

Selvisk selvsyn

Nogle overvejelser omkring kunstens forhold til billedernes og ideernes evolution, til stadighed på baggrund af anskuelsestavlerne

af Jørgen Michaelsen

Når jeg i den senere tid har skrevet og teoretiseret en hel del, har man fremsat den formodning, at det skyldtes en trang til at kæmpe for mine ideer. Derfor vil jeg ved denne lejlighed slå fast, selv om jeg ved, at det ikke hjælper en døjt, at jeg overhovedet ikke har nogen ideer, jeg skal have kæmpet for. Det har jeg hverken tid eller lyst til. Der er bare en flok ideer, jeg har været nødt til at bekæmpe, fordi de spærrede udsynet mod de nye, skabende perspektiver, som kunsten arbejder på, og som jeg kæmper på at realisere.

— Asger Jorn

Til en begyndelse

Står man over for at skulle skrive en tekst som den, der hermed foreligger, kan det efter omstændighederne være rimeligt nok, at man som skribent finder det på sin plads med et forbehold. Jeg vil hermed gerne på forhånd advare læseren. Selv om denne tekst tager sit udgangspunkt i og fortsat drejer sig om de billedtavler, der langt op i 1900-tallet blev benyttet som grundlag for anskuelsesundervisningen ved de almindelige skoler, vil jeg komme til at bevæge mig en del omkring, idet jeg vil inddrage ideer og temaer fra forskellige vidensområder, der måske umiddelbart kan synes perifere. Teksten er tænkt som et essay, hvormed jeg forsøger at give samlet form til en række forskellige overvejelser, der her træder i så at sige naturlig forbindelse med anskuelsestavlen som historisk visuelt fænomen. Hensigten er at frembringe en overordnet tilgang, der kan medvirke til udvidelse af selve vort syn på billedet som gengivelse af virkeligheden. Hermed håber jeg, at også den læser, der først og fremmest måtte være interesseret i billedtavlerne som konkrete historiske elementer, vil kunne finde noget brugbart i denne teksts principielle anskuelser.

Oven i de nævnte præmisser kunne man lægge, at tekstens overvejelser finder sted med stadigt hensyn til kunsten. Jeg skriver teksten som udøvende billedkunstner, hvilket kunne lyde som en dårlig undskyldning. Sådan er det ikke ment. Min pointe er snarere, at den 'udsathed' i en slags uafgjort position eller usikkert felt mellem det synlige og det læselige, som den kunstneriske praksis befinder sig i, ikke alene må ses som kunstens afgørende styrke, men som selve den kunstneriske tænknings kritiske eksistensberettigelse. Et sådant 'flertydighedens privilegium' har rigtignok nærmest traditionelt været tilskrevet kunsten, men oftest på en sådan måde, at kunstneren er kommet til at fremstå som et subjektivt unikum, der gennem sin særlige følsomhed betjener sig af den almenmenneskelige kerne hos sig selv og herved bekræfter de herskende forestillinger om det

menneskelige og dets universalitet. I den moderne kunst er disse ideer for længst gået i opløsning, eller de er blevet så indlysende problematiske, at der skal et større antal mellemregninger til at legitimere dem. Men kaster man et blik på samtidens almindelige fetichering af værdier som kreativitet og selvrealisering, der begge er væsentlige elementer i den såkaldte oplevelsesøkonomi, indser man, at det moderne menneske — måske oven i købet det post-moderne menneske — i meget vid udstrækning er et romantisk menneske. Med alt dette vil jeg blot fastslå, at den kunstneriske udsathed, som jeg her ønsker at fremhæve, intet som helst har at gøre med romantisk skabende aktivitet. Min argumentation bygger i stedet på den opfattelse, at den kunstneriske praksis kan opfattes som en sammenhæng af midlertidige hypoteser og konklusioner, der udfolder sig gennem en række eksperimentelle forsøgsopstillinger. Disse kan antage mere eller mindre traditionel form, eller de kan som kunstneriske udtryk bevæge sig på tværs af forskellige medier. Dette er ikke afgørende. Det væsentlige ligger netop i, at det kritiske forsøg opstilles i feltet mellem det, jeg ovenfor kaldte det synlige og det læselige.

