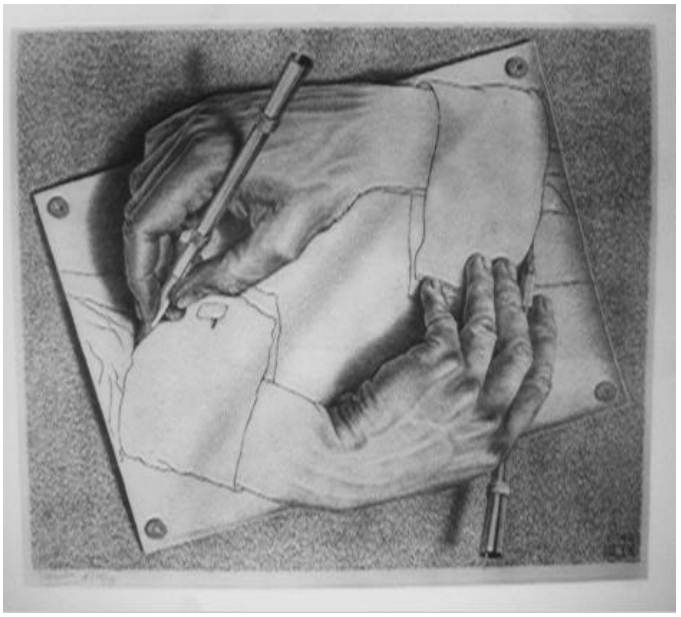
Spejlinger af Æstetik

- **Erkendelsens æstetik om netkunsten**



Speciale ved Lars Pedersen, Humanistisk Informatik (Multimedier), Aalborg Universitet, 2002

Abstract 5
Spejlinger af Æstetik – Erkendelsens æstetik om netkunsten 7
Teoretisk grundlag og metode 9
Verdens mangfoldighed 9
Mulighedernes flyden 12
Kunsten at bruge kunsten 14
Erkendelsens æstetik – opgavens middel og mål 17
Kropskunstnerens æstetik 21
Kropskunstneren 22
Det nære og det fremmede (kapitel 1) 23
Rey Robles, 64, Cinema's poet of lonely places 26
Kroppen og verden (kapitel 2) 26
Kødet og chiasmen (kapitel 3) 29
Ord og handling (kapitel 4) 31
At synge og flyde (kapitel 5) 33
Selv og bevidsthed (kapitel 6) 35
Body art in extremis: slow, spare and painful 37
Frigørelsen (kapitel 7) 39
Mod erkendelsens æstetik 41
Øjet og æblet 45
Den turkise hund og æblet 48
Vendthed 50
Farvernes værdier 51
Synlig og usynlig komposition 58
Fortællingen 63
Videre mod erkendelsens æstetik 69
Netkunstens verden 73
Erkendelsens æstetik 73
Netkunst i Danmark 76
Hypertekst og hyperstruktur 77
Interaktivitetens rum 80
Multimedial netkunst og det mediale frisind 83
Fællesskaber og nye samfund 87
Global verden 91
Den første grundlæggelse 94
Videre bevægelse 97
Litteraturliste 101
Tidligere opgaver 102

Abstract

The inspiration for this thesis comes from the fascination of the overwhelmingness of the world in its multiplicity and the abilities of the aestetics and arts to evoke insights into to this multiplicity.

The thesis is primarily based on the epistemology and aestetics of the French philospher Michel Serres and especially as these present themselves in the work *Genesis*. The philosophy of Michel Serres finds some support in the phenomenology of French philospher Maurice Merleau-Ponty. On the grounds of Michel Serres' epistemology of multiplicty the thesis discusses and tests the usability of an *Aesthetics of Epistemology* where the boundaries between truth and beauty are blurred. The thesis sets out in a search of an understanding of both aesthetics and epistemology where the authenticity of the immediate and bodily experiences are regarded with as much value as the knowledges and experiences of the reflections.

The structure of the thesis is based around the three main elements of the phenomenon of perception – being the perceiver, the perception, and the perceived. The three elements are discussed through the readings of a novel, through the analysis of a painting, and through a discussion of the premises of net art as a whole.

The perceiver's role in the phenomenon of perception is discussed through an analysis of the novel *The Body Artist* by the American writer Don DeLillo. During this analysis the importance of the understanding of the body and its role in both perception and aesthetics is pointed out and made clear through the readings of the novel and in comparison with the works of both Michel Serres and Maurice Merleau-Ponty. Especially the latter's essay *Eye and Mind* is brought in for a thorough investigation. The findings of the analysis is then compared in the end of the chapter and written into the understanding of the Aesthetics of Epistemology.

In the analysis of the perception in itself the thesis finds its point of departure in the painting *Turquoise Dog with Apple* by the Swiss painter Daniel Patrick Kessler. Through an investigation of color, form, and narrative in the painting and painting in general on the basis of the works of the Russian painter Wasilly Kandinsky, the Aestetics of Epistemology shows the value of composition through inner necessity where the tension between the parts and the whole of the painting both opens for an understanding of the concrete painting and its premises, and an understanding of the perception in itself in relation to both human, natural and cultural forces. This analysis of the perception in itself is then again turned towards the description and understanding of the Aesthetics of Epistemology which gives further grounding for its usability.

In regards to the investigation of the perceived the focus is turned towards the world of net art as an representation of our understanding of our world and its phenomenons. Through an analysis of a representative range of danish net art and its main elements the thesis searches out the premises of net art in the tension between the local and the global. The understanding of the tension between the local and the global opens for an analysis of both our human being and our world, which is again turned towards the description of the Aesthetics of Epistemology and its usability as both a method for analysis and an authentic epistemology.

Finally the findings about the Aesthetics of Epistemology are rounded up with a few words which are related to its function throughout the thesis and its usability and possible uses in future works and as a general view of scientific work.

Spejlinger af Æstetik – Erkendelsens æstetik om netkunsten

> Solen skinner, isen er hvid, og isen er grønlig, isen er blålig, isen er flad og hel, og andre steder er isen i stykker, der pibler sort vand mellem brudfladerne, og der er tårne og kuber og terninger og hele bjerge af is, isen er sprød, kompakt, uigennemtrængelig, tilgængelig, i færd med at blive ædt af solen, med pytter af sort vand, gennemsigtig og strålende, snebelagt, mat. Strømmen finder lange smalle, sorte veje til prammen og fører den gennem labyrinten af former, og han hjælper til med sin stage. [Hesselholdt 1997, s. 7]

Foran os er der altid en uendelighed at opdage. Hver gang vi vender blikket mod verden må vi fortabes og fascineres. Lige meget hvor dybt vi søger og lige meget hvor bredt vi favner, så er der altid et skridt mere, der må tages, i rejsen ud mod og ind i verden. Vender vi blikket mod os selv, finder vi samme uendelige univers af muligheder og dimensioner. Når vi lytter til os selv, hører vi både vores egen stemme og vi hører stemmerne fra vores familie og venner. Vi dirrer af resonans fra vores samfund og vores kultur. Under disse stemmer høres tillige biologiens basstemme som en underliggende rytme i vores værens polyfoni. Selve mødet mellem os selv og verden er et fascinerende og mangfoldigt univers. Hvor meget er os selv, hvor meget er verden og hvor meget er sammensmeltningen og mødet mellem disse to universer. At finde svaret er formodentlig en utopi, men spørgsmålet er et af de vigtigste, som vi kan stille.

Hvordan er det muligt for os at navigere og kontrollere dette mangfoldige univers, der er os selv, i en verden, som altid må fortabe sig i uendeligheder? Kan der findes ledefyr på det kaotiske hav, der beskriver vores væren, vores verden og vores møde med verden? Vi skal i løbet af denne opgave forsøge at stille spørgsmål ved vores erkendelse og ved perceptionen som udtryk for selve mødet mellem mennesket og verden. Vi skal afsøge et ledefyr i sammensmeltningen af erkendelsen og æstetikken. Vi skal se, at vi styres af et begær mod bevægelse og viden om sandhed, der finder sin dynamik og sine holdepunkter i en sans for at finde bevægelse mod sandhed i skønhed. Vi skal undersøge erkendelsen som et begær mod helheder, der træder ud af værens uendelige mangfoldighed, hvor begæret rettes mod det skønne – vel vidende eller intuitivt søgende den sandhed, som skjuler sig i og bag det skønne.

Hvis vi vender blikket mod vores virkelighed og verdensanskuelse som den umiddelbart fremstilles i netkunsten, så opdager vi et gennemgående tema, der også kan generaliseres videre ud mod vores normale hverdag. Gennem æstetikken fremmaner netkunsten glimtvis den globalitet, der efterhånden kan identificeres som et aspekt ved både vores verden gennem computerens og internettets mangfoldiggørelse. Vi finder globaliteten som en nødvendighed ved vores erkendelsesteori på grund af de medierede udtryks stadig voksende dominans af vores livsverden. Globaliteten træder frem som en presserende aspekt ved os selv gennem den nødvendige stillingtagen til og det faktiske liv i det medierede og globale samfund. Og ligeledes er globaliteten således også et nødvendigt aspekt ved forståelsen af samfundet og kulturen, hvor vi efterhånden er mere påvirket af og nedsunket i det store verdensnetværk, som vi har mere kendskab til end vores egen baghave. Vores verden og vi selv er multimediale entiteter i det globale netværks bombardement via aviser, tv, internet, radio osv. Vi er modtagere af en globalitet af stemmer, og vores egne stemmer har globaliteten som mulighed. Muligheden for at udtrykke sine personlige og politiske meninger via multimediale udtryk er blevet hvermands eje. Vi kan via internettet udtrykke os gennem både filmiske udtryk, tv- og radioudsendelser samt en blanding af alle disse og mere til gennem de allestedsnærværende hjemmesider.

