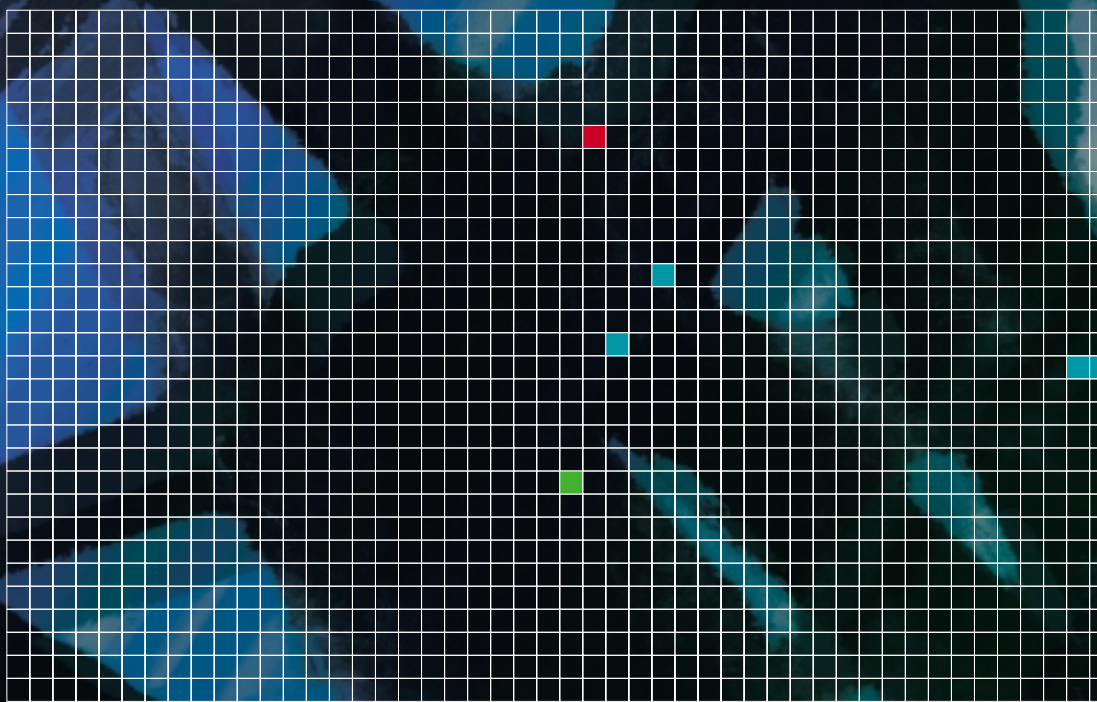


u © m a g



tema:

krop & sjæl





.....der ligger åbenbart noget dybt i, at når vi indretter os på en bestemt måde, så indretter vi samtidig vores bevidsthed. Sådan at vi, to minutter efter, at vi har gjort det, føler, at her er der en vidunderlig overensstemmelse mellem vores sind og vores verden, - fordi vores indre adapterer sig fuldstændig fabelagtigt til omgivelserne uden for os.

Før skriften var billedet - formoder vi. Når en hulemand ville meddele sig til stammen og de følgende slægter tegnede han billeder af sin verden. I Ægypten udviklede billedtegnene sig hurtigt til et raffineret skriftsprog, hvor billedet kunne være enten lyd- eller betydningsbærende eller begge dele. I Kina var historien den samme: Simple billeder blev til begreber og lyde og blev efterhånden til skrifttegnene vi (eller i al fald kineserne) kender i dag. I Kina har man dog bevaret skriftTEGNET. Det forestiller stadig det det betyder og for enhver kineser er et ord således både en abstraktion - en lyd, der betyder noget - og noget helt konkret - et billede af det, tegnet betyder. Heri ligger kulturen. F.eks. er tegnet for "godt" et billede af en kvinde og et barn. Hvad ville vi tegne hvis vi skulle tegne ordet "godt" - se det er et "kvindeogbarn" spørgsmål. Et hus? En bil? Et hjerte?

klipsekunst er populært. I computerbladene er der jævnligt bonus cder med 10000, 50000 eller 100000 fantastiske cliparts. Og på alt materiale man modtager fra skoler, børnehaver og semiofficielt privat hold så som invitationer og hundeefterlysninger er der små tegninger af lagkager, hjerter, truthorn, lys, biler, gran, raketter eller hvad årstiden nu kræver. Dekorationslysten må være umættelig, eller skriftsproget må være tomt.



art

Hvorfor sker dette? Vi vil gerne tro at alfabetet repræsenterer et højere udviklingsstade end billedtegn. At det er et udtryk for vor overlegne intelligens, at vi udviklede dette simple system, der kan udtrykke alt og ovenikøbet danne nye aldrig hørte ord (som f.eks. trufte, monsk eller bromklasin), der er umiddelbart aflæselige for alle lige med det samme - noget som f.eks. kinesisk ikke er i stand til.

En banalitet - men en sand banalitet i denne forbindelse - er at PC revolutionen har medført store forandringer i vor allesamens tilværelse. En af disse forandringer, og nok ikke den mindste, er at det er blevet muligt for alle at kommunikere i tegninger - endnu ikke helt i stedet for ord men som et supplement. Vi har chatters :-), :o), :-o, ansigter og vi har fænomenet clip art. Klipsekunst.

Spørgsmålet hvad tegner vi når vi vil fortælle? - der for 20 år siden ville være meningsløst - da var det kun kunstnere og forelskede teenagere, der tegnede i deres breve - bliver aktuelt nu, hvor skriftkulturen efter en kort opblomstring af en varighed på omkring 100 år er i opløsning igen. I tidligere tider var det at kunne skrive og læse en kunst forbeholdt eliten. I det daglige liv havde man ikke sådan brug for at kommunikere med skrifttegn. Strøjer og kruseduller kunne bruges til at markere ejerskab og ellers kunne man jo snakke sammen. Skriftens kultur er om ikke ved at slutte nu - så dog under stor forandring. Det er der mange grunde til og jeg vil ikke stille mig i køen af hændervridende humanister, der jamrer over den moderne tids fortrædelighed. Det er sikkert udmærket, at det er sådan. Grunden til at folk ikke kan skrive deres modersmål er formentlig ganske simpelt, at de ikke har noget at meddele hinanden i det medium, altså skriften og så er den ikke længere. Men et faktum er det: De fleste mennesker i dag (inklusive en stor mængde professionelle sprogbrugere, som f.eks. journalister) er ude af stand til i en skriftlig form at meddele sig præcist og fejlfrit til omverdenen.

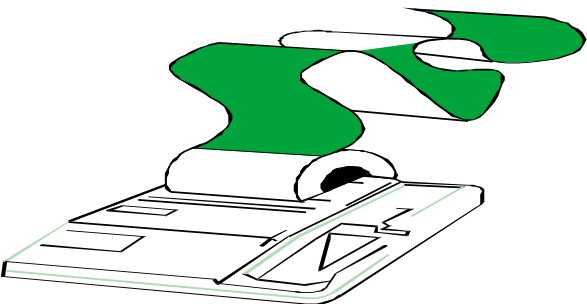


Er det (oh skræk!) i virkeligheden sådan at alfabetet er en nødløsning, og at vi egentlig hellere vil udtrykke os med billeder? Har vi en billedtrang, der er større end vor begrebstrang? Eller er vore begreber frosset fast og har vi mistet evnen eller lysten til at nuancere dem, så vi ligeså godt kan bruge billeder i stedet for?

En fortolkningsmodel er, at tegninger er
besjælede og at de derfor kun kan
kommunikere det, deres afsender (og hermed
mener jeg præcis den person, der fremstiller
tegningen) putter i det. Når tegneslave nummer
119 på en koreansk fabrik for klipsekunst, eller
hvor sådan noget nu bliver lavet, producerer en
lagkage, er det et professionelt stykke grafisk
arbejde, han leverer. Men da han ikke skal
invitere til sin fødselsdag, har tegningen ikke
noget liv. Eller den ville måske have det, hvis
han selv brugte den. Og det er denne livløshed,
der skinner igennem alle de mange lag af
lagring tegningen, har været udsat for. En
sådan tanke er helt og aldeles politisk ukorrekt,
for hvad skal vi dog stille op med sådan et
begreb - sjæl - i en tegning? og hvordan tegner
man det?

En anden mulighed er, at det er imellem teksten og billedet,
at hunden er begravet - at der skabes udtryk. Et ladet felt som
ikke lader sig beskrive med ord, fordi det ikke er sprogligt.
For at kommunikere skal dette sammenstød basere sig på en
spænding - på forskel. Det vil altså sige, at tegningen må
modsiges eller uddybe det sprogligt udsagte. Hvis tegningen
blot siger det samme som ordet eller ordene får vi tværtimod
et energitab, der berører både ordene og tegningen deres
værdi.

Det mærkelige, og det der altid har udfordret
mig ved klipsekunst, er dens tavshed og
derfor påfaldende nok dens manglende evne
til at kommunikere. Selvom den konkrete
klipsetegning ud fra en rent grafisk
synsvinkel er udmærket, god eller endog fin
og ordene den skal smykke er velvalgte, så
sker der i sammensætningen noget - noget,
der tager kraften ud af begge dele.
Det er et mysterium for mig. Det er min
påstand, at selv den mest ubehjælpeligt
personligt tegnede lagkage for eksempel vil
kommunikere stærkere end den smukkeste
klipsekunst lagkage.



Som med al anden usikkerhed er den bedste måde at f den
udryddet at anstille et eksperiment.

Nedenfor har vi skrevet den banale s tning. Jeg elsker dig.
S tningen er valgt fordi den b de er banal, men samtidig det
mest sj lsrystende udsagn man kan sige til et andet menneske.
Vi har s prøvet at kombinere s tningen med forskellige
klipsekunststiltag.

Jeg elsker dig



Jeg elsker dig



Jeg elsker dig



Jeg elsker dig



Jeg elsker dig



Jeg elsker dig



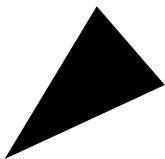
Jeg elsker dig



Klipsekunst er en slags
brugsgrafikkens ready makes. Og
ligesom ready makes kan de kun få
mening hvis de flyttes ud af deres
kontekst.
Som Duchamps tissekumme,
der ville miste enhver
kommunikationskraft, hvis den blev
flyttet fra galleriet ind på et pissoir.

Between the idea
And the reality
Between the motion
And the act
Falls the shadow.

T.S. Eliot



homo metonymicus



Per

Aage

Brandt

Februar 2001

MENNESKET OG TINGENE OMKRING DET -
EN METONYMISK MEDITATION

UCmag (■) taler med Per Aage Brandt (■)

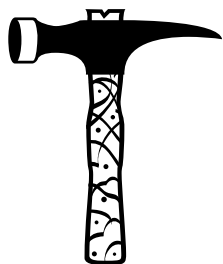
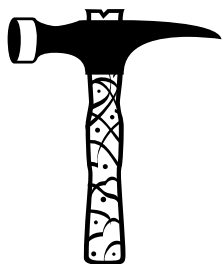
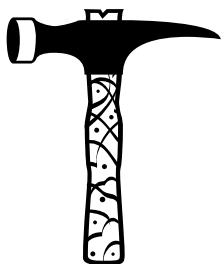
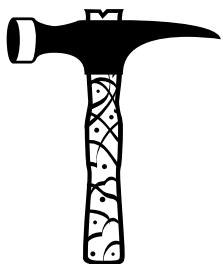
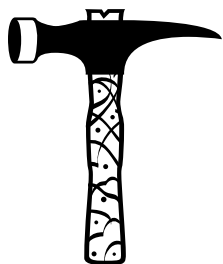
- Vi bruger metaforer fra teknologien for at beskrive mennesket. Engang var mennesket en mekanisk maskine, så en gramfon, så en båndoptager, og i dag handler det hele om software, DNA og koder - og så "er" mennesket pludselig netop dette. Hjernens "er" en computer... Så er spørgsmålet: Hvilken vej vender det? Er det sådan at bevidstheden udvikler sig, og pludselig ser man teknologien, eller er det sådan, at man snubler ind i teknologien, og at den teknologi, man snubler ind i, får os til at omtolke hele vores tilværelse?
- Ja, begge dele er jo tilfældet. Der er nogen, der udvikler teknologien som forlængelser af vores instrumentelle lemmer, arme og ben og fingre osv., og der er nogen, der ikke udvikler den, men derefter snubler over den. Og de, der snubler over den, reagerer på denne pudsige måde, ved at identificere sig med den. Og dermed får man det problem, der giver anledning til teknologikritikken, - som er en schlager i det 20. århundredes filosofi, nemlig at teknikken forvansker det oprindelige og autentiske menneske, osv. Sikker er det, at vi har en ejendommelig tendens til simpelthen at tage teknikken til os meget hurtigt, og til at føle over for den, at når den forlænger vores lemmer, så er den også et slags udsagn om, hvem vi er. Man kan se, f.eks., når folk kører bil, at de jo ikke oplever køretøjet som et eksternt monstrum: man oplever, når man kører bil, at man selv "er" den krop, som bilen udgør. Sproget siger det direkte: "Nu parkerer jeg", siger jeg, det er ikke sådan, at nu sidder jeg som chauffør og parkerer det eksterne monstrum. Så "jeg" er altså helt derude og er blevet en firkantet ting med 4 hjul på. Selve det at kontrollere en eller anden forlængelse af sig selv, bare en eller anden trillebør, er det samme som at strække sig ud over sig selv og at sige 'jeg' om det hele. Alt hvad vi kontrollerer - blot i nogen grad - kalder vi 'jeg'. Og når vi så ser nærmere på det, finder vi også, at det fortæller os noget om vores væsen, tilsyneladende, skønt på det punkt stiger filosofierne selvfølgelig af og siger: Nu må I stoppe, det er jer selv, der har lavet det; det kan ikke være dette tilfældige grej, som I tilfældigvis har lavet nu, der kan sige noget væsentligt om, hvem I er altid... Men fordi den er så fascinerende, kan teknologien have denne fremmedgørende effekt på mennesker. Det spørgsmål, jeg ville stille, er dette enklere, underliggende, om, hvad det egentlig er, der gør, at vi forholder os så følelsesmæssigt og identificerende til alt, hvad vi designer - alle vores artefakter. Alle de ting, som hører til menneskeverdenen. Alle de ting, vi samler op fra naturen og gør til artefakter ved bare at samle dem op. Et af de enkleste eksempler er, at vi lærte at regne ved at samle nogle små sten op, det er dem, som latinerne kaldte calculi, i ental calculus, og så opfandt vi en "kalkule", som gik ud på, at man ved at flytte rundt på disse sten kan lære at addere og sågar at multiplicere, ved bare at stille dem op i rækker, osv. Og så er de, disse småsten, pludselig et udsagn om os selv, nemlig om vores "kalkulerende" tanke...
- Så bliver de et billede af den måde, vi tænker på?
- Ja, der ligger åbenbart noget dybt i, at når vi indretter os på en bestemt måde, så indretter vi samtidig vores bevidsthed. Sådan at vi, to minutter efter, at vi har gjort det, føler, at her er der en vidunderlig overensstemmelse mellem vores sind og vores verden, - fordi vores indre adapterer sig fuldstændig fabelagtigt til omgivelserne uden for os.
- Er det så, fordi sproget er fattigt og ikke selv kan beskrive os, at vi er afhængige af disse ting, der fortæller os, hvem vi er? Man ville jo gerne

tro, at vi var bevidste væsener og derfor selv var herrer over vores udvikling. At vi gjorde og vidste ting, fordi vi nu selv ville noget; men denne feedback-proces går straks ind og erstatter vores sprog? Du kan ikke beskrive dig selv som en regnemaskine, men i det øjeblik du ser den, synes du, den ligner noget inde i dig ?

