



Kropsmekanik

Film, fiktion og videnskab

*Anatomisk set er & udstyret med øjne som en kikkert,
der er gået i stykker og samlet forkert.
Et øje, der peger indad, og ét mod horisonten*
(Fra Solvej Balles digtsamling " & ". 1990)

Af Ulla Angkjær Jørgensen

I science fiktion film og litteratur eksperimenteres med at tænke mennesket på nye måder på baggrund af videnskab og teknologi. Der findes grundlæggende tre typer af 'menneske'-kopier: 1) den rene maskine, robotten, replikanten eller androiden; 2) cyborgen, som er en fusion af organisme og maskine og 3) klonen, som er et produkt af gensplejsning. De udstiller på intrikat facon vores måde at tænke subjektet som et forhold – eller mangel på samme – mellem krop og intellekt.

I det følgende vil jeg tale om kroppen i tre modi: en før-mekanisk, en mekanisk og en kropsligt subjektiv. Det før-mekaniske paradigme tilhører renæssancen og barokken. Det mekaniske paradigme er hovedsageligt et klassisk og moderne fænomen. Og det kropsligt subjektive kunne være et postmoderne fænomen. Det er min tese, at man i det førmoderne kan finde kvaliteter ved kroppen, som får en genkomst i det postmoderne, fx i forestillingen om 'cyborgen', som er artiklens eksempel.

En historie fra nutiden

Jeg vil begynde i nutiden med at citere en passage fra dansk litteratur, hvor det mekaniske udfordres af det kropslige. Citatet stammer fra Jens Martin Grøndahls roman *Lucca*. Vi kommer ind i et afsnit, hvor romanens fortæller er i færd med at beskrive sit job som læge på et hospital i den danske provins.

Deres liv kom ikke ham ved, kun deres kroppe, og han havde vænnet sig til at beskæftige sig med den menneskelige krop som et lukket kredsløb adskilt fra det liv, den levede. Organismen havde nok i sig selv og lod sig ikke anfægte af de drømme og forestillinger, der huserede i den. Det var en tanke, der opmuntrede ham. Han kunne lide sit arbejde, han kunne lide at forsvinde i det, helt opslugt af at finde ud af hvad der var galt med folk, og hvad man skulle gøre ved det. Han holdt af at iagttage, hvordan alle mål for skønhed og social status blev irrelevante, når det kom til kroppens eget ensomme liv, organernes vegeteren i takt med pulsens bløde, meningsløse rytme. De indre organers anonyme uskyld opvejede i hans øjne den ydre, samfundsmæssige krops bristede illusioner, dens grimhed, fedme, og slitage... (Grøndahl, 1998/1999: 15f)

Lægen taler om kroppen, han taler om kroppen på en måde, der gør den til et objekt og skiller den ud fra det liv, den er en del af. Det er lægens trøst, at han ikke behøver at forholde sig til hele det komplicerede liv, når han behandler sine patienter. Han kan tillade sig at se på den menneskelige krop "som et lukket kredsløb, adskilt fra det liv, den lever." Organerne indgår i et eget navnløst og isoleret fællesskab, hvor det sociale og samfundsmæssige ikke blander sig. Kroppen forstås som et system, der holder sig gående ved hjælp af en egen iboende mekanik, hvorfra man kan udtage og erstatte dele, uden at det anfægter livet i øvrigt.

Lægen kan desuden tillade sig at se bort fra det mentale, fordi organismen "ikke lader sig anfægte af de drømme og forestillinger, der huserer i den." Kortet lader sig derfor tegne i tre adskilte domæner: det mekaniske organmæssige, det mentale og det samfundsmæssige. De tre griber ikke ind i hinanden. Det er, som om den analytiske proces, den der opløser det sammensatte hele i dets enkelte dele, er frosset fast og er blevet til selve verdensbilledet.

Dette kropsprincip, som lægen formulerer i bogens begyndelse, udfordres imidlertid efterhånden som fortællingen skrider frem af hovedpersonens rekonvalescens. Bogens hovedperson Lucca har mistet synet som følge af en bilulykke. Hendes bane er blevet standset, skåret over, som lægen formulerer det, men hendes helbredelse bliver resultatet af en sammenfletning af de adskilte dele. Lucca har mistet synet, den sans vi stoler mest på og tillægger nærmest hegemonisk status. Det er den sans, der giver os en fornemmelse af overblik og kontrol. Men synet er også en fjernsans, der virker ved hjælp af distance. Det er den sans, der er mest ukropslig ud fra den betragtning, at den placerer sig på afstand af kroppen.

