

Synsvinkler på et værk

Jytte og Leif har gæster til middag. Det er Leifs nye chef, der er inviteret, og han er indbudt sammen med sin kone. Før spisningen er det lille selskab standset op ved sybordet, hvor der hænger et lille barneportræt. Lillemor – det hedder chefens kone – har fattet interesse for billedet og fritter Jytte ud om det. Det forestiller hendes tipoldemor, fortæller Jytte, men hvem kunstneren er, véd hun ikke. Lillemor, der læser kunsthistorie, er blevet så optaget af billedet, at hun beder om mere lys for at se det rigtigt. Billedet bliver taget ned fra sin plads, og Lillemor tager brillerne på for bedre at læse signaturen – for endelig at bede om en lup. Men lige meget hjælper det: Det er umuligt at se, hvad der står. Ét er hun dog sikker på: Det er et godt billede, som må være noget værd. Hun synes, Jytte bør lade det vurdere.

Det gør Jytte så. Hun kører maleriet ind til et auktionsfirma i Bredgade. Her beder man om at få lov til at beholde det et par dage, så firmaets ekspert kan få lejlighed til at se på det. Da Jytte en uge senere vender tilbage, får hun at vide, at billedet *muligvis* kan være af Constantin Hansen, men sikkert er det ikke. Derfor bliver hun sendt videre i systemet til Statens Museum for Kunst, hvor en konservator vil påtage sig at foretage en nænsom rensning af billedet. Da Jytte senere henter portrættet, kan hun næppe kende det. Øjnene har forandret sig, synes hun. Før var blikket “stærkt, men ikke skarpt. Tværtimod mildt”. Nu har “Den lille pige [...] fået nye øjne, og hun har beholdt dem. Vrede, mistænksomme øjne – som om hun aldrig igen ville føle sig tryk blandt sine efterkommere”.

Sådan er handlingen i Anders Bodelsens novelle “Amelies øjne” (1987). Amelie er navnet på tipoldemoren. Hele fortællingen igennem er billedet beskrevet ved dét, det er billede af: Da billedet er kommet tilbage, hilser Leif den lille Amelie “Velkommen tilbage hvor du hører hjemme” – Jytte, derimod, har forinden foreslået, at “vi kunne flytte hende”. I mellemtiden har vurderingsmanden “glædet sig over den fine lille pige hele ugen”, og for konservatoren har “det [...] været en fornøjelse at arbejde med den lille pige”.

I mange romaner fra det 19. århundrede gennemløber hovedpersonen et forløb, der fra den trygge hjemmesituation fører ud i det fremmede og tilbage igen. Samme hjemme-ude-hjemme-rute tilbagelægges af novel- lens billede, der jo også er en slags hovedperson. For Jytte er der tale om, at Amelie rives ud af sin vante sammenhæng og udsættes for fare ved at falde i fremmede hænder. Allerede da Lillemor undersøgte billedet og holdt luppen hen foran pigens øjne, “stod [Jytte] af en eller anden grund og følte at der skete noget forkert”. Og efter hun har overladt billedet til auktionsfirmaet, bemærker hun, at “I den store mands hænder var det ganske lille”. Da vurderingseksperter taler om, at konservatoren vil “fotografere tværs gennem den gamle fernis med infrarøde stråler eller hvad det er for djævelskab han bruger”, bliver Jytte direkte utilpas. Før hun møder konservatoren, og turen går gennem de labyrintiske gange under Statens Museum for Kunst, virker det hele ildevarslende: Museums- betjenten skæver til Jyttes pakke med billedet, som var det en bombe, på spindeltrappen er hendes hæle hele tiden ved at blive fanget af hullerne i de perforerede trin. Hun venter foran en “fængselsagtig jerndør”, og da hun hilser på konservatoren, føles hans hånd som “een stor iskold knogle”. Hans “gennemborende blik” er “lige så fast som hans højre- hånds greb”, og rummet, hvor han arbejder, har en “skarp, kemisk lugt [...], som fik Jytte til at tænke på hjerneskader og på det lokale renseri, som måtte lukke da manden og konen som arbejdede i det var døde med få måneders mellemrum”.

