

Figurationer, ontologier og religion: Introduktion til Philippe Descolas teori om visuel repræsentation

HANS J. LUNDAGER JENSEN

ENGLISH ABSTRACT: *The article presents Philippe Descolas book Les formes du visible (2021) / Formes of the visible (2025) and argues for its relevance for a cultural-evolutionary history of religion.*

DANSK SUMMARY: *Artiklen præsenterer Philippe Descolas bog Les formes du visible (2021) / Formes of the visible (2025) og argumenterer for dens relevans for en generel, kulturevolutionær religionshistorie.*

KEYWORDS: *Philippe Descola; Robert Bellah; Alain Testart; ontologies; animism; totemism; analogism; naturalism; Christian images; temple architecture*

Den følgende artikel er en indføring i Philippe Descolas bog om billeder – her oftere kaldet 'figurationer'. Bogen er omfattende (over 750 tætte sider i den franske originale udgave), og det er langt fra alt som kan medtages her. Jeg har valgt at fokusere på, og kommentere, temaer som forekommer mig umiddelbart relevante for religionsvidenskaben. I forhold til bogens rige billedmateriale har jeg også i nogle tilfælde erstattet det eller suppleret med billeder med motiver der er umiddelbart relevante i en religionshistorisk sammenhæng. Da religionshistorien er den gren af religionsvidenskaben som bogen her i særlig grad vedrører, og da religionshistorien traditionelt, og med rette, har fokuseret på de religioner der kendes fra skriftbårne civilisationer fra oldtiden til nutiden (de der i forlængelse af Robert Bellah kan kaldes arkaiske og postakaiske religioner), vil mit eget materiale derfor også hentes derfra; det er desuden felter som Descola selv, grundet i hans udgangspunkt i etnografien og den almene antropologi, ikke kommer meget ind på – med undtagelse af vesteuropæiske billeder i 1300- og 1400-tallet.

Bogen her er en vigtig tilføjelse til Descolas teori om basale ontologier.¹ Den har en forløber, et katalog til en udstilling af billedmateriale fra det antropologiske museum i Paris på Quai de Branly (Descola 2010). Her vistest billeder (eller 'figurationer', jf. nedenfor) der var relaterede til og illustrerede de ontologiske muligheder. Den nye bogs franske titel, *Les Formes du visible. Une anthropologie de la figuration* (Seuil, 2021) kan på dansk gengives ca. som 'Det synliges former. En antropologisk undersøgelse af former af figuration'. Allerede i 2023 forelå den i en tysk oversættelse (*Die Formen des Sichtbaren: Eine Anthropologie der Bilder*). Den engelske oversættelse (*Forms of the Visible: An Anthropology of Figuration*) kom først i efteråret 2025.² Indholdsmæssigt ligger den i direkte forlængelse af Descolas bog *Par-delà nature et culture* fra 2005 (engelsk 2013: *Beyond Nature and Culture*), som jeg betragter som uundværlig som inspiration for en generel religionshistorie. Det samme vil gælde denne bog. Den udfolder Descolas fire grundlæggende ontologier ved hjælp af billedmateriale – dvs. den gør ontologierne synlige på en anden måde end fortællinger og forklaringer kan, og derfor vil den være relevant ikke kun for forskning, men i høj grad også for uddannelse og formidling. Desuden er Descola her tilsyneladende mere villig til at gå ind på forholdet imellem ontologier og religion, end han var i 2006-bogen. Det er ekstra velkomment for religionshistorien, hvor religiøs kommunikation via figurationer, inkl. billeder, har været temmelig negligeret i forhold til sproglig, mundtlig og skriftlig kommunikation.

Overordnet set analyseres figurationerne i bogen i tre 'registre': figurationernes implicite ontologi (hvilke væsener og genstande der gengives), deres særlige former (to- eller tredimensionelle, ikoniske eller abstrakte etc.) og de former for praksis – adfærd, handlinger – som de er tænkt at forudsætte eller at fremkalde (at bruge på jagt, ved ritualer, til kontemplation osv.) (FdV 590 / FdV 475). Bogens udgangspunkt er dog det ontologiske register, og det er også den som skal dominere i det følgende.

Det system af fire foreslåede ontologier som bogen går ud fra, er totemisme, animisme, analogisme og naturalisme. De er defineret ud fra et system af forskelle og ligheder i deres syn på forholdet imellem sjæl og krop, det indre og det ydre. Teorien er ofte forklaret, bl.a. her i RvT; men for oversigtens skyld skal den her kort repeteres.

I *totemismen* betragtes mennesker som definerede af visse substantielle eller essentielle egenskaber der også forekommer i andre arter, primært dyr, men i princippet også planter eller andre former for væsener og fænomener. I australsk totemisme, den mest udprægede og konsekvente form, er levende væsener opdelt i grupper af dyre- og plantearter samt en gruppe af mennesker (en 'klan'). Hver gruppe er udsprunget af et urtidsvæsen ('drømmetidsvæsen') som nu er forsvundet, men som har aflejret sig

¹ Jf. introduktion til Descolas ontologi-teori her i *Religionsvidenskabeligt Tidsskrift* i nr. 71 (Lundager Jensen 2021).

² Referencer til den franske udgave gives i artiklen her med 'FdV', til den engelske oversættelse med 'FoV'. Referencer til Descolas bog fra 2005, *Par-delà Nature et Culture*, gengives som PDNC, til den engelske oversættelse fra 2013, *Beyond Nature and Culture*, som BNC. – Artiklen her er hæmmet af spørgsmålet om rettigheder til billeder, og der er derfor færre illustrationer end ønskeligt. Jeg har søgt primært at illustrere med billeder fra Wikimedia Commons der har fri copyright.

i bestemte steder hvor den bestemte klan rituelt kan genaktivere dets oprindelige og fortsat tilstedeværende, livsfrembringende kraft. Der er her ingen relevant forskel imellem kroppenes indre og ydre; det relevante er her den kontinuitet af livskraft og særlige egenskaber som består imellem personer af en bestemt klan og andre arter – egenskaber som så at sige gennemsyrrer eller gennemvæder hele væsenet, dets krop og dets mentalitet.

I *animismen* (typisk for jæger-samler-samfund uden for Australien, inkl. havedyrkende samfund i Amazon-området)³ forudsættes til gengæld væseners evne til metamorfose, ændring af kroppe eller fremtrædelser, kropsskifter, som er det afgørende (FdV 139 / FoV 98).⁴ På den måde som ikke-menneskelige væsener (ånder, dyr, planter, brugsgenstande, meteorologiske fænomener og meget andet) normalt fremstår for mennesker, er de begrænset af deres kroppe der muliggør og begrænser deres artsspecifikke handlinger (ulve kan fx løbe hurtigt og bide kraftigt, men ikke tale). Men de kan også træde ud af deres kroppe og fremstå som mennesker der kan det samme eller næsten det samme som almindelige mennesker. Det samme kan visse jægere, frivilligt eller ufrivilligt, og det kan shamaner som ved at skifte krop kan transporteres til de ikke-menneskelige boliger og dér forhandle med disse eller deres ejer (fx en 'dyrenes herre'). Og de ikke-menneskelige væsener er modtagelige for forhandlinger om at udnytte deres kroppe som føde. De har altså de samme mentale evner (fx evnen til at huske en aftale) og sans for moral (fx føle sig bundet af en indgået aftale) som almindelige mennesker.

Analogsismen er typisk for mere omfattende civilisationer. Den kan sikkert spores tilbage til tidlige kvægholdere og agerbrugere; den har domineret tidlige oldtidskulturer som den egyptiske og mesopotamiske og andre store civilisationer som de mellem- og sydamerikanske og de store asiatiske og også kristendommen til og med renaissanceen i Europa. Den forudsætter at virkeligheden er en enhed der består af en mangfoldighed af forskellige, adskilte arter og individuelle fænomener. Denne enhed kan begribes hvis man finder sammenhænge og forbindelser på kryds og tværs i mangfoldigheden. Og disse sammenhænge kan være tværgående påvirkninger (som når forskellige typer sten påvirker menneskers helbred), eller de kan være hierarkiske, som når livets mangfoldighed udspringer fra en fælles kilde, eller når alle væsener er styret af en fælles ovenstående magt, fx en øverste guddom for hele kosmos eller en konge for et menneskeligt samfund. I lighed med totemismen, og til forskel for animismen, ligger vægten her ikke på en forskel imellem kroppes indre og ydre, men på

³ 'Animisme' if. denne definition skal altså ikke forveksles med en generel forståelse af 'naturen' som 'besjælet', sådan som man fx ofte forbinder det med japansk shinto-religion.

⁴ Det er mit indtryk at Descola i FdV lægger mindre vægt på forholdet dyrekrop vs. menneskeligt indre end han gjorde i ADNC, og lægger mere vægt på ændringer fra én type væsen til en anden med tilhørende ændring af perspektiv. Når et mennesker fx ser et dyr som menneske, anlægger det dermed samme dyrs perspektiv, dvs. det er i situationen blevet til dette dyr – med mulighed for at blive fastholdt i denne nye identitet (FdV 121; FoV 83 f.). Perspektivisme som det essentielle i animisme er særligt blevet understreget af den brasilianske antropolog Viveiros de Castro, en stadig diskussionspartner for Descola (Jf. også Latour 2024). FdV 270 / FoV 206: perspektivisme er en form blandt flere for animisme.

forskellene imellem væsener i deres helhed. Men til forskel fra totemismen kan de eksisterende væsener, inkl. menneskelige klaner, imidlertid her ikke grupperes efter fælles ophav i urtidsvæsener; til gengæld opstilles komplicerede modeller for alle slags indbyrdes relationer.

Naturalismen, den ontologi der siden 1600-tallet har etableret sig som den vestligt-moderne selvindlysende virkelighed, forudsætter at virkeligheden kan opdeles i to store felter.⁵ Der er på den ene side 'naturen', der omfatter alt eksisterende, levende som ikke-levende, der styres af naturlove og som erkendes af naturvidenskaber.⁶ Og på den anden side er der menneskenes felt, 'kulturen', der er underlagt menneskelig vilje og selvpålagte love, og som erkendes af humanistiske og socialvidenskabelige videnskaber. Naturalismen (eller bedre: 'natura-kulturalismen') antager at mennesker består dels af en krop der henhører under naturen, dels af noget andet, traditionelt kaldet 'sjæl' eller 'ånd' og i nutiden oftere 'bevidsthed'. Med denne dualisme ligner den en omvendt udgave af animismen. Mens animismen antog at alle væsener havde et menneske eller et menneskelignende væsen inde i sig, mens de adskilte sig i deres kroppe, antager naturalismen at kroppene grundlæggende er ens (de er underkastet de samme fysiske, kemiske og biologiske lovmæssigheder), men at menneskenes kroppe, til forskel fra alle andre væsener, er beholdere for et indre, unikt menneskeligt væsen.

Figuration, billede

Bogens emne er altså, som undertitlen siger, 'figuration', og tilgangen er antropologisk. 'Figuration' vil her sige en handling ved hvilken væsener og genstande repræsenteres to- eller tredimensionelt igennem en materiel substans (jf. PDNC, 166 / BNC 114). Den implicerer fremstillingen af genstande med det formål at de skal ses (oftest, men ikke nødvendigvis, af levende mennesker⁷). Begrebet tages her meget bredt; det dækker ikke kun hvad der normalt forstås ved et billede, dvs. en genstand som forestiller en 'eksistant' (noget der eksisterer⁸), men også en genstand som ganske vist er fremstillet, og som har en betydning, men som ikke eller kun meget lidt 'ligner' noget – som fx magiske bundter eller geometriske mønstre. Det mest oplagte dagligsproglige ord for figuration vil dog nok være 'billede' (som også den tyske oversættelse af titlen

⁵ Eksemplarisk og tidligt i filosofien René Descartes' opdeling af alt eksisterende (uden for Gud) i 'det tænkende' og 'det udstrakte' (*res cogitans* og *res extensa*). Jf. Dux 1982, 292 f.

⁶ Denne principielle tvedeling er selvfølgelig i praksis problematisk. Få vil gå så langt som fx filosofien Descartes og betragte alle dyr, også ens kæledyr, som blotte 'ting'.

⁷ Vægmalierne i den lukkede del af egyptiske grave, der ofte bruges som illustration af egyptisk kultur, var således ikke beregnet til at blive betragtet af levende mennesker, men, i lighed med skriftlige recitationstekster. Deres funktion var 'magiske' frem-bringelser af det afbillede (Assmann 1990, 10).

⁸ Descola bruger ordet 'eksistant' som en nyttig fælles betegnelse for 'væsen', 'størrelse', 'aktør', 'genstand', 'ting' osv. Jf. fx PDNC 207 (BNC 147 har her ganske vist "existing being"; men jeg foreslår at indføre det mere bekvemme ord 'eksistant').

har valgt), og det vil jeg også bruge i det følgende – også fordi Descolas interesse frem for alt gælder figurationer der 'ligner' noget, dvs. har en 'ikonisk' dimension.

