

Mette Kia Krabbe Meyers efterfølgende kapitel, *Foetal attraktion*, behandles med både historisk og nutidigt blik brugen af fosterfremstillinger. Blandt andet handler det om muligheden for at kunne sige noget om fostrets, men tillige – og måske lige så interessant – kvindens status. I mange, også nyere fremstillinger isoleres fostret således, hvilket i visse feministiske optikker eksempelvis kan betragtes som udtryk for videnskabens patriarkalskhed, når kvinden usynliggøres – eller det kan i det mindste ses som udtryk for vigtige identitetspolitiske forhold.

Identitetspolitiske forhold er også på spil i Susanne Regeners kapitel, *Billedvandring i den digitale tidsalder*, som med Foucaults begreb om gouvernementalitet stiller spørgsmål til kontrol og selvkontrol i forbindelse med mediernes ofte ukritiske udnyttelse af tilgængeligt visuelt materiale. Spørgsmål, som særligt vedrører de politiske konsekvenser af billedernes ubegrænsede vandring. Tilsvarende behandler Devika Sharma i *Uskyldsbilleder* identitet i forhold til skyld, nemlig brugen af billeder til at fastslå skyld og til at problematisere skyld gennem billeder, der blandt andet handler om at kunne genkende eller snarere miskende folk som kriminelle. ”Skyld” har også en indledende betydning i Bodil Marie Thomsens kapitel, *Abu Ghraib, real-time transmissioner og netværk*, hvor den i en lidt anden betydning bevidst produceres hos irakiske fanger i de velkendte Abu Ghraib-billeder fra 2004. I kapitlet argumenteres for, at opfattelsen af billederne bør ses i sammenhæng med deres distribution på internettet og i andre elektroniske medier; især billedernes uskarpe kvalitet, der også kendes fra bl.a. overvågningskameraer, undersøges som en integreret del af en *hypermedieret* meddelelse. I sektionens afsluttende kapitel er en anden slags hypermediering på spil, når Anders Michelsen i *Den visuelle oplevelses økonomi* fokuserer på, hvordan nutidige økonomiske cyklusformer og visuel kultur gennem det relationelle kulturbegreb flyder sammen, ikke mindst i fænomenet ”oplevelsesøkonomi”.

”Visuel politik” dækker mange aspekter, men det er aspekter, som det i stigende grad er nødvendigt at kunne forholde sig reflekteret og kritisk såvel som kreativt til. Sidstnævnte fordres blandt andet, fordi det er blevet så meget lettere selv at producere og distribuere billeder, og førstnævnte forholder sig helt banalt til værdi/holdningsdannelsernes visualisering. Det kræver nuancerede og reflekterede visuelle kompetencer at kunne orientere sig i nutidens senmoderne samfund.

Politisk ikonoklasme og idolatri i den moderne visuelle kultur

Af Kristine Nielsen

Vi har i de sidste årtier været vidner til flere, meget visuelt orienterede politiske mediebegivenheder, der alle har benyttet ikonoklasme som deres foretrukne kommunikationsform. De mest fremtrædende var uden tvivl nedrivningen af de kommunistiske monumenter i Rusland og Østeuropa, ødelæggelsen af Buddha-statuerne i Bamiyan, World Trade Center i New York og Saddam Husseins statue i Bagdad samt konflikten omkring Muhammed-tegningerne. Men ikonoklasme bruger også mindre iøjnefaldende symbolske strategier, fx som parodi og dekonstruktion, der blandt andet kom til udtryk i måden, hvorpå Berlin behandlede de østberlinske statuer i starten af 1990'erne. Ved hjælp af ovennævnte eksempler argumenterer kapitlet for, at idolatri altid opererer som ikonoklasmens uundværlige anden side. På grund af ikonoklastens ihærdige ønske om at udstille og kæmpe om udsagn på et billedligt plan producerer billedkrige også et utal af nye billeder såvel som forudsete og uforudsete konflikter at forholde sig til.

Introduktion

Begrebet ikonoklasme tilskrives former for vold mod billeder, realiseret via billedets destruktion og en deraf følgende produktion af billeder. Ordet stammer oprindeligt fra det græske 'eikonoklasmos', fra 'eikon' (ikon) og 'klaein' (at ødelægge), hvor ikonet i dag betegner mange forskellige slags billeder af både materiel og metaforisk art. Destruktionen af billedet inkluderer handlinger som tilintetgørelse, vansiring, udviskning samt diverse symbolske negationsstrategier som hån og kritik – ikonoklasten ”stormer” billeder. Selv om graden af destruktionens omfang varierer meget, forsøger alle billedstormere at destruere et fetishobjekt eller en visuel kulturarv, som de mener bliver værdsat for højt af en anden; det er denne fornemmede og projicerede ekstra værdi, som provokerer ikonoklasten.

Det kan virke primitivt, at billeder frembringer affekt og især anstød i en sådan

grad, at en voldelig reaktion synes at være den bedste eller eneste handling, der kan gøre situationen neutral for ikonoklasten. Hvorfor hævn sig på et livløst objekt, som om det var ansvarligt for den fremmanede provokation? Dette måske lidt generende spørgsmål er årsag til, at ikonoklasme som et socialt og kulturelt problem forskydes væk fra "os selv" og overføres på tilsyneladende mindre civiliserede individer og sociale grupper. "Vi" ser ofte ikonoklasme som noget fjernt og fremmed og derfor irrelevant for "os" som oplyste mennesker i dag. Den synes tilmed at hentyde til en overbevisning om et objekts magiske kræfter eller en form for animisme, der vanskeligt kan tages alvorligt. Det er derfor nærliggende at spørge til ikonoklasmens betydning for et moderne samfund, og hvilke konklusioner man kan drage om ikonoklasmens karakteristika og betydning for den visuelle kultur.

