



Kunsten på lærredet

Peter Schepelern redegør
for relationerne
mellem maleriet og filmen

Da den franske salonmaler Paul Delaroche i midten af 1800-tallet havde besøgt Daguerres fotografiske atelier, udbød han: « La peinture est morte à partir de ce jour! »¹

Maleriet var blevet stillet over for en konkurrent, der syntes at indvarsle en katastrofe for billedkunsten og i hvert fald fratog den dens suverænitet som virkelighedsfremstillende medium. Billedliggørelsen, som billedkunsten havde haft monopol på i årtusinder, blev overtaget af et teknisk medium, der - i hvert fald tilsyneladende - fuldstændig overgik de traditionelle billedmedier, hvad angik realisme og virkelighedsillusion. Det betød dog samtidig en større frihed for malerkunsten, som nu kunne udforske andre veje end realismens, og maleren Renoir skal da også have udtrykt taknemmelighed over, at fotografpionererne Niepce og Daguerre havde »befriet malerkunsten for en masse kedsommeligt arbejde, først og fremmest familieportrætterne«.²

Med filmens gennembrud kort før århundredeskiftet fik den traditionelle billedkunst endnu en rival.

Hverken fotografiet eller filmen betød imidlertid malerkunstens undergang, og rollefordelingen blev aldrig så simpel, som man kunne have troet, mellem fotografi og film som virkelighedsregistrering og maleri som abstrakt æstetisk leg. Faktisk søgte fotografi og film snart ind på det imaginative kunstneriske overdrev, mens malerkunsten til gengæld hentede erfaringer fra fotografiet og filmen og undertiden nærmede sig den fotografiske realisme. I det tyvende århundrede har medierne trivedes side om side, og ikke mindst i relation til hinanden. Man kan iagttage en hel række forskellige forbindelseslinier og »møder« mellem påvirkningsrelationer. Groft taget kunne man opdele dem i følgende kategorier:

Billedkunst med filmisk inspiration

- 1: Billedkunst, som efterligner filmens æstetik
- 2: Billedkunst, som er motivisk inspireret af bestemte film
- 3: Billedkunst med filmverdenen som motiv

Filmkunst med billedkunstnerisk inspiration

- 4: Film, generelt påvirket af billedkunstnerisk æstetik, stil, motivverden
- 5: Film med motivisk relation til bestemte billedkunstneriske værker
- 6: Film, hvor billedkunst indgår i handlingen
- 7: Biografiske film om fiktiv/autentisk billedkunstner
- 8: Dokumentarfilm om billedkunst/billedkunstner

Billedkunstnere som filmarbejdere

- 9: Billedkunstnere som filmdekorsdesignere, etc.
- 10: Billedkunstnere som filmplakatkunstnere
- 11: Billedkunstnere som filminstruktører
- 12: Billedkunstnere som filmskuespillere

Filmkunstnere som billedkunstnere

13: *Filmkunstnere som malere og tegnere*

Filmkunstnere om billedkunst

14: *Filmkunstners skrifter om billedkunst*

Billedfolk om film

15: *Billedkunstners skrifter om film*

16: *Kunstkritikers skrifter om film*

Det er disse seksten forbindelseslinier, der skal kommenteres nærmere i det følgende.

Billedkunst med filmisk inspiration

1: Billedkunst, som efterligner filmens æstetik

Inden filmens gennembrud var maleriet allerede blevet påvirket af filmmediets umiddelbare tekniske forudsætning, fotografi.

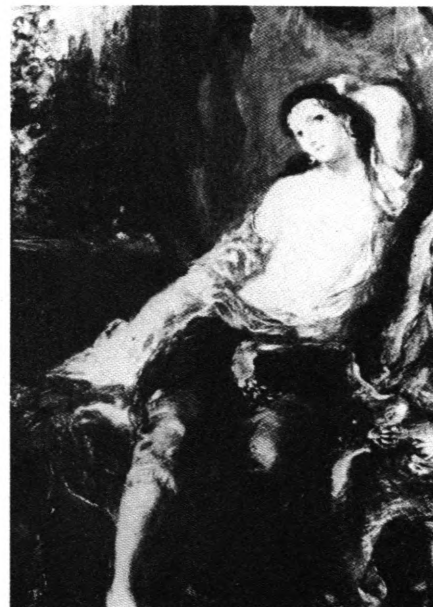
En del af malerne i sidste halvdel af 1800-tallet forholdt sig til fotografiet og søgte at inddrage dets erfaringer i det maleriske arbejde.³

Malerne fandt i fotografiet dels materiale, der kunne bearbejdes på samme måde som virkeligheden, (Delacroix ejede en samling model-fotos, som han anvendte som udgangspunkt for malerier til erstatning af levende modeller), dels en informationskilde,

Denne interesse kom også til at virke tilbage på det fotografiske medium. Når Degas, med baggrund i fotografiet, turde vise personer som opfattet i et tilfældigt snapshot, der beskærer motivet vilkårligt, i billeder som »Bomuldskontoret« og »Café-koncerten«,⁴ var det et afgørende brud med århundreders akademiske praksis. Og alligevel er disse billeder ganske bevidst komponerede, og dermed får de også betydning for det medium, fotografiet, hvoraf de udsprang. Billederne viser nemlig, hvorledes det realistiske tilfældighedspræg kan kombineres med en velstruktureret komposition. Og derved kommer de til at bane vejen netop for fotografiets - og siden filmens - æstetik, hvor en basal konflikt netop ligger i at skabe en meningsfuld og virkningsfuld komposition med udgangspunkt i det »tilfældige«, realistiske virkelighedsbillede.

Men malerne var i øvrigt nok så interesserede i de fotografiske eksperimenter, der foregik filmen, dvs. først og fremmest franskmændene Etienne-Jules Mareys og englænderen Eadweard Muybridges forsøg på - ud fra rent videnskabelige motiver - at få klarhed over menneskers og dyrs bevægelser. Marey var med sit »fotografiske gevær« i stand til at fastholde stadierne i en bevægelse på samme billede, Muybridge fik med sin »zoopraxiscope« en række systematiske enkeltbilleder af bevægelsesfaserne.⁵

Disse billeder gav dels malerne nogle betydningsfulde oplysninger om, hvorledes et bevægeligt motiv mest korrekt kunne gengives i en fastfrosset bevægelse (og blandt andet løse århundreders diskussion om den korrekte fremstilling af en galoperende hest), men billederne kunne også i sig selv



(Manet baserede sit billede af »Keiser Maximilians henrettelse« på forskellige fotografier af hændelsen og de involverede personer), dels en kompositions-æstetik, (Degas lærte af gadefotografiernes tilfældige udsnit med beskårne figurer).

indbyde til imitation og inspirere malerne til at prøve at »fange« bevægelsen.

De mest determinerede forsøg på at bringe den filmiske bevægelse inden for billedets statiske rammer gøres af futuristene.

Futurismen var en stilretning, der brød

igennem i Italien i 1909, da digteren Marinetti udsendte bevægelsens første manifest, hvor den moderne verden med dens »aggressive bevægelse ... fartens skønhed ... den evige, allestedsnærværende fart.«⁶ blev prist på bekostning af den gamle verden:

»Vi ønsker at forherlige krigen - verdens eneste hygiejne - militarismen, patriotismen ... samt foragten for kvinden. Vi ønsker at tilintetgøre museerne, bibliotekerne, akademierne af alle slags; vi ønsker at bekæmpe moralismen, feminismen, og alle usle former for opportunisme og utilitarisme«, hedder det, så man forstår, hvorfor fascismen fandt meget den kunne bruge i futurismen.

I en gruppe maleres manifest om det futuristiske maleri hed det i 1910:

»Alt bevæger sig, alt løber, alt forandrer sig hastigt. En figur er aldrig statisk for os, men dukker op og forsvinder uophørligt. En galoperende hest har ikke fire ben: den har tyve ...«⁷

Der var noget paradoksalt i at fremstille bevægelse i et statisk medium, men Umberto Boccioni gik så vidt som til at lave en skulptur af en gående mand, ikke af et stadium i hans bevægelse, men af hele bevægelses-processen.⁸ Kollegerne Giacomo Balla og Gino Severini lavede tilsvarende malerier, eksempelvis Severinis »Ballerina i blåt« og »En danserindes dynamik« og Ballas »Violinistens hånd« og »Dynamikken i en hund i snor« (alle fra 1912). Især det sidste, hvor en lille hund i snor tripper med utallige poter afsted ved siden af en dame, af hvem kun utallige fødder ses, er berømt.⁹

Denne teknik, hvor alle stadier i bevægelsen vises ved siden af hinanden, stod i gæld til Marey og Muybridge, til filmen og til tegneserien. Den gik dog snart af mode, men inspirerede franskmænden Marcel Duchamp til et af den moderne malerkunsts kendteste billeder, hans »Nude Descending a Staircase, No. 2« (1912),¹⁰ der blev en sensation på det amerikanske Amory Show, New York 1913, der betød et internationalt gennembrud for de modernistiske kunstreninger.

2: Billedkunst, som er motivisk inspireret af bestemte film.

Englænderen Francis Bacon (født 1909) var i en periode stærkt optaget af Eisensteins berømmelige »Panserkrydseren Potemkin« (1925), især fremstillingen af det menneskelige skrig i indstillingen fra trappe-sekvensen af barnepigen med de knuste lorgnetter og blodet løbende ned over kinden mod den vidåbne mund.

»I did hope one day to make the best painting of the human cry. I was not able to do it and it's much better in the Eisenstein and there it is«. Men det resulterede i en serie af billeder, der parafraserer Eisensteins stillbillede.¹¹

Hollænderen Pyke Koch (født 1901), der hører til de fantastiske realister, har i en



række kvindeportrætter - blandt andet det her gengivne »Berta van Antwerpen« (1931) - brugt still-billeder fra Asta Nielsen-film som udgangspunkt. Her er ansigt og hovedbeklædning taget fra Pabsts »Die Freudlose Gasse« (Bag glædernes maske, 1925).¹²

Den amerikanske maler Robert de Niro (født 1922 - og altså ikke identisk med skuespilleren) lavede i 1965 et maleri med titlen »Garbo with Her Hand Raised to Her Head«, baseret på et still-billede af Garbo fra hendes første scene i Clarence Browns »Anna Christie« (1930): Hun sidder ved cafébordet og har lige sagt sin karrieres første navnkundige replik: »Gimme a whisky!«.¹³

3: Billedkunst, der har filmverdenen som motiv.

Amerikaneren Thomas Hart Benton (1889-1975), der specialiserede sig i store panoramiske fremstillinger af den amerikanske



ske samfundsliv i fortid og nutid, lavede i 1937 et billede med titlen »Hollywood«, der gav et vue ud over atelier'erne med projektører, vindmaskiner, filmmord, brændende byer og en letpåkædet stjerne. I 1931 udførte han store udsmykninger for en skole i New York, »City Activities«, hvor man også ser biografpublikummet betragte et romantisk filmkys.¹⁴

Dette motiv benytter den forfinede realist Edward Hopper (1882-1967) også i et afdæmpet maleri fra 1939, »New York Movie«, der viser kontrolløsen henfaldet i tanker under forestillingen - individuelle kontra kollektive illusioner.¹⁵

Den belgiske surrealist René Magritte (1898-1967) lavede i 1925 et billede med titlen (og teksten) »Cinéma bleu«.¹⁶

Filmpersonligheder er også lejlighedsvis blevet portrætteret af samtidige kunstnere. Såvel Fernand Léger¹⁷ som Marc Chagall¹⁸ har tegnet Chaplin - i overensstemmelse med deres stil henholdsvis kubistisk og poetisk surrealistisk.

Salvador Dalí har i et par af sine karakteristiske surrealistiske portrætter gengivet sin personlige tolkning af to af 30'ernes mest succesombruste kvindelige stjerner, Shirley Temple og Mae West.¹⁹



Billedet af barnestjernen, hvor hun er fremstillet som en rød sfinx (i Technicolor!) i en makaber ørken, stammer fra 1939, året efter at Graham Greene var blevet retsfulgt for i en anmeldelse at have henført Shirleys succes til hendes implicitte seksuelle koketteri.²⁰ Dalis portræt, som undgik tiltale, er som en illustration til denne opfattelse: Shirley har en djævlaegtig rød løvekrop, en flagermus i håret - den står med



fødderne i hendes barnlige hårsøjle, og hun er, som en anden vampyr eller drage, omgivet af knoglerester og kranier. I portrættet af Mae West (1936) - ansigtet fremtræder som et fikserbillede af en mennesketom scene med en sofa, formet som en rød mund - har Dali anderledes risikofrit kunnet betone de seksuelle associationer.

Mindre fantasifulde er unægtelig Kees Van Dongens portræt af Brigitte Bardot²¹ og Andy Warhols billedserier af Marilyn Monroe og Elizabeth Taylor.²²

Film med billedkunstnerisk inspiration

4: Film, generelt påvirket af billedkunstnerisk æstetik, stil, motivverden.

Dengang filmen udformede sit visuelle sprog havde den i høj grad teatrets visualisering at trække på, og tidlig filmproduktion udviser mange elementer, der kan føres tilbage til teaterpåvirkning. Men i denne sammenhæng er det nok så bemærkelsesværdigt, at en række af de typiske filmelementer i stumfilmperioden (og for den sags skyld også senere perioder) ikke har teatret, men billedkunsten som baggrund.

Når Øystein Hjort mener, at »nærbilledet som et specielt filmisk udtryksmiddel bearbejdes og overføres til maleriet af Francis Bacon«,²³ er det nok en fejlslutning. Nærbilledet er ikke specielt filmisk, men et male-risk fænomen, billedkunsten har kendt længe før Bacon. Når close-ups først dukkede op i filmsproget efter en årrække - og da som lidt af en sensation - var det fordi filmsproget i de første år hentede sine forestillinger om motivdistance fra teatret.

Faktisk er nærbilledet - dvs. isoleringen af mindre genstande og især en persons ansigt - velkendt i malerkunsten igennem flere hundrede år, selv om fotografiet og filmen nok yderligere har stimuleret denne præsentationsform i nyere malerkunst. Så tidligt som hos Van Eyck og Memling (dvs. i 1400-tallet) finder man portrætter, hvor ansigt og eventuelt brystet er isoleret i billedet, og portrættrationen fortsætter, som bekendt med betydelig succes, hos blandt andre Leonardo og Dürer. Dertil kommer de hollandske stilleben og blomsterbilleder i 1600-tallet - også en fokusering på enkeltgenstande i forhold til den helhed, de indgår i. Når de filmiske nærbilleder i begyndelsen angiveligt vakte furore blandt publikum, var det for så vidt urimeligt som man i årevis havde kendt til billedlige fremstillinger af personer, beskåret så kun hovedet og brystet kunne ses. Når denne motivdistance da også hurtigt blev accepteret som et af filmsprogets vigtigste virkemidler, hænger det utvivlsomt sammen med den billedkunstneriske tradition.

Men også i de totale indstillinger kunne filmen støtte sig til malerkunsten. Landskabet, mennesket i samspil med omgivende natur og især den store eksteriøre lokalitet

med mange personer - motiver, som filmen snart dyrkede med forkærlighed - kan ikke - eller kun dårligt - realiseres på scenen. De store slagscener i Griffiths »The Birth of a Nation« (En nations fødsel, 1915) har ikke noget teatralisk sidestykke, men knytter sig til en lang tradition for slagmalerier - med franskmænd som typisk eksponent - selv om de også henter inspiration i de autentiske reportagefotografier fra Borgerkrigen.

