

BENEDICTE BOJLÉN

AT VÆRE OG IKKE AT VÆRE

– om portrætlighed og metafor

Da en dame i Matisse's atelier fortørnet pegede på hans maleri og sagde „den kvinde har jo alt for lange arme“, svarede han „Kære frue, det er ikke en kvinde, det er et maleri“. Banalt, men ikke uvæsentligt.

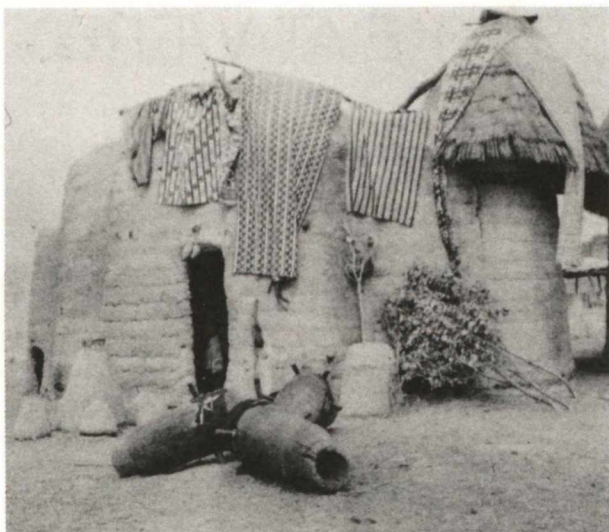
Imellem mennesket og billedet af mennesket er der alle muligheder for tolkning. Nogen gange ligner et billede et bestemt menneske, men forestiller det ikke. Andre gange repræsenterer billedet en bestemt uden overhovedet at ligne. At repræsentere har nemlig ikke bare med fysisk lighed eller umiddelbar genkendelse at gøre. Eller sagt på en anden måde; selv hvad vi forstår som fysiognomisk lighed etableres med en synssans, der grundlæggende er metaforisk.

I de senere år har forfattere, der beskæftiger sig med Afrika, fremhævet det afrikanske portræt som en genre med helt andre konventioner for identifikation end de vestlige. Det betyder bl.a at stiliserede figurer, masker og pottes, som ikke tidligere er fremstået som person-repræsentationer i vores øjne, i deres eget samfund kan referere til specifikke mennesker (Berns 1990, Borgatti 1990, Drewal 1990, Silverman 1990). Hvis disse genstande kan kaldes portrætter, kan man spørge sig hvordan billeder overhovedet giver indtryk af at ligne og hvori genkendelse egentlig består. Inspireret af en lidt provokerende påstand om, at også huse er portrætter (Drewal 1990, Borgatti 1990a), kan vi gøre „portræt“ til paraply-begreb for alskens billeder og objekter. Når den følgende sight-seeing gennem mange tider og steders portrætter tager disse spørgsmål om lighed og identifikation som sin ledetråd, er det derfor ikke bare for at problematisere begrebet lighed, men også for at tage netop på „sight-seeing“ i en anden forstand – at betragte synet selv.

Ting, der henviser til mennesker

Det er blevet fremhævet, at afrikansk kultur understreger social identitet og at forkærligheden for en generaliserende æstetik frembringer anderledes portrætter. Fremfor det vestlige portræt, der repræsenterer ved en ydre, fysiognomisk lighed, vil mange afri-

kanske repræsentationer snarere individualiseres ved sit navn og sin kontekst.¹ I vesten har man derfor ikke altid opfattet objekter som de afrikanske masker, huse og andre objekter som egentlige portrætter.



Figur 1

Fig.1 vil nemt kunne antages for at være et par klæder hængt til tørre over husmurene. Men ud fra en minimum-definition på portrættet som skildrende en bestemt person for at mindes vedkommende af sociale, rituelle eller politiske grunde – portrætterer disse velklædte huse fra Togo bestemte af landsbyens ældre. Stofferne, der konnoterer ungdom og initiation, bruges til at mindes de gamle.

På samme måde henviser den tatoverede Bembe-figur (fig.2) til en person, ikke identificeret ved påfaldende fysiognomisk lighed, men ved sin tatovering. Der er endda indlagt relikvier i den. Som et middel til at overkomme afstanden mellem sig selv og dét, den refererer til – eller som en særlig finesse ved det forhold der består mellem f.eks en dame og Matisse's billede af hende – repræsenteres personen ikke bare ved en afbildning, men ved en afbildning sammensmeltet med hans biologiske efterladenskaber. Det er ganske vist ikke til at se med det blotte øje, men véd man, at relikvierne er



Figur 2

der, vil identifikationen være uomtvistelig. Ligheden er dermed både noget man ser og noget man véd.

I sin beskrivelse af afrikanske objekters portræt-status eller identitet, bemærker Borgatti, at moderne vestlige portrætter efterhånden benytter sig af tilsvarende midler til at skabe lighed – særligt efter modernismens inspiration fra afrikansk billedsprog og efter en stigende kategorisering af etnografica som kunst. Et eksempel er portrættet af Andy Warhol, hvis identitet umiddelbart kan bestemmes på karakteristika som paryk, briller og sort tøj, eller på andre ting der associeres med ham og hans arbejde – telefon, malerpensler osv.

Det er fornyende at begynde at kalde alle disse forskellige objekter for portrætter, men det vil være en skam kun at lade det handle om at se afrikansk portræt på en for os ny måde eller om at indse hvor moderne vestlig portræt fik sin inspiration fra. Hvor frisk luft der end er om begge ærinder, så kan argumentet bringes videre; afbildninger, som vi normalt ikke vægrer os ved at kalde portrætter, har netop mange fællestræk med de afrikanske og de moderne portrætter. Som det vil fremgå, refererer også det traditionelle portræt – eller det uomtvistede portræt – til bestemte personer på ganske tilsvarende måder.



Figur 3

Billedets metaforer

Et portræt videregiver en hel række visheder om et menneske. Det semiotiske problem der opstår ved, at der er forskel på tegnet og dét, det refererer til, giver plads til en uendelig mængde af fortolkninger efter forskellige kodesæt. Matisse's dame med de lange arme er nemlig ikke en dame, men et billede. Samme forhold har Magritte kommenteret med billedet af piben, hvorunder der står „dette er ikke en pibe“. En paradoksal metafor, for det både er og ikke er lidt af en pibe. Metaforen er grundlæggende for dét at se. Som det allerede mange gange er vist, er ikke engang de uskyldige børnetegninger udtryk for noget umiddelbart syn. Da min bror var fem, tegnede han sig selv i skidragt. Med stilkeben og rundt hoved, og mange knapper nedad maven – ikke tilnærmelsesvist det antal knapper sådan en dragt har, men en tilsyneladende endeløs række af ret dominerende knapper – for sådan følte det at blive godt klædt på til skitur. Hvor ligheden i Bembe-figuren etableres med noget man ved og noget man ser, er den i dette tilfælde både hvad man ser, véd og oplever.