En umiddelbar forhindring i problemstillingen omkring en moderne politisk ikonoklasme er den kendsgerning, at der i globalt øjemed hovedsageligt henvises til destruktionen af hellige objekter. Det samme gælder den historiske repræsentation af ikonoklasme i den vestlige verden, hvor diskursen traditionelt omfatter Det Gamle Testaments forbud mod udskårne billeder, vansiringen af kristne billeder i senantikken, ikoner i Byzans og kirkebilleder under Reformationen i Nordeuropa. Denne tilsyneladende overvejende teologiske diskurs kompliceres dog i det øjeblik, man tager i betragtning, at den byzantinske strid i det 8. og 9. århundrede satte autoritetens symbolske fundament på spil og derved ikonets rolle i det politiske samfund (Mondzain 2005). Ikke kun den ikonoklastiske krise i Konstantinopel, men den kristne negation af billeder, fra senantikken til Reformationen, skal som udgangspunkt forstås som en strid omkring billeders politiske og sociale funktion (Bredkamp 1975). En lignende forvikling kan således ses i Reformationens billedstorm i Nordeuropa i det 16. og 17. århundrede og den gentagne ødelæggelse og bortrydning af kirketavler og statuer. Det var ofte magthaverne, der igangsatte en politisk motiveret fjernelse eller destruktion af billeder. Den engelske Kong Henrik VIII brugte Reformationens ikonoklasme som en retorisk strategi for at indsamle klostrenes kostbare materielle goder, og under Dronning Elisabeth blev ødelæggelsen af hellige Kristus-billeder erstattet med opstillingen af dronningens selvportræt eller våbenskjold (Phillips 1973). Historiske eksempler kan således sjældent holdes inden for rene kategorier som religiøs eller politisk ikonoklasme.

Ligesom ikonoklasme anses begrebet *idolatri*, eller afgudsdyrkelse, for et religiøst anliggende. Afgudsdyrkeren tilbeder den forkerte gud, dyrker en gud på den forkerte måde eller tror fejlagtigt, at et billede er en gud (Halbertal og Margalit 1992). Afgudsbilledet, eller idolet, er et falsk billede. Men idolatri handler også om ikonoklastens forestillinger om en andens falske tro, og dette aspekt ligger centralt for forståelsen af ikonoklasme, idet idolatri er dens spejlvendte anden side (Mitchell 1986). Den naive, irrationelle tro på et idol tilskrives dermed "den anden", mens "vi" beholder den fornægtende, skeptiske (og ikonoklastiske) side som vores egen. Men paradoksalt nok kræver en sådan dobbeltstruktur, at det først og fremmest er ikonoklasten, som tror på idolet's magt. Ikonoklasten tror, at den anden tror; den er en "sekundær tro" (Mitchell 2005: 20). I det 8. århundrede tog den byzantinske ikonofil Nicephorus netop dette argument op, der ellers allerede fandtes i Det Gamle Testamente: Det var, fordi ikonoklasten var afgudsdyrker, at han så ikonet med afguderiske øjne (Mondzain 2005: 109). Ikonoklasten sætter sig ind i måden, hvorpå idolet bliver tilbedt af den anden og bekymrer sig hermed om dets magt. Gennem billedets destruktion vil ikonoklasten vise, at billedet ingenting er, netop fordi han godt kan se dets potentiale.

Selv om ikonoklasme-temaet i dette kapitel afgrænses til at fokusere på idolatri og beskuerens rolle med eksempler taget fra moderne politiske begivenheder, har emnet stadig et vidt omfang. Kapitlets mange og meget forskellige eksempler skal derfor netop demonstrere ikonoklasmens brede spektrum i den moderne visuelle kultur. Eksempelvis styrtes og destrueres politiske statuer af ophidsede aktører nok, men ikonoklasme omfatter også symbolsk vold, uden at en ødelæggelse af et objekt finder sted i bogstavelig forstand. Et "billede" opfattes heller ikke nødvendigvis som et fysisk objekt.

Samtidig med at de valgte eksempler skal vise emnets omfang, skal de også konkretisere fire, ofte indbyrdes sammenhængende hovedteser om ikonoklasmens metoder:

1. Ikonoklasme leger med forvekslingen af objekt og subjekt for at opnå en ønsket effekt, som når fx ansigtet på en statue tildækkes, så "subjektet" ikke længere kan "se" og beherske et synsfelt, eller når vi kalder en Lenin-statue for "ham".

2. Symbolsk vold foretages i både billedligt og sprogligt regi. Kritiske domme er ikonoklastiske, når de negerer ét værdibillede for at fremhæve et andet og mere "sandt". Ligesom kritik og især dekonstruktion er selv en vits en dom, om end en spøgfuld dom (Freud 1960: 10). Muhammed-tegningerne er et eksempel på, hvordan nogle sociale grupper opfattede "vitsen" som ikonoklasme og reagerede imod dens symbolske vold med fysiske former for vold.
3. Ikonoklasme og idolatri er forskellige sider af samme sag. En del af kapitlets eksempler viser en næsten identisk fornægtelse af en andens glæde i et objekt, som når ikonoklaster fx sætter ild til en kæmpe julebuk af strå, hugger armen af den lille havfrue eller, på et helt andet plan, når Talebanregimet i 2001 sprængte Buddha-statuerne i Bamiyan, eller Al-Qaeda samme år angreb World Trade Centeret i New York.
4. Ikonoklasme destruerer ét billede og producerer et nyt, hvormed det nye billede "irettesætter" det gamle, "falske" billede.

Denne sidste pointe samt de ovenfor nævnte uddybes især i kapitlets mere præcise analyse af håndteringen af de østtyske politiske statuer i Berlin i 1990'erne. Ikonoklasmens fremtræden som en social strategi kræver afslutningsvis nogle bud på, hvordan et samfund kan begå sig med og mod kritik og (voldelige) reaktioner på (voldelige) billeder.

Destruktion og produktion

Ikonoklasme beskrives ofte fejlagtigt, som om det kun er et spørgsmål om et billedes destruktion med eller uden en aktør, der med vilje sætter processen i gang. Forsømmelse, forglemmelse og efterladenskab er således blevet beskrevet som ikonoklastiske processer (Rambelli & Reinders 2007), men netop fordi idolatri fungerer som ikonoklasmens anden side, kan disse fænomener ikke benyttes som eksempler – medmindre de opleves som en provokation. Ikonoklasme drejer sig om en intention bag og reception af en symbolsk eller faktisk aggression over for en andens værdibillede. Hvis en beskuer fortolker et jordskælv som guds vrede og hævn på beboerens dyrkning af jorden til landbrug (Rambelli & Reinders 2007: 19), jamen,

så er det ikonoklasme for den, som opfatter katastrofen således. Men hvis en ruin forfalder, fordi man har mistet interesse i at vedligeholde den, kan fænomenet ikke i tilstrækkelig grad karakteriseres som en ikonoklastisk proces. Det vil sige, at når den schweiziske kunsthistoriker, Dario Gamboni, gør glemsel til en aktør, der bruger ikonoklasmen som redskab og som sin fysiske udformning (Gamboni 2005: 163), så kan det kun være tilfældet, hvis glemsel personificeres, og dens handling opleves som en intentionel strategi, der har til hensigt at gøre grin med, kritisere, fornærme eller straffe en beskuer, der ikke ønsker ruinens forfald.