Også en stor eksteriør-komposition med perspektivisk formindskelse af personerne som man finder det i en berømt instilling i Mauritz Stillers »Herr Arnes pengar« (1919) kan føres tilbage til endda en ganske præcis billedkunstnerisk forudsætning, Gustav Cederströms lige så berømte historiske maleri, forestillende Karl XII's ligfærd (1878).²⁴



Det er næppe Stillers hensigt, at man skal associere fra Karl XII til Selma Lagerlöfs stakkels Elsalil, men han henter kompositorisk autoritet i maleriet, der måtte antages at høre til det svenske publikums kollektive ubevidste (på samme måde som danskere i samme periode antagelig anså Otto Baches maleri af de sammensvorne fra Finnerup for et selvfølgeligt referencegrundlag).

Man kan måske se det som et udtryk for mediets ungdom. Filmen henter soliditet og autoritet hos de erfarne medier. Det svarer

til den tidlige films generelle støtten sig til formler, genrer og andre elementer, der er etableret i de gamle kunstarters traditioner.

Faktisk er denne fremgangsmåde netop den, som tidens velmenende teoretikere foreskriver til højnelse af filmens kunstneriske stadi. Amerikaneren Victor Oscar Freeburg slår således i »Pictorial Beauty on the Screen« (1923) til lyd for »pictorial composition«,²⁵ bevidst baseret på billedkunstneriske forbilleder, der for ham ganske vist hovedsagelig skal søges i tidens mondæne kitsch.

I det hele taget kunne filmen hente erfaringer i den melodramatiske og stærkt anekdotiske malerkunst, der i så høj grad nød publikums gunst i forrige århundrede, men nu stort set er foragtet og negligeret. En typisk eksponent er Ernest Meissonier

(1815-91), hvis billeder - med deres pedantiske realisme og »megetsigende«, fastfrosne dramatiske situationer - har påfaldende lighed med still-billeder.

Det var ikke mindst i forbindelse med historiske emner, filmen søgte til det anekdotiske populærmaleri. Det var jo netop i 1800-tallet, at det historiske maleri (og den historiske roman) brød igennem.

Det var derfor naturligt for filmen fra begyndelsen at dyrke denne genre, og det er karakteristisk, at filmene foretrak at anven-

de de romantiserede historie-malerier som udgangspunkt frem for autentisk materiale fra den pågældende tidsperiode.

Således stod det første prominente fremstød for en populær filmkunst, Le Bary & Calmettes' berømte film *d'art* »L'Assassinat du Duc de Guise« (1908), i gæld til et af tidens mest skattede historiske salonmalerier over samme emne, malet af den allerede omtalte Paul Delaroche (1797-1856).²⁶

Det er også evident, at de store panoramaver over svundne oldtidsverdener, fremmanet i spektakulære mastodontfilm af italiensk eller amerikansk oprindelse (med Pastrones »Cabiria«, 1914, Griffiths »Intolerance«, 1916 og Cecil B. DeMilles »The Ten Commandments«, 1923, som tidlige genreetablerende eksempler), ikke så meget henter materiale i historiske forskningsresultater, men hovedsagelig i romantisk-eksotiske fantasibilleder af malere som Lawrence Alma-Tadema, Edward Poynter, Jean-Léon Gérôme og Lecomte du Nouÿ.²⁷

Om den engelske maler John Martin (1789-1854), der blev kendt for billeder som »Destruction of Herculaneum« og det storladne »The Great Day of His Wrath«, hvor hele den antikke verden øjensynlig går under i jordskælv og vulkanudbrud, hedder det i en typisk karakteristik: »He developed a type of enormous canvas, crowded with tiny figures set in fantastic architecture and beneath lowering skies that now seems merely Hollywood ...«.²⁸

Selv om filmen i begyndelsen i høj grad knytter sig til de mest konventionelle og dermed bredt forståelige udtryksformer i litteratur, teater og billedkunst, får de modernistiske strømninger, der præger den samtidige kunst, også en vis indflydelse på filmen, men karakteristisk nok drejer det sig om ukommercielle eksperimentalfilm, der næppe bliver set af mange, men som til gengæld får stor betydning i filmdebatten.

Litteraturen om emnet kan ofte være lidt uklar. »Ballet mécanique« betegnes f.eks. både som kubistisk, dadaistisk, abstrakt og konstruktivistisk. For Ado Kyrrou er så at sige alting surrealistisk, for Lotte Eisner ekspressionistisk, for Lawder kubistisk og for Le Grice abstrakt. Men det peger måske især på, hvor svært det er at skaffe sig fuldstændig klarhed over, hvordan den moderne kunsts mange ismer præcist skal afgrænses fra hinanden.²⁹

Kubismen,³⁰ dette revolutionerende brud med kunstens hidtidige virkelighedsfremstilling, indledt med Picassos »Frøknene fra Avignon« (1906), var med sin urealistiske menneskeopfattelse en isme, som umiddelbart var vanskelig at overflytte til filmen.

Men når Roy Armes, der har observeret, at kubismens periode falder nogenlunde sammen med det tidsrum, hvor Griffith så at sige opfandt filmens sprog (ca. 1908-13), hævder, at »it would be impossible to name a single cubist film«, ³¹ negligerer han i hvert fald en række betydningsfulde forsøg. Kunstnere som Hans Richter, Viking Eggeling og Walter Ruttmann lavede i tiden omkring 1920 kubistiske, delvis abstrakte ani-

mationsfilm, og især lavede Fernand Léger (1881-1955), der som maler var stærkt påvirket af kubismen, med »Ballet mécanique« (1924) en tilnærmelsesvis kubistisk film, hvor genstande og mennesker blev opløst eller adskilt i bestanddele gennem udsnit, vinkler og linser og atter sammenføjet i en repetitiv, rytmisk montage. Filmens indledningsbillede var for øvrigt en kubistisk Chaplin (se ill. side 2).

Ekspressionismen,³² der allerede brød igennem i tysk malerkunst i 1905 med dansen af malergruppen »Die Brücke« og fortsatte med kredsen omkring almanakken »Der blaue Reiter« i 1912, slog først sent igennem i filmen. Da den omsider kom, var det ikke med det ekspressionistiske maleris glødende kolorit (som den i bedste fald tinte-film dårligt kunne imitere), grove tegning og voldsomme udtryk (à la Nolde og den tidlige Kandinsky), filmen søgte at overtage. Den filmiske ekspressionisme, der brød frem med Wienes »Das Kabinett des Dr. Caligari«

De konstaterer, at mediet skulle være selvskevet til den futuristiske, traditionsfor-nægtende kunst, men har dog korrekt observeret, at »ved at fremtræde forklædt som teater uden ord, har den arvet det litterære teaters mest traditionelle bæreme«. ³⁴ Men når nu futurismen får taget filmen under behandling, vil den komme til at fungere som aktiveret maleri: »Filmen, som er essentielt visuel, skal først og fremmest fuld-føre maleriets udvikling ...«.

De film, futuristerne skabte, var imidlertid ikke synderligt nyskabende. Ginna og Corra samarbejdede om »Vita futurista« (1916), og samme år eksperimenterede fotografen Bragaglia i »Perfidio incanto« med futuristiske, stiliserede dekorationer - en ikke videre observeret foregribelse af »Dr. Caligari«s malede dekora-tionsunivers.

Duchamps futuristiske billede af den nøg-ne person på trappen blev direkte »filma-tiseret« i Hans Richters eksperimentale »Dreams That Money Can Buy« (1947),³⁵



(1919) og fortsatte med værker af Lang, Robison, Leni, Jessner og Murnau, knyttede sig (især i Wienes dekora-tionsprægede film, foruden »Dr. Caligari« også »Genuine« og »Raskolnikow« og i Martins »Von morgens bis mitternachts«) nok til den ekspressionistiske grafik (Nolde, Heckel, Kirchner), men hentede i høj grad det motiviske og til dels også det stilistiske materiale i teaterek-spressionismen og den tyske romantik.

*Futurismen*³³ hentede bevægelsesele-menter i filmen, men påvirkede også filmen. Futuristerne vedkendte sig afhængigheden af filmmediet, og Marinetti, Balla og filmfolke-ne Gima og Corra udsendte i 1916 et mani-fest om »la cinematografia futurista«, hvor filmen blev budt velkommen som det nye medium, der snart ville afløse den helt for-ældede bog.

hvor en række moderne kunstnere medvir-kede. Man kan også se canadieren Norman McLaren's »Pas de deux« (1968) som en - væ-sentlig mere vellykket - version af den futu-ristiske bevægelsesfremstilling: To danseres bevægelser bliver, ved hjælp af en speciel kopieringsteknik, så at sige hængende i luf-ten som vifteformede lameller.

Dadaismen,³⁶ ligesom futurismen en anti-traditionalistisk, anarkistisk kunstretning, blev etableret i Zürichs Cabaret Voltaire i 1916. Blandt de kunstnere, der havde et til-hørsforhold til gruppen, var Marcel Duc-hamp, som medvirkede i en af de klart dada-istiske film, René Clairs korte »Entr'acte« (1924), der var produceret som pause-under-holdning i en ballet af dadaisten Picabia. Filmen var et farceagtigt nonsens-forløb af barok humor. Buñuels »Un chien Andalou«

(1928) var tematisk mere ambitiøs og bygget på en - trods ihærdige fortolkningsforsøg - lige gådefuld fabel, der tilsidesatte de fleste af fortællekunstens regler. Dali, der var medarbejder på filmen, karakteriserede den som »en film om ungdom og død, der ligesom en kniv skulle gå lige ind i hjertet på det kvikke, elegante og sofistikerede Paris«. ³⁷

Surrealismen, ³⁸ som ofte var vanskelig at skelne fra dadaismen, fik ganske stor indflydelse på filmen, antagelig fordi den i højere grad end de andre modernistiske ismer repræsenterede en virkelighedsfortolkning, der ikke specielt var knyttet til maleriets teknik, men ubesværet lod sig realisere filmisk.

Bevægelsen blev grundlagt i 1924 og i løbet af 20'erne sætter den sit præg på en række franske eksperimentalfilm som »Un chien Andalou«, Dulacs »La Coquille et le clergyman« (1928), Man Rays »L'Etoile de mer« (1928), men især to film fra den tidligste tonefilmperiode, Jean Cocteaus »Le sang d'un poète« og Buñuel og Dalis næste fælles bedrift, »L'Age d'Or« (Guldalderen, begge fra 1930). I »L'Age d'Or« udfolder Buñuel hele surrealismens register af autoritetskritik, anti-borgerlighed, drømmeagtig fantasifuldhed og associativ freudianisme. Dali var dog ikke tilfreds med filmen:

»Jeg blev frygtelig skuffet, for den var kun en karikatur af mine ideer. Den »katolske« side af den var blevet ret antiklerikal og var helt uden den biologiske poesi, jeg havde stilet imod. Alligevel gjorde filmen et meget stærkt indtryk, især den scene med motivet utilfredsstillet kærlighed, hvor man så helten, desperat af begær, suge på en Apollonstatues storetå.« ³⁹

Måske var det inspireret af Dalis filminteresse, at hans danske imitator Wilhelm Freddie (født 1909) i 1950 sammen med Jørgen Roos lavede en surrealistisk kortfilm, »Spiste horisonter«.

Det skal nævnes, at en surrealistisk kortfilm af Jacques B. Brunius, »Violons d'Ingres« (1939), viser en maler i færd med at lægge sidste hånd på et landskabsbillede, helt svarende til Magrittes kendte billeder af et landskab med et opstillet staffeli, hvorpå der står et maleri, der netop viser præcis det udsnit af landskabet, som det selv blokerer udsigten til. ⁴⁰

Surrealismen er den eneste modernistiske isme, der har fået bred betydning for filmen. De fleste science fiction-, horror- og fantasifilm står i gæld til surrealismen, og det gælder også film om drømme, fortrængninger og psykiatri som Pabsts »Die Liebe der Jeanne Ney« (1927), Hitchcocks »Spellbound«, Welles' »The Trial« og Polanskis »Repulsion«. Dertil kommer ikke mindst den ældre Buñuels værker, hvor surrealismen er blevet en kåd, anarkistisk satire.

Pop art, ⁴¹ der brød igennem i England og USA omkring 1960, var med malere som Roy Lichtenstein, Jasper Johns, Andy Warhol, Richard Hamilton og Robert Rauschenberg et dada-lignende brud med de etablerede forestillinger om, hvad et kunstværks materiale skulle bestå af. Her blev tegneserier, fotografier, avisudklip og almindelige genstande fra hverdagen anvendt, og motiverne var

tilsvarende banale, »uskønne« ting. Ideologien og teknikken i disse billeder har i hvert fald haft indflydelse på Jean-Luc Godards film fra slutningen af hans kommercielle periode, dvs. film som »Made in USA« (1966), »Deux ou trois choses que je sais d'elle« (Jeg ved 2-3 ting om hende, 1966), »La Chinoise« (Kineserinden, 1967) og »Week-end« (Udflugt i det røde, 1967). Også Ken Russells rock-operafilm »Tommy« (1975) benytter pop-art virkninger.

Ekstrem-realismen ⁴² (eller New Realism), som har forbindelser til surrealismen, til pop art og til ældre amerikanske malere som Charles Sheeler og Andrew Wyeth, står med malere som Richard Leslie, Jacques Monory, Robert Cottingham og John Kacere og billedhuggere som Duane Hanson og John de Andrea, der arbejder med en fotografi-lignende registrering af den moderne industriverdens virkelighed, klart i gæld til fotografiet og filmen, men sætter sig samtidig spor i Wim Wenders »Der amerikanische Freund« (Den amerikanske ven, 1977) og Scorseses



»Taxi Driver« (1976).

Et bemærkelsesværdigt eksempel på generel stilmæssig og motivisk inspiration fra billedkunst til film finder man hos Jean Renoir. Han er, naturligvis, en filmkunstner, der i en filmisk/billedkunstnerisk sammenhæng må påkalde sig særlig interesse, for så vidt som han er søn af en betydelig billedkunstner.

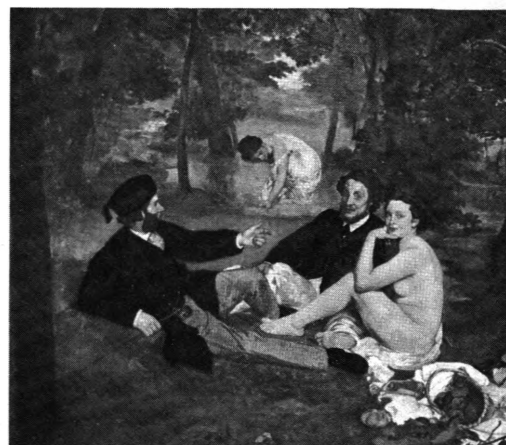
Jean Renoir begyndte først sin filmkarriere efter faderen Pierre Auguste Renoirs død i 1919. Han giftede sig med faderens sidste model, Andrée (der havde siddet model til malerens sidste hovedværk, »Badende kvinder«), og hun blev hans første stjerne og medvirkede i filmene »La fille de l'eau«, »Nana« og »La petite marchande d'allumettes« (1924-28) under navnet Catherine Hessling.