Men hvad menes der i grunden med disse to kategorier? Hvornår er noget synligt, og hvornår er noget læseligt? Som et æstetisk fænomen kan kunstens synlighed virke indlysende, selv om man med fuld ret ville kunne problematisere de givne synlighedsbetingelser. For eksempel kan man åbenbart godt bedømme et givet kunstværk som smukt eller udtale sig om dets mulige betydning, selv om man kun kender det fra en fotografisk reproduktion, hvilket implicerer, at man som beskuer selv må anslå væsentlige æstetiske parametre som størrelse og tekstur. Derimod står man over for et mere grundlæggende problem, når man spørger om, hvorvidt billedkunst i et eller andet omfang snarere kan eller bør ses som noget læseligt, altså som en slags sproglig struktur. Hvordan er forholdet mellem billede og ord? Hvordan forholder billederne sig til virkeligheden og hvordan i virkeligheden til hinanden? Hvorfra kommer billederne i det hele taget? Disse spørgsmål har været helt elementære i den moderne kunst og dens teoretiske omegn gennem de seneste hundrede år. Efterhånden er der opstået en massivt aflejret tradition for spørgsmål og svar, der undertiden godt kan minde en om middelalderens subtile skolastiske diskussioner på latin. Af og til har jeg i hvert fald selv oplevet, at besøgende på kunstudstillinger har klaget over vanskeligt tilgængelige katalogtekster. Men man må på den anden side ikke glemme, at diskussionen omkring billedkunstens grundspørgsmål i høj grad netop bliver vanskelig i og med emnets egen vanskelighed. Kunstformidlingen, der i disse år synes at påkalde sig mindst lige så stor opmærksomhed som selve kunsten, står hermed over for en dobbeltforpligtelse: dels naturligvis i forhold til kunstens publikum, men ikke mindre med hensyn til fastholdelsen af de ofte meget sammensatte perspektiver, der danner ramme om kunstens praksis og dens problemfelter. Som billedkunstner kan jeg ikke lade være med at bemærke, at kunstformidlingen, hvor velmenende den end måtte være, i mange tilfælde lægger en så uambitiøs indstilling for dagen, at de forskellige tiltag blot har en forfladigende indvirkning på selve det kunstneriske indhold. Problemet kan utvivlsomt udspringe af, som det tit ses i offentlig sammenhæng, at man synes at have ringe tillid til helt almindelige menneskers evne til at bruge deres sanser og deres intelligens. Men det er en anden diskussion — om end den er beslægtet med vort emne i denne sammenhæng.

Anskuelsestavlerne, anskuelsesprincippet og lærerens død

Hermed kan vi vende tilbage til udgangspunktet, nemlig anskuelsestavlerne. Selve anskuelsesprincippet har en meget lang historie, en dybdehistorie, hvis man antager, at de palæolitiske hulemalerier ikke blot har haft magisk funktion, men også har virket som didaktiske billeder, der på praktisk måde tjente jægerkulturen og dens overlevelse: "Sådan-og-sådan ser en okse ud, sådan-og-sådan slår man den ihjel." Dette udvider naturligvis anskuelsesbegrebet en hel del, og det næste spørgsmål bliver næsten, om ikke stort set alle visuelle udtryk i et vist omfang da ville kunne defineres som anskuelsesbilleder. I denne fremstilling vil det dog være bedst at foretage en vis historisk og funktionel indsnævring. Vi vil derfor tilslutte os den gængse opfattelse, ifølge hvilken den moderne anskuelsestavle har sit udspring i 1600-tallets nye empirisme hos den engelske filosof og statsmand Francis Bacon, der inspirerede Johannes Amos Comenius, en bøhmisk teolog og pædagog.

Comenius udgav i 1658 bogværket *Orbis Sensualium Pictus*, der betyder 'billeder fra den synlige verden'. Forfatteren udtrykte tydeligt sin hensigt med bogen:

"Erkendelsens begyndelse må til enhver tid tage sit udgangspunkt i sanserne. Hvis man derfor vil bibringe den lærende et sandt og tilforladeligt kendskab til tingene, må der frem for alt sørges for, at alt bliver lært gennem autopsi [dvs. selvsyn] og sanselig anskuelse." Bogen var følgelig struktureret som en serie nummerede billeder med tilhørende kortfattede forklaringer af, hvilke ting der blev vist.

Meningen var, at den lærende først skulle iagttage billedet med sin egen synssans og derefter konsultere billedteksten, som udgjorde den en slags facitliste. En anden væsentlig udgivelse var det store billedbogværk *Encyclopédie*, der blev udgivet af Denis Diderot og Jean le Ronde d'Alembert, to af den franske oplysnings mest fremtrædende skikkelser. Værket udkom første gang i 1772, og det omfattede da 11 bind med helsidesplancher, der fremstillede det meste af tidens viden om alle mulige emner, foruden bind med forklarende tekster. Disse udgivelser virkede igen som inspiration for en væsentlig tysk anskuelsesbog fra 1774, nemlig Johann Bernhard Basedows *Elementarwerk* med kobberstik af Daniel Niklaus Chodowiecki. Med oplysningsideernes udbredelse vandt anskuelsesprincippet efterhånden frem. Og det var på grundlag af denne tradition for sanseligt baseret videnstilegnelse, at det danske Kultusministerium i 1900 udsendte det såkaldte "Sthyrke Cirkulære", opkaldt efter kultusminister H.V. Sthyr. Heri fastlagde man retningslinjerne for anskuelsesundervisningen i landets skoler, og i cirkulæret hed det: "Ved Samtaler støttede først til virkelige Genstande, senere tillige til Tegning på Skoletavlen, eller til Vægbilleder, søges Barnets Sansning og Forestillingsliv opdraget, ligesom det øves i at udtale sig om, hvad det har iagttaget, og forberedes saaledes for den egentlige Fagundervisning." Og det var på basis heraf, at man i Danmark kunne iværksætte en mere omfattende og konsekvent produktion af didaktiske anskuelsestavler eller anskaffe tavler fra udlandet, såfremt deres emne gjorde dette muligt.