Det, der nok bedst karakteriserer ikonoklasme, er en velkendt proces: Ødelæggelsen af billeder producerer nye billeder. Denne binære strategi af destruktion og konstruktion forstås ofte som skabelsen af et æstetisk og positivt ladet kunstværk ud af den negative tilintetgørelse. Et sådant positivt billede af processen læner sig op ad en modernistisk diskurs, som er kendt fra avantgardekunsten, hvor det nye værk baner vejen frem ved at kassere det gamle (Poggioli 1968: 180-183). Ikonoklasmens billedproduktion handler rigtig nok om at give liv til et nyt billede via ødelæggelsen af et andet, og naturligvis mener ikonoklasten, at det nye billede er positivt og måske endda et mesterværk. Produktionen af en ny visuel oplevelse skal dog ikke begrænses til kunst; den drejer sig først og fremmest om at fremvise en ændret ideologi (Warnke 1973: 10).

Efter det mislykkede kup i Moskva i 1991 blev utallige kommunistiske statuer styrtet, halshugget og fjernet overalt i Rusland og Østeuropa. Ligesom i så mange andre østeuropæiske byer stod der en gigantisk Lenin-statue på én af Vilnius' største pladser. I august samme år, efter Litauen generhvervede sin selvstændighed, blev Lenin-statuen styrtet, mens jublende tilskuere smed blomster på den væltede statue som symbol på dens død. Den høje sokkel lod de derimod blive stående, og ét af de nye billeder var den tomme piedestal, hvis formål var at minde folket om, hvad det var, de skulle huske at glemme. Det var samtidig et billede, der skulle vises frem til afgudsdyrkeren, dvs. det forhenværende kommunistiske styre. Lenin-sokkelen i Vilnius blev senere bortsprængt, og dens brudstykker blev efterladt på pladsen [Ill. 1] netop for at udstille endnu et nyt billede med et lige så effektivt visuelt budskab om, hvad der ikke fandtes og ikke bør findes mere.



Ill. 1: Billede af en Lenin-statues piedestal sprængt med dynamit, Vilnius, Litauen, 1991. (Fotograf: Amy Babinec)

En åbenlys form for ikonoklasme er således den art, der udføres og fremvises som et af de allerførste symbolske tegn på omstyrtningen af en forhadet politisk magt. Folkemængden vælter en politisk motiveret statue, der repræsenterer nationens magthaver, og i det øjeblik statuen sænkes fra lodret til horisontal, vendes der også om på magtforholdet mellem folket og herskeren. En billedstorm kan endog forårsage en herskers fald, idet symbolikken tydeligt, hurtigt og effektivt transmitterer budskabet til masserne. Den spontane ødelæggelse af nationens kulturarv under den Franske Revolution viser, hvorledes en politisk omvending umiddelbart blev drevet af masserne via en slags klassekamp "nedenfra".

Men sætter man fokus på ikonoklasme-praksissen som en gruppe-definerende handling, kan man dernæst spørge om styrtningen af Saddam Husseins statue i Bagdad i april 2003 [Ill. 2] blev foretaget "oppefra" eller "nedenfra"? Jublende irakere på al-Fardus plads smed en løkke omkring Saddam-statuens hals, hvorefter amerikanske soldater bevæbnet med jernkæde og kampvogn hjalp til. Da statuen

Ill. 2: Billede af styrtningen af Saddam Husseins statue på Bagdads al-Fardus plads, den 9. april, 2003. (Fotograf: Ukendt ansat inden for USAs militær eller forsvarsdepartement)



væltede, hævnedes irakerne sig på Saddam ved at sparke til og spytte på statuen. Men før statuen helt var styrtet – og hvad der nærmest nu er blevet en glemt detalje – svøbte en amerikansk soldat statuens hoved i det amerikanske flag. På et symbolsk plan blev et regimes billede pålagt og kvalt i en fremmed nations billede, og dette nye forcerede billede blev ikke vel modtaget af de irakiske beskuer; flaget blev hurtigt fjernet igen (Mitchell 2008: 190-192). De irakiske og amerikanske ikonoklaster havde hver deres opfattelse af, hvordan sejren var vundet, og hvilket budskab det nye billede skulle udsende til omgivelserne, til afgudsdyrkeren og den globale medieverden.

Kulturel og politisk idolatri

De ovennævnte eksempler på billeddestruktion har indtil nu hovedsagelig været statuer, men naturligvis kan denne praksis ikke begrænses til skulptur; mediet er blot ikonoklasmens mest fotogene. Den repræsenterede krop i et billede kan starte en mi-

metisk identifikationsproces med et objekt levendegjort til subjekt (Freedberg 1989: 406). På den anden side kan enhver anikonisk genstand let fusionere med det menneskelige, fordi vi konstant giver genstande en prætenderet intentionalitet (Gell 1998: 122). Ofte menneskeliggør ikonoklasten et billede for at kunne vansire og ydmyge det (eller vansirer og ydmyger man et billede for at kunne menneskeliggøre det?) (Taussig 1999: 24). Som eksempel kan man pege på statuerne af Stalin i Sovjetunionen og de østeuropæiske stater i 1956 efter Krustjovs hårde kritik af persondyrkelsen omkring Stalin. Stalins billede blev beordret fjernet fra det visuelle domæne af en elite ovenfra, og afstaliniseringen medførte en midlertidig svækkelse af kommunisternes greb om magten. Det ungarske folk så derfor mulighed for en frigørelse fra undertrykkelse nedefra: De rev den kolossale bronzestatue af Stalin i Budapest ned fra sin sokkel og slæbte den gennem byens gader. Deres had til ikke kun Stalin, men også de magtsiddende kommunister blev demonstreret visuelt via deres ydmygelse af Stalins statue som en repræsentant for både en politisk magt og et "levende" subjekt. Den ungarske bespottelse af Stalins billede minder i overraskende grad om en veletableret romersk praksis fra oldtiden: Efter en kejsers *damnatio memoriae* – en fordømmelse af og forbud mod offentlig benyttelse af kejserens navn og billede – blev kejserens statue slæbt gennem Roms gader, lemlæstet og krænket, som om statuen var den egentlige repræsenterede person (Stewart 2003: 268).

