

SIG DET MED KUNST

af Mikkel Bogh og Ole Thyssen

At kombinere ord og billeder er ingen sag. Det sker dagen igennem, når vi læser avis, ser tv, eller afkoder reklameskilte med fotografier og fyndige slogans langs vejen. Og sandsynligvis gør vi det helt af os selv, når vi går omkring og danner os tanker og forestillinger hvor navne, begreber, stemninger og billeder blander sig med hinanden. Billeder, som kunne forestille hvad som helst, eller næsten hvad som helst, holdes i et skruestik af ord, så de får en præcis reference, der ikke nødvendigvis stemmer overens med billedets oprindelige hensigt. Billeder står aldrig alene, de taler aldrig udelukkende for sig selv. Hvis ikke de ligefrem rummer ord, så kalder de i hvert fald på dem. Omkring de billeder, der cirkulerer i vores kultur, findes der myriader af ledsagende ord, som indrammer, forankrer, kommenterer, forklarer, kritiserer og optræder som hængsler mellem billede og verden. Den mand, der taler på tv-skærmen, er ... den model, der slår piskesmæld med sit blanke hår, har brugt shampoo fra ... den palme, som bøjer sig ud over det grønne hav, står på stranden ved ... maleriet på museets væg er lavet af ...

Ord og billeder kan henvise til samme verden, men gør det på forskellige måder. Et billede er bestemt. Det viser lige præcis hvad det viser, det er konkret, selv om det kan fungere som sindbillede og altså stå for mere end sig selv. Et ord er ubestemt, og det kan være dets styrke. Edmund Burke bemærkede at et maleri af en engel blot viser os en køn ung mand forsynet med vinger og sværd, mens ordene "Guds engel" indgyder en anderledes ophøjet følelse, fordi de lader fænomenet fremstå i al sin ubeskrivelige og netop ubestemmelige væld. I sin almene reference fungerer ord ofte bedre end billeder som gangbar mønt i dagligdags kommunikation. Ordet "kop" henviser til alverdens kopper, uanset størrelse, farve og form. Derfor kan man tale sammen om kopper, selv om man ikke har drukket af de samme kopper. I Jorge Louis Borges' fortælling "Den erindrende" bryder sproget sammen for hovedpersonen, da han ikke længere kan acceptere begrebernes grovmaskede skematik og begynder at stille krav om, at der til hver erfaring og til hver detalje og nuance i den sansede verden skal svare et nyt sprogligt udtryk. Referenten kan med sin udtømmelighed således udmatte sproget. Det er billedets begyndelse. Når det kommer til beskrivelsen af en sansnings subtile indhold, og når det kommer til fremstillingen af atmosfære, farve, mønstre, proportioner, skala, formelle afvigelser, rumlig kontekst og spor af fysiske handlinger, så vil ordet næsten altid komme til kort. Constantin Hansens "Lille pige med en kop foran sig" rummer først og fremmest et udsagn om en specifik situation og en specifik fremstillingsmåde, en gestus. Koppen er netop denne kop, modelleret i dette materiale på dette lærred og med præcis denne størrelse og form, set i dette rum, i dette lys og så videre. Det betyder også, at mens ord skal læres, fordi forholdet mellem ord og verden er pur konvention, forudsætter den umiddelbare aflæsning af billedlige fremstillinger en mere almen kompetence, baseret på lige dele optisk-taktil erfaring og kulturel indlæring, men kun sjældent på kendskab til veldefinerede "billedsprog" – selv om der er *hard cases* og plads til misforståelser. Mennesker har angiveligt udviklet og raffineret de verbale og visuelle fremstillingsformer, fordi der er kognitivt indlysende måder at henvise til og kommunikere om verden på. Men de forskellige måder appellerer til vidt forskellige sider af vores perception. Vi kan vise og vi kan benævne, vi kan se og vi kan læse, vi kan forme og vi kan sige.

