



Paris i kroppen – kroppen i Paris

Bjørn Laursen

Det femte af seks artikler fra
antologien **Se, Paris.**



(cvc)



CENTRE FOR
VISUAL
COMMUNICATION

PUBLICATIONS NO. 3_5 / 2003
ROSKILDE UNIVERSITY

Paris i kroppen - kroppen i Paris

© 2003 Bjørn Laursen

Publications no. 3_5 / 2003

Centre for Visual Communication

Roskilde University,

Po.Box 260, DK-4000 Roskilde, Denmark.

www.cvc.ruc.dk

ISBN: 87-87-7349-596-4

Design: Bruno Ingemann

Dette er den femte af seks artikler i antologien

Se, Paris redigeret af Bruno Ingemann, Søren Kjærup og Lisbeth Thorlacius.

Centre for Visual Communication

Centret for Visuel Kommunikation er rammen om en forskergruppe som sætter fokus på visualiteten i bred forstand inden for mange forskellige medieformer og kontekster. Den kommunikative brug af alle slags billeder og billedmedier, af layout og andre grafiske udtryksmidler og af rum og genstande af enhver art står i centrum for teoretiske, analytiske og receptionsorienterede studier, samtidig med at centrets forskere også iværksætter eksperimenter med visuel formidling.

Centrets formål er at samle, styrke og videreføre den forskning i billeder og anden visuel kommunikation der gennem mange år har fundet sted på Kommunikation på Roskilde Universitetscenter, og at udvikle netværk med andre tilsvarende forskningsmiljøer. Centret er startet i marts 2002.

Indhold

Paris udstillet af *Lisbeth Thorlacius* / 1

Stedets tale af *Bruno Ingemann* / 13

Her bliver det kunst! af *Søren Kjørup* / 51

Naturen i storbyen af *Henrik Juel* / 65

Paris i kroppen – Kroppen i Paris af *Bjørn Laursen*
/ 75

En anden i Paris af *Hanne Løngreen* / 105

Fra Bjørn Laursens udstilling **Paris i kroppen – kroppen i Paris** på Roskilde Universitetscenter d. 13. november 2003





Det lille tegn - , - er nok en pause, men det er også et udråbstegn! **Se, Paris.**

Se, – dette er vigtigt fordi hele denne antologis grundelse ligger i visualiteten og i den mangfoldighed af teoretiske og metodiske tilgange som er indlejret i *Centre for Visual Communication*.

Men det er netop *Se, Paris* – altså et bestemt sted og den visualitet der findes i byen og kulturen, og de mennesker der er i byen, eller som kommer til byen.

I midten af november 2002 tog en gruppe forskere på rejse til stedet Paris med en række planlagte projekter der skulle realiseres på dette særlige sted. Et centralt element i denne rejse var at skabe nogle fælles referencerammer især i forhold til visualiteten på museerne. Både de kulturhistoriske og tekniske museer, men også kunstmuseerne. Dog ikke en hvilken som helst visualitet, men netop det som formidles og forvandles til kommunikation i både æstetisk og kulturhistorisk forstand. De fælles diskussioner om centrale museologiske forhold har smittet af på de individuelle og højst forskellige projekter som præsenteres i denne antologis artikler.

I artiklen **Paris udstillet** redegør Lisbeth Thorlacius for hvorledes mødet med Paris' seværdigheder satte nogle refleksioner i gang omkring smag og kitsch. Mødet med souvenirn i Paris inspirerede ikke alene Thorlacius til at udarbejde artiklen, men også til at udarbejde en serie håndkolorerede fotografier som i deres udformning er inspireret af Paris' souvenirs og kitsch – eller rettere ”kitsch på den gode måde”. Fotografierne er udtryk for en æstetisering af den kitschede souvenir og samtidig en kitschgørelse af Paris' seværdigheder. I betragtning af at artiklen i stor udstrækning inddrager diskussioner omkring smagsbegrebet, definerer Thorlacius med udgangspunkt i Bourdieus habitusbegreb hvilken optik hun ytrer sig ud fra når hun taler om god og dårlig smag. Og så reflekterer hun over hvor kitsch-smagen kommer fra, og over dens placering inden for modetrenden i dag.

Bruno Ingemann tager fat på de anonyme steder i sin artikel om **Stedets tale**. Altså ikke Eiffeltårnet og Sacré-Coeur. Ikke Triumfbuen og Nôtre Dame. Det er derimod hvad man kunne kalde for ikke-steder. Den almindelige gade. Men hvad kan den almindelige gade fortælle som et visualitetens sted? Ingemanns projekt er både et forskningsprojekt og et samtidskunstprojekt. Ved hjælp af en

række spilleregler har han fotograferet og konstrueret 16 steder i Paris gennem hvad han kalder for ”Den visuelle undersøgelse med brug af fotografiet som medie”, og har dermed skabt nogle overraskende og originale fotografier. Det centrale i projektet er at undersøge relationen mellem oplevelsen af et ”sted” i forhold til dels oplevelsen af en billedproduktion i relation til dette sted, dels oplevelsen af de færdige billeder i et udstillingsrum. Det er en undersøgelse af grænselandet mellem i-sted-sættelse og i-talesættelse, og dermed en undersøgelse af relationen mellem den visuelle ”tale” og ”tale”. Hvordan kan en visuelt undersøgende metode give nye oplevelses- og receptions måder af et sted – og hvordan kan man ”tale” om det?

Sammen med to kolleger har Søren Kjørup besøgt det yderste hjørne af Louvre hvor der de sidste par år har været en udstilling af skulpturer fra Afrika, Asien, Oceanien og Nord- og Sydamerika. Udstillingen er en slags foregribelse af det museum for ikke-europæisk kunst der er ved at blive bygget på den sidste ledige byggegrund i det centrale Paris, nemlig på Quai Branly, lige øst for Eiffeltårnet.

I artiklen **Her bliver det kunst!** diskuterer Kjørup det etnocentrisk europæiske kunstsyn som ligger bag præsentationen af værkerne på Louvre, hvor der udelukkende lægges vægt på deres æstetiske kvaliteter, som sted- og tidløse, almenmenneskelige kunstværker. Denne ”formalistisk-humanistiske” kunstopfattelse fra begyndelsen af det 20. århundrede kontrasteres med den kontekstuelle, som har kunnet ses i museet for kunst fra Afrika og Oceanien i det gamle kolonimuseums bygning ved Porte Dorée. Indtil det for nylig blev lukket så samlingerne efterhånden kan indgå i det ny Branly-museum, blev værkerne her udstillet på en måde der lod dem komme til deres ret for et europæisk blik både som fascinerende kunstværker og som fremmedartede kulturudtryk. Afslutningsvis diskuteres hvorfor det har været vigtigt at tyvstarte Branly-museet med udstillingen på Louvre – nemlig for at få en slags anerkendelse af de udstillede skulpturer som kunst!

Henriks Juels artikel **Naturen i storbyen** beskriver, hvordan arbejdet med en lille videoproduktion fik ham til at se og tænke dybere over det fænomen han havde sat sig for at filme, nemlig ”naturen i storbyen”, her eksemplificeret med et lille grønt område midt i Paris.

Både arbejdet med at udpege og indramme motiver med kameraet og redigeringsarbejdet med at kæde motiverne sammen kom til at udfordre Juels opfattelse af såvel natur som billeder og billedets natur.

Et særligt omdrejningspunkt blev forståelsen af kamerabevægelser natur; artiklen forsøger at vise at kamerabevægelser fænomenologisk set har indbygget en dobbelthed som både ”øje og pegepind”. Vi ser både motivet og den udpegende bevægelse på samme tid. Og det hører med til billeders og films natur.

Videoproduktion fremhæves som ikke kun en måde at se og redigere et emne på, men også som en måde at indse og revidere ellers upåagtede indsigter på. Videoproduktion kan være et meget filosofisk foretagende.

Bjørn Laursen argumenterer i artiklen **Paris i kroppen – kroppen i Paris** for notat-skitsebogen som et velegnet medie til indsamling og navnlig akkumulation af bevidsthedsmæssigt relevant fagligt stof ved at give indblik i sin egen brug af den. Artiklen forsøger at låne oplevelsesmæssigt og analytisk fodtøj ud til læserne, så de kan trave rundt sammen med dens forfatter i ”Byernes By”. Det er omdrejningspunktet for artiklen, at vi er multi-

sensoriske individer som ser og oplever hele livet i-med-gennem kroppen. Ifølge Laursen er vi paradoksalt nok blevet så ekvilibristiske til det at vi også er fortrinlige til at glemme eller fortrænge dette grundforskningsmæssigt og perceptionspsykologisk aldeles basale faktum for vores bevidsthedsdannelse.

Hanne Løngreen fokuserer i artiklen **En anden i Paris** på andethed. Hver gang vi kommer tilbage til et sted, er vi blevet en anden, og denne anderledeshed er både kropsligt og stedsligt funderet. Løngreen er optaget af hvordan den anden repræsenteres. Hun ser på hvordan og hvorfor netop franskmænd har et særligt videnskabeligt blik på Grønland og på måden grønlænderne fremstilles på. Hvorfor har Musée de l’Homme i Paris en exceptionel udstilling af eskimoiske redskaber fra 1930’ernes Østgrønland? Hvilken rolle spiller den eskimoiske anden i Musée de l’Homme? Og er der andet på færde i Paris?

De seks artikler er et spejl af Paris og især af visualiteten i Paris, men de er også udtryk for et særligt blik på visualiteten som fokuserer på den kommunikation som den indgår i.

Et andet særtræk er forskernes optagethed af at bruge de visuelle medier til andet og mere end råmateriale for analyse. De indgår i en proces hvor den skabende visualitet dels er noget i sig selv, og dels er et erkendelsesredskab.

Det var sådan vi så Paris.

Se her.



Forskergruppen foran det geologiske museum i Paris søndag den 17. november 2002 [Håndkoloreret foto af Lisbeth Thorlacius].

Søren Kjærup, Bruno Ingemann, Bjørn Laursen, Hanne Dankert, Kim Sandholdt, Arne Thing Mortensen, Henrik Juel, Hanne Løngreen, Lisbeth Thorlacius.



Paris i kroppen - kroppen i Paris

- overvejelser over tegnede og skrevne
notater i min skitse-notatbog
14.-21. november 2002

Af Bjørn Laursen

Denne artikel handler om min brug af en skitse-notatbog til at indfange oplevelsen af Paris og nogle af museerne i »byernes by«.

At opleve er en kropsbaseret størrelse. Vores liv er en væren som enkeltindivid, en begavet krop, der bevæger sig.

Vi dannes som krop før fødslen, og vi holder op med at være begavet krop, når vi dør, bliver til ikke-begavet krop, atomiseres over tid. Livet igennem kan enkeltindividet under hele dets udvikling altså beskrives som begavet bevægelig krop i en original væren. For der er ikke andre, der udgør just det enkelte individs væren.

Individets identitets- og kropsopfattelse har blandt meget andet typisk en del med spejle at gøre¹. Vi er derfor tilbøjelige til at fokusere på den frontale side af en mindre kropsdel, ansigtet, som i det selvportræt, jeg tegnede mandag den 18. november i en hotelseng i Paris. Se figur 1.

En face-blikket er psykologisk en vægtig del af individets oplevelse af identitet, og øjenkontakt er ofte en uhyre central del af nærvær og samtale individer imellem. Alligevel kan man nogle gange føle, at en face opmærksomheden er tilbøjelig til at overskygge den resterende del af korpusset i identitetsperspektiver.

Sort uheld

Vi bliver indimellem særlig opmærksomme på vores samlede fysiologi i situationer, hvor kropsudfoldelse er mere omfattende, og næsten altid hvis vi mærker smerte eller ligefrem læderer kroppen.

Et sort uheld ramte mig, da jeg og en kollega var på vej ud for at studere Euro-Disney »backstage«, for at få udbygget vores indblik i, hvordan amerikanere har valgt at servicere deres publikum fra entré til exit i denne store europæiske underholdningspark.

Det nåede vi aldrig. For et skub fra en udad-stigende togpassager, der havde glemt, at han åbenbart skulle af



Figur. 1. BL-selvportræt 18. 11. 2002 under kirurg-påbudt hviledag i Paris. Notatbog s. 60

- kropsbrug og bogbrug
 - in-medias-res analyser i bogen, spatiale og temporære
 - in-medias-res produktion nedfældet i bogen
 - 2) analysefase (hjemme fra Paris igen, afstand i tid og rum)
 - symptomal opmærksomhed, hvad fangede min opmærksomhed dernede?
 - varierede tegnemåder (min brug af forskellige billedtypologier)
 - multimodal retorik
 - bevidsthedens radier
- Det er blandt andet sammenbringning af nogle væsentlige fænomener i disse to faser, der er denne artikels sigte.

Fire betydninger af »krop«

Krop skal i dette skrift forstås på fire måder som:

- 1) min egen krop som instrument i bevægelse, som bevæger sig/mig rundt (grov- og finmotorik), og som jeg iagttager (om)verden med
- 2) min egen krop som instrument, der kan skrive og tegne (fin- og grovmotorik)
- 3) museet som spatielt fænomen, betragtet som en krop eller kompleks organisme, jeg i perioder bevæger mig rundt i
- 4) byen Paris betragtet som krop eller kompleks organisme, jeg bevæger mig rundt i.

