# Billedsprog af Jan Bäcklund

Efter at det gik op for arkæologerne, at de hulebilleder, som blev opdagede af fire teenagers i Lascaux den 12. september 1940, var mellem 15 til 17 tusind år gamle, blev de umiddelbart inkluderede i tidens kunsthistorier, for eksempel Gombrichs *Story of Art* (1950). Hulemalerierne i Lascaux trak også allerede kendte hulemalerier med sig, som *Altamira* (1879), *Pech Merle* (1926), sammen med andre typer af palæolitisk billedproduktion. Alle kom de at figurere som tidlige eksempler af menneskets universelle og tidløse *Kunstwollen*. En forudsætning var uden tvivl, at den modernistiske kunsts formelle formsprog, med Picasso, Giacometti, Henry Moore eller den fremvoksende amerikanske abstrakte ekspressionisme, syntes at pege på at kunsten byggede på en og samme essens hinsides tid og rum: at kunsten udgøre et universelt sprog. Det var også en typisk billedkunstneriske stemning i tiden: Barnett Newman skrev sine essays om emnet, bl.a. "The First Man Was An Artist" (1947) og Asger Jorn arbejdede under 1960erne med sit projekt om "10.000 år nordisk folkekunst".

Under 1600-tallet var en række filosoffer og sprogforskere optagne af spørgsmålet om ursproget, det filosofiske sprog eller universalsproget; altså det sprog som Adam och Eva konverserede med, og som deres efterkommer brugte i kommunikationen med hinanden, helt frem til den tid, da Gud greb ind, og indførte den sproglige diversitet og forvirring som konsekvens af hændelserne ved Babelstårnet. Ildsjælene var, eksempelvis, grunderen og den første sekretær, af Royal Society, John Wilkins (1614–1672), den skotske tegnsprog-pionéren George Dalgarno (1626–1687), hans helt udenfor pædagogisk rækkevidde tossede landsmand og den første Rabelais-oversætter, Thomas Urquhart (1611—1660), som i et par traktater *Ekskybalauron* (1651) og *Logopandecteision* (1652) giver indtryk af diskutere ursprogets teori og filosofi (ingen som har læst teksterne har tilnærmelsesvis lykkets med at beskrive hvad de drejer sig om), jesuitpatern Athanasius Kircher i en række omfattende folianter, den svenske Olof Rudbeck (1630–1702), som i sit 3.000 sidor omfattande verk *Atland eller Manheim,*

ved hjælp af kyniske forfalskninger og fantastisk fiktion, førte bevis for at Adam og Eva talte svensk, hvorfra hebræisk og græsk udviklede sig, i Danmark spekulerede Ole Borch (1626–1690) i tilsvarende baner i sine litteratur- og kemihistoriske arbejder. De var mange flere: Johann Alstedius, John Dee eller Joan Amos Comenius, for at kun nævne nogle få. Alle havde de det tilfælles, at de med lys og lygte søgte efter det præ-babylonske ursprog, som også ville kunne give nøglen til alle moderne sprog og principperne for en universalgrammatik. Fra midten af 1700-tallet faldt dog denne type af sprogvidenskab kraftigt i popularitet, og dens sidste krampagtige forsøg, ved Grasset d'Orcet, Fabre d'Olivet og August Strindberg (i hans *Språkvetenskapliga Studier* og *En Blå Bok*) under sluttningen af 1800-tallet, var allerede under sin samtid kun studeret af idioter, selvhøjtidelige dilettanter og neo-hermetiker.

Den utopiske gren af sprogvidenskaben gik i stedet over til at producere kunstsprog, såsom *volapyk* och *esperanto*. Disse universalsprog giver et pragmatisk svar på den sprogteoretiske kapitulation indfor spørgsmålet om ursproget eller det præ-babylonske sprog, samtidig som de fastholdt den universalsproglige utopi. Ingen seriøs filolog eller lingvist interesserer sig i dag for spørgsmålet om, på hvilket sprog Phaleg gjorde sig forstået.

Kuriøst nok så kan vi fra det 18:e århundrede og fremefter iagttage det fuldstændigt spejlvendte forhold i billedkunsten. Billedkunsten forstod sig inden moderniteten som en ganske konventionel, kulturbestemt og formaliseret aktivitet, som grundlæggende kun kunne forstås af en i sproget indviet, ideelt set en *connoisseur*, en kunstkender. En billedkunstner under 1600-tallet havde overhovedet ingen ambition om at kommunicere transkulturelt, og end mindre eftersøge et "ursprog" eller tilsvarende. "Primitiv" var et skældsord. Dette forhold ændrer sig dramatisk med den billedkunstneriske avantgarde. Kubisternes nye optagenhed af afrikansk træplastik er et symptom på dette skift (i stil med, og som bereder vejen for, den senere opdagelsen af Lascaux), men paradigmeskiftet ser man fremfor alt hos "abstrakta realister" såsom Kandinsky, Mondrian og Malevich, som alle tager den universalsproglige hævdelse på sig: billedkunsten er baseret på et transkulturellt, evigt og naturligt sprog, hvis grammatik det handler om at tilegne sig, for virkelig at kunne kommunicere med billeder, uden alt det dér kulturelle bras (altså alle de middelbare og konventionelle koder) som man siden renaissancen havde belemret billederne med.

Da billedproduktion formentlig er lige så gammel som selve sproget og den menneskelige kultur som sådan – arkæologer anslår såvel sprogets som billedproduktionens oprindelse til mellem 500.000 og 200.000 år siden – og da billeder – til forskel fra de post-babylonske sprog – sådan set er uoversættelige, har det altid ligget en fristelse i at se billeder som et slags sprog, en art universelt ursprog. Ikke nødvendigvis fri af konventioner og kultur- og tidsbestemte tegn, men hvis grund ikke desto mindre bygger på elementer som er ikke-konventionelle, universelle og præ-babylonske. Billedkunsten viser os, at antagelsen ikke er urimelig – heller ikke når det gælder sprog.

Ikke desto mindre er modernisternes eller avantgardisternes bestræbelser ikke blevet videreført af nyere kunstnere, og tilbage står Kandinskys, Mondrians, Malevichs men også Picassos, Newmans og Jorns billedkunstneriske bestræbelser som netop *tidstypiske* og *kulturelt kodede* bestræbelser; helt modsat deres oprindelige intentioner (om end intet taler imod at deres, om måske 40.000 år, *anonyme* værker måske vil opleve en renaissance som den eller de malere som i sin tid var igang i Lascaux' huler). Deres værker er nu bare "så modernistiske". Den senmoderne billedproduktion trækker omvendt typisk tunge, ironiske og/eller spillende referencer på netop den konventionelt kodede *kunst*-historien, snarare end forsøger at etablere det umiddelbare og transkulturelle billede og søge en universel grammatik for billedet.

Når den tyske kunsthistoriker Aby Warburg under 1920erne arbejdede på sit "Mnemosyne Atlas" så var det netop med henblik på at – på trods af de åbenlyse historisk og kulturelt betingede fremstillingsformer – visuelt argumentere for at visse billedlige konstanter, som han kaldte "patosformler", fungerer som kærnen i en transhistorisk och transkulturell umiddelbar og billedbåren kommunikation. Patosformlerne var opbyggede af *Engramme*, altså en type af indristede spor, hvilke i sin tur reflekterede grundstemninger som er aflejret dybt i det menneskelige psyke. Gennem at arrangere billeder fra forskellige kulturer og epoker på tavler udtrykkende de samme patosformler, mente Warburg at han kunne præsentere en billedlig baseret grammatik. Eksempel på sådanne patosformler er typisk forskellige menneskelige positioner, såsom "beskyttende", "tronende", "truende", "flyvende", "løbende", "kæmpende" og mange flere, og de behøver heller ikke være menneskelige. Alle disse kan videre indordnes i en form for visuel syntaks, som aktiverer dybt liggende strata (dybt indristede spor: "engrammer") i beskuerens sind og indbildningskraft, som på den måde kommunikerer centrala forhold i menneskets væren i verden, mellem stille anskuelse og orgiastisk hengivelse. Warburg forsøgte at skrive "et tobindsværk med plancher" for at forklare mere præcist hvad han mente, men

af det blev det kun et relativt lille antal forvirrede og lapidariske noter og aborterede udkast til en indledning. Hvad vi derimod har bevaret, er en række fotografier af udkast til de tavler (svarende til dagens opslagstavler vi ser i institutioner og køkkener), hvorpå Warburg hæftede op fotografiske reproduktioner af kunstværk. Disse reproduktioner var grupperede efter hvilken patosformel de udtrykte "på universelt billedhistorisk grundlag", hvorfor fx. et avisfotografi af en Zeppeliner figurerede ved siden af Keplers model over universum og så fremledes (og ikke altid helt gennemskueligt for en senkommen betragter). I stedet for at skrive om sin hypotese, arbejdede Warburg tydeligvis helst og mest med tavlerne og billederne selv, thi vi har en række forskellige fotograferede versioner af tavlerne (som i sig selv ikke er kommet ned til os), hvor det fremgår at Warburg flittigt møblerede om bland billederne og bestandig arrangerede dem på ny, som om erkendelsen låg i dette visuelle-installatoriske arbejde, snarere end i en forstandsmæssig forklaring af sammenhængene.

Og det kan han have haft god grund til. Godt nok så kaldte Warburg sit projekt med patosformlerne for *Mnemosyne-Atlas*, efter hukommelsens gudinde, men derfor bør nok patosformlerne ikke opfattes som "erindringsbilleder" i gængs forstand, eftersom de ikke bærer med sig erindring eller besidder historisk kontinuitet. Tværtimod, forklarer os Warburg: billedet afviser enhver mulig forståelse; billedets kommunikative essens er så dybt forborget i det menneskelige grundvilkår, at det er uudtrykkeligt og ubegribeligt. Billedet fungerer derfor snarere fremmedgørende. Men dets kommunikative kraft ligger netop i at det *ikke* kan forstås eller forklares, og det er denne fremmedgørelse som giver den grundlæggende tragiske tone, thi billedet – som medium overhovedet – er et medium som i sig udtrykker menneskets afkobling af verden. Eller som Warburg indledte en af sine ufærdige Indledninger til Atlaset med: "Bevidst skaben distance mellem sig selv og omverden kan vel betegnes som den menneskelige civilisations grundlag". Det er altså netop denne distance, mellem mennesket og verden, som muliggør billedernes kommunikative videreliv; det er i dette "mellemrum at den kunstneriske gestaltning opfylder forudsætningerne for at denne distancebevidsthed gives en social bevarelsesfunktion": at det ikke kan forstås, at det ikke kan forklares. Altså ingen erindringsfunktion, men en overlevereringsfunktion, og det er overlevereringsfunktionen som udgør billedets "universalsprog". Altså et sprog som paradoksalt nok bygger på fortrængninger og glemsel; et sprog som ikke består af tegn, men af anti-tegn og av mellemrum mellem tegn. En art alfabet af tomrum. Dette gør de kropssproglige "engrammer" desto stærkere og mere virkningsfulde. For, udvikler Warburg videre, kunst- eller kulturvidenskaben forbliver en "utilstrækkelig deskriptiv evolutionslære, hvis den ikke samtidig vover forsøget at stige ned i dybet af den menneskelige ånds driftsmæssige sammenflettedhed med den akronologisk lagdelte materie. Først der bliver man opmærksom på prægeværket som præger de hedenske udtryksværdier, der stammer fra den orgiastiske urerfaring: den tragiske Thiasos".

Det skal vi ikke fordybe os videre i, her stiller vi os tilfreds med at konstatere, at Warburgs hentede den centrale og helt afgørende inspiration for denne sin "universelle billedteori" fra Hermann Osthoffs studie om det indogermanske sprogs suppletivvæsen. I den argumenterer Osthoff for at man i det Proto-indo-europæiske ursproget udtrykte intensiverende betydninger gennem komparations- og superlativformernes vokalforskydninger (det vi kender som stærke verber og uregelmæssige adjektiver). Det var fra denne iagttagelse som Warburg fik sin idé til en nøgle for et billedbaseret "ursprog", formentlig altså – Warburg er ikke helt tydelig selv – baserende sig på et set af udsagnsord, eller "hændelsesbilleder", som kvalificeres eller intensiveres ved hjælp af et bøjningsmønstre (patosformler), men som aldrig vil kunne være genstand for en forstandsmæssig analyse uden at netop tabe selve sin meddelelse.

Warburgs teori har fået omtrentligt lige så mange efterfølgere som Urquhart og Rudbeck har fået sammentaget. Det er også lige så uretfærdigt som det er rimeligt; som en kulturvidenskab, som Warburg forestillede sig den, ville den heller ikke kunne fungere som andet end som en parodi på videnskab.

Ganske uden Aby Warburgs komplicerede og svært gennemtrængelige kulturteori lykkedes det dog for den franske kulturministern André Malraux – som i øvrigt i sin ungdom flittigt havde smugglet kunstgenstande fra det franske Indokina, det nuværende Kambodja, til Frankrig – med at virkeliggøre et lignende projekt, hans tit fejrede *Musée Imaginaire* (1947), en kunsthistorisk billedatlas. Dette "museum uden murer" havde dog ingen eksplicit forestilling om et universelt billedsprog, men implicerer ikke desto mindre at billederne selv fungerer som kommunikative tegn, uafhængige af tid og kultur. Langt tidligere, i en katalogtekst fra 1922, altså strengt taget inden Warburg indledte sin *Mnemosyne-Atlas*, havde Malraux givet udtryk for denne idé, dan han pointerede at billedets mening eller betydning først kommer til syne ved *jævnførelsen* med andre billeder. Også her ser vi at billedet – modsat den modernistiske kunsts antagelse – ikke kommunicerer ved hjælp af billedets immanente, eller iboende, kvaliteter, såsom punkt, linie og flade, men snarare ved hjælp af det som ligger

imellem billedets elementer, altså i billedets mellemrum, *mellem tegnene*.

Malraux' og Warburgs antagelser kan også hjælpe os på sporet af billedsproget, eller "en visuel grammatik", som er mere end en "utilstrækkelig deskriptiv evolutionslære". Problemet med 1600-tallets sprogfilosofi var formentlig at den antog en antik guldalder, hvor sproget var "perfekt" (eftersom Adam, per definition, var perfekt), og at en søgen efter det perfekte sprog altså etymologisk skylle spres tilbage fra de kendte sprogs imperfekte variationer. Modsvarende var den modernistiske antagelse i billedkunsten baseret på en tilsvarende historisk narrativ, blot med omvendte fortegn: den billedkunstneriske udvikling blev anskuet som en løbende emancipation eller befrielsesproces fra de tilfældige kulturelle og tidsbestemte koder som skjulte billedets egentlige tegn og grammatik; en type af løbende renselse fra alt udenomværk.

Fælles for begge tilløb er deres fundering i en narrativ; en degenerationshistorie for sprogvidenskabens vedkommende og en emancipatorisk narrativ for billedkunstens. På trods af, at såvel Malraux som Warburg var ude på et historisk ærinde, vidner deres respektive metode om hvordan man ville kunne angribe spørgsmålet om billedsprog og billedbetydning – og hvorfor ikke med utopiske og universalistiske ambitioner? Metoden er, som sikkert anet, spillets metode og spillets "grammatik".

