

Lars Kiel Bertelsen
– kunsthistoriker

Om at lege med medier

Det er indlysende, at børn lærer noget af at lege med medier – indlysende, fordi børn lærer noget, uanset hvad de leger med. Af samme grund er jeg skeptisk over for den pædagogiske instrumentalisering af legen, man ofte støder på i mere eller mindre forklædt form, fordi denne instrumentalisering spænder legen for didaktiske nytteformål, der – uanset hvor sympatiske de måtte synes – kun er med til at begrænse legens erkendelsesmæssige potentialer. Min egen generation (jeg er født i 1965) voksede op i dønningerne efter 68-generationens kritiske pædagogik. Hvad angår medierne, byggede denne kritiske pædagogik helt grundlæggende på den forestilling, at medierne giver os et „falsk“ billede af den „sande“ virkelighed, og når pædagogerne lod os lege med medier, var det derfor med det erklærede formål at give os indsigt i, hvordan mediernes bedrag fungerer, for dermed at kunne afsløre det.



Derfor blev vi – og selvfølgelig i den bedste mening – sat til at lave aviser, reklamer og radioudsendelser (videomediet var endnu ikke blevet økonomisk tilgængeligt for almindelige mennesker, og da slet ikke for folkeskolen). Resultaterne var forudsigeligt ynkelige, fordi vi så at sige blev sat til at spille et spil, hvis regler vi ikke kendte, i stedet for at udnytte legens måske vigtigste element, nemlig dens evne til at formulere regler. Stik imod de gode intentio-

ner blev vi derfor fastholdt i rollen som „ofre“ for mediernes bedrag, fordi vi aldrig for alvor (og legen er jo netop alvor!) blev til medieproducenter, men blev fastholdt i rollen som passive konsument af en medielogik, vi kun kunne gøre os håb om at lave tarvelige efterligninger af. Den medielogik, den kritiske pædagogik ønskede at afsløre, blev altså aldrig for alvor udfordret, fordi det eneste, der kunne have udfordret den, nemlig legens naturlige regel-

anarki, blev spændt for nytteprincippet og mistede dermed sin vilde, produktive og undergravende kraft.

Jeg vil derfor gøre mig til fortaler for en „unyttig“ eller „formålsløs“ medieleg, en medieleg uden kritiske bagtanker, hvis man kan udtrykke det på den måde. Og ikke bare det: Jeg vil samtidig mene, at sådan en „unyttig“ medieleg faktisk har et større kritisk potentiale end den pædagogisk-didaktiske afsløringsstrategi. Og endelig vil jeg mene, at det ikke bare er børnene, der lærer noget af at lege med medier, men omvendt også os, der lærer noget om medierne ved at iagttage børnenes vilde og undergravende reformuleringer af mediernes logik.

• • •

Når vi taler om „de nye medier“, taler vi i virkeligheden ofte om nogle efterhånden meget gamle medier! Fotografiet dukkede op omkring 1830; fonografen (der senere blev til gramfonoplader og lydband) og filmen omkring år 1900; tv omkring 1930; videoen lidt senere. „Nye“ kan man altså næppe kalde disse medier, der fylder så meget i vores mediebaserede virkelighed. Derimod vil det nok være rigtigt at kalde dem „moderne“. Moderne er de i den forstand, at de alle er opfundet eller udviklet i det moderne samfund, og at de hver på deres måde svarer til behov, som er speci-

fikt moderne. Fotografiet er fx det historisk logiske svar på et behov for en ny billedtype i den moderne industrialiserings store tidsalder; en billedtype, der så at sige var på omdrejningshøjde med den industrialisering, der omkring år 1800 allerede var godt på vej til at ændre alle produktionsgange.

