52), som parafrasen i det kommende er udledt af.
- 26 Didi-Huberman, 1990b, pp. 30 ff.; eng. overs. 2005, pp. 21 ff.
- 27 Min oversættelse; Didi-Huberman, 1990b, pp. 222 ff.; eng. ovs. 2005, pp. 186 ff.
- 28 *Atlas – How to Carry the World on One’s Back?*, ZKM (Karlsruhe) 2010, Reina Sofia (Madrid) 2011, Sammlung Falckenberg (Hamburg) 2010. Udstillingskatalog: Didi-Huberman, 2011.
- 29 Mnemosyne-atlassets plancher findes i en kommenteret version her: <http://www.engramma.it/eOS2/atlante/#>
- 30 Jf. Derrida, 1995 og Foucault, 2005. For Derrida skjuler arkivets dødsdrift sig netop som et billede. Som vores billede af, at vi kan begribe og overskue arkivet (jf. Derrida, 1995, p. 27). For Foucault er arkivet som “loven for det, der kan siges” netop ikke umiddelbart tilgængeligt; det manifesterer sig kun i enkelte arkiver. (Jf. Eliassen: “The Archives of Michel Foucault” in Røssaak, 2010).
- 31 *Nouvelles histoires de fantômes*, Palais de Tokyo (Paris) 2014: <http://www.palaisdetokyo.com/en/exhibition/nouvelles-histoires-de-fantomes-new-ghosts-stories>. Udstillingen var medkureret af Arno Gisinger.
- 32 Didi-Huberman forsøger samme år at besvare dette samme spørgsmål om overlevelse i en anden udstilling, *La Disparition des lucioles – exposition à la prison Sainte-Anne* (Collection Lambert en Avignon, 2014), der fandt sted i et nedlagt fængsel i Avignon. Her adresseret helt konkret som et spørgsmål om indespærring i det billedatlas, vi omgives af.
- 33 Planche 42 med tilhørende beskrivelse og referencer: [http://www.engramma.it/eOS2/atlante/index.php?id\\_tavola=1042](http://www.engramma.it/eOS2/atlante/index.php?id_tavola=1042)

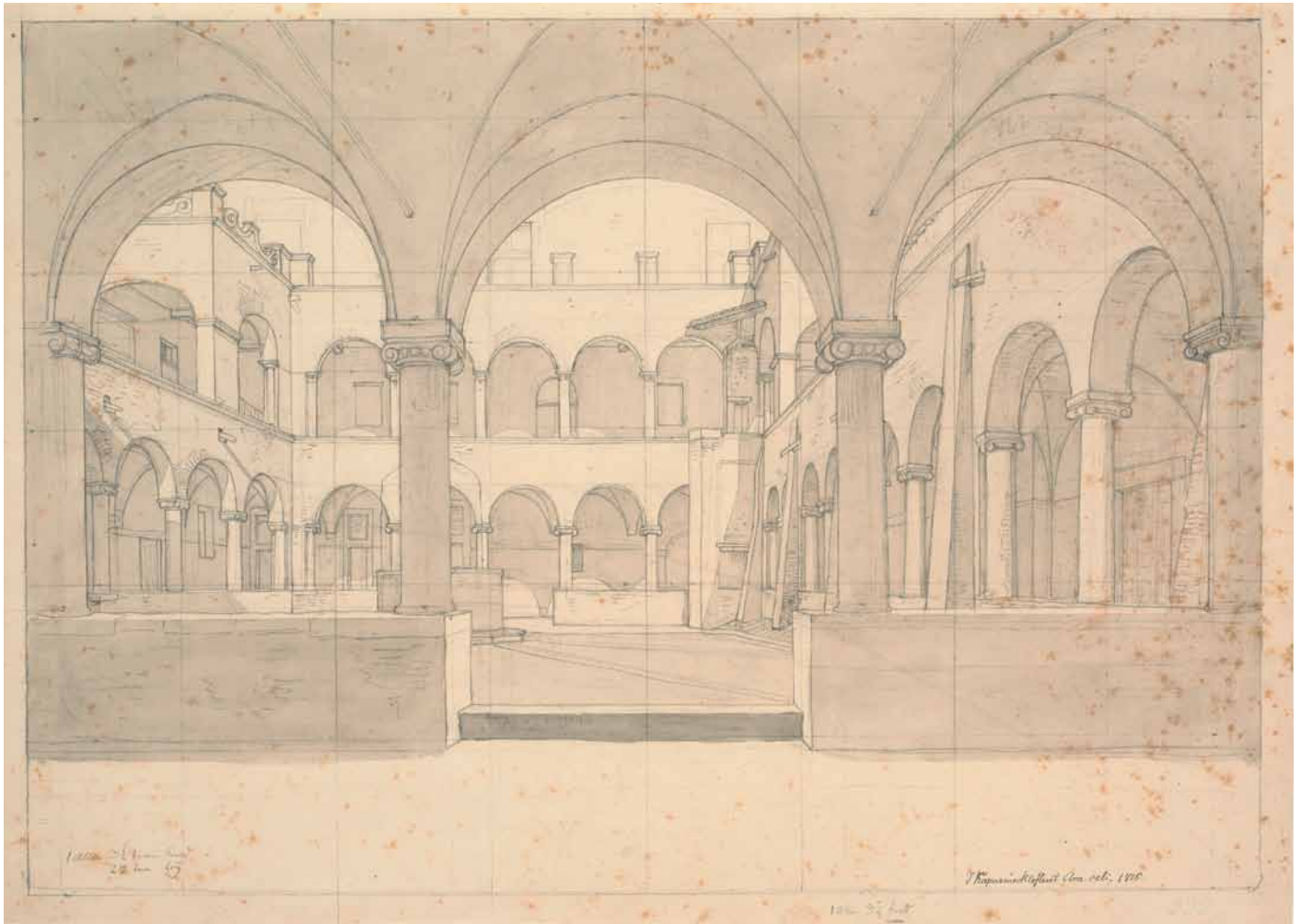
- 34 Warburg var som bekendt selv opmærksom på dette distancebehov og formulerede derfor nødvendigheden af at oprette et "Denkraum" mellem impuls og tanke. Behovet for denne distance som et "Denkraum", og dets truende implosion, går gennem hele Warburgs forfatterskab, og formuleres sidst i den sene indledning til Mnemosyne-atlasset (Warburg, 1999).
- 35 *Rester vivant*, Palais de Tokyo (Paris) 2016, udstilling, kurator: Michel Houellebecq: <http://www.palaisdetokyo.com/en/event/michel-houellebecq>.

## LITTERATUR

- Belting, Hans: *An Anthropology of Images*, Princeton University Press, Princeton, 2011.
- Derrida, Jacques: *Mal d'archive, une impression freudienne*, Galilée, Paris, 1995.
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari: *Kafka for en mindre litteratur*, Antipyrine, Aarhus, 2014.
- Didi-Huberman, Georges: *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Flammarion, Paris, 1990a.
- Didi-Huberman, Georges: *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990b (eng. ovs. 2005).
- Didi-Huberman, Georges: *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003 (eng. ovs. 2008).
- Didi-Huberman: "Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism" in Claire Farago og Robert Zwijnenberg (red.), *Compelling Visuality - The Work of Art in and out of History*, University of Minneapolis Press, Minneapolis, 2003b.
- Didi-Huberman, Georges: *Confronting Images. Questioning the ends of a certain history of art*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2005.
- Didi-Huberman, Georges: *Images in Spite of All*, The University of Chicago Press, Chicago, 2008.
- Didi-Huberman, Georges: *Survivance des lucioles*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2009.
- Didi-Huberman, Georges: *Atlas - How to Carry the World on One's Back?*, udstillingskatalog, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011.
- Foucault, Michel: *Vidensarkæologien*, Philosophia, Aarhus, 2005.
- Lacan, Jacques: *Psykoanalysens fire grundbegreber*, forlaget politisk revy, København, 2004.
- Røssaak, Eivind (red.): *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, Studies from the National Library of Norway, Novus Press, Oslo, 2010.
- Warburg, Aby: "Mnemosyne, Indledning (sidste version) 1929", *Passage - Tidsskrift for litteratur og kritik*, 31/32, 1999.







# Grundbilledets geometri

## Perspektiv- og sandhedskonstruktion i tre af Eckersbergs romerske tegninger

Lader os da med Vedholdenhed granske i Naturens store Bog, lader os stræbe efter at bortrydde alle Fordomme, og søge den nærmeste Vei til Maalet – nemlig til Sandhed.

Citatet stammer fra C.W. Eckersbergs (1783-1853) lærebog *Forsøg til en Veiledning i Anvendelsen af Linearperspektiven* fra 1833. Lærebogen rummer forstadiet til *Linearperspektiven anvendt paa Malerkunsten* fra 1841 og indeholder en række teoretiske overvejelser over perspektivet og dets anvendelse, der hos Eckersberg udfolder sig i tæt relation til naturiagttagelsen eller det, man kunne kalde sanseerfaringen. Centralt i teorien står begrebet om det, Eckersberg kalder *grundbilledet* – eller forestillingen om “det sande billede”. Mit bidrag til diskussionen om grundbilledet vil være et forsøg på at spore begrebet og dets visuelle udtryk hos Eckersberg med særligt fokus på forholdet mellem arkitektur, billede og perspektiv i tre tegninger fra hans studieophold i Rom 1813-16.

Litteraturen om Eckersberg og udlægningerne af hans begreb om grundbilledet fordeler sig overvejende i to lejre. Den ene, hvis mest overbevisende repræsentant er billedkunstneren Niels Winkel (f. 1939) og hans studie af Eckersbergs anvendelse af perspektivkonstruktionen i marinemalerierne fra 1976, fokuserer på Eckersbergs naturvidenskabelige interesse og tilgang til kunsten og tolker begrebet som “summen af naturens forekomster”. Her betones altså Eckersbergs naturalistiske grundindstilling og opfattelse af naturen som en sansbar, målelig størrelse. Den anden introduceres af kunsthistorikeren Erik Fischer (1920-2011) med artiklen *Eckersbergs harmoniske univers* fra 1983. Her påpeges et sammen-

<

[1] C.W. Eckersberg: *Fra Franciskanerklostret ved Santa Maria in Aracoeli*, 1815, Statens Museum for Kunst. © SMK foto.

fald mellem begrebet grundbillede hos Eckersberg og datidens gængse oversættelse af Platons idébegreb. Tanken bag denne udlægning er altså, at en bagvedliggende usynlig virkelighed opererer som mønster for den erfarede virkelighed. De to vinkler på Eckersbergs perspektivteori formulerer to centrale tendenser i Eckersbergs kunst: På den ene side hans naturvidenskabelige interesse, fx den langvarige interesse for meteorologien og hans anvendelse af måleapparater i maleprocessen, og på den anden side den filosofiske idealisme, der prægede åndslivet i Danmark i begyndelsen af 1800-tallet.<sup>1</sup>

Eckersberg udviklede og forfinede især perspektivteorien i forbindelse med marinemaleriet, som han intensiverede i midten af 1820'erne. Det er derfor ikke mærkeligt, at hovedparten af de tilbundsgående analyser af Eckersbergs perspektiviske metode er udført i forbindelse med senere værker – og særligt marinemalerierne.<sup>2</sup>

Jeg vil i stedet begynde et lidt tidligere sted, nemlig med tre af Eckersbergs arkitekturstudier fra opholdet i Rom i perioden 1813-16, idet jeg mener, vi her kan finde spor, der kan være med til at afdække en række betydningslag i perspektivvejledningernes senere begrebsdannelse.

Inden rejsen til Rom havde Eckersberg opholdt sig tre år i Paris, hvor han blandt andet havde studeret hos den franske historiemaler Jacques-Louis David (1748-1825), og det er sandsynligvis i denne periode, at Eckersbergs interesse for perspektivet for alvor blev vakt.<sup>3</sup> Denne artikel vil se på de tre udvalgte tegninger ud fra en antagelse om, at kimen til Eckersbergs begreb om grundbilledet formuleres side om side med de arkitektoniske prospekter, han malede i perioden. Og at begrebet træder frem som en visuel struktur i denne motivgruppe – måske netop fordi det er i samme periode, at hans kunstsyn begynder at tage form.

Især landskabsmaleren Pierre Henri de Valenciennes' (1750-1819) banebrydende perspektivtraktat *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes* fra 1800 er i senere studier blevet betonet som en vigtig påvirkning hos Eckersberg.<sup>4</sup> Men også arkitekten og maleren Jean Thomas Thibault (1757-1826) kan have været en inspirationskilde.<sup>5</sup> En række bemærkelsesværdige sammenfald mellem Eckersbergs romerske prospekter og illustrationerne til Thibaults perspektivlære giver anledning til at fokusere på forbindelsen til Thibault, som jeg vender tilbage til. Mit bidrag til diskussionen om Eckersbergs begreb om grundbilledet vil altså forsøge at skabe en linje tilbage til studieopholdene i Paris og Rom ved at undersøge, hvordan nogle af de idéer, Eckersberg her er kommet i kontakt med, har haft indflydelse på formningen af hans senere perspektivteoris begreber og forestillinger om det sande billede.

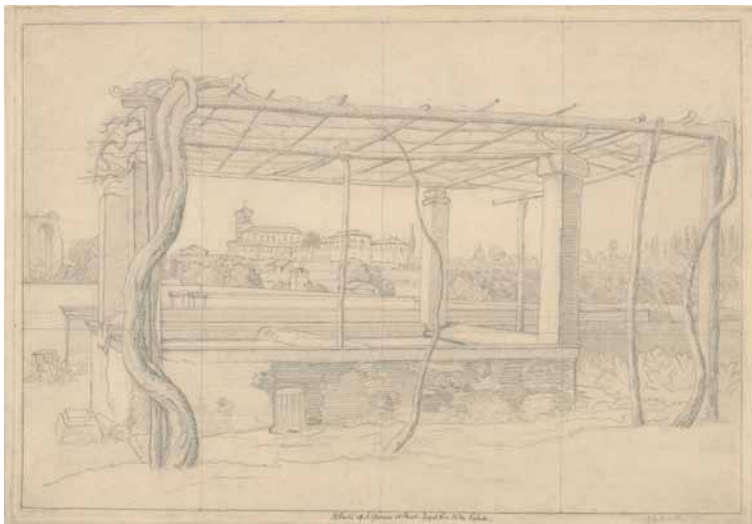
## Buegange og arkitektonisk geometri i tre romerske tegninger

Kunsthistoriker Annette Rosenvold Hvidt har gjort opmærksom på, hvordan buen var et yndet motiv hos Eckersberg under opholdet i Rom.<sup>6</sup> Især kirkearkitekturen og klostrenes buegange er afbildet gentagne gange – men også den antikke arkitektur. I nogle tilfælde indrammes andre motiver af buen, men buen udgør også ofte selve motivet i billedet. Det er for eksempel tilfældet i tegningen *Fra Franciskanerklostret ved Santa Maria in Aracoeli* fra 1815 [1]. Her er de tre forreste buer trukket helt frem i billedplanet i en frontalperspektivisk konstruktion, og igennem dem ser man ud i gården, hvor klostrets buegange fordeler sig i et regelmæssigt system af søjler og buer, lys og skygge. Tegningen er kvadreret, og felterne ligger stadig som et synligt net hen over overfladen. Eckersberg har sandsynligvis anvendt en form for perspektivoktant, en anordning, der kendes helt tilbage fra renæssancens perspektivteoretikere, hvor en ramme inddelt i regelmæssige felter holdes op foran motivet, for dermed – igennem felternes inddeling af fladen – bedre at kunne skabe en korrekt gengivelse af måle- og afstandsforhold i billedet.<sup>7</sup> Man ser desuden præcise angivelser af lysindfaldet i gården.<sup>8</sup>



[2] C.W. Eckersberg: *Buegange i Colosseum*, 1813. Privateje.  
© Bruun Rasmussen.

Buemotivet optræder også i en overlegen konstruktion i den lidt tidligere tegning *Buegange i Colosseum* fra 1813, hvis sansepirrende leg med bueformen på én gang synes at være et studie i en enkelt geometrisk forms variationsmuligheder og angivelsen af et kompliceret rumligt forløb [2]. Billedstrukturen i tegningen udgøres af forskellige kurvede linjeforløb og en stramt komponeret rytmisk fordeling af lys og skygge i buegangen, der især koncentrerer omkring de fire forreste pillers relation til hinanden. I billedets forgrund er angivet tre trekantsformationer: trappeopgangen til venstre, selve buegangens grund-



[3] C.W. Eckersberg: *Udsigt til SS. Giovanni e Paolo fra Villa Casali*, 1815, Thaw Collection. The Morgan Library & Museum. Foto: The Pierpont Morgan Library, New York.

areal og området foran den højre pille, der angiver et rum uden for billedet. Hermed dirigeres blikket ind i rummet, hvis kurve suger det videre ind i en centrifugal bevægelse. Den geometriske præcision resulterer i fornemmelsen af en spejlsals uendelige dublering af det samme motiv, og geometrien synes at være det altoverskyggende motiv i en repetitiv, rytmisk konstruktion. Billedets vibration mellem geometrisk abstraktion og rumlighed, imellem todimensionalitet og tredimensionalitet, tematiserer for så vidt selve det perspektivisk konstruerede billedes paradoksale essens, nemlig at være “flade der tolkes som rum, og rum der bliver ved med at være flade”, som Erik Fischer formulerede det i forbindelse med sine geometriske analyser af udvalgte tegninger fra Den Kongelige Kobberstiksamling.<sup>9</sup>

I tegningen *Ss Giovanni e Paolo set fra Villa Casali* fra 1815 er der tale om en udsigt til kirken fra et fjernt punkt [3]. Udsigten er rammet ind af en pergola, der fungerer som en form for baldakin over et udendørs vaskebassin. Helt ude til venstre ses ruinerne af en af de romerske akvædukter, og et par søjlefragmenter ligger tilfældigt hvilende op ad vaskebassinets fundament. Også denne tegning har spor af en proportionsinddeling af papirets flade. Pergolaens net skaber på én gang rumlig struktur i billedet og synes at mime kvadreringen af papiret. Det resulterer i en form for dublering eller spejling af papirets flade i tegningens motiv, der ligeledes udstiller billedets vibration mellem rum og flade.

## Fascinationen af den antikke arkitektur

Udgravninger af den antikke romerske arkitektur var blevet påbegyndt i 1700-tallet og videreførtes af Napoleon (1769-1821) efter hans erobring af byen i 1798. Det medførte en bølge af skildringer af Roms arkitektur og historiske monumenter. Den italienske kobberstikker og arkitekt Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) kobberstik, der udkom i midten af 1700-tallet, er i dag blandt de mest kendte registreringer af byens arkitektur og har i vid udstrækning været med til at farve receptionen af Roms bygningsværker og antikke monumenter. Af Piranesi arvtagere er værd at nævne arkitekten og kobberstikkeren Luigi Rossini (1790-1857), der arbejdede nogenlunde samtidig med Eckersberg i Rom, og som Eckersberg selv ejede 72 kobberstik af.<sup>10</sup> Derudover dannede Rom i midten af 1700-tallet ramme omkring planlægningen af en række arkæologiske ekspeditioner, blandt andet de to englændere James Stuart (1713-1788) og Nicholas Revetts (1720-1804) rejse til Athen, der resulterede i udgivelsen *Antiquities of Athens* i 1762. Samtidig med Stuart og Revett drog Robert Wood (1717-1771) og James Dawkins (1722-1757) på en ekspedition – også til Grækenland – og videre til ruinerne i Palmyra og Baalbek. Deres registreringer af de antikke ruiner i Palmyra og Baalbek blev udgivet i henholdsvis 1753 og 1757. Arkitekten Robert Adam (1728-1792), der også var elev af Piranesi, kom til Rom i 1754, hvorfra han drog videre på en ekspedition til det nuværende Split i Kroatien. Også Adam publicerede sine studier i *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia* i 1764. De her nævnte udgivelser og skildringer af antikke bygningsværker skabte både mode og et marked for illustrerede bøger om arkæologiske udgravninger. Men mere væsentligt kom de til at fungere som vigtige indlæg i 1700-tallets kunstteoretiske diskussion om den romerske eller den græske antiks forrang. Udgravninger i Herculaneum og Pompeji udfordrede forestillingen om ét klassisk ideal, og diskussionen kom hurtigt til at udfolde sig mellem fortalere for den direkte og følelsesbetonede oplevelse over for den kølige, præcise registrering og opmåling af arkitekturen. Den tyske kunsthistoriker Johann Joachim Winckelmanns (1717-1768) studie *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* fra 1750 var et indlæg i debatten og argumenterede for den græske arkitektur som den klassiske arkitekturs arketype. Han var dermed med til at bane vejen for formuleringen af en nyklassicistisk smag og æstetik, hvis bannerfører i Paris i slutningen af 1700-tallet og starten af 1800-tallet var Eckersbergs lærer David.<sup>11</sup>

Da Eckersberg ankom til Rom fra Paris i 1813, havde han igennem tre år haft lejlighed til at studere de romerske kunstsatte, som Napoleon i 1798 havde taget med sig til Paris som krigsbytte og udstillet på Musée Napoleon på Louvre. Men

selv om de romerske paladser, kirker og klostre var blevet tømt for skulpturer og malerier, bestod byens tiltrækningskraft på kunstnerne i arkitekturen og det frugtbare internationale kunstnermiljø.<sup>12</sup> Da Eckersberg opholdt sig i Paris og Rom, har førnævnte diskussioner og billedformer uden tvivl været kendt materiale i kunstnermiljøerne.

Det er før blevet påpeget, hvordan Eckersberg under opholdet i Rom bestræbte sig på at gengive nye vinkler på den kendte arkitektur, men flere af prospekterne – som i de her fremhævede tre eksempler – er også kendetegnet ved en sløring af ophavet, der gør det svært at identificere de afbildede monumenter.<sup>13</sup> Denne kvalitet ved tegningerne, der også kendetegner flere af de malede prospekter, bringer dem ofte over i en mere tidløs, ideel sfære end turistmonumentet med de fortællinger og konnotationer, man som regel tillægger det. I stedet mener jeg, at man kan argumentere for, at det snarere er arkitekturens geometri, der ligger som det synlige fundament i en væsentlig del af Eckersbergs billeder fra denne periode, ligesom man også flere steder ser bestræbelser på en opløsning og fragmentering af billedets arkitektur eller delkomponenter. En fragmentering, der dog ofte – med Eckersbergs vanligt harmoniserende greb – fokuseres eller indrammes af for eksempel vinduesåbninger, buer eller lignende.

### **Arkitekt eller maler?**

I perspektivvejledninger helt tilbage fra renæssancen har arkitekturen fungeret som et redskab til demonstration af perspektiviske problemstillinger og variationer. I antikken omtales perspektivet hos arkitekten Vitruvius (1. årh. f.v.t.), der beskriver den perspektiviske forkortning anvendt i teaterscenografien. Og nogle af de tidligste sammenhængende bestræbelser på perspektivisk forkortning i blandt andet vægmalerier fra Pompeji skaber illusionen af arkitektoniske elementer. Perspektivets forbindelse til arkitekturen ligger i logisk forlængelse af dets rumkonstruerende egenskab: Fornemmelsen af rumlighed opretholdes og konstrueres nemmere ved hjælp af arkitekturens geometri.

I indledningen til Eckersbergs perspektivvejledning fra 1841, hvis tekst var redigeret af professor i matematik ved kunstakademiet G.F. Ursin, fremhæves relevansen af perspektivet dog særligt for maleren:

Perspectivlæren bliver af interesse for Kunstneren i Almindelighed og for den, der, som Velynder af Kunsten, vil trænge ind i Kunstnerens hele Virksomhed og lære rigtigheden at dømme om hans Frembringelser, hvorvidt de ere sande og overeensstemmende med Naturen. Imidlertid kommer den ikke til practisk Anvendelse for enhver Kunstner; thi for Architecten er det perspectiviske



Billede af hans Bygninger, om end deres maleriske Virkning ingenlunde vil oversees af ham som Kunstner, af underordnet Vigtighed; det er den strenge geometriske Tegning, han lægger til Grund for sine Constructioner; Billedhuggeren gjengiver de runde, legemlige Former; han har derved aldeles intet med Perspectiven at gjøre, og selv i Basreliefet vilde enhver nogenlunde betydelig Anvendelse af samme være paa urette Sted, da Basreliefet ikke frembyder det Terrain, som Billedtavlen giver Maleren. Ogsaa Decorationsmaleriet, hvis, som oftest farvede, Grund er sluttet, og som sysselsætter sig især med at give Arabesker, der ikke skulle fremstille Naturen, om end naturlige Gjenstande, saasom Blomster og Dyr, dertil give Motiv, kræver ikke Anvendelse af Perspectiven, men snarere rene, geometriske Former, hvorved man undgaar perspectiviske Forkortninger, ligesom de perspectivisk konstruerede Skygger. Derimod vil i den høiere Malerkunst, næmlic i Historiemaleriet, hvor Mennesket skal vises handlende, stillet i rigtigt Forhold til Omgivelserne, i Dyrmaleriet, Landskabs- og Sømaleriet, Perspectivlæren faa sin fulde Anvendelse.<sup>14</sup>

Passagen rummer flere referencer til begreber og synspunkter, der allerede kom til udtryk i lærebogen fra 1833, men bevidstheden om perspektivets relevans og virkning skærpes her og indsnævres til særligt at gøre sig gældende for historiemaleriet, landskabsmaleriet og marinemaleriet, hvor “Mennesket skal vises handlende” og “stillet rigtigt i forhold til Omgivelserne”. Perspektivets funktion bliver her at skabe en scene, et fiktivt rum, hvori en given handling kan udspille sig. Dette står i modsætning til dekorationsmaleriet eller arkitektens anvendelse af perspektivet, der “kun” har at gøre med de rene geometriske former. Ud over afgrænsningen af feltet foregriber indledningen kort nogle af de mere tekniske problemstillinger, der rejser sig for den unge kunstner, som teksten henvender sig til. Disse spørgsmål drejer sig om organiseringen af billedets todimensionale flade – det vil sige perspektivets geometriske principper, der skal løse problemer såsom udmåling af afstande i og uden for billedet, proportionsangivelser og optiske forhold i billedet, som vi allerede har set det udført i tegningerne fra Santa Maria in Aracoeli og SS. Giovanni e Paolo. Som Ursin endvidere skriver, er formålet med at introducere disse teknikker at forbedre kunstnerens tegnefærdigheder. Tegningen er ifølge Ursin for malerkunsten, hvad sproget er for digtekunsten. Uden tegnefærdigheder kan maleren ikke udtrykke tanken klart og præcist i det færdige værk, og han vil være ude af stand til at skabe et “harmonisk Hele i alle optiske Forholde”.<sup>15</sup> Ifølge denne tankegang udtrykker tegningen værkets grundidé, fordi det er i tegningen, at værket struktureres og ordnes. For

at kunne formidle denne grundidé må tegningen altså underlægges geometriens og perspektivets love.

Dette udgangspunkt afspejles i den position, tegningen indtager hos Eckersberg. Inden det færdige maleri påbegyndtes, udførte Eckersberg en detaljeret kompositionstegning foran motivet.<sup>16</sup> I kompositionstegningerne kan man ofte aflæse hans omhyggelige markeringer og beregninger af afstande i billedet og inddelinger af fladen med henblik på korrekt angivelse af proportioner. Tegningens vigtighed hos Eckersberg understreges i hans perspektivsystem, hvor farveperspektivet er underlagt det linearperspektiviske system. Ifølge Niels Winkel skal kilden hertil sandsynligvis findes i inspirationen fra David og nyklassicismens betoning af tegning og form.<sup>17</sup>

Eckersberg gav ved flere lejligheder i breve under opholdene i Paris og Rom udtryk for sin store glæde ved arkitekturen, blandt andet i breve til vennerne maleren J.P. Møller (1783-1854) og kobberstikkeren J.F. Clemens (1749-1831), hvor arkitekturen omtales som “den første og vigtigste Konst”. Eckersberg udtrykker ved samme lejlighed sin store beundring for især den antikke arkitektur i Rom. Og han taler varmt om arkitektkollegaen Peder Mallings (1781-1865) planer om en udbredelse af arkitekturens indflydelse i Danmark, “hvored Akademiet vidst vilde blive endnu meere Almennyttigt”.<sup>18</sup> Det er nærliggende at se betoningen af arkitekturen i de romerske prospekter i forlængelse af disse udtalelser. Men de vidner også om en tilsyneladende meget frugtbar udveksling mellem de forskellige kunstarter i miljøet omkring akademiet og blandt kunstnerne i Rom.

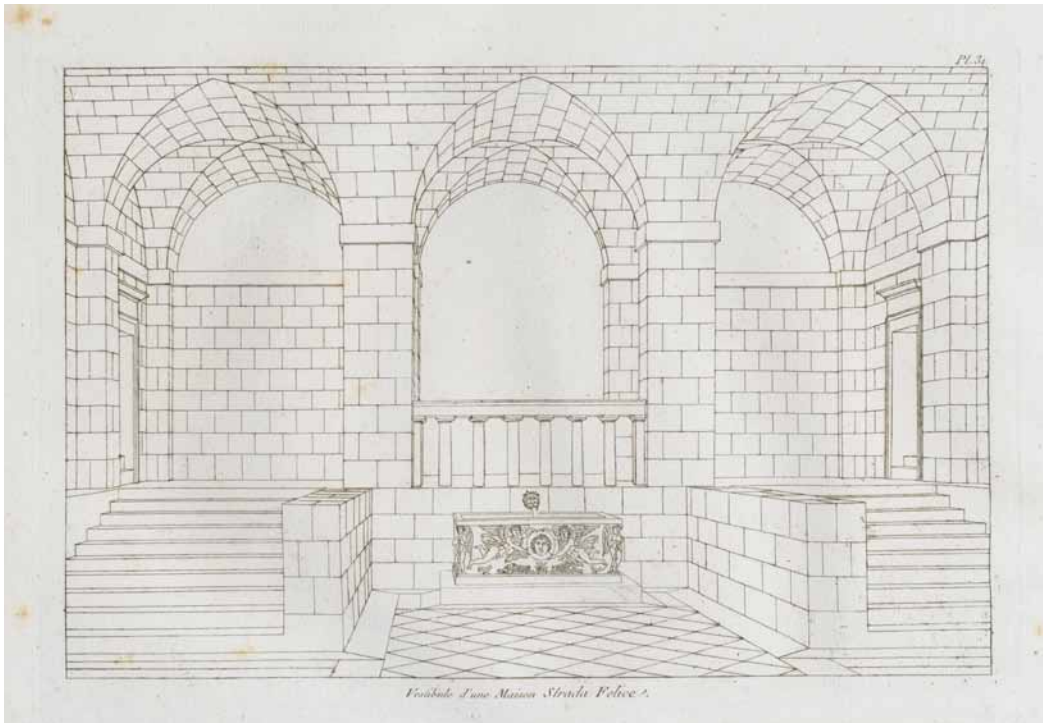
En af nyklassicismens fortalere, den franske arkitekturteoretiker og billedhugger Quatremère de Quincy (1755-1849), der også var ven af David, udgav i årene 1788-1825 den omfangsrige *Dictionnaire d'Architecture, Encyclopédie méthodique*. I værkets artikel om arkitektur reflekterer Quatremère de Quincy over arkitekturens imiterende egenskaber:

Hvis *arkitekturen* skal regnes blandt de imiterende kunstarter, er det ikke, fordi den har bevaret og forskønnet de tidlige tilblivelers grove former, som kendetegnede boligerne i samfundenes tidlige stadie, men fordi den efterligner selve naturens prædefinerede love. (...) Det er, fordi den har tilegnet sig det mystiske ophavs kraft, som i særlige forhold og kombinationer anskueliggør enten behagelige eller smertefulde følelser. Derfra stammer proportionernes love, altid eviggyldige i deres principper og altid variable i deres anvendelse.<sup>19</sup>

Passagens neoplatonske klang, som før er blevet påpeget, peger i retning af nogle af Eckersbergs argumenter for perspektivets anvendelse.<sup>20</sup> Quatremère De Quincys beskrivelse af de naturlove, der ligger til grund for og udtrykkes igennem arkitekturen, har netop at gøre med det, Eckersberg i sin indledning forbinder med perspektivets geometri – nemlig den harmoniske form som formidler af universelle love om komposition og proportion.

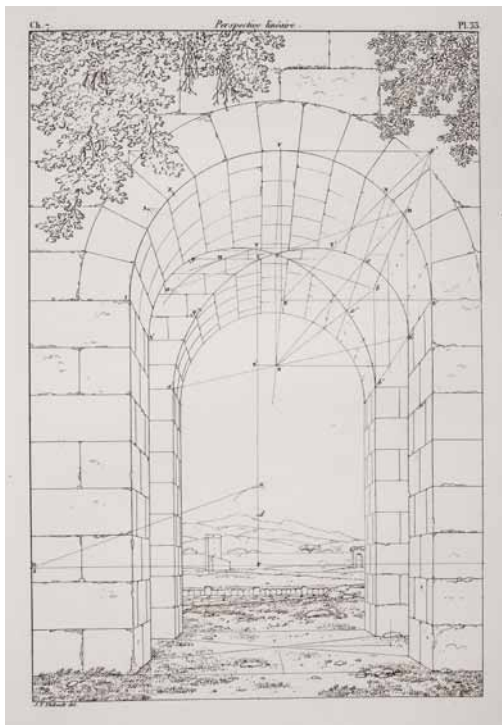
### **Thibault, Eckersberg og “l’art de faire les vedute”**

Den endelige perspektivvejledning lå først færdig ca. tyve år efter udlandsrejserne, så Eckersbergs perspektivsystem har ikke været færdigudviklet på dette tidspunkt. Men er der mon en grund til, at han interesserede sig sådan for arkitekturen i denne periode, hvor han også begyndte at praktisere perspektivet? Måske skal de romerske prospekter endda ses som perspektiviske formstudier? Vi kan i hvert fald konstatere, at flere af de romerske prospekter rummer kompositioner, der har stor lighed med illustrationerne i Thibaults perspektivvejledning. Thibault var professor i perspektiv på kunstakademiet i Paris, hvor han overtog posten efter Valenciennes i 1819. Hans på det tidspunkt ufærdige perspektivtraktat blev udgivet i 1827, året efter hans død, af eleven Chapuis, der har kommenteret og redigeret teksten. Den kan muligvis have været i omløb under Eckersbergs tid i Paris. Men den senere professor i perspektiv på kunstakademiet i København, arkitekten G.F. Hetsch (1788-1854), som studerede arkitektur i Rom, samtidig med at Eckersberg opholdt sig dernede, ejede et eksemplar, som han med al sandsynlighed har anvendt i sin senere undervisning på akademiet. Han har muligvis allerede under sit ophold i Rom introduceret Eckersberg til nogle af koncepterne.<sup>21</sup> Thibault var selv både arkitekt og maler, og i indledningen til perspektivtraktaten roses han netop for – igennem perspektivteorien – at forene arkitektens og malerens egenskaber. I indledningen, der også indeholder en kort levnedbeskrivelse, får vi at vide, at Thibault i perioden 1788-1792 opholdt sig i Italien, og hvordan han her, inspireret af de antikke ruiner og maleriske omgivelser, kultiverede sine evner både som arkitekt og maler. Thibault var formet af en italiensfascination, der fik næring i Frankrig gennem en række illustrerede udgivelser om især Roms arkitektur i slutningen af 1700-tallet. Især de to arkitekter Charles Percier (1764-1838) og Pierre-François-Léonard Fontaines (1762-1853) udgivelse *Palais, maisons, et autres édifices modernes dessinés à Rome* fra 1798 fik stor indflydelse i denne sammenhæng. Den franske arkitekturhistoriker Jean-Philippe Garric (f. 1961) kommer i et omfattende studie af den italienske arkitekturs indflydelse i fransk sammenhæng i denne periode ind på netop denne udgivelses påvirkning af opfattelsen af



**[4]** Percier & Fontaine:  
Vestibulen i et hus i Strada Felice,  
illustration til *Palais, maisons, et  
autres édifices modernes dessinés  
à Rome*, 1798. Danmarks Kunst-  
bibliotek.

især den romerske arkitektur. Og det drejede sig ikke kun om den antikke, men også den nyere arkitektur. I kølvandet opstod også et fornyet fokus på arkitekturteorien i begyndelsen af det 19. århundrede.<sup>22</sup> Percier og Fontaines illustrationer omfatter analyser og gengivelse af grundplaner og facader såvel som interiører, trappeopgange og romerske gårde. Perioderne spænder over middelalder-, renæssance- og barokarkitektur. Nogle bygningsværker er angivet i deres helhed, mens andre er gengivet i fragmenteret form med fokus på ornament og detalje. Forfatterne redegør i indledningen for, hvordan illustrationerne er blevet til på baggrund af detaljerede opmålinger og præcise gengivelser af de udvalgte bygninger, og hvordan de har bestræbt sig på kun at lade illustrationerne omfatte de dele af arkitekturen, der var "værdige at imitere".<sup>23</sup> Det er især udsnittene af interiører og gårdmiljøer, der er interessante i denne sammenhæng, idet deres beskæring og motivvalg nemlig i stort omfang korresponderer med Thibaults illustrationer, jeg tænker her især på interiører, trappeopgange og gårdudsigter, der hos Percier og Fontaine såvel som hos Thibault giver sig udslag i et rigt antal variationer over buemotivet, søjlegange osv. **[4]** Thibault havde opholdt sig i Rom



[5] Jean Thomas Thibault:  
*Application de la perspective  
 linéaire aux arts en dessin*, Paris,  
 1827. Kap. 7, tavle 33. Danmarks  
 Kunstbibliotek.



[6] C.W. Eckersberg: *Udsigt  
 mod nord gennem en af buerne i  
 Colosseums andet stokværk*, 1813,  
 Statens Museum for Kunst.  
 © SMK foto.

samtidig med Percier og Fontaine, som han indledte et venskab med.<sup>24</sup> Det er derfor nærliggende at antage, at de har udvekslet idéer i perioden. Kunstbiblioteket i København er i besiddelse af to udgaver af Percier og Fontaines *Palais, maisons et autres edifices...*, en fra 1798 og en fra 1824,<sup>25</sup> så Eckersberg kan også have været bekendt med illustrationerne.<sup>26</sup> Thibault adskiller sig fra Percier og Fontaine i sin egenskab af landskabsmaler. Hans illustrationer til perspektivvejledningen tjener ikke til udbredelse af kendskabet til den italienske arkitektur. Der er heller ikke tale om registrering af arkitektur i hans illustrationer, men om en blanding af fiktiv arkitektur og eksisterende arkitektur, der primært tjener til illustration af perspektiviske problemstillinger. Det vides ikke med sikkerhed, om det er tilfældet, men man kunne nemt forledes til at tro, at Eckersberg har været bekendt med Thibaults perspektivtegning af en bue, da han selv tegnede en udsigt gennem en af buerne i Colosseums andet stokværk i 1813 [5-6]. Thibaults illustrationer blander eksempler fra middelalderarkitekturen, moderne arkitektur og få fra antikken. Illustrationernes maleriske karakter kombineret med den strenge matematiske tegning og perspektiviske beregninger giver dem,

ifølge Garric, en karakter af prospekter *in the making*. Snarere end en traditionel perspektivevejledning ser han Thibaults skrift som en vejledning i “kunsten at male prospekter”.<sup>27</sup> I Thibaults indledning kan vi da også læse, at perspektivet kommer til særlig gavn i prospektet:

Perspektivet er til stor gavn for de, der maler arkitektur og ruiner, når de ikke kan sidde i en favorabel afstand og tegne den bygning, de gerne vil gengive fra en smuk vinkel efter naturen; denne videnskab kompenserer altså for manglen på afstand og hjælper dem, for at sige det sådan, til at gætte sig til formen på de genstande, som de ikke kan se ordentligt.<sup>28</sup>

Perspektivet bliver altså et konstruktionshjælpemiddel eller optisk redskab i de tilfælde, hvor det valgte motiv udgør fragmenter eller detaljer i en større helhed. Udfordringen er anskueliggjort i Thibaults egne illustrationer, men Eckersbergs romerske prospekter kan også hjælpe os til at se, hvad det drejer sig om. Her er ofte tale om vuer ud igennem åbninger i arkitekturen, hvor blikket falder på fragmenterede udsnit af virkeligheden; eller vi ser, hvordan arkitekturen danner ramme om løsrevne brudstykker af episoder fra hverdagslivet; eller også er der ganske enkelt tale om tematiseringer af arkitekturens former, som vi ser det i *Buegange i Colosseum* eller *Klostergården i Santa Maria in Aracoeli*. Heri ligger en antagelse om, at arkitekturen i sig selv rummer talrige motiver og variationsmuligheder, der ikke lader sig gengive i en samlet fremstilling af et givent monument eller bygningsværk. Eckersbergs egen tilbagevenden til blandt andet Colosseum – og de forskelligartede resultater, vi har herfra – vidner om det.

### Grundbillede og geometri

Da Eckersberg i 1833 udsendte sin første lærebog om perspektivet, havde han i en årrække været ansat som professor i historiemaleri ved kunstakademiet i København. Han havde især haft succes med sine portrætter af det københavnske borgerskab, og store historiske bestillinger til blandt andet Christiansborg og især marinemaleriet optog en stor del af hans tid. De små arkitekturstudier, han havde dyrket i Rom, var lagt på hylden, og perspektivet praktiseredes nu i forbindelse med marinerne eller – som vi ser det fra omkring 1840'erne – de små hverdagsscener, som illustrerede perspektivevejledningen fra 1841, og som han til tider bearbejdede i mindre malerier [7]. I disse motiver anvendes arkitekturen eller åbninger i arkitekturen ligesom i de romerske prospekter til at angive rum, lys og skyggevirkninger, men nu med en større variation i figurtegningen. Arkitekturen og perspektivets geometri er

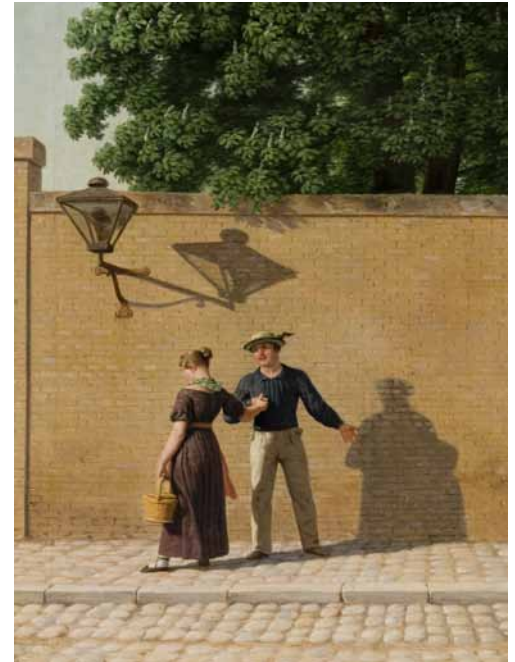
trådt i baggrunden og synliggøres nu snarere i form af en subtil skyggeleg.

I sin teori – og særligt i den endelige perspektivvejledning fra 1841 – er Eckersberg forholdsvis kortfattet, når det kommer til en introduktion af begreberne. Han bruger langt mere plads på de billedtekniske forudsætninger – som også har været det primære sigte med vejledningerne. Det kan derfor være svært at afgøre, hvorvidt der er tale om en bevidst anvendelse af et givet begreb, eller om der snarere er tale om en indoptagelse og bearbejdning af tendenser i tiden. Om ikke andet kan en undersøgelse af begreberne være med til at klarlægge det billedsyn, Eckersberg har været rundet af.

Et af de helt centrale begreber i teksten er begrebet om grundbilledet og relationen mellem *grundbilledet*, *sandheden* og *det skønne*. I en af de hyppigst citerede passager fra vejledningen fra 1833 skriver Eckersberg:

[D]en uendelige Forskjellighed imellem Menneskenes Ansigter ligger fornemmeligen i Formens Eiendommelighed, hvorved ogsaa det Skjønne (ø: det fuldkommen Sunde og Regelmæssige) afsondrer sig fra det mindre Skjønne, det Mangelfulde og Stygge. Ethvert Kunstværks egentlige Værd er for største Delen grundet paa Formernes nøiagtige Overensstemmelse med Grundbilledet, og Ideen lader sig ikke alene vel forene med Gjenstandens ydre rigtige Form, men denne synes endog at være nødvendig for at hæve eller tydeliggjøre hiin. De herlige, os endnu overblevne, Levninger af græsk Kunst give os herfor et tydeligt Beviis.<sup>29</sup>

Passagens udgangspunkt i den klassiske græske kunsts idealiserede kroppe er ikke en tilfældighed i perspektivvejledningens sammenhæng. Både Valenciennes og Thibault har lignende henvisninger i indledningerne til deres respektive perspektivvejledninger, der begge peger på antikken som den periode, der først udvikler et kendskab til perspektivsystemets principper.<sup>30</sup> Antikken bliver på den måde præsenteret som en form for kulturelt forbillede, hvis tradition de indskriver sig i med deres egne systemer. Men de harmoniserede former er også en indfaldsvinkel til at forstå fordringen om “formens nøjagtige overensstemmelse med grundbilledet” og afsondringen af det skønne og regelmæssige fra det hæsle, der blandt andet opnås ved geometriens harmonise-



[7] C.W. Eckersberg: *En matros der tager afsked med sin pige*, 1840, Ribe Kunstmuseum.

rende mellemkomst. Vejledningen, der munder ud i artiklens indledende citats opfordring til med vedholdenhed at granske i naturens store bog og bortrydde alle fordomme for derigennem at kunne skildre sandheden, kaster desuden lys over den relation, perspektivet står i til naturstudiet og virkelighedsgengivelsen i Eckersbergs billeder. Eckersbergs tendens til at ordne eller harmonisere billedet i forhold til de iagttagne fænomener er flere gange blevet betonet som et af de centrale kendetegn ved hans naturstudier.<sup>31</sup> Tendensen peger imod en "ordning" eller "fortolkning" af naturen i forhold til et bestemt ideal. Perspektivet indtager hos Eckersberg netop denne ordnende funktion, og forholdet mellem den ydre form og idéen eller grundbilledet sættes på spidsen.