Dette gælder for så vidt også høresansen, men den virker på den anden side rytmisk i kroppen. Smags-, lugte- og følesanserne er deciderede nærsanser. De virker ved deres tæthed til kroppen. Synet er den sans, som siden antikken er blevet knyttet an til intellektet og det logiske. Og den forbindelse, vil jeg hævde, er blevet forstærket i et moderne



kropsprincip. Synet er desuden "sjælens spejl" og visionernes område.

Lucca skal blive menneske igen efter sin ulykke, og hendes tab af synet sætter fokus på de andre sanser, de som på en tættere, men mere upræcis måde står i forbindelse med verden. Hendes høre- og lugtesans bliver skærpet og hun lærer at føle sig frem ved berøringer. Hendes rekonvalescens sker desuden gennem udveksling af fortællinger med lægen. De fortæller deres respektive historier til hinanden, og derved flettes deres drømme og forestillinger sammen, helt konkret i romanens fortællestruktur, der samler de to delfortællinger til en fortælling. Patientens helbredelse sker således ved en genetablering og opmærksomhed på sanserne og fortællinger; via en udveksling mellem de tre domæner: kroppen, det mentale og den omgivende verden. Det er historiens paradoks, men også pointe, at Lucca i sit nye isolerede rum kommer i nærmere kontakt med sin omverden, end hun har været før; at hun ved tabet af synsevnen tvinges til at åbne sig mod verden.

En historie fra fremtiden

Det andet eksempel er et fremtidseventyr af Steven Spielberg og Stanley Kubrick. Her lider det mekaniske skibbrud, da det viser sig som negationen af det kropslige. *A.I., Artificial Intelligence* er båret af nutidens vision om at skabe kunstigt liv, en Pygmalion-myte til fremtiden. Vi befinder os i en fremtid, hvor graviditeter af økonomiske hensyn er reguleret ved lov, og hvor man til at opfylde diverse menneskelige behov fremstiller robotter. Det deler verden hierarkisk op i de såkaldte Orga'er, som står for organisk liv, og Meka'er, som står for mekanisk liv. Professor Hobby på Cybertronics, hvor de udvikler og bygger robotter, har en vision om at skabe en kunstig intelligens, der kan elske. Han har allerede skabt en slagsen, men det er imidlertid blot en elskermodel, som kun fungerer ved hjælp af sensualitetssimulatorer.

Som svar på professorens spørgsmål, om hvad kærlighed er, svarer demonstrationsmodellen Sheila: "Jeg åbner øjnene lidt, trækker vejret hurtigere og varmer min hud...". Dette er ikke andet end, hvad professoren betegner som "et sensorisk stykke legetøj med intelligente adfærdskredse" og kan derfor kun bruges til at opfylde visse meget afgrænsede sider af kærlighedslivet.

Professoren vil fremstille en kærlighedsmodel, der kan producere kærlighed af den unikke slags, der findes mellem en mor og hendes barn. Han vil lave en Meka med et sind med neuronbetingede reaktioner, hvor "kærlighed er nøglen til, at de får en slags underbevidsthed, som robotter aldrig før har haft: en indre verden med billeder, intuition, selvmotiveret ræsonnement; en robot der drømmer", som han siger. Professoren skaber en illusion af et menneske, en androide, der er overtrukket med en skærm af menneskeligt ydre som marcipanovertrukket på en bryllupskage.

På et tidspunkt tvinges robotens mor til at vælge mellem sin organiske søn Martin og sin mekaniske søn David. Hun

vælger Martin og sætter David ud i skoven som en anden Kasper Hauser. Her begynder hans eventyrlige rejse efter moderens tabte kærlighed. På turen får han følgeskab af Gigolo Joe, som er en elskermodel og dermed Davids pendant ud i den fysiske kærlighed. David og Joe når omsider "hjem" til professor Hobbys laboratorium, som er professorens idé om rejsens mål.