Det globale, multimediale og netværket er blevet vores potentielle virkelighed, og netkunsten er den naturlige følge af denne situation. Netkunsten er med andre ord det naturlige udtryksmiddel for en generation af kunstnere nedsunket i det globale, multimediale og netværket. Kunsten er altid og har altid været et udtryk for og

en kommentar til sin tid og sit sted i et forsøg på at transcendere selvsamme tid. Vi har bevæget os fra et deocentrisk samfund, hvor det guddommelige, Guds skabelsesværk og den umiddelbare mimetiske gengivelse af dette var i centrum, via et antropocentrisk samfund, hvor fokus blev flyttet mod det enkelte menneske, mod psykologien og sociologien, mod menneskets eget skaberværk, til nu at være nået til et polycentrisk samfund, hvor det er det generaliserede netværk og globaliteten af lokaliteter, der er kommet i centrum[1]. Det er vores placering i det globale netværk og polyfonien af stemmer i det globale kor, der er kommet i centrum for de kunstneriske udfoldelser, som vi skal se det i netkunsten. Denne indskriven af globaliteten skal her læses som en umiddelbar oplevelse af mødet med netkunsten, men vi skal i løbet af opgaven se den udfoldet og konkretiseret både teoretisk og praktisk gennem de forskellige analyser og diskussioner.

Kunsten skaber en verden, hvor mangfoldighederne afsøges og væren splittes i glimt, hvilket giver os et blik fra vores verden ud mod andre mulige verdener, og dermed skabes erkendelsens dynamik. Uden æstetikken er erkendelsen altid forhistorisk, da det er i nuet, i mødet med verden og ikke mindst i kunstværket, at æstetikken åbner fremtidens muligheder, som er vores begærs fetich. Vi skal i det følgende næranalysere perceptions-fænomenet gennem dets tre grundelementer – den perciperende, det perciperede og selve perceptionen – for at forstå mødet mellem mennesket og verden, hvor erkendelsen og æstetikken opstår og udspringer fra. Vi skal søge mod kunsten som udtryk for *erkendelsens æstetik*, der samler erkendelsen og æstetikken i en chiastisk helhed, hvor der findes skønhed i sandhed og sandhed i skønhed. Og vi skal specielt søge mod netkunsten som udtryk for og kommentar til vores nuværende virkeligheds bevægelse mod globalitet og betydningen af denne bevægelse.

Alle tider har sine paradokser og sine udfordringer. Alle tider har håb og fortvivlelse. Nutidens paradoks står mellem det lokale og det globale, hvor netkunsten som sin tids udtryk finder sit emne i spændingen mellem at være boende i det globale og at finde det lokale ståsted. Vi skal her undersøge netkunsten i forhold til tidens paradoksale splittelse mellem det lokale og det globale. Vi skal se hvordan splittelsen kommer til udtryk i netkunsten og hvad netkunstens kommentar er til det globale samfund.

For at opsumere, så skal vi altså med udgangspunkt i en næranalyse af perceptionsfænomenet undersøge en sammensmeltning mellem erkendelsen og æstetikken. Vi skal tage udgangspunkt i analyser af perceptionsfænomenet gennem kunsten, hvilket skal ligge til grund for fremmaningen af en erkendelsens æstetik, der vil komme til udtryk både som en epistemologi og en afledt metode i løbet af opgaven. Erkendelsens æstetik skal sidenhen føre os til belysning af netkunsten i forhold til vores virkeligheds splittelse mellem det lokale og det globale, som den kommer til udtryk i og kommenteres af netkunsten.

Hvert spørgsmål vi stiller falder som en sten ned gennem virkelighedens og værens hav. I vandoverfladen spejles både verden og menneskets mangfoldighed af træerne gående fra historiens og fortidens krogede stamme til nutiden og fremtidens kaotiske virvar

[1] Udviklingen fra deocentrisme til polycentrisme er inspireret af Lars Qvortrups *Det Hyperkomplekse Samfund* [Qvortrup 1998]

af forgreninger. Spørgsmålet sender ringe i vandet, der momentant påvirker og deformerer træernes spejling. Ringene i overfladen breder sig og svinder bort. Men for hvert spørgsmål er der faldet en ny sten mod bunden, der er tildelt en lille ændring i systemet, og det vil aldrig igen blive, som før spørgsmålet ramte dets overflade. Vi kaster her i opgaven en sten, der skal sende ringe ud over både perceptionen, erkendelsen og æstetikken samt stille spørgsmål til netkunstens rolle, betydning og udtryk for splittelsen mellem lokalitet og globalitet i samfundet, mennesket og verden.

Teoretisk grundlag og metode

Denne opgave har flere beslægtede mål for sin undersøgelse, som vi så i det foregående, men det vigtigste og væsentligste er opstillingen, eftervisningen og afprøvelsen af en æstetik, hvor vi skal binde tætte bånd til erkendelsen. Denne æstetik, som vi betegner erkendelsens æstetik, kommer som epistemologi til at ligge til grund for de analyser og diskussioner, som vi skal foretage undervejs, og den bliver den metode, som vi skal bruge i analysen af netkunsten til sidst i opgaven. Vi skal undervejs desuden beskæftige os med erkendelsen generelt og med perceptionsfænomenet i forhold både til det perciperende menneske, til perceptionens væsen og til det perciperede i form af netkunsten som udtryk for vores verdensanskuelse. Det teoretiske arbejde i opgaven kommer hovedsageligt til at placere sig omkring de to franske filosoffer Michel Serres og Maurice Merleau-Ponty med hovedvægten på Serres' filosofi, hvilket vi skal komme nærmere ind på i det følgende.

Vi skal løbende i opgaven eftersøge og fremmane en æstetik, der respekterer både den klassiske opfattelse af begrebet som læren om sanserne[2] og den mere moderne opfattelse af begrebet som læren om det skønne og det sublime[3]. Sammensmeltningen af de to anskuelser af æstetikken skal vise, at der er en direkte kobling mellem vores sansers erkendelsesapparatur og vores opfattelser af det skønne, som desuden rager langt ind i hele vores virkelighedsbillede og selvopfattelse. For det andet skal vi se antydet den opstillede æstetiks praktiske anvendelighed gennem en undersøgelse af netkunstens nuværende poetik og udtryk i forhold til vores virkeligheds splittelse mellem globalitet og lokalitet. Vi skal i det følgende præsentere nogle grundlæggende aspekter af det teoretiske grundlag, som opgaven bygger på. Desuden skal vi forklare den metode, som vi kan læse ud af det teoretiske grundlag, hvor også opgavens stil finder sin inspiration.

Verdens mangfoldighed

Som udgangspunkt for at tale om erkendelsen, æstetikken og perceptionen er det nødvendigt først at etablere et verdensbillede, som vi kan tale ud fra. Som det fremgik af indledningen, så placerer denne opgave sig i forhold til en verden i mangfoldighed, hvor det sande og det virkelige findes i mødet med verden og væren til stede i verden. Det teoretiske grundlag for en sådan verdensanskuelse finder vi i den franske filosof Michels Serres' teori, og specielt som den udfolder sig i dennes værk *Genese* [Serres GE 1998]. Michel Serres' filosofi afspejler og møder mennesket og verdens mangfoldighed, og virker således som et ekko af den virkelighed, som vi kort har skitseret i indledningen. Hovedvægten i opgaven kommer til at ligge på Serres' filosofi, som vi skal understøtte med visse betragtninger fra kropsfænomenologien, som den fremstår hos den historisk lidt tidligere filosof Maurice Merleau-Ponty. Kropsfænomenologien skal hjælpe os til, i endnu højere grad end det er tilfældet hos Serres, at skrive nærheden og nedsunketheden i verden ind i vores beskrivelse af erkendelsen og æstetikken. Og

[2] En tankegang først formuleret af Baumgarten i 1735, da begrebet æstetik blev introduceret.

[3] En tankegang som vi blandt andet er bekendt med gennem Kant.

vi finder desuden specielt hos Merleau-Ponty et væsentligt fokus på perceptionen, der skal spille en vigtig rolle i vores kommende beskrivelser og diskussioner. Men først et par bemærkninger om Michel Serres' verdensbillede.

Michel Serres arbejder i *Genese* med en metafysisk topologi og energetik som grundlag for sin filosofi, der ikke umiddelbart er en direkte matematisk eller fysisk model, som kan fremstilles i ligninger og grafer, selvom inspirationen til modellen har tydlige spor til matematikken og fysikken. Serres' topologi fremmanes i stedet gennem en metaforisk prosa, som Niels Lyngsø kalder det i sit værk om Serres' filosofi [Lyngsø 1994, s. 168]. Serres arbejder med et metafysisk system bestående af tre tilstande og to overgangsfaser. De tre tilstande er *det mangfoldige som sådan*, der kan opfattes metaforisk fysisk som det luftige og desuden står som altings udspring, *mangfoldigheder*, som betegner det flydende, og endelig *enheder*, der beskriver det faste. De to overgangsfaser er placeret mellem henholdsvis det mangfoldige som sådan og mangfoldighederne og mellem mangfoldighederne og enhederne. Vi har her et univers, hvor alting udspringer af, hvad der beskrives både som en luftighed og som en baggrundsstøj – en vibreren i det værende. Det mangfoldige som sådan har ingen umiddelbare egenskaber, men opfattes af Serres som det værendes grund. Det mangfoldige som sådan ér bare som en ontologisk tilstand. Fra det mangfoldige som sådan opstår der så til tider visse fortætninger, som først manifesterer sig i mangfoldigheder som flydende og uklare fænomenologier for sidenhen at kunne konkretiseres i det faste, i enhederne, som klare fænomenologier. Med placeringen af det ontologiske grundlag i det mangfoldige som sådan vender Serres op og ned på den klassiske videnskabs virkelighedsbillede (som den findes lige fra Arkimedes, Newton og Laplace op til Leibniz), hvor enhederne udgør det ontologiske grundlag. Der er ikke længere tale om enheder, der fortaber sig i mangfoldigheder gående mod kaos, men i stedet om en grundlæggende kaotisk tilstand, der til tider tætner sig mod forskellige grader af orden.

