



Poetisk materiale

Materialitetens tilstedeværelse og bearbejdning i det moderne billede med Jens Søndergaards maleri som eksempel

Kjær, Michael

Published in:
Passepartout

Publication date:
2016

Document version
Version blev oprettet som del af udgivelsesprocessen; udgivers layout; normalt ikke offentligt tilgængeligt

Document license:
[Ikke-specificeret](#)

Citation for published version (APA):
Kjær, M. (2016). Poetisk materiale: Materialitetens tilstedeværelse og bearbejdning i det moderne billede med Jens Søndergaards maleri som eksempel. *Passepartout*, 20(37), 51-65.

Poetisk materiale

Materialitetens tilstedeværelse og bearbejdning i det moderne billede med Jens Søndergaards maleri som eksempel

Kan materialiteten forstås som en aktiv komponent i den billeddannende virksomhed? – Et tilbageblik på den materielt orienterede billedteori kan pege på en materialitetens påvirkning af billeddannelsen, kunstteorien måske først i dag er begyndt at få en forståelse af. Materialiteten leverer måske ikke blot det ubetrådte område, billedet kan blotlægge i dets inddæmning af nye territorier for vores væren. Materialiteten er nok snarere at forstå som et faktisk område, der kan indeholde en række konkrete støttepunkter for en »blind« intendering af andre sanseligheder.

AF MICHAEL KJÆR

Inden for billedteorien kan man udpege en stigende interesse for at forstå materialiteten som en aktiv komponent i billeddannelsen. Det drejer sig særligt om at forstå, at billeder ikke opstår og eksisterer modstandslost. At billeder bredt set møder betydningsudviklende modstand, er der en etableret akademisk opmærksomhed på eksempelvis i socialkritisk-, receptionsæstetisk- og performativitetsteoretisk funderet forskning. Der er dog stadig et stykke arbejde at udføre for billedteorien, hvis den skal blive i stand til at beskrive mere præcist, hvordan konkrete materialiteter deltager i billeddannelsen. Hvis billeder på den ene side er kendetegnet ved deres »frie bevægelighed« som eksempelvis mentale billeder, kan de også fæstne sig eller fæstnes, og den proces kan højst sandsynlig være billeddannede i sig selv. Den seneste tids store interesse for Aby Warburgs (1866-1929) antropologiske billedforskning fokuserer særligt på de mentale fæstninger af billeder, men der findes også en efterhånden udbygget billedteori om de materielle fæstninger af billeder, der fortjener opmærksomhed.¹

Spørgsmålet er overordnet set, hvorvidt der er nye forståelser at hente omkring særligt den moderne billedskabelse ved at fokusere på den materielle side af billedet? Hvis det såkaldt moderne menneske i foucaultsk forstand er kendetegnet ved sin selvcentrerede og omnipotente betydningsdannelse, hvor mennesket via sproget udpeger og dikterer verden, så kan materialiteterne måske forstås som det, der gør konkret modstand mod det menneskelige (billed)sprogs umærkelige indordninger af verden.²

Materialets drømmeri – materielt funderet billedteori fra Bachelard til Boehm

Hvis man skal forsøge at opridse en selektiv historie over den moderne kontinentale billedteori, der har beskæftiget sig med materialitetens aktive rolle i billedskabelsen, kunne man vælge at vægte en interesse for materialiteten som en skabende aktiv faktor i billeddannelsen. Her må den franske videnskabsteoretiker Gaston Bachelards (1884-1962) arbejder om elementerne, som han skrev fortløbende fra 1937 til 1947, være grundlæggende. I en behandling af de fire elementer ild, vand, luft og jord argumenterer Bachelard for tilstedeværelsen af en *materiel forestillingsevne*, der findes, før man giver verden form med det, Bachelard kalder vores bevidste og begrænsende formfantasi. Denne materielle forestillingsevne er knyttet til de fire elementer og former vores billeddannelse på et grundlæggende niveau. Kort fortalt giver eksempelvis ophold ved vand andre billeder end ophold tættere på luften ved ophold i bjerge, mens ilden og jorden sætter endnu andre billeder i bevægelse. Han påpeger yderligere, at vores bevidste tegngivning opererer horisontalt i betydningskæder som danner sammenhænge (fx syntaktiske), mens den materielle dynamiske fantasi *toner* vertikalt i drømmelignede overgange mellem de materielle substanser og subjektet. Af den årsag er den materielle fantasi ikke en intuitiv fantasi direkte bundet til vores umiddelbare tilskyndelser. Den materielle fantasi virker snarere *kontra-intuitivt*, som noget man må arbejde sig ind i, op mod, ned i, ud mod, hente op etc., som eksempelvis ved polering af træ, der primært er knyttet til jordens element. Jordens element er kendetegnet ved det skjulte og intimitet, hvorfor håndværkeren må benytte bløde bevægelser for at bringe/lokke træets dybde eller glød frem. Det væsentlige

