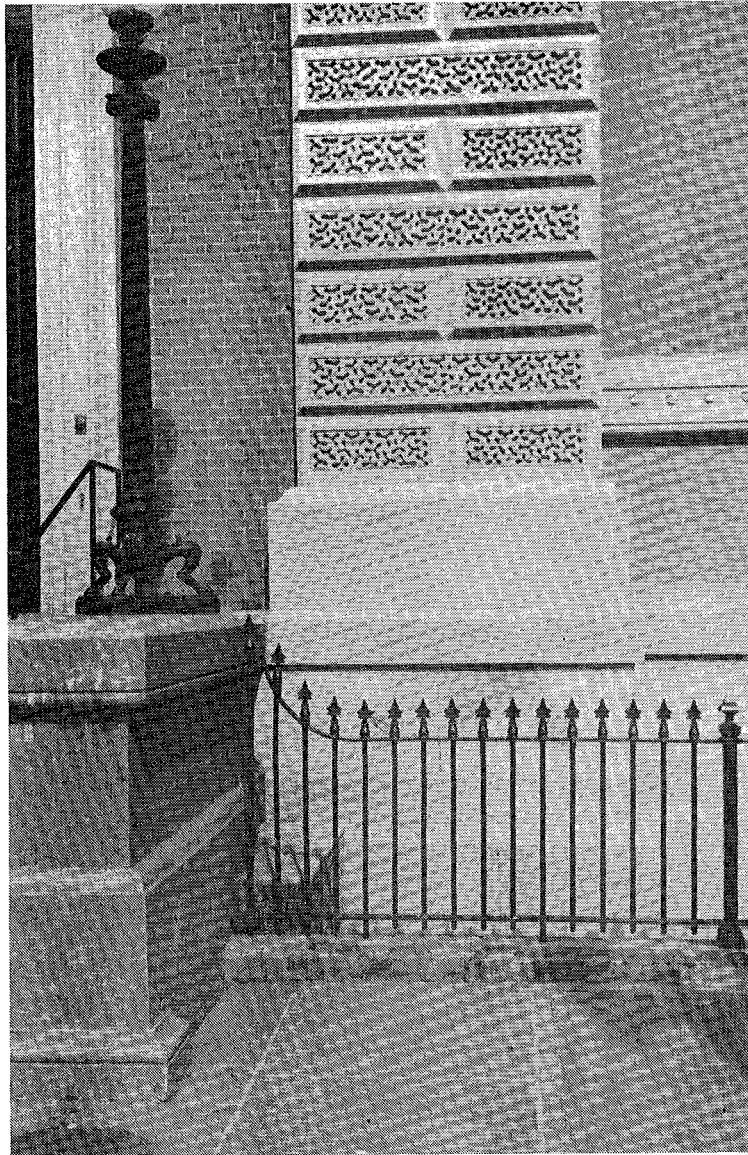


## Ang. Gumbrecht & Clifford

De følgende to artikler udgør en lille sektion. Tyskeren Hans Ulrich Gumbrecht, der gæstede Århus i foråret 1991, er professor i Sammenlignende Litteratur ved Stanford University. I artiklen beskriver han de nyeste udviklinger indenfor det amerikanske litterære forskningsmiljø, i særdeleshed tilnærmelserne mellem de forskellige discipliner, ansporet af folk som Derrida og Foucault, og sammenligner situationen med tilstanden på den tyske, teoretiske litteraturscene. Artiklen bærer præg af, at den oprindeligt er skrevet til et tysk publikum, men dens pointer er også aktuelle set fra en dansk synsvinkel.

Gumbrecht beskriver blandt andet i artiklen de amerikanske etnologers interesse for de seneste årtiers udvikling indenfor litteraturstudiet; en interesse som har sat sig mærkbare spor i en række etnologers værker. Den interesse følger vi op med et uddrag af en artikel af etnologen James Clifford.

Redaktionen



## Om etnografisk surrealisme

James Clifford

André Breton understregede ofte, at surrealismen ikke bestod af en samling doktriner eller en umiddelbar, definerbar idé, men derimod var en måde at handle på. Dette kapitel er en undersøgelse af en etnografisk handlingssætning set ud fra nogle bestemte kulturelle og historiske omstændigheder – sådan som man altid bør gøre det. Jeg vil koncentrere mig om etnografi og surrealisme i mellemkrigsårenes Frankrig. At behandle disse to retninger samtidig – og til tider at give dem lov til at gå op i en højere enhed – er at stille spørgsmålstejn ved en række almindeligt anerkendte skel og enheder. Jeg interesserer mig mindre for at udstikke intellektuelle eller kunstneriske traditioner end for at følge nogle af de afstikkere indenfor dét, jeg anser for at være en afgørende moderne indfaldsvinkel til det etablerede kulturelle system. Hvis jeg af og til bruger kendte begreber på en anderledes måde, er mit mål at gå på tværs af tidligere fastslåede definitioner og dermed om muligt at etablere en situation, hvor etnografien igen fremstår som noget nyt og hvor surrealismen endnu ikke er blevet en fast afgrænset del af moderne kunst og litteratur.

Den indfaldsvinkel til det etablerede kulturelle system, som jeg her fremmaner, kan ikke umiddelbart defineres. Det er mere korrekt at kalde den modernistisk fremfor moderne, fordi den tager de kulturelle værdiers opbrud og kontrastfyldte sammenstilling som sin problematik – og anledning. Fra dette desillusionerede synspunkt fremstår den etablerede kollektive mening som en konstrueret, kunstig og ofte ideologisk eller undertrykkende størrelse.

Den form for normalitet eller sunde fornuft, der i et øjeblik uopmærksomhed kan opbygge imperier eller ganske selvfølgeligt føre til verdenskrige, opfattes som en uacceptabel form for virkelighed, der derfor bør undergraves, parodieres og overskrides. Jeg vil fremlægge nogle grunde til at forbinde den etnografiske metode med denne kritik, der normalt forbindes med den kunstneriske avantgarde. I Frankrig har især de humanistiske videnskaber undgået at miste forbindelsen med kunstens og litteraturens verden, og i det parisiske kulturlivs drivhusmiljø er der ikke noget område indenfor samfundsmæssig eller kunstnerisk forskning, der kan undgå at blive påvirket af udefrakommende påvirkninger eller provokationer ret længe. Som vi skal se af det følgende, udviklede etnografien og surrealismen sig side om side i 20'erne og 30'erne.

Jeg bruger betegnelsen *surrealisme* i en tydeligvis udvidet betydning for at afgrænse en æstetik, der værdsætter fragmenter, mærkelige ansamlinger, uventede sammenstillinger – der arbejder på at fremprovokere og manifestere usædvanlige former for virkeligheder med udgangspunkt i

det erotiske, eksotiske og det ubevidste. Denne samling anskuelser kan selvfølgelig ikke begrænses til Bretons gruppe, og en snæver definition af den surrealistiske bevægelse med dens manifester, skismaer og ekskommunikationer er ikke hovedsagen her. De personer, jeg vil beskæftige mig med var i bedste fald åndelige 'rejsefæller' eller dissidenter, der brød med Breton. Ikke desto mindre delte de den generelle anskuelse, som jeg kalder surrealistisk<sup>1</sup>, en indviklet retning, forenklet her i et forsøg på at fremhæve dens etnografiske dimension. Etnografi og surrealisme er ikke faste størrelser; derfor er mit emne ikke et sammenfald af to hver for sig letgenkendelige traditioner<sup>2</sup>. Desuden har jeg forsøgt at tænke på mit emne som en forbindelse, der ikke er begrænset til fransk kultur i 20'erne og 30'erne. Kunstens og videnskabens grænser (især de humanistiske videnskabers) er ideologiske og bevægelige, og den intellektuelle historie er selv viklet ind i disse bevægelser. Dens genrer forbliver ikke fast forankrede. Kunstens og videnskabens skiftende definitioner må nødvendigvis fremkalde nye, retrospektive enheder, der vil være ideelle til historisk beskrivelse. I den forstand er etnografisk surrealisme en utopisk konstruktion, på én gang et udtryk for fortidige og fremtidige muligheder for kulturanalyse.