Novellen handler om, hvorledes dét, vi ser, afhænger af øjnene, der ser. Kun Jytte – men ikke konservatoren og Leif – synes, billedet har forandret sig efter rensningen. De har ikke bemærket, at pigens blik skulle være ændret; højst er det blevet en smule klarere. Det er oplagt, at Jytte oplever hele den proces, som den kunsthistoriestuderende har sat i gang, som en prisgivelse af billedet. Leifs chef taler om billedet i forretningsmands- jargon – “Det må jo være nogen. *Someone*”, der har malet det, måske “en af de helt tunge drenge” – og han anlægger et ‘mediesyn’ på middags- selskabets lille undersøgelse, gør den til en TV-quiz (hvor man kan vinde penge). Både han og Leif fokuserer på billedets pris, anlægger en øko- nomisk betragtning, eftersom det har konsekvenser for den sum, det bør forsikres for. Selv har Jytte et personligt og intimt forhold til billedet, der altid har haft sin faste plads på et sted, der er knyttet til kvindelige sysler (ved sybordet): Det forestiller hendes tipoldemor, der som syvårig havde samme øjne, som hun selv havde i den alder. Billedet har affek-

tionsværdi, det repræsenterer en kontinuitet tilbage i tiden, der er identitetsskabende, men indirekte peger det også (potentielt) frem i slægten: Det er også et barn, hun føler omsorg for og ønsker at tage sig af. På begge måder er billedet en del af hendes egen identitet.

Lillemors perspektiv er et andet: “Det er ikke hvemsomhelst, gentog kvinden. Det varede et øjeblik før det gik op for Jytte, at hun mente maleren”. På tilsvarende måde kommer Lillemor frem til, at “Det ligner Constantin Hansen. De dér meget, meget skarpe øjne”, hvor omtalen af øjnene ikke så meget går på billedets model som på kunstnerens fremstillingsmåde. Kunsthistorikerens interesse retter sig ikke mod den portrætterede pige, men mod identificering af kunstneren, hvis person ikke er ligegyldig for vurderingen af billedet, uanset at alle er enige om, at maleriet er godt. I første omgang er det kun til at skelne “*Const. H*” fornedet i billedet. Lydligheden, ordspillet, er ikke til at tage fejl af: Billedets *kunst*-værdi er afhængig af, hvordan signaturen skal tydes, om kunstneren hedder Constantin Hansen eller – som det viser sig – Conrad Hansen. Da Jytte hører, at auktionsfirmaets vurderingsmand er i tvivl om, hvorvidt det er malet af Constantin Hansen, virker det, som om pigen på billedet føler sig truet og krampagtigt holder fast på sin integritet: “pludseligt forekom det Jytte at den lille Amelie knugede hånden om appelsinen som om hun frygtede at miste den”. Her bliver usikkerheden om ophavsmandens identitet på magisk vis en trussel mod pigens.

I hvert fald for Jytte sker der efterhånden en ændring fra, at billedets pige er passivt objekt for beskuelse, til at hun kaster blikket tilbage og forurettet tager beskueren i øjesyn. Ligesom Leifs chef skal rekonstruere firmaet, har chefens kone sat noget i gang, som Jytte føler antaster både tipoldemorens og hendes egen identitet. Lillemor har bragt billedet ud af sin normale sammenhæng, og det virker, “som om hun ikke syntes det skulle op på sit søm igen”.