her i forbindelse med Bachelards arbejde er hans interesse for de aspekter ved billedannelsen, hvor den møder en *materiel modstand* og derfor må forstås netop som en bearbejdning af denne modstand fra de fire elementers materialiteter. Verdens elementer igangsætter for Bachelard et »materielt drømmeri«, som vores mere bevidste formfantasi i anden ombæring må forsøge at forfølge og håndtere, hvis den skal nå ud i kontakt med den del af vores verden, vi kontrollerer.

Hvor romantisk det end lyder, så er der et centralt aspekt ved hans beskrivelse af dette materielle drømmeri, som kan forbindes med den moderne billedhermeneutiks forståelse af billedannelsen. For Bachelard er overgangen mellem elementernes forskellige materialiteter og vores billeddannelse netop beskrevet som en drømmende overgang, hvor en materialitet kan udgøre en hel verden, kan tage hele ens opmærksomhed: Man kan falde i staver over en aftenhimmel, blive opslugt af en blomst, lade sig rive med af bølgerne stående på strandbredden. Men dette drømmeri må altid være et dagdrømmeri (og altså ikke et sovende immaterielt drømmeri), der stadig på samme tid fornemmer materialitetens modstand og dermed kroppens egen materielle tyngde. Materialiteten må kunne gøre *indtryk* helt konkret. Overgangene eller toningerne mellem den ydre materialitet, elementernes som kroppens, og den immaterielle billeddannelse er yderligere mulig, fordi materialiteten ikke blot er en ydre materialitet, men også er kroppens: Håndværkeren polerer glød frem af træets intime indre med sine hænder og polerer dermed også drømmebilleder om intimitet frem af sit eget indre. Skulptøren og maleren sammenælder eller blander jord og vand for at opnå den rette sammenflydning og efterfølgende fasthed, og de arbejder dermed også med kroppens drømme om fri flyden og forsøger at give dem fast form. Det er altså i materialitetens forskellige substanser og tilstande mellem fri og fast form, at billeder og former frembringes som resultater af bearbejdninger af disse materialiteters indtryk. I den moderne billedhermeneutik, som den formuleres først og fremmest af Gottfried Boehm (1942-), findes en lignende opmærksomhed på materialitetens nødvendige og formende tilstedeværelse i billedannelsen. I Boehms mangeårige forskning i *ikonisk differens* defineres billedet som en produktiv spænding eller differens mellem transparent lighed og opak forskel mellem billedets faktiske materiale og det imaginære (BOEHM,

2009). Billedets potentialitet (dets evne til overhovedet at danne billeder) opstår i og med dets materialitets faktiske opacitet (dets væren blot og bar materialitet uden anden betydning end dette) og samme opacitets åbning af ubestemtheder, hvori netop imaginær betydning opstår. Med udgangspunkt i Edmund Husserls fænomenologiske analyse af normalperceptionens appræsentation (medanskueliggørelse) af genstandes usynlige bagsider som det moment, hvori vores opfattelse af verdens dybde opstår, oversætter Boehm netop normalperceptionens dybde til at udgøre billedets paradoksale spændingsfyldte potentiale:

Images, too, present fronts exclusively. Whatever they look like, we look at colors and shapes that show themselves to us that mean »something«. Of course what is missing from them is their backs. We will never reach the backs of represented people or objects or enter a Dutch interior through the door in the background and observe things from there. The indeterminacy that Husserl identifies in the shading of the object now wanders from its back into the background of the representation. Images are opaque, and the transparencies that they open emerge because the background of the representation appears material, ambiguous and impenetrable. (...) Here, the facticity of the material transforms itself into meaning in a process of current effects. This is only possible when the background itself can be experienced as the vehicle for energy. (...) Here, the factual is transformed into the imaginary, and a surplus of meaning results that allows mere material (color, stucco, canvas, glass, etc.) to appear as a meaningful view. (...) Indeterminacy is indispensable here, since it creates those spaces for free play and potentialities that enable the factual to show *itself* and at the time to show *something*.

