

An abstract painting in warm, earthy tones of brown, tan, and beige. The composition is dominated by thick, expressive brushstrokes that create a sense of movement and texture. The colors are layered and blended, with some areas appearing more saturated than others. The overall effect is one of organic, naturalistic forms, possibly suggesting a landscape or a close-up of a natural object. The word "APERITIF" is printed in a clean, white, sans-serif font in the upper right quadrant of the image.

APERITIF

Måltidsstillebenet, dets symbolik og problematik

Som aperitif og optakt til den videre beskæftigelse med vort emne vil vi straks fra begyndelsen søge at tage pejling af, hvad der adskiller det gode måltidsstilleben fra det virkelige måltid på den ene side og fra kopien deraf på den anden. Dertil kan det være på sin plads at opridse de væsentligste af de grundvilkår, der er gældende for måltidet som kunstnerisk motiv inden for vor vestlige kulturkreds i det mindste. Til det formål skal det fremholdes, at måltidsmotivet lige fra første færd både i sit udtryk og som udsagn har rummet en dobbelthed: ikke et simpelt modsætningsforhold som mellem godt og ondt, smukt og grimt, virkelighed og illusion, men det mere skæve mellem det attråede og det forbudte, mellem illusion og illusionsbrud. Et andet spørgsmål af betydning, som her vil blive indkredset, er det, der vedrører den for kunstnerne til rådighed stående symbolik og måden at bruge den på.

Rigdoms fylde og altings tomhed

I begyndelsen var måltidet: forudsætningen for livets opretholdelse, en gave. En naturens, en gudernes eller en Guds gave til menneskene, og den blev betragtet som en sådan. Eller det var en gave fra menneske til guddom, en offergave, og fra det ene menneske til det andet: fra den levende til den afdøde, fra vært til gæst, og i vennelag som i familiens kreds blev maden tegn på gavmildhed og omsorg. Alligevel kan indledningsordene fra Prædikerens Bog om, at alt er tomhed, "Vanitas vanitatum" (Præd 1,2), forekomme som en velvalgt åbningsreplik til beretningen om måltidsmotivet i kunsten.

Det er sådan, ordene lyder i *Vulgata*, den tidlige kristne oversættelse af Bibelen til latin, datidens lærde sprog. Det var indtil den protestantiske reformation i 1500-tallet den autoriserede hellige skrift for de kristne inden for Romerkirken. Heri

var det – og ganske særligt i Det Gamle Testaments jødiske skrifter – at man hentede sine leveregler og sin livsvisdom. Gennem lange perioder af vor kulturhistorie har derfor netop dette gammeltestamentlige skrift været et af de mest læste, også når det kom til spørgsmålet om, hvordan man skulle forholde sig til de timelige glæder og sit jordiske gods. Selv over noget så muntert og livsbekræftende som måltidet og over dets behandling som stillebenmotiv kaster derfor den strenge og livsforsagende moralists glædesløse tale sin skygge. Og vi kender jo også i dag så udmærket til denne madglædens skyggeside. For selv om bibelkyndighed så afgjort ikke tæller med blandt de efterstræbelsesværdige dyder nu til dags, så er den bibelske lære gået os i blodet eller rettere i kulturen. Og nok er vore moralske parametre andre end tidligere tiders registre af dødssynder. Det forhindrer dog ikke, at maden og det, som vi spiser, stadig er omgærdet med megen mistænksomhed og mange samvittighedsskrupler. Lad så være, at ernæringsforskrifter, resursebevidsthed, dyrevelfærd og andre rettroende hensyn har erstattet fråseri, fylderier, liderlighed og lyst samt lignende gode gamle begreber for utidig madglæde. Måske skyldes det ene og alene, at det at indtage et måltid er så time ligt som noget, fordi det nødvendigvis må involvere alle vore sanser og dermed bliver indbegrebet af selve sanseligheden.

Sådan har det altid været med det, man spiser, eller for at blive ved Det Gamle Testamente, lige siden syndefaldet, da Eva kastede sine øjne på kundskabens træ – eller med den førnævnte *Vulgatas* ord: "lignum scientiae boni et mali" ("træet til kundskab om godt og ondt") – og "så, at det var godt at spise af" (1 Mos 3,6). Fra synet var der ikke langt til at række hånden ud for at føle den runde form mod håndfladens hulning, plukke en af de fristende frugter og så endelig at smage på den ved at tage en knasende bid af dens saftige, duftende kød – for derpå at række den videre til sin Adam.