Hvad der er sket, kan ikke gøres om igen. Jytte føler, hun har svigtet Amelie ved at overgive hende til fremmedes ufølsomme håndtering, der i løbet af novellen i stigende grad knyttes til alt muligt negativt – som rækker lige fra sygdom og indespærring til overgreb og død. Jytte mener da også at se Amelie reagere, da konservatoren i første omgang forsøger at få signaturen frem: “En dråbe faldt fra penslen. Jytte syntes, den faldt så langsomt at hun kunne følge den i dens fald. Den lagde sig som en tåre i krogen under Amelies højre øje”.

Men billedets kranke skæbne gør også, at Jytte aldrig vil få det samme spontane forhold til billedet som før: “I højre hånd, som hvilede på en rød dug, holdt Amelie et æble – eller var det en appelsin? Barnehånden knugede ganske let om frugten, som måske aldrig vil blive spist”. At se frugten som et æble antyder, at billedet – eller rettere: forholdet til billedet – undergår et syndefald (i øvrigt er der heller ikke ganske enighed om, hvad der egentlig var syndefaldets frugt). Og dette syndefald skyldes simpelthen billedets vej gennem kunstens institutioner: kunstvidenskaben, kunstmarkedet, museet.

Statens Museum for Kunst er nævnt ved navn i modsætning til auktionsfirmaet, men ingen kan være i tvivl om, hvilket der tænkes på: Det vil rent faktisk være rimeligt nærliggende, som Jytte gør det, at parkere ved Marmorkirken, hvis man skal hen til Bruun Rasmussen i Bredgade. I det hele taget kan mange spredte detaljer i beskrivelsen af omverdenen identificeres. Også i kraft af uhyre mundrette replikker er Bodelsens novelle et mønstereksempel på dét, vi normalt forbinder med realisme.

Måske har realismen mest med fortællingens sammenhængskraft og sluttethed at gøre. Hvis dens rum er fastlagt, er tiden også angivet med stadig større tidsoverspring mellem de enkelte scener (hjemmescene – to besøg på henholdsvis auktionshus og museum – hjemvenden). I betragtning af fortællingens klare kontinuitet og forankring i tid og rum virker det desto stærkere, at billedet ikke synes at have en tilsvarende stabil eksistens i novellens virkelighed. Det er som sagt uklart, hvad det er for en frugt, Amelie står med i hånden; konservatoren tager det for et æble, som Jytte også selv gjorde det i første omgang (men han er parat til at antage, at det måske er en lidt bleg appelsin), og hvor Jytte spekulerede over, om frugten måske aldrig blev spist, er konservatoren sikker på, at dét blev den: “Hun fik selvfølgelig appelsinen og spiste den!”, forsikrer han, idet hans hænder ligger besiddende omkring billedrammen. For Jytte skifter Amelies øjne som nævnt karakter i løbet af fortællingen: De starter med at være milde og venlige, bliver så stærke og skarpe og slutter med at være hårde, fjendtlige, forbitrede og mistænksomme. På sin vis sætter novellen sin egen realisme på spil i forholdet mellem billede og beskuer.

Men også uden for novellens univers har billedet en ustabil reference. Statens Museum for Kunst ejer faktisk et maleri, der minder om det beskrevne, og som anføres som netop “tilskrevet” Constantin Hansen: *Pige med frugter i en kurv* (ca. 1827) (fig. 1). Som billedets titel antyder,



1 Constantin Hansen: *Pige med frugter i en kurv*, 1827

svarer det ikke helt til novellens beskrivelse. Dertil kommer, at det ikke er et portræt af nogen navngiven person. Alt i alt får Amelie-portrættet en ejendommelig mellemeksistens; det har og har alligevel ikke en reference til den ikke-fiktive realitet. Men inden for fiktionen vinder det på en paradoksalsk måde virkelighed i samme grad, som det søges fastlagt og ført tilbage til sin oprindelige tilstand: Det opnår eget liv, i og med at maleriet mobiliserer modstand mod den behandling, det udsættes for.