Davids rejse viser sig nemlig at have været en prøve. En prøve på hans menneskelighed. Det er imidlertid ikke Davids idé om rejsens mål, som han ikke mener at være kommet til, førend han møder Den Blå Fe, som skal trylle ham om til en rigtig levende dreng, som hans mor vil elske for evigt. Professor Hobby er imidlertid meget imponeret over sit værk. Han taler med henført stemmeføring til David:

Før du blev født, drømte robotter ikke. De ønskede ikke noget, medmindre vi fortalte, hvad de skulle ønske. David, er du klar over, hvilken succeshistorie du er blevet? Du fandt et eventyr, og inspireret af kærlighed, drevet af vilje, drog du ud for at virkeliggøre hende [Den Blå Fe]. Og det mest mageløse er, at ingen har lært dig hvordan. Vi tabte faktisk dit spor et stykke tid. Bagefter holdt vi os i baggrunden, for vores forsøg var enkelt. Ville din selvmotiverede tankegang føre dig til den logiske slutning: Den Blå Fe er menneskets store fejl: Drømmen om det, der ikke findes; eller menneskets store gave: Evnen til at jage sine drømme? Det har ingen maskine præsteret før dig.

David har tilsyneladende bestået prøven, han har vist sig at have selvstændig vilje, med hvilken han har jagtet sin drøm. Men også kun tilsyneladende, for på dette punkt skulle han gerne som et rigtigt menneske have indset og lært at leve med paradokset: Den Blå Fe er *både* menneskets store fejl og menneskets store gave. Men David er en maskine, han tænker binært, for ham er det et enten/eller. Han fortsætter med at jage sine drømme på den anden side af al sund fornuft.

Her viser maskinen sin rothed og dermed sin umenneskelighed. Den farlige cocktail af kunstige følelser og for mange hestekræfter får maskinen til at køre ud på overdrevet som et Duracell-batteri, der er løbet løbsk. Der er noget i regnestykket, som ikke går op for David. Han troede, han var den eneste ("one of a kind") for sin mor, hvortil professor Hobby må svare, at han er den første ("first of a kind"). Og som en rigtig maskine konstaterer David: "Min hjerne slår fra", i stedet for at bruge den kropsligt funderede metafor "mit hjerte går i stykker." David forstår ikke kærligheden. Hans kunstige følelser er ikke kropsligt funderede. Gigolo Joe forsøger også at lære ham om forskellen på menneskene og maskinerne: "[Din mor] elsker det, du gør for hende, som mine kunder elsker det, jeg gør for dem. Men hun elsker dig ikke David. [...] Du er hverken kød eller blod."

Professorens Pygmalion-projekt er ikke helt lykkedes, robotten går nu mod selvdestruktion. David fortsætter sin jagt på drømmen, som han ikke finder inden for fortællingens nutid, hvor han bliver fanget og går på *stand by* i en undersøisk tivoli-ruin, et Atlantis for børn. Først i en endnu fjernere fremtid, under en istid, ankommer han endeligt til sin drøm. Her foregår alt i et hyperrealistisk



skær, alt minder om hjemme, men er alligevel forkeret som i en drøm.

Drømmen er blevet aktiveret af rumvæsner, der har gravet ham frem af isen, og som anser ham for deres bedste fund, fordi han er et bevis på de uddøde menneskers uforlignelige geni. Rumvæsnerne har genskabt hans hjem ifølge hans virtuelle hukommelse. Han kommer hjem til sin mor i et i erindringen genoplevet øjeblik, som er det eneste, han får. Disse rumvæsner har nemlig ikke kunnet opnå adgang til forbindelsen mellem den biologiske krop og dens hukommelsesspor, så de kan holde moderen i live i længere tid, og David må nøjes med et øjeblik genoplevet i erindringen.