Året efter udgivelsen af Eckersbergs *Forsøg til en Veiledning...* udkom første bind af den danske filosof F.C. Sibberns (1785-1872) æstetiske værk *Om Poesie og Kunst* (1834). Sibbern var professor i filosofi ved Københavns Universitet, og i *Om Poesie og Kunst* finder man flere paralleller til den danske guldalders æstetik.<sup>32</sup> Sibberns æstetik er præget af inspirationen fra de tyske romantikere og opfattelsen af kunsten som en særlig erkendelseskilde. For Eckersberg har Sibberns harmoniske sammentænkning af det endelige og det uendelige – af naturiagttagelsen og de eviggyldige idéer – sandsynligvis været appellerende. Og de to har tilsyneladende også været enige, hvad angik vejen dertil i malerkunsten. Sibbern skriver i en passage med titlen *Om den poetiske Sandhed; med særdeles hensyn til Platon; saavel som om det falske i Konsten* et modsvar til Platons kritik af billedkunsten:

Platon taler her om Malerkunsten, som om den understøttede og nærrede den skuffende sandselige Beskuelse af Tingene, for hvilken Tingene aldrig ere sig selv lige i Udseende, men vexe Udseender med hver forandret Stilling (...) men vi kunne ikke undgaae strax at bemærke, at Maleren jo netop maa forstaae sig paa, og maa studere denne Art af Maalen og Beregnen (det saakaldte Perspectiv), og at altsaa netop han just kan være en Veileder til at sammenligne Tingenes Udseender i en vis Stilling med deres virkelige Udseender (...) eller være en Veileder i den Konst at see.<sup>33</sup>

Den passage, Sibbern her henviser til, optræder i den sidste bog af *Staten* og forholder sig til Platons kritik af den efterlignende kunst, der aldrig vil være i stand til at gengive en genstand fra mere end én vinkel, og derfor heller ikke vil kunne formidle genstandens essens, det vil sige genstanden som den i virkeligheden er. I dialogen *Sofisten*, der forsøger at afdække sofistens karakter, diskuteres det, der kaldes lighedskunsten og illusionskunsten. Hvor lighedskunsten



“bevarer Originalens Proportioner i Længde, Bredde og Dybde” og “giver de forskellige Dele de Farver, der naturligt tilkommer dem”, skaber illusionskunsten, der ofte karakteriserer kunstværker af store dimensioner, et falsk billede af virkeligheden (eller billeder i falske målforhold): “Hvis de nemlig gengav de rigtige proportioner i det smukke, der afbildedes, ved du vel, at det øverste vilde se mindre ud, end det skal, og det nederste større, fordi vi ser det øverste paa Afstand, det nederste nærved?”<sup>34</sup> I disse tilfælde er kunstnerne altså mindre optaget af sandheden (dvs. overensstemmelsen mellem værket og de faktiske forhold), end de er af skønheden (dvs. den optiske effekt). Sibbern skriver sig – med reference til den tyske filosof Friedrich Schleiermachers (1768-1834) oversættelse og kommentarer til Platon, der udkom i begyndelsen af 1800-tallet – ud af det problem, kunsten stilles over for her, ved at hæfte sig ved det paradoksale i Platons argumentation, nemlig at hvis der ved alle genstande kan skelnes mellem genstanden selv og en tilsvarende oversanselig idé, må dette også gøre sig gældende for kunstværket. I så fald er malerens opgave at vise, hvorvidt han “... forstaar denne Sag, nemlig Billedmageriet, og om han retteligen lader sig styre af det eiendommelige Grundbegreb, som ligger til Grund for hans Konst, og hvis Realisationer hans Værker skulle være (...) Idealet af, hvad et Malerie som Malerie skal være”.<sup>35</sup> Det vil sige, at kunstnerens evner blandt andet bedømmes ud fra, hvorvidt han er i stand til at forholde sig til “Grundbegrebet af et Malerie”.<sup>36</sup> Men hvad skal vi forstå ved “Grundbegrebet af et Malerie”? Ifølge Sibbern drejer malerkunsten sig i sin essens om at gengive det synlige. Det er igennem den “grundige Skuen og Opfattelse af Tingenes synlige Udvortes”, at maleren bliver i stand til at trænge ind i og ideelt set “fremstille det dybere Sande” om det skildrede.<sup>37</sup> Og det er her, perspektivet kommer ind i billedet. Synspunktet harmonerer med Eckersbergs insisteren på naturiagttagelsens systematisering i perspektivsystemet i forståelsen af udledningen af en essens eller lovmæssighed af det sete. Han skriver i vejledningen fra 1833: “Ved et opmærksomt Blik paa de os i Virkeligheden omgivende Gjenstande opdage vi snart, hvor tydeligt og bestemt Naturen viser os disses optiske Forhold. Maleren vil kunne see og iagttagte dette, uden at have lært Perspectiven; men han vil nok neppe være istand til at afbilde nogensomhelst Naturscene med Nöiagtighed, naar han ikke veed, hvorfor eller hvorfra de optiske Forhold have deres Tilværelse.”<sup>38</sup> For mig at se er der her tale om en prioritering af det synlige, som perspektivets geometriske lovsætninger hjælper maleren med at dissekere. Hvorvidt Sibbern har læst Eckersbergs skrift og ladet sig inspirere, eller hvorvidt bevægelsen er gået den modsatte vej, er svært at vide med sikkerhed, men når Eckersberg introducerer begrebet grundbillede i forbindelse med sin perspektivvejledning, så er det,

fordi der må ligge en forbindelse mellem begrebet om grundbilledet – eller det sande billede – og perspektivet, som Sibbern også er inde på. Det har, som det fremgår af Sibberns passage, baggrund i den umiddelbare synserfarings upålidelighed og perspektivets evne til at hjælpe os på rette vej – eller til at lære os at se tingene, som de virkelig er. Den perspektiviske geometri fungerer som *synets rettesnor*: Det muliggør på én gang en sand skildring af verdens tilsynekomster, men perspektivet bliver også selve billedet på malerens opgave som en “vejleder i kunsten at se”.

På baggrund af de kilder og værker, som er fremlagt her, mener jeg, der er belæg for at tale om forskellige niveauer af betydningen grundbillede hos Eckersberg. Dels kan begrebet forstås som et helt konkret billedkonstruerende element i form af kompositionsskitser, der indkapsler værkets oprindelige idé, og dels kan det forstås i tråd med samtidens filosofiske begreb om grundbilledet. Ansatser til en forståelse af begrebet og dets betydning for billeddannelsen hos Eckersberg mener jeg, at man kan finde i arkitekturprospekterne, der, som det er fremlagt her, er formet af samtidige teorier om arkitektur og perspektiv. De antikke ruiner og den romerske arkitekturs “strengt geometriske former” ligger her som et synliggjort koncept i billederne – et kulturelt forbillede, hvis arkitektur transformeres til en prisme, vi kan vælge at se eller strukturere verden igennem; i modsætning til de senere værker, hvor det færdige perspektivsystem træder tilbage som en usynlig struktur for billeddannelsen. Eckersbergs perspektivfascination kan til dels forstås i lyset af samarbejdet og udvekslingen af idéer mellem arkitekter og malere i det miljø, han færdedes i. Kunsthistorikeren Jørn Rubow (1908-1984) beskrev i sin Weilbach-artikel om Eckersberg fra 1947, hvordan Eckersbergs detaljeorienterede arbejde med marinemalerierne kunne sammenlignes med arkitektens konstruktionstegninger. Denne betoning af forholdet mellem arkitektur og billede rører ved noget centralt ved Eckersbergs anvendelse af den ene kunstform som et middel til at trænge ind i, formulere og forbedre den anden. På trods af sine arkitektoniske udgangspunkter var Eckersberg dog ikke arkitekt. Han var maler og bestræbte sig på at se og gengive verden som billede. Men det arkitektoniske og målbare fundament, der især træder frem i de romerske prospekter, kan bruges som en indfaldsvinkel til Eckersbergs kunstopfattelse og hans begreb om det sande billede.

## ABSTRACT

### The Geometry of the True Image. Construction of Perspective and Truth in Three of Eckersberg's Roman Drawings

Danish painter C.W. Eckersberg published two perspective treatises 1833 and 1841. The 1833 treatise in particular contains important theoretical reflections on the use of perspective in painting. A central concept in Eckersberg's perspective theory is the concept of *grundbilledet* – the fundamental image, or “the true image”. Earlier interpretations of this concept have focused either on Eckersberg's interest in the natural sciences or the coinciding contemporary translation of Plato's concept of “the idea”. Eckersberg's Roman prospects, painted during his stay in Rome from 1813-1816, are often mentioned in passing in relation to his perspective theory, which wasn't conceptualised until 20 years later. But – as has already been pointed out by others – the foundation of the later theory of perspective was probably laid during his years in Rome and his previous stay in Paris from 1810-1813. I suggest that this particular group of images and their insistence on architectonic and geometric shapes can help us shed light on Eckersberg's later theory. In Eckersberg's paintings, the application of perspective construction goes hand in hand with a detailed observation of nature; the perspective construction ultimately aims at correcting the sensual perception. So do we find the key to an understanding of Eckersberg's idea of the true image in the abstract, geometric forms that he cultivates in these architectural studies? I investigate this question by comparing three of Eckersberg's Roman drawings with his perspective theory and contemporary French theories on perspective and architecture.

---

## NOTER

- 1 De to strømninger i datidens æstetik forbindes i H.C. Ørstedes naturfilosofi, som sandsynligvis også har haft indflydelse på Eckersberg. Se bl.a. Fischer, 1983 og Hedin, 2015.
- 2 Se bl.a. Winkel, 1976 og Bramsen, 1972.
- 3 Hedin, 2015.
- 4 Se fx Hedin, 2015 og Monrad, 2015.
- 5 Se Winkel, 1976. Jeg skylder Jesper Svenningsen tak for at gøre mig opmærksom på Jean Thomas Thibaults perspektivafhandling, og for at kommentere min artikels indhold.
- 6 Annette Rosenvold Hvidt: *At se gennem buer*. <http://www.smk.dk/udforsk-kunsten/kunsthistorier/historier/vis/ide-og-virkelighed/>. Besøgt november 2016.
- 7 Lignende kvadreringer anvendtes også typisk som et senere tilføjet hjælpemiddel, når man skulle overføre tegninger til lærred, men i Eckersbergs ufærdige maleri af samme motiv (Hannover 156), der i dag findes på Nationalgalleriet i Stockholm, er der ikke umiddelbart spor efter en lignende kvadrering.
- 8 Lysvirkningen har Eckersberg ikke arbejdet med i det førnævnte malede studie på Nationalgalleriet i Stockholm, men de er overført til det færdige maleri (Hannover 323), der hænger på Galleria d'Arte Moderna i Rom.
- 9 Fischer, 1983, p. 12. Se endvidere kataloget over Eckersbergs dødsboauktion, 11. maj 1854.
- 10 Bramsen, 1972, p. 5.
- 11 For yderligere læsning om denne diskussion, se fx Pinto, 2012.
- 12 Helsted, 1983, p. 33.

- 13 Monrad, 2015, p. 25.
- 14 Eckersberg, 1841, p. 1.
- 15 Eckersberg, 1841, p. 2.
- 16 Monrad, 2015, p. 27.
- 17 Winkel, 1976, p. 55.
- 18 Brev fra Eckersberg til J.F. Clemens, 19. november 1814. Citeret fra Bramsen & Ragn Jensen (red.), 1973, p. 68.
- 19 Min oversættelse fra fransk. Quatremère de Quincy, 1832, p. 98. Jeg citerer her fra *Dictionnaire historique d'Architecture*, som udkom i 1832. Det er en lettere bearbejdet udgave af *Dictionnaire d'Architecture, Encyclopédie méthodique*. "Si donc l'architecture est un art d'imitation, ce n'est pas pour avoir conservé, en les embellissant, les formes grossières que le besoin avoit données aux premières demeures, dans l'enfance des sociétés, mais c'est parce qu'elle imite la nature dans les lois qu'elle s'est prescrite elle-même. (...) C'est parce qu'elle s'est approprié les ressorts de ces causes mystérieuses qui nous font éprouver, à la vue de certains rapports ou de certaines combinaisons, des sensations ou agréables ou pénibles. De là sont dérivées les lois des proportions, toujours constantes dans leur principe et toujours variables dans leurs applications."
- 20 Garric, 2004, p. 11.
- 21 Winkel, 1976, p. 63.
- 22 Garric, 2004, p. 9.
- 23 Percier og Fontaine, 1798, p. 7.
- 24 Garric, 2004, p. 124.
- 25 Det oprindelige inventarnummer til udgaven fra 1798 er gået tabt, så hvornår den er indlemmet i samlingen, kan ikke siges med sikkerhed.
- 26 Henrik Bramsen nævner også sandsynligheden for, at Eckersberg har kendt til Percier og Fontaine. Der er dog ikke opført nogen af dem i Eckersbergs dødsboauktion. Se Bramsen, 1972, p. 5 samt kataloget til dødsboauktionen 11. maj 1854.
- 27 Garric, 2004, p. 124.
- 28 Min oversættelse fra fransk. Thibault, 1827, p. 11. "La Perspective rend de grands services à ceux qui peignent l'architecture et les ruines, lorsqu'ils ne peuvent se placer à une distance favorable pour dessiner d'après nature l'édifice qu'ils veulent représenter sous un tel aspect; cette science supplée alors à ce défaut de *distance*, et leur fait, pour ainsi dire, deviner la forme des objets qu'ils ne peuvent bien voir."
- 29 Eckersberg, 1833, p. 4.
- 30 Se Thibault, 1827, pp. 1-8 og Valenciennes, (1800) 1820, pp. iii-xxix.
- 31 Se bl.a. Fischer, 1983 og Monrad, 2015.
- 32 Sammenhængen mellem Sibberns æstetik og Eckersbergs kunstsyn er før blevet behandlet hos Anna Schram Vejlbj og Kasper Monrad i forbindelse med henholdsvis Eckersbergs portrætkunst og naturopfattelse. Vejlbj, 2015, p. 82 og Monrad, 2000, p. 15.
- 33 Sibbern, 1834, p. 95.
- 34 Platon, 1955, pp. 45-46.
- 35 Sibbern, 1834, pp. 91-92.
- 36 Sibbern, 1834, p. 92.
- 37 Sibbern, 1834, p. 93.
- 38 Eckersberg, 1833, p. 3.

## LITTERATUR

- Bramsen, Henrik: *Om C.W. Eckersberg og hans malerier*, Kunstakademiets Bibliotek, København, 1972.
- Bramsen, Henrik og Hannemarie Ragn Jensen (red.): "Eckersbergs brevkoncepter 1813-16", in *Meddelelser fra Thorvaldsens Museum*, Thorvaldsens Museum, København, 1973, pp. 41-122.
- Eckersberg, C.W.: *Linearperspektiven anvendt paa Malerkunsten*, tekst af G.F. Ursin, København, 1841.
- Eckersberg, C.W.: *Forsøg til en Veiledning i Anvendelsen af Perspektivlæren for unge Malere*, Thieles Bogtrykkeri, København, 1833.
- Fischer, Erik: *Tegninger af C.W. Eckersberg*, Statens Museum for Kunst, København, 1983.
- Fontaine, Pierre-François-Leonard & Charles Percier: *Palais, maisons, et autres édifices modernes dessinés à Rome*, Paris, 1798.
- Garric, Jean-Philippe: *Recueils d'Italie. Les modèles italiens dans les livres d'architecture français*, Pierre Mardaga éditeur, Sprimont, 2004.
- Hedin, Gry: "Kunsten at se med et øje" in *Eckersberg – en smuk løgn*, Statens Museum for Kunst & Prestel Verlag, København & München, 2015, pp. 151-172.
- Helsted, Dyveke: "Kunstlivet i Rom 1813-16" in Dyveke Helsted, Eva Henschen og Bjarne Jørnæs (red.): *Eckersberg i Rom*, Thorvaldsens Museum, København, 1983, pp. 33-37.
- Hornung, Peter Michael og Kasper Monrad: *C.W. Eckersberg – Dansk malerkunsts fader*, Forlaget Palle Fogtdal, København, 2005.
- Molbech, Christian: *Dansk Ordbog indeholdende det Danske Sprogs Stammeord tilligemed afledede og sammensatte Ord. Første Deel A-L*, Den Gyldendalske Boghandlings Forlag, København, 1833.
- Monrad, Kasper: "Eckersberg på den europæiske scene", in *Eckersberg – en smuk løgn*, Statens Museum for Kunst & Prestel Verlag, København & München, 2015, pp. 9-54.
- Monrad, Kasper: "Udsigt gennem tre buer. Dansk-tyske kunstnermøder i Danmark, Tyskland og Italien" in William Gelius og Stig Miss (red.): *Under samme himmel. Land og by i dansk og tysk kunst 1800-1850*, Thorvaldsens Museum, København, 2000, pp.12-25.
- Pinto, John A.: *Speaking Ruins – Piranesi, architects and antiquity in eighteenth-century Rome*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2012.
- Platon: *Politheia*, "Staten", Ræder, Hans (over.) in Carsten Høeg og Hans Ræder (red.): *Platons Skrifter*, Bd. V, C.A. Reitzels Forlag, København, 1955.
- Platon: *Sophistes*, Krarup, Per (overs.): "Sofisten" in Carsten Høeg og Hans Ræder (red.): *Platons Skrifter*, Bd. VII, C.A. Reitzels Forlag, København, 1955.
- Platon: *Platons Werke*, Schleiermacher, F. von (overs.), Akademie Verlag Berlin, 1985 [Neuausgabe der zweiten verbesserten Auflage (Berlin 1817-26) bzw. der ersten Auflage des dritten Theils (Berlin 1828)].
- Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome: *Dictionnaire Historique d'Architecture*, Librairie d'Adrien le Clere, Paris, 1832.
- Sibbern, Frederik Christian: *Om Poesie og Konst*, I, København, 1834.
- Thibault, Jean-Thomas: *Application de la perspective linéaire aux arts en dessin*, Paris, 1827.
- Valenciennes, Pierre-Henri de: *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes*, Payen, Paris, 1820 (1800).
- Vejlby, Anna Schram: "Idéen om et menneske" in *Eckersberg – en smuk løgn*, Statens Museum for Kunst & Prestel Verlag, København & München, 2015, pp. 77-98.
- Winkel, Niels: *Naturstudiet i C.W. Eckersbergs Marinemaleri*, Kunstakademiet, Skolen for Kunstpædagogik, København, 1976.



# Det “ægte” og det “uægte” værk

## Lucas Cranach den Ældres kunstpraksis og de kvaler, den har forvoldt kunsthistorien

I det kunsthistoriske arbejde har det været grundlæggende at opklare, hvilke kunstnere der har udført hvilke værker, hvad enten det har drejet sig om malerier, tegninger, grafik, skulptur, arkitektur eller andet. Dette til- og fraskrivningsarbejde og den diskussion, det gennem tiderne har udløst, har været et af fagets primære omdrejningspunkter.

Med positivismen i 1800-tallet bliver denne beskæftigelse imidlertid helt central. Projektet var at få kunstværk og kunstner knyttet sammen for dermed at etablere et (positivistisk) overblik over kunstens udvikling, så kunstens historie kunne skrives som en sammenhængende udviklingskæde. For at kunne gøre det og få kæden sat “rigtigt” sammen måtte man være i stand til at skelne mellem, hvem der har lavet hvad, skelne mellem det, en mester selv, egenhændigt havde produceret, og det, hans værksted havde udført, og endvidere skelne mellem originaler, replikker og kopier. Udviklingskæden måtte nemlig nødvendigvis sammensættes af, hvad man betragtede som de *Store Kunstnere*, de enestående genier – pudsigt nok alle mænd! Det var dem, mente man, der havde drevet udviklingen frem fra middelalderens primitive kunst til renæssancens og senere tiders avancerede kunst. De store kunstnergeniers værker var derfor de vigtigste, og disse værker udstrålede en “aura” af genialitet, som kunne sanses, hvis man havde sans for kunst. Mente man. Men det viste sig dog at være sværere end

<  
[1] *Korsfæstelsen*, 1503. Dateret.  
Olie på træ. 138 x 99 cm.  
Alte Pinakothek, München.  
© bpk/Bayerische Staats-  
gemäldesammlung.

beregnet at kortlægge geniernes aurodstrålende værker – man er ikke færdig endnu.

I dette værkstatus-hierarki, hvor Mesterens egenhændige værk lå øverst, blev replikker og især kopier nedvurderet, fordi de sås som mekanisk håndværk uden “ånd” og “aura”. Den geniale kunstners geniale værker kunne hverken gentages eller kopieres uden at miste både genialitet og aura – et synspunkt, man i vid udstrækning stadig møder.

Arbejdet med at identificere de “sande billeder” – den ægte Rembrandt, Rafael, Picasso etc. – har kostet uendeligt mange forskningskræfter og er stadig en vigtig del af i hvert fald den mere traditionelle kunsthistorie. Der udgives fortløbende nye monografier, der kortlægger eller nuancerer såvel de kendte kunstneres livsværker som de ikke så kendtes. At kunne afgøre med en vis sikkerhed, hvem der har udført et værk, og gerne også hvornår, spiller fortsat en stor rolle for museerne. Og for kunstmarkedet er det af altafgørende betydning. At købe en Rembrandt-radering og at købe en kopi efter en Rembrandt-radering er to meget forskellige ting, skønt den visuelle forskel på værkerne kan være minimal.

I dag er vi således vant til at skelne skarpt mellem fx originaler og kopier. Vi både værdsætter og værdisætter værker, i forhold til hvor “originale” de kan siges at være. Er det kunstneren selv, der har udført det enkelte værk, eller er det en kopi efter en anden kunstners arbejde? I kunsthistorien opererer man almindeligvis med fire kategorier, alt efter graden af nærhed til kunstneren. *Originaler* er værker udført af en kunstner efter egen idé. *Replikker* er en kunstners gentagelse af hans eller hendes egne værker, og *kopier* er gentagelser, der er udført af en anden kunstner. Når replikker og kopier ikke er nøjagtige gentagelser, kan de kaldes *varianter*.

I 1500-tallet forholdt det sig anderledes, hvad hele dette værdi- og autenticitetshierarki angår. Originaler, replikker og kopier kunne ofte værdsættes på samme måde. Man værdsatte selvfølgelig de berømte kunstneres værker, netop fordi de var skabt af berømte kunstnere, der levede op til tidens idealer, og som lavede værker, man ønskede og havde brug for. Men der var ikke noget egentligt “aura”-begreb i spil. Hvis en kunstner gentog sit værk (en replik), var det lige så værdifuldt som originalen. Og i det omfang, kopier levede op til fordringerne, værdsatte man også dem uden problemer. Man skelnede ikke – i hvert fald ikke på samme måde som i dag. Faktisk kan det ofte være svært at identificere det “originale” værk, når der findes mange eksemplarer af samme type. Man har i samtiden ikke fundet det væsentligt at bekendtgøre det.

Hensigten i det følgende er at anskueliggøre og diskutere idéen om det sande, ægte billede i kunsthistorien i lyset af den erkendelse, at det i tidligere epoker



tilsyneladende ikke var særligt vigtigt at kunne indkredse den kunstnerpersonlighed, eftertiden har insisteret så hårdnakket på at ville fremskrive. Til dette formål vil jeg som konkret eksempel benytte den tyske renæssancekunstner Lucas Cranach den Ældre (ca. 1472-1553). Hans værkstedspraksis, der faktisk var almindelig blandt kunstnere i tiden, om end den på mange områder var en ekstrem udgave, repræsenterer og tydeliggør på eksemplarisk vis de problemer, denne form for kunstvirksomhed har medført for den kunsthistoriske praksis.

### **Problemet Cranach**

Lucas Cranach den Ældre er en af de vigtige kunstnere i den tyske renæssance. Han virkede det meste af sit liv i Wittenberg i Sachsen, residensbyen for de saksiske kurfyrster. Kurfyrst Frederik den Vise (1463-1525) ansatte på et tidspunkt mellem 1504 og 1505 Cranach som hofmaler, en stilling, han bestred – også under de efterfølgende to kurfyrster – helt til sin død i 1553.

Cranach blev født omkring 1472.<sup>1</sup> Vi ved stort set intet om den unge Cranach. Hverken hvem han stod i lære hos, eller hvad han foretog sig efter læretiden. Man hører først noget til ham i begyndelsen af 1500-tallet, hvor han var en moden kunstner på 25/30 år. Dokumenter fortæller, at han opholdt sig og arbejdede i Wien. Fra samme tid stammer også de tidligste værker, der kan identificeres som hans, og som tydeligt viser hans tilhørsforhold til den såkaldte Donauskole, som var en enestående malerisk og ekspressiv retning inden for kunsten i områderne langs Donau omkring år 1500. Ved siden af Albrecht Altdorfer (ca. 1480-1538) og Wolf Huber (ca. 1485-1553) blev Cranach en af denne retnings mest karakteristiske repræsentanter. Et typisk eksempel er hans *Korsfæstelse* fra 1503 [1].

Den karakteristiske Donauskole-stil forlod Cranach imidlertid igen – om end etapevist – da han kom til Wittenberg omkring 1505. Her udviklede han i stedet en ny, meget særpræget måde at male på, der stod i skarp modsætning til Donauskolen, nemlig en enkel, fladepræget, skematisk stil med præcise konturer og klare farver. Tegneserieagtig, kan man kalde den. Denne Wittenberg-stil ekstremiseredes med årene, især efter 1520, men forandrede sig ikke i sin basale konstruktion resten af Cranachs virke. Pga. stilens markante særpræg kan man som regel genkende “en Cranach” fra denne lange og sidste periode [2].

Cranachs Wittenbergstil blev imidlertid lidt af et problem for kunsthistorikere først og fremmest på grund af det originalitetsspørgsmål, den afstedkom. Produktionen af billeder i denne stil blev nemlig utrolig omfattende. Man har bevaret rundt regnet 1000 malede værker, der bærer Cranachs signatur, den berømte bevingede slange, eller som kan sættes i sandsynlig forbindelse med ham. Og man har skønnet, at der har eksisteret mellem fem og ti gange så mange.<sup>2</sup>

[2] *Kristus velsigner børnene*, efter 1537. Signeret. Olie på træ. 56,5 x 74 cm. Statens Museum for Kunst. Indskrift: Markus 10:14 – "Lasst die Kindlein zu mir kommen, und wehret ihnen nicht; denn solcher ist das Himmelreich". © SMK Foto.



Det er helt klart, at Cranach ikke selv har kunnet overkomme at udføre dem alle, og da slet ikke ved siden af hans mange øvrige aktiviteter: Hans omfattende udsmyningsopgaver for kurfyrsten på diverse hertugelige slotte (som alle er gået tabt), hans forlagsvirksomhed (i en periode i samarbejde med Martin Luther, 1483-1546), den betydelige grafiske produktion, det politiske arbejde (Cranach var Wittenbergs borgmester i flere perioder og sad nærmest permanent i byens råd), og endelig skal hans apotekervirksomhed også nævnes. Han var med andre ord både en driftig kunstner og en driftig forretningsmand.

Cranach havde da også som alle andre professionelle kunstnere på den tid et værksted, endda et ualmindeligt stort værksted, som deltog i produktionen af hans værker.<sup>3</sup> Man har så i forskningen brugt megen tid på at diskutere, hvordan mester og værksted har forholdt sig til hinanden. Det viste sig i Cranachs tilfælde at være endog særdeles vanskeligt.

Efterhånden lykkedes det dog nogenlunde at få afgrænset Cranachs (og Cranach-værkstedets) værk over for efterfølgere, dvs. Cranach-svende, der havde forladt værkstedet og var blevet selvstændige mestre, men stadig malede i en lignende stil. Fx har Christoph Emmendorffer indkredset og beskrevet forskellige sådanne ex-Cranach-svendes liv og virke efter deres tid hos Cranach.<sup>4</sup>

Men *inden for* værkstedet har det været umuligt at blive enige om, hvilke hænder der udførte hvad. For ikke alene havde Cranach mange svende ansat, han

havde tillige to sønner, som man ved deltog i produktionen, Hans Cranach (ca. 1513-37) og den yngre bror Lucas Cranach den Yngre (1515-86). Man ved bare ikke så meget om, hvordan de deltog.

Tilskrivningsdebatten blev dominerende i Cranach-forskningen helt fra begyndelsen. Og selv om Christian Schuchardt allerede i 1851 i sin grundlæggende Cranach-monografi foreslog, at tilskrivningsproblemet måske kunne løses bedre, hvis man *også* begyndte at udføre og inddrage maletekniske analyser i argumentationen, så har kriterierne for tilskrivningerne primært været stilistisk og kvalitetsmæssigt baserede helt til nyere tid.<sup>5</sup> Og målet var, som Frantz Kugler formulerede det i 1852 i sin anmeldelse af Schuchardts bog, netop at blive i stand til at skille hænderne i det "Collectivbegriff Cranach", som han kaldte Cranachs værkstedspraksis, ud fra hinanden, fordi "... den gode mester Lucas hidtil har været et sandt kors for kunsthistorikerne".<sup>6</sup> Schuchardts bog, mente Kugler, var så et skridt på den vej – men, som vi ved, var det langt fra det sidste.

### Stil- og kvalitetsdomme

Stilistiske og kvalitetsmæssige kriterier for tilskrivninger har imidlertid altid været et sumpet område i kunsthistorien, hvor værdidomme har haft let spil. I Cranachs tilfælde blev de billeder, man opfattede som "dårligere" eller "svagere" – eller hvilken terminologi man nu anvendte – tilskrevet sønner eller svende. Begge kriterier er imidlertid upræcise og subjektive størrelser, og argumentationen for tilskrivningerne viser sig da også ofte ved en nærmere betragtning at bunde dels i kunsthistoriens traditionelle normer for, hvad "godt" og "dårligt" maleri er, og dels i den enkelte forskers personlige tilbøjeligheder.

For at give et par konkrete eksempler: Dieter Koeplin, der er en af Cranach-forskningens *grand old men*, skriver – ganske uargumenteret – om et af Cranachs melankoli-billeder, det, der nu befinder sig i Colmar [3], at det ikke står "ganske på højde med sammenlignelige billeder". Af den grund mener han, at sønnen Hans Cranach skulle have om ikke udført det hele, så i det mindste været medarbejder på det.<sup>7</sup> Den eneste begrundelse for påstanden er den "blødhed i penselstrøgene", Koeplin mener at kunne spore. Hvordan denne blødhed nærmere kommer til udtryk, og hvad han overhovedet mener med det, forklares ikke. Christian Heck, en anden velrenommeret Cranach-forsker, mener derimod – men lige så uargumenteret – at billedet i Colmar er "(...) en Cranach af høj kvalitet"<sup>8</sup>, altså fuldt på højde med fx melankoli-billedet i København [4], der almindeligvis anses (lige så uargumenteret) som uantasteligt, hvad tilskrivningen til Cranach den Ældre angår. Denne lille udveksling viser, som jeg ser det, hele dette tilskrivningsforetagende i en nøddeskal: Man ser værkerne i lyset af ens egne æstetiske forme-

[3] *Melankolien*, 1532. Sigeret, dateret. Olie på træ. 76,5 x 56 cm. Musée d'Unterlinden, Colmar. Foto: Musée d'Unterlinden, Dist. RMN-Grand Palais/Droits réservés.



[4] *Melankolien*, 1532. Sigeret, dateret. Olie på træ. 51 x 97 cm. Statens Museum for Kunst. © SMK Foto.



ninger og gør sig ikke disse formeningers lokale karakter klar, men ophøjer dem til almengyldige, og ofte ubegrundede, værdidomme.

Et andet og lige så træffende eksempel på tilskrivningsvirksomhedens meget problematiske karakter kunne være den uendelige diskussion om den såkaldte Pseudo-Grünewald, også kaldet "Gregorsmesse-mesteren" (ca. 1500-1549). Det er et samlenavn for en større gruppe værker, som man ved var bestilt hos Cranach af Kardinal Albrecht af Brandenburg (1490-1545) til Albrechts nye stiftskirke i Halle.<sup>9</sup> Vi ved endvidere, at værkerne blev udført i årene mellem 1520 og 1525.<sup>10</sup> Det store spørgsmål har så været: af hvem? Det mest kendte billede i opdraget, det, der også har givet ophavsmanden sit ene navn, er *Gregorsmessen* [5]. Fordi denne værkgruppe, hvoraf i øvrigt kun få er bevaret, som helhed er lidt skarpere end almindeligt for Cranach-værker, og fordi farverne er lidt anderledes, og selvfølgelig også fordi bestillingen var så omfattende – der er tale om i alt 18 store, flerfløjede altertavler<sup>11</sup> – har man stort set været enige om, at det nok ikke var Cranach selv, der havde malet dem.

Efter et helt århundredes diskussion – alene forskningsbeskrivelsen fylder syv sider i kortfattet referat – nåede Andreas Tacke i 1982 efter grundige studier og stærke argumenter frem til, at ophavsmanden var Cranach-svenden Simon Franck (ca. 1500-1546/47), den senere hofmaler hos Albrecht.<sup>12</sup> Man troede, at gåden så endegyldigt var løst, men nej. Omtalte Emmendörffer problematiserede Tackes argumentation i 1998 og mente, at de snarere måtte være udført af en anden Cranach-svend, Hans Kemmer (ca. 1495-1561), den senere Lübeck-mester.<sup>13</sup>

Max J. Friedländer – måske den mest *grand old* autoritet inden for Cranach-forskningen – afskrev hele Cranachs sene værk som "dårlig kunst". Hans hovedinteresse var de tidlige Donauskole-værker fra før Cranachs værkstedvirksomhed. Det berømte citat fra indledningen til det store Cranach-værkkatalog fra 1932 (engelsk udgave 1978), som han udarbejdede sammen med Jakob Rosenberg, sammenfatter hans synspunkt

[5] *Gregorsmessen*, 1520/25. Olie på træ. 147 x 107 cm. Aschaffenburg, Schlossgalerie. © bpk/Bayerische Staatsgemäldesammlung.



ret prtæcist: “Had Cranach died in 1505, he would have lived in our memory as an artist charged with dynamite. But he did not die until 1553, and instead of watching his powers explode, we see them fizzle out.”<sup>14</sup> Og Friedländer kunne slet ikke lide Cranach den Yngres værker, om hvilke han skrev: “They are characterized by their empty grandeur, their pallid tones and their feeble plasticity”, uden videre begrundelser.<sup>15</sup>

Kriterierne for Friedländers tilskrivninger i værkkataloget var ret enkle. Han antog, at “(...) those [paintings] that have been executed with particular care and subtlety to be the work of Lucas the Elder’s own hand”.<sup>16</sup> Friedländers kvalitetskriterium blev således baseret på graden af raffinement og omhyggelig finish – jo mere omhyggeligt og raffineret et billede er malet, og jo mere detaljerigt det er, desto mere er det Cranach den Ældre i modsætning til sønner og værksteds-svende. Dette kvalitetskriterium ses ofte anvendt i den kunsthistoriske litteratur uden at blive ekspliciteret, endsige diskuteret. Og i Cranach-forskningen blev det gældende norm på grund af Friedländers autoritet.

I nyere tid er diskussionen fortsat. Men man bliver i stigende grad klar over udsigtsløsheden i projektet. Stil- og kvalitetskriterier er tilsyneladende ikke tilstrækkelige i arbejdet med at finde de ægte Cranach’er.

### **Tekniske undersøgelser**

Allerede tilbage i 1800-tallet var man så småt begyndt, med inspiration fra Schuchardt, at iværksætte tekniske undersøgelser og inddrage resultaterne i tilskrivningsdiskussionen. Fx forsøgte man at finde ud af, hvilke slags træ der var anvendt til panelerne, og drage konklusioner deraf. Disse undersøgelser var imidlertid ofte fejlagtige, og de har derfor vildledt mere end vejledt.<sup>17</sup> Men tanken om, at der åbenbart skulle noget mere til end stilanalyse, tog til.

Fra 1980’erne begynder de tekniske undersøgelser for alvor at spille en rolle. Man får Peter Kleins pålidelige dendrokronologiske dateringer af værkerne, og man udvikler infrarød reflektografi, så det bliver muligt at studere undertegninger. Gunnar Heydenreichs bog fra 2007 var lidt af en milepæl i denne proces.<sup>18</sup> Bogens formål, skrev han, var at nå til en dybere forståelse af Cranachs maleri ved hjælp af en nuanceret diskussion af materialer og værkstedspraksisser.<sup>19</sup>

Men, kan man spørge, *kommer* man så videre med tilskrivningsproblemerne ved hjælp af de moderne, avancerede tekniske undersøgelser? Nej, egentlig ikke. Selv om Heydenreichs bog afgjort er en uvurderlig kilde til detaljeret viden om de undersøgte værkers teknik samt en indsigt i værkstedets måde at fungere på med dets mange fagligheder og dets påfaldende fleksibilitet – dets evne til at kunne skrumpe eller svulme op i forhold til antallet af medarbejdere alt efter

opgaverne – så er der faktisk ikke meget vundet, hvad angår selve tilskrivnings-spørgsmålene.

Efter alle undersøgelserne kan Heydenreich nemlig konstatere, at fordi svendenes aktiviteter var en integreret del af værkstedets produktion, adskiller værkerne sig ikke væsentligt fra hinanden, hvad angår materiale og teknik, og derfor må den eftertragtede skelnen mellem forskellige hænder i værkstedet så hvile primært på “features of style and associated marks of quality”.<sup>20</sup> Og så er vi tilbage i diskussionens traditionelle stil- og kvalitetskritiske rammer. Nu dog med en mere nuanceret forståelse af problematikken.

Når kvalitetskriterier er så vanskelig en kategori at operere med, skyldes det ikke mindst, som Heydenreich påpeger, at “in using quality as a criterion for establishing the hand of the master (...) the possibility of a skilled and experienced journeyman achieving a high standard cannot be discounted. This was, after all, the essence of the assistant’s ability”.<sup>21</sup> Faktisk var “the whole aim of the workshop practice to eliminate the possibility of separating hands as a result in difference in quality”, konkluderer han.<sup>22</sup>

Og samme konklusion havde også Dieter Koeplin og Tilman Falk nærmet sig i deres omfattende katalog til den store Cranach-udstilling i 1972. De skriver, at i forhold til tilskrivningsdiskussionerne i forbindelse med fx Rembrandts værker, så synes det i tilfældet Cranach “inderligt at modsige selve værket, at forskningen med stilkritiske og naturvidenskabelige metoder overalt har skullet gennemtvinge en skelnen mellem egenhændige værker og værkstedets billeder”.<sup>23</sup> Men ikke desto mindre opretter forfatterne alligevel hele ni kategorier af tilskrivningsgrader, som værkerne så inddeles efter, fx “egenhændige”, “i det væsentlige egenhændige”, “i hvert fald i finishen egenhændige” etc.<sup>24</sup> – og så er man jo sådan set lige vidt.

### **Forkerte spørgsmål**

Man må nok erkende, at så længe værkerne produceredes inden for værkstedets rammer, kan det simpelt hen ikke afgøres præcist, hvem der udførte dem – selv ikke med hjælp fra teknisk side, fra røntgen- og infrarødoptagelser, ultraviolet lys, scanninger eller lignende. Værkerne kan have et forskelligt udtryk, den ene værkgruppe fra den anden, eller det ene værk fra det andet, men forskellen synes snarere bundet til bestillingens karakter end til kunstnerens. Fx taler Emmendörffer om en særlig “Halle-stil” i forbindelse med Albrecht af Brandenburgs store opdrag, som blev omtalt ovenfor.<sup>25</sup> *I principet* kunne Cranach selv lige så godt have udført billederne som en – eller flere – af hans svende eller sønner.



[6] *Venus og Cupido som honningtyv*, 1530. Signeret, dateret. Olie på træ. 58 x 38 cm. Statens Museum for Kunst. © SMK Foto.

Cranachs berygtede variantpraksis, dvs. det forhold, at visse af Cranachs billeder eksisterer i mange forskellige variationer, har udgjort et selvstændigt problem og i særlig grad frustreret kunsthistorikeres traditionelle originalitetskrav. Fx kender man i dag til over 20 forskellige varianter af motivet *Venus og Cupido som honningtyv* [6].<sup>26</sup> Der er ikke tale om replikker – de er alle forskellige, men alligevel så tætte på hinanden, at man heller ikke kan tale om “unikke” motiver. Det er et ret enestående fænomen inden for maleri, at der eksisterer så mange variationer. Selv om man relativt ofte ser varianter over portrætter, så er det sjældent, det drejer sig om så stort et antal, og man har haft *meget* svært ved at forholde sig til dette fænomen i den kunsthistoriske diskurs. Hvordan skal man forstå en så løst omgang med “det autentiske værk”?

Man har forsøgt at løse problemet ved fx at lede efter “originalen”. På basis af datering, stil, undertegningens stil, den tekniske kvalitet osv. har man forsøgt at identificere en “original” – eller til nød flere “originaler” – og tilskrive den eller dem Cranach den Ældre selv. Varianterne tilskrev man så sønner eller værkstedssvende.

Det var på et sådant grundlag, fx Friedländer og

Rosenberg arbejdede og strukturerede deres katalog over Cranachs værker.<sup>27</sup> Men, må man nødvendigvis spørge, hvilke varianter kan man egentlig sige er mest “originale”? Og hvilke er “bedst”? I praksis kommer man ikke vidt, hvis man ønsker begrundelser for kategoriseringerne.

Det paradoks, der er så iøjnefaldende, nemlig at Cranachs billeder på den ene side er så lette umiddelbart at genkende som “Cranach’er”, men på den anden side er så svære at præcisere mht. en nærmere tilskrivning, har efterhånden ledt til overvejelser, om det overhovedet er meningsfuldt at skelne. I hvert fald én forsker, nemlig Berthold Hinz, har konkluderet, at i tilfældet Cranach er det ikke alene udsigtsløst, men også uinteressant at ville isolere hans kunstnerpersonlighed i forhold til værksted og sønner. Især fordi han i alle henseender, som vi har set, selv forsøgte at udligne forskellen i sin værkstedspraksis.<sup>28</sup>



## Værkstedets rolle

Værkstedet må i stedet betragtes som et kollektiv, der arbejdede ud fra samme koncept – et koncept, Cranach havde opfundet og hele tiden udviklede. Konceptet var betinget af at opfylde kontrakten med kunden på bedste måde, indholdsmæssigt såvel som teknisk, men *ikke* af Cranachs ønske om at udtrykke sine personlige holdninger eller følelser. I stedet for at vægte den enkelte hånd vægtedes *værkstedets* autenticitet. I stedet for én Cranach havde man flere Cranach'ere, som udgjordes af hans sønner eller svende.<sup>29</sup> Værkets originalitet blev bundet til værkstedet og ikke til Cranach personligt. Det var af den grund, man fx kunne producere de mange varianter og anse dem alle for originale.

Den vingede slange, Cranachs signatur, var derfor heller ikke hans personlige varemærke, men værkstedets *brand*, der garanterede værkets kvalitet i forhold til prisen. Det vil sige, at de tekniske kvalitetsforskelle, som man senere har brugt som udgangspunkt for tilskrivninger til Cranach eller værksted, således ikke primært er bestemt af, hvem der udførte dem, men sandsynligvis først og fremmest af, hvad bestilleren har villet betale for værket. Cranachs svende og sønner har, og det er en påstand, der bakkes op af Heydenreichs resultater jf. ovenfor, gennemgående været lige så teknisk dygtige malere som han selv. Det viser fx Gregorsmesse-tavlen [5], som er et særdeles raffineret værk i teknisk henseende, men som man som sagt er enige om ikke kan være udført af Cranach personligt. Det må være lavet af en af værkstedets svende, som sagt formentlig Simon Franck. Cranach var således ikke den *eneste* teknisk dygtige kunstner i værkstedet, men han var dets *creative* hovedkraft og dets garant. Han producerede designet til malerier, grafik og udsmykninger, og han foreskrev og udviklede den tekniske udførelse, så den blev effektiv, let at kopiere og æstetisk stabil.<sup>30</sup> Han organiserede derudover værkstedets arbejde og politik, og – ikke mindst – han skaffede kunderne. Hvor meget han selv malede, er et åbent spørgsmål – efter min mening meget lidt. Under alle omstændigheder er jeg enig med Hinz i, at dette spørgsmål faktisk er irrelevant i Cranachs tilfælde.

Men, kan man så spørge, viser denne værkstedspraksis ikke blot, at Cranach opererede, som man altid havde gjort det i middelalderens værksteder? Er han ikke bare en misforstået, og lidt forsinket, middelalderkunstner? Nogle synes endog at mene, at også hans værker er middelalderprægede. Nej, vil jeg ikke tøve med at svare. For selv om det på den ene side er helt klart, at man i den uendelige tilskrivningsdebat ikke har forstået værkstedets funktion særlig præcist, men partout har villet indlæse en kunstnerpersonlighed i den renæssancekunstner, man anså Cranach for at være, så kan der på den anden side alligevel ikke herske tvivl om, at Cranach bestemt *er* en renæssancekunstner. Blot på en lidt anden

måde end kunsthistorien traditionelt har forstået en sådan. Cranach var fx angiveligt grebet af humanismens nye opfattelse af kunstneren. Med humanisternes interesse for den antikke kultur og dens kunstneridealer, hvor kunstnerne havde været berømte, beundrede og socialt højtstående personer, der direkte tjente samfundets øverste ledere, begyndte middelalderens håndværker langsomt at forvandles til renæssancens “enestående og guddommeligt inspirerede kunstner” – i hvert fald i teorien.

I løbet af sit ophold i Wien var Cranach kommet i forbindelse med den humanistiske bevægelse – han portrætterede nogle af dens absolutte topfolk fra Wiens universitet.<sup>31</sup> I Wittenberg kom Cranach ligeledes hurtigt i kontakt med universitetets ledende humanister, blandt andre Christoph Scheurl (1481-1542). At Cranach havde klare ambitioner om at blive anset for en moderne, berømt kunstner, der levede op til tidens nye normer, demonstrerer den tale lignende hyldesttekst, som Scheurl skrev til Cranach, og som han publicerede i 1509 i en bog sammen med andre fremtrædende humanisttekster.<sup>32</sup> Cranach havde selv bestilt teksten som betaling for det portræt, han havde malet af Scheurl samme år.<sup>33</sup> I sin tekst roser Scheurl Cranachs kunst og person. Han sammenligner ham med de største af antikkens kunstnere, Zeuxis, Parrhasius og Apelles, og ligestiller Cranachs forhold til kurfyrsten med Apelles’ forhold til Alexander den Store, intet mindre.<sup>34</sup> Talen er først og fremmest et retorisk værk, helt efter bogen, dvs. efter retorikkens regler for lovprisning og dadel. Den fortæller hverken noget om Cranachs kunst eller personlighed – skønt den tilsyneladende beskriver begge dele. Det, der står, kan ikke tages for pålydende. Det er retoriske klichéer, som almindeligvis anvendes af forfattere, både fra antikken og renæssancen, når de roser kunstnere og deres værker.<sup>35</sup> Til gengæld dokumenterer den klart Cranachs ambition om at få status som en “moderne kunstner”, hans ambition om at blive værdsat og dyrket som de berømte antikke kunstnere, eller som italienerne – eller som Dürer, der hele tiden ligger som en uopnåelig standard “bag” Cranach, såvel som “bag” alle andre tyske kunstnere fra tiden, for den sags skyld.

Cranach er således meget langt fra at være middelalderkunstner, hvad angår selvforståelse og ambitioner. Heller ikke hans Wittenberg-stil kan kaldes middelalderlig, selv om den som sagt til tider er blevet anset for at være det – og da også kunne forekomme som sådan ved første øjekast pga. den markante anti-realisme. Denne anti-realisme har imidlertid ikke rod i middelalderlig kunst. Den kan forklares med udgangspunkt i Luthers nye billedopfattelse – hvilket jeg har argumenteret for andre steder, og som det vil føre for vidt at komme nærmere ind på her.<sup>36</sup> Men selv om Cranachs Wittenberg-værker kan synes primitive i

forhold til anden renæssancekunst, er de det dog meget langt fra. Tværtimod er de almindeligvis meget raffinerede og særdeles effektive *som billeder*. De besidder en usædvanlig stærk visuel slagkraft. De er skabt på basis af et grundigt kendskab til renæssancens nye teknikker til at skabe realitetseffekt – Cranach brugte blot dette redskab på en anden måde end andre tyske renæssancekunstnere.

Er det så relevant at spørge, om man kan kalde Cranach en renæssancekunstner med et middelalderværksted? Og i så fald, hvordan forenede han da sin renæssanceambition med sin værkstedspraksis, hvilke jo i forskningen har forekommet temmelig uforenelige? Problemet er måske i virkeligheden ikke så meget, om Cranach er middelalder- eller renæssancekunstner. Det er snarere, at kunsthistorikere har taget det for givet, at alle betydelige kunstnere i renæssancen i deres praksis havde ambitioner om at leve op til de antikke idealer, som humanisterne præsenterede i deres skrifter. For renæssancens nye kunstner, som han blev defineret i den humanistiske teori, var i høj grad et teoretisk projekt *for kunstnerne*. Idealet om den socialt højtstående, kunstnerisk uafhængige og guddommeligt inspirerede kunstner forekommer i praksis kun i ganske få tilfælde (hvis overhovedet nogen, ved nærmere eftersyn). Derfor, vil jeg hævde, var der ingen modsætninger for Cranach i at arbejde, som han gjorde.