- Det er jo i hvert fald netop det, der sker. Jeg tror, at sproget simpelthen i sine ejendommelige formuleringer, såsom "nu parkerer jeg", imiterer noget, som bevidsteden allerede gør, og som gør det meget nemmere at tale. For ellers skulle man sige noget meget mere indviklet. Man springer over, og sproget er vældig dygtigt til at springe over, forkorte, i en sådan grad at vi må spørge : Hvor i alverden har det dog lært det fra? Her er der altså noget, der præger hele vores omgang med den menneskeliggjorte del af omverdenen. Altså den designede verden, artefakternes verden. Neurologer har taget tid på vores kategorisering af artefakter versus naturgivne objekter, idet de viste forsøgspersoner tegninger af sten og dyr, osv., og på den anden side af maskiner. Resultatet er, at når vi kategoriserer genstande - altså ikke alene perciperer dem, men også tænker på, hvilken kategori de tilhører, altså hvad de er og hvad de eventuelt er til, osv., idet vi giver dem et navn og dermed en betydning, så går det meget hurtigere for os at bestemme et artefakt end at bestemme en naturgenstand. Man skulle tro, det var omvendt, ikke ?
- Det skulle man.
- Man skulle tro, at vores hjerner, efter de mange tusinde evolutionsår, var vant til at opfatte naturens genstande hurtigt, mens artefakterne, som er nye og mærkelige, ville give anledning til langsom undren. Det modsatte sker. Det er ikke et spørgsmål om ret mange millisekunder, men det er en signifikant forskel, idet vi altså er bedre til artefakter, end vi er til naturgenstande. Det vil altså sige: Design, synes vores nervesystem, er mere naturligt for os end naturen. Vi vil hellere have de ting, vi selv laver, end dem, vi finder eller ser langt borte. Man kan fundere over, hvordan det kan gå til; man kan tænke sig, at de ting, som vi møder i naturen, er tvetydige. Hvis det nu er dyr, kan de enten spises eller de kan spise en, og det må straks afgøres: Skal vi jage eller flygte? Interaktionen skal lige forhandles. Mens når det drejer sig om en kaffemaskine, er der ikke nogen større tvivl om, hvad den kan... Den kan kun én ting. Den kan godt være farlig, men man kan let se, hvad den er "til". Jeg tror, vi skelner mellem de tre faktorer, der indgår i vurderingen af et artefakt, og måske også af en naturgenstand, men i hvert fald et artefakt. Det er de samme tre ting, man må have med i en økonomisk betragtning: Hvad koster sagen i energi - det kan være anskaffelsesenergi, som vi kalder penge, men også driftsenergi, altså: hvor meget spiser den? Hvor stort er det ønskede udbytte? Og hvor meget støjer den? Min egen kaffemaskine, f. eks., støjer for meget og laver for lidt kaffe, den koster til gengæld ikke særlig meget, så den er undskyldt. Optimum er, at nummer to - udbyttet - er en stor kvantitet, og at nummer et og nummer tre - pris og gene - er små kvantiteter. Et dårligt artefakt har høj pris og er til stor gene, mens det giver et ringe udbytte : det koster det hvide ud af øjnene, larmer forfærdeligt og forurener, og frembringer næsten intet; det er ikke et godt objekt.
- Et luksusprodukt?
- Måske. Det er i hvert fald denne kvantitative kalkule, vi bruger på artefakter. Mens når vi ser en tiger, så tænker vi ikke: "hvad koster den?". De fleste naturlige ting er utæmmelige. Hvis de kan tæmmes, går de over i artefakternes kategori, f. eks. en hund: hvad koster den at fodre, hvordan kan den hjælpe mig, og hvor meget støjer den? Det vil sige, vi går fra en kvalitativ kategorisering af de farlige og tvetydige naturgenstande til en kvantitativ kategorisering af artefakter, en

betragtning, som er meget hurtigere, fordi vi ved, hvilken slags adfærd hos os selv de kan vedrøre. Stole er kun til at sidde i, man behøver ikke at overveje, hvad man også kan bruge dem til, - om de muligvis kan bruges som musefælde eller våben.

- De er entydige?
- De er langt mere entydige. De besidder til gengæld en æstetisk tvetydighed, som man kan spille på. Man kan antage, at skønhedseffekten ved artefakter har noget at gøre med, at man kan aflede opmærksomheden et øjeblik fra deres funktion. Og i så fald sætter man jo kategoriseringshastigheden ned, så de kommer til at opføre sig en lille smule som naturobjekter. De bliver lidt farligere, og de bliver lidt smukkere. For æstetikken er jo grundlæggende knyttet til naturobjekterne.
- HD: Hvorfor laver vi ting, som vi synes er vore fjender, selv om de egentlig er nyttige? Eksempelvis din computer. Er det, fordi den moderne teknologi ikke har nogen umiddelbar sanselighed knyttet til sig? Den kan man næsten kun forholde sig intellektuelt til; mens det at gribe en hammer berører dine sanser. De ting, vi har om os nu, har ikke denne sanselige kvalitet. Tag hele kritikken af teknologien: folk kan skrive teknologikritik på deres computer, men synes alligevel, det er vigtigt at kritisere... Når man ser tilbage på for 100 år siden, f.eks. i Johannes V. Jensens 'Den Gotiske Renaissance', er der nogle fantastisk begejstrede beskrivelser af vores maskiner, og den begejstring ser man ikke meget af i vores kulturkreds mere, her ser man mest bekymrede mennesker?
- PAB: Hvis vi går tilbage, f. eks. til den tidlige renaissance, ser man, hvordan kunstnere som en Leonardo da Vinci var dybt betagede både af maskinerne og af formen i kunst, og af naturfænomener såsom hvirvler i vand. Hvirvlerne var interessante, fordi man kunne styre vandløbene, man kunne udtænke diger og pumper, såvel som man kunne udtænke snedige våben; og alt dette var der nogle, der også var interesserede i, at man gjorde, - det var aspekter af kunstnerens opfinderintellekt. Denne indstilling har ændret sig gennem de følgende århundreder. Dengang kunst betød kunnen, var ingeniører og kunstnere jo principielt gjort af samme stof - meget ofte i hvert fald. Det var tilfældet helt tilbage i den græske oldtid, hvor den abstrakte tænkning blev udviklet i sammenhæng med forsøget på at forstå, hvad ballistik var for noget - altså hvordan et legeme, der kastes, bevæger sig i en ikke-kaotisk bane - eller hvor meget vand der fortrænges af et skibsskrog, hvor meget et skib kan bære, og hvorfor der er en forbindelse mellem vægt og vandfortrængning, og lignende problemer. Der var en mere kunstnerisk, legende forbindelse mellem kunst og teknologi. Design har jo en hel del at gøre med spørgsmålet om forholdet mellem kunst og teknologi. Direkte sagt er det endda hovedspørgsmålet, vil jeg mene.
- Nu har vi en tendens til at forsøge at skille dem ad. Vi siger, i vores modernitet, at noget, der er barberet helt ned til den nøgne funktion, også er smukt?
- Det er den funktionalistiske æstetiks dogme. Hvis noget er nøgent, er det også sandt, fordi det intet skjuler; man kan se, hvad det "er": en telefon, som er gennemsigtig og lader os se kablerne i den, eller huse, som er skrællet ned til blanke og firkantede facader. Alt andet er i den funktionalistiske æstetik blot pjank. Derfor er den postmoderne arkitektur en genkomst af det pjankede... Men nu er denne funktionalistiske holdning heldigvis ved at fortage sig. Heldigvis, for det er dog en sørgelig kultur, der kommer ud af en så skrællet, pjank-løs æstetik.



- Men så synes man jo også, at man står over for noget, der mangler noget 'mere', og dette 'mere' er det så utrolig svært at få fat på.
- Det har netop noget at gøre med det første spørgsmål om forskellen mellem naturgenstande og kunstige genstande, altså artefakter. Naturgenstande har langt mere "sjæl", end artefakterne har. Forskellen mellem de to ting, vi gør - mellem den kvalitative og den kvantitative tænkemåde - er en forskel mellem sjæl og ikke-sjæl. Den kvalitative tænkemåde, vi anvender på naturgenstande, er besjælende: vi vil se, om der mon er "liv" i genstandene, og hvilken slags liv det mon er. Er der bevidsthed i dem? Hvis der er, skal vi indstille os på interaktion. Ellers har vi en livløs genstand. Men hvis noget er livløst, og det dog er smukt, er det, som om det alligevel har "sjæl". I bogstavelig forstand. Vi animerer.
- Så dekorationstrangen er et forsøg på at ...
- Det er åbenbart en uimodståelig trang til at animere. Man kan også se på de tidligste stenalderfund af våben og redskaber, at de meget ofte er dekoreret. Der er indridset menneske- eller dyreportrætter på dem, eller rytmiske, abstrakte figurationer. Det har åbenbart været uimodståeligt, måske fordi ting, som man er i berøring med, kropsligt, ikke altid bare adlyder og udfører det, man beder dem om. Tænk på et sværd: det kan knække, eller det kan være i balance, når det møder et andet sværd; et sværd får jo et navn, det hedder Skræp eller Excalibur, eller hvad det nu hedder, og det udsmykkes. Det bliver dekoreret med smykker på skaftet, og man kan ligefrem tale til det. Det gør man før kampen, så man er sikker på, at det opfører sig som en trofast tjener, ellers er man dårligt betjent. Man forlænger sig selv ud i noget, som der derved kommer "liv" i, og på dette punkt kan man sige, at der består en skarp kontrast til det, vi har oplevet i de sidste par hundrede år med teknikken, nemlig en adskillelse af kunst og teknik. Teknikkens genstande er blevet ned-kvalificeret og op-kvantificeret, man måler dem på deres kvantum af relativ effektivitet; den økonomiske måde at tænke på betyder, at maskinerne og alt det grej, vi omgiver os med, i virkeligheden bliver os fremmede. Det er det samme, som en krig i oldtiden oplevede, hvis han var nødt til at låne et sværd af nogen. Så ville han ikke vide, hvad det var for en sjæl, der var i det. Den ville ikke være til at få fat i, ikke til at få kontakt med, og så bliver man utryg. Man opnår altså en form for genstandskontakt. Måske er det sådan, at alle artefakter - man kunne udvikle en hel artefaktteori herudfra - at de for os indebærer dette dilemma: at hvis de er fremmede for os, helt fremmede, så man ikke kan opnå nogen kontakt med dem, så giver de anledning til angst. Men hvis man kan vide noget om dem - fra hvilket sted de er, hvilke mennesker der har haft dem i hånden tidligere, eller hvem der har udarbejdet dem - så kommer der et navn på. Hvis man overhovedet kan komme i kontakt med dem, i semiotisk kontakt, altså betydende kontakt, med "hvad der kan vides om dem?", så kan man etablere en art sjælelig forbindelse med dem. Der har du også kunstens funktion...
- Så her har designverdenen sin berettigelse? Den forklarer, hvorfor nogle cylindriske ting, som er kaffekander, ikke blot er mærkelige objekter. Hvis de er signeret af Arne Jacobsen, kan man i det mindste sige: Nå, men der er jo en mand, der har lavet det... Jeg behøver ikke at være bange...
- Ja, forestil dig en computer, der bærer et varemærke. Dette varemærke udgiver måske også et tidsskrift om de mennesker, der designer, udvikler, har med computeren at gøre. Tidsskriftet viser billeder af disse mennesker og fortæller om vanskeligheder og udviklinger. Det spinder computeren ind i et netværk af betydninger, som gør det muligt for "brugeren" at overvinde angsten og forholde sig tilstrækkeligt sjæleligt til apparatet. Jeg tror, det er en sådan menneskelig mekanisme, der ligger bag brands i det hele taget. Man forsøger at formidle en idé om en kultur bag varen. Det er noget, man er ved at blive klar over i forbindelse med brands og marketing i det hele taget. Vi køber ikke noget, vi ikke kan få kontakt med...
- Men hvorfor får vi så dette skarpe skel mellem kunst og videnskab, og hvorfor kunne f.eks. futuristerne i starten af det 20. århundrede omfatte teknologi og udvikling med denne enorme begejstring? Begejstringen for teknikken og dens kraft ophører brat. Og sidst i århundredet får vi et jerntæppe mellem ånd og videnskab...
- Lad os kaste et blik på futurismen, det er ret sjovt. Det tror jeg i øvrigt man bør gøre for alvor, genlæse futurismen. Den er jo et vigtigt element i den første avantgarde i kunsten. Den var stærkt optaget af teknik, også i forbindelse med krigsførelse, og nogle af futuristerne blev militante fascister bagefter. Eller var det allerede. Nogle var krigslyderne fra starten. Marinetti, digteren, f.eks. Og hvorfor det? Man kan rigtignok antage, at det var af eksterne, ideologiske grunde. Men det var det sikkert ikke. Det var snarere, fordi de i teknikken fandt tilbage til våben-interaktionen, til stenalderprincippet om, at et våben er et væsen. Så at teknikken, når den frembringer våben, gør disse våben til væsener. Dem forholder man sig så til kunstnerisk, og det gælder også, hvad futuristerne i øvrigt var optaget af, f.eks. dyrkelsen af hastighed. Den er selvfølgelig vigtig i krigsførelse. Dog ikke kun i krigsførelse, men i de ting, vi er nødt til at gøre hele tiden i den moderne verden, nemlig flytte os. Det giver os jo et intimt forhold til sådan noget som cykler og andre transportmidler, så de bliver nemt personificeret. Og den fascination, futuristerne udviser over for de tekniske genstande, har givetvis noget at gøre med deres kropslige og deres udvekslingsbetingede egenskaber. Ingeniøren var jo stadig lidt af en helt i det 19. århundrede. Han gjorde store ting, og hans bedrifter var heroiske. Han udviklede sin personlighed, idet han byggede "sine" huse og broer osv. Arkitekter har stadig lidt af denne aura...
- De vil gerne også være mere end bare nogle, der sætter ting sammen.
- Alternativet bliver jo klarere og klarere: ingen besjæling, men kalkuleret profit. Og så kommer der en åndelig krise, i og med masseproduktionen af genstande, hvilket marxisterne så udmærket fik fremhævet. De tog fat i, hvad det betyder for vores følelser, når de kommer ud for artefakter, som kun fortæller os, at de er kopier af hinanden. Det er noget, den franske filosof Jean Baudrillard har gjort meget ud af. Han siger, at selve originalen fordufter, sådan at kopierne bliver kopier af hinanden - simulakrer. Det, der går forud for kopien, er slet ikke en original, men bare en matrix, en støbeform, som slet ikke har den stoflighed, som kopierne har. Dette er dybt generende for os, fordi vi så ikke kan knytte os følelsesmæssigt til genstandene, og da går der panik i os. Mange mennesker føler stadig panik ved at gå i supermarkedet og købe simulakrer.
- Jo, man føler jo, at man har et meget angstbetonet forhold til det tekniske, selv om man bliver ved med at dyrke det. Al denne teknologi, som de færreste mennesker kan forholde sig til. De fleste har en eller anden idé om, at det ikke er det egentlige - at interagere med denne allestedsnærværende teknologi. Det egentlige er at gå ud i en skov eller ud ved en sø. Det er det, der er rigtigt, og det at sidde med sin mobiltelefon, det er noget andet noget, som kan være fascinerende, men det er ikke det samme. Det er ikke lige så naturligt...
- Det er ikke lige så naturligt. Man holder meget af at sætte sit personlige, singulære præg på artefaktet. De fleste franskmænds forhold til biler er vist, at jo flere biler de har, jo mere personlige er de.