Min krop omgives hele tiden af en umiddelbar omverden, enten af det enkelte museums rum, eller andre rum eller af byen. For der var planlagt besøg på mange museer og seværdigheder på turen. En snes forskellige. Se listen bagerst i artiklen. En meget komprimeret rejseoplevelse, med megen både forventet og faktisk intensitet:

»Intensiteten jeg vil forsøge at etablere mellem mig og min skitsebog, der samtidig opsamler mange noter. Og - som jeg har argumenteret for i en længere artikel i »Design af Multimedier« (Laursen 1998/2001: 242) - kan vi opfatte vores eksistenser situationistisk (her i betydningen: at individets livshistorie kan ses som én lang række af situationer, som én blandt mange interessante vinkler). Den situationistiske optik vil jeg anlægge for at skabe et stort råmateriale, der efter hjemkomsten kan benyttes som platform for artikel-skrivning« (Laursen 2002).

Denne situationiske optik retter sig mod bevidstheden som *helhed*. Vore multiple intelligenser adresseres således potentielt, både når man med kroppen går som turist i byen, og når man er kommet ind på museets område. Vi

har – i følge Howard Gardner's teori om multiple intelligenser – kognitive kompetencer som simultant kan relatere til rumopfattelse, bevægeapparat, musikalitet, logik og sprog (Gardner 1984).

Man kan også dermed sige, at krop og bevidsthed ikke ser ud til at være fænomener, der tåler adskillelse. De udgør sammen individets væren.

Sanser og kompetencer

Foruden kompetencerne har vi fem sanser til rådighed hele tiden. Altså er der lagt op til kombinatorik mellem multisensorik og multimodalitet. (<www.viden-design.ruc.dk>). Kompetencer og sanser er del af vort samlede potentiale for indtag til vores bevidstheder (Laursen 2001). Og det er dette samlede bevidsthedspotentiale, der vandrer omkring i den smukke franske hovedstad, med alle kognitive færdigheder og alle sansekanaler til rådighed i en situationistisk væren på baggrund af hidtidig og komprimeret livserfaring!

Det lyder anstrengende.

Det var det for så vidt også, selv om jeg tog nogle pauser indimellem, både hvad angår det korporligt omkringfarende, og hvad angår det synliggende arbejde i billede og skrift. For kompetencerne og sanserne holder nemlig ikke pause på kommando! Det gør vores væren eller hukommelsen heller ikke.

Derfor er det i denne type arbejde ikke altid nemt at tilrettelægge. For associationer har stadig adgang til afbrydelse af selv et nok så tiltrængt break, som det poetisk hedder på nudansk.

Associationer

De fleste har sikkert erfaring for, at associationer har det med at ankomme såvel uintenderet som intenderet. Et eksempel herpå – med et Grønlandsfly – kan ses senere. Det lander i et af de følgende afsnit. Sikke et spring! Men det er associationens iboende fremtrædelsesform.

Det er altså et omfattende mentalt beredskab, vi går rundt med, når vi er i gang som oplevere i vores væren i vores verden, der nemlig fysisk konkret altid nødvendigvis må have karakter af at være en mindre omverden, eksakt den konkrete del af verden, vi på et hvilket som helst givet tidspunkt er i stand til at percipere fra vores altid unikke position.

At der der foruden også findes nogle proteser – som eksempelvis kikkerter, TV og internet – hvoraf nogle sætter os i stand til at gå på mere global (landsby)oplevelse, er bevidsthedsmæssigt yderligere interessant og skal medtænkes i den samlede proces som del af vor

parathed. For væsentlige aspekter af det lagres også i hukommelsen.

Vi er altså med krop og bevidsthed konfronteret med mængder af mulige indtag fra omverdenen, ikke bare om den, men om ens egen foranderlige position. I den forstand er det at opleve intenst en korporlig intim sag:

»Motion changes the available stimulus information in many ways. Even a shift of the head sideways is enough to reveal new aspects of most nearby objects and to occlude others that were visible before. The patterns of occlusion and disocclusion produced in this way specify the relative positions of both the observer and the objects themselves. More extensive movements have more dramatic visual consequences. When we go around a corner or through a door, we obtain whole new vistas that were previously hidden.« (Neisser 1976:109).

På flere måde er det vanskeligt at fastholde oplevelsen af bevægelse og væren. Tiden er hele tiden noget andet end den lige var. Det afstedkommer behov for at forsøge at fiksere nogle af disse bevidsthedsfænomener, eksempelvis med billed- og skrift-notater i en væren under forandring.

Det vil i forhold til notat-bogen sige, at notat altså betyder såvel skriftsprogs-notater som billedsprogs-notater.

Skitse-notatbog som mediehybrid

Hvad er mine begrundelser for at vælge en simpel bog med spiralryg som medie og bruge almindelige sorte tuschpenne til at sætte spor på papiret med?

Det er der faktisk adskillige gode sammenhængende grunde til.

Helt afgørende for mig er, at man såvel kan tegne som skrive i bogen. Man kan sætte såvel verbale som visuelle spor og derved skabe og fastholde udsagn i to bevidsthedsmæssigt forbundne udtryksmåder og sigte mod det multimodale. Det er hensigtsmæssigt, fordi vi alle går rundt i en multisensorisk og multimodal bevidsthed, hvor både syn, sprog, hørelse, smag og følelse er sensorisk nærværende.

Noget egner sig til at blive indkredset og fastholdt via skriftsprog. Andet egner sig til at blive fastholdt visuelt, eksempelvis som forskellige former for tegning. Begge dele – og deres samspil – er denne artikels forum. Og det er hensigtsmæssigt, at mine billed- og sprogskitser – med et computer-genereret udtryk – er lagret samme sted. Bogen

er et samlet og samlende medie, hvor man i øvrigt også kan klæbe ting ind i, hvis det er relevant.

Tegning er en kognitiv proces (Laursen 1990, 2003). Det vil jeg illustrere – og i et vist omfang analysere – gennem artiklen, hvori der i forskellige skitser vil forekomme fænomener som: iagttagelse, oplevelse, indlevelse, forundring, æstetisering, dokumentation, forenkling, fortætning, eksperiment, fordybelse.

Der er også lyde, og dem kan jeg desværre ikke umiddelbart få med ind på bogens sider, men jeg kan skrive om lyde og lydlandske, forsøge at karakterisere dem.

Når jeg ikke simpelthen kalder det for en dagbog, er det fordi sådan en sædvanligvis betragtes som et medie man kun skriver i, og når jeg heller ikke bare kalder det for en skitsebog, er det fordi sådan en almindeligvis betragtes som et medie til udelukkende at tegne i. Derfor kalder jeg for det meste bogen for en »skitse-notatbog«, da denne betegnelse giver semantisk rummelighed til, at det både er visuelle og verbale notater, det drejer sig om at fiksere i min valgte mediehybrid.

At gå omkring

Bogen som medium er nem at have med sig overalt. Ikke mindst når man på forhånd har anskaffet en lun diskret mørkegrøn vind- og vandtæt oilskin-jakke med et tilstrækkeligt antal lommer i rette størrelse til notat-skitsebog med videre.

Sådan en bog er brugbar på byvandring, i metroens mange forgreninger, og på de forskellige museer. Samtidig kan man have den på sig/ved sig døgnet rundt, så man lynhurtigt kan fiksere noget, man bliver opmærksom på, før det igen er forsvundet fra ens mangeartede og mange-stedsnærværende bevidsthed.

Man kan gå på mange måder. Og opleve på mange måder. Hvad vil det overhovedet sige at gå en tur: at trave? at vandre? at spadser? at gå omkring? med eller uden mål? at gå omkring med mulighed for at skabe billeder? at udforske? at have planlagt at skabe billeder? at lade indtrykkene komme til sig? at gå en allerede fastlagt rute? at gå målrettet efter en ganske bestemt destination? Der er mange muligheder (Laursen 2001).

Det er min erfaring, at det forstærker ens hukommelse at arbejde med en sådan type notatbog, og ikke mindst *tilgangen* til hukommelsen. At se en skitse igen – selv længe efter – betyder for mig, at jeg oftest øjeblikkeligt bringes tilbage til noget, der ligner tegne-notat-situationen. Tidsrummet, omverden og omstændigheder dukker op, eller i hvert fald vægtige aspekter af det oplevede. Det vil ofte sige, at der er multisensoriske præg i form af lyde,

temperatur, måske dufte. Og de overvejelser, der lå i situationen føler jeg mig ofte bragt direkte ind iblandt igen, en form for *reflektionernes* »in medias res«! Det er godt for senere analyser.

At denne hukommelsesdimension desuden fungerer over adskillige år, er min erfaring med en del andre bøger af slagsen.

Håndterbarhed, billedtypologier og genrer

En notat-skitsebog er desuden ganske let håndtérbar. Og så kan man tegne på mange forskellige måder i forskellige tempi og inden for forskellige billedtypologier.

Det vil skitserne i denne artikel illustrere. I skitse-notatbogen er der repræsenteret en række forskellige billedtypologier: iagttagelsestegning, hukommelsestegning, reportage-tegning, funktions-tegninger, konturstregs-tegninger, arbejdstegninger, bevægelsestegninger, kanoniske tegninger (skitsering af grundformer i forestillingsbilleder), imaginations-skitser (skitseringsforsøg på at signalere fænomener i indre billedannelser) og tegninger, der er så bearbejdede, at de ikke længere er skitser.

Så man har mange muligheder til rådighed i en skitse-notatbog, hvad angår valg af billedtypologier og *genrer* (Laursen & Halskov Madsen 2003). Det sidste understøttes af, at man kan arbejde i et spektrum, hvor farten i skrive-tegne-redskabet spænder fra langsom og meget kontrolleret til mere spontane og hurtige bevægelser.

Upåagtethed

Notat-skitsebogen er desuden et upåagtet medium. Det kan metodisk være centralt for muligheder for at fikser indtryk fra studier i omverdenen. Det upågtede kan en del gange have visse fordele, ikke mindst i offentlige rum, hvor man kan slappe af, da man ikke konstant behøver at bekymre sig nævneværdigt om for eksempel, at udstyret ikke bliver stjålet. Dyrere isenkram er – og vil altid være – mere risikabelt at færdes med på alfarvej både for isenkrammet og én selv.

Og alfarvej er ofte interessant at undersøge. Så man kan sige, at det diskrete bogmedie på visse måder forøger sin og min radius i tilgangen til omverdenen qua sin tilsyneladende »værdiløshed«.

Men der er mere i det upågtede i brugssituationen end det.

Et eksempel: Tager man et fotografiapparat frem og bruger det, er mange opmærksomme på – og forholder sig til –, at der foreligger en afbildningssituation. Det kan ofte

spærre for eller forandre ens billedintentioner, hvis man gerne vil fotografere og dokumentere, eksempelvis.

Er man udstyret med en mindre bog og en blyant eller tuschskriver vækker det ikke eller sjældent opmærksomhed i perspektivet: en mulig afbildningssituation. Man kan stå, gå eller sidde i fred for andres forstyrrelser, og tegne og skrive i den udstrækning, man har lyst. Uden at andre føler sig indblandet i det.

Den situation er radikalt ændret, hvis man går over til en skitsebog af lidt større format. Da ved de fleste – via vore konventioner om kunst – at det drejer sig afbildning, og man får ofte mange og (i delvis modsætning til fotografering) venlige kommentarer til arbejdet og tegnefænomenets fortræffeligheder.

Det kan man heldigvis undgå, hvis man ikke vil forstyrres. Og det er mit klare bevidste valg her. Jeg ønsker at være tilstede som ikke særligt påagtet iagttager, der i et vist omfang også er faktisk deltager i de forhåndenværende omgivers tilsyneladende sædvanlige gøren og laden.

Bogen er i min selvoplevelse og forholdsform ikke et skjul, den er blot en del af en særlig hensigtsmæssig form, der periodisk supplerer en intens væren i omverdenen.

In-medias-res-medie og situationisme-medie

I den forstand er skitse-notatbogen et meget godt in-medias-res-medie, altså et medie, der både i tid og rum befinder sig »mellem tingene«, ude i verden, i omverdenen og oven i købet relativt upågtet i de opståede og opstående situationer.

Man kan sige, at vore liv bygges umiddelbart og fortløbende op af situationer (Laursen 1998). Et menneskeliv kan derfor på ét eksistentielt niveau – et situationistisk niveau – karakteriseres som én lang og vedvarende række af opdukkende situationer.

Livets situationer er med denne betragtningsmåde aldrig ens eller identiske. For den igangværende situation er i princippet altid unik og dermed også forskellig fra alle andre, i og med at vi just ikke har været i den før.

Det er imidlertid ikke det samme, som at livet opleves og huskes sådan.

For på et andet eksistentielt niveau – erfaringsopbygningens – er det vores for-forståelse af verden (Gadamer 1976), der er eksistentielt basal, organiseret mentalt ud fra dét, vi multisensorisk har oplevet gennem den forudgående del af vores liv:

»The eye comes always ancient to its work, obsessed by its own past and by old and new insinuations of the ear, nose, tongue, fingers, heart, and brain. It functions not as an instrument self-powered and alone, but as a

dutiful member of a complex and capricious system« (Goodman 1976, 7).

Nu har vi heldigvis to øjne og et mobilt stereosyn, så »øjet« skal også forstås i denne flertalsbetydning.

Ulric Neisser signalerer i erkendelsesperspektiv nogle grundlæggende kognitive strukturer ved synets funktioner:

»In my view, the cognitive structures crucial for vision are the anticipatory schemata that prepare the perceiver to accept certain kinds of information rather than others and thus control the activity of looking. Because we can see only what we know how to look for, it is these schemata (together with the information actually available) that determine what will be perceived. Perception is indeed a constructive process.« (Neisser 1976 s. 20)

Vi organiserer nok vores hverdagsforståelse og selvforståelse på vores erfaring, men den er heldigvis også en dynamisk størrelse, skemaerne er under mulig forandring:

»At each moment the perceiver is constructing anticipations of certain kinds of information, that enable him to accept it as it becomes available. Often he must actively explore the optic array to make it available, by moving his eyes or his head or his body. These explorations are directed by the anticipatory schemata, which are plans for perceptual action as well as readiness for particular kinds of optical structure. The outcome of the explorations – the information picked up – modifies the original schema. Thus modified, it directs further exploration and becomes ready for more information«. (Neisser 1976:21).