Det var synd! – hendes synd, der blev til hele menneskeheden, ja, også vor synd – for dermed intoneredes den biklang af noget pirrende og forbudent eller moralsk forkasteligt, af lyst og seksualitet, og tillige af død og forkrænkelighed, der alle dage har ledsaget glæden ved måltidet som et *basso continuum* og gør det den dag i dag, nu blot forklædt som vægtvogter eller sundhedsapostel eller iklædt surrealtetens morbide humor.

At den forbudne frugt skulle være et æble, er en senere tilsnigelse – for nu straks med dette ærkesymbol som eksempel at kaste os ud i det hav af betydninger og betydningslag og følgelig tolknings- og fejltolkningsmuligheder, som frugter og alle andre ingredienser i vore måltidsstillebener kan gemme på, når de betragtes fra symbolikkens synsvinkel. Nu kan fejlene på den ene side skyldes den fejlagtige viden eller over-

levering, der har dannet baggrund for et givent symbols opståen og betydningsfunktion, mens de på den anden kan hidrøre fra vore egne fejlslutninger i forsøget på at trænge ind i dette for os fremmede univers.

Hvad æblet angår, så kan fejlkilden være at finde i selve den bibelske tekst, og fejlen bero på det sproglige sammenfald i *Vulgata* mellem det latinske ord for "ondt" og "æbletræ": *malus*. Eller syndefaldsfrugtens udlægning kan være udsprunget af netop æblets almindelige anvendelse som frugtbarhedssymbol i forskellige ikke-kristne religioner.

En anden og nok så nærliggende kandidat kunne være det siden så yndede arvesyndssymbol, figenen, hvis blade de to første syndere som bekendt brugte til at skjule deres nøgenhed med (Gen 3,7). Den synes da også at være brugt i enkelte tidlige syndefaldsfremstillinger, ligesom i øvrigt vindrueklasen, hvis senere optræden i forbindelse med måltidsmotivet dog skulle blive en mere positiv som nadversymbol. Den kan være valgt ud fra historien om Noahs vindyrkning (Gen 9,20-22) som en parallel til syndefaldsmyten eller takket være dens duft og smag af hedenskabens bakkantiske beruselse. Endelig har pæren været bragt i forslag, men som vi vil se det, er også den endt på den symbolske positivliste.

Tilbage står nu æblet. Og at det stadig i vore dage har en bismag eller -betydning af at være roden til alt ondt, godtgøres af det store røde æble som Milena Barberis (f. 1951) lader sin uskyldsrene madonnaagtige kvindeskikkelse løfte mod munden med besvær eller afsky som et modstykke til den villigt og let overtalte Eva. Er det ikke det oprindelige, så er det dog det fra gammel tid vedtagne syndefaldssymbol, der her lyser beskueren i møde gennem årtusinderne (ill. 3). Værket, der er udført i digitalt maleri, blev vist på udstillingen om *Kvinderne og måltidet* i Aosta i 2005 (Corgnati 2005, pp. 92 ff. – II.c.v.).

Men som det skal vise sig, begynder æblets historie som stillebenmotiv, ligesom historien om selve måltidsstillebenet, i en anden tidsalder længe før syndefaldets mytiske tid; og netop æblet er en af de spiser, der gennem de skiftende tider og i lige så skiftende symbolbetydninger har været en fast tilbagevendende ingrediens på måltidsstillebenets bord, sammen med brødet og sammen med det vand eller vin og i næste række fisken i dens mange betydningsmæssige afskygninger. At man inden for de områder af religiøs og anden art, hvori vore måltidsstillebener er hjemmehørende, ikke eller kun sjældent har gjort den slags fremstillinger til opslagstaver eller tabeller over de ved guddommeligt lovbud forbudne spiser – i lighed med de jødiske og islamiske hellige skrifers præcise opregninger deraf – bidrager kun



3. Milena Barberis,
La mela, 2005.
Digitalt maleri på lærred,
145 x 90 cm.

yderligere til tolkningsmulighedernes mangfoldighed. I stedet overlades værdisætningen og den efterfølgende vurdering af det fremstillede måltid til beskueren og hans egen dømmekraft og samvittighed, etik eller moral.