Bevæger man sig endnu tættere på: En bronze Lenin-statue på Arbejdermuseet i København skabte i 2004 røre med hensyn til dens genopstilling og spørgsmålet om, hvor i museets lokaler den skulle placeres. "Hen i hjørnet med ham, hvor han hører hjemme", lød dommen fra en lektor, som forsker i Sovjetunionens historie (Kronsted 2004).

Der er selvfølgelig også mindre politiske former for animering og ydmygelse af et objekt via produktionen af et nyt billede. Statuen af den lille havfrue i København bliver eksempelvis regelmæssigt amputeret, og reaktionen fra den danske befolkning er som regel en blanding af ærgrelse og en smule indvendig latter. En lignende form for ikonoklasme er tilfældet næsten hvert år til jul i den svenske by Gävle, hvor byens gyldne kalv, en kæmpe julebuk af strå, opstilles i centrum. Mange år i træk er det lykkedes anonyme ikonoklaster at brænde den ned til kun stilladset stod tilbage. Seværdigheder som den lille havfrue og Gävles hellige jule-

buk anses af nogen for fetishobjekter, der bliver værdsat på en lidt for fikseret måde af et samfund.

Men hvorfor er det, at ikonoklasten ikke tillader, at en anden måske finder glæde i en genstand, en museums-, turist- eller helligdagsseværdighed? Spørgsmålet om den andens ret til sit fetishisobjekt fremhæver endnu en gang idolatriens rolle. Det er derfor ikke helt irrelevant at nævne idolatriens kulturelle kilde i Det Gamle Testaments forbud mod billeder. Som bekendt står der, at billeder ikke må dyrkes eller tilbedes, for Gud er en "nidkær" Gud. Tvetydigheden i ordet "nidkær" indikerer, at Gud er både streng og skinsyg. Årsagen til forbudet mod tilbedelsen af billeder fortolkes således ofte som Guds misundelse (Freedberg 1989: 395-398). Det Gamle Testamente og vores moderne samfund bygger naturligvis forståelsen af forbud og domme op på forskellige fundamenter. Forbud handler i vores retssystem i dag om noget ganske andet, nemlig lighed. Men som den slovenske filosof Slavoj Žižek gør opmærksom på, er lovens fokus på lighed ifølge både Freud og Nietzsche begrundet i en misundelse, der forsøger at begrænse en Andens glæder: Alle skal have lige ret til glæder – eller med Lacans begreb: samme adgang til *jouissance* (Žižek 2008: 89-90). Fra et etisk synspunkt opererer ikonoklastens logik både inden for og uden for grænsen for det socialt acceptable: Ikonoklasten mener, at ingen må værdsætte en ting, medmindre alle har samme glæde i den. Han føler sig derfor irriteret over den andens glæde i et fetishobjekt, en glæde, som er fremmed for ham. Fetishobjektets truende potentiale omstyrter han derfor via dets destruktion eller vansiring (Freedberg 1989: 419). Med sin destruktive handling overtræder ikonoklasten en social etableret og indforstået grænse, et forbud eller et tabu. En skadefro ødelæggelse af kulturfetishisme (den amputerede havfrue og Gävles nedbrændte julebuk) eller en humoristisk-kritisk irettesættelse af en andens værdibillede (Lenin i Arbejdermuseets skammekrog) drejer sig om en fornægtelse af en forestillet andens glæde i et objekt. Ikonoklastens sejr, hvor stor eller lille den end er, sker på basis af den forestillede afgudsdyrkers tab.

"Alle statuerne skal destrueres, så at ingen kan tilbede eller ære dem fremover", forklarede det tidligere Talebanregime i Bamiyan, Afghanistan, i marts 2001 (Flood 2002: 655). Kulturfetishisme var præcist det, der generede Talebanregimet og gjorde, at det sprængte to kolossale Buddha-statuer med raketter og dynamit. De iko-

niske statuer var udhugget i klippe og mere end 1500 år gamle. Skjult bag teologisk retorik lå Talebanregimets anklage mod den vestlige verden: Vestens helliggjorte, materielle tilbedelse af statuerne. Regimet fortolkede den vestlige museale praksis som ren idolatri. Destruktionen i Bamiyan blev iscenesat som en visuel begivenhed og transmitteret til de vestlige tv-kanaler samt vist på internettet. Talebanregimet var – ligesom alle ikonoklaster nu engang er – uhyre bevidst om afgudsdyrkerens modtagelse af de nykonstruerede billeder. For regimet symboliserede statuerne tilbedelsen af materialisme og kapitalisme. Den vestlige verden var blandt andet villig til at give økonomisk støtte til bevarelsen af sten, lød argumentet, men ikke økonomisk støtte til de fattige børn i Afghanistan.

En endnu større visuel global mediebegivenhed og anklage mod vestlig kapitalisme dukkede op senere samme år fra en måske ikke helt anden gruppe islamistiske ekstremister (Huyssen 2002). Al-Qaedas dødelige angreb på World Trade Center i New York i september 2001 var en stor, iscenesat tv-begivenhed, der afdækkede en billedkrig, en konflikt om modstridende billedværdier. Den vigtige rolle, som blev tillagt beskuerens sanseoplevelse af angrebet, fremhæves i måden, hvorpå billederne blev vist igen og igen på skærmen. Ikke kun synet, men også lyden bærer et politisk budskab: Den bevidste udeladelse af lyd i de gentagne billeder af bygningerne, der ramtes, signalerede vores målløse, endnu ikke-sprogliggjorte respons over for billederne (Mondzain 2002: 85). Ikonoklasterne betragtede World Trade Center som et idol *in effigie* og forestillede sig, at Vestens fanatiske tro på kapitalismens magt og globaliseringens succes blev repræsenteret i billedet (Belting 2007: 53). Samtidig med at globaliseringens onde karakter blev gjort til billede, var Bin Ladens ikonoklasme dog fuldt ud afhængig af globaliseringens kommunikationsformer med etableringen af hans terroristnetværk; han var et produkt af den (Huyssen 2002: 13).

Globaliseringen har produceret et medieforum for billedkrige på verdensniveau og hermed gjort afstanden mellem kulturer og folk betydeligt mindre. Mediernes indflydelse gør, siger den tyske filosof Peter Sloterdijk, at naboer med store kulturelle forskelle, og som før kun kendte hinanden på afstand, nu er kommet lidt for tæt på hinanden. Det kan skabe både forudsete og uforudsete problemer, som man tydeligt ser med de danske Muhammed-tegninger (Sloterdijk 2006).

