

# **Medialitet, intermedialitet og analyse**

Akademiet for Æstetikfaglig forskeruddannelse

Birgitte Stougaard Pedersen og Mette-Marie Zacher Sørensen

# Medialitet, intermedialitet og analyse

© Forfatterne og Akademiet for Æstetikfaglig forskeruddannelse  
Aarhus Universitet, 2012

## Redaktion

Birgitte Stougaard Pedersen og Mette-Marie Zacher Sørensen

Layout: Kenn Lund Nielsen

Tryk: SUN-TRYK

Oplag: 500

ISBN: 978-87-992805-7-5

# Indhold

Redaktionelt forord

**4**

Hvorfor "medialitet"?

*Af Morten Kyndrup*

**7**

Mediernes modaliteter

*Af Lars Elleström*

**13**

Litterær medialitetsanalyse

*Af Jørgen Bruhn*

**50**

(Inter)medialitet

*Af Birgitte Stougaard Pedersen*

**69**

Knytnævebogstaver og incestuøs interaktion

*Af Mette-Marie Zacher Sørensen*

**79**

## Medialitet, intermedialitet og analyse

I lyset af nye digitale medier og hermed ændrede medievaner har forskning indenfor medier, mediebrug og medialitet ekspanderet voldsomt de seneste år. De nye medier og brugen af dem bidrager imidlertid også til at skærpe opmærksomheden på traditionelle medieformer, på de epistemologiske konsekvenser af mediebrugens betydning for vores omverdensforståelse samt på medialitet som sådan. Mediebrugens konsekvenser for vores omverdensforståelse og sociale interaktions- og kommunikationsformer er blevet gjort til genstand for en række nyere studier. Samtidig har fremkomsten af og interessen for de nye medier skærpet opmærksomheden på traditionelle medieformer som bogen, udstillingen, koncerten, maleriet osv. Som følge af deres lange historie har disse medier haft et skær af selvfølgelighed over sig – men den fornyede interesse for medier, mediebrug og medialitet har problematiseret denne selvfølgelighed og bidraget til at synliggøre deres status som netop medier. Denne problematisering har gjort det klart, at kunsten er et mediebetingskultuelt udtryk, og den har foranlediget en række forsøg på at gentænke de enkelte kunstarters medialitet (forstået som de enkelte mediers særlige materielle væremåde samt deres anvendelses- og oplevelsesmuligheder) og medialitetens indflydelse på betydningsdannelsen. Det er blevet tydeligt, at betydningsfrembringelse dårligt kan tænkes uafhængigt af den medialitet, hvori den finder sted. Men hvilken rolle spiller mediet mere specifikt? Hvilke grænser og muligheder har de enkelte medialiteter? Hvad sker der, når betydning forsøges ”transporteret” fra én medialitet til en anden? Når medialiteter blandes?

Denne udgivelse er resultatet af et seminar, afholdt ved Institut for Æstetiske Fag, nu Institut for Æstetik og Kommunikation, Aarhus Universitet, foråret 2011. Her ønskede vi særligt at sætte fokus på analyse af henholdsvis det mediale og det intermediale – i en dobbelthed mellem den forestilling, der stammer fra de æstetiske videnskaber, fx medialitetens kendetegn og betydning inden for alle områder af kunstnerisk og kulturel praksis, og mere materielle karakteristika ved mediet selv. Vi ønskede med andre ord at række en hånd ud mod et medievidenskabeligt fokus på mediers materielle karakteristika og deres sociologiske og mediehistoriske forankring for herved at etablere en forbindelse mellem denne tilgang og mere oplevelsesinteresserede, fænomenologiske eller epistemologiske positioner, med fokus på at videreudvikle analysens muligheder i relation til medier og medialitet og intermedialitet.

I Morten Kyndrups tekst *Hvorfor medialitet?* argumenteres der for relevansen af medialitetsstudier, og for at samtænke medialitet med æstetisk betydning. Der er brug for at undersøge hvordan en medial bestemtthed determinerer betydningsdannelsen og Kyndrup

foreslår fem parametre, man kan spørge til i en medial undersøgelse: Tidsorganisering, rumlig status, tegnsystemtype, fikcionalitetseffektivering og korrelativ konstruktion. Disse kan etablere komparative akser, der muliggør en undersøgelse af ligheder og forskelle medialiteterne imellem.

Lars Elleströms artikel *Mediernes modaliteter: En model til forståelse af intermediale relationer* er ikke et arbejdsblad, men en videnskabelig artikel, som første gang udkom i antologien *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, redigeret af Lars Elleström og udgivet på Palgrave Macmillan i 2010. Den præsenterer et system til beskrivelse af medier og deres modale komposition. Tesen er, at alle medier selvfølgelig er forskellige, men også har noget til fælles, de består af materielle, sensoriske, spatiotemporale og semiotiske modaliteter. Ydermere kan man til bestemmelsen og deskriptionen af kunstarter og medier skelne på et konceptuelt niveau mellem tekniske medier, basis medier og kvalificerede medier. Artiklen er således blandt andet et forslag til et terminologisk system, der gør det muligt at diskutere spørgsmål vedrørende mediespecificitet og intermedialitet.

Jørgen Bruhns bidrag *Litterær medialitetsanalyse* er et konkret didaktisk forslag til hvordan man kan strukturere en medial analyse samt skærpe studerendes blik for mediale problemstillinger. Bruhn foreslår en tretrinsmodel, hvor man først opregner en teksts mediale elementer, relativiserer dem til hinanden og til sidst kontekstualiserer. Modellens anvendelighed demonstreres med en kort analyse af Émile Zolas roman *Thérèse Raquin* fra 1867.

Birgittes Stougaard Pedersens artikel *(Inter)medialitet – materialitet, typologisering, oplevelse* udgør et argument for en medialitetsanalyse, der insisterer på undersøgelsen af *oplevelsen* af et æstetisk artefakt. Efter en gennemgang af forskellige intermediale forskningstraditioner og medialitetsteoretiske positioner (fra de typologiserende til de virkningsorienterede) foreslår Stougaard Pedersen et samspil mellem forskellige positioner, der kan virke berigende for den enkelte analyse. Med den digitale lydbog som eksempel demonstreres det, hvordan det kan være produktivt at studere et fænomen fra både et materialitetsorienteret, et typologiserende og et oplevelsesbetonet perspektiv.

Mette-Marie Zacher Sørensens *Knytnævebogstaver og incestuøs interaktion – om multimodal analyse af digital poesi* er et eksempel på en æstetisk analyse, der inkorporerer mediale problemstillinger. Der argumenteres for, hvordan multimodale værker i modsætning til fast etablerede genrer kan have en modal komposition, der befinder sig på betydningsdannelsens niveau, og det demonstreres, hvordan en analyse kan håndtere dette. Herudover diskuteres

der i forlængelse af værkanalysen problemstillinger hos det digitale kunstværk vedrørende sanser, programmeringshæmmeligheder og liveness.

Det samlede korpus af tekster taler sammen på nogle niveauer og er helt forskellige på andre. Arbejdspapirets format tillader at nye teorier kan foreslås og afprøves, og at der åbent og spørgende kan skitseres ideer, der stadig er under udvikling. Vi håber, de vil inspirere til diskussioner vedrørende medialitet, intermedialitet og analyse, der kan bidrage til en videreudvikling af feltet.

Tak til Forskerskolen og Institut for Æstetik og Kommunikation for bidrag til udgivelsen og til Sara Tanderup for hendes fine arbejde med at oversætte Lars Elleström's artikel.

*Med venlig hilsen*

Arrangementsgruppen og redaktionen

*Anette Vandsø, Thomas Bøgevald Bjørnsten, Birgitte Stougaard Pedersen og Mette-Marie Zacher Sørensen*

# Hvorfor ”medialitet”?

Af Morten Kyndrup

## Exposé

Hvorfor er det i grunden, vi skal studere ”medialitet”? Altså studere medialitet til forskel fra at studere specifikke medier, deres historie, betydning og indbyrdes forhold?

Helt overordnet kan man svare: Det skal vi for bedre at kunne forstå ”formens betydning”, forstå formens rolle i betydningsdannelsen (idet vi her tillader os at se bort fra formbegrebets klassiske dubiositet). Et begreb om ”medialitet” giver os mulighed for at anskue formens rolle i betydningsdannelsen på et niveau som på én gang befinder sig *over* enkeltartefaktet og *under* ”form” i dennes almenhed, en almenhed der er både monstrøs og operationelt uhåndterlig.

Enhver betydningsfrembringelse har singulært sin egen ”form”. Og alle betydningsfrembringelser har *en* form. Medialitetsbegrebet giver os mulighed for at udskille et typologisk mellemniveau, på hvilket beslægtede former kan studeres komparativt – altså gennem en slags ”relativ generalisering”.

Sådan en relativ generalisering kan man bruge til forskelligt. Der har været tradition for at man med baggrund i sådan et niveau kunne give sig til at sammenligne forskellige mediers bestemthed, dvs. i virkeligheden for dermed at aftegne deres indbyrdes forskelle. Enten logisk på basis af tanken om en lighed, dvs. medialiteten forstået som et ”realistisk” begreb. Eller med vægten lagt på medial transformation, som det er sket i de såkaldte interarts studies, comparative arts, word and image studies, tværæstetiske studier etc. Der har foregået et vigtigt pionerarbejde de seneste godt femogtyve år, nationalt og internationalt, med denne disciplinopbygning – et arbejde vi også i al beskedenhed lokalt har været en del af.

I de seneste år er flere af os imidlertid blevet nok så interesserede i at gå til problemstillingen den så at sige modsatte vej. Det vil sige: i at bruge niveauet for ”medialitet” som operationelt afsæt for at stille fælles spørgsmål til enkeltmedier (fx kunstarter, massemedier) med henblik på at kunne forstå *dem* bedre hver især, altså i deres grundlæggende og grænseløse forskellighed. Forskellen på disse to tilgangsretninger er større end man måske skulle tro, og den har bl.a. vidtrækkende metodiske og tematiske konsekvenser. Men tilbage til enkeltmediernes egen specifikke forskellighed. Forskellighed hvordan? Ja, for det første forskelligheden i deres måde at agere på i betydningsdannelsen i almindelighed, dvs. potentialerne i og grænserne for denne ageren qua deres mediale bestemthed. Men herunder for det andet i særdeleshed deres forskellige muligheder for at skabe æstetisk betydning, deres potentialer og begrænsninger.

## Hvorfor ”medialitet”?

Det er det sidste vi specielt vil diskutere her. Hvordan spiller ”medialitet” og ”æstetisk betydning” sammen – analytisk, operationelt, konceptuelt? Man kan spørge mere præcist til en teoretisk efterstræbelsesværdig sammenkædning: Hvad kræves der af et medialitetsbegreb, hvis det skal være produktivt i undersøgelsen af æstetisk betydningsdannelse? Man kunne selvfølgelig også spørge den modsatte vej, alt efter hvilken figur/grund-konstruktion man anlægger – og hvor man vil hen. Men her gælder det altså nu denne vej.

### **Medialitetens parametre**

I et par nylige artikler (som jeg vender tilbage til nedenfor) om henholdsvis litteraturens og teatrets særlige medialiteter, har jeg foreslået fem forskellige parametre, som man med fordel kunne spørge til på niveauet ”medialitet”. Det er

- (1) tidsorganisering,
- (2) rumlig status,
- (3) tegnsystemtype,
- (4) fikcionalitetseffektivering,
- (5) korrelativ konstruktion.

Med *tidsorganisering* forstås på den ene side medialitetens egen tids- og forløbsbårethed i betydningsdannelsen. Betydningen af et tegn/ord i litteraturen eller af en tone i musikken fremgår først gennem et forløb, hvori ordet eller tonen sammenstilles med andre ord eller andre toner. Anderledes er det eksempelvis med et billede, hvor al betydningen er til stede på én og samme tid. Men der er også en anden side af tidsproblematikken, nemlig perceptionens tid. Visse medialiteter er ikke alene selv tidslige og forløbsbundne, men foreskriver ligefrem i perceptionssituationen en tidstvang eller -præskription (som musik eller film). Litteraturen, som også er forløbsbaseret, kan derimod tidsmæssigt disponeres frit af sin modtager (hurtigt, langsomt, abrupt etc.), dog inden for rammerne af den lineære grundform. I perceptionen af eksempelvis skulpturen er det derimod helt overladt til modtageren selv at disponere tid og forløb.

*Rumlig status* spørger til hvilke slags rum, den pågældende medialitet definerer (om overhovedet nogen). Maleri og film udfolder sig todimensionalt, men kan ofte henvise til tredimensionale rum. Teater udspiller sig tredimensionalt. Litteratur og musik, på den anden side, udspænder selv i det højeste, hvad man kunne kalde allegoriske rum. Igen gælder spørgsmålet imidlertid ikke mindst perceptionens rum, spørgsmålet om hvilke rumlige betingelser den pågældende medialitet sætter for sine modtagere. I nogle tilfælde deles det samme rum (skulptur, teater), så den udfoldede medialitet fysisk (og



ontologisk) befinder sig på samme niveau som modtageren. I andre er dette ikke tilfældet (eksempelvis litteratur og film).

Spørgsmålet om *tegnsystemtype* spørger primært til betydningsfrembringelsen med udgangspunkt i medialitetens udtryksside. Man kan nævne Nelson Goodmans grundlæggende skelnen mellem allografiske og autografiske medialiteter (Goodman, 1976). De allografiske er opbygget af konventionelle tegn (og kan derfor ikke "forfalskes"), mens de autografiske bærer deres egen konkrete tilbliven som en del af deres betydning (og følgelig kan forfalskes). Det sætter forskellige betingelser for disse værkers reproducerbarhed. Set fra perceptionens side spørges der her til repræsentationel art eller modus (fx symbolske, ikoniske eller indeksikalske med C.S. Peirce), og til konventionaliseringsniveau (altså til hvilke semiotiske afkodningskompetencer, den pågældende medialitet kræver).

Med *fiktionalitetseffektivering* spørges der til en (eventuel) type af kobling til et givet udtryk indholds- eller referenceside. Refereres der til andre verdner eller rum end det, det pågældende udtryk selv befinder sig i, ontologisk og epistemologisk? Og hvorledes reguleres/differentieres da adgangen til og konstruktionen af disse rum for modtageren? Litteratur udspænder principielt altid alternative rum og har nærmest ubegrænsede variationsmuligheder i adgangsstrukturene, eksempelvis med hensyn til distribution af epistemisk kompetence i forhold til de udspændte rum. For teatrets vedkommende kan der også (men ikke nødvendigvis) refereres til andre (fiktive) rum, men det teatrale udtryk udspiller sig stadigvæk i det samme fysiske rum som modtagerens, i *real time*. For billedkunstsværker gør en særlig kombination af disse to yderpunkter sig gældende.

*Korrelativ konstruktion* gælder endelig medialitetens måder at forbinde sig med sine afsendere og modtagere, dens kommunikative, udsigelsesmæssige organisering. Hvilke mulige positioner for henholdsvis at "tale" og "lytte" findes der, hvilke differentieringsmuligheder karakteriserer medialitetens "henvendthedsform"? Ser man eksempelvis på forløbsbundne medialiteter, kan henvendthedsstypen varieres hen over det enkelte artefakts udfoldelsestid (som i fx romanen eller filmen), og der kan opereres med feedback-sløjfer inden for det enkelte værk. Noget sådant er ikke umiddelbart muligt for en skulptur eller et to-dimensionalt billedværk (selvom sådan ét som bekendt kan skabe *mise en abîme* på andre måder). Igen omfatter den korrelative konstruktion ikke mindst de mulige perceptionspositioners variationsbredde.

Disse fem parametre har den status at de er forskellige, men at de hver for sig kan opsamle vigtige karakteristika ved en given medialitet. Det er vigtigt at understrege at de *ikke* er sammenhængende hverken positivt eller negativt; der hersker ingen komplementaritet mellem dem, og man kan ikke i individuelle snit gennem konkrete artefakter eller medialiteter formulere bestemte overgange mellem dem, fx fra tid til rum. De er heller

## Hvorfor ”medialitet”?

ikke tilsammen udtømmende, dvs. ”dækkende” for en given medialitets karakteristika. Og endelig er de heller ikke lige vigtige eller dominerende i enhver specifik medialitet. De udgør, kunne man sige, et sæt af gode spørgsmål, man kan stille på medialitets-niveauet – vel vidende at man også kunne have stillet andre.

Hvorfor skal man overhovedet forsøge at stille de samme spørgsmål til enhver medialitet, hvorfor se på de samme parametre? Det skal man fordi hvis man holder parametrene, ”spørgsmålene” konstante eller gennemgående, så ender man med et medialitetstypologisk landskab, hvori enkeltmedierne kan beskrives gennem forskelle og ligheder. Visse medier ligner hinanden i tidsbrug og korrelativ konstruktion, men ikke i rumlig status. Andre har samme perceptionsrums-konstruktion, men helt forskellige typer fikcionalitetseffektivering. Medialiteterne havner altså i asymmetriske grupper, alt efter hvilket kriterium, hvilken parameter man lader være overgribende. Det er analytisk uhyre produktivt hvis man vil sammenligne medialiteterne – bl.a. med henblik på afdækning af deres betydningsdannelsespotentialer.

Artiklerne: I den ene (Kyndrup, 2011) beskriver jeg litteraturvidenskabens centrifugale bevægelse væk fra det specifikt litterære som undersøgelsesfelt – og foreslår at man gennem en fornyet indkredsning af litteraturens særlige medialitet vil kunne restituere ”litteratur” som et mediant specifikt undersøgelsesfelt. Den anden (Kyndrup, 2010) der bl.a. bruger Shakespeares *Hamlet* som eksempel, skitserer teatrets hyperkomplekse udsigelsesvilkår som et særligt differensrum, og den argumenterer på den baggrund for at et hovedkarakteristikon ved teatermedialitetens betydningsdannelse ligger i den specifikke ”differensreduktion”, ethvert givet værk må foretage.

### **Betydningshandling – æstetisk betydning**

Den opmærksomme læser vil have bemærket at der i disse parametre eller undersøgelsesspørgsmål findes indeholdt en grundforståelse af, hvad betydning er, dvs. af hvordan betydning udfolder sig. Den går ud på at betydning er noget der ”finder sted”, dvs. sker. Dette ”sted” har form af en handling der altid rummer et ”fra”, et ”til” og en situation. Kort sagt, en udsigelseshandling, hvis betydning ligger ”foran” handlingen, altså efter at den har fundet sted, som dens resultat. Sådan en grundforståelse er, kunne man mene, en selvfølge efter ”the linguistic turn” og en almindeligt udbredt ”posthermeneutisk” fornemmelse – men ikke desto mindre er denne selvfølge i praksis endnu ikke nogen selvfølgelig selvfølge, om man så må sige. Og slet ikke når man går skridtet videre: For af denne tilgang følger tillige at artefakter af enhver art har, hvad man kan kalde en ”korrelativ indretning”, dvs. de rummer indfældede udsigelseshandlinger, de er i en bestemt forstand *henvendte*, og det er den ”henvendelse” (eller henvendthed i perfektiv tempus) vi *også* møder, både i designet af vores nye smartphone og i et maleri af

Asger Jorn. Artefakter står på den måde i en slags evigt forlænget (og dermed perfektiv) præsens: Når vi lader os henvende til af et givet artefakt, er det vi møder ikke mindst den position, hvortil værket oprindeligt (kronisk forlænget og dermed gentaget) henvendte sig. Henvendelsen har på den ene side én gang for alle fundet sted – og alligevel kan den på den anden side finde sted på ny, men nu som den indfældede henvendtheds fornyede henvendelse: perfektiv præsens, genaktualiseret nu. Det er selvfølgelig ad den vej, ”æstetisk betydning” kommer ind i billedet.

Æstetisk værdi er, som vi ved, principielt singular, den er situativ, og den findes i form af bestemte æstetiske domme i specifikke sammenhænge. ”Smag” er jo individuel og kan ikke diskuteres, selvom vi affatter og fremsætter æstetiske domme netop ”som om” disse domme kunne diskuteres. Diskuteret bliver de jo også (Kant 1790, Kyndrup 2008). Allerede i artefakternes egne henvendthedskonstruktioner, i deres ”indfældede udsigelse”, kan man imidlertid udskille deres virtuelle afsender/modtager-systemer, og dermed den æstetiske værdi, de er henvendthedskonstrueret med henblik på at skulle kunne frembringe (uden at vi – eller de selv – kan vide om de faktisk gør det).

Det er den henvendthedskonstruktion i dens på én gang definitivt afsluttede og dog (derfor) kronisk reaktualiserbare gestus, æstetisk analyse retter sig imod.

### **Medialitetens placering**

Og så til sidst tilbage til ”medialitet”. Hvad har medialitet med æstetisk værdi og potentiale at gøre?

Som vi her har skitseret begreberne, vil medialitetstyper umiddelbart kunne tilsvare bestemte typer af ”æsteticitet”, bestemte slags æstetisk potentiale, herunder grænser for æstetisk potentiale. Æsteticitet må kunne defineres funktionelt i forhold til samme eller tilsvarende parametre som dem, der konstituerer vores medialitetsbeskrivelse.

Man kan igen i flæng nævne de særlige muligheder eksempelvis i litteraturs forløbsstruktur, herunder dens muligheder for næsten uendelig variation af distributionen af epistemisk kompetence. Eller i teatrets udsigelsesmæssige differensrum (: der er altid flere der taler...) kan man som sagt se på spørgsmålet om den konkrete differensreduktion (jf. Kyndrup 2010). Der er skulpturens insisterende afkald på tid idet den med en særlig udsigelsesmæssig autoritet definerer et bestemt rum som ikke bare sit, men også beskuersens. Og filmens monstrøse sammenstød mellem tilsyneladende verdensfrembringelse og hyperkonventionalitet.

”Medialitetens” særlige niveau befinder sig som sagt *mellem* singularitetens ”form” og generalitetsniveauets ”formethed”. ”Medialitet” er her niveau for en underopdeling, en impositioneret typologisering, man kan diskutere op mod konventionelle mediers karakteristika – og selvfølgelig både ned mod specifikke artefakter og op mod

## Hvorfor ”medialitet”?

formdannelsens almene niveau. Især bør det bemærkes, at som begrebet defineres her, er det brugbart både i forhold til konventionelle medier, ”kunstarter”, og til andre mediale bestemmelsessnit, fx ”tekster” eller eksempelvis teknisk uddifferentierede typer (”digitale”).

Den underopdeling eller typologisering som ”medialitet” repræsenterer, er nyttig for den æstetiske analyses tilsvarende typologiske differentiering – uden naturligvis af den grund at være sammenfaldende med denne. En sådan ”nyttighed” forudsætter – eller faciliteres i hvert fald gevaldigt af – en medialitetsforestilling der indbefatter betydningens handlingskarakter, dens implicite og eksplicite henvendthed.

Der er på den ene side intet som helst mærkeligt eller overraskende i, at en vis ligedannedhed niveauerne imellem er hjælpsom hvis en forestilling om ”medialitet” skal kunne frugtbargøres for et operationelt begreb om æstetisk betydningsdannelse eller -analyse.

På den anden side indebærer denne isomorfi ikke et blot og bart *petitio principii*. For forbindelsen ”medialitet” vs. ”æstetisk betydning” er ikke hidtil blevet tænkt eller trukket påfaldende tydeligt på dette generelle, teoretiske niveau. Påstanden her er at også de foreliggende undersøgelser af eksempelvis intermedial betydningstransport og almen kunstkomparation kunne bibringes betydelig styrke og teoretisk perspektiv gennem en dobbelt tilførelse af både et mere alment beskrevet medialitetsperspektiv – og en æstetisk betydningsanalyse, der er i fase med dette perspektiv.

Hertil kommer en række institutionsstrategisk betingede gevinster, som et sådant ”neutralt” medialitetsbegreb vil kunne give. Ikke mindst med hensyn til at skabe en udvekslingsplatform mellem mediebeskæftigelsen i henholdsvis de traditionelle kunstfag og i de nye (masse)mediefag. En platform hvorigennem kunstfagene kunne åbne sig ud mod de nye medier, og medie- og informationsvidenskaberne omvendt lade sig inspirere af kunstfagenes æstetiske formanalyse.

Så ”medialitet” – ja, mange gode grunde.

## Henvisninger

Goodman, Nelson, *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett 1976.

Kant, Immanuel, *Kritik der Urteils kraft. Werkausgabe Band X*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am M.: Suhrkamp 1968 (1790).

Kyndrup, Morten, *Den æstetiske relation. Sansoplevelsen mellem kunst, videnskab og filosofi*. Kbh.: Gyldendal, 2008(a).

Kyndrup, Morten, ”Teatret: medialitet, udsigelse — og Hamlet.”. I: *Peripeti*, Nr. 14, 2010, s. 117-124.

Kyndrup, Morten, ”Mediality and Literature : Literature versus Literature.”. I: *Why Study Literature?* red. / Henrik Skov Nielsen; Rikke Kraglund. Aarhus 2011.

# Mediernes modaliteter

## En model til forståelse af intermediale relationer

Af Lars Elleström

### Hvad er problemet?

Forskere har diskuteret kunstarternes indbyrdes forhold i århundreder. Nu, i de elektroniske og digitale mediers tidsalder, er fokus for diskussionen skiftet til de intermediale relationer mellem forskellige kunstarter og medier. Et vigtigt skridt har været fuldt ud at anerkende kunstarternes materialitet: som andre medier er de baseret på medierende substanser. Derfor giver det mening ikke at isolere kunstarterne som noget æterisk, men snarere at se dem som æstetisk udviklede former for medier. De fleste emner, som diskuteres inden for 'interart'-paradigmet, er dog stadig højst relevante for intermediale studier. Et sådant klassisk emne for 'interart'-diskussionen omhandler forholdet mellem de tidlige kunstarter (musik, litteratur, film) og de rumlige kunstarter (de visuelle kunstarter). I det 18. århundrede fremførte Gotthold Ephraim Lessing som bekendt i *Laocoön*, at der er, eller rettere burde være, klare forskelle mellem poesi og billedkunst,<sup>1</sup> men for øjeblikket er der snarere en tendens til at dekonstruere forskellene mellem de forskellige kunstarter og medier. W. J. T. Mitchell er måske den mest indflydelsesrige nulevende kritiker af forsøg på at definere klare grænser mellem kunstarter og medier. Der er altså blevet foretaget mange vigtige sondringer, som siden med held er visket ud; megen taksonomi er blevet stillet op og så revet ned, og denne proces har ført til megen værdifuld indsigt – Er det ikke nok? Hvad er problemet?

Problemet er, at intermedialitet ofte er blevet diskuteret uden en afklaring af, hvad et medium faktisk er. Uden en mere præcis forståelse for, hvad et *medium* er, kan man ikke regne med at forstå, hvad *intermedialitet* er. Dette er ikke blot et terminologisk problem. Tværtimod: forståelsen for hvad et medium er, og hvad intermediale relationer faktisk består i, har afgørende konsekvenser for hver eneste undersøgelse inden for gamle og nye forskningsfelter angående kunstarterne og medierne: ekfrase, filmkunst, illustrationer, visuel poesi, remediering, bearbejdelser, multimedier og så videre. Jeg finder det lige så utilfredsstillende fortsat at tale om 'skrift', 'film', 'performance', 'musik' og 'fjernsyn' som om, de var som forskellige personer, der kan blive gift eller skilt,<sup>2</sup> som at slå mig til tåls med en tro på, at alle medier altid er fundamentalt blandede på en hermafroditisk måde. Det afgørende 'inter' i intermedialitet er en bro, men hvad slår det bro henover? Hvis alle medier var grundlæggende forskellige, ville det være svært at finde nogen indbyrdes forbindelser overhovedet; hvis de var grundlæggende ens, ville det ligeledes være svært at finde noget,

som ikke allerede var indbyrdes forbundet. Medier er imidlertid både forskellige og ens, og intermedialitet må forstås som en bro mellem mediale forskelle, som er baseret på mediale ligheder.

Det vigtigste formål med dette essay er at fremlægge en teoretisk ramme, som forklarer og beskriver, hvordan medier er forbundet med hinanden: Hvad de har til fælles, på hvilken måde, de adskiller sig fra hinanden og hvordan intermedialitet kan slå bro hen over disse forskelle. For at nå dertil er det nødvendigt at forstå, at mediebegrebet alment betragtet indbefatter adskillige typer eller niveauer af medialitet, som må sættes i forbindelse med hinanden. 'Medium' er naturligvis et begreb, som anvendes vidt og bredt, og det vil ikke give mening at forsøge at finde frem til en regelret definition, der dækker over alle de forskellige opfattelser, som gemmer sig bag de forskellige måder, ordet bliver brugt på. Forskellige opfattelser af medium og medialitet er på spil inden for forskellige forskningsfelter, og der er ingen grund til at blande sig i disse opfattelser, så længe de opfylder deres specifikke formål. I stedet vil jeg indkredse et begreb, som kan anvendes i forhold til spørgsmålet om intermedialitet. Eftersom intermedialitet her forstås som et generelt vilkår for at forstå kommunikative og æstetiske mekanismer, begivenheder og apparater, snarere end som en perifer undtagelse til 'almindelig' medialitet, må et sådant begreb faktisk indbefatte de fleste af de medieopfattelser, som er i omløb inden for den akademiske verden. Jeg vil således ikke fremsætte på to linjer, hvad et 'medium' er. Jeg finder ikke sådanne definitioner produktive, når det gælder komplekse begreber, og enhver skarpskåren definition af, hvad et medium er, kan kun indfange fragmenter af hele det konceptuelle netværk. I stedet vil jeg forsøge at skabe en model, som bevarer mediebegrebet og samtidig opkvalificerer brugen af dette begreb i forhold til de forskellige aspekter af det konceptuelle netværk omkring medialitet. Som begreb bør 'medium' således deles ind i underkategorier for at dække de mange indbyrdes forbundne aspekter af de multifacetterede koncepter medium og medialitet. Efterhånden som min argumentation folder sig ud, vil jeg skelne mellem 'basale medier', 'kvalificerede medier' og 'tekniske medier'. Basale og kvalificerede medier er abstrakte kategorier, som hjælper os til at forstå, hvordan medietyper udgøres af mange forskellige slags kvaliteter, mens tekniske medier er de meget håndgribelige apparater, som er nødvendige for at kunne materialisere enkelte, konkrete tilfælde af medietyper. Når man taler om et medium uden yderligere specifikationer, kan begrebet altså både referere til en mediekategori og til en specifik realisering af mediet.

Det er åbenlyst vigtigt at understrege, at kvalificerede, basale og tekniske medier ikke er tre adskilte typer af medier. De er snarere tre komplementære teoretiske aspekter af, hvad der konstituerer medier og medialitet. Det brede mediebegreb, som skal præsenteres her, omfatter således adskillige, tæt forbundne og dog forskellige opfattelser, som jeg vil skelne mellem terminologisk. Jeg tror ikke, at intermedialitet kan forstås fuldt ud, hvis ikke man

forstår de grundlæggende vilkår for hvert eneste medium, og disse vilkår udgør et komplekst netværk af både konkrete mediekvaliteter og forskellige perceptuelle og fortolkningsmæssige handlinger, der udøves af mediets modtagere. Til mit formål er mediedefinitioner, der kun forholder sig til de fysiske aspekter af medialitet for snævre ligesom også mediedefinitioner, der i høj grad fremhæver den sociale konstruktion af medieopfattelser er det. I stedet vil jeg sætte fokus på det kritiske *møde* mellem det materielle, det perceptuelle og det sociale. Produktions- og opbevaringsmedier er ikke rigtigt relevante for den følgende diskussion, og selvom jeg anerkender relevansen af et kommunikationsaspekt i bredeste forstand, er mit mål ikke at diskutere intermedialitet inden for rammerne af kommunikationsmodeller. I stedet vil jeg forholde mig til medialitet ud fra en hermeneutisk synsvinkel. Jeg sætter for en stor del mediernes produktionsvilkår i parentes og fokuserer på sanseopfattelse, forståelse og fortolkning af medier som materielle grænseflader, placeret i sociale, historiske, kommunikative og æstetiske kontekster.

Min teoretiske rammes materiale består af forestillingerne om modalitet og modus. Intermediale studier har deres historiske rødder i æstetik, filosofi, semiotik, sammenlignende litteratur, medievidenskab og naturligvis 'interart'-studier.<sup>3</sup> I løbet af de seneste par årtier har også begrebet multimodalitet vundet terræn, om end denne nye plante har rødder i andre discipliner: Social semiotik, pædagogik, medicin og sprog- og kommunikationsstudier. Der er sjældent krydsreferencer mellem de to forskningsfelter intermediale og multimodale studier, og forestillingerne om intermedialitet og multimodalitet er overraskende sjældent forbundet med hinanden.<sup>4</sup> Heller ikke i nyere, kvalificerede tekster fremstår det klart, hvordan 'intermedial', 'multimodal', 'intermodal' og 'multimedial' er indbyrdes forbundne.<sup>5</sup> Da det forekommer at være spild af intellektuel energi at udvikle to tæt forbundne forskningsfelter hver for sig, er det en sag af højeste prioritet at få bragt orden i tingene, hvad angår kernebegreberne og den basale terminologi.

### **Hvad er et medium?**

Medium betyder 'mellem', 'interval', 'mellemrum' og så videre. Ordbøgernes standarddefinition understreger, at et medium er en kanal til mediering af information og underholdning. Kunst kan ses som en kompliceret sammenblanding af information og underholdning (Horats' *utile dulci*), så det skulle altså være fuldt ud muligt at regne kunstarterne med blandt andre medier. Som vi ved, bliver begrebet 'medium' imidlertid anvendt på mange forbundne, men forskellige måder og det bringes også op i sammenhænge, som ikke er relevante her. Ifølge Marshall McLuhans indflydelsesrige idéer er medier 'forlængelser af mennesket' og han hævder, at ikke blot det talte ord, fotografiet, tegneserier, skrivemaskinen og fjernsynet er medier, men også penge, hjul og akser.<sup>6</sup> Denne opfattelse fungerer ganske udmærket inden for rammerne af McLuhans egen sociologiske teori, men for at tage skridtet fra 'medium' til 'intermedialitet' er det nødvendigt at være mere præcis.