Bogen angår altså i princippet alle typer af visuelle genstande – genstande der er beregnet på at blive set – (selv om andre sanser, navnlig den taktile, ikke er udelukket) og som direkte eller indirekte informerer om den grundlæggende virkelighedsforståelse som genstanden forudsætter. Genstandene kan være to- eller tredimensionelle, dvs. både 'billeder' (malerier, tegninger) og skulpturer, magiske bundter, inklusive de genstande der ligger imellem to- og tredimensionelle: petroglyffer, relieffer. Og de figurative genstande inkluderer både dem som er skabt til at vare meget længe eller evigt – som den europæiske kunsthistories 'mesterværker' – og de der kun er skabt for hurtigt at blive visket ud igen, som tibetanske sandmandalaer og Navajo-sandmalerier. Disse to sidstnævnte er typologisk beslægtede; men destruktionen er forskelligt motiveret. Det tibetanske billedes forsvinding demonstrerer altså principielle forgængelighed, mens Navajo-billedet skal destrueres fordi det har opfyldt sin konkrete funktion, nemlig at absorbere sygdom, hvorved det er blevet farligt at komme nær. Dette eksempel (der ikke er Descolas') illustrerer at en visuel genstand ikke alene kan frembringes på andre måder end dem man i en europæisk tradition forstår ved 'kunst' (maleri, skulptur), men også at den kan være frembragt med en anden tidshorisont end evigheden og med andre pragmatiske hensigter – fx den at blive tilintetgjort (hvilket unægtelig kan lyde som vestlig avantgarde-kunst!), eller at den tillægges en meget håndfast effekt (som, igen i europæisk sammenhæng, lægger op til at blive forstået som 'magisk').

Ikon, indeks, agens

Det er som sagt heller ikke et kriterium for Descola at en figuration 'ligner noget' – selv om mange bestemt gør det. Med 'billede' vil der normalt forstås en (semiotisk) relation imellem en repræsentation, dels billedet selv, dels en sag, det som billedet 'forestiller'. Denne relation vil i første omgang betragtes som *ikonisk*. Her antages billedet at gengive visse relevante og essentielle egenskaber ved sagen, men ikke alle (så ville det ikke længere være et billede, men sagen selv). Et foto af en person kan fx gengive en krops relative dimensioner, farven på hud og hår osv., men ikke fx kroppens duft, relative blødhed eller temperatur. Sagen selv – genstanden, referenten – er derfor normalt heller ikke samme sted hvor billedet er. Billedet fremmaner på én måde sagen, men gør det også klart at sagen selv er fraværende.

Figurationer, visuelle genstande, er imidlertid ikke nødvendigvis 'billeder' i denne, snævrere, forstand. En figuration kan være både en repræsentation af en sag og samtidig sagen selv. Fx vil en statue af en antik guddom eller af en kristen helgen ikke være en visuel (og taktil) repræsentation af hvordan den pågældende guddom 'egentlig ser ud'. Den vil snarere være en form for aktuel tilstedeværelse (FdV 17 / FoV xiv); guddommen eller helgenen er i en eller anden forstand faktisk til stede i og med statuen; i nærorientalske religioner som den mesopotamiske og egyptiske (og som det

fortsat er i hinduismen, jf. Michell 1988, 62) var statuer beholdere, kroppe som guddomme kunne opholde sig i.

Normalt vil statuer af guder og helgener optræde på linje med anden billedkunst på kunstmuseer og i kunsthistoriske fremstillinger. Ofte indgår også fx afrikanske og asiatiske billeder. Men i og med accepten af dem som 'kunst' risikerer de at blive reduceret til deres rent visuelle fremtrædelse – der så ikke kan undgå at virke sær, eksotisk, uigennemtrængelig og derfor potentielt fascinerende. Her i bogen er grebet omvendt: I dens (virtuelle) antropologiske museum indgår en særlig udstilling af de sære visuelle genstande som er frembragt i den europæisk-vestlige kultur fra højmiddelalderen og frem til nutiden og som kaldes 'kunst'. Det er her ikke afrikanske masker der er specielt mærkelige – det er tværtimod europæiske portrætter, landskabsbilleder, interiører og stilleben. Ingen andre kulturer har det faldet ind at frembringe den slags eller betragte dem for interessante. Descolas antropologi udfører her sit dobbelte formål: ikke kun at gøre det ukendte bekendt, men også, og ikke mindst, at gøre det trivielt-indforståede til eksotiske mærkværdigheder.

Det er selvfølgelig ikke ukendt at forstå gudestatuer som en dobbelt-repræsentation der fremviser både nærvær og fravær. Guddommen antages at opholde sig i en anden sfære end dødelige mennesker, gerne himlen, men er også nærværende i sin statue i sit tempel. Og en helgen, hvis sjæl allerede er i himlen, kan have sin opmærksomhed særlig rettet imod det sted hvor hans knogler er begravet og det derfor er oplagt at henvende sig til ham på netop det sted.⁹ Men denne fornemmelse af dobbelthed kan ikke udvides til at gælde generelt. Mange billeder signalerer netop ikke fravær, men er simpelthen nærværende, eller de gør det afbildede nærværende.

Selv om forholdet imellem en kunsthistorisk og en antropologisk tilgang til billeder (og andre figurationer) kun er et undertema i bogen, er det nok alligevel værd at opholde sig lidt ved – fordi vestlige læsere, inkl. antropologer og religionsvidenskabsdyrkere med deres, eller vores, kulturelle baggrund kender netop den vestlige kunst så meget bedre end alle andre kulturers figurationer og derfor er særlig fristet til at forstå de sidstnævnte i kategorier der ikke fremmer forståelsen af disse. Descola op-ridser en vending i europæisk kunstforståelse i det 20. årh., vendingen fra at se billeder som passive repræsentationer af noget andet til at se dem som genstande med egen *agens*, dvs. med kraft eller evne til at udføre noget (fx velsigne tilbedere). Den traditionelle tilgang – den kunsthistoriske – forudsætter en dobbelt afstand: ikke kun imellem billedet og dets sag, men også imellem billedet og dets beskuer. Beskueren forholder sig til billedet typisk ud fra én af to positioner (der ikke udelukker hinanden), hhv. den lærde og den æstetisk-eksistentielle: enten ved at redegøre for billedets meddelelse, indlagte symboler, omstændigheder omkring dets tilblivelse (inkl. anvendt teknik og kunstnerbiografi og samtidskarakteristik), eller ved at vurdere det ud fra kriterier der er begrundet i beskuernes smag eller eksistentielle modtagelighed. Men begge positioner er *semiotiske*: For dem begge er billeder tegn som lægger op til en afkodning. Her

⁹ Dette var et af pave Leo 1. den Stores argumenter (i midten af 400-tallet) for at den romerske biskop skulle have rang over alle andre biskopper: at Peters relikvier befandt sig i Peterskirken og Peter derfor var særlig lydhør over bønner derfra. Jf. (Leon le Grand 1973, 274 f.).

er det umiddelbart 'ikoniske' tegn altså betragtet som et 'symbolsk' tegn, dvs. et tegn der kan afkodes af den der kender de koder som tegnet bygger på, hhv. kender eller fornemmer disse i kraft af eller på baggrund af en personlig kompetence. Hvad den lærde tilgang angår, forudsættes der en oftest underforstået korrekt tilgang til billedet (idet budene på korrekthed naturligvis kan gøres til genstand for diskussion, inkl. rivalisering) der er kontrolleret af en sagkyndig elite af dels kunsthistorikere der vil hæfte sig ved fx malerteknik og valg af emner og genre, dels kultur- og religionskyn-dige der mere vil hæfte sig ved de specifikke motiver og indlagte symboler som bør identificeres og udlægges korrekt. Den æstetisk-eksistentielle tilgang lægger afstand til den lærde ved kun at gøre krav på en punktuelt-individuel bedømmelse, som til gengæld er kritik-immun: *chacun à son gout*, hhv. – ved indirekte at bekræfte at billeder kan have agens –: 'jamen, *mig* siger det nu en gang ...').

Denne vending i det 20 årh.'s tilgang til billeder, fra objekter til genstande med agens, ses bl.a. hos forskere som Hans Belting og Alfred Gell.¹⁰ Her forstås et billede ikke som et symbolsk, men som et *indeksikalt tegn*, dvs. et tegn som i en eller anden forstand er substantielt sammenhørende med det det henviser til. Et eksempel her kan være den berømte dukke der kan bruges i 'sympatetisk magi' if. James George Frazer (1922, 17), forudsat at der indgår noget af den persons kropslige substans (hår, negle) som manipulation af dukken tiltænkes at indvirke på. Her er det afgørende ikke i hvor høj grad dukken ligner den person magien skal virke på, altså dukken som ikonisk tegn, men at der er en materiel kontinuitet imellem dukken og personen, dvs. dukken som indeksikalt tegn. Denne betragtning er en vigtig forudsætning for Descolas egen tilgang. 'Billedet' her vil formentlig kun have en minimal (ikonisk) lighed med sin genstand. Dets formål er ikke at give en forestilling om en anden persons udseende, men igennem eller via billedet at påvirke denne anden person på en måde som ikke ellers ville kunne lade sig gøre. Billedet tildeler altså den der fremstiller det, en ellers ikke-mulig form for agens, en evne til at gøre noget. Mange billeder, også fx gude- og helgenstatuer, er blevet til med det formål at bevirke forandringer i omverdenen – som fx når en statue er blevet båret i procession for at frembringe velsignelse (fx skaffe regn) eller apotropæisk at sørge for beskyttelse imod farer fra den ydre omverden. Her går menneskene ud fra at de selv er *mere med* billederne end *uden* dem. At betragte dem som 'kunst' ligger altså meget langt fra hvad meningen med dem var hos dem der lod dem fremstille og som gjorde brug af dem, og de fremmedgøres fundamentalt ved at placeres på et museum sammen med billeder fra den nyere, vestlige kunsttradition der netop *ikke* besidder nogen 'agens' – dvs. ingen anden agens end den at få betragterne til at kaste sig ud i fortolkningsforslag og de kunstforstandige til at udfolde deres kompetencer. For selv billeder fra den vestlige kunst har faktisk en form for agens – at fremprovokere lærde forklaringer eller, endnu mere direkte, 'at sige nogen noget' ...

Billeder, forgrunds- og baggrundsinformation

¹⁰ Begge har sammentænkt kunst og antropologi. Kunsthistorikeren og medieteoritikerens Belting er bl.a. berømt for sine undersøgelser af senmiddelalderlige helgenfremstillinger, antropologen Gell for sin insistens på billeders tilskrevne agens (jf. FdV 23 / FoV 2).

Blandt de mange dimensioner ved billeder er den vigtigste i Descolas bog imidlertid de måder hvorpå de hænger sammen med, og er forståelseskkanaler til, den form for ontologi som gælder i de samfund hvor de fremstilles og bruges. Billedernes eksplicitte formål er ikke at informere om en særlig ontologi. Den vil normalt være underforstået fordi den har været velkendt for alle i det samfund hvori billedet er blevet frembragt. Men billeder kan på den anden side ikke undgå at informere om en sådan bagvedliggende ontologi. Forholdet er her, antager jeg, ikke meget forskellig fra religionshistoriske kildetekster: Læst på deres egne præmisser – deres ‘forgrunds-information’ – ønsker de at informere om noget bestemt og konkret. Men derved vil de normalt også, indirekte, informere om de stiltiende forudsætninger for samme information. Når fortællingen om Jakob og himmelstien (Gen 28) ønsker at informere om at det velkendte helligsted Betel tidligere hed Luz, kan den i dag ikke vægre sig imod at blive læst som en – desværre beklageligt lidet detaljeret – kilde til troen på engle. En naturalistisk tekst vil fx berette på en for os at se nøgtern og faktuel måde om et vulkanudbrud. Men i og med at meddelelsen *ikke* informerer om eventuelle dæmoner eller straffende guddomme som kunne antages at stå bag, eller undlader at overveje om denne katastrofe kunne være en straf over enkeltpersoners eller grupperes syndigheder eller et omen til alvorlig overvejelse, implicerer den *også* at den slags betragtninger eller forståelser ville høre hjemme i en anden og irrelevant (og formentlig forældet og latterlig) virkelighedsforståelse. Og hvis det omvendt fortælles at bluesguitaristen Robert Johnson opnåede sit mesterskab i en handel med Djævelen ved en korsvej (egnet sted for den slags ‘faustiske’ aftaler), trækker den en hel mytologi med sig om aktører (engle og dæmoner), lokaliteter (Himlen, Helvede, farlige mødesteder), urtidsbegivenheder (englenes fald) osv. – også selv om intet af alt dette indeholdes i anekdoten selv.

Antropologiens opgave

I en anmeldelse af *Par-delà nature et culture* roste den engelske antropolog, Maurice Bloch, med rette Descolas fastholdelse, eller revitalisering, af antropologien som akademisk disciplin. Fra og med 1960’erne opgav mainstream-antropologien (i hvert fald den engelsksprogede) sin oprindelig opgave, som var at etablere en videnskabelig, generel teori om samfund og kulturer. I en tilbagetrækning fra ‘grand theory’ forskansede man sig i ren etnografi, dvs. i beskrivelser af individuelle kulturer og endda ‘mikro-etnografiske’ beskrivelser af individuelle personers liv. Den eneste antropologiske retning som fastholdt den klassiske forståelse af sin videnskabs anliggende, var den franske strukturalisme med Claude Lévi-Strauss som den vigtigste fortaler. Og med Descola er strukturalismen kommet stærkt tilbage (Bloch 2007).

