

Fra antikkens smukke atleter til vor tids gipsfigurer

Otte eksempler på billedanalyse

INDLEDNING	11
Billedanalysens form	11
De udvalgte kunstværker	17
POLYKLET: DORYTOROS	
FORMSPROGET: ANTIKKENS SKØNHEDSIDEAL OG DETS	
INDFYDELSE PÅ DEN EFTERFØLGENDE TIDS KUNST	23
DEN LEGEMLIGE SKØNHED: PROPORTION OG HARMONI	28
af	28
Alena Marchwinski	29
Den kvadratiske	32
Indledende naturalisme	33
«Vindstærke»	33
STATUENS HISTORISKE BETYDNING	34
Arven fra den arkaiske skulptur	34
Myten og Polyklet	35
Det nye skønhedsideal	36
Den klassiske retvillighed	37
Doryforos og den moderne billedbøgerkunst	40
NOTER	41
DEN HELLEGE NIKOLAJ	42
DE INDHOLDET: SAMMENHÆNGEN MELLEM KUNSTEN	
OG TEOLOGIEN	45
DEN ÅNDELIGE SKØNHED: HARMONI OG LYS	46
Fra naturen til billedbøgeren	46
Tro og kunstens betydning	47
MUSEUM TUSCULANUMS FORLAG	48
KØBENHAVNS UNIVERSITET	49

INDLEDNING

Billedanalysens væsen

Billedanalysen kan generelt set opdeles i to faser, billedbeskrivelsen og billedfortolkningen. Den første begrænser sig til de informationer, man kan aflæse ved at betragte et kunstværk; den anden beror også på kendskabet til det historiske og kulturelle miljø, kunstværket opstod i. Med andre ord: i billedbeskrivelsen drejer det sig om at beskrive ét enkelt kunstværk, i billedfortolkningen inddrager man derimod også komparative materialer og skriftlige kilder. Alene at se er her ikke nok, man må ligeledes kunne fortolke det set ved at støtte sig til de tilgængelige hjælpemidler.

Som følge af denne udvidelse stiller billedfortolkningen os overfor et spørgsmål om valg af synsvinkler, problemstillinger og metoder. Vi kan ikke fortælle alt om et kunstværk og der findes ingen form for billedfortolkning, der ville være lige velegnet til alle kunstværker. Beskæftiger man sig f.eks. med antikkens skulptur, vil man sjældent prøve at sætte den i relation til kunstnerens oeuvre, i og med at han for det meste forbliver anonym. Derimod er det meget mere givende at undersøge det skønhedsideal, der gjorde sig gældende i antikken og påvirkede hele den efterfølgende kunstudvikling. Tager man et ikon op til billedanalyse, vil man hverken spørge om kunstnerens individuelle særpræg eller om nyhedsproblematikken, eftersom begge strider mod ikonernes oprindelige væsen og funktion. Snarere vil man i dette tilfælde undersøge sammenhængen mellem den teologiske overbygning og det formsprog, der gør et billede til et ikon. Et abstrakt maleri af

Malevich er svært at placere ikonografisk. Til gengæld er det interessant at udforske dets forhold til abstraktionen og virkeligheden samt at placere det indenfor Malevichs samlede værker, der gennemgik mange markante forandringer. Et surrealistisk kunstværk kan anskues på mange måder. Man kan undersøge dets form og gætte sig til dets indhold, man kan følge udviklingsforløbet og den tekniske fremgangsmåde. Men selve kernen i et surrealistisk kunstværk kommer kun frem, hvis man spørger om de fornyelser retningen introducerede og om deres historiske og kulturhistoriske årsager.

Vi kan stille mange forskellige spørgsmål til et kunstværk, og disse spørgsmål påvirker ikke alene de metoder vi anvender, men også de svar vi får. Derfor må man være meget omhyggelig med dem, overveje nøje hvilket spørgsmål der er bedst egnet, hvilket der rammer selve essensen i et kunstværk. »Fingerspitzengefühl« er her nok det afgørende, men den kan opøves ved hjælp af viden og erfaring. Og netop dette er bogens vigtigste formål.

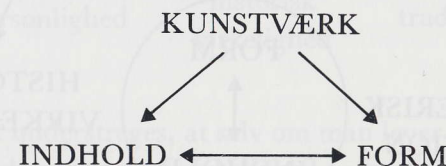
Selv om det at presse alle kunstværker ind i ét fortolknings-skema må regnes for en forkert måde at angribe kunsten på, fordi det reducerer kunstværkets betydning, i stedet for at udvide den, så findes der alligevel nogle generelle principper som kan være nyttige i enhver billedanalyse. Jeg vil begynde med dem, for senerehen, ved gennemgangen af de udvalgte eksempler, at vise den mangfoldighed af muligheder de inde-bærer.