Begrebet 'modalitet' er forbundet med 'modus' og disse begreber er også bredt anvendte inden for forskellige områder. Et 'modus' er en måde at være eller gøre ting på. I forbindelse med mediestudier og lingvistik refererer 'multimodalitet' nogle gange til kombinationen af eksempelvis tekst, billede og lyd, og nogle gange til kombinationen af sanser: det hørbare, det visuelle, det taktile og så videre.<sup>7</sup> I Gunther Kress og Theo van Leeuwens værker forstås et modus som enhver semiotisk kilde i meget bred forstand, som producerer mening i en social sammenhæng; det verbale, det visuelle, sprog, billede, musik, lyd, gestik, fortælling, farve, smag, tale, berøring, plastik og så videre. Denne tilgang til multimodalitet har sine pragmatiske fordele, men den medfører en temmelig uafgrænset række af modi, som bliver meget svære at sammenligne, eftersom de overlapper hinanden på mange måder, der i høj grad trænger til en videre teoretisk diskussion.<sup>8</sup>

Det er derfor heller ikke underligt, at der er en tendens til, at diskurser om medier og modaliteter enten bliver skilt ad eller blandet sammen. Hvorfor gøre sig det besvær at kombinere eller holde to begreber adskilt, som synes uskarpe på nogenlunde samme måde? Et medium er en kanal, kan man sige, og naturligvis er der mange medier, det vil sige modi til mediering af information og underholdning. I almindelige situationer er denne sprogbrug ganske uproblematisk. Hvis man imidlertid ønsker at forstå de enkelte mediers kompleksitet på en mere præcis måde, tror jeg, at det er klogt at skelne mellem medium/intermedialitet og modus/multimodalitet. Så vidt jeg kan se, er der intet i etymologien for ordene 'medium' og 'modus', eller i den etablerede brug af dem, som klart definerer, hvordan de bør forbindes med hinanden, så jeg ser det som min opgave her at rejse en teoretisk konstruktion og foreslå, hvordan disse centrale begreber skal bruges i forhold til hinanden.

Tidligere forsøg på at beskrive relationerne mellem forskellige medier og kunstarter begynder som regel med konceptuelle enheder som billede, musik, tekst, film, verbale medier eller visuelle medier, idet det antages, at det er hensigtsmæssigt at sammenligne disse enheder. Den kompleksitet, som sådanne sammenligninger resulterer i, er ofte en smule forvirrende, vil jeg mene, på grund af to begrænsninger. Det første problem er, at de enheder, som sammenlignes, ofte fremstilles som grundlæggende forskellige medier med meget lidt eller intet til fælles. Således forekommer hver eneste intermediale relation at være en anomali i en eller anden grad, hvor tilsyneladende essentielt forskellige kendetegn, som tilhører angiveligt adskilte medier, antages at blive mere eller mindre forandrede, kombinerede eller blandede på en unik måde. Mitchell har haft held med at kritisere denne måde at tænke på ved at pege på, hvordan kunstarter, der som regel regnes for modsætninger, faktisk deler adskillige vigtige træk. Paradoksalt nok er Mitchells egen diskurs dog også dybt indfanget i en tradition for at behandle kunstarter som adskilte enheder. Trods sine anstrengelser for at udviske de fleste forskelle mellem poesi og maleri, personificerer han



de to kunstarter og fremhæver 'kampen' mellem dem, hvilket gør det svært at begribe lighederne mellem medierne, som Mitchell ser dem.<sup>9</sup> Medier er både ens og er forskellige, og man kan ikke sammenligne dem uden først at gøre sig klart, hvilke aspekter der er relevante for sammenligningen, og præcis hvordan disse aspekter er forbundne med hinanden.<sup>10</sup>

Det andet problem med mange sammenligninger mellem konceptuelle enheder såsom 'dans' og 'litteratur' er, at mediernes *materialitet* som regel ikke adskilles fra *perceptionen* af medierne. Dette er forståeligt, eftersom det i praksis er umuligt at adskille de to ting. For mennesker eksisterer intet uden for perceptionen. Ikke desto mindre er det vigtigt at skelne teoretisk mellem materialet og perceptionen af materialet, hvis man vil forstå, hvordan medier kan være forbundet med hinanden. Man må være i stand til at afgøre i hvilken grad, særlige kvaliteter tilhører mediets materielle aspekter, og i hvilken grad de er del af perceptionen. Dette er uden tvivl et usikkert foretagende, men man må anerkende, at for eksempel kvaliteten af 'tid' i en film ikke er det samme som den 'tid', det tager at betragte et stillbillede, og at 'tid' kan være repræsenteret på mange forskellige måder i ét og samme medium. Hvis man undgår at tage notits af denne kompleksitet, står man tilbage med en forskelsløs masse af kun tilsyneladende identiske medier, der ikke kan sammenlignes ordentligt.

Jeg ser det derfor som en vigtig sag at fremsætte en model, der så at sige starter fra den anden ende: ikke med enheder af etablerede medier, eller med forsøg på at skelne mellem bestemte typer af intermediale relationer mellem disse anerkendte medier, men med de basale kategorier: karakteristiske træk, kvaliteter og aspekter ved alle medier. Mit udgangspunkt vil være, hvad jeg kalder mediernes *modaliteter*. Modaliteterne er grundpillerne i alle medier. Uden dem kan man ikke opfatte og forstå medialitet, og sammen former de et medialt kompleks, der integrerer materialitet, sanseropfattelse og erkendelse. Hver for sig udgør disse modaliteter komplekse forskningsfelter, og de er ikke forbundet til de etablerede medietyper på nogen endelig eller afgørende måde. Jeg mener imidlertid, at de er uundværlige for alle forsøg på at beskrive karakteren af ethvert medialt udtryk. De er alle ganske velkendte, omend der ikke tidligere er gjort systematisk rede for deres indbyrdes sammenhæng. Jeg kalder dem for den *materielle modalitet*, den *sensoriske modalitet*, den *spatiotemporale modalitet* og den *semiotiske modalitet*, og de forekommer på en skala, der går fra det konkrete og håndgribelige til det perceptuelle og det konceptuelle.

Medier og kunstarter bliver konstant beskrevet og defineret på grundlag af én eller flere af disse modaliteter.<sup>11</sup> Kategorierne materialitet, tid og rum, det visuelle og det auditive, og naturlige og konventionelle tegn er blevet omdefineret igen og igen, men der er en tendens til, at de helt grundlæggende bliver blandet sammen. I indsigtfulde essays som Jiří Veltruskýs 'Comparative Semiotics of Art' forbliver det uklart, hvad en kunststarts 'materiale' er.<sup>12</sup> Ifølge Veltruský kan materialer inddeles i 'det auditive og det visuelle'. Musikkens

materiale menes at være 'toner' og litteraturens materiale menes at være 'sprog'. Yderligere formodes det, at litteraturens materiale svinger 'mellem materialitet og immaterialitet'.<sup>13</sup> Om end denne kategorisering er ganske repræsentativ, er den ikke oplysende overhovedet. Kategorien 'materiale' er grundlæggende uholdbar, eftersom den inkluderer aspekter af kunstarterne, som ikke kan ses som svarende til hinanden; toner, sprog og endog det immaterielle. 'Toner' må betragtes som værende primært forbundet med den sensoriske modalitet, mens 'sprog' må forstås i semiotisk sammenhæng; dog består sproget også af en slags 'toner'. Hvad det 'immaterielle' materielle er, ved jeg ikke. Måske er den mest almindelige misforståelse i intermediale sammenligninger at blande begreberne 'visuel' og 'ikonisk' sammen: det visuelle handler om at bruge en særlig sans, som det vil fremgå senere, hvorimod det ikoniske er semiosis baseret på lighed (som kun af og til kan *ses*).

Jeg foreslår altså, at vi skelner mellem de fire ovenfor nævnte modaliteter for at få et tydeligt billede af, hvordan medier både konstitueres af de fysiske realiteter og af menneskets kognitive funktioner. Jeg vil understrege, at alle medier, sådan som jeg forstår begrebet, nødvendigvis realiseres i alle fire modaliteter. Derfor er det ikke nok kun at forholde sig til én eller et par af dem, hvis man vil forstå et bestemt mediums karakter. I den henseende er der en grundlæggende forskel på min tilgang og de systematiske, ofte hierarkiske, men nødvendigvis forenklede klassificeringer og opdelinger af kunstarterne, som blev fremsat fra det attende århundrede og langt ind i det tyvende århundrede.<sup>14</sup> Den fremlagte model kan bruges til at sætte fokus på både de afgørende forskelle og de grundlæggende paralleller mellem alle former for og varianter af medier, hvilket giver et stabilt udgangspunkt for at forstå, beskrive og fortolke de mest elementære intermediale relationer. Naturligvis kan man kun antyde kompleksiteten af de utallige intermediale relationer, som kan udledes fra de fire modaliteter, ikke mindst fra den semiotiske modalitet.

Når jeg taler om *modaliteter* fremover, mener jeg disse fire nødvendige kategorier inden for mediets område, der rækker fra det materielle til det mentale, og når jeg taler om *modi*, mener jeg de varianter af modaliteterne, som er beskrevet nedenfor. Enheder såsom 'tekst', 'musik', 'gestik' eller 'billede' betragtes *ikke* som modaliteter eller modi. Modaliteterne er åbenlyst indbyrdes forbundne og afhængige af hinanden på mange måder, men ikke desto mindre kan de adskilles temmelig klart fra hinanden teoretisk. De forskellige modi er også viklet ind i hinanden på mange forskellige måder alt afhængigt af mediets karakter.

Inden en diskussion af de fire modaliteter, må der drages en foreløbig grænse. Alle medier har brug for *tekniske medier* for at blive realiserede. Vores viden om den ydre verden er altid begrænset af, og afhængig af, vores sanser, men, med mindre man giver sig hen til solipsisme, må det antages, at alle medier har et materielt grundlag. Begrebet om et teknisk medium vil blive diskuteret og defineret senere i dette essay, eftersom en mere afgrænset forklaring af, hvad et teknisk medium er, kræver en forståelse for de fire

modaliteter. Indtil videre må det være tilstrækkeligt at sige, at et teknisk medium *ikke* er det samme som den materielle modalitet. Den materielle modalitets modi må, ligesom de tre andre modaliteters modi forstås som mediernes *latente* egenskaber, hvorimod det tekniske medium er det *aktuelle* materielle medium, 'formen', som realiserer og manifesterer 'indholdet', mediernes latente egenskaber.

### Mediernes fire modaliteter

Den rækkefølge som de fire modaliteter vil blive præsenteret i, er ikke tilfældig. Jeg vil ikke sige, at rækkefølgen fra det materielle, det sensoriske og det spatiotemporale til det semiotiske er 'tidslig' eller 'hierarkisk' på nogen skarpskåren måde, men jeg vil påstå, at det giver mening at starte med det materielle aspekt, eftersom det er det, som ville eksistere, selv hvis alt levende blev udslttet fra planetens overflade. Det sensoriske er det næste stadie, eftersom det er en forudsætning for de mere 'avancerede' spatiotemporale og semiotiske modaliteter. Uden sanseindtryk kan der ikke være et begreb om tid, rum eller betydning. Den semiotiske modalitet er den 'sidste' modalitet, fordi den kan siges at indbefatte, eller i det mindste være baseret på, de andre tre. Det er derfor også den mest komplekse modalitet.

Den *materielle modalitet* kan således defineres som mediets latente fysiske grænseflade [interface]. Den materielle grænseflade for fjernsynsprogrammer og film består for eksempel af en mere eller mindre flad, todimensionel overflade af billeder i bevægelse (i bred forstand), kombineret med lydbølger. Grænsefladen for de fleste former for skreven tekst består også af en todimensionel overflade, men overfladens udseende ændrer sig ikke. Musik og radios grænseflade består af lydbølger. Almindeligt teater må på den anden siden forstås som en kombination af forskellige grænseflader: lydbølger, overflader, som er både flade og ikke flade og som både har dynamisk og statisk karakter, samt den meget specifikke, fysiske grænseflade, som er menneskekroppe. Skulpturers grænseflade består som regel af udbygget, oftest massiv materialitet.

Mediers materielle former kan variere på mange måder, som naturligtvis ikke altid klart kan adskilles fra hinanden, men jeg tror, at det er behørigt at foretage en tilnærmelsesvis skelnen mellem tre modi inden for materiel modalitet: menneskekroppe, anden materialitet af afgrænset karakter såsom todimensionelle overflader og tredimensionelle objekter, og mindre klart afgrænsede materielle manifestationer såsom lydbølger og forskellige former for laser eller projektioner af lys.

Den *sensoriske modalitet* er de fysiske og mentale handlinger, som det kræver at opfatte mediets nærværende grænseflade gennem sanserne. Medier kan ikke realiseres: det vil sige, kan ikke mediere, med mindre de opfattes af én eller flere af vore sanser. Normalt taler vi om menneskets fem sanser, hvilket her kan beskrives som de fem primære modi inden for den sensoriske modalitet: se, høre, føle, smage og lugte. Sagen er dog

som sædvanligt mere kompleks end det. Man må skelne mellem mindst tre niveauer inden for det sensoriske. Det første niveau er *sansedata*, som kommer fra objekter, fænomener og begivenheder, men som aldrig kan opfanges isoleret uden en opfattende og fortolkende agent. Ofte, men langt fra altid, kan sansedata forårsage intersubjektive sanseindtryk. Mediernes sansedata kommer fra den realiserede materielle grænseflade. Det andet niveau inden for det sensoriske består af vores *receptorer*: celler som når de bliver stimulerede forårsager nerveimpulser, som overføres til et nervesystem. Det tredje niveau er *sanseindtrykket*, hvilket vil sige den oplevede effekt af stimulansen. Alle vores sanseindtryk består af integrerede oplevelser af, hvordan forskellige receptorer opfatter og fortolker en række sansedata.

Der bliver ofte sat spørgsmålstegn ved sansedataene og sanseindtrykkenes præcise karakter og forholdet mellem dem, mens de fysiske receptorer er blevet studeret og beskrevet i detaljer.<sup>15</sup> *Eksteroceptorer* registrerer ændringer i de ydre omgivelser, *interoceptorer* er følsomme over for de indre forhold og *proprioceptorer* forsyner os med information angående muskelfibre og seners længde og spænding. Vores fem sanser er altså faktisk, for at være mere præcis, de fem sanseorganer, som registrerer ændringer i de ydre omgivelser: øjne, ører, lugteorgan, smagsorgan og hud.<sup>16</sup> For øjeblikket er der en forøget interesse for *intereceptorerne* og *proprioceptorerne*, men de fleste medier opfattes stadig primært som ydre informationskanaler. Fortrinsvist synet og hørelsen, de to kognitivt mest avancerede sanser, fortjener opmærksomhed i forbindelse med medier og kunstarter, men ikke udelukkende dem. Musik og tale bliver først og fremmest hørt, men der er klare fysiske forbindelser mellem ydre høresans og indre balance, som ikke kan ignoreres. En skulptur bliver hovedsagligt set, men det er ikke muligt at opfatte den som en enhed uden at bevæge sig og således også involvere de indre sanser. Selv hvis man faktisk ikke rører ved dens overflade, ser man, og føler indirekte dens taktile kvaliteter. Genkaldelse af erindringer om sanseindtryk spiller en særlig rolle i opfattelsen af medier. At læse en tekst indebærer for eksempel ofte, at man skaber og genkalder sig nogle visuelle oplevelser, som ligger meget fjernt fra den måde, de alfabetiske bogstaver ser ud på. Det indebærer også, at man hører ordenes lyde for det 'indre' øre. Nye sanseindtryk består altså ofte af et komplekst netværk af opfattede og bearbejdede sansedata, som bliver forbundet med erindrede sanseindtryk.

Sansedata kan ikke forstås, kan ikke begribes som *sanseindtryk* med mindre, de får en form for form, *Gestalt*, i forbindelse med perceptionshandlingen. Mediernes *spatiotemporale modalitet* dækker over, hvordan den sensoriske perception af den materielle grænseflades sansedata struktureres som oplevelser og opfattelser af rum og tid. Som alle objekter og fænomener modtager medier deres spatiotemporale kvaliteter i flere lag gennem perceptions- og fortolkningshandlingen. Således kan det spatiotemporale

ikke identificeres ved de egenskaber, som er knyttet til den materielle modalitet, selvom der bestemt er en stærk forbindelse mellem disse to modaliteter. Jeg holder mig grundlæggende til Kants idé om, at rum og tid er *a priori* sansintuitioner, 'som må gå forud for al empirisk intuition (dvs. perceptionen af aktuelle objekter)'.<sup>17</sup> På grund af erkendelsesmæssige vilkår får alle medier således nødvendigvis i et eller andet omfang både rumlige og tidslige kvaliteter. Desuden hævder fysikkens grundsætninger at det spatiotemporale forhold virkelig er meget komplekst: tid og rum indvirker på hinanden, ikke kun på et perceptionsniveau, men som fysiske fænomener som sådan. Vi behøver dog ikke at bekymre os om det, når det gælder mediernes modaliteter. I denne sammenhæng er det tilstrækkeligt at fremføre, at alle medier rummer aspekter af de to basale modi rum og tid, som teoretisk set må holdes adskilte i nogle henseender og bringes sammen i andre. Desto nærmere vi kommer *sansedata*, desto mere synes det muligt at betragte tid og rum hver for sig, og desto mere synes de at være del af den materielle modalitet; jo tættere vi kommer på *sansindtrykkene*, jo mere mister selve sondringen mellem tid og rum sin relevans. Denne kritiske forskel overses ofte, hvilket har medført forvirring i diskussionen omkring intermedialitet.

Spatiotemporal perception kan siges at bestå af fire dimensioner; bredde, højde, dybde og tid. Et fotografis håndgribelige grænseflade har kun to dimensioner: bredde og højde. En skulptur har tre materielle dimensioner, som alle er rumlige; bredde, højde og dybde. En dans har fire dimensioner: bredde, højde, dybde og tid. Enhver danseforestilling har en begyndelse, en udstrækning og en slutning placeret i tidens dimension, mens et fotografi, så længe det eksisterer, simpelthen eksisterer. Hvis man lukker øjnene midt i en danseforestilling, går man glip af noget, og den spatiotemporale form kan ikke opfattes i sin helhed. Hvis man lukker øjnene, mens man ser på et fotografi, går man ikke glip af noget, og den rumlige form forbliver intakt. I denne henseende er der meget udprægede og bestemt relevante spatiotemporale forskelle mellem medierne, når man betragter den materielle modalitet gennem den spatiotemporale modalitet.

Medier som mangler den fjerde dimension, tid, kan således siges at være *statiske* som materielle objekter betragtet: deres sansedata forbliver de samme. I forhold til de medier, som indbefatter en tidlig dimension i deres fysiske manifestation i den betydning, at deres sansedata forandrer sig, kan der yderligere foretages nogle sondringer. Film og optaget musik har eksempelvis *fikseret sekventialitet*. Hypertekster og meget musik, der akkompagnerer computerspil, kan siges at have *delvist fikseret sekventialitet*. Bevægelige skulpturer, reelt improviseret musik og en performance sendt *live* i fjernsynet har, (i det mindste potentielt) *ikke-fikseret sekventialitet*. Der er bestemt ikke klare grænser mellem disse kategorier, og for nogle mediers vedkommende må man også tage den semiotiske modalitet i betragtning for at forstå mediets spatiotemporale dimension. At lytte til et

optaget digt er som at lytte til optaget musik: mediets grænseflade må siges at have fikseret sekventialitet. At lytte til et digt, som læses op *live*, er at opfatte et medium, der vakler mellem den fikserede sekvens og den ikke-fikserede sekvens. At læse et trykt digt er at opfatte et medium med en tydelig materiel grænseflade, men så snart det konventionelle semiotiske aspekt af sproget tages i betragtning, indbefatter opfattelsen også tidslighed og fikseret sekventialitet (for de fleste standarddigte) eller i det mindste delvist fikseret sekventialitet (i forhold til digte, som mangler klare skillelinjer). Denne form for sekventialitet, som ikke er knyttet til den materielle grænseflade, men til realiseringen af et sekventielt tegnsystem, har en mindre afgrænset karakter.

Den mest grundlæggende form for rumlighed er altså den materielle modalitets manifestation med hensyn til fysisk bredde, højde og dybde. Det er dog langt fra hele historien, eftersom vores erkendelse i vid udstrækning fungerer rumligt. Abstrakte begreber og oplevelser af tid har også rumlige karakteristika. At tænke rumligt er et grundlæggende træk ved den menneskelige hjerne, som betydeligt påvirker den måde, vi opfatter og beskriver medier på. Oplevelser og fortolkninger af eksempelvis fortællinger og musik opfattes også som rumlige relationer og mønstre.<sup>18</sup>

Nogle sådanne opfattelser er tæt forbundet med bestemte typer af primært visuelle sansedata. Begrebet *virtuelt rum* dækker over virkningerne af medier, som ikke er tredimensionelt rumlige på niveauet for den materielle grænseflade, men som ikke desto mindre får en rumlig karakter af dybde gennem perception og fortolkning. Malerier og fotografier har faktisk kun to dimensioner, bredde og højde, men gennem lighed med bestemte visuelle kvaliteter i den verden, som opfattes, giver de ofte illusionen om en tredje, dybde, hvilket skaber et virtuelt rum i beskuerens bevidsthed. En films grænseflade har ligeledes tre dimensioner, bredde, højde og (fikseret sekventiel) tid, men som regel skabes en illusion om dybde. Det virtuelle rum som bliver skabt af en computer er uden tvivl en smule anderledes, eftersom vi til en vis grad kan vælge, hvordan vi vil bevæge os rundt i det, men ikke desto mindre består det af bredde, højde og (delvist fikseret) tid, der tilsammen også skaber illusionen om dybde. Verbale fortællinger skaber bestemt også mange former for virtuel rumlighed i lytteren eller læserens sind – ikke blot abstrakt, konceptuel rumlighed, men virtuelle verdener, som læseren kan navigere rundt i.<sup>19</sup>

Mindst tre niveauer af rumlighed i medier kan altså skelnes fra hinanden: rum som et karaktertræk ved mediets grænseflade (den materielle modalitet betragtet gennem den spatiotemporale modalitet), rum som et grundlæggende aspekt ved al erkendelse og rum som et fortolkningsmæssigt aspekt af det, som mediet repræsenterer (virtuelt rum).

Tidslighed i medier kan forstås på en lignende måde. Den mest grundlæggende form for tid består i den måde, hvorpå mediets materielle modalitet manifesteres gennem dets sansedata. Nogle medier har fysiske grænseflader, som simpelthen ikke er tidslige.

Alligevel er det vigtigt at bemærke, at alle medier åbenlyst er realiserede i tid: Al perception og fortolkning af medier og det, de medierer, er nødvendigvis indskrevet i tiden, hvilket komplicerer de modale relationer mellem tid og rum. Medier, som ikke er grundlæggende temporale, bliver desuden placeret i tiden så snart, de fanger vores opmærksomhed, hvilket naturligvis får betydning for vores opfattelse og fortolkning af sådanne medier.

Ydermere kan begrebet *virtuel tid* introduceres som modstykke til virtuelt rum. Nogle bestemte medier har rumlige karaktertræk, som opfordrer til, at det rumlige fortolkes som udtryk for, at tiden går. Der er konventioner, som til en vis grad får os til at se på billeder i en bestemt tidslig rækkefølge, eksempelvis i en tegneserie. Dette er dog ikke et eksempel på virtuel tid, men snarere et tilfælde af billedlig sekventialitet, som er skabt af blandede konventioner i forhold til at afkode symbolske og ikoniske tegn. Virtuel tid er snarere karakteriseret ved det enkelte billedes evne til at fremstille ikke blot et statisk øjeblik, men serier af begivenheder.<sup>20</sup> Fortolkninger af stillbilleder af, hvad vi på ikonisk grundlag går ud fra, er genstande eller skabninger i bevægelse, indebærer altid en fortolkning af, hvor genstanden var 'før' og 'efter' billedets fastfrosne tid.<sup>21</sup> Nogle stillbilleder som for eksempel fotografier kan have kvaliteter i billedet, såsom genstande fremstillet med slørede konturer eller strakte eller gennemsigtige genstande, som vi går ud fra er indeksikalske beskrivelser af genstande, som bevæger sig gennem rum *og* tid.<sup>22</sup> Disse 'illusioner' af delvist fikseret sekventiel tid kan også kaldes for virtuel tid, hvilket også er tilfældet i forhold til alle former for tid fremstillet gennem sproglig fortælling. Kort sagt kan virtuelt rum og virtuel tid siges at være til stede i perceptionen og fortolkningen af et medium, når det, som antages at være den *repræsenterede* spatiotemporale tilstande ikke er den samme som den *repræsenterende* materielle modalitets spatiotemporale tilstand.<sup>23</sup> Igen har vi mindst tre niveauer af tidslighed i medier: tid som et karaktertræk ved mediets grænseflade (den materielle modalitet betragtet gennem den spatiotemporale modalitet), tid som et nødvendigt vilkår for al perception og tid som et fortolkningsmæssigt aspekt af, hvad et medium repræsenterer (virtuel tid).<sup>24</sup>

Der er altså helt afgjort grundlæggende forskelle mellem medierne, når det gælder tid og rum. Hvis man ikke anerkender disse forskelle, kan man ikke forstå kompleksiteten i at fortolke medier ud fra begreber om sammenstød, sammensmeltning og gensidig udveksling mellem kategorierne tid og rum. Forskellen mellem medier med forskellige former for spatiotemporale grænseflader bliver selvfølgelig aldrig opløst, men det er bestemt vigtigt at bemærke den spænding, som opstår i et medium, som mangler eksempelvis tidslige kvaliteter i grænsefladen og dog fremprovokerer tidslige aspekter i perceptionen og fortolkningen.

Indtil videre har jeg ikke talt om betydning, som jeg mener primært tilhører den *semiotiske modalitet*. Eftersom verden er meningsløs i sig selv, må mening forstås som resultatet af et opfattende og forstående subjekt, placeret i sociale omgivelser. Al mening er resultatet af et fortolkende sind, som tilskriver betydning til tingenes tilstand, handlinger, begivenheder og genstande. I bredeste forstand er semiotik et teoretisk felt, som søger at forstå, hvordan betydningsprocesserne fungerer. For mig er semiotikkens mest frugtbare bestræbelser dem, som grænser op til hermeneutikken, sådan som Charles Sanders Peirces pragmatiske tegndiskussioner. Ifølge Peirce kan mening beskrives som resultatet af tegnfunktioner, og skønt der ikke er nogen tegn, før en fortolker har tilskrevet betydning til dem, kan man skelne mellem forskellige former for tegn, eller tegnfunktioner.

Mediernes materielle grænseflader har naturligvis ingen betydning i sig selv, men fortolkningsprocessen begynder allerede i perceptionshandlingen. Opfattelse og erkendelse kommer ikke efter perceptionen, snarere er alle vores sanseindtryk resultater af et fortolkende og meningssøgende sind. Det øjeblik vi for eksempel bliver klar over et visuelt sanseindtryk, er sanseindtrykket allerede grundlæggende meningsfyldt. At se en danser er at blive bevidst om et visuelt sanseindtryk af en krop, som bliver indskrevet i et spatiotemporalt kontinuum. Sanseoplevelsen kan også indebære, at vi ser ligheder med andre fænomener i verden og gestik, som vi genkender fra andre forestillinger. Danseren basker måske med armene som en fugl, hopper som en frø og bukker så. Det, som vi går ud fra, er efterligninger af dyr, kan beskrives som ikoniske tegnfunktioner, hvorimod bukket primært er et konventionelt tegn, der betegner 'slutningen'.

Den semiotiske modalitet indebærer således betydningsdannelse i det spatiotemporalt opfattede medium gennem forskellige former for tænkning og fortolkning af tegn. Betydningsdannelsen begynder allerede i den ubevidste opfattelse og ordning af sansedata, som er opfattet af receptorer, og den fortsætter i den bevidste søgen efter relevante forbindelser inden for mediets spatiotemporale struktur og mellem mediet og den omgivende verden. Der findes to forskellige, men komplementære måder at tænke på: På den ene side er nogle erkendelsesmæssige funktioner hovedsageligt styret af *propositionale* repræsentationer, mens andre erkendelsesmæssige funktioner primært er baseret på *piktoriale* repræsentationer.<sup>25</sup> Hjerneforskning har vist, at disse to måder at tænke på i høj grad kan placeres i de to hjernehalvdele. Vi tænker både på en abstrakt og på en konkret (visuel og rumlig) måde. Disse indbyrdes forbundne, men ikke desto mindre forskellige, former for erkendelse hænger i høj grad sammen, vil jeg sige, med de semiotiske kategorier. Tidligere var det almindeligt at skelne mellem konventionelle eller arbitrære tegn og naturlige tegn. Peirces vigtigste tredeling – *symbol*, *indeks* og *ikon* – har fordelen af at undgå den lettere misledende idé, at nogle tegn findes 'i naturen'. Symbolet er dog tydeligvis et konventionelt tegn, som Peirce fremfører, og indekset og ikonet er



på sin vis naturlige tegn. Den indeksikalske tegnfunktion er baseret på årsag og nærhed, mens ikonicitet er baseret på lighed: egenskaber, der er forbundet med den ydre verden, som den opfattes og fortolkes af os.<sup>26</sup> I semiotiske vendinger kan tænkning baseret på propositionale repræsentationer beskrives som betydning, skabt ved konventionelle, symbolske tegnfunktioner, mens tænkning baseret på piktoriale repræsentationer kan beskrives som betydning skabt af indeksikalske og ikoniske tegnfunktioner. De indeksikalske og ikoniske tegnfunktioner er tæt forbundet med den måde, hvorpå hjernen opfatter spatiotemporale strukturer, hvorfor særligt denne form for betydning er resultatet af fortolkning, også på det underbevidste niveau. Den spatiotemporale struktur, som opfattes af vores hjerne, er 'designet' til at være meningsfuld – ikke på en propositionel måde, men på en piktorial måde.

Jeg foreslår således, at konvention (symbolske tegn), lighed (ikoniske tegn) og kontiguitet (indeksikalske tegn) bør ses som de tre vigtigste modi inden for den semiotiske modalitet. Ifølge Peirce, som understreger, at det afgørende aspekt af alle tegn findes 'i fortolkerens sind', er de tre betydningsformer altid blandet sammen, men ofte synes én af dem at dominere.<sup>27</sup> I de fleste skrevne tekster dominerer bogstaverne og ordenes symbolske tegnfunktioner i betydningsprocessen. Instrumental musik og alle former for visuelle billeder (for eksempel tegninger, figurer, tabeller og fotografier) er generelt dominerede af ikoniske tegn, om end fotografier også har en vigtig indeksikalske karakter. De ikoniske kvaliteter knyttet til musik og billeder er naturligvis forskellige, eftersom de musikalske tegn er lydligte tegn, der hovedsageligt refererer til bevægelser, følelser, kropslige oplevelser og kognitive strukturer, mens billeders visuelle tegn for det meste refererer til andre visuelle enheder, men alle disse tegnfunktioner er baseret på lighed.<sup>28</sup> Alle mediers semiotiske karakter er overordentlig kompleks, men der er ingen tvivl om de basale semiotiske forskelle mellem, for eksempel, en skreven tekst og et billede i bevægelse.

Disse semiotiske modi udgør, sammen med de spatiotemporale, de sensoriske og de materielle modi, ethvert mediums specifikke karakter. Lad os kort og elementært undersøge et par eksempler. Traditionel skulptur har en tredimensionel, massiv og statisk materiel grænseflade. Den opfattes primært visuelt, men har også taktile kvaliteter. Den ikoniske tegnfunktion dominerer som regel. En animeret film består af en fikseret sekvens af lyde og billeder i bevægelse. Dens fysiske grænseflade er en flad overflade med visuelle kvaliteter kombineret med lydbølger, og kombinationen af todimensionelle billeder og lyd skaber ofte illusionen om virtuelt rum. Billederne er først og fremmest ikoniske og de mangler den særlige, indeksikalske karakter, som billeder har, der er produceret af almindelige filmkameraer. Lyden består som regel af stemmer, lydeffekter og musik: de musikalske lyde, men ofte også en stor del af stemmekvaliteten, er i høj grad ikonisk, mens

nogle af stemmerne, der kan skelnes som sprog, primært afkodes som konventionelle tegn. Trykt poesi har en massiv, todimensionel materiel grænseflade eller en sekventiel kombination af sådanne grænseflader (hvis poesien realiseres i det tekniske medium bogen). Det opfattes af øjnene, men når selv det læses lydløst inde i hovedet, står det klart, at det også har latente lydlig kvaliteter gennem det konventionelle betydningssystem kaldet sproget. Det meste poesi får betydning gennem disse konventionelle tegn, men der kan også være en stor del ikonicitet i både tekstens visuelle form og i de stille indre lydoplevelser, som produceres af hjernen. I forhold til spatiotemporalitet er trykt poesi grundlæggende rumlig. Meget sjældent opfattes virtuelt rum som et resultat af den illusoriske dybde i digtets todimensionelle visuelle udtryk, mens der ofte skabes virtuelt rum i betydningen af fantasiverdener. Trykte digte, som domineres af læsbare ord, snarere end eksempelvis af klynger af bogstaver, er indirekte, (delvist) sekventielle, eftersom de konventionelle tegn (delvist) bestemmer den tidslige realisering af det skrevne sprog.

Som man kan se af disse få eksempler, adskiller de forskellige mediers modi sig klart fra hinanden, og modaliteterne indvirker altid på hinanden på mere eller mindre komplicerede måder. Eftersom modaliteterne ikke kan ses som isolerede enheder, tilbyder den fremsatte model ingen simpel og mekanisk måde at tjekke modaliteternes modi af på en ad gangen, men den påviser en metode til omhyggeligt at undersøge de forskellige mediers egenskaber og hvordan de kan fortolkes. I grove træk støtter modellen idéer om, at medier altid indeholder andre medier (McLuhan<sup>29</sup>), eller at medier altid er blandede medier (Mitchell<sup>30</sup>). Samtidig gør den til en vis grad rede for, hvad det vil sige at sige, at medier altid er viklet ind i hinanden, og i hvilken forstand, medier faktisk *ikke* er indeholdt af, eller blandet med, andre medier: Det handler om, at medierne nødvendigvis deler de fire basale modaliteter, men de har kun mere eller mindre disse modaliteters skiftende modi til fælles. Samtidig med, at de tilsyneladende har disse modi til fælles, opstår mange af mediernes særlige træk faktisk på forskellige niveauer, fra den materielle grænseflade til perceptionen og fortolkningen af mediet.

Der er altså ligheder og forskelle mellem medier. Alle medier er blandede på forskellige måder. Ethvert medium består af en sammensmeltning af modi, som delvist, og med forskellig grad af gennemskuelse, deles med andre medier. Ethvert medium har evnen til at mediere bestemte aspekter af den totale virkelighed, og kun dem. Eftersom verden, eller snarere vores opfattelse og forståelse af verden, er fuldkommen multimodal, er alle medier mere eller mindre multimodale, i det mindste på nogle af de fire modaliteters niveau, hvilket vil sige at de i nogle henseender indebærer, for eksempel både det visuelle og det lydlig, både det ikoniske og det symbolske, eller både det rumlige og det tidslige (materielt eller virtuelt). Jeg tror, at det er rimeligt at antage, at alle medier er multimodale

hvad angår den spatiotemporale og den semiotiske modalitet, mens nogle medier, som for eksempel computerspil og teater, er multimodale på alle fire modaliteters niveau.

### **Mediernes to kvalificerende aspekter**

De fire modaliteter er altså nødvendige aspekter af alle tænkelige medier, men det er ikke altid nok kun at betragte modaliteternes modi for at opnå en ordentlig forståelse af, hvordan medier faktisk realiseres og forstås. Det kræver flere perspektiver at opnå en dybere forståelse for de enkelte realiseringer af medier, deres uendelig mange kvaliteter og den måde, hvorpå de deltager i en verden i konstant forandring. Der er mindst to andre aspekter involveret i mediekonstruktioner og mediedefinitioner. Disse aspekter komplementerer modaliteterne, men de er også i nogen grad involveret i de forskellige modis karaktertræk. Jeg foreslår, at vi kalder dem mediernes *kvalificerende aspekter*.

