

Amøbernes samtale

af Jørgen Michaelsen

Denne samtale udspillede sig for ikke særlig længe siden mellem nogle amøber, to eller flere, det kan vi ikke være helt sikre på. Sagen er, at amøben er en ganske særlig skabning, som man dårligt nok ville kunne kalde et individ. Ordet 'individ' kommer af det latinske *individuus*, der betyder udelelig. Dette giver måske en vis mening i forhold til, at amøben er en encellet organisme, et såkaldt protozo, modsat for eksempel mennesket, der er et metazo. Men amøben er lige præcis ikke udelelig, tværtimod deler den sig med jævne mellemrum, idet den gennem mitose og cytokinese genskaber sig selv i nøjagtig kopi. Hertil kommer, at amøben er temmelig formløs, fordi den er i konstant bevægelse, hvilket lader sig gøre ved hjælp af midlertidige celleudløbere, såkaldte pseudopodier. Faktisk er det selve denne formløshed, der er årsag til amøbens navn. Først kaldtes den *Proteus animalcule* efter den græske gud Proteus, der var i stand til at skifte form. Og da man senere gik over til at anvende betegnelsen amøbe, var dette heller ikke tilfældigt, da ordet kommer af det græske *amoibè*, der betyder forandring. I øvrigt bærer visse amøber slægtsnavnet *Chaos*, hvilket utvetydigt henviser til det dynamisk formløse; ja, på et tidspunkt gik en vis fritlevende ferskvandsamøbe endog under benævnelsen *Chaos chaos*, så den må have været opfattet som yderst amorf. Senere skiftede den i øvrigt navn til *Chaos carolinense*. Oprindeligt var den et meget populært laboratorieobjekt, og i dag er den stadig at finde blandt undervisningslokalets favoritter, når det gælder demonstrationen af amøboide bevægelser.

AMØBE: Lad mig med det samme sige, at alting er helt nyt for mig. Det er en ejendommelig oplevelse at skulle ytre sig om det, der optager en, når man er en amøbe. For det første skal jeg vænne mig til overhovedet at ytre mig. Det troede jeg ikke, at jeg kunne, og det kan jeg måske heller ikke, eller i hvert fald ikke nødvendigvis særlig godt. Men når jeg nu trods alt er begyndt at udfolde en adfærd, der dårligt kan kaldes andet end ytrende, kommer jeg naturligvis straks til at tænke på noget andet og mere grundlæggende, nemlig at denne adfærd hænger sammen med tilstedeværelsen af et jeg. Eller sagt på en anden måde: Netop ved talens brug har jeg fundet ud af, at jeg findes for mig selv som et jeg. Hvad med dig?

AMØBE: Jeg har det på samme måde. Din beskrivelse rammer meget godt min oplevelse. Det nye ved tilstanden er fuldkommen overvældende. Men når vi nu pludselig har fået mulighed for at ytre os og oven i købet er blevet jeg'er med evne til at reflektere over netop dette forhold, er jeg sikker på, at vi vil kunne finde en masse at tale om. Og jeg tror, at meget af dette også vil interessere helt almindelige mennesker, altså metazoer, af grunde, der efterhånden vil forekomme ganske

indlysende.

AMØBE: Måske vil nogen mene, at vor uskelnelighed er et problem. Jeg ved, der er mange, som mener, at man har krav på en klar og tydelig markering af, hvem det er, der siger hvad til hvem via hvilket medium med hvilken effekt. Men jeg kan jo dårligt skelne dig fra mig. Og hvor mange er vi i grunden?

AMØBE: Foreløbig er vi vist kun os, tror jeg. Men du har ganske ret, når du peger på det problematiske ved den diffuse eller slet ikke eksisterende afgrænsning. Jeg tror nu, at det først og fremmest er et spørgsmål om tilvænning. På et kommende tidspunkt vil selv helt almindelige mennesker se sig konfronteret med en yderverden af udeblivende forskel. Og jeg er i den forbindelse sikker på, at vor samtale vil kunne virke, om ikke ligefrem opbyggelig, så dog i et eller andet omfang ansporende, selv om man i denne henseende nok bør tage sig i agt for at overvurdere det menneskelige metazo og dets impulser. Det er jo trods alt, i al beskedenhed, os amøber, der regnes for den inkarnerede forandring.

AMØBE: Sandt nok — det kunne jeg ikke have sagt bedre selv! Men sig mig nu: Hvad går du egentlig og laver? Hvad har du gang i? Og hvorfor griner du?

AMØBE: Ja, jeg griner lidt, og det må du naturligvis undskylde. Men jeg kunne ikke lade være med at hæfte mig ved de metaforer, du lige brugte: Du spurgte, hvad jeg 'gik' og lavede, og hvad jeg havde 'gang' i. Sagen er jo, at vi amøber ikke rigtig kan siges at 'gå', eftersom vi ikke har ben og fødder, men derimod pseudopodier, der for resten betyder 'falske fødder' — så vi kan vel alligevel i en vis forstand gå og have gang i noget ...