Anskuelsesprincippet er en ejendommelig størrelse. Det udtrykker en tankegang, som man kun kan opfatte som meget moderne. Og det er i grunden mærkeligt at tænke på, at princippet går (mindst) adskillige århundreder tilbage. Jeg forestiller mig, at de fleste umiddelbart vil finde den bagvedliggende tankegang ikke alene sympatisk, men ganske naturlig, når den fremlægges i al sin tilsyneladende enkelhed. Næppe mange vil i dag hævde, at f.eks. udenadslære efter bestemte bøger er bedre end at stifte bekendtskab med emnet gennem egne sanser og herfra selv

begynde at stille spørgsmål, i og med at selve mødet med emnet gør den lærende nysgerrig.

Imidlertid kan der udmærket være grund til at mobilisere en vis kritisk optik alligevel. Når anskuelsesprincippet i dag har opnået nærmest hegemonisk status, må dette i vidt omfang sættes i forbindelse med det pædagogiske paradigmeskifte, der har fundet sted i løbet af det seneste par årtier. Tidligere undervisning byggede overvejende på forestillingen om, at der blev overført en foreliggende viden fra læreren til den lærende. Også anskuelsestavlerne indgik her som en slags velsmurte vehikler til transport af vidensobjektet. Det var på ingen måde fuldkommen op til den lærende selv at udlægge, hvad tavlerne fremstillede. Og anskuelsesundervisningen tjente også blot som forberedelse til "den egentlige Fagundervisning", som Det Sthyrskke Cirkulære siger. Dette paradigme brød endelig sammen i løbet af 1980'erne, hvor man i stedet begyndte at orientere undervisningen efter princippet om 'ansvar for egen læring' (også kaldet AFEL). Hvis det foregående paradigme havde hvilet på en transportmetafor, blev denne erstattet af forestillingen om, at vidensobjektet, der i sig selv nu udgjorde en betydelig mere sammensat størrelse end førhen, i stedet måtte være produktet af en organisk-centrifugal proces hos den lærende selv. Man talte ikke længere om undervisning, men om læring, eller endnu bedre: læringsprocesser. I virkeligheden kan man sige, at læreren hermed mødte sin moderne død, ligesom Gud, historien, kunsten, autoren og andre store aktører tidligere var afgået ved døden (om end de ikke hermed var ophørt med at hemsøge sen- eller postmoderniteten). Lærerens død var en logisk følge af, at ingen kan lære nogen noget, når det er den lærende selv, der indefra-og-ud 'konstruerer' vidensobjektet. Dette blev hermed også en mere amøbeagtig størrelse, hvor elementer af viden, værdier og motiver flød og fortsat flyder omkring i en slags endoplasmisk tilstand, der i sig selv kan virke uhyre stimulerende på forestillingsevnen.

Herhjemme har denne udvikling naturligvis fremkaldt en række kritiske røster. Blandt de mere analytisk skarpe har været socialforskeren Niels Åkerstrøm Andersen, der bl.a. har påpeget, at AFEL medfører et nyt kontraktforhold mellem den lærende og læreren, således at læreren ingenlunde dør, men genopstår som mere eller mindre implicit kontrollant af den lærendes evaluering af egen læring. AFEL udgør på denne måde et indirekte disciplineringsprincip, der er virksomt på langt mere subtil måde, end tilfældet var med magtrelationerne i de tidligere pædagogiske paradigmer. Hermed må AFEL i sidste ende ses som en biopolitisk strategi, der fører den sociale beherskelses tentakler helt ind bag den monadiske borgers membran. Når pædagogikken således ad udtalt vej er blevet et redskab for magten, og magten gennemtrænger den singulære bevidsthed på det mest intime og oven i købet endnu uformede plan, bliver det vanskeligt at udpege et 'område' af en så nogenlunde stabil beskaffenhed, at det kan fungere som kampplads for en traditionel kritisk imødegåelse. I stedet synes analysen, hvor årvågen og omfattende den end måtte være, at være dømt til omgående eller gradvis inkorporering i selve det pædagogiske kompleks, den beskriver — og hermed reelt til deltagelse i de implicerede magtstrukturer. Som paradigmet udvikler sig, synes der at tegne sig et stadig mere sammensat billede, hvor de kritiske strategier efterhånden antager et lige så amøbeagtigt præg som deres objekt. Paradokset er selvfølgelig, at friheden til selvstændig adfærd, til individuel læring og en lige så nuanceret kritik heraf foreligger som umiddelbar mulighed og incitament — mens kontrolsamfundet