Vi står samtidig altid i en unik »in-medias-res« omverdens-situation medbringende vores komplekse erfaring. Også når man er i Paris, og også når man går på museum her eller alle mulige andre steder. Man har den hele tiden med sig, den udgør en del af sindet og kroppen, man er den.

Spændingsfelt og kombinatorik

Funktions- og indholdsovervejelserne i mit medievalg ligger altså placeret i spændingsfeltet mellem situationisme og erfaring. Skitse-notatbogen forlænger samtidig det analytiske *dobbelt-ønske* at kunne lave bestemmelser både in medias res og ved senere undersøgelser. Denne artikel forsøger at vise aspekter af begge disse dimensioner. Skrivningen af artiklen her repræsenterer den

sidste dimension.

Derfor er det vigtigt, at skitse-notatbogen som medie netop har såvel allerede opbyggede, ikke-situationistiske kvaliteter, som umiddelbart indfangende situationistiske kvaliteter.

For man har under nogle omstændigheder brug for at fordybe sig i lang tid i refleksion og skrive notater på en given lokalitet, for at fortolke og udbygge aspekter af ens erfaring.

Man kan også have brug for at fordybe sig i et motiv og en billedflades komplekse udfordringer og udbygge aspekter af ens erfaring ad den vej.

Eller man kan have brug for lynhurtigt og spontant at nedfælde en tanke med stikord fra skriftsproget eller at tegne en hurtig skitse.

Og så kan man navnlig have behov for at *kombinere* nogle af de nævnte muligheder.

Plasticitet

Skitse-notatbogen er efter min erfaring et fortræffeligt instrument til at kombinere mange ting, at samle. På den vis er der stor *plasticitet* i skitse-notatbogen som medie. Derfor bruger jeg den ofte. I perioder hele tiden. I den følgende vignet er gadelyset blevet tændt i Paris udenfor mit smedjernes-omkransede hotelvindue.



Figur 3. Hvad karakteriserer Paris? Smedejern er vist en af facetterne. Hvad associerer du i øvrigt ved skitsens tekst? King George, King Edward eller parKING, BurgerKING? Notatbog s. 62.

Døgnrytme er en del af oplevelser af byen. Lys. Mørke. Det oplyste byrum.

Vigtigheden af at kunne indfange det specifikt relevante indfald demonstrerer forfatteren Leif Panduro på en sproglig yderst finurlig og morsom måde ved at lade en af sine romanpersoner spørge en intetanende boghandlerekspedient hen over disken, om han ikke kan købe noget »indfaldspapir«.

Det lyder ganske teknisk, hvilket da også er drilleriets hensigt. Det går netop ud på at forvirre den stakkels servile ekspedient, der ikke intuitivt kan afkode glosen »indfaldspapir« ganske simpelt som »papir til hurtigt at kunne krasse indfald ned på«.

Man kunne måske fristes til at tro, at det er en »indfaldspapir-bog« jeg har haft med mig. Det er det da til en vis grad nok, men det er ikke dækkende. For det drejer sig ikke bare om at notere spontane og originale indfald i billedform eller på skrift. Det gør det naturligtvis også. Men sigtet er ydermere at give forum for aftryk af en væren over et stykke tid i Paris. Også af »mellemrummene« mellem indfaldene.

Det er altså ikke bare indfaldene og deres fastholdelse, der er målet. Det er også den omverden og omstændighed-

er, de bliver til i, der har min interesse bevidsthedsmsigt og undersøgelsesmæssigt.

Opmærksomhed

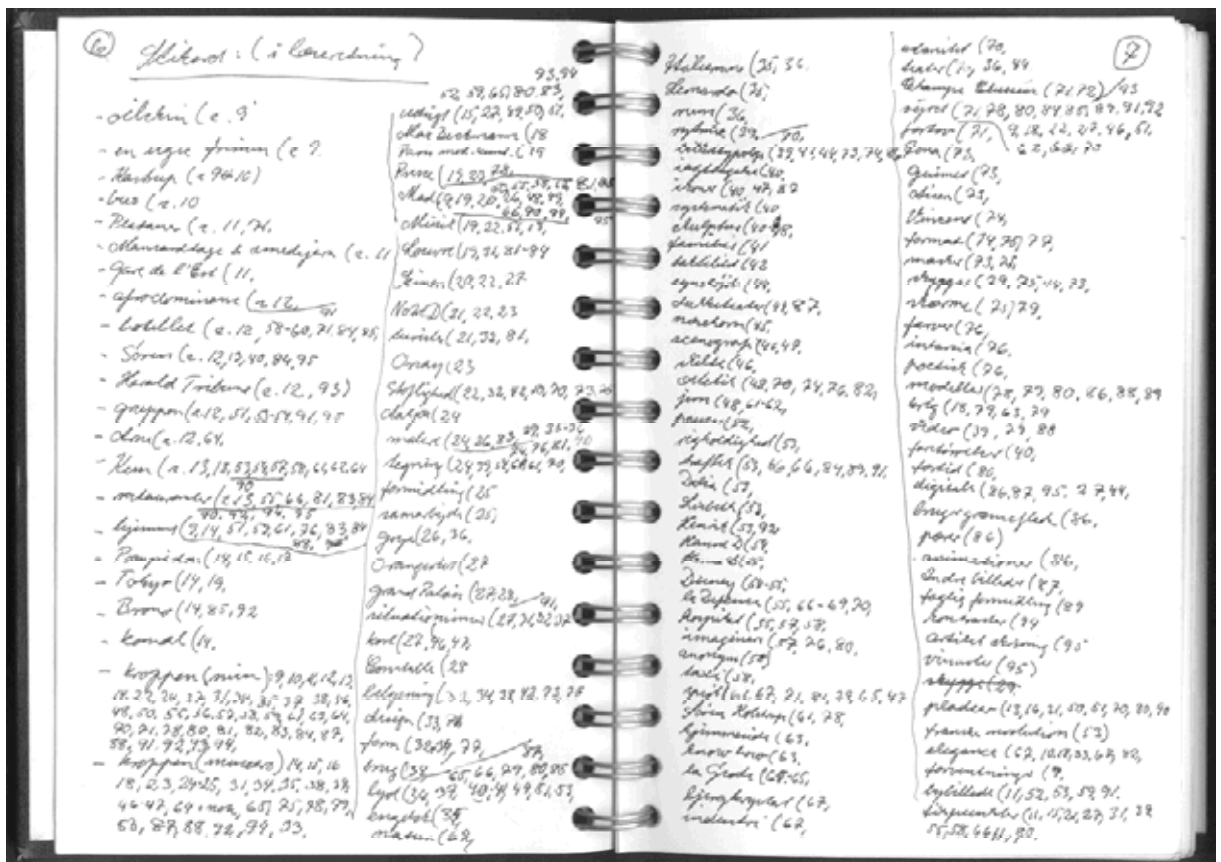
Med skitse-notatbogen stiller jeg spørgsmålet: Hvad er min opmærksomhed overhovedet rettet mod i den pågældende uge i Paris? Hvordan er opmærksomheden rettet mod noget? Hvad er det for en væren, jeg gennemlever og gennemlevede?

Netop her har bogen som håndholdt redskab en række kvaliteter til at indfange og synliggøre fænomener, der har betydning for min opmærksomhed. Det er min tese og påstand.

Efter hjemkomsten understregede jeg stikord i bogen og lavede en oversigt over disse stikords forekomst – på en dertil på forhånd afsat sideplads i bogen – til stikordenes forekomst. Som det kan ses i figur 4 forekommer glosen »krop« ganske mange gange.

Heraf opstår også dette skrifts titel »Paris i kroppen – kroppen i Paris«.

Figur 4. Indholdsfortegnelsen over stikord og emner i notat-skitsebogen viser mange henvisninger til ordet »krop« (i parenteserne nederst til venstre står der henholdsvis »min« og »museers« (s. 6 nederst).



For ved et gennemsyn af stikord over emner, og hvor og hvor ofte de dukker op, og hvor meget de fylder, blev det umiddelbart klart, at kropsfænomenet i de fire nævnte betydninger er den klart mest dominerende tematik i bogen. Det bliver fortløbende uddybet, navnlig i forhold til brug af blikket som bevidsthedsredskab og hånden som akkorderende tegneredskab.

Mange forskellige kombinerede bevægelser

Vi bevæger øjnene i hovedet. Vi bevæger hovedet. Vi bevæger kroppen på mange varierede måder og i mange varierede tempi. Desforuden bevæger vi ofte vores krop af sted ved hjælp af mange forskellige transportmidler: cykel, bil, bus, metro, tog, turistflodbåde, fly, som nogle af de centrale i regionen omkring Paris.

Og synet er i samtlige situationer en central integreret del af bevidsthedens komplekse indtag:

»It selects, rejects, organizes, discriminates, associates, classifies, analyzes, constructs. It does not so much mirror as take and make«. (Goodman 1976:7-8).

Man bevæger hånden, når man tegner. Eller måske mere præcist, hånden er i bevægelse, når man tegner. For der er flere måder, det kan foregå på.

For de fleste har tegning sikkert med fænomenet finmotorik at gøre. Hånden hviler på tegnefladen og tegneredskabet laver små og velkontrollerede bevægelser. Selvportrættet i (figur 1), og tildels tegningen af facaden på Notre-Dame kirken figur 10, er eksempler på en sådan brug af hånden. Den flyttes – som blikket – rundt indimellem, så den kan hvile flere forskellige steder på tegningens overflade.

Hvis der skal lidt mere fart på stregen, som på tegningen af von Spreckelsens triumfbue i La Défense (figurerne 21 og 24), er det ikke bare fingerleddene, der er i bevægelse, men primært håndleddet, der er sving i. Den forøgede fart giver stregen et andet præg. Prøv at sammenligne de to typer af måder at tegne på.

Man kan selv lave et meget hurtigt eksperiment ved lynhurtigt at tegne en hvilken-som-helst streg på et stykke papir. Prøv derefter at kopiere stregen ved at tegne en kopi ved siden af, langsomt og omhyggeligt. Det bliver der to forskellige skitser ud af, hvoraf kun den ene forbindes med fart. Det kan simpelt hen ikke lade sig gøre at tegne det hurtige langsomt!

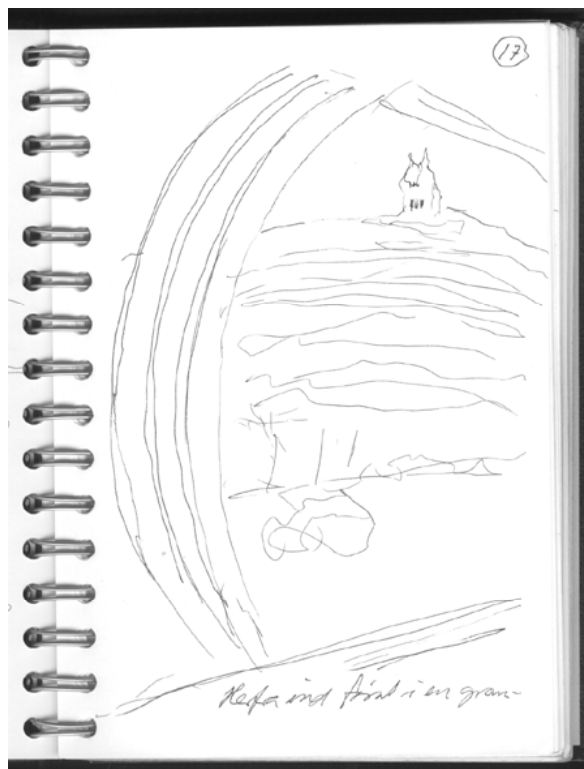
Så kroppens bevægelser – såvel finmotoriske som grovmotoriske – (og ligeledes den hyppige kombination af dem) afsætter sig spor under tegneprocessen, som er meget nært forbundet med den fremkommende tegnings udseende.

Mange led

At vi har et betydeligt motorisk varianspotentialer til rådighed, når vi tegner, kan vi direkte udlede deraf, at vi kan bringe følgende mange led i bevægelse, koordineret og samtidigt: fingerleddene, håndleddet, albueleddet, skulderleddet, hofteleddet, knæleddet, fodleddet.

Nu er det et begrænset format, jeg har i den ene hånd i form af skitse-notatbogen, der måler 21 x 14 cm, men også her kan man få bevægelse og fart frem i stregen, selv om større formater er de oplagte fora for disse udtryk.

Eksempelvis er skitsen af udblikket til højnen med Sacré Coeur set fra Pompidou-centrets udvendige rul-letrappe-konstruktion (eller hvad man nu kunne kalde den, sproget har nogle gange svært ved at signalere spatiale konstruktioners fremtrædelser). Skitsen er lavet på ganske få sekunder, se figur 5.



Figur 5. Olympisk vejr med store udsigter både opad, udad og nedad. Lynhurtigt skitseret i rul-letrappe-røret på Centre Pompidou. Her har øjet været i gang med at »take and make«, der er tilvalgt og fravalgt i synsfeltet og konstrueret – også på billedfladen – på meget kort tid. Notatbog side 17.

Tegningen er tildels også lavet i bevægelse, da jeg træder ind på rulletrappen. Den har ingen detaljer, men fanger for mig et øjeblik og navnlig centrale egenskaber ved det rum, det foregik i, så mange, at jeg senere rumligt kan rekonstruere den faktiske oplevelse, når jeg ser eller genser tegningen.

Hukommelse og rum

Så visualiseringen er også en klar støtte for hukommelsen. Det at tegne bidrager i sig selv i samme retning.