Den amerikanske kritiker Leo Braudy polemiserer i sin Jean Renoir-monografi mod sådanne »critics (who) consider Renoir to be his father's son« og derfor »search films like Le Déjeuner sur l'herbe for »renoirsque« frames or color schemes«, en vildfarelse, mener Braudy, fordi det maleriske hos Jean Renoir altid er »included within the larger framework of the total film«. ⁴³ Man skal dog nok være meget kontrær for at se nogen modsigelse i dette. Og netop »Le Déjeuner sur l'herbe« (Frokosten i det grønne, 1859) er klart en nostalgisk reference til og reverens for den kunstform og livsholdning, som Renoir *père* stod for.

Man kan i »Nana«, især på grund af emnet fransk kokotte-liv i 1860'erne (hentet i Zolas roman), finde motiviske affiniteter med Edouard Manet (først og fremmest selvfølgelig maleriet »Nana« med dets kontrast mellem kokotten og den velklædte herre), ⁴⁴ Auguste Renoir (forlystelseshaven i »Moulin de la Galette« ⁴⁵ og Toulouse-Lautrecs og Degas' talrige billeder fra demimondernes og de prostitueredes verden.

»Le Déjeuner sur l'herbe« var en direkte »hommage« til faderen. Filmens titel refererer, naturligvis, til Manets sensationelle maleri, ⁴⁶ et gennembrud for den nye virkelighedsopfattelse, der blev karakteristisk for impressionismen, selv om billedet i stil og teknik ikke var præget af impressionismens flimrende lys-og-luft-beskrivelse og -kolorit, men stadig slægtede malerens forbillede, Goya, på.

Billedets kontrastrige og for samtiden så



forargelige fremstilling af borgerligt klædte gentlemen, der nyder naturens civiliserede glæder i selskab med halvt og helt afklædte kvinder er også motivet i Renoir-filmene, hvor borgeligheden og videnskabeligheden, sammenfattet i professorens tilknappede person og videnskabelige projekt (den kunstige insemination skal afløse den naturlige), kontrasteres med den frodigt-sensuelle bondepige, der i Catherine Rouvels buttede skikkelse fremtræder som en slags reinkarnation af Gabrielle, Renoir-familiens barnepige og malerens foretrukne model, bl.a. i billeder sammen med den lille Jean.

Filmens centrale scene, hvor pigen bader nøgen i floden - et »sandhedens øjeblik« for professoren, der er halvhjertet tilskuer - peger, uanset hvad Braudy hævder, på et lige



Sønnens hyldest til faderen: Øverst frame enlargement fra Jean Renoir-filmen »Frokosten i det grønne« (1959), nederst til venstre Auguste Renoirs maleri »Badende, der sætter sit hår« (1892-95), nederst til højre udsnit af det store maleri »Badende kvinder« (1884-87).



så centralt tema i malerens produktion. Fra det tidlige »Nymfe ved strømmen« (1869)⁴⁷ og til det sidste store billede af de badende kvinder (1918)⁴⁸ dyrkede Renoir *père* motivet: den nøgne kvinde ved badet i den grønne natur.

Still-billeder fra filmen refererer til disse billeder, mere direkte hvad angår komposition og figurposition til »Badende, der sætter sit hår« (1892-95),⁴⁹ den ene af baggrundsfigurerne i det klassicistiske storværk »Les grandes baigneuses« (1884-87),⁵⁰ »Badende, der tørrer sig« (1887) og »Badende kvinde« (1888).⁵¹

Filmen er i øvrigt optaget i Collettes-egnen, hvor Renoir malede på sine gamle dage, og filmens rødlige og brunlige landskaber refererer til landskabsbilleder som »Haven ved les Collettes« (1909) og »Træ ved en gård« (1912).⁵² Også i sit impressionistiske farvespil er filmen en hyldest til faderens stil. En lignende impressionisme-påvirket landskabsskildring findes for øvrigt i Agnès Vardas »Le bonheur« (Lykken, 1965) og Bo Widerbergs »Elvira Madigan« (1967).

Et andet eksempel på, at en film henter en bred stil- og motivmæssig inspiration i en malers værk er John Fords farvestern »She Wore a Yellow Ribbon« (Kavaleriets gule bånd, 1949), der – ifølge instruktøren selv – er et forsøg på at overføre western-maleren Frederick Remington (1861-1909) til filmen:

»I tried to copy the Remington style there – you can't copy him one hundred percent – but at least I tried to get in his colour and movement, and I think I succeeded partly.«⁵³

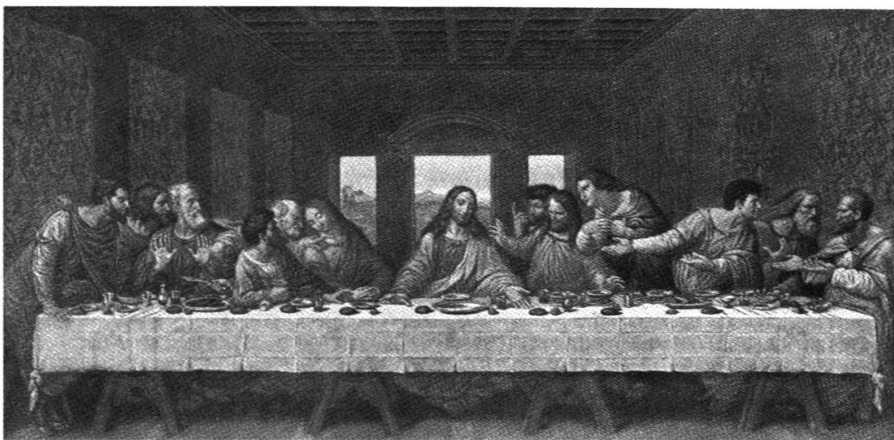
I Terrence Malicks »Days of Heaven« (Himlen på Jorden, 1978), som foregår i farmermiljø i Texas i begyndelsen af århundredet var de forfinede billeder af bygninger og mennesker midt i markerne fremstillet med samme surreale atmosfære som hos malere som Edward Hopper (især hans »House by the Railroad«) og Andrew Wyeth (født 1917; jf. det berømte »Christina's World«).⁵⁴

5: Film med motivisk relation til et bestemt billedkunstnerisk værk

Et kendt eksempel på dette er Buñuels travesti over Leonardo da Vincis Nadverbillede i »Viridiana« (1961).

Heydenreich mener, at »no other work of art could be used in such a way by a filmmaker with any chance of it being recognized and understood by his public – except the Mona Lisa.«⁵⁵

Buñuels film, der er et lidenskabeligt og perfid angreb på kristendommen, specielt dens lære om næstekærlighed, fortæller en besk historie om den bly, opofrende Viridiana, som prøver at hjælpe landsbyens tiggere og hjemløse. En aften, hvor hun er væk, trænger de ind i hendes ejendoms fine gemakker og holder et orgie. Mens det går vildest til – og under ledsagelse af Hallelujah-koret fra Händels »Messias«, et andet af kristenhedens klenodier, på en skattende grammofon – er der én, der finder på at tage et fotografi med et gammelt apparat: i et par sekunder er de ubevægelige, stivnet i Leo-



nardo-billedets positurer med den blinde mand på Jesus' plads. Effekten er en til sammenhængen passende blasfemisk satire.

I et endnu mere farceagtigt og respektløst angreb på traditionelle moralske begreber, Robert Altmans sorthumoristiske »MASH« (1970), om to forvorne kirurgeres muntre oplevelser i Koreakrigen, har feltandlægen – efter en oplevelse, der har fået ham til at

tvivle på sin manddomskraft – besluttet at tage sit liv. Vennerne arrangerer et stilfuldt sidste måltid for ham, og selskabet falder et øjeblik naturligt hen i leonardo'ske positurer.

Det er ofte periode-film, der i deres visuelle rekonstruktion af en svunden epoke bruger den samtidige billedkunst ikke bare som informationskilde vedrørende udseendet af

genstande, dragter, interiører og bygninger, men også som en æstetisk model for fremstillingen af perioden.

Oliviers berømte Shakespeare-filmatisering, »Henry V« (Henrik den femte, 1945), der på så raffineret vis havde held til at fastholde en stil, der gjorde det teatraliske filmisk og det filmiske teatralisk, hentede bl.a. sin visuelle inspiration i den middelalderlige gotiske billedkunst.

Illustrationerne her viser den direkte anvendelse af et af periodens billedkunstneriske mesterværker, bønnebogen »Très Riches Heures du Duc de Berry«,⁵⁶ udført af brødrene Limbourg i begyndelsen af 1400-tallet.

»We must not forget that the battle of Agincourt, which proved such a disaster for France, was fought while our »Très Riches Heures« were being painted»,⁵⁷ påmindrer Hattinger os i sin udgave af værket. Og det er jo netop denne historiske begivenhed, der er emnet for Shakespeares drama.

Vinterscenen, der var klippet ud af den oprindelige danske biograf-version af filmen og først kunne ses i TV's version, er et kort farceagtigt mellemspil i det kongelige drama. På kalender-billedet for februar ser man – i en tryk vision af tæmmet natur og beherskede elementer – bønder, der varmer sig

bibeholdt dette brud på illusionen i sin dekoration, der i øvrigt ikke – sådan som Geduld hævder – er »an exact reproduction of the February illustration«. ⁵⁸ Fårefolden er flyttet om bag huset, hvor man i en senere indstilling får et glimt af den.

Herfra overtoner filmen i øvrigt til et totalbillede af det franske slot, der danner ramme om frierscenen, baseret på Limbourg-kalenderens marts-illustration.

I en scene i Dreyers »Vredens dag« (1943) er præsterne, der har optrådt som forhørsdommere over den arme Herlofs Marte, ved at undertegne forhørsprotokollen: Absalon, overhovedet blandt dem, er ved at underskrive, mens de andre respektfuldt ser på.

Figuropstillingen såvel som klædedragten og den koncentrerede atmosfære blandt faglige kolleger og deres mentor har lighed med et af Rembrandts berømte billeder, »Dr. Tulps anatomitime«. ⁵⁹ (fra 1632, hvilket passer meget godt med at filmen skal foregå i 1623). Her er en gruppe fagfæller også bøjet over og grupperet omkring hovedpersonens gøremål og med en lignende hvælving i baggrunden.

At Dreyer lader os associere til et billede, der forestiller en obduktionshandling, er

nok en tilsigtet pointe i filmens sammenhæng, idet Dreyers præster netop under forhøret har underkastet den sigtede tortur og med protokolundertegnelsen nu besegler hendes skæbne: Præsterne fører kniven med et pennestrøg.

Filmene er i det hele taget præget af Rembrandts og Frans Hals portrætkunst. Sémolué har påpeget ligheden mellem Absalons moder og Rembrandts »Portræt af en 83-årig kvinde«, ⁶⁰ der med sig buklede, kødfulde ansigt, som vidner om et langt livs bitre erfaringer, endog har trækmæssige ligheder med Sigrid Neiendams Merete.

En mere humoristisk udnyttelse af hollandsk barokmaleri findes i Feyders klassiske komedie »La Kermesse héroïque« (Hertugen ønsker natkvarter, 1936), et feministisk lystspil om kvindernes generelle overlegenhed.

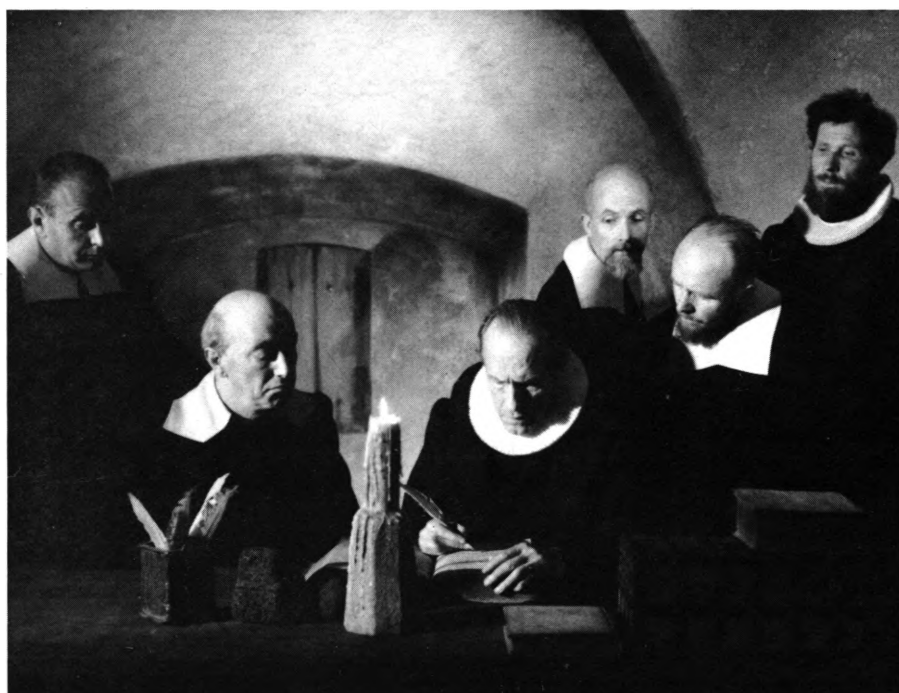
Filmene foregår i den flamske by Boom i 1616 og omtales undertiden som en »hommage aux peintres flamands«, ⁶¹ men den maler der først og fremmest bygges på er Frans Hals, der skønt flamsk af fødsel virkede som hollandsk maler hele livet. Den unge maler i filmens handling (for at forøge forvirringen kaldes han Jan Brueghel, der jo var en autentisk person (1568-1625), søn af den store Brueghel og overhovedet ikke portrætmaler) ser vi udføre store gruppeportrætter i stil med Hals' billeder af borgerværnet i Haarlem. ⁶²

Filmene blev for øvrigt efterlignet i den nazityske »Das Bad auf der Tenne« (Borgmesterinden bader, 1943, instrueret af Volker von Collande), der med kommerciel-sensuel farvepragt søgte at imitere Rubens.



ved ildstedet, får der kryber sammen i den overdækkede fold, en gårdskarler der humper over den snedækkede gård mens ånden står ham fra munden, fugle der spiser korn, bier der sover i deres kuber.

For at give os et indtryk af livet inden døren har maleren fjernet stuehusets ene væg, således at man kan se de tre personer, der sidder på bænken. Pudsig nok har Olivier





vet besvangret af en russisk greve, som tidligere, i kampens hede, havde optrådt som hendes redningsmand og frelst hende fra netop at lide den skæbne, der er værre end døden, da nogle rå soldater var ved at forgribe sig på hende.

Indstillingen af den bevidstløse marquise, der – bedøvet af et sovemiddel – ligger udstrakt på sit leje for øjnene af den lystne officer, er baseret på et maleri af den ejendommelige schweizisk-engelske romantiker Henry Fuseli (1741-1825).

Billedet hedder »The Nightmare« (1781) og er et i en række, han malede med dette motiv.⁶³ Den sovende kvindes mareridt skyldes åbenbart, at der sidder en styg lille dæmon på hendes underkrop.