Til trods for at valget dermed bliver en personlig sag, så bliver det dog til syvende og sidst truffet ud fra de retningslinjer, som livet inden for et bestemt fællesskab har været medvirkende til at afstikke som rettesnor for den enkeltes tilværelse, i ældre tider med deres mere faste religiøse, sociale og ideologiske normsæt måske nok i højere grad end i dag. Som moderne menneske vil man derfor – selv uden



4. Jacques Linard,
Les cinq sens, 1638.
 Olie på lærred,
 55,3 x 68 cm.
 Strasbourg, Musée des
 Beaux-Arts.

helt at kunne følge den oprindelige tankegang – ganske udmærket kunne se sig til meningen bag de tidligere århundreders måltidsstillebener. Fra at indgå som element i de forskellige religioners kultiske foranstaltninger til sikring af menneskelig overlevelse i materiel eller åndelig forstand, så bliver måltidet i en senere tid set som indbegrebet af alt jordelivs ubestandighed og måltidsstillebenet som dets repræsentation.

Et træk er desuden gennemgående for afbildningen af alt, hvad der er spiseligt, eller som kan tilberedes, så at det bliver det. Det er på den ene side aldeles håndgri-

beligt og nærværende som ting og rummer på den anden en anelse eller forudanelse om forgængelighedens intethed. I enhver måltidsgengivelse, uanset med hvilket formål den er malet, går tingslighedens fylde hånd i hånd med altings tomhed, og gennem billedet af selv den mest opulente eller raffinerede måltidsopstilling klinger den hule lyd af vanitas med som den dystre grundtone.

Det er ikke mindst tilfældet i de billeder, hvis motiv er de fem sanser som i den franske maler Jacques Linards (1597-1645) fremstilling fra 1638 (ill. 4). Sanserne blev tit symboliseret ved forskellige genstande som i Linards tilfælde smagssansen med figen og granatæble – hhv. arvesynden og opstandelsen – og blev derigennem tillige forbundet med en kristen symbolik. Derudover er hans spillekort, spejl og ruiner som henvisninger til forgængelighed og forfængelighed eller til de tomme glæder og den omskiftelige lykke en typisk vanitas-symbolik.

Undersøger man de mange og meget forskelligartede måltidsstillebener – både dem, der især i den ældre tids kunst indgår som betydningsbærende momenter i fremstillinger af anden art, og det egentlige måltidsstilleben, som det udvikles i perioden fra renæssancen og frem til moderne tid – det tidsrum, der også i nærværende fremstilling er tildelt mest tyngde – så fungerer vanitas-begrebet som en mindste fællesnævner. Det gælder, hvad enten fremstillingen har til opgave at eliminere tilintetgørelsen eller tværtimod at sublimere den. Vanitas-motivet vil da også udgøre et ledemotiv for den her påbegyndte beretning og danne den – til tider meget, til andre knap så synlige – røde tråd i dens ellers nok så brogede vævning.

Endnu en faktor, som må tages med i betragtningen, hvis man skal nå ind til måltidsstillebenets både syns- og betydningsmæssige kerne, er sulten; for hvem lader sig friste af et måltid mad, hvis ikke man har en sult at stille? Hvad slags sult det kan være og har været gennem tiden, er et andet af de spørgsmål, som er medvirkende til at gøre det ellers tit oversete motiv så tiltrækkende. Sikkert er det under alle omstændigheder, at det ikke har været det samme, som måltidsstillebenernes betragtere til forskellig tid har søgt i motivet.

Hvad, hvorfor, hvordan?

Hvad et måltidsstilleben nærmere bestemt er, er ikke så ligetil en sag at afgøre. Dog vil det forhåbentligt stå læseren mere klart på den sidste end på denne den første side af historien om det mangefacetterede motiv. Takket være sit direkte forhold til de ting, der er billedets motiv, har stillebenet og vel i særlig grad måltidsstillebenet

med dets gengivelse af naturens egne frembringelser formentligt til alle tider øvet sin tiltrækning på den uhildede beskuer. Og hans umiddelbare reaktion på det sete har været at få opklaret, hvad det er, han ser. Kunstnerens bestræbelse har derfor naturligt nok måttet gå i retning af at få tilvejebragt den mest overbevisende gengivelse af de omhandlede fødemidler: et mål, der til tider har bragt stillebenet i et vist modsætningsforhold til den samtidige kunst i øvrigt.

