

ANNE KNUDSEN

KANNIBALERNES KLAPTRÆ

– og andre smuler til en optisk encyclopædi¹

Vores kunst er dét, som øjnene tænker
Cézanne²

Videnskaben tænker med blikket. Blikket vandrer rundt i forskningens landskab og udsøger sig forskningsobjekter, idet „vi *med øjnene følger* tingenes egne bevægelser og konturer“ (Merleau-Ponty 1969: 269, fremhæv. orig.). Men hvis øjnene selv tænker, sådan som Cézanne siger det, så er de måske ikke vore tro tjenere? Måske tænker de om hjørner med os? Blikket har spillet en overordentlig rolle i de seneste par århundreders videnskabelighed og ikke kun som metafor i skikkelse af overblik, indblik, klarhed og evidens. Blikket er et af de allervæsentligste redskaber i forskningen, et redskab som på én gang er personligt, pålideligt og praktisk, fordi det så at sige altid er ved hånden. Vi støtter os tillidsfuldt til blikket.

Det har ganske vist længe været et anerkendt faktum, at der findes forskellige *synsvinkler* (og at meget afhænger af dem), men den mulige eksistens af virkeligt forskellige *blikke* har været temmelig underbetonet uden for de bildende kunster og forskningsdiscipliner som kunsthistorie og filmvidenskab.³ Men de meldinger, som kommer herfra, har til gengæld længe været så forstyrrende, at det må give anledning til overvejelser. Det lader nemlig til, at der ganske afgjort findes fundamentalt forskellige blikke. Det er indtil videre ikke fastslået, hvordan disse blikke forholder sig til hinanden. I det følgende vil jeg derfor foreslå en slags encyclopædisk tilgang til blikkenes variationer. Altså et ordningsprincip, som ikke uden videre hierarkiserer optikkerne.

Epokale blikke

Det dominerende argument inden for billedkunstnerisk blik-teori har imidlertid været afhængigt af en teori om tidens fremadskridende gang. Det er nemlig forbundet med

forestillingen om epoker. Med etableringen af modernitetens epoke har blikket ændret sig på irreversibel vis.⁴ Modernitetens blik beskrives af sine kunstnere og deres teoretikere som en radikalt ny tilstand, der repræsenterer et uskyldstab i forhold til tidligere synsmåder. Det er et løsrevet, „objektivt“ blik, der går rundt i verdens meningsløse mylder og udsøger sig fikspunkter. Det er kun disse punkter, som tilskrives mening og betydning, mens konteksten – alt dét „udenom“ – negligeres. Dette moderne blik opfattes altså netop som en slags redskab for etablering af betydning. Det søger så at sige indhold, mens det samtidig generelt regner form for indholdsløs. Dets kunstneriske udtryk har f.eks. været impressionismens opløsning af form i lys- og farveflimren og kubismens opløsning af form i synsvinklernes kombinatorik. Eller abstraktionens og minimalismens insisteren på det meningsfulde ved det ikke-genkendelige. Alt dette har for sine udøvere haft tæt forbindelse med en bevidst holdning til synet. Til synet som redskab for erkendelsen. Men også som redskab for kontrol. Nemlig til at holde det umenneskeligt meningsløse, den omgivende virkeligheds kaotiske eksistens borte. Det moderne blik er målsøgende *på trods af* sin viden om verdens generelle målløshed.

De billedteoretiske diskussioner af blikket, som i de seneste ti år har haft mest fremgang, har hvilet på en tilsvarende grund. Forudsætningen for dem har ganske utvetydigt været modernitetens kunstneriske blik-teorier. Barokkens blik har været genstand for en hel række teoretiske behandlinger, som samstemmende har konstateret, at den barokke kunsts æstetik ikke kan forstås ud fra modernitetens blik (Jay 1988). Og at det samtidig udgjorde et brud med renaissancens klassiske, perspektiviske blik. Et moderne blik er ude af stand til at se barokkens former på barokkens måde. Barok-blikket sættes derfor f. eks. hos Jay op imod modernitetens blik som en andethed, der kun kan udpeges, men som man ikke kan identificere sig med. Barokkens syn er tabt. Det var en epokes blik, og nu befinder vi os i en anden epoke og kan ikke længere se de barokke frembringelser, som deres samtid så dem.

I det omfang, denne konstruktion af andethed kritiseres (ibid., cf. desuden Buci-Glucksmann 1984 og 1986 og Brandt 1983), optræder det barokke blik som en art metafor, hvis anvendelse minder ganske betydeligt om den rolle, karneval har spillet i Bakhtin-inspirerede analyser. Barokkens blik euforiseres, gøres til et efterstræbelsværdigt, mere sanseligt, festligt og fuldgyldigt blik. Barok-blikket er nemlig karakteriseret ved at „fremtvinge et tilbageslag fra Væren“ (Buci-Glucksmann 1986: 75). Det „opbryder den klassiske epokes enheds-epistem“ (ibid.). Dermed menes – så vidt jeg forstår – at barokkens blik så overflader og former, kontekst og bevægelse, hvor renaissancens klassiske blik så perspektiver og retninger, indrammet af intethed, og modernitetens blik ser indhold og mening, omgivet af meningsløst kaos.