#### Det etnografisk surrealistiske

I "Der Erzähler" beskriver Walter Benjamin overgangen fra en traditionel form for kommunikation baseret på en fortløbende mundtlig overlevering og et fælles erfaringsgrundlag til en kulturform karakteriseret ved koncentrerede doser af 'information' – fotografiet, avisudklip, de chokvirkninger en moderne by har på vores sanseapparat. Benjamin tager i sit essay udgangspunkt i første verdenskrig:

*En generation, der stadig var kørt til skole med hestesporvogn, stod under den åbne himmel i et landskab, hvor intet var forblevet uforandret udover skyerne og under dem, i et kraftfelt af ødelæggende strømme og eksplosioner, den ubetydelige, skrøbelige, menneskekrop.* (Walter Benjamin, Ges. Schriften, Bd. II, 2, s. 439)

Virkeligheden består ikke længere af givne, naturlige, velkendte omgivelser. Selvet, der er blevet revet ud af dets oprindelige omgivelser må finde mening, hvor det kan – en vanskelig situation, der i dens mest nihilistiske form danner grundlaget for både surrealismen og den moderne etnografi. Tidligere litterære og kunstneriske eksempler på Benjamins moderne verden er velkendte: Baudelaires urbane *flâneurs* erfaringer, Rimbauds systematiske, sanselige sindsforstyrrelser, den analytiske opløsning af virkeligheden påbegyndt af Cézanne og fuldført af kubisterne og specielt Lautréamonts berømte definition af skønhed, "det tilfældige møde på et dissektionsbord mellem en symaskine og en paraply". At opfatte kulturen og dens normer – skønhed, sandhed, virkelighed – som kunstige foranstaltninger, der kan underkastes objektiv analyse og sammenligning med

andre mulige arrangementer er et afgørende træk ved den etnografiske indfaldsvinkel.

I Maurice Nadeaus klassiske værk *History of Surrealism* (1965) understreger han krigsoplevelsernes dannende virkning på grundlæggerne af den surrealistiske bevægelse – Breton, Eluard, Aragon, Péret, Soupault. Efter Europas sammenbrud, de deraf følgende barbariske tilstande og det ideologiske fremskridts åbenlyse fallit, efter at en dyb afgrund havde åbnet sig mellem på den ene side de, der havde oplevet skyttegravene, og på den anden side den officielle diskurs om heltemod og sejr, efter at det 19. århundredes romantiske retoriske konventioner havde vist sig ude af stand til at udtrykke krigens realiteter, var verden for stedse et surrealistisk sted. Guillaume Apollinaire opfandt udtrykket i et brev dateret i 1917 umiddelbart efter sin hjemkomst fra skyttegravene. Med deres fragmenterede form og øgede opmærksomhed rettet mod den oplevede verden, introducerede hans *Calligrammes* (1918) det, der skulle blive efterkrigstidens æstetik:

*Sejren vil fremfor alt blive  
At se klart på afstand  
At se alt  
På nært hold  
Og at alt må få et nyt navn*

Mens for Fernand Léger:

*Krigen havde som soldat kastet mig ind i en mekanisk atmosfæres inderste centrum. Her opdagede jeg fragmentets skønhed. Jeg fornam en ny virkelighed i en maskindel, i en banal ting. Jeg søgte at finde den plastiske værdi i disse fragmenter af vor moderne tilværelse.*<sup>3</sup>

Før krigen havde Apollinaire udsmykket sit arbejdsværelse med afrikanske 'feticher' og i sit lange digt "Zone" blev disse genstande anråbt som "des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance". For den parisiske avantgarde udgjorde Afrika (og i mindre grad Oceanien og Amerika) et forråds-kammer af andre former og andre trosretninger. Dette leder frem til et andet element i den surrealistiske etnografiske indfaldsvinkel, nemlig den overbevisning at den anden er et centralt element i den moderne forskning (hvad enten den gøres tilgængelig gennem drømme, feticher eller Lévy-Bruhls *mentalité primitive*). I modsætning til det 19. århundredes eksotisme, der tog udgangspunkt i et mere eller mindre etableret kulturelt system i jagten på en midlertidig *frisson*, en afgrænset oplevelse af det bizarre, tog den moderne surrealisme og etnografi udgangspunkt i en virkelighed, der var sat et stort spørgsmålstegn ved. Andre former for virkeligheder fremstod nu som seriøse alternativer; den moderne kulturrelativisme blev muligjort. I takt med at kunstnere og forfattere

efter krigen gik i gang med at stykke kulturen sammen på nye måder, uvidedes det område, hvorfra de tog stykkerne, i et dramatisk tempo. Klodens såkaldt 'primitive' samfund blev i højere grad tilgængelige som æstetiske, kosmologiske og videnskabelige kilder. Disse muligheder støttede sig til noget mere end blot en ældre form for orientalisme; en moderne form for etnografi var påkrævet. Efterkrigstidens kontekst var struktureret af en i bund og grund ironisk oplevelse af kultur. Svarende til enhver lokal skik eller sandhed fandtes der altid et eksotisk alternativ, en mulig sidestilling eller kontrast. Uderne (psykologisk) og udenfor (geografisk) den almindelige virkelighed fandtes der en anden virkelighed. Surrealismen og den relativistiske etnografi havde denne ironiske situation tilfælles.

Begrebet *etnografi*, som jeg bruger det her, er tydeligvis anderledes end den empiriske forskningsteknik indenfor den humanistiske videnskab, der i Frankrig blev kaldt etnologi, i England social antropologi og i Amerika kulturel antropologi. Jeg refererer til en mere generel kulturel tendens, der går på tværs af moderne antropologi og som denne videnskab har tilfælles med det 20. århundredes kunst og litteratur. Den etnografiske betegnelse leder tanken hen på en karakteristisk holdning, der nærmere betegnet drejer sig om deltagerobservation blandt kulturgenstande tilhørende en fremmed kulturel virkelighed. Surrealisterne var stærkt interesserede i de eksotiske verdener hvortil de medregnede en bestemt 'udgave' af Paris. Deres indfaldsvinkel, der i en vis forstand kan sammenlignes med feltarbejderen, der søger at gøre det ukendte forståeligt, var tilbøjelig til at gå i den modsatte retning – at gøre det velkendte fremmedartet. Kontrasten fremkaldes faktisk af et uophørligt spil mellem det velkendte og det fremmedartede, hvoraf etnografien og surrealismen udgør to elementer. Dette spil er grundlæggende for den moderne kulturelle situation, som jeg ser som udgangspunktet for min redegørelse.

Byens rum var en kilde til det uventede og det betydningsfulde for Louis Aragons *Payson de Paris* eller for Breton i *Nadja* – betydningsfuld på en måde, der antydede, at der under virkelighedens triste fernis fandtes muligheder for en anden og mere fantastisk verden bygget efter helt andre principper om klassifikation og orden. Surrealisterne frekventerede *Marché aux Puces*, Paris' enorme loppemarked, hvor man kunne genopdage kulturgenstandene planløst sammenbragt og ommøbleret. Med lidt held kunne man hjembringe en eller anden bizar eller uventet genstand, en kunstgenstand, der ikke hørte hjemme noget sted – dagligdags genstande camoufleret som kunst, såsom Marcel Duchamps flaskerække og *objects sauvages*, afrikanske eller oceanske skulpturer. Disse genstande – frataget deres funktionelle kontekst – var uundværligt udstyr i avantgardens arbejdsværelser.