(BOEHM, 2009, pp. 227-228)

Jeg vil påpege nogle centrale og vidtrækkende konsekvenser af en sådan placering af billeddannelsens udgangspunkt i den faktiske materialitet.³ Det vil jeg gøre ved at inddrage maleren og skulptøren Jens Søndergaards (1895-1957) maleri *Hav. Storm* (SMK) fra 1954, som er et af de sidste og største i den lange række af vestkystmalerier, han er kendt for. Søndergaards maleri er særligt oplagt til at belyse materialitetens betydning for billeddannelsen, da det tydeligt fremhæver maleriets blotte materiale og samtidig er »figurativt«. Receptionen af hans maleri illustrerer samtidig kunsthistorikeres store vanskeligheder ved at sætte ord på eller simpelthen forstå den blotte materialitets grundlæggende og formative betydning for billeddannelsen.⁴



ILL. 1

Jens Søndergaard: *Hav. Storm*, 1954, 184 × 225,5 cm, Statens Museum for Kunst, KMS 4895

Materiallets energi

Fælles for Bachelard og Boehms beskrivelse af den faktiske materialitets funktion i billeddannelsen er, at de tillægger materialet en egen energi: Materialiteten kan gøre modstand og kan derfor gøre indtryk. Boehm beskriver det med formuleringer, der minder om Bachelards ovennævnte ideer om den materielle kontra-intuitive toning af vores fantasi: »Billeder er ikke »sande« eller »falske«, men de kan være tydelige eller mørke. Deres evidens er ikke den samme som sætningens. Man kunne snarere tale om en

intensitetens eller kræfternes logik.« (BOEHM, 2009, p. 228, egen oversættelse). Men hvad er det for kræfter, og hvordan kan de anvendes? Det er disse spørgsmål, Søndergaards maleri tager op.

På Søndergaards billede er fire mere eller mindre rygvendte figurer repræsenteret. De står på en skrænt og ser ud over et oprørt hav under en mørk himmel. På havet befinder fire skibe sig. Billedet er tydeligt ekspresst malet med en »klodset« angivelse af de figurative elementer. I denne beskrivelse af *Hav. Storm* har man nok også angivet en slags dramaturgi for aflæsningen af billedet: Allerede på lang afstand kan billedets figurative elementer aflæses, tættere på viser de ekspresive træk eller billedets materialitet sig, for helt tæt på at tiltrække sig størst opmærksomhed. Så enkel som Søndergaards figurverden er, er et gennemgående træk ved hans maleri dog også, at det er meget vanskeligt »at blive færdig« med at betragte hans malerier. I situationen synes de, at tiltrække sig og fastholde ens opmærksomhed på en måde, man kan have vanskeligt ved at kontrollere og afslutte. Deres materialitet, der i første omgang synes at tjene til at opbygge former og figurer, vender sig her indad i en opacitet, en uvillighed mod at afgive betydning, som den beskrives af Boehm.

Men for at blive et øjeblik længere ved motivet: Hvorfor malede Søndergaard det samme vesterhavsmotiv over så mange år? Han vendte regelmæssigt tilbage til det samme vestkystmotiv i 28 år. Fra han købte et hus yderst ved skrænten i Bovbjerg ved den jyske vestkyst i 1929, hvor der i dag er indrettet et museum for hans kunst, til han døde i 1957. Man kunne begynde med det helt enkle svar, at det gjorde han, fordi havet aldrig er ens, altid ændrer sig og ved at opsøge det igen og igen kunne han derfor opnå en typisk modernistisk læring mellem forskel og gentagelse, som man kender den fra Paul Cézannes (1839-1906) bjerg og Claude Monets (1840-1926) høstakke. En yderligere forklaring kan dog også hentes hos Bachelard, der beskriver vandet som det, der »(...) hjælper fantasien i dens arbejde med at af-objektiveres, dens arbejde med at assimilere. Det bidrager med en slags syntaks, en uafbrudt forbindelse imellem billederne, en mild bevægelse imellem billederne, som trækker ankeret op for det drømmeri, som sidder fast i objekterne.« (BACHELARD, 1990, p. 35, egen oversættelse). Vandet er altså det element, der løsner det imaginære fra vores fiksering af det i faste objekter. Vandet kan løsne vores fokusering på objekterne og danne nye