Mellem de epokale blikke – det moderne, det klassiske og det barokke – som er blevet udførligt teoretisk behandlet⁵ inden for denne forskningstradition, består der altså en slags konkurrence om, hvilket der er mest revolutionært. Modernitetens blik blev opfattet som revolutionært af sine tidligste bevidste udøvere. Og barokkens blik bliver opfattet som revolutionært af modernitetskritikken, som finder det cartesianske blik hegemoni (Jay 1988: 16) og et blik som Paul Klees (Giedion-Welcker 1963: 60 ff.) i lige grad undertrykkende (Johansen 1988:9).

Hjernen, som ser

Den neurofysiologiske forskning i se-handlinger⁶ lader til at kunne forsyne disse tanker med materielt grundlag. Det menneskelige se-apparat bliver ikke udleveret nøglefærdigt ved fødslen. Vores hjerne, og herunder syns-apparatet, er (Hoffmeyer 1993:102) ved fødslen en slags enormt reservoir af muligheder, og kun den faktiske brug af visse muligheder frem for andre etablerer de faste forbindelser mellem nerveceller osv., som gør os sansemæssigt i stand til at leve i netop den arts-specifikke verden, vi er dumpet ned i:

„Den unge hjerne udbreder sine nerveender på må og få, hvorved der dannes enorme mængder af forbindelser, synapser, imellem dem, svarende til potentielle udviklingsveje“.⁷

Neurofysiologerne beskæftiger sig ganske vist ikke med *kulturelt* forskellige blikke, men derimod med forskellen mellem f. eks. chimpansers og menneskers se-potentialer (ibid. 148). Men selve grundlaget - at blikket er noget, man lærer - kunne tænkeligt bruges til at overveje muligheden af kulturspecifikke blikke. I hvert fald stiller den neurofysiologiske forskning sig ikke i vejen for en sådan overvejelse.

Og under alle omstændigheder kan enhver neurofysiolog afkræfte den fornemmelse vi har af, at synet er en effekt af den ydre verdens synlighed. Verden vælter aldeles ikke ind gennem øjnene på os. Der er et sandt hav af „instanser“ i hjernen, som gør noget ved dét, der kommer fra nethinden. Impulserne fra nethinden udgør angiveligt under én procent af det input, som skaber synsindtrykket i hjernen. „Hvad der når frem til hjernebarkens synscenter er altså i allerhøjeste grad blevet forbehandlet“, skriver Hoffmeyer (ibid. 104). Hvad alle de øvrige meddelelser består af, som tilsammen udgør det subjektive faktum, at vi har „set“ noget, skal jeg ikke gøre mig klog på. Jeg vil nøjes med at konstatere, at hvis kulturspecifik oplæring skulle optræde som korrigerende, dirigerende eller supplerende instans i forbindelse med se-handlingen, så er der altså masser af fysiologisk lejlighed til det på den komplicerede vej fra nethinde til syn.

Og faktisk er Hoffmeyer nær ved at sige, at det er dét, der foregår. Den specifik menneskelige „Umwelt“⁸ beskrives nemlig i kontrast til dyrenes sådan her:

„De modeller, dyrene har til rådighed er relativt fastslåede og rummer kun få, forholdsvis simple regler... Den menneskelige model derimod rummer ikke blot hverdagens genstande og hændelser ('virkeligheden'), men et ekstremt detaljeret og magtfuldt sæt af regler, som er i stand til at producere vidtgående omstruktureringer med sigte på de menneskelige mål og hensigter. Et sådant sæt regler kaldes en syntaks.“⁹

Men som enhver antropolog ved, så er netop de menneskelige mål og hensigter i enestående grad kulturspecifikke. Det er kun som abstraktion, der findes „menneskelige mål“ i al almindelighed. Empirisk findes de kun som mål i forhold til bestemte personer og derfor i forhold til bestemte kulturelle forestillinger. Når det abstrakte almene menneske træder i karakter, bliver det altid kulturelt specifikt.

Formerne er synets spor

Udgangspunktet for de billedkunstneriske og arkitekturteoretiske behandlinger af blikket er næsten uden undtagelse de genstande, som fordrer bestemte blikke. Formerne står der som de blivende spor efter en anden synsmæssig aktivitet. Når man kan antage, at barokkens mennesker så deres verden anderledes end vi gør, skyldes det, at adskillige af barokkens kunstværker står der endnu og så at sige aktivt modsætter sig at blive set med modernitetens blik. Kunstneriske frembringelser som Berninis fontæne på Piazza Navona er konstrueret, så det moderne blik er ude af stand til at tage dem ind. Det flakker forvildet om mellem formerne i sin søgen efter det væsentlige, et perspektiv, en rangordning af alt det konvekse og konkave, de snoede draperinger, de svulmende, svimle volutter, som uophørligt nægter at sige, hvor de hører til. Det moderne blik kan kun dissekere værket ved at unklade at se det i dets helhed. Det er på sæt og vis usynligt.

„Liniernes og synlighedens geometriske rum opløser sig, strækker sig ud og tilintetgør sig i et ganske andet Tilsynecomstens og Lysets rum, hinsides det iøjnefaldende“ (Buci-Glucksmann 1986:44).

Dette fænomen – monumenterne over andre „skopiske regimer“ (Jay 1988:3 et passim) – svarer enestående godt til en overvejelse, Hoffmeyer gør sig:

„...det, der adskiller nutidsmennesker fra stenaldermenneskene, er eksistensen af udvendige (extra-somatiske) erfaringslagre, først og fremmest skriftsproget i form af bøger, men også efterladenskaber som skulpturer, billeder, bygninger, værktøjer (...)“ (Hoffmeyer 1993:152).