Ved at parafrasere Fuselis billede får Rohmer dels en smuk billedkomposition og figurposition forærende, dels giver hans indstilling (i hvert fald for den som kender maleriet) befordrende associationer: Den djævel, der snart vil tage den sovende i besiddelse, er ikke af okkult, men af seksuel karakter. Og det refererer også til novellens – og filmens – slutning: »han ville ikke have forekommet hende at være en djævel, hvis



Rohmers »Marquise von O...« (1976) er baseret på en Kleist-novelle fra 1808. Den fortæller om en tysk marquise, som, efter et stormangreb på byen, opdager, at hun er blevet gravid uden at have ringeste erindring om, hvordan det kan være gået til. Det er imidlertid sket ved, at hun, sovende, er ble-



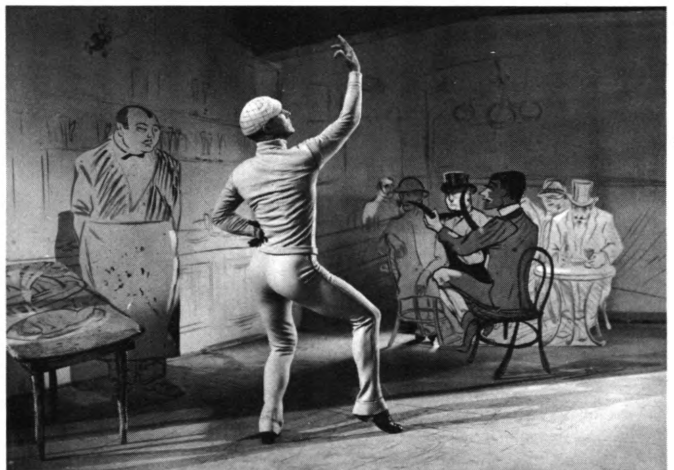
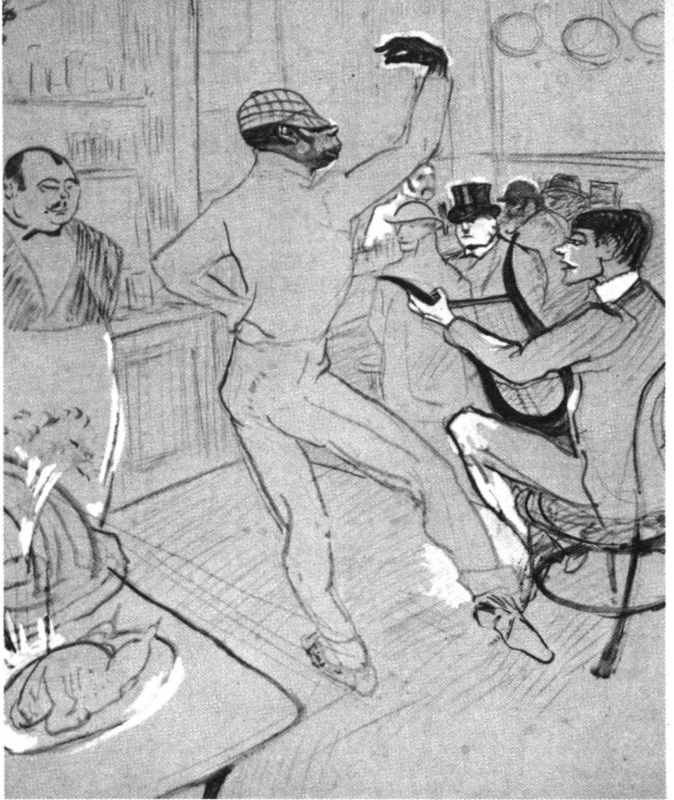
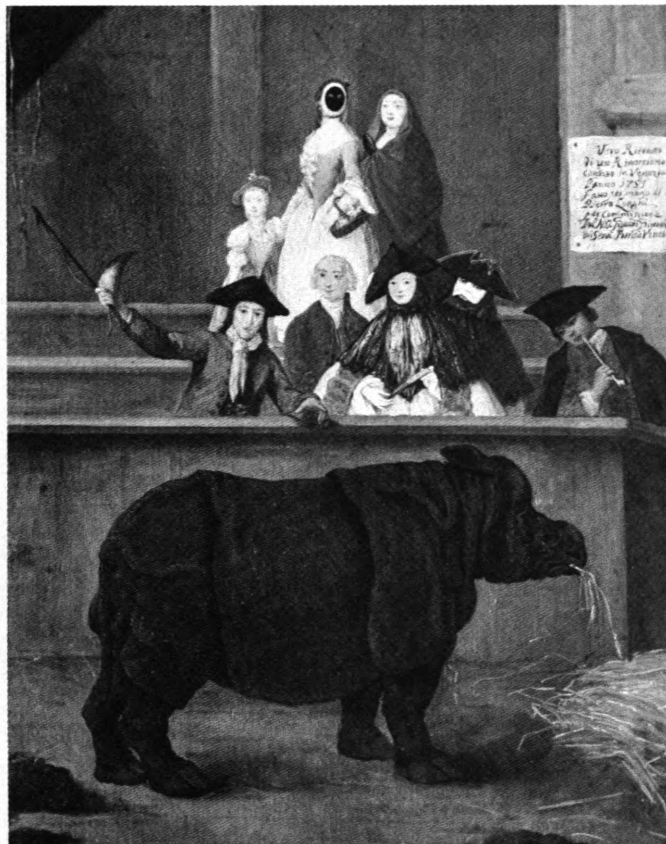
han ikke første gang, han viste sig for hende, havde forekommet hende at være en engel».⁶⁴

En anden periode-film, typisk gennemstruktureret af billedkunstneriske referencer, er Luigi Comencinis »Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova, Veneziano« (En tabt uskyld i Venedig, 1969), der, selvfølgelig, først og fremmest gør brug af det unikke arkitektoniske kunstværk, byen Venezia i sig selv udgør, men også støtter sig til den venetianske malerkunst fra Casanovas samtid.

Den henter f.eks. direkte motivisk og handlingsmæssigt materiale i de naive, anekdotiske genrebilleder, som Pietro Longhi (1702-85) specialiserede sig i. Hans søn, Alessandro, udførte for øvrigt et portræt af Casanova i 1774.

Maleriet, der parafraseres i filmen, er angiveligt »et sandt billede af et næsehorn, ført





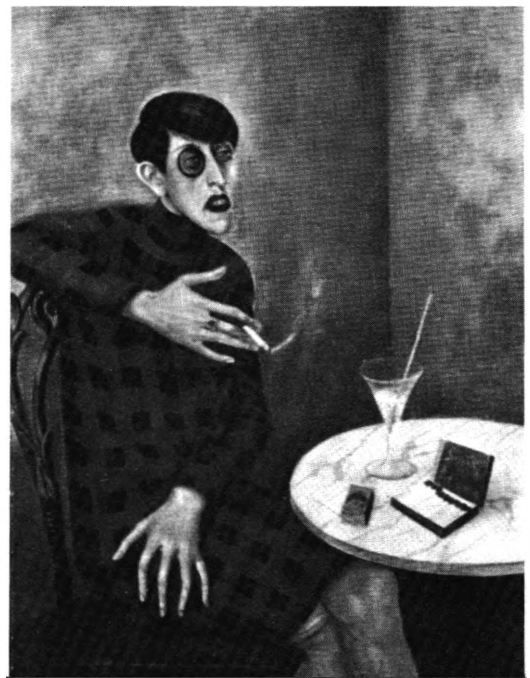
til Venezia i året 1751 og håndmalt af Pietro Longhi.⁶⁵

I filmen besøger den unge præst Casanova et telt-menageri, der er rejst på Markuspladsen, og laver en tegning af uhyret, mens han betragtes opmærksomt af flere venetianske dejligheder.

I den store ballet-sekvens i Minnellis Gershwin-musical »An American in Paris« (En amerikaner i Paris, 1950) levendegøres den Toulouse-Lautrec'ske kunstverden. En af malerens kendte kul- og blækskitser, forestillende »Den dansende Chocolat« (1896),⁶⁶ genskabes som teatralisk kulisser omkring den dansende Gene Kelly.

Bob Fosses musical »Cabaret« (1972) foregår i Berlin 1931 og fremmaner effektivt den hektiske atmosfære i Weimarrepublikkens sidste år.

Stemningen i den undergangsdømte verden, der – midtvejs mellem to katastrofer – galgenhumoristisk hengiver sig til det dekadente forlystelsesliv, er ikke kun baseret på



materiale som Christopher Isherwoods »Goodbye to Berlin« (der via adskillige metamorfoser ligger til grund for filmen) og anden samtidslitteratur (fornemmelig Erich Kästners »Fabian«), men også på tidens billedkunst, først og fremmest den satiriske sociale verisme, der fremstod som en del af Neue Sachlichkeit-bevægelsen i perioden inden den nazistiske magtovertagelse.

Typiske repræsentanter var malerne Georg Grosz og Otto Dix, der begge, med udgangspunkt i Verdenskrigens skyttegravsrædsler, så med morbidt røntgenblik på den betændte efterkrigsverden med dens sminkede ludere, hykleriske borgermænd og makabre krigsinvalid. Dix (1891-1969) sammenfatter denne verden og tidsånd i sit hovedværk »Grossstadt-Triptychon« (1928);⁶⁷ på midtertavlen ses cabaret'en, på sidefløjene luderne og invaliderne.

Fosse kommer med en direkte reference til Dix. Under indledningssangen – konferencierens »Wilkommen! Bienvenue! Welcome!« – og repeteret til slut, ser man en montage af ubevægelige cabaret-gæster. En af disse, en blasert, voksfigur-agtig person af ubestemmeligt køn, med monokel og en cigaret i en strittende hånd, er en tro kopi af Dix' »Portræt af Sylvia von Harden« (1926).⁶⁸

I cabaret'en aner vi til slut, at det voksne antal gæster med hagekors nok vil betyde en snarlig afslutning på denne dekadente kultur, hvilket svarer til, at Dix netop var blandt de kunstnere, hvis værker nazisterne stemplede som »entartete Kunst« og forbød.

Parafraser over bestemte malerier forekommer også i film, der ikke er periode-film. I Ridley Scotts nervepirrende science fiction thriller »Alien« (1978) var nok så meget af den effektfulde horror-stemning omkring rumskibet, der havde fået en makaber og grusom passager ombord, baseret på de fantasifulde dekorationer og skabninger, som den schweiziske surrealist Hans Ruedi Giger (født 1940) havde designet. Giger er – sammen med østrigeren Ernst Fuchs – blandt de betydeligste nyere fantasi-kunstnere, der arbejder med okkulte, makabre og mytologiske motiver.⁶⁹

Hans design af det forfærdelige monster – hvis »structural perfection is matched only by its hostility«⁷⁰ – er tydeligvis en slægtning til en af de heller ikke helt behagelige skabninger, Francis Bacon portrætterede i sit gennembrudsværk, »Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion« (1944).⁷¹



Også den montrøse kæmpegorilla i Schoedsack og Coopers klassiske »King Kong« (1933) har aner i malerkunsten. Den synes at være baseret på Goyas bekendte fremstilling af »Saturn, der æder et af sine børn«, ⁷² et af malerens grumme »sorte billeder« fra 1821-23. Proportionsforholdet mellem kæmpen og mennesket, den siddende stilling, albuerne knoklede karakter er fælles for Saturn og Kong, og Goya-billedets makabre fremstilling af et kæmpemæssigt menneskeædende væsen er nok i et hele taget en forudsætning for så mange senere grådige film-monstre, omend man også kan pege på endnu ældre forbilleder i specielt klassiske helvedsfremstillinger, eksempelvis van Eycks »Dommedag« og Brueghels »Dulle Griet«.⁷³

Endelig kan nævnes Andrej Tarkovskijs »Zerkalo« (Spejlet, 1974), hvor snelandskabet har tydelige mindelser om Brueghels kendte vinterbillede med »Jægerne i sneen«, ⁷⁴ og hvor et nærbillede, der viser lyset, der delvis gennemlyser drengens hænder, klart refererer til den franske barokmaler



Georges de La Tour, der specielt yndede sådanne *clair-obscur*-virkninger, først og fremmest hans »Saint Joseph charpentier«, hvor den lille Jesus holder et lys for den arbejdende tømmer.⁷⁵

6: Film, hvor billedkunst indgår i handlingen

Billeder optræder jævnligt i filmhandlinger. I de biografiske film om malere, selvfølgelig først og fremmest, men også i en lang række andre film. De bliver da anvendt som led i virkelighedsskildringen, dvs. som et reelt motiv, eller som et handlingsbærende element i intrigen, dvs. som et dramaturgisk



motiv, eller, endelig, som en mere eller mindre underfundig kommentar til fortællingen, dvs. som et tematisk motiv.

Der er selvsagt massevis af eksempler på den første, reale brug af billeder som selvfølgelig rekvisit i en dagligstue.

En dramaturgisk anvendelse forekommer i væsentlig færre film. William Wylers »How to steal a million« (Sådan stjæler man en million, 1966) er en komedie om et kompliceret museumstyveri; Wenders' »Der amerikanische Freund« kommer bl.a. ind på en udpekuleret form for kunstsvindel. I film som Otto Premingers »Laura« (1944), Fritz Langs »The Woman in the Window« (Kvinden i vinduet, 1944), William Dieterles »Portrait of Jennie« (Drømmen om hende, 1949), Robert Altman's »A Wedding« (Et bryllup, 1978) for slet ikke at tale om Albert Lewins »The Picture of Dorian Gray« (Dorian Grays portræt, 1945) spiller et portræt-maleri en væsentlig rolle i handlingen.

I alle disse tilfælde drejer det sig om fiktive malerier. Men der er også film, hvor autentiske malerier optræder dramaturgisk. Et tidligt eksempel er den danske stumfilm »Mona Lisa« (instrueret af E. Schnedler-Sørensen). Filmen er nu gået tabt, men still-billeder og handlingsbeskrivelse af den ca. 15 minutter lange film er bevaret. Den er tydeligvis inspireret af det sensationelle tyveri af Leonardos portræt fra Louvre i august 1911, (filmen er udsendt i oktober), og historien drejer sig om en ung journalist, der for at gøre sig fortjent til en pige, der er datter af en redaktør, må udføre et dristigt vovestykke. Som det ses på still-billedet, gengivet på side 16, lider Louvre ikke noget stort tab ved tyveriet.

Eksempler på en tematisk anvendelse af billedkunst som kommentarer finder man i Truffauts »Jules et Jim« (1961), hvor Picasso-malerier fra forskellige perioder ledsager historien, og i samme instruktørs »Les deux Anglaises et le continent« (Hjertet tre, 1971), hvor Rodin-skulpturer benyttes på lignende måde.⁷⁶ I Tarkovskijs »Solaris« (1972) hænger Brueghel-billeder på væggen i rumstationens dagligstue som mindelser om en verden og en tidsalder, hvor mennesker tilsyneladende bedre formåede at leve i samklang med naturen, i modsætning til stationens videnskabsmænd, der kæmper med fortrængninger, som teknologien ikke kan magte. I Fassbinders »Die bitteren Tränen der Petra von Kant« (Petra von Kants bitre tårer, 1972) hænger der en stor reproduktion af Poussins »Midas og Bacchus« (ca. 1630), der – som påvist af Henrik Lundgren⁷⁷ – paralleliserer Kong Midas, for hvem alt han rørte blev til guld, med Petra von Kant, der har haft en lige så ubrugelig ydre succes i sit liv.