forbindelser i verden. Som motiv kunne Søndergaards interesse for vandet altså pege mod en interesse for at løsne sig fra verdens faste objekter og deres former, og det er her man kan forestille sig, at hans arbejde med faktiske materialiteter har spillet en central rolle. At løsne sig fra en gængs opfattelse af verden som udgjort af faste former har i Søndergaards tilfælde sikkert været forbundet med forsøg på at løsne sig fra synets kontrol eller kontakt med omgivelserne. Vi er hermed ved at nå til en helt central kritik, som jeg mener man kan anføre af mere gængse beskrivelser af »ekspressiviteten« i Søndergaards maleri – Og af en udbredt opfattelse af ekspressionismen som værende en styret afsættelse af indeksikale spor, der affirmerer forbindelser mellem kunstnerens indre og den ydre verden.⁵ I Søndergaards maleri er der højst sandsynligt *ikke* tale om at opnå en umiddelbar kontakt mellem en indre og en ydre verden, hans ekspressionisme drejer sig ikke om at af-firmere forbindelser fra det indre og ud og vice versa som malerisk ageren i verden.⁶ Hans ekspressive og stoflige malemåde kan i stedet tolkes som en måde at stille forhindringer op for den visuelle kontrol med omverden. I hans vel at mærke ofte mørke vestkystmalerier etablerer oliefarvens konkrete opake materialitet en obstruktion af den visuelle kontrol med det sete. Denne obstruktion handler om at presse den visuelle perception til dets yderste for at åbne muligheden for at lade ufiksérbare visuelle indtryk træde momentant frem. Maleriets materiale, oliefarven, gør modstand i *Hav. Storm*, det er opakt, og sammenholdt med Søndergaards forkærlighed særligt for mørke motiver presses vores perception ud i en situation, hvor man har vanskeligt ved at sammenholde dette opake med de umiddelbare figurative indtryk, som billedet også giver. I dette spænd kan det imaginære som en anden slags fantasi, et bachelardsk materielt drømmeri, sættes i gang.

Oplevelsens fraktur

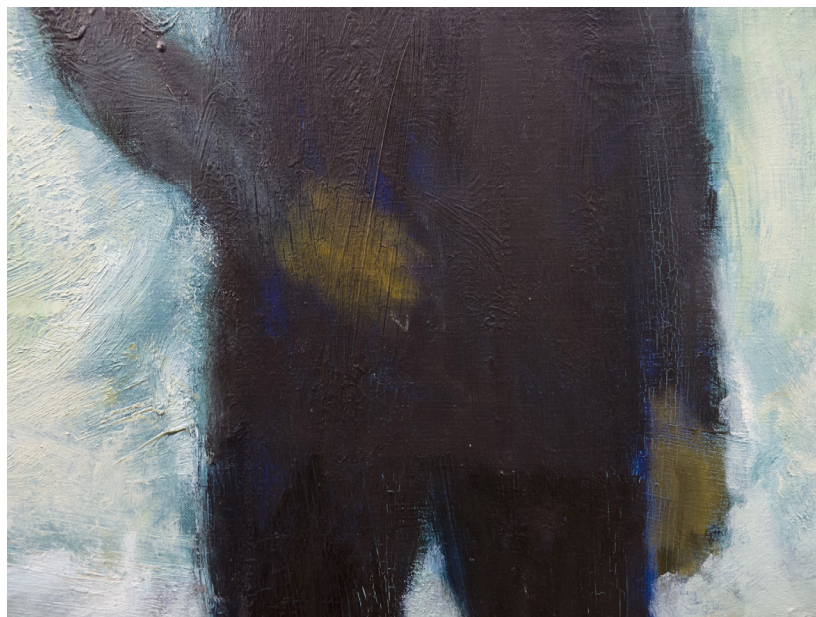
Et sådant perceptionsspænd mellem det rent visuelle og det faktiske materiale ligger ifølge Gilles Deleuze (1925-1995) allerede i kunsthistorikeren Alois Riegls (1858-1905) paradoksale begreb om *det haptiske* som et syn, der »berører«.⁷ I *Hav. Storm* kan et sådant spænd registreres, idet man bevæger sig tættere på maleriet. Fra lang afstand og helt umiddelbart er motivet tydeligt aflæseligt som fire figurer foran et hav, men som man nær-