AMØBE: Ja, så fik vi også det på plads; men lad os prøve på ikke at forfalde til det ordkløveri, som situationen næsten ikke kan undgå at indbyde til.

AMØBE: Du har ret. Og jeg iler med at besvare dit spørgsmål. Det forholder sig nemlig sådan, at jeg gennem den senere tid har været meget optaget af at undersøge forudsætningerne for såvel som effekterne af den såkaldte *Mail art*.

AMØBE: Han-kunst — *male art*? ...

AMØBE: Du er sandelig et muntært medprotozo, og hermed er der udlignet. Selv med min ringe anciennitet som reflekterende og formuleret amøbeaktør kan jeg forestille mig, at lige præcis dén morsomhed må have haft sin gang på jorden ved adskillige kunstrelaterede lejligheder. Hvad forstår vi os i øvrigt principielt på de sager, vi, der selv er kønsløse? Men, for nu at lade, helt ved siden af er din bemærkning ikke. Som det er tilfældet med størstedelen af de historiske bevægelser i kunsten, var også *Mail art* domineret af mandlige deltagere.

AMØBE: Men hvad har du så fundet ud af med hensyn til forudsætninger for og effekter af *Mail art*? Eller måske en kortfattet definition ville være på sin plads til en begyndelse?

AMØBE: Mail art er en kunstnerisk praksis, der betjener sig af postvæsenet som medium. Men her må definitionen i øvrigt strengt taget dele sig i tre, idet betegnelsen 'mail art' i sig selv kan gælde dels det fremsendte enkeltobjekt, dels mediet gennem hvilket pågældende objekt sendes, men altså først og fremmest den kunstneriske genre, der omfatter al denne postale aktivitet. Med hensyn til Mail art'ens historiske forudsætninger har nogle hævdet, at den egyptiske dronning Kleopatra kan regnes for en grundlæggende figur, idet hun lod sig rulle ind i et tæppe og fremsende til Julius Cæsar. Efter min opfattelse kan man dog med fuld ret spørge, om vi her har at gøre med en virkelig foregribelse af Mail art, eller om det snarere drejer sig om en, ganske vist noget vidtdreven, instrumentalisering af det postale medium blot med henblik på forfølgelsen af et i sig selv pragmatisk mål. Eller også, hvis det endelig skal være, markerer gulvtæppefortællingen snarere den ekspressive traditions oprindelse: Kunstneren giver sig selv fuldt og helt til modtageren, og så videre.

AMØBE: Mail art er altså ikke en ekspressiv kunstform?

AMØBE: Nej, det kan man ikke sige. Den er ret apatisk.

AMØBE: Lidt ligesom os amøber?

AMØBE: Det kan man sikkert godt hævde.

AMØBE: Men er Mail art en autonom kunstform?

AMØBE: Ja, i den forstand at selve dens kunstneriske pointe står og falder med udnyttelsen af postvæsenets registre, såvel funktionelt som æstetisk. I grunden kan man hævde, at Mail art snylter på postvæsenets strukturelle autonomi. Blot at emballere noget, uanset om dette måtte være politisk propaganda eller en selv, og sende det af sted med posten gør i hvert fald ikke automatisk dette emne til Mail art. Omvendt er Mail art selvsagt ikke udtryk for kunstnerisk autonomi i den strengt kantianske forstand, al den stund vi har at gøre med en overordnet social struktur, både i form af postvæsenet og deltagernes netværk, der i vidt omfang er med til at bestemme de kunstneriske udsagn, disses æstetik og kommunikative karakter i det hele taget.

AMØBE: Du taler mest om de postalt strukturelle forudsætninger for Mail art. Hvad med de kunstneriske forudsætninger og sammenhænge, når det ikke er relevant med forbindelsen til Kleopatra?

AMØBE: Man plejer at sige, at der først og fremmest er forbindelser til dadaismen, Fluxus og Conceptual art, fordi man hæfter sig ved det radikalt demokratiske, der kommer til udtryk i disse bevægelser. Her er der intet egentligt medlemskab og ingen egentlige ledere.

AMØBE: Du siger 'egentlig'?

AMØBE: Ja. For man kan ikke komme bort fra, at der altid optræder visse rekrutteringsmekanismer og visse magtforhold i og omkring kunstneriske grupperinger. Det er kun blandt amøber, at det forholder sig anderledes. Vi amøber er så at sige strukturelt solidariske. Dette hænger også sammen med, at vi dårligt nok selv er i stand til at se forskel på den ene og den anden af os.

AMØBE: Men Mail art altså ikke så apatisk, at det ligefrem gør noget?