Metaforerne vrimler når det handler om billedlige gengivelser. Det er interessant at se netop i portrætter, der jo har den tydelige hensigt at pege på identificerede personer. Her etableres en lighed mellem billede og individ i hvad der almindeligvis opfattes som fysiognomisk lighed, men samtidigt mellem individ og status, køn, oplevelser, skæbne, profession eller karakter. Nogle af disse koder er mere eller mindre konstante, andre forbigående. Som genre har det europæiske portræt helliget sig ansigtet og fysiognomisk portrætlighed, men det betyder ikke, at denne form for portræt unddrager sig et metaforisk blik. I middelalderen blev billeder af Jomfru Maria uden videre kaldt portrætter. At de ligefrem var vellignende, med skyldig hensyntagen til det umulige i at fremstille overjordisk skønhed, skyldtes at de oprindeligt var malet af evangelisten Lukas.² Sådan gik historien og derfor lignede Marias portræt selvfølgelig Maria. Lighed kan dermed også have med tillid at gøre, eller med hvad man til enhver tid må forstå som autentisk.

Sædvanligvis betvivler vi heller ikke, at Glyptotekets imponerende antal romerske buster i København er portrætter – sådan kalder vi dem, uden at kende noget til portrætligheden. Hver især forestiller de bestemte personer, identificeret ved navn og stærkt individualiserede træk. Alligevel vil det være vanskeligt at påstå nogen lighed på baggrund af andet end skriftlige overleveringer, i de tilfælde de findes. Der har formentlig været fysiognomiske betydninger, ligesom vi véd, at den kraftige hårløk i panden konnoterer styrke og mod. Kejser Titus' hustru, Marcia Furnilla's hoved sidder på en graciøs og navnlig dengang bekendt krop; Afrodite's. Med denne metafor eller snarere kondensering af kendetegn ophøjes kejserinden til guddommelighed.³

Andetsteds på Glyptoteket står de sumeriske stenfigurer som kun dårligt kan skelnes fra hinanden, hvis ikke det havde været for den indskrift de bærer på højre skulder, og som identificerer disse skulpturer som historiske personer – de er dermed ikke mindre portrætter end de individualiserede buster.⁴ Det er altså på ingen måde et afrikansk fænomen, at et portræt, selvom det forekommer standardiseret i fysiognomisk forstand, identificerer en person ved andre tegn. Omvendt er det heller ikke ukendt i vestlig afbildning, at et nok så individualiseret portræt typologiserer ved henvisninger til velkendte koder eller kategorier – altså er knapt så individualiserede som man skulle tro.

For at forfølge identifikationen mellem billede og person skal vi længere ind i den

række af ligheder, der betydeliggøres i koder og taxonomier. Lighed er ikke én ting – den må hele tiden etableres inden for de variable systemer.

Lighed og Typer

Ligheden mellem mennesker og dyr er en gammel og tilbagevendende relation. Aristoteles skrev den tidligst kendte systematiske behandling af fysiognomi, hvis meto- diske grundlag hvilede på analogi. Mennesker, der lignede bestemte dyr, mentes at have det tilsvarende temperament. Når løven havde store poter og var kendt som modig udledte Aristoteles, at en mand med store fødder var af en udpræget modig karakter. Opslagsværker over dyrenes betydning findes helt tilbage til Physiologus fra det 3. - 4. århundrede – et værk der var forgænger for de i middelalderen så populære bestiarier.

Selvom ligheden forekommer umiddelbart aflæselig, er den altså ikke alene fysiognomisk. Enhver lighed vurderes. Når dyr har forskellig natur, og mennesker ligner dyr, er vejen kort til aflæsning af karaktertræk i den såkaldte videnskab, der hed fysiognomik. Dyr var allerede i bestiariene symboler for en hel række egenskaber, og ved at sammenligne eller liste dyrs træk ind i afbildninger af menneskeansigtet kunne der antydes ét og andet om både enfoldighed, stædighed og listighed. Den bedst kendte visuelle analogi blev illustreret af della Porta i 1586 (fig.4).



Figur 4

Det aflæselige tegnsystem, ansigtet, kan selv i en stregtegning meddele sig om personlige karaktertræk. I hvert fald for 17- og 1800-tals beskuere. En viljestærk og beslutsom mandstype ser i forhold til nogle af disse fysiognomiske konventioner ud som fig. 5. Han har stærke træk, en lige profil og et stort kranium. En viljesvag og moralsk frygtsom type har derimod et lille kranium og ikke særligt markant kæbe eller kindben (fig.6). 1800-tallets engelske kunstnere arbejder tæt sammen med forfattere, hvis bøger de skal illustrere med de rigtige mennesketyper. Det er tydeligt, at en tyv og selvmorder ligger i den moralsk modsatte pol end en teolog (fig.7). Implicit i samtidens tegnsystem ligger også en social kode, der gør det muligt at skelne mellem en Florence Nightingale og en irsk arbejderske (fig.8). Der ligger altså implicit i den individuelle skildring ikke mindst en social identitet.⁵