I Wolfgang Staudtes glimrende prøjser-satire, »Der Untertan« (Kejserens undersåt, 1951), fører den afstumpede »helt« sin første kvindelige erobring op på hendes værelse til en – som det skal vise sig – temmelig pauver og kortfristet kærlighedslykke med skattede erotiskende salonmalerier som sarkastiske kommentarer: Francois Gérards »Amor og Psyche« (1978) og Pierre Prud'hons »Psyches bortførelse« (1808).⁷⁸ Det, der forestår, er



jo ikke just sjælens forening med det guddommelige.

I en i øvrigt ret ligegyldig spændingsfilm, Douglas Hickox' »Sky Riders« (1976), om terroristers kidnapning i Grækenland, bliver kunsthistoriske metoder overraskende anvendt til at lokalisere forbrydernes skjulested, idet en stump byzantisk fresko på et fotografi, kidnapperne sender af gidslerne, lader sig identificere af kløgtige kunsthistorikere.

7: Biografiske film om fiktiv/autentisk billedkunstner

Filmene om fiktive kunstnere omfatter bl.a. Jean Renoirs melodrama »The Woman on the Beach« (Kvinden på stranden, 1947) om en maler i krise; John Stahls komedie »Holy Matrimony« (Hellige tofold, 1943) – efter Arnold Bennetts »Buried Alive« – om en fejret maler, der prøver at unddrage sig kunstverdenens påtrængende interesse ved at få det til at se ud, som om han er død; Ronald Neames »The Horse's Mouth« (Mesterværket, 1958) – efter Joyce Carys roman – hvor Alec Guinness havde en uforglemmelig rolle som maleren, besat af trangen til at male fødder; Dreyers »Mikaël« (1924) – efter Herman Bang – om den store mester, der mister sin unge ven til en forførelseskøn fyrstinde. I John Schlesingers »Sunday, bloody Sunday« (Den satans søndag, 1971) er den unge biseksuelle mand abstrakt billedhugger; i Jacques Demys »Les demoiselles de Rochefort« (Pigerne fra Rochefort, 1966) stilles den dæmoniske action painter (der sender farveklatter på lærredet ved at lade en pistolkugle splintre en farveblære, ophængt foran) over for den poetiske portrætmaler – og det bliver den sidste, der får pigen.

Kunsthistorikere har ikke altid set med overbærenhed på de romantiserende kunstnerbiografiske film, der – angiveligt af dramatisk hensyn – populariserer og fordrejer

de historiske fakta om autentiske kunstnere.

F.eks. hancellerer Robert Wallace over Alexander Kordas Rembrandt-film (1936), der for et stort publikum viderebringer ubeståede rygter og sejlivede myter om kunstneren. »Whenever the film is shown, another half-million viewers are exposed to the myth – but whenever a scholar ferrets out a new scrap of truth about Rembrandt and publishes it in an art journal, only a relative handful of fellow-scholars are aware of it.«⁷⁹

Det er jo desværre de sørgelige vilkår for videnskaben, men i dette tilfælde må man trøste sig med, at million-publikummet – via de usandfærdige legender om f.eks. Rembrandt, Michelangelo og Van Gogh – er blevet gjort interesseret i mestrenes kunst, og den er jo ægte nok, også selv om den er pakket ind i anekdoter og tvivlsomme dramatiseringer. Trangen til at tolke kunsten via apokryfe biografiske anekdoter er jo udbredt, og hvis et stort publikum har større udbytte af Beethovens Femte, når det får lov at forestille sig, at det er skæbnen, der banker på komponistens gadedør, hvorfor så ikke?!

Filmen om Rembrandt kolporterer skrønerne om »Nattevagten«, men i det store og hele er den dog ikke så usandfærdig som man måske kunne tro: Hustruen Saskias død faldt faktisk sammen med »Nattevagten«s tilblivelse, Rembrandt og elskerinden Hendrickje blev faktisk stævnet for ulovligt samlevned; han blev erklæret konkurs og var faktisk indviklet i flere juridiske traktasserier.

Men bevares, filmen er da typisk anekdotisk kunstner-romantik, sådan som en hel række film, ofte med betydelig publikums-succes, har været det (jf. oversigten side 34).

Filmene i denne sub-genre er blot en videreførelse af en populær halvtrivial roman-genre, den semifiktive kunstnerbiografi, der etablerede sig med bl.a. et værk som russeren Dimitri Merežkovskijs roman om »Leonardo da Vinci« (1896) og i nyere tid har leveret romaner som Irving Stones om Van Gogh og Michelangelo, Pierre la Mures om Toulouse-Lautrec, Feuchtwangers om Goya og Somerset Maughams om Gauguin til bestseller-listen. Det er karakteristisk nok alle romaner, der ud fra en borgerlig, skrækblandet fascination fremstiller kunstneren som den hæmningsløse ener, den kompromisløse bohème blandt forargede og uforstående spidsborgere, skammeligt miskendt af en samtid, som vi nu kan se på med overlegen bagklogskab.





Laughton som Rembrandt er en munter gammel herre med turbanen kækt på hovedet, forvisset om at historien nok skal stå på hans side. Rembrandt som Rembrandt⁸⁰ ser ud på os med en mindre sejrssikker mine med et utilsløret forpint udtryk af tvivl og forgræmmet erfaring.

church, and sat down in the yellow cornfield, opposite the cemetery.

About noon, when the fiery sun was beating down upon his head, a rush of blackbirds suddenly came out of the sky. They filled the air, darkened the sun, covered Vincent in a thick blanket of night, flew into his hair, his eyes, his nose, his mouth, buried him in a black cloud of tight, airless, flapping wings.

Vincent went on working. He painted the birds above the yellow field of corn. He did not know how long he wielded his brush, but when he saw that he had finished, he wrote "Crows Above a Cornfield" in one corner, carried his easel and canvas back to Ravoux's, threw himself across the bed and went to sleep".⁸¹

Her er genrens typiske ingredienser: Kunstneren, grebet af vild og selvforglemende inspiration, maler sit værk uden at ænse tiden, midt i den »symbolske« natur.

Billedet er i øvrigt blandt Van Goghs allersidste (udført ca. tre uger før selvmordet i juli 1890), men bærer ikke nogen påmalet titel.⁸²



På still-billedet fra Minnellis »Lust for Life« (Filmen om Van Gogh, 1956) ser vi maleren (alias Kirk Douglas) i færd med at give den hele armén i sit såkaldte sidste billede, det berømte »Krager over en kornmark«. Stones roman, der utvivlsomt er blandt genrens populære værker, har følgende karakteristiske passage, som Minnelli tydeligvis har holdt sig til:

"The next day he took his easel and canvas, walked down the long road to the station, climbed the hill past the Catholic

8: Dokumentarfilm om billedkunst/billedkunstner.

Der findes efterhånden en lang række dokumentarfilm om kunst og kunstnere.⁸³ Filmene om kunstværker og om fortidige kunstnere er ofte film, der i deres formelle struktur ligger tæt op ad animationsfilmen. Kameraets bevægelser og montagen »animerer« kunstværket, der skiftende vises i udpegede detaljer og i total.

En vigtig pioner i denne genre er italieneren Luciano Emmer, som fra begyndelsen af

40'erne og sideløbende med en spillefilmproduktion, hvor »Domenica d'agosto« (En søndag i august, 1950) er hovværket, dyrkede kunst-kortfilmen, bl.a. med film om Bosch (»Il paradiso terrestre«, 1940), Giotto (»Dramma di Cristo«, 1948), Carpaccio (»La leggenda di S. Orsola«, 1948), Goya (1950) og Leonardo da Vinci (1952). Han var producent på Jørgen Roos' »Kalkmalerier« (1954).

Prominente eksempler er i øvrigt Alain Resnais' film om Van Goghs malerier (i sort-hvid, 1948) og om Picassos »Guernica« (1950); Bert Haanstras fænomenele skildring af Rembrandt gennem hans selvportrætter - »Rembrandt, Schilder van de mens« (1956) og Dreyers film om Thorvaldsen (1949).

Af mere direkte dokumentarisk karakter og værdi er de utallige kortfilm, der portrætterer en samtidig kunstner. Der er næppe nogen betydelig moderne kunstner, der ikke har dannet grundlag for en kortfilm. Berømt er Henri Clouzots »Le mystère Picasso« (1956), hvori den 75-årige Picasso demonstrerer sin arbejdsproces.



Blandt de mere sensationsombruste moderne kunstnere er franskmænden Yves Klein (1928-1962), hvis originale arbejdsmetode blev demonstreret i den sensationstørstende pseudodokumentarfilm »Mondo Cane« (1962, instrueret af Gualtiero Jacopetti), hvor man så Klein i gang med at frembringe sine såkaldte »anthropometrier«: Han lod kvindelige modeller indsmøre sig i blå farve og derefter - som »levende pensler« - sætte deres aftryk på hvidt papir. At filmen skulle få øje på Klein er forståeligt, for så vidt som han var blandt de første moderne kunstnere, der gjorde sit arbejde til et show, en happening. Alain Robbe-Grillet kommer for øvrigt med en hyldest til den tidligt afdøde maler i sin film »Glissements progressifs du plaisir« (1974).⁸⁴

Til den dokumentariske genre må man vel også henregne et så fantasifuldt værk som Orson Welles' »F For Fake« (F for fup, 1975) om kunsthøflerskeren Elmyr de Hory.

Den engelske maler David Hockney, et af den moderne kunsts største havne (født 1937), medvirker i en semi-fiktiv film, »A Bigger Splash«, instrueret af Jack Hazan 1974. Den fortæller om og rekonstruerer et par år af Hockneys liv, hvor han oplevede et brud med sin ven.

Billedkunstnere som film- medarbejdere

9: Billedkunstnere som filmdekorsdesignere, etc.

Dekorationsdesignerne er normalt billedkunstnere, der har specialiseret sig inden for dette område og ikke udfolder sig i traditionelle billedkunstneriske former. Blandt de betydeligste dekorationsdesignere er Léon Barsacq (der har skrevet en autoritativ bog om emnet),⁸⁵ Erik Aaes, Claude Autant-Lara (ved siden af instruktør-virksomheden), Cecil Beaton, Bernard Evein, William Cameron Menzies, Walter Röhrig, Alexander Trauner, Hermann Warm, Karl Vollbrecht.

Et prominent resultat af en kendt billedkunstners undtagelsesvis medarbejderskab som filmdekorsdesigner er Hitchcocks »Spellbound« (Troldebunden, 1945), en psykoanalytisk thriller, hvor Dali designede den dramaturgisk og tematisk centrale drømmesekvens. Hitchcock har fortalt om samarbejdet med Dali:

”He probably thought I wanted his collaboration for publicity purposes. The real reason was that I wanted to convey the dreams with great visual sharpness and clarity, sharper than the film itself. I wanted Dali because of the architectural sharpness of his work. Chirico has the same quality, you know, the long shadows, the infinity of distance, and the converging lines of perspective. But Dali had some strange ideas; he wanted a statue to crack like a shell falling apart, with ants crawling all over it, and underneath, there would be Ingrid Bergman, covered by the ants! It just wasn't possible”.⁸⁶

I »Spellbound« fik Dali dog anbragt andre af sine typiske motiver: De slappe dejagtige former, det gennemskårne øje, de ørkenagtige

ge klippelandskaber, der som fikserbilleder rummer ansigter og fysiognomier.

Fernand Léger lavede i 1924 dekorationer til scener i Marcel L'Herbiers »L'Inhumaine«, en melodramatisk science fictionhistorie om en umenneskeligt kold pige, der efter behandling hos en videnskabsmand i hans menneskeliggørende vidundermaskine bliver et nyt og bedre menneske. Filmen - der var påvirket af Karel Čapeks skuespil »R.U.R.« og foregreb Fritz Langs »Metropolis« - var en naiv fantasi over maskine kontra menneske. Légers dekorationer var i stil med hans samtidige malerier, hvor han fremstillede en verden af mekaniske dele, og viste menneskene som metalliske robotter.⁸⁷

I 1945-filmatiseringen af Oscar Wildes »The Picture of Dorian Gray« - om portrættet, der registrerer sin models gradvise opløsning, mens personen selv forbliver uændret - fik man en kendt amerikansk maler, Ivan Le Lorraine Albright (født 1897), til at lave den gruelige slutversion af portrættet, hvor levemandens skørlevned aftegner sig i al sin rædsel. Albright var blevet berømt på et lige så morbidt og undergangspræget maleri, »That Which I Should Have Done I Did Not Do« (1941), som han angiveligt havde været ti år om at male. MGM havde åbenbart midler til at få ham til at sætte farten lidt op. På maleriet er Gray i en grusom tilstand af råddenskab, hans tøj er som forrevne hud, hans ansigt og hænder blødende og betændte. Filmen var i sort-hvid, men præsenterede det uhyggelige billede i en Technicolor-sekvens.⁸⁸

Den surrealistiske maler Leonor Fini (født 1908), kendt for erotisk-fantastiske kvindefremstillinger, designede kostumerne til John Hustons ikke just vellykkede middelalderfilm »A Walk With Love and Death« (1968).⁸⁹

En beslægtet form for medarbejderskab består i at levere billeder til filmens creditsekvens. Det er dog oftest billeder, der ikke er lavet til formålet som i Bertoluccis »Ulti-

mo tango a Parigi« (Sidste tango i Paris, 1972), hvor fortektsterne ledsages af Francis Bacon-malerier.

Animationskunstnere kan ofte siges lige vel at tilhøre filmen og billedkunsten. F.eks. var dukkefilmmesteren Jiří Trnka samtidig en fremtrædende grafiker og illustratør, og den interessante belgiske grafiker Frans Masereel (1889-1972), der specialiserede sig i ordløse billedrækker, omdannede en af sine bedste - »Idée« (der i 83 træsnit fortalte om en idé, fremstillet som en nøgen kvinde, sprunget ud af en mands hjerne, om »sa naissance, sa vie, sa mort«) - til animationsfilm sammen med Bertold Bartosch.⁹⁰

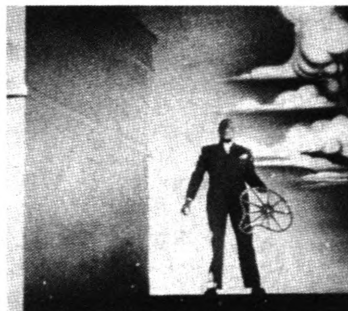
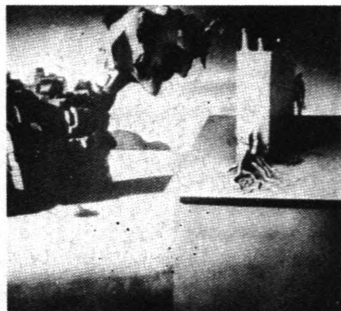
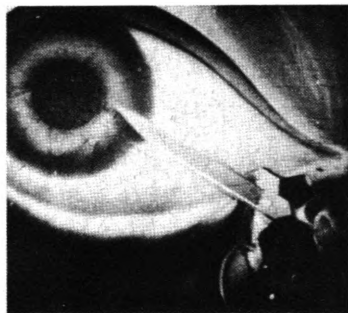
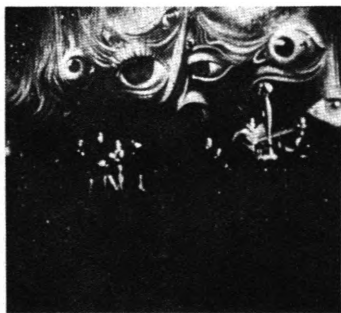
I Vladimir Nabokovs roman »Laughter in the Dark« (1933) leger en kunstkender med tanken om at bruge filmmediet til at levedegøre malerier, - »how fascinating it would be, he thought, if one could use this method for having some well-known picture, preferably of the Dutch school, perfectly reproduced on the screen in vivid colours and then brought to life - movement and gesture graphically developed in complete harmony with their state in the picture...«.⁹¹

Faktisk er en lignende idé blevet realiseret i nyere tid. Animationsmanden Wes Herschensohn har i en ny bog fortalt en vidtløftig historie om, hvordan han søgte at få Picasso som medarbejder på en animationsfilm. Det lykkedes ikke, men hans film »The Picasso Summer« (1972) rummer en række sekvenser, hvor Picasso-billeder - bl.a. »Guernica« - kommer til live.⁹²

10: Billedkunstnere som filmplakatkunstnere.