Den første af disse to kvalificerende aspekter er oprindelsen, afgrænsningen og anvendelsen af medier under bestemte historiske, kulturelle og sociale omstændigheder. Dette kan kaldes det *kontekstuelle kvalificerende aspekt*. Modale kombinationer og blandinger kan fremføres på mange forskellige måder, og ofte er der ingen måde, hvorpå man automatisk ud fra de modale egenskaber kan bestemme, hvor et mediums grænse findes. Dette kan kun fastslås ved at undersøge historisk bestemte praksisser, diskurser og konventioner. Vi har for vane at tale om et medium som noget, der begynder at blive anvendt på en bestemt måde, eller vinder særlige kvaliteter, på en bestemt tid og i en bestemt kulturel eller social kontekst.<sup>31</sup> 'Visuel kunst', 'morsebeskeder', 'tegnspil' og 'e-mail' er ikke ydre medier, selvom de fint kan beskrives som sådan i forhold til de modale egenskaber – de dukker op og forsvinder (måske med tiden), og de er kun forståelige i visse kulturelle og sociale kontekster. Nogle gange er det en mere eller mindre radikal forandring på det materielle eller tekniske niveau, såsom opfindelsen af en ny trykkes teknik eller et nyt teknologisk redskab, som fører til dannelsen af det, der antages at være et nyt medium. Andre gange er det snarere gamle teknikker, der ses som nye medier, når de tilpasses nye kontekster, som når fotografier udstilles på gallerier og museer eller når bogstaver bliver brugt til at fremstille 'mail art.'

Den anden af de to kvalificerende aspekter, som definerer medier, indbefatter æstetiske og kommunikative kendetegn. Dette kan kaldes det *operationelle kvalificerende aspekt*.<sup>32</sup> Der er en stærk tendens til kun at behandle et medium som *et* medium, eller en kunstart som *en* form for kunst, hvis bestemte kvalitative aspekter kan identificeres. Sådanne aspekter er naturligvis ikke mejslede i sten, men dannet af konventioner.<sup>33</sup> Lessings berygtede udsagn om den skarpe forskel på poesi og maleri er faktisk klart normative og forholder sig til kvalificerende aspekter af de tidlige og rumlige kunstarter. Lessings påstande angående den skarpe forskel mellem den tidlige kunstart digtningen, der repræsenterer handling, og den rumlige kunstart maleriet, som repræsenterer objekter, vedrører i virkeligheden ikke mediernes basale modale aspekter. Han anerkender selvfølgelig de vigtige semiotiske

forskelle mellem kunstarterne, men demonstrerer konstant, hvordan ikke mindst (angiveligt dårlige) digte kan repræsentere genstande. Digte *burde* dog ikke være som 'talen og dens tegn i almindelighed', hævder han.<sup>34</sup> Ifølge Lessing er begrænsninger i forhold til rumlighed og tidslighed i henholdsvis digtekunst og maleri således primært et spørgsmål om kvalificerende aspekter.

Et andet eksempel på hvordan det operationelle kvalificerende aspekt fungerer, ville være 'filmkunst', som ifølge mange ikke blev til 'filmkunst' den dag, teknikken blev opfundet.<sup>35</sup> Ligesom andre nye medier lånte filmen æstetiske og kommunikative kendetegn, som tilhørte gamle medier, og selvom de første film naturligvis også havde særlige kommunikative og æstetiske kendetegn, tog det et stykke tid, før det medierede indholds mange kvalificerende kendetegn udviklede sig til genkendelige medieformer. Med tiden opstod der to forestillinger knyttet til det samme begreb: film som en række teknikker og film som et multifacetteret kvalificeret medium, udviklet inden for rammerne af, men ikke defineret af, det teknologiske aspekt.<sup>36</sup> Musik, på den anden side, kan medieres af en lang række forskellige tekniske medier, men de fleste ville ikke regne enhver form for lyd for musik. Musik som kunstart, et kvalificeret medium, bør være produceret inden for sikre kommunikative omstændigheder og opfylde bestemte konventionelle æstetiske kriterier for at blive accepteret som musik. Disse omstændigheder og kriterier varierer uden tvivl, men hvis de blev ophævet ville de færreste finde, at det gav mening stadigvæk at tale om mediet musik.

Dans er også et kvalificeret medium, reguleret af æstetiske normer, om end denne kunstform er tæt forbundet med gestik, som kan ses som en anden form for kvalificeret medium. De primære modi, som er involveret i både dans og gestik, er kroppen, visualitet og spatiotemporalitet. Hvad angår den semiotiske modalitet, indbefatter både dans og gestik ikoniske og symbolske tegn. Jeg antager, at der tendentielt er flere indeksikalske tegnfunktioner i gestik, men den største forskel mellem dans og gestik skal findes i det operationelle kvalificerende aspekt: Dans overholder konventioner om æstetisk udtryk, hvorimod gestik primært er en del af kommunikative situationer.

Disse to kvalificerende aspekter indvirker naturligvis ofte på hinanden (og jeg tror, at det ville være muligt at dele dem op i tre, fire eller endnu flere specifikke aspekter). Et mediums æstetiske og kommunikative kendetegn opstår, eller bliver gradvist accepteret, eller forsvinder, ofte på et bestemt tidspunkt i historien og under bestemte sociokulturelle omstændigheder, sådan som Jürgen E. Müller understreger.<sup>37</sup> Den relativitet, som er forbundet med mange definitioner af bestemte medier, er altså i høj grad forbundet med relativiteten i definitioner af genrer og undergenrer af medier. Man kan ikke beskrive genre som en abstrakt enhed uden at betragte, hvordan både 'form' og 'indhold' er forbundet til

både æstetiske og sociale forandringer, og af og til er det et åbent spørgsmål, hvorvidt en ny æstetisk og kommunikativ praksis bør kaldes et medium eller en genre.<sup>38</sup>

De to kvalificerende aspekter kan altså ikke udelades, når man søger at afgrænse et medium. Et maleri består af maling på en todimensionel (eller svagt tredimensionel) overflade, som kan ses (og, i mindre grad, føles og lugtes). Som regel dominerer de ikoniske tegn. Sammen med konventioner for repræsentation får de ikoniske tegn os meget ofte til at opfatte virtuelt rum i fremstillingen. For at blive regnet for et billede i stedet for blot maling, der er blevet smurt omkring, må maleriet imidlertid være produceret og præsenteret inden for alment accepterede sociale og kunstneriske rammer, og det bør have nogle kunstneriske kvaliteter. Dog er ingen af disse kvalitative aspekter reelt stabile. Som alle kunstarter og andre kvalificerede medier kan maleriets beskaffenhed kun afgrænses *ad hoc*. Modaliteterne, der er forbundet med de skiftende forestillinger om maleri, er dog ganske stabile og sørger for et brugbart udgangspunkt for at diskutere mediets grænser. Hvis den materielle overflade på et påstået maleri er stærkt tredimensionel, kan man direkte, på grundlag af konventionelle genrer og mediegrænser, argumentere for, at det faktisk bør betragtes som en skulptur, på grund af dets materielle modalitet. Naturligvis kan denne 'omdefinition' bygget på modalitetens egenskaber have indflydelse på den måde, maleriet eller skulpturen opfattes på, når man tager mediedefinitionernes kvalificerende aspekter i betragtning.

Alle de fire modaliteter, og som regel også de to kvalificerende aspekter, må altså tages i betragtning, når man forsøger at finde kernen i det eller det andet medium – hvis der er én. Jeg tror imidlertid, at der er meget at vinde ved at anerkende, ikke blot eksistensen af modaliteter og kvalificerende aspekter, men også deres forskellige beskaffenhed. Det giver ikke mening at sammenligne forskellige medier, hvis de pågældende medier kun beskrives eller defineres på grundlag af et udvalg af modaliteter og kvalificerende aspekter, som ikke forbindes med hinanden på behørig vis. Det giver mening at definere 'musik' som et medium, eftersom det kan afgrænses temmelig entydigt gennem de fire modaliteter og de to kvalificerende aspekter, til trods for de æstetiske kvaliteters åbne karakter. 'Litteratur' og 'alfabetisk tekst' er ikke medier som sådan, vil jeg sige, eftersom der er en klar og udtalt modal forskel mellem de materielle, sensoriske og spatiotemporale aspekter forbundet med visuel og hørbar tekst. 'Visuel tekst' og 'visuel litteratur' (baseret på trykte eller på anden vis nedfældede tegn) kan imidlertid ses som medier, eftersom de både er kategorier, der indbefatter rimelig ens mediale objekter (hvis der ved 'visuel tekst' forstås en nedskrevet sekvens af lingvistiske tegn på en rumlig overflade). På den anden side er der forskel på medierne 'visuel tekst' og 'visuel litteratur': Visuel litteratur er dybt afhængig af de to kvalificerende aspekter, mens visuel tekst er en form for medium, der stort set kan defineres udelukkende ud fra de fire modaliteter. Jeg foreslår, at medier, som primært identificeres ved

deres modale udtryk, kaldes *basale medier*. Kunstarter og andre typer af kulturelle medier beror altid i høj grad på de to kvalificerende aspekter, og kan derfor kaldes *kvalificerede medier*.

Forskellen mellem basale medier og kvalificerede medier er ikke absolut, og eftersom modaliteternes modi ikke er enheder, som nemt isoleres, tror jeg ikke, der er en endegyldig række af basale medier. Hvis vi imidlertid definerer 'tekst' som et hvilket som helst tegnsystem, ville medier såsom 'hørbar tekst', 'taktile tekst', 'stillbillede', 'billede i bevægelse', 'ikonisk kropslig opførelse' og 'organiseret ikke-verbale lyd' være eksempler på basale medier. 'Visuel tekst' skulle dog da ses som en klynge af basale medier, der er forskellige afhængigt af, hvorvidt de produceres af materielle tegn eller kropslige bevægelser, om de er fikserede eller indskrevet i et tidsligt forløb og måske også hvorvidt de består af enkelte tegnheder eller sekvenser af tegn.<sup>39</sup> Udover at være defineret af de to kvalificerende aspekter kan kvalificerede medier bestå af både enkelte basale medier, eksempelvis dokumentarfotoer, baseret på stillbilleder, og kombinationer af basale medier, eksempelvis film, som primært er baseret på billeder i bevægelse, auditiv tekst og ikke-verbale lyde.

### Hvad er intermedialitet?

Af gode grunde er det blevet fremført, at intermedialitet er resultatet af, at konstruerede mediegrænser bliver overtrådt. Godt nok er ingen mediegrænser givet på forhånd, men vi har brug for grænser for at kunne tale om intermedialitet. Werner Wolf fremhæver, at mediegrænser er skabt af konventioner og Christina Ljungberg understreger det performative aspekt ved grænseoverskridelse.<sup>40</sup> Intermedialitet bliver hermed til noget, som nogen gange 'sker'; en følgevirkning af ukonventionelle måder at udføre mediale værker på.

Der findes imidlertid mindst to forskellige former for mediegrænser: Medier adskiller sig fra hinanden dels på grund af modale forskelle og dels på grund af forskelle, som angår mediernes kvalificerende aspekter. Mediegrænsernes konventionalitet er primært knyttet til de kvalificerende aspekter.<sup>41</sup> Intermediale relationer mellem basale medier såsom 'billede i bevægelse' og 'stillbillede' kan altså relativt klart beskrives inden for rammerne af de fire modaliteter, hvorimod intermediale relationer mellem kvalificerede medier såsom 'auditiv litteratur' og 'musik' i høj grad også afhænger af de to kvalificerende aspekter. I det første tilfælde findes grænsen mellem de to basale medier hovedsagligt i den spatiotemporale modalitet, eftersom stillbilleder er rumlige, mens billeder i bevægelse både er rumlige og tidlige. I det andet tilfælde er grænsen mellem 'auditiv litteratur' og 'musik' delvist af modal karakter, taget i betragtning at al litteratur primært (men ikke udelukkende) er symbolsk og musik primært (men ikke udelukkende) er ikonisk, og delvist af en kvalificeret karakter, eftersom grænserne mellem det, som regnes for litteratur og musik også i høj grad afhænger af kulturelle og æstetiske konventioner. En 'normal' digtoplæsning betragtes som regel som litteratur, mens en syngende fremførelse af samme digt tæller som musik – og

der er mange varianter af fremførelse mellem det litterære og det musikalske, som hverken kan kvalificeres som litteratur eller som musik på nogen skarpskåren måde, eftersom der ikke er en klar grænse at krydse. Af og til er det snarere et spørgsmål om, hvorvidt digtet bliver fremført ved en 'digtoplæsning' eller ved en 'koncert'. Denne kulturelle og æstetiske dobbelttydighed i forhold til forskellen på litteratur og musik er imidlertid klart forbundet med den semiotiske modalitet. Også en ret neutral oplæsning af et digt har ikonisk potentiale, og det, der antages at være en tiltagende 'musikalitet' i en mere varieret, rytmisk og melodisk læsning, er faktisk tæt knyttet til en forøget ikonisk tegnfunktion.

Begge former for mediegrænser, den modale og den kvalificerede, kan krydses på to ret forskellige måder. Jeg tror, at det er passende at skelne mellem, på den ene side, *kombination og integration* af (basale eller kvalificerede) medier, og på den anden side, *mediering og transformering* af (basale og kvalificerede) medier.<sup>42</sup> Eksempelvis teater kombinerer og integrerer normalt basale medier i forskellig grad, såsom auditiv tekst, stillbillede og kropslig performance. De æstetiske aspekter af disse kombinationer og integrationer af basale medier er del af, hvordan teater forstås og defineres som et kvalificeret medium. Ethvert basalt medium har sin egen modale karakter, og når den kombineres og integreres ifølge bestemte kvalitative konventioner, bliver resultatet det, vi kalder 'teater' og som består af forskellige former for materielle grænseflader, som appellerer til både øjet og øret, både er dybt rumligt og tidsligt, danner betydning gennem alle former for tegn og så sandelig er afgrænset af historiske og kulturelle konventioner og æstetiske normer. Teater kan altså siges at være et kvalificeret medium, som er meget multimodalt og også, på en måde, meget intermedialt, eftersom det kombinerer og integrerer en række basale og kvalificerede medier.<sup>43</sup> For at tage et andet eksempel så er popsangen et kvalificeret medium, som inkluderer de to basale medier 'auditiv tekst' og 'organiseret ikke-verbal lyd'. Kombinationen og integrationen af disse to basale medier har ikke så vidtrækkende konsekvenser som kombinationen af adskillige basale medier i teater. Auditiv tekst og organiseret ikke-verbal lyd har samme materielle grænseflade: lydbølger som opfattes af høreorganet. De ligner hinanden i måden hvorpå de er grundlæggende tidslige, men også til en vis grad rumlige. Forskellen mellem auditiv tekst og organiseret ikke-verbal lyd skal helt klart findes i den semiotiske modalitet: betydningsprocessen i auditive tekster er hovedsagligt et spørgsmål om at afkode konventionelle tegn, hvorimod betydningen af organiseret ikke-verbal lyd først og fremmest er resultatet af, at lyde fortolkes ud fra lighed og kontiguitet.

En ukvalificeret kombination og integration af disse to basale medier er dog ikke nok til at producere en popsang. Normalt skal både den auditive tekst og den ikke-verbale lyd have bestemte kvaliteter, som tilfører dem værdi, ikke blot som 'sangtekster' og 'musik' men også som 'popsangtekster' og 'popmusik'. De kvalificerede mediers kvaliteter bliver endnu mere kvalificerede, så at sige, når genreaspekter involveres; en genre kan derfor

kaldes et undermedium. Vi plejer netop at anse sangtekster, skrevet af sangeren, for at være musik i sig selv, ligesom lyd produceret af mekaniske eller elektroniske instrumenter. Integrationen af to basale medier i en popsang er altså meget tæt, eftersom de to medier er mere eller mindre identiske hvad angår tre af de fire modaliteter, og i forhold til den fjerde modalitet, den semiotiske, er det fuldkommen normalt at integrere de symbolske og de ikoniske tegnprocesser i fortolkningen af både litteratur og musik. Tekster er som oftest mere symbolske og musik er generelt mere ikonisk, men kombinationen og integrationen af ord og musik stimulerer fortolkeren til at finde ikoniske aspekter i teksten og til at blive klar over de konventionelle sider af musikken.

Hvorvidt, det er relevant at tale om kombinationen og integrationen af medier, er altså et spørgsmål om grad: Medier som deler meget få eller ingen modi, såsom musik og visuel litteratur, kan kun kombineres eller svagt integreres,<sup>44</sup> hvorimod medier, som har mange modi til fælles kan være tæt integrerede. Faktisk kan man helt sikkert sige, at medier, som består af mange forskellige modi på en måde er 'integrerede' eller endog 'blandede' allerede som 'isolerede' medier, sådan som Mitchell fremhæver.<sup>45</sup> Det er imidlertid bydende nødvendigt at bemærke, at ethvert medium er modalt 'blandet' på en måde, som er mere eller mindre enestående, og som tillader forskellige slags intermediale blandinger med andre medier, der består af anderledes modale kombinationer.<sup>46</sup>

Hvorvidt det giver mening at tale om mediering eller transformering af medier er ligeledes et spørgsmål om grad. For at forstå dette rigtigt, må begrebet *teknisk medium*, som jeg allerede har brugt tentativt, diskuteres yderligere. Jeg definerer et teknisk medium som ethvert objekt, fysisk fænomen eller krop, som medierer, i betydningen 'realiserer' eller 'udstiller' basale og kvalificerede medier.<sup>47</sup> Således betragtet er papir et teknisk medium, eftersom det kan mediere skrevne ord, hvorimod en kuglepen, som kun kan producere og ikke udstille skrevne ord, ikke er et teknisk medium. En guitar, derimod, som både kan producere og på samme tid realisere musikalsk lyd, kan også siges at være et teknisk medium, hvis man fokuserer på dens lyd-realiserende aspekter.<sup>48</sup> Basale og kvalificerede medier kan kun eksistere som idéer uden tekniske medier. Et teknisk medium kan altså beskrives som en realiserende 'form', mens basale og kvalificerede medier er det latente 'indhold'. Den afgørende forbindelse mellem mediernes 'form' og 'indhold' findes i forholdet mellem det tekniske medium og den materielle modalitet: Et mediums materielle modalitet består af en latent fysisk grænseflade, som kan realiseres til aktuelle manifestationer gennem de tekniske medier.

Som alle relationer mellem form og indhold er forholdet mellem tekniske medier og den materielle modalitet meget tæt: Man kan og skal skelne teoretisk, men i praksis kan de to ikke adskilles. For eksempel består en skulpturs materielle modalitet af (en idé om) udbygget, som regel massiv materialitet, som kan realiseres af tekniske medier såsom bronze,



sten eller gips. Som abstrakt begreb er skulptur ikke forbundet med særlige tekniske medier. Virkelige skulpturer er imidlertid altid nødvendigvis realiseret af bestemte tekniske medier som eksempelvis metal eller plastik. Når man taler om medier, er mange aspekter således involveret: 'et medium' kan både betyde et basalt eller et kvalificeret medium med latente kvaliteter og en specifik realisering af et basalt eller kvalificeret medium i et bestemt teknisk medium. Vi siger som regel, at både 'skulptur' og 'en skulptur' er medier, selvom det måske ville være mere forståeligt, hvis vi sagde, at sidstnævnte er et tilfælde af et medium eller en 'medial konfiguration' med Irina Rajewskys ord.<sup>49</sup> Intermedialitet handler altså både om abstrakte relationer mellem basale og kvalificerede medier og om forbindelser mellem, og særtræk i bestemte værker, performances og medieprodukter.

Ethvert teknisk medium kan identificeres ud fra en række basale medier, som det er i stand til at mediere: Det vil sige, de modale varianter af de fire modaliteter, som det kan mediere. Et teknisk mediums afgørende karaktertræk er dets evne til at realisere særlige materielle grænseflader og modtagerens evne til at interagere med disse grænseflader og med andre brugere af mediet, mens det tekniske mediums mere eller mindre skjulte tekniske egenskaber (den måde, det producerer og opbevarer på i bred forstand) er af underordnet interesse for så vidt angår det fremsatte begreb.<sup>50</sup>

*Massemedier* bør forstås som en form for tekniske medier, der kan tillade, eksempelvis, at 'mange folk deltager samtidigt i et eller andet betydeligt mønster i deres egne, enhedsprægede liv', som McLuhan foreslår.<sup>51</sup> Tv-apparatet er et oplysende eksempel: Det er et teknisk medium, som er i stand til at mediere en række basale medier, primært 'billeder i bevægelse', 'auditiv tekst' og 'organiseret ikke-verbal lyd', men også 'stillbilleder' og mange forskellige former for 'visuel tekst'. Der er en afgørende forskel på, om fjernsynsskærmene er i stand til at transmittere farvebilleder eller kun i sort-hvid, eftersom den sidstnævnte slags begrænser rækken af mulige grænseflader. Til gengæld har den proceduremæssige forskel mellem analoge og digitale teknologier i sig selv ingen betydning, når der fokuseres på, hvordan sanserne møder den materielle påvirkning. Computeren, et andet teknisk medium, kan mediere de samme basale medier som tv-apparatet. Den giver desuden mulighed for at interagere med de materielle grænseflader og for at kommunikere med andre computerbrugere. Orkestret er et teknisk medium, som realiserer 'organiseret ikke-verbal lyd'. Sangeren er et teknisk medium, som er i stand til at mediere både 'auditiv tekst' og organiseret ikke-verbal lyd og ikke mindst kropslig performance. Stereoudstyr er et temmelig 'rent' medium, som medierer, uden at være i stand til at producere, 'auditiv tekst' og 'organiseret ikke-verbal lyd'. Nogle tekniske medier kombinerer menneskelig og ikke-kropslig materialitet: en mand, som spiller jødeharpe, kan ses som en cyborg, der er i stand til at mediere usædvanlige sammensmeltninger af 'auditiv tekst' og 'organiseret ikke-verbal lyd'.

Ethvert teknisk medium kan således mediere særlige basale og kvalificerede medier fuldt ud, men kun delvist mediere andre medier. Basale og kvalificerede medier kan altså medieres mere eller mindre fuldstændigt og vellykket af forskellige tekniske medier. En teaterforestilling kan kun realiseres af en kombination af forskellige tekniske medier såsom eksempelvis menneskekroppe, et orkester og rekvisitter. Et tv-apparat, som medierer en spillefilm ganske fint (bortset fra skærmens størrelse), kan kun delvist mediere en teaterforestilling: teatrets komplekse fysiske grænseflade, som appellerer til mange sanser, reduceres til en flad skærm og en koncentreret lydkilde, og den ægte visuelle tredimensionelle rumlighed omformes til virtuel rumlighed. En solodans medieres udmærket af et tv-apparat, ikke særligt godt af fotografiske stillbilleder og kun i radikalt forandret form af en radio – alt afhængig af de tekniske mediers skiftende modale egenskaber. Kvalificerede medier kan naturligvis blive medieret mange gange af en række tekniske medier, hvilket kan kaldes *remediering*.<sup>52</sup>

Nogle begreber, må vi huske, vakler på en lettere forvirrende måde mellem at betegne tekniske og kvalificerede medier. Vi har allerede bemærket, at 'filmkunst' ikke blev til filmkunst i en kvalificeret betydning i det øjeblik, teknologien blev opfundet. Begrebet 'fotograf', som jeg lige før brugte til temmelig vagt at betegne et teknisk medium, er også betegnelsen for et kvalificeret medium, som faktisk er blevet medieret af mange forskellige tekniske medier op gennem historien. Kameraer er tekniske produktionsapparater (med evnen til at registrere lys kemisk eller fysisk), som kan siges at være mere eller mindre fjernt forbundet med tekniske medier med skiftende egenskaber som for eksempel forsøvede kobberplader, fotografisk papir eller en skærm (en computerskærm eller et display på selve kameraet).

Visse tekniske medier kan mediere basale eller kvalificerede medier, som kan *repræsentere* andre tekniske medier, hvilket for eksempel er tilfældet, når vi ser en bog eller en dansende krop på fjernsynsskærmen. Jeg vil dog ikke sige, at et teknisk medium som sådan kan medieres af et andet teknisk medium. Det tekniske medium, en krop, kan repræsenteres på fjernsynsskærmen, men det er snarere det kvalificerede medium dans, som bliver medieret. At se et billede af en bog på skærmen har ligeledes meget lidt til fælles med det at interagere med en virkelig bog, eftersom det tekniske medium bogen ikke bliver medieret. De basale medier, som en bog kan mediere – bestemte slags visuelle tekster og stillbilleder – kan dog også medieres ganske udmærket af fjernsynsskærmen. At se dele af en bog i et fjernsynsprogram kan altså beskrives som at se repræsentationen af det tekniske medium 'bog', som medierer visse basale medier, som faktisk også bliver medierede af det tekniske medium 'tv-apparatet'. Eller sagt mere direkte; det tekniske medium 'tv-apparat' medierer det kvalificerede medium 'fjernsynsprogram', som repræsenterer det tekniske medium 'bog', som medierer det basale medium (visuel, verbal, statisk) 'tekst'. Sætter man et par

forbindelsesled i kæden i parentes, kan man også med rette sige, at det tekniske medium 'tv-apparat' medierer det basale medium (visuel, verbal, statisk) 'tekst'.

Det er således vigtigt at forstå, at mediering og repræsentation er tæt forbundne med hinanden og dog forskellige. *Mediering* er et forhold mellem tekniske medier og basale eller kvalificerede medier, mens *repræsentation* (i denne sammenhæng) er et forhold mellem basale og kvalificerede medier og det, de betyder (hvilket kan være næsten alt, inklusive tekniske medier og andre kvalificerede medier). Spørgsmålet om repræsentation hører altså til i den semiotiske modalitet, som blot er ét af de mange aspekter af medier og mediering. Af og til, når medieringsprocessen går meget glat, det vil sige, når de materielle, sensoriske og spatiotemporale modaliteter ikke forårsager nogen gnidninger i den medierende proces, synes repræsentation og mediering at komme meget tæt på hinanden: Et fotografi af et landskabsmaleri er helt klart et spørgsmål om mediering, og når man bliver spurgt om, hvad fotografiet forestiller, er man fristet til at sige 'et landskab' selvom det faktisk fremstiller 'et maleri': fotografiet medierer et maleri, som repræsenterer et landskab. For at gå endnu mere i detaljer: Det tekniske fotografiske medium, for eksempel fotografisk papir, medierer det kvalificerede medium fotografi, som repræsenterer det tekniske medium som er en farvet overflade, som medierer det kvalificerede medium, lad os sige et oliemaleri, som repræsenterer et landskab. Det er uden tvivl nemmere, og ofte tilstrækkeligt, blot at sige, at det fotografiske billede repræsenterer et landskab, men når man kæmper med spørgsmål om intermedialitet er der ingen genvej!<sup>53</sup>

Forholdet mellem tekniske medier og basale medier er altså bestemt af, hvorvidt de tekniske medier er i stand til, eller ikke er i stand til, at mediere visse af modaliteternes modi. Et vigtigt aspekt af forholdet mellem tekniske medier og kvalificerede medier handler derfor om, hvorvidt tekniske medier *også* er egnede til at realisere de kvalificerende aspekter, som ligger i de æstetiske og kommunikative kendetegn. Som tidligere nævnt er alle kvalificerede medier karakteriseret ved deres oprindelse, afgrænsning og anvendelse under bestemte historiske, kulturelle og sociale omstændigheder (det *kontekstuelle kvalificerende aspekt*). Eftersom eksistensen af specifikke tekniske medier er et essentielt aspekt ved ethvert historisk øjeblik og ethvert kulturelt rum, er alle kvalificerede medier (kvalificerede *ideer* om medier) mere eller mindre determinerede af de specifikke tekniske medier (realiseringer af medialitet). Nogle kvalificerede medier er faktisk grundlæggende forbundet med tekniske medier, som ikke kan erstattes. Tekniske medier spiller således uundgåeligt en vigtig rolle i udformningen af de kvalificerede mediers karakteristiske æstetiske og kommunikative kvaliteter (det *operationelt kvalificerende aspekt*). Oliemaling kan beskrives som et kvalificeret medium, der er kendetegnet, ikke blot ved bestemte modi, men også ved unikke æstetiske kvaliteter forbundet med det tekniske medium oliefarve, som blev opfundet og udviklet på et bestemt tidspunkt i en bestemt kulturel kontekst. På samme måde er kvalificerede

medietyper såsom computerspil utænkelige uden det nyligt opfundne tekniske medium, som tillader avanceret interaktion med den fremstillede grænseflade.

Når medieringen af basale og kvalificerede medier gennem tekniske medier begrænses af de tekniske mediers modale egenskaber, eller når de tekniske medier tillader modal ekspansion, det vil sige, når *medieringen* medfører mere eller mindre radikale *modale ændringer*, kan processen snarere beskrives som *transformering*. En solodans, som bliver medieret af en radio, transformeres drastisk af medieringen. Jeg kan komme i tanke om to måder at udføre en sådan mediering på: Enten omformes dansen til en auditiv tekst eller til organiseret ikke-verbal lyd. I begge tilfælde erstattes danserens krop, som ellers anses for at være en væsentlig del af dansen, af lydølger, og den visuelle modus erstattes af en auditiv modus. I det tilfælde, at en dans omformes til en auditiv tekst, bliver det spatiotemporale yderligere reduceret til en primært tidslig modus og måske allervigtigst bliver den ikoniske modus omformet til en symbolsk modus.

Et andet eksempel på potentielt radikal mediering er, at det kvalificerede medium fotografi bliver medieret af en bog. Igen kan jeg komme i tanke om mindst to måder, hvorpå man kan mediere fotografi ved hjælp af det tekniske medium bogen. Hvis det reproduceres som billede, er bogen et ideelt teknisk medium til at mediere et fotografi og bestemt også andre stillbilleder, eftersom bogen praktisk talt overhovedet ikke fremkommer med nogen modale begrænsninger sammenlignet med, hvordan fotografi normalt fremstilles. Faktisk må bogen ses som et af de tekniske medier, der oprindeligt bestemte fotografiets kvalificerende aspekter. Hvis fotografiet imidlertid medieres som en verbal beskrivelse, giver bogen mulighed for en glat mediering af visuelle tekster. Den visuelle tekst er dog i sig selv en radikal omformning af fotografiet: Det primært ikoniske og indeksikalske stillbilledes todimensionelle rumlighed (som involverer virtuel dybde) er blevet omformet til todimensionel rumlighed der, på grund af den visuelle teksts hovedsagligt symbolske karakter, også indbefatter et tidsligt aspekt i form af fikseret sekventialitet.

Det er således ikke nødvendigvis det tekniske medium, som 'tvinger' transformeringen igennem. Ekfrase er for eksempel del af en generel sædvane for at omforme basale og kvalificerede medier til andre basale og kvalificerede medier, hvilket af og til skyldes de tekniske mediers modale begrænsninger (som når en fodboldkamp bliver dækket i radioen) og af og til æstetiske eller kommunikative valg om at udnytte de modale muligheder (som når en verbal fortælling omformes til et symfonisk digt, eller når en film omformes til et computerspil). Den klassiske ekfrase, et digt som beskriver et maleri, er kendetegnet ved en særlig form for medial transformering: det faktuelle rum og den virtuelle tid, som knytter sig til maleriets visuelle ikonicitet, bliver omformet til det virtuelle rum, der er forbundet med digtets sekventielt arrangerede symbolske tegn.<sup>54</sup>

Der er naturligvis mange former for intermediale transformeringer.<sup>55</sup> Af og til involverer disse temmelig klare og fuldstændige relationer mellem specifikke kunstværker eller medieproduktioner, som når en bestemt avisartikel er tydeligt genkendelig i internetversionen (om end med færre ord og tilføjede animationer og hyperlinks), eller når en bestemt roman kan identificeres som forlægget for en film (selvom fortællingen er blevet forkortet og visuelle og ikoniske kvaliteter er blevet tilføjet). Andre gange er det snarere et spørgsmål om mindre afgrænsede og fragmentariske træk af medier, som bevæger sig mellem modi og medietyper, som når musikalsk form spores i en novelle, eller når visuelle træk forbundet med tegneserier synes at have fundet vej til filmens billeder i bevægelse.

I sin bog *Intermedialität* arbejder Irina O. Rajewsky, på forskellige distinktionsniveauer, med tre begreber, som jeg finder relevante, når man diskuterer transformering af medier: transmedialitet (*Transmedialität*, fænomener som ikke er mediespecifikke, såsom parodi), medial udskiftning (*Medienwechsel*, omformning af medier såsom bearbejdning) og intermediale referencer (*intermediale Bezüge*, for eksempel narrativisering af musik eller musikalisering af fiktion).<sup>56</sup> Disse sondringer har været så længe, man ikke tvinger dem igennem. I praksis står det dog ikke altid klart, hvornår et medium faktisk er en særskilt transformering af et andet medium, præcist hvornår nogle af de slørede mediegrænser er blevet overskredet eller hvilke træk, som kan betragtes som tilhørende henholdsvis det ene og det andet medium. Intermediale transformeringer kan kun delvist beskrives som en fast gruppe af relationer mellem medierne. I sidste ende er det et spørgsmål om hermeneutik: Når man finder spor af et andet medium, uanset om det er et basalt eller et specifikt kvalificeret medium, giver det nogle gange mening at sige, at det første medium er meget genkendeligt og at det er blevet omformet af det andet medium. Andre gange, hvis forbindelsen synes mere spinkel, vil man måske foretrække at sige, at det ene medium simpelthen henviser til det andet. Den eneste måde at afgøre, hvorvidt der er tale om 'stærk' transformering eller 'svag' henvisning, er at fortolke. Faktisk giver det endog mening at tale om transformering af fiktive medier. Der er ingen grundlæggende forskel mellem beskrivelser af eksempelvis et eksisterende fotografi og et ikke-eksisterende fotografi. Til tider er det vigtigste slet ikke at fastslå den retning, som transformeringen sker i, og den specifikke relation mellem to bestemte medier, men snarere at sammenligne træk, strukturer og former for betydning, som kan findes i mange kvalificerede medier inden for en bestemt historisk kontekst, eller som overskrider historiske og sociale grænser, hvor de er i 'omløb' uden at være endeligt forbundet med det ene eller det andet medium. Sådanne transmediale fænomener forstås bedst ved hjælp af transmediale idéer og forestillinger.<sup>57</sup>

### **Hvad er konklusionen?**

Udgangspunktet for dette essay var den enkle idé, at hvis begrebet *medium* ikke præciseres, kan begrebet *intermedialitet* ikke forstås ordentligt. Medier må ses som værende både ens og

## Mediernes modaliteter

forskellige, og begrebet *multimodalitet* kan bruges til at beskrive på en ret stringent måde, hvad de mange ligheder og forskelle er. Der er fire *modaliteter*, som ligger til grund for alle tænkelige medier, men hver modalitet rummer adskillige modi, som varierer fra medium til medium. Modaliteternes modi er ikke altid nemt påviselige egenskaber. De skal snarere findes på en skala fra det materielle til det perceptuelle og det konceptuelle. At forstå mediernes modale kvaliteter er ikke et spørgsmål om simpel iagttagelse: Det indebærer også erkendelse og fortolkning.