> Leibniz' system krænger sig rundt som et isbjerg. [Serres GE 1998, s. 46]

Både det mangfoldige som sådan og mangfoldighederne beskrives som kaotiske tilstande. Det mangfoldige som sådan beskrives som skykaos og turba, som en bevægelsens statik, mens mangfoldighederne kendetegnes som strømmekaos, altså lokale kaotiske modeller med retning og egenskaber, som betegnes turbo af det franske 'tourbillon', altså hvirvler [Lyngsø 1994, s. 153]. Enheder beskriver her den synlige og faste fænomenolgi. Faseovergangene mellem tilstandene beskrives som clinamen, altså afvigelser, der henholdsvist foregår som fluktuation og fluksion, hvor fluktuationen beskriver en kaotisk overgang og fluksionen en ordnet overgang. Den kaotiske overgang eller fluktuationens clinamen foregår mellem det mangfoldige som sådan og mangfoldigheder, mens den ordnede overgang eller fluksionens clinamen foregår mellem mangfoldighder og enheder. Den klassiske videnskabs ontologi beskæftiger sig kun med den ordnede overgang, hvor der er mulig overgang frem og tilbage mellem det lokale og det globale, mens Serres udvider ontologien med den kaotiske overgang, hvor bevægelsen frem og tilbage mellem det lokale og det globale kan være afskåret:

> Hver fremtræden – hver erfaring – er en lysende pharos og samtidigt en tilslørende pharos, et lysglimt og en formørkelse. [Serres GE 1998, s. 38]

Overgangen mellem det lokale i enhederne og det globale i mangfoldigheder foregår relativt uproblematisk, som når det enkelte menneskes handlinger kan forklares med kulturens normer, mens overgangen mellem lokale mangfoldigheder og globalitet i det mangfoldige som sådan ikke altid, eller rettere i yderst sjælden grad, kan føres frem og tilbage problemløst. Når vi skimter mod det mangfoldige som sådan fra mangfoldighederne, så ser vi som i lyskeglen fra bilen om natten, hvor dele af mørket træder frem samtidig med at resten af natten træder i baggrunden. Vi kan altså ikke begribe vores ontologiske grundlag i sin helhed eller globalitet men kun møde den i flygtige glimt, da denne helhed altid er flydende som en bevægelsens statik og fordi blikket ind i det mangfoldige altid vil være splittet mellem at illuminere og formørke. Hvert blik er et spørgsmål, der i stedet for

at finde svar vil åbne nye spørgsmål. Tilblivelsen og oprindelsen sker som fluktuation i det fluktuerende, som støj i støjen, hvilket gør, at den ikke kan lokaliseres eller forklares fuldstændigt. Videnskabens klassiske metode er for omstændig og punktlig til at kunne forstå og beskrive denne overgang, som er en naturlig del af hverdagen for kunstneren, som det blandt andet kommer til udtryk hos Merleau-Ponty i dennes værk *Maleren og Filosoffen* [Merleau-Ponty MF 1998], der vil blive hovedgrundlaget for vores inddragelse af Merleau-Pontys tanker i opgaven, da vi her finder den seneste udvikling af Merleau-Pontys fænomenologi, hvor vi kommer nærmest på den version af denne, der ligger nærmest Serres.

Vi kan tale om to slags kompatible tilblivelser i Serres' virkelighedsbillede, hvor den ene kan beskrives som en dansende tilblivelse, der fremmaner ved at træde til side. Denne tilblivelse kendes fra kunstnerens og filosoffens virke, hvor der tilstræbes en skriven sig selv ud af eller forsvinden i skabelsen til fordel for skabelsens egen tilblivelse. Serres taler her om Dansen i Alba som synonym for denne tilblivelsesform med henvisning til *det hvide* (albus latinsk for hvid), der er en af det mangfoldige som sådans grænseflader. Det hvide står her som udtryk for åbenhed og for mulighed. Den anden tilblivelsesform er koblet til det støjende, som er den anden grænseflade i det mangfoldige som sådan. Den støjende overgang betegner en tilblivelse, hvor en støj fødes i baggrundstøjen, hvilket blandt andet knyttes til det sociales (selv)organisering og til erkendelsens opståen i bevidstheder [Lyngsø 1994, s. 176]. Vi skal her i opgaven samle disse betragtninger, således at vi kan tale grundlæggende om æstetikken som den fremmanende erkendelse, der søger mod nye muligheder gennem åbenheden, og om erkendelsens generelt som en voldens æstetik, hvor støjen skal passes ind i en forudgående støj. Baggrundsstøjen er et aspekt ved menneskets virkelighed og er samtidig også et aspekt ved mennesket selv:

> Nedsunket i og overskyllet af baggrundsstøjen og dens fraktale uro tiltrækker iagttageren selv den retningsbestemte strømmen. [Serres GE 1998, s. 101]

Den erkendelsens æstetik vi skal afsøge i denne opgave er sammensmeltningen af den fremmanende erkendelse i æstetikken og voldens æstetik i erkendelsen, hvor der både skal fremmanes nye tilblivelser ved at træde til side for at lade fænomenerne og oplevelsen træde frem i deres rene former, og hvor der skal afsøges og undersøges tilblivelser ved at indpasse støj i støjen, hvor de nye tilblivelser tilpasses det stående verdensbillede.

Erkendelsens æstetik dækker over den grundlæggende sammensmeltning mellem erkendelse og æstetik, hvor det umiddelbare indtryk og udtryk søges i det direkte og åbne møde, mens den samtidig søges gennem at indpasse og forstå den rene oplevelses støjende og mangfoldige fremtræden i et overordnet og ligeledes mangfoldigt og støjende erkendelsesunivers. I erkendelsens æstetik veksler vi hele tiden mellem en åbenhed og fascination rettet mod det nye og mulighedernes univers og en forholden til og tilstræbt indskriven af oplevelserne i vores eksisterende erkendelsesunivers' tidslige begrænsinger, hvilket vi skal se udfoldet på forskellig vis undervejs i opgaven.

Grundet Serres' verdensbilledes metafysiske og metaforiske karakter har de tre grundtilstande et utal af synonymer, som på hver sin vis virker til at fremmane forskellige kvaliteter og aspekter ved dem. Det mangfoldige som sådan betegnes således blandt andet som baggrundsstøjen, tummelen, iknografien, grunden, det ubestemte og den skønne intrigemagerske. Mangfoldighederne går under navne og betegnelser som støjen, rygtet og larmen, men omtales mest blot som mangfoldigheder. Enhederne mødes i udtryk som fremtoning, signal, profil osv. Visse af begreberne er dog ikke helt så entydige, da de befinder sig delvist mellem et af de tre stadier og en af de to faseovergange. Systemet er i sin helhed generelt rimeligt flydende og omskifteligt grundet de to faseovergange og tilstandenes væsen, således at vi f.eks. kan tale om fremtoning hele vejen fra enhederne og op til faseovergangen mellem det mangfoldige som sådan og det mangfoldige, ligeledes er baggrundsstøjen som udtryk for altings grund heller ikke kun at finde i det mangfoldige som sådan, men som altings udspring ned

igennem systemet. Fænomener har alle i deres helhed en fod både i det mangfoldige som sådan, i mangfoldighederne og i enhedernes verden. Inddelingerne og deres synonymer er redskaber til at forstå og beskrive en verden, der kommer til os i mangfoldighed og kaos, hvor fænomenernes væsen ikke kun skal søges i deres simple konkret-fysiske fremtoning, men også i usynlighederne ved deres fysiognomi, samt ikke mindst i deres fælles oprindelse i det mangfoldige som sådan. Der er elementer af vores oplevelse af virkelighedens fænomener, der umiddelbart forekommer os faste og sikre, mens andre har en mere flydende karakter, som f.eks. de fysiognomiske indsigter, og der er en overordnet oplevelse af, at vi aldrig kan trænge helt til bunds eller overskue hele virkelighedens væsen – en oplevelse af det luftige og flygtige grundlag, der samler en verden i dens uendelige mangfoldighed.

Vi har altså at gøre med en verden af enheder med resonans og ekko i mangfoldigheder, der igen viser ned til en grundlæggende luftig og kaotisk ontologi, hvor mennesket også må regnes med som entiteter med forgreninger til alle tilstande. For at tale om denne verden og dette menneske og for at tale om dette menneskes erkendelse af denne verden samt den æstetik, der udspringer af deres møde, så må vi søge udover videnskabens traditionelle sprogbrug. Michel Serres foretager selv denne overgang fra det traditionelle mod det mere metaforiske og kunstneriske i sine værker både gennem metode og sprogbrug, og vi kan finde opfordringer til det samme i Merleau-Pontys seneste værker. Stilen for vores undersøgelse må afspejle hensigten. Så når vi søger mod at forstå erkendelsen i dens mangfoldighed og æstetikken mellem mangfoldigheder for at forstå kunsten, så må vi også lade kunsten blive vores sprog, hvilket vi skal se nærmere på senere i afsnittet om *kunsten at bruge kunsten*. For at forstå og beskrive verdens mangfoldighed, må vi lade os synke ned i den. Vi må søge ud mod oplevelserne af den *rå væren* (l'etre brut), som Merleau-Ponty også vedvarende forsøger at søge tilbage mod.