Man skelner traditionelt mellem to typer af spil: lukkede, eller definite spil, og åbne, eller indefinite. Lukkede spil er spil med faste regler, en afgrænset spilleplan og en klar afgrænsning i tid. Åbne, eller ubestemte spil, er derimod karakteriserede af at reglerne løbende er under forhandling, og spilles i et uafgrænset rum under en ubestemt tid, og typisk med et uafklaret resultat. Hvis vi applicerer denne metode på, eksempelvis, Warburgs og Malraux' arbejder, så ser vi at de begge brugte deres objekter som spillekort eller spillebrikker på en uafgrænset og ubestemt spilleplan, spillende et spil – eller legende en leg – hvis regler ikke er kendte og hvis resultat står hen i det uvisse. Warburgs plan var at fremstille billeders funktionsforandringer ved hjælp af netop billeder, *at tænke billeder billedligt*. Planen beskrives typisk som hans kulturvidenskabelige metode, men spørgsmålet er om det ikke er mere produktivt at tænke den som en spilleplan. Man bør derfor måske tage udtrykket "billedatlas" en tand mere bogstaveligt end man måske normalt vil gøre, altså som en spilleplan for billeder, og det er ikke usandsynligt, at Warburg forestillede sig billeder som et forskningsmæssigt middel og redskab på samme niveau som tekster. I denne sammenhæng er det slående, at Warburgs med tiden får skrevet mindre og mindre, og ikke sjældent gentages fraser og overskriftagtige formuleringer i små prægnante aforismelignende, metaforiske og hieroglyfiske tekstfragmenter. Parallelt med dette skriftlige sønderfald iagttager man samtidigt at Warburg går helt op i arrangere og komponere sit billedmateriale, som om billedet er ved at overskygge teksten, eller, måske bedre: som om teksten gradvist og løbende transmuteres til billeder.

Denne Warburgs transformation er også en transformation fra at meddele sig i tekst til at meddele sig i billeder. Dette billedsprog er ikke et "ursprog", og det er heller ikke en historie eller etymologi. Det er ikke billederne det drejer sig om, men om hvordan de spilles. Hvis 1600-tallets sprogfilosofi og det historiske avantgarde fokuserede på de bestanddele, eller *entiteter*, som udgjorte billedet eller sproget: ordet og alfabetet respektive punkt, linje og flade, så valgte Malraux og Warburg at fokusere på mellemrummet mellem vilkårlige entiteter; en art *relationernes grammatik*, altså. Betydningen ligger i mellemrummet mellem billederne og i komparationen af billeder. I et brev til Friedrich Schiller skrev Johann Wolfgang von Goethe en gang: "Kunstværker er i grunden som spillekort. Man kan spille dem ud sådan eller sådan". Vi kunne hævde, at billeder er som spillekort, de giver kun mening i forhold til hvordan de spilles.

Spillets regler er muligvis altså ikke at forstå som historisk bestemte, og ej heller beskriver spillet en fortælling; men det er snarere spillet som sætter fortællingen og producerer historie. Således er det heller ikke usandsynligt, at inden mennesket for omkring 500.000 eller 200.000 år siden udviklede sproget og/eller billeder, var *legen* eller *spillet* allerede godt i gang.

J. Bäcklund, 2008

ALL THE
TIME IN
THE
WORLD

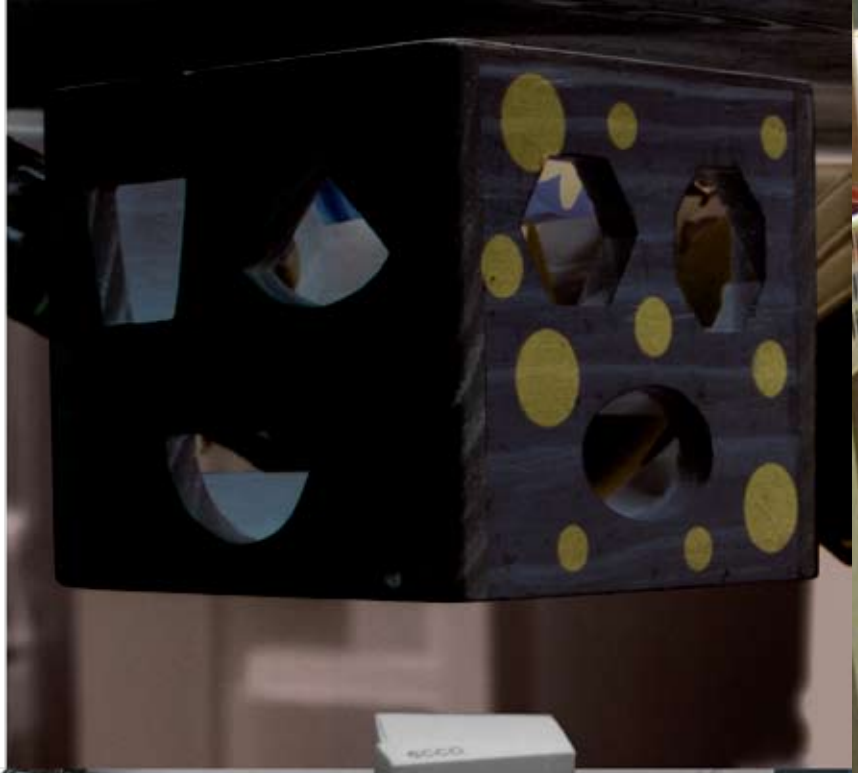
NO TRESPASSING!
VIOLATORS WILL BE SHOT. SURVIVORS WILL BE SHOT AGAIN
Neighbours

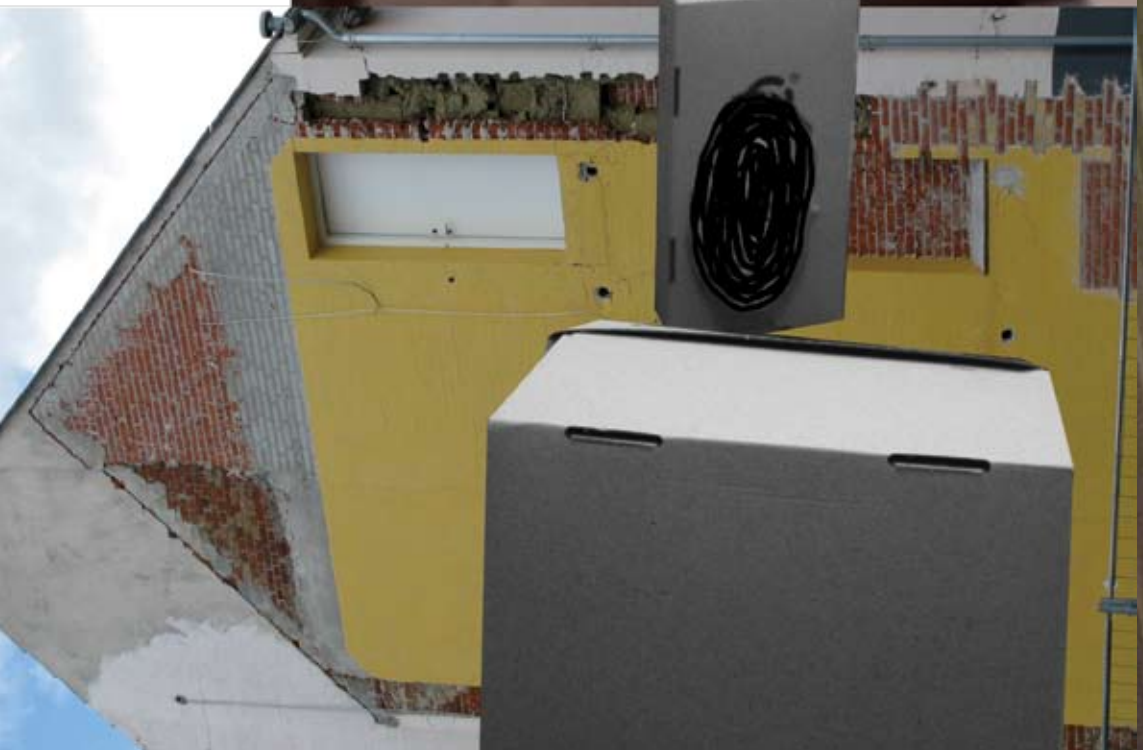
NOT
NORMAL

NORMA-
LIZED

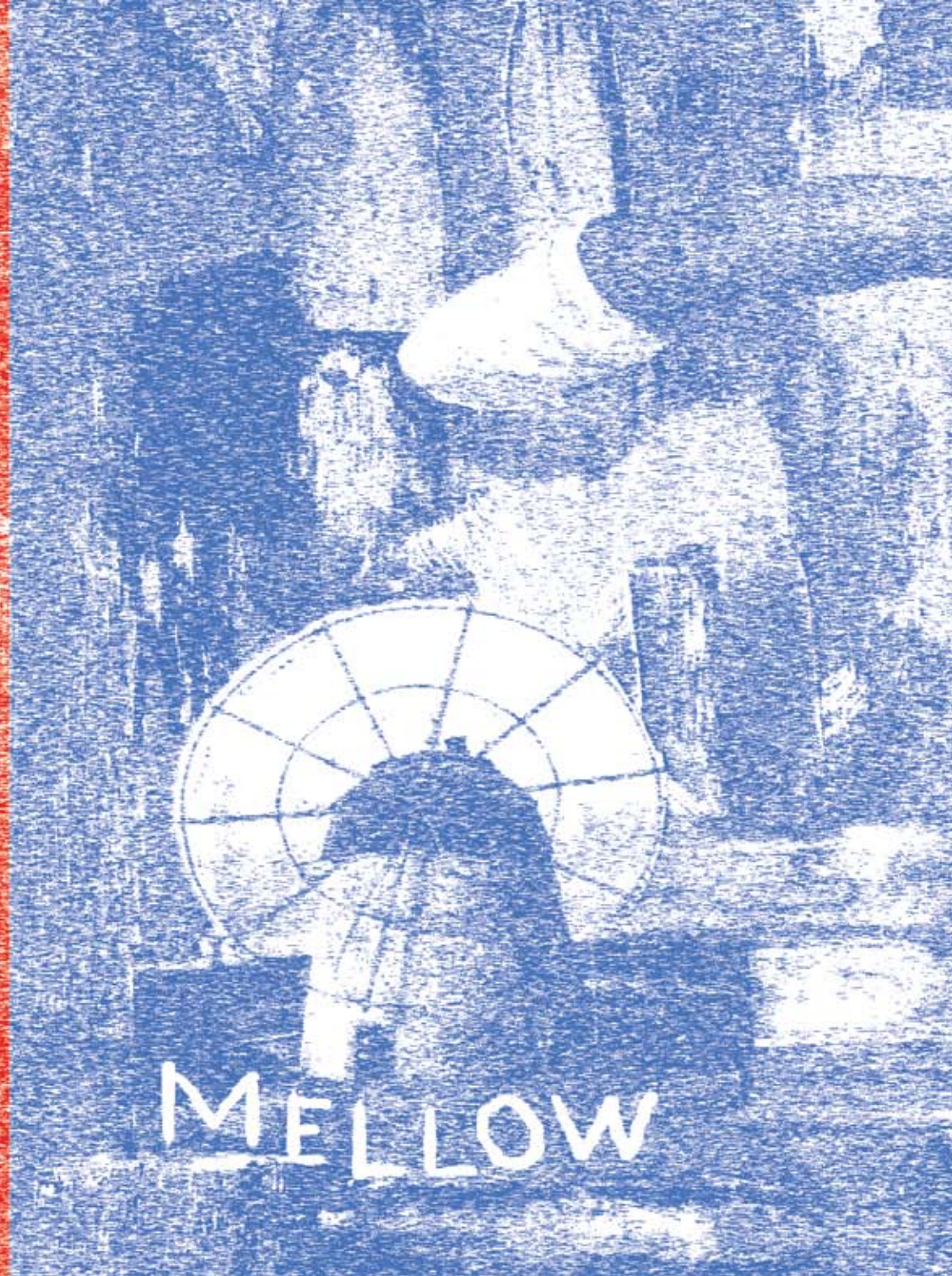
SUCKER

HANDBOOK





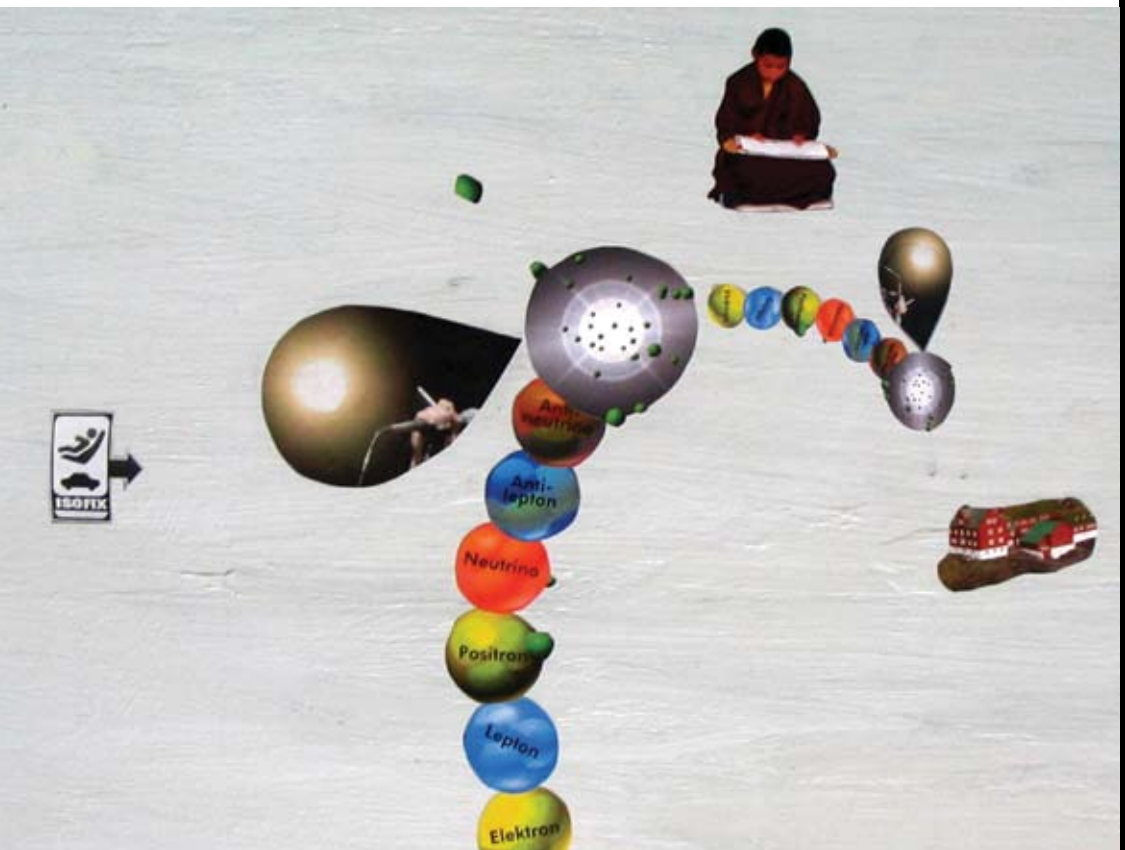
BLUE


MELLOW

COLD
DRINKS
HERE
FOR YOUR HEALTH
How to
work better
1 Smile
2 Crash
3 Bang
4 Steal
5 Kick
6 Joke