Voldelige reaktioner på voldelige billeder: Muhammed-tegningerne

Billeder understøttes ikke blot af et visuelt medium, men bæres også i sproget, når de repræsenteres i vendinger, troper, metaforer, symboler, mentale billeder og ideer. Ikonoklasme har derfor en mindre håndgribelig side, der forudsætter et bredere billedbegreb, som inddrager de imaginære og symbolske felter. Men en definition af destruktionsstrategien skal også udvides, for hvordan betegner vi noget som destruktion? Før ikonoklasten blev aktør og negerede andres billeder, oplevede ikonoklasten også selv et billede som anstødeligt; denne provokation gjorde vold mod ikonoklastens holdninger i en sådan grad, at voldelig gengæld eller straf blev den mest nærliggende udvej. Det vil sige, at også billeder kan være voldelige. Den andens falske værdibillede kan blive uacceptabelt og anstødeligt, og det kan således for alvor sætte ikonoklasme i gang via enten symbolsk eller fysisk vold.

Danmarks Grundlov forsøger at balancere mellem på den ene side ytringsfriheden og beskyttelsen af den gruppe, som ønsker at ytre sig, og på den anden side dem, som en given ytring måtte krænke. Hvis man krænker og dermed foretager vold mod en andens "ære", gøres der vold mod dig ("injurier"), siger loven. Det vanskelige er at konkretisere og sprogliggøre andres "ære" – et ord, man næsten ikke tør slippe fri for anførelsestegn. Et begreb, der er så abstrakt og billedligt, gør det endnu mere uigennemtrængeligt for ikonoklasten, som besidder et andet "normativt blik", dvs. en overvældende tro på, at billedet *er* præcist, som man ser det og bør behandles i overensstemmelse med ens oplevelse (Frankenberg 2004). Krænkelsen af ære udgør en usynlig vold; en vold, der ofte fungerer som katalysator for den synlige slags.

Den ophidsede reaktion på *Jyllands-Postens* udgivelse af tolv tegninger af profeten Muhammed i vinteren 2005-06 viser, hvordan krænkelsen af ære producerer en ikonoklastisk strid, der afspejler to modstridende gruppers normative blikke: det ene med ideologisk fodfæste i Vesten og det andet i muslimsk tro. Avisens billeder kan kategoriseres som karikaturtegninger, fordi genrens stil er genkendelig i dem. Genren bliver dermed billedernes budskab: Tegningerne af Muhammed gjort til menneske og type fra det virkelige liv (typen er: muslimer) skal læses som en latterliggørelse. Karikaturgenren gør som bekendt identitet til stereotypi, hvor sociale forskelle overdrives og gøres basale og banale. Aggressionen forvrænger visse træk

for at udstille "offerets" svagheder (Kris 1962: 189). Tanken bag et vrængbillede er, at det bringer det virkelige liv tættere på sandheden, da deformiteten afslører det "sande" billede af den anden (Freud 1960: 202; Kris 1962: 175). Karikaturtegningerne viser derfor Islam, sådan som Vesten antagelig oplever den i dag (Belting 2007: 51). Det sande billede er, formodes det at Islam er en terroristisk religion (Baatz 2007: 18). Strategien, hvormed et nyt billede afslører billedets sande natur samtidig med, at det tidligere billede gøres falsk, ligger også bag vitsens metode. En vits er en dom, fordi den med kraft både reflekterer og kritiserer en ting. Den fjendtlige vits besejrer desuden fjenden ved at gøre ham underlegen, foragtelig eller komisk (Freud 1960: 10, 103). Hvis en ny vits, ifølge Freud, "... fungerer som en begivenhed af universel interesse, man lader gå videre, som var den nyheden om den allersidste sejr" (Freud 1960: 15), så var det i Muhammed-krisen *den Andens* sejr, der blev fortalt videre og provokerede den næste lytter.

Jyllands-Postens satiriske tegninger var ikonoklastiske, fordi intentionen bag dem blev fortolket af den anden som en umotiveret straf. Det blev især tilfældet, fordi muslimer i Danmark og Vesten i forvejen fornemmede en usynlig og daglig vold mod dem, og forestillede sig, at de besad mindreværd i forhold til den vestlige verden, at deres kultur ikke var hverken overordnet eller ligestillet, men underordnet Vestens (Žižek 2008: 86). Som respons på de ikonoklastiske billeder vendte fornærmede, muslimske demonstranter situationen på hovedet og gjorde danskeres dyrkning af billeder til idolatri. Grupper af vrede ikonoklaster i Syrien, Libanon, Vestbredden, Jordan, Afghanistan, Pakistan samt flere andre steder i verden forargede danskerne ved at brænde Dannebrog og i to tilfælde endda den danske ambassade eller dets konsulat. De voldelige tegninger satte således en billedkrig i gang, hvor grænsen mellem symbolsk og fysisk vold udviskedes fuldstændigt, og flere mistede livet under optøjerne.

Ikonoklasme tydeliggør ikonoklastens normative blik, som nægter at legitimere den forestillede afgudsdyrkers værdier. Ikonoklasternes tro er, at sandhed og det rigtige tilhører dem alene, og fremmedgørelse bliver således normen, der viser den kulturelle kløft mellem det sekulære Vesten og den muslimske verden. Samtidig med at de kulturelle forskelle holdes på afstand, formindskes dog den fysiske afstand med de globale mediers hurtige informationsstrømme, siger Sloterdijk. Den

globale kommunikation skaber en "skadelig nærhed", der først og fremmest betyder mere konflikt (Sloterdijk 2006). Det etiske spørgsmål om konfliktens og kritikens regulering handler naturligvis om demokratiets rettigheder og ansvar over for den anden og hvad, der udgør ytringsfrihed, censur, respekt og tolerance. I kapitlets afslutning vil der fremlægges nogle mulige måder at håndtere ikonoklastisk kritik på. I det følgende vendes fokus imidlertid tilbage til de kommunistiske statuer i 1990'erne for at se nærmere på de kritiske, symbolske strategier, der kom i brug, da beskuere i det genforenede Berlin reagerede på billedets politiske potentiale i de forhenværende østtyske monumenter.