<i>Modalitet</i>	<i>Hvad modaliteten er</i>	<i>Modalitetens vigtigste modi</i>
Materiel modalitet	Mediets latente fysiske grænseflade; hvor sanserne møder indvirkningen af det materielle.	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Menneskekroppe</li> <li>▪ Anden afgrænset materialitet</li> <li>▪ Ikke afgrænset materialitet</li> </ul>
Sensorisk modalitet	Den fysiske og mentale opfattelse af mediets grænseflade gennem sanserne	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Synet</li> <li>▪ Hørelsen</li> <li>▪ Følesansen</li> <li>▪ Smagssansen</li> <li>▪ Lugtesansen</li> </ul>
Spatiotemporal modalitet	Den sensoriske perceptions strukturering af den materielle grænseflade til oplevelser og opfattelser af rum og tid	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Rum manifesteret i den materielle grænseflade</li> <li>▪ Kognitivt rum (altid nærværende)</li> <li>▪ Virtuelt rum</li> <li>▪ Tid manifesteret i den materielle grænseflade</li> <li>▪ Perceptuel tid (altid nærværende)</li> <li>▪ Virtuel tid</li> </ul>
Semiotisk modalitet	Betydningsdannelse i det spatiotemporal opfattede medium gennem forskellige former for tænkning og tegnfortolkning	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Konvention (symbolske tegn)</li> <li>▪ Lighed (ikoniske tegn)</li> <li>▪ Kontiguitet (indeksikalske tegn)</li> </ul>

*Figur 1: Mediernes modaliteter og modi*

Modellen til forståelse af intermediale relationer, som præsenteres her, går nedefra og op. I

stedet for at følge den sædvanlige metode og begynde med et lille udvalg af etablerede medier og deres indbyrdes forhold, starter den med de modaliteter og modi, som er fælles for alle medier. Relationerne mellem de fire modaliteter og de modi, som det er nemmest at opspore, illustreres i figur 1. Ud over modaliteterne må to *kvalificerende aspekter* tages i betragtning for at forstå begrebet medium. Det *konceptuelt kvalificerende aspekt* er oprindelsen, afgrænsningen og anvendelsen af medier under bestemte historiske, kulturelle og sociale omstændigheder. Det *operationelt kvalificerende aspekt* er mediers æstetiske og kommunikative kendetegn. Det, jeg foreslår at kalde *basale medier*, defineres ved de fire modaliteter, hvorimod *kvalificerede medier* defineres ved de fire modaliteter og de to kvalificerende aspekter. Alle kvalificerede medier er baserede på ét eller flere basale medier.

Således kan intermediale relationer findes både blandt basale og kvalificerede medier. Intermediale relationer indbefatter altså både modale relationer og kvalificerede relationer baseret på konventioner og en række omstændigheder under historisk forandring. Ydermere handler intermedialitet både om basale og kvalificerede medier som sådan og om specifikke værker og performances. Intermediale relationer har været kategoriseret gennem mange komplicerede systemer, men til denne artikels formål finder jeg det tilstrækkeligt at skelne mellem to hovedtyper, som hver består af en lang række sammenblandede varianter: på den ene side, *kombination og integration* af medier og, på den anden side, *mediering og transformering* af medier. Alt afhængigt af deres modale karakter og til en vis grad også af deres kvalificerende egenskaber, kan medier både kombineres temmelig løst og integreres tæt. Medier, som består af mange modi, er på en måde 'integrerede' i sig selv.

Basale og kvalificerede medier må forstås som abstraktioner, der har brug for *tekniske medier* for at blive realiserede materielt. Den materielle modalitet er den latente, fysiske grænseflade for en type medium, som kan realiseres til aktuelle manifestationer gennem tekniske medier. Forholdet mellem tekniske medier og basale medier er således i høj grad et spørgsmål om, hvorvidt de tekniske medier er i stand til at mediere bestemte modi, og alle tekniske medier må defineres i forhold til den række af basale medier, som de er i stand til at mediere. Når mediering involverer mere eller mindre radikale modale ændringer, kan man sige, at det indbefatter transformering.

Der er uden tvivl andre former for intermediale relationer, som ikke har fundet vej ind i min model, men som måske kan passe ind i den. For eksempel kan relationerne mellem forskellige tekniske medier uanset deres medierede 'indhold' ganske udmærket beskrives delvist som modale forskelle. De mange abstrakte eksempler på karakteristikkere af medier og intermediale relationer, som jeg kort har bragt op, kan naturligvis have gennemtvunget nogle ret bratte forenklinger, men min pointe har ikke så meget været at afgrænse bestemte medier og specifikke intermediale relationer, som at bidrage med en model og en elementær metode til sådanne forehavender.

## Mediernes modaliteter

Hvad er et medium? Forvirringen omkring dette spørgsmål, og den uforenelighed, som findes blandt mange af de fremsatte svar, er i høj grad forårsaget, tror jeg, af de forskellige forskere og forskningstraditioners skiftende tilgange. Tekniske aspekter såvel som modale og kvalificerende aspekter er blevet fremhævet på forskellige, og ofte ekskluderende måder i forsøget på at finde en smal og derfor effektivt operativ definition af mediebegrebet.<sup>58</sup> Et alternativ har været at læne sig op ad mediebegreber, som er åbne og tankevækkende, men svære at håndtere i sammenhæng med intermedialitet. Fordelen ved snarere at se et medium som et kompleks bestående af indbyrdes forbundne facetter – det tekniske, det modale og det kvalificerende aspekt – er, at sådan en opfattelse sætter visse grænser samtidig med, at den indarbejder de fleste af de nuværende opfattelser af medialitet.

Hvad er multimodalitet? At sige at et medium er multimodalt, hvis det forbinder eksempelvis massiv materialitet, visualitet, rumlighed og ikonicitet, er en truisme, eftersom der simpelthen ikke er nogen medier, som ikke realiseres af mindst ét modus i hver modalitet. Multimodalitet i en mere kvalificeret betydning må derfor betyde, at et medium indbefatter mange modi inden for den samme modalitet. Alle medier er imidlertid i det mindste en smule multimodale hvad angår den spatiotemporale og den semiotiske modalitet. Det kan således fremføres, at multimodalitet for en stor del handler om virkeligt at iagttage og fremhæve mediernes meget almindelige og fuldkomne normale multimodale kendetegn. Multimodalitet er så afgjort et meget almindeligt fænomen, som også kan studeres uden for en mediesammenhæng.

Hvad er så intermedialitet? De mange mulige intermediale relationer inden for og mellem medier er indtil videre blevet diskuteret i nogen grad, og det står klart, tror jeg, at intermedialitet er et begreb, som ikke kan forstås uden begreberne om modalitet, modus og multimodalitet. Intermedialitet kan måske beskrives som 'intermodale relationer i medier' eller 'medie intermultimodalitet'. Jeg regner ikke med, at disse frygtelige betegnelser vinder almindeligt bifald, men jeg tror, at det giver mening at se intermedialitet som en gruppe af relationer mellem medier som altid er mere eller mindre multimodale.

Jeg har tøvet med at beskrive bestemte typer af medier som intermediale 'i sig selv'. Mange medier, hvis ikke alle, er helt bestemt multimodale 'i sig selv', men når man også tager mediernes kvalificerende aspekter i betragtning, bliver tingene mere komplicerede. Medier, som er karakteriserede ved en høj grad af multimodalitet kan måske siges at være intermediale i sig selv i den betydning, at bestemte modale 'grænser' bliver overskredet. Teater og computerspil, to eksempler på stærkt multimodale medier, bliver imidlertid konventionelt forstået og ganske udmærket defineret som kvalificerede medier, så i den forstand er de sammenhængende medier snarere end eksempler på udtalte intermediale overskridelser af konventionelle grænser. Det på trods af, at de måske kan siges at smelte en mangfoldighed af kvalificerede medier sammen, som også eksisterer hver for sig; som



for eksempel musik. Det er således nødvendigt at anerkende, at kvalificerede medier er konventionelt afgrænsede, men man må også indse, at afgrænsninger af kvalificerede medier i sig selv skaber komplekse netværk af konventionelle mediegrænser. Alle kvalificerede medier overlapper hinanden, og nogle kvalificerede medier er fuldstændig omspændt af andre konventionelle medier. Derfor er man faktisk ikke hjulpet stort af idéen om, at intermedialitet er overskridelsen af konventionelle mediegrænser.

Pointen er, at både multimodalitet og intermedialitet findes alle steder. Således kan man sige at *alting* er intermedialt og multimodalt, hvilket så afgjort er sandt på sin vis, men det fører måske farligt tæt på at sige, at *intet* er intermedialt eller multimodalt. I lyset af, at kvalificerede medier er enheder i forandring, finder jeg det stadig mest udbytterigt at holde fast i idéen om, at al 'medialitet' involverer 'intermedialitet'. Jeg tror ikke, at det er nødvendigt eller endog muligt at afgrænse en bestemt samling af intermediale værker eller en gruppe af faste relationer mellem medier, selvom jeg finder mange af de videnskabelige systemer over intermediale 'værker' og 'relationer' ganske værdifulde.<sup>59</sup> Naturligvis er det væsentligt at diskutere, hvilke medier og hvilke relationer mellem medier, som kan have særlig relevans for et intermedialt perspektiv, men jeg tror ikke, at det giver mening at forsøge at etablere klare grænser – de er dømt til at blive overskredet. Hvem ville i dag drømme om at fastslå de præcise afgrænsninger for 'kunst' eller endog 'visuel kunst' for at fastsætte kunsthistorikernes forskningsområde? Hvem ville ønske snævert at definere de genstande, som er knyttet til 'populærkulturen', for at udvælge passende genstande til fortolkning for eksempelvis kulturstudier? Beskaffenheden af intermediale relationer, som de er beskrevet her, er således kun tilsyneladende præcis, og man må indse, at de kun kan defineres til en vis grad. Intermedial analyse kan ikke leve uden sin tvillingsøster, intermedial fortolkning. Intermedialitet handler således så afgjort om bestemte intermediale relationer, men det handler også, og måske først og fremmest, om at *studere* alle former for medier med en høj grad af opmærksomhed rettet mod mediernes modaliteter og de afgørende modale forskelle og ligheder mellem medier. Det, som gør intermediale studier vigtige, er at de giver en indsigt i *alle* mediers mediale beskaffenhed, ikke blot et udvalg af perifere medier.<sup>60</sup> Genstandene for intermediale studier kan udmærket være for eksempel medier, der er blevet kategoriserede som 'intermediale' i sig selv, men det kan også være dem, som har været betragtet som 'normale' medier. Studiernes udfald afhænger ikke så meget af genstandsfeltet som af den måde, hvorpå studierne udføres. Nogle studier af mønsterdigtning eller aviser kan være fuldstændigt blottede for intermedial relevans, mens andre studier af nedskrevne prosatekster eller fotografier kan være bristefærdige af intermediale perspektiver.

*Oversat af Sara Tanderup*

## Slutnoter

- 1) G. E. Lessing (1984) *Laokoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, oversat og med indledning og noter af E. A. McCormick (Baltimore MD og London: Johns Hopkins University Press). Lessing fremfører, at digteren kan behandle 'to former for væren og handlen, synlig og usynlig', hvorimod 'alting er synligt' i maleriet (pp. 66, 76). Det er ganske givet problematisk at foreslå, at maleri ikke kan forholde sig til det 'usynlige', men for Lessing er langt det vigtigste at være normativ snarere end deskriptiv: den gode digter bør ikke forholde sig til det synlige, med mindre det er indskrevet i tiden gennem *handling*, mens den gode maler ikke bør arbejde med *handling* overhovedet, men kun med synlige *objekter*, der ikke er indskrevet i tiden. Faktisk fremfører han et sted, at 'tegn, som eksisterer i rummet, kan kun fremstille objekter, der som helheder eller i enkeltdele eksisterer side om side, mens tegn, der følger efter hinanden, kun kan fremstille objekter, der som helheder eller i enkeltdele følger efter hinanden', hvilket lyder meget nøje afgrænset, men hans konklusion forholder sig til digterkunsten og malerkunstens 'sande subjekter' (p. 78). I resten af essayet henviser han konstant til eksempler på eksempelvis lyrik, der beskriver statiske objekter, hvilket naturligvis er fuldt ud muligt, men ikke anbefalelsesværdigt ifølge Lessing. (p. 85). En filosof som Susanne K. Langer er langt mere konsekvent, når det gælder om at opretholde holdbare grænser mellem kunstarterne. Se S. K. Langer (1957) 'Deceptive Analogies: Specious and Real Relationships among the Arts', *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures* (New York: Charles Scribner's Sons), pp. 75-89.
- 2) Jf. for eksempel Jörg Helbig's nylige taksonomi over intra-, inter-, trans- og multimediale relationer i J. Helbig (2008) 'Intermedialität – eine spezifische Form des Medienkontakts oder globaler Oberbegriff? Neue Überlegungen zur Systematik intersemiotischer Beziehungen' i J.E. Müller (red.) *Media Encounters and Media Theories* (Münster: Nodus Publikationen). Den fungerer ganske godt som en meget løselig model og den er repræsentativ for 'interart' traditionen, hvor medier ses som mere eller mindre adskilte enheder. Dens værdi bliver dog alvorligt reduceret på grund af forestillingen om, at medier kan forstås som 'særskilte tegnsystemer' (p. 83) med fikserede 'mediegrænser' (p. 79), idet ethvert medium har en 'medial overflade' (p. 85). Jf. også Axel Englund's kritiske diskussion af 'topografiske' måder at definere og afgrænse medier på i Axel Englund (2010): 'Intermedial Topography and Metaphorical Interaction' i L. Elleström (red.) *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, (London og New York, Palgrave Macmillan).
- 3) Se det meget omfattende overblik over udviklingen af forskningsfeltet intermediale studier i C. Clüver (2007) 'Intermediality and Interarts Studies' i J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn og H. Führer (red.) *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality* (Lund: Intermedia Studies Press), pp. 19-37. Irina Rajewskys overblik over feltet, med udgangspunkt i sammenlignende litteraturstudier og medievidenskab, er ligeledes værdifuldt: I. O. Rajewsky (2008) 'Intermedialität' und *remediation*: Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung' i J. Paech og J. Schröter (red.) *Intermedialität Analog/Digital: Theorien – Methoden – Analysen* (München: Wilhelm Fink), pp. 47-60. Mange studier i 'intermedialitet' er faktisk snarere studier i 'interartialitet', både i forhold til den teoretiske ramme og selve undersøgelsesobjekterne, som eksempelvis T. Eichner og U. Blechmann (red.) (1994) *Intermedialität: Vom Bild zum Text* (Bielefeld: Aisthesis Verlag) og W. Wolf (1999) *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* (Amsterdam og Atlanta, GA: Rodopi).
- 4) Mikko Lehtonen, som argumenterer veloplagt for at indføre et intermedialitetsperspektiv i kulturstudier, har dog udgivet en artikel i et tidsskrift for medie- og kommunikationsstudier, hvor idéerne om multimodalitet og intermedialitet kombineres: M. Lehtonen (2001) 'On No Man's Land: Theses on Intermediality', *Nordicom Review* 22, 71-83. Lehtonen er ikke opmærksom på den forskningstradition inden for intermedialitet, som beskrives af Clüver, hvorfor han mere eller mindre må opfinde emnet selv. Selvom han bruger begreberne på en anderledes måde end jeg foreslår i denne artikel, beskriver han forholdet mellem multimodalitet og intermedialitet meget præcist: 'multimodalitet karakteriserer altid et medium ad gangen. Intermedialitet handler endnu en gang om forholdene mellem multimodale medier' (p. 75). Lehtonen er ikke den eneste, som har opfundet intermedialitet på ny. Se for eksempel L. M. Semali og A. W. Pailliotet (red.) (1999) *Intermediality: The Teachers' Handbook of Critical Media Literacy* (Boulder CO og Oxford: Westview Press), hvor medieforståelse diskuteres som intermedialitet uden viden om de eksisterende forskningsfelter inden for intermedialitet og multimodalitet.
- 5) Se S. Moser (2007) 'Iconicity in Multimedia Performance: Laurie Anderson's *White Lily*' i E. Tabakowska, C. Ljungberg og O. Fischer (red.) *Insistent Images, i Iconicity in Language and Literature* 5 (Amsterdam: John Benjamins), p. 323. I et andet essay, S. Moser (2007) 'Media

Modes of Poetic Reception: Reading Lyrics Versus Listening to Songs', *Poetics* 35, 277-300, bruger forfatteren begreberne 'modalitet' og 'modus' på en fuldkommen forståelig, men ikke systematisk måde: 'det poetiske sprogs modaliteter (trykt tekst/sang) og tilsvarende modi for reception (læsning/lytten)' (p. 278); sangtekster forekommer i forskellige mediemodaliteter, nemlig mundtlig... trykt... og audiovisuel' (p. 278) og så videre. Den 'intermediale praksis' som er knyttet til populære sange påstås at udføre og legemliggøre 'samspillet og integrationen af mundtlige, skriftlige og audiovisuelle former for lingvistisk kommunikation' (p. 283).

- 6) M. McLuhan (1994) *Understanding Media: The Extensions of Man*, med indledning af Lewis H. Lapham (Cambridge MA og London: MIT Press), p. 24.
- 7) Jf. B. Granström, D. House og I. Karlsson (red.) (2002) *Multimodality in Language and Speech Systems* (Dordrecht, Boston MA og London: Kluwer Academic Publishers). I redaktørernes indledning fremføres det, at multimodalitet essentielt er 'anvendelsen af to eller flere af de fem sanser i forbindelse med udveksling af information' (p. 1). I mange af bogens artikler forstås modaliteter imidlertid også som gestik, tale, skrift og så videre. I et af dem, N. O. Bernsen (2002) 'Multimodality in Language and Speech Systems: From Theory to Design Support Tool', bliver et *medium* afgrænset til 'den fysiske realisering af information præsenteret på grænsefladen mellem menneske og system', hvilket i realiteten betyder, at medierne defineres af de 'sensoriske modaliteter' (p. 94).
- 8) G. Kress og T. van Leeuwen (2001) *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication* (London: Hodder Arnold), pp. vii, 3, 20, 22, 25, 28, 67, 80; G. Kress og T. van Leeuwen (2006) *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, 2. Udg. (London og New York, Routledge), pp. 46, 113, 177, 214. Trods påstand om systematisk analyse bliver den grundlæggende idé om multimodalitet stadig afgrænset ret tilfældigt af forskere, som følger Kress og van Leeuwen, for eksempel J. A. Bateman (2008) *Multimodality and Genre: A Foundation for the Systemic Analysis of Multimodal Documents* (Basingstoke og New York: Palgrave Macmillan), der regner modi såsom tekst, billede, diagram, det visuelle, det rumlige og det verbale for at bidrage til multimodalitet (p. 17) på trods af, at disse overlappende modi aldrig er klart forbundet med hinanden hvad angår semiotiske, sensoriske eller spatiotemporale aspekter.
- 9) I W. J. T. Mitchell (1986) *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago og London: University of Chicago Press), er de grundlæggende og meget traditionelle dikotomier tekst/billede, sproglig/billedlig og poesi/maleri. Dette er forståeligt i lyset af den historiske tradition, som han kæmper med, men man må hinsides disse dikotomier for fuldt ud at forstå lighederne mellem medier. Ved hele tiden at forstærke disse dikotomier gennem figuren *paragone* ('kampen' mellem kunstarterne), hvilket naturligvis er nødvendig for at opnå den *historiske* forståelse af de kulturelt konstruerede forskelle mellem poesi og maleri (hvilket synes at være Mitchells vigtigste mål), genetablerer han på en måde de forskelle, som han samtidigt dekonstruerer på et ahistorisk plan. I M. Bal (1991) *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition* (Cambridge: Cambridge University Press), demonstrerer forfatteren godt og overbevisende, at 'ord' og 'billede' er indbyrdes forbundne og integrerede på komplekse måder, men hun arbejder fortsat med dikotomien 'verbal/visuel' på trods af de to begrebsmodale uforenelighed (det verbale og det visuelle kan ikke forstås som mediespecifikke kendetegn).
- 10) Jf. den detaljerede og ofte oplysende sammenligning af litteratur og musik i W. Wolf (1999) *The Musicalization of Fiction*, og den fremragende sammenligning af fiktiv prosa og fiktive film i C. Johansson (2008) *Mimetisk syskonskap: En representationsteoretisk undersøgning av relationen mellem fiktionsprosa-fiktionsfilm*, Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis).
- 11) En vigtig tidlig tænker, som så tingene mere klart end de fleste, var Moses Mendelssohn. I 'On the Main Principles of the Fine Arts and Sciences' [Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften, 1757] oversat af D. O. Dahlstrom, i D. O. Dahlstrom (red.) (1997) *Philosophical Writings* (Cambridge: Cambridge University Press), opbygger Mendelssohn en typologi ved hjælp af distinktioner såsom 'naturlige' over for 'arbitrære' tegn, 'høresansen' over for 'synssansen' og tegn, der fremstilles 'efter hinanden', over for 'ved siden af hinanden' (pp. 177-9). Typologien er blot på et skitseplan, men den er lærerig, eftersom Mendelssohn klart indser, at grænserne mellem kunstarterne 'ofte flyder ind i hinanden' (p. 181). I moderne tid har Wendy Steiner bidraget med en af de mest nuancerede og konstruktive fremstillinger af mange af de problemer, som er knyttet til de spatiotemporale og semiotiske aspekter af sammenligning mellem kunstarterne, hvor det lykkes hende at undgå de fleste almindelige faldgruber: W. Steiner (1982) *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting* (Chicago og London, Chicago University Press). I W. J. T. Mitchell (1987) 'Going too Far with the Sister Arts' i J. A. W. Heffernan (red.) *Space, Time, Image, Sign:*

## Mediernes modaliteter

*Essays on Literature and the Visual Arts* (New York: Peter Lang), diskuterer forfatteren 'fire basale måder hvorpå vi teoretisk kan adskille tekst fra billede'. Tre af disse måder er 'perceptuel modus (øje over for øre)', 'konceptuel modus (rum over for tid)' og 'semiotisk medium (naturlige over for konventionelle tegn)'. Han argumenterer for, at 'der ikke er nogen *essential* forskel mellem poesi og maleri, det vil sige, ingen forskel, der til enhver tid er givet af mediernes indre væsen, de genstande, de repræsenterer eller den menneskelige hjernes love' (pp. 2-3). Mitchell demonstrerer ganske fint, at meget af den retorik, der angår mediale forskelle ofte præges af ideologiske overvejelser, og at der er vigtige ligheder, men han foreslår faktisk ikke, at der *ingen* forskelle er. På trods af, at det er vigtigt ikke at overdrive forskellene mellem medierne, vil jeg sige, at det er fuldt ud muligt 'at gøre teoretisk rede for disse forskelle' (p. 2), essentielle eller ej, hvilket Mitchell tvivler alvorligt på.

- 12) J. Veltruský (1981) 'Comparative Semiotics of Art' i W. Steiner (red.) *Image and Code* (Ann Arbor: Michigan Studies in the Humanities).
- 13) *Ibid.*, p. 110.
- 14) Se det oplysende kapitel 'Philosophical Classifications of the Arts' i T. Munro (1969) *The Arts and Their Interrelations*, revideret og udvidet udgave (Cleveland OH og London: Press of Case Western Reserve University), pp. 157-208).
- 15) Levende væsner har lysfølsomme, kemofølsomme, mekanofølsomme, elektrofølsomme og termofølsomme receptorer. Menneskers lysreceptorer findes i øjet, mens andre væsner har dem i huden. Vores kemoreceptorer findes i smags- og lugteorganerne, men også i visse blodkar. Mekanoreceptorer, som registrerer ændringer i forhold til position og tryk, findes i balance- og høreorganerne, og vi har også mekanoreceptorer i huden, som registrerer berøring, pres og vibrationer. Ligeledes er elektro- og termoreceptorer placeret forskellige steder i kroppen.
- 16) Disse sansorganer består dog ikke blot af fem forskellige slags receptorer. Både lugte- og smagsorganerne består af kemoreceptorer og huden består af både mekanoreceptorer og termoreceptorer. Desuden arbejder sansorganerne og de forskellige slags receptorer ikke isoleret. Høj lyd kan for eksempel både høres og føles af hele kroppen, selvom mennesker ikke har det meget følsomme ydre sansorgan, som fisk har, sidelinjen, som registrerer alle former for lyd, vibrationer og bevægelser i fiskenes omgivelser.
- 17) I. Kant (1997) *Prolegomena to any future Metaphysics that will be able to come forward as Science*, med uddrag fra '*Critique of Pure Reason*', oversat og redigeret af G. Hatfield (Cambridge: Cambridge University Press) (da. (2007) *Prologomena til enhver fremtidig metafysik, der skal kunne fremtræde som videnskab* (oversat, med noter og efterskrift af Claus Bratt Østergaard) (Helsingør: Det lille Forlag)), Prolegomena p. 35, § 10. Jf. T. Munro (1969) *The Arts and Their Interrelations*, pp. 362-3, 399-406.
- 18) Forestillingen om 'rumlig tænkning', inspireret af R. Arnheim (1969) *Visual Thinking* (Berkeley og Los Angeles CA: University of California Press) diskuteres i L. Elleström (2002) *Divine Madness: On Interpreting Literature, Music and the Visual Arts Ironically* (Lewisburg PA og London: Bucknell University Press) pp. 184-93, 219-24 og i L. Elleström (2010) 'Iconicity as Meaning Miming Meaning, and Meaning Miming Form' i M.- Beukes, J. Conradie, O. Fischer og C. Ljungenberg (red.) *Synergy, i Iconicity in Language and Literature 7* (Amsterdam: John Benjamins). Om rumlighed i musik se R. P. Morgan (1980) 'Musical Time/Musical Space' i W. J. T. Mitchell (red.) *The Language of Images* (Chicago og London: University of Chicago Press), pp. 259-70. Om rumlighed i litteratur se W. J. T. Mitchell (1980) 'Spatial Form in Literature: Toward a General Theory' i samme værk, pp. 281-6. I dette inspirerende essay ser Mitchell klart den kompleksitet, som er forbundet med det spatiotemporale, og han søger ihærdigt at pointere, at rum og tid er indbyrdes tæt forbundne. Han skelner dog ikke mellem eksempelvis 'rumlige former' og 'oplevelsen' af rumlige former, hvilket til en vis grad reducerer rækkevidden af hans argumenter.
- 19) Jf. J. Frank (1991) 'Spatial Form in Modern Literature' [1945] i *The Idea of Spatial Form* (New Brunswick og London: Rutgers University Press) pp. 5-66. Forestillingen om virtuelle verdener er sidenhen blevet udforsket i stor udstrækning inden for feltet kognitiv poetik
- 20) Se de oplysende diskussioner i J. A. W. Heffernan (1987) 'The Temporalization of Space in Wordsworth, Turner and Constable' i J. A. W. Heffernan (red.) *Space, Time, Image, Sign. Essays on Literature and the Visual Arts* (New York: Peter Lang), pp. 64-5.

- 21) Lessing anerkender, at maleri kan repræsentere kroppe, 'som, ved deres position, tillader os at formode en handling': G. E. Lessing (1984) *Laokoön*, p. 77. Han hævder faktisk klart, at 'også maleri kan efterligne handlinger, men kun ved antydninger gennem kroppe (p. 78), (hvilket synes at stå i modsætning til hans tidligere, ensidige påstand angående hvad 'tegn som eksisterer i rum kan udtrykke').
- 22) Jf. E. H. Gombrich (1980) 'Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye' i W. J. T. Mitchell (red.) *The Language of Images* (Chicago og London: University of Chicago Press), pp. 208-17.
- 23) Langer bruger begrebet 'virtuel tid' til at betegne et tidsligt aspekt i både musik og de plastiske kunstarter: Langer (1957) 'Deceptive Analogies', pp. 81-3.
- 24) Også Wendy Steiner når til den konklusion, at rum og tid 'faktisk forbinder sig til tre meget forskellige aspekter af værket' (1982, p. 50). Deres aspekter minder om, men er ikke identiske med de tre niveauer, som jeg skelner mellem. Jf. de detaljerede og højt overbevisende diskussioner i J. Levinson og P. Alperson (1991) 'What Is a Temporal Art?' *Midwest Studies in Philosophy* 16, 439-50. Levinson og Alperson konkluderer også, at der er tre primære former for tidlighed i kunstarterne.
- 25) For henvisninger til relevant forskning, se Elleström (2010) 'Iconicity as Meaning Miming Meaning, and Meaning Miming Form'.
- 26) C. Hartshorne og P. Weiss (red.) (1960) *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* bind II; Elements of Logic (Cambridge MA og London: The Belknap Press of Harvard University Press), pp. 156-73.
- 27) *Ibid.*, p. 135.
- 28) Se Elleström (2010) 'Iconicity as Meaning Miming Meaning, and Meaning Miming Form'. Jeg er klar over manglen på konsensus, ikke mindst når det gælder spørgsmålet om betydning i musik, men min pointe er, at uanset hvordan man definerer et kvalificeret mediums semiotiske karakter, må det indebære semiotiske forskelle, som i det mindste er delvist mediespecifikke. Selv hvis man ikke accepterer forestillingen om musikalsk ikonicitet, må man indrømme, at der er en grundlæggende forskel mellem den måde, hvorpå musik og eksempelvis litteratur producerer betydning.
- 29) McLuhan (1994) *Understanding Media*, pp. 8, 305.
- 30) 'Alle medier er blandede medier, som forbinder forskellige koder, diskursive konventioner, kanaler, sensoriske og kognitive modi': W. J. T. Mitchell (1994) 'Beyond Comparison: Picture, Text and Method' i *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago og London: University of Chicago Press), p. 95. 'Set med udgangspunkt i den sensoriske modalitet, er alle medier "blandede medier" og "selve forestillingen om et medium og om mediering indeholder allerede nogle blandinger af sensoriske, perceptuelle og semiotiske elementer': W. J. T. Mitchell (2005) 'There are No Visual Media', *Journal of Visual Culture* 4, pp. 257, 260. Jf. de kortere kommentarer i W. J. T. Mitchell (2005) *What does Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago og London: Chicago University Press) pp. 215, 350.
- 31) Joseph Garncarz argumenterer med rette for, at medier må betragtes, 'ikke blot som tekstuelle systemer, men som kulturelle og sociale institutioner': J. Garncarz (1998) 'Vom Varieté zum Kino: Ein Plädoyer für eine erweitertes Konzept der Intermedialität' i J. Helbig (red.) *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets* (Berlin: Erich Schmidt Verlag), p. 253.
- 32) Jeg undlader at forsøge at sige præcist, hvad 'æstetiske og kommunikative kendetegn' er. Faktisk er enhver forståelse for disse kendetegn en del af den måde, det operationelle kvalificerende aspekt fungerer på: alle forandringer i æstetiske forestillinger, og selv en afvisning af, at det giver mening at tænke æstetisk, er med til at forme de kvalificerede medier.
- 33) Jf. Wolfs definition af et medium som 'et konventionelt særskilt redskab til kommunikation, kendetegnet ikke blot ved de særlige kommunikationskanaler (eller en kanal), men også ved anvendelsen af ét eller flere semiotiske systemer, der medvirker til overførslen af kulturelle "beskeder": Wolf (1999) *The Musicalization of Fiction*, pp. 35-6.

## Mediernes modaliteter

- 34) Lessing (1984) *Laoköon*, p. 85.
- 35) Se A. Gaudreault og P. Marion (2002) 'The Cinema as a Model for the Genealogy of Media', oversat af Timoty Barnard, *Convergence* 8 (4), 12-18. Jf. eksemplet video, som først blev lanceret som et teknisk medium og så med tiden blev til et kvalificeret medium med særlige æstetiske kvaliteter som beskrevet af Y. Spielmann (2008) *Video: The Reflexive Medium*, oversat af Anja Welle og Stan Jones (Cambridge MA og London: MIT Press).
- 36) Det terminologiske problem forværrer af den skiftende brug af enslydende ord på forskellige sprog. Hajnal Király har foreslået mig, at 'movie' ville være den nærmeste betegnelse for det tekniske aspekt, og at 'cinema' [da. 'filmkunst'] ofte snarere refererer til det sociologiske, institutionelle og kulturelle, det vil sige, det kontekstuelle kvalificerende aspekt, mens 'film' er associeret med det æstetisk fuldt udviklede medium, bestemt af det operationelle kvalificerende aspekt.
- 37) I forbindelse med en diskussion om fjernsyn demonstrerer Müller, hvordan sociale, kulturelle og historiske aspekter af, hvad jeg vil kalde det kvalificerede medium fjernsyn, interagerer med æstetiske og kommunikative aspekter. Alle disse kvalificerende aspekter er udviklet et godt stykke tid efter den gradvise tilsynkomst af mediets teknologiske forudsætninger. Se J. E. Müller (2010) 'Intermediality Re-Visited: Some Reflections about Basic Principles of this *Axe de pertinence*' i L. Elleström (red.) *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, (London og New York, Palgrave Macmillan) og idem. (2008) 'Perspectives for an Intermedia History of the Social Functions of Television' i J. E. Müller (red.) *Media Encounters and Media Theories* (Münster: Nodus Publikationen), pp. 201-15. Jf. også J. E. Müller (2008) 'Intermedialität und Medienhistoriographie' i J. Peach og J. Schröter (red.) *Intermedialität Analog/Digital: Theorien – Methoden – Analysen* (München: Wilhelm Fink) pp. 31-46.
- 38) Jf. genrediskussionen i I. O. Rajewsky (2010) 'Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality' i L. Elleström (red.) *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, (London og New York, Palgrave Macmillan).
- 39) Hvis vi meget forenklet antager, at de vigtigste modi kunne isoleres til eksempelvis (menneskelige kroppe, andet afgrænset materialitet og ikke afgrænset materialitet), (se, høre og føle), (rum og tid) og (symboler, ikoner og indekser), og at disse modi kunne blandes ifølge et princip om, at der skal være mindst én modus per modalitet, og at der også kan være alle former for kombinationer af modi inden for den samme modalitet, ville det samlede antal af mulige kombinationer være  $7 \times 7 \times 3 \times 7 = 1029$ . Det ville naturligvis være latterligt at tale om 1029 eller flere typer af basale medier. Vi må acceptere, at nogle basale modale kombinationer skiller sig mere ud på et bestemt tidspunkt og at fremtiden måske byder på nye konventioner og tekniske løsninger, der gør nye basale medier synlige, såsom et basalt medium, der eksempelvis består af ikke afgrænset materialitet, der kan både ses og føles, som opfattes både som en rumlig udvidelse og et tidligt forløb, og hovedsageligt producerer ikonisk betydning. Hvis man antager, at der bliver opfundet et teknisk medium, som er i stand til at mediere sådan et basalt medium, kan man forvente at en række kvalificerede medier snart ville udvikle sig, skabe æstetiske og kommunikative konventioner og med tiden føre til, at mere eller mindre afgrænsede genrer og undergenrer opstår.
- 40) "Intermedialitet" kan derfor defineres som en særlig relation (en relation som er 'intermedial' i snæver forstand) mellem konventionelt særskilte udtryks- eller kommunikationsmedier: Wolf (1999) *The Musicalization of Fiction*, p. 37. Se også C. Ljungberg (2010) 'Intermedial Strategies in Contemporary Art or Performative Strategies in Intermedial Art' i L. Elleström (red.) *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, (London og New York, Palgrave Macmillan).
- 41) En lignende konklusion drages af Irina Rajewsky i hendes essay (2010) 'Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality'.
- 42) Jf. Hans Lunds heuristiske sondring mellem tre former for ord-billede relationer: kombination, integration og transformering i H. Lund (1992) *Text as Picture: Studies in the Literary Transformation of Pictures*, oversat af Kacka Götrick (Lewingston NY, Queenston Ontario og Lampeter UK: Edwin Mellen Press), pp. 5-9. I stedet for kombination og integration skelner Claus Clüver mellem multimedie-tekster (tekster der kan adskilles), tekster med blandede medier (svagt integrerede tekster) og intermediale tekster (fuldt ud integrerede tekster): Clüver (2007) 'Intermediality and Interarts Studies', p. 19. Wolfs skelnen mellem 'synlig' og 'tilsløret' intermedialitet svarer til dels til min skelnen mellem *kombination* og *integration* af medier og *mediering* og *transformering* af medier. Jeg finder det dog dybt problematisk at påstå, at en synligt

intermedial genstand er karakteriseret ved kvaliteter, som er 'umiddelbart synlige på overfladen', og kategorien bliver meget smal, når man begrænser 'synlig' intermedialitet til tilfælde, hvor 'mediers signifikanter er tydelige og udprægede': Wolf (1999) *The Musicalization of Fiction*, pp. 40, 50. Hvad er egentlig et multimodalt mediums *overflade*, og hvad betyder det, når man siger at et mediums signifikanter er *tydelige*? Kun hvad angår *tekniske medier*, faktiske fysiske genstande eller fænomener, er det muligt at tale om mediers synlige eller direkte sameksistens, og eftersom de fleste kvalificerede medier medieres af forskellige tekniske medier, som også forandrer sig, har sondringerne mellem synlig/tilsløret og direkte/indirekte begrænset værdi i forhold til kvalificerede medier.