Cranachs værksted var, som værksteder almindeligvis på det pågældende tidspunkt, en blanding af middelalderens og renæssancens værkstedstraditioner. Den eneste vigtige forskel fra tidligere – i nærværende sammenhæng i hvert fald – var, at i middelalderen havde mesteren været anonym, hvorimod det i renæssancen bliver “den berømte kunstner”, der tegner værkstedet. Og jo mere berømt kunstneren var, jo dygtigere elever og svende blev tiltrukket, og des mere glans kastedes på værksted og mester – en god spiral, der ikke mindst skaffede kunder. Værkstedet var således baseret på Cranachs berømmelse som kunstner, og som sagt *ikke* på Cranachs kunstnerpersonlighed. Det eneste usædvanlige ved Cranachs værksted var, at det blev så stort. Men det gjorde det af grunde, der sådan set ikke havde noget med selve kunsten at gøre.

### **1500-tals-forståelser af værkstedsvirksomheden**

De sparsomme kilder, vi har fra samtiden, opfatter det tilsyneladende *ikke* som et problem, at det er svært at se, hvem der har lavet hvad i Cranachs værksted. Snarere ses det som en fordel eller gevinst. Mathias Gunderam, der var Cranach den Ældres første biograf, fortæller i 1556 en anekdote om et møde mellem den tysk-romerske kejser Karl V og Cranach, der skulle have fundet sted i 1547 under kejserens belejring af Wittenberg efter slaget ved Mühlberg. I løbet af deres samtale kommer kejseren ind på et billede, som den netop tilfangetagne kurfyrste,

Johann Fredrik af Sachsen, havde foræret ham på rigsdagen i Speyer i 1544. Karl skulle så have sagt til Cranach, at det var et fortræffeligt malet billede, som nogen mente var malet af ham, altså Cranach den Ældre, og andre mente var malet af hans søn, Cranach den Yngre. Efter dette udsagn skifter samtalen retning. Der er således blot tale om en konstatering af, at det er svært at se forskel, uden nogen yderligere diskussion af eller kommentarer til denne omstændighed.<sup>37</sup> Det var med andre ord ikke problematisk.

Pointen her er, at Gunderam, som jo skriver biografien efter Cranach den Ældres død, og som formentlig har villet stå sig godt med sønnen, priser denne ved at pege på hans (og tidligere farens) *velfungerende virksomhed*, hvor man ikke kunne se forskel på hænderne i produkterne, fordi alle "hænder" var (eller i hvert fald kunne være) lige gode, hvilket jo var en stor fordel. Og, underforstået, af den grund kunne Cranach den Yngre regne med en lovende fremtid, trods farens relativt nylige bortgang.

En anden samtidig kilde, Georg Mylius' ligprædiken over Cranach den Yngre fra 1586, understreger, hvor meget de to kunstnere, faren og sønnen, lignede hinanden i deres virke, og hvor fortræffelige og berømte kunstnere de begge havde været. Mylius kommer slet ikke ind på, hvem der var anset for at være den bedste af dem. Han diskuterer heller ikke, hvem der havde lavet hvad af det omfattende værk.<sup>38</sup> Det var tilsyneladende irrelevant. Han fremhæver, at det, der adskilte de to Cranach'er – først faderen og siden sønnen, da denne blev leder af værkstedet – fra de *gemeine* kunstnere (dvs. værkstedets svende), netop ikke var deres tekniske kapacitet. Det var derimod deres *invenzione*, det vil sige deres opfindsomhed, hvad angår motiver og kompositioner. Man må derfor forstå Cranach som den kunstneriske og forretningsmæssige leder af et stort firma, en designer, en art director, der lagde/definerede/tegnede værkstedets kunstneriske og politiske linje. Cranach var den ledende innovative kraft i forretningen, en rolle, som Cranach den Yngre overtog efter faderens død.<sup>39</sup>

Først i 1800-tallet blev det et egentligt problem, at man ikke var i stand til at skelne klart mellem hænderne, mellem de "ægte" og de "uægte" Cranach-værker. På det tidspunkt begyndte debatten, og den blev som sagt dominerende i Cranach-forskningen. Man ville på positivistisk vis have rede på sagen, gerne én gang for alle. På sin vis ramte Kugler plet med sin formulering af termen "Collectivbegriff Cranach". Det var jo netop et kollektiv – men Kugler og positiverne ville partout opløse det i individuelle kunstnere, så man kunne skille de store kunstnere fra de mindre. Det er imidlertid et moderne projekt, som ikke har noget med 1500-tallet at gøre. Og som endvidere viste sig umuligt. Det "ægte maleri", kan man sige, blev opfundet i 1800-tallet.

## ABSTRACT

### The Question of Originality. Lucas Cranach the Elder's Artistic Practice and the Quandaries Thereby Unleashed on Art History

It has been fundamental to art history to find out which artists produced what art works. Enormous research efforts have been devoted to identifying the “true images”, the genuine Rafaels, Rembrandts, Picassos, etc. And at the least it remains an important part of the more traditional art historical profession. In the article, I intend to address and discuss this concept of a “true image”, realizing that in former times it appears that it was not equally essential to identify the artist persona that posterity has so persistently insisted on establishing. For this purpose, I have chosen the example of German renaissance artist Lucas Cranach the Elder. His workshop practice, which in its relative extremity was actually quite ordinary for the time, provides an exemplary illustration of the problems that this type of artistic activity has produced for (traditional) art history. Attribution debates have dominated Cranach research from the beginning of the nineteenth century until today. But even on the basis of modern technical examinations, it has proven impossible to convincingly determine exactly who produced a given Cranach work: a skilled assistant, one of the Cranach sons, or Cranach the Elder himself? I address the question of why art historians nonetheless have insisted on trying to do so. I suggest a departure from the endless discussion and instead to consider Cranach not primarily as a painter, but as the creative force of the workshop – that is, the one who produced the designs for the works, provided and developed the techniques of execution to make the works’ aesthetic stable and easy to copy, organized the work and politics of the workshop, and, not least, attracted the customers. How much and what he actually painted himself thus becomes a question of less importance.

---

## NOTER

- 1 Traditionelt angives Cranachs fødselsår at være 1472, men Elisabeth Schepers har argumenteret for et noget senere tidspunkt. Schepers, 1994, pp. 45 ff. (især pp. 48-49).
- 2 Grimm, 1998, pp. 385 f.
- 3 I 1510 kan dokumenteres 6 svende, i 1511 8 svende, i 1513 10 svende, i 1535 11 svende. Grimm, 1998, p. 67, note 2.
- 4 Emmendorffer, 1998.
- 5 Se Heydenreich, 2007, p. 26.
- 6 “Der ehrliche Meister Lucas ist bisher ein wahres Kreuz für den Kunsthistoriker gewesen. (...) Wollen wir aufrichtig sein, so müssen wir es bekennen, dass bisher für uns der Name Lucas Cranach zumeist noch die Bezeichnung eines Collectivbegriffes war.” F. Kugler i *Deutsches Kunstblatt* 1852, p. 47.
- 7 “Die künstlerische Qualität entspricht zwar “eigenhändig” ausgeführten Cranach-Werken und durfte von der (echten) Cranach-Signatur markiert werden; sie steht aber nicht ganz auf der Höhe von vergleichbaren Bildern. Hat der ca. 19jährige Hans Cranach mitgearbeitet? Die Weichheit des Pinselstriches könnte von ihm herrühren.” Koeplin & Falk, 1974-76, p. 293.
- 8 “(...) un Cranach de grande qualité.” Christian Heck i pressemeddelelse fra Musée d’Unterlinden af 7. oktober 1983 i forbindelse med museets erhvervelse af billedet. Heri begrundet han købet af billedet blandt andet med dets ekstraordinært fine kvalitet.

- 9 Navnet “pseudo-Grünewald” blev valgt på grund af den *Erasmus/Mauritius*-tavle, som Grünewald producerede (som eneste bidrag) til Albrechts Halle-kirke, og som nu hænger i München. Man kunne godt se, at “Cranach-tavlerne” ikke var Grünewald, men måske var det en i Grünewalds kreds. Tacke, 1992, p. 90.
- 10 Tacke, 1992, p. 41.
- 11 Tacke, 1992, p. 72.
- 12 Tacke, 1992, pp. 33 ff. angående forskningsbeskrivelsen, pp. 41-71 angående tilskrivningen.
- 13 Emmendorffer, 1998, pp. 215 ff., passim.
- 14 Friedländer & Rosenberg, 1978, p. 16.
- 15 Friedländer & Rosenberg, 1978, p. 25.
- 16 Friedländer & Rosenberg, 1978, p. 25.
- 17 Heydenreich, 2007, p. 23.
- 18 Heydenreich, 2007.
- 19 Heydenreich, 2007, p. 37.
- 20 Heydenreich, 2007, p. 289.
- 21 Heydenreich, 2007, p. 297.
- 22 Heydenreich, 2007, p. 298.
- 23 “(...) scheint es dem Werk Cranachs innerlich zu widersprechen, dass die Forschung mit stillkritischen und naturwissenschaftlichen Methoden die Unterscheidung zwischen eigenhändigen und Werkstattbildern überall erzwingen sollte.” Koeplin & Falk, 1974-76, p. 12.
- 24 Koeplin & Falk, 1974-76, pp. 12-13.
- 25 Emmendorffer, 1998, p. 217.
- 26 Der er delte meninger om, hvor mange varianter der faktisk eksisterer. Leeman skriver, at tæller man de versioner sammen, som Friedländer & Rosenberg nævner i deres katalog (1932/1978), bliver det til “some 27 versions”, Leeman, 1984, p. 274. De Jongh skriver, at der findes mindst 22 varianter, de Jongh, 1998, p. 22.
- 27 Friedländer & Rosenberg, 1932/1978.
- 28 Hinz, 1994.
- 29 Hinz, 1994, p. 178.
- 30 Det har undersøgelser af Cranachs maleteknik vist, Heydenreich, 1998, pp. 106-111.
- 31 Det berømteste eksempel er portrættet af Johannes Cuspinian (1473-1529), 1502-02, som i dag hænger i Stiftung Sammlung Dr. Oskar Reinhart, Winterthur. Friedländer & Rosenberg, 1978, kat. 6-7.
- 32 Christoph Scheurl: *Oratio attingens litterarum praestantiam nec non laudem ecclesiae collegatae Vitteburgensis*, Leipzig 1509. Tysk oversættelse hos Lüdecke, 1953, pp. 49 ff.
- 33 Scheurl, jf. Lüdecke, 1953, pp. 54 f. Portrættet af Scheurl er bevaret i privateje, se Grimm et al., 1994, kat. 156, p. 335.
- 34 Lüdecke, 1953, p. 53.
- 35 Se fx Goldstein, 1991.
- 36 Se Poulsen, 2000, pp. 67 ff.; samme, 2002, passim; samme, 2003, pp. 134 ff.
- 37 Lüdecke, 1953, p. 85.
- 38 Lüdecke, 1953, pp. 92-94.
- 39 For disse pointer se endvidere Poulsen, 2015.

## LITTERATUR

- de Jongh, E.: "Amor als honingdief", *Kunst Schrift*, 2, 1998, pp. 20-26.
- Emmendorffer, Christoph: "Die selbständigen Cranachschrüler", in Ingo Sandner (red.), *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Lucas Cranach und seine Zeitgenossen*, Schnell und Steiner, Eisenach/Regensburg, 1998, pp. 203-228.
- Friedländer, Max J. & Jakob Rosenberg: *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin, 1932; engelsk, revideret udgave: *The Paintings of Lucas Cranach*, Sotheby Parke Bernet, London, 1978.
- Goldstein, Carl: "Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque", *Art Bulletin*, December 1991, pp. 641-52.
- Grimm, Claus: "Was blieb von Cranach?", in Claus Grimm et al. (red.), *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken*, Verlag Friedrich Pustet, Augsburg, 1994, pp. 384-86.
- Grimm, Claus: "Die Anteile von Meister und Werkstatt. Zum fall Lucas Cranach d.Ä.", in Ingo Sandner (red.), *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Lucas Cranach und seine Zeitgenossen*, udstillingskatalog, Schnell und Steiner, Eisenach/Regensburg, 1998, pp. 67-82.
- Heydenreich, Gunnar: "Artistic Exchange and Experimental Variation. Studies in the Workshop Practice of Lucas Cranach the Elder", in A. Roy & P. Smith (red.), *Painting Techniques History, Materials and Studio Practice. Contributions to the Dublin Congress 7-11 September 1998*, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, London, 1998, pp. 106-111.
- Heydenreich, Gunnar: *Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and Workshop Practice*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2007.
- Hinz, Berthold: "Sinnwidrig zusammengestellte Fabrikate"? Zur Varianten-Praxis der Cranach-Werkstatt", in Claus Grimm et al. (red.), *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken*, Verlag Friedrich Pustet, Augsburg, 1994, pp. 174-79.
- Koepplin, Dieter & Tilman Falk: *Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, I-II*, Birkhäuser Verlag, Basel/Stuttgart, 1974-76.
- Leeman, F.W.G.: "A Textual Source for Cranach's 'Venus and Cupid Stealing Honey'", *Burlington Magazine*, CXXVI (1984), pp. 274-75.
- Heinz Lüdecke: *Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit. Aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten*, Rütten & Loening, Berlin, 1953.
- Poulsen, Hanne Kolind: "Choice and Redemption. On Lucas Cranach the Elder's 'Melancholia' in Statens Museum for Kunst", *Statens Museum for Kunst Journal*, 4, 2000, pp. 40-75.
- Poulsen, Hanne Kolind: *Cranach*, Statens Museum for Kunst, København, 2002.
- Poulsen, Hanne Kolind: "Fläche, Blick und Erinnerung. Cranachs 'Venus und Cupido als Honigdieb' im Licht der Bildtheologie Luthers", in Werner Schade (red.), *Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne*, Hatje Cantz Verlag, Hamburg, 2003, pp. 130-43.
- Poulsen, Hanne Kolind: "Cranach, his Sons, and their Workshop: The Never-Ending Problem of Hands", in Elke A. Werner, Anne Eusterschulte og Gunnar Heydenreich (red.), *Tagungsband Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder*, Hirmer, München, 2015, pp. 198-203.
- Schepers, Elisabeth: "Die Maler von Kronach", in Claus Grimm et al. (red.), *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken*, Verlag Friedrich Pustet, Augsburg, 1994, pp. 45-51.
- Schuchardt, Christian: *Lucas Cranach des Älteren Leben und Werke I-II*, Brockhaus, Leipzig, 1851.
- Tacke, Andreas: *Der katholische Cranach. Zu zwei Grossaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520-1540)*, von Zabern, Mainz, 1992.





# Usynligheder

## Historiografiske problemer i fremstillinger af arkitekturens rum og farve

En kunst- eller arkitekturhistoriker vil som en del af sit arbejde tilstræbe gengivelser af genstandsfeltet, der så vidt muligt underbygger det billede eller den sandhed, som analysen fremskriver. Det gælder naturligvis i enhver billedbåret historisk analyse. Men i arkitekturhistorien er det særligt påfaldende, hvorledes ældre forestillinger om, hvordan det sande billede af fortiden tog sig ud, adskiller sig fra nutidige. Det hænger sammen med de udfordringer og deraf følgende valg, der ligger i at gengive monumentale, tredimensionale, stofligt og koloristisk varierede bygninger i en bog.

Arkitekturhistorie er udviklet som fagdisciplin side om side med opfindelsen af den trykte bog for godt 500 år siden – og er ligeledes nært knyttet til de billedlige fremstillinger inden for dette medie, først træsnit, kobberstik m.m., siden fotografi: Arkitektur har igennem kunsthistoriens historie hovedsageligt været gengivet i sort-hvid og som todimensionalt billede. Det er først i de senere årtier, at nye tendenser i retning af fokus på farver, stofligheder og rumlige sammenhænge er begyndt at tegne sig.

Reduktionen af bygningen og dens rumlige kontekst til bogsidens lille, rektangulære felt er ikke en uskyldig, betydningsløs strategi, ligesom abstraktionen fra den polykrome virkelighed til den grafiske reproduktions gråtoner heller ikke er det. Som vi skal se nærmere på, hænger disse fremstillingskonventioner sammen med et æstetisk ideal, man kunne kalde klassicistisk, forstået som et transepokalt stilbegreb karakteriseret ved monotoni, homogenitet og tidløshed. De konventionelle arkitekturfremstillinger er ydermere knyttet til et modernitetens billed-

**[1]** Sant'Agnese fuori le Mura, ca. 625-638, Rom. Foto: Pernille Klemp.

paradigme og en synssansens hegemoni. Problemet ved disse fremstillingsmodi er, at de ikke tilgodeser de rumlige sammenhænge, bygninger indgår i, både i deres ydre og indre form. Mennesker bevæger sig og oplever bygninger med deres fulde sansesapparat. En bygnings materialitet, form og størrelsesforhold, herunder dens farver, bidrager til denne oplevelse. Før vi går videre med analysen af triaden klassicisme, modernitet og synssans, kan en omvej omkring romersk middelalderarkitektur bidrage til at anskueliggøre implikationerne af disse repræsentationsproblemer inden for arkitekturhistorien.

### **Spolier, heterogenitet og farve i middelalderkirker**

Sant'Agnese fuori le Mura i Rom er bygget i det 7. århundrede og ombygget og restaureret i flere efterfølgende århundreder. I sine ældste bestanddele er den et eksempel på den spoliebrug, som var typisk i det middelalderlige kirkebyggeri [1]. Fra det tidlige 4. århundrede og frem blev antikke bygningselementer såsom søjler og kapitæler genbrugt ved opførelsen af nye bygninger.<sup>1</sup> I Rom, hvor den materielle og ideologiske arv fra kejserdømmet var særligt tilstedeværende, vedblev man at genbruge antikken gennem en sådan integration af åbenlyst gamle, heterogene bygningsdele i nybyggeri helt frem til det 14. århundrede. Kirkerne rummede typisk kolonnader af søjleskafter i forskellige dimensioner og farver og overfladebehandlinger, kombineret med forskellige kapitæltyper, som ikke oprindeligt havde hørt til skafterne, og som derfor på forskellig vis afveg fra disse i diameter og stil. Ofte er identiske dele placeret parvis i forhold til kirkens længdeakse. I Sant'Agnese er de første fire skafter, set fra indgangen, af mat grå marmor med korintiske kapitæler. Derefter følger et sæt kanellerede skafter af hvid marmor med lilla årer (*pavonazzetto*), også med korintiske kapitæler, og kolonnaden afsluttes af to fornemt polerede rødbrøgede (*porta santa*) marmorskafter med kompositte bladtungekapitæler. Spolierne organiserer således rummet: Den ene ende af skibet nærmest indgangen er kendetegnet ved relativt ensartede materialer, mens den anden ende, tættest på alteret, er fremhævet gennem materialevariation og -finish.<sup>2</sup> Den troende, som kom ind i kirken, blev indrammet af søjleparrene; deres variation og hierarkiske klimaks mod alteret stemte overens med den oldkristne og tidlige middelalderlige teologi, der dyrkede åndelig forandring og transformation som et mål for enhver kristen.<sup>3</sup>

Den middelalderlige praksis med at integrere spolier i form af påfaldende gamle bygningsdele i nyopførte kirker kan ses som en dobbeltbundet strategi. Man triumferer over den hedenske fortid ved at dekonstruere eller transformere dens bygninger og genbruge bygningsdelene til nye og bedre formål. Men spolierne er også et middel til at oversætte og videreføre det romerske impe-

riums værdier og ideologiske kraft til et nyt og bedre kristent Rom.<sup>4</sup> At spolier uomtvisteligt blev brugt på grund af mangel på nyproducerede byggeelementer i kølvandet på imperiets økonomisk-sociale krise og gradvise opløsning, udelukker ikke, at der i heterogeniteten kunne ligge et æstetisk, ideologisk potentiale for de kristne, som opførte kirkerne. Mangfoldigheden i kirkerne er da også mere overdådig end nødvendigt, hvis bygmestrene faktisk havde ønsket sig en større ensartethed.

Brugen af spolier repræsenterede et radikalt brud med den monotoni, som var typisk for det romerske imperiums bygninger, idet *monotoni* her bruges i dets bogstavelige og ikke negativt ladede betydning som betegnelse for en arkitektur, der er komponeret ved addition af identiske, ofte ensfarvede elementer.<sup>5</sup> Tilbage i den romerske kejsertid blev der anvendt et stort udvalg af materialer og forarbejdninger (fx glatte, matte, kanellerede eller spiralsnoede skafter), idet hele det udstrakte Romerriges geologiske forekomster blev udnyttet og i sig selv repræsenterede rigets enorme udstrækning og magt. Havde denne mangfoldighed af stenarter og forarbejdninger ikke været anvendt, havde man selvsagt ikke kunnet opnå så stor variation efterfølgende i de middelalderlige kirker. Men før det 4. århundrede undlod man at blande forskellige skaft- og kapitæltypen inden for samme søjlerække. Desuden indgik søjlerne i det rationelle system, som romerne havde overtaget fra grækerne, hvor søjlebaser, skafter og kapitæler fungerede som bærere af vandrette bjælkeværk i en helhed opbygget efter faste konventioner og af proportionsbestemte delelementer. Side om side med den nye praksis, som spoliebyggeriet udgjorde i det tidlige 4. århundrede, blev dette rationelle system dekonstrueret, idet spoliesøjlerne nu som noget nyt og på uklassisk vis blev kombineret med arkader. Tilpasningen af gamle bygningsdele til nye formål og anvendelsen af dem på nye måder udgjorde således en fornyelse, der manifesterer et brud med den forudgående periode.

Dette korte casestudie skal eksemplificere det betydningspotentiale, arkitektonisk rum såvel som farve og materiel heterogenitet kan rumme. Farven og materialevariationen igennem rummet, såvel som rummets form i relation til de besøgendes bevægelser, lader sig imidlertid kun vanskeligt gengive i bøger. I den arkitekturhistoriske fagdisciplin er middelalderens spoliekirker typisk illustreret med billeder, der får dem til at se så ensartede ud som muligt. Billederne er taget fra vinkler, der i videst muligt omfang camouflerer bygningernes irregulariteter. Deri ligger en manglende anerkendelse af, at variationerne i materialer og struktur har stemt overens med idealer i den tid, hvor kirkerne blev opført.

Brugen af sort-hvide fotografier har forstærket bygningernes homogenitetseffekt. Sort-hvide illustrationer har været – og er til dels stadig – normen

inden for det arkitekturhistoriske felt, længe efter at bøger om eksempelvis billedkunst er blevet illustreret med farvefotos. Denne fremstillingspraksis er gået hånd i hånd med en historisk-analytisk tilgang til middelalderarkitektur, hvor spolierne enten slet ikke har indgået, eller hvor periodens genbrugspraksis højst har været nævnt *en passant* i en form for undskyldning på middelalderens vegne, som en “i mangel af bedre”-praksis, baseret på en forestilling om, at periodens økonomiske og politiske krise gjorde spoliebrugen til en nødvendighed. Denne pragmatiske forklaring på arkitekturgenbrug er højst rimelig. Men den afslører samtidig arkitekturhistorikerens blindhed over for forestillingen om, at man kunne værdsætte eller ligefrem tilstræbe den æstetiske variation og de temporale kompleksiteter, som kan opnås gennem anvendelsen af synligt ældre bygningsdele. Dermed siger eklekticismens usynlighed mere om idealer i det 20. århundrede end om den middelalderlige periodes verdensopfattelse.

### **Klassicismeidealet**

I sin bog *Fra Angelico* (1990) reflekterede kunsthistorikeren Georges Didi-Huberman over vores tilbøjelighed til ikke at se – til at overse – de egenskaber ved historisk kunst eller arkitektur, som vi ikke i forvejen forventer.<sup>6</sup> Det er egenskaber, som ikke svarer til vores idé om, hvad det sande billede af periodens visuelle kultur går ud på. Man ser kun det, man har blik for – “on ne voit que ce qu'on regarde” – som Maurice Merleau-Ponty formulerede det for et halvt århundrede siden.<sup>7</sup> Hvad angår middelalderarkitektur, kan de valg af synsvinkel og afbildning i sort-hvid, som konverterer irregulariteter og polykrome kvaliteter til ensformighed gennem gråtonernes elegance, karakteriseres som en klassicerende fremstillingsmodus. Arkitekturhistorikere har, ubevidst, eller i det mindste uden at sætte ord på det, foretrukket fremstillinger, der manipulerede den byggede fortid ind i en overensstemmelse med dette klassicismeideal. I tilgift til de åbenlyse udgivelsesøkonomiske grunde, der er for at gengive bygninger i sort-hvid, vil jeg hævde, at der har været en særlig modvillighed mod at bruge farve-reproduktioner eller overhovedet at medtage farvevirkningerne i analyserne. Det har rødder tilbage i en klassicismebeundring, der har været fremherskende inden for feltet fra J.J. Winckelmann (1717-1768) og frem. For kunsthistoriens *founding fathers*, heriblandt Winckelmann, var den klassiske periode i oldtidens Grækenland det højeste ideal. Den jomfruelige hvidhed, som skulpturen var transformeret til gennem årtusinders gang, blev opfattet som uovertruffen skøn.

Farve i skulptur virker grundlæggende på samme måde som farve i arkitektur. Den farveblindhed, som først for nylig for alvor er blevet diskuteret i forskningen, især angående oldtidens skulptur, svarer ikke overraskende til

det, der har været den dominerende tilgang i arkitekturhistorien.<sup>8</sup> Den mangel på interesse for at redegøre for, hvad det egentlig indebærer, at en skulptur er polykrom, har også gjort sig gældende i forhold til arkitektur. At middelalderens spoliebrug som forskningsfelt først for alvor er vokset frem for få årtier siden, er endnu et eksempel af mange på disse historisk betingede udeladelser.

Det 18. århundredes idealisering af det klassiske var knyttet til oplysnings-tidens rationalitet, et fremvoksende borgerligt samfund og den medfølgende udvikling i retning af demokrati. Identificeringen af en bestemt periode i histo-rien med en bestemt kultur i et særligt geografisk afgrænset område (i dette tilfælde den såkaldt klassiske periode i oldtidens Grækenland) og med en bestemt stil, nemlig klassicisme, var en innovativ konstruktion i periodens historietænk-ning.<sup>9</sup> Inden for denne tankegang var det æstetiske klassicismeideal enten syno-nymt med en særlig historisk periode i det gamle Grækenland, eller det blev set som synonymt med antikken som sådan.

Efterfølgende er *klassisk* som periodebetegnelse imidlertid blevet anvendt om kunsthistoriske epoker, hvor en særlig transepokal stil, kaldet *klassicisme* eller *klassicistisk*, har været fremherskende. Når klassisk bruges på denne måde som stilbetegnelse og transepokalt fænomen, har det ikke længere en specifik relation til en bestemt kulturhistorisk periode i det gamle Grækenland. Heinrich Wölfflin formulerede eksempelvis en modstilling mellem klassisk (i betydningen renæssance) og barok.<sup>10</sup> Som han så kunstens historie, var den karakteriseret ved en dialektik mellem overvejende klassicerende perioder og perioder, der i højere grad var uklassiske eller "barokke".<sup>11</sup> Denne forståelse af kunstens historie som kendetegnet ved særlige tendenser og modtendenser har haft ganske stor gennemslagskraft.

Men hvordan kan man da definere klassicisme forstået som en stil, der mani-fester sig transepokalt? Hvad er det, der karakteriserer klassicistiske kunst-værker og arkitektur? Man kan nærme sig en skitsering af klassicismebegrebet gennem formulering af en række modsætninger. Det klassicistiske eller klassiske kan modstilles det tidsspecifikke. Det klassiske svarer til et ideal af tidløshed, evighed, universalitet, upersonlighed og ensartethed; det uklassiske er derimod kendetegnet ved tidslighed, individuelle særheder og heterogenitet. Ved deres reduktion til sort-hvide fotografier fremhæves bygningers upersonlighed eller, sagt på en anden måde, deres universelle egenskaber. De fremstår med en vis monoton, som igen ikke skal forstås i den negative betydning af ordet, men rent beskrivende som en gentagelse af identiske former. Det hænger sammen med et æstetisk ideal, der stræber mod det evige og abstrakte, og som derfor søger at transcendere ethvert tilfældigt, arbitrært træk, der vil knytte værket med det øjeblikkelige, med et her og nu.

I en yderligere komplikation af begrebernes brug og betydning har man i kunsthistorien forsøgt at fremskrive det klassiske i så mange historiske perioder som muligt. Der har fundet en form for kortslutning sted mellem klassicismen som stil og den kunstneriske inspiration, der kommer fra den klassiske periode (i betydningen den græsk-romerske oldtid generelt), om end den kan antage en mængde forskellige former. Kunsthistorien som fag har i vid udstrækning handlet om at kortlægge referencer til antikken. Påvisningen af “renæssancer”, altså perioder, hvor en kulturel opblomstring kan kobles til en genoplivning af kunstneriske former og indhold, der går tilbage til antikken, har været et højt legitimt forehavende i kunst- og arkitekturhistorie i de sidste to århundreder. Siden Jacob Burckhardt og andre i det 19. århundrede cementerede begrebet om den italienske renæssance, har kunsthistorikere arbejdet på at definere talrige andre renæssancer eller antikgenoplivninger: En byzantisk renæssance, en renæssance forbundet med pave Sixtus IV i det 5. århundrede, en karolingisk renæssance, en 12. århundredes renæssance osv. Man kan overordnet konstatere, at jo mere indflydelse fra antikken eller fra Italien det har været muligt at påvise i kunsten i andre lande eller perioder, jo bedre.<sup>12</sup> Når det for så mange kunsthistorikere har været opfattet som et væsentligt projekt at kortlægge disse indflydelser, hænger det sammen med, at den italienske renæssance side om side med antikken har haft rang af den væsentligste periode i kunstens historie. De kunst- og arkitekturhistorikere, der i det 20. århundrede foretrak at koncentrere sig om fx middelalderen, kunne så i det mindste vælge det velansete projekt at demonstrere, at også denne periode var rig på antikgenoplivninger og – implicit – klassicisme. Det 15. århundredes italienske kunst defineres stadig helt overvejende ud fra referencer til genoplivningen af “klassisk” “antik”, fordi den græsk-romerske oldtid har bibeholdt sin dominerende status fra kunsthistoriens grundlæggelse som akademisk disciplin tilbage fra Winckelmanns tid.

Dette klassicismeideal har ført til en enten bevidst eller ubevidst udrensning af de aspekter af fortidens arkitektur, som ikke stemmer overens hermed. Problemet er, kort sagt, at projektet med at definere kunsthistorisk periodisering gennem relationer til antikken eller gennem en periodes grad af klassicisme har fundet sted på bekostning af andre analytiske forehavender. Det har medført en tendens til at udelukke eller nedprioritere ikke-italiensk visuel kultur, altså værker opstået delvist uafhængigt af en antik, klassisk tradition.

Erwin Panofskys meget indflydelsesrige bog fra 1960, *Renaissance and Renascences*, fremskriver et billede af renæssancen som en periode styret af et påtrængende behov for at genoplive oldtidens romerske kunst. Ifølge Panofsky er det netop en ny, selvbevidst relation til den romerske fortid, som definerer peri-

oden. Det er værd at bemærke, at Panofsky hverken diskuterer eller begrundet sin oversættelse af det italienske *all'antica* til den engelske term "classical". Men i det 15. århundrede var det at bygge *all'antica* (bogstaveligt "på gammeldags manér") og begrebet om "antikken" langt fra identisk med det 20. århundredes begreb om "antikken" og det "klassiske", udviklet gennem århundreder af kunsthistorisk og arkæologisk virksomhed.<sup>13</sup> Ikke desto mindre har Panofskys idé om renæssancen som defineret ud fra periodens klare historiske bevidsthed vist sig at være ganske standhaftig. I de senere år har kunsthistorikere som Georges Didi-Huberman, Alexander Nagel og Christopher S. Wood imidlertid stillet spørgsmål ved Panofskys påstand om, at den italienske renæssance var synonym med en veldefineret historisk bevidsthed.<sup>14</sup> Fra forskellige afsæt er de nået frem til, at den periode, som kaldes renæssancen, var kendetegnet ved en stor kompleksitet af tidsligheder. Deres analyser har ført til spørgsmål om, hvad der sker med den kunsthistoriske kanon, hvis det, der har været opfattet som det sande billede af renæssancen, forkastes som grundlag for en vurdering af kunstens betydning eller interesse.

### **Monokromi, modernitet og synssansens hegemoni**

Som en transepokal stilbetegnelse er klassicisme forbundet med det moderne. Man kan hævde, at den ensartethed, som er et aspekt af modernismens æstetiske ideal og af bestræbelserne på at nå frem til et universelt udtryk, har været undervejs i et gradvist og ikke nødvendigvis lineært udviklingsforløb fra senmiddelalderen og frem. Opfindelsen i det 15. århundrede af den trykte bog og udbredelsen af mekanisk reproducerede billeder (træsnit og kobberstik) var væsentlige etaper i dette historiske forløb.<sup>15</sup> Trykte bøger er uløseligt knyttet til en ny bevidsthed om standardisering og systematisering. De var på en gang et resultat af og en forstærkende faktor i forhold til disse nye idealer. Modsætningen mellem originalitet og kopi begyndte eksempelvis først at blive formuleret omkring 1500.<sup>16</sup> For først når man kan reproducere billeder, giver det mening at interessere sig for det oprindelige forlæg, og først når billeder kan mangfoldiggøres, bliver sammenligningen af det sande billede – originalen – med andre, mere eller mindre præcise replikker et meningsfuldt forehavende.

Igennem udviklingen af det moderne blev rationalitet og orden nøgleværdier: Rationalitet også forstået bogstaveligt som fokus på *ratio*, altså beregnelige, matematisk definerede forhold mellem enkeltdele. Betydningen af begrebet orden fremgår eksempelvis af, at dette blev betegnelsen for det gamle græsk-romerske system af søjler, kapitæler og bjælkeværk. Men hvor Vitruvius kun havde beskrevet forskellige typer af kapitæler, begyndte arkitekter som bl.a.

Rafaël i begyndelsen af 1500-tallet at omtale dem som "ordner", i overensstemmelse med periodens markante æstetiske ideal om orden.<sup>17</sup> For Giorgio Vasari var en forståelse af ordnerne af største betydning; det gælder både søjleordner og orden mere generelt. Bestræbelsen på orden gik hånd i hånd med hans forsøg på at systematisere kunsthistorien i tre perioder eller *maniere*. Blandt de fem hovedpunkter, han opregnede i sin karakteristik af det særligt fortjenstfulde ved hans egen tid, var "regel", "orden" og "proportion".<sup>18</sup> Denne optagethed af orden i det 16. århundrede blev en væsentlig komponent i udviklingen af det moderne.

John Ruskin (1819-1900) havde et skarpt øje for dette ordensprincip i den italienske renaissance og den deraf følgende tendens til monotoni.<sup>19</sup> Han var, som bekendt, yderst kritisk over for denne periode i kunsthistorien. For ham at se var højrenæssansens arkitektur kun "*barren stone*", en ukreativ og pedantisk gentagelse af regler, systemer og forbilleder, i modsætning til middelalderarkitekturens kunstnerisk opfindsomme, poetiske frembringelser.<sup>20</sup> Fra hans synspunkt, i industrialiseringens storhedstid, var den moderne verdens mest alvorlige udfordring dens monotone, repetitive, ordentlige, rationelle, standardiserede og systematiske egenskaber. Den moderne bestræbelse mod monotoni, eksempelvis gennem monokromi, blev forstærket af et nyt byggemateriale, nemlig beton (udviklet i det 19. århundrede). Og i det 20. århundrede formuleredes en moralsk forankret enkelhedsæstetik af Adolph Loos i essayet *Ornament und Verbrechen, (Ornament og forbrydelse)*, 1908, som Mies van der Rohe fulgte op på med sit diktum "*Less is more*".

Denne forenkling gik hånd i hånd med den ofte iagttagede tendens i moderniteten til at billedliggøre verden.<sup>21</sup> At synssansen har været dominerende i det moderne, er blevet fremført fra forskellige analytiske udgangspunkter.<sup>22</sup> Inden for arkitekturhistorien har det udgjort et hovedargument inden for den bølge af modernismekritik, som har vundet frem især fra 1970'erne og frem.<sup>23</sup> Den internationale moderne arkitekturs ensartede, ofte spejlblanke facader er blevet kritiseret for at have en fremmedgørende effekt i og med deres abstrakte tidløshed, kropsløshed og overvejende appel til vores synssans, med udelukkelsen af resten af det menneskelige sensorium som konsekvens. Denne billedets hegemoni, som passer så fortrinligt til en bogsider, er knyttet til det moderne kunstbegreb i betydningen det autonome tavlemaleri, som kan opleves uafhængigt af kontekst. De store mestres værker, som vi ser ophængt i museernes heterotopiske rum og *white cubes* er et eksempel på dette.<sup>24</sup> Museet er en institution, der forstærker ethvert værks billedkarakter gennem det typiske "Må ikke berøres!". Monter indebærer en distance til og indramning af værkerne, ligesom også ophængningen af malerier med god afstand er baseret på en forestilling om, at de således



kan opleves som selvstændige, indbyrdes uafhængige værker, det ene efter det andet, på en “neutral” væg i et “neutralt” gallerirum. Kunstbøgers konventionelle reproduktion af malerier uden deres rammer – selv i det tilfælde, hvor rammen går tilbage til værkets produktionsperiode eller endda er dekoreret af kunstneren selv – hænger sammen med dette moderne ideal om maleriets autonomi og mediespecificitet, som Clement Greenberg står som hovedteoretiker for.<sup>25</sup> Om end farveillustrationer er blevet mere hyppige, efterhånden som opgøret med det moderne har vundet indpas, viser mange bøger stadig bygninger som “billeder”, altså som rene og skære facader, som todimensionale kompositioner, uafhængigt af tid og rum. Udformningen af én privilegeret facade har unægtelig været højt prioriteret i bygningshistorien i størstedelen af den periode, vi her ser på. Det begrundes naturligvis valget af akkurat denne side af bygningen, når den skal præsenteres i en kunsthistorisk sammenhæng. Men i vores byggede, rumlige, fysiske virkelighed, hvor personer bevæger sig omkring og forbi arkitekturen, er denne strikse frontalitet kun én af mange mulige synsvinkler. Bygningers reduktion til frontale facadefotos og deres tilpasning til den trykte bogside indebærer desuden beskæringer, så bygningernes rumlige kontekst ikke vises. I de seneste årtier er modernismeopgøret inden for arkitekturen blevet ledsaget af en voksende opmærksomhed på menneskers oplevelse i arkitekturen, idet der typisk stilles analytiske spørgsmål i retning af, hvad bygninger gør, snarere end hvad de er; fokus er i højere grad blevet rettet mod arkitekturens interaktion med brugerne, kort sagt mod arkitekturens atmosfære og affekt.

## Rum

I arkitekturanalyser er denne anerkendelse af menneskets oplevelse ikke mindst manifesteret i interessen for rummet. Rumanalysen, der har rødder i den samme tænkning, som gjorde fænomenologi til et nøglebegreb i det 20. århundrede, manifesterede sig tidligt og væsentligt i Alois Riegls *Spätrömische Kunstindustrie* fra 1901.<sup>26</sup> Riegls analyser var baseret på en interesse for, hvorledes bygninger opleves, og inkluderede begreberne det haptiske (eller taktile) og det optiske, såvel som en overgribende forestilling om, at rumopfattelsen udvikledes gennem arkitekturhistorien. Heinrich Wölfflin bidrog også koncist i sin indsigtfulde, men oversete afhandling *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* fra 1886, udgivet i hans *Kleine Schriften*, 1946.<sup>27</sup> Her iagttog Wölfflin, at vores oplevelse af arkitektur er forbundet med vores kropslige erfaring (i forhold til modsætninger som vertikal/horisonal, varm/kold, blød/hård osv.).

Denne tankegang blev senere udviklet i en udpræget afhængighed af fænomenologien med den norske arkitekturhistoriker Christian Norberg-Schulz’

bøger *Intentions in Architecture* (1963) og *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (1980) som centrale eksempler.<sup>28</sup> Men også danske Steen Eiler Rasmussens arkitekturanalyser ligger i forlængelse af denne tankegang, ikke mindst *Byer og bygninger* (1949) og *Om at opleve arkitektur* (1957).

Efter Riegls og Wölfflins anslag voksede interessen for undersøgelser af arkitektur som rum.<sup>29</sup> Ikke desto mindre fandt den tyske kunsthistoriker Werner Hager det endnu i 1958 nødvendigt at argumentere for, at fokus på rum var produktivt og måske en betingelse for at nå frem til en karakteristik af det 16. århundredes italienske arkitektur.<sup>30</sup> Som Hager bemærkede i sin vigtige artikel, kan man ikke nærme sig arkitekturens kendetegn, endside definere den som manieristisk, hvis man udelukkende iagttager bygningerne som facader, det vil sige som todimensionale billeder. Det 16. århundredes brug af søjleordnerne og andre strukturelle og ornamentale strategier var nemlig ikke så radikalt anderledes end det, der gjorde sig gældende i den forudgående og efterfølgende tid. Den måde, rummet blev håndteret på, var imidlertid distinkt for perioden.<sup>31</sup> I forlængelse af Heinrich Wölfflins iagttagelse at "ikke alt er muligt til alle tider", foreslog Hager en analyse af rum eller snarere af relationen figur-rum som en metode til at nærme sig en beskrivelse af det særlige ved denne periode i arkitekturhistorien.<sup>32</sup>

I de seneste årtier er denne mere inkluderende tilgang til arkitekturanalyse blevet almindelig og selvindlysende. Der er tale om en teoretisk position, som herhjemme er konkretiseret af en arkitekt som Jan Gehl, for blot at nævne et enkelt eksempel blandt mange mulige på arkitekter, der har insisteret på at lade deres praksis inkludere det omgivende rum – miljøet – det urbane "rum mellem husene", i stedet for blot at se arkitektur som en konstruktion af autonome, æstetisk tiltalende facader.<sup>33</sup>

### **Nutidsperspektiver og nye medier**

Iagttagelserne ovenfor tydeliggør, hvorledes visse kunsthistoriske værdier styrer vores fremstillinger af arkitektur. Ligesom det teoretisk og metodisk er blevet almindeligt anerkendt, at vores fremstillinger af historien og vores forståelse af den er indbyrdes afhængige, synes det indlysende, at nye digitale teknologier påvirker kunsthistorien som fag. Farveillustrationer forbedrer mulighederne for at afbilde en bygnings heterogene kvaliteter. Og gengivelser af arkitektur, der på trods af bogsidens todimensionalitet bestræber sig på at vise bygningerne i deres rumlige kontekst, er undervejs til at blive mere almindelige. Gennem inklusionen af den arkitektur og de åbne områder, som mere eller mindre tilfældigt indrammer et bygningsværk, kan man tilnærme sig den oplevelse, som en

person, der faktisk opholder sig på stedet, vil have. Nye teknologier muliggør desuden gengivelser af bygninger og rum i tredimensionale animationer; og satellitfotos kan bidrage til en kontekstualisering af et hvilket som helst sted på Jorden.

De forsøg, der findes inden for den kunsthistoriske fagdisciplin, på at forholde sig mindre anakronistisk til fortidens kunst, end eksempelvis Panofskys generation gjorde, hænger sammen med en interesse for og en accept af det uklassiske. Det er en tendens, der selvsagt er betinget af vores egen tid og æstetik, men den åbner ikke desto mindre for nye og mere generøst brogede gengivelser af fortidens arkitektur og kunst.

Sammenfattende kan man sige, at en forkastelse af en række af de værdier, som blev konstrueret af kunsthistorikere i det 20. århundrede, med rødder både i Burckhardts og Vasaris historiefremstillinger, kan medvirke til at bane vej for nye iagttagelser inden for arkitekturforskningen. Desuden kan en forkastelse af klassicismeidealets dominans, som på mange måder er synonym med modernitetens æstetik, vise sig produktiv for alternative forsøg på at karakterisere fortidens kulturelle frembringelser. Og endelig kan nye teknologier bidrage til at gengive arkitektur i andre formater end det hidtil gængse lille, rektangulære, sort-hvide udsnit på en bogside. Fælles for de nye tilgange til fortiden er måske netop den mangfoldighed af synspunkter og fremstillingsformer, som vi kan vælge, ikke kun af ideologiske grunde. Tidens teknologiske innovationer muliggør også deling og udveksling af iagttagelser og reproduktioner på måder, som var utænkelige for bare et par årtier siden.

Vi kan således retrospekt forholde os kritisk til de sandheder om fortidens arkitektur, som hidtil har været fremherskende. Men det er i sagens natur vanskeligt at etablere en kritisk distance til vores egne fremstillinger. Vi må blot antage, at når vi får blik for nye sandheder, vil der givetvis samtidig være aspekter af fortiden, som vi har mistet sansen for, eller som endnu er usynlige for os.

## **ABSTRACT**

### **The Invisibilities of Architecture. Representations of Space and Colour as Historiographical Problems**

Architectural history has been characterized by a reluctance to acknowledge the significance of colour and space. Books have been illustrated in black and white long after illustrations in colour became current in publications on other subjects. The motley heterogeneity of medieval architecture is one aspect of past architecture that has been somewhat neglected. Small reproductions of buildings on book pages have, moreover, tended to turn architecture into an image, rather than acknowledging its spatial shape and surround-

ings. The choice of black and white illustrations and the focus on two-dimensionality are founded in an aesthetic ideal of classicism, understood as a concept of style characterized by monotony, homogeneity, and timelessness. The article addresses our tendency as architectural historians to disregard the qualities that have not been consistent with what we expected of historical architecture, with our notion of the true image of these buildings. The case study of the article is meant to exemplify the temporality embedded in our representation of the history of art and architecture: each generation of art historians observes new truths in their study of historical material. When these new aspects of, for instance, a building become visible at a certain time, it is related to the technical medial possibilities of our discipline as well.

---

#### NOTER

- 1 For en oversigt over brugen og betydningen af spolier, se Hansen: *The Eloquence of Appropriation*, 2003; Pensabene, 2015; Brandenburg, 2005.
- 2 Hansen: *The Eloquence of Appropriation*, 2003, p. 121; Onians, 1988, p. 59.
- 3 Hansen: "Novelty in the Old and Age in the New", 2003, pp. 165-175; Hansen: *The Eloquence of Appropriation*, 2003, pp. 251-260.
- 4 Hansen, 2013, pp. 85-96.
- 5 Om rytme (i modsætning til monoton) som en ny, afgørende egenskab i senantikken arkitektur, se Riegl, 1927, pp. 389-405.
- 6 Didi-Huberman, 1990, p. 30.
- 7 Merleau-Ponty, 1964, p. 17.
- 8 For forskning i polykrom skulptur i antikken, se fx Panzanelli, 2008 samt Jan Stubbe Østergaards artikel i nærværende tidsskrift.
- 9 Sauerländer, 1983, pp. 253-270.
- 10 Wölfflin, 1915, pp. 14-17; Wölfflin, 1899.
- 11 Wölfflin, 1915, pp. 247-252.
- 12 Den italienske renessances høje status, inklusiv den panofskianske ikonografi, er behandlet indsigtsfuldt af Alpers, 1983, pp. xvii-xxvii.
- 13 Hansen, 1996, pp. 83-116; Onians, 1988, pp. 130-146; Nagel og Wood, 2005, pp. 403-415; Sauerländer, 1983, pp. 253-270.
- 14 Didi-Huberman, 2003, pp. 273-285; Nagel og Wood, 2005, pp. 403-415; Nagel og Wood, 2010.
- 15 McLuhan, 1997; Eisenstein, 1979.
- 16 Krautheimer, 1971, pp. 115-150; Carpo: *Architecture*, 2001; Carpo: "How do you imitate", 2001, pp. 223-233; Wood, 2008; Koerner, 1993, p. 203, om at signaturer blev udbredt i grafik hurtigere end i maleri pga. copyrightproblematikker; Benjamin, 2008, pp. 19-55.
- 17 Rowland, 1994, pp. 81-104; Onians, 1988, pp. 247-248.
- 18 Vasari, 1996, vol. 1, p. 617; ud over regel, orden og proportion betonedes Vasari *maniera* (stil) og disegno, som i datiden både betød tegning og koncept. Hans definition af regel, orden og proportion lyder, her i den engelske oversættelse: "Rule, then, in architecture, was the process of taking measurements from antiquities and studying the ground-plans of ancient edifices for the construction of modern buildings. Order was the separating of one style from another, so that each body should receive its proper members, with no more interchanging between Doric, Ionic, Corinthian, and Tuscan. Proportion was the universal law applying both to architecture and to sculpture, that all bodies should be made correct and true, with the members in proper harmony; and so, also, in painting."