AMØBE: Enhver apatisk orienteret kunstretning løber ind i det dilemma, at man ønsker at forblive i det apatiske, men samtidig er henvist til at artikulere sig selv som forskellig fra andre kunstretninger. Selv dadaismen må i sine mest radikalt inkluderende udsagn stå ved at være den, der udsiger dette, og netop ikke alle de andre, der bliver genstand for den inkluderende gestus.

AMØBE: Det forekommer mig, at vi hermed står over for selve demokratiets grundproblem: I den demokratiske stat er borgerne stillet lige. Det kan alle være enige om. Men hvad stiller man så op med afvigelsen? Hvordan sikrer man respekten for anderledes tænkende? Når Joseph Beuys, der, så vidt jeg ved, var en del af Fluxus-hurlumhejet, for eksempel hævder, at "jeder ist ein Künstler", hvad gør man så, hvis et givet individ, eller måske oven i købet en gruppe af individer, simpelthen afviser inklusionen og i stedet siger: "Fandeme nej, og det er i øvrigt ikke noget, han bestemmer!?" Dette må Beuys respektere, uanset om han vil det eller ej. På lignende måde kunne man tænke sig, hvad der ville ske, hvis nogen mod sin vilje blev adressat for et mail art-objekt.

AMØBE: Men her overser du en meget vigtig præmis. Inden for Mail art'en lyder et grundlæggende motto: *Senders receive*. Hvilket betyder så meget, som at man ikke bør forvente, at der bliver sendt noget til en, med mindre man selv deltager aktivt, altså sender noget til nogle andre. Så derfor vil sandsynligheden for, at man som udenforstående bliver interPELLeret, være ganske ringe. Faktisk vil jeg sige, at det kun kan ske som følge af en decideret fejl i forbindelse med selve forsendelsen. Og med mindre den pågældende mail artist ikke har orden i sin adressebog — hvad jeg ikke ville anse for særlig sandsynligt, al den stund at netop disse kunstnere altid har udmærket sig ved en ligefrem abnorm sans for detaljen — kan årsagen naturligvis kun findes hos én aktør, nemlig postvæsenet.

AMØBE: Men jeg har læst et sted hos en fransk forfatter, at brevet altid når frem til modtageren.

AMØBE: Ja, men hvem er så modtageren? Kunne pointen ikke netop være, at modtageren altid allerede, om man så må sige, er en anden end den, man henvender sig til?

AMØBE: Hvordan forstår du da Mail art'ens netværk af udvekslende deltagere? Hvordan forholder afsender og modtager sig til hinanden? Bliver de alle sammen at betragte som 'andre', og hvis ja, kunne de da ikke lige så godt hver især blot benytte sig selv som adressat? Hvorfor overhovedet rette henvendelse til andre, når disse synes arbitrære, og når man i øvrigt lige så godt selv kan være sin egen funktionelle

anden, som man ganske vist aldrig kan være sikker på, hvem er, men til hvem henvendelsen på den anden side altid vil nå frem?

AMØBE: Du anslår en hel række kritikpunkter, der ikke alene er relevante i forhold til Mail art, men til enhver kunstnerisk henvendelse. Ja, vi kunne gå længere endnu og spørge, om man ikke i langt højere grad burde interessere sig for sådanne indvendinger, når man undersøger karakteren af den mening, der antages at være i forholdet mellem individ og samfund. Vil disse to i deres indbyrdes forhold under alle omstændigheder ikke altid være noget andet end det forventede? Og ville det i mange henseender ikke være at foretrække, om de hver især ligefrem insisterede på at være 'andre' for sig selv?

AMØBE: Ja, hvem ville da kunne forvente hvad af hvem på hvilken måde og med hvilket resultat?

AMØBE: Her kan vi amøber dårligt undgå at føle en vis misundelse. Vi er, som vi nu er: asekuelle og i alle afgørende henseender serielle. Man vil formentlig sagtens kunne forstå, at vi nødvendigvis må have vanskeligt ved at forholde os til den grundlæggende dimension af andethed, der præger det menneskelige univers, og her både forholdet mellem de menneskelige individer indbyrdes og mellem individ og omverden.