David er dømt til at gå ind i drømmen og blive der, hvis han vil opnå bare et genskin af en mors kærlighed. Han har nemlig aldrig delt et kropsligt fællesskab med sin mor. Kærligheden mellem barn og mor (eller far eller morssubstitut) er et kropsligt, fænomenologisk anliggende. Barnet lærer i det tætte liv med en anden krop – igennem berøringer, lugte, smage, lyde og syn af en anden krop – hvad det vil sige dels at være et subjekt med grænser, men også hvad det vil sige at knytte an til et andet subjekt. Psykologien peger på, at de erfaringer lagres kropsligt og psykisk, og at subjektet bringer dem med videre i livet, hvor de danner basis for senere relationer. Subjektet lærer så at sige at blive subjekt igennem et kropsligt forhold til en anden og udvikler sig ikke som en frit svævende i hjernen placeret bevidsthed. Kærlighed er således også kropsligt funderet og ikke kun en drøm, undfanget i en intelligent hjerne, således som professor Hobby synes at mene. Manglen på den kødelige krop går igen i historien om robotten.

Filmen reflekterer over det menneskelige via kærligheden, og visionen om den kunstige intelligens viser sig som en negation af kropslighed. Professor Hobby er godt klar over, at der skal intuition til at skabe et menneske, men det lykkes ham ikke at installere netop den kvalitet i sin maskine. Det er muligvis fordi intuition ikke er programmerbar, men en slags koordination af i kroppen bundne sanserfaringer. Nutidige forskere, der arbejder med at udvikle robotter, klager da også over at de ikke er i stand til at udstyre deres maskiner med intuition. Måske lærer denne film os, at kærligheden er organisk funderet. Kærligheden er om noget et synæstetisk anliggende, en situation hvor vi bruger hele vores kropslighed.

Den før-mekaniske og den mekaniske krop

Det er arven efter René Descartes, der har gjort det muligt at tænke fortællinger om robotter som i *A.I.*. Det er Descartes, der skiller intellektet fra kroppen og således placerer subjektet i hjernen og gør kroppen til en løsrevet mekanik. Dette er grundlaget for overhovedet at forestille robotter, der ligner mennesker, ellers ville de vel bare ligne køleskabe eller lignende. Som en hilsen til Descartes' diktum: "Jeg tænker, altså er jeg", konstaterer Gigolo Joe lakonisk: "Jeg er jeg var", da robotfængerne endelig får tag i ham. Men hvordan kan en robot egentlig "være"? Det kan den, hvis den er et subjekt i den kartesianske betydning af en tænkende maskine.

Da Descartes konstruerer sin bevidstheds- og kropsdualisme, efterlader han kroppen som et mekanisk og selvopretholdende system. Cogito'et kendetegnes ved sin radikale forskel fra kroppen, faktisk ved en benægtelse af kroppen. Cogito'et erkender sig selv som et fritsvævende 'jeg', der er kendetegnet ved ikke at være nogen steder, altså ved ikke at bebo nogen krop (Judovitz, 2001: 71). Og ikke nok med at Descartes skiller bevidsthed og krop fra hinanden, hans mekaniske organisering af organismen fratager også kroppen sin organiskhed. Det bliver automatens logik som simulakrum, der fortrænger den levede og erfarende krop. Descartes indvarsler tab af kroppen som sted for viden (Judovitz, 2001: 68). Det er hos den engelske læge William Harvey, at Descartes finder inspiration til at forstå kroppen som en løsrevet og autonom enhed. Harvey opdagede blodets cirkulation i kroppen, og han offentliggjorde opdagelsen i 1628. Hos Harvey er det imidlertid stadigvæk muligt at passe kroppen ind i en før-mekanisk tænkemåde, hvor kroppen symbolsk og konkret står i forbindelse med kosmos. I Harveys model er det stadigvæk muligt at opfatte blodkredsløbet som et mikrokosmos, der reflekterer makrokosmos.

Descartes gør op med den før-mekaniske opfattelse af kroppen som baseret og placeret midt i verdens stof, hvor den kontinuerligt bliver til på ny. Det er en subjektiveret krop, som producerer betydning. Det er en vidt åben krop. Vi finder den hos Michel de Montaigne (ifølge Dalia Judovitz), vi finder den hos Rabelais (ifølge Mikhail Bakhtin), og vi finder den i renæssancens medicin og videnskab. Medicinhistorisk set var renæssancen på mange måder en overgangszonzone mellem antikken og det moderne. Man baserede stadigvæk lægekunsten på den græsk-romerske læge Galens (ca. 129 – ca. 199 e. Kr.) sammenhængende teorier om mennesket. De talte blandt andet forestillingen om de fire temperamenter, som var bygget på endnu ældre teorier om de fire basale kropsvæsker: blod, flegma, sort galde og gul galde (Porter, 1997/2000: 73ff).