LOVE
WOW

0 kr.
55-SUNDAY MORNING




# ROOM FOR YOU

EXTRA

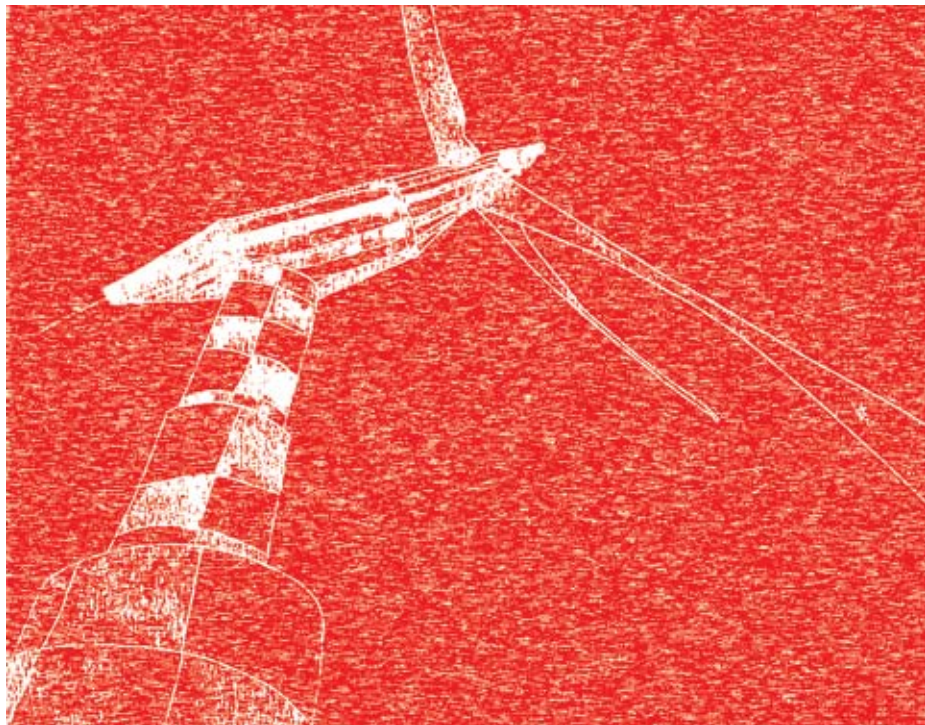
BONUS

MORE

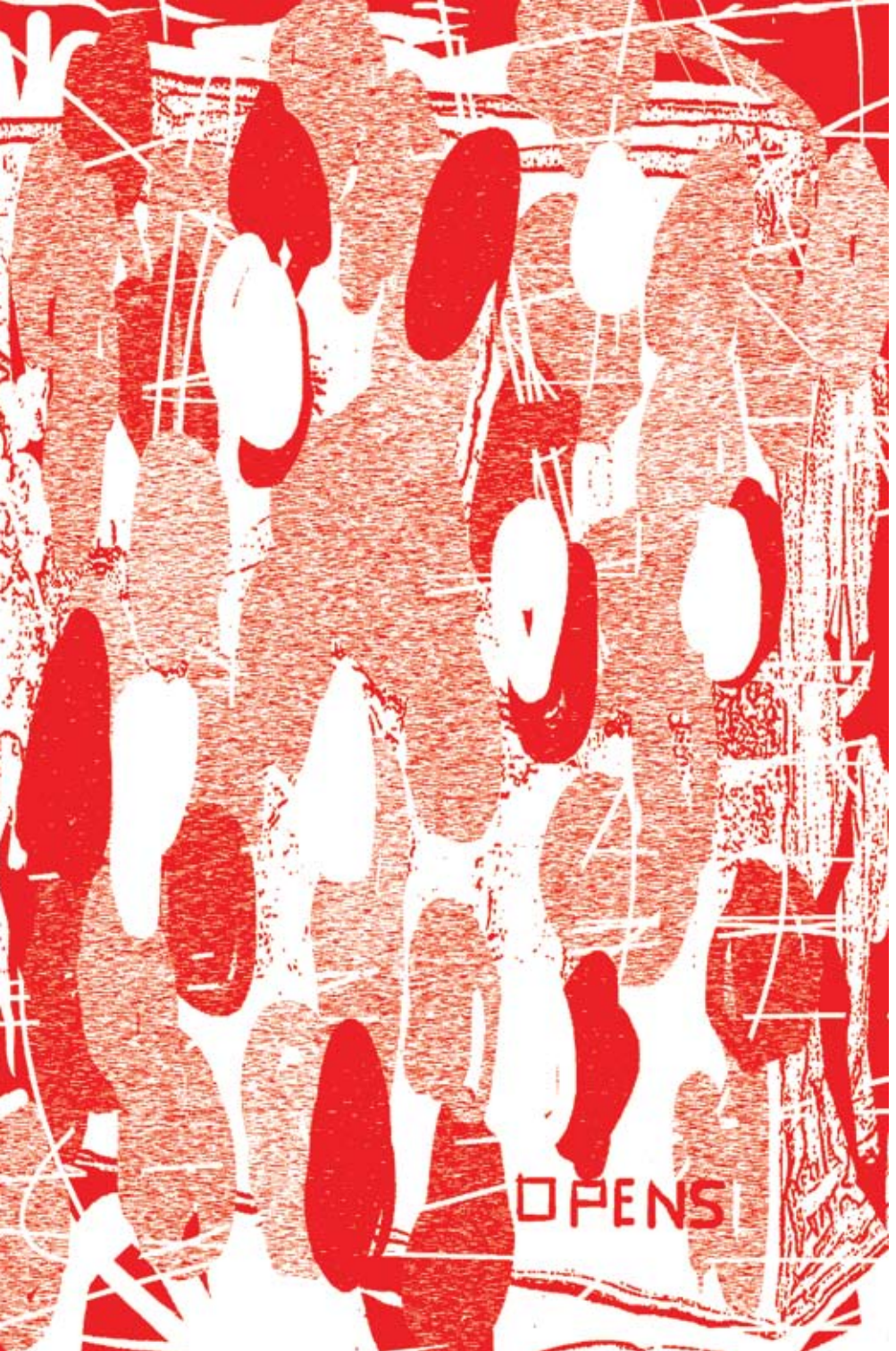
MERCHAN DICE

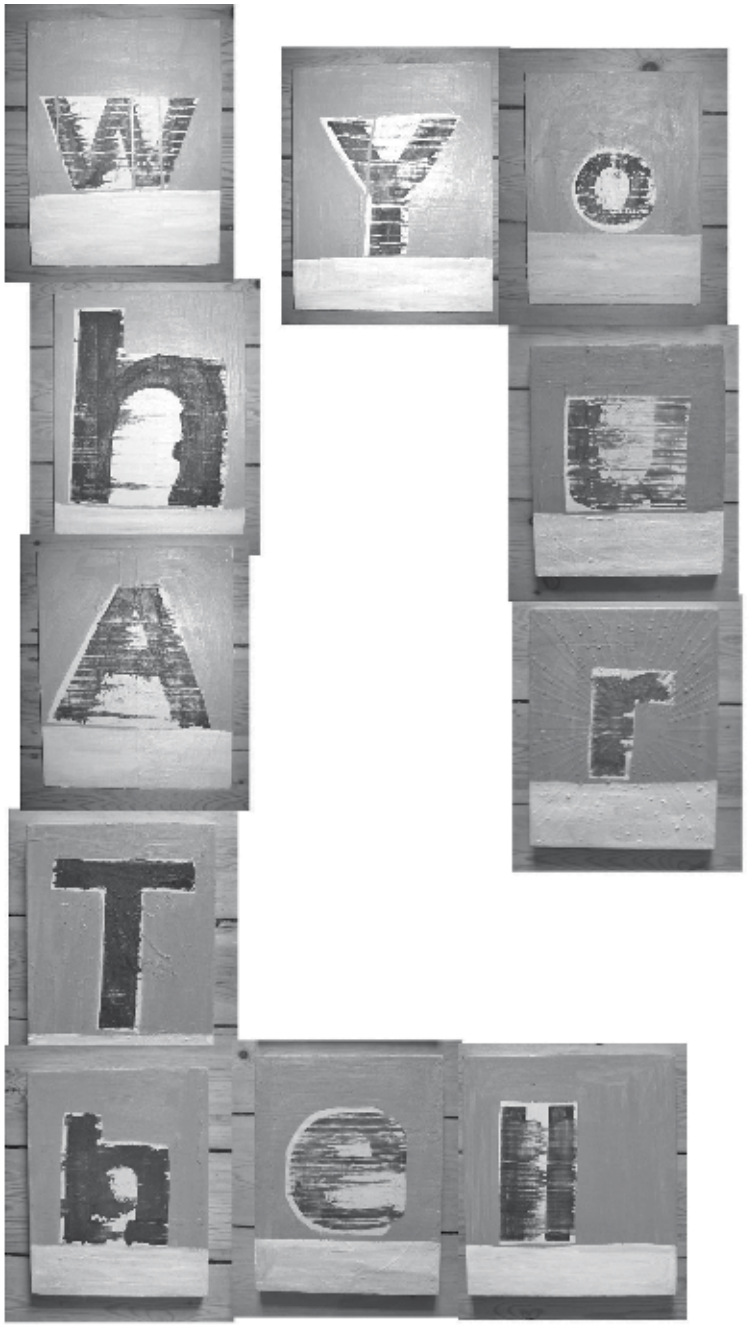
TRAILER

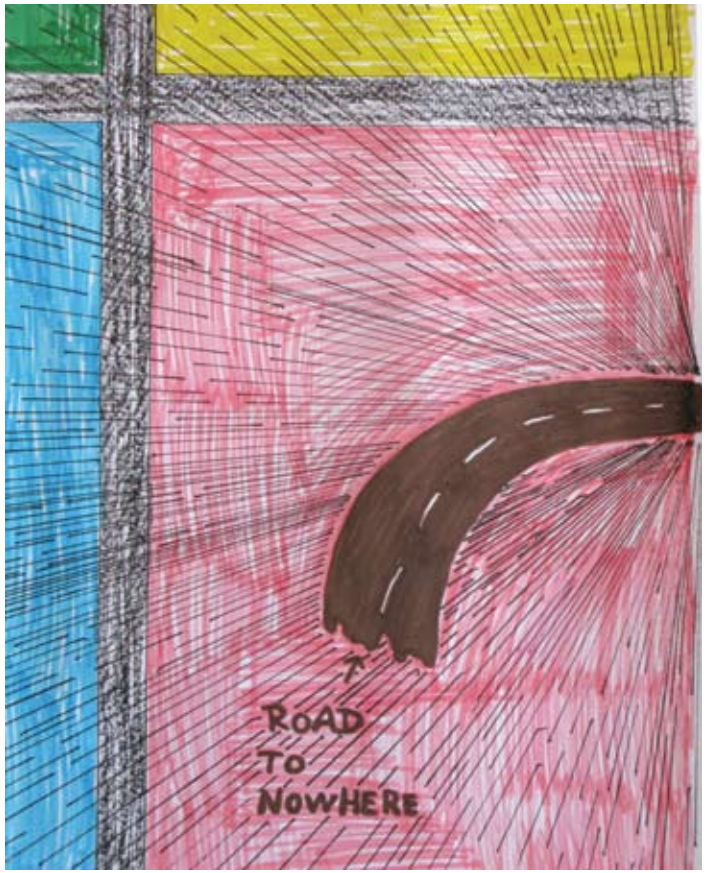
How To Work Better
1. Squash
2. Crash
3. Bang
4. Steal
5. Kick
6. Joke