samtidig fortsætter med at perfektionere sine mekanismer på en måde, der har fået flere stemmer blandt den offentlige opinion, på tværs af ideologiske forskelle, til at bringe Orwell-scenarier på banen.

Billeder gør, som de vil

Men hvordan hænger alt dette nu sammen med anskuelsestavlerne? Er det i sidste ende min påstand, at tavlerne og deres princip historisk har 'sejret ad helvede til', og at de dermed på en eller anden måde kan hævdes at være meddelagtige i den nuværende situation, som vi her beskriver den? Dette ville naturligvis være absurd, ligesom det heller ikke ville være rimeligt at give hverken den romantiske eller den moderne kunst skylden for nutidens fetichering af den subjektive kreativitet. Nej, hvad jeg ad forskellige omveje ønsker at nå frem til, er noget helt andet. Det er nemlig sådan, at jeg hverken som billedkunstner eller som borger føler det tilfredsstillende at blive stående ved betragtninger og konklusioner som de ovenstående. Dette skyldes ikke så meget, at jeg finder dem fejlagtige. Jeg kan tværtimod udmærket værdsætte, at billeder kan fungere didaktisk som det, jeg kaldte velsmurte vehikler. Min egen praktiske erfaring siger mig også, at visuelle former i sig selv kan generere ideer; noget, der næppe vil være ukendt for de dele af lingvistikken og den kognitive semiotik, der forsker i metaforer. Desuden er jeg overbevist om, at AFEL med alt, hvad dertil hører, åbner helt nye perspektiver for vidensproduktionen. Men jeg må desværre også langt hen ad vejen erklære mig enig i den magtkritik, der kommer fra Åkerstrøm Andersen og andre. Jeg må altså konkludere, at jeg generelt ikke er uenig. Jeg føler mig blot ikke tilfreds. Det er nødvendigt med en forskydning af selve det grundlæggende perspektiv. Og jeg vil i det følgende søge at skitsere, hvordan vi kan finde en vis inspiration til et sådant.

Min hypotese er, at der med de kulturelle forestillinger, praksisser og objekter, herunder naturligvis kunstværker og anskuelsestavler, foreligger et dynamisk univers, der i vidt omfang udvikler sig på måder, der ikke alene kan synes ganske uafhængige af de officielle intentioner, men ofte direkte kontraproduktive i forhold til det, der, i det mindste set i bakspejlet, virker mest indlysende fordelagtigt. Det er, som om det kulturelle kompleks lever sit eget liv hinsides de magtrelationer, vi med møje og besvær eller via diverse formler kan analysere os frem til. Disse analyser giver en vis form for berettiget mening til de lokale kulturelle mønstre. Men det virker i dag hverken urimeligt eller ufordelagtigt at hævde, at det samlede kulturlegeme er under indflydelse af en ydre eller indre 'påvirkningsmaskine', og at denne kan ses som selvprogrammerende og dermed 'inhuman', for så vidt som den netop unddrager sig en umiddelbar betragtning. Vi vender tilbage til dette grundlæggende perspektiv og dets mulige udlægning.

Men her er det påkrævet med en lidt nøjere undersøgelse af selve billedets natur. Og til den ende vil vi inddrage nogle betragtninger, der er blevet bragt på banen af den amerikanske kunsthistoriker W.J.T. Mitchell fra Chicago. I 2005 udgav Mitchell en bog med titlen *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Her argumenteres der meget overbevisende for, at billeder, som allerede titlen antyder, på ingen måde er passive objekter, der blot overfører betydning efter de involverede menneskelige individers forgodtbefindende. Billeder er derimod selv levende væsener, der har deres eget begær, deres egne behov, krav og drifter.