Man kunne godt have kaldt novellen “Man gjorde et barn fortræd” eller “Man gjorde et billede fortræd”, for dét, man forgriber sig på i novellen, er kunstværket i mere generel forstand. Billedet har mistet sin uskyld, er blevet udsat for et syndefald, i og med at det er blevet rensset for nære personlige og følelsesmæssige bindinger og overdraget til distanceret undersøgelse og granskning. Jytte føler, hun har forbrudt sig mod maleriet, der selv yder modstand mod overgrebet. Bag Jyttes holdning ligger naturligvis i novellens værdisystem en underforstået modvilje mod analyse og tolkning. I novellen får portrættets pige et fremmed liv, der afskærer tipoldebarnets følelsesbinding.

Man taler tit om, at man dissekerer et værk – et udtryk, der antyder, at det levende værk reduceres til et kadaver. Det er en udbredt opfattelse, at analysen suger livet ud af det analyserede eller ligefrem likviderer det. Denne gængse forestilling kan jeg naturligvis ikke godtage – ellers havde jeg ikke skrevet denne bog eller for den sags skyld forsøgt mig med en analyse af Bodelsens novelle. Følelse og intellekt kan ikke sådan adskilles. Teorien om arbejdsdeling mellem højre og venstre hjernehalvdel er blevet skamredet i megen praktisk-kreativ billedpædagogik. Problemet er, at selv om det fysisk skulle være muligt at lokalisere intellekt og følelse på denne måde, er det ikke nødvendigvis i alle sammenhænge særlig interessant – og i hvert fald ikke i denne. Det væsentlige, synes jeg, må være *forbindelsen* mellem intellekt, kreativitet og følelse. Og tænkning er for en stor del bundet til kropslig og visuel erfaring.

Bogstavet ihjelslår ånden, siger man. Men ud over at der faktisk findes mange billeder, der ret direkte kræver en eller anden form for sprogliggørelse, kan jeg ikke se noget forgjort i at udvikle evnen til at sætte ord på oplevelsen af billeder. Tværtimod: Det kan være en måde at nuancere og forfine oplevelsen på. Hvis man kan sætte ord på noget, vil det ofte betyde, at man kan se noget, man ellers ikke ville se. Bevares, det kan ske mere eller mindre sensitivt – men det er jo et almindeligt vilkår, som gælder al sprogbrug. Analysen kan også i en vis forstand blive oversensitiv

og løsrive sig fra dét, den skulle sige noget om, når den forelsker sig i sin egen sproglighed. Resultatet er i værste fald ordskvalder, i bedste fald en slags poesi. Hvis en analyse skal kunne fungere, skal den være både sensitiv og præcis; den skulle gerne kunne intensivere oplevelsen – eller i hvert fald kvalificere den. Når billedet viser sig mest genstridigt og modsætter sig bestræbelsen, er den måske allermost påkrævet og viser sig positivt i stand til at anspore såvel sprog som synsoplevelse. Syn og sprog driver hinanden frem.

Der er jo ikke noget som helst usanseligt ved sproget i sig selv. Og det er for en stor del præget af, at vi er kroppe i et rum – sproget er spækket med vendinger, der tager udgangspunkt i denne grundliggende kendsgerning. At sproget kan fungere i kraft af overførte udtryk, er ikke nogen biomstændighed ved det; billedlige udtryk, metaforer, er en basal bestanddel af dets virkemåde. Ofte er denne omstændighed ‘glemt’, fortrængt fra bevidstheden, men vi behøver blot at lytte til nogle vendinger, før den trænger sig på. Fx ‘oversætter’ vi mange psykologiske omstændigheder til rumlige forhold: Vi går for tæt på, overskrider nogle grænser – eller vi holder afstand, viger tilbage for nærhed. Udtryk, der er møntet på personer, overføres til andre virkelighedsområder: Noget ‘hører hjemme’ i en bestemt sammenhæng, mens andet tværtimod er ‘fremmed’ for den, stikker af, falder udenfor. Og vi taler om, at et billede er afvisende, eller at det er tilgængeligt. Syn og berøring er i spil, når vi forstår noget: Vi indser det eller begriber det. Vi udlægger noget, når vi tolker det.