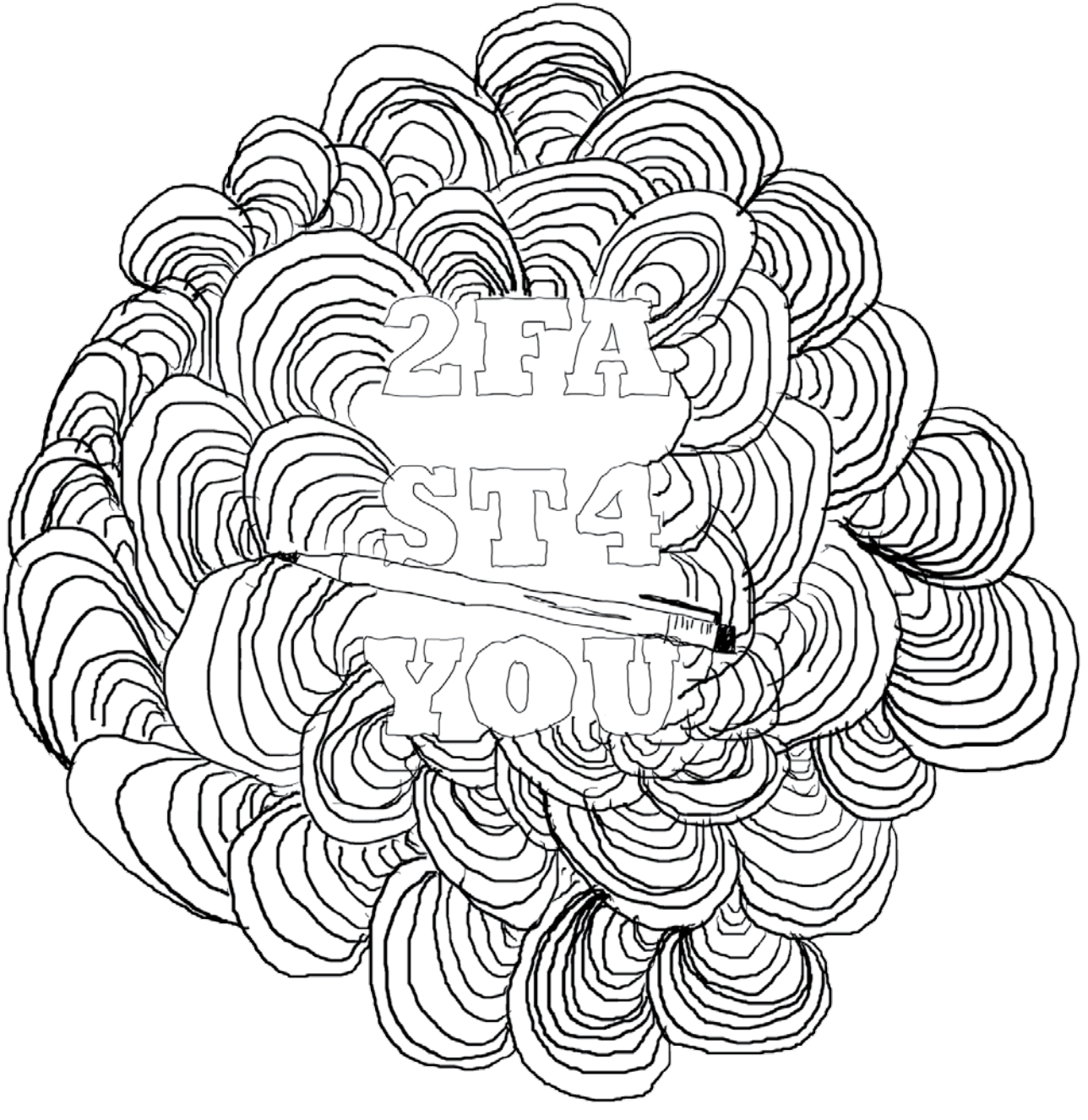
FOLLOW NOBODY


OPENS

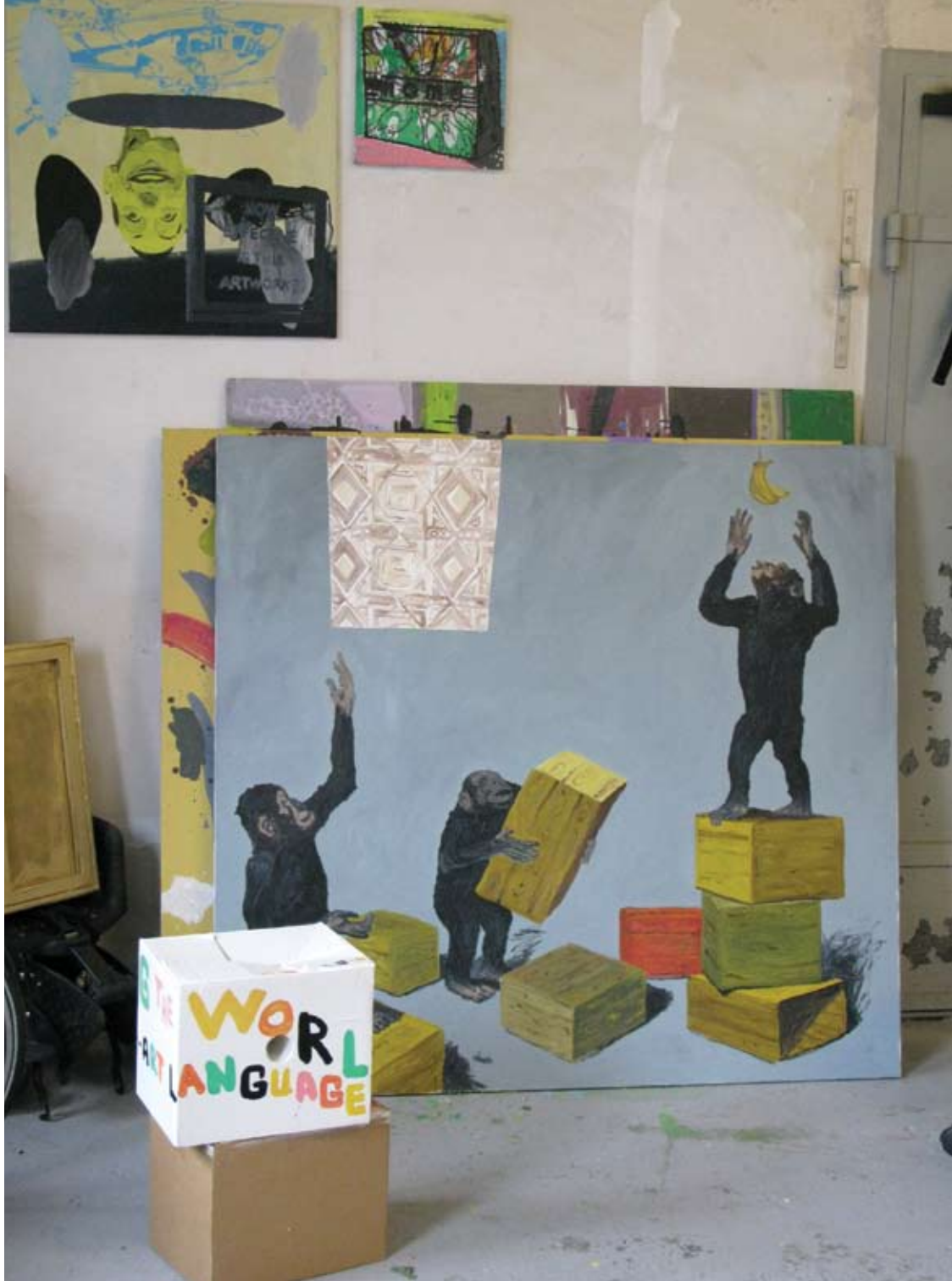

W
Y
O
h
u
A
r
T
b
e
l


ROAD
TO
NOWHERE

# WINES & LIQUOR


2FA
ST4
YOU

VIVA
"You fool— I'm an ARTIST, too!"