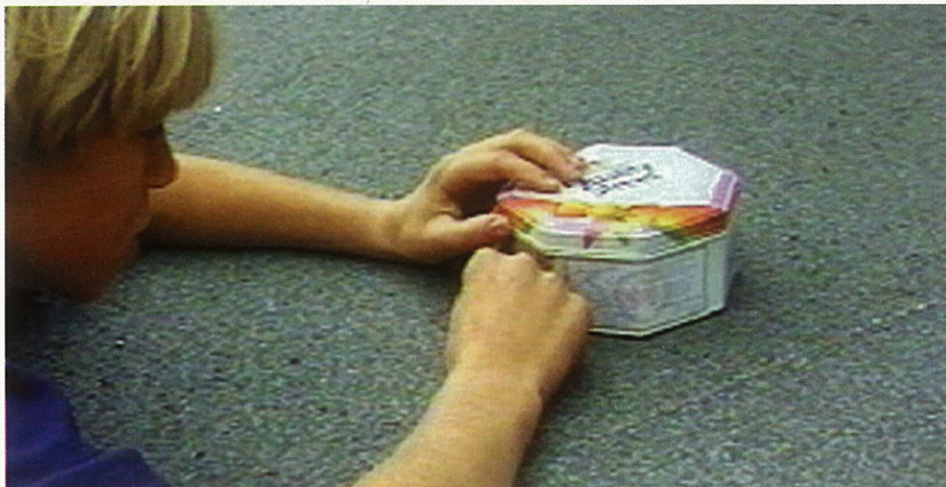
Moderniteten er (det tror den i hvert fald selv!) en rationel epoke: Ved fabrikens samleband rationaliseres overflødige – og derfor omkostningskrævende – bevægelser bort fra arbejdsgangene; udsmykninger og forsiringer fjernes fra produkterne til fordel for den rene, funktionelle form; den besværlige og dyre måde at fremstille billeder på, som hidtil havde været den eneste mulige, nemlig som håndarbejde udført af specialister, erstattes af det hurtige, effektive, automatiske og billige kamera. Som Kodaks slogan fra den tid lyder: You press the button – We do the rest!

De medier, vi her snakker om – fotografiet, lydoptagelsen, filmen og videoen – har det tilfælles, at et apparat ved hjælp af en automatiseret proces optager en bid af den sansebare verden. Men netop kun en bid: Fotografiapparatet optager en ganske lille bitte del af det, som er synligt for den, der står bag kameraet (det optager fx ikke lyd, ja, i begyndelsen optog det ikke engang farver); mikrofonen opfanger et ganske bestemt udsnit af den lyd, som kan høres det

pågældende sted (ligesom den ikke optager billeder); filmen og videoen optager ganske vist både billeder og lyd, men fx ikke lugte. (Det er tankevækkende, at lugtesansen aldrig er blevet medialisert. Det tyder på, at det er en meget „umoderne“ sans, en primitiv sans.)

De metaforer vi bruger, når vi taler om disse apparater, fortæller os noget om, hvordan vi opfatter dem. Dagligsprogets metaforer siger ikke nødvendigvis sandheden om apparaterne, men de giver os adgang til en form for ubevidst kollektiv forestillingsverden. Vi taler fx om at „skyde“





en film og om at „tage“ et billede (eller „op-tage“ en lyd). På den måde afslører dagligsproget, hvordan vi helt grundlæggende opfatter apparaterne som „voldelige“ anslag mod den uskyldige verden derude. Alle (med undtagelse af professionelle pressefotografer) kender således ubehaget ved at fotografere en person, der ikke ved, at han eller hun bliver fotograferet: Da bliver vedkommende nemlig „taget“ med „vold“, altså voldtaget.

Metaforerne fortæller os også, at vi grundlæggende tror – ja, at vi er helt overbeviste om – at formålet med at tage et fotografi eller optage en lyd er at gengive

verden derude. Vi kan opstille en simpel model:

SUBJEKT → **APPARAT** → **OBJEKT**

Ifølge denne logik fungerer *apparatet* som et vindue. Subjektet kaster sit blik („skyder“) ud på verden gennem dette vindue, og idet blikket rammer verden, bliver den objektiveret, den bliver til billede, lyd eller film. „Vinduesopfattelsen“ af medierne kommer naturligvis klarest til udtryk i

kameraer, hvis søger netop er konstrueret som et lille vindue, men den dominerer også opfattelsen af de øvrige medier.