Filmplakaternes kunstneriske niveau er selvsagt af vekslende højde. Auzolles 1896-plakat til »Cinématographe Lumière«, hvor man ser publikum more sig over »L'Arroseur arrosé«, er blevet klassisk.⁹³

Blandt senere bemærkelsesværdige plakater er danskeren Sven Brasch' »Metlicoviz'



til »Cabiria«, de russiske plakater til revolutionsfilm fra den store periode i 20'erne og de moderne østeuropæiske plakater.⁹⁴

I enkelte tilfælde har prominente kunstnere gæsteoptrådt som plakattegnere. Den populære amerikanske illustratør Norman Rockwell (der i en menneskealder lavede pertentlige anekdotiske forsider til Saturday Evening Post) lavede plakaten til Welles' »The Magnificent Ambersons« (Familien Amberson, 1942)⁹⁵ og han fik også overdraget at male et reklameportræt af Jennifer Jones i titelrollen i Henry Kings »The Song of Bernadette« (Sangen om Bernadette, 1943), en af Hollywoods mere ondartede omgange religiøs kitsch.⁹⁶

Til Martin Scorseses »Taxi Driver« (1976) lod man den franske Guy Peellaert udføre plakaten. Han blev berømt for sine tegneserie-albummer om »Jodelle« og »Pravda« i pop art-stil, og han leverede de for handlingen helt centrale tegneserie-billeder til Alain Jessuas »Jeu de massacre« (Helte dør aldrig, 1967). Hans »Taxi Driver«-plakat viser pop art-stilen kombineret med ekstrem-realisme, så der opnås en virkning à la retoucherede farvefotos i 50'ernes nostalgiske teknik.⁹⁷



Et eksempel på et utraditionelt billedkunstnerisk medarbejderskab, der blandt andet resulterede i to plakater, var i forbindelse med Piel Jutzis »Mutter Krausens Fahrt ins Glück« (1929), den første store socialistiske tyske (stum)film, der - påvirket af Neue Sachlichkeit-bevægelsen - fortalte en usminket historie om en berlinsk proletarfamilies desperation og undergang.

Filmen hentede inspiration i den socialistiske berliner-maler Heinrich Zille (1858-1929), men blev især påvirket af kunstnerne Otto Nagel (1894-1967) og Käthe Kollwitz (1867-1945), der som medlemmer af kollektivet »Prometheus«, der producerede filmen, rådgav og udførte plakater. Nagel vandt først efter krigen position som nationalkunstner i DDR. Kollwitz, der udelukkende virkede som grafiker, dyrkede gennem hele sin produktion motivet moder og barn, fremstillet i en asketisk stil med stærk social indignation og pacifistisk overbevisning. Filmen, hvor moderen bruger gashanen som sidste udvej til lykken, lå i klar forlængelse af hendes produktion.⁹⁸

11: Billedkunstnere som filminstruktører.

Som allerede nævnt lavede en række af de modernistiske kunstnere eksperimentale kortfilm i 20'erne, med Duchamp (»Anémic cinéma«, 1927) og Léger (»Ballet mécanique«) som de mest prominente eksempler.

Magritte lavede amatørfilm, stumfilmfarce-imitationer med hustruen og ham selv som aktører.⁹⁹

Den amerikanske pop kunstner Andy Warhol kan man betragte som en billedkunstner, der også laver film eller som det omvendte.

I Danmark har to malere Per Kirkeby og Paul Gernes lavet en film om den danske oldtid, »Normannerne« (1976), ikke just noget lykkeligt værk i dansk film.

Den franske maler Jacques Monory (født 1934), der er blandt de fremstående pop art- og ekstrem-realisme-kunstnere, har optaget to eksperimenter, »Ex« (1968) og »Brighton Belles« (1974).

I forbindelse med sine filmiske malerier siger Monory om forholdet mellem medierne: »På lærredet er filmen til stede i sin helhed. Man standser et billede, og dette billede bliver symbolsk, sammenfattende. Det fortæller en historie på en eksemplarisk måde, det fortæller ikke hele historien. Det er som hvis filmen var standset pludseligt på et sted hvor alle billederne mødes... I filmen finder jeg ofte de øjeblikke stærkest som er ophold i billedet. En af de smukkeste film fra dette synspunkt er La Jetée af Chris Marker, hvor han benytter de faste billeder systematisk.«¹⁰⁰

12: Billedkunstnere som filmskuespillere

Marcel Duchamp spillede skak sammen med Man Ray i Clairs »Entr'acte«. Duchamp var for øvrigt en passioneret skakspiller, hans første hovedværk forestillede skakspillere og et af hans sidste arbejder var et fantasifuldt designet skakspil.

Den store surrealist Max Ernst (1891-1976) medvirkede i en mindre rolle i »L'Age d'or« som leder af banditterne i bjergene i begyndelsen af filmen.

I Hans Richters »Dreams That Money Can Buy« (1947), »8x8« (1958) og »Dadascope« (1961) fortsatte Duchamp sit skakspil (denne gang i vand til livet) og Man Ray, Max Ernst, Fernand Léger, surrealisten Yves Tanguy og billedhuggerne Jean Arp, Alexander Calder medvirkede også.¹⁰¹

David Hockney optræder, som nævnt, i »The Bigger Splash« i rollen som sig selv.

Filmkunstnere som billedkunstnere

13: Filmkunstnere som malere og tegnere

Eisenstein var en talentfuld tegner, lavede vistnok udelukkende elegante, skødesløse skitser i en stiliseret, karikaturagtig streg,

dels som rejse-notater, dels som skitser til udformningen af film- og teateropsætninger.

De mexikanske tegninger findes udgivet i en smuk russisk udgave, andre tegninger



findes (dårligt reproducerede) i den store russiske monumental-udgave af skrifterne.¹⁰²

Pier Paolo Pasolini overkom - ved siden af sin filmiske, litterære og videnskabelige produktion - også at male billeder.

Fritz Lang startede som tegner og maler og udførte bl.a. et selvportræt i Egon Schieles maner.¹⁰³

Endelig var Vincente Minnelli en ganske habil tegner og har illustreret en amerikansk Casanova-udgave med dekadent-erotiske tegninger, der fermt efterligner Aubrey Beardsleys stil.¹⁰⁴



Multi-kunstneren Jean Cocteau, der ikke var mindst betydelig som filmkunstner, var også en raffineret tegner.

Filmkunstnere om billedkunst

14: Filmkunstneres skrifter om billedkunst

Den filmkunstner, der har beskæftiget sig mest direkte med kunst, kunsthistorie og kunstteori, er utvivlsomt Sergej Eisenstein, som jo i det hele taget havde en polyhistorisk interesse for alt mellem himmel og jord.

Han var, som nævnt, selv en ferm tegner. I sine mange skrifter refererer han hyppigt til billedkunst og enkelte af artiklerne er direkte bidrag til kunsthistorien. I »The Film Sense« er der således henvisninger til Dürer, Michelangelo, Rembrandt, Leonardo, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Rodin, Delacroix, Kandinsky og flere andre. Deres værker, udtalelser og litteraturen om dem inddrages i den store polyfone diskussion, som Eisenstein fører med sig selv om filmens og kunstens generelle æstetiske karakter og muligheder.

I en posthumt publiceret afhandling om den »ikke-ligeglade« natur er der en stor gennemgang af El Greco og Piranesi. Eisenstein kan ikke lide El Grecos bekendte »Jesus uddriver kræmmerne af templet« (i nogen af de eksisterende versioner), fordi det ikke anvender de »ekstatiske« overdrevne elementer, som ellers er typiske for maleren og som Eisenstein værdsætter. Han kommer med forslag til, hvordan billedet, med forbedrende virkning, kunne »ekstatiseres«. Piranesis radering af et »Mørkt fængsel« priser han derimod. I disse analyser viser Eisenstein sig som en noget fabulerende, men også fantasifuldt opmærksom analysator af billedets strukturelementer, uhyre opmærksom på billedkompositoriske detaljer, kontrast-elementer, perspektiv-problematik (hvor han står i gæld til Wölflin). Og alt sammen har, for ham, noget med hans egne film at gøre. Det er karakteristisk for hans associative tænkemåde, at han i de perspektiviske størrelsesforhold hos Piranesi finder en trinvis struktur, der for ham ikke bare er beslægtet med den trinvis opbygning i hans egne film, men også med konstruktionsmetoden i de raketter, den netop overstående verdenskrig havde affyret så mange af. Eisenstein var en kulturfilosof, der så en forbindelse fra hvad som helst til hvad som helst andet, så det kan ikke undre, at han – med sin specielle visuelle begavelse – også i billedkunsten fandt noget, han kunne bruge.¹⁰⁵

Også de franske instruktører Robert Breton, Jean-Luc Godard og Eric Rohmer har i deres skrifter kommenteret billedkunst.¹⁰⁶

Billedfolk om film

15: Billedkunstneres skrifter om film

Blandt de kunstnere, der har skrevet om film er russeren Kazimir Malevič (1878-1935). Hans billeder udviklede sig fra Léger-lignende figurativ kubisme omkring 1912 til den såkaldte suprematisme, en nonfigurativ, uhyre asketisk stil, der ar-

bejdede med geometriske figurer i lighed med den hollandske De Stijl, som Mondrian stod for. Et af hans mest avancerede billeder, »Suprematistisk komposition: Hvidt på hvidt« (1918) viser en hvid firkant på hvid baggrund. Kort inden sin død, på et tidspunkt hvor alle »formalistiske« eksperimenter var i miskredit i USSR, vendte han tilbage til det figurative maleri.

Han skrev i midten af tyverne, hvor den kulturelle debat var på sit mest blomstrende stade, to artikler om film, hvori han noterede, at filmen billedmæssigt stadig slægtede den gamle borgerlige kunst på: »Filmen befinder sig stadig i den fjerne fortid... filmproducenterne har ikke undgået traditionens greb.«¹⁰⁷

Han kritiserede specielt Vertov og Eisenstein, fordi de ikke havde indset, at kubismen var det eneste mulige grundlag for en moderne filmkunst. Eisenstein kritiserede siden Malevič:

»At anstille betragtninger over et stillbilledes maleriske karakter er i filmen navt. Det er karakteristisk for folk, der er af en vis malerisk kultur, men er absolut ukvalificerede i filmisk henseende. Til denne art betragtninger kan man f.eks. henføre Kazimir Malevičs udtalelser om film. Ingen filmbegynder finder i dag på at analysere stillbilleder i staffelmaleriets ånd.«¹⁰⁸

Malevič mente dog, at filmen med fordel kunne lære af malerkunsten: »Den bedste filmfotograf og -instruktør vil være den, som er bevidst om alle maleriets forskellige veje og deres love; en sådan producent og operatør vil lave en bedre film, for når han har studeret en stor kunstmalers værk, vil han være i stand til på klassisk vis at udvælge elementer til billedet, personerne og hele dekorationen.«¹⁰⁹

Léger skrev tre artikler om film, én drejede sig om Abel Gance' »La Roue« (1923), en anden om hans egen film »Ballet mécanique« og en tredje – »A propos du cinéma« (1933) – hvor han, helt i futuristisk ånd, priser filmens fart og bevægelse.¹¹⁰

»Filmen vinder, fordi den er hurtig og kvik... kløften mellem teater og film uddybes dag for dag; teatret forbliver statisk; filmen bevæger sig med top-hastighed... filmen er maskin-alderen. Teatret er heste-alderen.«¹¹¹ Og gennem filmen, mener Léger, kan man opnå »at føle sandheden og vove at udtrykke den«.

En anden fransk maler, Marcel Gromaire (1892-1971), der også var kubistisk påvirket, skrev allerede i 1919 essayet »Idées d'un peintre sur le cinéma«, hvor han observerede, at »filmen er først og fremmest billede«¹¹² og anbefalede filmskaberne at være opmærksomme på lysets helt afgørende betydning, sådan som det også var det i malerkunsten fra Rembrandt til impressionisterne. Han så filmen som en slags forløsning af malerkunsten:

»Impressionismen forhindrer i ny-kubismens form de store billedmæssige virkeliggørelser og trækker dem i langdrag. Vil filmen befri maleriet og tiltrække alle dem, der søger former, men for hvem billedet ikke er skabt?... Den nye film vil tilfredsstille vores behov for en kunstart, der er mere

snævert forbundet med den moderne dynamik.«¹¹³

Ungareren László Moholy-Nagy (1895-1946), der arbejdede både med maleri, lysshow, design, arkitektur, fotografi og film, skrev i 1925 bogen »Maleri, Photographie, Film«,¹¹⁴ der prøvede at sammenstille de tre medier. I en artikel fra 30'erne, »Problem of the Modern Film«, spår han, at maleriet »will continue to exist for some decades to come... as a means of preparing the way for the new culture of color and light«,¹¹⁵ og han finder netop Malevičs hvide firkant »symbolic of the transition from painting in terms of pigment to painting in terms of light«. Når maleriet således selv søger nye veje, må filmen også opgive at gribe tilbage til staffel-maleriets æstetik, mener han. Hvad der forestår er en systematisk undersøgelse af »direct light morphosis and kinetic and refractory light displays«, og i den henseende betragter han maleriets, fotografiets og filmens problemer som identiske.