Ud af den italienske læge Giovanna Battista da Montes forelæsninger kan man udlede renæssances begreb om en åben og betydningsproducerende krop, som anerkender, at kroppen står i forbindelse med verden via sanserne. Monte praktiserede og underviste i medicin på universitetet i Padua mellem 1540 og 1551 (Bylebyl, 1993: 40ff). Han undersøgte altid patientens *temperament*, *afføring* og *urin*, samt spurgte til *fordøjelse*, *vaner* og *profession*. De fire temperamenter bestod af det sangvinske varme og glade, det melankolske tungsindige, det koleriske hidsige og det flegmatiske apatiske, hvilke alle mentes at strømme i ethvert menneske, om end dog i varierende mål.

Ethvert menneske har således et naturligt temperament, og sygdom skyldtes en forstyrrelse i dette, som derfor må heles. Luften omkring patienten spiller også en rolle for temperamentet. Der må være en sund og naturlig luft omkring den syge. At være syg betyder, at noget kunstigt har taget bolig i kroppen, og det påhviler således lægen at fjerne dette unaturlige. Monte spurgte også til patientens liv i almindelighed. Der eksisterede altså hos ham en erkendelse af den sociale konteksts betydning. Herefter konstruerede lægen patientens *historia*.



Men Monte erklærede aldrig en patient syg, førend han havde fundet en dysfunktion i sanseapparatet. Han var meget optaget af, hvordan en patient gjorde brug af sine sanser både indvendig og udvendig, selv om hans begreb "udseende" i lige høj grad bygger på, hvad patienten selv sagde som på Montes egen iagttagelse (Bylebyl, 1993: 45). Til undersøgelsen af patienten tog Monte også hele sit eget sanseapparat i brug. Han brugte sin berøringssans til at føle patientens puls, bestemme dennes varme henholdsvis kulde, og han følte på maven. Så undersøgte han afføring og urin, og til dette formål brugte han også alle sanser.

Faktisk forlyder det, at han sågar tog smagssansen i brug. Det følgende uddrag demonstrerer, hvorledes Monte opfattede kroppens sanser og deres funktion udvendig og indvendig. Han opererer både med patientens sansevner og med 'sanseobjekter', der henviser til den effekt, kroppen producerer, og som kan opfanges af andre.

De sansemæssige evner og sanseobjekterne ændres, når funktionerne er blevet beskadiget. Først og fremmest ændrer de naturlige farver sig, når funktionernes er tilføjet skade. Man ved således, at for meget rødhed indikerer et overmål af blod og at bleghed skyldes manglen på samme [*synet*]... Desuden ændrer de kendetegn sig, der har med *lydobjekterne* at gøre, og man vil kunne opfatte tarmlyde og ved hjælp af sin *høreevne* bedømme de beskadigede funktioner. Det samme gælder for *lugtobjekterne*, for bedømmer man ikke varierende råddenskab og de dele der er berørt deraf ved hjælp af ildlugt fra de rådne legemsvæsker, lige meget om de udskilles via tarmene, næseborene eller i urinen? Hvad *smagsobjekterne* angår, har man den største indikator på den overvejende legemsvæske, når man sanser en syre, en bitter, en salt, en besk eller en astringent smag, for de forskellige legemsvæsker bestemmes ved hjælp af disse smage. Således forholder det sig også med *berøring*; fra den perciperede varme eller kulde, eller fra en smerte der viser sig i kroppen, får man de bedste indikatorer til at danne sig et overblik over de forskellige sygdomme. (Citeret og oversat af UAJ efter Bylebyl, 1993: 47. Mine kursiveringer)

Uddraget demonstrerer hvordan 1) patientens sansninger, 2) de sanseobjekter som kroppen producerer, samt 3) lægens eget sanseapparat bliver taget i betragtning samtidigt og vægtes ligeligt, når sygdommen skal diagnosticeres. Alt, der har med sanserne at gøre, er signifikant. Kroppen etableres som åben og forbundet med verden gennem dette sanseapparat; det forstås som et kommunikationssystem, kanaler af umiddelbar udveksling, der producerer betydning. Det er en åben krop, der står i forbindelse med alle andre kroppe, så at sige gennem den luft, som den trækker vejret igennem; understøttet af det flydende og luftige i forestillingen om temperamenterne og væskerne.