ILL. 2

Detalje af Jens Søndergaard: *Hav. Storm*, 1954, 184 × 225,5 cm, Statens Museum for Kunst, KMS 4895

mer sig maleriets haptiske materialitet, tiltrækker den blotte oliefarve sig opmærksomheden. Indikationer på, at der i denne faktiske betydningsløse materialitet kan åbnes en anden type billeddannelse, ligger måske netop i de hvide bølgetoppes brækken den »forkerte« vej væk fra land (se illustration nr. 2). Måske opleves de faktisk sådan ved et oprørt hav, men her indikerer de, at der i maleriets materialitet foregår en *inversion* af billeddannelsen. Tæt på *Hav. Storm* er det ikke længere det figurative, der underlægger sig oliefarvernes materialitet, men omvendt materialiteten, der sætter billedannelser i gang. Det foregår tydeligst i de blændende hvide bølgetoppe og i ryggenes mørke områder. Begge områder er nært betragtet lige afvisende eller opake i forhold til at underlægge sig vores bevidste figurative formfantasi. De har, som Boehm beskriver det, tydeligt deres egen energi. Det er enklest at vise, hvordan dette foregår i de mørke områder af maleriet. Ser man nærmere på den største af de fire figurer yderst til højre i maleriet



ILL. 3

Detalje af Jens Søndergaard: *Hav. Storm*, 1954, 184 × 225,5 cm, Statens Museum for Kunst, KMS 4895

(se illustration nr. 3) opdager man nogle blå felter, der træder ud gennem den mørke flade. Har man først fået øje på disse blå felter, træder de ud af den mørke flade, de indgår i og breder sig ud over hele fladen. Dette kan beskrives via Bachelard som en *toning*, hvor en materialitet kan udgøre en hel verden ved at indtage hele ens opmærksomhed. Dette kan også forklares som en enkel optisk effekt af efterbilleder eller lignende, men det vigtige her er, at maleriet er i stand til at igangsætte denne uventede inversion af billed-dannelsen, der gør, at to billedverdener kæmper om ens opmærksomhed: det umiddelbart genkendelige motiv og visuelle indtryk bundet i maleriets faktiske materialitet. Denne effekt opstår ved at Søndergaard i maleriet har om-arrangeret eller -komponeret forholdet mellem materialiteten og vores forventning til den, hvilket dermed bryder med vores forventninger til vores omverdens gestaltning. I *Hav. Storm* viser der sig i områder af maleriets materialitet en række visuelle indtryk, vi ikke var »advaret« tilstrækkeligt

om af billedets umiddelbare figurative motivverden. Semiotikeren Algirdas Julien Greimas (1917-1992) taler ligefrem om en *fraktur* i oplevelsen: Idet vores fænomenologiske forventning til de nærmeste omgivelser ikke understøttes sanseligt i de kommende sansninger, betyder det, at vores intendering af vores nærmeste tidsligt-rumlige omgivelser rammer »forkert«. Vi støder derfor simpelthen ind i vores omgivelser sanseligt, når vi rammes af sanseindtryk, vi ikke er forberedt på.⁸ Et klassisk eksempel er den blænding, der forekommer, når øjet rammes af lys, det ikke havde forventet. En sådan blænding gør helt konkret ondt som et stik i øjet. Det æstetiske gør fysisk *indtryk*, hvilket er det helt centrale her, for da kan en anden uventet verden intenderes fænomenologisk på grundlag af disse nye sanselige støt-tepunkter. Det er en sådan proces særligt de mørke områder, men også de hvide blændende bølgetoppe igangsætter i *Hav. Storm*.