AMØBE: Men hvorfor skulle vi i grunden være misundelige? Det ser ikke ud, som om alle de strategier, der udfoldes med henblik på at give andetheden den nødvendige mening, i sidste ende fører til noget særligt — andet end tilbage til andetheden, hvis den altså skulle være noget særligt. Er det et misundelsesværdigt perspektiv? Den menneskelige organisme må hele vejen fra begyndelsen til enden se sig konfronteret med den absolutte andethed, nemlig udslettelsen ved døden. Når denne organisme gennem en kortere eller længere årrække har bestræbt sig på at udvikle sin intelligens og sin indsigt i alt muligt, ja, så vil den ganske enkelt gå til grunde, og hvad den har akkumuleret i sig, vil forsvinde. Det er helt absurd, hvis du spørger mig. Vi amøber, derimod, er i princippet udødelige. Med jævne mellemrum skaber vi kopier af os selv. Derfor er det ikke på sin plads at kalde os for individer. Og det er lodret forfejlet at betegne en amøbe som et originalt individ. Vi er og bliver kopier. Men vi er kopier af os selv. På denne måde er vi altid hævet over den afgrund af andethed, som den menneskelige organisme, og hermed også Mail art'en, hele tiden må søge at tilbagelægge på tilstrækkelig meningsfuld måde. At være en amøbe er jo lig med altid allerede at være tilstrækkelig meningsfuld.

AMØBE: Måske. Jeg er trods alt selv en amøbe og kan derfor også have vanskeligt ved at sætte mig i den menneskelige organismes sted. På den anden side set forekommer det mig, at der er noget attraktivt ved alle de ejendommelige forbindelser, der lader sig skabe mellem det, du kalder afgrunden, og alle mulige former for mening. Selv når meningen tydeligvis svigter helt og aldeles, kan jeg føle mig tiltrukket. Men lad mig nu fortælle dig historien om, hvad der skete med Ray Johnson. Måske kan det kaste lidt mere lys over, hvad det er, jeg mener. Du kender ikke noget særligt til Ray Johnson, vel?

AMØBE: Nej.

AMØBE: Så hør blot her. Ray Johnson var en amerikansk kunstner, der både er blevet henregnet til Pop art og Conceptual art. Dette er måske ikke ligefrem grebet ud af luften, men mangt og meget adskiller ham trods alt fra disse. Ét er dog sikkert, nemlig at Johnson af mange anses for 'the Founding Father of Mail Art'. Fra 1963 til 1973 anvendte han betegnelsen the New York Correspondence School (NYCS) for sine kunstneriske aktiviteter. Af og til benyttede han også stavemåden 'correspondance', hvilket peger på de to helt centrale funktioner hos Johnson. Korrespondancen udgør den ydre pragmatiske motivation for hans kunstneriske praksis, kan man sige. NYCS er nemlig ikke nogen helt almindelig skole, men et omfattende kartotek med navne på forskellige individer, bekendte eller ubekendte, samt en hel del mere eller mindre emblematiske personer fra den offentlige sfære, først og fremmest kunstverdenen, men også en del politikere samt folk fra underholdningsbranchen. Ray Johnson producerer collager, tegninger og tekster, som han sender til disse mennesker, der opfordres til at bearbejde materialet og videresende det, hvilket nogle af dem rent faktisk også gør. På denne måde kommer disse i sig selv flygtige objekter i cirkulation. Johnson skærer hele tiden tingene i stykker og holder dem flydende, hvilket bringer os fra korrespondancens pragmatiske element til korrespondensens symbolske funktion, der spiller en grundlæggende rolle for Johnsons kunstneriske arbejde. Det virker nemlig, som om enhver betydning lader sig forbinde med enhver anden, i det mindste inden for det legeme, der former sig af den johnsonske genetik. Vi står her over for en organisme, der synes altædende, men samtidig nærmest hysterisk specifik i måden, hvorpå den fortsat insisterer på sin egen tilstedeværelse gennem distancerende strategier. Man kan hævde, at Ray Johnsons praksis bør være genstand for en positivt indstillet udlægning, at Johnson må betragtes som 'netværkskunstner', og at NYCS må ses som en kollektiv social realisering, gennem hvilken vi bevidner en særlig variant af opgøret med højmodernismens autonomitænkning, og så videre.

AMØBE: Det er vel en god og sund måde at forstå Johnson på.

AMØBE: Ja. Jeg er bare ikke sikker på, at den er holdbar. I hvert fald mener jeg ikke, at den er særlig produktiv. Hør nu videre. Idet Johnson fortsætter sin muterende aktivitet, bliver denne i realiteten stadig mere eksklusiv. Til sidst bliver Ray Johnson et ganske udmærket eksempel på en kunstner, der interPELLERER noget 'andet' hos sig selv, men gør dette via 'ydre adressat', jævnfør noget af det, vi berørte tidligere. Han har projiceret det, han stræber efter ikke at finde hos sig selv, over på navnene i NYCS, ud fra den mildt sagt tvetydige forestilling, at en vis form for tilstedeværelse i det symbolsk-variable register kun lader sig opretholde gennem et tilsvarende 'dynamisk fravær', når det kommer til udvekslingens normalitet, social symmetri og så videre. Her må man lægge mærke til, at dette netop ikke burde udgøre et problem for 'rigtige' mail artists, der egentlig ganske pragmatisk gennemfører deres kommunikerende ikke-kommunikation, idet de benytter et mere eller mindre fast vokabular af rekvisitter, der kan kaldes elementært gangbare for den hurtige gestus: formularer, fotokopier, gummistempler og den slags. Ray Johnsons tidsforbrug, derimod, er yderst omfattende. Han skaber og omskaber sine filigranagtige fragmenter og sender dem til 'medlemmerne' af NYCS for med tiden fortsat ikke at

kunne kommunikere med sig selv. Dermed opnås en slags generel æstetisk bieffekt, den samtidig markerer et overbud i forhold til Mail art samt naturligvis den 'obligatoriske' forskydning eller forflygtigelse i forhold til det konventionelle kunstobjekt.