Der er andre koder der synes uforandret. Læser man i vejledningen til at tegne smukt og rigtigt⁶ baseret på Rafaels værker, vil man se en alfabetisk fortegnelse over lidenskabernes udtryk som de viser sig i et ansigt – man ser hengivenhed, kval, opmærksomhed (dels med overraskelse, dels med forbløffelse), ærefrygt, foragt, overbevisning, afsky, nag, ærbødighed, strenghed, ensomhed, sorg, overtro, overraskelse. Hov, der var et ord, som i hvert fald i en moderne taxonomi stritter noget; overtro. Var overtro i 1759 en følelse på linie med sorg og nysgerrighed, noget aflæseligt i ansigtet? De tre eksempler på hvordan de overtroiske ser ud, er fra Rafaels værk over bibelhistorien om den lamme. Alle tre viser ansigter med opmærksomme blikke, egentlig ikke meget forskellige fra den forbløffede eller den trofast overbeviste. Alligevel har de andre ansigter, er anderledes grove. Én har halvåben mund og underbid. En anden har skæv næse og tyk underlæbe. Selvom man ikke ville kunne bestemme netop dette udtryk som overtro uden den instruktive fortegnelse i bogen, er indikationen på ubegavethed her 250 år efter udgivelsen umiddelbar. Overtro har netop været en specifik form for naivitet, godtroenhed eller uvidenhed. Kombinationen af opmærksomhed og ubegavethed (uvidenhed) er det, der her visuelt angiver overtro. I ét af otte punkter, som Lavater opstiller over dumhed som den viser sig i ansigtet, siges det: Ethvert Ansigt er dumt, hvis Øjne staa betydeligt mere end en øjebredde fra hinanden“ (Lavater 1872:33) og „Meget kloge ere De, naar Ansigtstrækkene ere regelmæssige, nøje bestemte, skarpt udprægede“ (ibid.: 53). Der lader til at være overensstemmelse mellem disse værker i opfattelsen af regelmæssighed som indikation på klogskab. Tegn på uvidenhed, som overtro på denne tid sidestilles med, er måske ikke en følelse, men nok et karaktertræk, og dette tegn er for os stadig umiddelbart begribeligt. Koder for følelsesudtryk bliver sammenfaldende med typer – der går en lige linie mellem at føle, være og se ud.

Trods sin teorier uheldige konsekvenser – navnlig for kriminologi og raceteori – er frenologen Franz-Joseph Gall (1758-1828) ikke mindst interessant ved at foregribe senere hjerneforskning. Allerede han mener nemlig, at der i hjernen er områder for bestemte egenskaber og lader forhøjninger og uregelmæssigheder på kraniet korrespondere til disse angivelige centre. Så også Gall og datidens fysiske antropologi mente, at bestemte egenskaber og tilbøjeligheder kunne aflæses på et menneskes hoved, at menneskets indre stod at læse som tegn på ydersiden som også fysiognomikken gik ud fra. Og i øvrigt ganske som vi – omend med større forsigtighed – stadig gør i dag, bl.a. når vi konstaterer en sammenhæng mellem mongolisme og øjenlågsfold.⁷



Figur. 5



Figur 6

Fig 4



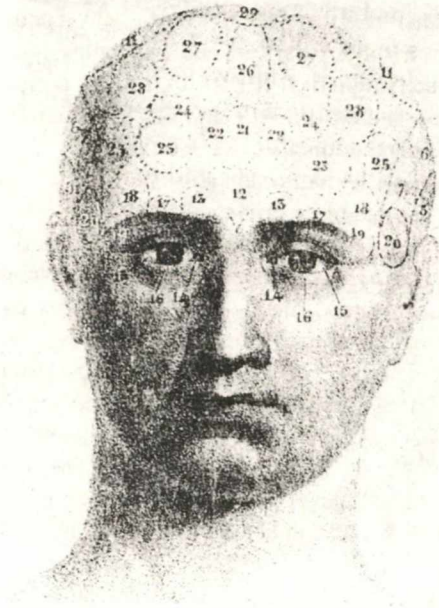
Fig 5



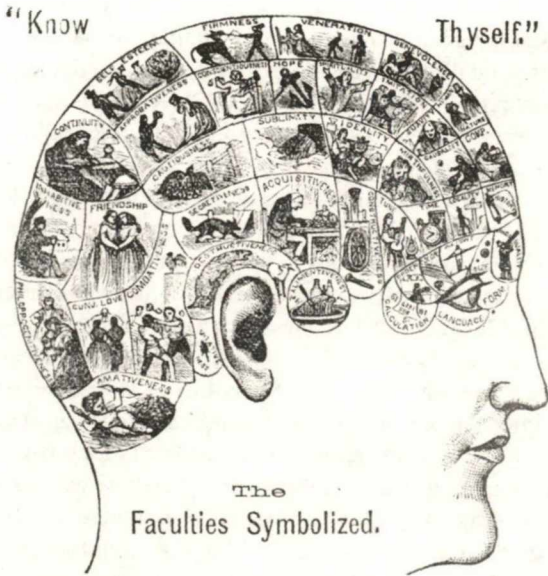
Figur 7



Figur 8



Figur 9



PRINCIPLES OF PHRENOLOGY.

Figur 10

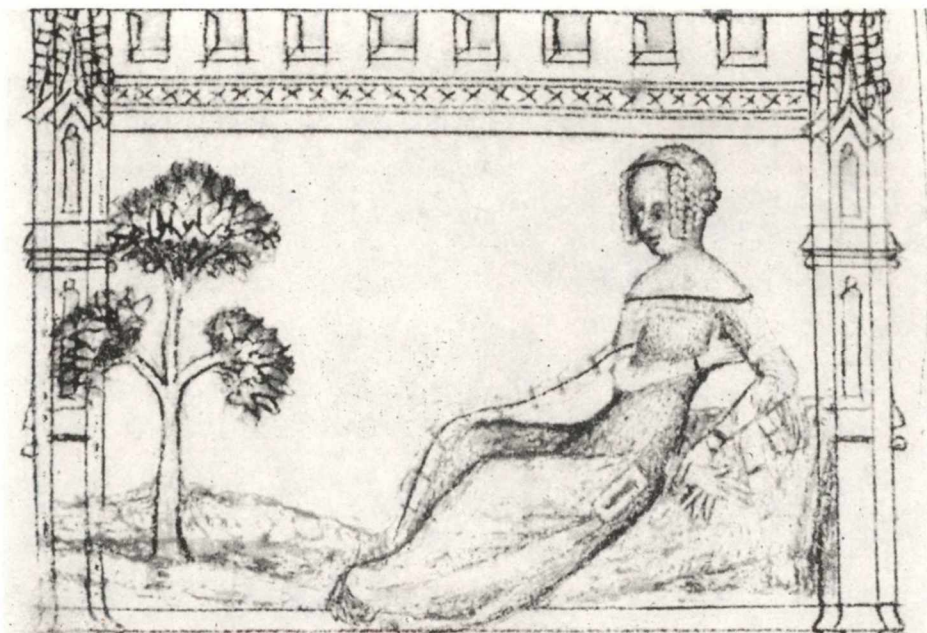
Der er altså hele tiden et forsøg på at cementere koderne, både animalske og frenologiske koder kommer i opslagsværker. De animalske med bl.a Physiologus, bestiariet og della Porta, de frenologiske med systemer som Gall's, her illustreret som en kortlægning af de områder af hjernen der korresponderer til kraniets topografi (fig.9). I en noget senere engelsk version er det tydeligt, at der vurderes med en rumlig semiotik; i forhovedet sidder den intellektuelle kapacitet sammen med perceptionelle evner (form, farve, tone) og mere reflektive evner som tilhørte en højere intellektuel orden (fig.10). Følelser og dyriske tilbøjeligheder ligger derimod i bunden og bagtil i hjernen.