Men samtidig rummer blik-teoretikernes pointe et lille ironisk benspænd for biologen. Monumenterne er ganske vist erfaringslagre, men de er også genstand for fejllæsninger.¹⁰ De erfaringslagre, den italienske barok har udstyret os med, siges således kun at kunne bruges som metaforer for noget, vi ikke længere kan se.

Modernitetens blik er også bundet til konkrete genstande. Men i teorierne om det moderne blik vender argumentet i reglen en smule anderledes end i litteraturen om barok-blikket. Her antager man oftest, at tingene så at sige kom først og siden uddannede blikket.

„Flanørens adfærd er knyttet til udfoldelsen af *synssansen*, en blikkets monomani, og denne sans bruges i storbyens *gadeliv*“ (Larsen 1990: 222, fremhævet orig.).

Det særlige ved gadelivet i Paris er beskrevet således af Walter Benjamin:

„Men dengang [før Haussmanns store byplan] kunne man ikke slentre omkring overalt i byen. Brede fortove var sjældne før Haussmann; de smalle gader gav kun lidt beskyttelse mod køretøjerne. Flanørlivet ville kun vanskeligt kunne have udviklet sig uden passagerne. [...] Fremkomsten af gaden som interiør, hvori flanørens fantasmagori koncentrerer, kan kun vanskeligt adskilles fra gadebelysningen“ (Benjamin 1980: 34, 48).

Det er meget tænkeligt. Men hvorfor indrettede man Paris (og siden de fleste andre

storbyer) på denne måde? Haussmann tænkte strategisk. Paris skulle kunne *overskues*, og i øvrigt befærdes af væbnede styrker af forskellig art. Trangen til overskuelighed delte byplanlæggeren med mange samtidige, som aldeles ikke tænkte på krig eller nedkæmpelse af revolutioner.

Imidlertid opholdt samtiden sig ikke meget ved denne håndfaste forankring af blikkets forandring. Samtidens teoretikere mente faktisk nærmest, at de havde tænkt sig til deres klare blik. De tænkte det som en blikkets emancipation, nemlig fra de sociale konventioner og bindinger, som forgyldte det kære og tilsmudsede det fremmede. De tænkte sig ganske enkelt, at de omsider så verden, som den var. Særlig berømt er Marcel Prousts beskrivelse af en situation, hvor

„vore blikke kommer følelsen i forkøbet og er først på pladsen, overlade til sig selv, og således arbejder mekanisk som en fotografisk film“ (Proust 1964:131-133)

og hvor forfatteren derfor pludselig ser sin elskede bedstemor, uden at kærligheden kan lægge sig forsonende imellem. Proust „oplever sin egen fraværelse“ og dermed verden og bedstemoderen som lutter overflade uden mening, uden relationel binding til den seende. Den videre – temmelig dysforiske – beskrivelse af bedstemoderens sande ansigt tyder dog på, at synets mening og fortolkningsevne ikke forsvandt sammen med den barnebarmlige kærlighed. Da Proust ser sin bedstemor som en fremmed, ser han ikke kun flader, lys og farver, som samtidens billedkunstnere gjorde det. Han ser stadig en meningsbærende genstand. Selv når han ikke længere ser „gennem lag på lag af gennemsigtige minder“¹², ser han stadig gennem fortolkninger. Hun er

„rød, tung og almindelig, syg og døsende, med lidt forrykte øjne, der løb henover en bogside, en gammel og nedtrykt kone, som jeg ikke kendte“ (ibid. 133).

Blikket som verdens spejl

Men dét var nu sprogkunstneren Proust. Modernitetens ideal om at se sandheden går langt videre end som så. Det handler om en bevidst „fremmedgørelse“ af synet.

„I kameraet har vi det mest pålidelige middel til udvikling av objektivt syn. Alle og enhver vil bli nødt til at se det som er optisk sant, objektivt, forståeligt på egne vegne – før de kan nå frem til et eller andet subjektivt synspunkt“ (Lázló Moholy-Nagy, cit. efter Johansen 1988:13).

Deraf den „grimhedens æstetik“, som man finder i både malerkunst og fotografi siden anden halvdel af forrige århundrede. Mellem farver og flader kan man ikke prioritere moralsk. Og heller ikke æstetisk. Hvis tingene *kun* er synlige og ikke også betydende, så er slum, slagmarker og de prostitueredes forretningsmæssige baderutiner lige så værdige objekter for æstetisk betragtning og afbildning som alt andet. Fordi de er akkurat *lige så synlige*.

Der er forhold, der taler for, at modernitetens blik-teoretiske malere havde ret i den opfattelse, at de havde tænkt sig til dette, det fremmede syns standpunkt. Et af disse

forhold er den modvilje mod resultaterne af blikkets anstrengelser, som prægede samfundene omkring dem. Publikum ville stadig have fortællinger, betydninger og figuration, længe efter at malerne havde afsvoret disse som ideologiske, antikverede og fordummende. I udtalt modsætning til tidligere epokers billedkunstnere har modernitetens malere måttet give sig ud på en langvarig pædagogisk vandring blandt masserne for at gøre disse begribeligt, at kunsten repræsenterede tidens sande blik. Et andet tankevækkende forhold er, at selv yderst overfladebevidst kunst stadig bliver „semiotiseret“ og „narrativeret“ af beskuerne. Altså tillagt den meningsdybde, som kunstneren vil bestride.