Hverdagstolkning

Tolkning er ikke noget, der er forbeholdt vores omgang med litterære tekster eller billedkunst. Ustandselt analyserer og fortolker vi i vores dagligdag – vi kan simpelthen ikke lade være. Og faktisk ville vi være ilde stedt, hvis vi kunne afstå fra det. Det gælder alle indtryk, også visuelle. Fysiologisk kan man isolere sanseindtryk, stimuli, men bevidsthedsmæssigt ser vi ikke bare former og farver eller bevægelser i tid og rum, vi ser dem *som* noget – eventuelt som spor af en bestemt handling eller hensigt – og vi oplever bevægelser som målrettede og som styret af motiver og formål. Når vi betragter andres adfærd, isolerer vi ikke sanseindtrykkene, men samler vores iagttagelser i større helheder på grundlag af forskelle og ligheder. Ved sammenligning genkender vi træk fra andre sammenhænge, ordner dem i kategorier, sammenfatter indtrykkene i typer og organiserer dem i mønstre.

Nu kan alt jo i princippet ligne hinanden eller forekomme forskelligt, så vi vil altid – bevidst eller ubevidst – anlægge et særligt perspektiv, der udvælger bestemte aspekter som relevante: Noget vil trænge sig på i vores bevidsthed, andet vil træde tilbage eller ligefrem blive fortrængt. Hvis vi så alt, så vi i en vis forstand ingenting. Vi er ikke i stand til at opleve alt lige detaljeret, og hvad vi fokuserer på, afhænger af vores forventninger, og hvad vi i situationen har brug for – eller mener at have brug for. Hvis vi er usikre på en muligvis fornærmende bemærkning fra en anden person, er det måske ansigtsudtrykket, vi forsøger at aflæse; hvis vi føler os fysisk truet, kan det først og fremmest være hurtige bevægelser, vi bemærker.

Det er ikke sådan, at vi først gør vore iagttagelser og derefter tolker dem. De to ting sker samtidigt: Vi tolker, i og med at vi sanser. Vor opfattelse af verden er formålsrettet, vi vil noget med den. Det betyder ikke, at vi er helt afskåret fra at adskille sanseindtryk, før den kulturelle kategorisering sætter ind, men selv på et elementært plan er vi ikke blot passivt iagttagende; vi har et mellemværende med vores omgivelser. Det betyder ofte, at vi ser, hvad vi ønsker at se – eller i hvert fald hvad vi har lært at se. Fra tid til anden har vi desuden brug for på et lidt dybere plan at *forstå*, hvad det er, andre mennesker gør, hvad det er, de er ude på – og måske også hvorfor. Det sidste trænger sig især på, hvis vi har svært ved at se ‘meningen’ med dét, de gør. Måske forsøger vi at se (en del af) en hændelse som udtryk for en større helhed, men også ved den mere overfladiske opfattelse supplerer vi beredvilligt det sete med spontane antagelser, der udfylder hullerne.

Under alle omstændigheder lader vi vores opfattelse farve af, hvilke ting der optræder sammen og i hvilken rækkefølge. Selv om vi er tilbøjelige til at fastholde en meningssammenhæng, der har dannet sig, længst muligt, kan vi blive tvunget til at ændre vores forståelse. Igen gælder det, at det sete afhænger af øjnene, der ser – hvad der ikke betyder, at alle forståelser er lige gode eller lige velbegrundede. En anden har måske oplevet en hændelse anderledes, end vi selv har, og er i stand til at overbevise os om *sin* opfattelse: Vi ser pludselig det hele ‘med andre øjne’. Det kan også bare være, at en senere hændelse får os til at se en tidligere i et andet lys, tolke den anderledes. Muligvis bliver vi opmærksomme på et træk i den første hændelse, som vi i første omgang ikke havde lagt mærke til eller ligefrem overset – og som derfor kun havde dét, Franz From kalder “lav forarbejdning” – fx ved at blive betragtet som en ligegyldig biomstæn-

dighed. Pludselig kan den blive nøgle til forståelsen af, hvad der mere grundlæggende var på spil.