Men når Descola bryder ud af den snævre etnografi og (atter) åbner for en generel antropologi, så – vil jeg tilføje – åbner han også for mødet imellem antropologi og *histoire*. Dette sker ikke uden mange forbehold fra Descolas side. Også for ham er antropologens genstand normalt forstået som det der er grundlæggende menneskeligt muligt, uanset hvornår det forekommer. Og de fire ontologier er i første omgang defineret rent deduktivt, dvs. ‘teoretisk’, ‘spekulativt’, som indbyrdes kombinatoriske

varianter – uden hensyn til om og i givet fald hvor og hvornår de faktisk måtte optræde i menneskeheds historie. Derfor kan moderne naturalisme og jæger-samler-samfunds animisme optræde som gensidige transformationer. If. den ene har alle eksisteranter samme slags legeme, men kun mennesker har en ånd; if. den anden har alle eksisteranter samme (menneskelige) ånd; men hver art har sit særlige legeme. Det er i denne sammenhæng ikke vigtigt at den ene kan gå meget langt tilbage i historien og være særlig udbredt blandt ikke-statslige samfund på de to amerikanske kontinenter (men ikke kun der!), mens den anden kun har domineret et par århundreder i den vestlige verden. Men selv en hyper-strukturalistisk antropologi kan selvfølgelig ikke i længden ignorere at den ene er meget gammel, den anden meget ung – også selv om spørgsmålet om hvorfor de er således distribueret i tid og rum, må overlades til historikerne (jf. Lundager Jensen 2021, 88-92).

Descola gør som sagt i FdV en del ud af den vestlige, naturalistiske kunst. Han genfortæller dens oprindelse i senmiddelalderen, hhv. den tidlige renæssance, med opdagelsen, eller konstruktionen, af perspektivet, og med dens nye genrer: portræt, landskabsbillede, stilleben. Og han følger den til dørs til dens egen selvopløsning i kunst der ikke længere er naturalistisk – som kubismens billeder – og frem til det rent non-figurative. Dette er naturligvis en historie. Den er velkendt for kunsthistorikere; men for mig selv er Descolas gengivelse afklarende. Den vestlige kunsts historie er også en ontologisk historie, med oprindelse, udfoldelse, tilbagegang og undergang – i alt fald som hegemonisk ideologi. Så langt kommer det slet ikke med de andre ontologier i bogen her.

Men det udelukker ikke at strukturel antropologi og historie kan mødes – der hvor historien går så langsomt at den kan minde om stilstand. Og det er som bekendt tilfældet med 'mentaliteter', dvs. forestillingsmønstre, normer, ikke-diskuterede og u-ekspliciterede forudsætninger, som kan kolonisere en befolkning over lange tidsstræk. Mentaliteter kan (i lighed med 'kulturer') betragtes som mere specifikke, og dermed tidsmæssigt mere begrænsede, udgaver af ontologier. Så mentalitetshistorien kan formentlig ofte genkende sig i antropologien – som fx når historikere med speciale i den vestlig-kristne middelalder kan genkende deres egne kilders virkelighedsforståelse i kategorien analogisme (jf. Coste 2010).

Billeder, religion: Lévi-Strauss og Descola

Her ligger også et af de steder hvor en generel religionshistorie kan knytte til ved Descolas projekt – også, og måske ikke mindst, når det drejer sig om billeder. Religionernes historie er selvfølgelig fuld af billeder – ikke kun i ligefrem forstand som relieffer, statuer, sandmalerier, fresker, gravmæler osv., men også, og ikke mindst, der hvor billederne glimrer ved deres fravær, der hvor de eksplicit er frygtede og forbudte, som i Det Gamle Testaments 'billedforbud' (som primært var et statueforbud, jf. Lundager Jensen 2017), islam eller 'calvinistisk' kristendom. Men i modsætning til den velkendte religionshistoriske omgang med tekster og religionssociologiens og -psyko-

logiens omgang med kvantitative og kvalitative data – de sidste normalt også sproglige – er der knap nok nogen indøvet generel kompetence i religionsvidenskaben hvad forståelse af visuelle genstande angår.¹¹ Så jeg vil her foreslå at antage Descolas teori-konstruktion som et godt sted for en komparativ og global billed-religionshistorie. Religionshistorien bør jo under alle omstændigheder, i lighed med antropologiens oprindelige ambition (jf. Maurice Bloch, ovenfor), stræbe efter global komparation og konstruktion af en 'stor teori' om religionens og dermed religionernes historie.

Et yderligere argument for den religionsvidenskabelige relevans af Descolas bog er at den også, i hvert fald delvis, imødekommer et spørgsmål som læsningen af *Par-delà Nature et Culture* fra 2007 kunne fremkalde: forholdet overhovedet imellem ontologier og religion. I god tråd med hans store forgænger, Claude Lévi-Strauss, virkede det som om Descola holdt 'religion' ud i strakt arm – som et irrelevant begreb der ikke ville tilføre nogen yderligere afklaring, men snarere tværtimod forplumre (selv om ordet forekommer i bogen, er det fx ikke medtaget i dens indeks). Unægtelig kan 'religion' være et dårligt defineret og derfor også forvirrende eller endog misvisende begreb. Men det var ikke den eneste grund til at begrebet 'religion' var bemærkelsesværdigt fraværende fra store dele af Lévi-Strauss' forfatterskab, herunder hans *Mythologiques* og hans bøger om totemisme,¹² og på trods af at han i 1951 overtog Marcel Mauss' gamle lærestol i "Religions des peuples non civilisés", i 1954 omdøbt til "religions comparées des peuples sans écriture" (jf. Lévi-Strauss 1973, 77 f.).

Fænomener som ritualer og ofringer, der normalt forstås som nærmest indbegrebet af religion, betragtede Lévi-Strauss som 'symmetriske underordninger' under hhv. myter og totemisme, og den sidstnævnte dekonstruerede han så den eneste rationelle rest tilbage var sociale klassifikationssystemer. Myter og totemisme var derimod logisk og tidsligt primære fordi de var kognitive ('intellektuelle') fænomener og dermed udslag af en vilje til at forstå verden. Og alt forståelse forudsætter at den umiddelbart oplevede strøm af fænomener deles op i afskilte, identificerbare enheder – som fx arter af planter og dyr med hver deres navne. Ritualer og ofringer derimod var sekundære, og beklagelige, *affektive* reaktioner, hjælpeløse forsøg på at genskabe en umiddelbar, før-intellektuel oplevelse af livet som en kontinuerlig strøm af begivenheder. Men en oplevelse af det kontinuerlige kan netop i sagens natur ikke være en forståelse af virkeligheden. Og det er denne uundgåelige afstand imellem virkelighed og forståelse som ritualer og ofringer er reaktioner på; ritualer er altså fremprovokeret af myten, offeret af klassifikationen (jf. Johnson 2003, 87 f. 104). I en

¹¹ Descolas ærinde her uden tvivl er beslægtet med den 'religionsæstetiske' analyse der som generel metode er præsenteret i Geertz & Feldt 2024. Denne er dog mere begrænset ved primært at angå billeder (i den her anførte betydning), ikke 'materielle medier' generelt. Og kategorien 'æstetisk' vil i hvert fald umiddelbart associere til en afstand imellem billede og bruger der vil være typisk for europæisk 'kunst', men som netop ikke vil være det for omgangen med de fleste af de genstande der undersøges af Descola. I øvrigt synes han at implicere en (traditionel) forestilling om det skønne i begrebet æstetik (jf. Descola 2012, 698).

¹² Lévi-Strauss, *Le totemisme aujourd'hui*, PUF 1962; *Le pensée sauvage*, Plon 1962.

sådan opstilling var der ikke plads til et selvstændigt begreb om religion: Alt var fordelt ud i enten myte og klassifikation eller i ritualer og ofringer. Dertil kommer at Lévi-Strauss, som den inkarnerede naturalistiske rationalist han var, kun havde beundring for de intellektuelle anstrengelser i konstruktionen af myter og klassifikationer og kun havde åbenlys ringeagt for det som han så som den anti-intellektuelle impuls bag ritualer og ofringer.

Tonen i Descolas nye bog er overraskende anderledes – i hvert fald i dens afsluttende overblik før det allersidste ‘post-scriptum’.¹³ Her erklæres der at være store overlapninger imellem figuration og religion:

Denne mangeformede figurationsbestræbelse, som er emnet for denne bog, overlapper med ‘religionens’ bestræbelse, hvis man forstår denne term i dens bredest mulige betydning, dvs. som den operation ved hvilken mennesker offentlig konkretiserer ontologiske væsener og kvaliteter igennem udsagn, profetier, ritualer, billeder. Religion og figuration er næsten synonyme (...).¹⁴

Forholdet imellem figuration og religion bestemmer Descola nærmere med at henviser til religionens magtvæsener, som ‘overalt i jordens regioner og i de himle der omgiver dem, næsten overalt *står på spring for at blive inkarnerede*¹⁵ – i modsætning til organismer, bjerge eller begreber’ (FdV 620 / FoV 499: jeg går ud fra at bjerge allerede er ‘inkarnerede’ – dvs. materialiserede – og at begreber ikke *kan* materialiseres). Og heri adskiller kristendommen sig (naturligvis) ikke fra hedenske religioner.

Ånder, guddomme, forfædre, drømmetidsvæsener

Descola fortsætter her med en nyttig, typologisk sontring imellem ånder, guddomme og ‘forgængere’. *Ånder* – her tænkes på typisk animistiske eksisteranter – er væsener der på den ene side er bundet til en krop, typisk et dyre- eller plante-legeme, men som på den anden side kan veksle imellem kroppe, og som også i perioder kan være uden kroppe (som den urene ånd i NT der er fejtet ud af et hus og vender tilbage, med syv andre og værre husvilde ånder, Matt 12,43-45).¹⁶ De er også typisk flygtige og individualiserede. *Guddomme* i analogistisk-arkaiske religioner er derimod typisk fjernere fra menneskene og mere specialiserede i retning af bestemte grupper, sociale funktioner

¹³ Bogens hoveddel afsluttes retorisk med et citat af ingen ringere end den græske kirkefader Gregor af Nyssa: ‘det tavse billede taler på muren’ (FdV 626 / FoV 504). (et citat der i øvrigt fortsætter: ‘og gør meget godt’).

¹⁴ “Partout aussi, ce travail multiforme de la figuration auquel le présent livre est consacré se superpose à celui de la ‘religion’, pour autant que l’on entende le terme dans son sens le plus large, à savoir comme l’opération grâce à laquelle les humains instaurent publiquement des êtres et de qualités ontologiques par des énoncés, des prophéties, des rituels, des images. Religion et figuration sont presque synonymes (...)” (FdV 619 / FoV 499).

¹⁵ “Or les entités disparates que la religion fait advenir dans toutes les régions de la Terre (...) ont ceci de particulier que (...) elles sont généralement en attente d’incarnation”.

¹⁶ I det nytestamentlige eksempel vil ‘inkarnationen’ altså mere præcis være en ‘domesticering’. If. europæisk folkløse synes spøgelse, dvs. permanent kropsløse afdøde, at søge en rigtig begravelse; ‘inkarnationen’ vil her være en ‘jordfæstelse’.

og steder (FdV 621 f. / FoV 500 f.) – ikke overraskende for en Bellah-inspireret betragtning; den svarer til forskellen imellem animistisk-tribal og analogistisk-arkaisk religion. Men også egentlige (dvs. arkaiske) guddomme søger gerne 'inkarnation', i statuer, bygninger, billeder (ved siden af fortællinger, ritualer, bønner, hymner). Descola inddrager ikke sunni-islam i bogen. Men man kan fristes til at fortsætte hans ræsonnement. Gud selv, mennesker og dyr må ikke afbilledes. Men det forhindrer ikke andre former for materialisering: i Koranen som bog, i mundtlige meddelelser, i kalligrafisk skrift. 'Billedforbuddet' er her nærmere bestemt et ikonicitets-forbud, ikke et forbud imod enhver form for materialisering, dvs. ikke et indeksikalitets-forbud, og dermed ikke et totalt figurations-forbud.

Anderledes igen end såvel animistiske ånder som analogistiske guddomme er så to typer af 'forgængere', dels de som ofte, upræcist, er omtalt som 'forfædre' (der også kan være 'formødre'), dels totemistiske drømmetidsvæsener (FdV 623-625 / FoV 501-503). Begge typer har deres relevans fra en fortid der går forud for den generation som dyrker dem; men ellers er de helt forskellige.¹⁷ Forfædre er typiske for kulturer der beherskes af en analogistisk ontologi, men som ikke er har samme kompleksitetsniveau som stater og kongedømmer. Forfædrene er her entydigt mennesker. De er typisk relateret til bestemte slægter hvis identitet og privilegier de definerer og garanterer. En kontinuert forbindelse igennem afstamning forbinder den første, oprindelige generation med den nutidige, seneste generation. Forfædrene kan yde beskyttelse; men de kræver også dyrkelse, fx som jævnlige (små) gaver, som overleveres til de små figurer der 'inkarnerer' dem, dvs. hvori de er til stede. Drømmetidsvæsener er ontisk ubestemte væsener, ikke mennesker. I urtiden har de lejret sig på i steder i landskabet; men de har afgivet depoter af livskraft til en given mængde af eksistanter der omfatter både en menneskeklan og et antal dyre- og plantearter – en livskraft der periodisk reaktiveres igennem klanens ritualer. Drømmetidsvæsener forlanger ikke menneskelige ydelser, og de er ikke forbundet igennem en genealogi. Depoterne af livskraft aktiveres hyppigt, men sådan at livskraften formidles i en uforanderlig og identisk form. De 'inkarneres' ikke kun i de steder hvor de har lejret sig, og som nu fremtræder fx som klipper, men også i de eksistanter som de frembringer, og i de rituelt dansende og syngende klanmedlemmer som reaktiverer – og dermed også lægger krop til, 'figurerer' – urtidsvæsenerne.