Man kan næppe huske Pompidou-centret for dets skønhed. Den er stort set fraværende. Men dets funktion i bybilledet er mere vellykket. For man kan ikke bare se ud fra centret, men navnlig ind i det, fornemme det liv, der foregår i den stærkt farvede gigant, hvor de tekniske installationer er monteret udenpå. Her er en begavet kombination af ude/inde-oplevelse, som også er en inde/ude-oplevelse. Derfor var det vigtigt at fastholde en lille splint af rumoplevelsen i rulletrappe-røret, for der viste sig et famøst bybillede i store udblik med spektakulær dybde og højde samtidig, spatiale fænomener som et fotoapparats normaloptik ikke ville have indfanget.

I den følgende snappe skitse er der brugt lidt mere tid, men vi er stadig under et minut. Mit sigte er her primært at signalere lidt af det miljø og den stemning, vi færdedes i en aften ved fransk spisetid.



Figur 6. Foran restaurant »Les Philosophes«. Snævre gader i aftenbelysning. Det er godt, at en ekskursion som vores har haft en connaisseur ude for at finde de rette steder på forhånd. BL-notatbog side 13. Fokal opmærksomhed på tegningen er ved skiltet som Kim Sandholdt (med fotoapparat) lige er krøbet under.

Originalitet

En af kvaliteterne ved skitse-notatbøger som medie er, at de har en tilbøjelighed til at blive originale.

Det kommer af flere grunde.

Én er, at vi alle er biologiske varianter, der ydermere har levet forskellige liv og gået i forskellige skoler med forskellige påvirkninger i forskellig udstrækning. »Fessor« i »Fessors Big City Band« hævdede i et radiointerview, at han blev kaldt, som han gjorde, fordi han var den eneste i bandet, der havde gået syv år i første klasse.

Grafologer påpeger originalitet og symptomer i håndskrifter meget store varianter. Billedanalytikere interesserer sig blandt andet for originalitet og forskellighed i måden at bruge fænomenet streg på.

Samtidig gælder det yderligere, at ethvert menneskes oplevelse af omverdenen i skarp forstand altid kan siges at være original (Gibson 1986).

Der har ganske givet siddet mange mennesker og ligesom jeg slidt den bænk fladere, som jeg benyttede da jeg tegnede en del af Eiffeltårnet midt på eftermiddagen onsdag den 20. november 2002 (se figur 7). Men det er ikke sikkert, at de har gjort det samme som jeg, mens de sad der.

Nogle har muligvis også siddet og tegnet dèr, men flere har sikkert fotograferet fra positionen, og flest har formodentlig simpelthen siddet og gloet på herlighederne, som vitterligt er spektakulære.

Der er gode konkrete grunde til, at Eiffeltårnet er så berømt og ses i al slags vejr! Jeg havde som andre besøgende nemlig ikke valgt eller medbragt vejret. Det var de allerede, da jeg kom, jeg gik faktisk rundt i det hele vejen derhen:

»Dejlige lyde fra fontainerne da jeg går forbi dem ned mod tårnet. Soldis stadig. Svag vind.« (Notat-bog s. 80).

Relative størrelsesforhold

Jeg gør følgende to ting. Jeg vælger som den første handling på dette sted i bogen – efter at jeg har sat mig på bænken – at tegne Eiffeltårnet så tæt på, at man ikke kan se dets helhed. Ved at vælge denne del af helheden (pars pro toto) lægger jeg bevidst op til en billedmæssig pikering af beskueren med min tegning. Man kan – når man betragter skitsen – eventuelt imaginere resten af motivet eller se tegningen som en original beskæring for en visualisering af Eiffeltårnet. Eller begge dele.

Som anden handling skriver jeg i bogen blandt andet om oplevelsen af at (gen)se tårnet:

»Helt rart igen² at sidde her lige under tårnet. Så virker det som voldsom grafik. Og der er en lille forretning i hvert af de fire ben! Resten af tårnet må man gerne forestille sig!« (BL-notatbog s. 80).

Og jeg bruger bevidst dette at skrive i bogen til at indvirke på tegningen af tårnets ene fod på mere end én måde. For ud over de spørgsmål, jeg stiller skriftligt, bruger jeg selve tekstens masse og udstrækning på papiret »looking at« til at »presse« tegningen, så den kommer »helt ned i hjørnet«, hvorved tårnets fod fremtræder yderligere voldsomt, relativt som »pars pro toto«. Tegningen kom altså først, derefter den omkransende tekst.

Og ordet *relativt* er en kerneformulering til at analysere visuelle virkninger, der spiller på (kendte - men her ikke helt normale) størrelsesforhold: håndskrift, mennesker, Eiffeltårnet, spiralryg. Min skitse-notatbog kan også ses som led i et æstetisk studie af udnyttelse af bogsiders format med håndskrift/billede. Tegningen her er også et eksperiment med spiralbog som spatialt medie.

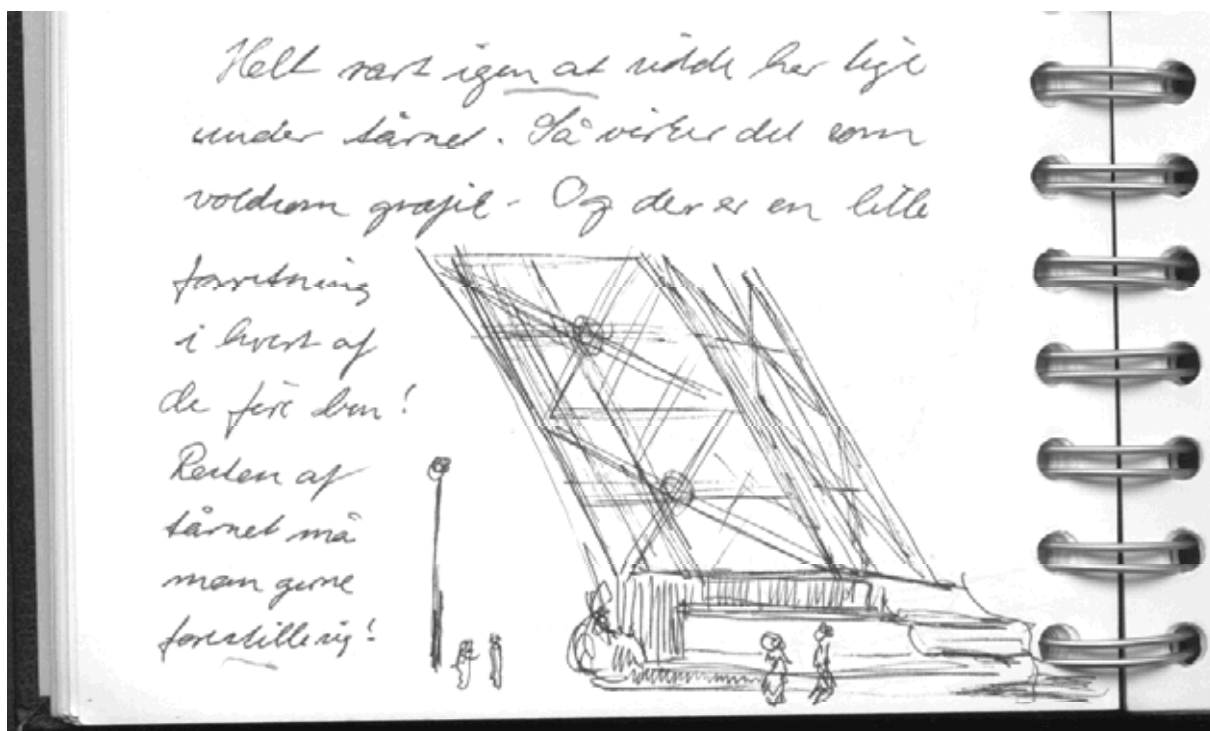
Relativ samtidighed

Der springer således ofte nogle originale bidrag – eller aspekter af sådanne – ud af at formulere sig i sprog og tegning nogenlunde samtidigt som i figur 7. Og det gør det ikke mindre interessant at dyrke anvendelsen af sådant et medie som skitse-notatbøger.

Men selv om ethvert ønske om originalitet i oplevelsen af noget helt fraviges (hvad jeg absolut ikke er tilbøjelig til at foretrække), så vil enhver persons konkrete oplevelse af at stå foran og gå rundt i og om Eiffeltårnet kunne betragtes som i dybeste forstand original. For nok kan nogen indtage samme position. Men ikke på samme tidspunkt. Vi er bundet til vore kroppe. De har fylde, og vi kan ikke simultant »overlappe« hinandens rum.

Den enkelte krops position er unik når der både anlægges spatiale og temporære kriterier. I den forstand ser vi aldrig det samme på samme tid. Så set i det perspektiv er originalitet noget, det *er svært at undgå*. Det er ikke det samme som, at enhver originalitet har en iboende kvalitet. Det er her æstetikken kommer på banen.

fig. 7 Først er tegningen lavet. Derefter er den »klemt« inde af den senere håndskrevne kommenterende tekst. Notatbog s. 80. Overvejede du denne rækkefølge af tegning - tekst?



Intimitet

Man kan sige, at der til fænomenet dagbog også knytter sig glosen intimitet.

Den klassiske dagbog har både imtimitetens og privathedens karakter. Den er et stykke bekendelseslitteratur, hvis den »slipper ud« af ejerens besiddelse. Det står i dyb modsætning til min skitsedagbog, der er et arbejdsredskab, som andre også kunne undersøge og kommentere.

Den er altså ikke privat i traditionel forstand.

Om den er intim, så er det i hvert fald ikke i bekendelsessammenhæng. Der forekommer ikke nogen bekendelser overhovedet heri (så vidt jeg er orienteret!). Så det må den ekstraordinært interesserede læser undvære. Men bogen er vel intim som enhver forhåbentlig læseværdig bog er det som medie og vel også særligt i den forstand, at den er autentisk i betydningen: *uredigeret*.

Den er ganske konkret blevet til på stedet, i mangfoldige situationer er der skrevet og tegnet, og der mangler ikke nogen blade i den på forhånd paginerede spiralbog.

Men jeg har fra starten vidst, at andre kunne tænkes at kigge i den, qua dens status som arbejdsredskab. Så den er skrevet med det filter, som denne viden også er.

Hvad karakteriserer en skitse-notatbog? Et springende eksempel

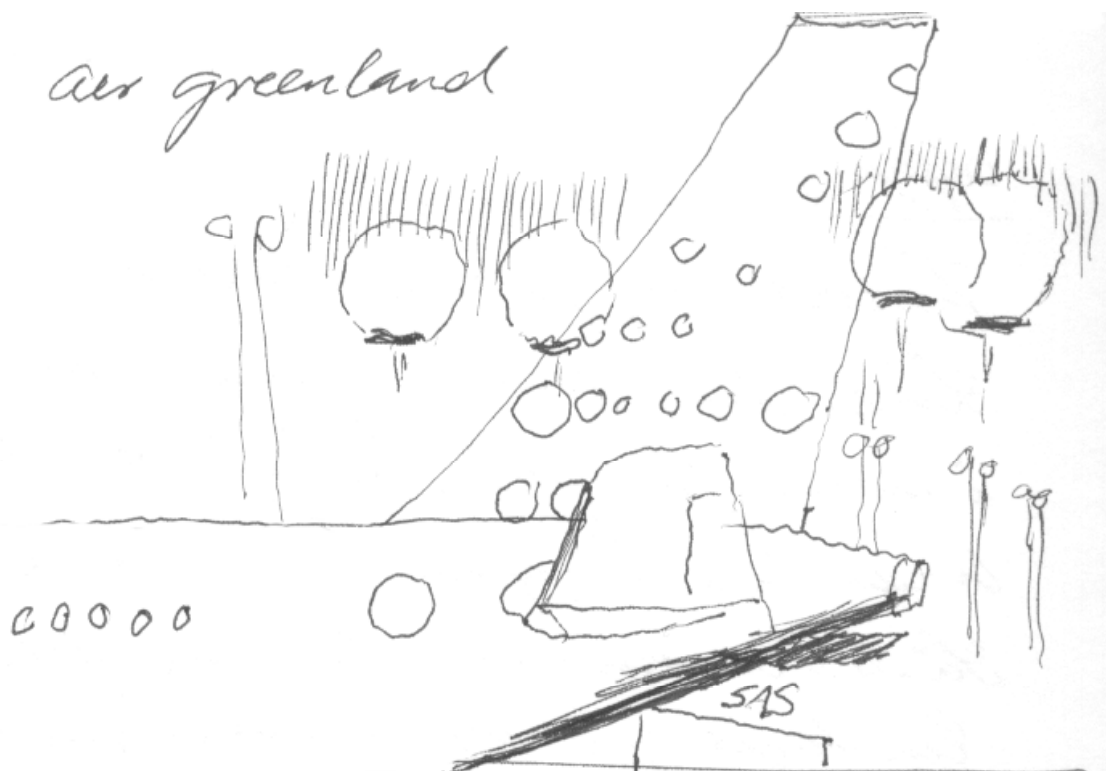
Lufthavnen i Kastrup, ventetid, forventningers tid, distraktion? Lufthavne har på én måde situationistisk karakter. De minder om maste myretuer, forstørrede og relativt flade. Med en variant kompression af myldrende menneskelige situationismer indeni.

Mange mennesker med såvel identiske som forskellige rejsemål blandet i myriader før gatens destinationsselektion.

Visuel og auditiv information på særligt udvalgte steder i den overdimensionerede tue, som ingen løjeligt nok bor i, men som samtidig paradoksalt nok ligner en labyrint der veksler mellem at være tom, befolket og overbefolket. Man kan næsten altid være sikker på korporligt at komme til at benytte bentøjet en del, ikke mindst, hvis man skal med internationale afgang.