Den åbne krop står i modsætning til den afgrænsede, mekaniske og kartesianske ikke-krop. I det åbne kropsprincip forstås huden som en membran, som en kommunikationszone, hvorimod huden i det mekaniske kropsprincip opfattes som en afgrænsning, en demarkationslinje, der skiller to vidt forskellige områder fra hinanden.

Descartes var imidlertid del af et større videnskabeligt paradigmeskift, der drejer sig om udskillelse og klassificering. I denne klassificeringsproces skilles sanserne ud som overflødige fedtperler i en suppe; kun synet får lov at blive.

Fra og med det 17. århundrede er observationen en sanseerkendelse, der er forsynet med systematisk negative betingelser. Naturligvis en udelukkelse af andenhåndsuplysninger; men også en udelukkelse af smagssansen og lugtesansen, fordi de med deres usikkerhed, med deres mangfoldighed, ikke tillader en analyse i forskellige elementer, der kan anerkendes universelt. En meget snæver indskrænkning af berøringssansen til nogle temmelig evidente modsætningspar (som mellem glat og ru); den næsten eksklusive forrang, der tildeles synet, som er evidensens og udstrækningens sans... (Foucault, 1966/1999: 172)

I systematiseringen produceres et bestemt forhold mellem syn og sprog. Den nye Naturhistorie skelner mellem ord og ting, en skelnen som ikke var kendt i renæssancen, hvor ord og ting var del af den samme orden. I renæssancen forholder det sig således, at det, der siges om et fænomen, andenhåndsuplysningerne, tæller på lige fod med objektet selv.

For at vende tilbage til Montes eksempel, så var patientens egen historie lige så vigtig, som hvad Monte selv kunne iagttage, og hvilke sanseobjekter kroppen selv producerede. Der var ligeledes sammenfald i tegnet mellem det sanseobjekt, kroppen producerede, og den lugt, Monte selv subjektivt kunne opfatte med sin lugtesans. Alle udsagn kunne sige noget om sygdommens væsen. I renæssancen ledte man nemlig efter ligheder og man fandt dem på tværs af senere opstillede ordner. Man skelnede ikke mellem observation, dokument og fabel. Alt, der kunne indsamles af viden om en genstand, talte på lige fod. Tegnene var en del af tingene, mens de i 1600-tallet bliver repræsentationsmåder (Foucault, 1966/1999: 168).

Det er i denne katalyse, hvor tegnene bliver til tegn, til repræsentationsmåder, der henviser til tingene som noget radikalt andet, at sanserne bliver sorteret fra. Det er i analysen, som er det nye redskab, som sorterer alt det overflødige fra – alle historierne, alle arabeskerne, alle kimærerne, men også alle de utilregnelige sanser, lugtesansen, smagssansen, følesansen, fordi de er subjektive og derfor upålidelige – at synet får den fremtrædende plads (Foucault, op. cit.).

Den analytiske proces frembringer nemlig et rum – skabt af alt det frasorterede – mellem tingene og ordene, en afrund som synet får til opgave at slå bro over, mellem det man kan se og det man kan sige (Foucault, 1966/1999: 169). Synet, der takket være distancen kan komme på afstand af tingene, binder ordene og tingene sammen i repræsentationen. Det er med distancesansen synet, at fænomenernes forskellighed kan studeres: "At observere, det er at stille sig tilfreds med at se. At se på ting på en systematisk måde," skriver Foucault (Foucault, 1966/1999: 173). Sprog og syn bliver således hinandens forudsætninger i denne proces; synet en forudsætning for, at noget kan siges og producere betydning i



repræsentationen, og sproget en forudsætning for, at noget kan ses og producere betydning i repræsentationen.