Vi har i Michel Serres og Maurice Merleau-Ponty at gøre med to filosoffer, der begge ser åbenheden, bevægelsen og det umiddelbare møde med virkeligheden og dens fænomener som de vigtigste elementer i deres filosofi. Der vil dog ikke i denne opgave blive tale om en direkte sammenskrivning af de to filosofier. Vi antyder blot her nogle grundlæggende fællesskaber, der gør, at vi kan arbejde med de to teorier samtidigt. Der er tale om to værktøjer, som vi skal bruge i vores analyse, to værktøjer der har flere basale fællestræk[4]. Vi skal i visse tilfælde foretage forskellige grader af generalisering af Merleau-Ponty, der ikke umiddelbart er til stede i dennes filosofi, men som virker meningsfuldt i forhold til samarbejdet med Serres, hvilket specielt vil komme til udtryk i brugen af Merleau-Pontys begreb *chiasme*.

Mulighedernes flyden

Som vi allerede kort har set antydet, så er bevægelsen en væsentlig del af både Serres' og Merleau-Pontys filosofi, da de begge søger mod nyskabelsen og nyforståelsen. De søger mod åbninger nærmere end mod at opstille endelige, fuldstændige og færdige filosofier. Serres' mangfoldige virkelighed er en verden, der altid flyder. Den er i gang med at blive født [Serres GE 1998, s. 47], og vi møder således altid verden i dens løbende fødsel, hvilket vi også finder hos Merleau-Ponty i brugen af udtrykket *l'état naissant*, der kan oversættes med *i fødselsøjeblikket* [Olesen 1993, s. 103]. Sandheden og sikkerheden skal træde i baggrunden til fordel for *mulighederne*, der afsøges og findes i mødet med verden. Der er ingen endelige faste holdepunkter, da verden altid flyder og fødes. Sandheden ligger i selve virkelighedens mangfoldighed. Den er det tidsbestemte stof, som mulighederne er gjort af, og det er dette evigt udviklende stof og denne flydende verden, der er Serres' motivation nærmere end mål.

---

[4] Angående mulighederne for sammenskrivning af og sammenfald i de to filosofier kan der henvises til undertegnedes eget essay *Kognitiv Æstetik og Multimedie – et studium i Maurice Merleau-Ponty og Michel Serres* [Pedersen 2001].

Det er bevægelsen, der er i centrum. Det er den evige fødsel og den fødende Gaia, der i bund og grund er kunsten og filosofiens næring og transport:

> Tænkeren kan kendes på sin gang fra sandheden til mulighederne. [Serres GE 1998, s. 40-41]

For at forstå betydningen af denne flydende verden og mulighedernes filosofi bliver vi nødt til også at forstå og inddrage Serres' tidsopfattelse og specielt hans begreb om *endemoræne* og *transcendental objektivitet*. Serres' tidsopfattelse udgøres af tre forskellige og samtidigt samvirkende tidsopfattelser: den mekaniske, den termodynamiske og den kybernetiske tid, der henholdsvis repræsenterer tidernes gentagelse i det reversibelt cirkulære, den evige henfalden mod hvilestadie igennem forfaldets entropiske tid, og den akkumulerende negentropiske tids udvikling gennem afvigelse og mutation. Serres' tidsopfattelse er topologisk og kompleks. Tiden er her ikke et lineært forløb, men et krøllet og krydsende topologisk landskab, hvor det ikke bare er nutiden, der er under udvikling, men også både fortiden og fremtiden. Fortiden formes af og former fortløbende nutiden, der samtidig skaber sig og spejler sig i en mulig fremtid i en evig vekselvirken, hvor afstandene mellem tider og tanker ikke er determineret af år men af relevans, kobling og bevidsthed. Serres taler her om endemoræne som udtryk for en given tids topologiske tidsposition, forstået som de muligheder og sandsynligheder, der (kende)tegner tiden. Der er således i det endemoræniske tale om en evigt skiftende men alligevel grundlæggende tilstand, som sætter rammerne for mulighedernes univers. Enhver tid har en transcendentalitet, der ikke kun er koblet til det menneskelige, men også til det overordnet kulturelle og til det naturliges transformationer. Transcendentalitet er en objektivitet ved det værende, som ligger til grund for virkelighedens muligheder, men det er en evigt omskiftende objektivitet. Bestemmelsen af det transcendentales væsen er paradoksalt på samme måde, som vi finder det i Heisenbergs ubestemthedsrelationsprincip, ifølge hvilken det ikke er muligt med tilstrækkelig præcision at bestemme både en partikels position og hastighed. Ethvert syn mod det endemoræniske er et nyt perspektiv, og det endemoræniske er netop gjort af og ko-evolutionært med alle sine mulige perspektiver, hvilket vil sige, at ethvert syn på det endemoræniske er et skridt væk fra det stadie, som synet var rettet imod. Det er klovnen, der hele tiden skubber sit eftertragtede objekt uden for rækkevidde med sine store sko i en evig jagt. Det transcendentalt objektive i form af det endemoræniske er således grundlaget for tidernes mulighed, men samtidig også en størrelse, vi aldrig kan indfange i sin helhed, da den er evigt flydende og omskiftelig i sit ko-evolutionære forhold til det menneskelige, det naturlige og det kulturelle. Blikket ud mod verden er altid potentielt offer for overraskelse, da dens objekt, altså verdens fænomener samt mennesket bag blikket, altid er født på ny, til stede og del af en tid i fødselsøjeblikket.

> The foundation of truth is not outside of time; it is in the opening of each moment of knowledge to those who will resume it and change its sense. [Merleau-Ponty PW 1973, s. 144]

Sandheden for Merleau-Ponty ligger i åbningen mod det værende, hvilket også er et af de mest kendetegnende egenskaber ved og intentioner med kunsten og æstetikken. Vi skal søge bevægelsen som en afspejling af det virkeliges flydende karakter for at nærme os og påvirke det endemoræniske. Serres er imod al afgrænsning og afslutning, hvilket blandt andet kommer til udtryk i hans såkaldte Hermes' filosofi[5], hvor Hermes står som skytsengel for de rejsende. Men Hermes symboliserer også kommunikationen for Serres, hvor det ikke er hverken det ene spørgsmål eller det enkelte svar, der er i centrum, men det værendes elementers indbyrdes kommunikation. Hos Serres kan alt tale med alt, hvilket udmunder i en encyklopædisk filosofi, hvor han gennem afsøgningen af isomorfier mellem forskellige fænomener forsøger at bevæge sig videre både mod bedre

[5] Serres har udgivet 5 værker under titlen Hermès og der forefindes på engelsk en samling af essays fra disse værker under titlen *Hermes – Litterature, science and philosophy* [Serres HE 1983].

forståelse af enkeltfænomener, som afsøges og sammenlignes, og mod bedre forståelse af forståelsens væsen, præmisser og funktion generelt. Serres' mål er ikke at finde sandheden, men snarere at forstå sandhedens oprindelse og selve erkendelsens bevægelse, hvilket også var den retning Merleau-Pontys sidste tekster var på vej hen mod, da forfatterskabet blev afsluttet af hans pludselige død. Merleau-Ponty efterlod os *The Visible and the Invisble*, som udgør et brudstykke af et større værk, der betegnes med forskellige titler som f.eks. *Being and Meaning*, *Genealogy of the True* og *The Origin of Truth* [Merleau-Ponty VI 1968, s. xxxiv]. Vi skal søge mod åbningen og tilstræbe åbenheden som udtryk for det faktiske møde med fænomenerne for at kunne beskrive menneskets og verdens væren som flydende og mangfoldige samt tidens endemoræniske omskiftelighed. Sandheden er altid i gang med at skabes, den er altid i bevægelse. Ligeledes vil vi ikke her i opgaven søge at opstille en dogmatisk æstetik gennem erkendelsens æstetik, men i stedet forsøge at fremmane æstetikkens flydende karakter og dens muligheder.