Navnlig filmkunstnere har været opmærksomme på denne ironiske dobbelthed (Metz 1977). Eisenstein fremhævede således netop det „neutrale“ kameras aktivitet:

„Stykker af virkeligheden hugges ud ved hjælp af objektivet“ (1972:90).

Men, som Toft parafraserer:

„så snart disse stykker er „hugget ud“, dvs. affotograferet, er de ikke længere „virkelighed“, men signifiant'er, „celler“ i montagen, på samme måde som de enkelte elementer i hieroglyfskrift“ (1985:147).

Eisensteins bud på en billedkunstnerisk „sandhed“ under disse betingelser blev derfor en „udsigelsessubjektets synlige fremtræden i cinematografiens 'arbejde'“ (ibid.). Når man ikke kan vise virkeligheden, må man vælge at vise, hvis virkelighedskonstruktion det er, man holder frem.

Modernitetens blik bevæger sig altså for det første blandt definatorisk fremmede genstande, under stadig trussel om at tabe enhver fornemmelse af retning, mening eller dybde. Men dette blik er for det andet netop ude på at afsøge dette fremmede landskab for meningsbærende fikspunkter, der kan stabilisere synsoplevelsen. Flanøren scanner gaderummet for smukke kvinder og konkurrerende løpse. Mange arkitekter, der beskæftiger sig med by-rum, indretter dem til disse langtrækkende blikkes søgelys. Billedkunstneren oplever rammens tvang som en forfalskning af verdens essentielle forskelsløshed og maler i sin nød hverdagens genstande eller ikke-repræsentative former. Og imens søger (natur)videnskabens blik som en finger hen over sit materiale uden altid – som Eisenstein – at vise, hvem der har foretaget det hug, som gjorde netop dette til materialet. Og derfor ofte uden at ænse netop det ikke-signifikante, konteksten.

Mens alle og enhver fotograferer og bliver forbavsede ved synet af resultaterne. Der er altid mere med, end man troede man fotograferede. Elektriske ledninger kaster skygger bag børnene. Der ligger en bærepose og en avis eller står en kop og et askebæger. Tingene sniger sig ubønhørligt inden for billedrammen. Det interessante er, at vi ikke så dem, da vi selv var der.

Hyrdens blik

Hvis vi nu forsøgsvis antager, at der virkelig er noget om dét, som blik-teoretikerne siger,

så følger det som en logisk hypotese, at man heller ikke i alle nutidige kulturer opdrager mennesker til at se på den samme måde. Men her er jeg – uforbeholdent indrømmet – på gyngende grund. Denne grund består først og fremmest af nogle erfaringer, dernæst af nogle rygter, siden af lidt forældet litteratur. Og endelig af nogle overvejelser.

Erfaringerne først. En dag skulle jeg med op på bjerget med en corsicansk ven, lad os kalde ham Orso. Det pågældende bjerg er, som så mange på Corsica, et pittoresk virvar af træer, buskads og klippeblokke, altsammen arrangeret i en skarpt stigende vinkel og helt uden mærkbar vej eller sti. Vi skulle op og se til køerne, som havde fået kalve i 12-1300 meters højde. Køer på Corsica er vilde og farlige. På vejen var vi indenom hos en nabo, som har geder endnu højere oppe på samme bjerg, og han advarede Orso om, at han havde set en løs hund på bjerget i nærheden af kalvene. „Hvor så du den?“ „Der, hvor der står to unge og et lidt ældre egetræ i en trekant ved en grå klippeblok“, lød svaret. „Nå, der“, sagde Orso, og så drog vi afsted på en hård dags klatring. Imens tænkte jeg over, hvad jeg havde hørt. Bjerget er nemlig smækfuldt af yngre og ældre egetræer, der hvad mig angår allesammen står i trekanter – og klipperne er faktisk uden undtagelse grå på netop dette bjerg. Desuden er der omtrent lige så mange klippeblokke, som der er egetræer, dvs. titusindvis og overalt. Det hele ligner en noget overdreven mega-kulisse til et romantisk drama, hvis I forstår hvad jeg mener.

Under det første hvil spurgte jeg derfor, om det udpegede sted var et særligt punkt, de plejede at referere til. „Nej da, jeg har aldrig hørt tale om det før“, svarede Orso. Men en times tid senere, da vi et øjeblik standsede op midt i hele dette syndige rod, pegede han på en banankassestor klippeblok lidt inde i tykningen og sagde: „Kan du se? Der er træerne og der er klippen. Men her er ingen hund nu.“

Spørgsmålet er nu, hvordan i alverden sådan noget går til. Jeg er helt og aldeles sikker på, at om så mit liv havde afhængt af det, ville jeg aldrig i evighed have kunnet finde noget som helst på det bjerg efter sådan en beskrivelse. Selv om det er et af de bjerge, jeg kender bedst på øen.