Ligesom den synlige verden er billeder sprogligt udtømmelige. Et billede "siger mere end tusind ord", og det ville kun blive værre, dersom ordenes antal blev tidoblet. Derfor findes der en klassisk og uopslidelig arbejdsdeling mellem ord og billede. Billedet giver os den konkrete fremtoning og det sanselige overskud, og på det mere abstrakte plan hele diagrammet over forbindelser mellem punkter i tid og rum, som ordene ikke kan levere. Ordene giver til gengæld den universalitet, den stemme, den præcise adresse eller, når de knyttes sammen i sætninger, det ræsonnement og den fortælling, som billedet ikke kan levere.

På trods af de relativt klart adskilte funktioner, som ord og billede gennem tiderne er blevet tildelt, er det aldrig lykkedes at få trukket grænserne klart op. Arbejdsdelingen er altid til forhandling. Hvornår hører ordene op, og hvornår begynder billederne? Er der tale om et modsætningsforhold, en glidende overgang eller om to væsensforskellige domæner?

1700-tallets klassicistiske kunstteori, som dannede afsæt for senere moderne teoridannelser, hævdede at ordene var tidens kunst, mens billedet var øjeblikkets og rummets kunst. Det lød besnærende klart og enkelt. Men holder teorien? Har litteratur ikke mulighed for at standse fortællingen og fortabe sig i beskrivelser, der danner rumlige strukturer snarere end forløb i tid, sådan som det f.eks. sker i starten af Alain Robbe-Grillet's "Jalousi", hvor et hus beskrives med yderste omhu? Og oplever vi ikke tiden, når vi går omkring skulpturen, iagttager dens forandringer under skiftende synsvinkler og måske ser den forflyttet til forskellige udstillingssammenhænge? Ser vi ikke billedet formelig kalde på sproget, når maleren eller kritikeren i manifestet og teoretiske udredninger begrundet sin forkærlighed for den absolutte, sprogafvisende abstraktion?

Den klare arbejdsdeling mellem ord og billede har givet næring til forestillinger i det 19. og 20. århundrede om den rene ordkunst, det rene maleri, den rene skulptur og så videre. Usikkerheden om grænsen og modsætningen mellem sprogets og det synliges domæne er imidlertid fortsat og bliver især udfoldet på billedkunstens domæne.

Ord og billeder har en næsten magnetisk tiltrækningskraft på hinanden. Det, vi ser på, vil vi gerne kommentere eller læse mere om, og maleriet på galleriets væg har oplysninger om titel, år og kunstnernavn som et af sine stærkeste virkemidler. Omvendt ser vi meget gerne fortællinger omsat til billedernes kød og blod igennem illustrationer og filmatiseringer. Børn, som er mere fortrolige med billeder end med ord, skynder sig hen til billederne, så de kan se hvordan Pippi Langstrømpe eller Robinson Crusoe ser ud.

Hvad ord og billeder gør ved hinanden, er dog langt fra givet. Det er en almindelig erfaring, at ord kan låse et billede fast og bibringe den kontekst, som gør en særlig aflæsning mulig. Et fotografi af en græsmark med buske kan være billedet på en idyl, men ville med undertitlen "Srebrenica, juli 2005" bliver overlejret af en helt anden dystre fortælling. Billedet kan også forlene en sparsom litterær beskrivelse med et alt for konkret indhold, som vi kender det, når vi pludselig ser vores romanhelt inkarneret i en skuespiller eller en illustration, som ikke dækker det billede, vi havde dannet os af personen. Men ord og billeder låser ikke bare hinanden fast. Afstanden mellem de to, den helt afgørende forskel mellem det bestemte og det ubestemte, åbner også for en langt mere undergravende, destabiliserende eller produktiv effekt, alt afhængig af synspunktet. I kombination kan ord og billede nemlig trække i så forskellige retninger, at selve mellemrummet bliver æstetisk og semiotisk interessant, men ideologisk set farligt.