Kunsthistorien er en videnskab, der udforsker kunstværker. Den går ud fra kunstværket, og efter forskellige analyser vender den tilbage til kunstværket. Disse analyser kan være af varierende art, men stort set beskæftiger de sig med formsproget, idéindholdet, kunstneren, perioden, samt med forholdet til traditionen og fornyelsen.

Den fremgangsmåde, der lægger den største vægt på analysen af kunstværkets form, kaldes formalistisk metode; den, der lægger den største vægt på kunstværkets indhold, kaldes ikonografisk metode. Meget forenklet, undersøger vi med

den ikonografiske metode motiverne, hvad er det, billedet forestiller, hvorledes adskiller denne forestilling sig fra den traditionelle, hvad betyder den eventuelle forandring og hvorfor sker den. Den formalistiske metode undersøger derimod, hvilke formelle egenskaber der gør et kunstværk til et typisk udtryk for eksempelvis renæssancen eller barokken, hvad der er forholdet mellem figur og grund, hvordan bestemte former påvirker beskuerens oplevelse, hvordan en åben komposition virker og hvordan en lukket, en cirkel og en trekant.

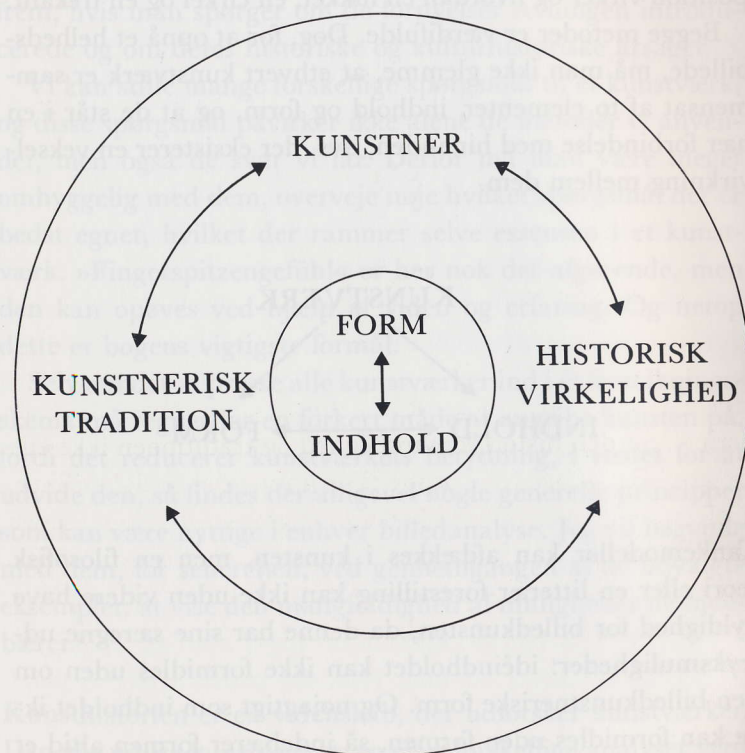
Begge metoder er værdifulde. Dog, for at opnå et helhedsbillede, må man ikke glemme, at ethvert kunstværk er sammensat af to elementer, indhold og form, og at de står i en nær forbindelse med hinanden, dvs. der eksisterer en vekselvirkning mellem dem.



Tankemodeller kan afdækkes i kunsten, men en filosofisk teori eller en litterær forestilling kan ikke uden videre have gyldighed for billedkunsten, da denne har sine særegne udtryksmuligheder: idéindholdet kan ikke formidles uden om den billedkunstneriske form. Og nøjagtigt som indholdet ikke kan formidles uden formen, så indebærer formen altid et indhold. Den forestiller og betyder noget. Man kan sige at, til forskel fra alle andre kunstarter, karakteriseres den billedkunstneriske form ved det simultane, forstået på den måde at tidsforløbet her aldrig bliver oplevet kontinuerligt, men er frosset fast på et givet rumligt plan og kun kan aktiveres i kraft af kunstnerens og beskuerens skabende evner. I denne form for illusion, der på en gang formår at fastholde det flygtige og opleve det fastfrosne, ligger billedkunstens spe-

cielle aura og dens udfordring til den ikke-billedskabte verden.

Mens indholdet og formen udgør kunstværkets mikrokosmos, indre struktur, udgør kunstneren, den historiske virkelighed og den kunstneriske tradition dets makrokosmos, ydre struktur.



Der er altid et skabende menneske bag et kunstværk, og bag dette menneske står ikke blot dets personlighed og livserfaring, men også den historiske virkelighed, dvs. periodens økonomiske, sociale og politiske grundforhold, dens bevidstheds- og kulturformer, og endelig bestillerens krav, derunder

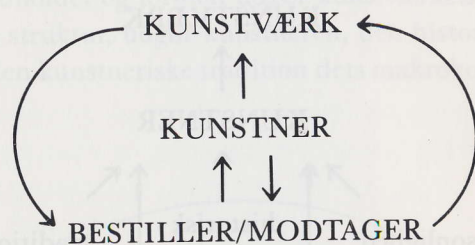
enten kunstnerens afhængighed af en konkret bestiller eller af et anonymt kunstmarked.