I mange af disse teorier ligger implicit en kode for forskønnende dyder og deformationer. I en moderne filmatisering som *Rosens Navn* (efter Umberto Eco's roman af samme navn) kryber den savlende, sleske Salvatore rundt med lange tænder og pukkelryg. Selvom Eco måske ikke har haft direkte indflydelse på den fremstilling, har han andetsteds beskrevet hvordan ansigtets tegnlæsning hviler på gamle principper der stadig gælder. Vi forventer godhed og blidhed hos et menneske med fugtige øjne og lidt fåret udseende, mens vi nok vil betænke os på at udlåne bilnøgler eller overlade vores børn til en mand med braktud, fremskudt underkæbe og blodskudte øjne (Eco 1990). Og selv når den skønne Mylady i *De Tre Musketerer* alligevel viser sig at være en heks, fortsætter han, og tegnlæsningen dermed gøres til skamme, er det netop forventningen til koden, der spilles på – ha, vi troede lige!

Andre koder har som de fysiognomiske bestået gennem århundreder, men kan i dag kun forstås med lidt efterforskning. Blandt dem er gestikkens ikonografiske koder. I Frans Hals' billeder⁸ af en fiskerdreng (fig.11) ses han i flere versioner grinende med armene over kors og hænderne i armhulerne, men mere overraskende: mens vi ser ham som en glad og sorgløs dreng, har Hals' samtidige uden videre set en luddoven knægt (Koslow 1975). En nærmere undersøgelse af den ikonografiske tradition kan nemlig isolere et motiv med „ubeskæftigede hænder“ som en indikation på ladhed. Koslow sporer definitioner af denne synd tilbage til det 4. årh., da den hed *acedia*, og fremhæver at den indtil 1200-tallet blev repræsenteret ved en uspecifik kvindelig personifikation i positurer typisk for synden, nemlig ved sub-synderne modløshed, fejhed eller dorskhed.⁹ *Acedia* har typisk været illustreret ved en sovende figur, men motivet med ledige hænder ses i Nordeuropa i manuskripter fra 1400-tallet som en alternativ ikonografisk indikation på lediggang. Hvad der med et dansk udtryk hedder „at sidde med hænderne i skødet“, kan som ikonografisk tegn have variationer som korslagte arme, én arm henover brystet eller armene krydset henover livet – men det er betegnende, at hænderne enten er gemt i en armhule eller i tøjet (fig.11-14).¹⁰ Det fremgår bl.a af ét af disse 1400-tals manuskripter, hvor pilgrimmen på sin færd træffer dovenskaben, en af ladhedens døtre (fig.12). Illustrationen følger tæt sin tekst, hvor der tales om ladheden som en skøn kvinde, med den ene hånd under armen, den anden holdende en handske. I et andet tidligt manuskript *Le roman de la Rose*, er associationen til fattigdom tydelig (fig.13). Senere kommer ikke alene fattigdom og tiggeri men også idioti til at associeres med lediggang og dovenskab. Sammen med dragten og dens påsyede klokker angiver det fjogede smil derfor en hel del om en person som dåren på fig.14. Men ikke mindst råber portrættet mod himlen over manglen på de symboler, der indikerer status og beskæftigelse i det 15. århundredes portrætkunst – i stedet ses manden i torso, så de korslagte arme og skjulte hænder kan komme med. Dette karakteriserer dårens moral og dorskhed. I vores



Figur 11



Figur 12



Figur 13



Figur 14

sammenhæng bidrager Koslow's analyse afgørende til undersøgelsen af lighed ved at tilføje gestus som en del af portrættet, hvor beskueren med ét blik kan karakterisere ikke blot en persons beskæftigelse eller sociale tilhørsforhold, men også hans moralske habitus. Netop social status har ifølge den kunsthistoriske kritiker John Berger været det væsentlige ved portrættet i oliemaleriets tradition. Det væsentlige er ifølge ham ikke at portrættere to ambassadører (fig.15), men deres status, illustreret ved den mængde af opstabilede ting de to herrer ejer og kan omgive sig med (Berger 1984:88ff). Og ikke mindst er det malet på en måde, der tilføjer synssansens dimensioner fra andre sanser:

„Øjet bevæger sig fra pelsværk til silke til metal til træ til fløjltil marmor til papir til filt, og hver gang er det, øjet opfatter, allerede oversat, indenfor selve maleriet, til berøringssansens sprog“ (ibid.:90).

Pragten og rigdommen siger, hvad der skal siges om de to portrætterede. Anamorfosen i forgrunden – et dødningehoved – er som et memento mori; parallelt med det sprog tingene selv taler, påmindes vi om deres flygtighed. Da billedet – og altså også denne detalje – formentlig er et bestillingsarbejde, meddeler denne ultimative forening af ting og menneske, at selvom ambassadørerne er velhavere, er de sig skam bevidste, at såvel tingene som de selv er forgængelige.