Mistroen til kroppens sanser gennemsyrrer de moderne videnskaber, som Descartes er del af. Descartes afsubjektiviserer kroppen og gør den til objekt. Dalia Judovitz skriver, at kroppen på grund af den mekaniske logik ankommer som dissekeret lig til genforeningen med cogito'et i femte del af hans afhandling *Discours* (Judovitz, 2001: 71). Det er som om, at i det øjeblik – som faktisk er en lang historisk proces – hvor man lægger kroppen på dissektionsbordet i det anatomiske teater og gør den til et objekt for det studerende øje, da mister den sit subjekt.



Frontispice af anden udgaven af Andrea Vesalius, *De Corporis Humani Fabrica*, 1555. Titelbladet demonstrerer den nye medicins tiltro til blikket. Vesalius står midt i billedet ved siden af et åbent kvindeligt. Han har blikket fast rettet ud af billedet mod beskueren for at møde dennes blik og trække det med ind i den åbne bughule på liget, som han desuden peger på med højre hånd. Liget er tilsvarende vippet op i billedfladen – ud af perspektivet – for at vi bedre kan se ret ind i kroppen. Fra gallerierne og tilskuerbænkene er blikkene ligeledes rettede mod liget i midten.

Kimærer i en ny tid

Det kan synes ironisk at gå til kloningen af kroppen for at genfinde det kropsligt subjektive, men faktisk kan vi ved hjælp af 'cyborg'en' tænke kroppen på ny. Begrebet cyborg stammer fra cybernetikken, som er en informationsteori udviklet i amerikansk militærvidenskab efter den anden verdenskrig. En cyborg er sammensat af organisme og maskine. Cyborger er således hybride enheder, fusioner mellem mekanisme og organisme. Cyborger er både science fiktioner og sociale realiteter (Haraway, 1985/1991: 149).

I den sociale realitet lever vi som faktiske cyborger, når vi får kunstige lemmer eller andre kropssupplementer som fx pacemakere, eller når vi omprogrammerer kroppen til at modstå sygdomme, altså forbedrer vores immunsystem, eller når vi tager doping eller psykofarmaka. Også fertilitetsteknikkerne gør os til situationelle cyborger.

Men metaforiske cyborger er også almindelige, tænk blot på elite idrætsudøvere, fx cykelryttere, hvor krop og cykel

næsten vokser sammen. Den professionelle cykelrytter i dag er såvel en social som metaforisk cyborg, han tager doping og "vokser sammen med" cyklen. Altsammen for at udvide kroppens agens.

Men alle indgår vi dagligt i situationer, hvor vi i øjeblikke forvandles til metaforiske cyborger. Tænk på de ergonomisk kontrollerede arbejdsstationer. Tænk på mobiltelefoni. Mobiltelefonen er en avanceret informationsteknologisk forlængelse af kroppen. Hos nogle individer er den næsten limet fast til håndfladen, hvor den ubesværet glider mellem lomme og hånd. Med mobiltelefonen kan man være i uafbrudt kommunikation med hele verden. Den er en udvidelse af kroppens høre- og synssans. Det kaldes telenærvær, altså noget så paradoksalt som fjern-nærvær.

Cyborger er det 21. århundredes svar på den før-mekaniske krop, for når organismer indgår i højteknologisk kommunikation, da udvides deres sansesregister, og de åbner op mod verden. Kroppen tilkendes et kommunikativt og subjektivt agens som ikke er muligt inden for den mekaniske horisont, hvor den forbliver imaginær.

Den franske billedkunstner Orlan har over en tiårig periode været i færd med at genopfinde sig selv i projektet *Reinkarnationen af Skt. Orlan*. Hun har ladet sig underkaste plastikkirurgiske operationer, der ikke tilfører hende et nyt og ifølge de konventionelle idealer skønnere udseende. Hendes ansigt er formet efter en computermontage af forskellige kvindeskikkelser fra kunsthistorien: Mona Lisa, Diana, Europa, Psyke. Hun har fået indopereret "horn" i panden, har planer om en lang næse et cetera. Orlan er ikke imod operationsteknikkerne, men hun er kritisk over for det, de bliver brugt til.

Med Orlan kan vi konstatere, at større bryster, baller, peniser et cetera ikke er en udvidelse af kroppens agens, det er en cementering af kroppen som billede. Den type af udvidelser foretages – ikke for subjektivt at komme til at sans mere – men for at blive et skønnere objekt for en andens blik. Og det er noget andet. Popmusikeren Michael Jacksons metamorfose i huden er netop udtryk for en holdning til kroppen som 'image', som overflade, som skærm for projiceringer.