Det bedste man kan gøre, når man betragter de surrealistiske 'etnografers' udøvelser – og udskejelser – er at sætte tvivlen ud af funktion. Og

det er vigtigt at forstå deres måde at tage kulturen seriøst på, som en uacceptabel form for virkelighed – en måde, der omfatter latterliggørelse og 'ommøblering' af kulturens systemer. Så meget er påkrævet, hvis man vil trænge ind i det miljø, der udklækkede og ledte den franske videnskabelige tradition, der gradvist dukkede op, på vej. Mere generelt er det tilrådeligt ikke at afskrive surrealismen for hurtigt som frivol til forskel fra den seriøse etnografiske videnskab. Det var nødvendigt med en grundigere undersøgelse af sammenhængene mellem antropologisk forskning og forskningen i litteratur og kunst, som har været så fremtrædende i dette århundrede. Surrealismen er etnografiens hemmelige broder – på godt og ondt – i beskrivelsen, analysen og udvidelsen af grundlaget for det 20'ende århundredes udtryk og betydning

### Mauss, Bataille, Métraux

Paris 1925: *Revue nègre* nyder en bragende succes på Théâtre des Champs-Élysées, umiddelbart efter W. H. Wellmons Southern Syncopated Orchestra. Negro spirituals og *le jazz* fejer gennem avantgardeborgerkabet, der hjem søger de sorte barer, gynger til nye rytmer i jagten på noget primitivt, *sauvage* . . . og fuldstændig moderne. Det chicke Paris bliver båret afsted af banjoens pulserende klampen og den sensuelle Josephine Baker, der "hengiver sig til Charlestons rytmer".

Paris 1925: en kerne af universitetslærde – Paul Rivet, Lucien Lévy-Bruhl og Marcel Mauss – etablerer Institut d'Ethnologie. For første gang i Frankrig findes der en organisation, hvis primære interesse er at uddanne professionelle feltarbejdere og at uddele etnografiske legater.

Paris 1925: i kølvandet på det første surrealistiske manifest begynder bevægelsen at gøre sig selv berygtet. Frankrig er optaget af en mindre krig med modstanderne af kolonistytet i Marokko. Breton og co. udtrykker sympati med oprørerne. Ved en gallamiddag til ære for den symbolistiske digter Saint-Pol-Roux kommer det til sammenstød mellem surrealisterne og de konservative patrioter. Skældsord flyver gennem luften; "Vive l'Allemagne" lyder; Philippe Saupault svinger sig i en lysekroner og sparkes flasker og glas omkuld. Michel Leiris befinder sig snart ved et åbent vindue, hvorfra han fordømmer Frankrig overfor den voksende menneskemængde. Et oprør følger; Leiris, der er tæt på at blive lynchet, bliver arresteret og får en hård medfart af politiet.

Det var ikke kun et sammenfald af tidspunkter, der forbandt de tre begivenheder. Da Leiris, hvis levendegørelse af Josephine Baker jeg lige har citeret, for eksempel forlod den surrealistiske bevægelse sidst i 20'erne i et forsøg på at finde en mere konkret måde at anvende sine undergravende litterære talenter på, syntes det naturligt for ham sammen med Mauss at studere ved Institut d'Ethnologie og uddanne sig til etnograf med speciale i Afrika – han deltog i Frankrigs første store felt-ekspedition, Dakar-Djibouti missionen (1931-1933). Videnskabelig eller i det mindste akademisk etnografi var endnu ikke fuldt udviklet. Dens udvikling i de

tidlige 30'ere med succeser som den meget omtalte Dakar-Djibouti mission, var en fortsættelse af 20'ernes surrealisme. Rivets organisatoriske energi og Mauss' arbejde som lærer var dominerende faktorer. En af Rivets institutionsmæssige resultater var oprettelsen af Musée de l'Homme. Mauss' stærke indflydelse er sværere at gøre rede for, fordi den tog form af mundtlig inspiration gennem hans arbejde som lærer ved Ecole Pratique des Hautes Etudes og Institut d'Ethnologie.

Før midten af halvtredserne nød næsten alle betydningsfulde franske etnografer godt af Mauss' direkte indflydelse – med den bemærkelsesværdige undtagelse af Lévi-Strauss. Set i forhold til vore dages intellektuelle regime, hvor enhver idé af værdi synes at være beregnet for den næste artikel eller monografi, er det overraskende, ja rørende, at notere sig den kolossale energi, som Mauss lagde i sit arbejde som lærer ved Hautes Etudes. Et hurtigt blik på skolens *Annuaire*, hvor emnebeskrivelserne er bevaret, afslører den utrolige overflod af lærdom og analyse, der var til rådighed for nogle få elever, år ud og år ind, uden gentagelser, af hvilket meget aldrig blev trykt. Mauss oprettede emner om alt fra sibirisk shamanisme over australske mundtligt overleverede digte til ritualer fra Polynesien og den indiske vestkyst, hvorved han øste af hele sin indgående viden om orientalske religioner og den klassiske oldtid. Læsere af Mauss' essays – hvis sider er halvt fyldt op af fodnoter – vil genkende bredden af referencer: hvad de derimod vil gå glip af, er det vid og liv, det gensidighedsforhold, der var i hans mundtlige foredrag.

Mauss var research-lærer. Han underviste en udvalgt gruppe. I 30'erne fulgte et hold tilhængere ham fra sal til sal, heraf var nogle amatører i det fashionable eksotiske og andre var etnografer, der var ved at forberede sig på studierne i marken (de førstnævnte i færd med at blive som de sidstnævnte). Ved Hautes Etudes, Institut d'Ethnologie og senere College de France nød man hans lærde, snakkesalige og altid provokerende ture gennem verdens kulturelle mangfoldighed i fulde drag. Mauss' forelæsninger var ikke teoretiske opvisninger. De understregede på deres divergerende måde konkrete etnografiske fakta; han havde et skarpt øje for den betydningsfulde detalje. Selv om han aldrig selv arbejdede i marken, pressede Mauss ivrigt sine elever til at gøre førstehåndsstudier.

Hans essay "Kroppens teknikker" (1934) giver et fingerpeg om Mauss' mundtlige stil. Her er nogle få linier fra, hvad der egentlig er en lang liste over de ting, mennesker fra forskellige dele af verden gør med deres kroppe:

*Det er normalt for børn at sidde på hug. Vi ved ikke længere, hvordan man sidder på hug. Det forekommer mig at være en absurditet og underlegenhed for vores racer, civilisationer, samfund.*

*Forestillingen om at søvn er noget naturligt, er fuldstændig unøjagtig.*

*Intet er mere svimlende end at se en kabyler komme ned ad trappen med babouches på. Hvordan kan han gå uden at tage sine slippers? Jeg har prøvet at iagttage det, at gøre det. Og jeg forstår heller ikke, hvordan kvinder kan gå på deres høje hæle.*

Naturlige kropsfunktioners hygiejne. Her kunne jeg nedfælde utallige facts.