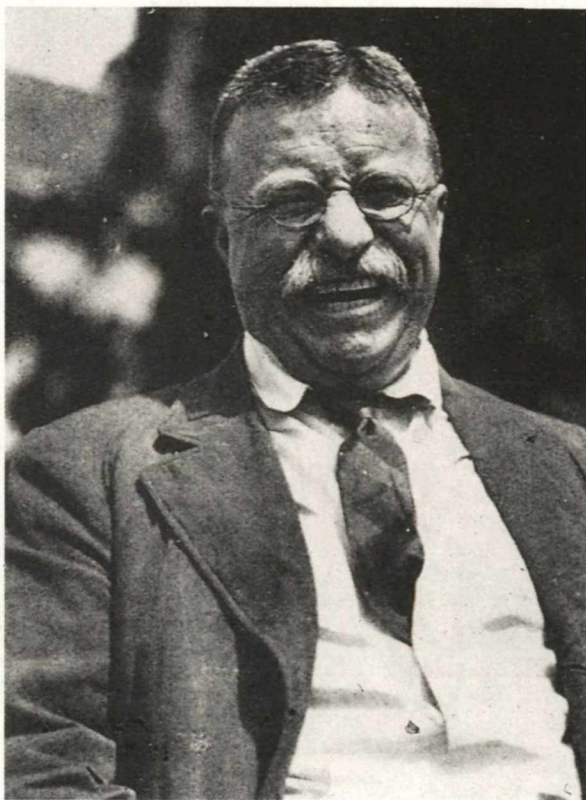
Figur 15

Ligheden i kondensering og emblem

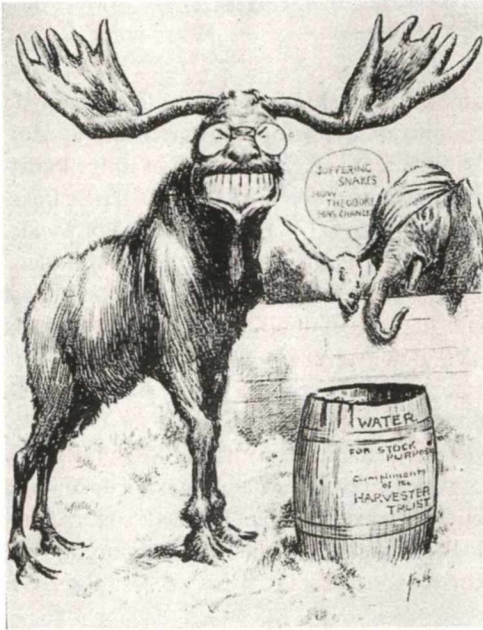
Accepterer vi, at intet portræt er et „rent“ duplikat, men altid fremhæver eller noterer sig bestemte aspekter, bliver karikaturen særlig interessant; netop kunstgreb som at sammentrække, overdrive eller underspille er karikaturens virkemidler. Det er ifølge kunsthistorikeren Gombrich tilmed en genre, der er særlig metaforisk (1978a:127ff). Se f.eks. hvordan vi i Roosevelt kommer til at se et stort dyr (fig.16-17). Ligesom della Porta viste, at lighed kunne skabes med ganske få træk i sammenligning med dyr, så skabes der i karikaturen lighed mellem fysiognomiske træk. Tegneseriegenren gør i det hele taget speciel brug af metaforer, ofte i en bevægelse fra sproget til billedet – at hælde vand på nogens mølle, stikke en kæp i hjulet, save den gren over man selv sidder på, osv.

På samme måde som Borgatti forsøger at se mindehusene fra Togo¹¹ har Gombrich funderet over den særlige portrætform, han kalder emblemisk (1978b:127ff). Derved er 1400-tals billedet, der forestiller Tobias og Rafael, egentlig et portræt af Rafael (fig.18). Tobias er hans emblem eller dét der ikonografisk identificerer ham, ligesom døden ofte har en le eller helgener deres attributter. I biblen beskrives Rafael forklædt som menneske, der kalder sig Azarias. Strengt kronologisk eksisterer fisken ikke længere og ville i øvrigt have været enorm; i fortællingen skræmmer den Tobias, og da de slår følge, som

på billedet, har de ifølge historien allerede skåret fisken op og spist de mirakuløst helbredende indvolde. Dette er altså ikke en virkelighedstro gengivelse, den er metafor for bibelhistorien om Tobias og Rafael – altså noget helt tredie. Uden de afslørende vinger ville Azarias ikke kunne genkendes som Rafael, uden Tobias ville han bare være en hvilken som helst engel og uden fisk ville man næppe kunne identificere Tobias. Som emblem for Rafael er Tobias derfor uundværlig, men kun for at afbilde og identificere ærkeenglen. Følger man Gombrich så langt, vil tolkningen af det næste billede, der ofte er blevet beskrevet som Tobias i følge med Rafael, Gabriel og Michael (fig.19), være en lidt naiv opfattelse af realisme.



Figur 16



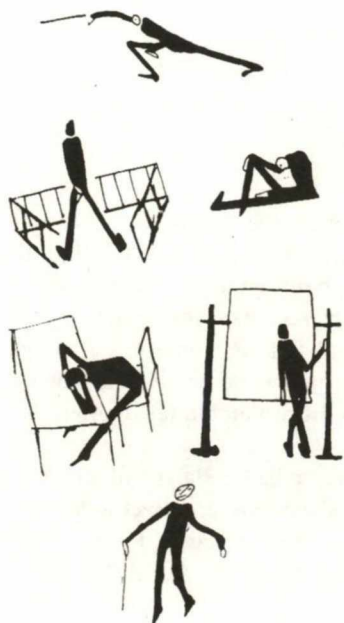
Figur 17



Figur 18

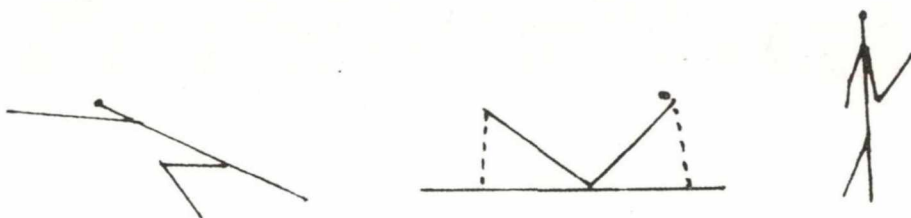


Figur 19



Figur 20

Skal man tage ikonografiens metaforiseren i betragtning, vil billedet i stedet skulle ses som de tre ærkeengle, hver med deres attribut. For en sådan mere overordnet forståelse af portrætlighed, ligger Frans Kafka's små statuetter i lige forlængelse af dette – for så vidt som de er blevet forstået som selvportrætter (Gandelman 1991). De kan ses som variationer over bogstavet K, altså identisk med og metafor for Kafka's romanfigur K (fig.20-21). Ifølge Gandelman er ideen om, at mennesket har form af et bogstav – faktisk er et bogstav eller en kombination af bogstaver – central i jødisk esoterisk tradition.¹² Omvendt hævder denne tradition også, at den hellige tekst i hebraisk skrift er mennesker – i én legende er de dé arbejdere, der bygger den hellige tekst, så Gud skabte verden gennem de arbejdende bogstaver. I en anden version tilbyder menneskebogstaverne sig til Gud for at Han kan skabe verden. Mennesket er et bogstav, et tegn – også i Kafka's egne bøger (ibid.). Den anagram-status de dermed har, er måske snarere en metonymisk relation, men i billedsprog udviskes metafor/metonymi-distinktionen lettere end i sproget.