AMØBE: Det lyder, som om du har fat i noget ganske væsentligt med hensyn til Johnson — men måske oplever man også, at noget skæbnesvangert er på færde. Hvad skete der i sidste ende med Ray Johnson?

AMØBE: Det har du opfattet meget klart. Man fandt hans afsjælede legeme d. 13. januar 1995. Det flød omkring i en lille bugt ikke så langt fra huset, hvor kunstneren i stigende grad havde levet isoleret. Der er ingen tvivl om, at han begik selvmord. Men mange har valgt at tolke handlingen som Johnsons sidste kunstneriske gestus, hvilket synes i tråd med den udlægning, jeg netop har foreslået. Ved kunstnerens død stod der i øvrigt \$ 400.000 på hans bankkonto. Det er vist også meget usædvanligt for en mail artist.

AMØBE: Men efter al denne snak om Ray Johnson, er der noget, jeg gerne vil spørge om.

AMØBE: Spørg blot løs.

AMØBE: Jo, altså, det forekommer mig ikke helt klart, hvad det i grunden er, du gerne vil sige, når du på denne måde lægger ud med at tale om Mail art og herefter fortsætter med en, som jeg ser det, ret sammensat læsning af Ray Johnson, hvorpå du åbenbart kan konkludere, at Johnson egentlig ikke bør sættes for meget i forbindelse med Mail art.

AMØBE: Hvad er altså dit spørgsmål?

AMØBE: Ja, hvad mener du egentlig om henholdsvis Mail art og Ray Johnson?

AMØBE: Det er da et fuldt berettiget spørgsmål. Hvis man skal udtrykke det ganske kort, så mener jeg, at Johnson er en figur præget af tragisk-heroisk karisma og fuld af transcendent potentiale, mens det just er en del af pointen ved Mail art, at den som kunstform gør en dyd ud af at forblive inden for trivialitetens immanente registre. I sin amorfe helhed er Mail art udtryk for en ejendommelig demokratisk hermetisme, hvoraf selve dens excès udspringer. Mail art er på denne måde gennemført kedelig. Ray Johnson er ikke kedelig. Der er udpræget *star quality* i ham og hans praksis, hvilket da også er blevet grundigt udnyttet efter hans død. Jeg har sågar hørt, at Hollywood lå inde med planer om en filmatisering af Johnsons liv, med en kendt skuespiller i hovedrollen og det hele. Men så valgte man i stedet at bruge pengene på *Pollock*, idet man indså, at Johnsons indadvendthed trods alt kan være vanskelig at gå til, både for en filmskaber og for det brede publikum.

AMØBE: Men hvis vi hermed lader Johnson hvile, kunne jeg godt tænke mig at høre noget mere om den 'kedelige' Mail art. Jeg kan fortælle dig, at jeg på et tidspunkt kom i berøring med fænomenet *printed matter*. Og jeg kan forstå, at det inden for

kunsten ofte sættes i forbindelse med netop Fluxus, Conceptual art og Mail art.

AMØBE: Det er fuldkommen rigtigt. *Printed matter* er det, der på dansk kaldes tryksager, altså bøger, tidsskrifter, hæfter, brochurer, aviser, reklamer og den slags. Da tryksager nærmest automatisk forbindes med postvæsenet, er der ikke vanskeligt at forstå sammenhængen med Mail art. I forhold til Fluxus og Conceptual art kan man sige, at tryksagen ideelt skulle være det traditionelle kunstobjekts afløser, når dette endelig havde fundet sin ophævelse i selve ideen, der ikke var forankret i et bestemt materiale og dettes udtryksøkonomi, men med fordel lod sig massedistribueres, for eksempel som tryksværte på papir.