Figuration: animisme

Hver ontologi har sine typiske former for billedliggørelse. Mest interessant er selve den måde hvorpå figurationer forudsætter eller 'rammesættes' af en bestemt ontologi. Men der er også typiske former inden for hver af de fire typer, dvs. om billederne er to- eller tredimensionelle, hvilket materiale der anvendes osv. Og der er forskelle på hvilken slags agens billederne tilskrives, og hvilke pragmatiske funktioner de typisk

¹⁷ Fx omtales australske drømmetidsvæsener som 'forfædre' i artiklen "Churinga" på Lex.dk (set 2025-11-04).

indgår i. Det følgende referat kan, i sagens natur, kun blive en stærkt forkortet oversigt, med vægt på relationen til de generelle ontologier.

Animistisk figuration illustrerer Descola primært med eksempler fra to geografiske områder der ligger fjernt fra hinanden: dels arktisk Nordamerika, særligt fra yupik-folket fra Alaska,¹⁸ som i leveform og sprog står inuit-kulturerne nær og som ud over indsamling lever af fiskeri og jagt, navnlig på sæler, dels Amazon-området (Descolas eget empiriske forskningsfelt, jf. Descola 1996) hvor samfundene typisk forbinder jagt og indsamling med dyrkelse af planter, kulturplanter såvel som vilde, i haver som anlægges i junglen og som opgives efter ca. fem år ('svedjebrug'). Lige som vilkårene for jagt er meget forskellige – et lille antal vigtige dyr i store antal i nord, et stort antal forskellige dyr i små antal i syd (jf. PDNC 33 / BNC 14) – er formerne for figuration også forskellige: i nord ofte tredimensionelle i form af figuriner og masker, i syd gerne markeringer på overflader som menneskekroppe, vævede tæpper og flettede kurve. I første omgang er det altså forskellighederne, der springer i øjnene, ikke lighederne. Men begge disse kulturområder er animistiske if. Descolas definition. Allermest tydelig er metamorfosen i de nordamerikanske nordvestkystkulturers 'transformationsmasker', hvor et dyreansigt kan åbnes for at fremvise et menneskeligt ansigt (fig. 1; FdV 124-126 / FoV 86-88). Princippet er tydelig i denne fra kwakwaka'wakw (kwakiutl)-folket. I lukket tilstand ses den mytiske tordenfugl, i åben tilstand ses et menneskeligt ansigt, formentlig tordenfuglens menneskelignende skikkelse, men flankeret på inder-siden af næbbet med de tohovedede mytiske slange Sisiutl. Over menneskehovedet er også en menneskefremstilling, og under det en fugl. Masken har tilhørt en særlig klan som havde ret til at aktivere den ved danse. Her ses det basale, animistiske princip som er at et væsen kan vise sig under forskellige skikkelser. Masker af denne type er ikke isolerede kunstgenstande, beregnet på at blive betragtet, bedømt og kommenteret fra et neutralt standpunkt. De hører hjemme i en større kontekst der har omfattet en fest, forsamling og rituelle danse og sange – hvor det ikke-menneskelige væsen aktuelt er kommet til stede. Danseren danser først med masken lukket; senere åbnes den pludseligt med et snoretræk, så tordenfuglens andre identiteter bliver synlige for de tilstedeværende. Dermed genopføres et oprindeligt møde imellem et menneske og det ikke-menneskelige væsen, hvor kropsskiftet netop skete dramatisk og abrupt – som i de mytisk-legendariske fortællinger de ofte ledsager, og som beretter om pludselige møder imellem mennesker og dyr der overraskende fremstår som mennesker.¹⁹

¹⁸ Med grundig brug af antropologen Ann Fienup-Riordan 1994.

¹⁹ Billeder og forklaring fra Brooklyn Museum: <https://www.brooklynmuseum.org/dak/objects/19432>



Fig. 1

En enklere form er nedenstående Yupik-maske, der viser en ravn som fugl øverst og nedenunder dens indre væsen der fremtræder som et menneskeligt ansigt (set hhv. skråt fra siden og forfra) (fig. 2). Meningen er også her at dette væsen kan vise sig på to måder. Det er altså ikke et 'kompositivæsen', i lighed med de kimærer der er typiske for analogismen (jf. nedenfor). Væsenet her er ikke delvis ravn, delvis menneske, men enten helt ravn eller helt 'menneske'; men det kan hurtigt skifte, undergå metamorfose, fra den ene fremtoning til den anden, og lade den indre, menneskelignede skikkelse, stå ud af sit dyrehylster.²⁰

²⁰ Billedet er fra *Second face*. Museum of cultural masks: <https://www.maskmuseum.org/mask/yupik-1/>



Fig. 2

Totemisme

Den australske totemismes typiske billeder adskiller sig i form lige så meget fra de animistiske som deres respektive ontologier gør. Figurationerne her, malede eller indgraverede, er gennemgående beregnet på at blive appliceret på plane flader såsom klippesider. I nutiden skaber indfødte, individuelle kunstnere fortsat billeder i de traditionelle former. De har forskellig type, alt efter hvilken lokal gruppe eller kultur de stammer fra: én type i det nordlige Australien, i Arnhem Land, og en anden i det centrale Australien.

En karakteristisk form i den nordlige type er et dyr set fra siden, som nedenstående billede af en kænguru (fig. 3). Formen er blevet kaldt 'røntgenstråle-billeder' (FdV 209 / FoV 156)²¹: Her vises dyret som gennemlyst så man kan se kødstykker, indvolde og rygsøjle. Kødstykkerne er markeret i overensstemmelse med reglerne for hvordan et nedlagt byttedyr bør skæres op og kødstykkerne fordeles til jægerens familie. 'Gennemlysningen' er i overensstemmelse med den totemistiske ontologi hvor der – til forskel fra animismen – ikke er nogen relevant forskel imellem ydre og indre. I samme stil, men med skraverede felter på kroppen, vises et drømmetidsvæsen i en konkret manifestation – en 'avatar' af det evigt fornybare ophav til den gruppe eksisterer som bl.a. kænguruer og mennesker i en særlig klan tilhører. Disse skraveringer kan gå igen på rituelle kropsbemalinger hos dansende klanmedlemmer og vil give disse og deres tilskuere andel i urtidsvæsenets frugtbargivende kræfter (FdV 213-215 f. / FoV 160-161).

En anden type, typisk for figurationer fra midten af fastlandet, gengiver ikke dyr, men er en slags kort over det landskab som et drømmetidsvæsen er passeret igennem,

²¹ Kænguru: [wikimedia commons: Australie Aborigene ancetre totemique kangourou](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Australie_Aborigene_ancetre_totemique_kangourou.jpg).

og hvor der er nedlagt steder, hellige for en given klan, og hvor dette væsens livgivende kræfter kan reaktiveres rituelt (FdV 222 / 168). Landskabet og steder gengives her todimensionelt som striber og cirkler. Disse figurationer er altså en slags omvendt af de førstnævnte: fra dyr (hhv. drømmetidsvæsen) uden landskab til landskab uden dyr. De var og er dekoreret på churingaer (fig. 4),²² de hellige elliptiske genstande af sten eller træ som var en klans ældste mænds unikke ejendom, som normalt var skjult hvor et drømmetidsvæsen havde deponeret noget af sin kraft, og som blev brugt ved rituelle lejligheder for at reaktivere denne kraft (FdV 228-231 / FoV 173-176). Denne type figuration er i øvrigt blevet populært på kunstmarkedet, hvor lokale kunstnere siden 1970'erne gengiver motiverne med akrylfarver på lærred.²³ Men formen er autentisk nok i dens fokusering på det landskab der en gang for alle er blevet formet af de væsener der fortsat giver liv, hvis spor kan ses overalt (af dem der kan se ...), og som kan og bør revitaliseres af de levende, menneskelige 'efterkommere'.



Fig. 4



Fig. 4

Descolas bog inddrager i princippet kun figurationer der er ledsaget af en etnografisk kontekst – som kan være både lokale myter og antropologisk forskning. Forslag til

²² Churinga: wikimedia commons: Tjuringa (restricted object) c. 1912 - Etnografiska museet - Stockholm, Sweden-

²³ Eksempler kan ses fx i den australske kunstner Bobby Barrdjaray Nganjmirra: <https://www.aboriginal-bark-paintotemismetings.com/bobby-nganjmirra/> (j. FdV 215 / FoV 162).

forklaringer på præhistoriske billeder falder derfor uden for denne 'asketiske' forsknings felt. Når Descola alligevel kort kommer ind på en mulig præhistorisk vinkel, sker det karakteristisk nok i den afsluttende opsamling (FdV 595-598/ FoV 479-481). Det gør den ikke mindre tankevækkende.

Forhistorisk totemisme?

De spektakulære, forhistoriske hulemalerier i dybe og vanskeligt tilgængelige grotter som Lascaux og Chauvet i det sydlige Frankrig og Altamira i det nordlige Spanien har været genstand for mange og forskelligartede forklaringer. Den franske arkæolog og antropolog Alain Testart, ekspert i indfødt australsk kultur, har foreslået at se dem som udslag af en 'totemistisk religion' – af samme type som den australske. Han har også overvejet, og afvist, alternative forklaringer i retning af shamanisme og animisme: Der er praktisk talt ingen afbildninger af mennesker eller metamorfoser mellem dyr og menneske (Testart 2016, 258 f.). Malerierne er fra den seneste del af ældre stenalder (palæolitikum) (ca. 30.000-10.000 år f.Kr., muligvis endog ældre) og forestiller dyr der må have været vigtige for menneskers overlevelse såvel som for deres fantasi: mammutter, urokser, bisonokser, huleløver, hjorte, heste, næsehorn ... De er gengivet meget bevægelige, men uden landskab, uden indbyrdes kontakt, endelige baggrund som steppe, klippe, træer el. lign. (fig. 5).²⁴

Testart forbinder disse iagttagelser med en overvejelse over *homo sapiens sapiens* i perioden imellem ældre stenalder (palæolitikum) og yngre stenalder (neolitikum). I forhold til ældre perioder ses der her en mærkbar kulturel forandring: udover hulemalerier forekommer nu også kropsudsmykninger og begravelsespraksis. Disse teknikker har ikke tjent et umiddelbart materielt formål; de er symbolske, ikke-utilitaristiske. Derimod ses i samme periode få nye teknikker i den utilitaristiske, materielle kultur, såsom synåle, kastetræer til jagt, spidser med modhager til fx harpuner og håndmøller. Det er først i den kortere mesolitiske eller epipalæolitiske periode, ca. 10.000 f.Kr., at der bruges bue og pil, kano, fiskenet, jagthunde, keramik og hvor der kan dannes større bofaste samfund med akkumulation af fødevarer – hvilket var muligt for ikke-agerbrugende kulturer som de nordamerikanske nordvestkystkulturer som definitorisk var jægere og samlere. Det påfaldende ved de indfødte australske kulturer er at de synes at have gjort det sene palæolitikums forandringer med, men ikke de mesolitiske nyskabelser. Til jagt anvendtes fortsat kastetræ, ikke bue og pil. Dette kan, if. Testart, ikke skyldes blot ukendskab til den 'nye' og antageligt mere effektive teknik, for der har været kontakt mellem Australien og den melanesiske kultur i "Insulindia", dvs. øerne nord for Torresstrædet, hvis kulturer besad de mesolitiske innovationer. Den mest nærliggende forklaring må derfor være en bevidst afvisning af den mesolitiske teknik, altså begrundet kulturelt og socialt, ikke utilitaristisk eller økonomisk (Testart 2012, 298).

²⁴ Billedet: hest fra Chauvet-grotten; billedet kan gengive den samme hest i bevægelse: Testart 2016, 52); [wikimedia.commons](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chauvet_Painting_of_a_Horse_in_Motion.jpg).

Testarts argument er altså, kort sagt, at de kulturer der har frembragt de europæiske hulemalerier, sandsynligvis har været af samme type som de indfødte australske. De har nok været 'jægere og samlere', men ikke af den type der kendes fra de animistiske kulturer i Nord- og Sydamerika og andre steder på kloden. Det er derfor nærliggende at antage at de også i deres forhold til deres fødegrundlag har været sammenlignelige med australierne. Og i så fald kan de ligeledes have haft forestillinger om at der var bestemte, kraftfulde steder i landskabet som frembragte de dyr deres overlevelse var afhængige af (og altså ikke at denne beroede på kontrakter med dyr med et menneskelignende indre). I så fald vil de europæiske huler være sammenlignelige med de steder i Australiens landskab hvor drømmetidsvæsenerne i urtiden havde lejet sig, og hvor der til stadighed blev genereret nye dyr.

Descola refererer som sagt velvilligt til Testarts teori. Den går i princippet imod det selvpålagte, antropologiske princip om ikke at teoretisere uden information om billedernes etnografiske kontakt. Men på den anden side er teorien næsten for attraktiv til ikke i det mindste at nævnes.