> [...] everywhere everything is just as it is here, identical in every way to what one can see ordinarily on the terraqueous globe. Except that the degrees of grandeur and beauty changes. [Serres TK 1997, s. xiii]

Ovenstående citat er én af Serres' mange omskrivelser af et grundlæggende credo, der har været styrende for hans filosofi hele vejen gennem forfatterskabet. Inspirationen til dette credo er hentet hos Leibniz, hvor ordenlyden er: *alt er som her overalt og altid, på nær graden og størrelsen af fuldkommenhed* [Lyngsø 1994]. Serres har i ovenstående erstattet fuldkommenhed med skønhed, hvilket giver os en glimt ind i hans opfattelse af æstetikken. Serres mener, at hver enkelt scenografi forstået som fremtrædelse både i mangfoldigheder og enheder er en synsvinkel på og en del af iknografien, altså det mangfoldige som sådan. Samtidig mener Serres også, at den enkelte scenografi indeholder hele den samlede iknografi i sig på nær størrelsen og graden af fuldkommenhed eller skønhed, som vi kan se af ovenstående citat. Alle scenografier er så at sige prægnante med den samlede iknografi. Den enkelte scenografi indeholder sig selv i sin synsvinkel på iknografien, da den selv er en del af denne, hvilket er et yderst væsenligt punkt for Serres, som mener at alle fænomener eller områder indeholder deres egne interne epistemologier. Alle fænomener er prægnante med deres egen forklaringsmodel. Det første skridt i forståelsen af virkelighedens fænomener starter således med at afsøge og udkrystalliere fænomenets interne epistemologi, hvor vi søger mod fænomenets egen sandhed om sig selv. Vi spejler her den dansende tilblivelse, som vi beskrev den før, hvor vi her lader tilgangen til fænomenerne ringe med en genklang af deres tilblivelse. Serres kalder denne metode *intern applikation*. Først herefter kan vi søge mod tingen-for-os eller hvad vi kunne kalde støjen i støjen i hvad Serres kalder *ekstern applikation*, hvor vi forsøger at skrive fænomenets mangfoldighed ind i vores mangfoldige erkendelsesunivers og virkelighedens overordnede endemoræniske verden af menneskelighed, naturlighed og kultur.

Kunsten at bruge kunsten

Når vi vælger at anvende en filosofi som Serres' som det teoretiske grundlag, hvor der tages udgangspunkt i en verden i mangfoldighed, hvor usikkerheden i princippet sættes over sikkerheden som en nødvendighed, for at kunne tale om så komplekse og omfattende størrelser som erkendelsen, æstetikken, perceptionen og kunsten, så er det nødvendigt, at vi også sætter nogle begrænsninger eller i hvert fald gør os de medfølgende problemer bevidst. Virkelighedsbilledet åbner for en verden, hvor vi også finder sikkerhed i de ifølge en traditionel opfattelse mere bløde og usikre områder som f.eks. litteraturen, myten og kunsten, ligesom vi, trods deres stringens og logik, finder usikkerhed i de traditionelt mere faste og sikre områder som naturvidenskaben, den klassiske filosofi og matematikken. Michel Serres søger hele tiden mod nyskabelsen og lader sig styre af intuitionen og associationen mere end han beskæftiger sig med sikkerheden og hævdvundne sandheder både i

forhold til sit emne og sin metode og stil. Serres' tekster og deres formelle stil søger mod det åbne og det nyskabende, og kan derved fremstå mere poetiske end reelt teoretiske. Vi kunne tale om en forførerens problem, men dette ville dog være en misforståelse af Serres' projekt. Grunden til at Serres bruger den metaforiske stil og den ofte springende og løbske metode, er ikke at forvirre læserne eller for at skjule sine opdagelser eller vejen til dem. Al nyskabelse starter med intuitionen, selv i de hårdeste videnskaber. Serres afslører blot den intuitions- og associationsproces, der går forud for enhver skabelse og tilblivelse. Stilen og metoden er valgt som et udtryk for den erkendelse og det virkelighedsbillede, der ligger bag. Så selvom det til tider kan virke som om, at man bliver trukket rundt gennem tilfældige associationer, så er dette kun en afskygning af sandheden.

> The messenger always brings strange news; if not, he's nothing but a parrot. [Serres & Latour 1995, s. 66]

Ovenstående citat er fra Bruno Latours samtaler med Serres, hvor vi for en sjælden gangs skyld hører Serres tale om sin metode og stil. Serres taler normalt ikke direkte om sin stil og metoden, der ligger bag værkerne, men den er altid til stede indirekte gennem teksterne og stilen. For visse læsere medfører dette en irritation, som Bruno Latour forsøger at komme til livs i samtalerne, og for andre er det en befrielse, at man ikke skal igennem et væld af foranstaltninger før forfatterens intentioner kommer til udtryk. Serres skriver det hele sammen i et forsøg på at distancere sig fra faste skoler og for i stedet at kunne præsentere sine opdagelser og nyskabelser i så ren form som muligt, så læseren kan opleve og møde dem på samme umiddelbare vis, som Serres selv møder og skaber dem. Nogle vil i mødet med Serres' tekster føle, at de bliver trukket rundt uden indsigt i, hvor det næste skridt skal føre hen og hvorfor det er nødvendigt for forløbet og teorien, men det er prisen, som Serres vælger at betale for den hurtighed og åbenhed, som han finder nødvendig for nyskabelsen og opfindelsen. Anklagen fra Latour om at Serres fremstå poetisk sårer således heller ikke ham, hvilket han forklarer med, at ordet 'poesi' stammer fra græsk og rent faktisk betyder opfindelse eller skabelse, hvilket netop er Serres' mål. Poesien og æstetikken generelt transcenderer det gængse sprogbrug og de gængse opfattelser og evner derved den skabelse og opfindelse, der er nødvendig for at bedrive sand filosofi, hvor der ikke blot er tale om den repeterende papegøje, som Serres pointerer i sine samtaler med Bruno Latour. Det er gennem æstetikken at erkendelsen finder sin dynamik, som vi allerede så det antydet i starten af indledningen. Konfronteret med verdens og menneskets mangfoldighed føler Serres sig nødsaget til at søge hurtigheden frem for sikkerheden. Verden er i evig udvikling, den flyder som vi så tidligere, og derfor må også dens teori hele tiden følge med ved gentagende at søge tilbage mod mødet med verden frem for at fortabe sig i sine egne systemer. Samtidig afspejler denne hurtighed også tankernes reelle virke og dermed vores væren og erkendelses i forhold til verden:

> Speed is the elegance of thought, which mocks stupidity, heavy and slow. Intelligence thinks and says the unexpected; it moves with the fly, with its flight. A fool is defined by predictability. [Serres & Latour 1995, s. 67]

Der er ikke tale om et blændværk eller en vildfarelse. Michel Serres følger blot sin intuition og sine associationer for at være tro mod både mennesket og verdens mangfoldighed og for at imødekomme den evige udvikling. Bruno Latour anklager i en af sine samtaler Serres for at gøre tingene svære for os, hvortil Serres svarer med at spørge Latour, om han da mener, at ting selv er lette [Serres & Latour 1995, s. 75]. Serres er imod endegyldig sikkerhed samt færdige og fuldstændige systemer, så han påkalder sig ingen ret til sikre sandheder, men viser i stedet blot oplevelser og umiddelbare indsigter. Derfor er fejlbarligheden og usikkerheden tilladt i hans teori. Serres' filosofi er en *Hermes*, der hele tiden er i bevægelse. Den møder verden, oplever den og videregiver den for at andre kan søge til bunds i dens opdagelser. Og dette mener Serres er filosofiens reelle opgave:

> Intuition initiates and commands, abstraction follows it, and finally proof sorts things out and sets them down, in its pedestrian way, as it can. I see myself as saying: 'Notice, here, this

> concept sheds light on that problem. It's up to you to develop the details at your leisure. Goodbye, I've got to be going elsewhere.' And, if I am mistaken, at least I won't have harmed anyone. [Serres & Latour 1995, s. 68]

Filosofien skal ikke bygge evigtstående tårne. Den skal bryde dem ned og sprede deres ruiner, så der igen kan bygges flere og nye tårne, hvilket også skinner igennem i det afsluttende kapitel af *Genese*, hvor Serres hylder babelstårnets sammenstyrtning. Ethvert sammenstyrtet tårn giver materiale til flere nye tårne og dette er grundlaget for den menneskelige videns konvergens. En selvfølgelighed i kunsten, men en mere sjælden indsigt i videnskaben.

I blandt andet *The Troubadur of Knowledge* [Serres TK 1997] udstikker Serres retningslinierne for en filosofi og pædagogik, der tager sit udgangspunkt i tanken om *den tredje lærde*[6]. Tankerne om den tredje lærde viser tilbage til Serres' grundlæggende antipati mod at vælge side og mod afgrænsning og afslutning, som vi så i foregående afsnit. I klassisk logik finder vi grundsætningen: '*A er enten p eller non-p*', men hos Serres er dette en grov forenkling af en verden af flossede og sammenfaldende mængder, hvor et givent A ikke kun kan siges at være del af en mængde p eller ikke at være det. Serres identificerer her hvad han kalder den udelukkede tredje som en yderligere mulighed, der altid vil stille sig imellem at være del af en mængde eller udenfor en mængde. Faktisk mener Serres, at man reelt set ikke kan tale om at noget er indenfor eller udenfor en bestemt mængde, da mængderne er flossede og uden faste grænser, ligesom vi også så det overordnet for virkelighedens tilstande, der adskilles af flydende overgangsfaser. Den tredje lærdes rolle er at træde ind, hvor den udelukkede tredje var, således at vi aldrig begrænser os til simple udsagn om enten/eller og i stedet forsøger at tilstræbe en autencitet i forhold til virkelighedens sammenflydende og mangfoldige fænomener [Lyngsø 1994, s. 290]. Den tredje lærde stiller sig imellem på den ene side den encyklopædiske og komparative eksterne applikation og på den anden side den dansende tilblivelse i form af den interne applikation som udtryk for en lærd uvidenhed, hvor der søges mod fænomenerne i-sig-selv uden hensyntagen til tidligere erfaringer med og opfattelser af fænomenet. Det er her værd at bemærke, at der er tale om en *lærd* uvidenhed, så selvom der i princippet er frit slag på alle hylder i forhold til fortolkningen af det umiddelbare møde, så skal der være mening med galskaben. Merleau-Ponty konstaterer helt basalt, at malerens vigtigste træningsøvelse er at bruge øjnene [Merleau-Ponty MF 1998, s. 155], da det er gennem det fokuserede og søgende blik mod verden, at maleren tilegner sig verdens sprog. På samme måde er det op til den tredje lærde hele tiden at træne sit blik mod fænomenerne og deres interne epistemologi ved at beskæftige sig så meget som muligt med analysen af dem. Den tredje lærde er altid på vagt over for aspekter og nye indsigter i fænomener, og det er gennem denne vedvarende fokusering, at den lærde uvidenhed optrænes. Den tredje lærde søger at blive en associationens mester, en værens poet. Den tredje lærde er hele tiden udfordrende og søgende i sit blik, der søges mod usikkerheden i sikkerheden vel vidende om sikkerheden i usikkerheden.