Storbylivet er ikke altid det, der giver os de bedste forudsætninger for at leve os ind i vores medmennesker, selv om vi her kan udvikle en sans for forskelligheder. Storbyen er en slags virkeliggjort montage (jf. s. 76-78) – ikke blot af arkitektur- og livsformer, men også i form af en glimtvis oplevelsesform. Vi ser mange fremmede mennesker i forbifarten; vi ser ikke, hvor folk kommer fra, eller hvor de går hen; oplever vi en episode blandt nogle mennesker på gaden, er det lukket land, hvad der går forud, og hvad der følger efter. Men selv om vi som adskilte organismer krydser hinandens veje på et overfladisk og ofte kun visuelt plan, viger vi ikke tilbage for at gisne om hinandens adfærd, selv om det først bliver mere bevidst, når der sker noget usædvanligt. Eller i situationer, hvor vi har tid til at iagttage vores medmennesker. I et IC- eller lyntog, fx, kan man fordrive tiden med at observere medpassagerers omgang med genstridige automatiske døre. Og det er nærmest umuligt ikke at falde for fristelsen til at drage hasarderede slutninger om deres personlighed ud fra de små glimt: Repertoiret spænder fra håndkantslaget over en tjattende, ubeslutsom viften med hånden til en besværgende “Sesam, luk dig op!”-gestus. Vi kan ikke undgå at drage sammenligninger, så dét, vi ser, bliver sammenholdt med andre mulige former for handling. Dét, vi iagttager, får også mening i forhold til forventninger: Er der noget, man normalt gør i en lignende situation?

Træder vi ind i et fremmed menneskes bolig, er det ikke sådan, at vi blot nøgternt registrerer, hvad vi ser. Vi tolker indretningen som vidnesbyrd om vedkommende – vi læser den som afspejlinger af en bestemt social og økonomisk position, men også som udtryk for en (måske tydeligt iscenesat) personlighed, der har anlagt en bestemt livsstil. Ser vi vedkommende over lidt længere tid, kombinerer vi forskellige træk ved vedkommende og danner os efterhånden et mere overordnet indtryk, idet vi måske gør os klart, at hendes adfærd ved det første møde måske skyldes dén situation, vi tilfældigvis så hende i. Næste gang, vi er sammen med hende, er måske under helt andre omstændigheder, som gør det muligt for os at udvælge de træk, der er mere konstante; facetter føjes til, som måske gør det muligt at se nogle sammenhænge mere klart. Hvis vi for alvor lærer vedkommende at kende, vil vores oplevelse ikke længere være bundet til den konkrete situation, til dét, vi umiddelbart kan iagttage i det ydre. Vi vil være tilbøjelige til at se vedkommendes adfærd

som styret af et mere grundlæggende mønster, der med tiden har dannet sig for os. Det kan måske låse os fast i en bestemt tolkning, men oplevelsen kan også blive nuanceret, dvs. at træk, som vi tidligere slog i hartkorn, nu er spaltet ud i en mere kompliceret struktur. Hvad der tidligere var bragt på én fællesnævner, er nu kløvet i to, eftersom vi har fået øje på nogle forskelle, der ikke før var synlige for os. Eller ting, der tidligere syntes at pege i forskellige retninger, har på et mere abstrakt plan afsløret et overordnet fællesskab.