*Endelig må det forstås, at dans mens man omfavner hinanden er et produkt af moderne europæisk civilisation. Dette skulle vise, at ting, der er helt naturlige for os, er historiske. De forfærder måske alle andre i verden end os.*

Et eksempel på, hvordan Mauss' særegne form for intellektuel stimulation vandt udbredelse, er den store feltarbejder Alfred Métraux, der var elev hos Mauss i midten af 20'erne. Métraux, der havde et forsigtigt, empirisk temperament, mistede snart tilliden til den letsindige måde, de tidlige surrealistiske brugte etnografiske fakta på. Han viede sit liv til førstehånds undersøgelser og blev med Sidney Mintzs ord "feltarbejdernes feltarbejder". Men han bevarede kontakten med avantgarden. Som elev ved Ecole des Chartes, havde Métraux indledt et varigt venskab med Georges Bataille, den idiosynkratiske forsker, essayist og pornograf, hvis indflydelse på den nuværende generation af radikale kritikere og forfattere i Paris har været gennemgribende. De to venners arbejde kunne ikke være mere forskelligt: den ene behersket, næsten puritansk i tonen, dog med sans for at isolere den betydningsfulde detalje; den anden provokerende, med store arbejdsvælgelser, nietzscheansk. Og alligevel er de to på en mærkelig, overbevisende måde komplementære: hvor Bataille blev beroliget af Métrauxs lærdom, fik Métraux sin lidenskab for etnografi bekræftet af vennens vilighed til at udtrykke dét, som de ifølge Leiris havde til fælles – "en voldsom begejstring for livet kombineret med en ubarmhertig erkendelse af dets meningsløshed". Den livslange forbindelse mellem Bataille og Métraux kan ses som et symbol på den varige berøring, hvis ikke altid lighed, der holdt fransk etnografi på talefod med avantgarden.

Batailles mest betydningsfulde bog var hans sene afhandling *L'erotisme* (1957). Afhandlingens indstilling og den der generelt er i Batailles arbejde kan spores tilbage til Mauss ved hjælp af Métrauxs beretning om en forelæsning holdt omkring 1925. I *L'erotisme* indleder Bataille bogens nøglekapitel om transgression med ordene "Transgression ophæver ikke et forbud, men overskrider og fuldender det". Métraux beskriver nærmere, at hans karakteristiske formulering kun er en afskrivning af "en af disse dybsindige, ofte dunkle aforismer, som Marcel Mauss ville strø om sig med uden at bekymre sig om sine elevers forvirring." Under en forelæsning havde Métraux hørt Mauss sige, at tabuer er til for at blive brudt. Dette tema, som Bataille ofte gentog, blev en nøgle til hans tænkning. I sin struktur er kultur en ambivalent størrelse. Man kan afholde sig fra mord eller man kan gå i krig; begge handlinger er for Bataille

fremkaldt af forbudet mod at slå ihjel. Det etablerede kulturelle system omfatter både reglen og overtrædelsen. Denne form for logik gælder for alle slags regler og friheder – for eksempel seksuel normalitet og dens partner, perversionerne. Med Métraux' ord "I sin tilsyneladende absurde form manifesterer Mauss' foretagende den uundgåelige forbindelse mellem modstridende følelser: [citerer Bataille] 'under indvirkning af negativ følelse må vi adlyde forbudet. Vi overtræder det, hvis følelsen er positiv'" (Métraux, "Rencontre avec les ethnologues", *Critique* 195–196).

Batailles livslange projekt var at afmystificere og valorisere den "positive følelse", som overtrædelse i alle dens forskellige former udgør, og her var han trofast mod sine surrealistiske rødder. (I 20'erne var Bataille først tilknyttet Breton-gruppen, siden kritiserede han den). En af de første tekster, han fik udgivet, var et uddrag af en essaysamling om præ-columbiansk kunst, der var blevet til i samarbejde med Métraux og Rivet. Hans påskønnelse af menneskelig opofrelse ("For aztekerne var døden ingenting") sidestiller på surrealistisk vis det smukke og det grimme, det normale og det frastødende. Således er Tenochtitlán på én gang et "menneskeligt slagteri" og et strålende "Venedig" med kanaler og blomster. Ofrene danser klædt i duftende krans; fluesværmen, der samler sig på det dryppende blod, er smukke. "Alt skrivearbejde er noget skidt", sagde Antonin Artaud, en anden frafalden surrealist, der flygtede fra Frankrig for at opsøge sin egen drøm om Mexico – blandt Tarahumaraindianerne bejlede han til galskaben. Det eksotiske var det stærkeste bolværk mod det rationelle, det smukke, det normale – de vestlige standarder. Men Batailles interesse for verdens kulturelle systemer bevægede sig omsider et godt stykke ud over simpel underholdning eller eskapisme. Modsat de fleste surrealer arbejdede han mod en strengere teori om den kollektive orden baseret på forbudets dobbelte logik. Han var altid á jour med etnografisk forskning og han støttede sig fortsat kraftigt til Mauss – *La part maudite* (1949) er en udførlig ekstrapolation af *The Gift* – og senere til Lévi-Strauss. Den form for logik, som Bataille udviklede og som jeg ikke kan forfølge her, har sørget for en vigtig kontinuitet i det fortsatte forhold mellem kulturel analyse og tidlig surrealisme i Frankrig. Den forbinder 20'ernes kontekst med en senere generation af radikale kritikere, deriblandt Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida og Tel Quel gruppen.<sup>4</sup>

Det er værd at lægge mærke til, at den essaysamling, som Métraux, Rivet og Bataille samarbejdede om, var en del af den første folkelige udstilling af præ-columbiansk kunst i Frankrig. Udstillingen var organiseret af George-Henri Rivière, der var musikstuderende og amatørudøver af jazz og som senere skulle blive Frankrigs mest energiske etnografiske museumstekniker. Rivière havde gode forbindelser socialt set, hvor Rivet havde politiske kontakter. Sidstnævnte var fuldstændig klar over, at oprettelsen af antropologiske forskningsinstitutioner forudsatte en celebrer entusiasme for det eksotiske. En sådan mode kunne derefter udnyttes økonomisk og komme videnskaben og den offentlige uddannelse til gode.

Rivet, der var imponeret af Rivières vellykkede præ-columbianske udstilling, ansatte ham på stedet til at reorganisere Trocadéro museet, hvis samlinger var rodede og misligholdte. Dette var begyndelsen på et frugtbart samarbejde mellem de franske etnografiske institutioners to mest fremtrædende *animateurs*, et samarbejde, der skulle føre til oprettelsen af Musée de l'Homme og Rivières Musée des Arts et Traditions Populaires.

I Institut d'Ethnologies første år, før ovennævnte institutioner var fuldt udviklede, var Mauss' seminarer stadig det centrale forum for den spirende etnografi. Denne form for undervisning var et mærkeligt videnskabeligt redskab, der principielt ikke var i uoverensstemmelse med surrealismen og i stand til at stimulere folk som både Métraux og Bataille. Set i lyset af dette, er det afslørende at se nærmere på en velkendt levedegørelse af Mauss:

*I hans værker og endnu mere i hans undervisning blomstrer utrolige sammenligninger. Ofte er han dunkel med den konstante brug af antiteser, genveje og tilsyneladende paradokser, som senere viser sig at være resultatet af en dybere indsigt. Han tilfredsstiller sin tilhører, pludseligt, med lynende anskuelser, der giver substans til måneders frugtbar tænkning. I sådanne tilfælde føler man, at man er nået til bunden af det sociale fænomen og har, som han siger et sted, "ramt hovedet på sømmet". Denne konstante stræben mod det fundamentale, denne vilje til igen og igen at undersøge en enorm mængde data indtil kun det rene materiale er tilbage, forklarer Mauss' svaghed for essayet fremfor bogen, og den begrænsede størrelse af hans publicerede værker.*