> [...] jeg vil dermed sige, at der må tænkes på det tænkeliges side, at der må krydssejles til videnskabens, det sammes, det enes og det stabiles side, krydses den anden vej, lægges over på den anden bov, på det rene mangfoldiges side, der må uophørligt bovtes, metoden er en fraktal strejfen, til den ene side for sikkerhedens skyld, men til den anden for frihedens, til den ene side af hensyn til vore tankers orden, til den anden af hensyn til dristighed og opdagelser, til den ene side for stringens og eksakthed, til den anden for det blandedes og ubestemtes skyld. [Serres GE 1998, s. 166]

I den tredje lærdes filosofi accepteres både enhedernes faste fænomenologi og verdens mangfoldighed, dens flyden og omskiftelighed ved hele tiden at veksle mellem det faste og det flydende, ligesom fænomenerne selv

[6] The Troubadur of Knowledges oprindelige franske titel er *Le Tiers-Instruit*.

veklser frem og tilbage mellem de tre tilstande gennem de to faseovergange. På lignende vis fremhæver Merleau-Ponty også specielt i værket *The Visible and the Invisible* [Merleau-Ponty VI 1968] en dobbelthed i fænomenernes fremtræden for os, hvor vi både møder en umiddelbar og fast synlighed men samtidig også ænser og oplever en mere usikker og flydende usynlighed ved fænomenerne, en usynlighed som dog ikke af denne grund skal regnes for mindre gyldig i forståelsen af deres samlede væren.

> Jeg hverken tænker eller er på nogen anden måde, end verden pulserer. [Serres GE 1998, s. 185-186]

Verden er mangfoldig og flydende. Verden er tidslig gennem det endemoræniske, der skabes, styres og nedbrydes i et ko-evolutionært forhold til det menneskelige, det naturlige og det kulturelle. Serres lader sine tanker og sin filosofi synke ned i denne mangfoldige, flydende og ko-evolutionære verden i et forsøg på at afspejle den og forstå den.

Æstetikken, som er opgavens hovedgenstandsfelt, kan ikke forklares, men kun vises, da dens karakter af æstetisk opstår i transcendensen af vores forståelsesverden. For alligevel at kunne tale om æstetikken, må vi søge ind i æstetikkens egen interne epistemologi, vi må tale *med* kunsten for at kunne tale om den overhovedet. Opbygningen af denne opgave betyder derfor, at det visse steder vil forekomme som om den har en mani med at udmunde i 'løse ender' eller pege i alle retninger. Dette skyldes ikke, at der ikke forsøges at nå ind til æstetikkens kerne, da denne mission i princippet er en umulighed. Æstetikken er på sin vis et ontologisk grundlag ved vores erkendelse, som vi kun kan nå ved antydningen. De 'løse ender' er glimt mod æstetikken og verdens mangfoldigheder. De forskellige retninger er forskellige tilnærmende syn mod æstetikken, der som en blinds hånd over æstetikkens hoved forsøger stykvis at danne sig et indtryk af et ansigt. Opgavens mål er således mere et forsøg på at fremmane aspekter og nuancer ved æstetikken, end det er et forsøg på at opstille et endeligt og færdigt system for dens væsen. Serres' teori er valgt som det teoretiske grundlag for at understøtte denne søgen og den metaforiske og fremmanende metode, som opgaven benytter. Vi skal søge mod oplevelsen af og mødet med æstetikken for at vise glimt af dens væsen. Vi skal afspejle kunstens sprog og verden ved at benytte metaforen, intuitionen og associationen som vores stærkeste og mest umiddelbart sande redskaber. Vi skal søge at opfylde den drøm, som Serres beskriver i slutningen af *Genese*, hvor vi i videnskaben skal søge mod æstetikken og musikken under vores faste forståelsesrammer og vores sprog:

> I begyndelsen er ikke ordet. Ordet kommer til, hvor det er ventet. Man skriver først med en bølge af musik, en art understrøm, som kommer fra baggrundsstøjen, måske fra hele kroppen og måske fra verdens grund eller stuedøren eller den sidste tids kærlighed, med sin komplicerede rytme, sit simple tempo, sine melodiske linier, som en umærkelig vuggen, en uhørlig kadence. [Serres GE 1998, s. 195-196]

Med denne teori og metode er der fare for forførelse og vildfarelse, men der er til gengæld også chancen for reel nyskabelse og opfindelse, der afspejler virkelighedens mangfoldighed og oplevelsens magi.

Erkendelsens æstetik – opgavens middel og mål

'Al kunst er i sit væsen katastrofisk' har Rene Thom engang sagt, og han skriver dermed æstetikken ind i teorien om den universelle dynamik. 'Panta rey', alting flyder, sagde Heraklit allerede flere århundreder før vores tidsregning, og han åbnede dermed for den teori, som ligger til grund for denne opgave. Verden, mennesket og kulturen er altid i udvikling og kunsten er dens stemme og æstetikken dens sprog, som leder vores erkendelse. Helt basalt sagt er disse tanker udspringet for den erkendelsens æstetik, som vi skal se udfoldet og undersøgt i løbet af denne opgave.

For at forstå, hvad der menes med en erkendelsens æstetik, skal vi først kort redegøre for den grundlæggende opfattelse af henholdsvis erkendelse og æstetik, så vi kan placere begrebet i forhold til disse. Erkendelseslære omtales normalt som epistemologi, og viser tilbage til det græske begreb *episteme*, der betyder viden. Epistemologien er normalt opfattet som læren om al videns grundlag, en art generaliseret videnslære. Erkendelsen arbejder efter denne opfattelse med distinktioner mellem sandt og falsk som grundlag for vores generelle viden og forståelse for verden. Den epistemologi, som vi har set udfoldet hos Serres, distancerer sig her fra skellet mellem sandt og falsk, da den kun mener at kunne tale om en flydende og omskiftelig verden, hvor usikkerheden stiller den umiddelbare oplevelse over begreber om sandt og falsk. Serres' epistemologi giver os et verdensbillede, hvor det sande, i den udstrækning vi overhovedet kan snakke om en sådan, kobles til æstetikken gennem en opfattelse af det skønne som udtryk for et glimt mod mangfoldighederne og det mangfoldige som sådan, der står som repræsentant for det vidensgrundlag, som erkendelsen søger imod. Æstetikken har, som vi allerede kort har skitseret, gennem tiderne haft to betydninger henholdsvis som en læren om sanserne og en læren om det skønne. Æstetikkens græske rødder viser tilbage til udtrykket *aisthetikos*, der betyder det sansende, og vi kan tale om æstetikken som en læren om erkendelse ved hjælp af iagttagelse. Med Serres fik vi, at den eneste sikre erkendelse findes i den gentagende iagttagelse af verden i dens flyden og mangfoldighed, hvilket vil sige, at når vi arbejder ud fra Serres epistemologi, så må vi nødvendigvis tale om en sammensmeltning af det skønne og det sande. Traditionelt arbejder erkendelsen med distinktionen mellem det sande og falske for tankerne, mens æstetikken arbejder med det skønne (og det sublime) som værdier ved det værende. Erkendelsen beskæftiger sig således med *hvad* der er, mens æstetikken viser *hvordan* det er (for os). Erkendelsens æstetik placerer sig her mellem de traditionelle opfattelser af erkendelsen og æstetikken via Serres' epistemologi, og bliver udtryk for både en erkendelse, der finder sit grundlag i sansernes og oplevelsens erfaringer, og en æstetik, der ikke bare bringer behagelige følelser, men som også viser mod vores virkeligheds grundlag. Sammenskrivningen af erkendelsen og æstetikken er således ikke fjern eller speciel, da den allerede ligger som potentiale i de traditionelle forståelser af begreberne. Med erkendelsens æstetik skal vi blot forsøge at tage skridtet mere fuldt ud og lade sammensmeltningen komme konkret til udtryk i vores opfattelse både af erkendelsen, æstetikken og i den verdensanskuelse, som det medfører.[7]

Æstetikken kan læses gennem en spejling med erkendelsen, hvor vi på den ene side gennem æstetikken får en subtil adgang til at erkende menneske, natur og kultur endemorænisk, og på den anden side må forstå og beskrive æstetikken på baggrund af vores viden om og erkendelse af menneske, natur og kultur. Vi søger med erkendelsens æstetik både mod æstetikken som fremmanende erkendelse og mod erkendelsen som voldens æstetik. Vi søger med erkendelsens æstetik fra fænomenerne og begrebets egen interne epistemologi mod den eksterne epistemologi, hvor fænomenerne og begrebet i deres mangfoldighed, deres støj skrives ind i vores overordnede erkendelsesrums lige så støjende mangfoldighed. Erkendelsens æstetik udspringer her af spændingsfelter mellem aspekter af perceptionen, reflektionen og erkendelsen.