Mitchell påpeger, at dette egentlig aldrig har været ukendt for mennesket. I langt de fleste kulturer har der gennem historien været ikonoklastiske perioder, hvor man med stor styrke har vendt sig imod billederne og søgt at mindske deres magt. Og denne kamp er bestemt ikke ophørt med den moderne oplysning, nærmest tværtimod, skønt ikonoklasmen i dag ikke udelukkende manifesterer sig inden for billedets traditionelle områder. Som karakteristiske eksempler fremhæver Mitchell den omfattende turbulens, der opstod, da det i 1996 lykkedes skotske forskere at fremstille verdens første klonede pattedyr i form af fåret Dolly, samt, ikke mindst, terroranslaget mod Twin Towers i New York i 2001. I disse tilfælde har vi på forskellig måde at gøre med billeder, hvis magt bliver for omfattende og derfor må imødegås med en aggression eller destruktion, der reelt er ude af proportion med de mest elementære menneskelige forhold. I Dollys tilfælde oplever vi, at det klonede får udvisker grænsen mellem kopi og original. Føres princippet ad absurdum, bliver konsekvensen, at de enestående individer, der lever i verden, ophæves til kopier og hermed til billeder, der blot henviser til den genetiske kode, som i sig selv forbliver usynlig og immateriel. Med Twin Towers har vi derimod at gøre med et mere 'klassisk' eksempel på ikonoklasme, hvor tårnenes symbolske arrogance påkalder sig eliminering for enhver pris, uanset hvilke menneskelige omkostninger dette måtte have for ikonoklasterne selv. På den anden side er Mitchell ingenlunde blind over for det faktum, at det netop synes meget menneskeligt at forsyne billeder med magiske evner i større eller mindre omfang, og at denne fetichering almindeligvis er forbundet med nydelse, om end en sådan effekt udmærket kan være fremkaldt gennem en sublim gysen over for billeder, der i sig selv virker afskyvækkende, og som beskueren derfor fornuftigvis burde vælge at ignorere.

Vi kan altså slå fast, at billeder i stor udstrækning gør, hvad de ønsker, og at vi som mennesker ikke umiddelbart er i stand til at skabe resistens i forhold til deres indflydelse. Dette er noget, som enhver magtelite ved og altid har vidst. Samtidig er det naturligvis forbundet med stor risiko at instrumentalisere billeder politisk og slippe dem løs på det sociale legeme. Kun de færreste magthavere har på machiavellisk måde kunnet hæve sig over den epidemi i indbildningskraften, som de selv har sat i omløb. Adolf Hitler og hans nazistiske regime var mindst lige så inficeret af billedet af Det Tredje Rige som det tyske folkelegeme, der blev udsat for denne påvirkning. Måske er Josef Stalins diktatur i Sovjetunionen den historiske magtstruktur i nyere tid, der kommer tættest på fuld immunitet over for sit eget forestillingsrum og de dertil hørende billedformer. Hvor nazisternes billedbesættelse førte til yderst kortsigtet og irrationel aggression, endte Sovjet-indbildningen gradvis i en fuldkommen fossil tilstand med indre sammenbrud som resultat. En materialistisk fortolkning vil selvfølgelig påpege, at der var tvingende økonomiske grunde til dette, og man må anerkende denne indvending et stykke hen ad vejen. Men her opererer vi med den hypotese, at selv den materielt mest velunderbyggede politiske struktur må kunne antænde sine egne ressourcer ideologisk. Lykkes dette ikke, bliver al ekspansion, eller i længden blot overlevelse, en umulighed. Visse historikere har hævdet, at dette var tilfældet med Romerriget, der ikke så meget gik i opløsning som følge af det ydre pres fra de barbariske horder, men fordi det romerske samfund ikke længere var besat af de fornødne forestillinger i det nødvendige omfang. Nye ideer og billeder var kommet i omløb, og de kaotiske fusionsprocesser, der markerede overgangen til den europæiske middelalder, var i gang.

Man hvis vi på denne måde påstår, at billeder og forestillinger lever deres eget liv som en slags mikrober eller virus, hvis mutationer i sidste ende er hinsides menneskets rækkevidde, står vi over for det udprægede paradoks, at vi med netop denne idé selv synes at være blevet inficeret af et indbildningskompleks med stor tiltrækningskraft — samtidig med at vi tilsyneladende er i stand til at forholde os til denne påvirkning med et vist overblik. Det virker, som om refleksionen i sin bevægelse tegner et møbiusbånd eller en kleinflaske, hvor yderside og inderside ophæver hinanden i et formens kontinuum. Men 'hvor' befinder vi os? Måske kan vi komme videre ved at interesse os nærmere for, hvilken infektion vi har at gøre med. Det ligger næsten lige for, at vi med det formål må bevæge os over i biologien og her undersøge visse nyere forestillinger af stor betydning.