Jeg plagede derfor den rare mand hele den næste uge for om muligt at få hemmeligheden at høre. Og jeg tror, jeg fandt den. Det er ikke hver dag man går op på bjerget for at passe sine køer. Den daglige pasning består i, at man går op på den *modsatte* bjergside og sætter sig til rette med sin kikkert. Dér tilbringer man mange timer med at se på det bjerg, hvor køerne er. Køerne færdes over et ret stort område, det meste af tiden usynlige under træer og hushøj kratbevoksning. Der er selvfølgelig ingen indhegninger. Det hænder, de falder ned og brækker benene, eller at kalvene bliver overfaldet af hunde. Og dyrene er aldrig, hvor de var sidst. Hyrden kan altså ikke finde dem ved at „kigge efter dem“. Han bruger en anden se-teknik. Det, han gør, er at kigge på bjerget. Han kigger minutiøst på hver eneste kvadratmeter, systematisk og langsomt. Inden i hans hovede danner der sig et detaljeret billede af *alt, hvad der er* på det bjerg. Der er ikke noget af det, som giver mere mening end andet. Han ser ganske simpelt det hele, fordi det hele kan tænkes at blive betydningsfuldt. Den lille samtale om hunden ved den grå klippe var netop et eksempel på sådan en lejlighedsvis betydningsfuldhed. Beskrivelsen svarede til en af de talløse detaljer, hyrden havde set og husket under sit årelange, daglige se-arbejde. Klippen og de tre træer var synlige fra bjerget overfor, som så mange andre klipper og træer. Synet kunne kaldes frem, selv om det var første og sandsynligvis sidste gang, nogen ville nævne lige dén klippe. Dens eneste særkende var, at hunden havde

været der. Og der kan gå mange år før nogen igen træffer en hund netop dér.

I mellemtiden vil Orso fortsætte med hver dag at se og huske alle bjergets detaljer og forandringer, uden nogen målsøgende skelen til, om de er væsentlige eller uvæsentlige. Hans dyr og han selv lever på bjergets betingelser, og han kigger ikke på det for at lave det om eller for at finde signifiant'er. Bjerget er hans livs væsentligste omstændighed. Alt på det er potentielt lige signifikant og derfor lige synligt. Orsos blik er i grunden meget nær på kameraets. Man ville kalde det det æstetiske syn (cf. Johansen 1988:43f), hvis ikke dette udtryk implicerede det modsatte af det, der her er tilfældet. Her er det æstetiske, det ikke-målrettede nemlig netop det nyttige.

Og jægerens....

En tilsvarende erfaring har jeg fra min barndom, selv om jeg dengang ikke gjorde mig samme overvejelser over den. Jeg voksede op i Angmagssalik, som på den tid var et fangersamfund eller et samfund af nyligt „urbaniserede“ fangere. Disse mennesker brugte deres kikkerter på samme måde som Orso på Corsica, og jeg tror, de fik tilsvarende resultater ud af det. De sad i timevis og afsøgte fjorden og isen med deres kikkertblik, og min barndoms forundring var tofold. For det første begreb jeg ikke, hvad de så, eftersom man hurtigt fik overblik over de væsentligste komponenter i udsigten. Vand og is. Gråt, blåt, blågrønt og skingrende hvidt. Det hele var undertiden meget smukt, men der foregik ikke alverden, om jeg så må sige. Det var svært at finde fikspunkter for det vandrende blik. Jeg spurgte ofte, og karakteristisk, „Hvad ser du efter?“ For efter min opfattelse var der ikke „noget“. Jeg fik aldrig noget svar.

Min fars grønlandske skipper stod for den anden forundring. Det var noget, vi talte en del om og med taknemlighed, eftersom vi jævnligt lagde vore liv i hans hænder. Han kunne se sæler på umulige afstande, han kunne se torsk, han kunne se bittesmå fugle, og han kunne se vejret. Havstrømmenes skiften, småbitte forandringer i isens bevægelser og skyernes hast, subtile farveforandringer i vandet. Joshua kunne vitterlig forudsige tåge, storm og ændringer i vindretningen. Uden magi, men ved at se på en anden måde. Jeg tror også, han så *det hele*. Altså brugte en udgave af det, blik-teorien kalder det æstetiske blik.

Men der er mere at sige om det. Se-ning i Arktis er en lidt besynderlig ting. Ved midsommer har man solskin fra nord, hvad der gør orientering i landskabet mærkeligt surrealistisk. Men værre er det om vinteren, hvor der kun breder sig et diffust og skyggeløst lys over det snedækkede landskab. Det er aldeles umuligt at bedømme afstande i sådan et lys, ligesom højdeforskelle forsvinder fuldkommen. Man kan vandre direkte ud over afgrunde uden at kunne se dem, selv i det øjeblik, hvor man falder. Lige gyldigt, hvor flittigt man bruger øjnene, kan man ikke se landskabet som et rumligt fænomen. Grønlændere, som skal færdes i landskabet, f. eks. på jagt, går ved siden af hinanden med 10-30 meter imellem sig for at skabe en optisk dybde i det forskelsløse landskab.

Og hvis formerne virkelig er synets spor, så passer det umådeligt godt netop her. Grønlandsk inuit-kunst er ikke tredimensional. Det er en fladekunst. Det gælder også for f. eks. tupilaq-figurer, skønt de har rumlig udstrækning. De er essentielt to-sidede

(undertiden tre-sidede) og kun rumlige, fordi der – tilfældigvis – er afstand mellem fladerne. At det har noget at gøre med blikket – og ikke f.eks. med kunstnerisk ubehjælpssomhed – har jeg fundet bekræftet hos billedkunstneren og scenografen Kirsten Justesen, som har undervist i billedkunst i Grønland.¹³ Justesen, som selv er blik-teoretiker, hævder med bestemthed, at de grønlandere, der var under uddannelse til billedkunstnere hos hende, ganske uanset dygtighed, ja endda virtuositet, systematisk havde dette andet blik, et „fladeblik“.