Symbolske strategier: Østberlins politiske monumenter

Magt og repræsentation har ifølge den franske semiotiker Louis Marin brug for hinanden, fordi en magtinstitution ønsker at tilegne sig repræsentationens magt og gøre magt til billede, og repræsentationer begærer at blive brugt som magtfulde billeder (Marin 1988). Der er naturligvis forskellige måder at fremelske magt på: den kan aktiveres af militære kræfter og andre undertrykkende mekanismer, men kan også reguleres via forestillingsevnen. Det er forestillingen om et potentiale, der bliver uundgåelig, når man tager ikonoklasme i betragtning, fordi billeder kan supplere en symbolsk ret og autoritet til en magt, i hvert fald så længe subjektet *tror* på repræsentationens magt på ét eller andet plan. Idet et diktatur typisk kontrollerer sine billeder og styrer med billeder, bliver det ekstra vigtigt for ikonoklasten at negere dem.

De store politiske statuer i Østberlin, der afbildede Lenin og andre politiske helte, var kort efter det første valg i Berlin i foråret 1990 begyndt at blive synligt pinlige overleveringer på de offentlige pladser. I efteråret 1990 blev det efterhånden så påtrængende for Berlins politikere og befolkning, at en debat omkring deres skæbne blev nødvendig. Et tysk kulturtidsskrift beskrev i en artikel, hvor upopulære statuerne var blevet. Det afviste en mulighed for, at de kommunistiske monumenter med tiden ville blive neutrale statuer i Berlin, idet de var for stærkt overdrevne og så gennemsyrede med propaganda; de var "umenneskelige" og "falske" (Lettau 1990: 45). Bladets redaktion skjulte ikke sin foragt for de politiske statuer, og hver omtale markeredes med en latterliggørelse af dem. Spotten indikerer, at

statuerne trods alt besad en overbevisningskraft ifølge den førnævnte sekundære tro: De tror, at den anden tror.

Parodi og symbolsk vansiring er som nævnt hyppigt brugte ikonoklastiske strategier, og de mange forslag fra politikere og Berlins befolkning sigtede således i de fleste tilfælde på at gøre grin med billedet og det, det repræsenterede på et overordnet plan. Den 19 meter høje granitstatue af Lenin i Berlins Friedrichshain distrikt [Ill. 3] fremprovokerede den heftigste offentlige parodi i 1991-92 med hensyn til debatten omkring dens ødelæggelse eller bevarelse. Mens distriktets borgmester for eksempel sammenlignede det at bevare statuen med tilbedelsen af en falsk gud, foreslog den daværende konservator med ansvar for byens monumenter, Helmut Engel, at Lenin-monumentet burde stilles på skrå, og en model af Berlins mur skulle bygges omkring den. En anden mulighed, ifølge Engel, var at grave Lenin-statuen halvvejs ned i jorden. Wolfgang Nagel, den daværende borgmester for byplanlægning, foreslog, at statuen burde nedsænkes op til halsen i den brune Müggelsee uden for det tidligere Østberlin.

I 1991-92 demonterede de berlinske myndigheder den kolossale Lenin-statue og gravede dens 125 ødelagte granitklodser ned i jorden på en hemmelig plads i en skov uden for Berlin. Der var andre østtyske statuer, som heller ikke kunne tolereres, og hvor et spøgefuldt forslag var at stille alle østtyske statuer i det forhenværende statssikkerhedsfængsel, var en anden og mere seriøs holdning i byens bystyre at etablere en slags Disneyland med kommunistiske monumenter uden for Berlins centrum. Forslag som disse fandtes mange andre steder i Østeuropa og Rusland, og parkerne blev ofte kaldt "monumentkirkegårde" eller "monsterparker". Den tidligere nævnte Lenin-statue i Vilnius, hvis fundament blev sprængt med dynamit, blev genopstillet og står i dag i en kommunistisk statuepark uden for Vilnius. Forholdet til disse monstrøse monumenter er således ambivalent: man gør grin med og negerer dem, samtidig med at man alligevel gerne vil bevare dem, så længe deres placering bliver andetsteds.

Dekonstruktion er endnu en ikonoklastisk strategi, der ødelægger ét billede og konstruerer et nyt. Skæbnen for et af de helt store politiske monumenter i Østberlin, den 13 meter høje bronzestatue af den kommunistiske helt Ernst Thälmann, blev diskuteret voldsomt i starten af 1990'erne. Ét af forslagene var at foretage en

Ill. 3: Nedtagningen af Lenin-statuen i Berlin-Friedrichshain, den 13. november, 1991.

(Fotograf: Wulf Olm)



kunstnerisk indgriben og skabe et mod-monument, der skulle operere som en kritisk intervention, og dermed sætte en dialog i gang omkring regimets propaganda. Den daværende leder af den kulturelle afdeling i Berlins Prenzlauer Berg distrikt beskrev i 1992, hvorledes de kunstneriske forslag i konkurrencen ville blive bedt om at foretage en "dekonstruktion af statuens bekræftende og banale monumentalitet" (Flierl 1992). Ved at bruge ordet dekonstruktion indikerede Flierl, at selv de berlinere, som var imod en ikonoklastisk tilintetgørelse af Thälmann-statuen, stadigvæk ønskede udførelsen af en ikonoklastisk kritik. Som Flierl argumenterede

for andetsteds, er de to muligheder, at ødelægge eller bevare statuen, blot at reproducere myten omkring ikonet via henholdsvis vold eller legitimation. Destruerer man statuen, genbekræfter man opfattelsen af, at billedet er et magtfuldt billede. Hvis man på den anden side bevarer statuen, som den er, sender man det budskab, at man accepterer ikonets magt, således som billedets skabere havde til hensigt. Den eneste reelle løsning, forklarede Flierl, var at "overvinde" myterne omkring Thälmann-monumentet, og det gjorde man bedst ved at bevare statuen, men omformulere dens kontekst fra et andet politisk synspunkt (Flierl 2007: 94).

At ville "overvinde" noget er en passende handling i denne sammenhæng, fordi det leder tankerne hen på erobring, besejring og nedbrydning af en fjendtlig anden. Ikonoklastens ønskede triumf forestilles næsten som et romersk triumftog, hvor den sejrriige kejser med sin hær kommer hjem og udstiller sin sejr i et yderst visuelt optog, hvor pragt og trofæer stolt vises frem. Det nykonstruerede billedes budskab er ifølge ikonoklasten rigtigt og retfærdigt. Som en ikonoklastisk strategi opererer dekonstruktionen på samme måde: med den kunstneriske intervention af Thälmann-statuen var tanken, at en kritisk omformning og genindramning af statuen ville berigtige billedet. Dekonstruktion er ifølge den franske filosof Jacques Derrida netop en søgen efter det uforgængelige og en stræben efter retfærdighedens og demokratiets sejr (Derrida 1992). Men destruktionen før besejringen har alligevel sin voldelige side, som Derrida siger andetsteds; han sammenligner dekonstruktionens taktik med en sprængning af dynamit, der desorienterer selv bombemanden, mens den skaber en ny fortolkningshorisont (Mitchell 2007: 68-70). Som en ikonoklastisk strategi sprænger dekonstruktionen det mytiske fundament – i Tysklands tilfælde: Det østtyske regimes udpegede "falske" ideologi – og håbet er derefter en korrektion af værdibilledet.