- 43) Teater er således bestemt meget multimodal og det integrerer mange basale og kvalificerede medier, men det er en overdrivelse at sige, at 'teater er et hypermedium, som indarbejder alle kunstarter og medier'. Se F. Chapple og C. Kattenbelt (2006) 'Key Issues in Intermediality in Theatre and performance' i F. Chapple og C. Kattenbelt (red.) *Intermediality in Theatre and Performance* (Amsterdam og New York: Rodopi), p. 20. Jf. C. Kattenbelt (2006) 'Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality' i samme bind, p. 32.
- 44) En simpel sammenstilling involverer også nogen grad af integration. Hvis for eksempel et billede og en visuel tekst kombineres, har det betydning, hvilken af dem som er placeret oven over eller til venstre for den anden.
- 45) Mitchell forholder sig hovedsagligt til 'verbal og visuel repræsentation', som i Mitchell (1994) 'Beyond Comparison'.
- 46) I hans senere værker bliver Mitchells idé om blandede medier mere artikuleret. I Mitchell (2005) 'There are no Visual media', anerkender han direkte forskellene mellem medierne og skriver at, 'hvis alle medier er blandede medier, er de ikke alle blandede på samme måde, med samme proportionale forhold mellem elementerne' (p. 260). Dette er et vigtigt skridt mod muligheden for at skabe 'en mere nuanceret medie-taksonomi, baseret på sensoriske og semiotiske forhold' (p. 264). Relationen mellem den sensoriske og den semiotiske modalitet (i min terminologi) er dog ikke altid til at få øje på i Mitchells redegørelse. Han argumenterer for, at 'undertekster, mellemtekster, talt og musikalsk akkompagnement gjorde 'stumfilm' alt andet end stumme' (p. 258), men for mig er det ikke tydeligt på hvilken måde, undertekster og mellemtekster bryder tavsheden. Selvom man kan tage modtagerens underbevidste vokalisering i betragtning, forbliver den basale forskel mellem stumfilm og film med lyd klar, hvis ikke uomtvistelig. Hans påstand om, at fotografi er så fyldt med sprog, 'at det er svært at forestille sig hvad det ville sige at kalde det for et rent visuelt medium' (p. 260), antyder, at en bestemt form for hovedsagelig symbolsk semiosis påvirker den sensoriske opfattelse, hvilket åbenlyst ikke er tilfældet. Symbolsk sprog, som direkte kan ses eller på anden vis deduceres ud fra skærmen eller overfladen på statiske eller bevægelige billeder, har stadig sin oprindelse i det *visuelle*, (og påvirker udelukkende vores lysreceptorer) selvom det ikke er *ikonisk*, i ordets semiotiske betydning – men den semiotiske modalitets modi er noget andet end den sensoriske modalitets modi. På trods af deres konventionelle tegn kan hverken stumfilmen eller fotografiet høres, lugtes eller smages – de kan kun ses og, på en elementær måde, føles, men det har næppe nogen betydning for de sproglige og tekstuelle aspekter. Mitchells vigtige hovedpointe er tilsyneladende at understrege, hvordan de modale grænser sløres i *perceptionen* af medier, men jeg tror, at man også må fremhæve de grænser, som faktisk eksisterer på trods af modtagernes perceptuelle og erkendelsesmæssige handlinger.
- 47) Jf. Müllers skelnen mellem 'tekniske vilkår' og 'mediale produkter' i J. E. Müller (1996) *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation* (Münster: Nodus Publikationen), p. 23, se også pp. 81-2.
- 48) Som jeg definerer begrebet teknisk medium, er det smallere end eksempelvis begrebet om 'fysiske medier', som afgrænses i C. Clüver (2007) 'Intermediality and Interarts Studies', p. 30. Apparater, som anvendes til realiseringen af medier, men ikke redskaber, som kun bliver brugt til produktion og opbevaring af medier, er tekniske medier. Penslen og skrivemaskinen er produktionsredskaber, som er adskilt fra mediernes materielle manifestationer, og de kan derfor ikke ses som tekniske medier ifølge min definition, selvom de tæller med som fysiske medier i Clüvers betydning. Olie på lærred og blæk på papir er imidlertid tekniske medier. Fløjten og videokameraet er delvist redskaber til produktion og delvist apparater til realisering af medier og kan derfor ses som tekniske medier. Nogle tekniske medier, såsom blæk på papir, både opbevarer og udstiller basale og kvalificerede medier i den betydning, som fremhæves her.
- 49) Se I. Rajewsky (2010) 'Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current

Debate about Intermediality'.

- 50) I andre sammenhænge er det naturligvis vigtigt at forholde sig ikke blot til udstillingen af de basale og kvalificerede medier, men også til produktionen og opbevaringen af dem. Når man diskuterer kvalificerede medier såsom eksempelvis kunstarter, bliver mange særskilte træk, som kan ses som operationelle kvalificerende aspekter, knyttet til produktionen og opbevaringen af medier. Traditionelt live teater produceres og udstilles af en række tekniske medier, hvor skuespillernes kroppe er de vigtigste, men det bør ikke, og kan reelt ikke, opbevares. En filmet teaterforestilling kan opbevares, men det, som opbevares, er faktisk ikke selve forestillingen, men en ændret version med meget anderledes modale og kvalificerede kvaliteter. Et maleri er på den anden side ikke produceret af eksempelvis oliemaling og lærred, men malingen og lærredet både opbevarer og udstiller billedet. Et billede i bevægelse bliver opbevaret ved hjælp af teknisk udstyr, som forbindes med, og dog er adskilt fra den skærm, som udstiller en *kopi* af filmen.
- 51) McLuhan (1994) *Understanding Media*, p. 245.
- 52) Jf. det langt bredere begreb om remediering i J. D. Bolter og R. Grusin (1999) *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge MA og London: MIT Press).
- 53) Manglen på skelnen mellem forskellige former for 'repræsentation', 'remediering' og simpelthen 'lighed' er måske det største problem i Bolter og Grusin (1999) *Remediation*. Det er en meget inspirerende bog, fyldt med interessante iagttagelser, som er relevante for intermediale studier, men forfatterens begreber om medier og remediering er påfaldende vage. Som de ser det, synes et 'medium' både at bestå i alle former for modaliteter, som disse forstås ifølge traditionen efter Kress og van Leeuwen, og alle former for medier som (ikke) defineret af McLuhan. Ifølge Bolter og Grusin kan alle former for medier remediere alle former for medier, uanset om de er tekniske, kvalificerede eller noget helt andet: 'vores identitet' kan remedieres af internettet (p. 213), 'den fatale stilhed i Antoninis film' kan remedieres af et computerspil (p. 268) og 'den trykte bog' remedieres af hypertext (p. 272). Alt taget i betragtning giver deres redegørelse et fint indblik i kompleksiteten i relationer mellem medier, men ingen teoretiske redskaber til at håndtere denne kompleksitet med. Jf. J. Schröter (2008) 'Das ur-intermediale Netzwerk und die (Neu-)Erfindung des Mediums im (digitalen) Modernismus: Ein Versuch' i J. Paech og J. Schröter (red.) *Intermedialität Analog/Digital: Theorien – Methoden – Analysen* (München, Wilhelm Fink), pp. 579-601, hvis begreb om 'Transformational-ontologische Intermedialität' er alvorligt begrænset af den tætte forbindelse til idéen om repræsentation (pp. 589-90).
- 54) Der har været en del diskussion om en passende afgrænsning af begrebet ekfrase. I S. Bruhn (2000) *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting* (Hilldale NY: Pendragon Press), demonstrerer forfatteren overbevisende, at begrebet har en hidtil uudforsket evne til at forklare langt mere end litterære omformninger af billeder. Jf. S. Bruhn (red.) (2008) *Sonic Transformations of Literary Texts: From Program Music to Musical Ekphrasis* (Hilldale NY: Pendragon Press).
- 55) Yvonne Spielmann diskuterer adskillige måder at forstå intermedial transformering på i Y. Spielmann (1998) *Intermedialität: Das System Peter Greenaway* (München: Wilhelm Fink). Hendes hovedargumenter er dog baseret på forestillinger og sondringer, som jeg finder problematiske af grunde, som er anført tidligere i dette essay: 'tekstualitet' kontra 'visualitet' og 'monomedialitet' kontra 'multimedialitet' kontra 'intermedialitet'.
- 56) I. O. Rajewsky (2002) *Intermedialität* (Tübingen og Basel: A. Francke Verlag), pp. 12-3, 16-7. Rajewsky betragter ikke 'Transmedialität' som et eksempel på intermedialitet. Jf. begrebet 'intermedial oversættelse', som er introduceret af Regina Schober i (2010) 'Translating Sounds: Intermedial Exchanges in Amy Lowell's *Stravinsky's Three Pieces "Grotesques" for String Quartet*' i L. Elleström (red.) *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (London og New York, Palgrave Macmillan).
- 57) Begrebet 'mediekredslob' er sigende. Det bliver brugt i M. P. Punzl (red.) (2007) *Literary Intermediality: The Transit of Literature through the Media Circuit* (Bern: Peter Lang), hvor 'intermedialitet' hovedsagligt refererer til det fænomen, der her karakteriseres som transformeringen af medier. Jf. den måde, hvorpå begrebet ironi bliver omformet i diskurserne, som er tilknyttet de forskellige kunstarter, som beskrevet i L. Elleström (2002) *Divine Madness*, eller den måde, hvorpå fortælling kan forstås i sammenhæng med forskellige medier; Marie-Laure Ryan taler om 'transmedial narratologi' i M.-L. Ryan (2004) 'Introduction' i M.-L. Ryan (red.) *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling* (Lincoln og London: University of Nebraska Press), p. 35. De transmediale begreber om kompleksitet, integration og rytme



diskuterer som eksempler på 'intermediale faktorer' i T. M. Greene (1940) *The Arts and the Art of Criticism* (Princeton University Press), pp. 213-26. I sidste ende er begreber som reception og fortolkning naturligvis også transmediale, og det er væsentligt at anerkende, at fortolkningsstrategier, kontekstualiseringer og måder at kommunikere fortolkningens udfald på, overskrider mediegrænser. Dette er en afgørende pointe i Bal (1991) *Reading Rembrandt*.

- 58) Dette problem fremhæves i Müller (1996) *Intermedialität*, pp. 81-2.
- 59) Jf. det oplysende overblik over holdninger og problemstillinger vedrørende intermedialitet i I. O. Rajewsky (2005) 'Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality', *Intermedialités* (6), pp. 43-64.
- 60) Jørgen Bruhn fremhæver denne pointe i sit bidrag, (2010) 'Heteromediality' i L. Elleström (red.) *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, (Basingstoke, Palgrave Macmillan).

# Litterær medialitetsanalyse

Af Jørgen Bruhn

## Indledning

Målet med denne artikel er at fremlægge og eksemplificere en række redskaber, der kan være nyttige i litteraturanalyse og -fortolkning. Hovedparten af mine synspunkter kan dog meget direkte overføres til andre æstetiske medier, formentlig også til medier udenfor det æstetiske felt. Teksten er tænkt som et bidrag til en didaktisk (snarere end en teoretisk) diskussion, i form af overvejelser omkring undervisning i og analyse af såkaldt intermediale produkter. Teksten skal fungere som en introduktion til medialitetsfeltet for alment interesserede, men jeg henvender mig frem for alt til de forskere, undervisere og studenter, der – som jeg – har brug for nogle metodologiske greb.<sup>1</sup>

Jeg lægger ud med nogle overvejelser om, hvordan man kan introducere medialitetsfeltet, samt hvilke begreber som er nødvendige for at opnå et vist overblik over området. Introduktionen af et par overbliksskemaer diskuteres, og jeg foreslår et antal forhåbentlig klagørende ændringer af frem for alt Hans Lunds kategorisering af intermedialitet. Længere fremme i teksten fremlægger jeg en række analyseredskaber, som efter min opfattelse er nødvendige for at bedrive en medial analyse af litterære tekster. Min analysemodel er en tretrinsmodel bestående af det, jeg vil kalde registrering, relativering og kontekstualisering af et givent artefakts medieblending. Til slut følger et eksempel på, hvordan en tretrins medialitetsanalyse kan forløbe: mit eksempel er Émile Zolas *Thérèse Raquin* fra 1867.

## Grundlæggende termer

En præliminær bemærkning: de intermediale fænomener, jeg i det følgende nævner, vil jeg kalde for artefakter; det lidt fremmedartede i termen opvejes efter min mening af det praktiske i at benytte ét begreb for mange forskellige fænomener, samt fordelene ved at termen artefakt på en gang signalerer noget kunstigt, skabt og konstrueret.<sup>2</sup>

- 1) Jeg er således interesseret i at deltage i konstruktionen af en medialitetsbevidst analyseform, og jeg noterer, at mindst fire nye nordiske ph.d.-afhandlinger er inde på samme spor, om end på meget anderledes måder end mit forsøg nedenfor. Jeg tænker på Nils Olssons *Konsten att sätta texter i verket* fra Göteborgs Universitet 2010, Henriette Thunes afhandling *Mikhail Bakhtin's Aesthetic Object* fra Universitetet i Stavanger, 2012, Anette Almgreen-Whites *Intermedial narration i den fotolyriske bilderboken: Jean Claude Arnault, Katarina Frostenson och Rut Hillarp*, Linnéuniversitetet 2011, som alle tre har litterære tekster i centrum af analyserne sammen med billedkunst, fotografi eller teater; Anette Vandsø Aremarks afhandling *Musik og Udsigelse* (Århus Universitet 2010) går – fra musikvidenskaben – også ud fra en bestræbelse på at skabe æstetisk, medieorienteret analyse, dog med et udsigelsesteoretisk udgangspunkt. Tak til Henriette Thune, Jens Arvidson og Anne Gjelsvik som har forsynet mig med nyttige synspunkter på teksten.
- 2) Her følger jeg således Morten Kyndrups terminologi i *Den æstetiske relation* (København: Gyldendal, 2008).

## Litterær medialitetsanalyse

Den tradition, jeg vil foreslå som et udgangspunkt for analysemodellen, udspringer af den interesse for tværæstetiske fænomener og analysemetoder, som historisk set går meget langt tilbage og som er blevet benævnt og stadig benævnes på vidt forskellige måder. Interessen for ”medier” eller ”medialitet” eller ”intermedialitet” er meget bred og kan – for at nævne tre yderpunkter – gå fra den kvantitative medieanalyse på kommunikationsinstitutter over en interesse for Friedrich Kittlers mediehistorie eller -arkæologi hos filosoffer og litteraterer og til en almen forminteresseret undersøgelse af æstetiske fænomener.

	Medial relation	Centrale litterære former	Eksempel
<i>Intramedialitet</i>	Relation mellem samme medier	Litterær Intertekstualitet	James Joyces roman <i>Ulysses</i> som i form og titel citerer Homers <i>Odysseen</i>
<i>Intermedialitet</i>	Relation mellem flere medier, som ikke kan adskilles  ELLER  Relation mellem medier som kan adskilles	Konkret poesi, ikoniske elementer af litteratur  ELLER  Opera	Mallarmés visuelt udtryksfulde udformning af <i>Un coup de dés n’abolira jamais l’hasard</i>  Wagners <i>Tristan</i> , hvor musik, tekst, skuespil og scenografi tilsammen skaber en helhed
<i>Transmedialitet</i>	Transformation af form eller indhold fra et medium til et andet	Roman til film adaption	Vilhelm Mobergs romanserie <i>Utvandrarna</i> transformeret til Jan Troells film

Termen intermedialitet vinder en vis udbredelse, fx i Sverige og Tyskland, hvor ordet er mere eller mere eller mindre synonymt med tværæstetisk forskning samt såkaldt interartialitet og interart studier.<sup>3</sup> Jeg har imidlertid to indvendinger mod intermedialitetsbegrebet: for det første synes selve termen at begrænse feltet af intermediale objekter til en særlig, begrænset gruppe fænomener, hvilket kommer til at stå i implicit modsætning til rene eller ”monomediale” fænomener; for det andet synes termen at gælde for et forhold ”mellem” (inter) artefakter eller medier, i stedet for at understrege at medieblandingen i allerhøjeste grad kan eksistere i det enkelte medium eller det enkelte artefakt.

Mit teoretiske udgangspunkt er derimod, at alle artefakter, og således også litterære tekster, udtrykker en per definition opblandet mediekonstellation, og som et overbegreb for dette a prioriisk blandede vilkår har jeg foreslået termen ”heteromedialitet” (se Bruhn, 2010). Begrebet skal understrege, i modsætning til termen intermedialitet (inter=*mellem* medier), at blandingen er et apriorisk vilkår ved alle tekster (en forskellighed/andethed i det enkelte artefakt), og at blandingsaspekter således ikke blot er et særligt randfænomen eller en særlig undergruppe. Dette universelle tekstbegreb er dog ekstremt bredt og bør inddeles i mere håndterbare kategorier.

Den tyske intermedialitetsforsker Jörg Helbig har foreslået en opdeling af alle mediale forbindelser, dvs. det omfattende felt, jeg betegner som heteromedialitet.<sup>4</sup>

I det følgende vil jeg gå ud fra min grundide om, at alle tekster er heteromediale, dvs. at de apriorisk indeholder spor af andre medieformer. I stedet for at benytte termen ”intermedial” analyse, vil jeg tale om medialitetsanalyse, som altså i min sammenhæng skal markere, at det er en analyse, der går ud fra et heteromedialt grundbegreb med de tre underkategorier intra-, inter- og transmedialitet.

Den indtil videre bedste introduktion til medialitetsanalyse i Skandinavien, men så vidt jeg ved også internationalt, er Hans Lunds *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel* (Lund: Studentlitteratur, 2002). Her samlede Hans Lund fremtrædende internationale og svenske eksperter, som kortfattet og klart forklarer ”intermediale” hovedbegreber og hovedgenrer, fra ”ekfrase”, ”roman bliver film” over ”ikonicitet” og til ”billedtitler”.

Det skema, som Hans Lund på baggrund af systematiseringer hos andre forskere har udviklet, giver et nyttigt overblik over en række mulige mediale forbindelser, og det præciserer eller konkretiserer Helbigs overordnede skematisering:

3) For overblik over feltet se Rajewsky (2005), Askander et al (eds.), 2007, Elleström (ed.), 2010.

4) Se Jörg Helbig, ”Intermedialität – eine spezifische Form des Medienkontakts oder globaler Oberbegriff?” i Jürgen E. Müller (ed.), *Media Encounters and Media Theories*. (Münster: Nodus 2008), p. 32. I min version af skemaet har jeg under termen ”intermedialitet” samlet Helbigs to kategorier ”Intermedialität” og ”multimedialität”.

<b>HETEROMEDIALITET (Bruhn)</b>			
<b>Kombination</b>		<b>Integration</b>	<b>Transformation</b>
<i>Interreferens</i>	<i>Samexistens</i>	Konkret poesi	Verbal ekfras
Illustration	Reklambilder	Ljudpoesi	Musikalisk ekfras
Emblematik	Frimærken	Typografi	Programmusik
Bild & titel	Lieder/visor	Skriftbild	Roman tolkar film
Musik & titel	Video	Bildskrift	Ikonisk projicering
Fotojournalistik	Tecknade serier	Sprechgesang	Ord tolkar musik
Bilderbøcker	Opera	Konceptkonst	Film tolkar roman
	Liturgi	Bildalfabet	Teatralisering av text
	Affisch	Ikonicitet	
		Verbala tecken i bilden	

Skemaets<sup>5</sup> hovedprincip er tredelingen i kombination, integration, transformation. Ifølge skemaet foregår mediemøder enten på en "overflade", i form af henholdsvis kombination eller integration. Forskellen på kombination og integration er, at mens man i kombinationen stadigvæk kan adskille de to medier (bogstav og billede i en avisreklame, teksten og musikken i popsang), kan man i medie-integrationen ikke adskille de tilstedeværende medier (bogstaverne der udgør et figurdigt kan ikke fjernes, uden at hele digtet grundlæggende forandres). Den tredje kategori er karakteriseret ved, at den beskæftiger sig med en transformation af et mediums indhold eller form til et andet medium (en romanhandling der skildres som film, eller et maleri som skildres i et digt). Mens kombinations- og integrationsøjlen indebærer et synkront møde mellem medier, indebærer transformationsøjlen en tidsdimension: først var der en roman, bagefter en film, først et maleri, derefter et digt.

I undervisningssammenhænge fungerer en gennemgang af dette skema, ligesom Helbigs, som en effektiv måde at få de studerendes øjne op for medieblandings

5) Se Hans Lund, *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*. Lund: Studentlitteratur, 2002.

udbredelse. Man kan fx helt konkret bede alle deltagere om at give eksempler på alle skemaets kategorier, først ud fra en traditionel opfattelse (inden for "kunstens" område), og siden udenfor det traditionelle æstetiske felt. De studerende vil opdage, at ekfrase både er en kategori som indeholder Gunnar Ekelöfs smukke digte om orientalske ikoner, men måske kan også arbejdsbeskrivelser på prosa i en kogebog opfattes som en slags ekfrase? Og tilsvarende er relationen mellem billede og titel i et kunstværk jo ikke helt ulig den ret praktiske funktion, som et kønsdefinerende skilt på en toilettdør opfylder.

Efter dette indledende overblik (f.eks. i en undervisningsproces) kan man skride til en historisering. En oversigt over heteromedialitetens historiske former kan meget let udvikle sig til en gennemgang af hele vestens kulturhistorie (hvis man begrænser sig til vesten!), hvorfor nogle forenkling greb må tages i brug. Den mest effektive måde at beskrive kunstblandingsens historie er efter min mening at opstille modsætningen mellem den tradition, som fremhæver fordelene (eller det uundgåelige) ved, at kunstarter mødes og blandes. Deroverfor står den tradition som heftigt advarer mod følgerne af at blande kunstarterne. Med termer hentet fra vidt forskellige perioder kan man fx modstille romeren Horats' "ut pictura poesis" dictum ("som i billedet således også i litteraturen")<sup>6</sup> med G.E. Lessings ideer fra essayet om skulpturgruppen Laokoon, med undertitlen: "Om grænserne mellem maleri og poesi" (1766). Der er rige muligheder for at følge modsætningen op igennem historien, og alt efter fagsammenhæng, kan modstillingen fokuseres på kunsthistoriske, musikvidenskabelige eller litterære kernebegreber. Lad mig tage et litterært eksempel, nemlig Virginia Woolfs novelle "The String Quartet". Afhængigt af hvilket niveau man befinder sig på, kan skismaet mellem renhed eller blanding føres på tre forskellige niveauer: et biografisk, et kulturhistorisk eller et æstetikteoretisk niveau. *A) Biografisk.* Den kan gøres til en relativt enkel diskussion, hvor man koncentrerer sig om (med forsigtighed!) at etablere Woolfs intention med at fremstille musikken i novellen på en given måde, eller at diskutere hendes ønske om at imitere musikkens flerstemmige og impressionistiske form. *B) Kulturhistorisk.* En anden og mere kompliceret og tidskrævende diskussion er at etablere en kulturhistorisk diskussion, som indrammer både fremførelsen af værket i sig selv, samt Woolfs diskussioner, i en samtidskontekst. En sådan indramning må medtænke musikkens rolle i modernismen, litteraturens respektive musikkens magtposition i britisk eller europæisk kultur i første halvdel af det tyvende århundrede, og så fremdeles.<sup>7</sup> *C) Æstetikteoretisk.* Endelig kan en tredje, mere filosofisk, diskussion føres omkring musikkens og litteraturens mere eller mindre klart definerede

6) For en diskussion af ut pictura begrebets historie, se Henryk Markiewicz og Uliana Gabara "Ut Pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem" i *New Literary History*, Vol. 18, No. 3, On Poetry. (Spring, 1987), pp. 535-558. Angående Laokoon, se Sternberg, M. (1999) "The "Laokoon" Today: Interart Relations, Modern Projects and Projections" i *Poetics Today*, vol 20.

7) En sådan diskussion kan føres i en relativt konventionel kulturhistorisk terminologi, eller man kan tage fx en Bourdieusk felt-analyse til hjælp, sådan som det er tilfældet i Uta Degner et al (eds.), *Der Neue Wettstreit der Künste* (Bielefeld: Transcript Verlag, 2010).

mediespecificitet, samt hvordan sådanne specifikke egenskaber forholder sig til hinanden i en mediestrid eller paragone.

Med Woolf-eksemplet er jeg inde på et problem i medialitetsforskningen, som ikke er blevet tilstrækkeligt diskuteret, enten fordi forskningen generelt viger tilbage i mødet med den gamle ”intentional fallacy” problematik (en berøringsangst som Jon Helt Haarder har problematiseret i kraft af begrebet ”performativ biografisme”) eller fordi medialitetsforskningen – og her er Lars Elleström et eksempel – er stærkt knyttet til semiotikken, der principielt, men desværre ikke særlig konkret, arbejder med teksters eller tegns afsendere og modtagere. En undtagelse er Morten Kyndrup, der kombinerer en medialitetstilgang med en udsigelsesteori: ”At bedrive udsigelsesanalyse vil altså sige at opfatte betydningsdannelse som handlinger, og i disse handlinger at afdække alle sporbare differentieringer af indfældede afsender- og modtagerinstanser. Hvem siger hvad til hvem? Hvem kan vide hvad, og hvornår, også i relation til et eventuelt fiktionelt rum, den pågældende betydningshandling måtte udspænde og henvise til?”<sup>8</sup> Kyndrups udsigelsesmodel befinder sig et frugtbart sted mellem den helt formelle værkanalyse (analysen af positioner *i* værket) og forståelsen af værkets betydning som skabt udenfor værket (f.eks. tradionel biografisme). Udsigelsesanalysen (i en let modereret udgave) vil jeg støtte mig til i min analysemodel nedenfor.

### **Problematisering – og yderligere distinktioner**

Med det skematiske overblik og den historiske baggrund er det for så vidt muligt at gå direkte i gang med en form for registrering, dvs. en første markering eller optælling af mediale fænomener, idet man ud fra skema og historie sagtens kan forestille sig i det mindste en placering af et givet artefakt i en formkategori og i en historisk tradition. Lad mig igen benytte et ret ukompliceret eksempel: en filmplakat for Hitchcocks film *Spellbound*. Det er umiddelbart ikke vanskeligt at placere dette kulturelle artefakt i Lunds skema. Det har sin givne plads i overkategorien ”Kombinerede medier”, i underkategorien ”plakat”. Tager vi et andet umiddelbart enkelt eksempel, Pieter Brueghels maleri ”*Hunters in the Snow*” fra 1565, er det lige så let at indordne dette i samme overkategori ”Kombination”, og ind i den specifikke betegnelse ”billede og titel”. Og i begge tilfælde kan plakatformens historie samt billedtitlens form og historie placeres i Lunds skema og skabe en første forståelse af et givet eksempels karakter.

Men tingene bliver, som altid, mere komplicerede når man graver et spadestik dybere, og i dette tilfælde bliver det nødvendigt med nye distinktioner. Hvad angår Brueghels billede, for eksempel, findes det jo i en anden version, beskrevet uden malerfarve og

8) Kyndrup, Morten, ”Teatret: medialitet, udsigelse - og Hamlet”. I: *Peripeti*, Nr. 14, 2010, s. 117-124. Udsigelsesteorien er også afgørende i bl.a. Kyndrups *Den æstetiske relation*.

ramme, i William Carlos Williams' digt publiceret i "Pictures from Brueghel. Ekphrastic and Other Poems", 1962:

*The over-all picture is winter  
icy mountains  
in the background the return  
from the hunt it is toward evening  
from the left  
sturdy hunters lead in  
their pack the inn-sign  
hanging from a  
broken hinge is a stag a crucifix  
between his antlers the cold  
inn yard is  
deserted but for a huge bonfire  
that flares wind-driven tended by  
women who cluster  
about it to the right beyond  
the hill is a pattern of skaters  
Brueghel the painter  
concerned with it all has chosen  
a winter-struck bush for his  
foreground to  
complete the picture.  
(citeret fra *Collected Poems vol 2, 386–387*)*

Williams' digt er også et klassisk transmedialt fænomen med sin givne plads i transformations-søjlen, nemlig en "ekfrase".

Samme billede, hvis det altså er samme billede, befinder sig således i to kategorier i Hans Lunds skema: i "billede med titel" på den ene side, og i "ekfras" på den anden. Tilsvarende kan vi notere, at filmplakaten, der repræsenterer Hitchcocks film *Spellbound*, på den ene side er en plakat – og på den anden side indgår i en kategori, som ikke umiddelbart har en plads i Lunds skema: nemlig reklamefilmen, eller blot filmen. Det drejer sig om Martin Scorseses 9 minutters reklamefilm for vinmærket Freixenet, som kan beses her: [http://www.scorsesefilmfreixenet.com/video\\_eng.htm](http://www.scorsesefilmfreixenet.com/video_eng.htm); *Spellbound*-plakaten finder man kommenteret og fremvist ca. 25 sekunder inde i filmen.



Min pointe med disse eksempler er at problematisere Hans Lunds (i øvrigt nyttige) skema i to retninger. Breughel-eksemplet kan for det første vise os, hvordan Lunds skema skjuler (eller måske snarere ikke er i stand til at anskueliggøre), at alle tekster også per definition indgår i en tidlig, diakron sammenhæng. Alle tekster er, som intertekstualitets-teorien, og i øvrigt den komparative kulturvidenskab indenfor æstetikfagene, har vist os, genskrivninger af allerede eksisterende form- eller indholdsmæssige skemata: et "første" billede eksisterer ikke, en "førstegangsbrug" af ordet "jæg" eller "bord" er en selvmodsigelse.

Dette medfører, for det andet, at de tre søjler i Lunds skemaer ikke ligger på samme kategoriniveau; mens kombinationsaksen og integrationsaksen er eksempler på specifikke blandingsrelationer ("intermedialitet" i Helbig's terminologi), er transformationsaksen ("transmedialitet" hos Helbig) i stedet et vilkår for al betydningsdannelse. Dette muliggør en forenkling af Hans Lunds typologi, idet de tre hovedakser begrænses til to: en transformationsakse og en kombinationsakse. Og forenklingen kan følges af en ny navngivning: Alle fænomener inden for transformationsaksen kan vi kalde for "diakrone mediale processer", mens kombinationsaksen tilsvarende kan kaldes for "synkrone mediale relationer". Forenklingen tydeliggør, at Lunds kategorier i realiteten typologiserer meget forskellige slags mediale relationer. Yderligere præciserer det, at den diakrone relation er en proces, mens den synkrone er en relation.<sup>9</sup> Denne første manøvre skal først og fremmest understrege, at transformationsaksen er en proces over tid, ligegyldigt om vi taler om en litterær ekfrase, dvs. en verbal beskrivelse af fx et kunstværk, eller om vi taler om en roman, som bliver til en film, eller et musikstykke, som bliver til en tegneserie. Princippet er, at vi her har et medium med en vis form og et vist indhold, som forflyttes til et andet medium, senere i tid.<sup>10</sup> Alt efter erkendelsesinteresse kan man vælge at betragte et mediant fænomen som enten en kombinationsrelation *eller* en transformationsproces. Ekfrasen ovenfor kan enten ses som en ord-billederelation – *eller* som en transformation fra billede til ord; for det komplette billede må man kombinere de to fremgangsmåder, men i mange konkrete analyser fokuserer man typisk på enten det ene eller det andet aspekt.

Rammen om Hans Lunds skema kan derfor omskrives på denne måde:

- 9) Og ydermere: den diakrone proces er en fravær-nærværs-relation, den synkrone relation består i en nærvær-nærværs relation.
- 10) Da det, der interesserer forskere i denne relation, oftest er processen, der leder fra det ene objekt til det andet, har spørgsmålet om "trokab" (engelsk: "fidelity") traditionelt været centralt. I tidlige kunsthistoriske ekfraser, fx, var det vigtigt for den kulturelle overlevering af viden om kunst, at ekfrasen var præcis, altså tro mod sit forlæg. Indenfor filmadaption bliver troskabsdiskussionen vigtig, bl.a. fordi den kulturelt bærende litterære institution bliver til et objekt, et middel for en ny form som filmen, hvorfor litteraturens proselytter insisterer på, at filmen må være en præcis genskabelse af originalen. Dette er naturligvis umuligt, og derfor er krævet i virkeligheden udtryk for et ønske om at skabe en selvopfyldende profeti om filmadaptionens umulighed. Troskabsdiskussionen blev imidlertid ligeså vigtig fra filmvidenskabens (og filmskaberes) side, som ofte har understreget, at film og litteratur ikke havde noget med hinanden at gøre, og at film derimod var en ærværdig kunstart i sig selv. For en klagende og kortfattet diskussion af roman-film-diskussionens mange blindgyder, se Thomas Leitch, "Twelve Fallacies in Adaptation Theories", *Criticism*, Spring 2003, Vol. 45, No. 2.