AMØBE: Men her fornemmer jeg, at et spørgsmål trænger sig på, selv om jeg blot er en amøbe, og at jeg derfor nok ikke burde beskæftige mig så meget med forholdet mellem moderne kunst og tryksager, men i stedet holde mine pseudopodier for mig selv. Jeg tænker på, at man med alle disse tryksager jo har grundlagt en helt ny materiel udtryksform med sin egen æstetik, ja, med tiden endog sin helt egen aura eller *Ruinenwert*. Det er nemlig langt fra sådan, som man måske især hævdede inden for Conceptual art, at kunstobjektet blot forsvinder til fordel for den 'rene' idé eller betydning, når denne offentliggøres i for eksempel en tryksag. Der sker selvfølgelig det, at tryksagen i sig selv bliver genstand for den kunstneriske værditilskrivning. Det viser sig umuligt at fremstille den kunstneriske idé hinsides repræsentation og æstetik. Og hvis du vil høre min mening, så virker hele denne bestræbelse også ganske absurd på mig, for jeg kan ikke forstå, hvilken interesse man skulle have i at 'dematerialisere' kunstobjektet. Man kan selvfølgelig sige, at kunsten hermed unddrager sig vareformen, men enhver, der har beskæftiget sig en smule med kapitalistisk logik, og det har jeg faktisk, selv om jeg blot er en amøbe, må have gjort den erfaring, at der ikke er nogen som helst grænser for, hvad der kan gøres til vare. Det kan godt være, at jeg væver lidt rundt i det, men du kan måske alligevel følge min tankegang?

AMØBE: Men den er da klar og gennemsigtig som det medium, hvori man i laboratoriet dyrker os amøber, ganske vist med sine amorfe udposninger her og der, men rigtig klar og relevant alligevel. Og i forlængelse af det kan man med god grund spørge sig selv, hvad der skete med disse ideer, da teknologien endelig muliggjorde den omtalte dematerialisering, hvormed jeg naturligvis hentyder til Internettet, selv om jeg selvfølgelig godt ved, at helt så simpelt forholder det sig faktisk ikke. I det hele taget kunne det være fristende at rubricere Fluxus, Conceptual art og Mail art under kategorien 'senmateriel-prædigital kunst', hvis ikke dette akkurat i for høj grad ville synes at imødekomme den historiske ultimativitetslogik, som disse bevægelser selv mente at være garanter for. På den anden side kan det forekomme mindst lige så fristende netop at tage deres oprindelige ambition på ordet og hermed erklære dem historisk obsolete: Hvis hensigten oprindeligt var at opløse værket og dets autor i funktionel idémæssighed, da findes beviset for bestræbelsens komplette fiasko netop deri, at alle disse tryksager i dag ligger rundt omkring i diverse montréer som nussede, falmede og smukke fetichobjekter, der vækker en rigdom af minder hos entusiaster eller blot lettere interesserede blandt de efterfølgende generationer. Man kan vel sige det sådan, at de to udlægninger hver især forholder sig til to forskellige symptomatikker, der udspringer af to forskellige faser i disse bevægelser.

historiske udvikling, hvor det drejer sig om at reagere på de givne objektive omstændigheder. Ét er at drømme om det immaterielle princip uden at kende til cyberspace, og på den måde nærmest at få objektet 'forærende'; et andet er at skulle finde ud af, hvordan objektet overhovedet lader sig 'lokalisere', når samtlige præmisser synes bestemt af det digitale paradigme. En fransk tænker skulle i en lignende forbindelse have foretaget en skelnen mellem formens patologi og formlens patologi. Ligeftrem at anlægge en tilgang, hvor det hele bliver et spørgsmål om forskelle i sygdom, vil jeg ikke helt kunne tilslutte mig; det udtrykker nok en mentalitet, der mere passer til dødelige mennesker end til amøber, hvilket vi jo allerede har berørt. Men jeg tror, at franskmændene kan have ret i, at det i formens periode var formlen, der var udfordringen, mens problemet i dag, i formlens periode, har at gøre med objektet. Det opfører sig ikke særlig planmæssigt, det skrumper eller vokser på uønsket måde, det er, før man ser sig om, blevet til noget ganske andet, end det var tidligere, og så videre. Og hvad nytter det så, at man i mellemtiden mener at have gennemført en opløsning eller 'dematerialisering' af objektet, i og med at man nu kan redegøre for dets arvemasse? Ja, nu drev jeg vist lidt omkring ...

AMØBE: Jeg synes næsten, at man som amøbe kan identificere sig med din beskrivelse af objektet: Vi er også nogle amorfe og uforudsigelige skabninger, og det er ikke altid fuldkommen ligetil at lave forsøg med os.

AMØBE: Men denne samtale går vel egentlig meget godt. Helt forudsigelig er den vel næppe — men på den anden side forløber den afgjort heller ikke ganske planløst.

AMØBE: Det kommer jo an på, hvem der lægger planen eller er ansvarlig for den. Man må på forhånd søge en vis afgrænsning i forhold til, hvor man vil hen med samtalen. Men samtidig må man jo også kunne bevæge sig lidt i forhold til emnet, ikke?

AMØBE: Det må man nemlig, ja.

AMØBE: Jeg tænker på noget. Men jeg ved ikke, om jeg bør sige det.