At blive set af materialiteten

En række konsekvenser af materialets bearbejdning af vores intendering af billedets verden kan skitseres. Når man skriver »materialets bearbejdning«, har man også samtidig antydnet en helt ligefrem omvendning af agens i billedskabelsen: Det oplevende subjekt kan ikke kontrollere disse nye materielt bundne sanseligheder, men »rammes« af, og støder ind i dem. Vi kan i bachelardske termer ikke underlægge dem vores bevidste intenderende formfantasi. Men er der blot tale om en simpel omvendning af agens, hvorved ikke meget ville være forandret?⁹ Hvis der skal være noget nyt at hente via en materielt funderet analyse, må det nok ske ved at undersøge spændet mellem det figurative og det faktiske materiale som et konkret eksisterende område. Et område, der kan indeholde en række støt-tepunkter for en ny »blind« intendering af andre sanseligheder. I stedet for i en opbyggelig hermeneutisk diskurs at tale om en forstående lytten efter eller registrering af tegn og indtryk, kunne man sikkert begynde med at omtale denne proces som en desperat ageren i ukendt område, hvor man tilrettelægger muligheder for sine egne fænomenologiske fejltrin og fortolkningsmæssige fejlskud. Jens Søndergaard vil da eksempelvis ikke skulle omtales som en kunstner der skaber ekspressive maleriske forbindelser med sin omverden, men som en maler der desperat stiller en genkendelig verden af eksempelvis

figurer ved havet op igen og igen, som han gjorde i disse mange år, for at teste deres manglende evne til at udtrykke verdens materialitet. Hans mål var måske mindre at få øje på verden end at blive *set* af materialiteten for at indgå i dens »materielle drømmeri«, dens poetiske formning af andre verdener, som Bachelard så forførende formulerer det. Der er stadig meget arbejde at gøre med at forstå, hvordan denne materialitet danner eller ikke danner betydning, og hvordan man kan formulere sig i og med og i modsætning til den. Den franske kunsthistoriker Georges Didi-Hubermans (1953-) forskning i materialitetens overskridelser af repræsentationen er et aktuelt bud. Gilles Deleuzes analyse af Francis Bacons (1909-1992) maleri (DELEUZE, 2005) kan også være en ledesnor. Michel Foucaults (1926-1984) analyse af Édouard Manets (1832-1883) maleri (FOUCAULT, 2009) må også at være det. Manet maler ifølge Foucault på konkrete lærreder og bearbejder et konkret lys, der kommer direkte og frontalt fra det rum, vi selv står i. Manet gør tilsyneladende paradoksalt billedet til en konkret synlig hændelse i vores verden. I *Hav. Storm* mødes vi også af et konkret blændende lys fra bølgenes skumtoppe og af et billedåbnende mørke, der tiltaler og udfordrer vores konkrete orientering i verden. Maleriet er her et konkret objekt, og dét, det skjuler, er det, vi ser.

Jens Søndergaard så, kunne man tilføje, som så mange andre ekspressionister mindre med øjnene og mere via det faktiske materiale, hans malerier bestod af. Han stod på jorden og så sig om på denne materielle facon, og det er vanskeligt at vide, hvad han fik ud af det, men man kan i dag ved at omgås hans malerier stadig lære meget om materialitetens konkrete bearbejdnings af vores visuelle intenderinger af verden.

Michael Kjær er cand. mag. i kunsthistorie, tidligere ekstern lektor og nuværende ph.d.-studerende på Afdeling for Kunsthistorie ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet.

SUMMARY

Poetic Material

Materialitetens tilstedeværelse og bearbejdning i det moderne billede med Jens Søndergaards maleri som eksempel

Is it possible to imagine a poetic materiality playing an active role in the image-making of modern art? Since Clement Greenberg art historians have often thought of materiality as media-defining, but the recent focus on materiality in the humanities should lead our attention to what seems to be a well-established effort in art and certainly in image-theory to understand materiality as playing an active part in image-making. The French philosopher Gaston Bachelard (1884-1962) is a key figure here. In his suite of books on the materiality and image-making of the four elements, which he wrote from 1937 to 1947, he describes the four elements and their materiality as partaking in and defining the imaginary. In modern hermeneutical image theory as practiced by Gottfried Boehm the material ground of the image also contains the potential for the imaginary construction or appresentation of depth in husserlian terms. This article develops these thoughts on the active poetic potentials of materiality in the process of image-making by reading a late painting by the danish expressionistic painter Jens Søndergaard (1895-1957).

LITTERATUR

- Bachelard, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Lindström, Marianne (trans.), *Eldens psykoanalys*, Skarabæ, 1993 [1937].
- Bachelard, Gaston, *Leau et les rêves*, Lindström, Marianne (trans.), *Vattnet och drömmerna*, Skarabæ, 1990 [1941].
- Bachelard, Gaston, *L'air et les songes*, Lindström, Marianne (trans.), *Luften och drömandet*, Skarabæ, 1996 [1943].
- Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Johansson, Hans (trans.), *Jorden och drömmier om vila*, Skarabæ, 1994 [1947].
- Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Johansson, Hans (trans.), *Jorden och viljans drömmier*, Skarabæ, 1992 [1947].
- Boehm, Gottfried, »Indeterminacy: On the Logic of the Image« in Huppauff & Wulf (ed.), *Dynamics and Performativity of Imagination*, Routledge, New York, 2009.

- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon – The logic of sensation*, Continuum, London & New York, 2005 [1981].
- Didi-Huberman, Georges, *Confronting Images – Questioning the Ends of a certain History of Art*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2005 [1990].
- Foucault, Michel, *Ordene og tingene*, Gyldendal, København, 2003 [1966].
- Foucault, Michel, *Manet and the Object of Painting*, London, 2009 [1971].
- Gadamer, Hans Georg, *Sandhed og metode*, Systime, Viborg, 2004 [1960-1990].
- Greimas, Algirdas Julien mfl., *De l'imperfection*, Brandt, Per Aage & Pedersen, Otte (trans), *Om det ufuldkomne*, Basilisk, Aarhus, 1999 [1987].
- Gordon, Donald E., »On the Origin of the Word Expressionism« in *Journal of the Warburg and Cortauld Institutes*, no. 29, 1966, pp. 368-385.
- Hansen, Maria Fabricius & Frederiksen, Hans-Jørgen (red.), *Materialitet*, Århus, 2007.
- Huppaufl, Bernd & Wulf, Christoph (ed.), *Dynamics and Performativity of Imagination*, Routledge, New York, 2009.
- Kjær, Michael, *Stoflighed som strategi. En analyse af Jens Søndergaards vestkystmaleri med fokus på stofligheden som modernistisk strategi*, Københavns Universitet, 2009.
- Kjær, Michael, »Små stykker papir på væggen – om Jens Søndergaards værker på papir« in Bjørn Knudsen, Inger (red.), *Jens Søndergaard med blyant, pen og pensel*, Jens Søndergaards Museum, Lemvig, 2010.
- Wivel, Mikael, *Dansk kunst i det 20. århundrede*, Gyldendal, København, 2008.

NOTER

- 1 Et indblik i den nyeste forskning i overgange mellem det materielle konkrete og det immaterielle usynlige i forbindelse med billedets dannelse kan eksempelvis findes i Huppaufl & Wulf, 2009. Her hjemme findes et godt overblik i Hansen & Frederiksen, 2007.
- 2 Se Foucault, 2003, kapitel 9 for hans beskrivelse af det moderne sprog. Foucault foretager en konkret materiel analyse af det moderne maleri og dets billeddannelse i Foucault 2009.
- 3 Se mit speciale (KJÆR, 2009) for en mere omfattende analyse af disse forhold.
- 4 Se Georges Didi-Huberman, 2005, særligt kapitel 10g appendixet, for en beskrivelse af denne generelle vanskelighed.
- 5 Se Gordon, 1966 for en oplysende udredning af forskelle og senere kunsthistoriske forvekslinger mellem den tyske affirmative ekspressionisme og den franske fauvisme.
- 6 Mikael Wivel opsummerer ganske præcist den etablerede reception af Søndergaard som affirmativ ekspressionist med sin egen beskrivelse af Søndergaards ekspressionisme, gengivet i udklip her: »Når det blæste op og bølgerne tog fart og brændingen viste tænder, kom inspirationen over ham med en vælde, der svarede til vandets. Hans temperament var af samme voldsomme art. Der var tale om en umiddelbar omsætning af stærke indtryk. Intet synes at være gået tabt i processen. (...) Som betragter er man så udpræget på gyngende grund, midt i vejret. (...) Ligesom maleren selv (...) når han forsøgte at fastholde synet.« (Wivel, 2008, pp. 384-386)

- 7 Jf. Deleuze, 2005, p. 641.
- 8 Se Greimas, 1999 inklusiv Per Aage Brandts efterskrift.
- 9 En klassisk moderne hermeneutik, som den er udformet af Gadamer, omtaler jo netop forståelsesprocessen ideelt som vedvarende »agens-omvendinger« dvs. som cirkulerende pendlinger mellem en lytten til udsagnet og en udtale af ens forståelse af det hørte. Se eks. Gadamer, 2004, p. 461.