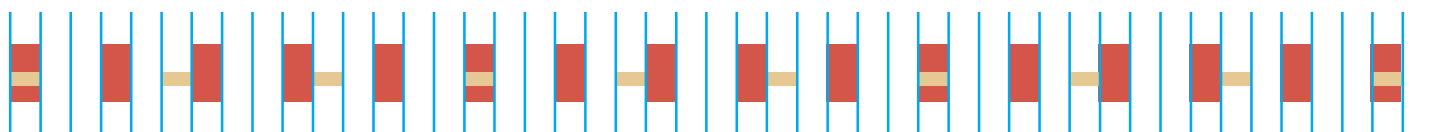
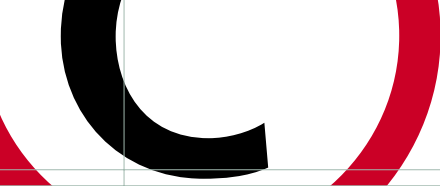


De franske holder meget af deres personlighed...

- Det er en måde at bemægtige sig bilen på. Man skal altså have et kropsligt, ikke-sprogligt og ikke-bevidst forhold til sine ting?
- Ja, men sproget ved det også, og sproget gør det samme med stor fryd, så hver gang vi får de nævnte forkortede udtryk, viser vi, at vi har tilegnet os noget, at det der ude - det er også mig. Så siger vi f. eks.: "Der står en Shakespeare på hylden". Det kan han ikke, han er død, han kan ikke stå på hylden. Men vi forlænger gerne Shakespeare - fra manden hen til bogen. Det er det, vi i den kognitive semantik kalder metonymi. Altså at noget, som er i kontakt med noget andet, eller som er en del af noget andet, simpelthen betyder dette andet, sådan at dette andet opleves som værende til stede. Så det er virkelig Shakespeare, der står dér. Lige så meget som når man går hen og ser hans grav, så er han også dér - han kan åbenbart være mange steder på én gang.
- Men tror du, at vi udvikler os? Man vil jo gerne være optimistisk og tro, at menneskets udvikling er en stigende kurve, at vi bliver bedre og bedre. Hvis vi går helt tilbage til det første spørgsmål, er det jo påfaldende, at DNA'et bliver opdaget nogenlunde samtidigt som den første transistor. Så det er, som om der er noget mentalt - omkring forståelsen af koder? - der åbner sig. Hvis man forestillede sig, at man gik tilbage til Newton og begyndte at forklare ham om netværker og DNA, ville han måske bare ryste på hovedet? Er det en udvikling, eller er det bare en anden måde at forstå på? Hvis man sammenligner med litteraturen, føler vi jo ikke, at vi ikke kan forstå, hvad de gamle forfattere snakker om?
- Med hensyn til udvikling vil jeg sige, at historisk ser samfundet jo ud til at gentage de samme dumheder altid. Der føres lige så vanvittige krige, og lige så dårlige begrundelser bruges, og lige så store forvridninger opstår. Lige så mange massakrer finder sted. Man kan sige, at teknologien gør det vanskeligere at føre politik nu, fordi det er farligere. Og når det går galt nu, går det meget galt. Politisk-historisk set er der formentlig ikke noget som helst fremskridt, men vi arbejder over større flader i den globale verden, vi arbejder i nu. Og det gør jo, at alle de lokale dumheder får globale konsekvenser. Men på teknologiens felt, som specielt historisk område, tror jeg virkelig, man kan tale om udvikling. Altså om en art irreversibel proces, en, som går en bestemt vej, og som ikke går baglæns igen. Politiske udviklinger er reversible, man kan bare myrde sine modstandere, så har man en reversion, ikke? Men når det drejer sig om erkendelse og teknologi, tror jeg matematikeren Lautmann havde ret, når han mente, at netop matematikkens historie er et godt eksempel på en egentlig udvikling. Når man først har fattet noget her, holder man ikke straks op med at fatte det igen. Da tager man fat, hvor nogen slap og går videre derfra. Men erkendelsen kan bare ikke bruges som målestok. Det er jo ikke sådan, at et normalt menneskeliv vokser i indhold. Og at børnene derfor lever et rigere liv end forældrene, generation efter generation. Men i teknik og videnskab kan der være tale om udvikling. Menneskene er de samme. Men så sker der selvfølgelig det, at netop dette område projiceres til de andre områder, sådan at det giver os et alment indtryk af, at vi derfor nok allesammen er blevet klogere. Det er jo igen, kan man sige, en speciel effekt af det almene forhold, at man projicerer sig selv ud i sine artefakter. Hvis artefakterne bliver bedre, så må vi jo selv være blevet bedre... Det er vi rigtignok ikke, men sådan kan vi opleve det. Vi kan endda næsten ikke lade være med at opleve det på denne måde. Den politiske fremskridtstro er simpelthen resultatet af en projektion fra et område til helheden. Endnu et eksempel på den nævnte metonymiske funktion. Det er nemt at konstatere, at den er på færde alle mulige steder, og den har formentlig sin oprindelse i noget dybt kognitivt, menneskeligt. Hvis du tænker på de tegninger af

mennesker, som et barn laver, er der en kropsboble i midten, og så er der tændstiklemmer, der stikker ud. I de første udgaver er der arme, hvor vi ville have ører, og der er ikke nogen særlig grund til at fremhæve hovedet. Et barn, der begynder at udtrykke sig grafisk meget tidligt på denne måde, har selvfølgelig kropslige oplevelser af at have et indre og et ydre. Hvor sidder sjælen for en baby? Formentlig i maven. Det er der, sulten sidder. Man mærker, at man er sulten eller mæt, og hvad betyder skrigene? De betyder noget med maven, ikke? Sjælen sidder først i maven, altså i kroppens helhed. Men efterhånden som hovedet bliver opdaget, og det bliver klart, at sanserne overvejende sidder i hovedet, og at hovedet kun fungerer, når de andre lemmer fungerer - som f.eks. hvis man løber efter en kat og må bevæge benene, samtidig med at man kigger efter katten, så hovedet og benene fungerer sammen, ligesom hoved og arme fungerer sammen, når man bygger med klodser osv. - får man en projektion af det indre, "sjælen", ud i lemmerne. I starten sidder sjælen i kroppens stamme, så ryger den op i hovedet og derefter ud i lemmerne, ud i ekstremiteterne, og dermed får vi, kan man sige, en gradvis opdeling i krop og sjæl, sådan at den sidste sidder ude i lemmerne, mens kroppen selvfølgelig er givet ved kroppens stamme, ikke? Man har en lille rest af barnets første model, når man siger at sjælen sidder i hjertet. Kineserne har endnu maven som sjælens lokalitet... Ellers sidder sjælen ude i hænderne, så man kan lægge sin sjæl i det, man rører ved.

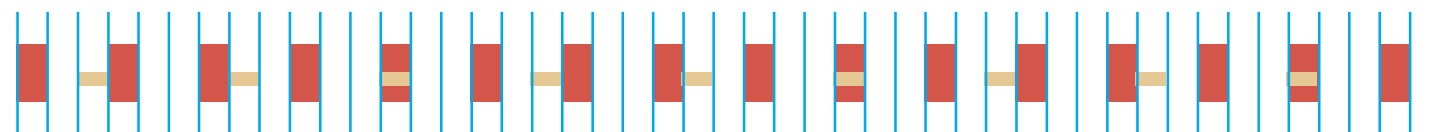
- Man kan besjæle ting med sine hænder. Og det er så fordi man skyder sjælen derud?
- Vi skyder vores indre ud i de ting, vi gør, f. eks. med hænderne. Sproget er helt med på, at lemmerne er et bedre udtryk for et menneskes identitet, end kropsstammen er; når vi f. eks. siger, at vi vil tælle, hvor mange "næser" der skal med til middagen i aften, tænker vi selvfølgelig ikke på hvor mange kroppe, men på, hvor mange sjæle det er. Og man anholder om en dames "hånd". Meningen er jo ikke, at man vil have netop denne hånd, men at man vil have damens sjæl. Og når man hylder sin elskede, leverer man et langt katalog over delene, som er så og så skønne; man siger ikke: "Oh, jeg elsker din helhed". Man nævner denne og hin sjælfulde del. Det kan være en eller anden lille fregne, man er forelsket i. Den udtrykker virkelig det hele. Den udtrykker identiteten i personen. For vores identitet sidder ikke i kroppens stamme. Den sidder i lemmerne, og først og fremmest de mest sanseaktive lemmer, og det vil sige - til de sanseaktive lemmer hører iøvrigt sprogorganet, idet det jo sender vores identitet langt ud i rummet - at næste skridt er, at når vi forarbejder et eller andet, oplever vi det som en del af vores krop. En kropsforlængelse. Og jo mere vi forlænger kroppen, jo mere identitet kommer der ud af det. Kunstnere oplever jo f. eks., at der er mere identitet i deres værker, end der er i deres liv. Man oplever, at man giver sig selv i værket, mens man ikke giver sig selv i livet. Der er man bare et almindeligt dumt svin. Der er mere sandhed ude i artefakterne.
- Og værket bliver denne projektion? Værket er i virkeligheden mig.
- Det er det, der er resultatet, værket er simpelthen meget mere mig, end jeg selv er.
- Andy Warhol har jo direkte sagt, at hvis du vil vide noget om mig, så se på billederne. Der er ikke noget bagved. Der er ikke noget mig, der er kun disse billeder.
- Netop. Selvfølgelig er der noget, men den ånd, der er i billederne, er, hvad der overhovedet er at søge. Det er ikke sådan, at denne pose proteiner, man slæber rundt på, skulle indeholde ens væsen. Nej, væsenet sidder ude i hænderne og langt ude i det, som hændernes



værk afsætter. Når vi sidder og taster noget på vores computer, så sender vi noget, som vi er nødt til at opleve som vores eget kondenserende væsen, af sted ud på emailen. Det er det, der gør alle vores gøremål så intenst vigtige for os. For det er mere dem, der er os, end vi selv er. Man vil sige, at i så fald er denne art, Cro-Magnon-mennesket, som vi tilhører, åbenbart vanvittig. Det er jo sindssygt at tænke sådan. Men det er sandt, at vi gør det! Det er simpelthen sådan, vi fungerer. Vi har en metonymisk logik liggende i vores kognition. Vi er metonymiske væsener. Denne logik udgår formentlig fra kropsoplevelsen i individets tidlige udvikling, som er relativ ensartet. Der, hvor der opstår problemer i denne udvikling, vil der også være problemer med netop denne funktion sidenhen.

- Og det er det, der gør os til mennesker? Det er denne evne til at tillægge, til at flytte vores sjæl.
- Vi er Homo Metonymicus. Og det er derfor, det er så intenst vigtigt at studere de spor, vi lægger ud i verden omkring os, fordi vi oplever dem som sandheden om os. Resten er bare et tomt hylster. Man kan ikke trække sig tilbage og sige: Nu er jeg sgu' min egen. Man kan gøre det, men det vil ikke virke. Man vil ikke kunne føle det sådan. Men selv kvinder, der protesterer mod disse hyldestkataloger og ikke vil objektiveres, gør jo - når de prøver at fremstille sig selv som "sig selv", som kroppen - det samme, for de kan kun gøre det ved at dekorere den, og så er de igen dele. Der er sminken, og der er tøjet, del for del. Der er skoene. Og dermed er vi tilbage i den samme logik.
- Og det tror du simpelthen er et grundvilkår - et Cro-Magnon-vilkår?
- Ja. Det er det, der har givet anledning til, at vi har udviklet kultur i det hele taget. Fordi kulturen for os er mere sand end vores egen natur. Nu har vi rigtignok nogle karakteristiske måder at udvikle kultur på, som gør, at det ikke er helt vilkårligt, hvad vi finder på...
- Men det er man så måske snublet ind i, kunne man forestille sig. At de første mennesker, der har slået med en knogle, måske har tillagt knoglen et væsen, og så starter det derfra.
- Man kan se, at chimpanser eller elefanter godt kan synes, det er morsomt at male. Men de gider ikke se på det, de har malet, bagefter. Det var kun handlingen, der var morsom. Men selve værket er der ikke noget ved. Det er typisk, at sådan vil vi jo slet ikke gøre. Vi vil kaste et blik på resultatet og underkaste det en kritisk vurdering. Eller man tager en knogle og slår mod en sten, og så synger den, sommetider, og så har man en petrofon, og den kan man frembringe rytmer med, og disse rytmer siger jo noget, som er sandere end det, man selv siger, fordi man kan ikke frembringe denne lyd selv. Musikinstrumenter er for så vidt et godt eksempel. Her smelter instrumentet sammen med musikeren, så instrumentet er mere musiker, end musikerens kropsstamme er. Man oplever direkte, at man går i et med instrumentet. Så dette instrument er simpelthen en metonymi, der er stærkere end personen, hvis det da er en RIGTIG musiker. Man "er" i sit strøg, hvis man er violinist, og ikke i sig selv, som én, der sidder inde bagved og tænker på, hvad man skal have til aftensmad. Og det er derfor, artefakterne er så spændende. Når man bliver udsat for artefakter, som man ikke kan dechifferere - man ved ikke noget om dem, hvor de kommer fra, hvad de indebærer - kan man som Cro-Magnon gætte på, at de kunne være giftige, de kunne være fjendtlige, de kunne være forheksede. De kunne være fulde af onde kræfter. De er altid fulde af kræfter. Hvis der er en genstand, som er udtryk for, at nogen har ofret kræfter på den, er denne genstand udtryk for, at her sidder nogens væsen. Det er derfor, at når man giver gaver til hinanden, så giver man jo sig selv.