Denne fremstilling fra Lévi-Strauss' hånd lider måske under en tendens til i de sidste linier at fremstille Mauss som prototypen på en strukturalist<sup>5</sup>. Viljen til at nå ned til fundamentet, til at holde fast ved kun det rene underliggende materiale, er en ambition, der er mere kendetegnende for Lévi-Strauss end for Mauss, der udgav relativt få ting, ikke fordi han havde udskilt grundlæggende sandheder, men fordi han var optaget af at undervise, af at redigere og af politik og fordi han på grund af sin omfattende viden syntes, at sandheden var blevet for kompleks. Louis Dumont mindes det på følgende måde: "han havde for mange idéer til at kunne formulere en enkelt af dem fuldstændigt". Ikke desto mindre lyder Lévi-Strauss' beskrivelse af den store lærers provokerende brug af anti-teser og paradokser i præsentationen af etnografisk viden troværdig set i den kontekst, jeg har behandlet her. For Mauss blev den overfladiske virkelighed konstant undergravet af den etnografiske sandhed. Dens vigtigste opgave var at opdage, med hans berømte formulering, de mange "lunes mortes", blege måner på "fornuftens hvælving" (1924:309). Den etnografiske surrealismes opgave kan ikke sammenfattes på en bedre måde, da den form for 'fornuft', der refereres til, ikke er en snæversynet vestlig fornuft, men derimod fuld menneskelig mulighed for kulturelt udtryk.

### Taksonomier

Man overraskes ikke over at finde en af Mauss' udtalelser i et avantgarde-tidsskrifts artikel med overskriften "Hyldest til Picasso". Det blad, der er tale om, *Documents*, var et kulørt tidsskrift, der blev redigeret af Georges Bataille. Det giver et afslørende eksempel på etnografisk surrealistisk samarbejde. Bataille havde forladt Bretons surrealistiske bevægelse sammen med Robert Desnos, Leiris, Artaud, Raymond Queneau og forskellige andre under splittelsen i 1929, og hans tidsskrift fungerede som forum for divergerende synspunkter. Derudover havde det et tydeligt etnografisk præg, der tiltrak fremtidige feltarbejders samarbejde, deriblandt Griaule, André Schaeffner og Leiris, så vel som Rivièrre og Rivet. Griaule, Schaeffner og Leiris tog afsted til Afrika med Dakar-Djibouti missionen umiddelbart efter *Documents'* ophør i 1930. Hvis *Documents* i dag fremstår som en lidt mærkelig leverandør af etnografisk viden, var det sidst i 20'erne det perfekte – hvilket vil sige outrerede – forum.

Det kræver bestemt fantasi at forestille sig den betydning eller de betydninger ordet etnografi havde i de surrealistiske 20'ere. En veldefineret samfundsvidenskab med en fastlagt metode, en samling klassiske tekster og et antal professorater eksisterede endnu ikke. Hvis man ser nærmere på brugen af ordet i et tidsskrift som *Documents*, ser man, hvordan etnografiske vidnesbyrd og en etnografisk indfaldsvinkel kunne bruges i en undergravende kulturkritiks tjeneste. I *Documents'* undertitel – "Archéologie, Beaux Arts, Ethnographie, Variétés" – var "Ethnographie" det iøjnefaldende ord. Det signalerede, at der blev sat kraftige spørgsmålstejn ved normerne og at man påkaldte sig det eksotiske, det paradoksale, det *insolite*. Det betød også en udjævning og en omklassificering af velkendte kategorier. "Kunst" med stort K var allerede bukket under for dadaismens tunge skyts. "Kultur", der kun med nød og næppe havde overlevet efterkrigstidens spærreild, blev nu resolut stavet med småt i overensstemmelse med den relative orden, i følge hvilken det sublime og det vulgære blev behandlet som symboler af samme værdi. Da de mennesker, der samarbejdede om *Documents* opfattede kulturen som et system bestående af moralske og æstetiske hierarkier, bestod den radikale kritikeres opgave af semiotisk dechifreret med det formål at bevise ugyldighed af de almindelige kategorier, for derefter at udvide eller forkaste dem. Kubisternes brud med den realistiske norm havde slået tonen an til et generelt angreb på det såkaldt normale. Etnografien, der har afskaffelsen af skellet mellem 'høj' og 'lav' – kultur tilfælles med surrealismen, sørgede for både ikke-vestlige alternativer og en udbredt ironisk holdning med hensyn til delta-geroobservation blandt hierarkierne og samfundets etablerede mening.

Det er lærerigt at forsøge at lave en opgørelse over de etnografiske perspektiver, som klarlægges gennem deres anvendelse i *Documents*. Før man har forstået meningen, overraskes man for eksempel over at støde på en artikel af Carl Einstein – forfatteren til *Negeplastik* (1915), en banebrydende redegørelse for afrikansk skulptur set i lyset af kubismen –

med titlen "André Masson, étude ethnologique" Hvad betød det i 1929 at undersøge en avantgardistisk maler 'etnologisk'? Fra begyndelsen lader Einstein det kubistisk-surrealistiske kampråb lyde:

*En ting er vigtig: ved hjælp af upassende hallucinationer at ryste det, der kaldes virkelighed, for at ændre det virkeliges værdihierarkier. Hallucinerende kræfter skaber et brud i den mekanistiske proces' orden. De introducerer blokke af "a-kausaltitet" i denne virkelighed, som absurdt er blevet givet som sådan. Denne virkeligheds uafbrudte stof bliver revet itu og man befinder sig i dualismernes spændingsfelt.*

Massons maleriers "hallucinatoriske kræfter" repræsenterer, ifølge Einstein, "den mytologiske skabelses tilbagevenden, en tilbagevenden af en gammeldags psykologisk fremgangsmåde i modsætning til en rent efterlignende arkaisme indenfor kunsten". Einstein beskriver denne mystiske psykologi som "totemistisk". For at forstå betydningen af Massons metamorfoser og uventede dyr-menneske kombinationer, "er det tilstrækkeligt at genkalde sig de primitive maske-kostumer, der tilskynder identifikation med dyr, forfædre, etc.". Einsteins skødesløs hentydning til masker (afrikanske? Fra Oceanien eller Alaska? Hans publikum ved, hvad han mener) vækker formodninger om en kontekst, hvor eksotiske eller arkaiske muligheder aldrig er langt fra bevidsthedens overflade, altid er parate til at tilbyde en bekræftelse af de brud, der måtte opstå i den vestlige etablerede orden. To nøgle-elementer indenfor etnografisk surrealisme er værd at lægge mærke til i Einsteins essay: for det første den skarpe analyse af en virkelighed, der nu bliver identificeret som en lokal og kunstig størrelse, for det andet tilførslen af eksotiske alternativer.

Et tredje aspekt ved denne holdning springer i øjnene, når man bladrer gennem *Documents*. Marcel Griaule fremsætter en klar erklæring i et essay, hvori han latterliggør de æstetiske forudsætninger hos de amatører ud i primitiv kunst, der tvivler på ægtheden i en Baule-tromme, fordi den figur, der er skåret derpå, holder en riffel. Til forskel fra den tidstypiske kunstkritiker eller antropolog glædes den etnografiske surrealist ved at finde kulturelle urenheder og foruroligende synkretismer. Griaule sidestiller den europæiske glæde ved afrikansk kunst med afrikanernes smag for tekstiler, gasflasker, alkohol og skydevåben. Hvis afrikanerne ikke vælger at efterligne vores højkulturelle produkter, *tant pis!* Han konkluderer:

*Etnografien – det er ganske trættende at skulle gentage det – er interesseret i det skønne og det grimme, i den europæiske betydning af disse absurde ord. Imidlertid har den en tendens til at være mistænsom overfor det skønne, som ret ofte er en sjælden – dvs. monstrøs – forekomst i en civilisation. Etnografien er mistænsom overfor sig selv – da den er en hvid videnskab, dvs. plettet af fordomme – og den vil ikke nægte et objekt æstetisk værdi, fordi det er up-to-date eller masseproduce-*

ret.