Men bonden, da

Hvad bønder angår, må jeg straks indrømme, at jeg kun har rygter at holde mig til. Det skal imidlertid ikke forhindre mig i at fremkomme med nogle forslag. Hvis man skal dømme efter de spor af synet, som bondelandet frembyder, så ser bonden ganske anderledes på sin verden. For det allerførste er bonden faktisk – i modsætning til såvel hyrden som jægeren – ude på at lave verden om. Hans fædre har i århundreder samlet sten op af jorden og lagt dem oven på hinanden rundt om markerne. Han haler ukrudt op eller forgiver det, fylder vandhullerne, dræner, pløjer hen over gravhøjene (hvis han kan slippe afsted med det), og han sår sine afgrøder i forventning om, at der skal komme ærter eller hvede i overensstemmelse med hans planer. Han må nødvendigvis betragte landskabet som en ressource, ikke som en omstændighed. I landbrugstyper som den danske visker man til og med marken ren hvert år og starter så forfra på dette *tabula rasa*, på en jord-som-råmateriale. Jeg tvivler ikke om, at jorden er konkret for bonden, men hans teknikker tyder alligevel på en form for abstraktion. Et kratbevokset engdrag er tendentielt græsning for kvier, en kløvermark er en forberedelse til næste års byg, og visse former for ukrudt betyder, at der skal mergles. Bonden har ikke brug for at kende formen på træerne i læhegnet eller de enkelte sten i gærdet. Han ser efter, om hegnet er tæt, og om gærdet er ved at falde sammen.

Han har formentlig det samme målsøgende blik som det, der karakteriserer den overvågende modernitet, strategen Haussmann, flaskerenseren på Carlsberg, skatteinspektøren – og Merleau-Pontys interaktive menneske. Han kigger efter *meddelelser*, efter fejl, efter krav om handling, efter signifikante fikspunkter. Han ved, de er der, og han ved endog, hvordan de ser ud. Det er formentlig derfor, man – med Jens Dahls ord – „kan studere til landmand, men man kan ikke studere til at blive fanger“ (1993:17). Bondens se-arbejde består i at *genkende*. Hans blik vandrer virkelig rundt i den tredimensionale verden som en finger, der søger de klæbrige punkter, hvor der skal gøres noget.

Kannibaler

Hvis læseren på mirakuløs vis skulle være blevet hængende lige til nu, vil hun omsider få indfriet overskriftens løfter om menneskeæderi.

Det har altid slået mig, at gruen for menneskeæderi har mere end én energikilde. Den ene vil jeg ikke behandle her, da alle allerede kender den. Den lyder nogenlunde sådan her, og på mange tungemål: Det GØR man altså bare ikke! Så man kan forstå det, hvis folk viger tilbage fra selv at deltage i akten. Men når opdagelsesrejsende og koloniserere i den grad frygter menneskeæderne, så er det i grunden lidt af et mysterium. Hvorfor i alverden skulle det være så slemt at blive ædt, hvis man alligevel allerede er slået ihjel? Under forudsætning, begribeligvis, af at man ikke har taget opstandelsesløftet alt for bogstaveligt.

Jeg tror, det har noget at gøre med kannibalernes blik.¹⁴ Lad mig genkalde en beskrivelse af menneskeæderi, som stod i tidsskriftet *Stofskifte* for år tilbage:

„Efter at være blevet fedet op, som svin ved truget, bliver fangerne slået for panden og ædt.“

Og videre.

„Dernæst hæver han, som står rede til at udføre massakren, sin trækølle og slår ofret med køllens afrundede ende (der i spidsen er meget tung) i hovedet - fuldstændig som slagtere her slår okser for panden. Og ved første slag falder fangen - som jeg har set det - stivdød til jorden uden bagefter at bevæge arme eller ben. (...) Når dette er overstået, kommer kvinderne og især de gamle (thi de er mere begærlige efter menneskekød end de unge og opmuntrer uophørligt dem, der har fanger, til at ombringe disse i en fart) med kogende vand, som de allerede har parat. De gnubber og skolder nu den døde krop, således at de kan fjerne skindet, og gør den så hvid som køkkenkarle her ville vide at gøre det med en pattegris, der skulle steges. Dernæst griber fangemesteren og andre, som har lyst, den stakkels krop, flækker den og deler den så rask i stykker, at der i dette land ikke vil findes en slagter, der kunne partere en pattegris hurtigere.“¹⁵

Det lyder jo meget uskyldigt, og det var da også forfatterens hensigt at fremstille tupiernes menneskeæderi som netop sagligt. Det var et led i en kritik af katolikkernes nadverfortolkning. Tupierne beskrives ganske enkelt som slagtere med et professionelt forhold til deres metier. Men netop den dagligdags sammenligning med respektable slagtere hjemme i Europa fremhæver det uhyrlige ved hele foretagendet.