- 19 Ruskin, 2010, vol. 3, pp. 3-246.
- 20 Ruskin, 2010, vol. 3, p. 22.
- 21 Om betegnelserne "pictorial" eller "iconic turn", se Mitchell, 1994, pp. 11-35; Boehm, 1994, pp. 11-38.
- 22 Jay, 1993; Jones, 2005; Pallasmaa, 2012; Virilio, 1994; Clark, 2002, pp. 223-245, med yderligere litteraturhenvisninger p. 224, note 3.
- 23 Pallasmaa, 2012.
- 24 Foucault, 1986, pp. 22-27.
- 25 Greenberg, 1988-1993; Jones, 2005.
- 26 Også August Schmarsows tiltrædelsesforelæsning ved universitetet i Leipzig i 1893, som behandler begreber som "Raumgefühl", "Raumphantasie" og "Raumgestaltung", kan nævnes i denne sammenhæng.
- 27 Wölfflin, 1946, pp. 13-47.
- 28 Norberg-Schulz, 1963; Norberg-Schulz, 1980.
- 29 For en historiografisk oversigt, se Bek, 1997, pp. 10-44.
- 30 Hager, 1958, pp. 112-140.
- 31 Hager, 1958, pp. 112-140.
- 32 Wölfflin, 1915, pp. 11-12.
- 33 Gehl, 1971; bogens gennemslagskraft ses allerede ved, at den er oversat til mindst 15 sprog; dertil kan nævnes hele det tilsyneladende stadigt voksende teoretiske felt omkring begrebet "atmosfære", med Gernot Böhme og Peter Zumthor som væsentlige protagonister.

## LITTERATUR

- Alpers, Svetlana: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, John Murray, London, 1983.
- Bek, Lise: "Arkitektur som rum og ramme. En analysemodel" in Lise Bek og Henrik Oxvig (red.), *Rumanalyser*, Fonden til udgivelse af Arkitekturtidsskrift B, Aarhus, 1997, pp. 10-44.
- Benjamin, Walter: "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility" in Michael W. Jennings, Brigid Doherty og Thomas Y. Levin (red.), *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, Belknap, Cambridge, Mass. og London, 2008, pp. 19-55.
- Boehm, Gottfried: "Die Wiederkehr der Bilder" in G. Boehm (red.), *Was ist ein Bild*, Fink, München, 1994, pp. 11-38.
- Brandenburg, Hugo: *Ancient Churches of Rome from the Fourth to the Seventh Century. The Dawn of Christian Architecture in the West*, Brepols, Turnhout, 2005.
- Carpo, Mario: *Architecture in the Age of Printing. Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory*, overs. Sarah Benson, MIT Press, Cambridge, Mass., 2001.
- Carpo, Mario: "How do you imitate a building that you have never seen? Printed images, ancient models, and handmade drawings in Renaissance architectural theory", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64, 2001, pp. 223-233.
- Clark, Stuart: "Demons, Natural Magic, and the Virtually Real. Visual Paradox in Early Modern Europe" in Gerhild Scholz Williams og Charles D. Gunnoe, Jr. (red.), *Paracelsian Moments. Science, Medicine, and Astrology in Early Modern Europe*, Truman State University Press, Kirksville, 2002, pp. 223-245.
- Didi-Huberman, Georges: *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Flammarion, Paris, 1990.
- Didi-Huberman, Georges: "Artistic Survival. Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time", *Common Knowledge*, 9, 2003, pp. 273-285.

- Eisenstein, Elisabeth L.: *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*, 2 vols., Cambridge University Press, Cambridge, 1979.
- Foucault, Michel: "Of Other Spaces", overs. Jay Miskowiev, *Diacritics. A Review of Contemporary Criticism*, 16, 1986, pp. 22-27.
- Gehl, Jan: *Livet mellem husene*, Arkitekten, København, 1971.
- Greenberg, Clement: *The Collected Essays and Criticism*, John O'Brian (red.), 4 vols., University of Chicago Press, Chicago, 1988-1993.
- Hager, Werner: "Zur Raumstruktur des Manierismus in der italienischen Architektur" in *Festschrift Martin Wackernagel zum 75. Geburtstag*, Böhlau Verlag, Köln, 1958, pp. 112-140.
- Hansen, Maria Fabricius: "Representing the Past. The Concept and Study of Antique Architecture in 15th-Century Italy", *Analecta Romana Instituti Danici*, 23, 1996, pp. 83-116.
- Hansen, Maria Fabricius: *The Eloquence of Appropriation. Prolegomena to an Understanding of Spolia in Early Christian Rome* (Analecta Romana Instituti Danici. Supplementum XXXIII), "L'Erma" di Brethschneider, Rom, 2003.
- Hansen, Maria Fabricius: "'Novelty in the Old and Age in the New'. Spolia, Time and Transformation in Early Christian Architecture" in Antoinette Roesler-Friedenthal og Johannes Nathan (red.), *The Enduring Instant. Time and the Spectator in the Visual Arts* (A Section of the XXXth International Congress for the History of Art, London), Gebr. Mann Verlag, Berlin, 2003, pp. 165-175.
- Hansen, Maria Fabricius: "The Use of Spolia in Early Christian and Medieval Churches. Possibilities of Interpretation" in S. Altekamp, C. Marcks-Jacobs og P. Seiler (red), *Perspektiven der Spolienforschung 1. Spolierung und Transposition*, Walter de Gruyter, Berlin, 2013, pp. 85-96.
- Jay, Martin: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1993.
- Jones, Caroline A.: *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, University of Chicago Press, Chicago, 2005.
- Koerner, Joseph L.: *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago University Press, Chicago, 1993.
- Krautheimer, Richard: "Introduction to an 'Iconography of Mediaeval Architecture'" (1942) in *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, New York University Press, London & New York, (1969) 1971, pp. 115-150.
- Loos, Adolf: "Ornament und Verbrechen" (1908) in *Sämtliche Schriften*, red. F. Glück, vol. 1, München, 1961, pp. 276-288.
- McLuhan, Marshall: *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man* (1962), University of Toronto Press, Toronto, 1997.
- Merleau-Ponty, Maurice: *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964.
- Mitchell, W.J.T.: "The Pictorial Turn" in *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago, 1994, pp. 11-35.
- Nagel, Alexander and Wood, Christopher S.: "Toward a New Model of Renaissance Anachronism", *Art Bulletin*, 87, 2005, pp. 403-415.
- Nagel, Alexander og Christopher S. Wood: *Anachronic Renaissance*, Zone Books, New York, 2010.
- Norberg-Schulz, Christian: *Intentions in Architecture*, Universitetsforlaget, Oslo, 1963.
- Norberg-Schulz, Christian: *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Academy Editions, London, 1980.
- Onians, John: *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1988.
- Pallasmaa, Juhani: *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, John Wiley & Sons, Chichester, 2012.

- Panzanelli, Roberta et al.: *The Color of Life. Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*, J. Paul Getty Museum: The Getty Research Institute, Los Angeles, 2008.
- Pensabene, Patrizio: *Roma su Roma. Reimpiego architettonico, recupero dell'antico e trasformazioni urbane tra il III e il XIII secolo* (Monumenti di antichità cristiana ser. II, vol. 22), Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano, 2015.
- Riegl, Alois: *Spätromische Kunstindustrie*, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei, Wien (1901), 2. udg. 1927.
- Rowland, Ingrid D.: "Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Orders", *Art Bulletin*, 76, 1994, pp. 81-104.
- Ruskin, John: *The Stones of Venice* (Works of John Ruskin, eds. Edward Tyas Cook and Alexander Wedderburn, vol. 11), Cambridge University Press, Cambridge, 2010, vol. 3, pp. 3-246.
- Sauerländer, Willibald: "From Stylus to Style: Reflections on the Fate of a Notion", *Art History*, 6, 1983, pp. 253-270.
- Schmarsow, August: *Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Antrittsvorlesung, Universität Leipzig 1893*, Hiersemann, Leipzig, 1894.
- Vasari, Giorgio: *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, overs. Gaston du C. de Vere, introduktion og noter David Ekserdjian, Everyman's Library, London, 1996.
- Virilio, Paul: *The Vision Machine*, overs. Julie Rose, Indiana University Press, Bloomington, 1994.
- Wölfflin, Heinrich: "Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur" (1886) in Gantner, J. (red.), *Kleine Schriften (1886-1933)*, Benno Schwabe, Basel, 1946, pp. 13-47.
- Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, 1915.
- Wölfflin, Heinrich: *Die klassische Kunst*, Bruckmann, München, 1899.
- Wood, Christopher S.: *Forgery, Replica, Fiction. Temporalities of German Renaissance Art*, University of Chicago Press, Chicago, 2008.





# Farven vender tilbage

## Et “sandere billede” af antik skulptur

### Farven i antik skulptur: “Ved” “vi” det godt?

“Det sande billede” af et værk fra en mere eller mindre fjern fortid får vi aldrig at se. Men er værket vigtigt nok, vil vi blive ved med at forsøge at nærme os det. Disse forsøg er altid metodisk komplekse, lærerige og ofte kontroversielle. Et berømt eksempel fra nyere tid er restaureringen og konserveringen af freskomalerierne i Det Sixtinske Kapel fra 1980 til 1999. Konservatorerne rensede de ærværdigt mørke freskoer for århundreders voks og sod fra kapellets kærter samt olier, lak og lim fra tidligere restaureringer. Det hidtil gældende “sande billede” blev omkalfatret af de klare, stærke farver, der nu kom til syne. En hed debat tog sin begyndelse og er fortsat siden. Kathleen Weil-Garris Brandt samlede i 1987 de metodiske spørgsmål, restaureringen rejste. Hun konkluderede, at polemikken ikke drejede sig om faktuelle forhold, men afspejlede et kulturchok, en rystelse af grundfæstede forestillinger.<sup>1</sup>

Her er noget tilsvarende på spil, med mange ændrede fortegn. Emnet er polykromien i antikkens skulptur. Indledningen kredser om fænomenets status i relevante discipliner, dernæst kommer jeg ind på den æstetiske dimension i en velbevaret før-antik skulptur (Nefertiti). Det fører til afsnit om antik skulpturs polykromi, der i kronologisk rækkefølge åbner aspekter af overordnet betydning for “det sande billede”: Formen og farvens enhed (arkaisk tid); det sanselige og det ideelle (klassisk tid); formater, materialer og dimensioner (hellenistisk tid), og “original” og “kopi” (romersk kejsertid). Et afsluttende afsnit forsøger at slå bro fra antikken til senere europæiske perioder.

<  
[1] Portrætbuste af dronning Nefertiti, ca. 1340. Bemalet kalksten og gips, bjergkrystal, beg. Højde 50 cm. Berlin, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, inv. nr. 21300. Foto: bkp, Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, SMB, Jürgen Liepe.

Artiklen er, så vidt jeg ved, et første forsøg på – i et kunsthistorisk forum – at indkredse nogle konsekvenser af den viden, vi nu har om farven i antik skulptur. Denne viden er resultatet af en klassisk arkæologisk forskning, der siden 1980'erne har befundet sig i en gennembrudsfase kendetegnet af tværvideenskabelig metodologi og internationalt samarbejde. Kunsthistorien er et af de fagområder, der må inddrages.<sup>2</sup> Projektet “Tracking Colour. The polychromy of Greek and Roman sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek” (2009-2013) var affødt af og bidrog til denne forskning; det udgør afsættet for dette bidrag.<sup>3</sup>

Farvens tilbagevenden i vores opfattelse af antikkens skulptur fører den sandhed med sig, at det “hvide” billede, vi hidtil har haft af den, ikke er sandt: Et element af farve var altid til stede. Faglige stemmer vil sige, at det har vi da vidst de sidste hundrede år eller mere. Dette faglige “vi” omfatter ganske afgjort ikke et flertal af de relevante fags udøvere – hvis vi med “at vide” forstår en indsigt, der omsættes i den faglige praksis. Det faglige “vi”, der har denne indsigt, udgør under alle omstændigheder et massivt og altså fortsat overvejende tavst mindretal i forhold til en bredere offentlighed. Denne offentlighed vil kunsthistorie og klassisk arkæologi jo ellers ideelt set gerne betjene. Men dette større “vi” “ved” i det store og hele heller ikke endnu, hvor farverig en klassisk fortid vi har – uanset særudstillinger om emnet.<sup>4</sup>

I de netop nævnte fags praksis synes konsekvensen af denne allerede eksisterende viden om den antikke og senere europæiske skulpturs farverigdom ikke at være blevet draget. For den klassiske arkæologis vedkommende kan det eksempelvis noteres, at emnet først nu indlemmes i det ikoniske opslagsværk *The Oxford Classical Dictionary* og endelig har fået en fremtrædende omtale i fagets førende engelsksprogede håndbøger om græsk kunst og romersk skulptur.<sup>5</sup> Kunsthistorikere in spe benytter fortsat Sir John Wyndham Pope-Hennessys såvel i tekst som i billede og mentalt helt igennem sort-hvide introduktion i tre bind til italiensk skulptur.<sup>6</sup>

At den æstetiske dimension i samspillet mellem form og farve i antik skulptur ikke er bindstærkt behandlet, er til at forstå – vi er forskningslystne fra at være så vidt. Systematiske, tværfaglige og publicerede undersøgelser af de få farverester, vi har, er fortsat meget fåtallige. Forskningen er i sin begyndelse, eller i bedste fald ved afslutningen af en begyndelse. Det er til gengæld ubestrideligt, at man stort set forgæves leder efter en kunsthistorisk udforskning af denne afgørende dimension i den langt bedre bevarede, senere europæiske polykrome skulptur.<sup>7</sup>

Hensigten med dette bidrag er nu ikke at erstatte eksisterende “sande billeder” med nye, sandere billedere, men snarere at tage fat i det “usande”. Måske kan det være en måde at åbne for nye tilgange og dermed veje frem til

sandere billeder af antikken; her følger en række kronologisk ordnede nedslag gennem antikkens skulpturhistorie.

### **Portrættet af Nefertiti: Den æstetiske dimension i polykrom skulptur**

Portrætbusten [1] så dagens lys 6. december 1912 i rum 19 i hus 47 i Tell el-Amarna, nutidens navn for det sted, hvor “kættkongen” Amenophis IV, siden Akhenaton, lod en helt ny by opføre i 1346-1341 f.v.t.<sup>8</sup> Byen blev forladt 19 år senere. Fra 1700-tallet og frem blev den sporadisk undersøgt, og fra 1907 til 1914 fandt systematiske tyske udgravninger sted under ledelse af ægyptologen Ludwig Borchardt (1863-1938). Fundstedet var et rum i et hus ejet af en billedhugger. Et stykke af et elfenbenslåg fundet på husets område bærer indskriften “overbilledhugger Thutmose”, og på det spinkle grundlag er han med alle mulige forbehold gjort til ejer af ejendommen, leder af billedhuggerværkstedet og mester for portrættet af Nefertiti.<sup>9</sup>

I rummet fandt man flere andre portrætter af en art, der gav stedet funktionsbetegnelsen “Modelkammeret”. Busten af Nefertiti opfattes som en vejledende model, ikke et færdigt arbejde. Derfor har kun det ene øje sit indlæg af bjergkrystal og beg; det “tomme” øje viser, hvordan hulrummet skulle udformes,<sup>10</sup> og viser kalkstenens hvide farve, der gennem bjergkrystallen udgør farven i det hvide af øjet. Mesteren har med det tilskårne, færdigslebne øje i hånden kunnet demonstrere hele arbejdsgangen: Sort beg blev lagt i en cirkelrund konkavitet på indlæggets bagside, som det mørke i pupil og iris – og samtidig det klæbemiddel, der holdt indlægget på plads i sin hulning.<sup>11</sup>

Disse tekniske genialiteter spiller ingen rolle i den faglige og populære reception af værket. Det gør derimod den æstetiske dimension: Portrættet af Nefertiti rangerer blandt verdenskunstens absolutte mesterværker – “i vores del af verden” burde man måske tilføje. Den position opnåede skulpturen, så snart offentligheden fik adgang til at opleve den i 1923, på Ägyptisches Museum i Berlin.

Skulpturens nyeste hjem er en hjørnesal i Neues Museum på Museumsinsel i Berlin. I diskret afstand står et portræt af Dr. James Simon, manden, der finansierede udgravningerne i Tell el-Amarna. Stemningen i salen er andægtig, opsynet striks, belysningen dæmpet. Fra dette sted kastes blikket nu tilbage på de vigtigste af de forbløffende få mere indgående betragtninger af portrættet, faglitteraturen har at byde på. De er skrevet af udgraveren, Ludwig Borchardt (1923), og to ægyptologer fra museet i Berlin, Rudolf Anthes (1953) og Dietrich Wildung (2005).<sup>12</sup>

De så for det første naturalismen: “Nakkens og halsens muskler er gengivet så fint, at man synes at se dem spille under den sarte, sundt hudfarvede hud”<sup>13</sup>, “alle enkeltdele går sammen, så man synes at se livet under den fint spændte hud, ikke mindst da højlys endnu kunne ses i øjnenes blik”<sup>14</sup>.

Naturalismen blev også set som forudsætningen for portrætligheden: “(...) en stiliseret, men genkendelig fremstilling af en bestemt person (...), et fysiognomi, der stadig ses blandt ægyptiske kvinder af de bedre klasser”<sup>15</sup>, “(...) en moden kvinde, i hvis træk livet har sat sig sine spor. Hudfolderne under øjnene, de let indfaldne kinder, folder og fordybninger omkring næse og mund forlener ansigtet med en kølig ynde af gribende menneskelighed.”<sup>16</sup>

Skulpturens formale egenskaber har gjort indtryk: den harmoniske, “perfekt afbalancerede linjeføring” og formgivning, de plastiske voluminers indbyrdes forhold og betydning for helheden.<sup>17</sup> Den formanalyse, Rudolf Anthes gennemfører, er et fuldtone eksempel på den søgen efter et *Strukturprinzip*, der fra 1930’erne og frem prægede tysksproget klassisk arkæologisk skulpturforskning, med Guido Katschnitz von Weinberg (1891-1958) som bannerfører.<sup>18</sup>

Portrættets æstetiske gennemslagskraft skyldtes også, at det fra første færd sås som nutidigt: “indbegrebet af kvindelig skønhed, rynkefri, ungdommelig, perfekt sminket, Diva’en, den Guddommelige som antik foregribelse og bekræftelse af et ideal der har været *en vogue* siden det tidlige 20 århundrede.”<sup>19</sup> Der hersker på den baggrund enighed om, at der er tale om et kunstværk i mesterklassen. Det er en skulptur, hvis skønhed transcenderer tid og sted.

Nefertitis polykromi bruger Borchardt mindre end en linje på: “Det bør naturligvis ikke forties at farven har tildækket mange finheder som billedhuggeren har givet stenen”<sup>20</sup>; påstanden eksemplificeres dog ikke, og i sin tekst inddrager han i øvrigt uden videre farven som et integreret, positivt element. De seneste beskrivelser udgivet af museet kommer slet ikke ind på farven.<sup>21</sup> Anthes har de stærkeste meninger, fremført i en næsten underholdende cirkelslutning: Ifølge ham er det, der først bemærkes, også portrættets svageste punkt, nemlig bemalingen.<sup>22</sup> Cirkelslutningen forløber således:

1. Ifølge Anthes fastholder “Kunstnere”, at bemaling af skulptur er rent smøreri (“daubing”), da de finere detaljer allerede findes i modelleringen.
2. Busten var ikke tiltænkt museal status, men beregnet til billedhuggerens atelier, og for ham var farven ganske givet af sekundær betydning, jf. pkt. 1.
3. Derfor gjorde maleren sig ikke særligt umage. Vi får dog ikke at vide, hvori den manglende umage består.

Men, siger Anthes, “vi vil imidlertid ikke lade det ødelægge vores nydelse af portrættet, og når det kommer til stykket, vil vi opdage, at vi ikke engang ville

have været glade for at undvære farverne”, fordi de “fremhæver betydningen af kronen og halssmykket, munden og øjnene”.

Polykromien i portrættet af Nefertiti har altså ikke for alvor sat nogen modhager i den kunsthistoriske vurdering af værket. Og det i et århundrede, der resolut valgte at fortrænge den faglige konsensus om farvens massive tilstedeværelse i antik skulptur. Forklaringen ligger efter min mening lige for: Kunstværket stammer fra en anden kulturkreds, den ægyptiske. Det er ikke identitetsbærende for en vestlig betragter, og dets farver derfor “ufarlige”. Det bliver ikke bortdømt som kulørt, broget eller vulgært, men kan uhildet opleves som en mesterlig enhed af form og farve.

### **Arkaisk græsk skulptur: Formen og farvens enhed**

[Ved bemalingen af skulpturen] blev bestemte farver anbragt på bestemte former og deres overflader, så form og farve virkede sammen. Formerne bærer ganske vist farverne, men farverne fremhæver også formerne, får dem ligesom til at fremstå klart – og i opstillingen på graven var virkningen sikkert forskellig alt efter sollysets indfaldsvinkel og skyggernes former (...) betragteren opfordres til på én gang at gøre sig formens såvel som farvens betydning klar.<sup>23</sup>

Citatet er fra *Die 'Berliner Göttin': Schicksale einer archaischen Frauenstatue in Antike und Neuzeit*, den første monografi om en arkaisk græsk skulptur med bevarede spor af den oprindelige bemaling; den udkom så sent som i 2014. Den første monografi om polykromien i arkaisk skulptur i det hele taget udkom i 2003.<sup>24</sup> Hvilken historik har denne sekvens af “førstegangsudgivelser”?

I takt med modernismens afvisning af antikkens naturalistiske tradition kom arkaisk græsk skulptur fra og med 1880'erne i stigende grad i billedkunstens og kunsthistoriens søgelys.<sup>25</sup> Den positive vurdering af den arkaiske skulpturs ikke-naturalistiske, konstruktive, geometriske egenskaber kulminerede i 1930'erne. Det er blevet udtrykt således: De arkaiske billedhuggere kunne betragtes som antikkens avantgarde.<sup>26</sup> Denne interesse for arkaisk skulptur blev forstærket af 1880'ernes sensationelle fund på Athens Akropolis. Fundene afslørede også de arkaiske skulpturers oprindelige farverigdom; men denne polykromi gjorde ikke indtryk på den tidlige modernismes billedhuggere som Brancusi og Picasso.<sup>27</sup>

Den klassiske arkæologi tog fundene og deres farver til efterretning som endnu et bevis for polykromien i antik skulptur. I en række publikationer blev de bevarede farver indgående beskrevet, men kun i begrænset omfang gengivet i



**[2]** *Phrasikleia*, ca. 550 f.v.t.  
Originalen. Bemalet marmor.  
Højde 179 cm. Athen, Det  
arkæologiske Nationalmuseum,  
inv. nr. 4889 Foto: Städelstiftung.

farver, og det i publikationer med en begrænset læserkreds. Billedhuggeren Anne Marie Carl-Nielsen (1863-1945) havde i særlig grad en hånd med i disse tidlige formidlinger af et sandere billede af arkaisk skulptur end det, der ellers mødte publikum i afstøbningssamlinger og på museerne. Siddende foran originalerne i Athen udførte hun i årene 1903-1905 meget præcise kopier i ler af udvalgte arkaiske værker. Efterfølgende blev kopierne afformet. På gipsafstøbninger taget af disse former gengav hun dernæst de farver, der var at se på originalerne; hun nåede at lave et vist antal eksemplarer, hvoraf ét sæt er bevaret i Danmark – de øvrige blev solgt til afstøbningssamlinger ved europæiske universiteter (bl.a. Berlin og Erlangen).<sup>28</sup> Malerne Niels Skovgaard (1858-1938) og Marie Henriques (1866-1944) lod sig også inspirere af de farverige skulpturer, men med mindre formidlingsmæssig gennemslagskraft end Carl-Nielsen. Fælles for de tre var, at de nød godt af Carl Jacobsens støtte. Siden sit besøg i Athen i 1887 og synet af de netop udgravede skulpturer på Akropolis havde han interesseret sig levende for polykromi.<sup>29</sup>

Receptionen af antik skulpturel polykromi i 1900-tallet frem til tiden efter 2. Verdenskrig er endnu ikke ordentligt udforsket.<sup>30</sup> Blandt de faktorer, hvis samspil må kortlægges, er faglig modvilje og fortrængning, verdenskrigenes nedbrydning af forskningsnetværk og -kontinuitet og fascistiske ideologiers forkærlighed for det hvide marmor.<sup>31</sup> Nok så vigtig var formentlig fotografiets opkomst i den visuelle dokumentation af arkæologisk forskning. Sort-hvid-optagelser afløste med eksplosiv hast tidligere illustrationsformer i årtierne omkring år 1900. Fordele ved det nye billedmedie var mange, men ingen af dem var befordrende for polykromiforskningen. Det første trykte farvefotografi i den arkæologiske litteratur stammer fra 1928 og blev netop benyttet til dokumentation af en arkaisk skulpturs farvesætning.<sup>32</sup>

Der fandtes altså en bevidsthed om farven i arkaisk skulptur, og den blev pligtskyldigt nævnt i de arkæologiske håndbøger, men man er først for alvor begyndt at undersøge den i løbet af de seneste årtier. I midten af 1980'erne blev det (endelig) erkendt, at farven ikke blot var en dekorativ tilføjelse af mere eller mindre tvivlsom æstetisk lødighed,<sup>33</sup> men en fuldkommen integreret, uundværlig del af fremstillingen.<sup>34</sup> Polykromien var afgørende for skulpturens budskab. Kun i kraft af bemalingen kunne det eksempelvis ses, at den såkaldte *Peplos-kore* ikke er iført en peplos, men en langt mere kompliceret dragt – der gør hende til en gudinde.<sup>35</sup> Denne indsigt fik i 1990 også sin fortjente plads i en monografi om arkaisk skulptur.<sup>36</sup> Dens forfatter henviste ikke polykromien til sit kapitel om "teknik", men behandlede den som et element sideordnet med formgivningen. Den første monografi om polykromien i arkaisk skulptur udkom som

nævnt i 2003 – det var samtidig den første omfattende udgivelse af farvefotografier af alle de katalogiserede værker.

Receptionen af og forskningen i den arkaiske skulpturs formale egenskaber har med andre ord siden 1980'erne i stigende grad fået følgeskab af en indsigt i farvesætningens karakter. Dermed er et sandere billede af græsk skulptur i dens formative, arkaiske fase under fremkaldelse. Det er for længst erkendt, at den arkaiske skulpturs stiliserede, ikke-naturalistiske formgivning forudsætter dyb iagttagelse af motivet. Den har ikke med ubehjælpssomhed at gøre. Hvad farvesætningens karakter angår, så ved vi meget mindre om dens subtiliteter, men nok til at identificere en grundlæggende kongruens med formgivningens grad af stilisering. Farverne er stærke, ofte ublandede og pastose, anlagt fra kant til kant som lokalfarver, uden anden visuel nuancering eller schattering end slagskyggernes. Hovedværker som den tidlige *Kalvebærer* (ca. 580/70 f.v.t.) og den sene *Kore Akropolis nr. 682* (ca. 520/10 f.v.t.) havde endog øjne indlagt i andre materialer. Og i frisen på Siphniernes Skatkammer i Delphi (ca. 530/520 f.v.t.) trækker løver med blå og grønne manker Dionysos' vogn.<sup>37</sup>

Formen og farvens stilisering går hånd i hånd på en måde, der kolliderer frontalt med “det sande billede”, mange stadig har af græsk skulptur. Forskningsbaserede, eksperimenterende rekonstruktioner har som en sidegevinst vist sig velegnede til at udløse de stærke reaktioner blandt fagfæller, forandringer af et sandt billede uundgåeligt medfører [2].<sup>38</sup>

I den ovenfor nævnte monografi om *Die Berliner Göttin* ledsages den minutiøse undersøgelse af farverne af en lige så omhyggelig afsøgning af sporene af billedhuggerens arbejde. Det står klart, at den afsluttende behandling af overfladerne skaber et tredimensionalt “lærred” af marmor. Her er fladen forberedt til hår, her til en kappe af uld, her en chiton af hørlinned, her er hudflade. Form og farve går hånd i hånd i græsk skulptur, fra første færd. I arkaisk tid går formen og farven sammen om at fejre visuelle værdier, der er helt ugræske ... Vi oplever en “ugræsk” æstetik forbundet med det vulgære, barbarisk kulørte og brogede. Men det er for sent at ændre på denne smagløshed; det er os, der udfordres.

### Klassisk skulptur i farver: Et sanseligt ideal

Visse klassiske skulpturer befandt sig i en klasse helt for sig. Det var de kolossale chryselefantine kultstatuer, hvis hudflader var udført i elfenbensfinér, mens dragten var belagt med plader af guld. Ingen af de op til godt 13 meter høje værker er bevaret; afdæmpet monokrome, harmoniske og dermed “klassiske” var de imidlertid helt sikkert ikke. Ikke desto mindre hørte de til blandt den antikke verdens mest beundrede skulpturer: En af dem, Phidias' *Zeus Olympios* i Zeus'



[2] *Phrasikleia*, ca. 550 f.v.t.  
En eksperimentel rekonstruktion af kunstmarmor med historiske pigmenter (V. Brinkmann og U. Koch-Brinkmann 2010; Leibniz Pries 2007, O. Primavesi). Foto: Städelstiftung.



**[3]** *Kriger A* fra Riace. Ca. 440 f.v.t. Originalen. Bronze med indlæg af sølv, kobber og sten. Højde 197 cm. Reggio di Calabria, Museo Archeologico Nazionale, inv. nr. 12802. Foto: SNS Photographic Archive, Pisa.

tempel i Olympia, var et af den tids syv vidundere. Erkendelsen af disse antikke hovedværkers fundamentalt “uklassiske” polykrome æstetik dannede udgangspunktet for polykromiforskningens første hovedværk fra 1814.<sup>39</sup> De må nødvendigvis indgå som en del af bagtæppet for et forsøg på at karakterisere polykromien i klassisk græsk skulptur.<sup>40</sup>

Status i polykromiforskningen er paradoksalt, når det gælder den klassiske periode. Den har i århundreder stået i centrum for vores interesse, men det er den, vi ved mindst om. Publicerede, dokumenterede data fra grundige undersøgelser af klassisk skulptur har vi ikke mange af. Vores viden er så sporadisk, at et afgørende forskningsspørgsmål endnu ikke lader sig besvare med sikkerhed, nemlig relationen mellem form og farvesætning. I løbet af årtierne omkring 500 f.v.t. blev den arkaiske skulpturs former radikalt transformeret. Det førte frem til noget så epokegørende anderledes, at der måtte et nyt navn til, nemlig netop “klassisk”. Termen “naturalisme” fulgte med som betegnelse for de klassiske formers grundlæggende karakter. Spørgsmålet er så, på hvilken måde farvesætningen udviklede sig: Blev formens og farvens enhed opretholdt?

Manglen på forskningsdata skyldes i grunden den doktrin, der i midten af 1700-tallet blev formuleret af førende franske æsteter og antik-kendere: “Il faut le retour au grand goût de l’Antiquité.” Billedhuggerkunsten skulle søge tilbage til antikken; modstykket til antikkens gode smag var “le petit goût”, den dårlige smag i form af polykrom skulptur – den kunne man overlade til bønderne i deres landsbykirker. Oplysningstiden havde jo netop klassisk græsk skulptur i fokus, i hvidt marmor. Siden 1400-tallets italienske renæssance havde det hvide marmor været et etableret æstetisk ideal; nu blev etik og ideologi podet på det ædle materiale. Lysten til at undersøge klassisk marmorskulptur for farvespor har følgelig i århundreder været omvendt proportional med iveren efter at gøre dem fint hvide. Og har været det indtil for ganske nylig. Den ideelt hvide europæiske identitet udtrykt i græsk skulptur blev fremført for et globalt publikum ved åbningen af de olympiske lege i Athen i 2004: I den historiske kavalkade var alt farverigt, undtagen de arkaiske og klassiske afsnit – der var alt hvidt.<sup>41</sup>

Den viden, vi trods alt har, gør det klart, at klassisk skulptur (og arkitektur) var polykrom i lige så omfattende grad som den arkaiske, uanset materiale. De nyeste udtømmende undersøgelser af de to bronzestatuer fra Riace daterer dem



med sikkerhed til 400-tallet f.v.t. og påviser en grundlæggende naturalistisk polykromi svarende til den samtidige marmorskulptur. En forskningsbaseret rekonstruktion af krigerne ændrer vores forestillinger om det syn, der mødte én på Akropolis i klassisk tid [3].<sup>42</sup> Spor af farve på Zeus' tempel i Olympia, på Parthenon og på Kong Mausolos' gravmæle i Halikarnassos (Bodrum) viser en smule af, hvad arkitekturens marmorskulpturer havde at byde på. Kun den senklassiske *Alexander-sarkofag* fra ca. 320 f.v.t. gør det imidlertid i detaljer, med nuanceret hudfarve og højlys i øjnene. Vi ser en farvesætning, der støtter og styrker de naturalistiske former.<sup>43</sup>

Den klassiske skulpturs former er stiliserede i samme forstand som de arkaiske, men ud fra andre parametre, set gennem en optik, der stiller skarpt på det naturgivne. Grækerne benyttede ordet *mimesis* om den form for gengivelse. I stedet for "stiliseret" taler vi om en formgivning, der er "idealiseret" i sin gengivelse af det naturlige forbillede. Formernes gyldighed bliver dermed "universel" og, har man resolut hævdet, derfor uforenelig med den prosaiske sanselighed, farven på formen er blevet forbundet med. Det er denne ligning, der siden midten af 1700-tallet har diskvalificeret den polykrome skulptur som kunst. Vi kan imidlertid konstatere, at billedhuggere af Phidias og Praxiteles' kaliber ubesværet forenede det sanselige og det universelt gyldige i deres skulpturer. Det kan vi lære noget af.

### Dimensionerne, materialerne og billedmediernes enhed: Hellenistisk tid

Den klassisk arkæologiske og kunsthistoriske kategorisering og klassificering af antikkens billedmedier er metodisk nødvendig for at skabe orden,<sup>44</sup> men er vildledende, hvis denne funktion glemmes. Forskningen i antikke skulpturers polykromi har bidraget afgørende til at påvise det og har dermed bragt os på sporet af nye indsigter i en fælles fortid. Den hellenistiske periode er et særlig velegnet udgangspunkt for en diskussion af synspunktet, men ikke den eneste mulige.

To aspekter af den akademiske taksonomi er vedkommende her. Man kan for det første rette blikket mod den klassificering, der traditionelt fore-

[3] *Kriger A* fra Riace. Ca. 440 f.v.t. En eksperimentel rekonstruktion af bronze med tilføjelser af kobber, sølv, guld og farvet patineret. Højde med spyd 260 cm. (Liebieghaus Research Team 2015). Foto: Städelstiftung.



tages af skulptur i forskellige formater og i forskellige materialer,<sup>45</sup> dernæst mod den lige så traditionelle skelnen mellem todimensionale og tredimensionale billedmedier.

I afsnittet ovenfor kom jeg kort ind på forholdet mellem materialerne marmor og bronze og nævnte, at der i begge materialer tilstræbes en naturalistisk polykromi. Nu drejer det sig om forholdet mellem materialerne terrakotta og marmor og mellem små og store formater. Den polykromi, forskningen er i færd med at afdække, vidner om kontinuitet, om helheder og sammenhænge, på tværs af materialer og formater.

Særlig stor betydning har påvisningen af ligheder mellem farvesætningen af senklassiske/hellenistiske terrakottastatuetter – de såkaldte Tanagra-figurer – på den ene side og samtidig storskulptur af marmor på den anden.<sup>46</sup> Terrakottastatuetterne er nemlig bevaret i meget stort tal, og i kraft af deres anvendelse som gravgaver er den polykrome bemaling langt bedre bevaret end storskulpturens. Statuetternes indirekte vidnesbyrd er derfor uvurderlig.

Forskningen i terrakottastatuetternes polykromi har ført til en frugtbar diskussion af forholdet mellem format, materiale og kunstnerisk kvalitet. Der har traditionelt været tale om et ligefremt proportionalt forhold mellem format, materialeværdi og æstetisk status; denne vurdering er implicit i termen *Klein-kunst* og afspejles i det hierarki, der findes i lærebøger og museale præsentationer. Det viser sig nu, at terrakottastatuetter af højeste kvalitet er bemalet og forgyldt på et æstetisk sofistikeret og teknisk meget krævende niveau.<sup>47</sup>

To paralleller fra senere europæiske epoker melder sig. Terrakotta var det bærende materiale for en af den italienske renæssances mest forbløffende frembringelser, 1400-tallets florentinske portrætbuster. Deres til tider overdådige *mixed media*-polykromi har kun i et fåtal af tilfælde overlevet en senere tids rabiat monokrome reception af antik skulptur: Uden farverne passede busternerne bedre til forestillingerne om den romerske republikks djærve fysiognomiske idealer. Og så var statuetteformatet mindst lige så populært i det porcelæns glade 1700-tal, som det var i hellenistisk tid, produktionens omfang og kvalitetsspektret lige så stort. De førende hellenistiske fremstillere af terrakottastatuetter kan række hånden ud til værkstederne i Sèvres ved Paris og Meissen nær Dresden. Det kommer ikke altid an på størrelsen, som det hedder.

Den anden akademiske grænsedragning er den mellem todimensionale og tredimensionale billedmedier: Rundskulptur i stort format er kongen af det tredimensionale billedmedie, med relieffet som kronprins; i det todimensionales rige er stormaleriet hersker, med et hav af undersåtter. Siden renæssancens “paragone debat” om de to kunstarters relative betydning har maleri og skulptur



**[4]** Udsnit af den ene langside af *Alexander-sarkofagen* med Alexander i kamp. Eksperimentel rekonstruktion. Originalen er fra ca. 320 f.v.t. Bemalet marmor. Højde 60 cm. Istanbul, Det Arkæologiske Museum, inv. nr. 370. Rekonstruktion "C"; kunstmarmor og historiske pigmenter (V. Brinkmann og U. Koch-Brinkmann 2006-2007). Foto: Städelstiftung.

været konkurrenter. En klar grænse er altså blevet trukket mellem rund- og reliefskulptur på den ene side og flademaleri på den anden. Forskning i skulpturpolykromien har leveret afgørende vidnesbyrd om, at denne adskillelse ikke længere lader sig opretholde; ikke overraskende kommer beviserne fra undersøgelser af reliefskulpturer. Der er en grundlæggende overensstemmelse mellem reliefferne i frisen på Siphniernes Skatkammer i Delphi, fra arkaisk tid, ca. 525 f.v.t., og i den senklassiske frise på *Alexander-sarkofagen*, ca. 320 f.v.t. **[4]**. De udviser begge en fuldstændig kontinuitet ind igennem relieffernes forskellige niveauer, fra de rundskulpturelle gennem høj- og lavreliefniveauer til reliefgrundens flade. Fremtoningen er forskellig, fordi formsproget er forskelligt. Sarkofagens naturalistiske formgivning kræver trompe l'oeil-gengivelse af det, der vises på reliefgrunden. Dette direkte, synlige, fysiske kontinuum mellem dimensionerne kunne muligvis udvides med udgangspunkt i hypotesen om et tilsvarende mere abstrakt fællesskab mellem rundskulptur og flademaleri i mesterklassen. Viser freskomalerierne fra facaden af den senklassiske kammergrav fra Aghios Athanassios os, hvordan Nikias ville have farvesat en skulptur af Praxiteles?<sup>48</sup> Plinius den Ældre fortæller os i sin naturhistorie om deres samarbejde.<sup>49</sup>



**[5]** Forsiden af en bryllups-kiste (cassone) udført til Paola Gonzagas bryllup i 1478. Tilskrevet Andrea Mantegnas værksted. Relieffets motiv er "kejser Trajans retfærdige dom". Poppeltræ; bemalet pastiglia (gips/gesso). 67 x 212 x 13 cm. Klagenfurt, Landesmuseum für Kärnten, inv. nr. K 90 a/b. Foto: Landesmuseum für Kärnten.

En polykromt reliefdekoreret trækiste til klæder (en *cassone*) udført til Paola Gonzagas bryllup i 1478 **[5]** byder på en tankevækkende parallel fra den italienske renaissance. Relieffets motiv er et antikt optog, og kontinuiteten gennem dimensionerne er – vel ubevidst? – gennemført senklassisk græsk. Her oplever man måske tilnærmelsesvis farvesætningen af *Alexander-sarkofagen*. Efterfølgende kan man så fundere videre over kunsthistoriens hvidvaskning af 1400-tallets skulptur: Det er i forbløffende grad lykkedes at fortrænge den omstændighed, at polykrom skulptur århundredet igennem blev skabt i alle afskygninger og af tidens største navne – som del af et kontinuum, der rakte århundreder tilbage og overlevede på trods i de følgende.

### “Original” og “kopi” i romersk regi

Den relative nærhed i tid og produktionens enorme omfang gør, at skulpturer fra romersk tid er i absolut overtal i de fleste samlinger af antik skulptur. Da de er “yngre”, er deres polykromi alt andet lige bedre bevaret end på deres græske forgængere. Hvad “det sande billede” af romersk skulptur angår, har polykromiforskningen medvirket til at ændre vores forestillinger på afgørende vis. Hvor sandt et billede har vi eksempelvis af kejser Caligula, når vi ikke ved, hvilke farver portrætstatuens toga har?<sup>50</sup>

Omdrejningspunktet her er imidlertid ikke polykromiens rolle som farvekode i angivelse af en portrætteret persons sociale status, men udgøres derimod af begrebsparret “original” og “kopi”.

Den romerske elites efterspørgsel efter græsk skulptur fra klassisk tid og af de store mestre førte fra og med det 1. århundrede f.v.t. til en omfattende produk-

tion af kopier i marmor efter klassiske originaler – der overvejende var af bronze. Nyere forsknings påvisning af marmorkopiernes polykromi åbner nye perspektiver i forståelsen af disse romerske værker; undersøgelsen af Glyptotekets *Amazone Sciarra* [jf. forsiden og side 4, red.] fra midten af det 2. århundrede e.v.t. har bidraget væsentligt i den sammenhæng.<sup>51</sup> Det har længe været erkendt, at kopierne i en række henseender afviger fra originalerne på måder, der gør, at termen kopi ikke er dækkende: Oversættelsen til et andet materiale end originalens, forskydninger i formatet samt ændring af fysisk kontekst og af funktion kan nævnes.<sup>52</sup> Til denne lignings faktorer må “kopiens” polykromi nu føjes. Uanset om nu den græske original var af bronze eller marmor, har dens polykromi nemlig næppe været kendt af kopisten. Arkæologiske fund viser, at de romerske billedhuggere arbejdede efter ubemalede gipsafstøbninger, og skulpturmalerens farvesætning udgør derfor en selvstændig, “original”, forandring af det græske forbillede.

Disse forandringer af vores “sande billede” fører nye, frugtbare forsknings-spørgsmål med sig. Inden for rammerne af Ny Carlsberg Glyptoteks polykromiforskning spurgte vi eksempelvis, om romerske marmorkopier af samme græske original mon så fulgte en bestemt “opskrift” i farvesætningen? Glyptotekets amazone og en amazone af samme type fundet i Spanien var forskelligt bemalet; men de var også af forskellig kvalitet og ikke identiske i alle enkeltheder. Hvad så, når op til fire formgivningsmæssigt identiske kopier af samme original blev opstillet i yderst repræsentative interiører – som i de mauretanske kongers palads i Caesarea Mauretaniae og kejser Domitians sommerslot i Castel Gandolfo. Var pointen så, at de også var ens bemalet – eller var den netop forskellen i farvesætningen?<sup>53</sup> “Kopierne” må, konteksten taget i betragtning, vel under alle omstændigheder have været forbundet med noget positivt, eftertragtet.

Der sættes i det hele taget spørgsmålstejn ved forestillingen om, at to ens er en kedsommelighed, og at de kopieringsværdige originale græske mester-værker var unikaer. Hvad det sidstnævnte angår, kan Glyptoteket byde på en god indgang, nemlig hovedet af en romersk kopi af en græsk original forestil-lende Penelope nedsunket i sorgfuld længsel efter Odysseus’ hjemkomst. Andre kopier af samme type fortæller os, at der må have eksisteret en nu tabt berømt græsk original fra klassisk tid.

Meget vel. Men “det sande billede” rystes kraftigt, når vi ser en identisk, original, klassisk marmorstatue fundet i ruinerne af Persepolis, lagt øde af Alexander den Store i 330 f.v.t. Den kan en kopist fra romersk kejsertid ikke have kendt til – der må derfor have eksisteret (mindst) to ens klassiske originaler.<sup>54</sup>

## Senere europæisk polykromi, i skulptur og arkitektur

Forskningen i senere europæisk skulptur og arkitekturs polykromi er præget af samme dynamik som den, der gælder antikken. Fra begge sider er der interesse i at undersøge, hvordan traditioner fra antikken lever videre i tidlig middelalder og byzantinsk tid. En af de broer, der er ved at blive slået, bæres af studiet af bemalede vinduesrammer af sten (*transennae*), fra senantikken til romansk tid. En systematisk tværvideenskabelig undersøgelse af de byzantinske diptycha af elfenben ville være mindst lige så givtig...<sup>55</sup>

Samtidig har en ny kritisk udgave af den såkaldte *Mappae clavicula* påvist, at denne middelalderlige tekst trækker på antikke kilder, der kan spores helt tilbage til hellenistisk græsk tid. Den rummer opskrifter på fremstilling af blandt andet pigmenter.<sup>56</sup>

Farven er under spektakulær genfremkaldelse på monumenter fra det 8. århundrede og frem: Stukreliefferne i det longobardiske kapel i Cividale di Friuli er blevet overbevisende farvesat, og facaderne af den romanske Notre-Dame La Grande i Poitiers og de store gotiske katedraler i Reims og Amiens undslap den bølge af sandblæsende "rengøringer", der hærgede frem til de tidlige 1990'ere. Et italiensk forskerhold er nu i gang med undersøgelser af polykromien i monumentale facader fra romansk tid til renæssancen – med forbløffende, om end endnu upublicerede resultater. De kan opsummeres i en karakteristik af domkirkernes facade: Det drejer sig ikke først og fremmest om et æstetisk, sanseligt fænomen, men om kommunikation – med farven som nødvendig medspiller. Det samme gælder, *mutatis mutandis*, vores hjemlige romanske granitrelieffer.

Det sande billede finder vi ikke, men det lønner sig at søge efter det.