Grunden hertil er, at kunsten ellers var af en anden slags og til andet, gerne religiøst eller andet officielt, brug, ligesom den som sit fornemste motiv havde menneskefiguren i guders, herskeres og heltes skikkelse. Forståeligt nok, kan man mene, så længe måltidet kun var en biting i værker til den slags formål. Men selv med motivets selvstændiggørelse forstærkes den tendens med tiden, indtil kulminationspunktet nås med kunstakademiernes rangordning af de afbildningsværdige motivtyper i 1700-tallet, hvor stillebenet henvises til en sidsteplads. Anderledes forholdt man sig til stillebenet i tiden derefter, da fremstillingen af de livløse ting, herunder af måltidet, blev en prøvesten for malerens evne til gennem sin skildring at gøre billede til virkelighed – en set virkelighed for sit publikum. I perioden frem mod modernismens komme blev måltidsingredienserne sammen med andre stillebenelementer til og med en del af det nære miljø og de personlige ting, hvori avantgardens kunstnere tog deres afsæt for springet ind i den nye tid: fra spisebordet med tallerken, brød og sukkerdåse, vinflaske og glas til atelieret med malergrej, pipe, tobak og aviser. Men også det traditionelle motiv med frugtskålen blev efterprøvet af de eksperimenterende kunstnere. At Paul Cézanne (1839-1906), en af modernismens pionerer, bringer sine runde æbler på geometriens strenge formel, er på den ene side et led i hans undersøgelse af tingen selv og på den anden en udfordring for os som moderne beskuerer, til at vi ser hans æbler både som det, de er, og som noget andet (ill. 5).

Aldrig så snart har beskueren fået svar på dette sit første spørgsmål, før han lader det følge af et *hvorfor*? Og hertil må det siges, at besvarelsen nok i de ældste tider med den mest indlysende anvendelsesform i relation til måltidsstillebenet f.eks. i gravkunsten har været ret så klar og entydig. De afbildede måltidsingredienser kan her kun have haft til formål enten som offergave til guderne eller som gravgave til den afdøde at sikre dennes videreleven. Allerede tidligt kompliceres dog forholdet, og det til trods for, at der gennem det meste af antikken og endnu langt ind i middelalderen er tale om en kunst, der hovedsageligt står i religionens tjeneste. Det var i antikken tilfældet inden for frugtbarheds- og frelseskulterne. I middelalderen var



det i forbindelse med den kunst, som er blevet til i kristendommens og mere præcist i kirkens regi. Efterhånden inddrages stillebenmotiver i flere og flere sammenhænge, det være sig som talerør for forholdet mellem de forskellige sociale klasser eller religiøse, moralske og politiske holdninger samt ikke mindst de kønsmæssige relationer og roller med alt, hvad det indebærer af fordomsfuldhed og fordømmelse eller frisind og forsvar.