En kritik af ikonoklastisk kritik?

Inden for det retskulturelle felt ses der i diskursen om destruktionen og negationen af offentlige billeder i den moderne visuelle kultur gerne en forskydning væk fra ikonoklasme-begrebet og hen imod begreber som censur og kulturel regulering (Levinson 1998). Forskydningen åbner debatten frugtbart op og inviterer til ny teoretisering omkring anstødelige billeder, som for eksempel voldelige eller pornografiske

billeder, og deres etiske position i et demokratisk samfund. Men samtidig forklarer en sådan forskydning ikke de tilfælde, hvor billeder ydmyges, og hvor negationen iscenesættes for at gøre grin med en anden. Censur eller kulturel regulering privilegerer ligesom ikonoklasme bestemte udtryksformer og negerer andre, men det er ikonoklasmen, der opererer med idolatri som dens anden side, og censur bruger som princip ikke samme strategi. Det er vel vores moderne, oplyste tænkemåde, der gør det svært at acceptere begreber som ikonoklasme og idolatri i dag, fordi de forudsætter et vist irrationelt og primitivt forhold til billeder.

Som sociale teknikker forbliver både ikonoklasme og censur evigt problematiske, idet de eksisterer som en del af vores adfærd og kommunikationspraksisser. Og her opstår én af de grundlæggende problemstillinger i teoretiseringen omkring ikonoklasme og dens historiske repræsentation: Er ikonoklasme transhistorisk og -kulturel i den forstand, at de samme kognitive spørgsmål dukker op konstant, fordi ikonofobi ganske simpelt ligger i vores natur, selv om vi benægter det (Freedberg 1989: 389)? Eller er det problematisk at fokusere så bestemt på de psykologiske og antropologiske aspekter, da de underminerer det enkelte tilfældes kulturelle og historiske specificitet (Gamboni 1997: 197)? Er et projekt, der forsøger at redegøre for ikonoklasmens transhistoriske karakter og samtidig vil bevare historiske eksemplers komplekse specificitet, en umulig opgave?

En mere praktisk problemstilling ligger i spørgsmålet, om ikonoklasmen kan begrænses i verden og beherskes i vores adfærd. Hvordan bør den håndteres, så man i det mindste undgår unødvendig vold? Skal man, som i Mitchells Nietzsche-inspirerede forslag, bruge stemmegaflen forsigtigt uden at ville destruere et objekt, men derimod lytte til stødets genlyd (Mitchell 2005: 8-9)? Man tager derved et ansvar for sin kritik ved at tage modtagerens værdibilleder i betragtning og lytte efter den respons, man får, hvorefter man forholder sig til denne resonans i éns fremtidige handlinger. Eller er det bedre, som Latour argumenterer for i anden sammenhæng, helt at standse hammeren, vende kritikken om og analysere, hvad éns hammer egentlig er lavet af (Latour 2002: 15-18)? Hensigten er hermed at undersøge, hvad der ligger til grund for dels ens frygt for den anden, dels ens benægtelse af en fetishisme, der i en konstruktivistisk optik altid udgør en reel del af vores forhold til verden. Eller skal man understrege, som Žižek gør, at en ikonoklastisk

dialog bør være den mest respektfulde måde at kommunikere med den anden på, for derved at forhandle sig til rette om vores intolerance og antagonistiske kampe med hinanden (Žižek 2006)? Hvor den kulturelle kløft skiller os ad og fremmedgør os med vores passive tavshed, forslår Žižek, at der i stedet burde skabes et forum for kritisk debat, som tillader, at man stormer hinandens værdibilleder for dermed at forstå vores forskellighed og anerkende den andens position. Grænserne for, hvor den kulturelle respekt ligger på skalaen – fra (passiv?) tolerance i den ene ende til ikonoklasme i den anden – er utvivlsomt bestemt af tid og sted. Samtidig er vores ikke-sprogliggjorte respons til billeder aldrig helt under kontrol. Forholdet mellem et billede og en beskuer forbliver derfor transitiv, og resultatet er, at spørgsmålet om ikonoklasme konstant må tages op til revurdering. I mellemtiden kan vi slutte os til Foucaults håbefulde og poetiske bud, når han drømmer om en kritik, der bringer ideer til livs uden at ville dømme, tilintetgøre eller herske suverænt. Det ville være en kritik, forestiller Foucault sig, der vil observere, fornemme og lytte til verden, som vil producere livstegn og ”bære lyset af mulige storme” (Foucault 1988: 326).