Når menneskeæderne ser på os, ser de måske slet ikke mennesker, men blot og bart – slagtedyrl! Stillet over for kannibaler må man således *se sig selv* betragtet med et klinisk, udeltagende blik. Trænger man til at fedes op? Kan man spises rosastegt med en let garniture af friske grøntsager eller bør man koges til ragout og have sin smag forbedret med løg, chili, kanelbark og gulerødder? Under alle omstændigheder er det ikke en måde at anskue sig selv på, som til daglig ligger lige for. Trods alle vore metaforer – du er lige til at spise! – falder det os ikke ofte ind virkelig at se på hinanden, som vi ser på dét, der ligger i køledisken. Det, der er i vejen med menneskeæderen er ikke, at hun selv er et umenneske. Hun er rædselsvækkende, fordi hun ser på mig som et ikke-menneske.

En af de ting, Hoffmeyer lægger vægt på som menneskeligt til forskel fra dyrisk er netop dét, der er væsentligt her:

„Et andet eksempel, som efter min mening har at gøre med hele bioantropologiens omdrejningspunkt (...) er vore børns evne til at pege. Børn begynder at pege på noget, de ønsker sig, når de er omkring fjorten måneder. Skønt pegningens mening forekommer os

indlysende, så forudsætter den faktisk en særdeles indviklet mental operation. Og de fleste ved da også, hvordan en hund blot står forventningsfuldt og glør på ens pegende finger. I perioden umiddelbart inden barnet tilegner sig pegningens trick, lærer barnet den slet ikke ubetydelige præstation at rette sit blik mod det punkt i rummet, moderen ser på. (...) Pointen er, at pegningen altså ikke blot er en rumlig færdighed. For den forudsætter barnets evne til at *opfatte en intention bag moderens blik*. Chimpanser er ikke i stand til at udføre dette kunststykke, de mangler evnen til at fatte andres intentioner“ (Hoffmeyer 1993:148, fremhæv. orig.).

Når man opfatter intentionen bag menneskæderens blik, bliver man forstemt. Netop fordi man må *se sig selv*, som hun ser en. Man kan ikke udelukke den viden, som blikket giver en om den andens blik. Man er så at sige i Jean-Paul Sartres sko, da han en morgen så sig selv grundigt i spejlet:

„Det jeg ser, befinder seg ... på grensen til planteriket, på polyppens nivå. Det lever, jeg nekter det ikke: jeg ser små trekninger, jeg ser flaut kjøtt som svulmer opp og skjelver, særlig er øynene forferdelige, sett på nært hold. De er glassaktike, bløte, blinde, kranset av rødt, som fiskeskjell, kunne man si...“¹⁶

Ifølge Johansen beskriver Sartre et anfald af det æstetiske blik, blikket, der „ser alt som ER“ (Johansen 1988:34). Det er kameraets, fremmedhedens og ufølsomhedens æstetiske overfladeblik, der kigger på denne genstand og ser netop en ting, „et geologisk relieff-kart“. Pointen er, at „der er intet menneskelig tilbage“ (ibid.).

Det giver Sartre kvalme. Menneskæderen, derimod, bygger sin appetit på netop dette blik.

...og Klaptræer...

Indledningsvis forudskikkede jeg, at jeg ikke ville hierarkisere de forskellige blikke, som jeg foreslår findes i verden. Nu er jeg endt med at påstå, at kannibalerne i det 16. årh.s Brasilien måske benyttede sig af et æstetiserende, „fremmed“ overfladeblik, der svarer til det blik, som instruktør og fotograf anlægger, når klaptræet lyder. Det syn, som gør det sete til et billede, en synlig genstand og intet andet.

Hvis der er noget om dét, kunne det tyde på, at de „skopiske regimer“ heller ikke kan temporaliseres. De er formentlig distribueret efter andre principper. Man kunne f. eks. tænke sig, at de optrænes som et led i tilegnelsen af en bestemt kulturel omverden med dens specifikke omverdendnyttelse og dens dertil hørende selektive, sensoriske omverdendkonstruktion. Dens særlige kulturelle *Umwelt*.

Men skønt hjernen er mest føjelig, når den er ganske ung, så er der ingen neurofysiologisk basis for at mene, at voksne hjerner er lutter stivbenede programmer, som aldrig kan ændres. Og et af de slående forhold i moderniteten er egentlig, at der findes *forskellige* blikke. Sartre kiggede nok sædvanligvis på sig selv omtrent som Proust sædvanligvis kiggede på sin bedstemor: fuld af overbærenhed og kærlig indføling. Men i glimt var han – og er vi – i stand til pludselig at se verden, som Kant udtrykker det: som digteren ser den. Som den ER.

Så før vi får os arrangeret med nye, fysiologisk forankrede kulturelle andetheder og nye irreversibiliteter, skulle vi måske overveje, om lidt hjerne-gymnastik ikke ville kunne skaffe os en lejlighedsvis ferie fra det overblik, som er vores kulturs kæreste redskab. En udflugt, hvor vi for en stund var fri for at følge blikket, når det vandrede rundt og ledte efter fikspunkter. Hvor vi kunne hengive os til noget andet. Måske endda til en „barok“ fornøjelse som synets vanvid, sansningens overfladiske delirium. Hvem ved? Måske kom vi forfriskede tilbage. Eller klogere. For i grunden må vel forskeren hellere betragte verden som jægeren end som bonden? Ligesom han har vi mindre brug for genkendelsen og mere brug for at se opmærksomt på alt dét, som måske engang får betydning.