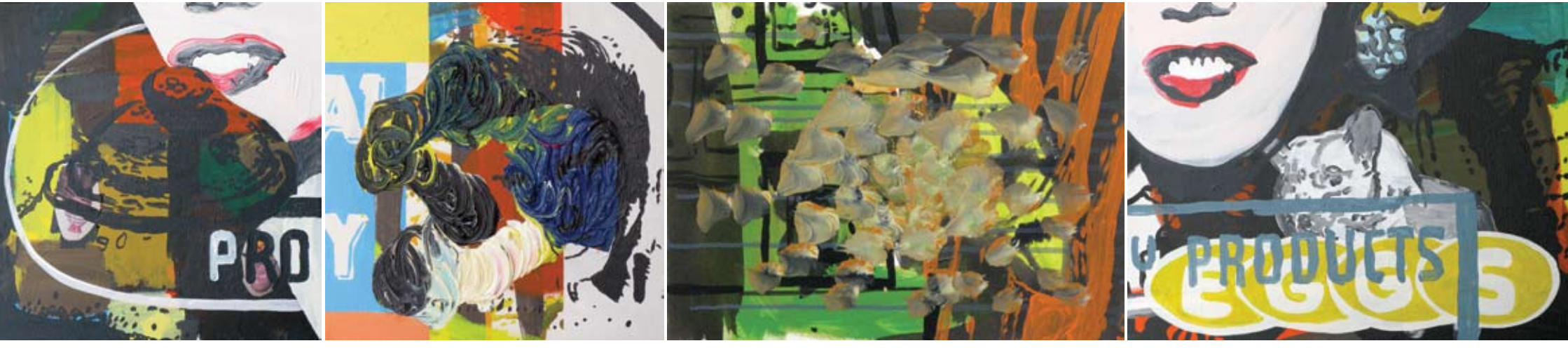

WORL
LANGUAGE

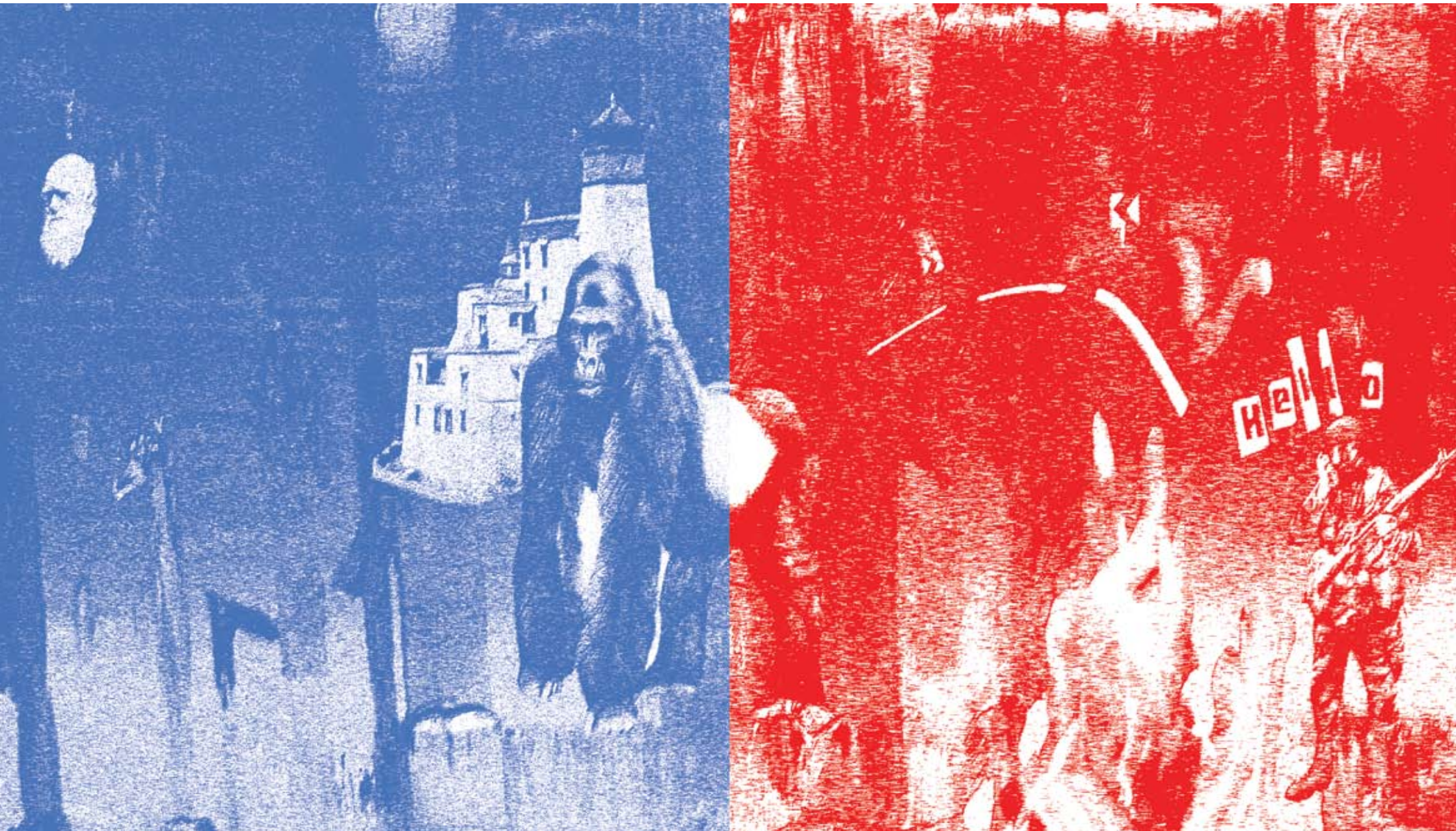
ABSTRACT
CRITICAL

THE
HERMIT

33
DEAD
MANS
FEET

1500


PRD
PRODUCTS

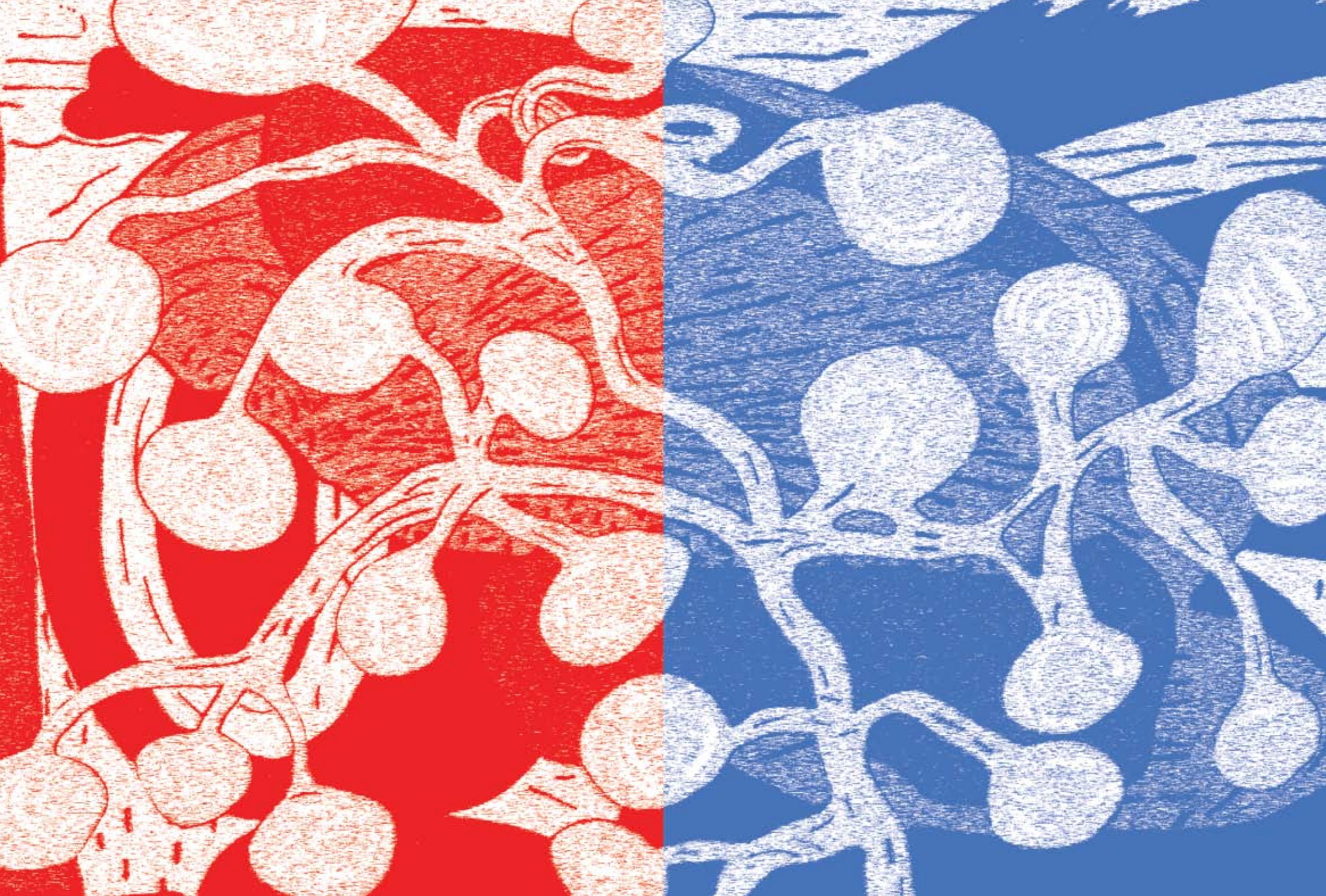

hello

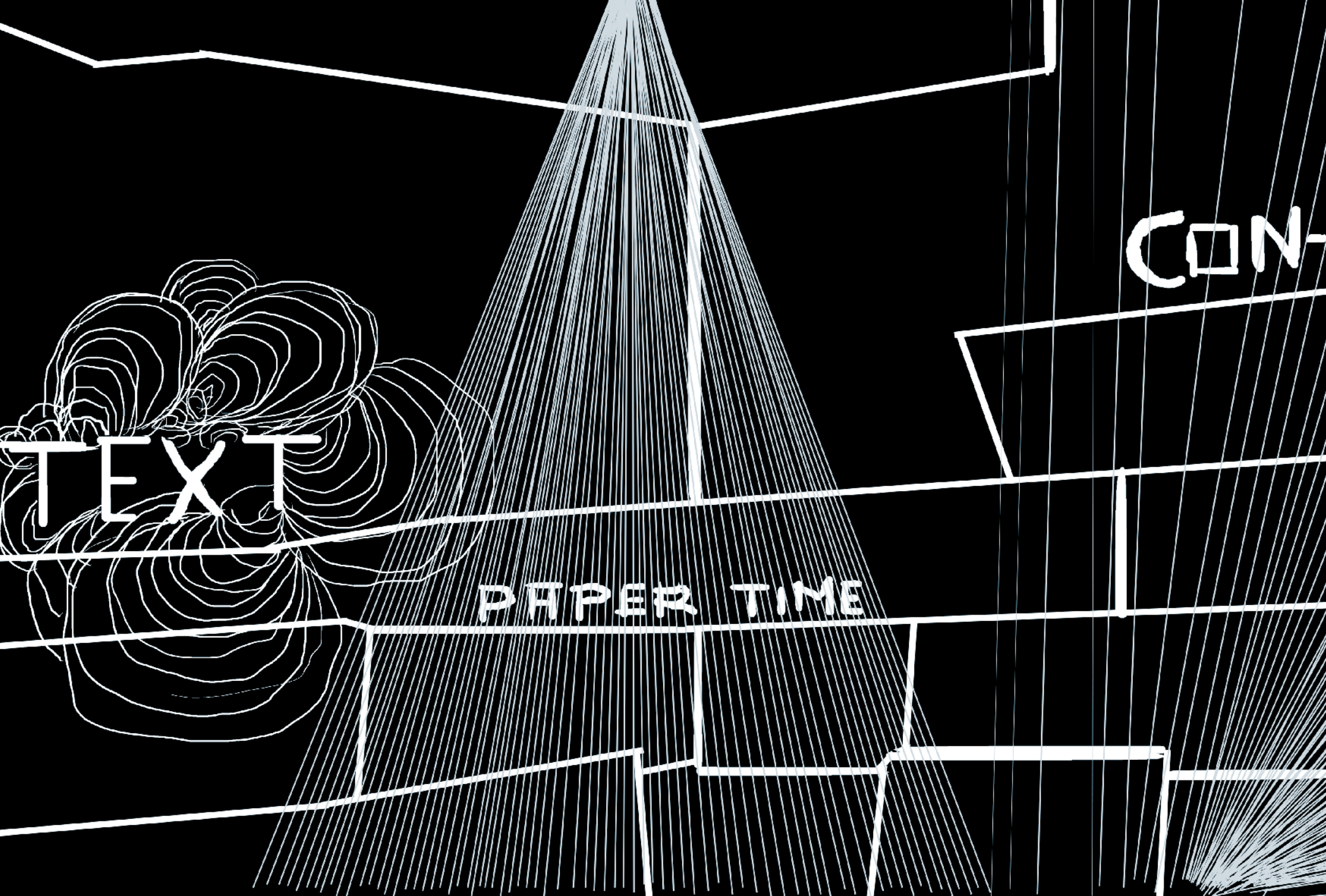
# Kunsten tid

BAN
G!
Knive Death

SLIN

CARVING




TEXT
PAPER TIME
CON-

RAD

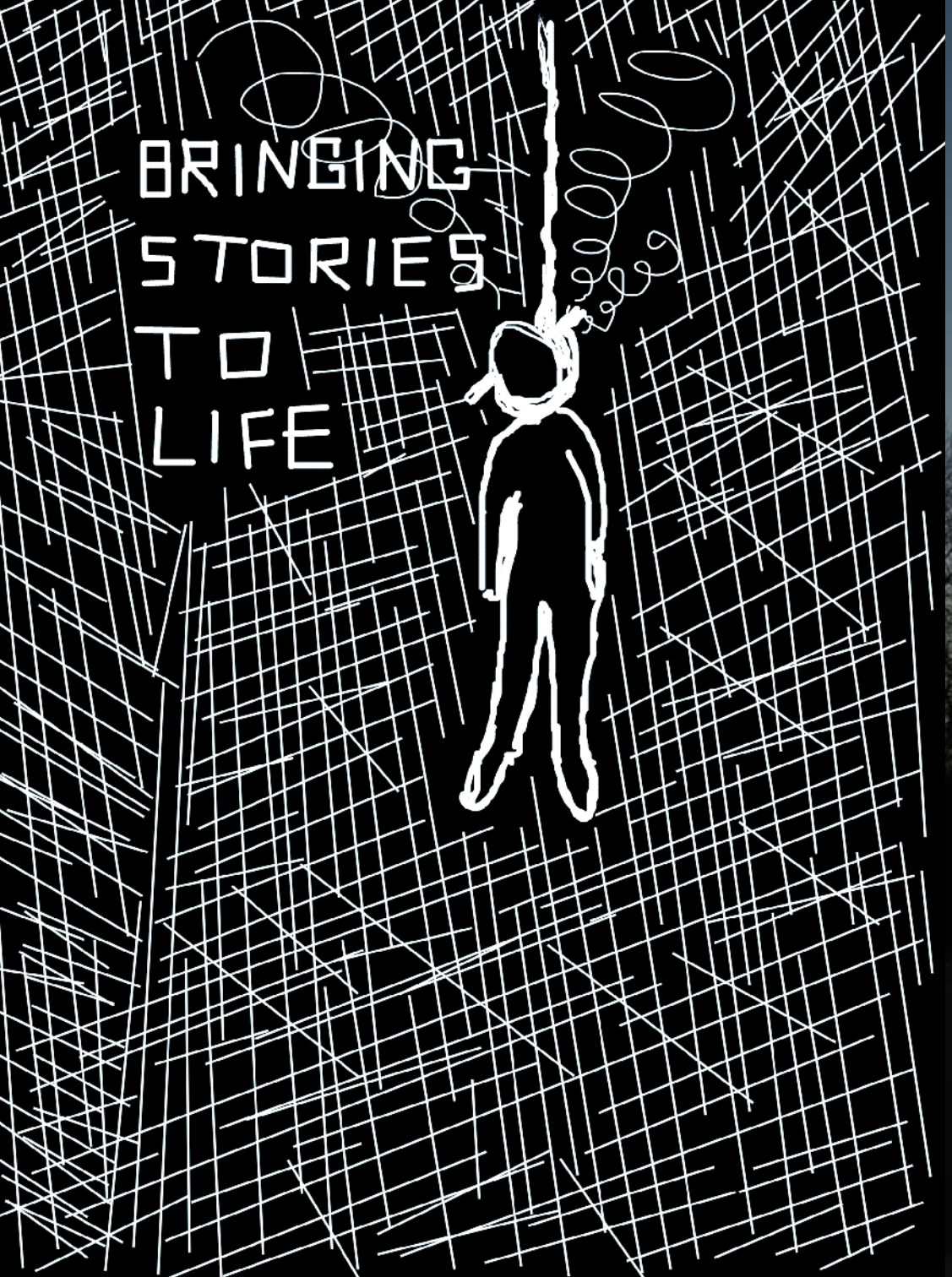
DOS

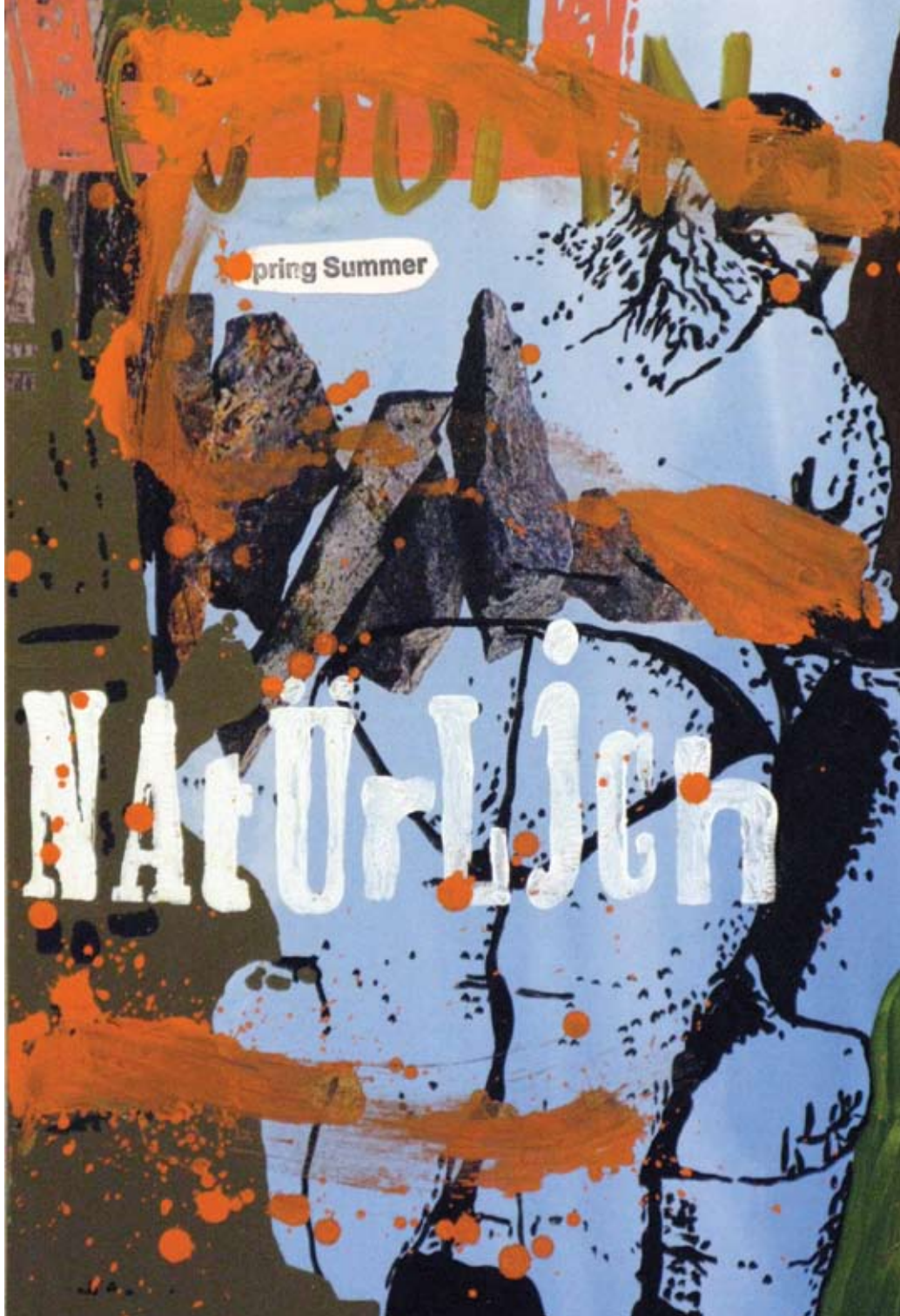
No Plan
= More
Effects
The World
Is Flat
PHILIPS

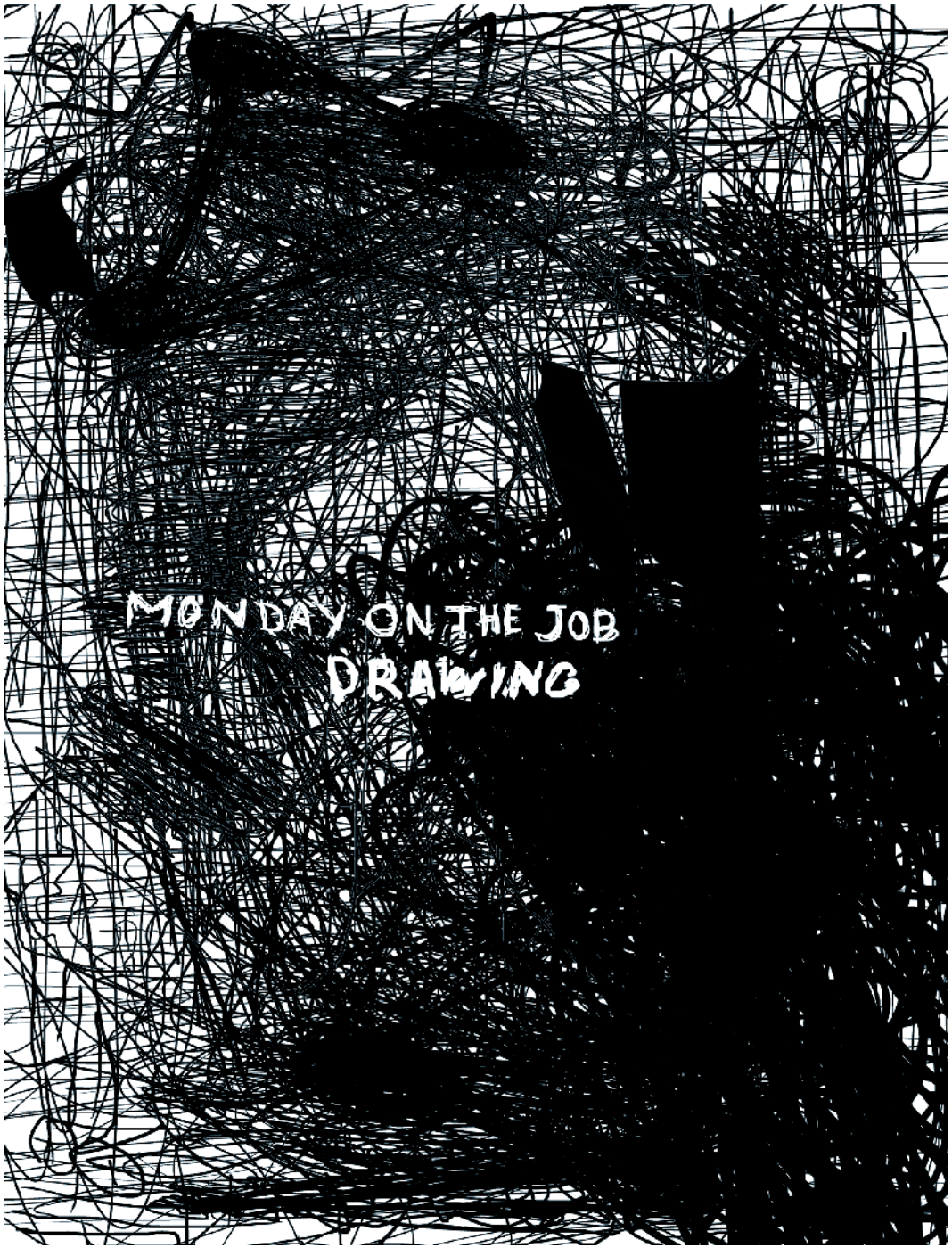
B
A
D

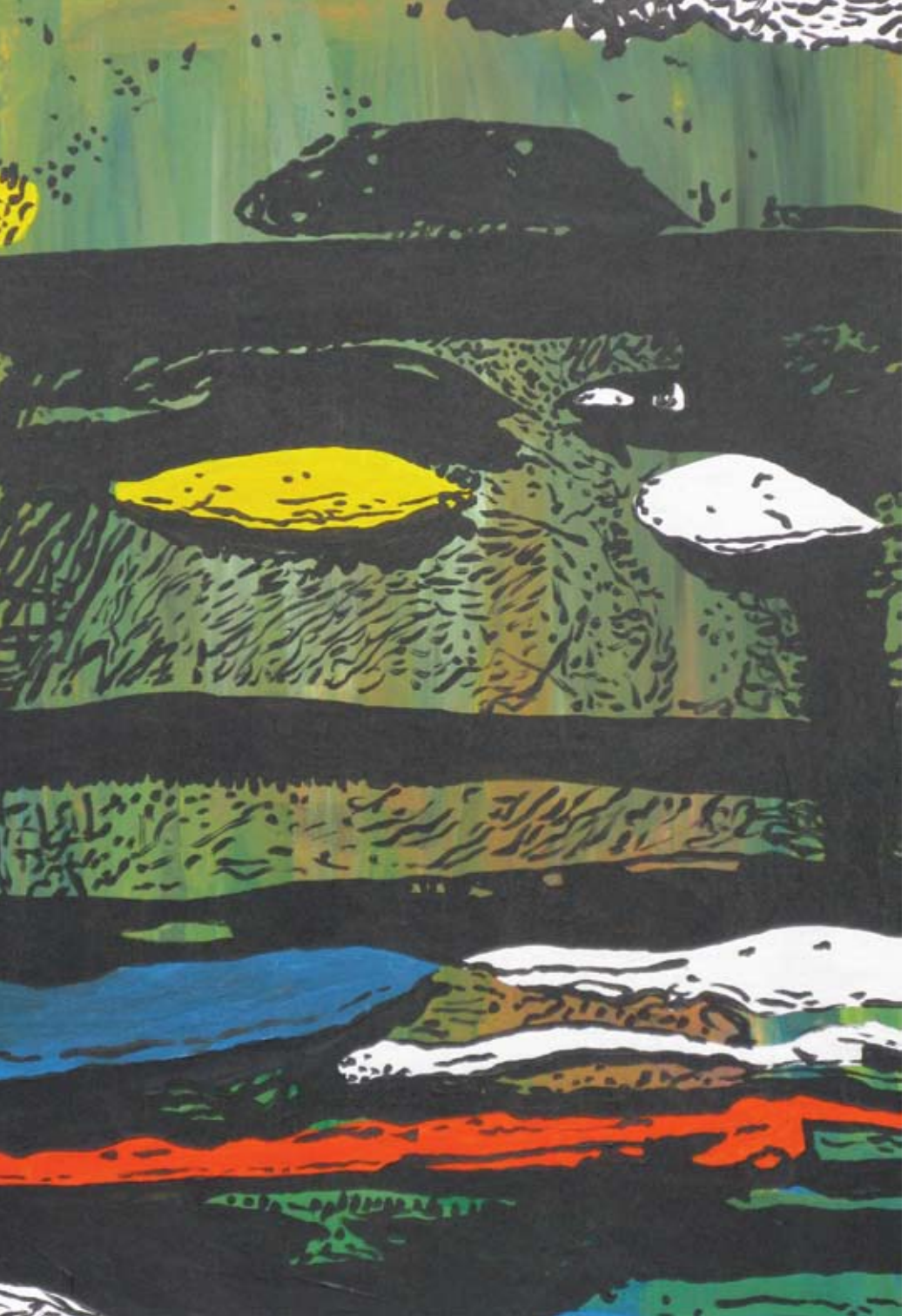
FOR YOUR HEALTH
CAN
VAZ
SED
NGI
Neighbours