- Skal man have bekræftet sin eksistens? Man tvivler på, at man er?
- Ja. De tilfælde af inaktivitet, man kan opleve, under sygdom og depression og lignende, er jo tilstande, som forstærker deres egen ubehagelige virkning på mennesker derved, at de forhindrer dem i at gøre noget, skabe noget, dvs. skabe væren. Når man er inaktiv, lider man både af det, der gør én inaktiv, og af resultatet af inaktiviteten. Det er det værste. Da kan man ikke længere fungere metonymisk. Og man oplever vel også, at hvis man udveksler genstande, der er for stive til at modtage personalisering, så føler man det samme ubehag, som om man ikke var der. Vi har en ejendommelig måde at være selvoptagede på. For vi er ikke optaget af os selv i os selv, men vi er optaget af os selv langt uden for os selv. Jo længere væk, jo bedre, ikke? Det er, som om afstanden til os selv er direkte proportional med den sjælelige virkning. Når afstanden aftager, så det er meget nære aftryk, man sætter, er virkningerne svagere, men hvis man kan få lov at sætte et "fingeraftryk" på noget, der foregår på den anden side af jordkloden, er man overlykkelig. Selv om det i virkeligheden er absurd.
- Men det at finde sig selv er så lige det modsatte af, hvad mange tror. I stedet for ikke at gøre noget og søge ind i sig selv, handler det i virkeligheden om at GØRE noget.
- Netop. Af metonymiske grunde.
- Jeg tænkte på noget sjovt i forbindelse med design, som er en mellemtung mellem kunst og noget andet. Det er ikke rigtig kunst, men man vil jo gerne tillægge det en æstetisk værdi, det man laver. Nu er du selv digter og på den måde kunstner. Kender du den følelse, at selv om man er kunstner, så er det ikke til at være sikker på, om man nu også, når man sætter sig til papiret, kan vide, om det nu også går denne gang. Og at den tvivl er vigtig, at det er derfor, det lever. Vi kan ikke beregne os til det, og vi leder efter noget, vi ikke kan beskrive, før vi har fundet det.
- Netop - det er meget sjovt, det fænomen. Vi er ude i områder, hvor materien svarer igen, det vil sige, det er som med en skulptur, som er hugget i et materiale, der svarer igen. Og pludselig skaller det af på en forkert måde, og så er det forfra igen. Det har sin egen struktur. Det har sproget også for os. Hvert eneste menneske har sin egenartet forhold til sit sprog. Det er ikke helt det samme sprog som andres, selv om man anvender det sammen med andre, men ved at trække det i forgrunden, som man gør ved at bruge det til sprogkunst, har man et forhold til noget, som man ikke kan kontrollere. Det er en satsning hver gang. Det er uden garantier. Det eneste, man kan gøre bagefter, er at prøve at afdøre, om det gik galt. I så fald må man destruere. Der destrueres i store mængder. Her har man at gøre med kunstnerisk etik. Det er sommetider tilfældet, at noget er mislykkedes, og man ved det. Men så er der nogen, som ikke vil eller kan kassere det mislykkede og lader som ingenting. Måske bliver det ikke opdaget.
- Jeg kan huske, du nede i Sandbjerg [ved en masterclass for designere - red.] sagde, at du er mere og mere overbevist om, at der er en basal Cro-Magnon-kultur, som også omfatter kunst. Tror du så, at oplevelsen af spænding mellem form og indhold gør sig gældende i alle kunstneriske forhold, også for aboriginer. Når man tegner mønstre i sandet, eller hvad det nu er, man gør i begyndelsen?
- Man har lært overhovedet at forholde sig til en bestemt slags genstande som værende relevante for en formoplevelse. Når formoplevelsen er til stede, har den en bestemt struktur og udviser en æstetisk spænding, men man kan lære, at bestemte ting, kategorier, ikke er relevante for projektet. Og nogle mennesker lærer, at der er slet



ikke nogen kategorier, der er relevante for det. Intet er kunst. Men de fleste mennesker kender æstetikken alligevel fra deres kærlighedsliv. Som et minimum. Der har vi et universalie. Der er æstetikken levende i samtlige mennesker. Men selve det at lægge den ud i omverdenen, sådan at malerier f. eks. skulle være noget særligt, alene det, at der er nogen, der interesserer sig for malerier, er egentlig ejendommeligt. Hvorfor gør de dog det? Nogle kan slet ikke se på et maleri, men kan høre musik. Og så er der nogle, der er eksperter, som er rigtige æstetikere, der har øvet sig til at opfatte rigtig mange kategorier... De fleste turister kan pludselig se, hvad arkitektur er, når de er ude at rejse. Når de kommer hjem, kan de ikke længere se det. Det kræver åbenbart en særlig disposition, og det vil også sige, at i visse sammenhænge er man ikke disponeret for det. Og i nogle sammenhænge er det samme menneske pludselig disponeret for det. Når folk er forelskede, kan de pludselig se kunst overalt. Og når de holder op med at være forelskede, kan de pludselig igen ikke se noget som helst. Opfattelseevnen er åbenbart plastisk, og på samme måde med forholdet mellem kulturer. Vi må kende nogle mennesker i en kultur for at kunne få dem til at føre os til det, de andre oplever. Her er et sidespørgsmål i retning af: Hvilke genstandskategorier oplever vi på særlige måder?

- Men måden, vi oplever på, er den samme? Den er ens, men der er noget tillært, en portion vane, eller hvad det nu er, som gør, at vi har forskellige måder at udtrykke det på?
- Ja, netop. Vi oplever ofte ens og taler forskelligt om det. Og der er i øvrigt en række basale kulturelle universalier, såsom forholdet til steder: hvis et samfund synes, at der bestemte steder foregår noget vigtigt, synes man også, at disse steder skal se ordentlige ud. Og når man kommer til et sted, der ser ordentligt ud, spørger man straks, hvad der mon foregår her. Kontrastvis: "Hvad foregår der her?" - "Vel, det er bare en garage..."
- Den går ikke.
- Stedet ser ud som et tempel. Det kræver en historie, ikke? Noget tilsvarende kan man sige i diskussionen om moskeerne i Danmark. Hvis folk foretager sig noget vigtigt på et helligt sted, og dette sted imidlertid ligner en garage, er der noget i vejen, ikke? Det er en kulturel fornærmelse. Det ville vi selv synes, hvis domkirken lignede en garage. I så fald var den ikke udtryk for stor andagt. Selv om man kunne spørge: Jamen hvad har det materielle med den åndelige andagt at gøre?
- Det burde jo ikke betyde noget.
- Nej, hvorfor det? Og flotte ting koster jo, og penge har da slet ikke noget med religion at gøre, så hvor er problemet? Men nej, vigtige steder skal være smukke. Steder, hvor der foregår vigtige ting, skal være skønne. Hvis vi synes, der foregår vigtige ting de steder, hvor de bor, følger vi det på tilsvarende måde. Et menneske har en æstetisk profil. Et menneske har en omverden, der består af en mængde forskellige ting. Når man så krydser af, hvor der er ordentligt, hvor der er smukt, får man at vide, hvad dette menneske synes er vigtigt.
- Og det er så også der, dekorationstrangen kommer ind. Ved objekter, der er vigtige - som våben eller krukker eller hvad det måtte være...
- Køkkenet har jo været et meget vigtigt sted. Livsvigtigt. Hvis man laver mad forkert, dør man jo. Det er et meget vigtigt sted. Det er klart, at køkkengrej og spiseredskaber er vigtige ting. Ceremonier og ritualer besjæler gøremålene. Alle gøremål kan gå galt. Arbejdet, høsten, madlavningen, spisningen. Der er hellighed i alt vigtigt. Uanset man er

religiøs, kunne man hævde. Det vigtige må gøres "rigtigt"... Og derfor kommer formbetragtningen ind i billedet. Hvis man kan, ansætter man folk, som er i stand til at udøve en rigtig formbetragtning, eksperter. Uanset om disse folk selv synes, at det sted eller de ting, de skal dekorere, er vigtige eller ej. Men der findes mennesker, som er sådan indrettet - måske i kraft af en lettere patologi - at de kan se og forme.

- Og som udstyrer ting eller steder med denne dimension af "et eller andet".
- Disse mennesker kan jo i bedste fald overleve også i komplekse samfund som vores, mens de i stammesamfund ville blive betragtet enten som frelsere eller som rene idioter. Menneskelig "magt" er mere end blot den stærkestes ret; man kan ikke bevare nogen magt uden at bevare en såkaldt anseelse, og man kan ikke bevare nogen anseelse uden at respektere æstetikken - an-SE-else vedrører synet. Den vedrører identiteten, som ligger i tingene og stederne. At "være noget" er at omgive sig med passende ting og sager på passende steder. Og der er tilsvarende nogle nørd, der render rundt og sørger for, at det kan ske. En genial musiker, som er fuldstændig uden forbindelse med omverdenen, bliver hentet ind for at spille for diktatoren. Bagefter får han at vide, hvem han spillede for, og bliver spurgt: "Holder du da af diktatorer?" "Næh, jeg spiller bare". En ren nørd, ikke? De største kunstnere er nørd.
- Men der er også sket et skred. For når man ser på Medicierne, tænker man, at de var så stinkende rige, at de havde råd til disse ting. Men når du ser nærmere efter, så har det kostet kassen, også for dem. De har ofret kæmpesummer, også målt med deres alen, på at få bygget et kapel eller et bibliotek. Det har simpelthen kostet... Og så meget er ingen måske villige til at ofre i dag.
- Måske også på grund af usikkerheden med hensyn til, hvad der egentlig er vigtigt.
- Det er måske i virkeligheden det.
- Det kan jeg forestille mig. Fyrsterne var slet ikke i tvivl om, hvad magt var. Det var ganske klart og tydeligt. Det havde de lige læst en god bog om, skrevet af Macchiavelli. Så det vidste de ret meget om. Måske er det en usikkerhed med hensyn til, hvad der egentligt er vigtigt, der gør verden grim.
- Det, vi kan tilskrive en værdi, kan vi også give en æstetisk dimension.
- Ja, det vil vi gøre helt spontant. Ellers ville vi ikke kunne få det animeret. Så kunne vi ikke interagere med det ud fra vores identitet og uden angst.
- Er det så dit svar på, om mennesket har en sjæl. At vi har en sjæl i den forstand, at vi har den i metonymien.
- Vi har en sjæl på hver finger.
- Den er feedback. Den er det, vi sender ud og får tilbage.
- Ja. Ellers har vi ingen sjæl, og det har verden heller ikke...

I SING THE BO

I SING the Body electric;

The armies of those I love engirth me, and I engirth them;

They will not let me off till I go with them, respond to them,

And discorrupt them, and charge them full with the charge of the Soul.

Was it doubted that those who corrupt their own bodies conceal themselves;

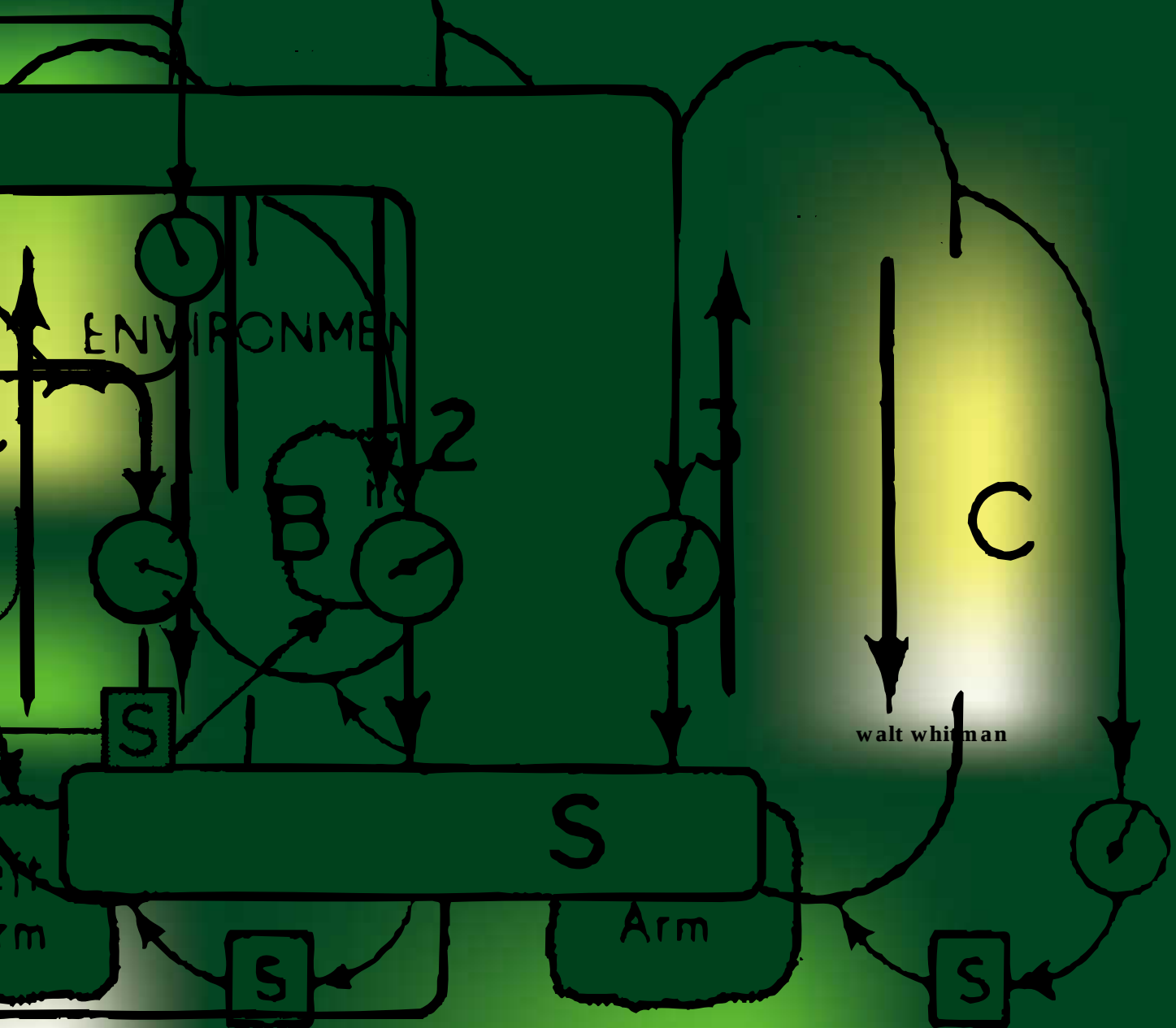
And if those who defile the living are as bad as they who defile the dead?

And if the body does not do as much as the Soul?