Min bevidsthed påvirkes – som her-og-nu oplevelse – af at være omgivet af fænomenet lufthavn. Jeg tegner en skitse og jeg skriver noget ned. Jeg bliver særligt opmærksom på et rødt fly. Se figur 8:

Figur 8. Spejlinger i glasruder i Kastrup Lufthavn »Copenhagen Airport«. Notatbog side 10.



Det tilhører Grønlandsfly, kaldet Air Greenland, som jeg også har noteret på tegningen.

Hvorfor denne opmærksomhed?

En væsentlig grund til at denne flyver – som jeg udmærket ved, jeg ikke skal med (det tidlige tidspunkt på dagen til trods) – får lov at beslaglægge mine indtag for nogen tid, er, at jeg har overskud af tid. Jeg er tidligt ude, så jeg kan tage mig tid til at opleve andet end de målrettede rejseprocedurers gennemførelse. Jeg kan eksempelvis nå at erlægge 47,- DKK(!) for en kop kaffe på en af de dertil etablerede caféer.

Associations-kæder

Jeg finder under nedsvælgningen af mokkaen ud af, at jeg også har husket at tage min barndom – eller visse reminiscenser af den – med herud på det flade Amager, for *røde* Dan-både (fra rederiet J. Lauritsen fra Ribe (Hestehave & Mulvad 1994 :32/33)) sejler rundt i nordlige turkisfarvede isfyldte fjerne vande i min bevidsthed både nu og for meget længe siden!

Associationskæden er klar: det røde fly, Grønland, de røde både! For det røde her i det grå landskab har megen visuel gennemslagskraft, ligesom de røde skibe med ishavet som (bag)grund. Og dem husker jeg. De adskilte sig fra andre skibe, ligesom flyet her gør det, just via farvekontrasten.

Flyet er af en vis størrelse. Flere fænomener i tegningen antyder det: Det er set nedefra, desuden er det kun flyets hale, der ses i tegnet, altså som »pars pro toto«.

Er flyet mon så stort, eller er min krop så tilpas tæt på det, at det ikke kan være i synsfeltet? Det er en mulighed, men det var ikke tilfældet. Dèr hvor jeg sad, kunne jeg faktisk se hele flyet, uden hverken at flytte øjne, hoved eller krop.

Noget andet var på spil. Noget, der boblede! Noget æstetisk. Hvide bobler på den røde flyoverflade ved haleroret. Det giver en vis elegance til fly-designet. Samtidig spillede disse runde boble-former sammen med andre kugleformede væsener, nemlig de lamper, der spejler sig i restaurantens glas, som er mellem mig og flyet, og desuden gadelygternes centralperspektiv på samme side af glasset som flyet udenfor.

Dette visuelle samspil interesserede mig. Det ville jeg forsøge at indfange med en tegning, der signalerer et æstetisk interessant komplekst rum mellem mine øjenkroge og horisonten.

Farve-fravær

Jeg vidste, at densorte tusch, som jeg havde til rådighed, ikke ville gribe den afgørende røde farve, hele scenariets visuelle grundkode!

Fraværet af gengivelsesmulighed for farver følte som en virkelig begrænsning ved denne stregtegning af det grønlandske fly. Jeg kunne have medbragt farveblyanter. Men så er vi ofte oppe i et ganske stort antal. Og da begynder det at blive lidt mere motorisk kompliceret. For farveblyanter er et knapt så hurtigt medie, da man hyppigt skifter mellem blyanterne under tegneprocessen.

At kunne gengive farver følte også senere fremme i Paris som et eksplicit ønske, da jeg travede rundt om Notre-Dame og blandt meget andet også studerede træernes stoflighed.

Et farve-synfonisk syn, der kunne give inspiration til mindst en uges intensivt koloristiske eksperimenter i pastel, farveblyanter eller andre farvemedier. Men kulden bider her i kroppen, selv om jeg har polstret mig til pariser-opgaver af denne art. Kulden skærper imidlertid den intensitet, hvormed jeg iagttager farvespillet.

Jeg er klar over, at situationen lægger op til ikke at forblive her ret meget længere. Og dermed sættes også kimen til på et eller andet muligt senere tidspunkt at vende tilbage, hvis lejlighed skulle byde sig. Så også dét, kan ses som en fremtidig grund til at stoppe op og tegne her (uden at det dog bliver til »fremtidsminder« som en Michael Strunge kunne have kaldt det!)



Figur 9. Et af de mange nedfaldne farvede blade rundt om og navnlig bagved Notre-Dame katedralen. Farverne fremtræder virtuost mellem hinanden, og samtidig spiller de her også en rolle i hukommelsen. Notat-bog s. 22.



Figur 10. Notre-Dame katedralen med turister foran. Det myldrede ud og ind. Og jeg standser og tegner fordi jeg flere gange har passeret forbi området på tidligere rejser. Senest sejlede jeg forbi med min familie sidste sommer (figur 23), men det er faktisk mange år siden, at jeg har haft tid til at standse op, gøre holdt, og se mig grundigt omkring lige her.

Dengang brugte franske børn taget på tårnene som glidebane, uden at ryge ud over gelænderet fra 69 meters højde! Måske derfor gik jeg denne gang ikke op i tårnene? Skitsenotatbog s. 23.

Alligevel dukker farvefænomenet op – og jeg er øjeblikkeligt tilbage i Kastrup Lufthavn i min bevidsthed – så snart jeg genser den sorthvide tegning af det farvede fly eller i Paris ved synet af den senere tegnede bladvignet fra Notre-Dame!

Spring

Der er lagret en del af dette farvefænomen i min bevidsthed. Og det er tilsyneladende hukommelsesmæssigt omgivet med en betydelig parathed. Men farvens betydning som fænomen er derimod ikke knyttet til tegningen af selve kirkefacaden. Her er det et helt andet fænomen, der er på spil, nemlig andres gengivelser af sådanne facader. For det giver sammenligningsmuligheder.

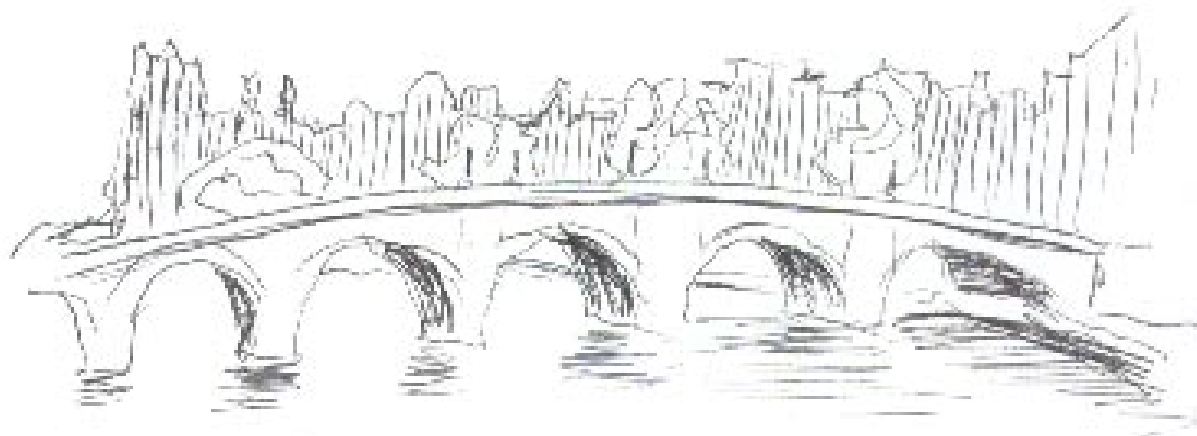
Her tegner jeg altså med blandt andet den bagtanke, senere at kunne sammenligne med andres gengivelser. Hvordan har de grebet opgaven an? Hvorfor og hvordan billederne udviser forskelligheder, er spørgsmål jeg senere vil studere ved sammenlignende billedanalyser.

Noget tilsvarende gør sig gældende, da jeg på vej over og forbi Pont Neuf til Notre-Dame spontant vender mig om og tegner broen.

Jeg bliver her forsikret om at min hukommelse ikke er et komplet lager, man bare kan slå op i under mere eller mindre kendte brobilleder i Paris. Det kan man måske godt, men der skal desuden mere kontant og konkret omfattende billedarkiv-arbejde fra min side til, for at svaret kan blive blot nogenlunde tilfredsstillende, hvad angår repræsentativ dækningsgrad.

Andre grunde til, at jeg tegner kirkefacaden, er, at jeg synes, den dels er historisk dels visuelt interessant, ikke mindst med dens beliggenhed på øen i Seinen, som i øvrigt havde en usædvanligt høj vandstand på tegnetidspunktet.

Det karakteriserede ligeledes en del andre europæiske hovedstæder, blandt andet Prag, en anden storby jeg ofte har besøgt, og hvorfra jeg her i Paris nu så en udstilling af historiske fotografier ophængt på murede vægge i Tuilerierne. Det stigende vand i floderne flød også lidt over i fotoudstillingen i nogle splitsekunder! Jeg havde ikke mentale spunsvægge mellem associationerne. Det er der vist ikke mange, der har, for øvrigt!?



Figur 11. Pont Neuf. Andre har også tegnet eller malet den. Hvornår og hvordan? Sammenlignende studier som senere mulighed for en ikke komplet hukommelse. Notat-bog s. 20.

Money

»Det er noget billigere selv at lave en skitse af katedralen«, sagde Skotten i mig omgivet af hele områdets souvenirboder, et kitsch-univers.

Og apropos Skotland, så har de derovre (i Glasgow navnlig) lavet nogle meget betydelige gennemgribende ændringer i deres museumsvesen, så det er blevet særdeles velfungerende for publikum.

Udgangspunktet har her været at sige, at publikums oplevelse er sat i centrum, og at museerne er publikums *tejnere!* Det har ført til gode overvejelser over, hvordan et museums krop overhovedet skal organiseres, så publikums krop bliver tilgodeset oplevelsesmæssigt.

Hvorfor er der for eksempel ikke andet end køen selv at se på, hvis man står i kø?

Mange rum kunne bløde denne oplevelse op ved at væggene måske pikerede med forskelligt kildemateriale, der er interessant i forhold til de udstillinger, man faktisk er på vej ind for at se?

Det er spild af oplysningsmæssige muligheder ikke at stimulere publikums forventninger og viden ved at realisere sådanne typer af visuelt domineret informations- og indlevelsesmuligheder, når man er undervejs i disse opslidende kø-kulturer, som kun lommetyve har fordel af!



Bobler og flydesign

Tilbage i tidsrummet lidt før afrejsen får jeg imidlertid øje på nogle æstetiske potentialer – boblerne – i de konkrete omgivelser i lufthavnens arkitektur, efter at min opmærksomhed primært er standset på grund af farvekontrasten rød-grå. Disse potentialer passerer – så vidt jeg kan analysere mig frem retrospektivt – som imagination gennem en række komplekse billed-skemata (Gombrich: 1959), i min billedskabende og situationsspecifikke væren.

Hvordan ser passagerfly ud? Jeg er her i lufthavnen i den privilegerede situation, at der er parkeret et inden for passende synsafstand og uden nævneværdige synsforhindringer. Og selv om jeg ikke er ingeniør og flykonstruktør, ved jeg fra mine oplevelser ret meget om fly, i forhold til deres udseende og indretning.

Jeg har fløjet en del i mit liv og dermed også været ombord i mange forskellige slags af dem. Det sidste fremgår måske indirekte af figur 12, der viser et udblik mod bagbord vinge, ganske vist gennem hjemrejsens flyvindue, og ganske vist i et andet fly end det i figur 8.

Billedreferencer

Der er yderligere skemata på spil i figur 8, der handler om lampers udseende. Og om at visse overflader – som eksempelvis glas – spejler genstande og omverden.

Den avancerede spejlingskematik i figur 8-tegningen kunne minde om Eschers »Tre verdener«³, da der - i analogi med Eschers grafik – også illuderes tre verdener i min tegning: 1) glassets egen substans (hvad der hos Escher svarer til vandets konkrete overflade med flydende blade på), 2) indenfor i bygningen – dér hvor jeg sidder og tegner (hvad der hos Escher svarer til himmelrummet med træerne over vandoverfladen, og 3) udenfor, hvor flyveren står (hvad der hos Escher svarer til fiskens verden nede i vandet).

Det er en kompleks imaginationsøvelse, du som læser her udsættes for, også at skulle rekonstruere Eschers grafik. Du kan se min tegning ovenfor – i figur 8 – men hvordan ser Eschers egentlig ud? Du kan se de tre lag – eller verdener - i min tegning, og/eller finde Eschers billede,

Figur 12. At lave vinduer i en cylinderform, som et flys passagerum, lægger op til rumligt komplekst design. Er det for øvrigt ikke finurligt, at vi opfatter dette tegnede vindue som siddende i en flyvæg og ikke frifflyvende på den papirflade, der illuderer en buende kabine-væg? Notatbog s. 93.

via en eksakt henvisning i fodnoten nederfor. Eller kender du Eschers billede? Kan du forestille dig det eksakt? Eller hvad du opfatter som tilstrækkelig eksakt?

En skematik, der angår muligheder for elementers organisering på en billedflade, og kunne karakteriseres som »pars pro toto«, er ligeledes på spil i figur 8. Flyet bliver ikke nødvendigvis visuelt mindre interessant, af at vi kun får adgang til at se en selekteret del af det. En selektions-skematik har været i gang (Laursen 1988).

Skemata fra perspektivtegning er også aktivt på færde her med horisontlinie og forsvindingspunkter. Viden om skravering og skraveringsteknik spiller samtidig en rolle for tegningens tilblivelse og udformning (Laursen 1988a).