I en skriftkultur kan billeder virke truende, fordi de hidser følelser op. Mens man med sindsro læser en notits om tusind mennesker, som er druknet under en oversvømmelse i et fjernt land, kan et billede et plaget barn eller babysæl på et sekund rejse stærke følelser. Platon var bange for musikken, fordi den ophidsede, og det var med nød og næppe at kristendommen accepterede billeder. Argumentet hos Gregor den Store var, at "malerier kan for dem, der ikke kan læse, være det samme som bogstaver er for dem, der kan". For teologerne havde billederne en pædagogisk og opbyggelig karakter, men det krævede at deres tætte relation til teksten blev nøje overvåget – en opgave som kunstakademierne senere overtog, da det begyndte at dreje sig om at kontrollere den rette læsning af billederne. Den barokke billedkultur havde ofte større overbærenhed med billedets affektive værdi, fordi det her drejede sig om at dæmme op for den sekularisering, som var begyndt at brede sig i Europa og som truede med at svække kirkens magt. Billeder skulle ikke blot belære dem, der var ukyndige i skrift, men nu også bevæge og behage sindene, så sanserne blev åbne for indsigt og sjælen blev blødgjort, lærenem og velvillig. Alt det som videnskaben ikke kunne, men som retorikken havde dyrket siden antikken.

Hermed blev det for alvor understreget, at der ligger en mulighed for præcision, artikulation og affekt inden for det plastiske og visuelle område, som er anderledes end de virkemidler, verbalsproget stiller til rådighed. Billedet og billedkunsten fik sin egen prestige og sin egen eksistensberettigelse, også fordi billeder kan aflæses i fællesskab og altså styrke det sociale bånd, mens bøger må tilegnes i ensomhed. Men der blev også åbnet for kitsch, for billedernes magt over følelserne, for den populære billeddyrkelse.

Både sproglige og billedmæssige ytringer kan tiltrække og styre opmærksomheden. Men forskelligheden i appel og virkemidler gør, at de i forening snart styrker og understøtter, snart forrykker og forskyder hinanden. I billedet finder vi intet der kan sammenlignes med et ord. Selv stærkt kodificerede grafiske tegn og symboler vil i billeder være materielle og visuelle størrelser, som er sammensat på en ikke-lineær måde inden for et materielt kontinuum og som i princippet kunne have været placeret anderledes på fladen. Over for billedet kan tanken og blikket vandre, og vandre er det rette ord. Langt de fleste billedtyper henvender sig til et inkarneret blik, et blik, der har kroppen med. Vi ser ikke bare et abstrakt mønster, som i visse tilfælde kan identificeres som en ting og

benævnes. Fra første øjekast ser vi med den motoriske krop og dens bevægelsesmuligheder i tankerne. Grænserne for indtagelse af rummet bliver registreret. Således aflæses billedet spontant som en flade, der enten inviterer til eller blokerer for imaginær indtræden og fortabelse. Linier, farvefelter, tonale intensiteter, figurer og så videre bliver de midler, hvormed blikkets gang gennem billedet reguleres (eller forvirres eller frisættes).

Indeholder en flade ingen af disse elementer, og er der slet ingen appel til den imaginære krop, men derimod nok til den fysiske krop, så opfatter vi sandsynligvis ikke længere det sete som et billede, men snarere som en genstand i rummet. Med ord forholder det sig anderledes. Ser vi bort fra grænsetilfælde, som vi finder i visse former for poesi, vil de ikke primært henvende sig til blikket, men straks lede den læsende ind i et univers af immaterielle betydninger, som kun indirekte involverer en kropslig erfaring. Derfor kan ordene tøjle billederne til en reference, hvilket naturligvis også indebærer muligheden for en fuldkommen overraskende kombination af semantiske verdener.

Det er ingen sag at kombinere ord og billeder, men resultatet beror helt og holdent på kombinationens art. Ord og billeder kan have fire forhold til hinanden: et udvendigt, et intimt, et problematisk og et identisk.

1. *Det udvendige forhold.* Et billede er normalt omgivet af ord, som forankrer og kommenterer det. Der har altid været tale om billeder, og selv de mest renhedssøgende og asketiske abstraktioner fra det moderne maleris overdrev vil kunne dynges til med ord fra avisartikler, kataloger, brochurer, kuratorernes plakater, kunsthistorikernes analyser, undertekster og de besøgendes tale. Billedet er hvad det er, men hvad det betyder, er ikke givet og forklares ikke af billedet selv – selv hvis det gjorde, ville forklaringen igen have forklaring behov.