<b>HETEROMEDIALITET</b>			
Synkron relationer præget af synkron nærvær/ nærvær relation af to eller flere medieaspekter		Diakrone processer præget af fravær- nærvær relationer, oftest af to medier	
<b>Kombination</b>		<b>Integration</b>	<b>Transformation</b>
<i>Interreferens</i>	<i>Samexistens</i>	Konkret poesi	Verbal ekfras
Illustration	Reklambilder	Ljudpoesi	Musikalisk ekfras
Emblematik	Frimærken	Typografi	Programmusik
Bild & titel	Lieder/visor	Skriftbild	Roman tolkar film
Musik & titel	Video	Bildskrift	Ikonisk projicering
fotojournalistik	Tecknade serier	Sprechgesang	Ord tolkar musik
Bilderbøger	Opera	Konceptkonst	Film tolkar roman
	Liturgi	Bildalfabet	Teatralisering av text
	Affisch	Ikonicitet	
		Verbala tecken i bilden	

Mens Bruegheleksemplet viser transformationsaspektets principielle primat (alle mediefænomener indgår i en tidslig proces), eksemplificerer *Spellbound*-plakatens tilstedeværelse i både plakatform og som del af en film en anden vigtig distinktion. Nemlig mellem det som Lars Elleström har defineret som ”transmediering” overfor ”repræsentation” af medier, som vil være en nyttig skelnen i medialitetsanalysen. Transmediering angår overførslen af enten et delelement af et medium eller et helt medium, mens repræsentation betegner fremvisningen af et medium i et andet medium; enten den abstrakte ide om et medium, eller konkrete eksempler på medier.<sup>11</sup>

Yderligere en distinktion er nyttig: nemlig mellem repræsentationer af medier som en blot og bar benævnelse, overfor repræsentationer som medfører en omfattende indgriben i det værk, der repræsenterer en sådan. Med centrale teoretikere har dette fået egne betegnelser, og kombineret med Elleströms terminologi kan vi sige, at repræsentationer kan være ”implicit

11) Se Lars Elleström, ”Adaptation within the Field of Media Transformations” i *There and Back Again: Refracting Adaptation Studies*, red. Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik och Eirik Frisvold Hanssen, London och New York: Continuum 2012.

refererende” (“evocation”) eller ”formelt imiterende” (“formal imitation”).<sup>12</sup> At nævne en rocksang i en novelle behøver ikke være stort andet end en detalje i miljøbeskrivelsen, en realitetseffekt, som Barthes kaldte det (og er således blot repræsenteret som ”implicit refererende” i novellen), mens brugen af fuga-motivet i Celans ”Todesfuge” strukturerer hele digtet, hvormed fugaen som genre medieres i digtets form (”formel imitation”). Overgangene er naturligvis glidende, men en tommelfingerregel kan være, at har vi at gøre med en implicit refererende *repræsentation*, er det enkelte eksempel udskifteligt (rocksangen kan både være en Doors og en Rolling Stones sang), mens fugamotivet, som er et eksempel på formal imitation, ikke uden videre kan erstattes af en anden musikalsk genre, uden at hele meningen med den pågældende tekst forandres. Opsummerende kan man sige, at de mediale artefakter og medier og mediaspekter i en konkret analyse enten vil være transmedieringer eller repræsentationer – og at de sidstnævnte enten er ”implicit refererende” (“evocation”) eller ”formelt imiterende”.<sup>13</sup>

### Medialitetsanalysens tre trin

Når det kommer til en metodik for at bedrive medialitetsanalyse vil jeg foreslå en tretrins-model. På de konkrete trin benyttes de termer og kategorier, jeg har skitseret ovenfor. Første trin består i en beskrivelse og registrering af mediale artefakter og medier og mediaspekter i det givne objekt. Dette trin opretter en *registrant*<sup>14</sup> over medialt interessante fænomener i artefaktet. Andet trin består i en beskrivelse af de registrerede mediers interne relation. Tredje skridt består i en tolkning af relationen mellem de registrerede artefakter og medier i en kontekst. Kort sagt: først en registrant, siden en relatering, derefter en kontekstualisering.

I Woolfs novelle ”The String Quartet”, for eksempel, er det musik-litteratur-relationen, som er vigtig, og her kan det være nyttigt at *registrere* musikken og litteraturen i novellen, *relatere* dem til hinanden (hvor litteraturen på sin vis ønsker at tilegne sig musikkens udtryksmuligheder) og *kontekstualisere* dette (biografisk til Woolfs konstante ønske om at overskride litteraturen samt Woolf læst som eksempel på højmodernistiske forsøg på at skabe en slags post-wagnersk Gesamtkunstwerk).

Som et mere udførligt eksempel vælger jeg en roman, som man nok ikke umiddelbart vil forbinde med medialitetsspørgsmål eller såkaldt ”intermediale” problemstillinger, nemlig

- 12) Se Wolf, Werner. ”The Relevance of Mediality and Intermediality to Academic Studies of English Literature” in Martin Heusser et al (eds.), *Mediality/Intermediality* (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2008).
- 13) En sidste vigtig term i medialitetsanalysen er ikonicitet, som er et element i al sproglig kommunikation. Med ikonicitetsbegrebet kan man få analyseret de litterære elementer, som skaber mening ved hjælp af lighedsrelationer, og dermed er begrebet et opgør med den udbredte forestilling om, at sprog udelukkende består af arbitrære, forskelssættende tegn (Saussure). Man kan finde elementer af ikonicitet i ethvert litterært værk, men lyrikken er mere ikonisk orienteret end prosa (Nänny og Fischer 2001, Elleström 2011), og i analyseeksemplet nedenfor aktiverer jeg derfor ikke begrebet.
- 14) På et seminar i Aarhus, juni 2012, gjorde lektor Nina Christensen mig opmærksom på denne term. I øvrigt har Jens Arvidson, Henriette Thune, Anne Gjelsvik og Fedja Borcak givet mig nyttige kommentarer under arbejdet med denne tekst.

Émile Zolas *Thérèse Raquin*.<sup>15</sup> Jeg vil understrege, at eksemplificeringen af min analysemodel på ingen måde prætenderer at udgøre en ”fuld” analyse; min gennemgang nedenfor skal på et principielt plan vise nytten af og den konkrete gennemførelse af en medialitetsanalyse.

### **Eksempelanalyse: Émile Zola, *Thérèse Raquin* (1867)**

*Thérèse Raquin* blev skrevet i serieform i 1867 og udkom samlet i bogform 1868; romanen betragtes som Zolas første succesfulde værk, og han omarbejdede senere romanen til en sceneversion, der fik premiere i 1873. Den tidlige, voldsomme kritik af romanen tvang Zola til at forsvare både form og indhold, og senere receptioner af romanen har ofte fulgt Zolas anvisninger og frem for alt fokuseret på romanen som et opgør med tidens moralske normer og dermed et politisk indlæg.

Hovedhandlingen i romanen er tilsyneladende blottet for elementer, der kræver andet end en konventionel litterær analyse; Thérèse gifter sig med sin fætter Camille, men indleder, for at undslippe et trist og kærlighedsløst ægteskab, et kærlighedsforhold med Camilles gamle ven Laurent. Thérèse og Laurent myrder Camille, gifter sig, men begår til slut begge selvmord på grund af angst og skyldfølelse, hvilket overværes af Camilles (nu lammede) mor. Således genfortalt kommer romanens melodramatiske handlingsdimension tydeligt frem, og den tilbyder sig, tilsyneladende, som et nærmest overtydeligt eksempel på, hvordan Zolas naturalistiske poetik, udsprunget af hans politiske overbevisning og epistemologiske grundtanker, kan udtrykkes i litterær form.

### **Første trin**

Ser man imidlertid på romanen ud fra et medialitetsperspektiv, viser det sig, at der i denne beretning findes en diskussion om og mellem medier, som det er vigtigt at inkorporere i en samlet forståelse af værket. Første skridt i min medialitetsanalyse består som sagt i en registrering af mediale træk og elementer.

Her bliver jeg nødt til at inddrage Lars Elleströms distinktioner mellem forskellige mediedimensioner (Elleström, 2010). Elleströms tredelte skelnen kan eksemplificeres ved en beskrivelse af en roman; ifølge Elleström har et fænomen som en roman altid tre forskellige, men indbyrdes forbundne mediedimensioner. Det fysiske objekt bestående af trykte sider holdt sammen af et omslag, bogen, er det ”tekniske medium”, som tillader det ”kvalificerede medium”, vi normalt kalder for litteratur (fiktiv eller ej, lyrik eller prosa) at fremstå for os. Det kvalificerede medium er på sin side en slags æstetiseret udgave af frem for alt et basis-medium, nemlig skrift, som kan optræde i en række forskellige kvalificerede medier. Hitchcock-filmplakaten, jeg omtalte ovenfor, kan beskrives med

15) I et standard introduktionsværk til teksten (Claude Schumachers *Zola. Thérèse Raquin*, Glasgow Introductory Guides to French Literature 11. Glasgow: University of Glasgow French and German Publications, 1990) er medialitetsspørgsmålet stort set fraværende, selv om Schumacher knytter nogle bemærkninger til Laurents maleri.

samme termer på følgende måde: Basismedier er her fotografisk billede, skrift og grafik som, i denne særlige blanding fremtræder som det kvalificerede medium, vi kalder plakat eller filmplakat; det tekniske medium er trykt storformat papir, egnet til ophængning og reklame. Med distinktioner, måske frem for alt skellet mellem ”tekniske medier”, som tillader ”kvalificerede medier” at komme til syne, har man et nyttigt greb til at organisere sin registrering af medier med, frem for alt hvis denne skelnen kombineres med de andre mediale hovedbegreber, jeg introducerede ovenfor.

Ved en gennemlæsning vil man, som ved enhver anden æstetisk artefaktanalyse, registrere et stort antal detaljer, men kun et begrænset udvalg af disse indgår i fortolkningen, som styres af hvilket perspektiv, man anlægger, eller i en terminologi foreslået af Morten Kyndrup; alt efter hvilket snit man lægger ned over det i princippet uendelige betydningsmateriale i et artefakt (Kyndrup, 2008).<sup>16</sup> I en roman som *Thérèse Raquin* kan den mediale opmærksomhed på det registrerende trin samle sig omkring tre spor: A. Thérèses læsning, B. nogle stærkt visuelle skildringer, måske frem for alt den morbide skildring fra lighuset, og C. Laurents karriere som kunstmaler.

**A. Thérèses læseoplevelser** betegnes i Jörg Helbigs kategorier som ”intramedialitet”. I dette tilfælde gælder det Thérèses læsetrang, som bliver til en overromantiseret forestilling om den ikke-fiktive verden som Zola omhyggeligt fremstiller som yderst prosaisk. Resultatet bliver, parallelt med Flauberts mere berømte Madame Bovary, eller Tolstojs Anna Karenina, en følelsesmæssigt uforløst kvinde. Læsetemaet spiller således direkte ind i værkets hovedtematik. Læse-motivet baner vejen for repræsenteret litteratur i en intramedial dimension, hvilket spiller en vigtig rolle i værkets tematik. Læsemotivet strukturer imidlertid ikke Zolas tekst som sådan, og indgår således ikke som det Werner Wolf kalder en ”formal imitation”.

Mens fx lydaspektet, og musikken som kvalificeret medium, er (påfaldende) fraværende, er det så meget desto mere tydeligt, at Zolas tekst har et vigtigt mellemværende med det visuelle. Det visuelle fremtræder i form af flere forskellige aspekter; på den ene side Laurents korte, men for romanen vigtige malerkarriere, som imidlertid er en slags tegn på en vigtigere, men mindre direkte forekommende kerneproblematik omkring det, som i intermedialitetsforskningen konventionelt kaldes en ord-billede (word-image) konflikt. Denne kerneproblematik vil jeg her dele op i to dele; i én del vil jeg diskutere tekstens relativt direkte og eksplicite kunstnerproblematik (B), og i den anden del vil jeg drøfte tekstens mere implicite og skjulte forsøg på, via tekstlige midler, at opnå visuelle effekter (C).

---

16) Kyndrup understreger, at der kan anlægges forskellige, indbyrdes modstridende snit – tolkninger – over et stof; jeg vender tilbage til dette nedenfor.

**B. Laurents malerkarriere.** Idet Zolas litterære position i høj grad forbindes med hans realisme-præntioner og hans naturvidenskabsethos, kan det forekomme lidt mærkeligt, at der midt i det melodramatiske kærlighedsspil med vold og magt indføres en metaæstetisk diskussion, men det er ikke desto mindre tilfældet. Zola vælger at lade Laurent udfolde sig som maler, i første omgang for at slippe væk fra den utålelige hjemlige sfære, hvor hans relation til Thérèse allerede er yderst problematisk. Men senere viser det sig, til hans egen og en kunstnervens store forbavselse, at han på mærkværdig vis har fået talent! Han producerer ikke platte klatmalerier, men maler tvangsmæssigt igen og igen det samme motiv, som af hans kunstneren betragtes som intensivt og interessant. Teksten gennemspiller således en velkendt kunstnertematik, ikke helt ulig de vigtige kunstner-diskussioner, som man finder hos stort set alle vigtige romanforfattere, fra Balzac og Flaubert til Proust og måske især Mann. Kunstnerproblematikken som en tematisk problematik i sig selv har litteraturvidenskaben ikke haft problemer med at diagnosticere og tolke, og det vil jeg derfor heller ikke forfølge her. I stedet vil jeg gå videre til et mere pointeret medialitetsproblem, nemlig spørgsmålet om Zolas gestaltning af det visuelle.

**C. Tekstens visuelle aspirationer.** Zola er kendt for, kort før sin død i 1902 at have betegnet sin litterære praksis som en direkte parallel til impressionisternes arbejde: "I didn't merely support the impressionists. Through the brushstrokes, tones and colour-values of my own descriptive palette, I brought them into the literary domain. Every one of my books [...] is evidence of my contact and interchange with the painters [...] For they helped me paint in a new way, in literary terms."<sup>17</sup>

Den tidlige Zola var personligt og som kunstkritiker dybt optaget af frem for alt den impressionistiske bevægelse i malerkunsten, og denne interesse har – som Zolakritikken tydeligt har påvist – sat sine tydelige spor i denne tidlige roman. Zolakritikken (Mittérand, 1999) har kunnet påvise, at Zola fx i sit portræt af Thérèse med stor sandsynlighed har ladet sig inspirere af Manets portrætter, og også dette ville kunne spille en rolle i en registrering af medieaspekter. Zolas provokerende realistiske og indgående skildringer fra lighuset kan også tages til indtægt for romanens forsøg på at frigøre sig fra det akademiske maleris konventioner for i stedet at nærme sig en langt mere direkte og virkelighedstro gestaltning, som på én gang indeholder realistisk-fotografiske, men også sansemættede, ikke-eksakte elementer. Laurents malerkarriere og de visuelle beskrivelser er i øvrigt intimt forbundne; Schumacher viser for eksempel, at ordvalget, der beskriver Laurents portræt af den levende Camille (maleriet var et alibi for Laurent til at nærme sig familien), har store ligheder med Zolas senere beskrivelse af Camille. Schumacher skriver: "It is as if he is already painting

17) Citeret i Robert Lethbridge, "Zola and contemporary painting", i Brian Nelson (ed.), *The Cambridge Companion to Emile Zola*. Cambridge UP: Cambridge, 2007, s. 67. Zolas relation til maleriet behandles også i Henri Mitterand. *Zola. Sous le regard d'Olympia* (Paris: Fayard, 1999).

the portrait of Camille lying on the mortuary slab; as if, subconsciously, he is wishing him dead before he seduces his wife. Zola himself, at this point in the novel, seems to have Camille's drowned face in his mind's eye, adding: 'le dessin grimacant convulsionnait le trait, rendant ainsi la sinistre ressemblance plus frappante.'" (Schumacher 1991, s. 28). En medialitetsbevidst læsning ville nok snarere understrege, hvordan det visuelle register synes at brede sig fra maleri-ekfrasen til virkelighedsskildringen.

### Andet trin

Det andet trin i medialitetsanalysen består i en udvælgelse af det ofte store antal mediale forbindelser, som en litterær tekst kan opvise. Som i enhver anden æstetisk analyse må man foretage en strategisk udvælgelse med henblik på at kunne etablere en tilfredsstillende tolkning. På medialitetsanalysens andet trin foreslår jeg, at man foretager en udvælgelse, som frem for alt kan lede til en forståelse af karakteren af *relationen mellem medier* i det givne artefakt. Også her kan det være nyttigt at holde sig Elleströms skelnen mellem grundlæggende, kvalificerede og tekniske medier for øje.

Dette andet trin kan på sin vis opleves som et lidt vanskeligt mellemstadium, hvor man skal drage nytte af det første skridts medie-registrant, men endnu ikke skal skride til det tredje skridts tolkning og mere konkluderende greb. I *Thérèse Raquin* samler interessen sig, ud fra et mediant synspunkt, frem for alt omkring relationen mellem litteraturen som det kvalificerede medium, som Zola vælger at udtrykke sin kunstneriske vision i, over for malerkunsten (kvalificeret medium) og de ret fremtrædende visuelle effekter (grundlæggende medium) i værket. Spørgsmålet er, hvilken relation der består mellem litteratur og visualitet i romanen.

Så vidt jeg kan bedømme, finder vi en konkurrence-relation mellem litteraturen (kvalificeret medium), der sammen med den relaterede tekstlighed (grundlæggende medium) står over for den nævnte visuelle tendens; en konkurrencesituation som har at gøre med, hvilket tegnsystem og hvilket æstetisk system som af Zola, bevidst eller ubevidst, opfattes som det privilegerede. På dette niveau kan det for så vidt være tilstrækkeligt at vise selve tilstedeværelsen af denne interne strid i teksten. En strid der for eksempel kun tillader Zola at gestalte et kunstnerportræt med en maler som hovedfigur, hvorimod romanen ikke skaber et forfatterportræt. Og endnu vigtigere: Zola lader denne (billed)kunstner have et privilegeret og sandt forhold til sin virkelighed: Laurent som kunstner er jo stor i den forstand, at han overbevisende gestalter et sandt billede af verden. Litteraturen som repræsentationsform (med Elleströms terminologi: "kvalificeret medium"), findes derimod frem for alt som den løgnagtige litteratur, som giver Thérèse hendes forkvaklede opfattelse af virkeligheden, mens Zola vælger ikke at skabe en mere opbyggelig vision af den form for litteratur, han eksemplificerer i romanen.

### Tredje trin

På medialitetsanalysens tredje trin skal registreringen og relateringen af medier indsættes i en større kontekst, og dermed kan man forhåbentlig forklare tilstedeværelsen af de aspekter, og deres indbyrdes relation, man har etableret på de tidligere niveauer.

Jeg har ovenfor foreslået tre forskellige slags kontekstualiseringer; en biografisk, en kulturhistorisk og en æstetikteoretisk. Fælles for alle tre kontekstualiseringer er, at de må tage hensyn til artefaktets kommunikationssituation, som jeg her vil bestemme som artefaktets relation til både en modtager og en afsender. Der er givetvis flere måder at forsøge at knytte medialitetsdimensionen og kommunikationstilgangen sammen. Jeg har tidligere diskuteret muligheden for at pøde en Bachtinsk kommunikationsmodel på Elleströms arbejde (Bruhn 2010a og 2010b), men her foretrækker jeg at anvende Morten Kyndrups idé om udsigelsen som en generel medialitetskategori (frem for alt formuleret i Kyndrup 2008 og Kyndrup forthcoming).

Kyndrups udsigelsesbegreb kan udgøre den nødvendige forbindelse mellem et artefakt og den omgivende kontekst; den værkinterne registrering og relativering kan nu forstås som udsagt i en given sammenhæng. I en mere omfattende analyse ville det være nødvendigt at skelne mellem Kyndrups forsigtige synspunkter på den ”indfældede udsigelse” i romanen, som står overfor en noget mere robust omend også teoretisk usikker kontekstualisering, sådan som jeg har skitseret den ovenfor, hvor jeg for eksempel har talt om Zolas indflydelse på sit værk. I en teksttrofast brug af Kyndrups model (i Kyndrup 2008 og Kyndrup forthcoming) forstås registreringen, relativeringen og kontekstualiseringen af elementer i forhold til de konkrete tilstedeværende tegn i teksten. Kyndrups udsigelsesmodel kan imidlertid udbygges, og Kyndrup har selv, tidligere, foreslået en brugbar forståelse af repræsentationens forskellige ”effekter”, således at, for at citere Anette Vandsø Aremark, ”[d]et selv samme artefakt [...] altså samtidig [er] et ’billede’ af såvel sit stof, sin ophavsmand, sin art og sin virkning.”<sup>18</sup> Med denne model kan f.eks. den biografiske Zolas interesse i impressionismen spille en afgørende rolle for vores tolkning *uden at være direkte aflæseligt i teksten*. En supplerig af Kyndrups udsigelsesmodel med en mindre formel tolkning kan således give mulighed for både intern-tolkning (indfældet udsigelse), som dog hele tiden kobles udad til den konkrete udsigelse, skabt af den biografiske Zola i en konkret historisk sammenhæng. Udsigelsesmodellens styrke ligger i muligheden af at lade den indfældede udsigelse udfordres af den konkrete udsigelse – og vice versa.

I dette tilfælde ville det muligvis være nyttigt at tage fat i to kontekst-aspekter, som jeg allerede har nævnt i forbifarten, nemlig Zolas velkendte naturvidenskabelige aspirationer på den ene side – og hans dybe interesse for samtidens malerkunst på den anden.<sup>19</sup> Der er skrevet

18) Se Vandsø Aremark, s. 44; Kyndrups senere udformning af udsigelsesanalysen vedrører frem for alt en præcis kortlægning af artefaktets hændelsesorienterede ”virkning”.

19) Zolas splittede fokus, som for ham selv dog nok opfattedes som en slags gensidig styrkende relation, for naturvidenskab og malerkunst er et vigtigt tema i Brian Nelsons glimrende



hyldemetre om Zolas naturalistiske poetik; den består meget kort sagt i, at Zola ønsker at lade litteraturen være en fortsættelse af den, efter hans mening, mønstergyldige objektive udvikling, som hans tids naturvidenskab havde gennemgået. I forordet til anden udgave af *Thérèse Raquin* fremlægger han, som et svar på en række voldsomme angreb i samtiden, som tydeligt viser hans ønske om at lade litteraturen udgøre en slags laboratorium, hvori menneskets psyke kan undersøges.<sup>20</sup> Litteraturen bliver således det sted, hvor menneskets ofte ikke-rationelle handlinger kan undersøges i en rationel ramme, underkastet objektive vilkår. Litteraturen som etableringen og derefter beskrivelsen af videnskabelige eksperimenter, som i kraft af observation (som efterfølgende skrives ned) kan blive til tekst, til litteratur.

Den anden hovedindflydelse, som jeg allerede har været inde på ovenfor, er Zolas interesse for billedkunsten. Zola var kunstkritiker og følte sig nært beslægtet med den impressionistiske skoles intentioner om at skabe et sandere og mindre kunstakademi-præget maleri. Berømt er hans diktum om, at hans litteratur kan betragtes som maleri med andre midler. Denne interesse kan tolkes som Zolas klare bevidsthed om, at den naturvidenskabelige eksperimenteren og observation også altid må formidles i en kunstnerisk form, og at denne form også altid må stå i et delvist modsætningsforhold til den objektive naturvidenskab. Nelson nævner således, at Zolas romaner ofte antager et mytisk præg i deres forsøg på at overskride det partikulære og nå frem til det generelle.

Med denne kontekst in mente bliver andet skridt (relateringen) til en etablering af en spænding mellem på den ene side objektivitet (naturvidenskab) og kunstnerisk vision (impressionismens maleri) betydeligt lettere at forstå. Diskussionen i det enkelte værk kan aflæses som en dobbelt-interesse hos Zola, der på sin side afspejler en bredere samfundsmæssig tendens i samtiden. Anden halvdel af det nittende århundrede er kendt for splittelsen, der består i på den ene side at være dybt fascineret, og imponeret, men også skræmt, af teknologiens fremfærd i form af nye produktionsmåder og omgangsformer, og på den anden side en kunst som på en gang synes at afspejle bl.a. urbanitetserfaringer og fremmedhed; men samtidig bæres en postromantisk kunstner/geni-dyrkelse videre. Zola's roman afspejler og bearbejder denne dobbelthed i sin samtid, og at man kan se splittelsen i form af både et valg af formelle (de visuelle beskrivelser, kravet på visuel, ikke-konventionel akkuratess) og indholdsmæssige valg (den på overfladen malplacerede kunstner-skildring i form af Laurents malerkarriere). Man kan altså læse (nogle af) periodens filosofiske og socialhistoriske hovedstrømninger ind i Zolas romans repræsentation af medieformer og kunst-typer; hvilket jo er en måde at argumentere for, at en medialitetslæsning i den form, jeg har skitseret den her, kan have en vis nytte. Alt efter erkendelsesinteresse kan andre "snit" (Kyndrup) lægges ned over stoffet, og

---

oversigtskapitel "Zola and the nineteenth century" i Nelson (ed.), 2007.

20) Dele af den heftige debat med kritikerpseudonymet Ferragus er optrykt i Émile Zola, *Thérèse Raquin* (Paris: Folio classique/Gallimard, 1979/2001).

skabe nye konstellationer i både ”relativering” og ”kontekstualisering” af den oprindelige ”registrant”, som jeg derimod mener ligger relativt fast.

## Afrunding

Denne artikel er tænkt som et bidrag til en medial litteraturanalysemodel. Mit fundamentale udgangspunkt er, at alle artefakter er medialt blandede, og for at gribe dette fænomen terminologisk, foreslår jeg termen ”heteromedialitet” som samlebetegnelse for alle mediale forbindelser. Ligeså vigtigt er det for mig at understrege, at alle artefakter er ”udsagte”, og som sådan bør gøres til genstand for en udsigelsesanalyse, hvilket for mig frem for alt betyder, at et værks interne formorganisering kan knyttes til en kontekst. En kategorisering af mulige såkaldt ”intermediale” forbindelser, som i Hans Lunds skema, kan fungere som en nyttig maieutisk introduktion til intermedialitet som konkret fænomen. Og en historisk baggrund, der skitserer forskellige opfattelser af, hvad en medial blanding i grunden er udtryk for (groft sagt: om sådanne er attråværdige eller skal undgås), kan udgøre et indførende skridt i en undervisningssammenhæng. Et næste skridt er at redefinere Lund-skemaet, eller snarere tanken bag Lunds skema. Det bør blive tydeligere, at der findes to grundlæggende forskellige slags mediale artefakt-typer, som kan, men ikke nødvendigvis må, betragtes under en tidlig synsvinkel: mediale relationer i en diakron relation, og som en mulig underafdeling af disse – mediale relationer i en synkron proces. Om man vælger en diakron eller en synkron vinkel på sin analyse, afgøres af analysens erkendelsesinteresser: alle artefakter kan analyseres ud fra begge dimensioner, men det er ikke altid, at de to analysedimensioner er så berigende. Jeg hævdede desuden, at det er vigtigt at skelne mellem repræsentation af mediale objekter eller former på den ene side og formel imitering af artefakter eller form fra ét medium til et andet. Inden min gennemgang af Zolas *Thérèse Raquin* foreslog jeg en opdeling af mediedimensioner i tekniske medier, grundlæggende medier og kvalificerede medier. Alle disse kategorier kan indgå i medialitetsanalysen, som jeg foreslår at dele op i tre trin, som formelt kan adskilles, men som i den praktiske analyse ofte har tendens til at flyde sammen. De tre trin kalder jeg for *registrering* af medie-aspekter, *relatering* af disse til hinanden, *kontekstualisering* af disse relationer.

Jeg forsøgte gennem tre-trinsmodellen at vise, med Zolas *Thérèse Raquin* som eksempel, hvordan medieelementer i romanen nødvendiggør en medialitetsanalyse, som kan relatere medie-dimensionerne i teksten til bredere kontekstuelle forhold. I første omgang biografiske data, og i videre forstand til periodens filosofiske og socioøkonomiske konstellationer, som jeg imidlertid kun antydede omridset af.

## Litteraturliste

Almgren White, A. (2011). *Intermedial narration i den fotolyriske bilderboken: Jean Claude Arnault, Katarina Frostenson och Rut Hillarp. Ph-d.-afhandling*. Växjö, Linnaeus University Press. 320.

## Litterær medialitetsanalyse

- Bruhn, J (2010a). "Medium, intermedialitet, heteromedialitet". *KRITIK* 198.
- Bruhn, J. (2010b). "Heteromediality" i Elleström, Lars (ed.). *Mediaborders, Multimodality, Intermediality*. New York: Palgrave Macmillan.
- Degner, Uta et al (eds.). *Der Neue Wettstreit der Künste*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2010
- Aremark, A.V. (2010). *Musik og udsigelse*. Ph.d.-afhandling, Aarhus Universitet.
- Arvidson, Askander, Bruhn, Führer, (eds.). (2007) *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Lund: Intermedia Press.
- Elleström, Lars. "Adaptation within the Field of Media Transformations" i *There and Back Again: Refracting Adaptation Studies*, red. Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik och Eirik Frisvold Hanssen, London och New York: Continuum, forthcoming.
- Elleström, Lars (ed.). (2010). *Mediaborders, Multimodality, Intermediality*. New York: Palgrave Macmillan.
- Elleström, L. (2011). *Visuell Ikonicitet i Lyrik*. Hedemora: Gidlunds förlag.
- Helbig, Jörg. "Intermedialität – eine spezifische Form des Medienkontakts oder globaler Oberbegriff?" i Müller, J.E. (Ed.), *Media Encounters and Media Theories*. Münster: Nodus 2008.
- Kyndrup, Morten. *Den æstetiske relation*. København: Gyldendal, 2008.
- Kyndrup, Morten. "Teatret: medialitet, udsigelse - og Hamlet". I: Peripeti, Nr. 14, 2010, s. 117- 124.
- Leitch, Thomas. "Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theories". *Criticism*, Spring 2003, Vol. 45, No. 2.
- Lethbridge, Robert. "Zola and contemporary painting" i Brian Nelson (ed.), *The Cambridge Companion to Emile Zola*. (Cambridge UP: Cambridge, 2007).
- Lund, Hans. *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*. (Lund: Studentlitteratur, 2002).
- Markiewicz, Henryk og Gabara Uliana, "Ut Pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem" i *New Literary History*, Vol. 18, No. 3, On Poetry. (Spring, 1987).
- Mitterand. Henri. *Zola. Sous le regard d'Olympia*. (Paris: Fayard, 1999).
- Fischer, Olga og Nänny, Max. "Introduction: Iconicity and Nature" i *European Journal of English Studies*, 2001, vol 5.
- Olsson, N. (2010) *Konsten att sätta texten i verket. Gertrude Stein, Arne Sand och litteraturens (o) befintliga specificitet*. Ph.d.-afhandling, Göteborgs Universitet.
- Rajewsky, I. (2002): *Intermedialität*, Tübingen & Basel: A. Francke Verlag
- Schumacher, C. (1990). *Zola. Thérèse Raquin*, Glasgow Introductory Guides to French Literature 11. Glasgow: University of Glasgow French and German Publications.
- Sternberg, M. (1999) "The "Laokoon" Today: Interart Relations, Modern Projects and Projections", *Poetics Today*, vol 20
- Williams, William Carlos. (1991) *The Collected Poems of William Carlos Williams vol 2, 1939-1962*, ed. Christopher MacGowan. London: Paladin.

## Litterær medialitetsanalyse

Thune, H. (2012) *Mikhail Bakhtin's Aesthetic Object. Adaptation analysis of Sara Stridsberg's novel The Dream Faculty and its theatre adaptation Valerie Jean Solanas will be President of America*. Ph.d.-afhandling, Universitetet i Stavanger.

Wolf, Werner. (2008) "The Relevance of Mediality and Intermediality to Academic Studies of English Literature" in Martin Heusser et al (eds.), *Mediality/Intermediality*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

# (Inter)medialitet — materialitet, typologisering, oplevelse

Af Birgitte Stougaard Pedersen

Der synes at herske en generel tendens til, at der i diskursen om det æstetiske, sker en forskydning i retning af at tale om det mediemæssige eller det mediale. Amerikanske forskningsmiljøer forsøger fx i stigende grad at få medievidenskabens sociologiske og informationsvidenskabens teknologiske spørgsmål til at tale sammen med både filosofiske grundlagsspørgsmål og kunstvidenskabelige, værkanalytiske tilgange.<sup>1</sup> Dette arbejdsblad vil bl.a. spørge til, hvordan vi kan indkredse begrebet medialitet og hvorvidt og hvordan medialitetsspørgsmålet i sig selv producerer nogle særlige typer af betydning (fx studier af bogens materialitet, dvs fysiske kendetegn ved bogmediet selv, men også fx skriftens fysiske udformning og lydighed), der ikke nødvendigvis er identisk med en semantisk og/eller en hermeneutisk betydning, men som alligevel står i et forhold hertil. Disse dimensioner angår både æstetiske artefakters materielle karakter og deres virkning, og vil være omdrejningspunkt for denne tekst.

Indledende vil jeg dog helt overordnet forsøge at rejse nogle principielle problemstillinger, der skal være med til at indkredse, hvordan man kan spørge til problematikken på forskellige niveauer. En indkredsning, der ikke leverer endelige løsninger, men som skal fungere diskussionsættende i forhold til produktiviteten af forskellige tilgange. Afslutningsvis vil jeg bruge den digitale lydbog som eksempel på et fænomen, der med fordel kan anskues og analyseres i forlængelse af en medialitetsdiskussion.

## Hvad er medialitet?

Medialitet kan i bred forstand forstås som mediets materielle væremåde<sup>2</sup> samt dets brugs- og oplevelsespotentialer.