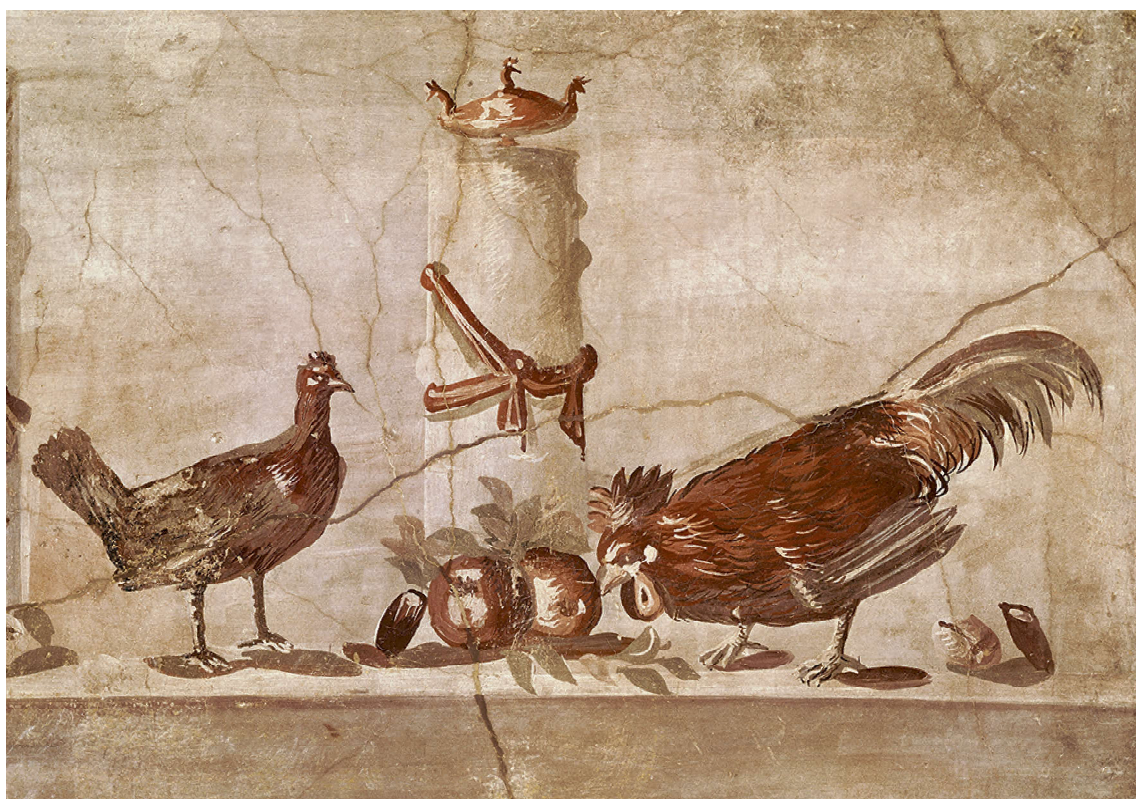
Dermed kommer også de forskellige måltidstyper og -ingredienser til at indgå i stadig nye betydningskonstellationer, ofte med en udvidelse eller omvending af

5. Paul Cézanne,
Grønne æbler, 1873.
Olie på lærred,
26 x 32 cm.
Paris, Musée d'Orsay.

6. Xenion med en høne og en hane, der pikker i et æble, del af vægudsmykning fra Herculaneum, før 79 e.v.t. Enkaustisk fresko. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

deres oprindelige religiøse symbolik til følge, ligesom der kan skelnes mellem den enkelte tings egen og helhedens samlede betydningsfunktion. Det er et træk, der kendetegner hovedparten af såvel det traditionelle som det moderne måltidsstilleben. Det gælder ligeledes æblerne i det lille romerske stilleben, et såkaldt xenion (af græsk: gæstegave), fra et privat hus i Herculaneum (ill. 6). Takket være de levende høns og da især den æblepikkende hane får de nemlig her tilføjet en ekstra betydning eller måske flere.

Har nu beskueren sit tilhørsforhold til nutiden og sit orienteringspunkt ud fra den moderne kunst og kunstopfattelse, vil han uvægerligt til de to foregående spørgsmål føje et hvordan? For med det moderne kunst- og kunstnerbegreb in mente er det, der har hans største interesse hverken fremstillingens motiv- eller betydningsunivers. Det er kunstnerens arbejde i form af den helt bogstavelige udarbejdelse af det personlige billedkoncept og den ikke kun håndværksmæssige, men først og fremmest kunstneriske bearbejdning af billedfladen, der tæller: hvordan



han eksempelvis vælger at afbilde sit æble. Vi er endog tilbøjelige til at tilbageprojicere denne vor interesse for billedet som kunstværk til de tider, da dets funktion var en ganske anden og mere nyttebetonet end som genstand for den individuelle beskuers æstetiske oplevelse.

Livstydning som billedbetydning

Et helt andet spørgsmål er det, om der ud af mængden af samtidige måltidsstillebener kan udtrækkes et fællestræk, en tankefigur eller betydningsmodus, der kan opfattes som paradigmatisk for den alment menneskelige tilværelsesforståelse og livstydning i det pågældende tidsrum.