Man kan diskutere, om signaturen, som optrådte første gang i Antikken, forholder sig udvendigt til et billede. Signaturen fortæller ikke noget om billedet, men lokaliserer dens ophavsmand, som ikke er en del af billedet, ikke engang hvis det er et selvportræt, men som nødvendigvis tilhører dets omverden. Alligevel siger signaturen det samme som billedet selv udsiger, især hvis det er det moderne billede, som skal være originalt, så både den enkelte kunstner og det enkelte billede markerer sig som forskellige fra alle andre: både billede og signatur fortæller hvem der har lavet det.

Kunstnere som Gustave Courbet og Robert Ryman gør i hver sin ende af den moderne kunsts historie en dyd af signaturens grafiske prægnans og inddrager ordene som kalligram-agtige tegn i maleriet. Her har signaturen omtrent samme status som billedets ramme. Den er uden for og inde i billedet på samme tid, den er hængslet der i en uløselig knude forbinder tekst og kontekst, billedet og billedets komplekse omstændigheder.

I moderne kunst, hvor billede, teori og kritik nærmer sig hinanden, kan billeder have brug for ord, fordi de fremstilles som en replik i en æstetisk situation, så billedet ikke blot er hvad det er, men udsiger, opsiges og undsiger andre billeder. Kun for den, som er fortrolig med den øjeblikkelige situation på kunstscenen, giver billedet mening, især hvis det teoretiske overskud ledsages af et sanseligt underskud, så få streger skal sige alt. Billedets tomhed bliver omvendt proportional med ordenes fylde. Her kan kunstneren spille på den ideelle betragters – læs: kollegaens – viden om anden kunst, men også på rygtedannelser i nærmiljøet. Et billede står altid i dialog med andre billeder, enten samtidige eller tidligere, og alene af den grund vil det ikke tale for sig selv. Men dialogen er sjældent ordløs. Kunsts systemet og –institutionen fungerer ikke kun i kraft af de fysiske mure, som indrammer, iscenesætter og arkiverer billederne som kunst. Værkerne får i lige så høj grad stemme igennem det sprog og de vidensprocedurer, som knytter dem sammen og skiller dem ad, med andre ord gennem den kritik og analyse, som sætter et billede i relief og perspektiverer det som udsagn. Dette forhold mellem det synlige og det sigelige er *de facto* udvendigt. Men det er hævet over enhver tvivl, at det har omfattende konsekvenser for billedernes videre skæbne i kulturen og griber langt ind i deres eksistens. Og det gælder ikke kun for kunstens billeder. Hvem ville for eksempel have løftet et øjenbryn over de tolv berømte karikaturtegninger, hvis ikke det med sproglige midler var blevet gjort klart at de forestillede Muhammed?

2. *Det intime forhold.* Der kan også være et meget tæt forhold mellem billede og ord. Det sker, når et billede skal illustrere. Små børn starter med at se billeder, og langsomt ændres balancen mellem billede og ord – fra pegebøger over læs-let bøger til illustrerede bøger og til sidst *Kritik der reinen Vernunft*. I børnenes bøger hjælpes fantasien med billeder, som viser hvad der nærmere bestemt foregik på Robinson Crusoes øde ø. Uanset hvor nøje Defoe beskrev sin helts hårde arbejde på øen, er der stadig

rigeligt med plads til fantasien, og forskellige mennesker vil gøre sig meget forskellige billeder af Robinson, hans ø og hans ting. Hos den, der har læst Melvilles *Moby Dick*, vil billedet af den hvide hval stå rystende klart. Men fortællingen i sig selv gør hvalens hvidhed til en metafor for dyrets undtagelighed og utæmmelighed, for dets utilbøjelighed til at lade sig "fange" med ord, og hermed opstår en art intim forståelse mellem fortællingen og det sprogligt fremmanede billede. De illustrerede udgaver yder sjældent denne relation retfærdighed.

Også her holder teksten billedet i et skruestik, for illustratoren må bruge teksten som en "udvidende begrænsning" – han må arbejde inden for det råderum, som teksten angiver, og han må lade denne begrænsning forstærke sin indsats og sine ideer, så han kan præcisere teksten og binde fantasien. Nogle illustrationer kan i den grad sætte sig på teksten og smelte sammen med den, så kun denne ene har lov til at være billedet på teksten og nye illustrationer virker forkerte.