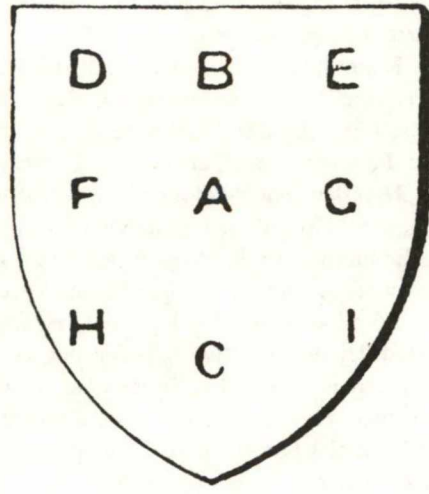
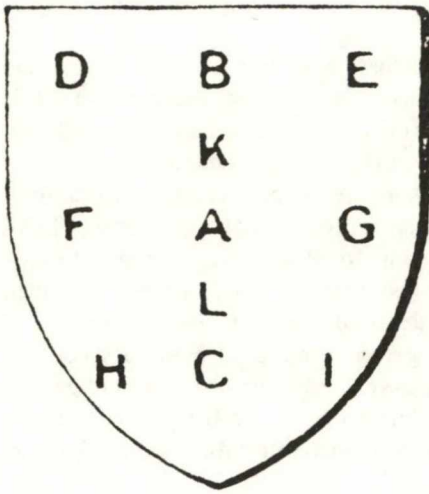


Figur 21

Som det ses af det ovenstående placeres individer i alle former for typologier. For at gøre billedet komplet skal individet i slægten også med; for ikke mindst våbenskjoldet gemmer en kodet identitet. Heraldikken identificerer netop ofte en person og hans slægt. I middelalderen identificerer den en soldat eller våbenbærer inden for adelen, senere udvikles komplicerede tegnsystemer, hvori indgår symboler og metaforiske farver. Våbenskjoldet er inddelt i felter, hvor A repræsenterer hjertet, de tre øverste står for hovedet og F og G for flanken, som det hedder med en militær metafor. K repræsenterer æres-feltet og L midterfeltet (fig.22).

Som det kom til at udvikle sig kunne man aflæse embede, slægt, alliancer og ærespøster (Wilden 1987:208ff). Netop hvad der i billedsemiotik er blevet kaldt „det spatiale hieraki“ opererer med tilsvarende rumlige analyser, hvor afstande, fravær, oppe/nede og højre/venstre synes at være positioner, der i sig selv indskrives betydning (Schapiro 1969, 1973; Hodge & Kress 1988).

Såvel som i Rafael-portrættets associative og metaforiserende karakter, unddrager



Figur 22



Figur 23



Figur 24

våbenskjoldet fra 1588 sig umiddelbar realisme (fig.23), først og fremmest fordi det i en vis forstand ikke er et portræt af en slave, men af Englands første slavehandler, hvis personlige mærke det er.

Heller ikke middelalder-seglet afslører umiddelbart sin identitet, før det „tales“ – det er nemlig fonetisk, så billedets dele er kondenseret til lyde og kombineret metonymisk til en sætning (fig.24). Direkte og derfor lidt klodset oversat giver det: abe-luft-hånd-bag-klø. På fransk: Singe-air-main-dos-serre eller Saint Germain d'Auxerre.

Hvordan genkendelsen eller identifikationen kommer i stand er et langt mere kompliceret område end man umiddelbart skulle tro. Flere antropologer har præsenteret folk i andre kulturer for hjemlige billeder og tegninger kun for at konkludere, at man ikke ser det samme.¹³ Man lærer ganske enkelt at se og man lærer, at noget ligner noget andet. Med det foregående har jeg villet vise nogle af de metaforer synet opererer med, når vi forestiller os en lighed – koder, der samtidigt gør det umuligt at udskille synet som „fordomsfri“ sans. Det fremgår af de animalistiske læsninger, den sammenlignende fysiognomik, frenologien, af de afbildedes attributter og dét der af Gombrich kaldtes emblematiske portræt, gestikkens sprog, heraldikken, af mennesket forstået som skrift, og af karikatur.

Repræsentation og Syn

Det er interessant at lade portrætbegrebet folde sig ud som paraply over såvel pottesom huse og våbenskjold. Med fare for helt at opløse betydningen af begrebet ved at udstrække det i en næsten altfavnende anvendelse, tjener det dog – sammen med andre forfatteres bidrag indenfor alskens discipliner – til at demonstrere synets vildveje. Selvom jeg her fortrinsvist har søgt materiale inden for en ikonografi, der refererer til identificerede personer, er det forhold der gælder synet mere generelt. Det ovenstående skulle gerne give indtryk af, at der nok kan være særlige konventioner i afrikansk ikonografi, men på et mere analytisk niveau bruges lignende operationer i enhver konstruktion af en identitet, på den ene eller den anden måde. En driksk påstand om, at et hus også er et portræt bringer os længere i forståelse af, hvor langt identitetens skygge når – hvor vidt vi kan gå for at identificere en genstand, en ting, en afbildning med en person. At disse objekter kan forstås som portrætter er måske mest en nyhed, der højner forståelsen for afrikansk kunst. Men der er ingen grund til at forbeholde identifikationens veje til afrikanske portrætter. Det er ikke udpræget afrikansk at etablere lighed på navn, sted eller kontekst – det er en omstændighed ved synet, at det indkapsler hvad vi tror, ved, oplever eller opfatter som karakteristisk. Det er et vigtigt udgangspunkt i enhver afbildning, at vi ser, hvad vi véd. På den baggrund er det mindre interessant, om det vestlige portræts tradition betoner ansigtets fysiognomi og det afrikanske grundlæggende identificeres på andre tegn. Borgatti's synspunkt bliver derimod interessant, når vi forsøger at generalisere dét at se og identificere et billede med en person. De forfattere, der indtil videre har behandlet dette som et hovedsageligt regionalt fænomen, og som kontrasterer det afrikanske med det vestlige portræt, kan ligeså vel som kunsthistorikerne beskyldes for en vis snæverhed. Men man kan alligevel kun begejstres over denne fornyende