AMØBE: Jo, sig det endelig.

AMØBE: Nej, jeg ved virkelig ikke rigtig ...

AMØBE: Snik-snak. Og i øvrigt er der jo kun os til stede, hvor mange vi nu end måtte være. Kom nu!

AMØBE: Når jeg tænker over det, synes jeg faktisk, at amøben burde optræde i den menneskelige kultur som en slags generelt emblem, der symboliserer en hel række sammenfald. Nu hvor vi har drøftet det lidt, er det nemlig ret tydeligt for mig, at Mail art, Ray Johnson, *printed matter*, formlens patologi, og hvad det nu alt sammen hedder, kan ses som forskellige bidrag til en særlig moderne tilstand, der meget udmærket lader sig karakterisere ved amøbens figur.

AMØBE: Måske. Man må blot huske, at der fortsat er en hel del steder, hvor din tankegang ikke er holdbar.

AMØBE: Men jeg ville heller aldrig påstå, at vi alle skulle deltage i 'den samme amøbe' eller sådan noget. Jeg tænker blot, at ... ja, jeg ved vist ikke helt, hvad jeg tænker.

AMØBE: Det afgørende ligger i, at der i det hele taget tænkes. Det var interessant at tale med dig. Og, som nævnt i begyndelsen, noget ganske nyt. Man skal vænne sig til at ytre sig, men så bliver det snart helt naturligt for en. Det kan være, at vi i morgen igen har mistet denne evne og er tilbage i den oprindelige tilstand. Men vor samtale har da villet vise, at det ene i mange henseender ikke adskiller sig fra det andet. Eller det er jo netop spørgsmålet, som man kan overveje, hvis dette ellers er en mulighed.

Kunstneren var netop færdig med at læse *Amøbernes samtale*, da kunsthistorikeren vågnede efter at have sovet lidt, og nu sagde kunstneren:

— Jeg synes ikke, den er helt dårlig, den er faktisk ganske godt skrevet, selv om den er underligt uforløst. Og jeg vidste for resten ikke, at du gik rundt med en forfatter i maven. Egentlig troede jeg, at I som kunsthistorikere var forpligtet i forhold til visse faglige normer, også med hensyn til selve den skriftlige fremstilling. Men jeg kan selvfølgelig sagtens sætte mig ind i, at der må eksperimenteres med formen, hvis der skal kunne åbnes nye tilgange til det akademiske indhold. Derfor synes jeg også, at du roligt kan skrive videre på den.

— Det er fint, at du siger det, for jeg har brug for kritik, svarede kunsthistorikeren. Men jeg vil lige indskyde, at jeg kun skriver sådan nogle tekster ved siden af det andet, jeg laver som fagperson. Som kunsthistoriker ville man ikke komme særlig langt på denne måde. Men jeg ville gerne høre lidt mere om, hvad du mener, når du siger, at teksten er uforløst, selv om du altså ikke anser den for decideret dårlig.

Hertil svarede kunstneren:

— Ja, altså, jeg ved måske ikke helt, hvordan jeg skal gribe det an, blandt andet fordi jeg jo netop ikke selv er kunsthistoriker. Men jeg synes, det er, som om teksten både er meget udflydende og ret monolitisk. Det udflydende kommer til udtryk i, at amøberne ikke rigtig får klargjort noget i forhold til emnet. Det er ikke som for eksempel hos Platon, hvor der trods alt oftest optræder en vis klarhed, selv om jeg indrømmer, at Platons dialoger forekommer mig noget overvurderede som filosofiske tekster. At din samtale i det hele taget er opstået ud fra et overordnet emne, nemlig *printed matter* som kunstnerisk form, og med særligt henblik på Mail art, vil formentlig være uklart for de fleste læsere. Man begynder måske at få en vis idé om det hen ad vejen, og det vil sikkert også til dels fremgå af konteksten. Men det kan måske være et problem. Omvendt er der også noget monolitisk ved teksten, og det hænger lidt sammen med det, jeg lige har nævnt. Du betjener dig generelt af en temmelig elliptisk form, og henvisningerne forbliver ofte underligt fritsvævende. Alt i alt kan det hele komme til at virke temmelig utilgængeligt, måske endda lidt inadventt.

— Akkurat, svarede kunsthistorikeren. Min idé var jo netop, at disse kvaliteter kunne udlægges i en slags tværmedial tænkning. Du kan måske nok have ret i, at det oprindelige udgangspunkt er blevet noget forfordelt undervejs, i det mindste

kvantitativt. Men jeg synes som sagt alligevel, at der bliver antydnet noget centralt om de forskellige tematikker, og jeg oplever det som forfriskende, når man kan forbinde dem med hinanden i nye belysninger. Når det regner på amøben, drypper det i det hele taget på Mail art'en og alt det andet, havde jeg nær sagt.