I middelalderen afstod kristne kunstnere fra at bruge billeder til at beskrive den synlige verden. I stedet forsøgte de at frembesværg følelser for en hellig verden, som ikke kan ses. De så bort fra tid og rum og arbejdede med rene betydninger, som symbolik og ornamentik, indtil billedet nærmede sig en billedskrift, der "sagde det med kunst", som allerede var foreskrevet i den hellige skrift. Derfor kunne der tvangfrit indgå citater, f.eks. skriftsteder, i billedet. Ord og billede var tæt forbundne og tæt adskilte. De smelter *næsten* sammen, og deres forhold er uproblematisk, fordi magtforholdet er bestemt på forhånd.

I de sidste årtiers kunstpraksis går tendensen snarere i retning af en fuldstændig udjævning af dette forhold. Roy Lichtenstein kunne nævnes som et tidligt forbillede. Hans tegneseriebilleder signalerer ophøjet moderne *tableau*-maleri gennem teknik, ramme og ophængning, mens motiverne og taleboblere associerer i retning af en plaprende populærkultur, der ikke skelner afgørende mellem tekst og billede, det vil sige en kultur hvor billeder taler og tekster signalerer. Lichtensteins malerier er hverken illustrationer af en underliggende fortælling eller abstraktioner, som bremser et forløb for at vise os et sublimt øjeblik. Begge dele ville tilhøre en klassisk kunstdiskurs. Hans malerier udviser snarere grænsen mellem det set og det sagte, ja ophæver med et ironisk glimt i øjet hele den klassiske modsætning mellem at se og at læse.

3. *Det problematiske forhold.* Her begynder ord og billeder at leve hver for sig og at blive variable, så de kan indgå i alle mulige forhold til hinanden. Magrittes billede af en pibe bruger en tekst, som på én gang opsig og præciserer teksten. For lige så rigtigt det er, at et billede af en pibe ikke er en pibe, lige så forkert er det at nægte, at billedet forestiller en pibe.

Både billeder og ord må fikseres i et medium, der byder sig til for sanserne. Kun derfor kan de bruges til at kommunikere. Der er intet til hinder for, at ordenes udseende kan bruges som et malerisk virkemiddel – ord kan fremstilles forstørrede, forgrovede, fortegnede, så ikke blot deres betydning bliver et virkemiddel, men også deres udseende og måske deres lyd. Kubisterne brugte avissiden på den måde, og i avantgardens manifest blev der leget med typografien, så en tekst blev en hybrid mellem et digt, en kunstcollage, en reklame og en politisk plakat. Manifestet ville ikke blot være en manifestation af et budskab. Det skulle også være et udsagn i sin egen ret, så teksten blev et billede af sit eget indhold. Sartre hævdede, at prosaens ord er gennemsigtige og henviser til verden, mens poesiers ord er tætte og fremstår som lyde og billeder, så ordet "rødt" bliver rødt, og ordet "snerre" snerrer af én – eller ikke.

Så lærredet kan fyldes med ord, som radbrækkes, forsødes, farves og formes på utallige måder, citater kan indgå og blive replikker til billedet, og titlen på et billede kan blive en kommentar, som skaber afklaring, spænding eller åbenlys forvirring, fordi det ikke rigtigt fremgår hvad det er i billedet som gør, at det skal hedde "døddrukne danskere". Eller med et velkendt eksempel: den røde firkant på lærredet kan forestille "Moses' overgang over Det Røde Hav", hvor israelitterne lige er kommet i land, mens vandet lige har lukket sig over egypterne.

Her benytter man sig af, at ord og billede henviser på forskellige måder. Billedet, som er bestemt, kombineres med ordet, som er ubestemt, og ud af den særlige måde, hvorpå kombinationen finder sted, opstår en særlig interferens. To forskellige slags imaginære rum, som opstår på den anden side af det sansede billede og det sansede ord, mødes og blander sig og skaber et lille chok. Ord flyder over i billede, billede flyder over i ord og tilsammen opstår en effekt, som kan skabe den foruroligende stemning, den forskydning af etablerede grænser, den mærkelige lyst og det gennembrud af indsigt, som kunst kan afstedkomme.