inspiration til at beskrive lighedens labyrint og det metaforiske syn. Netop ved at insistere på at ligestille alle disse repræsentationer som portrætter opnår vi indsigt i synets vildveje. I de historiske eksempler indgår nemlig samtlige af de aspekter, der kendetegner det afrikanske portræt, blot med hovedvægt på et eller flere i forskellige historiske perioder. Også europæiske, sumeriske eller andre portrætter benytter sig af hvad man på forhånd tror eller véd om en person, for at give indtryk af lighed eller gøre det muligt at identificere et portræt. Der er i den forstand ikke forskel i de eksempler, som afrikanisterne fremdrager og de eksempler man kan hente fra kunsthistorien. Når vi for et øjeblik ophæver grænserne i tid og rum på denne måde, slår vi samtidigt døren op for en større dialog mellem disciplinerne. Det er ikke gjort med, at kalde tidligere „etnografica“ for portræt, eller med at kunsthistorien for en gangs skyld tager et kig ud over sin egen traditions geografi. Portrættet – eller repræsentationen – er mere end fysiognomi. Det deler alle vegne lighedens problem, det metaforiske og identificerende syn der gør symboler, koncentrat, souvenirs og relikvier beslægtede.¹⁴ Lighed går ikke bare på lighed med nogen, men med *noget* i nogen. Vi er i hvert fald ganske klar over tegn på et snedigt blik eller et ubegavet udseende. I europæiske portrætter er det tydeligt, at selv individualiserede træk aftegner sig indenfor en taxonomi, der formentlig stadig gælder – om den så er Hegel's såkaldte „naturlige fysiognomik“ eller stadigt gældende kulturelle koder, så er der i portrættets helt individuelle træk alligevel skjulte henvisninger, som får hvert portræt til at finde en position imellem individ og typologi.

Noter

1. (Borgatti 1990a:35). Argumentet for at betegne det afrikanske portræt som en særlig genre er gjort nærmere rede for i Borgatti's bog „Likeness and Beyond: Portraiture in Africa and the World“, The Center for African Art, New York, 1990.
2. Som kvindeligt forbillede lignede Maria også en sand kvinde og mor. En periode, der stærkt understregede hendes og andre kvinders mere huslige sider, afbildede hende bl.a. beskæftiget ved strikketøjet (Warburg 1984).
3. En perceptions-psykologisk kunsthistoriker som Gombrich har været tydeligt inspireret af begrebet kondensering som ikonografisk fænomen, især i sin behandling af øjets færdigbehandling af karakteristiske linier i plakater og karikatur (Gombrich 1977, 1982:105-137, 287ff). Kondensering i Freud's anvendelse beskrives bl.a. hos Wilden 1987:214ff.
4. Tak til Jonas Ejring for oplysninger om Glyptotekets skulpturer.
5. Sådanne aflæsninger af både ansigtstræk, kranieform og anatomi har været populære i århundreder. G.B.della Porta skrev værket „De humana physiognomonia“ i 1586, den schweiziske teolog og filosof Johann Kasper Lavater (1741-1801) udgav i 1772 sine fysiognomiske regler, som blev uhyre populære og ofte ses refereret, den danske Sophus Schack udgav i 1859 sin „Portraitparalleler til Bevis for Ligheden mellem Mennesket og Dyret, uddragne af Historien og Det Daglige Liv“ og samme år udgav Charles le Brun „Rapport de la Physiognomie humaine avec celle des animaux“. Billedlige og sproglige metaforer der går på lighed dyr og mennesker imellem synes at forekomme hele tiden, omend betydningerne varierer. De ligger i den forstand nok inden for rammerne af hvad Hegel i sin polemik mod fysiognomisterne kaldte den „naturlige fysiognomik“ – tilbøjeligheden til at tillægge bestemte træk visse egenskaber (Eco 1990).
6. Ralph, Benjamin: „The School of Raphael or the student's Guide to Expression in historical Painting“, London 1759. Det har desværre ikke kunnet lade sig gøre at gengive billeder fra denne bog.

7. Gall's teorier var i sin samtid offer for nogen forvridning i kølvandet på den vældige popularisering af sådanne tanker. Frenologiens principper er blevet diskrediteret af videnskabelig forskning, men forblev populære godt ind i det 20. årh. Se bl.a. Cowling for en hæderlig gengivelse af Gall og samtidens teori på området og for en komprimeret, men meget oplysende gennemgang af teoriens historiske placering (The Encyclopedia Britannica p.534-541). Denne sidste placerer frenologien i forlængelse af gammel empirisk filosofi, selvom Gall ifølge eget udsagn baserede sin teori på uafhængige observationer.
8. Uden at gå ind på diskussionen bør det nævnes, at der er nogen uenighed om at tilskrive billederne Frans Hals (Koslow 1975:418).
9. Her bør henvises til Harré og Finlay-Jones' spændende behandling af Acedia som synd og sygdom (1986).
10. Man bør i øvrigt bemærke, at korslagte arme i andre sammenhænge kan have betydninger som melankoli, nidkærhed og jalousi. Koslow's analyse beskæftiger sig hovedsageligt med indikationerne på, at Hals' billede ligger inden for en tradition for beskrivelse af lediggang og dovenskab.
11. Også andre betegner visse huse som portrætter i en eller anden forstand. Bl.a. et museum over en betydningsfuld person, hvis hus står som han forlod det. Gennem symboler i huset (samlinger af krystallamper, tepotter og ure) vækkes billedet af denne person, og disse ting meddeler kondenseret metaforisk information om velstand, livsstil og alliancer (Drewal:1990).
12. Gandelman taler her om „the cabalistic tradition rooted in the Zohar and the Haggadah” (op.cit.:62).
13. Sådanne undersøgelser er foretaget fra flere sider. Psykologen Deregowski har f.eks. undersøgt afrikaneres opfattelse af perspektiv i tegninger (1972) og sammenlignet hhv. sorte og hvide's beskrivelser af ansigter (1975). Perspektiv-undersøgelsen kan afgjort kritiseres for manglen på refleksion over det fremherskende vestlige perspektiv, men indeholder alligevel interessante betragtninger. Inden for antropologi vil man kunne finde talrige eksempler på hvordan billeder og film modtages i forskellige samfund, bl.a. i tidsskrifterne „Visual Anthropology” og „Visual Anthropology Review”. Perceptionel genkendelse har andetsteds fået større vægt end i nærværende artikel (Bojlén 1988).
14. Forholdet mellem person og relikvie kan ses som del af en generel repræsentations-problematik i den europæiske middelaldersemiotik, hvor synets kvaliteter i øvrigt indtager en særlig plads (Bojlén 1991).