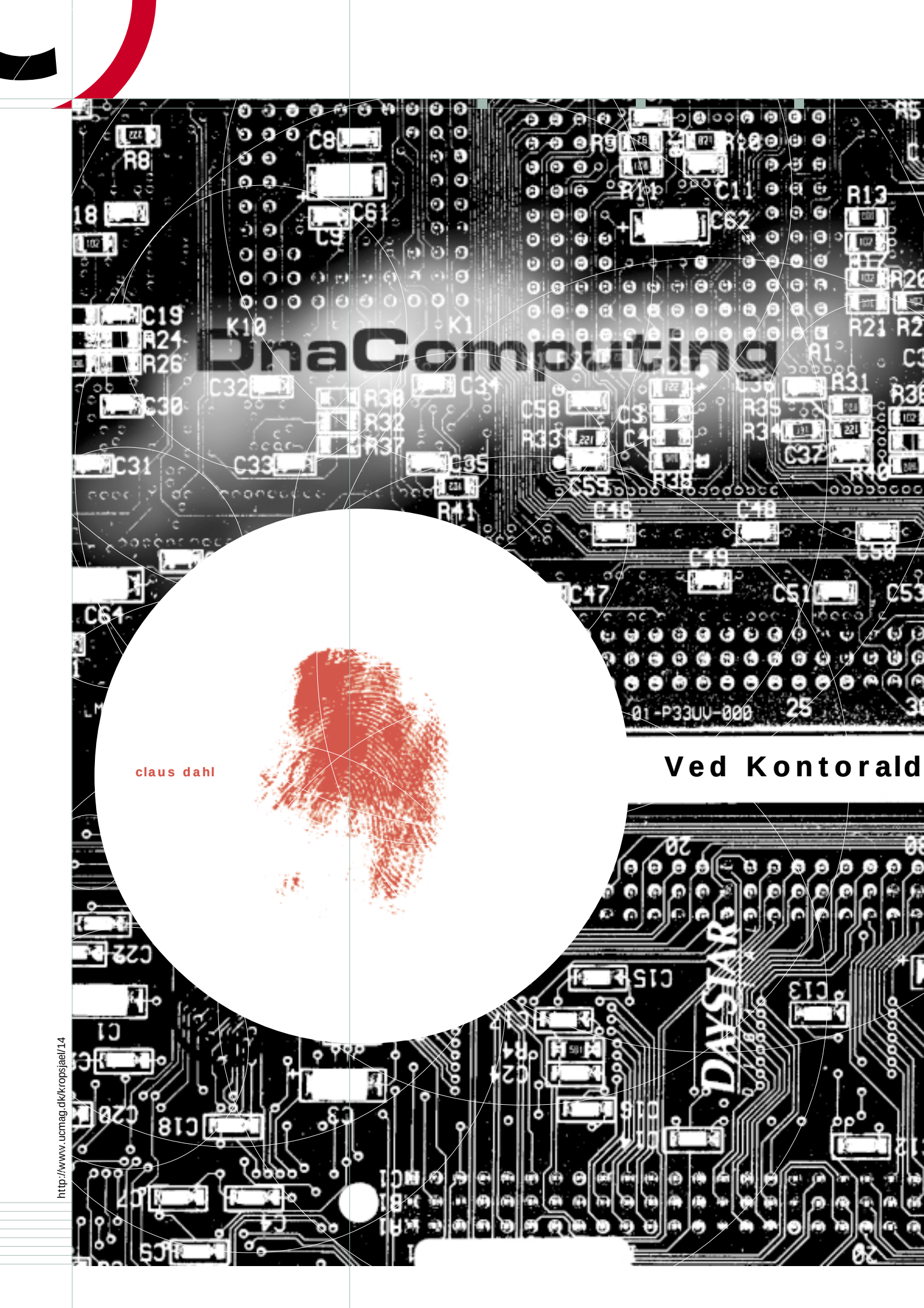
And if the body were not the Soul, what is the Soul?

at
Environment

DYEELECTRIC



ORGANISM
Organism



DnaComputing

claus dahl

Ved Kontorald

DAYSTAR

I år 1900 var Johannes V. Jensen på verdensudstilling i Paris. Han skrev i den anledning et fantastisk essay - en rejsebeskrivelse. Essayet beskriver en verden af gigantiske maskiner. Mennesker slynges rundt på et mægtigt rullende fortov. Et gigantisk hjul, med små hytter hægtet på cirkumferensen er en prægtig forlystelse. Går man ombord i hjulet kan man blive svinget rundt i 100 fods højde, som kørte hjulet rundt med selve jordkloben. Han beskriver den massive kompromisløse kraft i generatorer med 2500 hestekræfter, lovpriser den sikre tro med hvilken maskinen uden frygt eller tøven kaster sig ud i endnu et skridt, endnu en rotation.

I Johannes V. Jensens essay har maskinerne sejret og hele Paris er i virkeligheden en gigantisk maskine. Mennesket er blot en materie der glider gennem byen. Johannes V. Jensen beskriver det som kraftens, energiens, sejr over ideerne. Kraft er centralt i maskinalderen, og for Jensen bliver kraft på verdensudstillingen til et udtryk for tidens vilje.

Dette helmekaniske moderne univers anno 1900 er en let besynderlig skildring af noget velkendt. Man nikker ikke genkendende til beskrivelsen, men læser den som en halvt magisk fantasi, der kunne handle om vores verden, men ikke helt synes at gøre det, og det til trods for at vores daglige univers i dag er langt mere mekaniseret end den verden der chokerede Johannes V. Jensen. De færreste lammes af forundring ved en tur op af en rulletrappe i storcenteret.

Det er selvfølgelig til dels bare en triviell konsekvens af vanens magt. Hverdagen er aldrig særlig magisk. Det er imidlertid også et udtryk for at maskinerne selv i dag er nogle andre. Vores maskinalder er ikke damplokomotivets, eller stålværkets, men istedet elrudens, kaffemøllens, og den motoriserede TV-drejesokkels maskinalder. Maskinerne er blevet flere, men de er også forsvundet ind bag overfladen af den verden der omgiver os. Kraften er gledet i baggrunden.

erens Afslutning

De næste 45 år efter Jensens besøg i Paris var hans fantasi dog også resten af verdens fantasi. Man befandt sig stadig i maskinalderen. Fremskridtet bestod stadig i at bygge bedre og bedre maskiner og andre mekaniske apparater. Den amerikanske ingeniør Vannevar Bushs karriere er et godt eksempel. Han havde drevet maskinidealet til det yderste, med konstruktionen i 1930 af differential analysatoren - en gigantisk, bogstaveligt talt tonstung, mekanisk regnemaskine - og Rapid Selector, et mekanisk akiveringssystem til mikrofilm. I 1945 havde Bush nået toppen af sin karriere og var øverste chef for de 6000 videnskabsmænd i amerikansk krigstjeneste.

Maskinmenneske som han var, så havde Bush dog på fornemmelsen at maskinidealet var ved at løbe tør for kraft. I juli 1945 udgav Bush et essay om videnskabens mål efter krigen. Han så sig i en verden med stadig større bjerge af viden i stadig ringere brug og for Bush var denne druknende byrde af kundskab, og ikke yderligere manipulation af den fysiske verden, den næste store udfordring. Bushs idé var at lave den største revolution i behandlingen af viden siden trykkemaskinen. Hans essay er en række teknisk detaljerede gennemgange af hvad man kan kalde vidensmaskiner: Stemme-skrivemaskiner, der lader os diktere direkte til papir. Personlige hovedmonterede kameraer, forbundet med tråd til en knap der udløser ka-

meraet, som straks på stedet producerer et fotografi. Han beskriver hvordan de kemiske detaljer i at fotografere kunne tænkes forbedret for at muliggøre et sådant kamera. Han beskriver sammensmeltninger af dette kamera med den på hans tid ganske nye opfindelse, fjernsynet.

Hovedpunktet i essayet er dog en gennemgang af en kompliceret og universel mekanisme til at løse selve vidensproblemets kerne. En maskine til vidensopbevaring og genkaldelse, en maskinhjulp til hukommelse, som Bush kalder en *memex*. Memexen og dens brug er beskrevet i stor detalje. Det er et møbel i stuen, der ligner et skrivebord. Et komplekst mekanisk apparat med et stort antal knapper og håndtag til manipulation og en skærm hvor gemt viden kan præsenteres. Han beskriver omhyggeligt hvordan man kan tage ny viden, nye tekstark, affotografere dem automatisk, og lagre dem i memexen. Bush beskriver hvordan man kan definere spor af viden gennem det gemte materiale og også lagre sporene i memexen, og hvordan man derefter kan udveksle disse spor med hinanden for at dele erfaringer. Det mest slående ved beskrivelsen er hvor konkret den er - taget i betragtning at maskinen er ren fantasi. Arbejdet ved memexen er omhyggeligt beskrevet i malende situationsbilleder, hvor Bush beskriver detaljeret de forskellige håndtag på memexen og deres særlige funktioner, og hvordan han tænker sig en mand

siddende ved maskinen vil bruge dem til at bearbejde viden.

Idag har Bushs essay nogenlunde samme kvaliteter som Jensens maskinbegeistrede gennemvandring af verdensudstillingen - og nogenlunde det samme besynderlige skær af at beskrive en verden der kun næsten kunne være vores. Det mekaniske univers, som ideerne er formuleret i, virker lettere komisk. Samtidig er det det konkrete ved Bushs fantasi - de præcise beskrivelser af hvilket tandhjul der sættes i sving hvornår - der fascinerer. Ideen om et gigantisk automatiseret bibliotek - billedskærmen og håndtagene man manipulerer den med - er brændstoffet i essayet. Og så det særlige - som Bush understreger som det væsentlige - de associative spor gennem teksterne, og muligheden for at udveksle disse tankespor med hinanden. Hvis denne beskrivelse af memexen virker bekendt, så kan det være fra de første sider af Herman Hesses 'Glasperlespillet'. I sin roman beskriver Hesse hvordan man i en fjern fremtid spiller et glasperlespil, en formel meditation i et videnskabeligt og kulturelt universalsprog. Hesse beskriver hvordan et sådant spil kan forløbe i vildt associerende forløb, drevet af forskellige eviggyldige, æstetiske principper. Hesses universalmedium for den kreative tanke er en mere abstrakt variant af den samme drøm som Bush havde: Et konkret apparat, en formel sammenhæng, i hvilken vi kan iscenesætte al vores viden. For Hesse er modellen mestendels at forstå som en slags musik, og instrumentet man arbejder på en slags vidensorgel. For Bush er det memexen - men Bushs malende beskrivelse af vidensmaskinen og manden der arbejder ved den, ligger snublende tæt på Hesses verden af glasperlespillere og vidensmusik.

Det er skæbnens ironi, at det mekaniske univers Bushs banebrydende idé er formuleret i, blev erstattet af en elektronisk revolution kun et år efter Bush skrev sit essay. Som Bush selv starter denne revolution med en regnemaskine.

Regnemaskinen hed ENIAC - Electrical Numerical Integrator And Computer - og den var udviklet som en del af krigsindsatsen, men for sent til at spille en rolle i krigen. ENIAC stod først færdig i 1946. ENIAC var en trefoldig revolution. Den var 100

gange hurtigere end de hurtigste mekaniske og elektro-mekaniske systemer man ellers havde bygget. Den var helt igennem elektronisk, bygget op af radiorør. Og endelig kunne man programmere den, og ved at kombinere alle disse ideer skød ENIAC den moderne computerrevolution igang. Det centrale var, at ENIAC kunne programmeres, hvilket gjorde den til en slags universal-maskine. Der var lavet masser af regnemaskiner før - Bush havde som sagt lavet en. Der var også bygget elektroniske regnemaskiner, men de var altid specialiserede. ENIAC var den første universalregnemaskine, og *det* var revolutionerende.

Siden har de elektroniske maskiner været igennem en enorm udvikling, selvfølgelig rent teknologisk, men navnlig har vi ændret vores opfattelse af teknologien fra et begrænset, stærkt teknisk, regneudstyr, over en sublim bogholder og elektronhjerne, til vore dages microcomputer, PC'en, en slags elektronisk universalværktøj.

Norbert Wiener og en elev af Bush - Claude Shannon - opdager den matematiske beskrivelse af information. Pludselig regner maskinen ikke på fysiske størrelser, men på informationer, data, viden. På den måde forvandles universalregnemaskinen i vores opfattelse til en universal informationsmaskine. Man har nu elektronhjernen.

I 1960'erne realiserer Doug Engelbart den første version af terminalen - det personlige apparat, med en elektronisk skærm man kan skrive på, og iøvrigt et praktisk pegeredskab, hvor en træklovs på hjul forbundet med en ledning til terminalen bevæger en lille pegepind på skærmen, sådan at man kan udpege ord man gerne vil vide mere om. En fleksibel udgave af håndtagene på Bushs memex.

Under endnu et militært program - nu som beskyttelse mod russiske atomangreb - opfindes internettet, og informationsmaskinen er nu pludselig en kommunikationsmaskine.

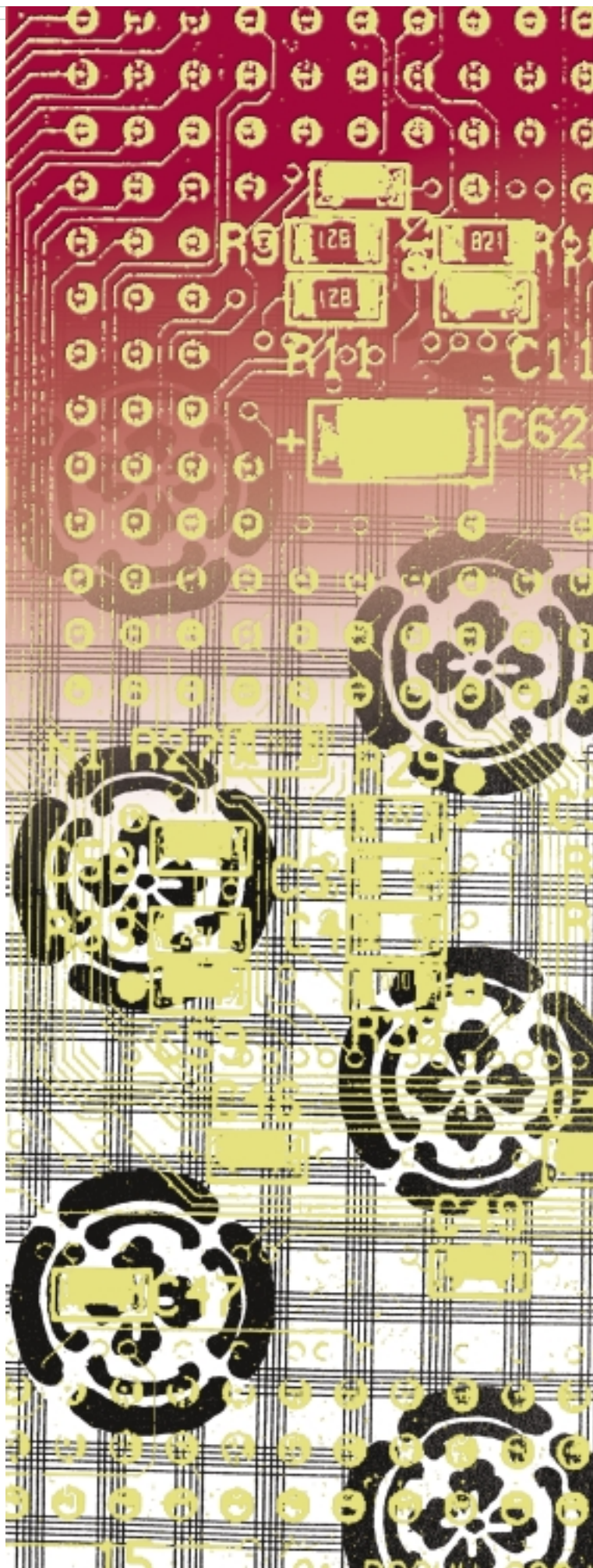
Midt i 70'erne er Engelbarts interaktionsteknologi efterhånden så moden at Alan Kay og andre kan lave den første virkningsfulde version af den moderne interaktive billedorienterede computer. Nogenlunde samtidig skriver fantasisten Ted Nelson sine bøger 'Computerlib' og 'Literary Machines' hvor han genopdager nogle af Vannevar Bushs ideer til vidensmaskinen, den associerende informationsteknologi.

I starten af 1990'erne er alle betingelser endelig til stede for udviklingen af den ultimative tankemaskine - intet mindre end en virkeliggørelse af Bushs memex. Kombinationen af netværket med den billedorienterede computer og Bushs idé om tankespor - nu kaldet hypertext - bliver i sammenhæng en uimodståelig teknologi. Realiseringen af Bushs memex er naturligvis webbrowseren og 'The World Wide Web' - det verdensomspændende, offentlige, associative superbibliotek.