> Musikken spiller forud for enhver bestemt enkeltbetynding. [Serres GE 1998, s. 72]

Med erkendelsens æstetik søger vi mod musikken under og i fænomenerne. Vi vender blikket mod verden og væk fra teorierne og systemerne for sidenhen at kunne lade vores nyopdagelser og oplevelser spejle sig i deres umiddelbarhed i det stående og hævdvundne. Vi søger mod mangfoldighederne før vi taler om enhederne.

---

[7] De generelle opfattelser af erkendelsen og æstetikken er hentet fra forskellige steder i Peter Thielsts *Det Sande – Erkendelse og videnskab* [Thielst 1999], fra Else Marie Bukdahls artikel *Billedkunst og Erkendelse* fra antologien *Kunst og Virkelighed – Omkring K. E. Løgstrups æstetik* [Bukdahl 1984] samt Sophia Kalkaus *Æstetik – At svare verden igen med værket* [Kalkau 1997].

Erkendelsens æstetik bliver både middel og mål for opgaven, da vi allerede her i begyndelsen har skitseret den som et udtryk for en overordnet epistemologi, samtidig med at vi har skitseret en metode, der igen udspringer af dens epistemologi. Erkendelsens æstetik er et bud på en æstetik for det objekt, det mangfoldige som sådan, som Serres eftersøger og fremmaner i *Genese*:

> I disse reflektioner over det mangfoldige, det blandede, de brogede, afskyggede, tigerplettede, zebrastribede mængder, og hoben, har jeg forsøgt at tænke et nyt objekt, mangfoldigt i rummet og mobilt i tiden, ustabilt og fluktuerende som en flamme, relationelt. [Serres GE 1998, s. 138]

I verden og i mødet med dens mangfoldighed finder vi erkendelsens og æstetikkens væsen. Fænomenerne fortæller foruden om sig selv også om os, der perciperer dem, og om vores erkendelse. Gennem fænomenerne åbnes verdens æstetik, som også er vores egen æstetik, da vi som et produkt af og medskabende af verden ser vores eget spejlbillede i dens væsen, hvilket vi også kan finde udtrykt hos Serres:

> Objekterne er objekter, og objekterne er modeller af erkendeakten. Verden er fuld af erkendelsens egen fungeren, i samme forstand som man engang sagde, at den besang Guds undere. [Serres GE 1998, s. 164]

Vi skal i opgaven grundlæggende lade perceptionsfænomenet åbne for forståelse af erkendelsen og æstetikken, der skal lede os til arbejdet med netkunsten. Vi lader opgaven afspejle de tre aspekter som udgør perceptionsfænomenet; altså den perciperende, perceptionen og det perciperede, således at første kapitel diskuterer mennesket og dets univers som udgangspunkt for perceptionen. Andet kapitel diskuterer perceptionen som fænomen (på baggrund af det menneskelige), mens tredje kapitel skal diskutere det, vi møder i netkunsten, som udtryk for den globale verden og paradokset i søgen mod både globalitet og lokalitet, som vi oplever og løbende skaber. I kapitlerne tages udgangspunkt i tre formationer af perceptionsfænomenets simple credo: '*vi* ser det', '*ser* vi det?' og '*det* ser vi'. Kapitlerne skal således forklare dele af en helhed og dermed forstås i lyset af hinanden. Vi tager i kapitlerne udgangspunkt i enkelte værker som udtryk for det umiddelbare blik og den interne applikation, som så løbende perspektiveres med teorier og tanker hovedsageligt fra Serres og Merleau-Ponty.

I første kapitel sætter vi fokus på det perciperende, hvilket i vores tilfælde vil sige det menneskelige og dets betydning for og rolle i perceptionesfænomenet. Med udgangspunkt i Don DeLillos impressionistiske og fænomenologiske roman *The Body Artist* skal vi forsøge at afdække betydningen af begreber som kroppen, kødet og selvet, som de kommer til udtryk i romanen samt i Serres' og Merleau-Pontys filosofi. Der vil i dette kapitel blive lagt vægt på at indskrive nogle af tankerne fra Merleau-Pontys sidste afsluttede værk *Maleren og Filosoffen* i Serres' filosofi. Intentionen med denne indskriven er at tilstræbe en nærhed og lydhørhed over for mennesket bag perceptionen såvel som for fænomenerne, der træder frem i perceptionen. Vi skal i slutningen af dette kapitel desuden, som vi også skal gøre det i de andre kapitler, samle op på hvad vi har lært om erkendelsens æstetik i forhold til kapitlets aspekt af perceptionsfænomenet. Opsamlingerne på erkendelsens æstetik skal vi i sidste kapitel, hvor vi har erfaringerne fra alle perceptionsfænomenets tre elementer, samle til en overordnet beskrivelse af erkendelsens æstetik i forhold til perceptionsfænomenet, og den betydning denne forståelse giver for forståelsen af paradokset mellem globaliteten og lokaliteten i lyset af netkunstens udtryk og poetik.

I det andet kapitel flytter vi fokus hen på selve perceptionen som adskilt fænomen i perceptionsfænomenet, dog stadig med erfaringerne fra det foregående kapitel in mente. Her skal vi med udgangspunkt i maleriet *Turkis hund med æble* af Patrick Kessler undersøge forskellige aspekter af perceptionen, hvilket blandt andet skal hjælpe os til at forstå æstetikkens opståen af spændingsfeltet mellem de forskellige aspekter. Vi skal beskæftige os overordnet med visuelle udtryk og oplevelsen af disse og gå i dybden både med forståelsen af farver, former, komposition

og fortællingen i billedet. Vi skal løbende inddrage både Serres' og Merleau-Pontys filosofi, men vi skal samtidig også sætte fokus på kunstneren og kunstteoretikkeren Wasilly Kandinsky, hvis tanker om det kunstneriske og visuelle skal hjælpe os videre i forståelsen af erkendelsens æstetik.

I det tredje og sidste kapitel vender vi blikket udad og sætter dermed fokus på det perciperede, som i denne opgaves tilfælde er netkunsten. Vi skal gennem en analyse og diskussion af forskellige netkunstværker samt af begreber tæt koblet til internettets medialitet forsøge for det første at skitsere dele af netkunstens poetik, intentioner og udtryk for sidenhen at kunne stille disse betragtninger i forhold til vores forståelse af erkendelsens æstetik. Analyserne skal til slut også diskuteres i forhold til vores forståelse af verden og paradokset mellem globaliteten og lokaliteten. Vi skal sætte fokus på den danske netkunst blandt andet for at have et overskueligt og begrænset genstandsfelt, men samtidig også for at stille hele diskussionen omkring det lokal og globale i perspektiv. Vi skal således rette blikket mod, hvad vi kunne kalde en dansk lokalitet på det globale internet. Denne splittelse mellem at finde lokalitet og ståsted i forhold til internettes mangfoldige globalitet er også et tilbagevende tema i netkunsten, som vi skal se det udfoldet i kapitelet.

Som afrundingen på sidste kapitel og som endelig afrunding af hele opgaven skal vi samle op på de erkendelser, vi har kunnet fremmane i løbet af opgaven, hvor vi har bevæget os gennem perceptionsfænomenet. Vi skal diskutere erkendelsens æstetiks anvendelighed og holdbarhed som henholdsvis epistemologi og metode, og vi skal diskutere de mulige perspektiver, der ligger i denne opgave.

Kropskunstnerens æstetik

I perceptionsfænomenet kan vi overordnet altid tale om tre altid tilstedeværende elementer, som vi allerede har været inde på i indledningen; den perciperende, det perciperede og selve perceptionen. Vi skal her i det første kapitel forsøge at komme ind på det selv og den krop, der styrer sætningen i *'vi* ser det', altså den perciperende. Vi skal bevæge os ind på en forståelse af kroppen og selvet som udtryk for det menneskelige i forhold til både vores erkendelse og æstetik. Og vi skal se hvordan kroppen kommer i centrum, når vi snakker om vores forhold til verden. Opfattelsen af kroppens betydning, som vi her skal diskutere, tager sit udgangspunkt i Maurice Merleau-Pontys fænomenologi, som vi kan læse denne i forhold til Serres' teorier. I forhold til vores forståelse af kroppen og selvets kontakt med verden skal vi her kort skitsere Merleau-Pontys opfattelse af begrebet kød, der er en direkte følge af kropsfænomenologien, inden vi vender blikket mod vores undersøgelse af den perciperende gennem læsningen af Don DeLillos roman.

Mennesket og alt hvad dertil hører skal hos Merleau-Ponty ses i lyset af menneskets grundlæggende eksistens som et kropsligt funderet og socialt fænomen, hvilket vil sige, at al videnskab omkring mennesket og dets verden må ses i lyset af kroppens fænomenolgi og den sociale sfære – vi er kroppe i en verden befolket af andre kroppe, bevidstheder og ting, og derigennem skal al vores viden forstås og beskrives. Det er gennem kroppen, at verden træder frem for os. Kroppen er det samlende element, der giver synlighed, eksistens, mening, form og fylde til verden, tingene og de andre. Kroppen indtager derfor sin berettigede plads på tronen i Merleau-Pontys forfatterskab. Kroppen er det sammenbindende og meningsbærende led i vores erkendelse og dermed også i vores æstetik, som vi skal se i det følgende. Det er gennem kroppen, at vi erhverver perceptionen, som giver os den verden, der igen giver vores kroppe mening og liv. Kroppen og verden fungerer således hos Merleau-Ponty som samkonstituerende eksistenser, hvor vi ikke ville kunne tale om verden uden krop, og ikke om krop uden en verden. Vi har hos Merleau-Ponty en absolut sikkerhed i perceptionen, en perceptuel tillid – *perceptual faith* – mellem kroppen og verden, der går forud for enhver position, tanke og intuition, og som sikrer både vores ægthed som perciperende entiteter og det perciperedes ægthed som værende, da den oprindelige, den første, perception – *primodrial perception* – går forud for både distinktioner mellem sandhed og falskhed, essens og fakta, og i stedet giver os fakticitet [Merleau-Ponty VI 1968, s. 3-14]. Fakticitet kan ses som en slags sikkerhed i vores umiddelbare perception, hvor vores første reaktioner går forud for enhver skelnen mellem, hvad der er virkeligt og hvad der er illusion. Selve reflektionen er således også underlagt og afhængig af den oprindelige perception og dermed også underlagt kroppens verden og dennes fakticitet.