Engländeren Paul Nash (1889-1946), en fremstående surrealistisk påvirket poetisk maler, skrev i 1936 et essay om farvefilmen, hvor han tilstod, at »to an artist, the appearance of the average colour photography picture is more or less of an abomination. It lacks everything he prizes – form, definition and subtlety. It emphasises everything he has striven to overcome – realism, banality, false values. He recognises in it potential beauty but is forced to realise that, at present, its whole apparatus is being used for stupid or venal ambitions.«¹¹⁶

16: Kunstkritikeres skrifter om film

En af de første kunstkritikere, der indsår filmmediets betydning i en generel billed-æstetisk sammenhæng, var franskmænden Élie Faure (1873-1937), der skrev monografier om Velazquez, Cézanne, Derain, Soutine, Corot samt en berømt »Histoire de l'Art« i fem bind (1909-27), men også overkom en roman, »La Roue« (Abel Gance' filmatisering gjorde indtryk på Léger), bøger om Lamarck, Napoléon, Nietzsche, Montaigne. Hans artikler om film blev samlet i bindet »Fonction du cinéma« (1935).¹¹⁷

Faure tog udgangspunkt i begrebet »plastik«, som han forklarede som »kunsten at udtrykke form i hvile eller i bevægelse på alle de måder, mennesket råder over: skulptur, bas-relief, graving på mur eller koppe, træ eller sten, tegning i ethvert medium, maleri, fresko, dans.«¹¹⁸

Faure var ikke i tvivl: »At filmkunstens udgangspunkt er i plastikken synes hævet over enhver tvivl. Uanset hvilken hidtil næppe anet type udtryk, den vil føre os, så er det gennem former, arabesker, bevægelser, holdninger, relationer, associationer, kontraster og toneovergange, at den vil påvirke vores følsomhed og indvirke på vores intelligens ved øjnenes formidling.«¹¹⁹ Han priser specielt den amerikanske filmkunst, der har forstået essensen af »cine-plastikken«: »Emnet er kun et påskud.«¹²⁰

En anden kunstkritiker, tysk-amerikaneren Erwin Panofsky (1892-1968), der med sine bøger om Dürer, Tizian og »Meaning in

the Visual Arts« står som en af den moderne kunstkritiks hovedpersoner, skrev i 1934 en artikel om »Style and Medium in the Motion Pictures«. I 1947 reviderede og udvidede han den for det amerikanske kunstdidsskrift *Critique*, og det er denne version, der siden har været en født antologi-klassiker.¹²¹

Panofsky placerer filmen i en tradition, der ikke blot har at gøre med teatret og litteraturen i finkulturel forstand, men også med vokskabinetter, kitsch-malerier, postkort, tegneserier, *pulp* litteratur og primitive melodramaer. Han definerer filmens æstetiske egenart som »dynamization of space« og »spatialization of time«¹²² og udforsker omhyggeligt, hvorledes filmen og især filmforestillingen adskiller sig fra teatret og teaterforestillingen. Hans kunstkritiske baggrund kommer til udtryk, når han sammenligner stumfilmens udvikling frem til »a definite style of their own, adapted to the specific conditions of the medium« med »the development of line engraving, which started out as a cheap and handy substitute for book illumination and culminated in the purely »graphic« style of Dürer«.¹²³

Herbert Read (1893-1968), der med bøger som »The Meaning of Art«, »The Grass Roots of Art« og »A Concise History of Modern Painting« er blandt engelsk kunstkritiks betydeligste navne, forsvarede i et essay, »Towards a Film Aesthetic« (1932) filmen som kunst. Filmen opfylder nemlig det ene krav, Read stiller til kunst: at den involverer selektion, og netop selektion »is the very first principle of the film; the film is therefore essentially an art«.¹²⁴

Han sammenligner filmens situation med maleriets: »Painting is a synthesis (I ignore the crude notion that it is imitation); the film is essentially analysis. The painter composes within his mind (that is to say, makes a synthesis of) selected elements of his visual experience. (...) The director of a film begins with the same visual experience, but he is anchored to his material. To make his material – significant of more than its actuality, its news value – he must break the continuity of his vision – jump from one stepping-stone of significance to another. (...)»

The film purists insist on the mechanical nature of the process (as though a paintbrush, an engraving-tool, a piano, were not also pieces of mechanism). The true inspiration for the film, they say, is to be found in its technical possibilities. »Der Apparat is die Muse« (Béla Balázs). But it is necessary to distinguish between the tool and the material (the medium), between the *Apparat* and that which is operated upon. The sculptor's muse is not his chisel, but the marble; perhaps more accurately it is the impact of these two factors, creative inspiration depending on a sensuous reaction to the feel of the chisel against the marble. There is the same sensuous factor in the application of a charged brush to canvas; and the same factor is obvious in music. The camera is the film-

Tintoretto's maleri »Jomfruens præsentation i templet« og en scene fra Orson Welles' »Familien Amberson« kan illustrere det forhold mellem venetiansk barokmaleri og film, som André Malraux har påpeget.



director's tool, his medium is light, or rather the impact of light on solid objects. It might be better still to regard the camera as a chisel of light, cutting into the reality of objects. In any case, light is the muse...¹²⁵

Til kunstteoretikerne skal man nok også regne André Malraux (1901-76), selv om hans virksomhed er mangesidig: han er selvfølgelig først og fremmest en betydelig romanforfatter i moderne fransk litteratur, men han har også instrueret en film («L'Es-poir» efter hans egen roman om den spanske borgerkrig). Hans videnskabelige – eller i hvert fald essayistiske – produktion omfatter et lille essay, «Esquisse d'une psychologie du cinéma» (1941), men først og fremmest nogle store værker om kunst, «Les voix du silence» (oprindelig som «Psychologie de l'Art»), «Le Surnaturel» og «Saturne» (om Goya). I film-essay'et hed det i forbindelse med barokkens malerkunst: «Hvad barok-verdenens gestik, overdreven som en druknendes, råber på er ikke en forandring af det enkelte billede, men en serie af billeder. Det er ikke overraskende, at filmen er vokset frem af denne kunst, som helt synes opbygget af håndbevægelser og følelser og som er tryllebundet af teatret».¹²⁶

I storværket «Les voix du silence» placerer han ligeledes filmen (og fotografiet) i billedkunstens historie. Han påpeger, at de tidlige fotografer ikke prøvede at registrere virkeligheden, men at efterligne billedkunsten:

«Det tidlige fotografi var afledt af maleriet; det »primitive« fotografi var et uægte stil-leben, et uægte landskab, portræt eller genre-billede. Den tidlige film stammede heller ikke fra livet, men fra falde-på-halen-farcen og teaterstykker. Da den efter tyve års stumspil løste sit hovedproblem ved at finde sin stemme... kastede opfindelsen af tonefilmen den ikke tilbage til livet, men (i det mindste i nogle år) til teatret. Da filmen indså, at den kun kunne blive en kunstart gennem at ordne rækken af udvalgte glimt på en bestemt måde, begyndte den at gå i skole med den venetianske baroks mestre».¹²⁷ Den dynamisering af rummet, som man i den venetianske barok bl.a. finder hos Tintoretto med stort anlagte dybdekompositioner som »Jomfruens præsentation i templet« (1552),¹²⁸ bryder også igennem hos Orson Welles med udnyttelsen af hele handlingsrummet, hvor personerne – som her i »The Magnificent Ambersons« (Familien Amberson, 1942) – er placeret i dramatisk relation til hinanden i dybdefokus (se ill. side 33). Filmen aflastede maleriet: »Filmen overtog de illustrative værdier, som tilhørte billedkunstneren dengang maleriet var tjenerinde for fremstilling, virkelighedsillusion og følelsesappel, ligesom den overtog scenens metoder og pragt, skønhedskulten og ansigtsmimikken».¹²⁹

For Malraux var denne »arbejdsdeling«, hvor filmen tager sig af det fortællende og forestillende og billedkunsten helliger sig den rent personlige synliggørelse af virkeligheden, et fremskridt.

Men træk i både maleriets og filmens moderne historie tyder på, at begge billedmedier finder deres styrke i synliggørelsen af såvel den ydre verden som den indre.

Biografiske film om kunstnere

Kunstner - filmens originaltitel/dansk eller engelsk titel - instruktør, land og år (skuespiller).

Rublev

Andrej Rublev/Den yderste dom – Andrej Tarkovskij, USSR 1966 (Anatolij Solonitsyn).

Micheangelo

The Agony and Ecstasy/Michelangelo, smerte og ekstase – Carol Reed, USA 1956 (Charlton Heston).

El Greco

El Greco/El Greco – Luciano Salce, Italien-Frankrig 1966 (Mel Ferrer).

Rembrandt

Rembrandt/Rembrandt – Alexander Korda, England 1936 (Charles Laughton).

Rembrandt/Et liv i lidenskab – Hans Steinhoff, Tyskland 1942 (Ewald Balser).

Schlüter

Andreas Schlüter – Herbert Maisch, Tyskland 1942 (Heinrich George).



NOTER

1. Jf. Josef Maria Eder: History of Photography (Dover, New York 1978), p. 348.
2. Jf. Jean Renoir: Renoir, min fader (Hasselbalch, København 1963), p. 138.
3. Jf. Aaron Scharf: Art and Photography (Penguin, Harmondsworth 1974); Van Deren Coke: The Painter and the Photograph (Un. of New Mexico, Albuquerque 1972).
4. 1873, Musée des Beaux-Arts, Pau; 1877, Musée des Beaux-Arts, Lyon. Rep. i Fiorella Minervino: Degas (Flammariion, Paris 1974), pl. 28-29, 32.
5. Jf. Ivor Montagu: Film World (Penguin, Harmondsworth 1964); Eadweard Muybridge: The Human Figure in Motion (Dover, New York 1955).
6. Marinetti citeret efter Verdenslitteratur, 20. århundrede (Gyldendal, København 1968), p. 132.
7. Citeret efter Umbro Apollonio (ed.): Futurist Manifestos (Thames and Hudson, London 1973), pp. 27-28.

Gainsborough

Kitty/Kitty – Mitchell Leisen, USA 1946 (Cecil Kellaway).

Goya

The Naked Maja/Den nøgne Maja – Henry Koster & Mario Russo, USA-Italien 1958 (Anthony Franciosa).

Goya – Konrad Wolf, DDR 1969 (Donatas Banionis).

Goya, Historia de una soledad – Nino Quevedo, Spanien 1971 (Francisco Rabal).

Utamaro

Utamaro o meguru gonin no onna/Utamaro and his five women – Kenji Mizoguchi, Japan 1946 (Minosuke Bando).

do. (remake)/Utamaro, Painter of women – Keigo Kimura, Japan 1959 (Kazuo Hasegawa).

?/Utamaro's World – Akio Jissoji, Japan 1977 (Shin Kishida).

Cézanne

birolle i The Life of Emile Zola/Emile Zola's liv – William Dieterle, USA 1937 (Vladimir Sokoloff).

Gauguin

The Moon and the Sixpence/Drømmen – Albert Lawin, England 1942 (George Sanders).

Lust for Life/Filmen om Van Gogh – Vincente Minnelli, USA 1956 (Anthony Quinn).

Van Gogh

Lust for Life/Filmen om Van Gogh – Vincente Minnelli, USA 1956 (Kirk Douglas).

Pirosmanašvili

Pirosmani/Pirosmani – Georgij Šengelaia, USSR 1971 (Avtandil Varazi).

Munch

Edvard Munch/Edvard Munch – Peter Watkins, Sverige-Norge 1975 (Geir Westby).

Toulouse-Lautrec

Moulin Rouge/Moulin Rouge – John Huston, England 1953 (José Ferrer).

Picasso

Picassos äventyr/Picassos eventyr – Tage Danielsson, Sverige 1978 (Gösta Ekman).

Modigliani

Montparnasse 19 – Jacques Becker, Frankrig 1957 (Gérard Philipe).

Gaudier-Brzeska

Savage Messiah/Livets galskab – Ken Russell, England 1972 (Scott Antony).

8. -Unikke former i rummet- (1913, Museum of Modern Art, New York), rep. i Apollonio, pl. 70.
9. Severini: privatsamlinger i Milano; rep. i Pieri Pacini: Gino Severini (Sadea, Firenze 1966), pl. 11, 12. Balla: privatsamling, London; Museum of Modern Art, New York; rep. i Apollonio, pl. 34 og 30. Jf. Ralph Stephensen & Jean R. Debrix: The Cinema as Art (Penguin, Harmondsworth 1965), pp. 125 f.
10. Museum of Art, Philadelphia; rep. i Calvin Tomkins: The World of Marcel Duchamp (Time-Life, Nederland 1973), p. 27.
11. David Sylvester: Interviews with Francis Bacon (Thames and Hudson, London 1975), p. 34; Jf. John Russell: Francis Bacon (Thames and Hudson, London 1979), pp. 55 ff.
12. Jf. Tendenzen der zwanziger Jahre (katalog til 15. Europäiske Kunstaustellung, Vestberlin 1972), p. 4/141. Kochs maleri findes i Gemeente museum, Haag.