Hvis man var fascineret, men ikke overbevist af Bushs beskrivelse af vidensmaskinen, så behøver man blot at se på den eksplosive kraft, der blev udløst da maskinen endelig blev virkelighed. Computeren som billed- og tekstorienteret, associativ vidensmaskine har været bølgebryder for et helt nyt niveau for brugen af informationsteknologi i vores del af verden, og det er simpelthen vores idé om computerteknologi idag.

Ligeså fascinerede denne nye mediemaskine er for vores bevidsthed, ligeså direkte er den bundet til at fungere som forlængelse af vores bevidsthed, og ligeså belejligt universalbiblioteket er at have ved hånden, ligeså specialiseret er denne biblioteksfunktion også.

Den nære hverdag er teknologien hidtil gået uberørt henover. Alt vi forbinder med ro eller uro, med direkte oplevelse, er stadig uberørt. Informationsteknologi er stadig rent symbolsk, begrænset til at være netop teknologi for transmission af information og al denne information er stadig meget *operativ*. Vi får adgang til den via terminaler. Terminaler er nogen man kigger på og anvender sin opmærksomhed på. Alt hvad man kan med maskinen *gør* man. Der er



altid en direkte, bevidst handling forbundet med computeren, og på den måde er den stadig blot en maskine blandt alle de andre vi har som vi af og til har brug for, men som det meste af tiden ikke er tilstede i vores bevidsthed, og som ikke spiller nogen rolle når vi ikke tænker på den.

Om nogen år vil det ikke længere være sådan. Til den tid vil man tænke tilbage på den tid, hvor vi organiserede vores teknologisamfund mod terminalen som Kontoralderen - dengang det teknologiske liv, det moderne liv, bestod i at lave kontorarbejde.

Ligesom vores nutid blev drømt i 1945 er fantasierne allerede begyndt at drømme om denne næste revolution. Den amerikanske computervidenskabsmand Steve Mann har fra tid til anden iført sig bærbare computere siden 1981. Bærbar fanger ikke rigtig det amerikanske ordvalg for den teknologi han arbejder med, fordi vi ikke skelner mellem noget vi bærer - altså har i hånden - og noget vi bærer - altså har på. Steve Manns idelle computer er ikke en laptop. Det er en computer man tager på. Displayet er et lille gennemsigtigt prisme indlejret i hans brilleglas. Maskinen selv kan man have i en jakkelomme. Man indtaster data via et tastatur man kan have i hånden - og der arbejdes iøvrigt på at maskinen skal kunne forstå et bestemt tegnsprog, thumbcode, hvor man blot signalerer med håndbevægelser, sådan at et tastatur ikke er nødvendigt.

Mann forsker mod en teknologirevolution, hvor man forsøger at komme computerens apparatnatur - dens terminalhed - til livs ved at integrere den meget mere direkte med vores sansorganer end man gør idag. Drømmen er at digitalisere mere og mere af selve vores sansoplevelse for på den måde at tilføje den nogle nye teknologiske muligheder. Det drejer sig først og fremmest om synet. Mann vil forstærke vores visuelle opfattelse, dels med tekstinformation - det indlejrede prisme i brilleglasset - og dels med ubegrænset hukommelse.

Steve Manns første billedcomputere var ligeså bizzarre som Vannevar Bushs, noget komiske, hovedmonterede, trådukløste polaroidkamera. Omkring 1980 var det noget af en udfordring at bære dem. Man skulle iføre sig en overordentlig tung rygsæk, som man kun kunne bære stående, på grund af risikoen for syrespild fra de indbyg-

gede bilbatterier. På hovedet bar man et ikke spor miniaturiseret kamera, og for at afslutte billedet af den ægte særling anno 1981 var apparatet udstyret med gigantiske antenner som man bar på hovedet. Steve Mann lignede en marsmand, og hans idé appellerede nogenlunde til de samme mennesker der fandt marsmænd fascinerende.

I den nære fremtid vil teknologien være meget mere menneskelig og tage form af et par vældig komplicerede briller istedet, kombineret med en memex i hovedet - en drøm Bush også nævner i sit essay. Kort sagt : En tankebrille.

Spekulerer man lidt på det, er perspektiverne for den teknologi-forstærkede visuelle oplevelse fantastiske. Udsagnet "Jeg glemmer aldrig et ansigt" kan blive en umiddelbar oplevelse for os alle. Man kan forestille sig at man knytter skriftgenkendelse til den totale visuelle hukommelse. Man kan derfor ligeså godt forestille sig en dag hvor man for altid vil kunne huske - om ikke i sin biologiske hukommelse så dog på et lager man altid har for øje - alle ord man nogensinde har set på tryk. Man kan forestille sig at maskinen kan finde ud af at læse den opfattede tekst højt for dig. Man kan forestille sig oversættelsesmaskiner knyttet til denne maskine, og dermed direkte adgang til hele verdens kultur i stedet for blot ens egen.

Det fascinerende ved en sådan - i dag absurd - fremskrivning er, at ingen af ideerne i den enkeltvis er spor vanskelige at forestille sig realiseret inden for en menneskealder. Manns tankebrille er på vej. Skriftgenkendelse kan man allerede. Oversættelse er også ved at blive virkelighed, omend man ikke skal forsøge sig med meget andet end togplaner endnu. Ved at kombinere alle disse teknologier, som hver for sig er i nærheden af det i dag mulige, står man pludselig i en verden, som kun den rene fiktion ellers forestiller sig. Det er den form for kombinatorik der er det for alvor chokerende ved teknologiske fremskridt.

En af de oversete gevinster ved teknologirevolutionen er, at prisen på gammel teknologi hele tiden falder. Det betyder at man pludselig uden større økonomisk besvær kan proppe teknologi ind de mærkeligste og de mest almindelige steder. Denne

husmandsteknologi - teknologi til lavpris - er ofte den teknologi der i virkeligheden ændrer tilværelsen. De færrestes tilværelse blev ændret af det amerikanske rumprogram i 60erne. Den personlige computer har med sin blotte billighed og tilgængelighed ændret vores hverdag langt mere fundamentalt. Det er penicillin til få kroner per behandling, ikke hjertetransplantation, der har gjort mest for at ændre vores forventning til helbred og levetid.

Den næste store teknologi af denne type bliver elektronik, der er så billig at lave at man stort set kan trykke den på en mælkekarton. Man kan forestille sig at mælkekartonen selv via teknologi indlejret i kartonen kan fortælle om den er sur. Det lyder som en idiotisk opfindelse, og hvis der var det mindste besvær forbundet med at skabe en virkelighed, hvor fødevarerne kunne fortælle dig hvor de er og hvordan de har det, ville det aldrig eksistere, men når det er ligegyldigt for varen om den har denne forstærkede information eller ej, så bliver det pludseligt gjort, og så vil denne lille ekstra information glide ind som et naturligt element i vores opfattelse af vores fysiske omverden.

Man hører ofte argumenter af typen "Har vi virkelig brug for et køleskab på internettet - er det virkelig interessant at jeg kan se på kontoret hvad der er i køleskabet?" Men det bygger altid på en misforståelse af den økonomiske komponent i teknologi. Idag er internettet forbundet med fordele ved at kommunikere umiddelbart over lange afstande. Det er ikke fordi det er den eneste mulighed i teknologien, men fordi det for tiden er dens nyeste fordel - at slå op i Det Kongelige Biblioteks katalog var indtil for kort tid siden umuligt eller alt for dyrt at tilbyde til almindelige mennesker i hele landet. I dag er det den naturligste ting i verden, men koster os stadig telefontaksten og opmærksomhed. Når teknologi bliver så billig og almindelig omkring os at vi kan proppe den ned i objekter vi er vant til kun at bearbejde ubevidst, sådan at man ligeså godt kan anvende den som ikke anvende den, så sker de store forandringer.

Den næste revolution vil ikke handle om, hvad vi kan udrette på den anden side af jordkloden, men derimod om, hvad vi kan vide om vores hjem ved at tale med vores mobiltelefon. Hvad vi kan vide om vores kalorieforbrug

ved at kigge på køleskabet iført tankebrille. Steve Mann drømmer også om bio-feedback mekanismer. En idé er at bruge forholdet mellem pulsraten og bevægelsestempo som et biologisk alarmsignal. Hvis pulsen er høj, men bevægelsestempoet lavt, så er pulsen følelsesmæssigt dirigeret, og vi er måske i fare. Derfor bør vores eksterne sanseudstyr være ekstra på vagt, og måske sende et budskab til alarmcentralen om at vi er i fare.

Hvis en revolution af denne art skal være mulig er det afgørende at alle disse nye informationer, den totalt kvantificerede omverden, virkelig glider i baggrunden og indgår som en del af sansningen og ikke fører til en erstatning af sansningen med en kvantitativ forståelse af alt vi omgiver os med. Derfor vil teknologien forsøge så vidt som muligt at præsentere informationen for os så den er fordøjelig for sanseapparatet - altså usprogligt.

Den billedorienterede computer er en svag afglans af den nødvendige idé. Den præsenterer et utrolig komplekst system for os via en rig billedmetafor. Via billedmetaforen er man i stand til at holde styr på computerens, til enhver tid utrolig sammensatte, tilstand, simpelthen fordi vi er vant til sansemæssigt at skulle orientere os i en langt mere kompleks verden end terminalen.

Den billedorienterede computer bruger vores omverdensbillede, vores sanseverden, for at hjælpe og forstærke vores forståelse af den digitale terminals symbolverden. Den sanseintegrerede computer er ude i et meget mere radikalt ærinde. Først vil den stille en symbolsk fortolkning af vores sanseverden til rådighed ved at befolke vores omverden med digital sansteknologi til lavpris. Derefter vil den præsentere denne nyopdagede information for os i form af en ny forstærket sanseverden. Den vil afbilde vores omverden - blot for derefter at projicere billedet ud på det afbildede igen. Men det projicerede billede er et billede af den fysiske verden som idé, og nu kan vi altså ved at sanse den fysiske verden manipulere den både direkte og manipulere ideen om den. Og denne idémanipulation er altså forklædt som sansning, for derved at udnytte at vi som hovedregel ikke forstår vores omverden symbolsk, men konkret.

Når symbolafbildningen af omverdenen og tilbagekoblingen til vores sanseoplevelse er aktiv, så forvandles vores døde, automatiske omverden til et levende univers, og med denne besjæling af omverdenen vil vi have forladt informationsalderen, til fordel for en ny teknologialder, hvor vi bliver badet i information og ideer. Med et kunstord kunne man kalde denne nye informations-immersion en *infomersion*.

De første forsøg med den form for sansemanipulation på stor skala har allerede fundet sted. Da den amerikanske TV station Fox overtog rettighederne til at transmittere ishockeykampe fra NHL ligaen midt i 1990'erne introducerede man en computerforstærket transmission for at gøre det lettere at følge puckens bevægelse på isen - notorisk svært på TV. Ved at indbygge en radiosender i pucken, sætte modtagere op rundt om isen, og beregne modtagere og pucks position i forhold til TV kameraet var man i stand til at regne puckens position i billedet ud. Billedet blev så efterbehandlet, og pucken forstørret på TV-billedet, så den var lettere at se. Når pucken blev skudt, blev den udstyret med en komethale af grønt lys, sådan at seeren kunne få et indtryk af hvor hårdt skuddet var.

Den elektroniske hockey puck er et tidligt, men radikalt, eksempel på perspektivet ved den sanseintegrerede teknologi. I stedet for at anvende teknologi til at manipulere omverdenen, anvender vi den sanseintegrerede teknologi til at manipulere os selv så vi bedre bliver i stand til at opfatte vores omverden.

Johannes V. Jensen konstaterede at det afgørende moment ved maskinalderen var kraft, og det store projekt derfor at kontrollere kraften, og den fysiske verden. I informationsalderen har symbolet, ideen, været det afgørende, og vi har forsøgt at tæmme ideerne omkring os.

I infomersionsalderen vil informationen, som kraften før den, glide mod periferien. Teknologien vil handle direkte om den fysiske verdens virkning på os - bogstavelig talt, det *ind-tryk* verden gør på os. Omvendt vil den også bearbejde den måde vi kontrollerer verden på - vores *ud-tryk*. Dermed tager vi fat på det sidste af de helt store spørgsmål, nemlig spørgsmålet om os selv. Mennesket, simpelthen, er det næste store projekt.

Johannes V. Jensens beskrivelse af Verdensudstillingen i Paris er fra 'Den Gotiske Renaissance' - sidste år genudgivet på Gyldendal.

Vannevar Bushs essay blev trykt i The Atlantic Monthly, og kan bl.a. findes i elektronisk form på <http://www.ps.uni-sb.de/~duchier/pub/vbush/vbush-all.shtml>

De elektroniske maskiners historie kan man læse om i Howard Rheingolds "Tools for Thought". Den er tilgængelig i elektronisk form på <http://www.rheingold.com/texts/tft/>

ENIACs betydning i historien er skildret på <http://www.upenn.edu/almanac/v42/n18/eniac.html>

Michael Dertouzos har netop udgivet en bog om den fejlslagne terminal og kontoralderen, "The Unfinished Revolution" <http://www.harpercollins.com/hc/bookPage/index.asp?isbn=0066620678&rd=1>

Man kan læse om Steve Mann på hans hjemmeside. <http://wearcam.org/>

Han har andre ideer med sanseintegreret teknologi og tankebrillen end jeg har nævnt: <http://wearcam.org/hi/index.html>

Forsøgene med realitetsforstærket sports TV kan man bl.a. læse om på <http://www.brillscontent.com/1999may/next/sports.shtml>

Sidst, men ikke mindst, er Bill Joy bekymret for om menneskeracen kan vedblive at være sig selv hvis udviklingen fortsætter. Om vi som art kan overleve bl.a. en sådan bevidsthedsteknologi. Hans essay om denne og mange andre moralske og reelle fysiske risici ved den teknologiske udvikling er at finde på http://www.wired.com/wired/archive/8.04/joy_pr.html