Fig. 5

Analogsme

Et gennemgående træk i analogistiske figurationer er en tendens til abstraktion der ikke forekommer i de totemistiske og animistiske. De gengiver 'ikke en relation imellem subjekt og subjekt, som i animismen, eller en relation der er fælles for en klasse (af eksisteranter) i kraft af oprindelse, som i totemismen, eller en relation imellem subjekt

og objekt, som i naturalismen, men en metarelation, dvs. en overordnet relation som strukturerer heterogene relationer'.²⁵

Til forskel fra animisme og naturalisme er forskellen imellem indre og ydre altså ikke relevant. I lighed med animismen og til forskel fra naturalismen kan eksistanter her godt have et indre væsen med menneskelignende egenskaber inden i deres materielle fremtoning. Men det er ikke forvandlingerne, metamorfoserne, der her er vigtige.²⁶ Uanset mulige menneskelignende egenskaber er hver art uforanderlig i deres engang fastlagte skikkelse (sådan som de blev skabt if. Gen 1, en eksemplarisk analogistisk tekst, hvor planter og dyr skabes 'if. deres arter'²⁷). I den henseende ligner analogismen mere totemismen. Men den adskiller sig ved ikke at forudsætte substantielle fælles egenskaber imellem mennesker og andre slags eksistanter. I stedet går den ud fra en foreliggende mangfoldighed og forskellighed (som ikke kan fordeles på en natur-kultur-akse).

I analogistiske figurationer dominerer derfor dels enkelt-elementer, både som fragmentering af foreliggende helheder, ofte med ganske små forskelle, dels forbindelser fra de adskilte ('diskontinuerte') dele til omfattende netværk eller systemer af sammenhænge. Grundinspirationen her er at virkeligheden – eller en helt afgørende del af den – reelt er sammenhængende, også selv om den umiddelbart kan tage sig kaotisk ud. At demonstrere sådanne sammenhænge er en vigtig funktion for analogistiske figurationer. Typiske analogistiske figurationer er 'kimærer', netværk af forskellig slags og mikrokosmos-makrokosmos-sammenhænge. Men der er talrige former for analogistiske figurationer der ikke alle kan nævnes inden for rammerne af en artikel. I det følgende har jeg derfor udvalgt og kommenteret nogle og udeladt andre der med samme ret kunne være blevet fremhævet og kommenteret.²⁸

Kimærer

Med 'kimære' forstås her et fabelvæsen sammensat af dele fra reelt eksisterende væsener (fig. 6). Selve ordet betegnede et specifikt græsk fabelvæsen, en løve med et gedehoved på ryggen og en slange; her er det en generisk term der omfatter velkendte typer af uhyrer som sfinx (løvekrop og menneskehoved), grif (løvekrop og ønehoved), basilisk (i antikken en dødelig giftig slange som i middelalderen bliver til et kompositvæsen af slange og hane) og drage (i antikken og den tidlige middelalder en stor slange, senere et ildsprudende reptil med vinger). I disse tilfælde er almindelige

²⁵ Descola, 2010, 810; jf. FdV 299 / FoV 231.

²⁶ Når bjerge og høje, frugttræer og cedertræer opfordres til at prise Jahve i den gammeltestamentlige salme 148, tænkes de nok at have stemme og intention som mennesker; men ikke at kunne træde ud af deres respektive bjerg- eller træ-kroppe (derimod har engle flere steder i GT bevaret det animistiske metamorfose-træk, som fx i Dom 13).

²⁷ Det hebraiske udtryk *l'mînehû*, 'i overensstemmelse med dets art', er afbleget i 1992-oversættelsens gengivelse "alle slags" (1931-oversættelsen havde bedre "efter deres arter").

²⁸ I det følgende har jeg således ikke medtaget hvad Descola kalder 'ekspressiv determination' (FdV 348-354 / FoV 272-277) der illustreres med Hopiernes kachina-figurer: alle forskellige, og alle sammenlignelige, der enkeltvis fremstiller et træk ved verden (dyr, elementer som vand og ild, sol og måne, osv.).

kroppe udgangspunktet, og kombinationerne er i den forstand intuitivt 'realistiske' at de forskelligartede elementerne oftest er sat sammen i overensstemmelse med velkendte kroppe (menneskehovedet på sfinxen er anbragt på løvehovedets krop osv.).²⁹ Den analogistiske inspiration er dels en analytisk interesse i at skelne – her imellem de forskellige kropsdelene – dels en kombinatorisk interesse der gør det relevant at kombinere dem til usædvanlige (og usædvanligt interessante) konstrukter. Kimæren er normalt indlejret i en narrativ kontekst, altså myter og legender der forklarer deres karakter (FdV 307 / FdV 237).



Fig. 6

Noget som Descola ganske vist ikke fremhæver i denne sammenhæng, er at disse kimærer oftest er 'kaotiske' og dræbende væsener der må bekæmpes af helte der glorificeres i fortællingerne. Selv om analogistiske ontologier gerne forestiller sig virkeligheden som både begribelige, funktionelle og smukke systemer af helheder – kosmologiske, sociale osv. – er de oftest også omgivet af en kaotisk omverden med invasive væsener (djævl, onde onder, dæmoner) som guddomme, helte og helgener normalt beskytter imod, og som de fordriver i tilfælde af punktuelle invasioner (fig. 7),³⁰ oftest

²⁹ Billederne: kimære, et fabelvæsen fra græsk mytologi som blev bekæmpet af helten Bellerophon, rødfigur-keramik fra Apulien, ca. 350-340 f.Kr.: Wikimedia Commons: Chimera Apulia Louvre.- 'Sfinx': persisk relief, fra Dareios' palads i Susa, ca. 480: Wikimedia Commons: Sphinx Darius Louvre.

³⁰ Sankt Clemens, første og legendariske biskop i Metz, pacificerer en drage der havde terroriseret stedet og befolkningen, trækker af sted med den med sit skærf bundet om dens hals og sender den bort til floden Seille hvor den forsvinder og ikke er set siden.- Billedet: Wikimedia Commons (ingen yderligere informationer; men det må være et håndskrift fra høj- eller senmiddelalderen): Wikimedia Commons: St-Clément, premier évêque de Metz, conduit le « Graouilly » sur les bords de la Seille.

formentlig i form af helbredelser.³¹ Den traditionelle, religionsfænomenologiske forståelse af kimærer som sådanne kaos-repræsentanter forekommer mig ikke dementeret af Descolas analyser.



Fig. 7

Netværk

Kimærer er altså resultatet af en analogistisk-analytisk differentiering af dagligdags kroppes lemmer og disses kombinationer til bemærkelsesværdige slags kroppe. Netværks-lignende forbindelser er en anden, og særlig typisk, form for analogistisk figuration. Her sættes indbyrdes forskellige elementer sammen i konstellationer så de til sammen udgør en meningsfuld helhed. Descola finder flere former for netværkskonstruktioner. En af disse former er '*hypostasen*', dvs. et forhold af underordning. Én mere omfattende størrelse realiseres her i et antal af mindre, underordnede størrelser der er forskellige, men dog indbyrdes solidariske fordi de udspringer af og agerer i overensstemmelse med den overordnede instans. Forholdet er religionshistorisk ekstremt velkendt og nærmest definerende for arkaiske og postaksiale religioner, for det er det gennemgående princip i et polyteistisk panteon som det norrøne, græske eller det mesopotamiske. Mangfoldigheden kan samles i et enkelt punkt, en enkelt guddom – som i muslimsk monoteistisk teologi – eller i en mindre konstellation af særligt vigtige guddomme, typisk som en teologisk-spekulativ triade: senbronzetiderens Egypten med

³¹ Den 'kaotiske' omverden til analogistiske ordener er nævnt kort PDNC 415 f. / BNC 303, men ikke udfoldet.

dens konstellation af Amon, Re og Ptah, hinduistisk med Brahman, Visnu og Shiva, kinesisk-daoistisk teologi med 'de tre rene' med hver deres himmel, eller mesopotamisk med guderne Anu, Enlil og Ea. De tre guddomme vil normalt have hver deres kosmologisk delområde (som i græsk mytologi Zeus, Poseidon og Hades ≈ himmel, hav og dødsrige), og der vil ofte være indbygget en asymmetri i triaden hvor den ene er vigtigere end de to andre (som i Egypten hvor Amun både er én ud af tre, og de to andre, Re og Ptah, er dimensioner af Amun (jf. Assmann 1991, 276). Den kristne trinitet hører til i denne kategori: Faderen, Sønnen og Helligånden er adskilte 'personer', men dog alle lige meget Gud (siden afgørelserne ved synoder i 300-tallet), og dog udgår Sønnen og Helligånden fra Faderen (på forskellig måde if. forskellige teologiske traditioner).

Konstellationerne kan være mere eller mindre sofistikerede. En simpel form er et todimensionelt hierarki hvor det pågældende univers stråler ud fra en top eller en midte og munder ud i en mangfoldighed af underordnede størrelser. Som fx nedestående relief fra indgangspartiet (tympanon) over kloster- og pilgrimskirken Sainte-Foy i Conques i det sydvestlige Frankrig fra begyndelsen af 1100-tallet (fig. 8).³² Med en tronende Kristus i midten, omgivet på begge sider af engle, i næste række, på billedets højre side, af helgener (dvs. døde mennesker hvis sjæle allerede er optaget i himlen), på den venstre side af engle der med basuner markerer dommedags komme, og af døde mennesker i helvede, og i nederste række (yderst til venstre) de gammeltestamentlige helte i deres særlige dødsrige (Limbo) og, imod midten, de der genopstår ved dommedag til frelse, og, på højre side, Dødsrigets gab, den tronende Satan og de der genopstår til helvede. Der er en kosmologisk og tidslig systematik: Øverste række er den himmelske evighed, den midterste den nuværende virkelighed og den nederste den kommende dommedag. Samtidig er venstre side de frelstes verden, den højre side de dømtes. Dette ene billedes mylder – alene helgenernes antal er uoverskuelig³³ – er altså også tænkt dels at omfatte alle mennesker til alle tider i ét bestemt øjeblik, dommedag. Hver af de allerede frelste er helgener hvoraf mange potentielt kan udløse en fortælling (fx er kvinden tættest på Kristus hans mor Maria, helgenen bag hende er apostlen Peter, osv.). Til sammen udgjorde de hvad man kunne kalde den 'udvidede kristne mytologi', repræsentativt fremlagt i Jacobus de Voragines omfattende, men i sagens natur ufuldstændige, samling *Legenda aurea*, 'Den gyldne legende' (eller 'legender').

³² Tympanon, kloster- og pilgrimskirke Sainte-Foy, Conques (Sydvestfrankrig, romansk stil, ca. 1120). Farvelægningen er en teoretisk rekonstruktion af dens oprindelige, kulørte udseende. Billedet: <https://decouvrire.blog.tourisme-aveyron.com/tympan-de-l-abbatiale-de-conques/>.

³³ If. *Legenda aurea*: Helligdagen Allehelgens dag er for 'mangfoldigheden af helgener fordi de er mange og næsten utallige' (*sanctorum multipliciter, quia multi at quasi infiniti sunt*; Häuptli 2022, 2086).

Som det fremgår, nøjes figurationen ikke med store og markante forskelle: himlen vs. helvede, frelste vs. fortabte. I en gennemført analogisme kan også ganske små forskelle være materiale for stor betydning, såsom identiteten af de enkelte helgener i rækken, fra Jomfru Maria inderst til Maria Magdalena yderst, eller de forskellige fortabte typer i helvede: håndværkere, konger, gejstlige Billedet er desuden forsynet med tekstbånd der på latin forklarer eller supplerer figurationen. Fx over de allerede frelste hedder det: 'Således føres de der er udvalgte til himlen, til ære, glæde, fred og en evig dag'. Kendere kan udpege en uendelighed af signifikante detaljer,³⁴ og helheden kan synes bristefærdig af symbolik. Men samtidig er alt her, inklusive død, Helvede og Satan, også ordnet symmetrisk og – også i kraft af den oprindelige farvelægning – ikke kun imponerende frygtindgydende, men også, i sidste instans, imponerende smuk. Hvis guddomme og andre interessante ikke-menneskelige eksisterer, inklusive djævlene, har en iboende trang til at blive figureret, sådan som Descola som sagt mener, så kan man måske også mene at analogistiske figurationer har en iboende trang til at lægge større vægt på skønhed og lykke end på grimhed og rædsler.



Fig. 8

Denne kulørte mangfoldighed (og hvad der for et nutids-æstetisk synspunkt tager sig ud som en typisk analogistisk *horror vacui*) er endnu mere udtalt i den sydindiske portbygning (*gopura*) der kanaliserer ind- og udgang til templerne – som fx nedenstående eksempel fra Mayuranathaswami-templet for Shiva (Tamil Nadu) (fig. 9)³⁵, der er

³⁴ Til Conques-relieffets overmåde komplekse figuration, jf. <https://www.art-roman-conques.fr/index.html>

³⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Mayuranathaswami_Temple,_Mayiladuthurai

umiddelbart slående i flere henseender. For det første dets enorme størrelse – et udslag af den tendens til arkitektonisk ‘monumentalisme og gigantisme’ (Michell 1988, 92) der allerede udmærkede oldtidens første store analogistiske civilisationer i Den Nære Orient (med Cheopspyramiden som det bedst kendte eksempel, oprindeligt mere end 146 m. høj). For det andet – og dette et træk der gik igen i udsmyningen af oldtidens sakralbygningers flader – en bestræbelse, parallelt med den kristne tympanon, på at fylde hele den tilgængelige plads ud med eksistanter fra et repertoire af skikkelser der virker i princippet uendeligt og uoverskueligt. Disse figurationer af guddomme og episke helte er ikke rene illustrationer. De er hver for sig – for de optræder mest enkeltvis, ikke i konstellationer (analogismen forudsætter altings individualitet) – ‘fremkommet ud fra [templets] allereheligste, dets mørke centrum’.³⁶ Det er ved at gå rundt i denne verden af billeder at den tilbedende oplever billedets ‘hele magt’.³⁷ Billedernes mangfoldighed bekræfter templets og dets univers’ helhed (Kramrisch 1976, 302) – som om indtrykket af helheden altså er proportionalt med mængden af individuelle figurationer: Jo flere billeder, jo tydeligere helhed? Under alle omstændigheder er ‘hinduistiske hellige billeders formål at gøre sandhedens verden synlig. Eftersom sandhed ligger hinsides tilsynekomsternes verden, svarer disse billeder ikke altid til de menneskelige sansers sandhed’ (Michell 1988, 20). Figurationernes formål er altså ikke mindst at belære om hvordan virkeligheden virkelig er. Men også her stilles alle figurerne sammen i en orden der gør dem begribelige og harmoniske.