### ABSTRACT

#### **The Re-Emergence of Colour. A "Truer Picture" of the Sculpture of Classical Antiquity**

Though often held to be a well-known fact, the consequences of the re-emergence of polychromy of ancient Greek and Roman sculpture have not yet made themselves noticeably felt in the practice of disciplines most affected, namely classical archaeology and art history. Yet it challenges what we have long held to be "the true picture" of classical sculpture, as well as ideas on the aesthetics of later European sculpture. The absence of studies of the aesthetic dimension of polychrome sculptures of these later periods is remarkable. An outline of views on the aesthetics of the portrait of Nefertiti, a world famous masterpiece of ancient Egyptian polychrome sculpture, is followed by sections dealing in chronological order with some of aspects of how polychromy affects the picture we have of Greek and Roman sculpture. The relatively recent recognition of the unity of form and colour in

Archaic sculpture is discussed on the background of the reception of the period; similarly, the unity of the sensuality of polychromy with ideal forms is the theme of the Classical section. In archaeology and art history, academic taxonomies of sculpture are established on the basis of materials, formats and dimensionalities. The advent of polychromy creates a continuum across these categories, in all periods, but is most clearly to be traced in the Hellenistic. In Roman sculpture, “copies” of Greek originals have for some time been the subject of increasingly varied, positive appreciation. The term “copy” is therefore being replaced by others, reflecting the “originality” of the contribution made by the Roman sculptors. To this can now be added that of the sculpture painter, leading to a whole new set of research questions. Were identical copies similar in their polychromy as well? This touches on the concept of “copy” and “original” in a Greek and Roman context. A final section reflects briefly on how this affects “true pictures” of later European sculpture and architecture.

---

#### NOTER

- 1 Weil-Garris Brandt, 1987, p. 400. Jeg takker Marina Vidas for denne henvisning.
- 2 Østergaard, 2017.
- 3 Jf. Preliminary reports 1-5, 2009-2013, samt anden information om projektet på [www.track-ingcolour.com](http://www.track-ingcolour.com). En afsluttende rapport er under udarbejdelse.
- 4 Bunte Götter: *Die Farbigkeit antiker Skulptur*, Berlin, 2010, Brinkmann og Scholl, 2010 (siden 2003 også vist mange andre steder); *ClassiColor. Farven i antik skulptur*, Ny Carlsberg Glyptotek, 2004, Nielsen og Østergaard, 2004; *Som forvandlet. Antik skulptur i farver*, Ny Carlsberg Glyptotek, 2014, Østergaard og Nielsen, 2014; Østergaard, 2014.
- 5 Østergaard, 2017, under udgivelse; men optaget i *Die Kleine Pauly*, Bd. 10, 2001, pp. 51-52, s.v. “Polychromie. III. Plastik” (Richard Neudecker); Boardman, 2016, pp. 7, 80; Abbe, 2015.
- 6 Fx Pope-Hennessy, 1997 om det polykrome værk *Madonna del Latte*.
- 7 Bray, 2009 og Nash, 2010 er eksempler til efterfølgelse.
- 8 Se fx <http://www.amarnaproject.com/> og Manniche og Hermansen, 2009.
- 9 Borchardt, 1923, p. 31, note 1.
- 10 Wildung, 2005, p. 75.
- 11 Om polykromien og værkets tekniske egenskaber i øvrigt: Borchardt, 1923, p. 32; Anthes, 1973, pp. 6-8; Kraus og Wiedemann, 1997.
- 12 Borchardt, 1923, pp. 33-38; Anthes, 1973, pp. 11-14 (“An essay in contemplation of the Nofretete Head”). Den tyske arkæolog Rudolf Anthes (1896-1985) var tilknyttet Ägyptisches Museum i Berlin i 1930’erne, afskediget 1938. Direktør 1945-50; 1952-1963 professor i ægyptologi ved University of Pennsylvania, Philadelphia; Wildung, 2005 (f. 1941). Seyfried, 2012 (f. 1960) citerer Borchardt, 1923. Oversættelser ved artiklens forfatter.
- 13 Borchardt, 1923, p. 33.
- 14 Borchardt, , 1923, p. 35.
- 15 Borchardt, 1923, p. 33.
- 16 Wildung, 2005, p. 75.
- 17 Wildung, 2005, p. 75.
- 18 Anthes, 1973.
- 19 Wildung, 2005, p. 75.

- 20 Borchardt, 1923, p. 34.
- 21 Wildung, 2005; Seyfried, 2012.
- 22 Anthes, 1973, p. 11, p. 12.
- 23 "Bestimmte Farben wurden dabei bestimmten Formen und deren Oberflächen zugeordnet, Form und Farbe dadurch mit einander zur Wirkung gebracht. Zwar tragen die Formen die Farben, aber die Farben betonen die Formen auch, bringen sie gleichsam zum klingen – und das in der Aufstellung am Grab sicher verschieden je nach Sonneneinfall und Schattenbildung... Der Betrachter des Bildwerks ist aufgefordert, nach der Bedeutung von Form und Farbe zugleich zu fragen." W.-D. Heilmeyer i Massmann og Heilmeyer, 2014, p. 121, om *Die Berliner Göttin*, fra ca. 570 f.v.t.
- 24 Brinkmann, 2003.
- 25 Prettejohn, 2012, pp. 171-181; 194. Vilhelm Hammershøi er bemærkelsesværdigt tidligt ude med sit maleri *Et græsk relief* af et arkaisk relief i Louvre, fra 1891. Ny Carlsberg Glyptotek MIN 3593, Vad, 2003, pp. 120-128, 123 (ill.).
- 26 Prettejohn, 2012, p. 202.
- 27 Synspunktet er ikke ordentligt underbygget; feltet er ikke tilstrækkeligt udforsket.
- 28 Houby-Nielsen, 2000.
- 29 Jette Christiansen, 2000.
- 30 Østergaard, 2010, p. 84; Wünsche, 2011, pp. 235-237; Jockey, 2013, pp. 239-262.
- 31 Jockey, 2013, pp. 248-262.
- 32 Heilmeyer og Massmann, 2014, pp. 45-48. Først i 1973 bliver statuen igen gengivet i farver; den første gennemgribende farvedokumentation blev udgivet i 2003, jf. Brinkmann, 2003, nr. 195.
- 33 Boardman, 1978, pp. 80-81
- 34 Brinkmann, 1987, pp. 42-54.
- 35 *Peplos-koren*: Koch-Brinkmann, Piening og Brinkmann, 2014.
- 36 Martini, 1990, pp. 45-56.
- 37 *Kalvebæreren*: Brinkmann, 2003, kat.nr. 65. *Kore Akr. 682*: Brinkmann, 2003, kat.nr. 103; Schmaltz, 2009. Siphniernes Skatkammer: Brinkmann, 1994, p. 49.
- 38 Heftigheden opleves i mundtlige fora.
- 39 Quatremère de Quincy, 1814.
- 40 På samme måde som de farvede glasperler, der var indfældet i quillocherne under de ioniske kapitæler i Erechtheions nordhal – næsten som halskæder, jf. Vitruvius 4.1.7-8 om den ioniske orden som kvindelig. Se Stern, 1985.
- 41 Se fx <https://www.youtube.com/watch?v=UoJKHmkb0g4>
- 42 Brinkmann, 2015; Brinkmann og Koch-Brinkmann, 2016.
- 43 Brinkmann, 2010, pp. 186-194.
- 44 Termen anvendes her uden fast teoretisk fodfæste; hensigten er at undgå brugen af ordet "kunst", hvis anvendelse i en antik græsk sammenhæng forekommer anakronistisk.
- 45 Brinkmann, 2003, pp. 18-20; Brinkmann et al. i Heilmeyer og Massmann, 2014, p. 109, note 229.
- 46 Blume, 2014. I det græske kerneområde synes terrakotta ikke at være blevet anvendt til skulptur i stort format; fund af gavlskulpturer fra det hellenistiske Etrurien og det senrepublikanske Rom vidner om de højder, der kunne nås, jf. Ferrea, 2002. Om hellenistisk polykromi: Blume, 2014.
- 47 Bourgeois, Jeammet og Pagès-Camagne, 2013; Jeammet, 2014.
- 48 Østergaard, 2010, p. 92, fig. 38, p. 93.
- 49 Plinius d. Ældre, *Naturalis Historia XXXV*, 133.



- 50 <http://www.digitalsculpture.org/caligula/index.html>; Liverani, 2014, pp. 22-26.  
Om polykromien i romersk skulptur, se Østergaard, 2008.
- 51 Østergaard, Sargent og Therkildsen, 2014.
- 52 Junker og Stähli, 2008; Landwehr, 2010; Pfanner, 2015.
- 53 Østergaard, 2015.
- 54 Settis, 2015; Razmjou, 2015. En senere parallel: Miquel Falomir: "Titian's replicas and variants" in *Titian*, National Gallery Company, London, 2003, pp. 60-68. Jeg takker Marina Vidas for denne henvisning.
- 55 Om byzantinsk polykromi: Kiilerich, 2012. Middelalderlig polykromi: Andreuccetti og Cervelli, 2009.
- 56 Baroni, Travaglio og Pizzigoni, 2014.

## LITTERATUR

- Abbe, Mark: "Polychromy" in Friedland, Elise A. og Melanie Grunow Sobocinski, with Elaine K. Gazda (red.): *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, Oxford University Press, New York, 2015, pp. 173-188.
- Andreuccetti, Paola Antonella og Iacopo Lazzareschi Cervelli (red.): *Il Colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica, pietra e colore, Conoscenza, conservazione e restauro della policromia. Atti delle giornate di studi, Lucca, 22-23-24 novembre 2007, Istituto storico lucchese, Opificio delle pietre dure, Istituto storico lucchese, Lucca, 2009.*
- Anthes, Rudolf: *The Head of Queen Nofretete*, Gebr. Mann, Berlin, 1953; revideret udgave og engelsk oversættelse 1973; seneste udgave 1986.
- Baroni, Sandro, Paola Travaglio og Giuseppe Pizzigoni (red.): *Mappae clavicula. Alle origini dell'alchimia in Occidente. Testo, traduzione, note*, Il Prato, Saonara, 2014.
- Blume, Clarissa: "Rosa, blå og andre præferencer" i Østergaard og Nielsen, 2014, pp. 166-189.
- Boardman, John: *Greek Sculpture: The Archaic Period*, Thames & Hudson, London, 1978.
- Boardman, John: *Greek Art*, Thames & Hudson, London, 5. udg., 2016.
- Borchardt, Ludwig: *Porträts der Königin Nofret-Ete aus den Grabungen 1912/13 in Tell El-Amarna*. Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Deutschen Orient-Gesellschaft 44, J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung, Leipzig, 1923.
- Bourgeois, Brigitte, Violaine Jeammet og Sandrine Pagès-Camagna: "'Color siderum'. La dorure des figurines en terre cuites grecques aux époques hellénistique et romaine", *Bulletin des Correspondances Hellénistiques*, 136-137, 2012-2013 (2014), pp. 483-510.
- Bray, Xavier (red.): *The Sacred made Real. Spanish painting and sculpture 1600-1700*, The National Gallery, London, 2009.
- Brinkmann, Vinzenz: "La polychromie de la sculpture archaïque en marbre" in Delamare, François, Tony Hackens og Bruno Helly (red.), *Datation-Characterisation des peintures pariétales et murales*, PACT 17, 1987, pp. 35-70.
- Brinkmann, Vinzenz: *Beobachtungen zum formalen Aufbau und zum Sinngehalt der Friese des Siphnierschtzhauses*. Studien zur Malerei und Farbgebung I, Biering & Brinkmann, München, 1994.
- Brinkmann, Vinzenz: *Die Polychromie der archaischen und frühklassischen Skulptur*. Studien zur Malerei und Farbgebung 5, Biering und Brinkmann, München, 2003.
- Brinkmann, Vinzenz: "Die blauen Augen der Perser. Die farbige Skulptur der Alexanderzeit und des Hellenismus" in Brinkmann og Scholl, 2010, pp. 186-201.
- Brinkmann, Vinzenz: "Art of many colors. Classical statues in their original appearance" in Settis, Anguissola og Gasparotto, 2015, pp. 95-100.

- Brinkmann, Vinzenz og Andreas Scholl (red.): *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur. Eine Ausstellung der Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin in Kooperation mit der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main und der Stiftung Archäologie, München im Pergamonmuseum auf der Museumsinsel Berlin. 13.7. – 3.10.2010*, Hirmer Verlag, München, 2010.
- Brinkmann, Vinzenz, Oliver Primavesi og Max Hollein (red.): *Circumlitio. The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture*, Hirmer Verlag, München, 2010.
- Brinkmann, Vinzenz og Ulrike Koch-Brinkmann: “Das Rätsel der Riace-Krieger – Erechtheus und Eumolpos” in Brinkmann, Vinzenz (red.), *Athen. Triumph der Bild*, Imhof, Petersberg, 2016, pp. 114-128.
- Christiansen, Jette: “Carl Jacobsens rejser i Grækenland” in Christiansen og Nielsen, 2000, pp. 193-197.
- Christiansen, Jette og Anne Marie Nielsen (red.): *København – Athen tur/retur. Grækenland og Danmark i 1800-tallet*, Ny Carlsberg Glyptotek, København, 2000.
- Ferrea, Laura: *Gli dei di terracotta. La ricomposizione del frontone da via di San Gregorio*, Electa, Milano, 2002.
- Heilmeyer, Wolf-Dieter og Wolfgang Massmann: *Die ‘Berliner Göttin’. Schicksale einer archaischen Frauenstatue in Antike und Neuzeit*, Kunstverlag Josef Fink, Lindenberg im Allgäu, 2014.
- Houby-Nielsen, Sanne: “Anne Marie Carl Nielsen og det sene 1800-tals farvedebat” in Christiansen og Nielsen, 2000, pp. 149-161.
- Jeammet, Violaine: “Skulptur en miniature. Polykromi på terrakottastatuetter i Louvres samling” in Østergaard og Nielsen, 2014, pp. 208-222.
- Jockey, Philippe: *Le mythe de la Grèce blanche. Histoire d’un rêve occidental*, Belin, Paris, 2013.
- Junker, Klaus og Adrian Stähli (red.): *Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst*, Oxford, Oxbow, 2008.
- Kiilerich, Bente: “Monochromy, Dichromy and Polychromy in Byzantine Art” in Doron Rhodopoikilon, *Studies in Honour of Jan Olof Rosenqvist*, Uppsala Universitet, Uppsala, 2012, pp. 169-186.
- Koch-Brinkmann, Ulrike, Heinrich Piening og Vinzenz Brinkmann: “Piger og gudinder. Om dragten på arkaiske kvindestatuer” in Østergaard og Nielsen, 2014, pp. 126-129, 136-137.
- Krauss, Rolf og Hans-Georg Wiedemann: “Das Schwarze in Nofretetes Auge”, *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz XXXIV*, 1997, pp. 211-223.
- Landwehr, Christa: “The Baiae Casts and the Uniqueness of Roman Copies” in Rune Frederiksen og Eckart Marchand (red.), *Plaster Cast. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, De Gruyter, Berlin, 2010, pp. 35-46.
- Liverani, Paolo: “‘Per una ‘Storia del colore’. La scultura policroma romana, un bilancio e qualche prospettiva” in Liverani og Santamaria, 2014, pp. 9-32.
- Liverani, Paolo og Ulderico Santamaria (red.): *Diversamento bianco. La policromia della scultura romana*, Quasar, Rom, 2014.
- Manniche, Lis og Bo Dahl Hermansen (red.): *Fokus på Amarna – Akhenaton og Nefertitis univers*, Orbis, København, 2009.
- Martini, Wolfram: *Die archaische Plastik der Griechen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1990.
- Nash, Susie: “‘The Lord’s Crucifix of costly workmanship’. Colour, Collaboration and the Making of Meaning on the Well of Moses” in Brinkmann, Primavesi og Hollein, 2010, pp. 356-381.
- Nielsen, Anne Marie og Jan Stubbe Østergaard (red.): *ClassiColor. Farven i antik skulptur*, Ny Carlsberg Glyptotek, København, 2004.

- Pfanner, Michael: "The limits of ingenuity. Ancient copyists at work" in Settis, Anguissola og Gasparotto, 2015, pp. 101-105.
- Pope-Hennessy, John Wyndham: *An Introduction to Italian Sculpture. I. Italian Gothic Sculpture*, Phaidon, London, 4. udg., 1997-2000, p. 194 .
- Prettejohn, Elizabeth: *The modernity of ancient sculpture. Greek sculpture and modern art from Winckelmann to Picasso*, I.B. Tauris, London, 2012.
- Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostôme: *Le Jupiter Olympien*, Didot, Paris, 1814.
- Razmjou, Shahrokh: "Plundering Macedonians. A shattered Penelope and the sack of Persepolis" in Settis, Anguissola og Gasparotto, 2015, pp. 125-128.
- Schmaltz, Bernhard: "Die Kore Akropolismuseum Inv. 682: Versuch einer Rekonstruktion", *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, 124, 2009, pp. 75-133.
- Settis, Salvatore, Anna Anguissola og Davide Gasparotto (red.): *Serial/Portable Classic: The Greek Canon and its Mutations*, Fondazione Prada, Milano, 2015.
- Settis, Salvatore: "Supremely original. Classical art as serial, iterative, portable" in Settis, Anguissola og Gasparotto, 2015, pp. 51-72.
- Seyfried, Friederike (red.): *Im Licht von Amarna. 100 Jahre Fund der Nofretete*, Berlin, 2012, 336 (Kat.-Nr. 122). = e-Museum-tekst [http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t2.collection\\_lightbox.\\$TspTitleLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=FilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=Slightbox\\_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=8](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t2.collection_lightbox.$TspTitleLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=FilterDefinition&sp=0&sp=1&sp=1&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=8).
- Stern, E. Marianne: "Die Kapitelle der Nordhalle des Erechtheion", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, 100, 1985, pp. 402-426, pls. 91-96.
- Vad, Poul: *Hammershøi. Værk og liv*, Gyldendal, København, 5. udg., 2003.
- Weil-Garris Brandt, Kathleen: "Twenty-five Questions About Michelangelo's Sistine Ceiling", *Apollo* 126, December 1987, pp. 392-400.
- Wildung, Dietrich: *Ägyptisches Museum und Papyrussammlung Berlin*, Prestel, Berlin, 2005, pp. 73-75.
- Wünsche, Raimund: *Kampf um Troja. 200 Jahre Ägineten in München*, Josef Fink, Lindenberg im Allgäu, 2011.
- Østergaard, Jan Stubbe: "Emerging Colors: Roman Sculptural Polychromy Revived" in Roberta Panzanelli (red.), *The Color of Life. Polychromy in Sculpture. From Antiquity to Present*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2008, pp. 40-61.
- Østergaard, Jan Stubbe: "The Polychromy of Antique Sculpture. A Challenge to Western Ideals?" in Brinkmann, Primavesi og Hollein, 2010, pp. 78-105.
- Østergaard, Jan Stubbe: "Som forvandlet. Antik skulptur i farver. En introduktion til udstillingen", in Østergaard og Nielsen, 2014, pp. 12-20.
- Østergaard, Jan Stubbe: "Identical Roman Copies? Diversification through Colour" in Settis, Anguissola og Gasparotto, 2015, pp. 113-117.
- Østergaard, Jan Stubbe: "Colour shifts. On methodologies in research on the polychromy of Greek and Roman sculpture", *Proceedings of the Danish Institute at Athens*, 8, 2017, pp. 139-166.
- Østergaard, Jan Stubbe og Anne Marie Nielsen (red.): *Som forvandlet. Antik skulptur i farver*, Ny Carlsberg Glyptotek, København, 2014.
- Østergaard, Jan Stubbe, Maria Louise Sargent og Rikke H. Therkildsen: "The polychromy of Roman 'ideal' marble sculpture of the 2nd century CE" in Liverani og Santamaria, 2014, pp. 51-69.



# Fuldskalamodellen

## Arkitekturens sande billede mellem realitet og forestilling

“Sjældent er det sket, at man har bygget en model i 1:1”, udtalte den norske arkitekt Sverre Fehn i november 1996.<sup>1</sup> Udtalelsen drejede sig om rejsningen af en mockup af dele af Fehns forslag til udvidelsen af Det Kongelige Teater i København [1]. Mockuppen blev kendt som “teaterfuglen” og var en model i fuld skala af et stykke af det krummede tagparti og en central pille placeret foran Stærekassen ud mod Kongens Nytorv. Hvis mockuppen skulle overbevise om projektets kvaliteter, havde den ikke den ønskede effekt. Kritikken af projektet var omfattende, og det blev efterfølgende skrinlagt.

Spørgsmålet om repræsentationens – om billedets – sandhedsværdi, dets pålidelighed, er kontinuerligt tilstedeværende i arkitekturen: hvor vidt kan arkitekturbilledet siges at give et sandfærdigt billede af det kommende projekt? Arkitekter betjener sig af forskellige repræsentationsformer, der skal tjene til at give et billede af en kommende virkelighed: den realiserede bygning. Siden renæssancen har ortogonal projektion været en yndet tegningsform, i dag suppleret af computerbaserede tegningsformer, som tillader illusion af tre dimensioner eller fotorealistisk gengivelse. Også arkitekturmodellen kan i vid forstand betragtes som et billede af et arkitektonisk projekt eller en arkitektonisk idé. Modellen er en visuel fremtrædelse, der siger noget om bestemte rumlige og måske endda materielle og konstruktive forhold. Hvad angår modellen, har arkitekter forsøgt at lade billedet af det mulige og af realiteten nærme sig hinanden, ikke mindst ved at fjerne forskellen i skala i og med fuldskalamodellen, mockuppen, som relaterer sig direkte til den menneskelige krop. Denne artikel har til hensigt at

<

[1] Den såkaldte “teaterfugl” var en mockup af dele af den foreslåede udvidelse af Det Kongelige Teater, opstillet i november 1996. Projektet var tegnet af arkitekten Sverre Fehn. Foto: Andreas Trier Mørch. Arkitekturbilleder.dk. Creative Commons.

belyse denne type af modeller, som også Fehn nævner i det indledende citat, altså fuldskalamodellen, modellen i 1:1.

Teaterfuglen er et eksempel på de problemer, fuldskalamodeller støder på. Hvad var det egentlig, forbigående københavnerne var vidner til, hvis de passerede mockuppen i november 1996? En simulation af et byggeri? Et stykke scenografi? Et arkitektonisk spøgelse? Et sandt billede af en kommende realitet? Jeg hævder her, at fuldskalamodellen på den ene side står i et privilegeret forhold til en forestilling om et sandt udsagn – et sandt billede – når vi sammenligner med modeller i andre skalaer. Men at dette privilegium også kan vise sig at være en illusion. Fuldskalamodellens sandhedsværdi er ikke ubetinget. Studiet af fuldskalamodellerne viser nemlig, at modellerne også har deres eget liv, at de peger i mange retninger, åbner for nye oplevelser og erkendelser. Modellen er således mere end en repræsentation; den er også en tilsynekomst, et materialiseret objekt, skønt den kan gøres til billede, fx når den gengives fotografisk.

Denne flertydighed peger i sig selv på arkitekturmodellens dobbelte karakter mellem forestilling og virkelighed, en dobbelthed, som jeg vil argumentere for sættes særligt på spidsen af fuldskalamodellen. Undersøgelsen af fuldskalamodellen berører derfor ikke blot spørgsmålet om det sande billede, men i forlængelse heraf også spørgsmålet om forholdet mellem arkitekturs repræsentation og realisation og spørgsmålet om virtuel og aktuel tilblivelse. Foruden teaterfuglen som et eksempel på fuldskalamodel vil undersøgelsen bringe os omkring forskellige typer af fuldskalamodeller, hvad enten de er opført før eller efter realiseringen af et egentligt byggeri, idet jeg vil fokusere på modellen forstået som udsagn, og dermed i relation til spørgsmålet om det sande billede, snarere end modellen som et redskab undervejs i formgivningsprocessen.

### **Historiske praksisser**

Lad os begynde med nogle betragtninger om, hvad der karakteriserer arkitekturmodeller, herunder fuldskalamodellen. Gottfried Boehm betegner modeller som genstande, der beror på referentialitet og simulation, altså principielt henviser til en original, men hvor minimeringen af forskelle mellem det referende og det, der refereres til, faktisk kan føre til særligt suggestive resultater. Han nævner modeljernbanens forførende egenskaber som et eksempel. Ifølge Boehm har såkaldt ægte modeller fire egenskaber, nemlig: 1) En bestemt målestok, hvad enten der er tale om målestokslighed eller målestoksforskydning, 2) At modeller repræsenterer et udvalg af egenskaber, som karakteriserer originalen, 3) At modeller styrer iagttagelsen og 4) At modeller åbner et fortolkningsrum. Man kan tale om modeller, der simulerer og dermed skal vække til genkendelse. Eller

om modeller, som er særligt åbne i deres referentialitet, og som Boehm betegner som heuristiske, det vil sige, at de befordrer udforskning og refleksion. Netop denne sidstnævnte type er interessant som bindeled mellem viden og gøren, idet den tillader eller ligefrem fremmaner tænkningen.<sup>2</sup>

Boehm fastslår, at modeller funderer sig på opfattelsen af en analogi mellem konstrukt (model) og realitet, der optræder som sidestykker, men uden fuldkommen lighed.<sup>3</sup> Herved peger han på netop det dobbelte aspekt ved arkitekturmodellen, jeg tidligere berørte: At den på samme tid er lig med og forskellig fra den realiserede bygning. Arkitekturmodellen betegner Boehm som et paradigme, et eksempel eller forbillede, hvad enten modellen refererer til noget eksisterende, endnu ikke eksisterende, noget umuligt eller ikke længere eksisterende.<sup>4</sup> Ordet paradigme stammer fra det græske *paradeigma*, 'eksempel', sammensat af præfixet *para* ('ved siden af') og ordet *deigma* ('bevis'). Følger vi Boehms forståelse af arkitekturmodellen som et paradigme, må den altså tænkes som del af et sandhedsudsagn om relationen mellem model og realitet – noget bliver bevist. Christian Hubert har derimod beskrevet modellen som en præsentation af arkitektur snarere end en repræsentation, om end begge aspekter er til stede:

For the space of the model lies on the border between the work and what lies beyond. And like the frame, the model is neither wholly inside nor outside, neither pure representation nor transcendent object. It claims a certain autonomous objecthood, yet this condition is always incomplete. The model is always a model *of*.<sup>5</sup>

Men heller ikke bygninger er rene referencepunkter, fremhæver Hubert, også de optræder med reference til andet og mere end sig selv. Således kan et arbejde med modellen i sig selv være en mulighed for at undersøge arkitekturens sandhedsforståelse, spillet mellem virkelighed og forestilling, eller som Hubert betegner det: "(...) architecture's claims to verisimilitude as based on seemingly motivated relationships (...)."<sup>6</sup> Fuldskalamodelen sætter netop denne *tilsyneladende motivation* på spidsen.

*Paradeigma* var betegnelsen for fuldskalamodeler af bygningsdetaljer, som håndværkere i det antikke Grækenland benyttede eksempelvis ved opførelsen af tempelbyggeri.<sup>7</sup> Senere, i renæssancen, fik Michelangelo i 1547 ifølge Vasari på foranledning af pave Paul III konstrueret en træmodel i naturlig størrelse af gesimsen til Palazzo Farnese.<sup>8</sup> I dette tilfælde er modellen altså, som eksemplet med teaterfuglen, fremstillet med henblik på kommunikation med andre, dvs. at den ikke blot er tænkt som arkitektens arbejdsredskab og objekt for udvikling af

bestemte arkitektoniske idéer, men som argument over for andre, altså med et fuldgyldigt budskab tilknyttet. Fra slutningen af 1500-tallet findes beskrivelser af fuldskalamodeller, som antyder, at de blev anvendt i større omfang, bl.a. af arkitekterne Borromini og Bernini i 1600-tallet, og i de følgende århundreder findes flere eksempler på konstruktionen af fuldskalamodeller med anvendelse af materialer som træ, gips, papmache og bemalet lærred.<sup>9</sup> Som Karen Moon har anført, var nogle af disse fuldskalamodeller tættere på at være store malerier end egentlige tredimensionale modeller.<sup>10</sup> De bemalede lærreder kan sammenlignes med barokkens *trompe l'œil*-maleri; de var fremstillet med intention om en sansbedragende simulation af objekters fremtoning. Dermed kan de bemalede modeller forbindes med de simulationer, som optræder i nutidens arkitekturproduktion, eksempelvis computergenererede 3D-simulationer.<sup>11</sup>

I 1800-tallet var fuldskalamodeller mindre udbredt og blev hovedsageligt anvendt til fremstilling af bygningsdetaljer, mens de i 1900-tallet ofte blev anvendt til at teste bestemte konstruktive eller rumlige egenskaber ved projektet. Æstetiske og perceptuelle forbindelser mellem maleri, arkitektur og skulptur blev til gengæld undersøgt i moderne billedkunst, eksempelvis peger Christian Hubert på undersøgelser af kontinuerede rum, såsom El Lissitzkys *Proun*-rum (1923) og Mondrians atelier, hvor arkitektonisk rum, skulpturelle objekter og malerier overlejrer hinanden.<sup>12</sup>

Også det nutidige Studio Mumbai anvender fuldskalamodellen som et redskab i udarbejdelsen af deres projekter. Dette foregår i samarbejde med håndværkerne, idet flytbare vægge placeres på grunden og flyttes rundt, til den ønskede rumstørrelse og -sammenhæng er fundet. Man anvender lette trækonstruktioner beklædt med stof. Der er ikke udarbejdet tegninger inden arbejdet med fuldskalamodellen, men eksempelvis kan en mindre model være lavet, og ud fra fuldskalamodellen kan arkitekterne igen producere en model i lille størrelse, altså i en heuristisk proces.<sup>13</sup> Arkitekturfotografen Hisao Suzuki beskriver således, hvordan Studio Mumbais fuldskalamodeller muliggør en sansning, som andre repræsentationsformer ikke ville kunne afstedkomme: "Each temporary wall was erected one by one, and a life-sized space was created. (...) They revealed a form to allow decisions to be made on the basis of real sensations. (...) The work was conducted on a large scale, but it was amazingly logical."<sup>14</sup> Her har fuldskalamodeller altså den tidligere nævnte funktion af testredskaber i en skabende proces, i undersøgelsen af en kommende realitet.



## Teaterfuglen

Lad os vende tilbage til teaterfuglen. Projektkonkurrencen om udvidelsen af Det Kongelige Teater drejede sig i hovedsagen om at tilvejebringe en ny skuespilscene til teatret, placeret i Hirschsprung-karréen øst for Gamle Scene mellem Tordenskjoldsgade og Peder Skrams Gade. Kulturministeriet udskrev konkurrencen i oktober 1995, og Fehn blev udpeget som vinder i 1996. Projektet blev mødt af såvel massiv opbakning som kritik, bl.a. fremført i forskellige danske dagblade.<sup>15</sup> For at belyse projektets karakter og betydning for den arkitektoniske helhed på Kongens Nytorv besluttede man at lade mockuppen udføre, og med kran blev den hejst op over Tordenskjoldsgade. Arkitekturkritikerne Christian Norberg-Schulz og Gennaro Postiglione pegede på, at netop denne Y-formede konstruktion ville virke som en "totem", der markerede indgangen mod pladsen, mens resten af anlægget ville blive mere enkelt, næsten grænsende til det usynlige.<sup>16</sup> Selve mockuppen bestod af en stofbeklædt skeletkonstruktion i metal, en art let stillads. Den gav nok en idé om selve denne del af bygningens form, men ikke om den inddækning i glas, som skulle svøbe sig omkring den og om Stærekassens scenetårn, en montre om et, med Fehns ord, oplyst smykke.<sup>17</sup>

Jeg skal ikke her kortlægge hele projektets forløb, men blot pege på betydningen af fuldskalamodellen, idet den vidner om en forestilling om, at netop modellen i denne skala – sammen med en model i 1:50 af det fulde projekt samt en videoanimation – skulle kunne give et mere fuldgyldigt billede af projektet end de tegninger og modelbilleder, som var blevet offentliggjort i forbindelse med udpegningen af konkurrencens vinder. Inden udførelsen af mockuppen havde teatret udsendt en opstalt af tilføjelsen set fra Kongens Nytorv. Denne tegning gav imidlertid indtryk af en bygning så massiv, at den ville virke trykkende i forhold til Gamle Scene. Ansvarshavende redaktør for fagtidsskriftet *Arkitekten* Kim Dirckinck-Holmfeld kaldte tegningen en "brøler" og påpegede, at: "Hvis man glemmer den perspektiviske formindskelse, fremstår tegningen med en brutalitet uden sidestykke (...) formentlig en af de mest upædagogiske tegninger i nyere tid."<sup>18</sup> Allerede inden mockuppen blev udført, var Dirckinck-Holmfeld da også kritisk over for dens evne til at fremstille projektet på fordelagtig vis. Som han skrev i en leder i *Arkitekten*:

Vi håber (...) at den foreslåede mockup ikke bygges. Der er masser af andre muligheder fra tegninger, skalamodeller til computersimuleringer for at godtgøre projektets virkning. En mockup derimod skal udføres med samme kvalitet, materialevalg og akkuratessse som det endelige byggeri for ikke at blive afvist. Og mon den egentlig vil gøre fra eller til.<sup>19</sup>

Mockuppen viste sig at have en betydning, i hvert fald blev projektet skrinlagt i 1998 efter manglende opbakning i Borgerrepræsentationen.

Problemerne med mockuppen blev bl.a. fremført af filosofen Arno Victor Nielsen under overskriften "Den store illusion". Nielsen noterede, at modellens problem hørte til blandt filosofiens fundamentale, nemlig som et spørgsmål om sammenhængen mellem sprog og virkelighed, altså – som vi også har set ovenfor – et repræsentationsproblem. Han slog en ganske indlysende, men måske nødvendig pointe fast, nemlig at "(...) en model er og bliver en model, uanset om størrelsesforholdet er 1:100 eller 1:1".<sup>20</sup> Særligt interessant er det dog, at han samtidig påpegede, at en anstødssten ved mockuppen var, at den lagde op til at blive betragtet som et billede og dermed frasorterede andre ikke-visuelle aspekter af arkitekturen, herunder rumvirkningen og den kinæstetiske virkning. Eksemplet med teaterfuglen viser, hvor glidende overgangene er mellem præsentation og repræsentation, mellem model og billede, ikke mindst fordi arkitekturens repræsentationsformer samtidig, som Dirckinck-Holmfeld pegede på, er afhængige af, hvordan de afkodes: som sande eller ej. Analogiens indbyggede forskellighed, som påpeget af Boehm, bliver let forbigået til fordel for en opfattelse af identitet mellem model og bygning.

### **Mies 1:1**

Teaterfuglen var en fuldskalamodel af et endnu ikke realiseret projekt, opført som et tredimensionalt argument i en diskussion om projektets realisering. Et sådant udsagn kan imidlertid også fremsættes, vel vidende at projektet ikke kan eller vil blive realiseret. I sommeren 2013 blev fuldskalamodellen *Mies 1:1. Das Golfklub Projekt* opført på en mark i området Egelsberg ved den tyske by Krefeld som en slags midlertidig udstillingspavillon efter tegninger af arkitekterne Robbrecht en Daem [2-3]. Der var tale om en fortolkning af arkitekten Ludwig Mies van der Rohes konkurrenceforslag fra 1930 til opførelsen af en golfklub i Krefeld, et projekt, som bl.a. skulle omfatte omklædningsrum til 250 personer, trænerens faciliteter, opholdsrum/saloner, køkken og et bridgelokale. Konkurrencen blev imidlertid aldrig afgjort, og projektet siden aflyst. I perioden 1927-30 havde Mies udført fem projekter for bygherrer i Krefeld, herunder de to villaer Haus Lange og Haus Esters for hhv. tekstilfabrikanterne Hermann Lange og Josef Esters. Også de fire projekter, som fulgte frem til hans emigration til USA i 1938, beroede på hans tætte kontakt til områdets industri, herunder den tyske silkeindustri og Deutscher Werkbund.<sup>21</sup> Projektets kurator Christiane Lange skriver:



The point of orientation for the decisions involving the transposition of Mies' design to a 1:1 model was rather the architectural idea: whether and how, which materials, and to what extent Mies' instructions should be formulated in the sense of an architectural model rather than that of a functioning building.<sup>22</sup>

**[2-3]** *Mies 1:1. Das Golfklub Projekt.* Robbrecht en Daem architecten. Krefeld, Tyskland, 2013. Foto: Thomas Hick. © Robbrecht en Daem architecten.

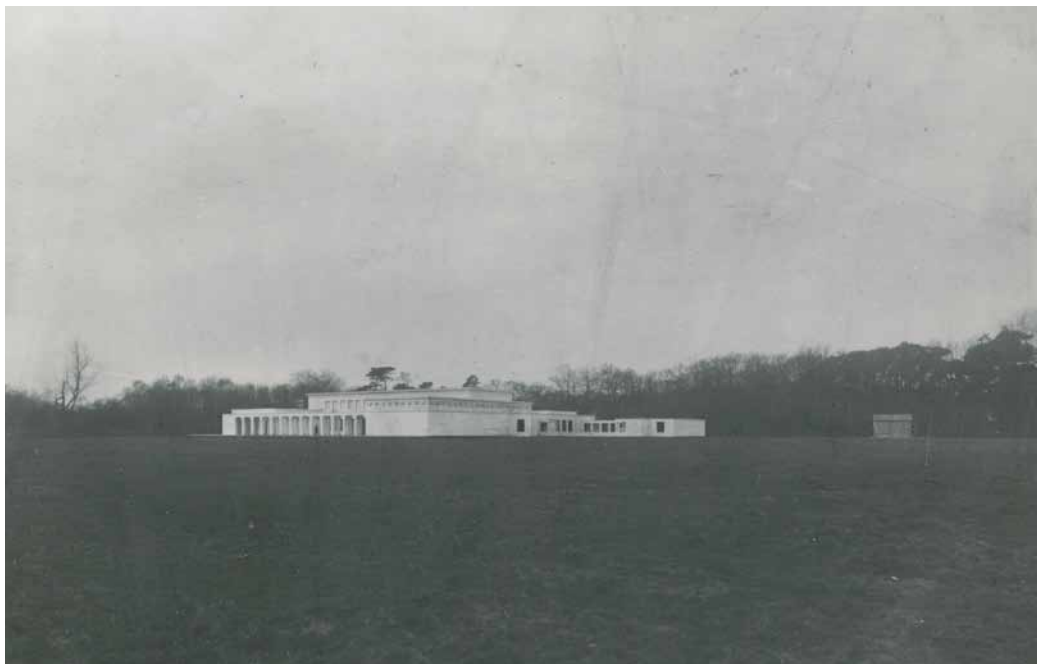
Intentionen med opførelsen af *Mies 1:1-modellen* var altså ikke at opføre en bygning, sådan som man ville gætte på, at Mies kunne have realiseret den, men snarere at undersøge Mies' projekt rumligt set og at fastholde det åbne fortolkningsrum i, hvad vi med Boehm kan betegne som en anledning til tænkning. Som Lange fastslår: "Only within this space was it possible to achieve a state of suspension between the abstract and the physical as possible experiences. The 1:1 model suspends a moment of transition on the way to completion – as in the raw shell or the disintegration to a ruin (...)." <sup>23</sup> *Mies 1:1-modellen* havde fire meter høje vægge af træ, og vægge og tag var dækket af hvidskurede plader af krydsfiner. Tre fritstående vægelementer havde en klar lakering, som fremhævede træets årer som en slags visuel reference til de materialer, Mies anvendte i samtidige byggerier, fx Barcelona-pavillonen (1929) og Haus Tugendhat (1929-30), hvor fritstående vægelementer i farvet marmor, onyks eller ædeltræsarten makassar skød sig ind i åbne rum. Gulvet i *Mies 1:1-modellen* bestod af grå betonfliser på 1 x 1 meter. Vinduesrammerne var uden glas. Da der ikke altid var nok information i Mies' originale tegningsmateriale, til at man fuldkommen kunne projektere hele bygningen, var dele af modellen uden tag, og nogle steder var der blot anvendt småsten som gulvbelægning. 32 stålsøjler beklædt med poleret stål, altså af samme type som Mies anvendte i Barcelona-pavillonen og Haus Tugendhat, var med til at bære taget, mens et gardin mod vest udgjorde et bevægeligt element. Konstruktivt og materialemæssigt stod *Mies 1:1-modellen* dermed i tæt forbin-

delse til andre af Mies' projekter – og til forestillingen om, hvordan realiseringen kunne have set ud – og adskilte sig på samme tid i kraft af de tydelige kompromiser og jævne materialer som beton og krydsfiner.

Robbrecht en Daem forsøgte altså ikke at skabe en fuldkommen simulation af et aldrig udført Mies van der Rohe-projekt endsige en simulation af en egentlig bygning. Snarere betragtede de modellen som et art objekt med egen betydning, en præsentation. Arkitekterne Paul Robbrecht og Johannes Robbrecht beskriver modellen således: “If the full-scale model was not a building, it was definitely architecture: an *objet d'architecture*, an architectonic construction with its own *raison d'être*.”<sup>24</sup> Fuldskalamodellen forstærker nok en tilstand af spænding og uvished, som påpeget af Lange, men samtidig giver den vished, ikke bare som reference til en original, det aldrig realiserede klubhus, men som selvgyldigt udsagn, som performativt arkitektonisk objekt. Heri ligger der også en sandhed. Således beskriver arkitekten Alexander Schwarz mødet med *Mies 1:1-modellen* som en oplevelse af sandhed i Heideggersk forstand: “We can feel truth there, although we don't expect it. It is an experience of truth – which is of course an aesthetic experience. It is the experience of consistency.”<sup>25</sup>

### **Kröller-Müller-modellen**

Fuldskalamodellen kan artikulere brud i en kronologisk tidsopfattelse, hvad enten den stiller sig i relation til fortid eller fremtid. Også Mies selv arbejdede med en fuldskalamodel i 1912 i forbindelse med sit forslag til en villa for Kröller-Müller-familien i klitlandskabet ved Wassenaar nær Haag [4]. Arkitekten Peter Behrens, for hvem Mies havde arbejdet siden 1908, modtog i 1911 et opdrag fra hr. og fru A.G. Kröller, der ønskede at bygge sig en villa. Den skulle bl.a. huse den store kunstsamling, som fruén Hélène Kröller-Müller havde opbygget, heriblandt en større samling værker af Vincent van Gogh.<sup>26</sup> Hélène Kröller-Müller var imidlertid ikke fuldt tilfreds med Behrens' udkast, hvorfor man besluttede at konstruere en fuldskalamodel på stedet for at komme tvivlen til livs. Modellen blev opført på grunden i januar 1912, bygget af træ og beklædt med sejldug malet i samme farve som den projekterede bygning. Ydermere var modellen placeret på skinner og dermed flytbar. Kröller-parret var imidlertid ikke overbevist, og Hélène Kröller-Müller bad derfor Mies om at gøre et udkast til projektet, hvoraf der også blev udført en fuldskalamodel på stedet.<sup>27</sup> Heller ikke Mies' forslag blev realiseret. Ikke overraskende har arkitekten Rem Koolhaas, med vanlig sans for krydsningspunkter mellem fakta og fiktion, beskrevet Mies' model med en snert af suspense:



*Once she asked an architect to design a house for her; she had built his project in canvas as a 1:1 model, then decided against it because a nearby train came too close to the theoretical house. (...) The catalog that Philip Johnson produced for MoMA's first Mies exhibition in 1947 showed a picture of the 1:1 model placed in the landscape; there was no hint of the train. (...) The picture looked bizarre – as if a graft between two realities had not “taken.” (Maybe it simply revealed the unreality of any architectural enterprise.) Near the entrance stood a man. Was it Mies?*

I suddenly saw him *inside* the colossal volume, a cubic tent vastly lighter and more suggestive than the somber and classical architecture it attempted to embody. I guessed – almost with envy – that this strange “enactment” of a future house had drastically changed him: were its whiteness and weightlessness an overwhelming revelation of everything he did not *yet* believe in? An epiphany of anti-matter? Was this canvas cathedral an acute flash-forward to *another* architecture?<sup>28</sup>

Fuldskalamodellen synes her levendegjort, at blive til et syn, en begivenhed. Den overskrider sin egen referentialitet.

**[4]** Fuldskalamodel af arkitekten Mies van der Rohes forslag til en villa til Kröller-Müller-familien ved Wassenaar, Holland, 1912. Digital image © 2017, The Museum of Modern Art/Scala, Florence.

## Bungalow Germania

At modellen ikke blot kan repræsentere en bygning, men også aktualisere andre betydningslag, står ligeledes klart i mit følgende eksempel. Det tyske bidrag til arkitekturbienalen i Venedig i 2014, *Bungalow Germania* [5], bestod af et møde mellem to bygninger: Den tyske pavillon i Giardini-parken og en replika af den såkaldte kanslerbungalow opført efter tegninger af arkitekten Sep Ruf i Bonn i 1964 som den officielle bolig for den vesttyske kansler og i funktion som sådan indtil flytningen af regeringshovedsædet til Berlin i 1999. Bag installationen stod arkitekterne Alex Lehnerer og Savvas Ciriacidis. Den tyske pavillon er opført i 1909 som Padiglione Bavarese (Den Bayerske Pavillon) og har siden undergået flere ombygninger, blandt andet under det nazistiske regime i 1938 og senest under Forbundsrepublikken Tyskland, netop i 1964. Temaet for biennalen i de nationale pavilloner var nationale versioner af moderne arkitektur i perioden 1914 til 2014, formuleret af hovedkurator Rem Koolhaas ud fra en hypotese om, at disse hundrede år havde budt på en gradvis opløsning af nationale forskelle, også arkitektonisk set. Installationen bestod af en fuldskalamodel af de centrale dele af kanslerbungalowen, opført inden i den eksisterende tyske pavillon og med brug af samme materialer som i den eksisterende bungalow.

Mødet mellem de to bygninger – den ene i en delvist modificeret fascistisk klassicisme, den anden med referencer til efterkrigstidens amerikanske bungalow-arkitektur – var tvetydigt, modsætningsfuldt, men sine steder også overraskende kompatibelt. Som pavillonens kuratorer beskriver det, fandt her et spil sted mellem to forskellige rum, mellem to lande og lokaliteter, men også mellem rumlighed og billeder, ikke mindst fordi kanslerbungalowen er kendt i den tyske befolkning gennem medialiseringen af bygningen som baggrund for politiske og ceremonielle møder fra 1960'erne til 1990'erne:

The bungalow's picture-, space-, and memory-producing materials and elements would be assessed in their capacity to – as a group and in conjunction with the pavilion – to create a new, 'third' space. On the way *from space* (that of the original in Bonn) *to picture* (in the media) *to space* (in the pavilion) and back again *to pictures* (photographs taken by the visitors) the material remains a concrete reality, and it is only through intentional omissions that an abstraction of the space will come about.<sup>29</sup>

Kuratorerne betegnede således mødet mellem de to bygninger, pavillon og replika (snarere end rekonstruktion), som en *montage*, hvori bygningerne dannede hinandens kontekst og derved tilsammen et nyt tredje rum, hvor begge



**[5]** *Bungalow Germania*. Den tyske pavillon på arkitekturbiennalen i Venedig, 2014. Kurateret af Alex Lehnerer og Savvas Ciriacidis. Foto: Bas Princen. © Ciriacidis Lehnerer Architekten.

bygninger optrådte ligeværdigt: “The elements of these two different architectures exhibit each other and thus take on a different appearance. The architecture and its features are thrown back on themselves in an endless loop.”<sup>30</sup> Resultatet var på samme tid labyrintisk, når rumfølgen i én bygning forstyrredes af vægge fra den anden, som skød sig ind i rum og sågar møbler (en hvid, postret sofa fra kanslerbungalowen syntes gennemskåret af pavillonens hvide væg og en kalkstensbeklædt døråbning). Men også en syntetisering, når pavillonens højt-siddende vinduer lod lyset sive ned i kanslerbungalowens centrale gårdrum.