Skal man finde et svar herpå gennem måltidsmotivet, kan man i første omgang særligt rette opmærksomheden mod de tidsperioder, da der inden for billedmediet sker et såvel kunstnerisk-æstetisk som brugs- og betydningsmæssigt markant skift. For dér er det, at man tydeligst vil kunne skelne brudfladerne mellem gamle og nye motivkonventioner og betydningsmodi. Som det første af den slags tidehverv kan nævnes overgangen fra antik til middelalder og dermed fra hedensk til kristen billedbrug og symbolforståelse. Derpå følger med renæssancen og specielt hen mod dens slutning et for måltidsstillebenet mindst lige så afgørende nybrud med dets gradvise frigørelse fra den religiøse symbolfunktion og opståen som selvstændig kunstgenre. Endelig betegner modernismens begyndelse indgangen til vor egen endnu ikke afsluttede epoke. Det tydeliggøres med den forvandling, som motivet og dets enkelte komponenter undergår betydningsmæssigt og som æstetisk udtryk.

I forlængelse heraf kunne man så vove den yderligere antagelse, at de mellem-liggende tidsafsnit har været præget af en større konstans og konsensus i såvel kunstforståelse som i mentalitet og livsopfattelse. Man har dermed i højere grad end i forandringernes tid haft et fælles ståsted, hvorudfra man har set alt levendes liv, og hvori man har søgt at indordne og indrette sin egen menneskelige tilværelse. Det kan da tænkes, at man i de enkelte mellemfaser tilsvarende har haft bestemte måder at omsætte livstydning til billedbetydning på.

Har de gamle Middelhavslandes højkulturer, alle indbyrdes forskelligheder til trods, således været indspundet i forestillingen om et guddommeligt styret kosmos som det højeste livsprincip, så har det fra kristendommens tidligste dage og indtil middelalderens slutning været troens mysterium, der har dannet klangbund for menneskers måde at forstå verden på og for deres liv deri. Med renæssancen bliver

det derimod på de menneskelige forhold og værdier samt på den mellemmenneskelige kommunikation, at man funderer sin tilværelse og tilværelsestolkning. Og sproget, som det rendyrkes i retorikken, bliver den fælles forståelsesramme for en fornuftsmæssig omgang med livet, ja, med livet og døden, den ultimative antitese, som man sammen med retorikkens grundsubstans overtager fra antikken. Det sker dog ikke uden at omtyde dens enten-eller fra et hedensk kosmisk til et kristent trosmæssigt modsætningsforhold, som det mest kompromisløst sker i barokken. Samtidig hermed indvarsles moderniteten, hvis grundtræk er det menneskelige individs frisættelse fra enhver underordning under et højere eller ydre livsprincip. Begyndelsen blev gjort med 1700-tallets naturvidenskabelige gennembrud, hvor mennesket for første gang optræder i sin egenskab af udenforstående og objektiv iagttager af verden som en anden verden end ham selv; og det fortsætter frem gennem romantikken og modernismen med individets forståelse af sig selv som den personlighed, det jeg, der udgør paradigmet for sit eget livs tydning og betydning.

Nu er det ikke sådan, at de enkelte perioders måltidsfremstillinger bare ud fra deres egen billedbetydning uden videre kan indrubriceres under den ene eller anden af de her opregnede paradigmatiske kategorier af livstydning. Selv om hvert tidsafsnit, hver fase i det samlede forløb adskiller sig fra de øvrige ved sin specielle tankefigur, så er de elementer, tegn og symboler, der i billedkunsten anvendes som formidlere af de deri indeholdte betydninger, af grænseoverskridende karakter i forhold til den billedmæssige helhed, hvori de indgår. De vandrer på tværs af tid og rum: Nogle bibeholdes uændret eller i ny klædedragt; andre går i glemme for igen at blive aktualiseret; eller nye kommer til. Måltidsingredienser, der i én sammenhæng har haft en positiv betydning, kan derfor i en anden skulle udlægges negativt, eller begge betydninger kan klinge med i én og samme fremstilling: Æblet er blot ét eksempel herpå.