³⁶ Kramrisch 1976, 303: “Having come forth – ontologically from the centre of the dark sanctuary, the images in the light of the day are an exposition of its meaning, beneficent to the eye and mind alike”.

³⁷ Jf. Kramrisch 1976, 301; passagen i sin helhed: “In the rite of circumambulation he himself [the devotee] draws and becomes the outermost perimeter to the building; he ‘com-prehends’ it while walking round it; sees the images not from one side but covers them by his look, one at a time, during his approach and onward progress; while he identifies the image thereby evoking its name, the total power of the place which the image occupies is sent as it were into his presence from the centre of his devotion”.



Fig. 9

Funktionelle aggregationer

En anden måde hvorpå der, inden for en analogistisk ramme, kan skabes mening, er at kombinere forskelligartede elementer til en konstellation som har et fælles formål. Denne måde, som Descola kalder en 'funktionel aggregation', kan ses fx ved magiske bundter og amuletter eller ved altre. Alle fremmer de kontakten imellem det menneskelige og det mere-end-menneskelige. Descolas eksempel her er mellem- og sydamerikanske alterborde, *mesas*, der både kan indgå i en strikte kristen, romersk-katolsk sammenhæng, og i andre, mindre klart opridsede former for religiøsitet. De er velkendte i forbindelse med festen for de døde, *dia de muertos*; men de kan opstilles for mange andre formål: divination, finde tabte værdigenstande, straffe tyve osv. (FdV 343 f. / FoV 269; en popkulturel reference i Fig. 10³⁸). Et andet eksempel kan være de altre der traditionelt blev stillet op af private i forbindelse med den romersk-katolske processionsfest, Corpus Christi (fransk *Fête-Dieu*, tysk *Frohnleichnam*, dansk Kristi Legemsfest) der afvikles i juni (mange steder praktiseres den stadig). Stedet for processionsens begyndelse og afslutning er den lokale kirke. Processionen gør holdt ved altre,

³⁸ 'Mesa' fra Pixar-Disney-filmen *Coco* (billedet hentet fra www – utallige forekomster).

opstillet på ruten, hvor der foretages en kort andagt (fig. 11³⁹). På disse altre er sammenstillet hvad det lokale initiativ har evnet og valgt, alt fromt og smukt. Den franske forfatter Gustave Flaubert beskrev et sådant alter i sin novelle "Et enfoldigt hjerte", hvor fortællingens hovedperson, en gammel, udslidt tjenestekone, har fået lov til at bidrage med sin højt elskede, desværre noget mølædte, papegøje, Loulou:

Grønne guirlander smykkede det [alteret] hele vejen rundt, det var dækket af en dug med engelsk broderi. Midt på stod der en lille ramme med relikvier, i hvert hjørne stod der et appelsintræ, og langs kanten var anbragt sølvlysestager og porcelænsvaser med solsikker, liljer, pæoner, rævebjælder og store buketter af hortensier. Hele dette væld af strålende farver faldt skråt ned fra første sals højde indtil tæppet og bredte sig videre ud over stenbroen; og sjældne genstande tiltrak blikket. En selvforgylt sukkerskål var pyntet med en krans af violer, skinnende ørelokker af glas var lagt på mos, og to kinesiske skærme viste deres landskaber. Af Loulou, der var gemt under roser, sås ikke andet end den blå pande, der lignede et stykke lazursten.⁴⁰

Det analogistiske ved denne 'funktionelle aggregation' består ikke i et sammenhængende, udtænkt system. Der er ingen anden forudgiven sammenhæng imellem sølvlysestager, pæoner og udstoppet papegøje end at de hver for sig i kraft af deres (subjektivt begrundede skønhed) er passende for en konstellation der peger hen på en transcendent skønhed. Men det analogistiske er netop konstellationen: elementer fra hver deres normale kontekst (haven, stuen osv.) er her sat sammen til en ny helhed der gør opstillingen til et medieringspunkt imellem den jordiske verden hvorfra elementerne er hentet, og den transcendent virkelighed. Der er god analogistisk logik i at den kulørte brogethed er et passende sted for modtagelse af dets modsætning – hostien: det lille, tørre brød som er guddommens inkarnation og dermed en figurativ tilstedeværelse af det ene, ultimative punkt hvorfra det alt sammen er kommet (og måske, afhængig af teologisk tilbøjelighed,⁴¹ skal vende tilbage).

³⁹ Billede: Wikimedia Commons: Fête-Dieu à Véron 2019

⁴⁰ Gustave Flaubert, "Et enfoldigt hjerte", i: *Tre fortællinger*, oversat af Karen Nyrop Christensen, Selskabet Bogvennerne, 1978, 73 (fransk: *Trois Contes*, 1877). – Et nutidigt, mere-eller-mindre-post-kristent, sidestykke kan måske være det hjemmepyntede juletræ?

⁴¹ En understrømning i kristen teologi (marginaliseret i den latinsk-vestlige tradition) har altid insisteret på at hele skaberværket, rub og stub, skal vende tilbage til sig guddommelige op-hav, jf. Paulus' forventning i 1 Kor 15,28 om at Gud bliver 'alt i alle'.



Fig. 10



Fig. 11

Mikrokosmos-makrokosmos

Astrologi er nærmest det mest oplagte eksempel på den analogistiske tankegang at forskellige domæner, hver med deres interne mangfoldighed, forbindes metaforisk-metonymisk med gensidige henvisninger: en kropsdel peger hen på et stjernetegn, og stjernetegnet peger hen på kropsdelen. At menneskekroppen tages som basis for et mere omfattende kosmologisk system, forekommer i så forskellige og gensidigt uafhængige kulturer som den europæiske middelalder-tidlige renæssance og den aztekiske, kan dårligt forklares anderledes end som udslag af en grundlæggende ens tankegang. Aztekisk kultur før spaniernes ankomst var af type sammenlignelig med oldtidens bronzealderkulturer i Mesopotamien og Egypten – dvs. arkaiske samfund med mange mennesker, byer, monarki, centrale helligsteder med residerende guddomme, specialiserede præsteskræver og store ritualer. Den kristne kultur i middelalderen var på mange måder en videreførelse (hhv. genskabelse) af denne type samfund, med den forskel at den *også*, som postaksial religion, havde indoptaget en arv fra de aksiale bevægelser (hinsidigheds-orientering, askese, frelse etc.).⁴² Men som de tidligere 'rent' arkaiske samfund var også den i høj grad indstillet på at stabilisere, og forstå, den dennesidige virkelighed.

⁴² Disse begreber: aksial og post-aksial, er hentet fra Bellah, ikke fra Descola.

Typisk for analogismen kan menneskekroppens dele forstås som et system af forskelle i gensidige metaforiske og metonyme relationer til andre forekommende systemer: stjernebilleder, elementære kvaliteter (varme / kulde, vådt / tørt), temperamenter (kolerisk, sangvinsk, melankolsk, flegmatisk), og verdenshjørner – således i det berømte bogmaleri fra ca. 1415 af et 'dyrekreds-menneske' (*homo signorum, homme zodiacal, zodiacal man*) (fig.12)⁴³ der viser en krop i dens relationer til dyrekredsens billeder (der både er angivet i den omliggende mandorla og markeret på de kropsdele hvor de har særlig indflydelse) samt tekstlige systematiseringer af stjernebilleder med de andre relevante systemer.⁴⁴

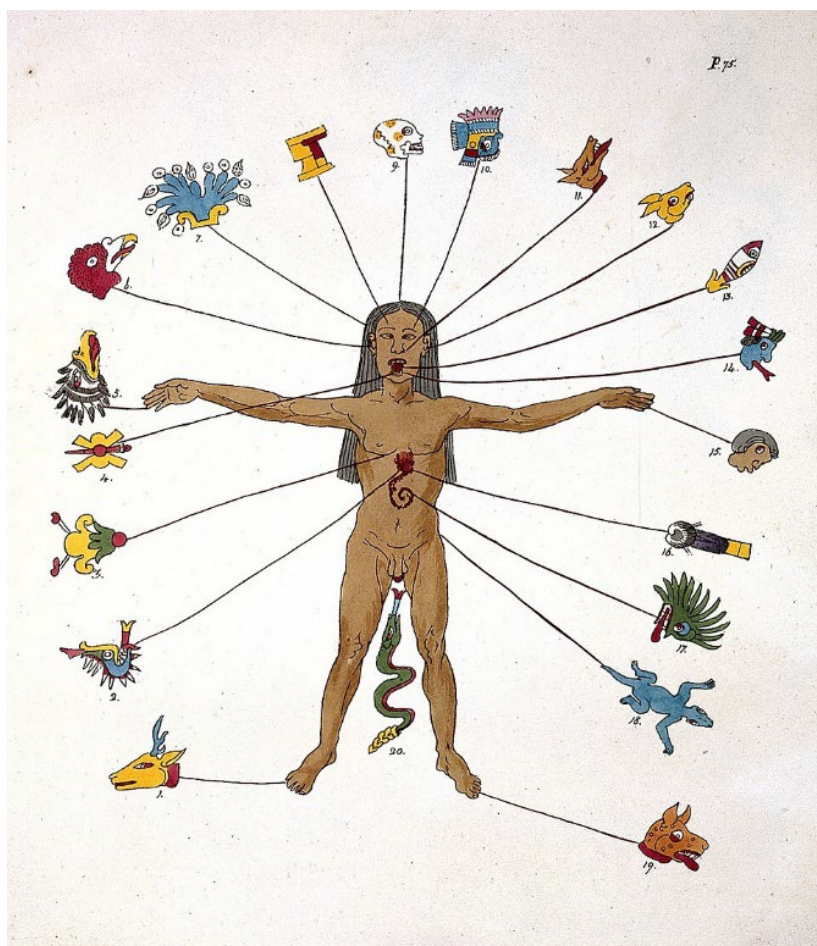


Fig. 12

⁴³ Kristen middelalder: fra håndskriftet *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (ca. 1415): Wikimedia Commons: Anatomical Man.

⁴⁴ Princippet for de analogistiske konstruktioner nævnes i teksterne i de fire hjørner; fx øverst til højre: 'vædderen, løven og skytten er varme, tørre, koleriske, maskuline og østvendte'.

En tilsvarende tankegang ses udtrykt i nedenstående billede,⁴⁵ en engelsk udgivelse fra 1830'erne der gengiver en 1500-tals italiensk gengivelse af et nu tabt aztekisk håndskrift (fig. 13).⁴⁶ Her ses en typisk krop, tegnet efter europæisk standard, men omgivet af den aztekiske 20-dages periodes enkelte dage, repræsenteret ved tegn: krokodille, vind, hus osv., og med linjer der angiver hvilke dage der er relevante for hvilke dele af kroppen. Billedet selv er mindre komplekst end det franske. Men if. andre kilder er hver af dagene i øvrigt relateret til et verdenshjørne (nord, øst, syd, vest), en farve (fx sort, hvid, rød, blå) og særlige guddomme m.m. Hver af dagene i 20-dagsperioden er desuden relateret til et 13-tals forløb, der forskubber relationen imellem de to rækker og som først vender tilbage til udgangspunktet (første dag i 20-dages rækken



Figur 10

⁴⁵ Tak til Mikkel Bøg Clemmensen, ph.d., for faglig rådgivning ang. det følgende afsnit.

⁴⁶ Aztekisk astrologi, fra Edward King, *Antiquities of Mexico*, 1831-1848; kopi fra Codex Rios: Wikimedia Commons: Antiquities of Mexico, 1831; Aztec zodiac man Wellcome L0020862.

og første dag i 13-dages rækken) efter 260 dage. Og det hele er information for relevante helbredelsesformer og divination (jf. fx Boone 2007, 105) – kort sagt på én gang aztekisk-mesoamerikansk, kompatibel med europæisk-kristen 1500-tals tænkning (PDNC 289 / BNC 209)⁴⁷ og, altså, umiskendelig analogistisk.