Litteratur

- Baatz, U. (2007): “Religion ist nicht Privatsache”, i Baatz, U. et al (eds.), *Bilderstreit 2006: Pressefreiheit? Blasphemie? Globale Politik?*, Wien: Picus.
- Belting, H. (2007): “Bildkulturen und Bilderstreit”, i Baatz, U. et al (eds.), *Bilderstreit 2006: Pressefreiheit? Blasphemie? Globale Politik?*, Wien: Picus.
- Bredenkamp, H. (1975): *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Huisitenrevolution*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Derrida, J. (1992): “Force of Law: The ‘Mystical Foundation of Authority’”, i Cornell, D., Rosenfeld, M., & Carlson, D. (eds.), Quaintance, M. (overs.), *Deconstruction and the Possibility of Justice*, New York: Routledge.
- Flierl, T. (2007): *Berlin: Perspektiven durch Kultur. Texte und Projekte*, Berlin: Theater der Zeit.
- Flierl, T. (1992): “Entwurf: Offener Ideenwettbewerb ‘Kunst im Stadtraum’. Künstlerische und historische Auseinandersetzung mit dem Ernst-Thälmann-Denkmal im Berliner Bezirk Prenzlauer Berg”, Kulturstadamt Prenzlauer Berg, Oktober 1992, ikke publiceret dokument.
- Flood, F.B. (2002): “Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm, and the Museum”, *Art Bulletin*, Vol. LXXXIV, No. 4, December 2002, s. 641-659.
- Foucault, M. (1988): “The Masked Philosopher,” i Kritzman, L. (ed.), Sheridan A. et al (overs.), *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings 1977-1984*, New York og London: Routledge.
- Frankenberg, G. (2004): „Der normative Blick: Recht, Ethik und Ästhetik der Bilderverbote”, i Frankenberg, G. & Niesen, P. (eds.), *Bilderverbot: Recht, Ethik und Ästhetik der öffentlichen Darstellung*, Münster: Lit.
- Freedberg, D. (1989): *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Freud, S. (1960): *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, Strachey J. (overs.), New York: Norton & Company.
- Gamboni, D. (1997): *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, London: Reaktion Books.
- Gamboni, D. (2005): “Preservation and destruction, oblivion and memory”, i McClanan, A. & Johnson, J. (eds.), *Negating the Image: Case Studies in Iconoclasm*, Aldershot, Hants, UK, og Burlington, VT: Ashgate.
- Gell, A. (1998): *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon Press.
- Halbatal, M. & Margalit, A. (1992): *Idolatry*, Goldblum N. (overs.), Cambridge, MA, og London: Harvard University Press.
- Huyssen, A. (2002): “Twin Memories: Afterimages of Nine/Eleven”, *Grey Room*, No. 7, Spring 2002, s. 8-13.
- Kris E. (1962): *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York: International Universities Press.
- Kronsted, P. (2004): “Arbejdersmuseets Lenin-statue til debat”, *Jyllands-Posten*, April 2, 2004.
- Latour, B. (2002): “What is Iconoclasm? Or is There a World Beyond the Image Wars?”, i Latour, B. og Weibel, P. (eds.), *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, Karlsruhe: ZKM.
- Lettau, A. (1990): “Soll Marx den Sockel räumen?”, *Pan. Zeitschrift für Kunst und Kultur*, No. 12, November 1990, s. 42-47.
- Levinson, S. (1998): “The Tutelary State: ‘Censorship’, ‘Silencing’, and the ‘Practices of Cultural Regulation’”, i Post, R. (ed.), *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*, Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.
- Marin, L. (1988): *Portrait of the King*, Houle, M. (overs.), Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mitchell, W.J.T. (2005): *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*,

- Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (1986): *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (2008): "Cloning Terror: The War of Images 2001-04", i Costello D. og Willsdon D. (eds.), *The Life and Death of Images: Ethics and Aesthetics*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Mitchell, W.J.T. (2007): "Picturing Terror: Derrida's Autoimmunity", i Mitchell, W.J.T. & Davidson, I. (eds.), *The Late Derrida*, Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Mondzain, M. J. (2005): *Image, Icon, Economy: The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*, Franses R. (overs.), Stanford: Stanford University Press.
- Mondzain, M. J. (2002): *L'image peut-elle tuer?*, Paris: Bayard.
- Phillips, J. (1973): *The Reformation of Images: Destruction of Art in England, 1535-1660*, Berkeley: University of California Press.
- Poggioli, P. (1968): *The Theory of the Avant-Garde*, Fitzgerald, G. (overs.), Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press.
- Rambelli, F. & Reinders, E. (2007): "What does iconoclasm create? What does preservation destroy? Reflections on iconoclasm in East Asia", i Boldrick, S. & Clay, R. (eds.), *Iconoclasm: Contested Objects, Contested Terms*, Hampshire, UK, og Burlington, VT: Ashgate.
- Sloterdijk, P. (2006): "Warten auf den Islam", *Focus*, No. 10, Oktober 2006, s. 84.
- Stewart, P. (2003): *Statues in Roman society: representation and response*, Oxford and New York: Oxford University Press.
- Taussig, M. (1999): *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*, Stanford, CA: Stanford University Press.
- Warnke, M. (1973): "Bilderstürme", i Warnke M. (ed), *Bildersturm: Die Zerstörung des Kunstwerks*, Munich: Carl Hanser Verlag.
- Žižek, S. (2008): *Violence: Six Sideways Reflections*, New York: Picador.
- Žižek, S. (2006): "The Uses and Misuses of Violence", forelæsning på University of Chicago, co-sponsoreret af Department of English and Literature og Franke Institute for the Humanities, Chicago, 19. april, 2006.
- Žižek, S. (2005): "Neighbors and Other Monsters: A Plea for Ethical Violence", i Žižek, S., Santner E. & Reinhard K., *The Neighbor: Three Inquiries in Political Theology*, Chicago og London: The University of Chicago Press.

Trusselsbilleder

Om visualiseringsstrategier og kulturel globalisering

Af Carsten Stage

Krisen, som opstod i kølvandet på Jyllands-Postens Muhammed-tegninger, kan betragtes som den dramatiske kulmination på de seneste årtiers diskussion om globaliserings betydning for dansk identitet og kultur. Islam har fungeret som et symbolsk centrum i denne danskhedskamp. I forlængelse af dette argumenterer kapitlet – gennem analyser af henholdsvis Kurt Westergaards berømte "bombekarikatur" og Nicky Bonnes fotobog Muhammed (2003) – for, at figuren Muhammed fungerer som en flydende betegnelse, der tilskrives betydning ved hjælp af forskellige visualiseringsstrategier som led i forhandlingen af det danske samfunds rummelighed. Derudover pointeres det, at disse visuelle kilder tilsyneladende behandler Muhammedfiguren i en trusseloptik, der besværliggør etableringen af en differentieret muslimsk subjektposition.

Introduktion

Siden midten af 1980'erne har muslimske aktører spillet en meget central rolle som referenceobjekter i diverse symbolske forhandlinger om, hvad der skal gælde som det danske samfunds kulturelle selv- og modbillede (Andreassen 2007: 10; Henkel 2006: 4). Diskussionen af nationens grænser er med andre ord ofte blevet ført som en diskussion om islams eller udvalgte muslimske aktørers sociale legitimitet. Det vil sige som en strid om hvem, der hører til, og hvem, der ikke hører til, gennem konstruktionen af mere eller mindre inkluderende fællesskabsforestillinger (Picking 2001: 98) og mere eller mindre samfundsudfordrende islam/muslim-forestillinger.

Den tiltagende kulturelle globalisering indebærer bl.a., at de traditionelle sociale fællesskabers praksisser og kulturelle grænsedragninger bliver mindre selv-følgelige (Cohen 1985: 50). Hvis man tager nationen som eksempel, kan denne ikke længere fungere som en uproblematisk social formation, men er snarere blevet