Da Donna Haraway skrev sit *Cyborgmanifest* i 1985, var det for at frigøre kønnet fra kroppen og dermed feminismen fra dens egen konstruktion af en universel "kvindelig" identitet. Men svanger i denne formulering ligger også kroppens frigørelse fra kønnet samt fra en århundrede lang indespærring og benægtelse af dens betydningsproducerende potentiale. Haraway har kaldt sin brug af cyborgmetaforen for en genopfindelse af naturen. Pointen med cyborg'en er, at der ingen skarp grænse findes mellem den sociale virkelighed kroppen lever og (science) fiktioner. At genopfinde naturen vil sige at gøre den til del af det samme kompleks som kulturen. Det er altsammen kommunikation, tekst – som når Michel de Montaigne siger: "Pas på, versene har fingre..."

Jeg har et billede for mig. Det er sidste scene i den seneste film i *Alien*-serien med undertitlen *Genopstandelsen*,



instrueret af Jean-Pierre Jeunet. De sidste fire overlevende vender tilbage til Jorden. Den ene er androiden Call, hun har ikke fem gram organisk materiale i sin robotkrop, til gengæld er hun den mest perfekte og alt for idealistiske, men hun er jo også forprogrammeret til det. Den anden er klonen Ripley, som er blevet gensplejset efter blodfund af den oprindelige løjtnant Ellen Ripley, der begik selvmord i forrige film, fordi hun var blevet svanger med et 'alien'-væsen. Klonen Ripley har imidlertid arvet alienegenskaber. Hun har et overudviklet sanseapparat, en intuition som en clairvoyant og fænomenal fysisk styrke. Hun er en cyborg af to organismer, menneske og dyr, en rigtig kimære. Den tredje er Johner, han er den eneste rene hominid, og ikke blandt Guds bedste børn, han klarer sig bedst med et skydevåben. Fjerde og sidste er Vriess, en cyborg af den olierede og gammeldags slags, hans menneskelige, men handicappede krop er splejset sammen med en stålmeکانیک, en kørestol.

Mændene kan med nød og næppe styre rumskibet, de er bedst til våben, hvorimod kvinderne, klonen og androiden, er historiens helte, der snarrådigt redder besætningen og Jorden fra sidste veludviklede skud på stammen af alienarten. Dette firkløver, vragrester fra en storslået menneskeslægts historie, er håbet for fremtiden. Som de daler ned i solopgangen gennem Jordens skylag, der ser ud som var det malet af Tiepolo, siger androiden grådkvalt – men hun er jo også programmeret til at være alt for menneskelig – henvendt til klonen og beskueren i *Verfremdungseffekt*, efter at hun har erklæret, at hun ikke troede, Jorden ville være så smuk: "What happens now?" Hvorpå klonen svarer: "I don't know. I'm a stranger here myself."

Ulla Angkjær Jørgensen er ph.d. i kunsthistorie og førsteamanuensis på Institutt for Kunst- og Medievitenskap, NTNU, Trondheim.

Referencer

A. I., *Artificial Intelligence* (2001/2002 DVD). Instruktion Steven Spielberg. © Warner Bros. and DreamWorks LLC.

Alien – Resurrection (1997/2000 (DVD). Instruktion Jean-Pierre Jeunet. © Twentieth Century Fox Film Corporation.

Bylebyl, Jerome (1993), "The manifest and the hidden in the Renaissance clinic." In (red.) W. F. Bynum & Roy Porter, *Medicine and the Five Senses*. Cambridge University Press, Cambridge.

Foucault, Michel (1966/1999), *Ordene og tingene. En arkæologisk undersøgelse af videnskaberne om mennesket*. Spektrum, København.

Grøndahl, Jens Martin (1998/1999), *Lucca*. Rosinante, København.

Haraway, Donna J. (1985/1991), "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." In *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. Free Association Books, London.

Judovitz, Dalia (2001), *The Culture of the Body. Genealogies of Modernity*. The University of Michigan Press, Ann Arbor.

Porter, Roy (1997/2000), *Ve og vel. Medicinens historie fra oldtid til nutid*. Rosinante, København.