OPEN
SUN
COMP
TEMP
ORY
RING
RING
RING
RING
HANDY HOOKS
AND
JEYE SCREWS
ON
DRUCKEN
ACTING
TELEVISION
COMMERCIALS
RUN
AND

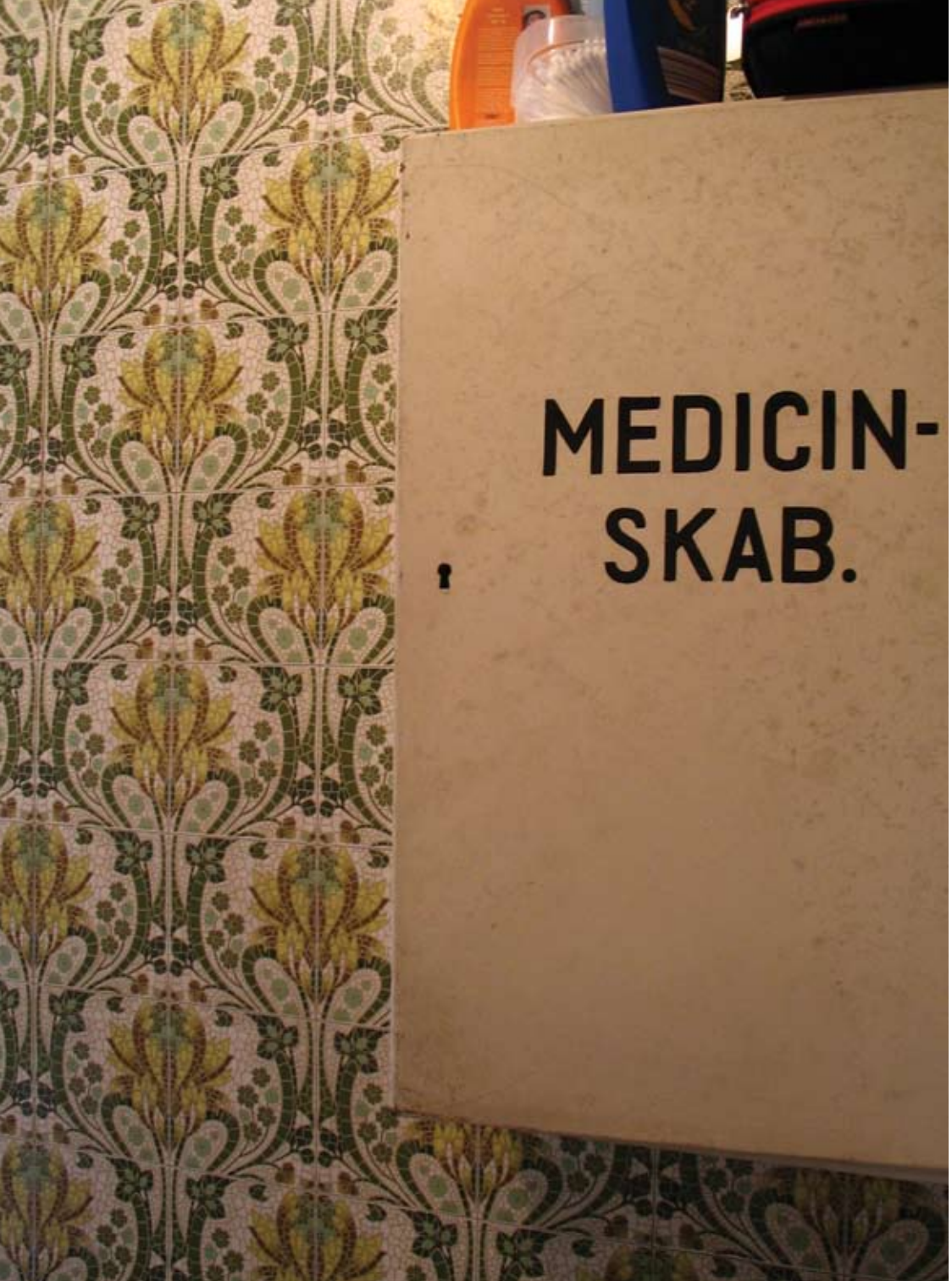

BRINGING
STORIES
TO
LIFE


pring Summer
NAtUrLjcn

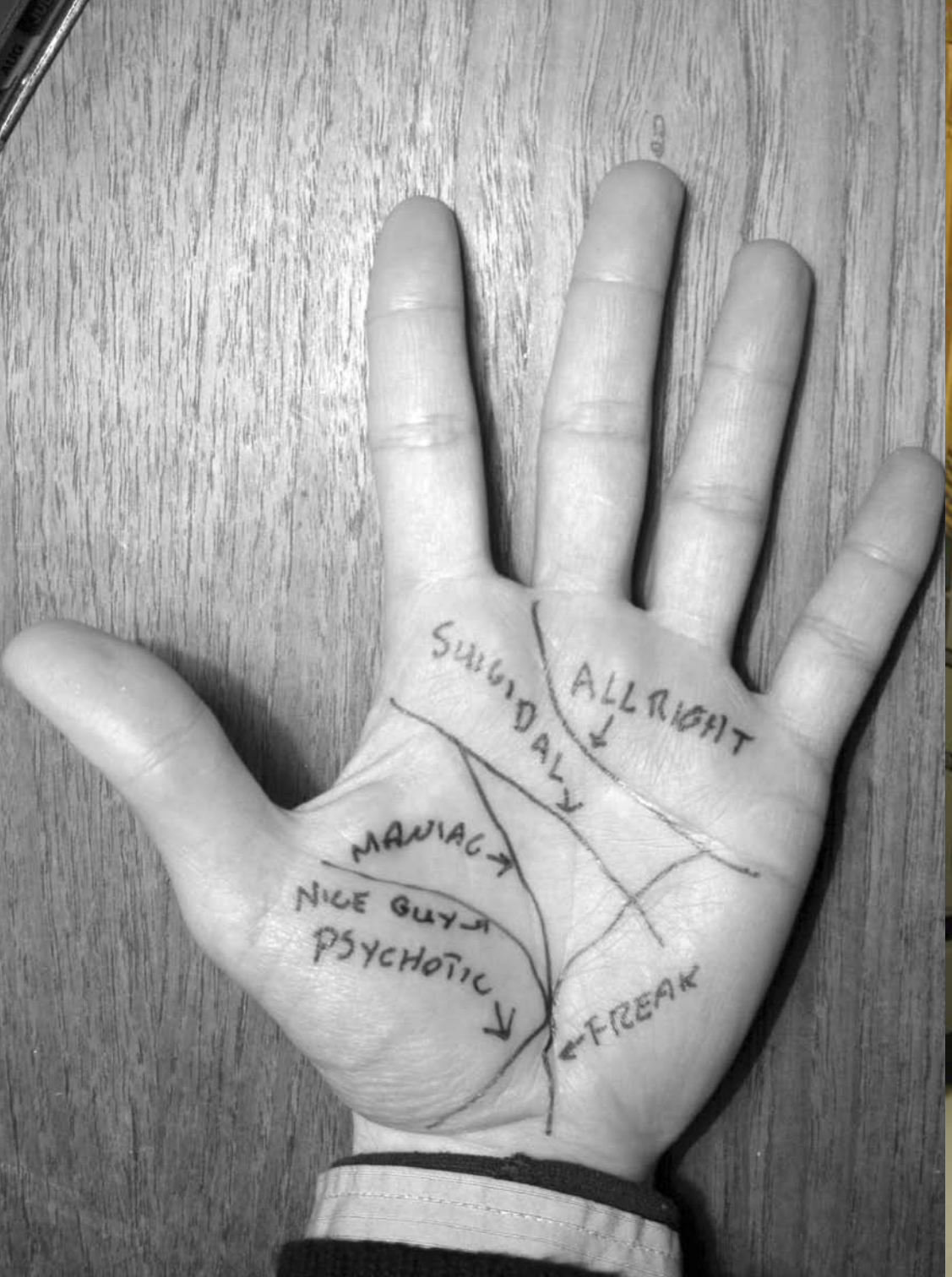

MONDAY ON THE JOB
DRAWING



NEW
NEW

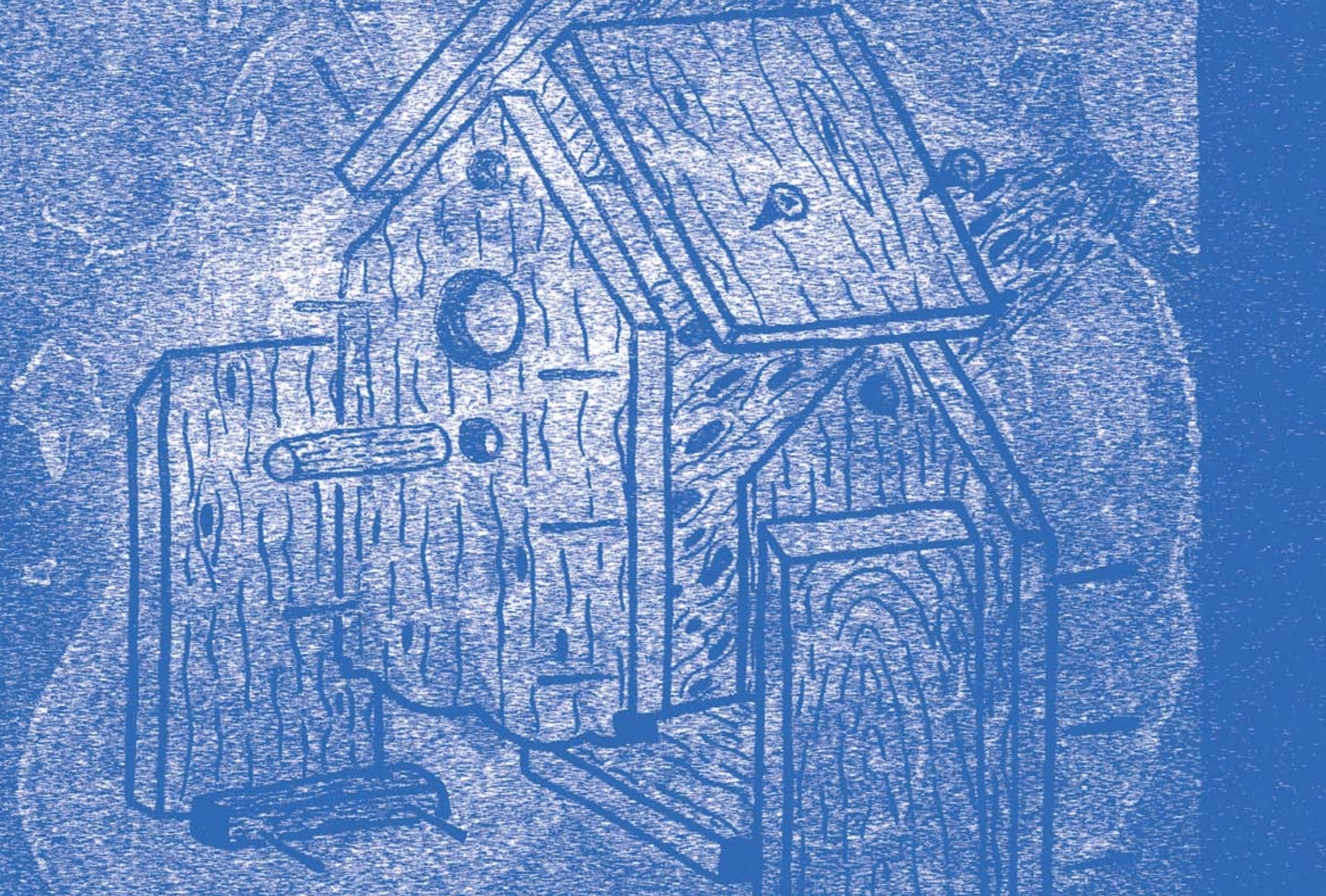


BONUS
MATERIAL

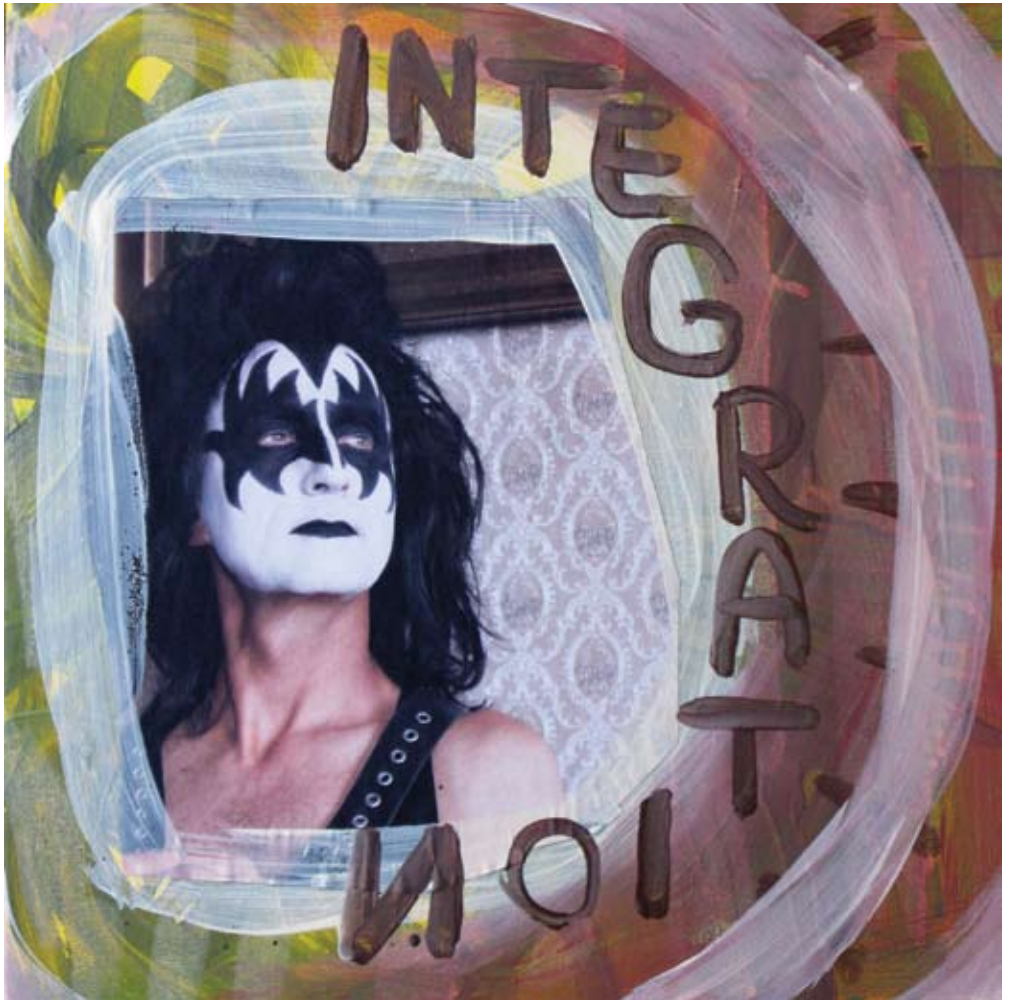

SUICIDAL
ALLRIGHT
MANIAC
NICE GUY
PSYCHOTIC
FREAK

CHEAP WINE
BY
MICHAEL NORRE
WARNING
DONT SMOKE
HITLER'S
CIGARETTES
HITLER
2008

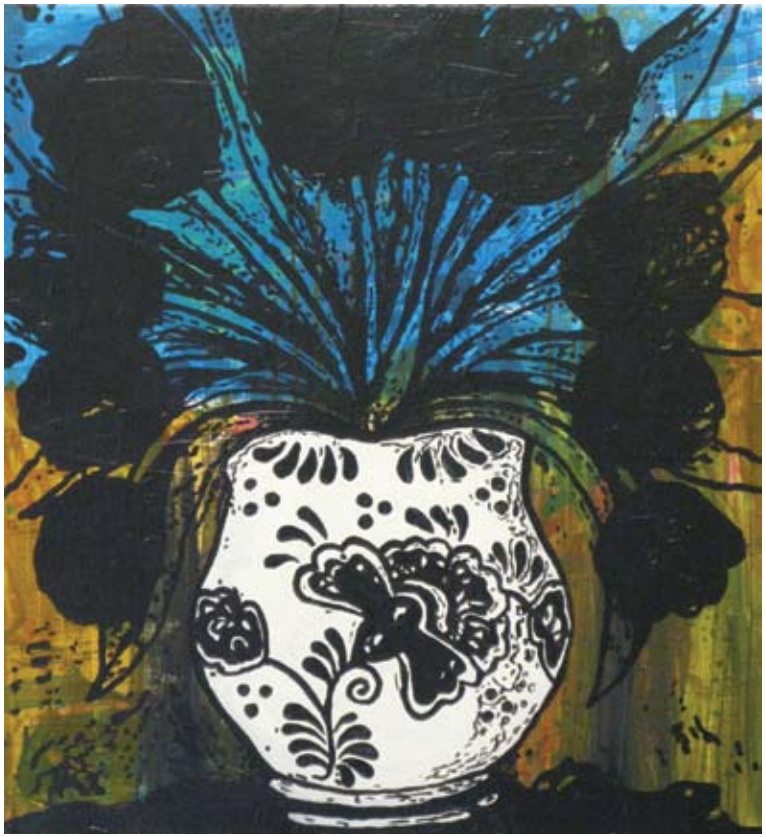