Der ser altså i Gombrichs forstand ud til at være en betydelig del skemata på spil i tegningens tilblivelsesproces i figur 8. Og så vidt jeg kan analysere, har vi at gøre med skemata, der her har med både oplevelse og gengivelse at gøre.

Krop-umulige næsehorn!

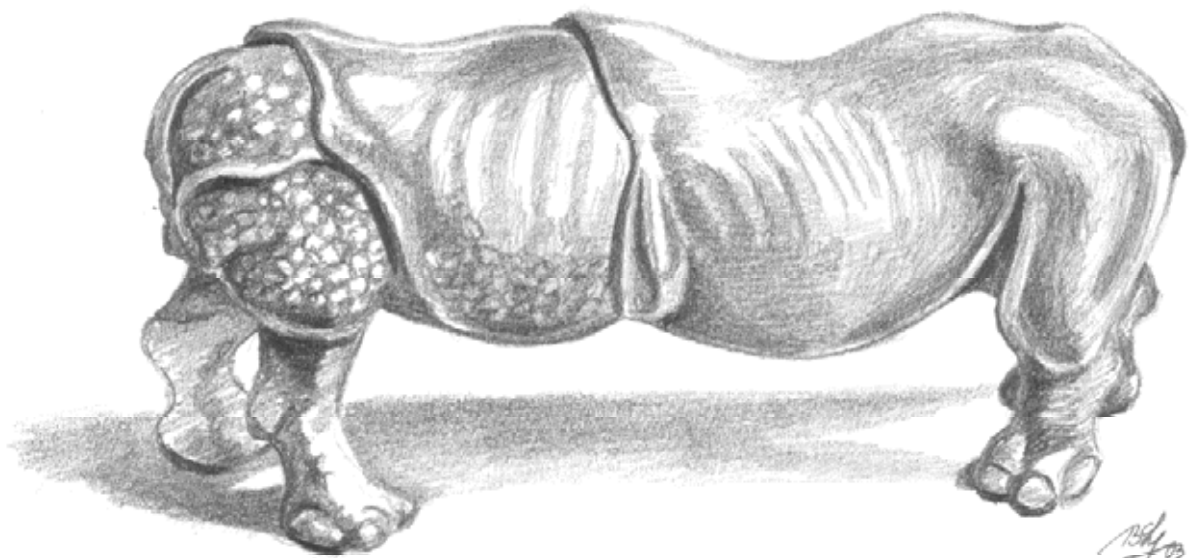
Gombrich gør sig yderligere nogle kendte overvejelser

om næsehorn og skemata (Gombrich 1960). Det bliver højaktuelt, da jeg just møder et næsehorn i Paris. Dog i udstoppet og indendørs tilstand. Oven i købet just den art – det indiske pansernæsehorn – der er årsagen til en del af hans problemer med skematik og næsehorn. Se figur 14. Teorien om skemata er holdbar, men eksemplet yderst problematisk.

Uheldigvis er Gombrich nemlig ikke tilstrækkeligt opmærksom på den konkrete diversitet mellem de fem arter af (da- og nulevende) næsehorn på denne jordklode, da han laver sine indledende bestemmelser af næsehorns-skemaet, som det fremtræder i Albrecht Dürers berømte træsnit.

Det indiske pansernæsehorn er tæt på Dürers pen-tegning og træsnit. Men Gombrich kender det ikke og anvender et af de to afrikanske næsehornstyper. Se figur 13, som jeg tegnede efter hjemkomsten fra Paris:

Fig. 13 BL-tegning »Gombrich's manglende illustration« af det indiske pansernæsehorn *rhinoceros unicornis* (til venstre) og den ene af de to afrikanske næsehornsarter *ceratotherium simum* (til højre). Denne blyantstegning er lavet adskillige måneder efter hjemkomsten. Men ideen var der allerede i Paris.



rhinoceros unicornis

ceratotherium simum

(Fejl)konserveringen

Det er et *indisk* næsehorn, jeg tegnede på det naturhistoriske, udviklingshistoriske museum i Paris, Musée National d'Histoire Naturelle. Se figur 14.

Men det skal – for at gøre forvirringen yderligere komplet – bemærkes, at det er et meget gammelt og berømt eksemplar af et indisk næsehorn, hvorfor også et fænomen som konserveringsteknik spiller en rolle for dyrets visuelle fremtrædelse.

Det udstoppede eksemplar virker meget mere glat i huden og mindre foldet (pansret) end et levende individ af arten.

Derfor er de spørgsmål, som en af de andre ekskursionsdeltagere, Lisbeth Thorlacius, stillede mig, yderst forståelige og velbegrundede i oplevelsessituationen:

»Jamen hvad er der med det næsehorn? Hvad er det, der her er så interessant?«.

Og svaret er, at det på en finurlig måde altså er det fraværende, dét man ikke særligt tydeligt kan se (men burde kunne se spontant), at dyret er særdeles pansret. Det er dét, der er det interessante!

Det pansrede har konservatoren forpasset! Han har nemlig aldrig set dyret levende? Sådan kunne man begrundet spørge! (En anden dimension er dertil også, at hele miseren med næsehornsbestemmelse tilsyneladende »kun« er fransk(?), hvis man skal tro de kilder, der henvises til på stedet; verden er vist lidt mere fransk her, end godt er).

Så den konkrete konserverede empiri er filtreret af konservatorens substans- og håndværksafhængige

Fig. 14. Tegning af *rhinoceros unicornis*. Det er et bedaget eksemplar og det er udstopsningsmåden derfor også, ikke mindst hvis det skulle være tilfældet at konservatoren aldrig har set sådanne dyr levende! Hvad betyder det for sammenlingsmuligheder af det daværende levende dyrs udseende og det udstoppede dyrs fremtrædelse? BL-notatbog side 45.



Det fandtes alle ikke gemmede
næsehorn. 3 århundreder til at
fortage en bestemmelse.

* Conrad Gessner 1551

* Abbi Ladronas 1759

* Colin de Nicolas Huët 1815

(noget uheldige) mellemkomst. Det gør dyrets konkrete fremtrædelse i dette tilfælde langt mindre karakteristisk. De distinktive (pansrede) træk er blevet sløret på grund af fravær af konkrete erfaringer med indiske næsehorn, i min fortolkning.

Empiri og gengivelser

Det er særdeles vigtigt, at museale genskabelser – som udstopninger eksempelvis – hviler på perception af konkret empiri, at det er erfarede omverdensrum i naturen, holdt sammen med erfaret og iagttaget karakteristisk gestik hos dyret, der danner det samlede grundlag for genfremstillingen af dyret. Der må i hvert fald ikke som her være noget, der strider mod empirien.

Det gør eksempelvis ofte den emblematiske som navnlig rovfugle, ikke mindst ørne, er blevet udsat for gennem historien, hvor de kommer til at symbolisere magthaveres interesser i positioner, der ikke er specielt repræsentative eller typiske for ørnes normale kropssprog i naturen.

Scenografiens krop

Man må imidlertid retfærdigvis sige – inden for brug af metaforen museet som krop – at det nationale franske zoologiske museums krop som helhedsindtryk ser ud til at være indtaget og præget dybt af scenografer. Dermed bliver museums kroppen på en måde gjort til et teater (Laursen 1992).

Det påvirker den oplevendes krop, når man kommer ind gennem flowene i rummene, for de er just beregnede til, at publikum bevæger sig igennem dem.

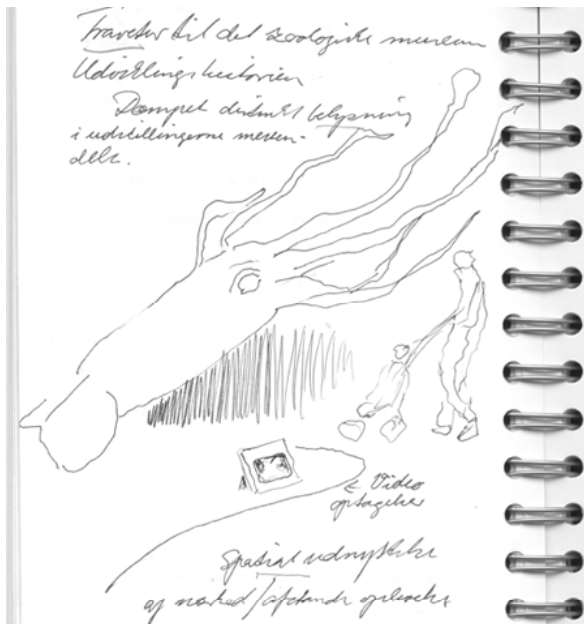
Det er ikke tilfældigt, at den voldsomt store kæmpeblæksprutte på illustrationen rager ind i spiralen i bogens ryg. Det er tegnet med fuldt overlæg i mine »in medias res« reflektioner over, hvordan jeg kan skitsere dette sceneri. For dyret rager på tilsvarende måde ud efter publikum. Jeg skaber altså en vis form for rumlig analogi mellem et centralt parameter ved det skildrede og den måde, det visualiseres på i mine notater.

Vi skal på vores krop føle, at vi er så langt nede i underverdenen i dybet, at vi kan blive indfanget af fang-armene, der ikke bare ser ud som om de fanger, men at de faktisk er tæt på at fange. Se figur 15. Ikke mindst fordi de bevægelige billeder i displayet nederst i figur 15 ved: »<-video-optagelser«, bevidst arrangeret »indfanger« publikum som led i installationens helhedsvirkning. Man er så at sige nødt til at bevæge sig ind i fangarmenes domæne for at kunne se billederne tydeligt. Se figur 16. En elegant rumlig konstruktion. Dette museums scenografi er skabt af den franske filmregisør René Allio og hans team.

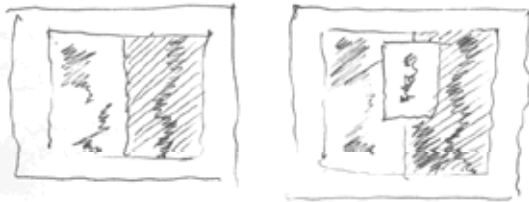
Alt i denne installation er skabt og udført på en raffineret måde. Vi kan samtidig se distinkte videooptagelser på den mindre skærm under blækspruttens krop. Vi får antydning af havets rum (som var vi i det via blækspruttens nærvær), det skifter elegant med udstillingens rum.

En anden detalje, som også viser mikset mellem naturens rum og udstillingens rum, er fladfiskenes forekomst på en måde, så mine fødder træder hen over dem.

Der er en kropslig retningsangivelse i nedsænkningen af denne montre i det nu glasdækkede gulv. Det siger spatialt noget meget præcist om disse dyrs levevis og sted. Se figur 17:



Figur 15. Den konserverede kæmpeblæksprutte rager godt ud i de forbigåendes omgivelser. Og skal man ind og se nærmere på videoskærmen nederst, føles det som man må dukke sig lidt. Kroppen anfægtes intentionelt af rummets disponering. Notatbog side 38.



Figur 16. Arbejdstegning, der groft viser principper bag skærlayout for kombination af simultane levende billeder (til venstre) og ydermere ti synkomst af stillbillede (til højre i midten). Men nok til, at jeg senere kan huske konstruktionen ganske eksakt, selv om billederne her hverken er skarpe eller i bevægelse. Notatbog side 39.

Figur 17. Man fornemmer, at man næsten kan træde på fladfiskene, når man går rundt på museets gulv. Og man kan faktisk opleve at træde på flyndere under badning i havet. Så forsænkningen i gulvet appellerer også til de besøgenes mulige forhånds erfaringer. Notatbog side 39.



Det gamle »Menageri« i Jardin de Plantes

Denne zoologiske have må nok siges at være den mindst opreklamerede attraktion i Paris det efterår! Kun et diminutivt parkskilt blandt adskillige andre viste derhen. Der er ingen prangende indgang. Der er heller ikke nogen skilte indenfor, så man umiddelbart kan orientere sig, lige når man er kommet ind.

Der var i det hele taget ikke ret meget, ud over hvad der nødvendigvis skulle være i det, vi nu kalder en zoo: nogle dyr i nogle bure, der i stil minder om den store jernperiode med Eiffeltårnet, Petit- og Grand-Palais som hovedrepræsentanterne.

Det er rart at trave rundt blandt levende dyr her. Dog – med hensyn til det levende – med én spektakulær undtagelse, i form af en legeplads bygget op af naturalistiske skulptur-flodheste i størrelsesforholdet 1:1:

Her boltrede ungerne sig med klatreøvelser af mangfoldig art og spatiale eksperimenter: Kan man hænge ved kun at holde fast med hænderne i flodhestens hjørnetænder? Kan man få hovedet helt ind i dens mund? Se figur 18.

Det så unægtelig ud, som om der var gang i imaginationerne i ungernes bevidstheder her? De forestillede sig formodentlig, at de var tæt på de levende dyr. Og denne fantastisk blev næret af kvaliteten i skulpturgruppens gennemførte imitation af levende flodheste. Denne naturalistiske legeplads med flodhestene havde på en række centrale oplevelsesmæssige punkter det koncept i sig, som det naturhistoriske museum udfoldede i større helheder. Og lidt mere endda, for her på legepladsen måtte børnene hele tiden bruge hele deres krop og samtidig røre ved det interessante. Det er en succes, som alle (med) børn vil være nogen tid om at passere!



Figur 18. Flodhestelegeplads til menneskebørn. Den fascinerede virkelig de mange unger, der brugte den flittigt, kravlede atletiske rundt på de vellignende dyreskulpturer, der var beregnet just til det. Perceptionsmæssigt indeholder denne tegning desuden en visuel finurlighed: flytter man med blikket dyrets øje til dyrets øre og ser det som øje, kommer flodhesten til at ligne en tegnefilmsfigur. Skift mellem to billedsprog. Så der er også eksperimenter i eksperimenterne, når der skitseres. Notatbog side 47.