André Schaeffner understreger et lignende synspunkt i en videnskabelig oversigt over *Les instruments de musique dans un musée d'ethnographie*. Hans kritik anses nu for at være en antropologisk banalitet. Men hvis man læser den i *Documents'* surrealistiske kontekst, genvinder kritikken sin fulde undergravende effekt.

*Enhver, der siger etnografi, indrømmer nødvendigvis, at intet objekt, er bestemt til at producere lyd eller musik, hvor 'primitivt' eller formløst det end måtte synes; intet musikinstrument – hvad enten dets eksistens er tilfældig eller essentiel – skal ekskluderes fra en metodisk klassifikation. Til dette formål har enhver perkussionsprocedure, på en træske eller på selve jorden, samme vigtighed som de melodiske eller polyfoniske midler, der er til rådighed for en violin eller en guitar.*

Schaeffner, der var en tidlig ekspert i Stravinsky, skulle gennem jazz'en komme til at studere Dogons musik og senere grundlægge den etnomusikvidenskabelige afdeling på Musée de l'Homme.

Den etnografiske holdning sørgede for en form for videnskabeligt godkendt kulturel udjævning, en omlægning af værdiladede kategorier, såsom musik, kunst, skønhed, raffinement, renhed osv. Den ekstreme relativisme, ja nihilisme, der lå latent i den etnografiske indfaldsvinkel, forblev ikke uudnyttet af de radikale personer, der samarbejdede om *Documents*. Deres opfattelse af kultur indeholdt ikke begreber som organisk struktur, funktionel integration, helhed eller historisk kontinuitet. Deres opfattelse af kultur kan uden unødige anakronismer kaldes semiotisk. Kulturel virkelighed er sammensat af kunstige koder, ideologiske identiteter og genstande, der er modtagelige for opfindsomme omrokeringer og sammenstillinger: Lautréamonts parapy og symaskine, en violin og et par hænder, der klapper den afrikanske jord.

Opfattelsen af et 'etnografisk museum', som det træder stærkt frem i Schaeffners titel, er af mere end forbigående betydning her. Den moderne kulturs splittelse, som den opfattes af Benjamin, samt opdelingen af kulturel viden i sidestillede 'citater' er forudsat af *Documents*. Tidsskriftets titel er selvfølgelig betegnende. Kultur bliver noget, man samler og *Documents* selv bliver en slags udstilling af billeder, tekster, objekter, etiketter, et spøgefuldt museum, der på én gang samler og omklassificerer sine eksemplarer. Tidsskriftets grundliggende metode er sidestilling – tilfældig eller ironisk collage. Det korrekte arrangement af kulturelle symboler og kulturgenstande sættes der konstant spørgsmålstejn ved. Kunst kombineres med hæslede forstørrede fotografier af storetæer; kunsthåndværk; Fantomet forsider (en populær krimi-tegneserie); Hollywood kulisser; afrikanske, melanesiske, præ-columbianske og franske karnevalsmasker; beretninger om varieté-forestillinger; beskrivelser af de parisiske slagterier. *Documents* opstiller det problem, enhver arrangør af et etnografisk mu-

seum står overfor med hensyn til den moderne bykultur: hvad hører sammen? Skal skulpturelle mesterværker stå for sig selv eller udstilles ved siden af gryder og økseblade? Den etnografiske indfaldsvinkel må hele tiden stille den slags spørgsmål, komponere og dekomponere kulturens naturlige hierarkier og forhold. I det øjeblik at alt i en kultur er fundet værdigt til at blive samlet og udstillet, rejses der grundlæggende spørgsmål om klassifikation og værdi.

I *Documents* ser vi brugen af etnografisk sidestilling med det formål at bringe uro ind i almindelige symboler. En hel afdeling af tidsskriftet udgør et såkaldt leksikon over uventede definitioner. Artiklen til ordet *homme* er et karakteristisk eksempel. Her gengives en forskers analyse af den kemiske sammensætning af en menneskelig gennemsnitskrop: tilstrækkeligt jern til at danne et søm, nok sukker til en kop kaffe, tilstrækkeligt magnesium til at tage et fotografi og så videre – en markedsværdi på 25 francs. Menneskekroppen, der er et godt billede på orden, er et oplagt mål. Sammen med et udvalg af andre "naturlige" enheder, bliver den omkodet og i processen bliver der stillet spørgsmålstejn ved den. Robert Desnos bidrager med en foruroligende opgørelse over retoriske former, der har med øjet at gøre, og hans definition af det mobile symbol "nattergal" begynder således: "undtagen i specielle tilfælde har dette ikke noget med en fugl at gøre".

*Crachat*, "spyt", bliver omdefinert af Griaule, der bruger afrikanske og islamiske beviser, med det resultat at spyt bliver forbundet med sjælen og med både gode og onde ånder. I Europa er det at spytte nogen i ansigtet selvfølgelig et tegn på fuldstændig vanære; i Vestafrika kan det være en måde at velsigne på. "Spyt opfører sig som sjælen: balsam eller affald". Ligesom surrealistene har etnografen tilladelse til at chokere. Leiris tager Griaules definition op og går et stykke videre: spyt er den konstante sperm-lignende forurening af den ædle mund, et organ, der i Vesten forbindes med intelligens og sprog. Således 'omsymboliseret' betegner spyt en tilstand af uundgåelig vanhelligelse. Ifølge denne nylig omordnede definition er det at tale eller at tænke også at ejakulere.

At gribe repræsentation an ved hjælp af sidestilling eller collage var en velkendt surrealistisk fremgangsmåde. Formålet var at splitte de konventionelle "kroppe" ad – objekter, identiteter – der kombineret producerer det, Barthes senere skulle betegne som "det virkelige effekt". I *Documents* var sidestillingen af bidragene og specielt de fotografiske illustrationer lavet for at fremkalde denne "Verfremdungseffekt". Det første nummer i 1929 begynder for eksempel med en artikel af Leiris, *Picassos seneste lærreder*, overdådigt illustreret af fotografier. (Dette var år, hvor Picasso syntes at bryde og bøje den normale menneskelige skikkelse i en grad, der grænsede til det brutale). Disse deformede billeder bliver fulgt af *Naturens udskud* af Bataille, en karakteristisk påskønnelse af vanskeligheder, illustreret af helsiders stik fra det 18. århundrede, der forestiller siamesiske tvillinger. Derefter sørger en illustreret anmeldelse af en udstil-



ling af afrikanske skulpturer for yderligere visuel forvridning af den "naturlige" krop, som den realistisk opfattes i Vesten. Kroppen, som én kultur rent semiotisk forestillede sig den, er ikke en kontinuert helhed, men en samling konventionelle symboler og koder.

*Documents* skaber, specielt ved dets brug af fotografier, en slags ufærdig collage fremfor en færdig organisme. Dets billeder med deres ensartede glans og distancerende effekt præsenterer på samme måde en Châtelet showreklame, et klip fra en Hollywood film, en Picasso, en Giacometti, et dokumentarfoto fra Ny Caledonien, et avisudklip, en eskimomaske, en gammel mester, et musikinstrument – verdens ikonografi og kulturelle former præsenteret som bevis eller data. Bevis på hvad? Bevis på, kan man sige, overraskende, omklassificerede kulturelle ordener og på en udvidet række af menneskets kunstneriske opfindelser. Dette mærkelige museum dokumenterer, sidestiller, relativiserer, slet og ret – en pervers samling.