Naturalisme

Som anført ovenfor er det ikke de historiske forhold imellem de fire ontologier der er specielt vigtige for Descola, men de systematiske – i sidste ende er de alle mulige for menneskelige bevidstheder, og de kan eksistere samtidig i den enkelte persons bevidsthed, selv om en af dem formentlig normalt vil dominere (som et i øvrigt upåfaldende, dvs. naturalistisk, nutidsmenneske der på animistisk vis kommunikerer med potteplanter og måske har et totemistisk-lignende forhold til et gravsted). Udgrænsningen af de historiske spørgsmål er dog ikke total: Analogismen er utvivlsomt forbundet med dannelsen af komplekse samfund, uanset om disse har været agerbrugende, husdyrholdende eller ressource-akkumulerende jæger-samlere, og i den forstand nødvendigvis senere end totemisme og animisme. Og måske er animismen endog en senere udvikling end totemismen, hvis man skal følge Alain Testarts ræsonnement (som Descola selv har henledt opmærksomheden på).⁴⁸

For den fjerde ontologi, naturalismen, stiller sagen sig anderledes. På den ene side er der ingen tvivl om dens hegemoni. Social respektabilitet forudsætter accept af den natura-kulturalistiske dualisme. Men hegemoni er ikke monopol, og den historiske proces har ikke helt fjernet og udslettet tidligere perioders ontologier. Det har flere grunde. Ontologier som er umiddelbart forståelige som tidligere og dermed egentlig passé udgør fortsat ikke kun forfærdelige alternativer, men også alvorlige udfordringer. Mens neo-shamanisme og 'tree hugging' givetvis er fænomener der kan bagatelliseres uden store konsekvenser, forholder det sig anderledes med politisk-religiøse strømninger som fx militant islam der er funderet i en form for analogisme – i lighed med andre post-aksiale religioner, og som disse i en dualistisk version hvor to (lige analogistiske systemer) står fjendtligt over for hinanden. Til gengæld er naturalismens historie så ofte fortalt at det kan være svært at se de bærende elementer i den forvirrende mangfoldighed. Ofte vil den fremstå som et stykke filosofi- eller videnskabshistorie: fra en tidlig oplysning i 1600-tallet (fra Galilei til Descartes) over 1700-tallets oplysning, kulminerende med Immanuel Kant, og til Friedrich Nietzsche som konstaterede hvad alle uddannede havde vidst i generationer, at 'Gud er død'. En variant af denne fortælling vil søge rødderne tilbage i forskydninger i den kristne teo-filosofi i 1300-tallet

⁴⁷ Jf. at en af inspiratorerne for Christopher Columbus' ønske om at sejle vestover til 'Indien', italieneren Paolo del Pozzo Toscanelli, så store perspektiver i at opnå kontakt med kinesiske astrologer (Tremlett 2017, 285).

⁴⁸ Og allerede i en tidlig reception af *Beyond Nature and Culture* foreslog den amerikanske antropolog Marshall Sahlins (2014) en alternativ opstilling af Descolas ontologier der placerede totemismen som en særlig form for en generel 'animisme' eller antropomorfisme der også omfattede både animisme (i Descolas forstand) og analogisme.

som forberedte naturalismens dualisme ved at skelne imellem Guds domæne, hvor hans uransagelige vilje herskede, og den skabte verdens domæne hvor tingene fungerede i kraft af immanente lovmæssigheder som mennesker kunne udforske og gøre nytte af.⁴⁹

Descolas bidrag til fortællingerne om naturalismens gennemslagskraft kiler sig ind imellem disse to modeller. Han flytter fokus fra skriftsproglige ræsonnementer til figurationer, mere præcis til den billedkunst der dannede sig i 1300- og 1400-tallet dels i Italien, dels i Nordeuropa, mere præcis i det nordlige Frankrig og 'Flandern', dvs. det sydlige Belgien – ved hofferne og i velhavende byer som Brugge, Gent og Bruxelles. Denne historie er parallel, og delvis overlappende, med kunsthistoriens fortælling om fremkomsten af perspektivet, oliemaleriet, nye motiver som portrættet, landskabsmaleriet og stilleben. Dette er selvfølgelig interessant i sig selv. Men det overordnede tema, som er det eneste pladsen her tillader at udfolde, er hvordan naturalismen bandede sig vej fra en beskeden oprindelse som blot baggrund for en analogistisk forgrund og til, via en marginalisering (i bogstavelig forstand som vi skal se nedenfor) af analogismen, helt at fortrænge den.

Dette er i høj grad en proces der er relevant også for religionshistorien. For eftersom analogismen i senmiddelalderen primært var kristen, altså religiøs (i alle forståelser af ordet), er dette også historien om fortrængningen af religionen overhovedet i den vestlige forståelse af virkeligheden. Det overordnede forløb kan illustreres med tre billeder.

Motivet for første af disse billeder (fig. 14) er et af høj- og senmiddelalderens aller mest brugte: 'bebudelsen' – scenen i Luk 1 hvor englen Gabriel til venstre i billedet meddeler Maria til højre at hun ved Helligånden skal føde Guds søn. Versionen her, i billedets midterfelt (de to flankerende figurer er to helgener der ikke er del af begivenheden) er en altertavle beregnet til katedralen i Siena af svogrene Simone Martini og Leppi Memmi fra 1333. Gabriels hilsen⁵⁰ udgår fra hans mund og når Maria i en gylden strøm. Øverst i midterfeltet er helligåndsduen på vej ned, omgivet af fugleagtige engle. Som en minimalistisk teateropsætning er der kun få rekvisitter: Marias stol, hendes bog (som hun er ved at læse i, formentlig en Kristusprofeti fra Det Gamle Testamente), en krukke med hvide liljer, samt de to aktørers kostumer. Figurerne er 'gotiske', dvs. gengivet lette, livagtige og dynamiske. Som i ældre, byzantinsk inspirerede billeder, er alt her badet i et guddommeligt lys (fremstillet af bladguld).

⁴⁹ Dupré 1993, 38-41; Taylor 2007, 90-94; Habermas 2019, 767.

⁵⁰ 'ave gratia plena Dominus tecum', 'vær hilset, (du Maria som er) fuld af nåde, Herren er med dig'.



Figur 11

Den samme scene er motivet for det følgende (berømte) billede, en trefløjet altertavle (et triptykon) – af den nederlandske maler Robert Campin, hvor det centrale felt er fra ca. 1430 og de to sidefløje er senere og af andre kunstnere.⁵¹ Også her er det religiøse motiv i forgrunden (dog er det ikke her en helligåndsdue, men en meget lille korsfæstet Kristus der igennem et af de runde vinduer flyver imod Maria for at blive inkarneret). Men det adskiller sig indlysende fra Martini-billedet ved det borgerlige interiør – Maria er her fremstillet som en velhavende kvinde i en rig, nederlandsk by, lige som Josef, snedkeren, på højre sidefløj sidder i sit værksted – og mængden af genkendelige detaljer. Disse kan have hver deres symbolske betydning (som på god analogistisk vis kan afkodes af datidens og nutidens symboleksperter). Men pointen her er en anden. Ikke kun er personerne realistisk-genkendelige som typer, uden de glorier der normalt fremhæver helgenernes hellighed, men, allervigtigst: scenerne er åbne for en realistisk verden udenfor. I det centrale felt ses en immanent, jordisk himmel (som dækker en oprindelig gylden baggrund), og igennem vinduet i Josefs værksted ses en virkelig by (Liège). I dette billede blandes analogisme og naturalisme. Analogistisk: den religiøse fortællings aktører og en symbolverden der i større eller mindre omfang supplerer scenen. Men naturalistisk: tingene der også kan identificeres som virkelige, konkrete

⁵¹ Billedet, traditionelt kaldte Mérode-alteret, er grundigt kommenteret i FdV 468-472/ FoV 375-378. – Billedet her: fra

og erfaringsnære ting. Vandkedlen i nichen bagerst i Marias stue er sikkert et (analogistisk) symbol på hendes 'ubesmittethed', lige som liljen. Men den er også en virkelig (naturalistisk) vandkedel der er gengivet for sin egen skyld – fordi det i sig selv er værdifuldt at se et element i den umiddelbare virkelighed gengivet, uanset hvad de i øvrigt måtte 'betyde'.⁵² Endnu vigtigere er vinduet i Josef-panelet: Her ser man ud ikke på det himmelske Jerusalem, men på en virkelig by. I kunsthistorien har man talt om det 'indre vindue' eller 'flamske vindue'.⁵³ Den nederlandske kunst åbner et vindue – ud af det indelukkede og selvreferentielle religiøse rum og ud til en uendelig, horisontal og interessant virkelighed. Den immanente verden kommer altså til syne, om end først kun som baggrund. Men i selve modstillingen imellem religiøst univers og håndgribelig verden er der allerede en dualisme der indvarsler nutidens natura-kulturalisme og dens to vidensdomæner: det religiøse som henhører under human- og socialvidenskaberne om hvilke betydninger mennesker skaber, og det materielle, det som i sidste instans er uafhængigt af menneskene og som vil blive genstand for naturvidenskaberne.



Figur 12

I Campins billede af bebudelsen er den immanente, men ydre verden til stede som blå himmel og 'city-scape'. Derfra er der ikke langt til at lade blikket vandre ud i den del af den immanente virkelighed der ligger uden for byen.⁵⁴ Der er sat en proces der i overgangen fra 1400-tallet til 1500-tallet vil føre til det egentlige landskabsmaleri.⁵⁵ Dette er næsten på plads i nedenstående (fig. 16), af Joachim Patinir (FdV 487 f. / FoV

⁵² Jf. de Vos 2002, 33 (der er skeptisk over for overdreven symbolopdagelse i Campins billede).

⁵³ PDNC 92; BNC 57/ FdV 481 / FoV 385; jf. Gombrich 1966, 114; Roger 1997,

⁵⁴ Campin er muligvis også den første der gør det, i hans billede 'Madonna med barnet foran en kaminskærm': PDNC 560 / BNC 411.

⁵⁵ Genren landskabsmaleri forbindes undertiden med 1600-tallet; således artiklen "Landskabsmaleri", *Lex.dk*. Men det rene landskab uden religiøse eller mytologiske indslag findes allerede hos den bayerske maler Albrecht Altdorfer i 1520'erne (Gombrich 1973, 273) og den unge Dürer (Roger 1997, 76).

391 f.).⁵⁶ Umiddelbart ses her ikke andet end et landskab (der ikke er ren fantasi; Patinier var fra Dinant i Belgien der har spektakulære klippeformationer). Officielt forestiller billedet Maria Magdalena i hendes sidste periode, som eneboerske i Provences udørken, under en af hendes daglige opløftelser til himlen. Men det er en Maria Magdalena der næsten er ved at blive usynlig. Uanset intenderet eller ikke: I bagkundska-bens lys er det svært at se billedet som andet end markering af en endegyldig afmyto-logisering og affortryllelse. Hvad der vil ske i den europæiske filosofi i 1600-tallet og i den læsende offentlighed i 1700-tallet: naturalismens triumf og dens udviskning af det guddommelige som almenyldig forklaringsmulighed – det er her, i et billede fra be-gyndelsen af 1500-tallet, allerede næsten gennemført (fig. 16).



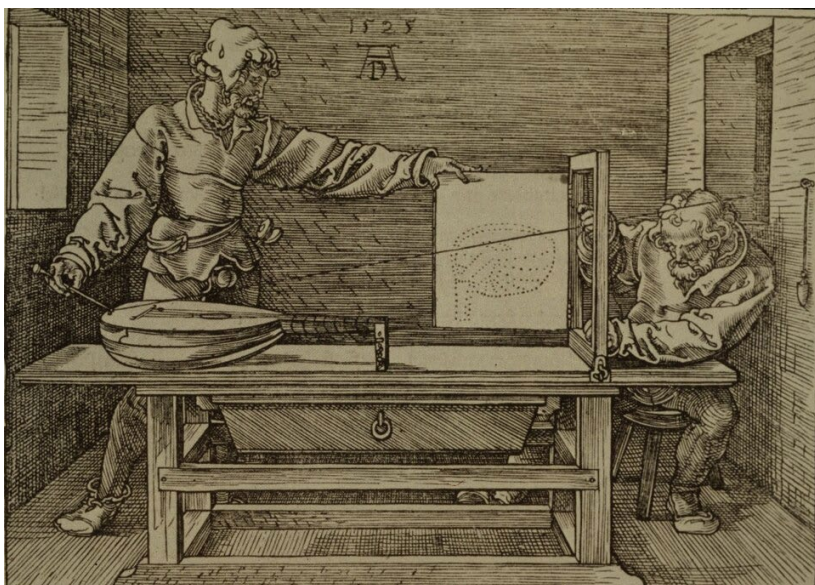
Figur 13

At 'naturen', dvs. den naturalistiske verden, var et interessant motiv for et billede, var verdenshistorisk uhørt. Ingen anden kultur synes på noget tidspunkt at have fundet den foreliggende verden så relevant at det gav mening at gøre den i den grad til genstand for figuration.⁵⁷ Men denne nyskabelse indebar også et nyt forhold imellem billedets motiv og det blik hvormed det ses, af kunstner og af beskuer: *perspektivet* (der

⁵⁶ Billedet er fra: wikimedia commons: Paysage avec sainte Marie-Madeleine e extase – Joachim_Patinier.JPG. – Jf. Roger 1997, 79: "exit Marie-Magdalene, le paysage est né" ('farvel og tak til Maria Magdalena ; hermed er landskabet født').