Så den »gamle« legeplads er ret fremsynet som udstillingskoncept! Der var også mere »modernistiske« legepladser i nærheden, med dyr der ikke ligner dyr naturalistisk, men mere forenklede former, skemaer af dyr. Der var ironisk nok bare ikke nogen børn, der legede med disse formmæssige afklaringer, naturalismen havde langt større tiltrækningskraft. Det er måske værd at spekulere over, også i pædagogiske kredse, som ikke kun er finansieret af legetøjsfabrikanter.

Det ikke før sete

Jeg så i menageiet et enkelt dyr, jeg ikke før havde set på denne jordklode, en *Pseudois nayaur* og den var meget smuk. Her er det min krop over for dyrets krop ved en sådan tegneprocess.

Jeg følger dyret i forskellige positurer over tid. Forsøger at vælge, hvad jeg vil sigte på at indfange, og er stadig åben for eventuelle opkommende muligheder. Se figur 19.

At iagttage

Jeg står desuden op og tegner. Det er koldt for mig, men tilsyneladende ikke for dyret, der efter et kvarters tid vælger at lægge sig oppe på en stor rund klippeblok.

Jeg tillader mig at tro, at det er en stenbuk, men jeg er

ikke sikker, og man skal, som tidligere eksempler viser, vare sig med taksonomi og diversitet på naturens fagområde, og Himalyas dyreverden har jeg desværre ikke set tilstrækkelig meget til hidtil.

Det, der forstyrrer mig mest, er dyrets ekseptionelle adrætte skønhed og ubekendtheden for mig, der ellers har været omkring meget forskellige dyreliv.

Bare det at iagttage denne skønhed er nok for mig et langt stykke tid til at optage min fulde opmærksomhed. Men jeg får indfanget dyret med en skitse. Og selv om jeg ikke har set denne dyreart før, har jeg set en del, der er visuelt beslægtede med det.

Så jeg oplever ikke problemer med at gengive dyret i skitseform. Det ikke tidligere sete kan altså repræsenteres, hvis der er beslægtetheder inden for faghorisonten.



Figur 19. *Pseudois nayaur* (Blue Ship) »Jeg har ikke set den før, men det er en helstøbt pragt« har jeg skrevet i min notabog side 49.

Kraft og vartegn

Der er meget, der også udstråler kraft i Paris, blandt andet triumfbuernes akse. Her er jeg i figur 20 på vej ad Champs Elyseés:

Jeg er faldet ned på en af de smukke dobbelte smedjernes-træbænke. Travetempo giver mulighed for også at nå at opleve de karakteristiske gadelygter.

Størrelsen på den grandiose Napoleon-opførte triumfbue til trods, klarer jeg mig dog med kun at anvende den ene side i bogens opslag til tegningen.

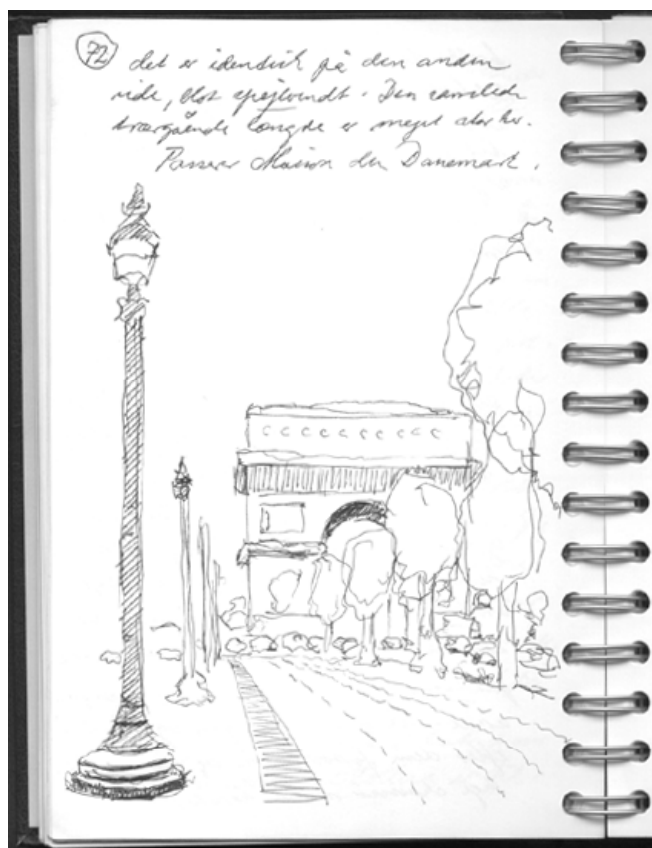
Noget anderledes går det senere, da jeg oplever og skildrer den nye triumfbue, for da griber jeg spontant

til at anvende et fuldt opslag for at få signaleret denne gigantiske omverden inden for de rammer, der sættes af et specifikt bogformat.

Den nye triumfbue, skabt af danskeren Johan Otto Von Spreckelsen, »La Grande Arche«, er den absolutte arkitektoniske kerne i La Defense-området. Den virkede på mig ganske overvældende i sin fremtrædelse efter en metro-tur, hvor jeg følte, jeg vendte tilbage til »jordskorpen« igen hvor man på vej *op* ad de fine hvide marmortrapper oplever den gigantiske arkitektur i frøperspektiv.

Det hele understøttes af, at området konsekvent består af nybygget stort dimensioneret moderne eksperimenterende arkitektur.

Størrelsesforholdet synliggøres blandt andet af den frit-i-stålwirere-hængende elevator, som min kollega Kim Sandholdt befandt sig i, mens jeg tegnede figur 21:

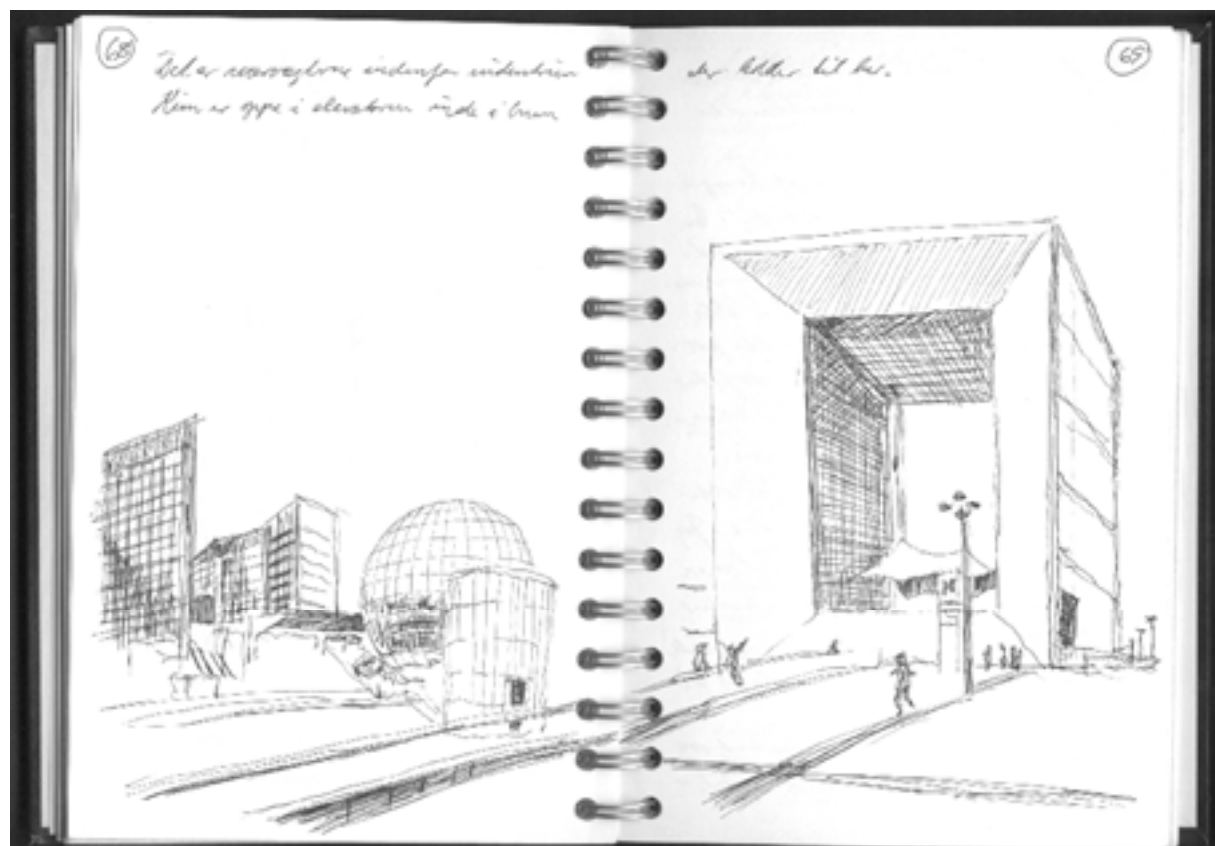
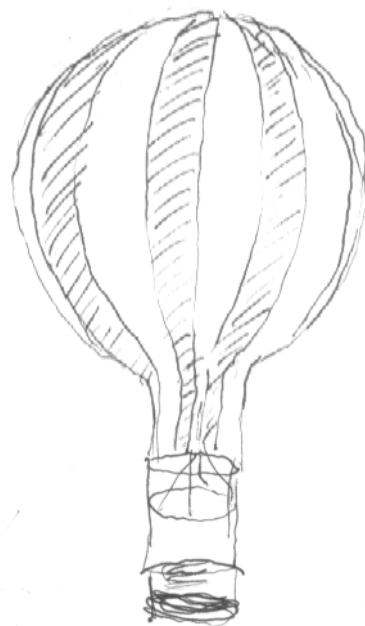


Figur 20. Champs Elyseés med den grandiose triumfbue, der visuelt råber ganske højt over meget store afstande i bybilledet. BL-notatbog side 72.

Figur 21. La Grande Arche. Den danske arkitekt Johan Otto von Spreckelsens triumfbue på Paris magthovedstrøg. Dobbeltopslag i notatbog side 68-69.

Er der ikke et paradoks i, at vi ofte herhjemme kritiserer franskmændene og Paris for deres stor-format, og hver gang vi selv har en chance for det, så er vi tilbøjelige til at suse derned?

Der er kraft i storformaterne, vil de fleste formentlig mene, uanset hvad man så for øvrigt mener om de eksensive byggerier.



Bjergkrystal

I figur 22 danner en bjergkrystal på opslagets højreside det formmæssige udgangspunkt for skitseringen af et af helt bygningskompleks.

Den diminutive bjergkrystal-form er her – via analogi og fantastik hos en begavet arkitekt – blevet til en spatial overraskelse, da det lige så meget som bygningerne er mellemrummets form mellem de mørke prismer, der særligt fascinerer.

Det er dybt originale bygninger, der er udført med et betydeligt kunstnerisk vovemod og eksperimentel pondus. Og det er lykkedes.