Museet for etnografisk surrealisme skulle blive forbedret og ledt frem mod mere stabile vedvarende institutioner. I 1930 forlod den vigtigste finansielle støtte *Documents*, der var blevet mindre og mindre genkendeligt som anmelder af kunst. Tre år senere blev en rekonstrueret kategori, der i dag er let genkendelig som "moderne kunst", legemliggjort i det legendariske *Minotaure*. Som forum for skønhed bragte *Minotaure* ingen fotografier af slagterier, Movietone Follies eller storetæer blandt dets mange overdådige gengivelser af Picassos, Dalis eller Massons lærreder. Efter at have overladt bladets anden udgave til en smukt illustreret rapport fra Dakar-Djibouti-holdet om deres afrikanske forskning, reserverede *Minotaure* ikke sidenhen nogen fremtrædende plads til etnografisk bevidstgørelse. De fremmedartede kunstgenstande blev generelt erstattet af Bretons surrealistiske kategori – lokaliseret i det mytiske eller psykoanalytisk ubevidste og alt for let spærret inde af romantiske forestillinger om kunstnerisk geni eller inspiration. Den konkrete, kulturelle kunstgenstand blev ikke længere brugt til at spille en grænsebrydende, oplysende rolle. Moderne kunst og etnografi var kommet til syne som klart adskilte størrelser, på talefod ganske vist – men med en passende afstand.

Jeg har dvælet ved *Documents*, fordi det er et usædvanlig godt eksempel på de vigtigste områder, hvor etnografi og surrealisme konvergerede i 1920'erne, og fordi nogle af dem, der bidrog med tiden blev indflydelsesrige videnskabsmænd og museumsorganisatører. *Documents* afslører også med sin undergravende, næsten arkaiske dokumentaristiske, holdning en epistemologisk horisont for kulturstudier i det 20. århundrede. Hvis *Documents* var, som Leiris husker det, "umulig", ville det være en forhaslet slutning at afvise det som en afvigelse eller som den "umulige" Georges Batailles' personlige skabelse. Det tiltrak alt for mange seriøse forskere og kunstnere til at man kan afskrive det som blot et tegn på personlig svaghed eller nihilisme. Det var snarere et eksempel på en ekstrem følsomhed overfor den overdeterminerede størrelse, som Mauss havde

kaldt "de samlede sociale fakta". Efter de surrealistiske 20'ere kunne virkeligheden aldrig mere opfattes som enkel eller kontinuert, eller som noget man kunne beskrive empirisk eller gennem induktion. Det var Mauss, der gav det bedste eksempel på den underliggende holdning, da han, som han yndede at gøre det, bemærkede:

*Etnologi er som havet. Alt hvad du behøver er et net, en hvilken som helst slags net; og hvis du da træder ud i havet og svinger dit net rundt, er du sikker på at fange en eller anden slags fisk.*

### Kultur/Collage

At understrege det paradoksale ved etnografisk viden, som jeg har gjort det, er ikke nødvendigvis det samme som at gå bort fra formodningen om menneskelig samhørighed, selv om det betyder, at man sætter spørgsmålstegn ved enhver stabil eller grundliggende årsag til menneskelig lighed. Antropologisk humanisme og etnografisk surrealisme udelukker ikke nødvendigvis hinanden; måske er det lettest at se dem som antinomier placeret i en forbigående historisk og kulturelt vanskelig situation. For at angive kontrasten skematisk kan man sige, at antropologisk humanisme begynder med det anderledes og gennem en proces, hvori man navngiver, klassificerer, beskriver og fortolker, gør man det anderledes forståeligt. Den proces gør det anderledes velkendt. I modsætning hertil angriber den etnografisk surrealistiske metode det velkendte og fremprovokerer det anderledes – det uventede. De to holdninger forudsætter hinanden; begge er elementer i en kompleks proces, der skaber kulturelle betydninger, definitioner på selvet og det anderledes. Denne proces – et konstant ironisk spil mellem lighed og forskel, det kendte og det ukendte, det nære og det fjerne – er, som jeg har fremlagt det, karakteristisk for den globale modernitet.

I min undersøgelse af denne vanskelige situation har jeg dvælet ved den etnografiske surrealismes fremgangsmåde og har ikke været så opmærksom på dens modsætning – surrealistisk etnografi. Lad mig fremsætte et par hypoteser om sidstnævnte. Der er ikke nogle klare eksempler med undtagelse måske af Leiris' *L'Afrique fantôme*, men jeg vil gerne fremlægge den påstand, at surrealistiske metoder altid er tilstede i etnografiske værker, selv om de sjældent bliver anerkendt uforbeholdent. (Se for eksempel tillægget til dette kapitel.) Jeg har lagt mærke til nogle af dem i Griaules dokumentariske problemstilling. Generelt kan collagens mekanismer være et nyttigt eksempel. I ethvert antropologisk introduktionskursus og i de fleste kulturgeografier er der øjeblikke, hvor bestemte kulturelle forhold bliver skilt fra deres kontekst og tvunget ind i en disharmonisk sammenhæng. For eksempel i Malinowskis *Trobriand Islands* bliver adfærd, som vi betegner som samfundsøkonomi eller handel, identificeret som kano magi og myte. Rituellet udvekslelige genstande, *vaygu'a* (halskæder af skaller), sidestilles med de engelske kronjuveler. Selv det at

bringe et fremmed slægtskabs-system ind i begreberne omkring det vestlige bryllupsritual, er at frembringe en fremmedgørende effekt; men det er af afgørende betydning at skelne mellem dette øjeblik af metonymisk sidestilling og dets normale fortsættelse, en bevægelse af metaforisk sammenligning, hvori forenelige årsager til lighed og forskellighed bliver udviklet.

Det surrealistiske øjeblik i etnografien er det øjeblik, hvor muligheden for sammenligning eksisterer i et umiddelbart spændingsforhold med ren og skær inkongruens. Dette øjeblik opstår og udjævnes gentagne gang i den etnografiske forståelsesproces. Men at se denne handling udtrykt ved collage er at holde sig det surrealistiske for øje – den chokerende tilstedeværelse på Lautréamonts dissektionsbord. Collage tilføjer arbejde (i dette tilfælde den etnografiske tekst) elementer, der hele tiden bekendtgør deres fremmedartethed i forhold til præsentations-konteksten. Disse elementer – som et avisudklip eller en fjer – betegnes som virkelige, som indsamlede og ikke som værende opfundet af kunstner-forfatteren. Proceduren med (a) at klippe ud og (b) sætte sammen er selvfølgelig grundlæggende for ethvert semiotisk budskab; her er de budskabet. Sporene efter klipningen og sammensyningen i researchprocessen bliver ikke gjort usynlige; der er ikke noget med at glatte ud eller blande arbejdets rå data til en homogen repræsentation. At skrive kulturgeografier på grundlag af collage-metoden ville være at undgå at portrættere diverse kulturer som organiske helheder eller som sammenhængende realistiske verdener underlagt en vedvarende forklarende diskurs. (Indenfor det jeg fremlægger her er Gregory Batesons *Naven* et tidligt eksempel og gennemæssigt kan det ikke klassificeres). Etnografien som collage ville gøre de konstruktivistiske procedurer indenfor etnografisk vidén indlysende; det ville være en sammenstilling, der ville indeholde andre stemmer end etnografens så vel som eksempler på 'fundne' beviser, data, der ikke ville være helt integrerede i arbejdets herskende fortolkning. Endelig ville det ikke bortforklare de elementer i den fremmede kultur som på ny gør forskerens egen kultur uforståelig.