I en æstetisk kontekst, hvor medier anskues i relation til kunstvidenskab, har man traditionelt forstået litteraturens medialitet som sproget, musikkens som lyd, billedkunstens som billedet og dramaets bl.a. som kroppen. En sådan afgrænsning møder imidlertid problemer, da kunstarterne, særligt de seneste 40 år, har været under konstant forandring og fortsat elaborerer nye udtryks- og medialitetsformer, bl.a. i et opgør med de forestillinger om mediepurisme, der var fremherskende i modernismens kunstkritik, som det fx kan iagttages hos en kunstkritiker som Clement Greenberg. De rene medialiteter synes altså på den ene

1) Se fx red. W.J.T. Mitchell og Mark B.N. Hansen, *Critical Terms for Media Studies* (Chicago, The University of Chicago Press, 2010)

2) Niels Brügger, "Theoretical reflexions on media and media history", Brügger & Kolstrup, *Media History* (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2002).

side at være under pres, hvis de da nogensinde har været rene (jvf Mitchells dogme om at der ikke findes enkeltmedialiteter<sup>3</sup>), og kan derfor måske med fordel studeres intermedialt, som en række forskere, særligt de seneste tre årtier, har gjort det. Denne tendens synes dog i de senere år at være blevet mødt med modstemmer, hvor behovet for (igen) at rejse medialitetsproblematikken enkeltmedialt er blevet tydeligere.<sup>4</sup> Der tegner sig et billede af en diskussion, der kommer med forskellige bud på, hvorvidt det er mest produktivt at undersøge medialitetsperspektivet fra én bestemt position ad gangen (den enkelte medialitets særlige sensibilitet) eller om det intermediale er det naturlige udgangspunkt for en analyse, hvorvidt det intermediale fx bør erstattes af det heteromediale?<sup>5</sup>

Afgrænsningen af medialitetsbegrebet bærer dog på en mængde uklarheder i forhold til relationen mellem på den ene side medialiteter, forstået som billede, lyd og sprog og på den anden side fænomener som rytme, stemme, narrativitet, der er kendetegnet ved ikke at tilhøre et specifikt medie, men som kan findes og studeres på tværs af medier. Må de i højere grad betegnes som metodiske eller konceptuelle tilgange end som medialiteter, eller er der her tale om transmedialitet eller modaliteter, jvf. Elleström?<sup>6</sup>

Svaret på 'hvad er' spørgsmålet er altså allerede i sig selv en broget affære, hvilket også understøttes fx i Irina Rajewsky's gennemskrivning af det intermediale forskningsfelt. Der synes at være et behov for præciseringer, men der synes også at være en tendens til, at hver gang man prøver at præcisere disse 'hvad er' spørgsmål, bliver begreberne bare mere og mere udflydende. Grænsespørgsmålene er altså muligvis ikke den mest produktive metode.

## Hvordan studere medialitet?

Spørger man i stedet 'hvordan studere medialitet og betydning?' bliver spørgsmålet straks mere håndterbart. Her findes der forskellige mulige akser at operere inden for, og valget af disse synes ikke overraskende at være bestemmende for hvilken type af betydning, man kan udlede af sine studier:

Man kan fx langs en *historisk* akse studere enkeltmediale former og medier i samspil som et historisk foranderligt felt, fx som teknisk mediehistorie eller som mediearkæologi,<sup>7</sup> eller man kan, i forlængelse af en æstetisk eller kunstvidenskabelig forskningstradition, anskue kunstarternes mellemværender i forskellige perioder, fx romantikkens ide om

3) Fx "There are No Visual Media" in *Journal of Visual Culture* (Sage, Chicago University Press, 2005).

4) Se fx Morten Kyndrup: "Mediality and Literature: Literature versus Literature", red. Henrik Skov Nielsen og Rikke Kragelund, *Why Study Literature*, (Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 2010) eller Irina O. Rajewsky, "Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality in *INTERMEDIALITIES*, Automne, 2005.

5) Se fx Jørgen Bruhn: "Medium, intermedialitet, heteromedialet" in *Kritik nr. 198* (Kbh., Gyldendal, 2010).

6) Se fx "The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations" in *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (Palgrave Macmillan, 2010).

7) Se fx Friedrich Kittler: *Mediefilosofi* (Cappelen Akademisk Forlag, 2009), Walter J. Ong: *Orality and Literacy – The Technologizing of the Word*, (Routledge, 2002 (1982)).

kunstarternes sammensmeltning i en større poetisk idé, fx den senromantiske idé om et "Gesamtkunstwerk" sammenlignet med eller sat overfor modernismens dyrkelse af enkeltmediets særegenheder (litteraturens litteraritet eller billedets maleriske særegenhed, jvf foromtalte Greenberg's definitioner).

Som et eksempel kan man studere, hvorledes fx romantikkens kunstbegreb producerer fælles betingelser for kunsten, der bevirker, at man i stigende grad begynder at orientere sig tværstetisk. Der sker fra starten af 1800-tallet en radikal dragning kunstarterne imellem, og i særdeleshed mellem musik og digtning i romantikken, en dragning, der bl.a. betyder, at musikken får karakter af at være en model for hele den tyske litterære romantik. Det bliver således *ideen* om musikken som poetisk ideal, der styrer en del af de tværstetiske bevægelser i særligt den litterære romantik.<sup>8</sup>

Denne forbindelse mellem musik og digtning i romantikken kan betragtes som forbundet med kunstbegrebets udvikling, som er med til skabelsen af den litterære myte om et særligt sjæleligt slægtskab mellem kunstarterne. Friedrich Kittler peger bl.a. på, at en litterær idé kommer til at styre diskursen om musikkens væsen. Forbindelsen mellem kunstarter kan altså diskuteres som et samspil mellem mediale og historisk foranderlige dynamikker, der typisk pendulerer mellem positioner, og man vil kunne studere disse tværgående interesser i forskellige sammensætninger i både renaissance, middelalder og antikken.<sup>9</sup>

I forlængelse af en mere *metodisk* orienteret akse vil man mindst kunne pege på to tendenser inden for medialitets- og intermedialitetsstudier

1. Den ene kunne man kategorisere som typologisering. Her bliver spørgsmålet om intermedialitet i høj grad til diskussioner af bestemmelser af intermediale former. Det er et felt, der er præget af grænsediskussioner og mapping. Der findes en stærk tysk og svensk tradition for forskning inden for dette felt, der dog disse år undergår en stærk udvikling. Der er bl.a. fremkommet en stor del teoriudvikling fra miljøet i Växjö, se denne udgivelse.
2. Den anden tradition beskæftiger sig mere med medialitet i forlængelse af spørgsmålet om betydningsproduktion. Den er således mere fænomenologisk eller virkningsorienteret og betragter kunst om menneskelig betydning med fokus på hvordan medialiteter opleves eller på medialiteters sensibilitetskunnen. At det mediale perspektiv i fx en æstetisk erfaring kan få øje på eller have øre for en særlig type af betydning. Altså en accentforskydning i retning af det sansemæssige – hvad der sker når vi oplever medialiteter. Det er i nogen grad et sådant perspektiv, der har været fremherskende

8) Se fx Birgitte Stougaard Pedersen: *It don't mean a thing if it ain't got that swing – gestisk betydningsdannelse i litteratur og musik* (Upubliceret ph.d. afhandling, Aarhus: Aarhus Universitet, 2004).

9) Her dog uden det moderne kunstbegreb som ramme, dvs. at der før 'det moderne' (ca. 1750) ikke eksisterer en samlet idé om kunst som kategorialt eller selvstændigt felt.

(Inter)medialitet, materialitet, typologisering, oplevelse

ved tværæstetiske studier ved Aarhus universitet, bl.a. hos Morten Kyndrup.

Disse to positioner kan meget vel forekomme ufuldstændige hver for sig, men hvis man kan arbejde et samspil frem, bliver det måske både berigende og interessant.

Helt overordnet forstår jeg medialitet som mediers måder at være medier på – altså det mediemæssige, der både bør inkludere mediers materialitet, bestemmelse af mediers måder at være medier på i relation til andre medier og i relation til mediers teknologiske karakteristika, typologisering, og det mediemæssiges virkning; altså hvordan perciperes det mediemæssige og hvilken type af betydning opstår herfra.

### **Interartielle/Intermediale forskningstraditioner**

Historisk set taler man typisk om kunstartskomparation: Dette forskningsfelt opererer på baggrund af kunstarter, kunstformer, stilhistorie, genrer eller æstetisk teori. Der findes her en tradition for at bedrive videnskab "sammenlignende", og denne sammenlignende bevægelse har også eksisteret på tværs af kunstarter, f.eks. "comparative arts" i 1950'ernes USA. Disse bevægelser interesserede sig for interaktionen mellem kunstarterne, der primært interagerer som selvstændige enheder.

En udløber heraf er bl.a. interartielle studier. Der fandtes en stærk tradition herfor på Lunds universitet, som var inspireret af semiotikken og hermeneutikken. Her undersøges fx hvad der sker i en transformation fra ét tegnsystem til et andet. Dette interartielle forskningsfelt har typisk beskæftiget sig med kunst i betydningen "fine art".<sup>10</sup>

En udvikling af denne forskningsmæssige retning er "intermedialitet", der i vid udstrækning er udgået fra en tysksproget tradition. Intermedialitet kan ses som en logisk fortsættelse af intertekstualitetsbegrebet, der ser en enkelt tekst som samtalende med et helt felt af forudgående og kommende tekster - en dialogisk forståelse, der har rod i Bakhtins ideer om den flerstemmige eller dialogiske tekst. Dette indebærer at en tekst altid italesætter andre stemmer end sin egen, hvilket sker både ved at lade forskellige diskurser komme til orde i teksten, samt ved at teksten altid samtaler med hele det tekstkorpus, der befinder sig udenfor, i et uendeligt intertekstuel felt. Derved er en tekst altid i en eller anden grad dialogisk.<sup>11</sup> Denne tradition er fortsat stærk i Sverige – nu med Växjö som kraftcenter.

Både intertekstualitet og intermedialitet kan forbindes med en bredere kulturel kontekst, idet et tekstkorpus forstås som en generel kulturel kontekst og betydningsprocesser som en flerstemmighed af diskurser. Her inddrages i nogen grad nutidige blandingsprodukter samt nye medier, og der er således ikke kun tale om en smal forståelse af kunst. Disse nyere

10) Cf. Lagerroth, Ulla-Britta: *Interart poetics essays on the interrelations of the arts and media*, (Lund, 1997).

11) Cf. M.M. Bakhtin, "Discourse in the Novel" in *The Dialogic Imagination*, (University of Texas Press, 1981).



“intermedial studies” har til en vis grad en kulturel funktion inkluderet i deres forståelse af det sammenlignende.

Man kan indenfor det intermediale felt bl.a. tale om kunstarter, æstetiske former, stilhistorier, genrer eller om metodiske tilgange. Rammearbejdet eller det terminologiske arbejde kan dog komme til at fylde meget, så værkanalysen eller de metodiske overvejelser synes at blive “overmandet” af systematiseringen. Werner Wolf oparbejder i *The Musicalization of Fiction*<sup>12</sup> en systematiseret typologi omkring intermedialitet i hvad han kalder musikaliseret litteratur. Denne udgivelse er spændende i den forstand, at den forsøger at definere måder at skrive litteratur på, der enten relaterer sig til – eller italesætter musik. Wolf taler om forskellige former for intermedialitet inden for “musikaliseret fiktion”, bl.a. henholdsvis som tematisk og imitativ, hvad han kalder word-music. Han søger i bogen at definere og afgrænse disse i forhold til hinanden. I Wolfs tilgang tages der nok udgangspunkt i det enkelte værk, men han søger på den anden side at indpasse det enkelte værk i en på forhånd defineret systematik. Werner Wolf er primært interesseret i systematiseringen af en bestemt type af litteratur, og typologiseringen synes her at være det afgørende parameter.

Irina Rajewsky er repræsentant for den intermediale forskningstraditions anden generation. Hun svarer på vegne af denne tradition på kritik og videreudvikler og præciserer en række diskussioner og positioner ifht det intermediale felt. Det gør hun bl.a. ved at pege på at “inter” etymologisk betyder mellem(værende), og at dette “inter” forudsætter, at der er grænser, som dette kan operere i forhold til og udfolde sig i relation til. Rajewsky vil gerne præcisere, at der *er* tale om væsensforskellige medialiteter, der taler sammen, og hun argumenterer for dette inde fra medialiteterne selv, på linie med Kyndrup. En af hendes hovedpointer er, at man altid må præcisere og rejse sin problemstilling fra en singular forskningsmæssig position, altså i hvert enkelt tilfælde gøre klart, hvordan man i en specifik sammenhæng forstår og bruger begrebet intermedialitet.

Intermedialitet forstås hos Rajewsky som en bred generisk term, der adskiller sig fra transmedialitet og intramedialitet.<sup>13</sup> Hun installerer tre forskellige og distinkte kategorier, nemlig 1. intermedialitet som noget, der finder sted mellem forskellige medier og som vedrører en grænsekrydsning, 2. transmedialitet, som udgør en tilsynekomst af et særligt motiv, fx æstetisk, eller en diskurs, gennem en række forskellige medier samt 3. intramedialitet, som kan bestå i, at der optræder referencer til samme medie, fx litterær intertekstualitet.

Intermedialitet er kendetegnet ved både at udgøre en fundamental betingelse og en kritisk kategori i relation til analysen af specifikke produkter. Rajewsky refererer herudover

---

12) (Amsterdam, Rodopi, 1999).

13) Rajewsky, 2005, 46.

bl.a. til Sybille Krämer, der taler om intermedialitet som en epistemologisk betingelse for medie gen/erkendelse.<sup>14</sup>

Hun foreslår desuden tre fundamentale distinktioner eller underkategorier af intermedialitet,<sup>15</sup> nemlig henholdsvis 1. mediale transpositioner, der er generiske og produktorienterede og bl.a. dækker adaptationer, 2. medie kombinationer, hvad vi i daglig tale forstår som multimedialt, dvs opera, film, teater samt intermedialitet som et kommunikativt, semiotisk begreb og 3. intermediale referencer, hvor værker refererer til andre medialiteter end sine egne – fx filmens brug af stream of consciousness, musicalization of fiction etc.<sup>16</sup>

Der opstår dog i Rajewsky's udmærkede forsøg på at opdatere intermedialitetsforskningen et antal uklarheder, fx er relationen mellem transmedialitet og intermedialitet i den første kategori uklar. Ligeledes peger hendes tekster på en ikke tilstrækkelig bevidsthed om, at *hvordan* noget skaber referencer ikke kun udgør et typologisk problem, men er også et betydningsmæssigt problem, der angår perceptionen og oplevelsen af et givent æstetisk objekt. Dette kræver en proces, hvori noget bliver til betydning og den typologiserende tilgang synes at have en tendens til en blind plet her, som Rajewsky dog synes at få rettet lidt op på, når hun fx siger: "Intermedial references are thus to be understood as meaning-constitutional strategies that contribute to the media product's overall signification", og når hun peger på, at intermedialitet kan betragtes som en epistemologisk betingelse for medie gen-erkendelse.

Den typologiske tilgang beskæftiger sig således – også i anden generation – stadig med hvordan man kan bestemme grænserne mellem medialiteter og mellem de forskellige måder, medialiteter kan referere til hinanden på. Grænsedragningerne eller grænsekrigene (– hvad enten man står på den side, der ser krydsningen som sit hovedærinde eller man søger at udpege og fastholde enkeltmedialitetens særkende –) er ikke 'uvigtig', men har på den anden side ikke haft min primære forskningsinteresse i dette felt omkring det mediale og det intermediale.

I stedet har jeg forsøgt metodisk at beskrive hvad der sker i perceptionen af de enkelte medialiteters artikulation og i deres samspil. Oplevelsesperspektivet er altså det prisme, hvor igennem jeg har anskuet medialitet og intermedialitet med teoretisk forankring i fænomenologien via tænkere som Maurice Merleau-Ponty, Georges Poulet og Mikel Dufrenne.

### **Medialitet, fænomenologi, oplevelse**

Man kan helt overordnet skelne mellem fænomenologi på to niveauer: Fænomenologi med stort F, der beskæftiger sig med filosofiske problemstillinger, og fænomenologi med lille f, der

14) Rajewsky, 2005, 48.

15) Rajewsky, 2005, 51-52.

16) Ibid.

repræsenterer en deskriptiv metodisk brug af fænomenologien.<sup>17</sup> Der er her tale om en pædagogisk funderet tilgang, som fx findes i musikterapien. Sammenstillingen af disse to niveauer i brugen af fænomenologien kan munde ud i mere generelle metodiske overvejelser. I den forstand kan denne optik siges at ligge i forlængelse af receptionsæstetikken, der kan læses som en form for appliceret fænomenologi. Receptionsæstetikken fokusering på den "af værket foreskrevne karakter af receptionsakten"<sup>18</sup> kan dog, mener jeg, ikke *alene* være fyldestgørende i forbindelse med at beskrive oplevelsen af en medialitet fordi, som Mikel Dufrenne formulerer det, et æstetisk objekt er et perciperet objekt.<sup>19</sup>

Fænomenologiens hovedargument i Merleau-Pontys udgave er, at bevidsthed, krop, verden og sprog er sammenhængende størrelser.<sup>20</sup> Det situative udgør et grundlæggende vilkår for fænomenologien; vi er nedfældet i vor krop samt i vores historiske tid. En situation er således en kompleks mening, og vores krop udgør i Merleau-Pontys tænkning et afgørende hængsel i en sådan situation. Den måde et medie taler til os på, udgør altså altid en situation, der er bestemt af den enkeltes perspektiv, historiske og sociale livssituation.

Fænomenologien betragter sig selv som en filosofi, hvis arbejde samler sig om at genfinde en naiv kontakt med verden for at give den filosofisk status, og betragter det således som en vesterlandsk illusion at forestille sig et subjekt, der findes som genstand over for en verden af genstande.<sup>21</sup> Subjektet kan ikke gennem en refleksion frigøre sig fra dets bundethed til verden. Det giver således ikke mening at tale om objektet som sådant, men om vor relation til, oplevelse af eller forvaltning af objektet.<sup>22</sup>

Al erfaring eller erkendelse er "stemt" eller med et Husserlsk begreb intentionel, bevidsthed er altid bevidsthed *om* noget.<sup>23</sup> Beskrivelsen spiller en afgørende rolle i at få givet en sådan stemthed stemme. Beskrivelsen kommer således i en fænomenologisk metode i første række, analysen og refleksionen i anden. Fænomenologiens fokuseren på fænomenet som det fremtræder i perceptionen og opererer fra en basal æstetisk sanseoplevelse, hvilket gør den metodisk velegnet i forhold til at se på hvordan vi oplever medialiteter og hvordan de virker – som en del af et metodisk forehavende.

---

17) Denne skelnen er inspireret af samtaler med Professor i Musikterapi Lars Ole Bonde.

18) Cf. Wolfgang Iser, "Interaction between Text and Reader", *The Reader in the Text – Essays on Audience and Interpretation* (Princeton University Press, 1980).

19) I teksten af samme titel, *Periskop* (2001). Fænomenologi er kritisk tænkning, der er inspireret af andre filosofiske retninger, bl.a. sprogfilosofien og kritisk teori. Begrebet fænomenologi stammer etymologisk fra det græske logos og phainomenon, læren om det der viser sig. Som Merleau-Ponty formulerer det i teksten "Hvad er fænomenologi", "perceptionens essens." Merleau-Ponty: "Hvad er Fænomenologi" in *Om Sprogets Fænomenologi*, Gyldendal, 1999, p. 16. Herefter "Hvad er Fænomenologi".

20) Merleau-Ponty, 1999, 25.

21) Cf. Ibid.

22) For uddybende refleksioner se Birgitte Stougaard Pedersen, *Lyd, litteratur og musik – gestus i kunstopplevelsen* (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2008).

23) "Når vi ureflekteret har bevidsthed om en genstand, er vi "rettede" mod den, vores "intentio" peger hen på den", Edmund Husserl: "Fænomenologi", *Tid Skrift No 11* (1989), 8.

Fænomenologien forstået som metode har imidlertid det videnskabelige problem, at den qua sin principielle basering på en singular oplevelse ikke kan definere sig selv i klare, entydige begreber. Den eksisterer først og fremmest som en filosofisk praksis og fungerer måske primært som en ekspressiv stil eller tænkemåde, der kan være med til at berige en analyse af fx mediale problemstillinger ved et givent fænomen. At tale om fænomenologien som en metode i sig selv er således svært i den forstand, at enhver beskrivelse er bundet til den, der beskriver, og dennes situativt betingede horisont. Fænomenologi er dog i den bedste af alle verdener ikke kun subjektivitet projiceret ud på objekter; der er i stedet tale om et dobbeltblik, hvor den enkelte perception absorberes i det perciperende blik – beskrivelsen af et fænomen rummer altså, bl.a. qua fænomenets intentionalitet, en almenhed. Oplevelsen udgør en relation, den er ikke bare for mig, idet den forudsætter en form for universalitet.<sup>24</sup>

Fænomenologien som stil kan godt være del af en metodisk strategi, der også kan anvendes inden for en videnskabelig kontekst, hvis man fastholder en sådan form for almenhed. Her kan man forestille sig, at den mere typologisk orienterede forskningsretning inden for fx intermedialitet kan supplere den oplevelsesmæssige tilgang – i en vekselvirkning.

Mikel Dufrenne arbejder, bl.a. i teksten ”Det æstetiske objekt som perciperet objekt”<sup>25</sup> ligesom Merleau-Ponty ud fra en realitetsfænomenologi, hvor den fysiske krops sansemæssige realitet udgør et led i betydningsdannelsen. Hans tankegods kan ses som parthaver i, hvad der er blevet kaldt ”den kropslige vending”. Dufrenne betragter det som sit hovedærinde at bestemme det æstetiske objekt som et perciperet objekt. Det æstetiske kræver altså en særlig sansemæssig omgang. Herunder ligger den grundpræmis, at det sansemæssige er en primær tilgang til verden, der tilsvarende har en helt grundlæggende betydning. Dufrenne understreger således på radikal vis, at subjekt-objekt relationen er en proces, og betoner som Merleau-Ponty det perspektiviske i enhver tilgang. Den æstetiske perception gives kun i et nærvær, som på samme tid er sikkert og tvivlsomt.<sup>26</sup> Værket er således et produkt af en gøren, den æstetiske perception, og Dufrenne udpeger her kunsten som en betydningshandling med konnotationer til performativitet. Men værket er på den anden side aldrig ”uskyldigt”; det øver magt over perceptionen i en vekselvirkning mellem subjekt og objekt.<sup>27</sup> Sansningen er, qua fænomenets eller værkets intentionalitet, aldrig vilkårlig. Dufrenne peger her på vigtigheden af værkets intentionalitet sammenholdt med elementet af fortabelse eller ramthed, der tilsammen danner den æstetiske erfaring. Den æstetiske erfaring er resultatet af mødet mellem den subjektive intentionalitet og et givent værks intentionalitet. Denne tilgang peger på en betydningsgenerering, der vedrører

24) ”Mine og en andens erfaringer dækker hinanden, perceptionerne bekræfter hinanden”, Merleau-Ponty, 1999, 32. I den forstand ligner den smagsdommen, der også opererer med en implicit konsensus i udsigelsen. Fokus er således på selve receptionen, den æstetiske oplevelses mødested.

25) Mikel Dufrenne, 2001.

26) Dufrenne, 2001, 104.

27) *Ibid.*, 105.

noget på grænsen af det semantiske – et ubestemthedsrum, eller som Dufrenne siger, en fornemmelse af fremmedgjorthed.<sup>28</sup>

Grundlæggende mener jeg at dette fænomenologiske tankegods kan være med til at kvalificere en undersøgelse af, hvordan noget – i en æstetisk proces – kommer til at kaste betydning af sig, idet ideen om det perciperede objekt forudsætter en læsning/lytning som grundlæggende parameter.

Mere konkret mener jeg at det giver mening at arbejde med medialiteter som oplevede i den forstand, at man herved kan stille en anden type af spørgsmål end både det produktionsorienterede eller teknologiske spor og den typologiserende tilgang er i stand til.

Jeg har, i forlængelse af dette oplevede medialitetsperspektiv arbejdet med lyd i litteratur – herunder rytme og stemme – som angår mødet mellem værk og modtager, hvor betydning og bevægelse interagerer, singulært og på værkets niveau, men også i den æstetiske erfaring. I musik har jeg interesseret mig for udtryksdimensioner og artikulationer i musik som fx rytme og frasering – altså en musikalsk gestik. Begge dele angår en type af betydning, som ikke kan fremlæses af hverken en traditionel, hermeneutisk fortolkningsmodus eller for musikanalysens vedkommende af en partituranalyse, ligesom det heller ikke synes tilstrækkeligt at behandle det i typologiserende termer alene.

Problemstillingerne har dog brug for den mere typologisk bestemte tilgang: Lyd i litteratur kan således forstås som Rajewskys intermedialitet i tredje potens, som noget, der gennem sproget skaber referencer til lyd, men som ikke nødvendigvis er metaforisk, men peger på en særlig litterær lydlig erfaring, der dog samtidig skaber et link til den krop, som perciperer en sådan lydlighed. Den fænomenologiske tilgang bibeholder et fokus på bevægelser – hvordan noget gør noget – både i værkerne selv, i værkernes referencer til andre medialiteter og i oplevelsen af dem. En rytme kaster således først betydning af sig, når vi, fænomenologisk og medialt, oplever den som en rytme. Denne oplevede medialitets-tilgang opererer således grundlæggende med perciperede objekter, hvor værkets intentionalitet mødes med oplevelsens intentionalitet, og hvor *mødet* bliver det egentligt interessante. Her kan den typologiske tilgang være medspiller, men den er ikke fyldestgørende i sig selv.

Når man kaster et medialt blik på æstetiske objekter er man så ikke nødt til i det hele taget i højere grad at lytte og ikke kun bestemme? Måske understreger medialitetsperspektivet, at den sansemæssige tilgang spiller en afgørende rolle i betydningsprocessen. En tese for dette forhold omkring medialitet og æstetisk erfaring kunne være, at figur/grund forholdet synes at blive forandret: Betragter vi æstetiske objekter fra et medialt perspektiv sker der en accentforskydning i retning af det oplevelsesbetonede eller vi får måske øje på eller øre for træk ved fænomenet, der

---

28) Mikel Dufrenne, 2001,104.

opererer på kanten af det hermeneutiske (fx lyd i litteratur, frasering i musik eller penselstrøg i maleriet)?

En sådan tilgang koncentrerer sig om betydningstilskrivninger, der sker på kanten af det semantiske (posthermeneutisk fænomenologi?), men altid i samspil med dette. Som mediale funktioner ved æstetiske artefakter, der virker i en performativ handling.

### **Den digitale lydbog som eksempel**

Som afslutning på dette arbejdsblad vil jeg komme med en skitse til, hvordan dette teoriapparat med fordel kan anvendes på et konkret fænomen, der vil være med til at understrege vigtigheden af at studere et fænomen henholdsvis fra en materialitetsorienteret, en typologiserende og et oplevelsesbetonet perspektiv.

Bogen som skriftligt og visuelt medie har de senere år mødt en ny og interessant udfordring, nemlig ekspansionen af henholdsvis e-bogen og lydbogen via diverse nye medier, fx ipod'en. Andelen af dem, der hører ord frem for musik, er kraftigt stigende. Lydbogen er et godt eksempel på, hvordan man, når man undersøger et sådant fænomen forskningsmæssigt, faktisk bør fokusere både på det teknologiske materielle aspekt, der fremmer ny brug og nye brugertyper (tilgængelighed, anvendelighed), typologisk set er det interessant at belyse, hvilke grænser lydbogen italesætter mellem henholdsvis papirbogens og lydbogens mediemæssighed og dette aspekt bliver tilsvarende afgørende for, hvad der sker med den litterære oplevelse eller erfaring i processen fra skrift til lyd.

Den litterære oplevelse har tidligere knyttet sig til et kontemplativt indre rum, hvor synet har været bundet til skriften på siden. Det auditive input har været metaforisk og man har kunnet lytte i en visuel, men tavs opmærksomhedszone, hvor man for sit indre øre kan fremmane litterære stemmer gennem læsningen af teksten. Den litterære oplevelse af lydbogen er fysisk auditiv, den er en konkret stemme, der som regel er transmitteret direkte ind i øret, men – og det er afgørende – flankeret af visuelle inputs fra den omkringliggende verden, fx et urbant transport-orienteret oplevelsesrum med mange forskellige typer af stimuli. Den fænomenologiske oplevelse forandres væsentligt, og det er i denne forandring, jeg mener man bør studere de mediale forskelle. En ny epistemologisk situation opstår for den litterære erfaring, både hvad angår oplevelsen af stemmen og i lytteakten selv. Derfor er det oplevede medialitetsperspektiv en afgørende parameter for undersøgelsen af et fænomen som den digitale lydbog, men den bør samtidig medtænke både typologiske, teknologiske og sociologiske præmisser for fænomenet.

# Knytnævebogstaver og incestuøs interaktion

## Om multimodal analyse af digital poesi

*Af Mette-Marie Zacher Sørensen*

Digital poesi udgør en spraglet genre af multimodale værker. I det følgende vil jeg, med udgangspunkt i et eksempel på en analyse af et digitalt digt, demonstrere hvordan refleksioner vedrørende medialitet og multimodalitet kan bringes i anvendelse, samt skitsere hvordan digital kunst skaber nye udfordringer for den æstetiske analyse.

Det digitale digt “human-mind-machine” er lavet af den canadiske multimediekunstner David Jhave Johnston i 2008. De tre ord “human”, “mind” og “machine”, der udgør værkets titel, skiftes til at være overskrifter med en meget prægnant materialitet, hvor bogstaverne har svulmende former og animerede bevægelser. De kan ligne gråt modellervoks, knytnæveagtige figurationer eller slatten luftmadras. På et tidspunkt ligner de en blækeksplosion i 3D, herefter asfalt der smuldrer, og da de bliver skarpe igen, bliver ordene nærmest skalperet – som hvis et stykke ståltråd skærer sig gennem kødet, og det sorte materiale flosser til alle sider. Under overskriften popper der på skift sætninger frem, med en tekst der bearbejder det fremmedgørende og klaustrofobisk intime ved at bo i lejligheder tæt på andre mennesker, hvor man ikke kan se sine naboer eller tale med dem, men man kan lugte dem og høre dem.

I det følgende vil jeg med en multimodal analysestrategi analysere “human-mind-machine”. Dette gøres i dialog med de problematikker og tematikker, værket rejser. Der stilles spørgsmål vedrørende computeren og den menneskelige krop og disses forskellige “sansemåder” og grænser. På samme måde spørges der til sanser og grænser i min analytiske fremgangsmåde, både på niveauet for hvilke modaliteter (visuelle, auditive, temporale og semiotiske), der bidrager til hvilke effekter, men også som en kritisk, metodereflekterende diskussion af, hvordan man analytisk håndterer et digitalt værk, der har interessante programmeringsmæssige finesser, som er umiddelbart uaf læselige for recipienten. I forbindelse hermed diskuteres det, hvorvidt man kan definere værket som værende *live*. Men først vil jeg kort definere hvad digital poesi er, hvad jeg mener med en multimodal metodestrategi og demonstrere, hvordan den kan bringes i anvendelse i en analyse af et værk som “human-mind-machine”.

### **Hvad er digital poesi?**

Digitale digte er værker, der optræder på internettet eller i udstillingsrum, og gør brug af de muligheder, det digitale tilbyder. De blander ord med billeder og lyd, kan kræve interaktion

fra recipientens side, og lader ordene bevæge sig, ligge i lag og forsvinde. Den slovenske cyberæstetik-teoretiker Janez Strehovec definerer genren således:

*Digital poetry objects form a genre of their own that is influenced by the poetry avant-garde and neo-avantgarde, visual and concrete poetry, text-based electronic installation art, conceptual art, Net art and software art. It includes kinetic and animated poetry, ergodic and visual digital poetry pieces, e-sound poetry, interactive poetry (with collaborative authorship), digital video poetry, digital film poetry, hyperpoetry, code poetry as well as digital textscapes with poetic features.<sup>1</sup>*

Det er således en hybrid genre<sup>2</sup>, der er svær at give en kategorisk karakteristik, men i min anvendelse af betegnelsen lægger jeg vægt på, at det er værker der, udover deres sproglige overskud, er uimodsigeligt knyttet til det digitale. De kan således ikke frembringes, fremvises eller arkiveres uden brug af de muligheder og problematikker, den digitale (og oftest netforbundne) computer bringer med sig.

### Hvad er multimodal analyse?

Et værk som "human-mind-machine" besidder langtfra Gesamtkunst-værkets eksplicitte ambition om homogenitet. Men det ville synes forsimplet at forsøge at analysere værket i dets dele én for én. Både fordi de har en afsmitning på hinanden, men også fordi en analyse af, hvilke medier og kunstarter, der spiller sammen, ville være umulig. Er overskrifterne ord, der *ligner* skulpturer? Er de videoanimationer? Eller hvad? Med sådanne typer af værker har vi brug for et analytisk begrebsapparat, som undgår en klunget retorik om dele af traditionelle kunstarter og mediers karakteristika, der mødes her i unikke doseringer. Hertil bruger jeg Lars Elleströms model for mediers blandede modaliteter.<sup>3</sup> Elleströms teori beskriver, hvordan alle medier består af en kombination af modaliteter. Ethvert medie vil således rumme en blanding af materielle, sensoriske, spatiotemporale og semiotiske modaliteter. Modellen er brugbar, når jeg for eksempel skal analysere de svulmende, animerede bogstaver i "human-mind machine". Som antydnet er det umuligt at definere dem som en blanding mellem ord, billeder, skulpturer og film, fordi de rummer elementer af alle disse kunstarters karakteristika, og det er netop det, der er pointen ved at analysere de forskellige modaliteter og deres indbyrdes samspil. Vi kan således sige om bogstaverne i "human-mind-machine", at de er visuelle, har virtuel dybde, er tidslige med en fixeret sekventialitet, er semiotiske både på det symbolske niveau –

1) Janez Strehovec, "ATTITUDES ON THE MOVE - On the Perception of Digital Poetry Objects", sidst besøgt 15. Juni, 2012 <http://cybertext.hum.jyu.fi/articles/105.pdf>.

2) For flere definitioner på genren, se fx den amerikanske digter og teoretiker Stephanie Stricklands essay "Born Digital", sidst besøgt 12. Juni 2012, <http://www.poetryfoundation.org/journal/article.html?id=182942>.

3) Se Elleströms artikel "Mediernes modaliteter: En model til forståelse af intermediale relationer" i dansk oversættelse i nærværende udgivelse.



fordi ordet human er et konventionelt tegn, og på det ikoniske niveau, fordi jeg synes de ligner ting som knyttæver, organer og badebolde.

Elleströms model er, som Jørgen Bruhn også har påpeget, en meta-definition af medier.<sup>4</sup> Jeg ville aldrig anvende den som model til analyse af romanen som medie, fordi en romans modale komposition er nogenlunde den samme hver gang. Men en genre som digital poesi når aldrig at stabilisere sig som en kunstart med stabil modalitetskomposition. Posen med modale klodser i det digitale medie er så at sige så stor, at blandingen kan være ny hver gang. Derfor er det min påstand, at *der eksisterer værker, hvor den modale komposition befinder sig på betydningsdannelsens niveau*, og derfor giver det mening at analysere denne komposition. Det kræver selvsagt en fremgangsmåde, der overskrider en *definition* på modaliteter og deres blandinger, ved også at pege på *effekten* af disse.

### **Multimodal analyse – dansende bogstavers fedtede overflade**

På det materielle niveau<sup>5</sup> består værket af en todimensionel flade (computerskærmen), lys og lydølger. For værkets overskrifter er der imidlertid tale om en virtuel tredimensionalitet, som opfylder samtlige af den spatiotemporale perceptions mulige dimensioner: bredde, højde, (virtuel) dybde og tid. Det temporale består på én gang af bogstavernes vippen, vrikken og pusten sig op, men også i, at der skiftes ord fra ét semiotisk-symbolsk tegn til et andet. Samtidig med at ordene i overskriften er semiotisk-symbolske tegn, er de også semiotisk-ikoniske. Tænk på de genstande, jeg allerede har sammenlignet dem med. Disse er imidlertid associative tilnærmelser og bevæger sig dermed også over i (Elleströms niveau for) den sensoriske modalitet, hvor der er tale om hvilke imaginære effekter, det materielle niveau frembringer. Den sensoriske modalitet er også på færde, når jeg læser ordene under overskrifterne og de udspænder et narrativt rum, der adskiller sig fra temporaliteten på det materielle niveau. Jeg ser jeg'et i teksten bevæge sig rundt i en lejlighed, ser ting der beskrives udenfor og fornemmer dufte og lyde, der bliver beskrevet.