⁵⁷ Descola noterer nogle mulige, tilsyneladende, undtagelser, som jeg ikke kan udfolde her. Én er den kinesiske billedgenre *shan shui*- (dvs. 'himmel-vand'), fremstillet med blæk, uden farver. Med træer i forgrunden, over disse en fugtig sky og over dem igen bjergtoppe kan de give indtryk af et virkeligt landskab. Billederne forestiller dog ikke en 'natur' i dens blotte materialitet, som europæiske landskabsbilleder, men et imaginært mikrokosmos som leder den rette betragter til meditation over sammenhængen imellem det små og det store i virke-

‘opfindes’ – eller genopfindes – på forskellig måde i 1400-tallet, dels i den italienske renæssance i Firenze, dels i det nederlandske maleri (FdV 438-440 / FoV 349-351). Jo mere præcist verden gengives, jo nøjere er gengivelsen afhængig af ét bestemt synspunkt; rykkes synspunktet blot en anelse, vil ‘verden’, altså billedets gengivelse af verden, forandres – som i nedenstående stik af Albrecht Dürer (fig. 17).⁵⁸ Altså: jo mere ‘objektiv’ verden fremtræder, dvs. jo mere den synes at eksistere på sine egne betingelser, uafhængigt af menneskelig forståelse – desto mere er denne fremtrædelse afhængig af et iagttagende subjekt.⁵⁹ I den tilsyneladende monistiske virkelighed som et landskabsbillede gengiver, er uundgåeligt indbygget den natura-kulturalistiske dualisme.



Figur 14

Man kan forlænge Descolas argumentation med at foreslå Caspar David Friedrichs berømte billede af ‘bjergvandreren over tågehavet’ (1818) (fig. 17) som en fejring af natura-kulturalismen. En byboer, på udflugt fra kulturens verden, beskuer her Naturen, en virkelighed der er helt anderledes end den han normalt befinder sig i. Billedet er (uden tvivl) på mange måder tvetydigt: Er fx naturen her det der *kan* erkendes (videnskabeligt), eller det der trods alle anstrengelser *ikke kan* erkendes? Billedet læses

ligheden, himlen og vandet i verden og i det enkelte menneske; og den underliggende ontologi er derfor ikke naturalistisk, men analogistisk (FdV 377. 409 f. / FoV 297. 325 f.). En anden er antikke kunstnere der tilføjede realistiske detaljer til deres værker; men disse blev betragtet som underlødige (FdV 488-490 / FoV 392 f.).

⁵⁸ Albrecht Dürer, 1525; wikimedia commons: Dürer - Man Drawing a Lute

⁵⁹ Dette paradoks blev fremhævet af kunsthistorikeren Erwin Panofsky (ADNC 94 / BNC 59 f.).

vistnok ofte som særlig 'romantisk'. Men romantikken var også en natura-kulturalisme, endda mere end det der gerne, om end forkortet, ses som 'oplysningen'. Romantikken var ikke anti-oplysning, men mere-oplysning, ikke mindst om at kultur ikke kan reduceres til natur. Mennesker vil altid være del af (mindst én) kultur, som her den velklædte herres frakke og spadserestok, der signalerer tysk-borgerlig kultur anno ca. 1818. Humanvidenskaberne, herunder antropologien og religionshistorien, opstod i romantikken der forstod at naturalismen indebar at mennesker altid og uundgåeligt vil være mennesker af en bestemt slags, med særlige sprog, klædedragt, spisevaner, seksualmoral osv., der filtrerer deres forhold til verden uden om dem, og at de ingen tilgang vil få til 'naturen' uden om disse filtre, altså at naturalisme nødvendigvis måtte være natura-kulturalisme. Men at dette er én (mulig) ontologi, ikke virkeligheden som sådan, antydes måske i det uundgåelige forhold imellem billede og betragter. For vi der ser billedet, ser os i samme afstand som det betragtede menneske, kulturens helt, har over for den kaotiske natur. Med andre ord: Vi ved at vi ser. Og på det museum der udstiller et sådant billede der viser hvordan virkeligheden nødvendigvis må være, er der måske, få sale væk, billeder vi ikke fatter fordi de ikke forstår virkeligheden sådan som vi er overbevist om at den er.



Figur 15

I en mindre spekulativ tone, men funderet i samme dualisme, formuleredes den basale modsætning imellem natur og kultur i Johannes Jørgensens sang "Nu lyser løv i lunde" fra 1892. Her var naturen ikke en uigennemsigtig, og måske farlig, anden verden, men et venligt, imødekomende og generøst alternativ til den klaustrofobiske kultur:

Nu løses fugletunger
af vinterdødens band,
et solskinskor de sjunger
i skovens frie land; -
de kalder os, de stemmer,
ud fra vort hverdagsbur,
fjernt fra dets fangetremmer
at finde dig, natur!

Tidligere tiders vertikale forhold jord-himmel var her blevet til nutidens horisontale by-skov. Naturen blev sat ind på den plads som i den analogistiske kristendom havde været optaget af Gud – en venlig Gud, i forlængelse af den postaksiale accept af Gud som, trods alt, den gode skaber af den gode, materielle verden (som i Brorsons salme "Op, al den ting"). Denne transformation, naturalismens triumf over analogismen, er så meget tydeligere som Johannes Jørgensen selv synes senere at have taget afstand fra den.⁶⁰ Få år efter denne sang trådte han ud af naturalismen og ind i den romersk-katolske kristendom, dvs. tilbage til analogismen. Ikke alle var tilfredse med den erstatningsfortryllelse som en skovtur kunne tilbyde.

I sin bog følger Descola de naturalistiske figurationer frem til nutidskunst: maleri, skulptur, installationskunst. Pladsen her tillader ikke et referat. Men meddelelsen synes at være at ligesom billedkunsten foregreb filosofien (med to hundrede år) ved at registrere naturalismen hegemoni, således kan man måske se manglen på interesse for den naturlige verden i nutidskunsten som indikation på at naturalismen er ved at miste overbevisningskraft som generelt accepteret ontologi. Malerier af naturen og af individer 'som de er', blev irrelevante ved fotografiets fremkomst. PET-skanninger af hjerneprocesser, som erstatter naturalismens portrætter af individer med den ambition at vise (figurere) det indre menneske – det som tidligere perioder kaldte dets 'sjæl' – som ('ikke andet end') materielle (og i den forstand 'naturlige') processer, kan ikke formidles uden igennem en menneskelig ('kulturel') figuration eller billedgørelse (FdV 525-531 / FoV 422-427). Den klassiske natura-kulturalisme fordelte virkeligheden ud på to domæner: natur og kultur. Naturen tog naturvidenskaben sig af, mens kulturen blev overladt til mylderet af human- og socialvidenskaber. Ingen af dem er nutidskunsten normalt interesseret i.

Religionshistorien kan lære meget af denne oversigt. De grundlæggende forskellige ontologier som ligger under de mange religioner, fremtræder her lige så tydeligt, og i nogle tilfælde endnu tydeligere, end i tekster. De pædagogiske fordele ved at lade figurationer være adgangen til en religion er oplagte. Men det der kan fungere i en

⁶⁰ If. Højskolesangbogens omtale: <https://hojskolesangbogen.dk/om-sangbogen/historier-om-sangene/m-n/nu-lyser-loev-i-lunde>

nutidig, 'udefrakommende', tilgang til en fremmed og eksotisk religion, har givetvis også fungeret 'internt' i disse religioner selv. Intet menneske fødes som totemist, som animist, som analogist eller (og slet ikke!) som naturalist. Ethvert menneske lærer at leve i en virkelighed der allerede er formidlet af andre: forældre, familie, landsby, institutioner, stater, 'medier' af alle slags, fra skridt til elektronik. Figurationer kan være en formidling på linje med andre, primært sproglige. Men de kan også være vigtigere end alle andre. Det kan måske gælde for nutidig bevidsthedsdannelse der sker igennem skærme, mere end igennem tryksager. Men det er også sket i visse religionstyper, navnlig i de arkaiske religioner med deres templer, relieffer, statuer og processioner og i de post-aksiale 'store' religioner – såsom buddhisme, hinduisme og romersk-katolsk kristendom – der har ladet monumentalbygninger og billeder af alle slags forme deres tilhængeres forståelse af den virkelige virkelighed.

LITTERATUR

Assmann, Jan

1990 "Die Macht der Bilder. Rahmenbedingungen ikonischen Handels im Alten Ägypten", in: *Genres in Visual Representations, Visible Religion VII*: 1-20. https://doi.org/10.1163/9789004668652_003

1991 *Ägypten. Theologie und Frömmigkeit einer frühen Hochkultur*, 2. Auflage. Kohlhammer.

Bloch, Maurice

2007 "Review: Par-delà nature et culture par Philippe Descola", *Annales* (1): 180–184. <https://doi.org/10.1017/S0395264900020357>

Boone, Elizabeth Hill

2007 *Cycles of time and meaning in the Mexican books of fate*, University of Texas Press.

Coste, Florent

2010 "Philippe Descola en Brocéliande", *L'Atalier du centre de recherches historiques. Faire l'anthropologie historique du Moyen Âge* 6. <https://journals.openedition.org/acrh/1969>. <https://doi.org/10.4000/acrh.1969> (set 2025-10-10).

de Vos, Dirk

2002 *Flämische Meister*, Dumont.

Descola, Philippe

1996 *The Spears of Twilight. Life and Death in the Amazon Jungle*. HarperCollins Publishers.

2005 *Par-delà nature et culture*, Gallimard.

2010 "Cours: Ontologie des images (suite)", *Collège de France* : https://www.college-de-france.fr/sites/default/files/documents/philippe-descola/UPL62016_Descola.pdf

2010 *La Fabrique des Images. Visions du monde et formes de la représentation*, Musée du quai Branly / Somogy. Éditions d'Art. <https://doi.org/10.4000/lettre-cdf.1034>

2012 "Anthropologie de la nature. Cours: Ontologies des images (suite et fin)", *Annuaire du Collège de France*: 681-700. <https://doi.org/10.4000/annuaire->

cdf.1591

2013 *Beyond Nature and Culture*, oversat af Janet Lloyd. Chicago University Press.
<https://doi.org/10.7208/chicago/9780226145006.001.0001>

2021 *Les Formes du Visible*, Seuil.

Dupré, Louis

1993 *Passage to Modernity. An Essay in the Hermeneutics of Nature and Culture*, Yale University Press.

Dux, Günter

1982 *Die Logik der Weltbilder. Sinnstrukturen im Wandel der Geschichte*, Suhrkamp.

Fienup-Riordan, Ann.

1994 *Boundaries and Passages. Rule and Ritual in Yup'ik Eskimo Oral Tradition*, University of Oklahoma Press.

Frazer, James George

1992 *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion. Abridged edition*, Macmillan.

Geertz, Armin W., & Laura Feldt

2024 "Religionsæstetisk analyse af marionetdukket i hopiindianske ritualer: Metodisk greb til analyse af materielle medier", in: Laura Feld, Catharina Raudvere & Jørn Borup, eds. *Metoder i religionshistoriske analyser - eksempler for studerende*, Forlaget Univers: 127-146.

Gombrich, E.H.

1973 *Kunstens historie*, Gyldendal.

Gombrich, Ernst

1966 *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, Phaidon.

Habermas, Jürgen.

2019 *Auch eine Geschichte der Philosophie. Band 1. Die okzidentale Konstellation von Glauben und Wissen*, Suhrkamp.

Hauptli, Bruno W.

2022 *Jacobus de Voragine Legenda Aurea Goldene Legende*, Herder.

Johnson, Christopher

2003 *Claude Lévi-Strauss. The formative years*, Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511803802>

Kramrisch, Stella

1976 *The Hindu Temple*, Motilal Banarsidass Publishers.

Latour, Bruno

2024 "Le perspectivisme est-il une catégorie ou une bombe?" in: Grégory Delaplace & Salvatore d'Onofrio, eds., *L'Herne. Philippe Descola*, Les Cahiers de l'Herne: 195-197.

Léon le Grand

1993 *Sermons. Tome IV. Sources chrétiennes 200*, Les Éditions du Cerf.

Lévi-Strauss, Claude

1973 *Anthropologie structurale deux*, Plon.

1979 *La Voie des masques*, Plon.

Lundager Jensen, Hans J.

2017 "Om dejlige dage: Hiero- og teofore processions i arkaisk religion og i Det Gamle Testamente", *Religionsvidenskabeligt Tidsskrift* 66: 78-104.

<https://doi.org/10.7146/rt.v0i66.26448>

2021 "Virkeligheder og religionshistorie: En introduktion til ontologier ifølge Philippe Descola", *Religionsvidenskabeligt Tidsskrift*, 71: 62-95.

<https://doi.org/10.7146/rt.v0i71.127008>

Michell, George

1988 *The Hindu Temple. An Introduction to its Meaning and Forms*, The University of Chicago Press.

Robert E. Buswell & Donald S. Lopez, eds.

2014 "bhavacakra", *Princeton Dictionary of Buddhism*, Princeton University Press: 111 f. <https://doi.org/10.1515/9781400848058>

Roger, Alain

1997 *Court traité du paysage*, Gallimard.

Sahlins, Marshall

2014 "On the ontological scheme of Beyond Nature and Culture", *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 4 (1): 281-290. <https://doi.org/10.14318/hau4.1.013>

Taylor, Charles

2007 *A Secular Age*, The Belknap Press of Harvard University Press.

Testart, Alain

2012 *Avant l'histoire : l'évolution des sociétés, de Lascaux à Carnac*, Gallimard.

2016 *Art et religion de Chauvet à Lascaux*, Gallimard.

Tremlett, Giles

2017 *Isabella of Castile. Europe's First Great Queen*, Bloomsbury Publishing.

Hans J. Lundager Jensen, prof. em., dr. theol.
Afdeling for Religionsvidenskab, Aarhus Universitet