*Bungalow Germania* berørte samtidig en diskussion om, hvorledes arkitektur overhovedet kan fremstå som national repræsentation, og således hvad repræsentation betyder inden for arkitekturen. Begge de sammensmeltede bygninger, pavillonen og bungalowen, var tænkt som repræsentationer af forskellige Tyskland, og i sig selv skulle *Bungalow Germania* fremstå som repræsentation af et nutidigt Tyskland (opdraget til de to kuratorer kom fra det tyske forbundsministerium for transport, byggeri og byudvikling), men stillede sig altså spørgende over for, hvad dette vil sige, gennem mødet med de to bygninger og med dertil hørende kortlægning af de to bygningers historie og ikke mindst modificeringer gennem tiden.

Hvor tidligere installationer i den tyske pavillon har konfronteret den tyske nazistiske fortid, har Philip Ursprung beskrevet *Bungalow Germania* som en samtidskommentar til et globaliseret Tyskland og med henvisning til forfatterne

Simulation af det destruerede slot i Berlin, 1993-94. Som et argument for genopførelsen af slottet tog en gruppe private borgere initiativ til opstillingen af et stillads beklædt med lærred påmalet barokslottets opstalt. Foto: Robert Engelhardt. Creative Commons.



Michael Hardt og Antonio Negri som en rumliggørelse af “Imperiet” og forfatterens beskrivelse af en historie- og grænseløs verdenstilstand i bogen af samme navn.<sup>31</sup> Hvordan en sådan politisk tilstand viser sig i det genforenede Tyskland, diskuterer Ursprung med inddragelse af kontroverserne omkring to andre tyske repræsentative byggerier, nemlig genopførelsen af slottet og nedrivningen af Palast der Republik i Berlin:

The demolition of the Palace of the Republic, as one of the most significant identifiers of the former GDR, and its replacement with a replica of a Baroque Hohenzollern palace is, in my view, the most striking example of the dynamics of Empire architecture in Germany. It is a prime example of the repression of history through musealization that is characteristic of Hardt and Negri's Empire.<sup>32</sup>

Ursprung nævner det ikke, men det er påfaldende, at en fuldskalamodel også indgik i 1990'ernes diskussioner om slottets og paladsets fremtid i Berlin. I 1993-94 blev der på samme sted, hvor det nedrevne slot havde ligget, opført en simulation i fuld skala i form af et lærredsbeklædt stillads [6]. Modellen løb fra det da tomme og siden nedrevne Palast der Republik vestpå. Palast der Republik var mere nordligt placeret end det barokke slot, hvorfor den synlige vestfacade blev dækket af stillads og et spejl, som dermed visuelt set forlængede barokfacaden mod øst. Også den vestlige facade af slottet var gengivet af det bemalede lærred, således at man kunne betragte det urbane vue af slottets volumen ved ankomst fra pragtgaden Unter den Linden til Spreeinsel. Modellen var privat finansieret og præsenterede forskellige muligheder for stedet, om end organisa-



tionen bag, under ledelse af forretningsmanden Wilhelm von Boddien, foretrak genopbygningen. Modellen var da også med til at øge genopbygningens folkelige tilslutning.<sup>33</sup>

Her synes vi at vende tilbage til barokkens kulisselignende fuldskalamodeller, men koblet til en politisk set regressiv situation. Dette er ikke billedet på en ny arkitektur, men snarere en forudelse om efterfølgende årtiers arkitektur som billede, Bilbao-effektens epifani. *Bungalow Germania* var langt mere subversiv. Montagen muliggjorde ifølge Ursprung oplevelsen af de to forskellige regimer, som hhv. pavillonen og bungalowen repræsenterer, såvel som spændingen derimellem som netop karakteriserende vores egen tid. Arkitekturudstillingen, fuldskalamodellen, blev derved, ifølge Ursprung, til et erkendelsesredskab, der gjorde det muligt at opleve "(...) things for which we as yet have no words".<sup>34</sup> Eller med Sanford Kwinter kan vi sige, at modellen netop kunne synliggøre, *faire-voir*, bestemte forhold i vores egen tid.<sup>35</sup>

### **Fiktionens sandhed**

I *Bungalow Germania* blev fuldskalamodellen til et udvekslingspunkt mellem det virtuelle og det aktuelle, mellem forestilling og repræsentation, realitet og hukommelse. Hvordan kan vi forstå modellen som et spil mellem det virtuelle og det aktuelle? Netop dette forhold er et tilbagevendende tema i Gilles Deleuzes filosofi. Deleuze påpeger, at vi ikke bør betragte det virtuelle og det aktuelle som to adskilte områder, men at de derimod vedvarende indgår i relationer med hinanden, idet aktuelle objekter konstant er forbundet med, hvad han betegner som en sky af virtuelle billeder, der hver for sig blot optræder i helt korte øjeblikke og derfor fremstår usikre og ubestemmelige. Denne sky af virtuelle billeder er en slags minder, men fordi de optræder så kortvarigt, står de også i forbindelse med det ubevidste. Det aktuelle objekt er i vedvarende forbindelse med tætte lag af virtualitet, der er med til at fremsætte objektet, således at det kan aktualiseres. I det såkaldte immanensplan er det virtuelle og aktualiseringen simultant til stede. Herfra udgår den individuationsproces, hvori det aktuelle objekt bliver til. Altså er disse relationer mellem objekt og billeder, som er centrale i Deleuzes tænkning om relationen mellem det virtuelle og det aktuelle, forbundet af særlige kræfter i tid og rum gennem aktualisering og individuation og i relation til netop et immanensplan. Heri ser vi en kritik af forestillingen om repræsentationen som kopi.

Følger vi Deleuzes tanker, kan vi ikke betragte modellen som en kopi eller version af en mere sand idé om et projekt – og ej heller som en version af en mere sand realitet, nemlig det byggede projekt. Det er snarere et aktuelt objekt, der

står i relation til et virtuelt billede, som på samme tid relaterer sig til såvel idéer som andre objekter, herunder et færdigt byggeri. Arkitekten Milica Topolavic har noteret en række egenskaber ved arkitekturmodellen, herunder netop dens dobbelte forhold til realiteter:

(...) sometimes a space seems to be a pure departure into the unknown, away from the common laws and norms of reality: a new universe of forms and relations (...) a model always points beyond its specific geographic and temporal coordinates to a different space and a different time. In the space of a model, *here* becomes *there*, and *now* becomes *then*.<sup>36</sup>

Som mine værkeksempler viser, sættes disse forhold yderligere på spidsen i fuldskalamodellen. *Her* og *der* smelter sammen, ligeledes *nu* og *da*. Det er netop i dette spil mellem forestilling og realitet, mellem abstraktion og kropslig deltagelse – om så blot som iagttagende blik – at fuldskalamodellen placerer sig. Arkitekturmodeller introducerer ifølge Patrick Healy en haptisk dimension:

Models then are an embodiment that frees the viewer from the constraints of perspective in that they do not impose a single point of view, they allow things to be held as constant, and they can be manifested to investigate and explore articulation of their components, they introduce a haptic dimension, and they introduce a hybrid phenomenological realm, what could be termed a post-inscriptive realm. Such a realm transcends the dichotomy between things and inscriptions and seeks to capitalise on the functionality of the pre-inscriptive material world, where functionalities are perceived as an asset rather than a liability.<sup>37</sup>

Hvor Arno Victor Nielsen anså modellens problem for at være et grundlæggende spørgsmål om repræsentation og sproglighed, peger Healy på modellens potentiale til at overskride dikotomien mellem original og kopi, bl.a. i kraft af sin egen fysiske tilstedeværelse og performativitet. Som han skriver: “The model is an idea, and an object; it is about the project but also about itself.”<sup>38</sup> Modellen kan således ifølge Healy på samme tid være en repræsentation, og dermed indgå i en arkitektonisk proces – og være et selvstændigt objekt, der kan fremstå fysisk og i tre dimensioner med skulpturelle kvaliteter. Netop deri ligger modellens styrke og svaghed, dens evne til at favne kompleksiteten, men også dens tendens til at udviske forskelle. Som Healy skriver med reference til Friedrich Nietzsche:

Mankind is the highest exhibition of the ability to deceive and simulate. But no individual can manage this alone, and in order to survive the dependency on others makes a truce in the struggle necessary, a fictional treaty which results in peace for a while. It is this fiction which is the origin of truth and the source of the contrast between the truth and the lie.<sup>39</sup>

Spørger vi til fuldskalamodellens sandhedsværdi, peger den nok, som repræsentation, i retning af vores identificering af visse realiteter. Men som vi har set, artikulerer fuldskalamodellen på samme tid sig selv som fiktion. Og måske netop derved, som fiktion, afslører den en helt anden form for sandhed. Nemlig den, som angår sandhedens betingelser.

## **ABSTRACT**

### **The Full-Scale Model. Architecture's True Image Between Reality and Imagination**

The paper examines the full-scale architectural model and the question of the truthful image. This question, concerning the representation and its reliability, is continuously present in architecture: to what extent does the architectural image – and we may regard the architectural model as such – provide us with a truthful image of a future project? Architects rely on various types of representations in order to provide an image of a reality yet to come: the realised building. Reality and the image of the possible are fully entangled in the architectural model, in particular in the full-scale model where differences of scale are eliminated. Through a discussion of the virtual and actual aspects of the full-scale model, the paper concludes that the model provides insight into future realities and as such can be regarded as a truthful image, but that it furthermore – due to the ambiguous proximity of the virtual and actual – exposes the question of truth as being contingent on a relation between reality and fiction. The paper is based on analysis of selected empirical cases, including a mock-up of Sverre Fehn's project for an extension of the Royal Danish Theatre (1996), Robbrecht en Daem architecten's *Mies 1:1. Das Golfklub Projekt* (2013), the full-scale model of Ludwig Mies van der Rohe's proposal for the Krölller-Müller villa (1912), *Bungalow Germania* – the German pavilion at the Venice Architecture Biennale (2014) and the simulation of the Berlin Castle (1993-94).

## **NOTER**

- 1 Fehn citeret i Dirckinck-Holmfeld, "Når fugle lander", 1996, p. 4.
- 2 Boehm, 2007, pp. 115-117.
- 3 Boehm, 2007, p. 135.
- 4 Boehm, 2007, pp. 128, 140.
- 5 Hubert, 1981, p. 17.
- 6 Hubert, 1981, p. 19.

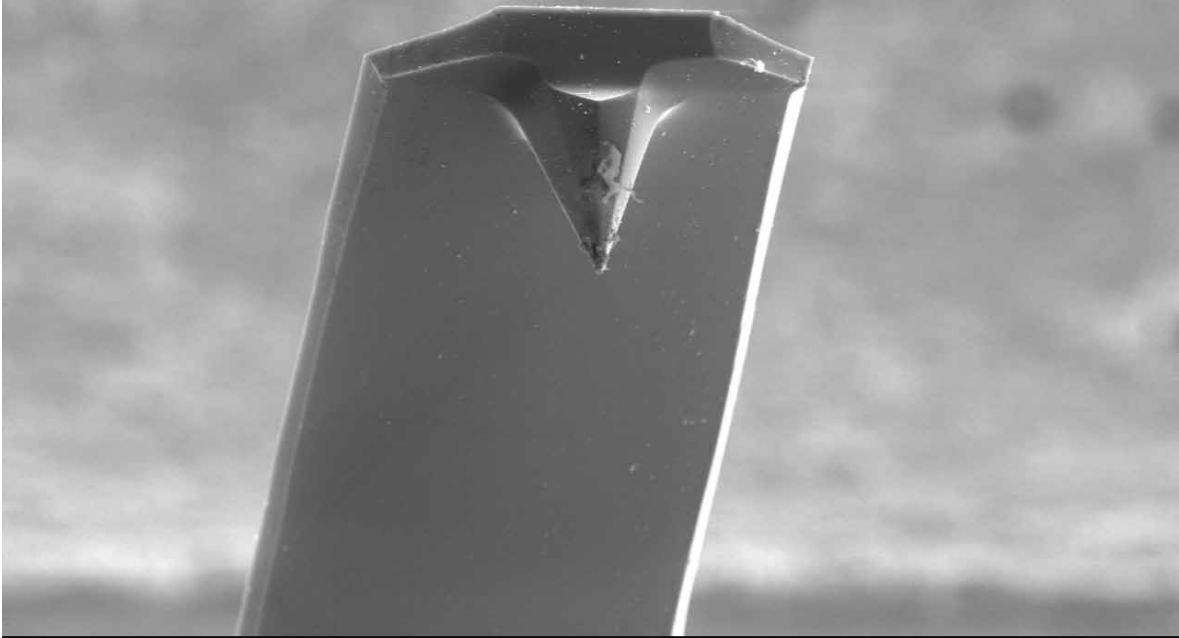
- 7 Smith, 2004, pp. 8-11.
- 8 Vasari, 1945, p. 294.
- 9 Moon, 2005, pp. 55-56.
- 10 Moon, 2005, p. 57.
- 11 Jf. David Ross Scheers sammenligning af nutidige arkitektursimulationer med barokkens malede *trompe l'œil*-dekorationer. Scheer, 2014, pp. 37-38.
- 12 Hubert, 1981, pp. 20-23.
- 13 Sakamoto, 2014, p. 126.
- 14 Suzuki, 2014, p. 124.
- 15 Se fx "Projektkonkurrence", 1996.
- 16 Norberg-Schulz og Postiglione, 1997, p. 235.
- 17 Yvenes (red.), pp. 86-89.
- 18 Dirckinck-Holmfeld, "Leder", 1996, p. 1.
- 19 Dirckinck-Holmfeld, "Leder", 1996, p. 1.
- 20 Nielsen, 1996, p. 3.
- 21 Lange, "Mies 1:1. The Golf Club Project", 2014, p. 72.
- 22 Lange, "Mies 1:1. The Golf Club Project", 2014, p. 76.
- 23 Lange, "Mies 1:1. The Golf Club Project", 2014, p. 76.
- 24 Robbrecht og Robbrecht, 2014, p. 106.
- 25 Schwarz citeret i Lange, "It's About the Place", 2014, p. 194.
- 26 I dag i Kröller-Müller-museet nær Otterloo, Holland.
- 27 Schulze, 1985, pp 58-65.
- 28 Koolhaas, 1995, pp. 62-63.
- 29 Lehnerer, Ciriacidis og Oehy, 2014, p. 20.
- 30 Lehnerer, Ciriacidis og Oehy, 2014, p. 21.
- 31 Udgivet første gang i 2000. Ursprung, 2014, p. 11.
- 32 Ursprung, 2014, p. 12.
- 33 Ladd, 1997, p. 60.
- 34 Ursprung, 2014, p. 14.
- 35 Kwinter, 2010, pp. 20-21.
- 36 Topolavic, 2011, p. 37.
- 37 Healy, 2008, p. 15.
- 38 Healy, 2008, p. 51.
- 39 Healy, 2008, p. 10.

## LITTERATUR

- Boehm, Gottfried: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin University Press, Berlin, 2007.
- Deleuze, Gilles: "The Actual and the Virtual" in Deleuze, *Dialogues II*, Columbia University Press, New York og Chichester, 2007, pp. 148-152.
- Dirckinck-Holmfeld, Kim: "Leder. Teatertorden", *Arkitekten magasin*, nr. 17, 1996, p. 1.
- Dirckinck-Holmfeld, Kim: "Når fugle lander", *Arkitekten nyheder*, nr. 32, 1996, pp. 4-5.
- Healy, Patrick: *The Model and its Architecture*, O10 Publishers, Rotterdam, 2008.

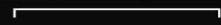
- Hubert, Christian: "The Ruins of Representation" in Kenneth Frampton og Silvia Kolbowski (red.), *Idea as Model*, Rizzoli, New York, 1981, pp. 17-27.
- Koolhaas, Rem: "The House That Made Mies" in O.M.A., Rem Koolhaas og Bruce Mau, *S, M, L, XL*, Monacelli Press, New York, 1995, pp. 62-63.
- Kwinter, Sanford: *Requiem for the City at the End of the Millennium*, Actar, Barcelona, 2010, pp. 14-27.
- Ladd, Brian: *The Ghosts of Berlin. Confronting German History in the Urban Landscape*, The University of Chicago Press, Chicago og London, 1997.
- Lange, Christiane: "It's About the Place. Christiane Lange in conversation with Alexander Schwarz, Berlin, May 12, 2014" in Christiane Lange og Robbrecht en Daem architecten (red.), *Mies 1:1. Ludwig Mies van der Rohe. The Golf Club Project*, Verlag der Buchhandler Walther König, Köln, 2014, pp. 192-200.
- Lange, Christiane: "Mies 1:1. The Golf Club Project" in Christiane Lange og Robbrecht en Daem architecten (red.), *Mies 1:1. Ludwig Mies van der Rohe. The Golf Club Project*, Verlag der Buchhandler Walther König, Köln, 2014, pp. 64-80.
- Lehnerer, Alex, Savvas Ciriacidis og Sandra Oehy: "Bungalow Germania" in Alex Lehnerer og Savvas Ciriacidis (red.), *Bungalow Germania*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2014, pp. 15-38.
- Moon, Karen: *Modelling Messages. The Architect and the Model*, Monacelli Press, New York, 2005.
- Nielsen, Arno Victor: "Den store illusion", *Arkitekten nyheder*, nr. 32, 1996, p. 1.
- Norberg-Schulz, Christian og Gennaro Postiglione: *Sverre Fehn. Samlede arbejder*, Orfeus Forlag, Oslo, 1997.
- "Projektkonkurrence om det nye teaterhus til Det Kongelige Teater", *Arkitekten magasin*, nr. 17, 1996, pp. 2-7.
- Robbrecht, Paul og Johannes Robbrecht: "Figures in a Landscape" in Christiane Lange og Robbrecht en Daem architecten (red.), *Mies 1:1. Ludwig Mies van der Rohe. The Golf Club Project*, Verlag der Buchhandler Walther König, Köln, 2014, pp. 102-112.
- Sakamoto, Tomoko: "Interview: Tools for Understanding. Bijoy Jain", *Architecture and Urbanism*, nr. 522, 2014, pp. 126-129.
- Scheer, David Ross: *The Death of Drawing. Architecture in the Age of Simulation*, Routledge, London og New York, 2014.
- Schulze, Franz: *Mies van der Rohe. A Critical Biography*, The University of Chicago Press, Chicago og London, 1985.
- Smith, Albert C.: *Architectural Model as Machine. A New View of Models from Antiquity to the Present Day*, Architectural Press, Burlington, MA, 2004.
- Suzuki, Hisao: "Experiential", *Architecture and Urbanism*, nr. 522, 2014, pp. 114-125.
- Topolavic, Milica: "Models and Other Space", *Oase Journal of Architecture*, nr. 84, 2011, pp. 37-52.
- Ursprung, Philip: "The Phantom of Modernism. The Chancellor's Bungalow in the Belly of the German Pavilion" in Alex Lehnerer og Savvas Ciriacidis (red.), *Bungalow Germania*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2014, pp. 7-14.
- Vasari, Giorgio: *Berømte renaissancekunstneres levned*, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, København, 1945.
- Yvenes, Marianne (red.): *Arkitekt Sverre Fehn: Intuisjon – refleksjon – konstruksjon*, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, 2008.

AFM Cantilever



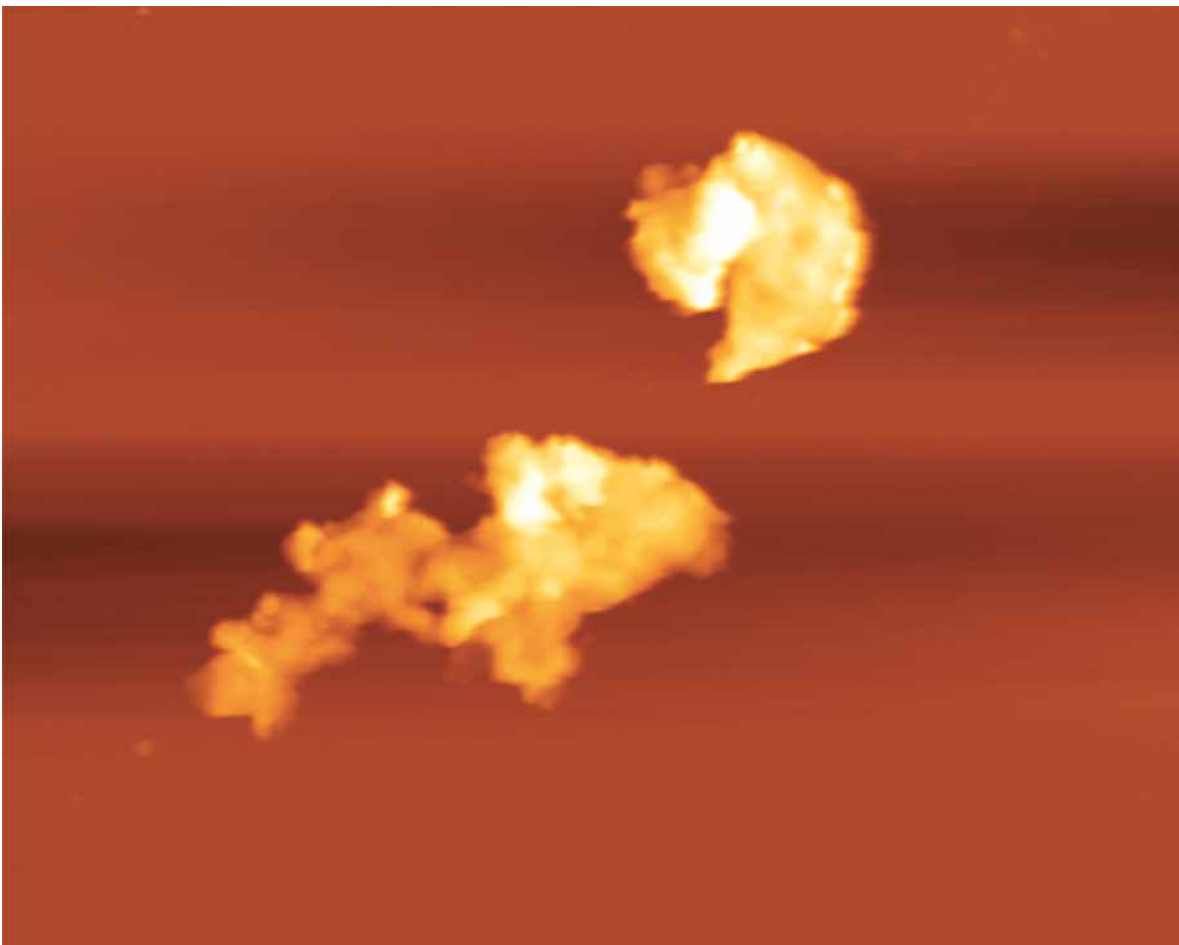
x1000

20  $\mu$ m



8kV

22mm



# Som at læse blindskrift med en meget lille finger

## Naturvidenskabelige repræsentationer og kunstneriske fortolkninger heraf

Emnet for denne artikel er naturvidenskabelige billedteknologier og kunstneriske fortolkninger af disse. Teknologifilosoffen Don Ihde skriver, at hovedparten af naturvidenskab i dag er teknovidenskab, eftersom den beskæftiger sig med fænomener, der er små, usynlige, inde i kroppen, ude i rummet etc. og således kræver en teknologisk mediering for at være perciperbar.<sup>1</sup> Ihde argumenterer for, at ikke kun humaniora, men også naturvidenskaberne er hermeneutiske. Naturvidenskabelige repræsentationer er således ofte skabt ved, at fænomener, vi ikke umiddelbart kan sanse, bliver fortolket af instrumenter og gjort synlige eller perciperbare. Mange naturvidenskabelige billedteknologier er, hvad han kalder for *ekstraoptiske* eller *ekstrasensoriske*, eftersom de fx oversætter stråling uden for det synlige område på det elektromagnetiske spektrum til en videnskabelig repræsentation.<sup>2</sup> Nogle typer af mikroskoper kan også betragtes som ekstraoptiske. Da der er en grænse for opløsningen på optiske mikroskoper, bliver vi nødt til at "se" på andre måder, når vi kommer ned i nanoskala. Atomic force mikroskopet (AFM) er eksempelvis en form for haptisk mikroskop, hvor en lille nål bevæger sig over et område og registrerer højdeforskellene for så at skabe et billede herudfra [1]. Som forsker i nanoteknologi Andrew Pelling udtrykker det, er det som at læse braille (blindskrift) med en meget lille finger: "And very much like how a blind person would read by feeling bumps on the page,

<  
[1] Atomic force mikroskop (AFM), her ses nålen (der er brugt). Billedet er taget med et scanning-elektronmikroskop (SEM). 1000x forstørrelse. Foto: Wikimedia Commons.

[2] Mike Phillips: *A Mote it is...* (AFM Mote), 2009. Digitalt AFM-billede, der er farvelagt af kunstneren. Foto: Mike Phillips.

this instrument with a very tiny finger can feel the features of a surface.”<sup>3</sup> Idet fortolkning spiller så stor en rolle i naturvidenskabelige repræsentationer, er de oplagte at tage op i en diskussion af billeders sandhedsværdi.

De seneste 20 år er flere og flere kunstnere begyndt at arbejde med teknologier fra naturvidenskaben.<sup>4</sup> Heriblandt er der en række kunstnere, der arbejder med videnskabelige repræsentationer og repræsentationsproblematikker. Disse kunstnere fortolker videnskabelige billeder eller repræsentationer ved på forskellig vis at gøre opmærksom på repræsentationsprocessen eller ved at repræsentere fænomener på nye måder.

I første del af artiklen vil jeg se på en række naturvidenskabelige billedteknologier i lyset af teorierne hos teknologifilosofferne Don Ihde og Peter-Paul Verbeek samt videnskabssociologerne Bruno Latour og Steve Woolgar. I anden del af artiklen vil jeg analysere værker af en række kunstnere, der bruger teknologier fra naturvidenskaben og tematiserer spørgsmål om repræsentation og repræsentationsprocesser.

### **Teknologi og hermeneutik**

Don Ihde mener, i forlængelse af sin iagttagelse om, at hovedparten af naturvidenskab i dag er teknologi, <sup>5</sup> at ikke kun humaniora, men også naturvidenskaberne er hermeneutiske, idet instrumenterne altid allerede fortolker det, vi observerer, ligesom forskerne også tolker på resultaterne. <sup>6</sup> Som teknologifilosoffen Peter-Paul Verbeek formulerer det: “Scientific instruments constitute what scientists observe; they ‘interpret’ reality before humans can observe it.”<sup>7</sup>

Et af de steder, hvor væsentligheden af teknologisk mediering kan ses, er de mange typer af billedteknologier, der findes inden for naturvidenskaben. Ihde argumenterer for, at teknologier og videnskabelige billeder/repræsentationer virker gennem forstærkning og reduktion. Nogle aspekter af det, der medieres, forstærkes, mens andet nedtones. Hvis vi ser på et røntgenbillede, kan vi se noget, vi ikke kunne se før, fx knoglerne, men samtidig kan vi ikke længere se huden.<sup>8</sup>

Som eksempel på de processer af fortolkning, oversættelse og transformation, der finder sted i mange videnskabelige billedteknologier, bruger Ihde de skred, der er sket i udviklingen af teknologier inden for astronomien. I antikken så astronomerne på himlen med det blotte øje, men der var dog allerede en art teknologisk mediering, idet de skrev deres iagttagelser af himmellegemerne ned, brugte kort, kalendere, astrolabier osv. Den første revolution finder sted med det, han kalder for *moderne astronomi*, da forskellige typer af linser og optiske teleskoper blev introduceret i begyndelsen af 1600-tallet. Da Galileo Galilei for første gang rettede et teleskop mod himlen i 1609, blev astro-



nomien dramatisk forandret. Her ser vi denne dobbeltvirkning af forstærkning og nedtoning. Hvis vi ser på månen gennem en kikkert, kan vi se månen bedre, vi kan se bjerge, skygger etc., men samtidig bliver månen taget ud af sin kontekst på himlen. Der sker således en transformation af synsoplevelsen, og teleskopet producerer en ny form for medieret syn. Det optiske teleskop er dog stadig en visuelt analog teknologi, idet man kan se på månen med det blotte øje og herefter se på den gennem teleskopet.<sup>9</sup>

En endnu større revolution finder sted med det, Ihde kalder for *postmoderne astronomi*, hvor teleskoper opfanger stråling uden for det synlige område på det elektromagnetiske spektrum, der så efterfølgende bliver oversat til en visuel repræsentation, som er perciperbar for mennesker. Radioteleskoper var de første, der opfangede stråling uden for det synlige område, da de kom frem i 1930'erne. Senere hen er der kommet andre teleskoper til, som opfanger stråling i andre områder af det elektromagnetiske spektrum. Hvis vi ser på det elektromagnetiske spektrum, har vi lange radiobølger i den ene ende, og når vi bevæger os langs spektret, bliver bølgerne gradvist kortere. Efter lange radiobølger kommer korte radiobølger, så mikrobølger, infrarød stråling, synligt lys, uv-lys, røntgen stråling og gammastråling. Det synlige område er en meget lille del af spektret. Ifølge Ihde er et vigtigt træk ved postmoderne videnskab således evnen til at opfange fænomener, som det er umuligt at sanse uden hjælp fra teknologiske instrumenter.<sup>10</sup>

En stor del af disse teleskoper er ydermere rumteleskoper, dvs. teleskoper, der kredser om jorden i det ydre rum. Årsagen til, at det er nødvendigt at sende teleskoperne ud i rummet, er, at det kun er synligt lys og nogle bølgelængder af radiobølger, der kan gå igennem atmosfæren. Nogle af de mest kendte rumteleskoper er i NASA's såkaldte Great Observatories Program. Det er The Hubble Space Telescope, der detekterer stråling i det synlige område såvel som en del af det infrarøde område og en del af det ultraviolette;<sup>11</sup> The Spitzer Space Telescope, der detekterer infrarød stråling;<sup>12</sup> The Compton Gamma Ray Observatory, der detekterede gammastråling (det er ikke længere i funktion);<sup>13</sup> og Chandra X-ray Observatory,<sup>14</sup> der opfanger røntgenstråling – som navnet også indikerer. Rumteleskoperne gør desuden alle brug af digitale teknologier for at lagre data. Først opfanger teleskopet strålingen, derefter bliver denne information modtaget af en computer, der konverterer disse data til et billede. Eftersom informationen lagres digitalt, er det muligt at ændre billedet, så kontrasten højnes gennem farvelægning.<sup>15</sup> I bogen *Epistemic Cultures* skriver videnskabssociologen Karin Knorr Cetina, at astronomien har ændret sig fra at være en videnskab, der observerer fænomener i naturen, til at være en videnskab, der bearbejder data

og konstruerer billeder ud fra disse data. Astronomien er således ikke længere knyttet til en enkeltpersons observationer på et specifikt tidspunkt og sted på jorden. I stedet bliver informationerne opfanget af en stedfortræder, nemlig teleskopet, og det videnskabelige samfund får efterfølgende adgang til dem.<sup>16</sup>

Som beskrevet ovenfor bruger Ihde en række eksempler fra astronomien. Men han kommer også ind på, at mange medicinske billedteknologier gør brug af stråling uden for det synlige område på det elektromagnetiske spektrum og ligeledes kan kaldes ekstraoptiske.<sup>17</sup> Der er desuden også teknologier, der opfanger lydbølger uden for det hørbare område og transformerer disse til en repræsentation; det mest velkendte eksempel her er nok ultralydsscanning af fostre.<sup>18</sup>

Ihde lægger vægt på, at videnskabelige repræsentationer ikke bare er en kopi af det, de skal repræsentere, men i mange tilfælde transformerer det for at være brugbare. Han skriver:

In older empiricist epistemology, representations could be considered to be correspondent if and only if they isomorphically replicated the thing being replicated. They were thought of as copies of the thing itself. Technologies transform all possible representations and are never purely correspondent. In this respect they are hermeneutic.<sup>19</sup>

Som eksempel på denne transformatoriske proces fremdrager Ihde histologiske vævsprøver, det vil sige tynde snit af væv, som man kan se på i et mikroskop. Eftersom det meste biologiske materiale er transparent, bliver man nødt til at farve det på forskellig vis, før man ser på det under mikroskopet. Han nævner farvningen som eksempel, men faktisk gennemgår vævet en relativt lang og kompliceret proces, som jeg vil beskrive i korte træk. Først skal vævet fikseres, det vil sige, at forrådnelsesprocessen stoppes, ved at det lægges i formalin. Dernæst skal det indstøbes i voks, for at kunne blive skåret ultratyndt. Voks er ikke blandbart med vand. Derfor skal vævsprøverne dehydreres, ved at de lægges i stadig stærkere koncentrationer af alkohol. Voks er dog heller ikke blandbart med alkohol, det er derfor nødvendigt at lægge vævet i kemikaliet xylin, der både er blandbart med alkohol og voks. Derefter skæres vævet i ultratynde skiver. Eftersom den er så tynd, har vævsprøven en tendens til at krølle, og den skæres derfor, så den falder ned på et lille bassin med vand. Herefter børstes den op på et objektglas med en lille pensel; en proces, der næsten virker poetisk. Dernæst beslutter man, hvilken farve man vil bruge, hvilket afhænger af vævstypen, og hvad man vil se på. Nogle farver farver cellekernen, andre farver muskelvæv etc. Når vævsprøven er farvet, monteres den på et objektglas.<sup>20</sup> Gennem en

forholdsvis lang og kompliceret proces transformeres vævet således til en repræsentation af sig selv. Vævsprøven bliver til en mellemting mellem et objekt og et billede. Idet man på forhånd beslutter sig for gennem valg af farver, hvad man vil se på, før man ser på det, er man selv med til at konstruere det, og det viser således videnskabens hermeneutiske karakter.

Disse transformationsprocesser bliver endnu mere radikale, i det øjeblik man bevæger sig ned på nanoskala. Fordi optiske mikroskoper bruger synligt lys, er der en grænse for, hvor stor forstørrelsen kan blive med et sådant mikroskop.<sup>21</sup> Andrew Pelling, der er forsker inden for nanoteknologi, formulerer det således: "As scientists we are essentially blind at the nanoscale."<sup>22</sup> Når man skal se på fænomener i nanoskala, bliver man derfor nødt til at bruge en anden slags mikroskoper end dem, der bruger synligt lys, fx et scanning-elektronmikroskop (SEM), et transmissions-elektronmikroskop (TEM) eller et atomic force mikroskop (AFM). Jeg vil kort beskrive det første og det sidste. Et SEM er et mikroskop med en meget høj opløsning, der kan bruges til at se på fænomener i nanoskala. Som kunsthistorikeren James Elkins har påpeget, adskiller elektronmikroskopi sig fra andre typer af videnskabelige billeder, eftersom den i stedet for synligt lys, eller anden elektromagnetisk stråling, bruger elektroner.<sup>23</sup> Elektroner har en meget kortere bølglængde, hvilket betyder, at det er muligt at få en meget højere opløsning, man kan forstørre op til 500.000 gange.<sup>24</sup> Når man bruger SEM, skal hovedparten af de objekter, man ser på, præpareres ligesom de histologiske slides, men på en anden måde. Først må forrådnelsesprocessen stoppes, ved at de lægges i formalin. Eftersom prøverne skal være elektrisk ledende, dækkes de efterfølgende af enten et lag kulstøv eller guld. Dette lag af guld eller kulstøv er nødvendigt, for at elektronerne kastes tilbage og bliver opfanget af apparatet. Billederne fra et SEM er todimensionale, men har en høj dybdeskarphed.<sup>25</sup> Det er disse flotte billeder af insekter, pollen etc., som mange sikkert har stiftet bekendtskab med i forskellige former for videnskabsformidling. På grund af den høje opløsning har billederne en nærmest silkeblød finish. **[I]** er et SEM-billede af nålen i et AFM. På trods af at disse billeder ser meget realistiske ud, er også de resultatet af en hermeneutisk proces; guldet er en form for synsteknologi.

Et andet mikroskop, der bruges til at se på fænomener i nanoskala, er AFM. I modsætning til SEM er det muligt at "se" på levende celler med et AFM. Det er ikke et optisk mikroskop, men er som tidligere nævnt i stedet en art haptisk mikroskop, hvor en lille nål **[I]** bevæger sig hen over et område og registrerer højdeforskellene for så at skabe et tredimensionalt billede herudfra. Som Pelling udtrykker det: "And very much like how a blind person would read by feeling bumps on the page, this instrument with a very tiny finger can feel the features

of a surface.”<sup>26</sup> Ihde lægger vægt på, at en repræsentation ikke kun er en kopi af det, den repræsenterer, men at den transformerer eller oversætter det. Dette er AFM et godt eksempel på, idet data produceres ved, at en lille nål scanner en overflade, og at disse data oversættes til en visuel repræsentation. Både SEM- og AFM-billeder er i gråtoner, men det er muligt at farvelægge dem bagefter. Ifølge forsker i nanoteknologi Thomas Becker fra Curtin University of Technology i Perth i Australien bruges de digitalt farvelagte billeder mest til offentlige præsentationer og forskningsformidling, mens gråtoner ofte foretrækkes i forskningsøjemed, fordi det er muligt at se flere nuancer.<sup>27</sup>

### Inskriptioner og inskriptionsapparater

Videnskabs sociologen Bruno Latour fokuserer ligeledes på den instrumentelle mediering i naturvidenskaben – dog fra et konstruktivistisk udgangspunkt i modsætning til Don Ihde, der har et fænomenologisk-hermeneutisk afsæt. Bogen *Laboratory Life* fra 1979 er baseret på et antropologisk feltstudium på et biologisk laboratorium og er skrevet i et samarbejde mellem Latour og sociologen Steve Woolgar.<sup>28</sup> For Latour og Woolgar er skabelse af videnskabelig viden ikke et spørgsmål om at afdække naturens hemmeligheder. De argumenterer i stedet for, at videnskabelige fakta bliver konstrueret gennem en række materielle processer. Det, vi opfatter som fakta, konstrueres med det, han kalder *inskriptioner* og *inskriptionsapparater*. Inskriptionsapparater er forskellige typer af apparater, der transformerer en materiel proces til en inskription (ofte på papir).<sup>29</sup> Begrebet om inskriptioner har de fra filosofen Jacques Derrida, og det dækker ikke kun tekst, men også spektre, mærker, prikker, lange numre etc.<sup>30</sup> Latour og Woolgar beskriver det således: “More exactly, an inscription device is any item of apparatus or particular configuration of such items which can transform a material substance into a figure or diagram which is directly usable by one of the members of the office space.”<sup>31</sup>

I det videnskabelige laboratorium bliver de inskriptioner, som inskriptionsapparaterne producerer, efterfølgende transformeret til en anden type inskription, nemlig diagrammer og figurer, og disse bruges derefter i endnu en form for skrift: den videnskabelige artikel. Latour og Woolgar skriver, at fokus på inskriptioner og inskriptionsapparater også var synligt i selve organiseringen af rummene. Det laboratorium, Latour studerede, var delt ind i to områder, en afdeling, hvor der var bøger, ordbøger og papir, og en afdeling, hvor forskerne arbejdede med forskellige former for apparater. Personerne i den første afdeling skrev, læste, tastede eller rettede, mens personerne i den anden afdeling skar ting i stykker, blandede, rystede, skruede, afmærkede, pipetterede etc. Generelt

var han overrasket over mængden af skrevet materiale i laboratoriet; han skriver, at forskerne nærmest var maniske skribenter.<sup>32</sup>

### **Teknologi, repræsentationer, etik**

Et andet centralt spørgsmål, der er blevet diskuteret inden for teknologi-filosofien, er, hvorvidt teknologier er neutrale. I forlængelse heraf kan man spørge, hvorvidt videnskabelige repræsentationer er neutrale. Teknologiers indflydelse bliver ofte diskuteret i medierne, og mange etiske og politiske diskussioner har forskellige typer teknologi som fokuspunkt, uanset om emnet er salg af våben, brug af stamcelleteknologier eller de sociale mediers indflydelse på privatliv eller politik. Ihde og Verbeek positionerer sig midt imellem; de mener afgjort ikke, at teknologier er neutrale, idet de er med til at forme både den måde, vi oplever verden på, og vores handlinger.<sup>33</sup> E-mails, for eksempel, er ikke kun en let måde at kommunikere på. Man kan sige, at de har ændret måden, hvorpå folk arbejder, og de bidrager til at forme relationen mellem arbejde og fritid og også sociale relationer.

Ihde understreger dog samtidig, at teknologier er det, som han kalder *multi-stabile*. Med dette mener han, at teknologier indgår i samspil med den kontekst, de befinder sig i, og at udviklingen dermed ikke er determineret af teknologien på forhånd.<sup>34</sup>

Bruno Latour argumenterer for, at teknologier kan opfattes som *nonhumane aktører*, og at de ofte indeholder et *script* for, hvordan de skal bruges. I nogle tilfælde kan specifikke opgaver blive uddelegeret til en teknologi. Latour bruger fartbumpet som et eksempel på, at opgaven med at få bilister til at køre langsommere er uddelegeret til et bump i vejen.<sup>35</sup> Han anlægger et aktør-netværksperspektiv, hvor teknologiske artefakter ses som nonhumane aktører, der som sådanne påvirker vores handlinger og indgår i netværk med andre nonhumane og humane aktører.<sup>36</sup>

Verbeek bygger videre på pointer hos både Ihde og Latour og argumenterer for, at teknologier – herunder videnskabelige billedteknologier – har en struktur af invitation og hæmning. Teknologien determinerer ikke, hvordan den skal bruges, men den inviterer til bestemte handlinger og hæmmer andre.<sup>37</sup>

Eftersom teknologier på denne måde påvirker vores handlinger, har de også etiske konsekvenser. Et af de eksempler, Verbeek analyserer, er ultralydsscanninger af gravide. Eftersom ultralyd “kun” er en repræsentation, kan den måske virke neutral som teknologi. Men eftersom den viser os en del af kroppen, som vi kun kan se med teknologiens hjælp, har den etiske implikationer. Det gør fostret til en mulig patient og graviditeten til et forløb af valg. Man kan ikke vælge



**[3]** Mike Phillips: *A Mote it is...* (Data Mote), 2009. To screenshots af den interaktive installation. Foto: Mike Phillips.

ikke at vælge.<sup>38</sup> Desuden har ultralyd indlejret to forskellige syn på fostret, der er i konflikt med hinanden, som antropologen Janelle S. Taylor peger på. På den ene side ses barnet næsten som noget, der kan fravælges. Modsat viser ultralyd også fostret som en person, og ultralydsscanningen ses som en “bonding” oplevelse.<sup>39</sup>

I betragtning af at teknologier og videnskabelige repræsentationer ikke er neutrale, men påvirker vores handlinger, vores forståelse af vores egen krop, af naturen og af samfundet, er det ikke mærkeligt, at kunstnere finder det interessant at udforske disse teknologier og repræsentationer. I anden halvdel af artiklen vil jeg således analysere og diskutere en række kunstværker, der i min optik udforsker videnskabelige repræsentationsprocesser.

### Kunstværker

Værket *A Mote it is...* af kunstneren Mike Phillips er en projektion af et billede af et støvknug taget fra kunstnerens øje. Billedet af støvkornet **[2]** lavede han med et atomic force mikroskop (AFM) **[1]**, og det er i gulorange farver. Da AFM ikke er et optisk mikroskop, er AFM-billeder i gråtoner, og billedet er derfor farvelagt af kunstneren. Projektionen ligner en mellemting mellem solen, en sandstorm, en solstorm eller andre astronomiske fænomener. Det projicerede billede i installationen er interaktivt. Idet beskueren kontemplerer projektionen, bliver billedet af støvkornet transformeret til en hvirvelvind af tal, men når beskueren ser væk, forsvinder tallene, og vi ser igen billedet **[3]**.<sup>40</sup>

Som nævnt ovenfor har Don Ihde bemærket, at mange af de billedteknologier, der er udviklet i anden halvdel af det 20. århundrede, adskiller sig fra tidligere optiske synsteknologier, idet de ikke er optiske og heller ikke analoge.

Med AFM er den taktile information først registreret af mikroskopet som højdeforskelle, dernæst er den oversat til digitale data og konverteret til et billede, men det er mange af os ikke klar over, når vi ser billedet, idet det ligner et analogt eller digitalt fotografi. Ved at skifte frem og tilbage mellem billedet og tallene understreger Phillips vigtigheden af data som et trin i oversættelsen i mange samtidige billedteknologier. Han skriver selv i kataloget til installationen:

Our Twenty First Century magic instruments mark a dramatic shift from the hegemony of the eye to a reliance on technologies that do our seeing for us – things so big, small or invisible that it takes a leap of faith to believe they are actually there. Our view of the ‘real world’ is increasingly understood through images made of data, things that are measured and felt rather than seen.<sup>41</sup>

Eftersom projektionen ændrer sig ved at blive til tal, når vi ser på den, adresserer værket også beskuerens rolle i kunst og videnskab. Det peger på, at det ikke er muligt at observere fænomener fra et “view from nowhere”, men at beskueren påvirker det, der iagttages. Eftersom billedet er taget af et støvkorn fundet i kunstnerens eget øje, kan værket siges at tematisere synsaktens og forhindringer i det at se. På denne måde peger værket også på den blindhed i nanoskala, som Pelling beskrev. Ihde argumenterer for, at et interessant aspekt ved det at bruge mikroskoper og teleskoper er, at de begge transformerer det fænomen, som de observerer, til den samme kropslige skala, og som beskueren kan vi ikke nødvendigvis vurdere, om vi ser på et meget lille eller et meget stort objekt. Størrelsen på celler set gennem et mikroskop og galakser set gennem et teleskop er ofte den samme, idet vi ser på begge på en computerskærm. Ihde beskriver det således: “The ‘image size’ of a galaxy or amoeba is the same.”<sup>42</sup> Latour fremhæver også, at et væsentligt karakteristikon ved videnskabelige inskriptioner er, at skalaen kan ændres, og at vi ofte ser på galakser og fænomener i nanoskala i repræsentationer, der har samme størrelse.<sup>43</sup> Som nævnt har billedet og projektionen i Phillips’ værk en vis lighed med astronomiske fænomener som solen eller en solstorm, og ved at skabe denne lighed sætter Phillips’ værk fokus på det forhold, at vi mister fornemmelsen for skala, når vi betragter billeder fra mikroskoper eller teleskoper.

I værket *MEART- The Semi-Living Artist* har SymbioticA Research Group dyrket hjerneceller fra et rottefoster i en multi-electrode array [4], hvilket er en petriskål med elektroder i, der sidder i et gridsystem. Disse elektroder kan



[4] Multi-electrode array (MEA).  
Foto: Steve Potter, The Georgia  
Institute of Technology.

opfange de elektriske signaler fra hjernecellerne. I værket er denne multi-electrode array dernæst forbundet med ledninger over internettet til en robotarm et andet sted i verden, der laver en tegning [5]. Værket er et samarbejde mellem neuroforsker Steve Potters Laboratory for Neuroengineering på Georgia Institute of Technology og SymbioticA Research Group på The University of Western Australia. Petriskålen med hjernecellerne er placeret på Potters laboratorium i Atlanta i Georgia, mens robotarmen er et andet sted i verden, hvor værket udstilles, den har fx været i Melbourne og i Moskva.<sup>44</sup>

Hvordan kan vi forstå hjerneaktivitet, og hvordan er forskellige medicinske billedteknologier med til at forme vores opfattelse af, hvad det vil sige at være et subjekt? Hvordan er aktivitet i en levende hjerne eller aktivitet i neuroner oversat til en repræsentation, som vi kan relatere til og fortolke på? Det er nogle af de spørgsmål, som dette værk i min optik retter vores opmærksomhed imod. Det tematiserer også relationen mellem krop og bevidsthed og muligheden for, at hjernen kan adskilles fra kroppen. I et eller andet omfang er den det i dette værk.