De surrealistiske elementer i moderne etnografi er tilbøjelige til at blive overset af en videnskab, der ser sig selv som værende beskæftiget med reduktionen af uoverensstemmelser og ikke samtidig i produktionen af dem. Men er ikke enhver etnograf lidt af en surrealist, en genopdager, en person, der blander realiteterne påny? Etnografi, videnskaben om kulturel risiko, forudsætter en konstant villighed til at lade sig overraske, til at gøre tolkningssynteser om og at vurdere – når man støder på det – det uklassificerede, uudforskede andet, det anderledes.

Etnografisk surrealisme og surrealistisk etnografi er utopiske konstruktioner; de gør nar af og blander institutionelle definitioner af kunst og videnskab sammen påny. At opfatte surrealisme som etnografi er at stille spørgsmålstegn ved den skabende "kunstners" centrale rolle, shaman-geniet, der afdækker dybere former for virkeligheder i den psykiske verden af drømme, myter, hallucinationer og automatskrift. Denne rolle er

temmelig anderledes end rollen som kulturanalytiker med interesse i dansen og omdannelsen af almindelige koder og konventioner. Parret med etnografi genvinder surrealismen sit tidlige kald som kritisk kulturpolitik, et kald, der er gået tabt i den senere udvikling (Max Ernst, der brugte sin energi på at designe en drømmedobbelt seng til Nelson og Happy Rockefeller, en almindeligt udbredt produktion af "kunst" for "kunstverdenens skyld").

Etnografi kombineret med surrealisme kan ikke længere ses som den empiriske, beskrivende side af antropologien, en almen videnskab om mennesket. Ej heller er det en fortolkning af kulturer, da kloden ikke længere kan inddeles i særskilte, letgenkendelige livsformer. Etnografi kombineret med surrealisme fremstår som sidestillingens teori og praksis. Den forsker i og er en del af opdagelsen og afbrydelsen af meningsfyldte helheder i arbejdet med kulturel import-eksport.

To afsluttende eksempler (parabler) på sidestilling og opfindelse i det moderne verdenssystem: begge kræver en etnografisk surrealistisk indfaldsvinkel. Det første er måske for velkendt. Omkring 1905 erhverver Picasso sig en Vestafrikansk maske. Den er smuk, fuld af forskellige udskårne niveauer og cylindre. Han opdager kubismen. (Andre versioner af historien henlægger epifanien til den gamle "Troca"). Der er blevet brugt meget blæk i forsøget på at redegøre for den afrikanske skulpturs rolle i kubismens opståen. Genkendte Picasso først og fremmest et formelt slægtskab? Var *l'art nègre* i sit inderste væsen "raisonnable," som han engang udtrykte det? Eller blev han berørt – som han lod forstå langt senere – af et kvasi-religiøst "magisk" element i afrikansk kunst? Debatten fortsætter. Uanset hvilken form for inspiration eller slægtskab, der end måtte konstrueres af eller for Picasso som man ser tilbage, synes det klart, at de eksotiske genstande, han samlede, var værktøj beregnet på at udføre forskellige opgaver: det fremspringende, cylindriske øje på en Grebo-maske henleder tanken på lydhullet i en guitar-konstruktion af metal. En kubistisk løsning på forskellige kompositionsproblemer ville uden tvivl være dukket op uden maskerne; men den kendsgerning, at Picasso, Derain m.fl. lagde mærke til og satte pris på afrikanske kulturgenstande på dette tidspunkt i historien, er betydningsfuld. Noget nyt fandt sted ved tilstedeværelsen af noget eksotisk. Det er en velkendt proces; for eksempel er Monets hus ved Giverny oversvømmet med japanske tryk. Omkring 1920 da *l'art nègre* var på mode, fremkom der en forespørgsel om emnet. Picasso svarede med et berømt udbrud: "L'art nègre? Connais pas!" Han havde ganske rigtig ikke megen interesse i Afrika per se. Der havde ikke været noget afgørende *nègre* over de masker, han havde fundet stærke og lærerige 15 år tidligere. De var kommet lige tilpas til at gøre en forskel.

Mit andet eksempel kommer fra Trobriand øerne. Det optræder i den klassiske etnografiske film lavet af Jerry Leach og Gary Kildea i samarbejde med en lokal politisk bevægelse på øerne: *Trobriand Cricket; An Ingenious Response to Colonialism*. Gentleman-spillet, der blev bragt til

øerne af de britiske missionærer omkring den tid, hvor Malinowski var aktiv, er her blevet overtaget og gjort nyt. Nu fremstår det som en slags legende krigsførelse, ekstravagant seksuel opvisning, politisk konkurrence og alliance, parodi. Noget utroligt er blevet brygget sammen af traditionelle elementer, med udgangspunkt i missionærenes spil, der er blevet 'kasseret' og med symboler taget fra den militære besættelse af øerne under Anden Verdenskrig. Filmen fører os ind i en iscenesat hvirvel af bolde og boldtræer og fjerklædte kroppe malet i klare farver. Midt i alt dette sidder dommeren på en stol og leder spillets gang med magiske trylleord. Han tygger betelnødder, som han deler ud af fra et skjult forråd på sit skød. Forråds-kammeret er en blå plastik Adidastaske. Den er smuk.

Måske kan kendskabet til etnografisk surrealisme hjælpe os med at se den blå Adidastaske som en del af den samme slags nyskabende kulturelle processer som de afrikansk-udseende masker, der i 1907 pludselig dukkede op fastgjort til *Demoiselles d'Avignons* lyserøde kroppe.

#### Oversat af Pernille Møller

#### Noter:

\*) Den oversatte tekst udgør et uddrag af et kapitel i *The Predicament of Culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*; Harvard University Press,

1. Min brede anvendelse af begrebet falder stort set sammen med Susan Sontags opfattelse af surrealismen som en altgennemtrængende – måske endda dominerende – moderne følelse. For en gennemgang, der skelner den specifikke tradition, jeg behandler fra Breton-bevægelsens form for surrealisme.
2. Forskningen i det 20. århundredes samfundsvidenskab og avantgarde er stadig udviklet. Derfor er min diskussion meget foreløbig.
3. Citeret i Susan Sontag, *Fotografi*, Fremad, 1979, s. 209. Paul Fussells skarpe afhandling *The Great War and Modern Memory* (1975) fremhæver også Første Verdenskrigs indvielse af en hel generation i en fragmenteret, 'modernistisk' verden.
4. Traditionen er synlig i "Hommage à Georges Bataille", der blev udgivet i 1963 af *Critique* og som indeholder essays af Alfred Métraux, Michel Leiris, Raymond Queneau, André Masson og Jean Wahl som repræsentanter for førkrigs-generationen og af Michel Foucault, Roland Barthes og Phillippe Sollers, der repræsenterer den kommende generation af kritikere. (En anden udløber af etnografisk surrealisme, som jeg ikke kan følge op her, er dens forbindelse med modernismen i den tredje verden og den begyndende diskurs mod kolonialisme. Det er tilstrækkeligt at nævne nogle få

prominente navne: Aimé Césaire (en gammel ven af Leiris), Octavio Paz og Alejo Carpentier, der var medarbejder på tidsskriftet *Documents*). Lévi-Strauss' mest udførlige forsøg i denne retning er hans fremragende *Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss* (1950).