Noter

1. Jeg er mig pinligt bevidst, at herskerer af kloge, inspirerede og lærde mennesker i adskillige hundrede år har skrevet om blikkets problematik, fra Leonardo da Vinci over Leibnitz, Kierkegaard, Hegel, Heidegger og Lukács, via Bryson og Sontag til Ortega y Gasset, Robbe-Grillet, Joyce, Deleuze, Huizinga, Eco, Baudrillard og Lacan. Nogle af dem har jeg læst, selv om jeg ikke refererer til dem. Det nærværende essay vil ikke give sig ud for andet end en skitse, der måske vil kunne udfyldes af mere kompetente folk.
2. Citeret efter Christine Buci-Glucksmann 1986:74
3. Inden for mere generel kulturalanalytisk forskning har især Foucault 1975 og Bourdieu 1979 opholdt sig ved problemet, hver på sin måde.
4. Cf. Panofsky 1983, cf. desuden Foucault 1975 for en samfundsmæssigt forankret mentalitetshistorisk behandling af forholdet.
5. Det middelalderlige blik har dog også sin – noget mindre udbyggede – nutidige forskningstradition. Til gengæld filosoferede man i Middelalderen vidt og bredt over spørgsmålet og gjorde sig teorier om seen som aktivitet. For en skarpsindig – og tilgængelig – behandling cf. Benedicte Bojlsen 1992:47 ff.
6. Ja, hvad skal man kalde det?
7. Jean-Pierre Changeux: „Neuronal Man. The Biology of Mind“, Oxford: OUP, 1985, her citeret fra Hoffmeyer 1993:152.
8. Et begreb hentet fra Jacob von Uexküll. Det betegner „den artsspecifikke omverdenskonstruktion“.
9. Thomas Seboek: A Natural History of Language, Semiotica 1987:347, cit. in Hoffmeyer 1993:145.
10. Akkurat, må det retfærdigvis nævnes, som DNA'ets blueprint for artens medlemmer, in Hoffmeyer 1993.
11. I Svend Erik Larsens oversættelse, Larsen 1990:228
12. Som den norske oversættelse (Oslo 1985, vol. 5:154-155) foreslår – mere prægnant end den danskes: „gennem et skær af minder, der lå op ad hinanden og over hinanden“.
13. Personlig kommentar 1989 og 1993.
14. Jeg behandler denne problematik mere udførligt i „Menneskeædernes blik“ in: Nyt forum for Kvindeforskning nr. 2, 1993 (udk.)
15. Jean de Léry 1975:212 ff. Her citeret efter Pedersen 1987:105-6. Oversættelsen skyldes Kennet Pedersen.
16. Jean-Paul Sartre 1964:26, her citeret fra Johansen 1988:34. Norsk udgave: Kvalmen. Oslo 1964:27-28.

Litteratur

- Benjamin, Walter
1980 Charles Baudelaire. Frankfurt/M: Suhrkamp
- Bojlén, Benedicte
1992 Visio Dei. Om det Usynliges Anatomi i Europæisk Middelalder. København: Institut for Antropologi, Specialerække nr. 46
- Bourdieu, Pierre
1979 La Distinction. Critique sociale du jugement. Paris: Minuit
- Brandt, Per Aage
1983 Kærlighedens semiotik. Århus: Sjakalen
- Buci-Glucksmann, Christine
1984 La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin. Paris: Galilée
1986 La folie du voir. De l'esthétique baroque. Paris: Galilée
- Changeux, Jean-Pierre
1985 Neuronal Man. The Biology of Mind. Oxford: Oxford University Press
- Dahl, Jens
1993 Indfødte folk. København: IWGIA
- Eisenstein, Sergei
1972 Udvalgte skrifter. Holstebro: Odin teatrets Forlag
- Foucault, Michel
1975 Surveiller et punir. Naissance de la prison. Paris: Gallimard
- Giedion-Welcker, Garola
1963 Paul Klee. I dagbogsnotater og breve. København: Thaning & Appel
- Hoffmeyer, Jesper
1993 En snegl på vejen. Betydningens naturhistorie. København: OMverden/Rosinante
- Jay, Martin
1988 Scopic Regimes of Modernity. In: Hal Foster (ed.): Vision and Visuality. Seattle: Bay Press
- Johansen, Anders
1988 Det utvortes syn. Oslo: Stenc.
- Larsen, Svend Erik
1990 Døgnets flaner. In: Agger et al. (red.): Stereotyper i Europa. Kulturstudier nr. 10. Århus: Aarhus Universitetsforlag
- Léry, Jean de
1975 Histoire d'un voyage fait en la terre de Brésil. Édition, presentation et notes par Jean Claude Morisot. Genève: Librairie Drozet
- Merleau-Ponty, Maurice
1969 Tegn. Udvalgte essays. København: Rhodos
- Metz, Christian
1977 Le signifiant imaginaire. Paris: 10/18
- Panofsky, Erwin
1983 Billedkunst og billedtolkning. Udvalgte artikler. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck
- Pedersen, Kennet
1987 Ist der Mensch was er isst? In: Stofskifte, Tidsskrift for Antropologi nr. 15: Kannibaler
- Proust, Marcel
1964 På sporet efter den tabte tid. Vol. 3: Vejen til Guermantes. København: Martins Forlag
- Sartre, Jean-Paul
1964 Kvalme. København: Gyldendal

Seboek, Thomas

1987 A Natural History of Language. In: Semiotica vol. 65, no. 3/4

Toft, Jens

1985 Filmsprog, subjekt, samfund. København: Sekvens