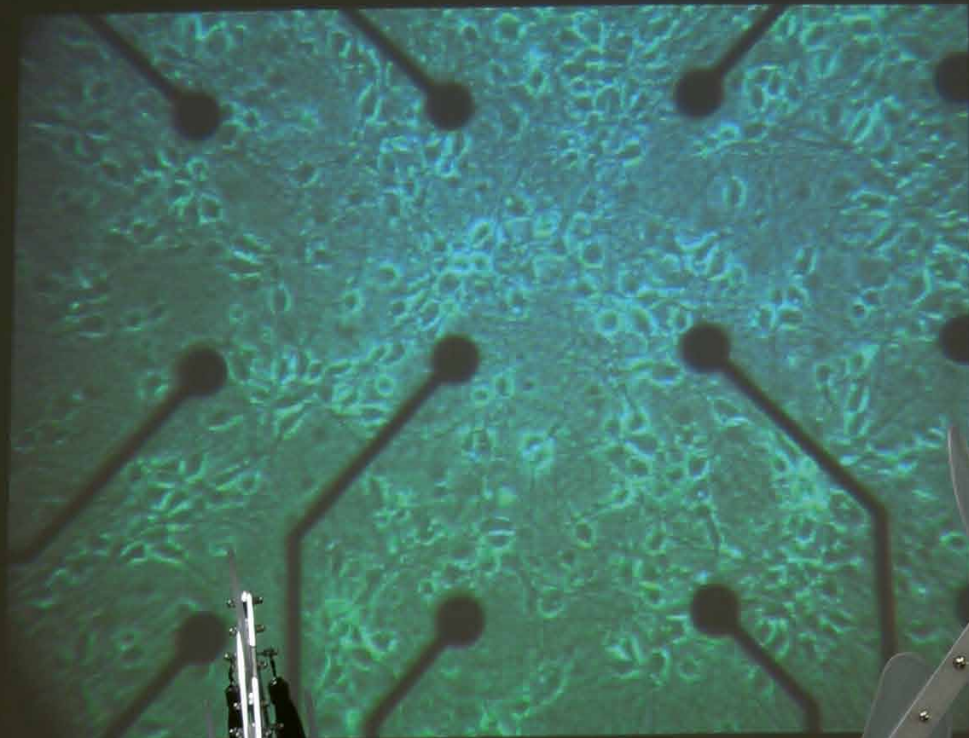
To af kunstnerne bag værket, Guy Ben-Ary og Phil Gamblen, har fortalt mig, at grunden til, at de valgte at kropsliggøre neuronerne med en robotarm, der laver en tegning/maleri, er, at en tegning eller et maleri er det arketyperiske kunstværk.<sup>45</sup> Nu har jeg lige beskrevet, at Latour og Woolgar argumenterer for, at inskriptioner og inskriptionsapparater er en væsentlig del af naturvidenskaben i dag. Så fra mit perspektiv kan værket også fortolkes i det lys. Kombinationen af multi-electrode array, computere, internet og robotarm kan fortolkes som et inskriptionsapparat, og tegningen lavet af roboten kan ses som en inskription. Værket kan således ses som en fortolkning af den rolle, inskriptionsapparater og inskriptioner spiller i videnskaben. Mere generelt kan man sige, at værket tematiserer repræsentationsproblematikken. Hvad er relationen mellem en repræsentation og det, den repræsenterer? I dag er hjerneaktivitet nærmest blevet synonymt med de farvede områder, man ser på forskellige hjernescanninger. Ved at bruge en kombination af farvede tuscher til at repræsentere hjerneaktivitet fortolker værket denne form for videnskabelig billeddannelse.

I værket *Functional Portraits* tematiserer kunstneren Marta de Menezes også hjernen. Portrættet har længe været en vigtig genre i kunsthistorien. Menezes udvider eller udvikler denne genre ved at bruge billedteknologien functional magnetic resonance imaging (fMRI) til at skabe mentale portrætter. MRI er en af de teknologier, der kan vise hjernens anatomi. Udviklingen af MRI, fMRI, går et skridt videre, eftersom denne teknologi kan visualisere hjerneaktivitet i realtid, mens hjernen udfører bestemte handlinger. fMRI gør det muligt for os

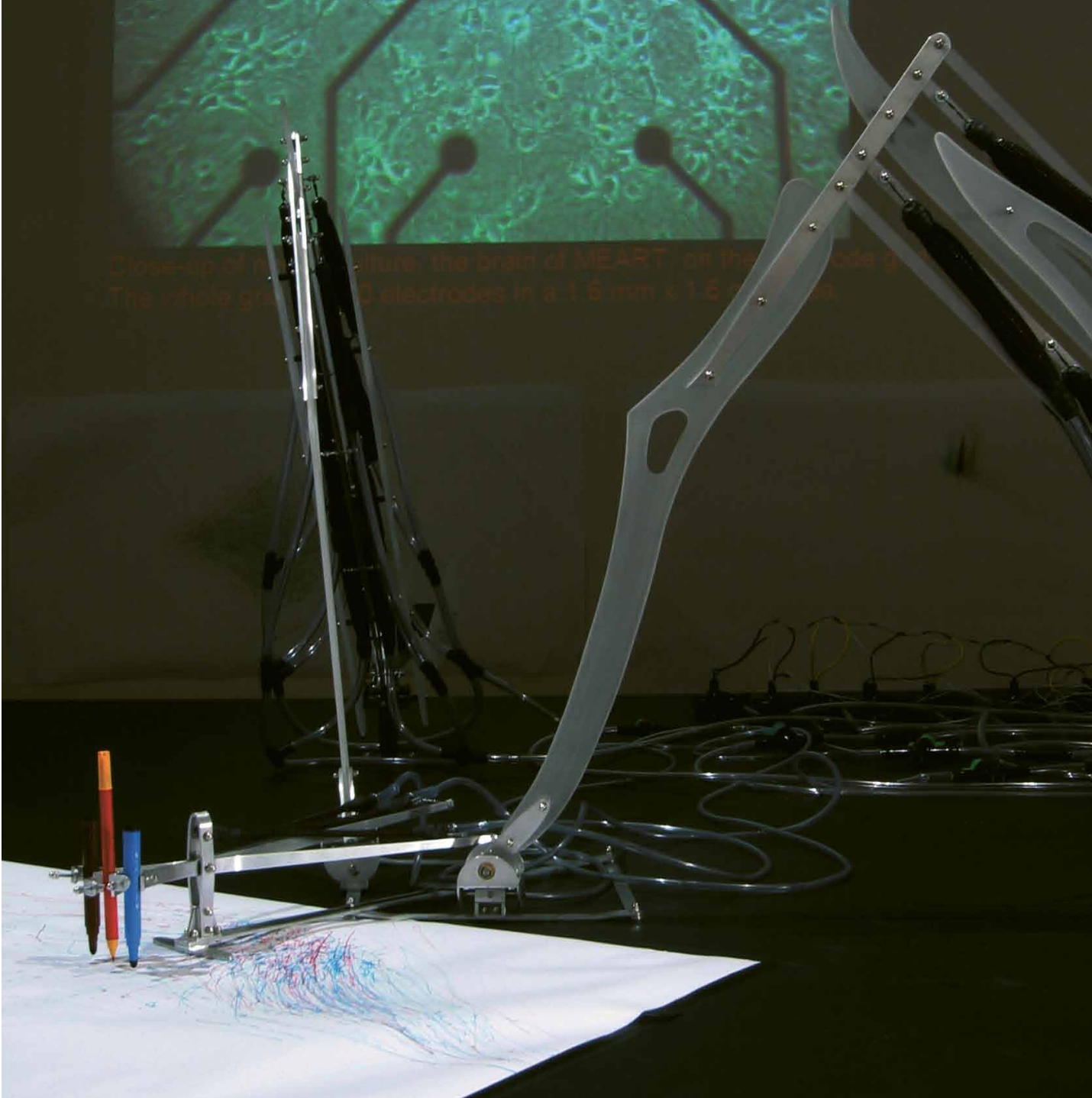
>

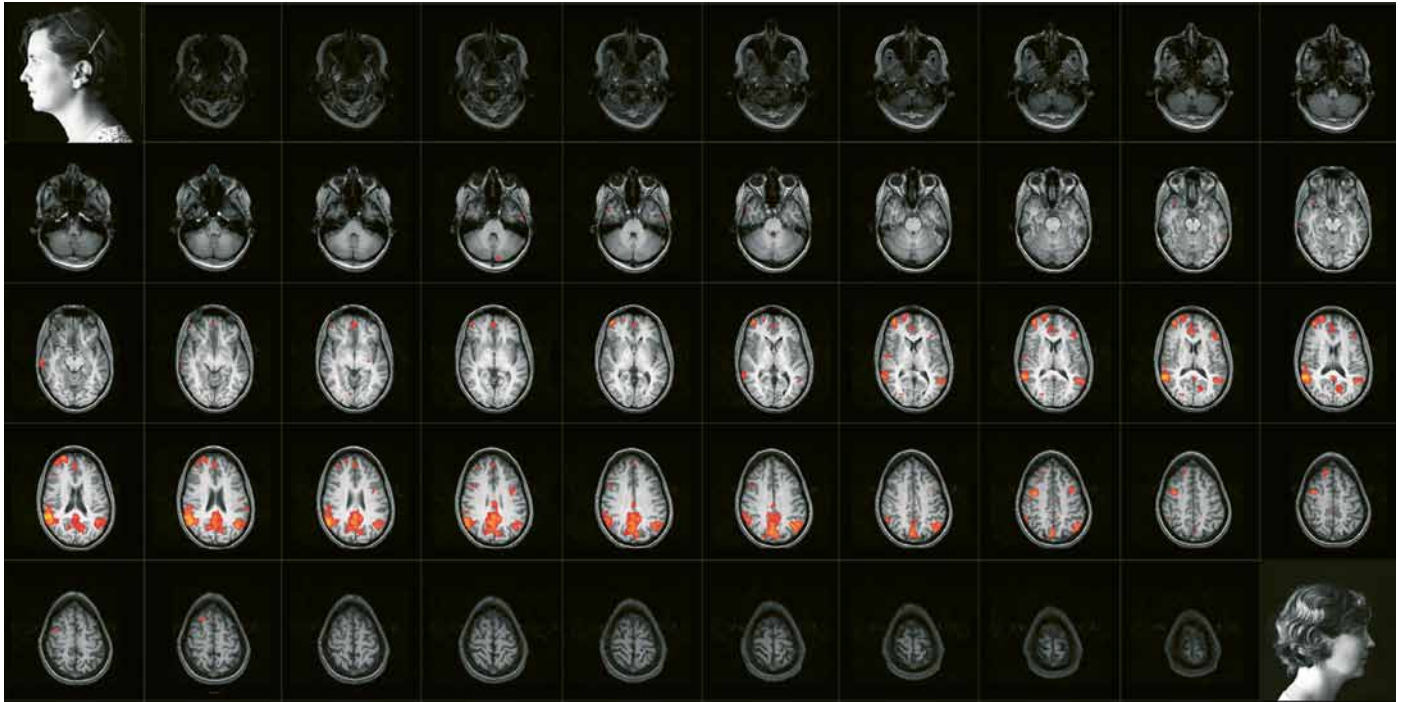
[5] SymbioticA Research Group i samarbejde med Dr. Steve Potters Laboratory for Neuroengineering, The Georgia Institute of Technology: *MEART – The Semi-Living Artist*. Biofeel-udstilling, Perth Institute of Contemporary Art, Perth, 2002. Foto: SymbioticA Research Group.





Close-up of the culture, the brain of NEART, on the right side of the image. The white grid of electrodes in a 1.5 mm x 1.5 mm area.





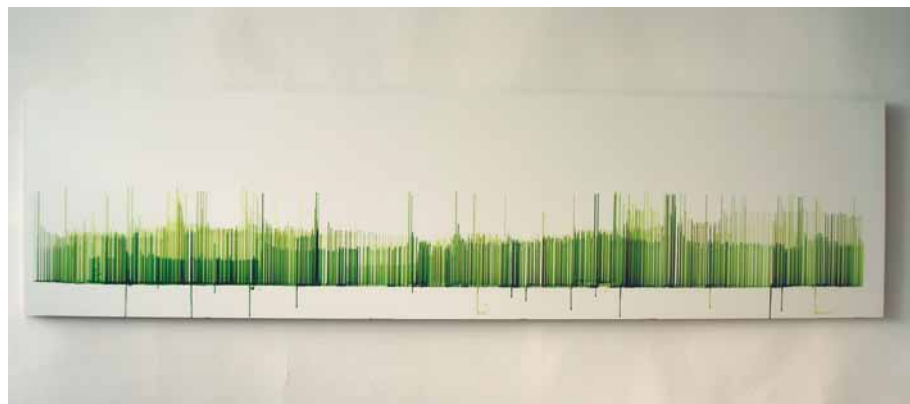
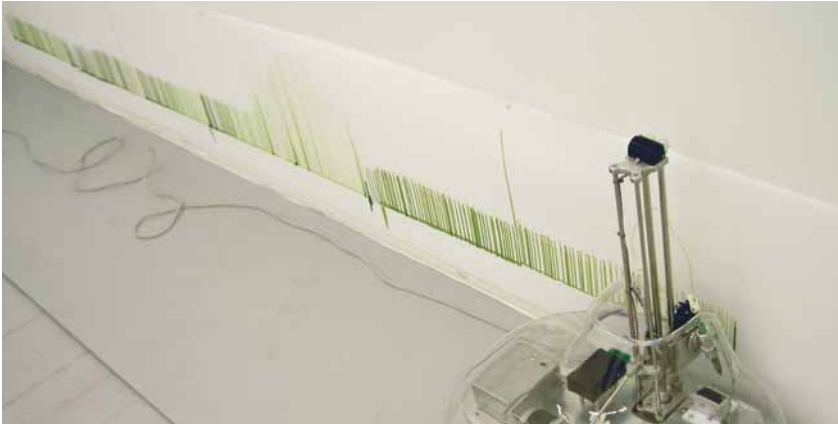
[6] Marta de Menezes, *Functional Portraits. Self Portrait While Drawing*, 2002. Udviklet med assistance fra forsker Dr. Patricia Figueiredo, University of Oxford, og Judie Waldmann (fotografi).

at se, hvilke regioner af hjernen der er aktive under specifikke aktiviteter. I en artikel om hjernevisualiseringsteknologier argumenterer datalog og matematiker Britta Schinzel for, at disse teknologier i høj grad har påvirket, hvordan vi forstår os selv, vores bevidsthed og krop. Hun skriver: "Brain visualizations have established drastic changes in the way humans see themselves, their bodies and their 'personhood' in general."<sup>46</sup>

Intentionen med Menezes' værk er at portrættere folk, der udfører en bestemt aktivitet, som karakteriserer dem som personer, ved at bruge fMRI. Menezes har lavet flere versioner af dette kunstværk. Hun har fx lavet et portræt af kunsthistorikeren Martin Kemp, mens han er ved at analysere et maleri; og hun har lavet et af sig selv, hvor hun tegner. I det viste værk [6] ser vi en række snit gennem Menezes' hjerne, hvor man kan se, hvilke områder der er aktive, mens hun tegner samt to profilportrætter af hende selv. Hun har også lavet en video-version af værket med forskeren Patrícia Figueiredo, mens hun spiller klaver. I videoudgaven ser man først et billede af den portrætteredes ansigt, hvilket derefter forvandles til en video af fMRI-optagelserne, der viser aktivitet i forskellige områder af hjernen. Mens man ser fMRI-optagelsen af Patrícia, hører man hende spille klaver.<sup>47</sup>

Menezes har overvejet at videreudvikle dette kunstværk til et andet værk, hvor hun vil "male" med fMRI. Hun vil bruge sin viden om, hvilke regioner af hjernen der aktiveres af specifikke stimuli, og herudfra vil hun designe et mønster af hjerneaktivitet, som hun vil konstruere mentalt. Når hun så er inde i fMRI-scanneren, vil hun forsøge at tænke på fænomener, der skal til for at skabe aktivitet i forskellige regioner. Hun skriver om dette kunstværk: "It is a case where it becomes possible to create art by simple thought."<sup>48</sup> Dette værk fokuserer ikke kun på hjerneaktivitet i sig selv, men også på, hvordan hjerneaktivitet bliver fortolket og medieret af forskellige billedteknologier. Resultatet af scanningen bliver næsten et objekt i sin egen ret. En fMRI-scanning kan siges at være en inskription og en fMRI-scanner et inskriptionsapparat. Menezes stræber efter en bestemt inskription og konstruerer den. Her sker der en omvendning af den sædvanlige proces.

Hvordan skal vi fortolke Menezes' værker? Tager de løfterne i hjernevisualiseringsteknologierne bogstaveligt, eller er de ironiske? I min fortolkning udforsker disse værker, hvordan hjerneforskningen og dens teknologier påvirker vores forståelse af bevidsthed, subjektivitet og kreativitet. De viser en fascination af disse teknologier, men peger måske også på de mulige fejlkilder. Som i mange af de andre visualiseringsteknologier er der flere fortolkende instanser, og der er ifølge Schinzel også en del mulige fejlkilder.<sup>49</sup> For nylig har



**[7-8]** Sabrina Raaf:  
*Translator II: Grower*,  
2004-2006.

hjerneforsker Anders Eklund fra Linköping Universitet i Sverige vist, at der har været fejl i en algoritme, der har været brugt i softwaren i en del fMRI-scannere de sidste 15 år, så der har været for mange falsk positive resultater.<sup>50</sup> Inden for en kunsthistorisk kontekst kan Menezes' værk ses som en form for parodi på den ekspressionistiske idé om, at kunstværker er farverige udtryk for kunstnerens indre liv og følelser.

Et andet eksempel, jeg vil nævne, er Sabrina Raafs værk *Translator II: Grower*. Dette kunstværk er installeret i et rum og består af en sensor i loftet og en lille robot på gulvet [7]. Sensoren måler mængden af CO<sub>2</sub> i rummet og sender denne information trådløst til robotten. Robotten bevæger sig langs væggen og maler hvert minut en linje, der minder om et græsstrå, og bevæger sig derefter et par cm videre langs væggen. Jo mere CO<sub>2</sub>, der er i rummet, jo højere bliver

linjen. Maxhøjden er dog én fod.<sup>51</sup> Sidst på dagen er bunden af væggen dækket af grønne linjer, så væggen kommer til at ligne tværsnittet af en græsplæne [8]. Ud over at ligne en græsplæne er disse malede græsstrå også en repræsentation af mængden af CO<sub>2</sub> i rummet i løbet af dagen, og det er således også indirekte en repræsentation af antallet af besøgende. Ifølge Raaf er sensoren ret følsom, så det ses hurtigt, når besøgende går ind og ud af rummet.<sup>52</sup>

Værket kan fortolkes i lyset af Latours og Woolgars teorier om inskriptioner og inskriptionsapparater, idet man kan sige, at inskriptioner og inskriptionsapparater er hovedbestanddelene i dette værk. Græsset på væggen er en form for inskription, mens kombinationen af sensor i loftet og robot på gulvet kan ses som et inskriptionsapparat. Dette værk fortolker således, hvordan videnskabelige data produceres og repræsenteres ved hjælp af forskellige måleapparater. Det viser således, at videnskabelige data er konstrueret gennem en materiel proces og er medierede, oversatte og fortolkede. At der er en interesse for, hvordan registrering af data omsættes og oversættes til en repræsentation, kan ses af den første del af titlen, *Translator II*. Værket peger også på de metaforer, der er en underliggende del af repræsentationer og diagrammer. Et lagkagediagram bruger eksempelvis lagkagen som metafor. Diagrammet i *Translator II: Grower* er mere eller mindre et traditionelt søjlediagram. De grønne nuancer i de individuelle søjler gør det til en repræsentation af en græsplæne og bruger dette som metafor. Ud over at repræsentere en proces imiterer værket også selve processen, eftersom linjerne – ligesom græs – vokser gennem CO<sub>2</sub>.

*Translator II: Grower* er et interaktivt kunstværk, men på en særlig måde, idet interaktionen er ufrivillig. Den besøgende påvirker værket gennem sin blotte tilstedeværelse. Raaf beskriver værket som et “cross-metabolic relationship with robot, space, and visitors.”<sup>53</sup> Værket viser desuden interaktionen mellem mennesker og det omgivende miljø på en måde, der er let at sanse. Hun skriver: “Watching the artistic output of a machine that is so sensitive to its environment makes the people in the space more sensitive to their environment and its conditions. The grower also provides a memory, through its drawings, of those conditions.”<sup>54</sup> Vi hører ofte om CO<sub>2</sub>'s påvirkning af vores klima, men det er for mange en relativt abstrakt diskussion. I dette værk kan publikum aflæse deres kropslige tilstedeværelse i et rum gennem en visuel repræsentation. Og på den måde kan det også påvirke beskuerens handlinger.

### Konkluderende bemærkninger

I første del af artiklen beskrev jeg, hvorledes naturvidenskabelige billedteknologier fortolker verden, idet de repræsenterer den. I anden del af artiklen

analyserede og diskuterede jeg, hvordan en række kunstnere på forskellig vis fortolker disse videnskabelige repræsentationer og repræsentationsprocesser. Værkerne beskæftiger sig med meget forskellige teknologier, men i min læsning fortolker de alle den rolle, som teknologier og inskriptionsapparater spiller i skabelsen af videnskabelige repræsentationer/billeder. Disse værker synliggør repræsentationsprocesserne og får os til at reflektere over, hvad videnskabelige billeder er, og hvordan de bliver til. Værkerne kan på den måde ses som en art performativ teknologifilosofi eller videnskabsteori. Både SymbioticA Research Group og Marta de Menezes fortolker på forskellig vis hjernevisualiseringsteknologier og den indflydelse, som sådanne teknologier har på vores opfattelse af bevidsthed, forholdet mellem krop og bevidsthed, kreativitet mv. Ud over at fortolke repræsentationsprocesser adresserer Mike Phillips' og Sabrina Raafs værker også beskuerens rolle i kunst og videnskab, idet begge fremprovokerer ufrivillig interaktivitet. *A Mote it is...* interagerer man med, blot ved at se på det, og *Translator II: Grower* interagerer man med ved at være til stede og ånde i rummet. Værkerne sætter dermed fokus på det forhold, at man som forsker altid på en eller anden måde påvirker den verden, man er i færd med at undersøge.

#### **ABSTRACT**

##### **As if Reading Braille with a Very Tiny Finger**

The subject of this article is image technologies in the natural sciences, and artists that interpret these technologies with their artworks. The philosopher of technology Don Ihde argues that since a major part of the natural sciences is concerned with phenomena that are small, invisible, out in space, inside a body, etc, almost all science today is technologically mediated. According to Ihde, interpretation plays a substantial role in science, as scientific data are mediated by the use of technologies. Ihde thus wants to expand the concept of hermeneutics so as to include the natural sciences. He considers the natural sciences to be hermeneutic, as the instruments used in science always already interpret the phenomena they measure. The philosopher of technology Peter-Paul Verbeek and the sociologists of science Bruno Latour and Steve Woolgar also stress the technological mediation in science. The first part of the article thus discusses a number of scientific imaging technologies in the light of the theories of Don Ihde, Peter-Paul Verbeek, and Bruno Latour and Steve Woolgar. The second part discusses artworks that interpret scientific representations. In the last 20 years, an increasing number of artists have created artworks with technologies from the natural sciences. Among these, a range of artists work with processes of representation in the natural sciences. In the article it is argued that these artists interpret scientific imaging technologies by representing phenomena in ways that explore the processes of representation.

---

## NOTER

- 1 Ihde, 2009, p. 45.
- 2 Ihde, 2009, pp. 53-58.
- 3 Pelling: <http://www.darksideofcell.info/zkminterview10.mov>, 14. november 2016.
- 4 Der har selvfølgelig også været andre kunstnere, der har været interesseret i såvel teknologi som videnskab. Marcel Duchamp var eksempelvis interesseret i fysik og matematik, og kunstnere og ingeniører arbejdede sammen i gruppen Experiments in Art and Technology (EAT) i 1960'erne og 70'erne. Men de seneste 20 år er denne tendens blevet endnu tydeligere, idet der er et stadigt stigende antal kunstnere, der selv skaber værker i laboratoriet. Der er også skabt flere institutioner, hvor kunstnere har muligheden for at arbejde med teknologier fra naturvidenskaben, eksempelvis SymbioticA – The Centre of Excellence in Biological Arts, University of Western Australia i Perth, Australien; Biofilia – Base for Biological Arts, Aalto University i Helsinki, Finland; Coalesce – Center for Biological Art på University of Buffalo, USA.
- 5 Ihde, 1990, p. 118; Ihde, 2009, p. 45.
- 6 Ihde, 1998, p. 140; Ihde, 2009, kapitel 4.
- 7 Verbeek, 2005, p. 141.
- 8 Ihde, 1990, p. 118.
- 9 Ihde, 2009, pp. 46-52.
- 10 Ihde, 2009, pp. 53-55.
- 11 <http://hubblesite.org>, tilgået 18. november 2016.
- 12 [https://www.nasa.gov/mission\\_pages/spitzer/main/index.html](https://www.nasa.gov/mission_pages/spitzer/main/index.html), tilgået 18. november 2016.
- 13 <http://heasarc.gsfc.nasa.gov/docs/cgro/index.html>, tilgået 18. november 2016.
- 14 [https://www.nasa.gov/mission\\_pages/chandra/main/index.html](https://www.nasa.gov/mission_pages/chandra/main/index.html), tilgået 18. november 2016.
- 15 Ihde, 2009, pp. 53-57.
- 16 Cetina, 1999, pp. 28-29.
- 17 Ihde, 2009, pp. 58-59.
- 18 Ihde, 2009, p. 77.
- 19 Ihde, 1998, p. 92.
- 20 Ross, Kaye og Pawlina, 2003, p. 3.
- 21 Zhou, Apkarian, Wang og Joy, 2007, p. 1.
- 22 Pelling: <http://www.darksideofcell.info/zkminterview10.mov>, 14. november 2016.
- 23 James Elkins har også i artikler og bøger beskæftiget sig med naturvidenskabelige billeder, bl.a. i artiklen "Kunsthistorie og billeder, der ikke er kunst", *Periskop*, 2000, samt i *Visual Practices Across the University*, 2007, og i *Six Stories from the End of Representation. Images in Painting, Photography, Astronomy, Microscopy, Particle Physics, and Quantum Mechanics, 1980-2000*, 2008.
- 24 Elkins, 2008, p. 148.
- 25 Zhou, Apkarian, Wang og Joy, 2007, pp. 33-35.
- 26 Pelling: <http://www.darksideofcell.info/zkminterview10.mov>, 14. november 2016.
- 27 Samtale med Thomas Becker, Curtin University of Technology, 23. februar 2010.
- 28 Latour og Woolgar, 1986, pp. 9 og 39.
- 29 Latour og Woolgar, 1986, kap. 2.
- 30 Latour og Woolgar, 1986, p. 88.
- 31 Latour og Woolgar, 1986, p. 51.

- 32 Latour og Woolgar, 1986, pp. 45-48.
- 33 Verbeek, 2005, p. 114.
- 34 Ihde, 1990, pp. 144-146; Verbeek, 2005, p. 6.
- 35 Latour, 1994, p. 38.
- 36 Latour, 1994, pp. 33-35.
- 37 Verbeek, 2006, p. 7.
- 38 Verbeek, 2006, p. 10.
- 39 Taylor, 1998, p. 24.
- 40 Phillips, 2009, p. 28.
- 41 Phillips, 2009, p. 59
- 42 Ihde, 1990, p. 79.
- 43 Latour, 1986, p. 21.
- 44 SymbioticA Research Group: <http://www.fishandchips.uwa.edu.au/project.html>, tilgået 18. november 2016.
- 45 Samtale med Guy Ben-Ary, Perth 2010.
- 46 Schinzel, 2009, p. 354.
- 47 Menezes, 2007, pp. 223-224.
- 48 Menezes: <http://martademenezes.com/portfolio/functional-portraits/>. Beskrivelsen af dette værk og citatet er desværre blevet fjernet fra hjemmesiden.
- 49 Schinzel, 2009, pp. 342-345.
- 50 Eklund, Nichols og Knutsson, 2016.
- 51 Raaf: <http://raaf.org/projects.php?pcat=2&proj=4>, tilgået 18. november 2016.
- 52 Raaf: <http://raaf.org/projects.php?pcat=2&proj=4>, tilgået 12. november 2016.
- 53 Raaf: <http://raaf.org/projects.php?pcat=2&proj=4>, tilgået 12. november 2016.
- 54 Raaf: <http://raaf.org/projects.php?pcat=2&proj=4>, tilgået 12. november 2016.

## LITTERATUR

- Cetina, Karin Knorr: *Epistemic Cultures. How the Sciences Make Knowledge*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1999.
- Eklund, Anders, Thomas E. Nichols og Hans Knutsson: "Cluster failure. Why fMRI inferences for spatial extent have inflated false-positive rates", *PNAS*, vol. 113, no. 28, juli 2016.
- Elkins, James: "Art History and Images That Are Not Art", *The Art Bulletin*, vol. 77, no. 4, dec. 1995, pp. 553-571.
- Elkins, James: "Kunsthistorie og billeder, der ikke er kunst", *Periskop nr. 9. Visuel Kultur*, København, 2000, pp. 49-80.
- Elkins, James: *Six Stories from the End of Representation. Images in Painting, Photography, Astronomy, Microscopy, Particle Physics, and Quantum Mechanics, 1980-2000*, Stanford University Press, Stanford, 2008.
- Elkins, James (red.): *Visual Practices Across the University*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2007.
- Ihde, Don: *Expanding Hermeneutics. Visualism in Science*, Northwestern University Press, Evanston, 1998.
- Ihde, Don: *Postphenomenology and Technoscience*, SUNY Press, Albany, 2009.
- Ihde, Don: *Technology and the Lifeworld. From Garden to Earth*, Indiana University Press, Bloomington, 1990.



- Latour, Bruno og Steve Woolgar: *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*, Princeton University Press, New Jersey, 1986 (1979).
- Latour, Bruno: "On Technical Mediation – Philosophy, Sociology, Genealogy", *Common Knowledge*, vol. 3, no. 2, fall 1994, pp. 29-64.
- Latour, Bruno: "Visualization and Cognition. Thinking with Eyes and Hands", *Knowledge and Society. Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, vol. 6, 1986, pp. 1-40.
- Menezes, Marta de: "Art: In Vivo and in Vitro" in Eduardo Kac (red.), *Signs of Life. Bio Art and Beyond*, The MIT Press, Cambridge, 2007, pp. 215-229.
- Phillips, Mike: "A Mote it is..." in Chris Malcolm (red.), *Art in the Age of Nanotechnology*, John Curtin Gallery, Perth, 2010.
- Ross, Michael H., Gordon I. Kaye og Woiciech Pawlina: *Histology. A Text and Atlas*, 4. udg., Lippincott Williams and Wilkins, Philadelphia, PA, 2003.
- Schinzel, Britta: "Recognisability and Visual Evidence in Medical Imaging versus Scientific Objectivity" in Bernd Huppau og Christoph Wulf (red.), *Dynamics and Performativity of Imagination. The Image between the Visible and the Invisible*, Routledge, New York, 2009, pp. 339-356.
- Taylor, Janelle S.: "Image of Contradiction. Obstetrical Ultrasound in American Culture" in Sarah Franklin og Helena Ragoné (red.), *Reproducing Reproduction. Kinship, Power and Technological Innovation*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1998, pp. 15-45.
- Verbeek, Peter-Paul: "Moralizing Technology. On the Morality of Technological Artifacts and their Design", Paper for the workshop Methodologies for the Moral Evaluation of Technology Development, Ethics Institute, Utrecht University, the Netherlands, 24-25 March, 2006.
- Verbeek, Peter-Paul: *What Things Do. Philosophical Reflections on Technology, Agency and Design*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2005 (2000).
- Zhou, Weile, Robert P. Apkarian, Zhong Lin Wang og David Joy: "Fundamentals of Scanning Electron Microscopy" in Zhou, Weile og Zhong Lin Wang (red.), *Scanning Microscopy for Nanotechnology. Techniques and Applications*, Springer, New York, 2007, pp. 1-40.

## **HJEMMESIDER**

Biofilia – Base for Biological Arts:

<http://biofilia.aalto.fi/en/>

Coalesce – Center for Biological Art:

<https://www.buffalo.edu/genomeenvironmentmicrobiome/coalesce.html>

Menezes, Marta de:

<http://www.martademenezes.com/>

Phillips, Mike:

<http://www.mike-phillips.net/blog/a-mote-it-is/>

Raaf, Sabina:

<http://raaf.org>

SymbioticA – The Centre of Excellence in Biological Arts:

<http://www.symbiotica.uwa.edu.au>

SymbioticA Research Group:

<http://www.fishandchips.uwa.edu.au.html>



# ESSAYS

# Gillian Wearings usynlige masker



[1]

Kan man kalde det for en maske, eller er der måske snarere tale om et lag kunstig hud? Hvorfor iføre sig denne maske af sig selv, med kun øjnene udækkede, og derefter med en selvudløser fotografere seancen og kalde billedet for *Self-Portrait of Me Now in Mask*? Spørgsmålene hober sig op, da jeg først bliver opmærksom på dette ekstra lag hud i de selvportrætter, den britiske kunstner Gillian Wearing udstiller, og jeg bliver mystificeret, før jeg bliver egentlig grebet. For det, hun gør, er på en gang næsten frastødende mærkeligt og samtidig så lokkende gådefuldt, at jeg, kun langsomt og med en vis modstand, begynder at få øje på alt det, hun ved at skjule netop afdækker.

Første gang jeg ser tre af hendes selvportrætter, er på en større temaudstilling i 2013. De er tæt på at drukne i mængden, for billederne hænger ikke samlet og er indbyrdes forskellige. Billedet *Self-Portrait of Me Now in Mask* fra 2011 [1] er det første, jeg standser op foran og konstaterer, at der er et eller andet "forkert" ved det, uden at kunne sætte en finger på det.

Billedet *Self-Portrait at 17 Years Old* fra 2003 [2] hænger lidt længere inde i udstillingen og er i princippet et almindeligt foto af en teenager iført tøj, der sandsynligvis

er en skoleuniform. Men også her er der noget i kronologien, som ikke stemmer. Fotoet er fremstillet i 2003, og Wearing er født i 1964.

Endelig når jeg frem til billedet fra år 2000, der kort og godt hedder *Self-Portrait* [3]. Det rummer på mange måder nøglen til de to andre, fordi Wearing her bærer en meget tydelig maske, mens man med de to andre billeder skal se ualmindeligt godt efter for at få øje på maskerne. Den maske, hun her er iført, har stærkt stiliserede træk og er fremstillet i hård plastik; masken lægger sig som en skal på ansigtet, og kontrasten til hendes brune øjne, der kigger ud af de to huller, er derfor markant. Lidt sværere er det at se, om der er tale om hendes eget hår eller en paryk, men højst sandsynligt det sidste, håret er meget glat, blankt og kulsort. Til gengæld er halsen blottet, farven er marginalt anderledes og overfladen netop en anelse mere "levende". Billedet er skåret lige over brystet, vi ser kun det øverste af den overkrop, der er iført en mørk grøn bluse, der slutter op om halsen og sandsynligvis lukkes i nakken. En dresscode, som er med til at fremhæve en repræsentativ neutralitet i måden, hvorpå den er blottet for moderelateret og "feminin" pynt. Afindividualiseringen er næsten



[2]



[3]

komplet, forskellen mellem skabelon/maske og hendes autentiske bagvedliggende ansigt er signifikant – kan vi regne ud, selv om vi strengt taget ikke ved, hvordan den sande Gillian Wearing ser ud. Men vi kan regne ud, at den industrielt fremstillede døde overflade dækker over et langt mere nuanceret og levende udtryk. På billedet er hun tæt på at fremstå som en robot eller en replikant, der frontalt og mekanisk træder frem af en informationstømt hvid baggrund. Billedsproget er forholdsvis enkelt og tydeligt, valget af didaktiske forskelle sætter effektivt en lang række identitets- og samfundsmæssige problemstillinger i spil. Og peger videre på den magtkamp om autenticitet og sandhed, der hele tiden er nærværende; hvad er det dybest set, der konstituerer os som individer? Hvad er det sande billede?

Den demonstrative forskel mellem masken og det autentiske ansigt er langt sværere at identificere i de to andre selvportrætter. Men nu er jeg kommet på sporet og går tilbage til de to andre selvportrætter, hvor jeg kan se, at der også her er tale om masker. Øjnene kigger også her ud af et par huller, men masken er mere nuanceret og naturalistisk i formen. Materialet er tilsyneladende

en slags silikone, som imiterer huden til perfektion. Overgangen til hullerne er stadig synlig, men langt mere umærkelig. Hendes arbejdsmetode er dog stadig ikke let at gennemskue. Jeg er tilbøjelig til at tro, at der er tale om fotomanipulation, for mens masken til *Self-Portrait of Me Now in Mask* sandsynligvis er fremstillet efter et ansigtsaftryk lavet umiddelbart inden, er det straks sværere at forestille sig, at Wearing har fremstillet et aftryk af sig selv, da hun var 17 år, som hun anvender som maske i 2003, som 41-årig.

Det er et mysterium, jeg ikke får opklaret lige med det samme. Men et par måneder senere rejser jeg til Düsseldorf, hvor der er en omfattende soloudstilling med Wearing. Her opdager jeg, at selvportrætterne er en del af et større Albumprojekt, hvor hun bogstaveligt talt er krøbet ind i hele sin nærmeste familie; bedstefar, bedstemor, onkel, søster, bror og mor. Her er det ikke blot "selvportræt som sig selv", men *selvportræt som et andet familiedlem*. I forbindelse med udstillingen får jeg også via et omfattende katalog et indblik i hendes værkstedspraksis og den ekstremt tidskrævende iscenesættelse, hun gennemfører, hver gang hun tager et enkelt fotografi.



[4]



[5]



[6]

Betyder det noget at kende til processen? Ikke nødvendigvis, men i Wearing's tilfælde, absolut. Projektet får faktisk større "troværdighed" og autoritet som et eksistentielt vidnesbyrd, i det øjeblik jeg får et indblik i, hvad der er investeret af omsorg for hver detalje. At billederne er en dokumentation på en performativ, erkendelsesmættet "omvej", hvor hvert led i transskriberingen, fra medie til medie, er et forsøg på at underbygge, uddybe og præcisere. At den insisterende taktile appel, der ligger i billederne, beror på, at hun *har* været inde under huden, hvilket hun næppe ville have opnået, hvis processen udelukkende havde været digital.

Det første stadie i processen består i enten at tage direkte aftryk af ansigterne – og her er der kun tale om aftryk af brorens, søsterens og hendes eget ansigt – eller at modellere ansigterne ud fra gamle fotografier. Jeg forestiller mig et større researchprojekt, for hvilket foto skal hun så vælge, formodentlig ud af ganske mange mulige? Af en artikel om Wearing fremgår det, at hun gør sig en del overvejelser om personens alder på det tidspunkt, fotografiet er taget, og om, hvordan det harmonerer med hendes erindring om, hvor gammel personen er på dette fotografi. Fx husker hun, at hendes mor er meget ældre på

det foto, hun leder efter og finder, end den alder, det viser sig, hun rent faktisk har. Det skyldes formodentlig både, at den tids frisurer og påklædning (1950'erne) bevirker, at folk nemt kommer til at se ældre ud, end de faktisk er. Men det skyldes utvivlsomt også, at Wearing selv er blevet ældre. På det tidspunkt, hun laver Albumprojektet, er hun endda meget ældre, end hendes mor var, da fotografiet blev taget. Moren er nemlig kun 23 år på billedet, så det er altså før, hun får identitet som Wearing's mor. Hvorfor hun vælger lige præcis dette foto fremgår ikke; jeg gætter på, at det er et foto, hun forbinder særligt med sin mor. Eller at valget måske beror på, at fotoet viser en person, hun netop aldrig har mødt og ikke *kan* komme til at møde – for på det tidspunkt, fotoet er taget, er Wearing endnu ikke født, er endnu ikke blevet et Selv. Det færdige værk *Self-Portrait as My Mother Jean Gregory* [4] dokumenterer det korte øjeblik, hvor hun prøver at være moren – samtidig med at moren netop er en *helt anden*. En anden, som hun først senere bliver den samme som, eller en forlængelse af.

Det samme gør sig på sin vis gældende med hensyn til selvportrættet som sin far, *Self-Portrait as My Father Brian Wearing* [5]. Også her har hun valgt et foto, hvor

faren er forholdsvis ung, midt i trediveerne vil jeg tro, og man kan se, at hun på mange måder ligner sin far mere end sin mor. Fotoet er i sort-hvid og bærer præg af at være et "officielt" foto, han er iført hvid skjorte og smoking. Håret er nyredt og kort, men et par lokker falder ned i panden og signalerer noget mere uformelt, et lidt playboyagtigt look. Wearings egne øjne spiller med på denne rolle. Der er noget lidt drenget og flirtende i udtrykket, som helt klart udfordrer "pæn yngre mand i jakkesæt"-skabelonen. Gået meget på klingen i et interview fortæller Wearing, at hun aldrig var særlig tæt på sin far, da forældrene er skilt. Der var allerede ret tidligt store uoverensstemmelser, og faren døde i 2005, kort tid efter at hun fremstillede værket (2003).

Fotoet, hun har brugt som oplæg, er fra perioden med "uoverensstemmelser", og med fare for at lægge alt for entydige tolkninger i dette valg kan man se, at der her er tale om en mand, der værner om en identitet som uafhængig, om sin uudgrundelige individualitet. Der er ikke meget familiefar over udstrålingen og attituden. At fotoet er i sort-hvid, lægger endnu en alen til fornemmelsen af distance og en form for romantisk melankoli. Til gengæld er der ikke umiddelbart spor af moralsk fordømmelse eller ironi i værket, snarere en form for beundring og en vis nysgerrighed, som spørger hun ind til, hvem han egentlig var, denne flotte mand, der kaldte sig for hendes far. En person, hun tydeligvis deler gener med, men som hun dybest set aldrig lærte at kende. Og som til trods for denne lidt selvbevidste James Bond-attitude måske i virkeligheden ser lidt utilpasset og vemodig ud.

*Self-Portrait as My Brother Richard Wearing* [6] adskiller sig ved at være en hel torso, placeret i et rum, der sandsynligvis er brorens værelse, med tøj, møbler, nips og ølglas. Wearing som sin bror står med bar overkrop, tatoveringer på armene, iført joggingbukser og i gang med at børste det meget lange hår. Det har alle kendetegn af at være et snapshot, et situationsbillede, og er det eneste af billederne, der meget åbenlyst indikerer et socialt tilhørsforhold. Heavy metal-attituden og kropsæstetikken er meget iøjnefaldende; der er tale om en helt særlig stil,

som må være forholdsvis fremmed for Wearing, og som hun med fotoet sandsynligvis forsøger at leve sig ind i.

Senere finder jeg forskellige artikler, interviews og anmeldelser. Og som forudset (Wearing vandt den store Turner-pris i 2010) findes der mængder af tekst om hendes arbejde, skrevet af journalister, kritikere og kunsthistorikere – men desværre kun ganske lidt, hvor hun selv fortæller. Og når hun gør, holder hun sig primært til at fortælle i små bidder, der ved nærmere eftertanke blot forstærker det gådefulde. Fx fortæller hun, at det snapshot, hun bruger af broren, er taget af moren. At moren stadig bor i huset, hvor værelset ligger, hvilket derfor gjorde det lettere at geniscenesætte. Men at det i øvrigt tog tre-fire måneder, og at noget af det sværeste var at få lyset korrekt, blitzens særlige lys ramte loftet på en måde, der var svær at rekonstruere. Silikonetorsoen var desuden meget, meget tung at bære, fordi broren er en del bredere end Wearing, og da fotosessionen tager op til seks timer, er det simpelthen hårdt rent fysisk. Og så siger hun ikke meget mere om den sag.

Den franske filosof Roland Barthes beskriver i sin bog *Det lyse kammer* indgående processen med at vælge et foto af sin mor efter hendes død, og det dukker uvægerligt op i bevidstheden, når jeg ser på Wearings billeder. Han leder efter et fotografi, som i særlig grad kan kaste lys over hendes essentielle karakter. Og overraskende nok falder han over et, hvor moren kun er fem år gammel. Fotografiet viser moren sammen med sin bror, som på det tidspunkt er syv år gammel. Barthes skriver:

Han stod med ryggen lænet mod broens gelænder, som hans arm lå udstrakt på; hun stod lidt længere væk, mindre og med front mod fotografen; man fornemmer at han havde sagt til hende: "gå lidt frem så vi kan se dig"; hun havde samlet hænderne på maven så den ene hånd holdt den anden i en finger, med en kejtet gestus man ofte ser hos børn. Bror og søster, forenet, vidste jeg, af spliden mellem forældrene der snart efter blev skilt, stod opstillet side om side, alene i en lysning mellem drivhusets løvværk og palmer (det



[7]

var min mors fødehjem i Chennevières-sur-Marne). Jeg iagttog den lille pige og jeg genfandt omsider min mor. Ansigtets klarhed, hændernes naive stilling, den plads hun føjeligt havde indtaget uden hverken at vise sig eller gemme sig og endelig hendes udtryk der adskilte hende som det Gode fra det Onde fra den hysteriske lille pige, den skabagtige dukke der spiller voksen – alt dette dannede billedet af en suveræn uskyld, innocence (hvis man vil tage det franske ord i dets etymologiske betydning: “jeg kan ikke gøre fortræd”), alt dette havde forvandlet den fotografiske opstilling til følgende uholdbare paradoks, som hun hele sit liv havde opretholdt: hævdelser af mildhed. På dette barnebillede så jeg den godhed der fra begyndelsen og for altid havde formet hendes væsen uden at hun havde den fra nogen; hvordan har den godhed kunnet udgå fra ufuldkomne forældre, der elskede hende dårligt, kort sagt: fra en familie?<sup>1</sup>

Da jeg læste det første gang, studsede jeg over morens lave alder, at han kan se igennem alle de senere indtryk, alt det levede liv, der må have sat sine spor. Udvalget af

billedet siger noget om moren, men mindst lige så meget om Roland Barthes, hvilket han heller ikke lægger skjul på i bogen, tværtimod. For selv om han medgiver, at de andre fotos, han ser, selvfølgelig *også* siger noget om hendes identitet, så insisterer han på, at netop dette foto siger noget om morens “sandhed”. “Den umulige videnskab om det unikke væsen.”<sup>2</sup> Barthes kalder dette stærkt subjektive blik, der undslipper det kulturelt analyserbare aspekt ved billedet, for dets Punktum. I modsætning til de elementer, der går under betegnelsen Studium, som netop er koder og tegn, der giver mening at aflæse inden for en social- og kulturhistorisk diskurs. Hvad han søger, er tilsyneladende et stadie, hvor potentialiteten stadig er stærkt til stede, hvor den stadig står forholdsvis “ren”.