Her må det understreges, at selv om man lever i den samme periode, er den historiske virkelighed og traditionen ikke ens for alle. De skifter fra gruppe til gruppe, idet social stilling, profession og uddannelse skaber en afgørende forskel. Det er således kun i de meget privilegerede kunsthistoriske øjeblikke, at kunstneren og hans modtager tilhører helt og holdent den samme samfundsklasse og har de samme ønsker og målsætninger.

Det er indlysende, at ved at påvirke kunstneren påvirker bestilleren/modtageren kunstværket. Men påvirkningen kan også gå den modsatte vej. Igennem kunstværket kan kunstneren nemlig også øve en indflydelse på bestillerens oplevelse af sig selv og omverden. Ganske vist sker det ikke så hyppigt, men muligheden er til stede, og især i nyere tider synes kunstens magt over publikum at have sine kronede dage. Tænk på de romantiske helte og heltinder, eller på filmkunsten og de forbilleder, den forsyner os med. Den gudsforladte verden har brug for nye referencerammer, nye præster, martyrer og

helgener. Kunsten er med til at opfylde denne funktion, på godt og på ondt.



Intet kunstværk opstår i et tomrum, ligesom intet kunstværk er så nyskabende, at det overhovedet ikke står i gæld til traditionen. Traditionen betyder alle de kunsterfaringer og normer, der stammer fra fortiden og som kunstneren enten overtager, omformulerer eller bortkaster. Men uanset hvad kunstneren gør, har hvert eneste kunstværk en forbindelse med traditionen. Der kan være tale om en positiv forbindelse, dvs. at kunstneren accepterer den allerede eksisterende tradition, eller der kan være tale om en negativ forbindelse, dvs. at kunstneren, igennem en kritisk holdning til traditionen, skaber en ny tradition, der igen kan blive genstand for mere eller mindre drastiske fornyelser.

Hvis en kunsthistorisk undersøgelse ikke tager hensyn til dette element, den kunstneriske tradition, er den slet ikke i stand til at registrere og beskrive udviklingen, som er en af kunsthistoriens primære formål. Kunsthistorien består jo af to elementer, kunst og historie. Og derfor må den arbejde med følgende begrebspar:

FORM ↔ INDHOLD

KUNSTNER ↔ HISTORISK VIRKELIGHED

TRADITION ↔ FORNYELSE

Der eksisterer en berigende vekselvirkning mellem dem. Indholdet påvirker formen, og formen indholdet. Den historiske virkelighed påvirker kunstneren, og kunstneren kan have en indflydelse på den historiske virkelighed, ved bevidstgørelsesprocessen kan han fremme forandringen af den. Stillingtagen til traditionen er fornyelsens forudsætning, og selv fornyelsen kan påvirke traditionen, fordi den påvirker vor måde at se og vurdere fortidens kunst. Eksempelvis var det realisterne i 1850'erne, der opdagede brødrene Le Nains kunst, ligesom det var impressionisterne, der påvirkede vor måde at se og fortolke Delacroixs kunst. Vant som vi er til abstraktionen, kan vi nu endda se den i et naturalistisk kunstværk og i naturen selv. »Der var ingen tåge i London«, siger Oscar Wilde, »før Whistler opdagede den.«

Vekselvirkningen mellem traditionen, fornyelsen, kunstneren, den historiske virkelighed, formen og indholdet er selvfølgelig endnu mere kompleks end det lige beskrevne. Den begrænser sig ikke alene til det horisontale plan, men foregår også vertikalt, og den er under konstant udvikling. At prøve på at skabe nogenlunde orden i dette kaos af påvirkninger og sammenhænge er kunsthistoriens vigtigste opgave, og som sådan også et vigtigt element i billedanalysen. Opgaven er langt fra nem, idet man hele tiden må huske på ikke at forenkle forklaringer og reducere dem til entydige årsagsvirkningssammenhænge. Med Einsteins ord: »Forklaringen skal være så enkel som mulig, men ikke enklere.«

De udvalgte kunstværker

Står man overfor at skulle vælge nogle få kunstværker ud fra et så omfattende materiale som hele kunstens historie, må man indgå et kompromis og forbinde personlige præferencer med en bestemt form for systematik. For bogens otte kunstværker går denne ud på at give læseren mulighed for en hurtig gennemgang af kunstens udviklingsforløb. Det bliver naturligvis en meget ufuldstændig gennemgang med hoved-