Mod en memetisk optik

I 1976 udkom bogen *The Selfish Gene*. Den var skrevet af den engelske evolutionsbiolog Richard Dawkins og var i øvrigt bemærkelsesværdig som eksempel på en fremstillingsform, der evner at henvende sig både til almindelige læsere og til fagfolk. Dawkins valgte sikkert denne form, fordi han havde en helt ny hypotese, som han meget gerne ville udbrede. Hans idé var, at den levende organismes arvemasse består af DNA, der fungerer på sit helt eget evolutionære niveau. Generne er, i Dawkins' terminologi, selviske replikatorer, hvis eneste, kortsigtede formål er at producere stadig flere kopier af sig selv. Til den ende gør de bl.a. brug af mennesket, der på den måde kan betragtes som en værtsorganisme eller, igen med Dawkins' eget udtryk, en overlevelsesmaskine. Det vakte selvfølgelig megen diskussion i de relevante forskningsmiljøer, at Dawkins hermed vendte op og ned på det gængse evolutionshierarki. Men bogens mest omfattende idé, der blev fremsat på nogle få sider i det afsluttende kapitel, var også en udfordring til humanvidenskabernes, ja, til enhver form for tankegang, der vedrører kulturen. Her introducerer Richard Dawkins nemlig en kulturel pendant til det selviske gen: en replikator, som han kalder et 'mem' (udtales, så det rimer på eksem).

Men hvad er et mem, og hvilken betydning bør det tillægges? Memet er en kulturel arveenhed, der forplanter sig fra hjerne til hjerne. I grunden kunne dette også beskrives som social overføring af information, men dette understreger ikke i tilstrækkelig grad memets iboende styrke. Det menneskelige individ påvirkes af memets psykologiske tiltrækningskraft, og spredningen finder sted gennem imitation. Som eksempler på memmer nævner Dawkins melodier, teorier, slagord, tøjmode og teknikker til fremstilling af lerkrukker eller til bygning af broer. Dawkins idé om memet bygger grundlæggende på det scenario, at den første del af den biologiske evolution, hvor generne dominerede, netop har muliggjort frembringelsen af den menneskelige overlevelsesmaskine udstyret med en hjerne, der efterfølgende kan koloniseres af de selviske memmer. Hermed opstår der et nyt evolutionært forhold mellem gener og memmer, der ofte viser sig yderst konfliktfyldt. Hvor evolutionsbiologerne tidligere manglede en genetisk forklaring på en menneskelig adfærdsform som cølibatet, kan vi med memetikken (læren om memmerne) påpege, at der er tale om en situation, hvor organismens selviske gener må se sig udkonkurreret af hjernens selviske memmer. Sagt på en anden måde: Religionens billede af det evige liv efter livet på jorden har memetisk sat sig så stærkt igennem,

at den menneskelige forplantning, og dermed videreførelsen af den oprindelige biologiske evolution, ikke længere opleves som et tilstrækkeligt tiltrækkende alternativ. Individet i cølibat er hermed blevet en memetisk overlevelsesmaskine, en såkaldt memoide. Han eller hun er henvist til forplantning ved at få andre individer til at imitere den religiøse adfærd og derved tjene memets spredning. Dawkins påpeger, at mekanismen selvfølgelig både kan ses fra memets og individets synspunkt. Og den konklusion synes snublende nær, at hvis alle blot er glade og tilfredse, er der sådan set ingen ko på isen — hvis man ellers ser bort fra det selviske gen, der naturligvis bliver sorteper. I det samlede perspektiv har den ene evolution hermed koloniseret den anden.

Men hvad ligger der nu i dette, at memoidens hjerne er koloniseret? Der findes forskellige fremstillinger inden for memetikken, men skal man følge hovedtendensen, ville det være rigtigere at kalde hjernen en slagmark. Den menneskelige hjerne kan nemlig sammenlignes med computerens harddisk, hvilket betyder, at memerne kæmper indbyrdes om begrænset lagerplads. Ifølge denne metaforik må man altså opfatte memer som en slags diskrete aktører, der er i stand til at 'identificere' hinanden som antagonister, når de er trængt ind i hjernen. Her begynder sagen for alvor at blive kompleks. Richard Dawkins påpeger nemlig, at memer udmærket kan optræde i fragmenteret form. Hvis et enkelt tema fra Beethovens 9. symfoni er let at huske, kan det udspaltes af symfoniens totalitet og være yderst virksomt på egen hånd. Endvidere kan 'makromemer' indgå i større forbindelser, hvor de forskellige memer supplerer hinanden og på denne måde frembringer memkomplekser med uhyre stor overlevelsesværdi. Dawkins nævner her det organiserede kirkesamfund, bestående af arkitektur, ritualer, love, musik, kunst og kanoniske skrifter, som eksempel på et gensidigt tilpasset, stabilt sæt memer, der indbyrdes gavner hinanden og, må vi antage, dermed får mulighed for at bekæmpe andre memer i det pågældende nervesystem. Den heraf følgende konklusion må da blive, at alle ideologiske og kulturmorfologiske udviklinger bør ses gennem den memetiske linse.