LITTERATUR

- Baur, Otto
1974 Bestiarium Humanum. Mensch-Tier-Vergleich in Kunst und Karikatur. München
- Berger, John
1984 Se på Billeder. København
- Berns, Marla C.
1990 Pots as people: Yungur ancestral portraits. African Arts 3
- Bojlén, Benedicte
1988 Originalens Rodnet - en diskussion om originalen som fænomen. Institut for Antropologi, København
1991 Visio Dei. Om det Usynliges Anatomi i Europæisk Middelalder. Institut for Antropologi, København, Specialerække nr. 46
- Borgatti, Jean
1990a Portraiture in Africa. African Arts 3
1990b African Portraiture: a commentary. African Arts 4
- Cowling, Mary
1989 The artist as anthropologist. Cambridge

- Deregowski, Jan B.
 1972 Pictorial Perception and Culture. Scientific American, November
 1975 Description of white and black faces by White and Black subjects. International Journal of Psychology 10,2
- Drewal, Margaret Thompson
 1990 Portraiture and the construction of reality in Yorubaland and Beyond. African Arts 3
- Eco, Umberto
 1990 Ansigtets sprog. I: Om spejle. København
- Encyclopedia Britannica, The
 1910-11 Phrenology, p. 534-41. Vol.21, Eleventh edition.
- Gombrich, E.H.
 1977 The Beholders Share. I: Art and Illusion. London
 1978a (1963) Meditations on a Hobby Horse. Oxford
 1978b (1972) Symbolic Images. Oxford
 1982 The Image and the Eye. Oxford
- Hodge, Robert & Kress, Gunther
 1988 Social Semiotics. Cambridge
- Harré, Rom og Finlay-Jones, Robert
 1986 Emotion Talk across Times. I: Harré, R. (ed.): The Social Construction of Emotions. Oxford
- Koslow, Susan
 1975 Frans Hals' Fisherboys: Exemplars of Idleness. Art Bulletin LVII, p.418-432
- Lavater, Johann Kasper
 1872 Hundrede Physiognomiske Regler. København
- Schapiro, Meyer
 1969 On some Problems in the semiotics of visual art. Semiotica 1
 1973 Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Interpretation of a Text. The Hague
- Ralph, Benjamin
 1759 The school of Raphael or the student's guide to expression in historical painting. London
- Schack, Sophus
 1859 Portraitparaleller til Bevis for Ligheden mellem Mennesket og Dyret, uddragne af Historien og det Daglige Liv. København
- Silverman, Raymond A.
 1990 A Portrait „mask“ of president Nnamdi Azikiwe. African Arts 4
- Warburg, Lise
 1984 „Den strikkende Madonna i syd og nord“ I: CRAS - Tidsskrift for Kunst og Kultur, nr. 39. Silkeborg
- Wilden, Anthony
 1987 The Rules are no Game. London

Illustrationer:

- Figur 1: Batammaliba, Togo 1977 (Borgatti 1990:36)
- Figur 2: Mandsfigur 19.-20. årh. Bembe, Zaire (Borgatti 1990:39)
- Figur 3: „Portræt af Warhol“ af Armand Arman, USA 1987 (Borgatti 90:39)
- Figur 4: „Fysiognomisk sammenligning“ efter G.B. della Porta, 1586 (Gombrich 1982:127)

- Figur 5-6: Charles Bennet's illustrationer til Charles Kingsley's udgave af „Pilgrims Progress“ 1860, hvor begge navngivne personer optræder som eksempler på kontrasterende moralsk udvikling (Cowling 1989:114)
- Figur 7: R.R.Noel: „Physical Basis of Mental Life“, 1866 (Cowling 1989:73)
- Figur 8: Fra S.R. Wells: „New System of Physiognomy“ 1866 (Cowling 1989:123)
- Figur 9: Fra: „Precis du Système du Dr Gall“, 1829 (Cowling 1989:41)
- Figur 10: Evnerne er symboliseret med billeder i denne „Annual of Phrenology and Physiognomy“ fra 1880 (Cowling 1989:45)
- Figur 11: Frans Hals „Leende fiskerdreng“, formentlig fra beg. af 1630'erne (Koslow 1975:419)
- Figur 12: Motivet med ubeskæftigede hænder findes i Nordeuropa tidligst i manuskripter fra det 14. årh. Fra „Le pèlerinage de la vie humaine“ af Gillaume de Deguilleville. Bayerische Staatsbibliothek, München (Koslow 1975:421)
- Figur 13: Illustration fra manuskriptet „Le Roman de la Rose“ af Gilaume de Lorris og Jean de Meun. 14. årh. Nationalbiblioteket i Wien (Koslow 1975:422)
- Figur 14: Fransk eller flamsk maleri, 15. årh. Wien (Koslow 1975:422)
- Figur 15: Holbein d.Yngre's maleri „Ambassadøerne“ fra 1533 (Berger 1984:89)
- Figur 16: Theodore Roosevelt fotograferet af Charles Duprez (Gombrich 1978a; appendix)
- Figur 17: Fra Harper's Weekly, 16. nov. 1912 (Gombrich 1978a; appendix)
- Figur 18: Ærkeenglen Raphael i præstelige klæder. Florentinsk graving. British Museum (Gombrich 1978b; appendix)
- Figur 19: Botticini's tre ærkeengle. Uffizi, Firenze (Gombrich 1978b; appendix)
- Figur 20: Franz Kafka's små figurtegninger (Gandelman 1991:59)
- Figur 21: Gandelman's stilisering af Kafka's tegninger til variationer over bogstavet „K“ (Gandelman 1991:64)
- Figur 22: Det heraldiske felt er opdelt i 9 eller 11 punkter (Wilden 1987:210)
- Figur 23: Sir John Hawkins (1532-95) – den første engelske slavehandlers våbenmærke (Wilden 1987:220)
- Figur 24: Middelalder-segl i form af en rebus (Wilden 1987:216)