4) Jørgen Bruhn. "Medium, intermedialitet, heteromedialitet," *Kritik 198* (2010).

5) Elleström opererer med "tre modi inden for materiel modalitet: menneskekroppe, anden materialitet af afgrænset karakter såsom todimensionelle overflader og tredimensionelle objekter, og mindre klart afgrænsede materielle manifestationer såsom lydølger og forskellige former for laser eller projektioner af lys." (se artiklen i denne udgivelse) En teoretiker som N. Katherine Hayles' koncepter vedrørende materialitet i det digitale harmonerer ikke med Elleströms. Med hende ville jeg måske hellere karakterisere Elleströms materialitetsbegreb som det konkrete fysiske ved mediet, mens det materielle må defineres på andre måder. Blandt andet fordi digitale værker oftest må betragtes som processer frem for objekter. Hayles skriver: "[M]ateriality emerges as a dance between the medium's physical characteristics and the works signifying strategies. Contingent, provisional, and debatable, materiality itself thus comes to be seen as more an event than a preexisting object, a nexus at which culture, language, technology, and meaning interpenetrate." (N. Katherine Hayles, "The Time of Digital Poetry," in *New Media Poetics – Contexts, Technotexts, and Theories*, red. A. Morris og T. Swiss, (Cambridge: The MIT Press, 2006), 206.) Det er ikke en diskussion jeg har plads til at udfolde her, men vil blot pointere at med digital poesi kan det være konstruktivt, konceptuelt at skelne mellem et niveau for materialitet og et for fysikalitet.

Sådanne associative tilnærmelser har flere konvergenspunkter i værket. Det er svært at sige, hvad der påvirker hvad, men det semiotisk-symbolske (semantiske) niveau, det lydlige og det visuelt ikoniske berører hinanden. Lyden, hvad lyder den som? Udover en bund af synkoperet hjerterytmie som grundpuls, er det svært at tale om indeksikalitet på det materielt lydlige niveau, men på det sensorisk-imaginære er der associative tilnærmelser, der både påvirker og påvirkes af det visuelt ikoniske og det semantiske. Man kan også sige, at det ikoniske ved de svulmende grå “human”, “mind” og “machine” ord er med til at fremhæve det symbolske således, at den semantiske betydning af human, mind og machine siver ned igennem alle værkets bestanddele som betydningsmæssige effekter, der smitter af på værkets andre greb.

Man forestiller sig, at man er inde i det rum, som skabes af de tredimensionelle og dansende bogstavets fedtede, plastiske overflade. Der er en rungende fornemmelse, som til tider nærmer sig fornemmelsen af at høre sin egen puls dunke igennem ørene. De lydlige variationer kan lyde som en gummihandskebeklædt hånd, der masserer en glasflaske; et idiosynkratisk associativt billede, der alligevel kan tilskrives et slægtskab med plasticbogstaverne. Det er vigtigt for mig her at fremhæve, at det ikke er til at sige, hvilken effekt der “styrer”, således om det er lyden, der giver fornemmelsen af, at bogstaverne er af plastic, eller om det er omvendt. Således må vi tale om et ubestemmelighedsfelt med hensyn til, hvornår lyden påvirker og påvirkes. Men væsentligt for denne sammentænkende effekt er, at de dansende bogstaver og lyden befinder sig på samme temporale niveau. Når det ser ud som om bogstaverne trækker vejret, er det måske også fordi tempoet, de bevæger sig i, er det samme som hjerterytmens på lydsiden. Andre lydlige associationer kan virke mere tilfældige, når det, jeg hører er en paraply der foldes op og i, og et bip på treslaget der med lidt velvilje kan sammenlignes med lyden af en rusten ginges rytmiske bevægelse.

Hvilken effekt giver det, at man i tilegnelsen af værket er fikseret som recipient? Sætningerne skifter i et tempo, så du kan nå at læse dem, men du kan ikke nå at dvæle ved dem, du kan ikke få dem frem igen og du kan ikke se dem alle sammen på en gang. I den forstand har værket en modal komposition, som minder om en blanding af skriftens og talens modale særtræk. Hvilken effekt giver det? Man kan sige, at man får sine input serveret uden selv at skulle aktivere en temporal bevægelse. På den anden side kan mængden af inputs sige at være så voldsom, at der alligevel foregår et valg. Vil man se på ordet “mind”, der får skalperet sin isse, eller vil man se, hvordan det går “nede” i lejligheden, hvor der udfoldes et narrativ. Denne valgfrihed i forhold til hvad man overhovedet når at læse eller se, kan sammenlignes med valgfriheden, når det kommer til associationer. Denne valgfrihed og åbenhed skyldes den digitale frembringelse af både visuelle og lydlige effekter. De har ikke nødvendigvis relation til nogen form for

indeksikalitet; til nogen organisk og "virkelig" verden. De kan betyde radikalt lidt og radikalt meget på een gang. Dette er selvsagt ikke det digitale privilegium, det gælder alle mulige former for lyd og visuelle abstraktioner. Den position værket placerer os i – det epistemiske sted – rummer i sig selv en åbenhed. Ikke så vi famler fuldstændig håbløst og frit; der er tale om en insisterende henvendthed og nogle altdominerende bogstaver, som aldrig forsvinder ud af øjenkrogen, men værkets temporale organisering gør, at ordene hele tiden stikker af, og så må man fange så mange af dem som muligt, eller netop bare glide ind i musikken og den visuelle rytme og opleve ord, der giver fornemmelser, overraskelser og potentielle forbindelser til resten af værkets gestik.

### **En verden med lyd og lugt frem for sprog og ansigter**

På det semantiske/narrative niveau har vi et 'jeg', der er visuelt og sprogligt afskåret fra sine naboer, underboer og overboer, men alligevel siver deres nærvær ind igennem væggene ved hjælp af lugte og lyde. Naboerne bliver figurer, der umuligt kan ignoreres. Som den amerikanske kulturteoretiker Kenneth Reinhard skriver: "[T]he neighbor – the figure that materializes the uncertain division between the friend/family/self and the enemy/strange/other."<sup>6</sup> Dette skisma mellem det ønskeligt undgåelige, men samtidigt uomgængelige forhold tematiseres af jeget i "human-mind-machine", som udtaler: "We do not speak, can never speak – there is nothing between us except smells" // "His fried onions mingling with my toothpaste". Der er lyde: "Now there is music, like a heartbeat in the floor". Denne hjerterytme indgår i et metaforisk sammenfald med overskrifternes ikoniske niveau, hvor bogstaverne synes at have en form for lunger og i teksten beskrives: "[T]he house breaths, the city breaths, the sky breaths" osv. Der er således puls og åndedræt på flere forskellige niveauer i værket. I teksten er der også taktile kulde-varme forskelle. Jeg'et prøver at fryse sin underbo ud ved at have fem grader i køkkenet – alligevel er der en påtrængende nysgerrighed: "Does he ever sleep – what sort of machine is he?" Det er en mærkelig ting at udtale om et væsen, hvis stegte løg, man lige har lugtet til. Men maskingørelsen retfærdiggøres ved, at naboerne i værket hverken taler sammen eller ser hinanden i øjnene: Emmanuel Lévinas' karakteristiske insisteren på sammenhængen mellem ansigtet, sproget og etikken ånder os i nakken gennem disse elementers råbende fravær i værket.

*'Synet' af ansigtet adskiller sig ikke fra den gave, som sproget er. At se ansigtet er at tale om verden. Transcendensen er ikke en optik, men den første etiske gestus.<sup>7</sup>*

6) Kenneth Reinhard, "Toward a Political Theology of the Neighbor," in *The Neighbor – Three Inquiries in Political Theology*, red. Kenneth Reinhard et. al. (Chicago: University of Chicago Press, 2005): 18.

7) Emmanuel Lévinas. *Totalitet og Uendelighed – Et essay om exterioriteten* (København: Hans Reitzels Forlag, 2006): 171.

Maskinelle og ikke-humane koncepter sammenblandes med elementer, der ellers er deres distinkte modsætninger: det taktile, huden, duft, mad osv. - alt det der ikke kan omsættes til bits. Men disse sensoriske elementer spiller også op ad to elementer, der udelades i værkets teksts lejlighedsunivers: manglen på verbalsprog og den altafgørende sansemodalitet i en okularcentristisk kultur: synet. Som Caroline Jones beskriver det i sit essay *Senses*, så har filosofihistorien været een lang forhandling om grænserne mellem konceptuel og fysisk erkendelse. Med den cartesianske tvivl som en knivskarp grænse;<sup>8</sup> som Jones skriver: “[M]ental certainty was to rule the potentially misleading cues sent by eyes, ears, nose, tongue, or sensate skin.”<sup>9</sup> Synet har imidlertid fået højere status end de andre sanser: “Over time, the proximate senses (touch and taste) drifted into ignominy, the acutely animal senses (hearing and smelling) were firmly demoted, and sight – the most distant and farreaching of our senses – was promoted to proud but unstable preeminence as the crowning metaphor for knowledge itself.”<sup>10</sup> Jones argumenterer for, hvordan denne okularcentrisme stadig er altdominerende i kunstverdenen, hvor selv værker, der er konstituerede som multisensoriske artefakter, ender omkranset af hvide vægge med påklistede “Do Not Touch”-skilte i vores ’visuelle mausoløer’.<sup>11</sup> Disse betragtninger peger tilbage til en bevidsthed vedrørende “human-mind-machine”s materialitet, der jo alt andet lige består af en todimensionel flade og er visuelt (og lydligt) overlegen, idet eventuelle multisensoriske effekter selvfølgelig højst kan betragtes som et haptisk niveau.<sup>12</sup>

### En flosset cyborgkrop

I “human-mind-machine” leder teksten os i passager ud af lejligheden med syrede udsagn om fremmede, der vælter op af jorden, fortove, der er sjasket ind i spyt og gigantiske svin, der ligger på jorden og venter på at blive til bacon. Når vi ikke siver ud af lejligheden gennem dens sprækker - dens “holes in the walls“ og “cracks in the floors”, så borer vi os ind i kroppen med klinisk, medicinske beskrivelser af “optic chiasma”, øjets anatomi, dna og nerveceller. Det medicinske forlades til fordel for kropslige umuligheder: “[S]kin adheres around me”, hedder det. Nej, ville fænomenologerne indvende: Huden kan ikke klistre fast

8) “I den grad har jeg i disse dage vænnet mig til at lede sindet væk fra sanserne, og så nøje har jeg bemærket, at det kun er meget lidt vi i sandhed opfatter af de legemlige ting, men at der erkendes meget mere om det menneskelige sind og endnu mere om Gud, at jeg uden noget besvær nu kan vende min tænkning væk fra forestillingens ting til alene forstandens, fra al materie adskilte ting.” René Descartes, *Meditationer over den første filosofi* (København: DET lille FORLAG, 2002), 107.

9) Jones, Caroline, “Senses” in *Critical Terms for Media Studies*, red. W.J.T Mitchell og Mark B.N. Hansen, (Chicago: The University of Chicago Press, 2010), 88.

10) Jones, *Senses*, 88.

11) Jones, *Senses*, 98.

12) “Haptisk er et bedre ord end ‘taktil’ fordi det ikke modstiller to sansorganer, men lader os antage at øjet selv kan have denne funktion som ikke er optisk.” Gilles Deleuze og Félix Guattari, *Tusind Plateauer – kapitalisme og skizofreni* (København: Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler, 2005) 64.

til din krop - huden *er* dig, dit største organ – en membran. Men som Donna Haraway formulerede det i sit cyborgmanifest: “Why should our bodies end at the skin?”<sup>13</sup>

I værket fremstilles den menneskelige krop som en ensom og flosset størrelse, der ikke kan finde ud af, hvad der er inde og ude, helt eller åbent, og det drypper med mismod og ironi, når jeg’et udtaler: “I consider myself whole” og imens vrikker de pulserende badebolde af bogstaver derudaf, gnider sig som våde plastikposer mod et gråt fortov. De er ikke til at overse, selvom man er på det imaginære (semantiske) niveau; de visuelle, ikoniske effekter spiller ind på tekstens univers vice versa.

Denne tematisering af sanser, og afgrænsninger af sanser, eksisterer på flere forskellige niveauer i værket. Den eksisterer også som en problematik vedrørende vores helt elementære møde med værket. Der er elementer ved værket, som vores menneskekroppe ikke kan registrere. “human-mind-machine” kunne ved første, umiddelbare møde konciperes som en video, men det findes kun når det bliver aktiveret, og det er forskelligt, hver gang det bliver aktiveret. Det bruger nettet, hvis hastighed således bestemmer værkets tempo, men som også er det, der gør værket levende og i stand til at reagere på sig selv. Jeg skal i det følgende forklare hvorfor.

### **Incestuøs interaktion og kybernetisk synæstesi**

I “human-mind machine” kaster bogstaverne skygger i det virtuelle rum, hvilket er en sær og konstrueret mimen af fysiske love. En endnu mere sær konstruktion er relationen mellem lyd, bogstaver og bevægelse. De har samme rytme, samme temporalitet, men værket er programmeret således, at det er det visuelle, der retter sig efter lyden, bevæger sig i dens tempo og skifter ord eller videosekvens, når lyden er særlig høj. Jhave Johnston udfolder detaljer om programmeringen på følgende måde:

*It incorporates what I call incestuous interactivity or cybernetic synaesthesia. It is incestuous because the computer interface interacts with itself: sound influences image or text change; it is synaesthesia because sensory modalities mingle.*<sup>14</sup>

Værket er ikke en film – interaktionen foregår hele tiden. Den amerikanske kunster Gary Hill kan ses som inspirator for eksperimentet, fordi han i 1980’erne lavede videoværker, hvor lyden var den styrende magt, der kontrollerede videoklippene. Et eksempel på disse er “Primarily Speaking” fra 1981-83, hvor Hill eksperimenterede med at omdanne stemmens artikulation til kameraets bevægelser i rummet.<sup>15</sup> Dengang måtte der klippes manuelt. Når

13) Donna Haraway, “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist- Feminism in the Late Twentieth Century,” in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (New York: Routledge, 1991), 178.

14) “The Challenge of Unity”, sidst besøgt 14. juni 2012 <http://vispo.com/jhave/theory.htm>

15) Teemu Ikonen, “Moving text in avant-garde poetry – towards a poetics of textual motion,” *Dichtung-Digital*, 2003: 3, sidst besøgt 14. Juni 2012, <http://dichtung-digital.mewi.unibas.ch/2003/issue/4/ikonen/index.htm>.

man kan tale om incestuøs interaktion i "human-mind-machine", er det fordi det selv klarer det hele. Det fortolker sig selv. Dog uden at vide, hvad det gør. Denne viden bidrager til, hvordan vi kan analysere værkets tidlige organisering. Det stopper i princippet aldrig, og derfor får man som recipient (når man er blevet givet denne oplysning om programmeringen) fornemmelsen af, blot at være "på besøg" hos værkets tid, fordi selvfølgelig skal vi aktivere det, og vi kan slukke det igen, men det har en selvfølgeligsevne, der gør, at det ikke blot er cyklisk, og derfor vil det ufortrødent fortsætte med en minimal, men uendelig forskydningsmodus. Interfacet fortolker sig selv, og der byttes om på den fysiske verdens kausaliteter, hvor tings bevægelse frembringer lyd (undtagen i enkelte tilfælde, hvor lyde kan få glas eller andet til at bevæge sig). Jhave Johnston skriver følgende om computerens "sanser"

*The computer doesn't think of data structures as being associated with specific senses. Data structures are normally piped through sense-specific devices: the sound data sent through sound card, video data sent through gpu. But in general this information is valence-free when it is stored. It easily leeches back and forth. Societies of data emerge. Relations between data evolve and emulate organic structures. This feature allows sound-image-text changes to form a micro-community, a colony of interrelations that contributes to the perception of unity.*<sup>16</sup>

Computeren er ignorant over for menneskekroppens sandedifferentieringer, for på det kodede niveau bliver alting omsat til det samme. Som Friedrich A. Kittler beskrev det: "[O]nce optical fiber networks turn formerly distinct data flows into a standardized series of digitized numbers, any medium can be translated into any other."<sup>17</sup> Hvor det er en af mine pointer, at de menneskelige sansemodaliteter bliver ved med at være forskellige (der er forskel på at se og at høre), så er der på computerens niveau slet ingen forskel. Det er det, Jhave Johnstons programmeringsstrategi forsøger at udnytte.

Man kan sige, at den omvendte kausalitet minder om dansens logik, hvor kroppen tilpasser sig lydets rytme. I denne sammenhæng er det oplagt at komme i tanke om et projekt, hvor denne kropslige logik blev omkalfatret. I Merce Cunninghams og John Cages danserup (som de havde fra 1940'erne og frem til 1992, hvor Cage døde), var ideen at bryde med Gesamtkunstværkets ambitioner, hvor alle dele passer sammen. Cage komponerede musikken, Cunningham koreografien, forskellige kunstnere blev fra gang til gang sat til at lave kostumer og sceneografi, og så satte de det sammen til sidst. Det, dansen og musikken har til fælles, er at være tidsbaserede medier, som starter og slutter i et punkt og så er der noget herimellem. Dette start og slutpunkt skulle være det eneste, der var fælles i Cage og Cunninghams shows, hvor danserne ofte først hørte musikken

16) Jhave Johnston, "The Challenge of Unity".

17) Friedrich A, Kittler *Gramophone, Film, Typewriter* (Stanford:Stanford University Press, 1999), 1-2.

til premieren. Det er en udfordring for den rytmepåvirkelige krop, slet ikke at reagere på lyd, men følge sin egen indlærte koreograferede logik. Man kan i denne forbindelse sige at Cage og Cunningham konstruerer en logik i strid med kroppen. "human-mind-machine" formår omvendt at simulere en kropslig logik, selvom den dybest set ikke kender til sanseforskelle.

### Er det (i) live?

Paradoksalt nok, har "human-mind-machine" træk, der minder om en liveoptræden med menneskelige kroppe, men hvor en sådan vil tale direkte til vores sanser med sit konkrete nærvær, så er det med det digitale komplekse materialitet tale om en opløsning af en nærvær-fraværsløgik. Værket er med til at demonstrere, hvordan Nelson Goodmans vigtige skelnen mellem allografiske og autografiske kunstarter<sup>18</sup> fuldstændig kan smuldre i det digitale. Det er umuligt at definere hvad der er originalt, konkret eller nærvær-baseret her. En skelnen mellem gentagelighed og ugentagelighed er hyperminimal i nærværende værk. Men den er der. Som Giselle Beiguelman har formuleret det, er der i det digitale "the possibility of being identical, yet different".<sup>19</sup> Værket "findes" ikke, men det bliver det på den anden side ved med. Men dette faktum må formidles bagom den singulære oplevelse; enten som en bevidsthed vi tager med os, fordi et internetbaseret medie principielt kan gøre alt muligt uventet og ugentageligt, eller som en formidling, som jeg her har taget til mig om dette konkrete værk, fordi dets internetbetingede singularitet paradoksalt nok er hemmeligt, eller kun lader sig erkende gennem gentagelse.

Men kan man i det hele taget tale om at et digitalt værk er live? Den amerikanske teaterteoretiker Philip Auslander beskæftiger sig med det han kalder 'non-human performance': "The technological (performance by machines) and the zoological (performance by animals other than human beings.)"<sup>20</sup>

"Live"-begrebet er hele tiden til forhandling. Man begyndte først at bruge det, da man begyndte at optage lyd, for indtil da var alting live og det var ikke nødvendigt at have et begreb for det. Auslander beskriver hvordan nye teknologier har åbnet op for spørgsmålet om liveness.<sup>21</sup> Det er ikke produktivt at tænke det 'live' og det 'medierede' som ontologiske

---

18) I Goodmans analytiske æstetik er autografiske kunstarter defineret som dem der bærer kunstnerens mærke, så at sige, og derfor ikke kan kopieres. Billedkunst på lærred findes for eksempel kun i denne ene version. Allografiske kunstarter, derimod, må snarere forstås som en struktur, der kan aktiveres i et uendeligt antal. En roman, for eksempel, eller en sang, se Nelson Goodman, *Languages of Art* (Oxford: Oxford University Press, 1967).

19) Giselle Beiguelman "WYSIWYG or WYGIWYS? (What You See is What You Get or What You Get is What You See? Notes on the Loss of Inscription" in *PoesIs. Æstetik digitaler Poesie/ The Aesthetics of Digital Poetry*, red. Friedrich W. Block et al., (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004): 172.

20) Philip Auslander, "AnimalCam: Ocularcentrism and Non-Human Performance," in red. J. Christie et al. *A Performance Cosmology*, (New York: Routledge, 2006): 86.

21) Philip Auslander, "LIVE FROM CYBERSPACE or, I was sitting at my computer this guy appeared he thought I was a bot," *Performing Arts Journal* 70 (2002): 17.

modsætninger og Auslander argumenterer for, at maskiner godt kan fremføre noget, vi må betragte som live. Han bruger fænomenet 'chatterbots' til at beskrive de digitale teknologiers måde at være live på, og i det tilfælde er det måske også nemmere intuitivt at acceptere, fordi man kommunikerer med maskinen og den svarer og kommenterer på dine spørgsmål. Med "human-mind-machine", som ikke rigtigt reagerer på os, men på sig selv, og som er forskellig fra gang til gang og afhængig af det net, det kører på, kan vi også tale om liveness ud fra Auslanders kriterier (som stammer fra den helt "traditionelle" definition i *Oxford English Dictionary*): "Of a performance, heard or watched at the same time of its occurrence, as distinguished from one recorded on film, tape etc."<sup>22</sup> Det betyder selvfølgelig ikke, at maskinperformance er fuldstændig det samme som performances med menneskelige kroppe. Auslander markerer selv:

*Clearly, performances by bots cannot address these ideas in the same way as those by human performers. Since bots are virtual entities, they have no physical presence, no corporeality; they are not dying in front of our eyes – they are in fact, immortal.*<sup>23</sup> (min fremhævelse)

Det, der konstituerer maskinens liveness, og som den har tilfælles med performances udført af menneskekroppe, er opløsningen af et fysisk, tilbageblivende objekt. Der er i stedet tale om unikke nu'er, der principielt aldrig kan gentages. Forskellen mellem "human-mind-machine" og chatterbots eller eksplicit interagerende værker, er imidlertid at fornemmelsen af et unikt 'nu' ikke artikuleres på værkets udsigelsesmæssige niveau. Det gør ikke brug af den konkrete henvendelse som gestus.

Hvorfor er jeg så interesseret i, om "human-mind-machine" må betragtes som live eller ej? Jeg synes værket er med til at rejse fundamentale spørgsmål vedrørende performans og om, hvorvidt en maskine kan besidde en form for subjektivitet. Auslander etablerer en skelnen mellem menneskelig performans og maskinperformans. I artiklen "At the Listening Post, or, do machines perform?" skriver han:

*[T]he fundamental difference between human performers and machine performers is that whereas the former have the potential to exercise both technical and interpretative skills the latter have only technical skills at their disposal.*<sup>24</sup>

Det interessante er imidlertid, at Auslander mener, at mennesker godt kan lægge de interpretative evner på hylden for en stund. Orkestermusikere beskrives fx som "employed primarily for their technical skills", det er således orkesterlederen/dirigenten der har den interpretative funktion i det musiske maskineri. Hvis man forfølger Auslanders argument,

22) Auslander, "LIVE FROM CYBERSPACE," 20.

23) Auslander, "LIVE FROM CYBERSPACE," 20.

24) Philip Auslander, "At the Listening Post, or, do machines perform?," in *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 1 (2005): 6.



betyder det at orkestermusikeren og en performende maskine, qua deres tekniske evner og funktion i "maskineriet", befinder sig på samme ontologiske niveau. Selvom vi har Auslander's tidligere ord for at et sådant live-performende menneske principielt er ved at dø foran vores øjne, så etablerer denne maskinreference en ignorance over for den organiske krop? Hvad med den fintriflede hud på fingerspidserne, der pakker dunkende blodkar inde og med nervespidsens sensibilitet berører violinens stramt vibrerende og noprede streng? Den er svær at sammenligne med maskinens måde at fortolke og performe på.

Hvor Auslanders position tilskriver *mennesket* (orkestermusikeren) maskinelle egenskaber, så kan vi i David Jhave Johnstons teoretiske praksis finde en opfattelse af, at maskinen (det digitale) får flere og flere organisk-menneskelige egenskaber. På konferencen E-poetry 2011 på University of Buffalo talte Jhave Johnston om "æstetisk animisme". Han argumenterer for en fremtid for "living language": "Poetry is crossing an ontological membrane from being an abstract printed system to becoming a system of quasi-entities: words and phrases that are dimensional, kinetic, interactive, code-full, context-aware and tactile."<sup>25</sup> Digitale digte vil være i stand til at vide, hvem der skrev dem, og hvem der har læst dem. De har hukommelse, de har viden – de er livløse entiteter pumpet op med en form for tanker. Deraf animismen. Animisme defineres sigende nok således i opslagsværket "Den store danske":

*[I] tanken at tilskrive livløse genstande liv med følelser, ønsker, vilje, tanker og bevidsthed. Det er især iagttaget hos naturfolk og børn og antages at bunde i manglende viden og erfaring [...] Voksne kan normalt skelne mellem animistisk og realistisk tænkning, men animistisk tænkning kan iagttages som egentlig tankeforstyrrelse ved visse psykoser.*

Det er interessant at forestille sig sådan en fremtid med "intelligente" og organiske digte, men det er vigtigt at holde sig for øje, at digitale digte, der på sigt vil kunne sammenlignes med noget intelligent og organisk, stadig vil være virtuelle. Det er som om, Jhave Johnston ikke er bevidst om, hvordan disse organiske bogstaver på mange niveauer stadig må betragtes som metaforer. På det oplevede effektbaserede niveau er der langt fra tale om en sensorisk relation til "levende ord": De taktile bogstaver i fx "human-mind-machine" giver jo ikke en oplevelse af noget organisk, men snarere noget virtuelt, animeret, digitalt; jo mere legende og ekspressivt de voluminøse bogstaver henvender sig, desto mere bliver jeg bevidst om, at jeg ikke kan række ud efter deres buttede kroppe. Værket er ikke i live, men det er *live*, og dette er en modus, der ellers historisk set har været forbeholdt menneskekroppe.

### **Metodiske problemer vedrørende det som kroppen ikke fatter**

Det er David Jhave Johnstons formidling vedrørende programmeringen af "human-mind-machine", der har gjort mig i stand til at analysere særlige dimensioner ved værkets logikker.

25) David Jhave Johnston "Aesthetic Animism," sidst besøgt 15. Juni 2012 [http://glia.ca/2011/CONFERENCES/aestheticAnimism\\_Jhave\\_ePoetry2011.pdf](http://glia.ca/2011/CONFERENCES/aestheticAnimism_Jhave_ePoetry2011.pdf).

Jeg har kunnet reflektere over computerens "sansesystem" og supplere analysen af værkets temporalitet med endnu en dimension, fordi det er uendeligt og singulært på een gang. Det er oplysningerne om programmeringen, der har givet mig anledning til at diskutere, hvorvidt værket kan betragtes som live eller ej. Men det er et kompliceret spørgsmål, hvorvidt man overhovedet skal inkludere sådanne ikke-registrerbare faktorer i en analyse. Hvordan indlemmer man det faktum, at værket inkluderer elementer, som vores kroppe ikke kan sanse? At sanserne bliver snydt er absolut ikke forbeholdt det digitale, det kender vi også fra solnedgange, men er det overhovedet relevant at analysere et værks bagvedliggende konstruktion, hvis det ikke er en del af vores fænomenologiske møde med værket? Dette spørgsmål skriver sig både ind i en historisk problemstilling vedrørende forholdet mellem struktur og performans<sup>26</sup> i for eksempel musik og teater, men spørgsmålet skriver sig også ind i en aktuel og principiel problemstilling: inden for feltet af digital kunst. På E-poetry konferencerne<sup>27</sup> bliver det diskuteret, hvorvidt man skal kunne læse programmeringssprog for at forstå et værk. Der er nogen, der mener, der kan ligge særlige effekter og ligefrem en "poesi" i en dygtig programmering, og at man kan gennemskue elementer ved værkets overordnede strukturer, der ikke blottes ved enkeltmødet. Omvendt kan man argumentere for, at vi må holde os til den "overflade", der er tilgængelig for alle, fordi det er denne, der er vores fælles kulturelle referenceramme, og at detaljerne i "maskinrummet" er forbeholdt eksperterne. Det må yderligere indvendes, at det kan være problematisk at skelne mellem overflade og programmering, og at der bør genereres mere viden om digitale logikker. Og der findes digital litteratur, der gerne vil være med til at reflektere over disse logikker. Værker der selv peger på det, vi ellers ikke kan sanse, og så er det selvfølgelig yderst relevant at analysere. Koden er ikke teksten, medmindre den *er* teksten, som den amerikanske digter og teoretiker John Cayley har formuleret det.<sup>28</sup> "human-mind-machine" er et godt eksempel på et værk, der ikke kræver evnen til at læse programmeringssprog, fordi man får leveret formidling om værkets komplekse materialitet og frembringelse gennem (af kunstneren formulerede) paratekster. Og i virkeligheden kunne der være ræson i, også at få formidling vedrørende programmering og algoritmer, når digitale processer og artefakter med glittede og intuitive interfaces ikke gør opmærksom på sig selv. Der er politiske og etiske dimensioner i, på sigt, for eksempel at få formidlet nogle af Googles algoritmer, der strukturerer vores færden og er med til at organisere vores logikker,<sup>29</sup> fordi der er væsentlige dimensioner ved disse, vi ikke kan erfare i det fænomenologiske enkeltmøde.

Detaljerne vedrørende "human-mind-machine"s programmering er tilsyneladende uskyldige i dette perspektiv, men er med til at gøre os opmærksomme på detaljer vedrørende

26) Se Morten Kyndrup "Performativitet, æstetik, udsigelse," *Peripeti* 6 (2006).

27) Konference og festival for digital poesi, der bliver afholdt hvert andet år, senest 2011 i Buffalo.

28) John Cayley, "The code is not the text – unless it is the text," in Block, "p0es1s".

29) For en udfoldelse af disse, se Eli Pariser, *The Filter Bubble – What the Internet is Hiding from You* (New York: Penguin Books, 2011).

det digitale medialitetsspecificitet. Vi bliver med den 'incestuøse' programmeringsstrategi mindet om, hvordan programmeringen/maskinen er et ekstra hierarkisk led i udsigelsen. Vi bliver mindet om, at den læser og fortolker, men på en anderledes måde end os, hvilket jo netop udgør et centralt punkt i min analyse; disse basale forskelle mellem den modalitetsblinde maskine uden ører og den affektive menneskekrop, hvis mellemgulv reagerer prompte på rytmer og som vrider sig af irritation, når den ikke kan beskytte sig mod fremmede menneskers maddunst. Værket tilbyder forskellige associative konvergenspunkter (jeg er kommet med bud på nogle af dem), men skjuler sig også. Jeg er frembragt på en særlig måde, jeg 'gør' mig faktisk lige nu, men på en måde, dine sanser ikke er i stand til at registrere, fordi din krop er anderledes end min, synes værket at sige; eller netop ikke at sige.

## Litteratur

Auslander, Philip, "LIVE FROM CYBERSPACE or, I was sitting at my computer this guy appeared he thought I was a bot," *Performing Arts Journal* 70, 2002.

Auslander, Philip, "At the Listening Post, or, do machines perform?," in *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 1, 2005.

Auslander, Philip, "AnimalCam: Ocularcentrism and Non-Human Performance," in red. J. Christie et al. *A Performance Cosmology*, New York: Routledge, 2006.

Beiguelman, Giselle, "WYSIWYG or WYGIWYS? (What You See is What You Get or What You Get is What You See? Notes on the Loss of Inscription)" in *p0es1s. Ästhetik digitaler Poesie/The Aesthetics of Digital Poetry*, red. Friedrich W. Block et al. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.

Bruhn, Jørgen, "Medium, intermedialitet, heteromedialitet," *Kritik* 198 (2010).

Cayley, John, "The Code is not the Text – Unless it is the Text," in *p0es1s. Ästhetik digitaler Poesie/The Aesthetics of Digital Poetry*, red. Friedrich W. Block et al. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.

Deleuze, Gilles og Guattari, Félix, *Tusind Plateauer – kapitalisme og skizofreni*. København: Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler, 2005.

Descartes, René, *Meditationer over den første filosofi*. København: DET lille FORLAG, 2002.

Elleström, Lars, "Mediernes modaliteter: En model til forståelse af intermediale relationer", i denne udgivelse.

Goodman, Nelson, *Languages of Art*, Oxford: Oxford University Press, 1967.

Haraway, Donna, "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist- Feminism in the Late Twentieth Century," in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.

Hayles, N. Katherine, "The Time of Digital Poetry," in *New Media Poetics – Contexts, Technotexts, and Theories*, red. A. Morris og T. Swiss, Cambridge: The MIT Press, 2006.

Johnston, David Jhave "Aesthetic Animism," sidst besøgt 15. Juni 2012 [http://glia.ca/2011/CONFERENCES/aestheticAnimism\\_Jhave\\_ePoetry2011.pdf](http://glia.ca/2011/CONFERENCES/aestheticAnimism_Jhave_ePoetry2011.pdf).

## Knytnævebogstaver og incestuøs interaktion

Johnston, David Jhave, "The Challenge of Unity", sidst besøgt 14. juni 2012 <http://vispo.com/jhave/theory.htm>.

Jones, Caroline, "Senses" in *Critical Terms for Media Studies*, red. W.J.T Mitchell og Mark B.N. Hansen, Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

Kittler, Friedrich A, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford: Stanford University Press, 1999.

Kyndrup, Morten, "Performativitet, æstetik, udsigelse," *Peripeti* 6, 2006.

Lévinas, Emmanuel, *Totalitet og Uendelighed – Et essay om exterioriteten*, København: Hans Reitzels Forlag, 2006.

Pariser, Eli, *The Filter Bubble – What the Internet is Hiding from You*, New York: Penguin Books, 2011.

Reinhard, Kenneth, "Toward a Political Theology of the Neighbor" in Zizek, Santner & Reinhard "Toward a Political Theology of the Neighbor," in *The Neighbor – Three Inquiries in Political Theology*, red. Kenneth Reinhard et. al., Chicago: University of Chicago Press, 2005.

Strehovec, Janez, "ATTITUDES ON THE MOVE – On the Perception of Digital Poetry Objects", sidst besøgt 15. Juni, 2012 <http://cybertext.hum.jyu.fi/articles/105.pdf>.

Strickland, Stephanie, "Born Digital", sidst besøgt 12. Juni 2012, <http://www.poetryfoundation.org/journal/article.html?id=182942>.