Det er ikke mindst dette funklende spil af betydningslag i alle regnbuens farver og alle grader af transparens fra det glasklare til det uigenomsigtige eller uigennemtrængelige, der er medvirkende til at sikre måltidsstillebenets fascinationskraft også for en nutidig beskuer.

Øjenåbner og øjenbedrag

Hvori fascinationen for den oprindelige beskuer har bestået, er et problem, hvis løsning forudsætter en klarlægning af de til forskellig tid gældende betingelser for

den synsmæssige tilegnelse af et kunstværk og det samspil, som derigennem bringes i stand mellem værk og beskuer. Efter al sandsynlighed er det netop de skiftende synsmåder, som har været bestemmende eller medbestemmende for, hvordan man i de forskellige perioder fra kunstnerens side har udformet og som beskuer har forholdt sig til et givent værk, også hvad angår dets brugs- og betydningsmæssige funktion. Det er med andre ord ud fra den i perioden almindelige konvention for måden at se på, at rammerne sættes for et kunstværks forståelighed for beskueren og omvendt for dennes beredvillighed til at forstå det pågældende værk under netop de forhold, hvortil det er blevet konciperet.

Og her kan måltidsstillebenet siges i eminent grad at have levet op til de forventninger, man som beskuer kunne have dertil. Ved at udfylde sin dobbeltrolle som både øjenåbner og øjenbedrag har det på den ene side bidraget til hele tiden at flytte grænsen for, hvad man synsmæssigt kunne acceptere som virkelighedsillusion, og dermed til at udfordre den gældende synskonvention. Det ses blandt andet i modernisternes leg med virkelighed og illusion, som ikke mindst den belgiske René François Ghislain Magritte (1898-1967) har dyrket den, bl.a. med æblerne som motiv (ill. 7).

På den anden side har måltidet som motiv givet anledning til en udforskning af naturens ting og tingenes natur ud fra andre – kunstneriske – præmisser end de videnskabelige til berigelse for beskueren – og for naturvidenskaben for resten også.

Har måltidet og dets ingredienser til alle tider været en kilde til kunstnerens umiddelbare iagttagelse af og eksperimenteren med de håndgribelige ting i deres omgivelser, så har de stillebener, som er blevet det kunstneriske udkomme heraf, ikke, eller kun undtagelsesvis, haft til formål at afbilde naturen med kopiens tekniske nøjagtighed. Tværtimod har der altid ligget en betydningsdimension bag: et bidrag til besvarelsen af menneskets evige spørgsmål om tilværelsen, om dens orden og mening. Hertil var den ligefremme tale ikke tilstrækkelig, og man måtte ty til den indirekte eller billedlige udtryksform. Det ideelle medium herfor fandt man i måltidsingredienserne. Dem er det, der – som de set og synlige genstande, de er – fra tidernes morgen har dannet det solide grundlag for udviklingen af de mange og meget forskelligartede tegn og symboler, som vi i bogens løb vil støde på. Og for samtidsens beskuer har det sandsynligvis været en selvfølgelighed, at man under selve den synsmæssige tilegnelsesproces ville foretage en umiddelbar dechifring af deres betydning og mulige med- og modbetydninger. Derfra er vi, uden samtidighedens førstehåndsindsigt, i dag afskåret. I stedet må vi basere vor aflæsning af tidligere tiders tankeverden på efterrationaliseringens metodiske greb og foretage en systematisk



7. René Magritte,
Le bon sens, 1945.
Olie på lærred,
48 x 78,5 cm.
Privateje.

skelnen mellem de typer af tegn- og symbolbetydninger, der er blevet bragt i spil, som det om lidt vil blive præciseret nærmere (se Hors d'oeuvre, afsnit 4).

Hos de kunsthistorikere, der på det seneste har taget stillebenet generelt såvel som måltidsstillebenet specielt op til fornyet behandling, er det ligeledes spørgsmålet om beskuerens tilegnelse af det sete både syns- og betydningsmæssigt, der er blevet fokuseret på og på forholdet mellem de på det givne sted og tidspunkt rådende faktiske forhold og de gældende mekanismer og konventioner for billedaf-læsning og -afkodning. Hertil har inddragning af tekstlige kilder af både teoretisk og praktisk art været et vigtigt hjælpemiddel.