Alt dette er ikke fantasteri, der blot kan interessere kunstnere eller kunstnerisk indstillede individer. For eksempel har englænderen Stephen Shennan, der er professor i teoretisk arkæologi, udgivet bogen *Genes, Memes and Human History*, hvor ideen om memet inddrages i en undersøgelse, der giver helt nye perspektiver til udlægningen af arkæologiens tidsdybde. Endvidere har en lang række andre forskere og debattører fra hele det naturvidenskabelige spektrum været heftigt engageret for og imod memetikken. Imidlertid kan man godt undre sig over humanvidenskabernes tilbageholdenhed. Mig bekendt har ingen endnu prøvet at fusionere diskursanalyse og memetik; en opgave, der ellers måtte ligge lige for. Diskursanalysen taler om, at betydning opstår omkring nodalpunkter, og diskurserne kæmper med hinanden om at give indhold til såkaldte flydende signifikanter, sammenkæde dem med andre tegn, lukke betydningsglidningen og herved erobre magten til at bestemme meningen, lige indtil det lykkes en ny diskurs igen at destabilisere komplekset. Problemet er, at diskursanalysen blot prøver at forklare modstanden mellem diskurserne, men ikke konfliktforholdet mellem aktør og diskurs. Man går med andre ord ud fra, at diskursen og tegnene ikke selv har en dagsorden. Udlægger man derimod problemstillingen i en memetisk optik, opdager man pludselig, at tegndannelsen implicerer en iboende organisk dynamik, og at analysen hermed er nødt til at tage højde for tegnenes egen selvskhed, der udfolder sig i det enkelte, lokale tilfælde. Jean Baudrillard, en omstridt fransk sociolog,

udviklede en særlig objektteori og skrev i denne forbindelse følgende: "Objekterne har altid været betragtet som et stumt og livløst univers, som man forføjer over med den begrundelse, at man har frembragt det. Men for mig havde dette univers noget at sige, som overskred dets brug. Det trådte ind i tegnets rige, hvor intet af det, som sker, er så enkelt, eftersom tegnet altid er en udviskning af tingen. Objektet betegnede således den reelle verden, men også dens fravær — og i særdeleshed subjektets fravær." Man kunne måske forestille sig, at memet netop betegner det punkt eller moment, hvor et sådant materielt eller idealt objekt forvikler sig med tegnet i en ambivalent billeddannelse. Hvis tegnet får overtaget, er det lykkedes memet at producere en ny kopi af sig selv i den pågældende hjerne, og forholdet mellem virkeligheden og dens repræsentation er stabiliseret. Lykkes det omvendt for objektet at bevare den "urovækkende fremmedhed", som Baudrillard er optaget af, betyder det, at der er afstedkommet en slags mutation, hvormed det er lykkedes at forskyde tegnet i et nyt billedforhold.

Til slut

Men læseren, der måske har set, og måske endda nydt, den udstilling af mere end 500 anskuelsestavler i Den Fries Udstillingsbygning, som er den direkte anledning til nærværende publikation, vil fortsat kunne stille spørgsmålet: Hvad kommer alt dette med evolution, selviske memer og objekter i grunden anskuelsestavlerne ved? De hænger jo simpelthen der i massevis og ser smukke og tilforladeligt charmerende ud i deres patinerede tilstand. Lad os dog blot nyde dem som æstetiske objekter, eventuelt med tilføjelse af nogle kommentarer vedrørende deres historiske funktion som didaktiske hjælpemidler. Jeg kan godt selv se problemet. Og jeg ville aldrig modsætte mig, at man først og fremmest nærmer sig kunsten, eller interessante visuelle fænomener generelt, i helt almindelig øjenhøjde. Det er her, vi finder det umiddelbare fascinationspotentiale, der måske kan fungere som katalysator for uforudsete indsigter eller erfaringer.

Og det er lige præcis dette, der altid har været min væsentligste oplevelse i forbindelse med anskuelsestavlerne. Ud fra en vis historisk optik vil der næppe herske uenighed om tavlerne og deres værdigrundlag. Her sikres en sammenhæng mellem tingene i verden og deres repræsentation, ikke blot i form af de konkrete billeder, men ved stadig henvisning til de overordnede videns- og forestillingsrammer, der tjener som givne præmisser for struktureringen af virkeligheden. I dag, hvor den oplyste fornuft synes under pres fra mange sider, kan opgaven dog ikke blot bestå i at konservere oplysningens kritiske ideal. Det drejer sig i stedet om at ekspandere mulighederne for det tænkelige og dermed fornuftens ressourcer. Selve anskuelsens princip må være genstand for en radikal videreudvikling, der ikke blot skaber sammenhæng gennem betydningsdannelsens egne inertier, men som fortsat skærper sansen for det dialektiske potentiale, der findes mellem den kulturelle aktør og det selviske moment i vore forestillinger, ideer og billeder. Richard Dawkins skriver: "Vi er skabt som genmaskiner og kultiveret som memmaskiner; men vi har magt til at vende os imod vore skabere. Vi er de eneste her på jorden, der kan gøre oprør imod de selviske replikatorers tyranni." Men der er i virkeligheden langt mere på spil end blot oprør. Memernes udfordring kan faktisk redde det postmoderne menneske fra strukturel og institutionel

trummerum ved at fremprovokere et nyt dialektisk grundlag for en værdig duel inden for det kulturelle legeme.