Problemet med vinduesopfattelsen er naturligvis, at „vinduet“ aldrig er helt blankt og gennemsigtigt. Apparatet gør noget ved verden, det gengiver den på en ganske bestemt måde. Ruden er altså snavset. – Eller måske er sagen den, at medier slet ikke er vinduer, men derimod sorte bokse („kamera“ betyder kasse eller kammer). Inde i denne boks er der – ligesom i computeren – et program. Filosofen Vilém Flusser har i sin bog *Für eine Philosophie der Fotografie* foreslået, at man betragter fotografiapparatet som sådan et programmeret apparat, og han kalder fotografen for apparatets „funktionær“. Fotografen udforsker sit apparats programmer, han har påtaget sig et vældigt projekt:

„Fotografen har forpligtet sig til at udtømme kameraets program, at realisere alle dets muligheder. Men det er et rigt og praktisk taget uoverskueligt program. Fotografen har påtaget sig at afdække programmets skjulte muligheder. Han vender og drejer kameraet, han ser ind i det og igennem det. Hvis han ser gennem kameraet ud på verden, så er det ikke, fordi han er interesseret i verden, men fordi han leder efter endnu uopdagede muligheder i kameraprogrammet, hvormed han kan

producere ny information. Hans interesse er koncentreret om kameraet, og verden ,derude' er bare et redskab for hans virkeliggørelse af programmets muligheder. Kort sagt: Fotografen arbejder ikke. Han vil ikke ændre verden. Han søger information.“¹

Hvis Flusser har ret i, at det egentlige mål for mediebrugeren slet ikke er at se ud i verden, men derimod at se ind i mediets programverden, må vi lave vores lille model om:

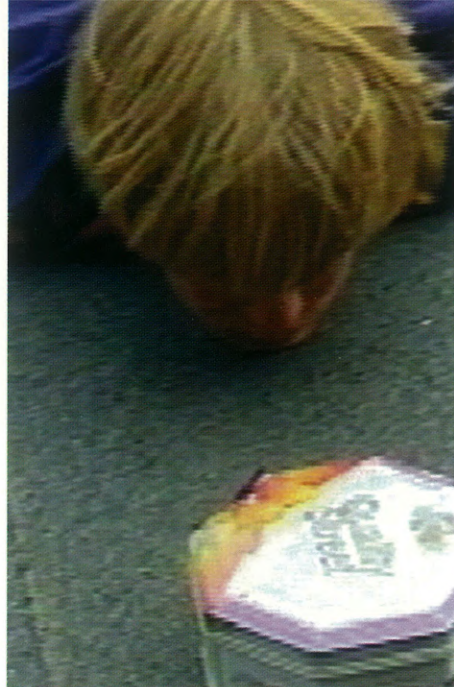
SUBJEKT



APPARAT

Apparatet er nu ikke længere et vindue, man kan se ud på verden igennem, men en kasse, man ser ind i for at udforske alle de billeddannende muligheder, programmet rummer. Det ligner altså mere et spejl end et vindue, for blikket kastes ikke ind i apparatet for at fortsætte uhindret ud i verden, men kastes tilbage efter at have været en tur inde i programmerne.

Flussers tankevækkende beskrivelse er fra 1983. Hans medietænkning er på mange måder et opgør med 68-generationens forestillinger om, at medierne giver os et forvrænget billede af en sand virkelighed. Flusser fornemmede tidligt, at det var en falsk modsætning, fordi virkeligheden selv er medieret. Vi har ikke adgang til virkelig-



heden i-sig-selv, men kun til virkeligheden sådan-som-den-fremtræder for os igennem medierne i bredeste forstand (dvs. alle de kulturelt bestemte billeder, forestillinger, utopier osv.).

...

For mig at se opfører børn sig helt „flusser-sk“, når de leger med medier (hvis de ellers får lov): De undersøger apparatets program minutøst og med større tålmodighed end de fleste professionelle; de vender

og drejer det; de gør de mærkeligste ting med det for at få det til at afgive ny betydning. Flusser konkluderer, at fotografen ikke ønsker at ændre verden, men derimod søger information. Børn, der leger, vil heller ikke ændre verden; de vil noget meget større og meget mere ambitiøst: De vil bygge en helt ny verden op. Dét er for mig at se det egentlige kritiske potentiale i børns medielege ■

Still: *Hulkamera* (1998).

Om forfatteren: Lars Kiel Bertelsen. Kunsthistoriker ved Aarhus Universitet. Forfatter til *Fotografi og skulptur*, 1994 og *Fotografiets grå mytologi*, 2000.

Note:

1. Flusser, Vilém: *Für eine Philosophie der Fotografie*, European Photography, Göttingen 1994 [1983], s. 25. Svensk oversættelse ved Lundström, Jan-Erik: *En Filosofi för Fotografien*, Bokförlaget Korpen, Göteborg 1988, s. 30 (fordansket).