13. Jf. Van Deren Coke: *The Painter and the Photograph*, p. 136.
14. Jf. Matthew Baigell: *Thomas Hart Benton* (Abrams, New York 1975), p. 74, 47.
15. Museum of Modern Art, New York; rep. i Clifford Wright: *Helten i den nye verden* (Borgen, København 1963).
16. Dalvyn Galleries, New York; rep. i Bernard Noël: *Magritte* (Bonfiori, Naefels 1977), p. 11.
17. Jf. Standish D. Lawder: *The Cubist Cinema* (New York Un., New York 1975), p. 82.
18. Jf. René Schwob: *Une mélodie silencieuse* (Grasset, Paris 1929), frontispice.
19. -Portrait of Mae West-, Art Institute, Chicago; -Shirley Temple- (også med titlen: -The Sphinx of Barcelona-), Museum Boymans, Rotterdam; rep. i Jacques Dopagne: *Dali* (Amiel, New York 1974), pl. 40, 41.
20. Jf. Graham Greene: *The Pleasure-Dome* (Secker & Warburg, London 1972), pp. 276 f.
21. 1958, privatsamling, Monaco; rep. i Gaston Diehl: *Van Dongen* (Uffizi, Lugano), p. 84.
22. -Marilyn-, 1962, privatsamling New York; rep. in Herbert Read: *A Concise History of Modern Painting* (Thames and Hudson, London 1974), p. 305.
23. Øystein Hjort: -Billede-filmbillede, nogle berøringspunkter-, *BILLEDKUNST*, vol. I, nr. 1 (København 1966), p. 23.
24. Kunstmuseum, Göteborg; rep. i Carl G. Laurin: *Kunsthistorie II* (Koppel, København 1927), p. 352.
25. Pictorial Beauty on the Screen (Macmillan, New York 1923), p. 21. Jf. også Vachel Lindsay: *The Art of the Moving Picture* (Liveright, New York 1970), chapter IX.
26. Jf. Louis Hourticq: *Geschichte der Kunst in Frankreich* (Hoffmann, Stuttgart 1912), p. 349.
27. Jf. William Gaunt: *Victorian Olympus* (Cardinal, London 1975); Philippe Julian: *The Orientalists* (Phaidon, Oxford 1977); Aleksa Celebonović: *The Heyday of Salon Painting* (Thames and Hudson, London 1974).
28. Peter & Linda Murray: *A dictionary of art and artists* (Penguin, Harmondsworth 1972), p. 264.
29. Om iserne jf. artikler i Hans Scheufl & Ernst Schmidt: *Eine Subgeschichte des Films I-II* (Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1974) og Tony Richardson & Nikos Stangos (eds.): *Concepts of Modern Art* (Penguin, Harmondsworth 1974).
30. Om kubistisk film, jf. Lawder (note 17).
31. Roy Armes: *Film and Reality* (Penguin, Harmondsworth 1974), p. 172.
32. Om ekspresionistisk film, jf. Lotte Eisner: *The Haunted Screen* (Thames and Hudson, London 1969).
33. Om futuristisk film, jf. Mario Verdone: *Cinema e letteratura del futurismo* (Bianco e nero, Roma 1968), Michael Kirby: *Futurist Performance* (Dutton, New York 1971).
34. Manifestet citeret efter Apollonio (note 7), pp. 207-8.
35. Jf. Herbert Read: *Hans Richter* (Griffon, Neuchâtel 1965), p. 118.
36. Om dadaistisk film, jf. Lawder (note 17) og Scheufl & Schmidt (note 29).
37. Salvador Dali: *The Secret Life of Salvador Dali* (Dial, New York 1942), p. 212.
38. Om surrealistisk film, jf. Ado Kyrou: *Le surréalisme au cinéma* (Terrain vague, Paris 1963); Alain & Odette Virmaux: *Les surréalistes et le cinéma* (Seghers, Paris 1976); J. H. Matthews: *Surrealism and Film* (Ann Arbor, Michigan 1971); Malcolm Haslam: *The Real World of the Surrealists* (Rizzoli, New York 1978).
39. *The Secret Life of Salvador Dali*, p. 282.
40. Jf. illustration i Matthews (note 38).
41. Om pop art, jf. Simon Wilson: *Pop* (Thames and Hudson, London 1974).
42. Om ekstrem-realisme, jf. Gregory Battcock (ed.): *Super Realism* (Dutton, New York 1975), Peter Sager: *Neue Formen des Realismus* (DuMont, Köln 1973), Linda Chase: *Hyperrealism* (Academy, London 1975), *LOUISIANA REVY* 13. årg. nr. 3, feb. 1973.
43. Leo Braudy: *Jean Renoir - The World of his films* (Doubleday, New York 1972), pp. 19-20.
44. Kunsthalle, Hamburg; rep. i Sandra Orienti: *Manet* (Abrams, New York), pl. 39.
45. *Jeu de Paume*, Paris; rep. i Elda Fezzi: *Renoir* (Rizzoli, Milano 1972), pl. 32-33.
46. 1863, *Jeu de Paume*, Paris; rep. i Orienti (se note 44), pl. 4-5.
47. National Gallery, London; rep. i Fezzi, pl. 7a.
48. *Jeu de Paume*, Paris; rep. i Fezzi, cat. nr. 767.
49. Privatsamling, Paris; rep. i Denis Rouart: *Renoir* (Skira, Genève 1954), p. 82.
50. Museum of Art, Philadelphia; rep. i Fezzi, cat. nr. 630.
51. National Gallery, London; rep. i Fezzi, cat. nr. 632; Privatsamling, Washington; rep. i Fezzi, cat. nr. 643.
52. Privatsamling, Paris og Genève; rep. i Rouart (se note 49), p. 95 og i Elda Fezzi: *Renoir* (Sadea, Firenze 1968), p. 68.
53. Peter Bogdanovich: *John Ford* (Studio Vista, London 1967), p. 87.
54. Begge i Museum of Modern Art, New York; rep. i Alfred H. Barr: *Masters of Modern Art* (The Museum of Modern Art, New York 1954), pp. 111, 163. Det kan nævnes, at Wyeth-billedet også har givet visuel inspiration til Peter Handkes film -Die linkshändige Frau- (1978), jf. *Filme in der Bundesrepublik*, 2-3/78 (München 1978), p. 13.
55. Ludwig H. Heydenreich: *Leonardo - The Last Supper* (Penguin, London 1974), p. 101. Leonards billede: 1497; S. Maria delle Grazie Milano; rep. i Della Chiesa: *Leonardo* (Rizzoli, Milano 1967), pl. 40-41.
56. Musée Condé, Chantilly.
57. Franz Hattinger: *The Duc de Berry's Book of Hours* (Hallwag, Bern 1973), tekst til pl. 18.
58. Harry M. Geduld: *Filmguide to Henry V* (Indiana Un., Bloomington 1973), p. 46.
59. Mauritshuis, Haag; rep. i Paolo Lecaldano: *Rembrandt* (Rizzoli, Milano 1969), pl. 8-9.
60. National Gallery, London; rep. i Marina Anzil: *The National Gallery* (Arco, New York), p. 51; jf. Jean Sémoulé: *Dreyer*, (Ed. Universitaires, Paris 1962), p. 102.
61. Victor Bachy: *Jacques Feyder, Antologie du cinéma*, II (L'Avant-Scène, Paris 1967), p. 445.
62. Frans Hals -Officerer fra St. Georgs borgermilitis, Haarlem-, 1627, Frans Halsmuseum, Haarlem; rep. i E. C. Montagni: *Frans Hals* (Rizzoli, Milano 1974), pl. 12-13.
63. Institute of Arts, Detroit; rep. i William Gaunt: *Painters of Fantasy* (Phaidon, London 1974), p. 45.
64. Heinrich Kleist: *Sämtliche Werke*, I (Schlüter, Leipzig 1928), p. 174.
65. Ca' Rezzonico, Venezia; rep. i Francois Fosca: *The Eighteenth Century - Watteau to Tiepolo* (Skira, Genève 1952), p. 40.
66. T-L museet, Albi; rep. i G. M. Sugana: *Toulouse-Lautrec* (Rizzoli, Milano 1969), pl. 50.
67. Folkwang Museum, Essen; rep. i Paul Vogt: *Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert* (DuMont, Köln 1972), p. 233.
68. Musée National d'Art Moderne, Paris; rep. i Joseph-Emile Muller: *A Dictionary of Expressionism* (Methuen, London 1972), p. 40.
69. Om Giger, jf. Jörg Krichbaum & Rein A. Zondergeld: *DuMont's kleines Lexikon der Phantastischen Malerei* (DuMont, Köln 1977), p. 120 ff.
70. Citeret efter billedudg. (Avon, New York 1979).
71. Tate Gallery, London; rep. i Russell (se note 11) p. 9.
72. Prado, Madrid; rep. i Rita De Angelis: *Goya* (Rizzoli, Milano 1974), pl. 58.
73. Henholdsvis Metropolitan Museum, New York, rep. i Giorgio T. Faggini: *The Van Eycks* (Abrams, New York), pl. 63, og Mayer v. d. Bergh, Antwerpen, rep. i Piero Bianconi: *Bruegel* (Rizzoli, Milano 1967), p. 100.
74. Kunsthistorisches Museum, Wien; rep. i Bianconi (se note 73), pl. 28-29.
75. Louvre, Paris; rep. i Jacques Thuillier: *Georges de La Tour* (Flammarion, Paris 1973), pl. 35, 38. Et andet eksempel på direkte imitation findes i Pasolinis -Mamma Roma- (1962), hvor den unge mand ligger udspændt på en -afstraffelsesbænk- og ses i samme perspektiviske forklædning som den døde Jesus i Andrea Mantegnas maleri fra 1480 (Brera, Milano), jf. Pier paolo Pasolini (Hanser, Reihe Film, München 1977), p. 113.
76. Jf. Barbara Coffey: -Art and film in François Truffaut's Jules and Jim and Two English Girls-, *FILM HERITAGE*, vol. 9, no. 3, Dayton 1974.
77. Alte Pinakothek, München; rep. i Edi Baccheschi: *The Alte Pinakothek* (Bartholomew, Edinburgh), p. 62. Jf. Lundgren i *KOSMORAMA* nr. 120, København 1974.
78. Begge i Louvre, Paris; rep. i Richard Hamann: *Geschichte der Kunst* (Knaur, München 1955), pp. 758, 760. Jf. desuden Peter Scheepers: *Den fortællende film* (Munksgaard, København 1972), p. 107 f.
79. Robert Wallace: *The World of Rembrandt* (Time-Life, Nederland 1976), p. 18.
80. -Selvportræt ved staffeliet-, 1660, Louvre, Paris; rep. i Lecaldano (se note 59), pl. 50.
81. Irving Stone: *Lust for Life* (1934; her citeret efter Pocket Books, New York 1951), pp. 465 f.
82. Van Gogh museum, Amsterdam; rep. i Paolo Lecaldano: *Van Gogh II* (Flammarion, Paris 1971), pl. 124-125.
83. Om dokumentariske kunst-film, jf. André Bazin: -Peinture et cinéma-, *Qu'est-ce que le cinéma II* (Cerc, Paris 1959); Henri Lemaître: *Beaux-arts et cinéma* (Cerc, Paris 1956); Lemaître: -La culture artistique et les moyens audio-visuels-, *Dix ans de film sur l'art I* (ed.: Unesco, Paris 1966); Lauro Venturi: -Films on Art: An Attempt at Classification-, *THE QUARTERLY OF FILM RADIO AND TELEVISION*, vol. VII, no. 4, Berkeley 1953; *Films on art* (U.N., Paris 1949); *Films on art* (U.N., Paris 1951); *Films on art* (Am. Federation of Arts, Kingsport 1952); *Le Belle arti e il film* (Bianco e nero, Roma 1950).
84. Jf. OBLIQUES No. 16-17, Paris 1978, specialnummer om Robbe-Grillet, pp. 200 f.
85. Barsaog: *Le décor de film* (Seghers, Paris 1970); rev. eng. udg.: *Caligari's Cabinet and other grand illusions. A History of Film Design* (Boston 1976).
86. Francois Truffaut: *Hitchcock* (Panther, London 1969), p. 193.
87. Jf. Lawder (se note 17), pp. 99 ff. og Légers maleri -Soldater der spiller kort-, 1917, Krøller-Müller museum, Otterlo; rep. i museets katalog (1962).
88. Jf. artikel i *The Britannica Encyclopedia of American Art* (Enc. Brit., Chicago 1973). Albright's maleri er nu i Kennedy Galleries, New York; rep. i Gaunt (se note 63), p. 87.
89. Jf. Xavière Gauthier: *Leonor Fini* (Musée de poche, Paris 1979), pp. 127 ff.
90. Jf. Jerzy Topolitz: *Geschichte des Films II* (Henschelverlag, Götterlin 1979), p. 34 f.
91. Penguin, Harmondsworth 1963, pp. 5 f.
92. Jf. Herschensohn: *Resurrection in Cannes - The Making of The Picasso Summer* (Barnes, Cranbury 1979).
93. Jf. Attilio Rossi: *Posters* (Hamlyn, London 1969), p. 23.
94. Om Sven Brach, se Henrik Bramsen & Knud Voss: *Dansk kunsthistorie V* (Politiken, København 1975), pp. 151 f. Om Metlicovic, se Rossi (note 93), p. 67. Om russiske revolutionsplakater, se E. Decaux: -Affiches soviétiques-, *CINÉMATOGRAPHE* nr. 36, Paris 1978, og om østeuropæiske plakatkunst, se tidsskriftet *FILM A DOBA* (Praha).
95. John Kobal i 50 years of Movie Posters (Hamlyn, London), p. 137.
96. Rep. i Arthur L. Guptill: *Norman Rockwell Illustrations* (Watson-Guption, New York 1972), p. 132.
97. Rep. på omslaget af *FILM COMMENT*, March-April 1976.
98. Plakaterne rep. i *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918-1932*, II (Henschelverlag, Ostberlin 1975); jf. også Helmut Korte (ed.): *Film und Realität in der Weimarer Republik* (Hanser, München 1978).
99. Filmciteret i Adrian Mabens kortfilm om Magritte (vist i svensk TV II, 30.12.1979).
100. -Entretien avec Jacques Monory-, *CAHIERS DU CINÉMA* no. 278-9, august 1977. Jf. også *LOUISIANA REVY* 15. årg. nr. 4, 1975, pp. 11 ff. Om La Jettée, se Bjørn Rasmussen: *Films Hvem Hvad Hvor V* (Politiken, København 1970), pp. 321 ff.
101. Om disse film, se Read (note 35).
102. Les Dessins Mexicains d'Eisenstein (Sovietski khou-dojnik, Moskva 1968); Izbrannye proizvedenija v šesti tomakh (Moskva 1964-1971); *Réflexions d'un cinéaste* (Progres, Moskva 1958).
103. Jf. Lotte H. Eisner: *Fritz Lang* (Secker & Warburg, London 1976), pp. 10 ff.
104. Casanova's Memoirs (Exotica Club, New York 1930).
105. Jf. Eisenstein: *The Film Sense* (Faber, London 1943); samt -El Greco- og -Piranesi- eller die Fluktuation der Formen-, Über Kunst und Künstler (Rogner & Bernhard, München 1977). Se også Carlo L. Ragghianti: -Eisenstein, cinema e arte-, *Arti della visione - I*, cinema (Einaudi, Torino 1975).
106. Godard: -Propos rompus-, *CAHIERS DU CINÉMA* nr. 316, oktober 1980; Bresson: *Notes sur le cinématographe* (Gallimard, Paris 1975); Rohmer: -Le celluloid et le marbre, II: Le siècle des peintres-, *CAHIERS DU CINÉMA*, nr. 49, juli 1955.
107. -And Images Triumph on the Screen- (1925), *Essays on art 1915-1928*, vol. I (Borgen, København 1968), pp. 230, 232.
108. -Den fjerde dimension i filmen-, Udvalgte skrifter (Odin Teatret, Holstebro 1972), p. 117; jf. Troels Andersen: *Moderne russisk kunst 1910-1925* (Borgen, København 1967), p. 118.
109. -The Artist and the Cinema- (1926), *Essays* (se note 107), pp. 237-8.
110. -A critical essay on the plastic quality of Abel Gance's film The Wheel- (1922), -Ballet Mécanique-, -Speaking of cinema- (1933), *Functions of Painting* (Thames and Hudson, London 1973).
111. Léger, pp. 100-103.
112. Marcel L'Herbier (ed.): *Intelligence du cinématographe* (Corréa, Paris 1946), p. 239.
113. L'Herbier, p. 248.
114. München 1925.
115. Richard Kostelanetz (ed.): *Moholy-Nagy* (Allen Lane, London 1970), p. 133.
116. -The colour film-, Charles Dwy (ed.): *Footnotes to the Film* (Dickson, London 1936), p. 118.
117. Her citeret efter udgaven Gonthier, Genève 1963.
118. Faure, p. 24.
119. Faure, p. 27.
120. Faure, p. 32.
121. *CRITIQUE*, vol. I, no. 3, New York 1947. Her citeret efter Gerald Mast & Marshall Cohen (eds.): *Film Theory and Criticism* (Oxford Un., New York 1979).
122. Panofsky, p. 246.
123. Panofsky, p. 253.
124. *CINEMA QUATERLY*, vol. 1, no. 1, 1932. Her citeret efter Richard Dyer MacCann (ed.): *Film - A Montage of Theories* (Dutton, New York 1966).
125. Read, pp. 166 f.
126. Malraux: *Scènes choisies* (Gallimard, Paris 1946), p. 326.
127. *Les voix du silence* (Galerie de la Pléiade, Paris 1956), p. 300.
128. Madonna dell'Orto-kirken, Venezia; rep. i Pierluigi de Vecchi: *Tintoretto* (Rizzoli, Milano 1970), cat. nr. 94A.
129. Op. cit., pp. 123-4.

ANDEN LITTERATUR

- Cohen, Keith: *Film and Fiction* (Yale Un., New Haven 1979).
- Grice, Malcolm Le: *Abstract Film and Beyond* (Studio Vista, London 1977).
- Histoire de l'art IV (Enc. de la Pléiade - Gallimard, Paris 1969).
- Poncet, Marie-Thérèse: *Etude comparative des illustrations du moyen âge et des dessins animés* (Nizet, Paris 1952).
- Hauser, Arnold: -The Film Age-, *The Social History of Art IV* (Routledge, London 1962).
- Masson, Alain: -La toile et l'écran-, *POSITIF*, nr. 189, januar 1977.
- Nilsen, Vladimir: *The Cinema as a Graphic Art* (Hill & Wang, New York 1959).
- Palazzoli, Daniela: *Fotografia cinema videotape - l'uso artistico dei nuovi media* (Fabbri, Milano 1977).
- Schwob, René: -Peinture et cinéma-, *Une mélodie silencieuse* (Grasset, Paris 1929).
- Tyler, Parker: *The Three Faces of the Film* (Yoseloff, New York 1960).