Vores fortolkningsaktivitet bliver især synlig, når vi undrer os – når nogen opfører sig på en måde, der virker mærkelig, synes *out of place*. Hvis fx en gammel kone kommer ind på et museum, lægger sig på knæ foran en madonnaafremstilling og giver sig til at bede. Kustoderne vidste da heller ikke rigtigt, hvad de skulle stille op, da dén slags faktisk hændte i det borgerlige kunstmuseums første tid. Men det var klart nok, at den gamle kone overførte sin adfærd fra kirken til museet; alterbilledet havde blot skiftet arkitektoniske rammer. Og måske har hun følt sig opmuntret til sin adfærd af det faktum, at kunstmuseet unægtelig *har* noget af samme andagtsfulde stemning, der får de besøgende til at tie eller i det mindste sænke stemmen. Den større sammenhæng, kontekst, er retningsgivende for vores oplevelse og forståelse.

Vi kan også blive usikre på, om det, vi ser på museumsvæggen, er kunst. Er det hvide klæde, der dækker et lærred, den tomme ramme eller meddelelsen om, at et værk er fjernet, i sig selv et kunstværk? Tvetydigheden er ofte en *pointe* i sig selv i et sådant spil med vores forventninger.

Fordomme er blevet et negativt ladet ord, men på en måde har vi altid for-domme. Dét er der ikke i sig selv noget ondt i. Selv om de selvfølgelig kan være fejlagtige og betænkeligt indsnævrende, måske endda farlige, er de for det meste både nyttige og nødvendige. Om ikke andet kan de danne en mur, som fx kunstværker kan spille bold op imod. Faktisk er det for en stor del i kraft af vores fordomme, og ikke på trods af dem, at vi er i stand til at tolke vores omgivelser. Vi møder ikke verden på ny hver gang: Uden rutiner og forhåndsantagelser ville vi være handlingslammede. De er nødvendige, for at vi kan koncentrere os om det væsentlige. Vi er nødt til at have en fast grund for vores adfærd – en utematiseret grund, vi har tillid til og ikke hele tiden drager i tvivl. Det ville være psykisk destabiliserende, hvis vi ikke i almindelighed kunne gå ud fra, at det fundament, vi står på, ikke pludseligt ville begynde at vige og trække os med i afgrunden.

I alle livets forhold er det alt for omstændeligt hele tiden at starte forfra. Når 1800-tallets såkaldte frenologi, der ville forbinde menneskers ydre fremtrædelse med mentale egenskaber, fik så vid udbredelse og vandt (videnskabelig) anerkendelse, skyldtes det uden tvivl, at den faldt i tråd med en umiddelbar hverdagserfaring. Det gør det naturligvis ikke mindre forrykt at slutte fra nøjeregnende målinger af legemsbygning og kraniets proportioner til begavelse og karaktertræk. Men vi slutter faktisk hele tiden fra det ydre til det indre, selv om det måske er en tvivlsom skelnen – og måske kan forholdet vendes om, som når man bliver glad af at smile. For Shakespeares *Hamlet* var det dog en forfærdende erfaring, at man (i det mindste i Danmark) kan være en skurk og alligevel smile, og sikkert er det, at verden ville være et tryggere sted og tilværelsen mere håndterlig, hvis alle skurke så skurkagtige ud eller var så hensynsfulde at omtale sig selv som skurke. Ikke desto mindre forlader vi os ustandseligt på de informationer, synet skænker os, idet vi umærkeligt sammenfatter et utal af enkelttræk og foretager en mængde sammenligninger i forhold

2 Jasper Johns:
Skydeskive, 1958



til den erfaringsmasse, vi med tiden har opsamlet. Vores forståelse er afhængig af øjnene, der ser, dvs. af vores tidligere oplevelser og af vores iagttagelsesformåen, der også har en social side.