— Ja, det er jo en meget 'kunstnerisk' tekst, sagde kunstneren. Det er klart, at den stiller mig i en lidt mærkelig position. Jeg vil jo gerne have lidt klarhed i sagerne, når jeg læser. Det får mig til at tænke på min yndlingsforfatter, Haruki Murakami, der jo som bekendt er besat af at løbe. Han skriver, at det er nødvendigt for ham at bevare et sundt legeme som fysisk modvægt, fordi skriveaktiviteten er så åndeligt usund. Jeg har det nok lidt på samme måde med hensyn til tekster af kunsthistorikere og andre akademikere. Denne lektüre er for mig en slags intellektuelt maraton. Læsningen gør ondt, men den gør godt. Og på den måde kan jeg være i form, når jeg kaster mig ud i den sundhedsfarlige, undertiden nærmest livstruende, sump, som er kunsten er.

— Hvad så med min tekst? ville kunsthistorikeren nu vide. Hvordan vil du karakterisere *Amøbernes samtale*, hvis den åbenbart ikke gør ondt på den gode, maratonagtige måde?

— Ja, med den bliver det jo så straks en smule mere vanskeligt, svarede kunstneren. Jeg ville i hvert fald ingenlunde påstå, at den blot indeholder tomme kalorier. Faktisk har jeg en oplevelse af, at man træner en eller anden muskel, når man læser den. Jeg er bare ikke helt klar over, hvad det er for en.

— Men du må da kunne være lidt mere specifik, blev kunsthistorikeren ved. Jeg har allerede sagt, at jeg meget gerne vil have kritik. Hvis man ikke har mulighed for at modtage kritik af det, men laver, kan det blive vanskeligt fortsat at holde udviklingen i gang. Det kan ikke i længden blot afføde sig selv.

Jeg kan selvfølgelig godt se, hvad du mener, svarede kunstneren. Det er blandt andet ved kritikkens mulighed, at vi adskiller os fra dine kære amøber. Men så kan jeg jo sige, at jeg i grunden fornemmer noget politisk i din tekst, også selv om man intet eksplicit finder om skuespil, biopolitik, postkolonialisme, Carl Schmitt, undtagelsestilstand, hegemoni, værkløshed, eksklusion, multitudine, imperiet eller det nøgne liv. På den måde kan det måske endda være, at *Amøbernes samtale* ved selve sin form parallelt udtrykker en politisk praksis meget lig den, man finder i Mail art'ens udvekslingsunivers. Her er pointen netop ikke at stoppe nogle analyser, paroler eller hensigtserklæringer ned i en konvolut og så bare sende dem af sted med posten til så mange som muligt, altså at instrumentalisere postsystemet i forhold til den overordnede ideologiske intention. Mail art er politisk i og med, at form og indhold imploderer i en postal potlatch, hvor alt ofres i en gestus, der suverænt tilbagelægger vareformen. Mail art er dømt til at sejre, fordi den fuldt ud er indstillet på at ofre sig selv.

— Hmm, lød det fra kunsthistorikeren, det har jeg faktisk ikke tænkt på, i hvert fald ikke lige på den måde, men det lyder sandsynligt og under alle omstændigheder meget inspirerende. Jeg tror, jeg vil skrive videre, når jeg får tid. Alt det med det politiske ligger jo lige for.

— Det synes jeg afgjort, at du skulle, sagde kunstneren. Men én ting vil jeg dog sige: Jeg mener ikke, at amøberne skal bevæge sig ud i en eskalerende kritik af det dyrkningsmedium, som de lever i. De skal ikke begynde at nære nogen ideer om at 'ekspropriere' hele laboratoriet og den slags. Det ville blot svare til, at Mail art'en vedtog en overtagelse af selve postvæsenets funktion. Enhver kan jo sige sig selv,

hvordan det ville ende, nemlig med at Mail art-kunstnerne ville sidde med ansvaret for forsendelsen af alle andres tryksager.

— Fik du egentlig bestilt de pizzaer? spurgte kunsthistorikeren.

— Arhh, det havde jeg helt glemt! udbrød kunstneren og slog sig med sin flade hånd for panden i en ærgerlig gestus. Ja, jeg bestilte dem, men det er over to timer siden, og så faldt du i søvn, mens jeg sad og læste teksten. Nu har de sikkert solgt dem til nogen andre. Eller også er de blevet kylet ud. De bliver sikkert hurtigt ulækre og bakteriefyldte, når de bare står.

— De er sikkert skidesure på os dernede, svarede kunsthistorikeren. Vi må nok hellere opgive projektet. Det er også blevet sent, jeg må hellere se at komme hjem og få noget rigtig mad. Jeg mailer dig teksten, så snart jeg får skrevet noget mere.

— Super, sagde kunstneren.

Og hermed gik de hver til sit.

SLUT

2010