SLEEPING
CELL

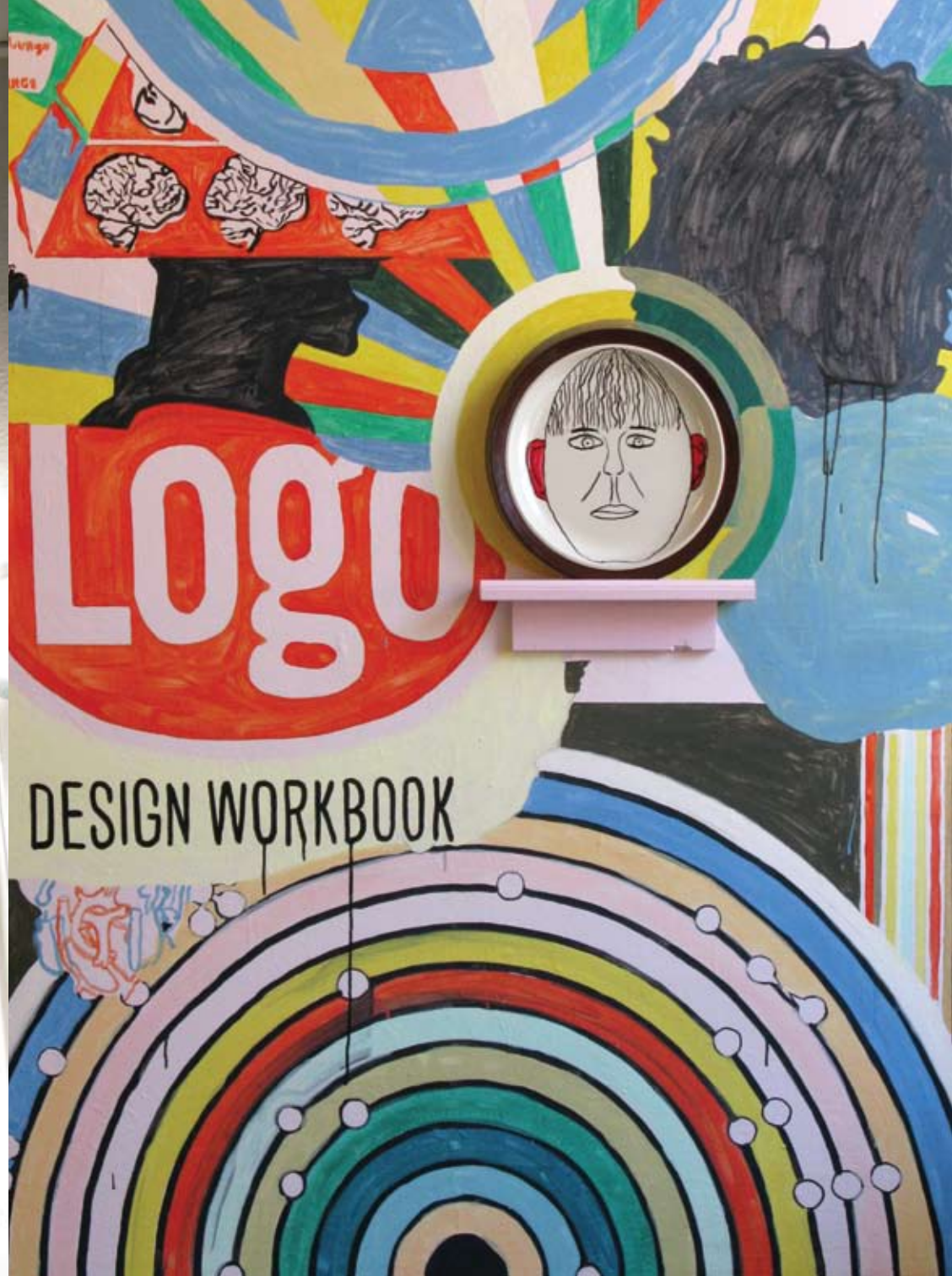


DU ER
HER

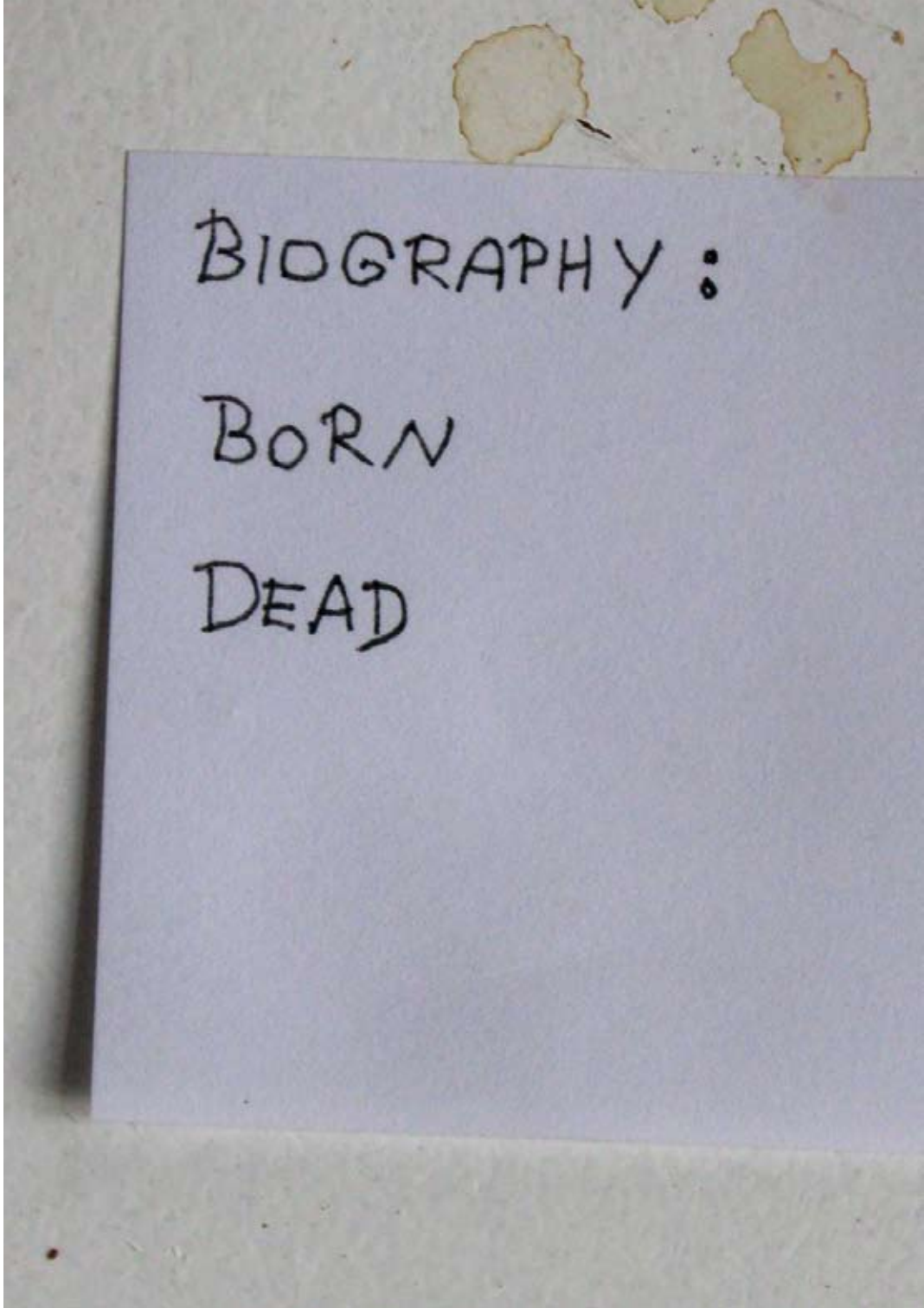

INTEGRATION

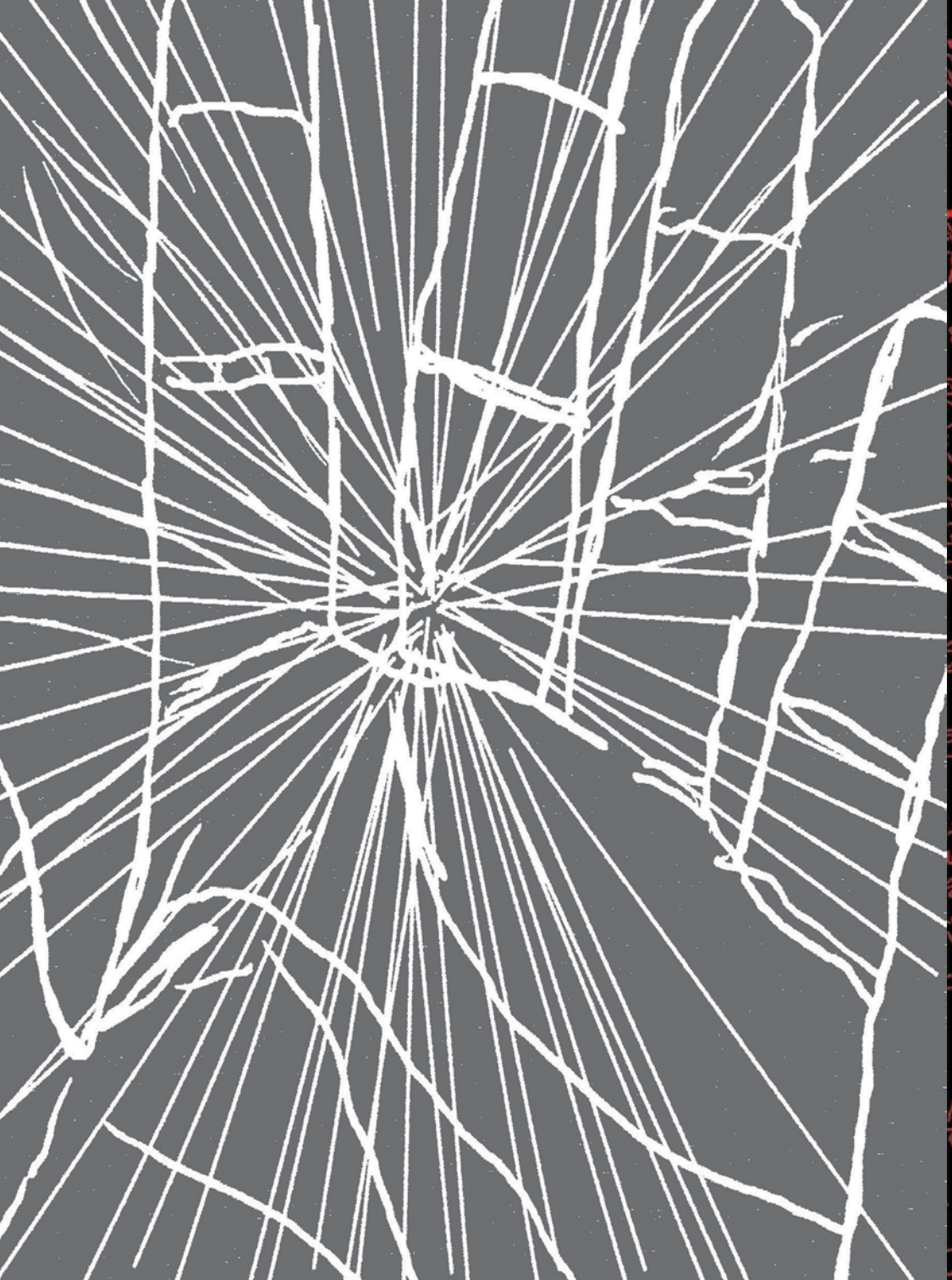
OPEN
ENTER
TAINMENT
COMPLEX



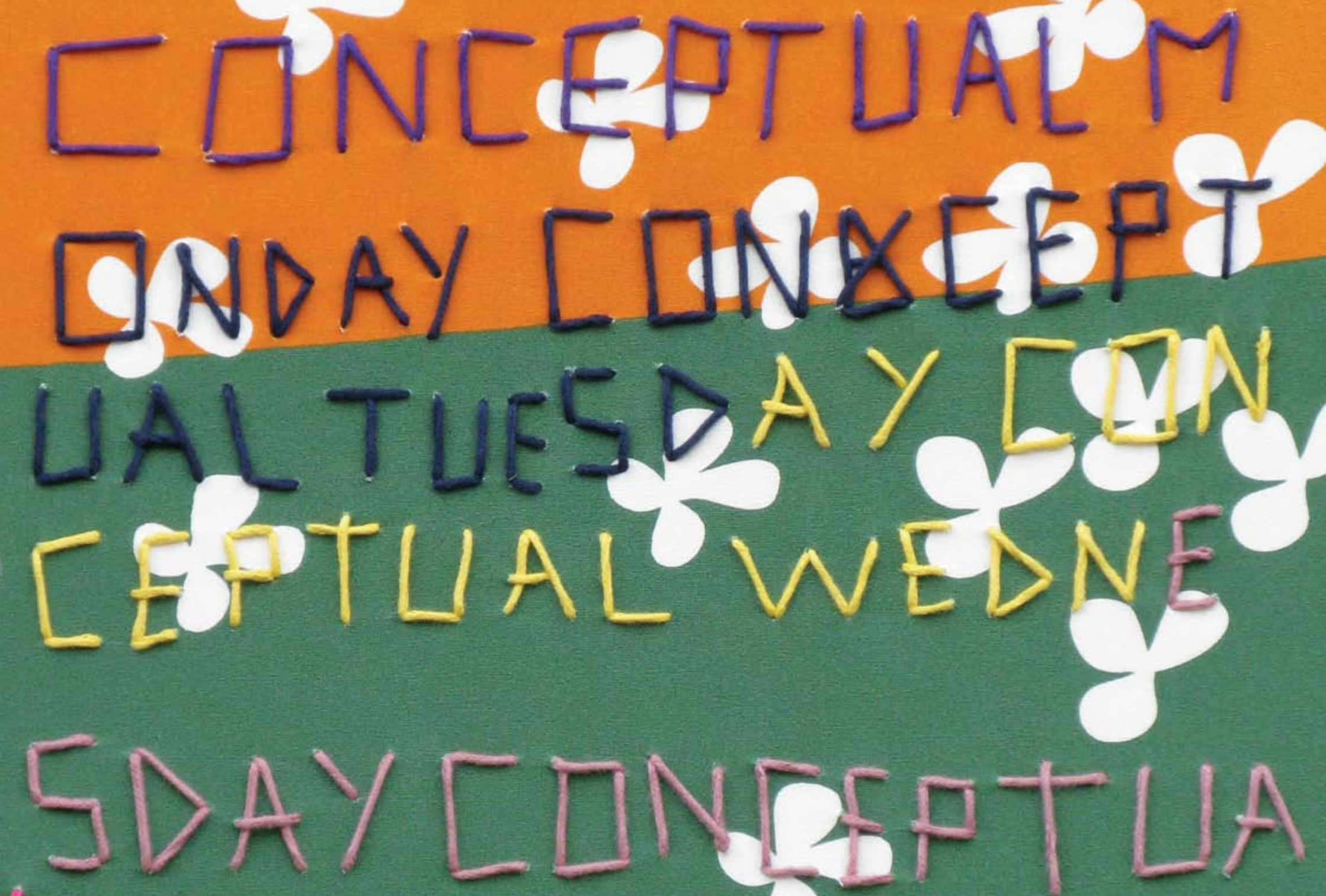

Logo
DESIGN WORKBOOK

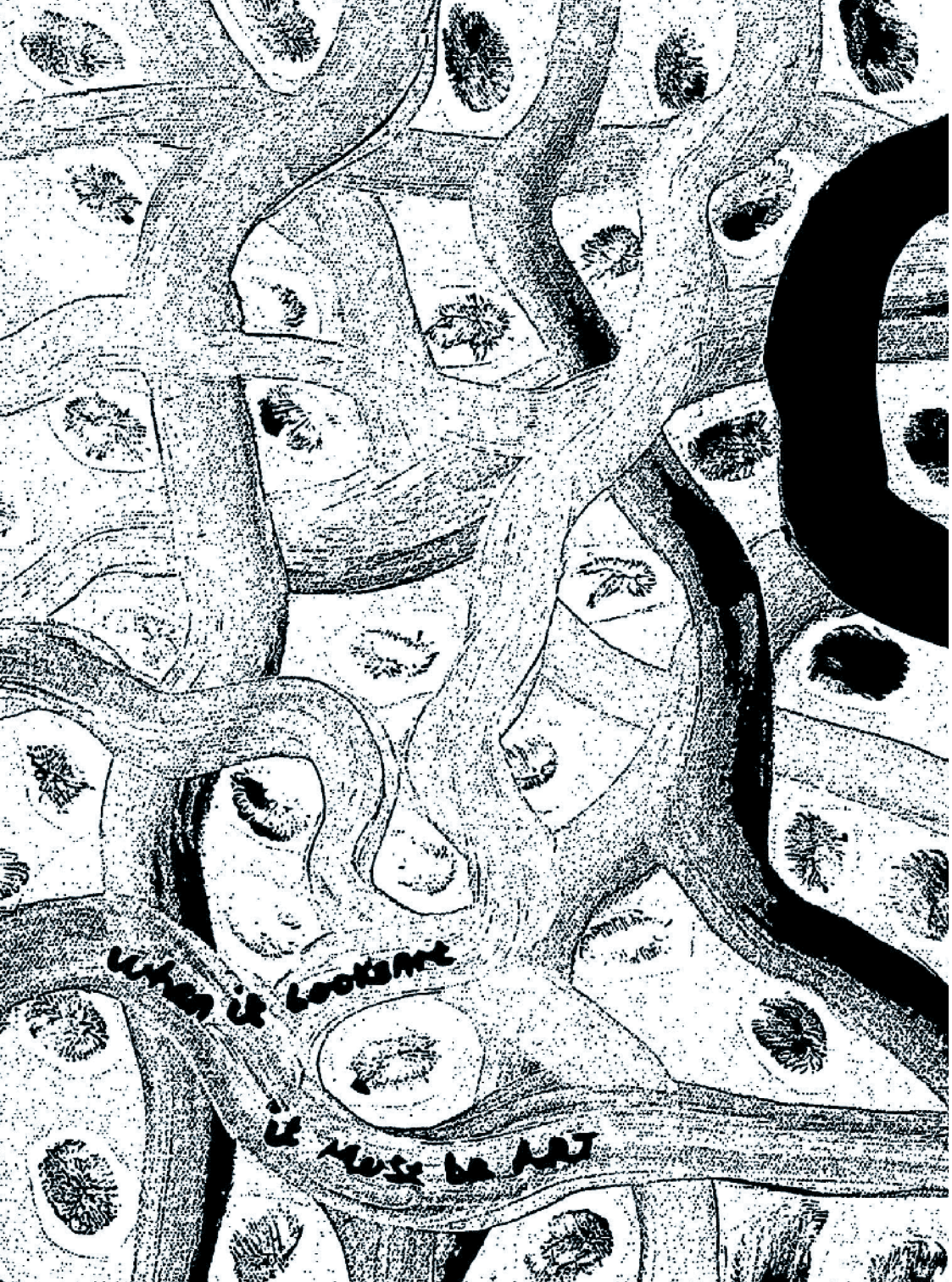
NEW
WHILE WE FLY
AROUND THE SUN
DRAWING

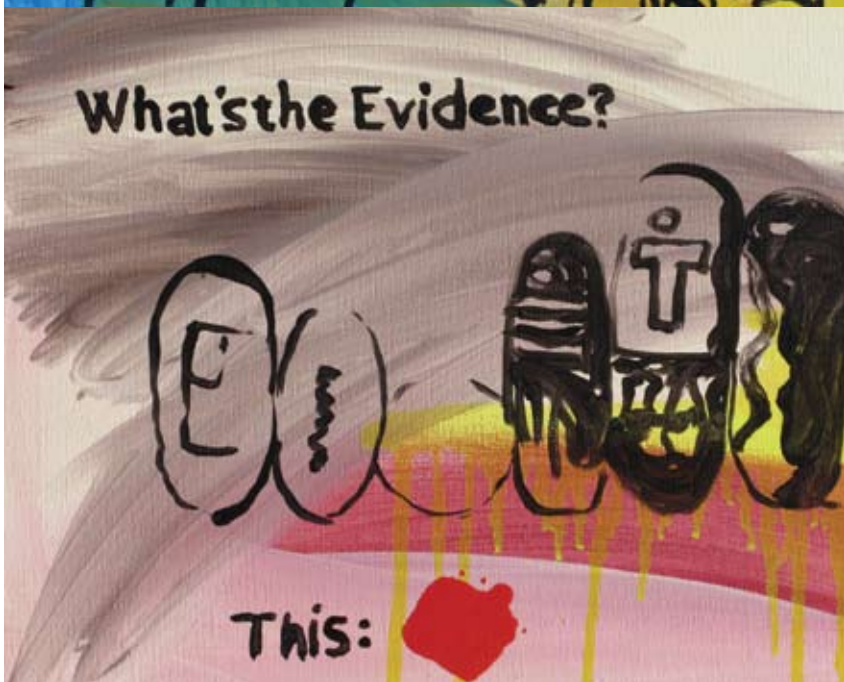

BIOGRAPHY:
BORN
DEAD



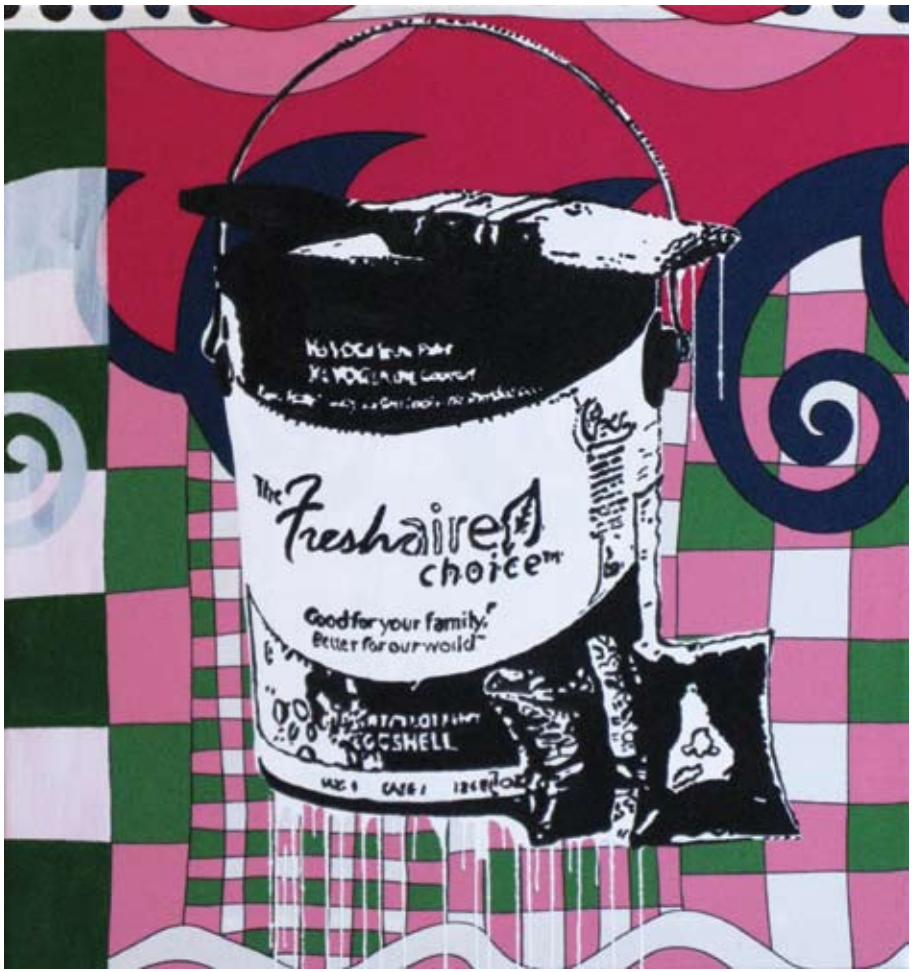
WOMEN
HELL

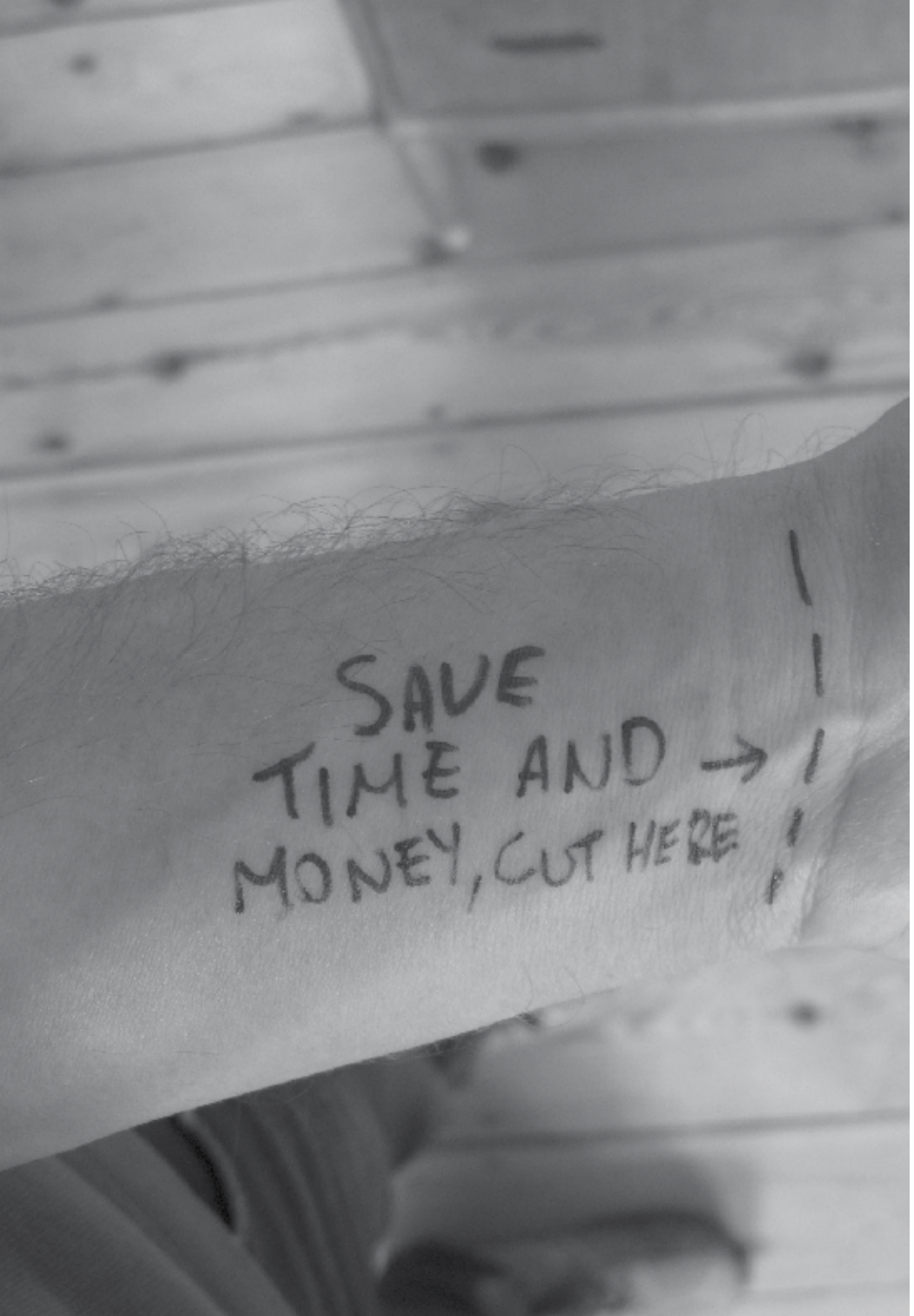

CONCEPTUALM
ONDAY CONCEPT
UAL TUESDAY CON
CEPTUAL WEDNE
SDAY CONCEPTUA


What is looking
it must be Art


What's the Evidence?
This:

OATS


The Freshaire choice™
Good for your family.
Better for our world™
OCEAN SPRAY
CRANBERRY SAUCE


SAVE
TIME AND →
MONEY, CUT HERE !

ON
ACTING in
TELEVISION
COMMERCIALS
for FUN AND PROFIT

NO
LOGO

Produktion: Mediefabrikken ApS | www.mediefabrikken.dk
Forord af Jan Bäcklund
Layout: Mikkel Henssel & Michael Norre
Forlag: Diamond Docs Press | Støttet af MONTANA A/S
Copyright: Michael Norre & Diamond Docs Press, 2008
michaelnorre@gmail.com | www.dkart.dk | ISBN 978-87-990644-4-1