Det er i reglen ikke et stort chok, ikke en katastrofe forstået som en pludselig overgang til en helt ny tilstand. Moderne mennesker er blaserte, de udsættes for så mange billede og ord hver eneste dag, at de har lært at beskytte sig mod at blive slået omkuld. Det er sjældent man møder det sublime i den klassiske betydning af en storslået oplevelse, der kuldaster alle ens kategorier og skaber en symbolsk, om end ikke virkelig fare, som man må redde sig fra ved at forstærke sig selv, så ulysten på billedsiden kompenseres af lysten på jeg-siden.

Det lille chok kan opstå, når ord bliver til billeder, når kunst bringes i forhold til de kræfter, som den har taget afsked med – økonomi, politik og religion – og når billede og ord leger med hinanden og skaber støj i deres forståelseskanaler.

4. *Det identiske forhold.* At tale om identitet som et forhold er anstrengt. Men siger man, at $A = A$, så synes A at forholde sig til sig selv. Over for identitet har vi det modsatte, paradokset at $A \neq A$. Dette forhold mellem identitet og paradoks kan bruges æstetisk, når man bruger ord til at lave billeder, så et digt om en vase forestiller en vase, eller når ordet kærlighed adderes i alle mulige typografier og udgør et hjerte. Her er ord og billede identiske og forskellige på samme tid.

Legen med typografi og ordbilleder findes inden for poesien, inden for surrealisme, dadaisme og konkret poesi, hvor ord opstilles som figurer og hvor ordenes og tallenes figurer udnyttes til at skabe gåder og små chok, når gåden løses. Simon Grotrian laver sådanne digte

U U
U U
Her er titlen "Hest på glastag", mens
O O
2 O
O 2
O O

kommer til at hedde "Svaner set gennem tårer" (fra digtsamlingen *Fire*, Borgens Forlag, 1990).

Den amerikanske billedkunstner Carl Andre begyndte som digter, inden han lagde sine første mursten og plader på gulvet og blev en vigtig eksponent for minimal art. Hans digte bestod ofte af det samme ord skrevet i et kvadrat, så siden blev et grafisk blad bestående af papir, blæk, skrift, lyd og satsbillede. Der var kun et stenkast fra disse digte til de kvadratiske metalplader på gulvet. Carl Andres plader er digtet som billede og som rum.

Billedkunsten har ingen skrupler i dag med at udnytte disse fire typer af forhold mellem ord og billede i alle tænkelige kombinationer. Nutidens konceptuelle og diskursive metoder inden for billedkunsten lægger afstand til forestillingen om, at sanserne opererer uafhængigt af hinanden og at litteraturen er litterær, mens billedkunsten er visuel.

Også mange andre positioner kan melde sig under hybridformens banner. For øjeblikket er billedkunst som et betydningslaboratorium, hvor alle kneb, alle sprog, alle materialer kan bruges og alt kan kombineres: tekster, farver, tekstiler, filosofiske traktater, romanfragmenter, film, kroppe, levende som døde som støbt i bronze, huse, pladser, haveredskaber, køkkenaffald, olie, lærred, marmor, grafitti og lyde. Kravet er blot, at de indgår i konstellationer, som danner nye rum for erfaring eller som skaber, nedbryder og udfordrer forestillinger og meningsuniverser.

Det er på én gang nyt og gammelt. Da kunsten frigjorde sig fra økonomiens, politikens og religionens førergreb i begyndelsen af 1800-tallet, skete det under mottoet "alt er tilladt" – som kunst. Det er et motto, som er umuligt at overbyde, så man kan sige, at *plus ça change, plus c'est la même chose*. Ord og billede er blot to af de ressourcer, som kunsten efter sit eget behag kan kombinere for at udfordre vor erfaring. Men ideen om deres modsætningsforhold udgør én af de mest grundlæggende i den vestlige kultur, og derfor er det stadig potentielt interessant, undertiden ligefrem sprængfarligt, at sætte dem sammen – herunder også at skille dem ad – på nye måder. Det er det, vi har forsøgt at vise. Med ord.