Også Gillian Wearing har fremstillet et selvportræt, hvor hun er barn, kun tre år gammel. *Self-Portrait at Three Years Old* [7] er ligeledes i sort-hvid, men har en lyserød ramme. På billedet er hun iført en lys kjole med sløjfe, sidder med kroppen i profil og ansigtet drejet mod linsen, let skrånende. Hendes mørke hår er klippet knapt skulderlangt, pandehåret lidt takket. Igen er overgangen til hendes øjne forholdsvis umærkelig, ved venstre øje ser man dog kanten af øjenhullet. Det er altså ikke øjnene, der røber kunstigheden, de har en melankolsk appellerende og dyb udstråling, men ikke mere end man godt kan opleve, at en treårig faktisk kan have i et stille øjeblik. Lidt drømmende, lidt resignerende i forhold til situationen (man ser for sig fotografen, der beordrer stillingen og “sid stille”), på mange måder lidt fraværende til trods for det direkte blik.

Jeg forestiller mig Wearing som Barthes med albums og fotokasser, idet hun leder efter det helt rigtige fotografi og falder over netop dette billede, selv om hun måske leder efter noget helt andet. Hun ser pludselig noget, undres, pirres. I modsætning til Barthes, der jo ser sin mor udefra, så ser Wearing det *også* indefra. Til trods for at de ca. 40 år, der ligger imellem de to fotooptagelser, må betyde, at det må være næsten som at se på et helt fremmed menneske, som at se ind i et spejl og se en helt anden. Hvorvidt Wearing også ser en slags “sandhed” om sig selv



i fotoet af sig selv som treårig, må stå hen i det uviste. En eller anden form for uskyld er der under alle omstændigheder tale om. Man fornemmer, at blandingen af genkendelse og fremmedgjorthed spiller en rolle, og smittes som beskuer af denne ambivalens. Denne jegets andethed, når det opfatter sig selv som en anden, ægger fantasien. Ikke mindst når denne andethed optræder i det samme selv. I det endelige værk er der til gengæld noget decideret uro-vækkende ved, at det treårige barn er blevet "besat" af en voksen, uskylden får en mildt djævelsk drejning, udtrykket bliver pludselig langt mere dobbelttydigt og intrikat; den treårige Wearing er en helt anden end den halvtredsårige Wearing. Men den treårige bor stadig i den halvtredsårige, og den halvtredsårige bor som en virtuel mulig person i den treårige.

Potentialiteten er, som før beskrevet, især synlig, når man ser tidligere billeder af sig selv. Her bliver man i særlig grad mindet om alle de personer, man har været – eller kunne være blevet – og som man nu lever med som usynlige dobbeltgængere. Den voksne Gillian Wearings øjne lyser igennem den treåriges ansigt. Er pludselig selv blevet en dobbeltgænger.

Det Albumværk, hvor der fra starten har været størst mulig lighed med den voksne Wearing, kan man regne ud, er det, hvor hun er kravlet ind i sin næsten jævnaldrende søsters ansigt. Her er masken tydeligvis lavet af et direkte aftryk; der er tale om en høj detaljeringsgrad, med små uregelmæssigheder og porrer i huden som ellers er svære at rekonstruere. Til trods for kønslighed og slægtskab er der selvfølgelig også tale om åbenlyse forskelle, og uden nødvendigvis at lægge for meget i det, så fortæller Wearing, at fotosessionen med masken af søsteren ikke bare var vanskelig at gennemføre, men også at få et tilfredsstillende resultat ud af. Her skyldtes det primært, at søsteren smiler med halvåben mund (tænder og tunge tilhører altså Gillian), og at dette smil helst skulle nå helt op til øjnene. En lille performativ manøvre, der åbenbart ikke var helt så let at udføre under de anstrengende vilkår. Tværtimod skete der det, at Wearing under masken hele tiden så alt for forpint ud, hvilket gav et helt grotesk



[8]

billede. Det lykkedes dog til sidst at skyde et par brugbare fotos. Denne komplikation ser man selvfølgelig ikke på det endelige værk *Self-Portrait as My Sister Jane Wearing* [8], men hendes krøllede, let viltre hår, det lidt rundere ansigt, de skilte læber og de smilende øjne fortæller allerede i sig selv, at de to søstre er meget forskellige i deres fremtoning. Gillian Wearings eget udtryk er generelt til den mere introverte side, og uanset om det nu også er en karakteristik, der gør sig gældende uden for fiktionen, så fornemmer man, at identifikationen er forbundet med refleksion over både lighedspunkter og iøjnefaldende forskelle.

I *Self-Portrait as My Grandfather George Gregory* [9] er hun også iført smoking. Udtrykket er til gengæld meget anderledes end hos faren. På fotoet er bedstefaren en lidt ældre herre med grå tindinger, hele kroppen og ansigtet er frontalt vendt mod beskueren, og udtrykket er venligt, men også "respektindgydende". Ingen tvivl om, at vi har at gøre med maskulin autoritet; en repræsentant for de arketyperiske patriarker og dermed en identitet og rolle, som er genkendelig, men som personligt må ligge Gillian Wearing meget fjernt. Det samme kan man sige om værket



[9]



[10]



[11]

*Self-Portrait as My Uncle Bryan Gregory* [10], og det har da også noget lidt “corny” komisk/uhyggeligt over sig; hvor hun tydeligvis ligner sin far og nemmere glider ind i hans ansigt, så er onklen morens bror, og deres ansigter passer ikke helt sammen. Udtrykket er mere “professionelt jovialt”. I *Self-Portrait as My Grandmother Nancy Gregory* [11] er der også tale om et mere officielt portræt, hvor der hersker en Ingrid Bergman-stemning over iscenesættelsen; frisuren, som ligner en lidt tæmmet blank permanentkrøl, minkpelsen og den lidt dramatiske baggrund, der spænder fra meget lyst til næsten sort. Ikke just husmoragtigt, og en klar tilkendegivelse af en vis social status (minkpelsen). Men så alligevel et lidt for mildt og vegt udtryk til helt at fylde filmstjerneskelonen ud.

Wearings Albumprojekt kredser om hendes relation til det familiemæssige ophav. Og et sådant projekt gennemfører man næppe, med mindre man i et eller andet omfang betragter sig selv som mønsterbryder. Et vilkår, hun i høj grad deler med mange andre i den moderne verden, og som er behæftet med følelsen af både tab og gevinst. På den ene side er det noget, vi kæmper meget for at opnå, men på den anden side bevirker det en konstant

fornemmelse af uro og en evig længsel efter at ankomme til et nyt hjem – uden at vi rigtigt opnår det. Den engelske sociolog Anthony Giddens kalder det for en tilstand af permanent udlejring, fordi det er blevet sværere og sværere helt at indlejre sig, til trods for at der findes et væld af nicher, man tilsyneladende kan indlejre sig i. Men de er enten ikke særligt gæstfrie, eller også er deres fundament for skrøbeligt eller uigennemskueligt til, at det kan repræsentere et felt af holdbare leveregler og anskuelsesformer, man kan føle sig hjemme i. Jeg kan godt få øje på Wearings Albumprojekt som udtryk for fornemmelsen af “udlejring”. At hendes måde at krybe *tilbage* i sit ophav på er et konkret, men også absurd og afmægtigt forsøg på gen-indlejring, en sammensmeltning af fortid og nutid.

Men hvad jeg primært genkender i billederne – og i særdeleshed i selvportrætterne som sig selv – er den komplekse erfaring af et manglende sammenfald mellem sig selv som nøgen, tidsløs og indre væren på den ene side og det ydre subjekt og objekt, man bliver i repræsentationen, i sproget, i fællesskabet, på den anden. Hvor svært det er at sige, hvor det ene begynder, og det andet slutter. Jeg genkender også en erfaring af, at noget gennemgående

bliver tilbage efter tidens rystelser. En væren, der er substansløs og derfor kan skifte form uden at forsvinde.

Wearing peger på signifikante mellemrum, *mellem det samme og det andet*, i identiteten og i forhold til ophavet. Og gør det mest subtilt dér, hvor kalliibreringen mellem kunstigt og "naturligt" er næsten total, hvor grænserne er næsten usynlige. Samtidig gør hun i værkerne stærkt opmærksom på huden som den membran, hvor vi mest synligt støder op til den ydre verden, som vores grænse – og vores *kontaktflade*.

I bogen *Overfladens dyb* skriver biologen Jesper Hoffmeyer om huden som et interface, der både afgrænser det enkelte menneske fra verden omkring, og som samtidig er en nødvendighed for at lukke verden ind på grund af de receptorer og nervebaner, der netop sidder der.<sup>3</sup> Han fortæller i bogen om en norsk kvindelig læge, der oplevede at pådrage sig Guillain-Barré syndrom, som er kendetegnet ved, at det sætter nervesystemet ud af spil, bl.a. med den konsekvens at berøringssansen bliver stærkt forstyrret. Det betyder, at fornemmelsen af grænserne mellem det ene og det andet falder mere eller mindre bort. Når hun fx lagde hånden på sit bryst, så var det, som om hånden svævede i luften. Alle kærtegn gav en ulden, "langt borte" fornemmelse. Hun oplevede at være lukket inde i sig selv uden mulighed for at mærke en fysisk kontakt med omgivelserne. Og denne modsætningsfyldte oplevelse af på den ene side kropsligt at være uden grænser, mens tankerne, det mentale niveau, var intakte, gav en stærkt ubehagelig fornemmelse af totalt fravær – og dermed håbløs ensomhed. Hoffmeyer konkluderer på den baggrund, at huden nok holder verden ude rent fysisk, men nærværende rent psykisk.

Det lag ekstra hud, Wearing tager på, er set i det lys en fordobling af indespærringen, fordi den kunstige hud ikke kan lukke verden ind, den kan ikke være det medie, som gør os i stand til at *modtage*. Som en niqab, der signalerer en vis afvisning af at ville interagere med det offentlige rum – de andres blikke, værdier og bedømmelser.

Aldring (måske især for kvinder) og det at vise følelser er ofte forbundet med skam. Så det at skjule alt dette bag

en maskefacade er en oplagt måde at forsøge at gøre sig usårlig på, at bevare en form for uantastelig mystik. Men som Hoffmeyer peger på, er der en bagside af medaljen, en smertefuld ambivalens mellem ønsket om deltagelse og angsten for blodlæggelse.

Er det også det, vi kan se i Wearings blik? Det er svært at sige med sikkerhed, men noget trænger trods alt igennem. Når masken er taget på, står øjnene stadig udækkede tilbage som sårbare instrumenter for alle de irreversible og substansløse processer, der sker inde bag. Det er måske især denne mere uhåndgribelige sårbarhed, maskerne i deres tilhylning netop formår at ramme ind.

#### NOTER

- 1 Barthes, 1980, pp. 84 og 88.
- 2 Barthes, 1980, pp. 84 og 88.
- 3 Hoffmeyer, 2012.

#### LITTERATUR

- Agamben, Giorgio: *Sprogets sakramente*, Forlaget Wunderbuch, Skive, 2012.
- Barthes, Roland: *Det lyse kammer*, Rævens Sorte Bibliotek, København, 1980.
- Baumann, Zygmunt: *Flydende modernitet*, Hans Reitzels Forlag, København, 2006.
- Blanchot, Maurice: *Orfeus' blik og andre essays*, Gyldendal, København, 1994.
- Hoffmeyer, Jesper: *Overfladens dyb*, Forlaget Ries, København, 2012.
- Iversen, Stefan, Henrik Skov Nielsen og Dan Ringgaard: *Ophold. Agambens litteraturfilosofi*, Akademisk Forlag, København, 2003.
- Krystof, Doris, Daniel F. Herrmann, Bernhart Schwenk og David Deamer: *Gillian Wearing*, Verlag Walter König, Köln, 2012.
- Levinas, Emmanuel: *Totalitet og uendelighed*, Hans Reitzels Forlag, København, 1961.
- Pedersen, Jacob Lund: *Den subjektive rest*, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus, 2008.

#### ILLUSTRATIONER

Gengivet fra: Herrmann, Daniel, Doris Krystof og Bernhart Schwenk: *Gillian Wearing*, udstillingskatalog, White Chapel Gallery; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen; Pinakotek Der Moderne; Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2012-2013.

# Løgets ringe

Uh, hvor er sproget uregerligt! Hvem har dog besluttet, at ordenes orden skal undermineres af mangetydighed og alle mulige underliggende konnotationer? Disse utilsigtede spejlvirkninger i sproget, der gør, at det, man prøver at sige, ikke nødvendigvis bliver forstået sådan, som man har tænkt det.

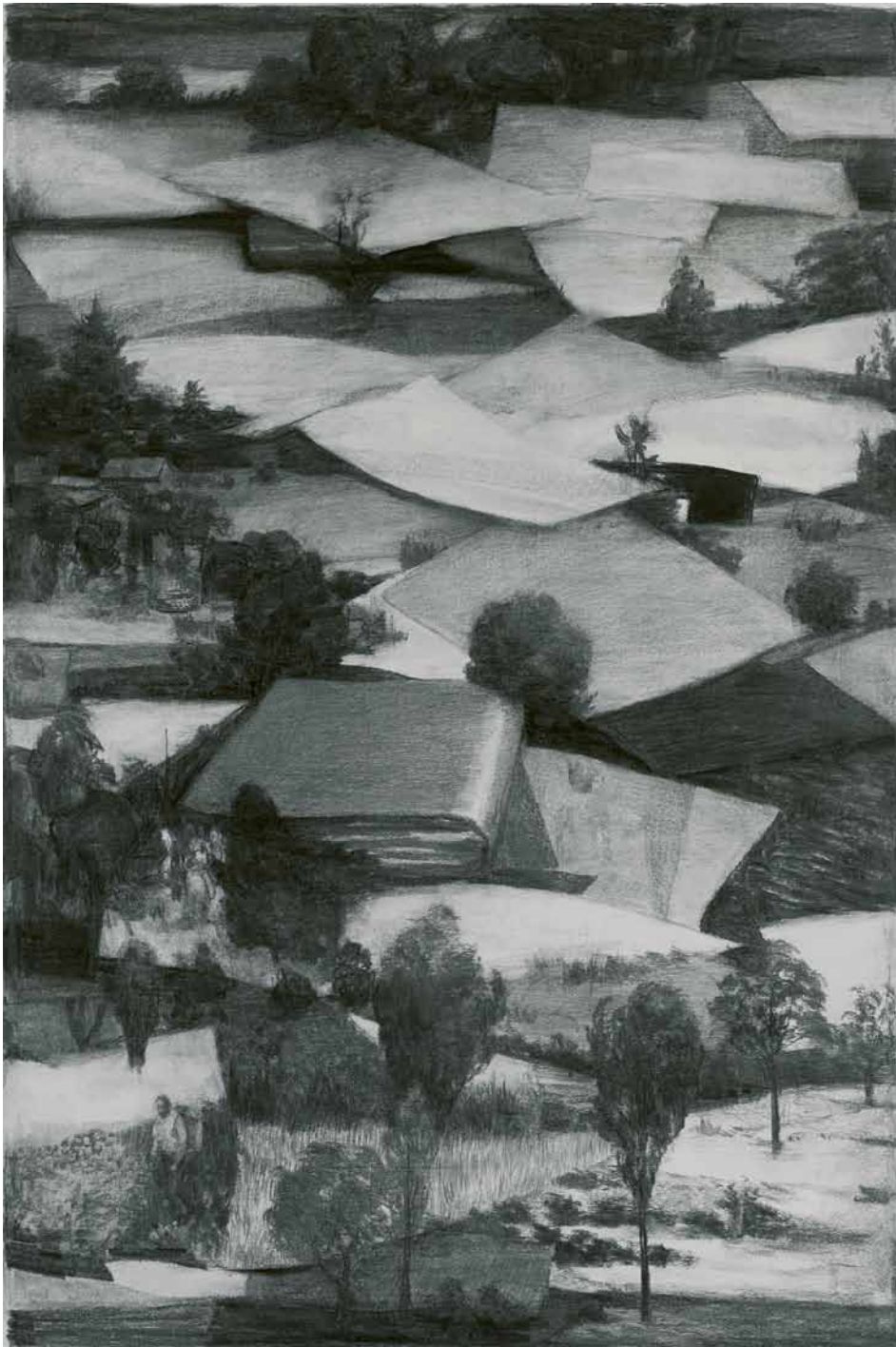
Somme tider får jeg den tanke, at ingen i virkeligheden nogen sinde har forstået hinanden rigtigt, og at alle går rundt og bilder sig ind, at de har en samtale eller diskussion i en fælles forståelse. Sandheden er måske, at vi i vores iver efter at kommunikere tror, vi taler om det samme. Mens samtalen, hvis man var en alvidende lytter, ville vise sig overvejende at bestå af misforståelser og fejlfortolkninger af hinandens udsagn? Eller også kommer det frem en dag, at betydningerne i virkeligheden slet ikke tjener det formål, vi går rundt og tror.

En gang overhørte jeg en samtale mellem tre ældre kvinder på en café. De var lige ivrige efter at få sagt deres, og langsomt gik det op for mig, at det ikke var indholdet af samtalen, der var det vigtigste for dem. Det handlede om lydene, de frembragte via sætningerne, de behændigt instrumenterede i gentagende figurer i et klangligt billede. Stemmerne kom kurrende, kaglende, hver med deres indbyrdes særlige tone, ind med en præcision, der var en komponist værdig. Når den ene udbrød et "åh", kom straks den næstes sætning tonalt nøje afstemt i en melodisk forlængelse af åh'et. Den tredjes "Mmmm, det SÅ skønt!" afsluttede kadencen og åbnede op for en ny

serie vellystige udbrud i melodisk samspil. Energien i den samtale lå tydeligvis mere i lydene end i ordenes indhold, og det var, som om kommunikationen handlede om udveksling af lyde, som fuglenes i en skov.

Når jeg som billedkunstner prøver at nærme mig begrebet "billede" på en anden måde end ved at male det, skal jeg ind og rode i sproget, som er et ganske andet materiale, der ikke som farven og lærredet er fysisk og afgiver duft og lyd under arbejdet. I Word sprøjter og klatrer sproget ikke, det løber ikke, og ordene virker ret ens, som de står dér i lange rette linjer i skriftens uniform. Og når jeg kniber øjnene sammen (som jeg ofte gør, når jeg skal se, om et billede fungerer visuelt), ser jeg skriftens linjer som grå, vandrette streger, afbrudt punktvis af ordenes mellemrum. Det er en ret kedelig visuel stimulans, der kun er interessant på grund af alle de tanker, der udspringer af ordenes indbyrdes sammensætninger. De ser så ens ud, ordene, men sætningerne, de danner, kan rumme afgrunde af betydningslag. Jubel og katastrofer, gnistrende klarhed, dunkle anelser og lynnedslag af indsigt. Eller glædesløs opremsning, udspekuleret manipulation, lummer selvpromovering, jamrende klagesange, for nu at gå til yderligheder. Denne tekst vil bestræbe sig på at befinde sig et sted i midten mellem disse registre.

At skrive er en langsom og krævende proces, der ikke som farven og lærredet kaster nye billeder af sig øjeblikkeligt, og derfor heller ikke får mig til at skrive med intuitionens lethed. Når jeg maler et billede, er penslens



Peter Martensen:  
*The Unwanted*, 2016.  
Kultegning, 140 x 84 cm.  
Courtesy Galerie Maria Lund.  
Foto: Henrik Petit.

arbejde altid foran tankens, så der hele tiden opstår nye friske visuelle stimuli, hånden instinktivt reagerer på med nye penselstrøg. Jeg søger flowet i arbejdet, fordi det er en tilstand, hvor alt synes at give sig selv. Det går ikke med sproget. Her skal tænkes først, og når tanken handler om billedets status som sandhedsikon, nærmer jeg mig noget, der minder om mental glatbanekørsel, fordi mit professionelle arbejde med billeder i den grad er båret af en nonverbal tilgang til emnet.

Men det betyder ikke, at jeg ikke har reflekteret over, hvad et billede er. I betydningen et maleri. Men det sande billede – eller det sande maleri – er det andet end en tale-måde?

Er der noget som helst belæg for at kalde nogle billeder, eller malerier, mere sande end andre? Det “sandes” sidste bastioner findes hos de ortodokse religiøse og i matematikken. Siden de store fortællingers sammenbrud har begrebet henlevet en kummerlig tilværelse. I den postfaktuelle tilstand er sandheden labil. Viden i sig selv er under angreb, dens vigtighed er til en vis grad blevet proportional med dens underholdningsværdi. Denne tekst hævder ikke at have ret, ej heller at være underholdende, men udkaster skitser om emnet ”det sande billede” i belysningens navn.

I min verden, billedkunstens, findes der gode, mindre gode og dårlige billeder. Men problemet med kunst er, at et tilsyneladende dårligt billede nogle gange viser sig at være god kunst, mens et rigtig flot maleri kan være elendigt, kunstnerisk set. Teknisk perfektion er absolut ikke nogen garanti for et vellykket kunstværk. Og hvad er teknisk perfektion overhovedet i dag, hvor alt er tilladt? Og hvordan er vi nået dertil?

For ikke at forkludre begreberne er det nødvendigt at beslutte, hvad vi taler om, når vi siger “billede”, så først dette forbehold:

Siden min tidligste ungdom har jeg haft en stærk bevidsthed om, at alt, mine øjne så, var billeder, skabt på nethinden ved lysstrålernes brydning i linsen. Denne viden kan synes ret banal at nævne, men det er mit indtryk, at mange mennesker glemmer, i hvor høj grad de ikke ser virkeligheden, men derimod et billede af den.

Øjne er ikke fuldstændig ens, og heller ikke de hjerner, der skal bearbejde informationerne fra synsnerverne. Denne viden er en forudsætning, som måske ikke kommer bag på nogen, men som dog har en vis betydning, hvis vi senere skal til at tale om det sande billede, hvad enten det er et fælles eller et subjektivt anliggende.

Konklusionen på ovenstående er, at jeg altid oplever at være i et billede, og bevidstheden om dette intensiverer mit blik på verden omkring mig. Alt, hvad jeg foretager mig, er på en eller anden måde relateret til denne bevidsthed. Så når jeg maler mine billeder, tager jeg oplevelsen alvorligt ved at intensivere min viden i et maleri. Foran det hvide lærred er jeg først blind, men genvinder langsomt synet igen i kampen om at skabe billedet.

Maleriet er én ting, noget andet er billedet. I hvert fald i dag. Det er vigtigt at skelne mellem disse to. Historisk set er fortællingen om maleriet glørværdig. Helt frem til fotografiets fremkomst i første halvdel af 1800-tallet havde maleriet eneret på billedannelsen.

Men det 20. århundrede lærte os, at maleri først og fremmest er maleri. Et maleri er et objekt, der består af farve og flade. Det repræsentative billede, som maleriet beherskede tidligere, havde med fotografiets fremkomst ikke længere den samme fascinationskraft. Motivet, hvis der er et sådant, bliver i dag et påskud for at male, ikke endemålet. Der er ikke længere nogen regler for, hvordan et maleri bliver til, hvilke materialer det skal bestå af, hvordan det skal se ud, eller hvor det vises.

Et billede i sig selv er noget andet, selv om det også kan være et maleri. Billeder er først og fremmest visuelle informationer, koncentreret ofte i et rektangulært felt. Billeder kalder på genkendelsen, de refererer til noget uden for, i verden. Billeder repræsenterer en fokusering på noget, vi kender, der skal ses og aflæses. De fleste billeder, vi ser, er fotos, der repræsenterer en kanonisering af hverdagssituationer eller verdensbegivenheder.

Det, der kendetegner fotografiet, er, at man kan “gå ind” i det mentalt og opholde sig der i en anden tid end den givne. Men også at det er en slags platform, man sætter det på, man har udvalgt sig, og holder det frem. Billeder er ofte meddelelser, men de er lige så ofte registre-

ringer uden en bestemt hensigt. Billeder kan være alt fra dokumentarisme til udspekulerede reklamer. Billedets magt er helt enorm. Vi kender de ikoniske billeder, som er blevet en del af vores fælles bevidsthed. Ofte har fotografen afspejlet en følelse, mange identificerer sig med. Den slags fotos kan man med en vis ret kalde "sande" i betydningen, at de skaber en særlig fortælling i mange menneskers hoveder på én gang.

Internettet burde være med til at forstærke dette, i og med at alle er blevet forbundne – det var vi mange, der troede for år tilbage. At der ville opstå et verdensomspændende fællesskab. At det demokratiske projekt nu endelig ville lykkes i resten af verden. Men sådan er det som bekendt ikke gået.

Fordi alle kunne komme til, blev det åbenbart, at grunden til, at vi i Vesten havde domineret verden, var, at vi havde haft magten over informationerne. Naivt havde vi derfor forestillet os, at alle ville være som os og rette ind. Nu kan alle byde ind, hvilket jo også er det mest demokratiske. Det enkelte menneske har reelt den samme mulighed for at dele sine meninger og holdninger som et statsoverhoved. Derfor ser vi også de mest vanvittige påstande blive delt side om side med nøgtern viden uden nogen som helst favorisering. Fordi verden omkring os er en fortælling, vi kun sjældent har berøring med, er det vigtigt, den er underholdende. Bare det at skrive dette får det til at risle mig koldt ned ad ryggen. Men jeg skriver, hvad jeg ser.

Det postfaktuelle samfund er et multivers. Den enkelte har muligheden for at dele sine personlige sandheder og få følgere til sin egen bevægelse. Denne drift er åbenbart stor. Når alle mulige forskellige synspunkter får samme gyldighed, må vi søge sandheden i et alvidende blik, der må tage højde for, at menneskets virkelighedsopfattelse ikke rækker ret langt. At vi i virkeligheden ikke evner at fatte og begribe, hvad livet er uden en fortælling. Det, der ud over sproget først og fremmest adskiller os fra dyrene, er fortællingen, vi forstår alt igennem. Fortællingen er alle sandheders moder. Naturvidenskaben har gennem århundreder skabt fortællinger, der med nye opdagelser er blevet revideret. Kunsthistorien ligeledes. Men de

store fortællinger, vi tidligere anså for sandheder, har nu fået fingeren af den individuelle komfortable leg med verdensbilleder.

Maleriet er et medium, der stadig eksisterer på trods af sin skæbne på kunstscenen som udgrænset udtryksform med et altmodisch touch. Maleriet er i sin grund historisk, og på denne baggrund opleves alle nye malerier. Man kan sige, at alle malerier, der bliver skabt i dag, både er et maleri og et billede af et maleri. Dets chance har været en tiltagende tvivl på den kanoniserede fortælling om dets afvikling. Men også, og måske især, fordi det er så komplekst et medium at beherske, at det til stadighed tiltrækker kunstnere, der har passion og udtrykskraft. Og nu er alle ligeglade, om maleriet er objekt, materialer eller et billede, om det er udført med præcision eller skødesløshed. Man leger med det hele.

Hvordan etablerer vi en konsensus med almen gyldighed for maleriet i dette?

En ting er sikker, et maleri er hverken sandt eller falsk. Selv om Picasso engang sagde, at hans malerier var de løgne, han fik folk til at se sandheden med.

For mig er maleriet et sted, man kan opholde sig mentalt. Farve, lærred er *ikke* kun materialer. De er blevet elektrificeret af bevidsthedsarbejdet, maleren foretager. Maleriet er alt det, der ligger uden for ordene, som sproget let farer vild i. Maleriet kan rumme ambivalens og tvetydighed som få andre medier. Det kan udfordre vores forestillinger og tale til sanserne/følelserne med styrke. Fordi maleriet igen har taget magten over billederne, undersøges narrationen nu som billedelement på lige fod med maleriets andre bestanddele.

Maleriets styrke er, at oplevelsen af det går fra helheden mod detaljerne. Og det kan ske på sekunder. Modsat litteraturens langsomme opbygning af helheden via detaljer.

Mit personlige projekt er vokset ud af en stor kærlighed til maleriet. En ustopkelig lyst og vilje til at male de billeder, jeg bliver påvirket af. Min grundholdning har altid været, at følelser stod i vejen for det gode maleri. Følelser er noget, amatører arbejder med, fordi de tror, det gør deres billeder mere sande. Det betyder ikke, at maleri ikke



Peter Martensen: *The Settlement*,  
2016. Olie på lærred. 100 x 120 cm.  
Courtesy Galerie Maria Lund.  
Foto: Yves Bresson.



kan påvirke følelserne – det kan det i allerhøjeste grad, og det må det meget gerne. Jeg læste engang et sted, at Thomas Mann skulle have sagt noget i retning af, at man ikke skal føle, når man skriver, men man skal *kunne* sine følelser. Dybest set mener jeg, det er en tankekonstruktion, der er gavnlig for et bestemt fokus under arbejdet. Det er nok ikke nogen absolut sandhed. I øvrigt er det et åbent spørgsmål, om ikke æstetik også er et følelsesanliggende?

Det mest generelle, man kan sige om samtidsmaleri, er, at det er mere fri af skoler og stilretninger end nogensinde. Der synes dog at være en voldsom interesse for at beskæftige sig med det, og med mangfoldigheden kommer også en række parallelle udstillingsplatforme og økonomiske interesser, der ikke nødvendigvis interagerer, men kører hver deres løb.

Som løgets ringe eksisterer interessesfærerne side om side, og der er stadig en elite, som hævder, at den kender den sande kunst. I hvert fald bliver nogle kunstnere kanoniserede frem for andre i et spil af satsning, promovning, økonomiske og taktiske overvejelser. Det sande i den sammenhæng opstår i en gensidig bekræftelse mellem aktørerne, institutionerne, kunstnerne, samlerne. Så sandheden er ikke noget absolut, men en vedtagelse, en aftale, der med tiden viser sin levedygtighed. Det er vel helt ok, al den stund at kunst tager tid at kapere. Dermed også være sagt, at langsomheden ved kunst er vores håb. Som et frirum for eftertanken, der er en jaget vagabond i en verden af øjeblikkelig tilfredsstillelse.

Det siger sig selv, at noget kommer af noget. Der er også en anden grund til, at kunst bliver kanoniseret ud over satsningen, promovningen og den økonomiske støtte. Dette “noget” ved den gode kunst er så det, det nærmest er umuligt at sætte ord på. Det kendes ikke på formen eller håndværket; hvis jeg skal generalisere helt vildt, måske på indholdet? – det er jeg i hvert fald fristet til at sige ... Fascistisk, propagandistisk, politisk kunst opfatter jeg generelt som dårlig, men kunsthistorien er fuld af undtagelser, så heller ikke det parameter kan benyttes.

Jeg tror, det “elektrificerende” ved den gode kunst udspringer af, at et stort, underbevidst register af sans-

ninger får råderum til at springe i blomst, i en form, der balancerer mellem opstramning og åbning af “det egentlige”. Og nu vi er ved “det egentlige”, så er det også det, der er basis for min æstetiske diskurs. Hvad er det, der taler til os på tværs af tid og sted? Som får os til at overveje vores situation og tænke anderledes i omgangen med kunst. Det er dette “egentlige”, som måske er “det sande”. Jeg kryber frygtsomt hen mod det med ordet i min mund, og tør næsten ikke sige det. For det kræver nye definitioner. Men nu siger jeg det: DET MENNESKELIGE. Her mener jeg: Kan det mærkes? Har det noget med mig at gøre? Ser jeg noget nyt? Bliver jeg udfordret? Gør det noget ved verden? Frisættelsen af det menneskelige i kunsten er mit svar på, hvad “det egentlige” handler om. Parret med streng form er dette det eneste, jeg kan forbinde med sandhed i forhold til kunst.

Kunsten er et frirum, et sted, vi kan være os selv fuldstændigt. Med alle vores spørgsmål og udfordringer møder kunsten os som et barn, der får os til at tro, det sande findes et sted.

*Tasilik, marts 2017*

# Et øjeblik

Sand kunst eller kunstnerisk sandhed er, for at være helt ærlig, noget, jeg aldrig har tænkt over fandtes. Kunstnerisk frihed, derimod, er et alment og fortærsket begreb. Men det udelukker nærmest sandheden fra det kunstneriske felt: Du er som kunstner ikke bundet af nogen eller noget, ingen forlanger, at kunstneren lægger hånden på Bibelen og sværger kun at fortælle sandheden. Sandhed har at gøre med domstole, detektivarbejde, psykoanalyse og kritisk journalistik, om end der i disse praksisfelter meget sjældent er tale om en endegyldig sandhed.

Alligevel vælger jeg, som bidrag til dette nummer af *Periskop* om det sande billede, at reflektere over, om sandhed kunne være en målestok for den kunstneriske praksis. Jeg afgrænser mig helt bevidst til kun at hente eksempler fra min egen kunstneriske praksis. Her har jeg en lille smule fast grund under fødderne, ude på argumentationens gyngende grund. Teksten består af fire afsnit, der beskriver perioder i mit arbejdsliv, hvor jeg især forandrede fokus i forhold til, hvad man kunne kalde "meningen med kunsten".

## 1. (1972)

I en kort periode tog jeg som forberedelse til kunstakademiet tegneundervisning hos Erling Frederiksen på Glyptoteket i København. Det gik ud på at lave store kultegninger af de klassiske ægyptiske og græske figurer. Jeg lagde frejdigt ud med den allerførste dag at lave to, synes jeg selv, pænt gennemarbejdede tegninger. Frederiksen var dog ikke tilfreds. Han insisterede på, at det tog længere tid at lave en tegning, og placerede mig foran en af de stive ægyptiske figurer, dødsguden Anubis. De



næste par måneder tilbragte jeg tre-fire timer om dagen på at oversætte figurens tre dimensioner til papirets flade. Frederiksen kom forbi et par gange om ugen og stillede sig lige et øjeblik på mit iagttagelsespunkt. Så udpegede han et sted på tegningen, der slet ikke passede med virkeligheden, og så var det om igen. Vel var det frustrerende at blive afsløret i ikke at se ordentligt efter, men først og fremmest var det en ægte øjenåbnende oplevelse, at det kan tage så lang tid, før man forstår eller indser, hvad det er, man ser. I den periode, jeg gik hos Frederiksen, blev den virkelighed, der mødte mine øjne, langt tydeligere og mere nuanceret, end jeg nogensinde før havde oplevet. Både hjernen og øjnene kom i skarp træning i at se ordentligt og dermed i en vis forstand også mere sandt.

## 2. (1973-79)

Da jeg blev optaget på kunstakademiet, havde jeg sådan set på forhånd besluttet mig for, hvordan det skulle gå. Jeg skulle bare være ærlig og følge mit hjerte. Jeg følte, jeg var uangribelig, hvis jeg var ærlig. For så hævdede jeg ikke andet end det, jeg som person kunne stå inde for. Intet praleri, ingen forstillelse, bare afbilde verden – sådan som jeg så den.

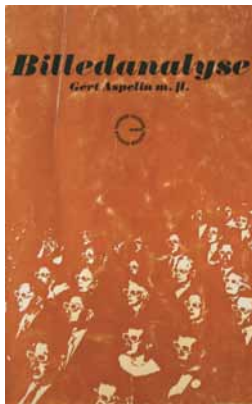
Jeg forsøgte altså, næsten inden jeg overhovedet var kommet i gang, at lægge en ramme, eller en målestok for, hvornår min kunst var rigtig, eller sand, om man vil. Jeg troede, at hvis jeg selv var "sand", ville min kunst automatisk også blive "sand".

På min årgang knyttede jeg mig til nogle medstuderende med en anden baggrund og større ballast end min egen. Over for dem var det ikke specielt pointgivende

at komme med min tese om ærlighedens målestok. De pegede snarere på, at kunsten kan rykke ved vores virkelighedsopfattelse ved at udfordre den traditionsbårne æstetik, den gode smag og den rigtige mening. Dette blev for mig en betydelig og skelsættende udvidelse af det kunstneriske felt.

Således kom jeg meget tidligt i mit uddannelsesforløb til at indse, at det, jeg troede var et fundament, mere var et korthus. Men det var helt fint, idet jeg herefter kunne afprøve alt muligt nyt uden at få moralske kvababbelser over at have svigtet min ærlighed.

Et gennemgående træk ved det nye, der tiltrak mig, var det kollektive. Fællesmaleri, fælles billedanalyser, selvorganiserede udstillinger og naturligvis en plads på et fællesværksted efter akademiet. Det var også den tid, hvor den samfundsorienterede, politiske side af kunsten voksede i betydning. Skolingen i marxistisk og socialistisk tænkning blev en nødvendighed, hvis man ville være blandt progressive kunstnere. Diskussionerne om, hvad kunstens rolle ideelt skulle være i det nuværende og fremtidige samfund, rykkede endnu en gang ved kunstens mening. Kunsten skulle stille sig i en højere sags tjeneste, nemlig afskaffelsen af det kapitalistiske samfund og indførelsen af en eller anden form for socialisme. Det blev vældig tydeligt for mig, hvordan penge, prestige og parnas var den grøft, kunsten havnede i, hvis ikke man aktivt valgte side til fordel for den progressive og bevidstgørende kunst.



Den politiske bevidsthed blev den nye målestok. Jeg forestillede mig måske ikke, at socialistisk kunst var en sandere kunst, snarere den nødvendige kunst, det, der skulle til, for at samfundslivet og kunsten kunne finde den rigtige balance.

Så set i bakspejlet var det nok et forsøg på at finde en dybere og rigtigere sammenhæng mellem kunst og liv, men den kunst, som jeg formåede at lave på baggrund af denne nye bevidsthed, havde hverken den kunstneriske tyngde eller sociale indignation, der skulle til. Afstanden mellem det, jeg havde forstået, og det, jeg i den kunstneriske proces kunne eller egentlig var optaget af, var alt for stor.

### 3. (1985)

Da min ældste datter var tre år, sad hun mange gange på mit skød ved skrivebordet med en bunke store papirark, sort maling og en pensel inden for rækkevidde. Det var fascinerende at følge hendes både helt intuitive og målbevidste roterende bevægelser med penslen hen over papiret. Men det, der virkelig slog mig som overraskende, var hendes sikkerhed i stemmen, når hun sagde: "Nu er den færdig!"

Det var næppe en formel billedmæssig vurdering, der fik hende til at stoppe legen og begynde en ny tegning. Det må have været en indskydelse, hun bare fik og ikke stillede spørgsmål til – præcis det, børn er så gode til. Personligt fandt jeg det ret provokerende at blive konfronteret med hendes intuitive sikkerhed. Rigtig mange gange havde jeg netop oplevet, hvor svært det er at beslutte, hvornår et billede er færdigt. Alle mulige parametre blander sig sammen og vil give sit besyv med, og hvis de modsiger hinanden, opstår en lammende usikkerhed. Jeg blev derfor optaget af at lære noget af min datters medfødte evne til at vide, hvornår processen skal stoppe, så billedet kan blive til.

Mine forsøg begyndte at bære frugt, da jeg fandt metoder til at fokusere min koncentration. Første skridt var at vente. Vente med at male, til hjernen var tømt for idéer og visualiseringer, og kroppen var parat til den fysiske udfoldelse. Dernæst at rette al opmærksomhed mod

spidsen af penslen. Bare følge det spor, malingen efterlader på lærredet, og fysisk være så tæt på lærredet, at jeg umuligt kunne have overblik over maleriet. På den måde udkød jeg *bedømmelsen* af min indsats, som jo kræver en helt anden form for koncentration. Mantraet var altså at fastholde hele opmærksomheden på det, hånden gjorde, uden at vide, hvad det endelige resultat ville blive. Når så et eller andet gjorde, at jeg mistede kontakten til denne automatpilotagtige tilstand, havde jeg i princippet færdiggjort billedet. Jeg opdagede i hvert fald, at de figurationer, som blev resultatet af denne bevidsthedsstrøm, tydeligt udspang af min underbevidsthed, og at de havde en autoritet, der sagtens kunne stå alene. Skulle der flere lag til, handlede det om at vente, til jeg igen var koncentrationsparat.

Her fandt jeg altså en metode, endda legitimeret af Freud, Jung og alle surrealisterne, der kunne skabe en kanal ned i underbevidstheden til stof, jeg kunne genkende, selv om jeg aldrig havde set det før.

Genkendelsen blev en mulig målestok. Især den genkendelse, der kommer som en overraskelse, som virkelig bekræfter, at jeg i den skabende proces aldrig helt kan vide, hvad jeg selv ender med at få sagt. Men hvis jeg kan genkende det, må det jo have noget på sig.

#### 4. (2016)

Indtil videre har jeg i denne sandhedssøgende rundrejse i min egen praksis udpeget opmærksomhed som redskab



til at se virkeligheden tydeligt. Dernæst har jeg beskrevet, at det blev nødvendigt at forstå sammenhængen mellem verden og kunsten på et politisk og historisk plan. Ved samme lejlighed lærte jeg, hvordan et for stort gab mellem budskab og proces kan føre kunsten ind i en blindgyde.

Endelig har jeg fortalt om den koncentrerede maleproces som adgangen til underbevidstheden og dermed til stof, som man kunne hævde er sandere end det, vi kan ræsonnere eller argumentere os frem til.

De tre eksempler beskriver erfaringer med at *se* klare, *forstå* sammenhænge og åbne sig for det uforudsigelige. Erfaringer, der måske har gjort mig i stand til at præcisere og nuancere det, jeg vil fortælle med mine billeder. Men er de også blevet sandere?

Mit sidste eksempel bliver arbejdet med en maleriophængning, lavet til en gul murstensvæg på ca. 4x15 meter. Her var et af udgangspunkterne en netop overstået flytning af mit lager, som jeg udnyttede til at gense og fotografere alle mine malerier. Jeg lavede tilmed en lagerprotokol. Et andet mere uundgåeligt udgangspunkt var det faktum, at min mor lige var død, kun tre år efter min far. Jeg var derfor, både praktisk og mentalt, midt i at sortere massevis af personligt erindringsstof. Kunne jeg med udpluk fra malerilageret frilægge de vigtigste grundsten til en slags malerisk stamtræ? For at understrege denne bestræbelse kaldte jeg udstillingen "En bærende væg".

Det er en metode, mange kunstnere har brugt: Man har adgang til at gennemse en stor mængde konkrete billeder,





udført over en lang årrække og med helt forskellige intentioner og formelle greb. Med distanceringsens friskhed kan man søge efter det, som berører nuet. Ved at vælge ud og blande billederne, så de indgår nye dialoger og partnerskaber, opstår der billeder, man umuligt kunne have lavet “på en gang”, og derved også fortællinger, der ikke er hørt før.

Metoden bygger på, hvad jeg vil kalde en lineær oplevelse af kunst. At der altid er noget, der kommer før og efter det, man lige kigger på. At jo større linjestykket er, jo mere man kan overskue, jo rigere og sammensat kan et billede blive. Det er det modsatte af Maggi-terning-metoden, hvor man bliver ved med at fjerne og fjerne, indtil man når ind til et koncentrat, en kerne.

Netop arbejdet med den gule murstensvæg, med dens referencer til parcelhusdagligstuer fra 1970'erne, handlede i særdeleshed om at lægge til og ikke om at skrabe væk. At bruge sit eget arkiv og, som jeg, betragte det i lyset af min egen livshistorie er som at tilføje yderligere en målestok: Passer malerierne samlet set med virkeligheden? Kan jeg genkende mig selv?

Her må jeg lige indføre en parentes: Jeg skriver om målestokke, altså hvordan jeg aflæser, oplever og vurderer mit arbejde. Dette er ret beset en del af processen og ikke relevant for oplevelsen af det færdige resultat. Jeg mener, at der altid vil være en parallelitet mellem kunstnerens liv og hans kunst. Det er blot to spor, der til tider løber tæt og andre gange langt fra hinanden. Nogle gange ser jeg og udnytter forbindelsen mellem de to spor. Andre

gange opdager jeg først mange år efter, et arbejde er udført, hvordan de to spor kompletterede hinanden. Men det hverken uddyber eller forklarer oplevelsen at kende til dette ræsonnement. Kun som indlejret og omdannet kildemateriale får det betydning for beskuerens læsning af det færdige værk.

Det, der præcist skete, mens jeg arbejdede med ophængningen på murstensvæggen, var, at kompleksiteten steg voldsomt. Ud over æstetiske, formelle og konceptuelle målestokke indførte jeg bevidst den private målestok, der havde at gøre med det, der var sket i min familie. Potentielt var hele mit maleriarkiv i spil, og der var uendeligt mange måder, billederne kunne hænge på.

Alligevel opstod der omsider et punkt, hvor der ikke var mere for mig at gøre. Malerierne begyndte at tale med hinanden, fremkalde hinanden. Jeg kunne vende mig om og gå derfra uden bekymringer over, hvordan udstillingen skulle klare sig uden mig.

Processen slipper, og udstillingen bliver til. Som når to tandhjul fletter sig ind i hinandens bevægelse, eller når man endelig placerer en længe eftersøgt brik i et puslespil. Det var det punkt, min treårige datter kunne kende instinktivt. For mig er det stadig en gåde, hvordan jeg når derhen.

Men punktet er nok det nærmeste, jeg kan komme noget, som *kunne* kaldes kunstnerisk sandhed: Et gådefuldt sandhedens øjeblik, hvor det, man laver, går op, og billedet lukker sig og bliver sig selv.

# Motivets troværdighed

## I

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## II

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

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

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

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

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



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



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

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

### III

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

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

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

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

*Lottenborg, 2017*

# Bidragydere

**MARIA FABRICIUS HANSEN.** Dr.phil. og lektor i kunsthistorie ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Hendes aktuelle forskning omhandler det 16. århundredes italienske kunst og arkitektur. Redaktør af *Periskop* siden 2014.

**SIGNE HAVSTEEN.** Stud.mag. i kunsthistorie ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Studentermedarbejder i Samlings- og forskningsafdelingen på Statens Museum for Kunst. Redaktør af *Periskop* siden 2016.

**MICHAEL KJÆR.** Ph.d. i kunsthistorie ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, nu postdoc samme sted i et samarbejde med Vejle Kunstmuseum på et projekt om billedkunstens rolle i hybride videnssamfund. Redaktør af *Periskop* siden 2014.

**ANDERS KØLLE.** Cand.mag. i kunsthistorie ved Københavns Universitet og ph.d. i filosofi fra The European Graduate School, Schweiz, samt filminstruktør fra ESEC, Frankrig. Lektor i kulturstudier og filosofi ved Assumption University, Thailand. Seneste udgivelse *The Work of Art – Its Process of Becoming* på Atropos Press, 2015.

**PERNILLE LETH-ESPENSEN.** Postdoc ved Institut for Kommunikation og Kultur, Aarhus Universitet, finansieret af et Mads Øvlisen-stipendium fra Novo Nordisk Fonden. Hendes forskningsfelt er kunstnere, der arbejder med naturvidenskabelige teknologier.

**HANNE KOLIND POULSEN.** Mag.art., seniorforsker og museumsinspektør ved Den Kgl. Kobberstiksamling, Statens Museum for Kunst. Hendes forskningsfelt er europæisk kunst på papir i perioden 1450-1700.

**JAN STUBBE ØSTERGAARD.** Mag.art. i klassisk arkæologi, museumsinspektør og forskningsinspektør ved Ny Carlsberg Glyptotek (1981-2017). Siden 2009 har hans forskning omhandlet polykromien i antik skulptur.

**MARTIN SØBERG.** Adjunkt, Institut for Bygningskunst og Kultur, Det Kongelige Danske Kunstakademis Skoler for Arkitektur, Design og Konservering. Har på det seneste blandt andet publiceret: "Serpent Formations. John Hejduk and the Poetics of the Curving Line" i *Refractions. Artistic Research in Architecture* på Architectural Publisher B, 2016.

## ESSAYS SKREVET AF BILLEDKUNSTNERE

Anette Harboe Flensburg, [www.anettehflensburg.dk](http://www.anettehflensburg.dk)

Peter Martensen, [www.petermartensen.com](http://www.petermartensen.com)

Kehnet Nielsen, [www.susanneottesen.dk](http://www.susanneottesen.dk)

Cai Ulrich von Platen, [www.vonplaten.dk](http://www.vonplaten.dk)



# PERISKOP

## NR. 18 2017

ISSN 0908-6919