Indeni



Udenfor

"SPIL HVER TONE S

4 9 5 2 4 9 5 4 4 8 4 9 4 9 5 4 5 3 4 9
5 2 4 9 5 4 4 8 4 9 4 9 5 4 5 3 4 9 5 1
4 9 5 4 4 8 4 8 4 9 5 4 5 2 4 9 5 2 4 9
5 4 4 8 4 9 4 9 5 4 5 4 4 9 5 2 4 9 5 4
4 8 4 9 4 9 5 4 5 2 4 9 5 2 4 9 5 4 4 8
4 9 4 9 5 4 5 2 4 9 5 1 4 9 5 4 4 8 4 8
4 9 5 4 5 2 4 9 5 2 4 9 5 4 4 8 4 9 4 9
5 5 5 6 4 9 5 2 4 9 5 5 4 8 4 9 4 9 5 5
5 6 4 9 5 2 4 9 5 5 4 8 4 9 4 9 5 5 5 6
4 9 5 7 4 9 5 5 4 8 4 8 4 9 5 5 5 7 4 9
5 7 4 9 5 5 4 8 4 8 4 9 5 5 5 6 4 9 5 7
4 9 5 5 4 8 4 8 4 9 5 5 5 6 4 9 5 2 4 9
5 5 4 8 4 9 4 9 5 5 5 7 4 9 5 2 4 9 5 5
4 8 4 9 4 9 5 5 5 7 4 9 5 2 4 9 5 5 4 8
4 9 4 9 5 5 5 7 4 9 5 7 4 9 5 5 4 8 4 8
4 9 5 5 4 9 4 9 5 7 4 9 5 5 4 8 4 8 4 9
5 5 5 7 4 9 5 7 4 9 5 5 4 8 4 8 4 9 5 5
5 6 4 9 5 2 4 9 5 5 4 8 4 9 4 9 5 5 5 6
4 9 5 7 4 9 5 5 4 8 4 8 4 9 5 5 5 6 4 9
5 7 4 9 5 5 4 8 4 8 4 9 5 5 5 6 4 9 5 7
4 9 5 5 4 8 4 8 4 9 5 5 5 6 4 9 5 2 4 9
5 5 4 8 4 9 4 9 5 4 5 4 5 4 4 9 5 7 4 9 5 4
4 8 4 8 4 9 5 4 5 5 4 9 5 7 4 9 5 4 4 8 4 8
4 8 4 9 5 4 5 5 4 9 5 7 4 9 5 4 4 8 4 8
4 9 5 4 5 5 4 9 5 2 4 9 5 4 4 8 4 9 4 9
5 4 5 3 4 9 5 2 4 9 5 4 5 4 5 4 5 4
5 3 4 9 5 2 4 9 5 4 4 8 4 9 5 7 4 9 5 4
5 6 4 9 4 9 4 9 5 4 4 8 4 9 4 9 4 9 5 4
5 6 4 9 4 9 4 9 5 4 4 8 4 8 4 9 5 3 5 5
4 9 5 1 4 9 5 3 4 8 4 8 4 9 5 3 5 5 4 9
5 1 4 9 5 3 4 8 4 8 4 9 5 2 5 5 4 9 5 1
4 9 5 2 4 8 4 8 4 9 5 2 5 5 4 9 5 1 4 9
5 2 4 8 4 8 4 9 5 2 5 4 4 9 5 1 4 9 5 2
4 8 4 8 4 9 5 2 5 4 4 9 5 1 4 9 5 2 4 8
4 8 4 9 5 2 5 4 4 9 4 9 4 9 5 2 4 8 4 9
4 9 4 9 5 5 5 2 4 9 5 2 4 9 5 5 4 8 4 9
4 9 5 5 5 2 4 9 5 2 4 9 5 5 4 8 4 9 4 9
5 5 5 3 4 9 5 7 4 9 5 5 4 8 4 8 4 9 5 5
5 3 4 9 5 7 4 9 5 5 4 8 4 8 4 9 5 5 5 3
4 9 5 7 4 9 5 5 4 8 4 8 4 9 5 5 5 3 4 9
5 2 4 9 5 5 4 8 4 9 4 9 5 5 5 4 4 8 5 2
4 9 5 2 4 9 5 5 4 9 4 9 5 1 4 9 5 6 4 8
4 8 4 9 5 6 5 4 4 9 5 5 4 9 5 2 4 9 5 4
4 8 4 9 4 9 5 4 5 3 4 9 5 2 4 9 5 4 4 8
4 9 4 9 5 4 5 3 4 9 5 1 4 9 5 4 4 8 4 8
4 9 5 4 5 2 4 9 5 2 4 9 5 4 4 8 4 9 4 9
5 4 5 4 4 9 5 2 4 9 5 4 4 8 4 9 4 9 5 4
5 2 4 9 5 2 4 9 5 4 4 8 4 9 4 9 5 4 5 2
4 9 5 1 4 9 5 4 4 8 4 8 4 9 5 4 5 2 4 9
5 2 4 9 5 4 4 8 4 9 4 9 5 5 5 6 4 9 5 2
4 9 5 5 4 8 4 9 4 9 5 5 5 6 4 9 5 2 4 9
5 5 4 8 4 9 4 9 5 5 5 6 4 9 5 7 4 9 5 5
4 8 4 8 4 9 5 5 5 7 4 9 5 7 4 9 5 5 4 8
4 8 4 9 5 5 5 6 4 9 5 7 4 9 5 5 4 8 4 8
4 9 5 5 5 6 4 9 5 2 4 9 5 5 4 8 4 9 4 9
5 5 5 7 4 9 5 2 4 9 5 5 4 8 4 9 4 9 5 5
5 7 4 9 5 2 4 9 5 5 4 8 4 9 4 9 5 5 5 7
4 9 5 7 4 9 5 5 4 8 4 8 4 9 5 5 4 9 4 9
5 7 4 9 5 5 4 8 4 8 4 9 5 5 5 7 4 9 5 7
4 9 5 5 4 8 4 8 4 9 5 5 5 6 4 9 5 2 4 9

Lars
Petersen

udødelige øjeblikke

Ovenstående citat er hentet fra den afsluttende

Dette ubønhørlige krav til musikeren kan ses som et udtryk for, at man ikke vil have uden at blive kvalt i processen. I sit ubønhørlige krav til sig selv og til de vilkårene for en vellykket opførelse af

Kun de færreste udøvende musikere vil have en succesfuld koncert hos nogle af de musikere-koryfæer, der har været halv hjertet "the show must go on" genre.

Set på denne baggrund, fremstår nyere historiske musikbegivenheder, som en producenter har medført et repertoire af klassiske CD-marked har jeg i hvert fald Bach-kantate-samlinger (å ca. 70 Cdere)

Råd kan naturligvis søges hos pladeforlaget, selvfølgelig oplevet god overensstemmelse mellem besjælede styrke og ægthed i udtrykket

Man kan spekulere over hvordan oplever dagligt mættes af mere eller mindre af ikke underligt hvis fagmanden med tiden gammel Beethoven-traver. Det er forståeligt, at hidtil glemte symfonier af Malcolm Arnold behersket, blasert modtagelse. En type tordenfugl her! Intet af mindste relevant fuldstændig mangler. Historien kan være en urimeligt hård dom

Når jeg i disse spalter således drister mig til kærlighed til emnet, en overkommelig til mere sammenlignelig med læseren end

Med ovenstående baggrund følger her en musikelsker ud over det sædvanlige – v. Klaveret som soloinstrument er i mine ører medium, hvor tusindede af et sekunds skoler", sikkert flere end jeg kan overskue

Arturo Beneditti Michelangeli er blandt de krystallklare, med en velkontrolleret basale værket personlighed, ånd og indimellem A-mol sonate D. 537 (på mærket DG). men alligevel stede nærværende romantisk med sublim brug i midtersatsen af diskret respektfulde vis, og man forstår her hvad

Med pianisten Wilhelm Kempff kommer pianistisk overskud, en legende let for Michelangeli berigede værkerne med et sen af loyalitet overfor forlægget og med smukkeste vis, må det være Schubert i elegance og lethed og indforståethed som pointer – især dette må imponere i vore

Min sidste personlige favorit er et velkendt landsmænd som Richter og Gilels har haft eller barskt/dystert bud på sin beretning tilværelsens personlige konflikter snare end bud på et berigende personligt engagement værker man griber stærkest, og en uundgåelig vil efter lytningen finde relevans i diskussionen

OM GJALDT DET LIVET...”

øde østrigske pianist Friedrich Gulda, der i et interview fremhævede en læresætning fra studieårene, som fik livslang betydning for hans virke som musiker.

n ikke umodificeret overføres til alle former for kompositionsmusik - man kan næppe foretelle sig en sprød Mozart-menuet udført efter lignende ultimative krav, uafhængige krav til den udøvende musiker om koncentration, vilje og ægthed i udtrykket for enhver pris, rummer det for mig alligevel et af de fyndigste beskrivelser af seriøs, klassisk musik – i mine øjne blandt de ypperligste jordiske tilskikkelser.

kunne honorere et sådant krav, og ingen kan vel leve op til det ultimative ved alle fremførelser - hvilket måske kan forklare tendensen til masse-aflysninger af opførelser der kan tillade sig noget sådant. Har du ikke noget at sige, så forbliv tavs... en tavshed der ret beset vidner mere om høje opførelsesidealer, end en gennemspilning ville have gjort.

de tiders elektroniske mulighed for realistisk reproduktion af mindeværdige klassisk musikopførelser, hvadenten vi taler om CD-gengivelser af nyere eller historisk interessant musik, er en vidunderlig mulighed for at udvælge vellykkede og enestående eksempler på fortolkninger af vor vestlige musikskat. Den aktuelle udgivelsesiver blandt CD'er og bøger er ganske uoverskuelige dimensioner, og gør det vanskeligt at foretage et valg - især for den mere sjældne gæst hos denne kunstart. Den påståede "krise" på det klassiske område er vanskeligt ved at tage alvorligt, mens jeg bladrer i utallige CD-selskabers endeløse rækker af musikudbud. Hvem havde for få år siden ventet snart fem komplette CD'er i handelen! Er over hundrede Dvorak's niende ikke ved at være tilstrækkeligt?

handleren eller professionelle musikanmeldere hvor man kan få kompetent vejledning i forbindelse med anskaffelsen af et givet værk. Jeg har været inde på et møde mellem disse vejledere og min egen begejstring, men har ligeledes ofte spildt timer med lytning til højt priste opførelser, der alligevel manglede den nødvendige indsigt, som vel ultimativt er det vi søger og opløftes af under lytning.

Isen hos den menige musikelsker, der lytter af lyst og med ofte uskolet men -forhåbentlig- oprigtig smag, må divergere fra den professionelle connoisseur, der har opnået indsigt i oldtidens musik med krav om snarlig formuleret stillingtagen.

en trues af rutinen og sløres i sit skøn af efterhånden fasttømrede personlige præferencer og idiosynkrasier, når han stilles overfor en ny version af f.eks. en opførelse af et værk, er det en fordel, at der i øjeblikket blandt anmeldere er en tendens til lovprisning af nyindspilninger af "ufortjent oversete mesterværker" ingen hidtil kendte. Lovord om opførelser af Ludwig Hoffmann spalte op og ned, mens solide opførelser af de etablerede klassikere, som ville gribe novicen med svimlende beruselse, får en dårlig udgivelse der må ses som divertissement for den stopfodrede kender – en døgnflue der genopstår et øjeblik, men kun som - ja, netop døgnflue. Ingen kan forlænge, der knapt kender en håndfuld af de over 100 haydn-symfonier der sprudler af talent, originalitet og overskud, som nævnte vragede aspiranter

kommer, men har i mine øjne forbløffende ofte ret i musikalske sammenhænge!

mig til at videregive råd om, hvor jeg mener den almindelige klassiske musikelsker kan finde de største og varige oplevelser, er det med baggrund i livslang erfaring og en bred interesse for musik, men frem for alt som dødelig amatør, der kun lytter til det der rører mig - og således formentlig uden den betalte meningsdanner.

CD-dokumenter hvis kvalitet m.h.t. værk, foredrag og helhedsindtryk for stedse synes at kræve særstatus, og som i hvert fald har beriget undertegnede med hver lytning:

mine det bedste sted at starte, hvis man vil opleve intens og personlig musiceren. Manglende overblik eller svigtende koncentration afsløres ubønhørligt på dette område. Præcision afkræves af såvel højre tommel som venstre lillefinger, hvis budskab om lys og mørke, dans og poesi skal nå uforstyrret frem. Der er flere "klaver-kue". Men i min bevidsthed har med tiden udkrystalliseret sig tre hovedretninger i foredraget, som synes at udspringe fra forskellige verdenshjørner.

de fornemste repræsentanter for en sydeuropæisk spillestil, hvor bl. a. Mauricio Pollini også finder sine rødder. Klaverspil som forfinet intellektuel disciplin, med en klar linie og et fornemt overblik over linier og dynamik i musikken. På mange måder nodet, men med mikroskopiske pointer der umærkeligt sniger sig ind og giver en mystisk glæde. Klarest og smukkeste er mine ører CD'en hvor Michelangeli redegør for indhold af et vægtigt Brahms-værk, 4 ballader opus 10, og Schuberts tidlige lille klaverkoncert. Befriende at høre Brahms uden opulent og træg klang, men alligevel kraft- og udtryksfuldt. Imponerende i sin præcision, gribende smukt med underspillet, men med en fantastisk fylde. Afstemning mellem højre og venstre hånd raffineret og meningsfuldt realiseret. I Schubert mere rigoristisk i ydersatserne, igen tidvis kraftfuldt, men med et let rubato og optimal udnyttelse af klaverets forskellige klang-muligheder. Schuberts kærlige omgang med en lille folketoneagtig melodi gendigtet på mest af alt for Schubert måtte genbruge midtersatsens hovedtema i en af sine sene sonater.

er vi til en mere centraleuropæisk klavertone. Når han forløste hovedparten af de vægtigste værker i den vestlige klaverlitteratur, betog han ved et enormt held en form for klavertone som tilstræbte afklaring og vægt, men på samme tid mystificerede ved klangfacetter og rubato der voksede organisk ud af værkerne. Hvor meget af dette koncept nærmest påført udefra, lod Kempff musikken vokse gennem et bredt favnende, men ydmygt temperament, der i højere grad gav fornemmelse af menneskelighed. Hans repertoire var enormt, især i forhold til den selektive Michelangeli, men skal jeg fremhæve en udgivelse der viser nævnte pointer på en anden måde, her de 2 impromptu samlinger, D. 899 og D. 935 fra 1966 på DG. De forskelligartede stemmninger synes ramt minitidst hver gang, og alligevel med en sikkerhed som kun en ægte musiker og virtuos kan opnå det. Årelang fortrolighed med værkerne og en fuldstændig mangel på behov for at fremhæve pianistens personlige udtryk, der giver en daglig effektjagende musikscene – beriger oplevelsen af en udøver med selvfølgelig autoritet og renhed, som andre så ofte mangler. Vi er i de bedste hænder.

Ikke kendt navn i Danmark, egentlig før hun fik sit sene gennembrud i det store udland. Som eksponent for den østeuropæiske klavertradition, hvor russiske klavere har haft større international gennemslagskraft, står også Tatiana Nikolaeva som en af de store historiefortællere i klaverfortolkningens univers. Med et ofte vemodigt udtryk om de dybere sjælelige dimensioner, griber Nikolaeva lytteren på et mere intimt plan. Musikken som instrument til ransagelse eller konfrontation med verden, men end som middel til virkelighedsflugt. Mere anstrengende at lytte til og med risiko for at modsige komponisten i fortolkningen, javel, men netop også med et udtryk og udtryk der involverer lytteren ud over det sædvanlige. Som i så mange andre sammenhænge, er det i forbindelse med fremførelsen af enkle, overskuelige opførelser af Tatiana Nikolaeva-oplevelse er 2 CD'er med transkriptioner af velkendte Bach-værker omsat til klaver, på MK, men også set i andre licens-indspilninger. Ingen tvivl om originalinstrumenter eller berettigelsen af transkriptioner. Bach-spiritualisme for ateisten. Tilbage er kun at overgive sig - og at tage imod...

Call for entries

sidste frist for
indsendelse af designs
er 30. juni 2001

prisvinderne
offentliggøres
september 2001

bidrag sendes til:
structur
designkompetence
jernholmen 42 c
postboks 1183
2650 hvidovre

mærket: wda

se mere på:
www.ucmag.dk/wda

World Design
Awards (wda)
er Danmarks
nye
internationale
designpris



holger dahl

Betydning Skønhed

brugsgrafikkens tre søjler



Da min kone og jeg i sin tid købte hus stod jeg en oktoberaften i den diminutive rækkehusave, jeg nu var blevet (i hvert fald officiel) ejer af og betragtede det lige så beskedne hus. Jeg tænkte så, at jeg nu ejede et meget overskueligt antal mursten og et lige så overskueligt antal tagsten, spær, lægter og gulvbrædder. Det hele kunne vel tælles på en times tid. Ligeledes tænkte jeg, at den værdi disse løse dele repræsenterede, kun var en brøkdel af den svimlende sum vi lige havde erhvervet huset for. Med andre ord: Værdien ligger i organisationen.