Billeder kan hjælpe os til at skærpe vores sansning inden for en slags eksperimentalsituation, der er løftet ud af hverdagen, men bestemt ikke er uafhængig af den. Ved at sænke tærsklen for det selvfølgelige kan kunstværket forhale vores sansning og gøre vores tolkning bevidst. Det kan blande kortene på en ny måde, omorganisere verden, kategorisere den på en overraskende måde og derved fremme en mere legende og kreativ omgang med den. Som vi skal se, er der mange moderne kunstværker, der ret åbenlyst driller synet (og tanken) ved at tilbyde flere konkurrerende oplevelsesmuligheder af visuelle mønstre og åbner for et bredt spektrum af mulige betydningsassociationer – uden at lægge sig fast på nogen bestemte.

Men kunstværker kan også udfordre vores tilvante måde at forholde os til tingene på. Museumsgæsten – også selv om han er amerikaner – vil næppe gøre honnør eller lægge hånden på hjertet, mens han synger nationalhymnen, når han får øje på en af Jasper Johns' versioner af det amerikanske flag (fra 1950 og frem) – lige så lidt som han vil trække seksløberen for at sigte mod samme kunstners skydeskive (fig. 2). I begge tilfælde er billede og afbildet genstand på skrømt gjort identiske – de deler grænser – og begge dele kan måske associeres med nationalisme: i det sidste tilfælde en hævdvunden ret til at bære skydevåben og forsvare sig selv. Men hvor flaget koncentrerer værdi og indgyder respekt og ærefrygt, er skydeskiven en rent instrumentel genstand uden selvstændig betydning. Hver især lægger de genstande, som malerierne gør sig til ét med, op til andre synsmåder end museets. Skydeskiven rummer i princippet den mest koncentrerede komposition, som tænkes kan – en roterende symmetri, der koncentrisk omkredser et stadig mindre, men hierarkisk markeret, centralt felt. Som genstand er den imidlertid indrettet på intens og målrettet stirren, ikke åben, undersøgende kontemplation. Heller ikke flaget opfordrer til visuel nysgerrighed: Flag har signalkarakter, er skabt til hurtig og ubesværet genkendelse også på afstand. Johns' maleri er ét med sit motiv, deler grænser med det, men flaget er bygget op i farvelag som stivnet 'museal' udstillingsgenstand, der aldrig vil komme til at blafre i vinden. Når det ydermere optræder i serielle (og ukorrekte) variationer – fx som *Hvidt flag* (1955) (fig. 3) – mister det sin nødvendige, faste identitet og drænes for symbolsk kraft. Et flag kan ikke være en skitse, et fore-



3 Jasper Johns:
Hvidt flag, 1955

løbigt udkast. Til gengæld opkaster det sig til æstetisk genstand. Også skydeskiven skifter funktion, når den kræver opmærksomhed om flosse-
de konturer, nuancerede forløb og farvemodulerede hjørner – alt sammen
ting, der gør den mindre egnet til praktiske gøremål. I stedet for at være
sigtepunkt for projektiler bliver maleriet mål for alle håndprojektioner.

Kunstværkets betydning, her som andetsteds, ligger ikke så meget i et
fast fikseret 'indhold', men nok så meget i det betydningsspil, det igang-
sætter, og hvad det gør med modtageren. Oplevelsen kan minde om hver-
dagens tolkningsproces, den er bare ulige mere bevidst, og kriterierne
for, hvilke træk der er relevante, ligger på et andet plan, måske et mere
abstrakt. Personer på billeder bliver måske snarere bærere af betydning,
fx 'barnlig uskyld', end de er figurer, vi skal forsøge at indleve os i; uanset
hvor meget de foregiver at være af kød og blod, har de principielt kun
realitet inden for det fiktive univers, hvad enten det nu er et maleri eller
en novelle. Uheldigvis går megen billedpædagogik netop ud på at 'leven-
degøre' billedet, få de fremstillede figurer til at træde os i møde, samtidig
med at vi selv skal bryde gennem billedfladen og gå ind i billedet, som var
det den skinbarlige virkelighed.