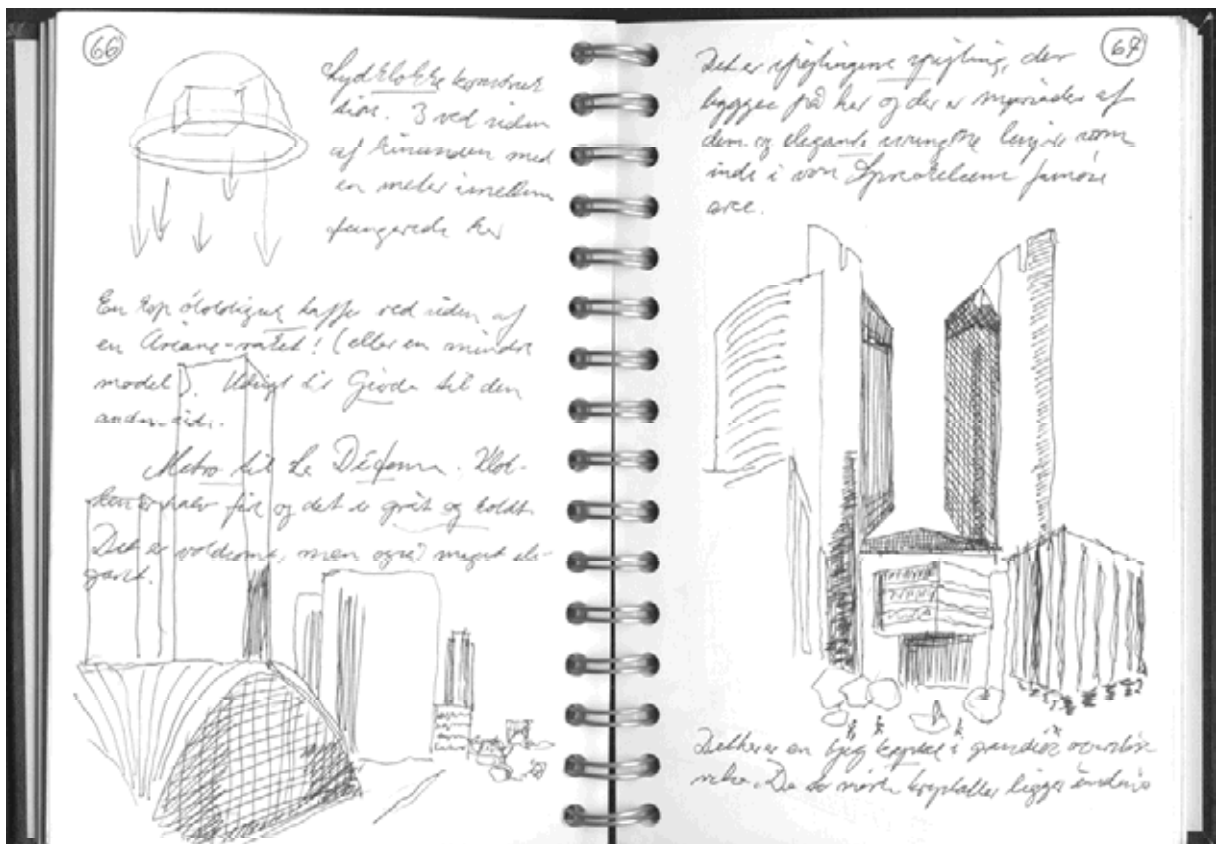
Relative størrelser

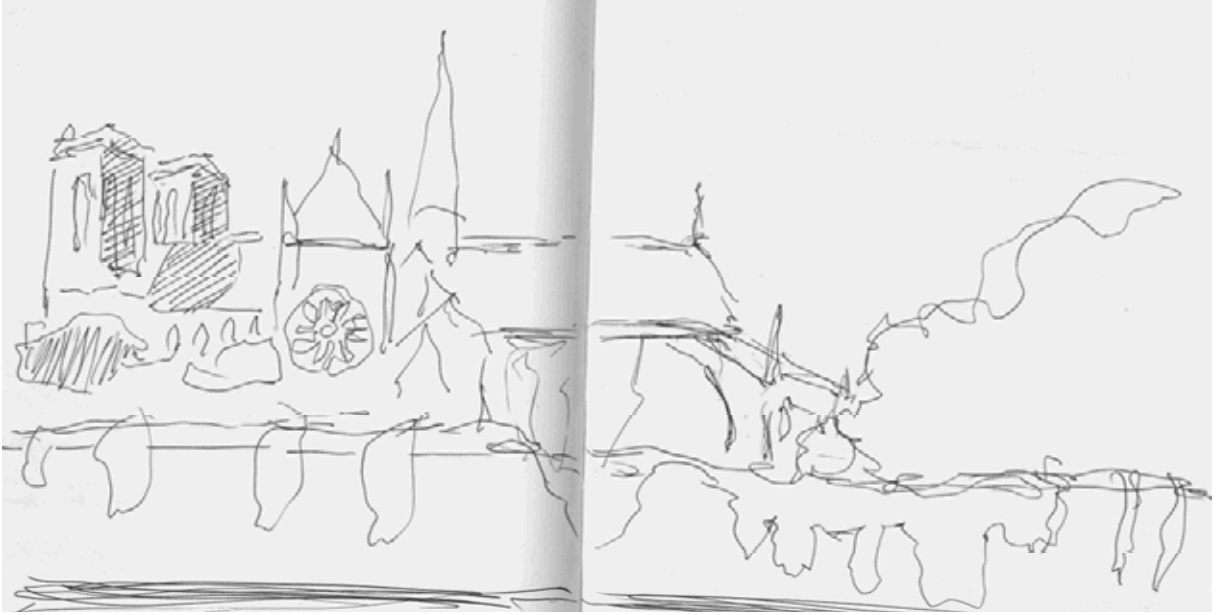
Hvordan var det egentlig med størrelsen på Notre-Dame-katedralen? Jeg viste kirkens facade i figur 10. Prøv lige at gense denne tegning.

I figur 10 er den berømte domkirke set fra et siddepå-en-kold-stenbænks-perspektiv på pladsen foran. Her er iagttagelsesniveauet et andet, nemlig et-ombord-billede fra sejlads på Seinen i figur 23:

Hvor store dimensionerne er, kan måske fornemmes af følgende kombination af skitser, der viser den 69 meter høje gamle katedral foran den 110 meter høje nye bue:

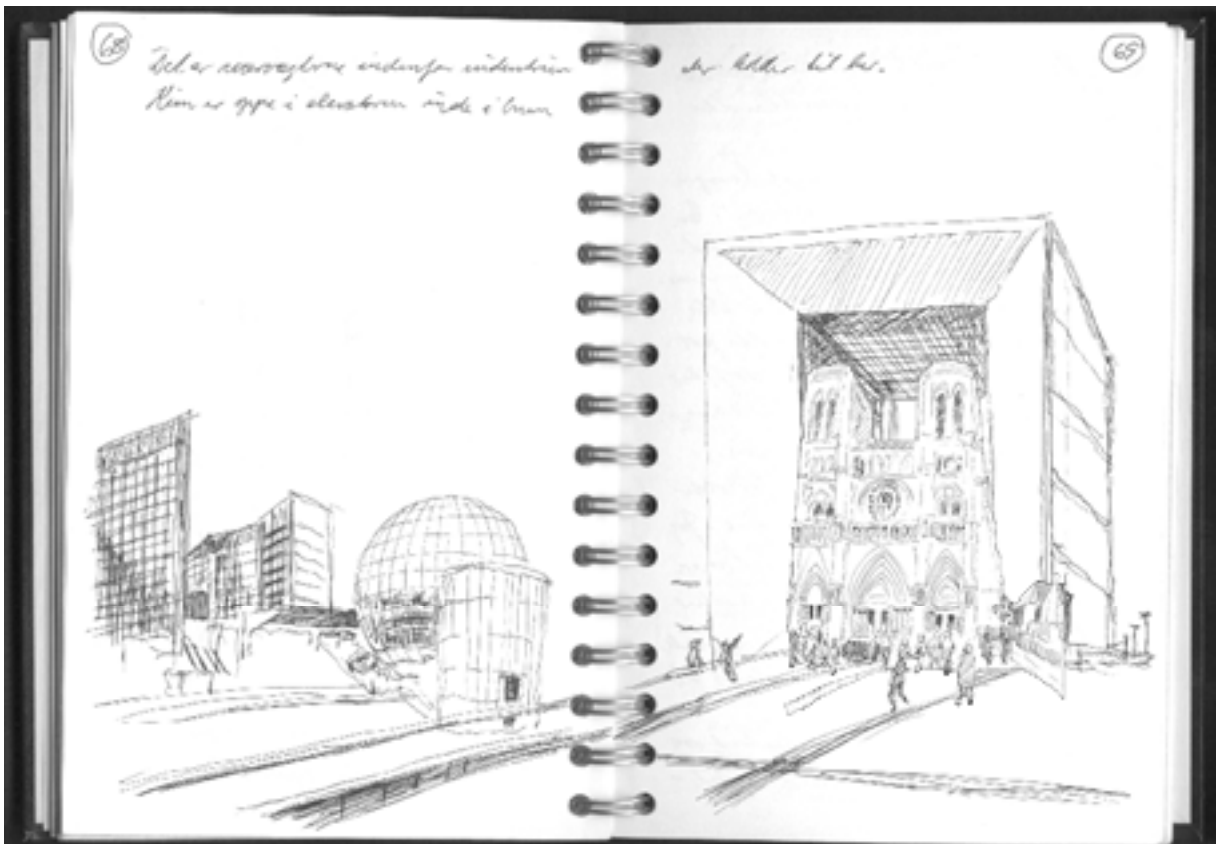
Figur 22. Opslag s. 66-67 i notabog, der udover lydlokken fra oplevelsescentret Explora i Cité des Sciences viser et par vues fra La Défence, udstillings- og kontorbygninger til venstre og til højre en mirakuløst overraskende bygning, der også er en skulptur der signalerer natur: mørkeblå bjergkrystallers geometrisk distinkte form i en gul-grå og uden-om-liggende skal er inspirationsgrundlaget for denne smukke arkitektoniske fantastik.





Figur 23. Katedralen set og tegnet i fart som »ombordbillede« på flodbåd på Seinen i 2001. Jeg har »lånt« denne illustration fra én af mine andre skitse-notabøger. Her er det altså mig som tegner, der bevæges relativt hastigt forbi motivet, mens der tegnes med voldsom fart fra den lave synsvinkel. Bliver katedralen længere af det?

Figur 24. Sammenstilling af to BL-illustrationer, figur 21 og figur 10, Notre-Dame katedralen er ganske stor – tårnene er næsten 70 meter høje – men ikke højere, end at den gamle kirke kan placeres i Johan Otto von Spreckelsens 110 meter høje kubiske arkitektur.



Det diminutive

Men kontrasterne kan også gå den anden vej mod diminutiverne. Katedralen har et tilstødende toilet, og det er et studie i arkitektonisk formindskelse, se figur 25:

Det storladne og samtidig formindskelse. Hvilke spatiale arkitektoniske kontraster!

De har en del forskelligt i denne by Paris. Ikke mindst kontraster. Men de har navnlig også en del vovemod og viser nytænkning i forhold til at skabe brud, der til trods for deres dybe forskelligheder, ofte hver for sig har betydelig kvalitet.

Pariserne bor mellem kvalitetsbetonede kontraster og paradokser, kan man konkludere.



Figur 25. Det mest diminutive lokum jeg har set som offentlig bygning i denne verden. Det tager bestemt ikke opmærksomheden fra Notre-Dame, som det hører til. BL-notatbog side 23.

Paris - en finurlig attraktion

Figur 26 er den sidste tegning i den uge i Paris.

Jeg viste den til en kollega fra et andet dansk universitet (som ren tegning uden tekst), og jeg påstod lidt drilsk, at jeg havde tegnet den i Lyon. »Overhovedet ikke, den er fra Paris« sagde han spontant og undrede sig kort efter – som jeg – over den sikkerhed, hvormed han sagde det.

Hvad er det, der får Paris til at ligne Paris, kunne man afsluttende spørge?

Det er tæt på Gare de l'Est, og der er særdeles interessante vægdekorationer til højre i skitsen. Blandt andet kunne jeg se den store, kejserlige triumfbue malet på husvægge overfor fra den restaurant jeg sad og tegnede på og spiste en fortræffelig omelet. Men de parisiske restauranter er blevet noget dyrere at frekventere efter euroens ankomst til Frankrig.

Men »Bon appetit« og velkommen tilbage!

Og husk endelig at medbringe en skitse-notatbog. Den er hensigtsmæssig som værktøj for din bevidsthed både in-medias-res og ved mere distante analyser.

(90) Tidligt fotoet i Paris på "den Triomf
d'el".



Her er det lavet alvorlige manipulationer med
arkitekturen, der for den halve bygningsareal
er malet på væggene. Kaffekopperne er
mobile reklamer, som imiterer bagklap-

Figur 26. Hvorfor er dette nødvendigvis fra Paris og ikke en anden fransk storby? BL-notatbog side 90. Sidevæggene til højre er et vægmaleri, der er udstyret med bevægelige

reklamer nederst (kaffekopperne). De indgår som bagklapper på tre lastvogne i vægmaleriet, der viser Napoleons »Grand Arche« i horisonten!

Litteratur:

Eco, Umberto (1990): *Om spejle og andre forunderlige fænomener*. Forum.

Gardner, Howard (1984): *Frames of Mind. A Theory of Multiple Intelligences*. Basic Books.

Gibson, James J. (1986): *The Ecological Approach to Visual Perception*. Lawrence Erlbaum Associates. London. New Jersey.

Goodman, Nelson (1976): *Languages of Art*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.

Gombrich, Ernest (1960): *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Phaidon. London.

Hestehave, Torben & Søren Mulvad (1994): *Glimt fra det gamle Ribe -gamle postkort fortæller om Danmarks ældste by*. Antikvarisk Samling. Ribe.

Lanham, Richard A. (1993): *The Electronic Word. Democracy, Technology, and the Arts*. The University of Chicago Press. Chicago & London.

Laursen, Bjørn (1988): *Blyantstegning – indføring i kreativt billedarbejde*. Gyldendal. 1988. 159 s.

Laursen, Bjørn (1988a): *Frihåndstegning – en lærervejledning*. Undervisningsministeriet. 1988. 88s

Laursen, Bjørn (1990): *Tegning og Kognition*. VENUS-projektet. Aarhus Universitet.

Laursen, Bjørn (1992): *Multimediet som kognitiv protese -om naturformidling og formidlingens natur*. Aarhus Universitet.

Laursen, Bjørn (1998): »Den klassiske fortælling og det postmoderne« in: Fibiger, Bo: »*Design af multimedier*«. Aalborg Universitetsforlag.

Laursen, Bjørn (2002): »Rejsenotat forud for Parisrejse«. RUC.

Laursen, Bjørn (2001): »Forundringens metode«. In. Christrup, et al (red.): *At begribe og bevæge kommunikationsprocesser*. RUC.

Laursen, Bjørn og Kim Halskov Madsen (2003): »From Archaeological Findings over Scale Models and Pencil Drawings to Digital Images«. Springer. London

Neisser, Ulric (1976): *Cognition and Reality*. New York. W. H. Freeman and Co.

<http://www.viden-design.ruc.dk/>

Oversigt over besøgte museer og seværdigheder

Musée d'Orsay
Musée National des Arts Asiatiques Guimet
Musée National d'Histoire Naturelle
Musée Carnevalet
Musée du Louvre
Musée de l'Homme
Musée de la Marine
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
Centre Pompidou
Grand Palais
Palais de Tokyo
Conservatoire des Arts et Métiers
La Géode
Explora, La Vilette, Cité des Sciences

Jardin des Plantes
Eiffeltårnet
(EuroDisney)
Notre-Dame
La Défence (von Spreckelsens nye triumfbue)
Jardin des Tuileries (historiske fotos fra Prag)
La Seine
Ménagerie
Arc de Triomphe
Place de la Bastille
Place de la République
Place de la Concorde
Place de Louvre

**Noter**

¹ Jævnfør Umberto Eco's fremragende lille skrift om spejlenes finurligheder.

² Det var godt et år siden jeg på daværende tidspunkt sidst var i Paris, men mere end et årti siden, at jeg var close-up ved tårnet, som jeg fotograferede med mit 6x6 kamera (for grafikens skyld).

³ Escher, M. C. »Three Worlds«, 1955, litografi, 361x247mm, signeret og dateret: XII 55 MCE