Og bevidst organisation - det er design. På den måde bor vi alle i design og vi forstår uden problemer det design, vi lever i: Døre kan åbnes, lys tændes og så videre. Problemet kommer, når vi skal tale om og vurdere design. Design er jo i daglig tale noget mere - noget man anskaffer sig efter mange overvejelser. Vi ved, at design er nødvendigt for at "profilere sig" både privat i form af biler og kaffekander og som firma eller organisation - oftest i form af en dekorativ dims på brevpapiret. Men her står mange lidt tøvende - den umiddelbare tilegnelse og samtale er pludselig vanskelig. Rubins vase, som tegningen her i spalten kaldes efter den danske psykolog Rubin (pudsigt nok), er på samme tid et billede af en vase og af to profiler vendt mod hinanden. Tegningen er et godt billede på megen tale om det design, vi ikke bruger intuitivt, men anskaffer os, fordi det er - ja - design. I overført betydning kan man sige at nogen taler om vaser og nogen om profilerne, og derfor bliver samtalen tit forvirret og uden retning. Jeg vil i det følgende forsøge at introducere en begrebsramme, der gør det muligt både at diskutere og vurdere grafisk design.

Ligesom arkitekturen som kunstart fungerer i et felt spændt ud mellem bevægelse og monument, mellem intuitiv sansning og rationel erkendelse - oplevelsen af hule sidder dybt inde i lillehjernen - således er design også en disciplin, der kalder på mere end en forståelsesmodel. Design rummer næringssubstrater for både sansning og erkendelse (hvis de to lader sig skille - men det er en anden sag).

Arkitekturen forener i sit oplevelsesrum bevægelse - nemlig menneskets egen bevægelse gennem rummet - med statik, det at stå. desuden rummer arkitekturen et lag af tillært kultur: En kirke er ikke en sportshal (selvom



det nu om dage kan være svært at se forskel) og den viden har vi med os ved hvert møde med ny arkitektur. Det er derfor det er svært at forholde sig til fremmede kultures arkitektur, fordi vi kun kan opleve dem som konstruktion - hele brugs-dimensionen er ikke internaliseret i os.

I den klassiske romerske arkitekturteori, formuleret af Vitruvius, betragter man arkitekturen som en syntese af tre begreber: Firmitas, Utilitas, og Venustas som kan oversættes ved ordene: styrke, anvendelighed og skønhed. Kun når bygningen havde et rigt mål af alle tre elementer, kunne man tale om bygningsKUNST eller arkitektur. Rækkefølgen af de tre begreber er ikke tilfældig - skønheden er til dels et resultat af de to foregående begrebers perfektion. I det 20. århundrede blev denne klassiske treenhed udfordret af funktionalismen, der forsøgte at benægte eksistensen af et begreb som skønhed og istedet hævdede at rationel form og organisation var arkitektur-ens eneste mål. Men et faktum er det, at funktionalisme også er en æstetisk position - og monumenter fra det tyvende århundrede er naturligt beslægtet med højdepunkter fra tidligere tiders arkitektur, selvom deres skabere ikke vil være ved det.

Alt dette kan selvfølgelig være lige meget, hvis man ikke lige er arkitekt, men hvis man skal forsøge at indkredse begrebet design, giver det god mening at arbejde med en lignende tredeling for at forklare design som mere end en pæn grafisk dims på brevpapiret. Man kan her anvende de tre ord: Betydning, Organisation og Skønhed.

Godt grafisk design deler både sansningen og kulturlaget med arkitekturen. Treenigheden er et anvendeligt billede fordi den understreger det element af dynamik, der må være i ethvert design, for at det kan bevare sin fascinationskraft. Et godt design er ikke statisk, men så at sige i en konstant svingning mellem de tre poler. På samme måde som Rubins fixérbillede hele tiden er både en vase og to profiler. Man kan som bruger og betragter af design hele tiden skifte synsvinkel, men konstant finde behag i hvert enkelt løsningsfelt. Man kan desuden med denne model nemt identificere mangler i et designforslag - et design, der kun opererer med to af begreberne vil automatisk være mindre holdbart. I den danske tradition for arkitekturpraksis, hvor man har separate firmaer for firmitas og utilitas nemlig ingeniører og arkitekter bevarer man denne dynamik, med bygherren som den tredje spiller. Dette er en væsentlig grund til dansk arkitekturs succes verden over. Hvis arkitekturen varetages af enten bygherre eller ingeniør bliver resultatet mangelfuldt.

Hvis vi ser på begreberne et for et kan vi bedre forstå det fornuftige i den foreslåede model.

Betydning: Grafik er tegn, og tegn betyder noget. En tændstikmand på en dør fortæller os, at her er et herretoilet. Betydningen trækker tråde langt tilbage i vores visuelle kultur. Dametoiletet viser en tændstikperson i kjole,

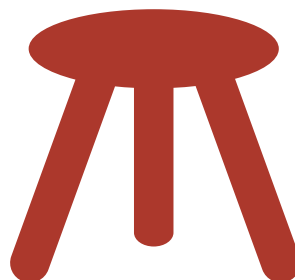
selvom kvinder sjældent går i kjole i dag. Betydningen er altså for en stor del konvention, og det er nødvendigt at kende og forstå konventionen, hvis man vil kommunikere. Det er derfor, at kreativitet indenfor dette område skal omfattes med stor varsomhed. DSBs nye symbol er et nyttegnet vingehjul, får vi at vide. For en yngre generation har vingehjulet ingen betydning. Som symbol er det ikke lejret i vor kollektive erindring, da det ikke er mere end 100 år gammelt. Altså bliver mærket da også tolket som enten et dørhåndtag, en champignon eller et tog, der kører ind i en tunnel. Mærket har en abstrakt betydning - noget med fart, og som sådan er det anvendeligt. Men det er nødvendigt at skrive bogstaverne DSB ved siden af for at få det til at give mening.

Et andet eksempel kunne være de mange firmaer (ofte inden for aktiviteter, der ikke har et naturligt billedunivers), som bruger en blomst. Hvad en blomst har med for eksempel forsikring eller bankvirksomhed at gøre, er mere end vanskeligt at forstå.

Disse svært dechifrerbare mærker satser på at kunne indlære deres betydning til masserne: Hvis bare vi viser den her blomst nok og skriver vores navn ved siden af så vil alle til sidst associere til os, når de ser en blomst synes at være rationalet. Det viser sig blot i den slags tilfælde, at man kommer længere med en mere abstrakt figur som fx. Nikes "swoosh". Denne figur forestiller egentlig sejrsgudindens vinge(r), men for de fleste er betydningen vel blot: Noget dynamisk, noget med fart.

Organisation: Et design eksisterer ikke isoleret - det er jo til for at blive anvendt - plastret ud over bygninger, papir og tøj. Et vellykket design er klart organiseret. Når "Den Danske Bank" pludselig hedder "Danske Bank" og navnet står i to kasser, så må alle subbrands også bestå af to ord og to kasser, også selvom det har mindre heldige konsekvenser som f.eks. Danske Bo - man spørger uvægerligt hvem Bo, der sigtes til. Men konsekvensen er, som hele designprogrammet i øvrigt, forbilledlig.

Skønhed: Dette farlige og misbrugte ord anvendes i denne sammenhæng med velberåd. Et godt design skal være smukt. Man kan så komme ud i blodtudsfrækkaldende bataljer om hvad, der er smukt - det vil jeg derfor afholde mig fra, med følgende forklaring. Det bider smukt sig selv i halen, skønheden er nært beslægtet med betydningen: Designet skal være smukt i betydningens kontekst. Altså er selv smukke røvbalegardiner ikke passende i Arne Jacobsens Royal Hotel. Disse tre grundbegreber for et godt design står altså i en konstant dirren, hvor de låner kvaliteter fra hinanden, men i et vellykket design holder de hinanden i en evig skak, hvor hver del bidrager til helheden - ligesom det er umuligt at sige hvilket ben det er, der holder en malkeskammel oppe. Grafisk design, der betjener sig af alle tre begreber bliver derved til mere end blot symboler på ting eller organisationer. De giver både betydning, organisation og skønhed til den de tjener. Og de løber aldrig tør for brændstof.



Hvor er hunden henne?

VOV

VOV VOV

VOV

VOV

VOV VOV

VOV

VOV

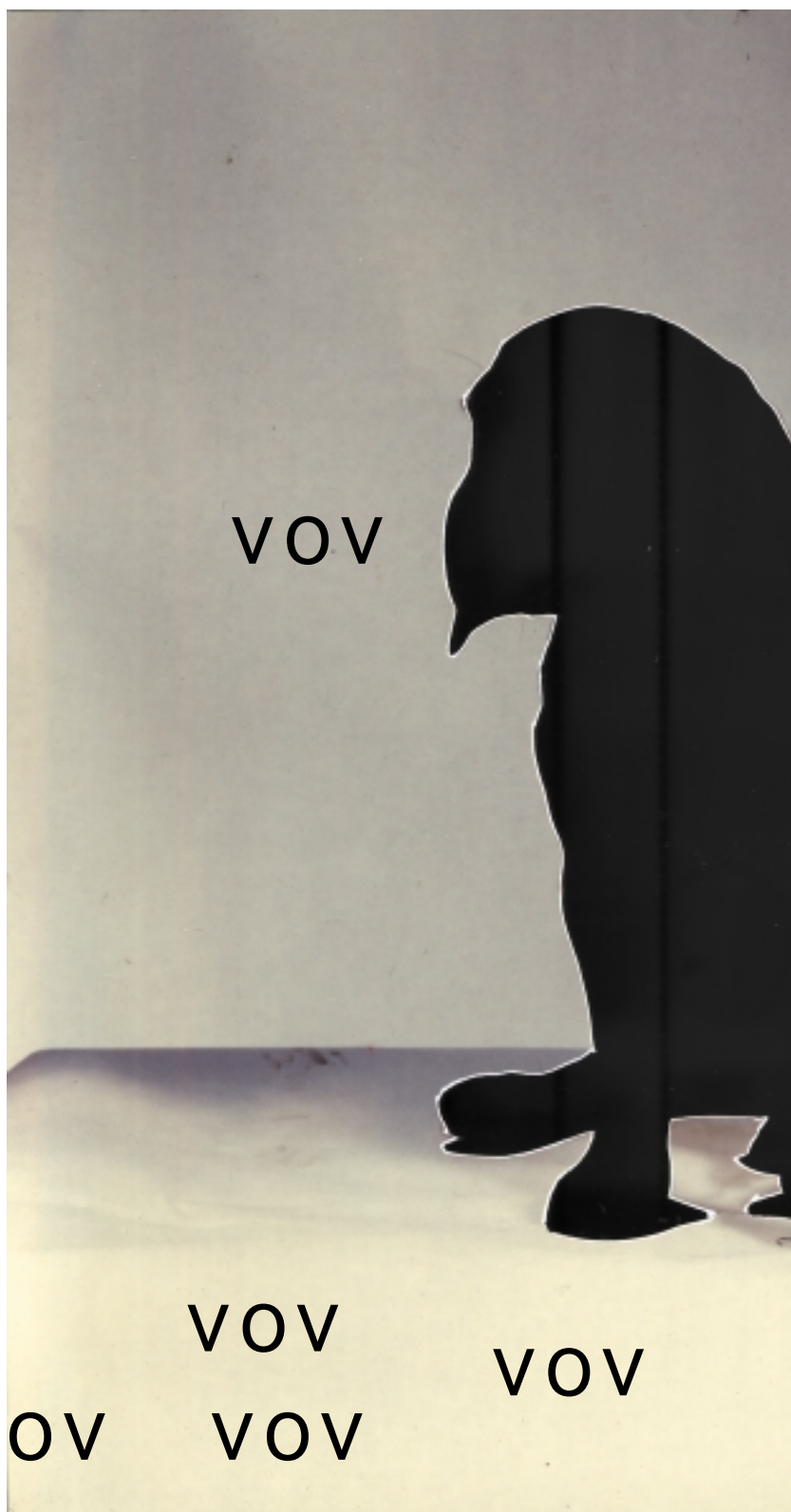
VOV

VOV

VOV

VOV

VOV





VOV

VOV

VOV

VOV

VOV

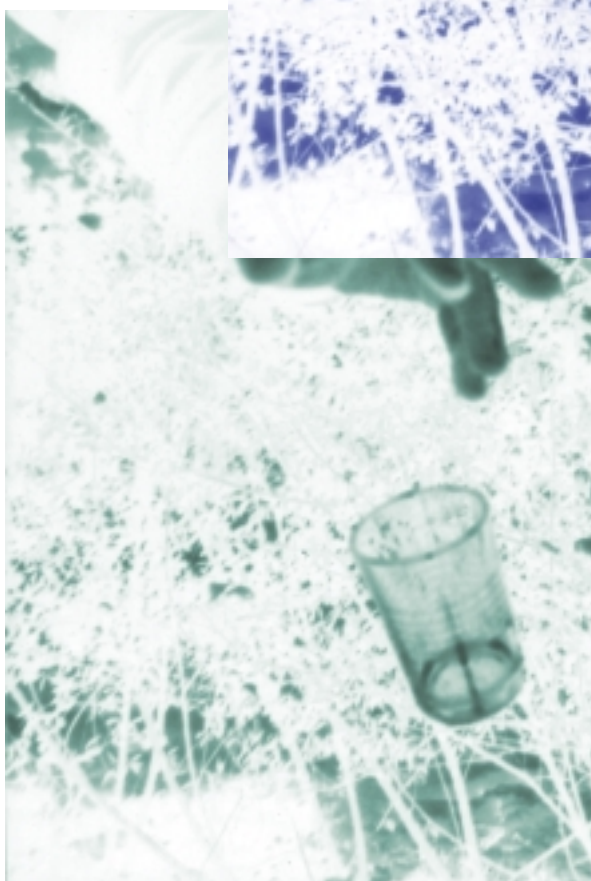
VOV

VOV





Det forlyder at der i Birkerød findes en mand, som alene med tankens kraft kan holde et glas svævende i luften i op til tyve minutter. Jeg har aldrig selv set det.





ucmag udgives af tegnestuen structur designkompetence

Jernholmen 42C
Postboks 1183
2650 Hvidovre
t: 70 27 29 01
e: ucmag@ucmag.dk
www.ucmag.dk
www.structur.dk

Redaktion:
Holger Dahl (ansv.)
Claus Dahl

Layout: structur DesignKompetence

Tryk: K. Larsen & Søn

Vægt: 170g



Indhold: grafisk design og tekst:

s.4: Klipart - readymades til alle · s.6-11: Per Aage Brandt. Interview om mennesket og tingene · 14-19: Claus Dahl: Dna computing - ved kontor alderens afslutning
s.22-23: Lars Petersen: Musikkens sjæl · s.24: World Design Awards - Danmarks nye internationale designpris · s.25-27: Holger Dahl: Betydning, organisation,
skønhed - brugsgrafikkens tre søjler · s.32: Varedeklaration og indhold.

ucmag udkommer en gang imellem