Jeg mener, at billedkunsten her kan bidrage med noget yderst væsentligt, hvis den vil påtage sig sin eksperimentelle forpligtelse og for alvor lade sine interventioner være betydningsfulde. Skal man prøve at definere, hvori denne forpligtelse består, kan man betragte anskuelsestavlerne. Hvad ser vi? Umiddelbart ser vi den didaktiske udfoldelse af en fornuftig orden i form af taksonomiske strukturer og topografier. Fortællinger om nationen, historien og religionen indgår som en grundlæggende drivkraft. Beskueren hæfter sig ved planchernes ælde, deres naivitet og charme: Dette var engang vores verdensanskuelse. Og man behøver intet større kritisk apparat for at opfatte de ideologiske implikationer af billedernes univers. Vi smiler af dem og er tilbage i virkeligheden. Er der måske alligevel noget foruroligende ved tavlerne? Måske et eller andet, der antyder, at billeder og ideer samler sig i komplekse legemer af forestillinger, har deres voldsomme historiske gang på jorden, opløser sig i deres bestanddele igen og hele tiden tvinger vores indbildning videre i retning mod nye konfigurationer?

Man kunne også spørge om, i hvor høj grad og på hvilken måde kunsten vil være dømt til at være som anskuelsestavlerne? I hvert fald må det kunstneriske eksperiment i dag forløbe med koldt overlæg. Selve overlevelsesværdien ligger i evnen til at udvikle de kritisk-æstetiske perspektiver. Men på slagmarken er der ikke råd til, at man gennemskuer noget som helst. Den, der mener at have gennemskuet noget, har ofte blot afskåret sig fra fortsat at kunne drage nytte af det pågældende fænomen, hvad enten det fordelagtige måtte ligge lige ved overfladen, eller det skal udvindes af de dybere lag under stort besvær.

Den amerikanske filosof Daniel Dennett siger i en morsom parafrasering af Samuel Butlers kendte diktum, at en forsker blot er et biblioteks måde at lave en forsker mere på. Jeg tilføjer gerne for egen regning, at det samme kunne siges om kunstnere på den ene side og kunstakademier, kunstgallerier og kunstmuseer — altså alt det, man kalder kunstinstitutionen — på den anden. Kan der forekomme at være noget bundløst ved dette, bør det dog ikke i sig selv opfattes negativt, om end selve evolutionslogikken naturligvis har mange uønskede effekter og i sidste ende betyder, at vi alle skal dø, og at vore eventuelle ideer skal fordrejes eller udvandes. I det hele taget må vurderingen lyde optimistisk: Det menneskelige samfunds kulturelle mempulje, i institutionerne, organisationerne og i den enkelte borgers hjerne, bør ses som et overflødhedshorn af mutationsmuligheder.

For tiden dominerer den politiske idéløshed. Den politiske elite har udviklet en uhyre evne til at udnytte den materielt velstående middelklassens angstpotentiale og dens modstand over for dannelsesidealer samt dens overvejende ligegyldighed over for det æstetiske moment. Men vi kan være forvisset om, at den memetiske evolutionsproces fortsat virker. Ideerne kæmper for deres overlevelse helt ned i det mindste billede, man som overlevelsesmaskine måtte konfrontere gennem sine sanser og gå rundt med i sit hoved. Det er her, der kan forekomme en mutation, højst sandsynligt en misforståelse, en kortslutning, som medvirker til, at alt efterhånden forandres. Hvem står egentlig bag forandringen? Det afhænger af, hvem der ser — og af, *hvordan* der ses.

Litteratur

Andersen, Niels Åkerstrøm: *Borgerens kontraktliggørelse*.

Hans Reitzels Forlag, København 2003

Baudrillard, Jean: *Passwords [Løsenord]*. INTROITE!, København 2003

Dawkins, Richard: *The Selfish Gene*.

Oxford University Press, Oxford og New York 1976

Mitchell, W.J.T: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*.

The University of Chicago Press, Chicago og London 2005

Shennan, Stephen: *Genes, Memes and Human History*.

Thames & Hudson , London 2002