> And it is this unjustifiable certitude of a sensible world common to us that is the seat of truth within us. That a child perceives before he thinks [...] [Merleau-Ponty VI 1968, s. 11]

I sine senere værker begynder Merleau-Ponty i større og større grad at pege mod en anskuelse af fænomenerne, hvor der skues dybere end den umiddelbare fysiske fremtrædelse. Et syn mod det i princippet usynlige, der med udgangspunkt i kropsfænomenologien beskriver en verden, hvor fænomener er omgivet af og gjort af kød som udtryk for det usynlige betydningsbærende eller hvad vi kunne kalde fænomenernes fysiognomi. Perceptionen bliver her ladet både med den perciperendes egne erfaringer og med de prægnanser som kultur og samfund præger fænomenerne med. Introduktionen af begrebt kød åbner for Merleau-Ponty for en verden i mangfoldighed, hvor vi aldrig kan nå til fuldstændig og endelig erkendelse af fænomenerne og deres væren. Merleau-Ponty taler ikke selv direkte om mangfoldigheder, men i stedet om en rå væren, som vi her betegner som en verden i mangfoldighed for at forstå Merleau-Pontys tanker i forhold til Serres. En verden, hvor vi kun kan beskæftige os med tilnærmelser. En verden, der er større end os selv, hvor vi må lære at lytte mere direkte til vores egen krop og dennes kaotiske sprog. En verden, hvor vi derfor bliver nødt til at udtrykke os gennem

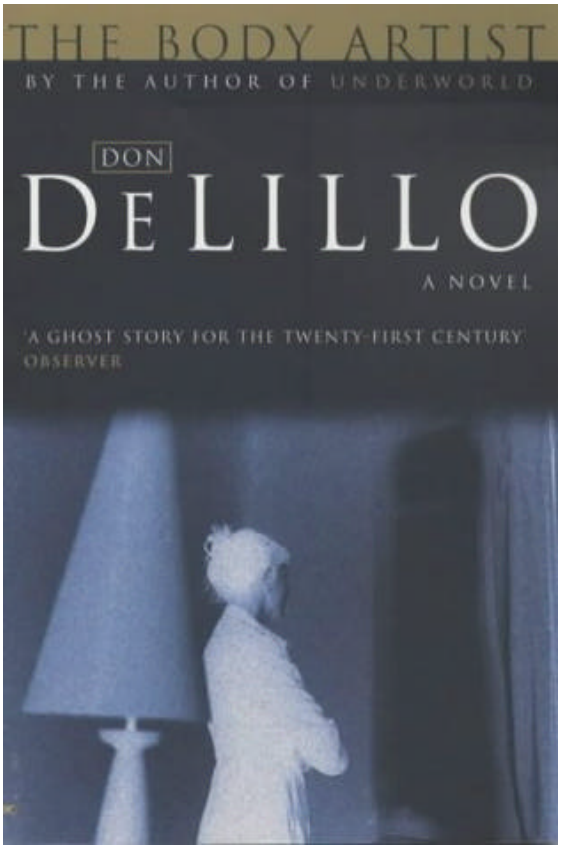
indirekte metoder, hvis vi skal nærme os verdens mangfoldighed eller den rå væren, som Primozic også fremhæver i sin bog om Merleau-Pontys forfatterskab:

> Merleau-Ponty scouted a path that arrives at a crossroad. Either we meet the ambiguity, paradoxes and flux of the world and understand and articulate our experiences of them by being silent – silent in the knowledge that meaning escapes our traditional means of capturing it. Or we can meet the flux and becoming artistically and authentically by articulating our meanings through art, poetry, myth and analogy – through indirect means. [Primozic 2001, s. 72]

Kroppen og kødet åbner for en verden i mangfoldighed, hvor vi ikke kan begrænse os til hverken vores videnskabelige sprog, filosofiske sprog eller hverdagssprog, men hvor vi behøver hele registret af sprog i alle dets betydninger og ikke mindst de indirekte sprog, som evner at sige mere end deres umiddelbare udtryk.

Kropskunstneren

Vi skal i det følgende forsøge at forstå nogle af Merleau-Pontys tanker i forhold til Serres ved at uddybe og eksemplificere Merleau-Pontys tanker om det kropsliges og kødets betydning for vores virkelighedsforståelse, verdensbillede, erkendelse og æstetik gennem en læsning af Don DeLillos roman *The Body Artist* fra 2001. Vi skal forsøge at beskrive og forstå kroppens, kødets og selvets betydning for perceptionen. Vi skal altså med andre ord undersøge det 'vi', der lægger sig til grund for enhver perception. Vi starter med et kort resume af fortællingen for sidenhen at fokusere på nogle nøglescener fra romanens kapitler. Gennemgangen kommer overordnet til at tage udgangspunkt i romanens egen opbygning, hvor de forskellige kapitler, så skal hjælpe os til at forstå forskellige aspekter af det menneskelige i perceptionen i forhold til både Serres og Merleau-Ponty.



I The Body Artist følger vi kropskunstner Lauren Hartke gennem hendes sorg over sin mands død - filminstruktøren Rey Robles - hvilket indtræffer i starten af bogen efter en intim morgenmadsscene. Rey begår selvmord i en af sine tidligere koners lejlighed (Lauren er Reys fjerde kone), og vi finder aldrig ud af hvilke præcise motiver, som ligger bag dette selvmord.

Lauren efterlades alene og desillusioneret i et ødebeliggende lejet hus ved kysten, eller det er ihvertfald situationen i starten, men hun får hurtigt besøg af en mystisk og fascinerende fremmed, der pludselig dukker op i hendes soveværelse kun iført undertøj. Den fremmede taler generelt i tåger, men både med Laurens egen stemme og med manden Reys. Han kender tilsyneladende til deres fortid og til Laurens kommende fremtid, som han nærmest hopper ind og ud af.

Den fremmede kommer til at virke som Laurens vej tilbage til verden og til livet, da hun får behandlet sin sorg gennem sammenværet med ham. Lauren begynder langsomt at optræne sin krop igen, så hun kan fortsætte sin karriere som

kropskunstner, og det bliver netop gennem arbejdet med kroppen og kunsten, at hun igen finder sig selv, sin verden og sit liv, hvilket i slutningen af romanen kulminerer med opførelsen af et show. Den fremmede forsvinder igen og Lauren står klar til at tage hul på sit nyfundne liv.

Det nære og det fremmede (kapitel 1)[8]

Flere af kapitlerne startes med en lille indledende fortælling, som ikke umiddelbart har nogen forbindelse til selve romanes fortælling eller karakterer. De indledende fortællinger er dog ikke uden betydning for romanen, da de skaber en stemning og danner et lille forståelsesbillede til de enkelte kapitler. Fortællingerne virker som glimrende udgangspunkter for at bevæge sig ind i kapitlernes betydningsunivers. Første kapitel indledes med en lille fortælling, der leder tankerne mod begreber som tid, verden og selv. Lad os kalde fortællingen *Edderkoppen og stormen*:

> Time seems to pass. The world happens, unrolling into moments, and you stop to glance at a spider pressed to its web. There is a quickness of light and a sense of things outlined precisely and streaks of running luster on the bay. You know more surely who you are on a bright day after a storm when the smallest falling leaf is stabbed with self-awareness. The wind makes a sound in the pines and the world comes into being, irreversibly, and the spider rides the wind-swayed web. [DeLillo 2001, s. 7]

Edderkoppen i den lille indledende fortælling kan læses som symbol for mennesket, der i en stormfuld verden af sansninger må klynge sig til sit lille spindelvæv, til sit personlige netværk. Spindelvævet symboliserer den refleksive del af erkendelsens metode, hvor vi for at skabe mening i en i princippet kaotisk og mangfoldig verden må ty til et begrænset netværk gennem vores kulturelle og personlige filtre. Det menneskelige spindelvævs verden er således sammenstykket af elementer fra vores fortid – biologisk gennem fylogenesen og kulturelt gennem historien – den er nutidens placering af os i sociale og samfundsmæssige netværk, og den er vores fremtid forstået som vores netværk af muligheder. Nettet repræsenterer vores forståelsesunivers og er således også beskrivende for vores handlingsunivers. Efter stormen står netværket – eller spindelvævet – klarest, men hvad vil det sige. Her ledes tankerne i første omgang mod Serres, da vi umiddelbart kommer til at forbinde stormen med begreber som det kaotiske, larmen eller støjen, der kan genfindes i Serres' filosofi og verdensbillede, som vi så det i indledningen. Disse begreber er koblet til det mangfoldige og det mangfoldige som sådan, der hos Serres repræsenterer fænomenernes udspring. Det er altså i specielt grad efter stormen, efter sansernes kaotiske støj, at vi kan se klarest. Refleksionens og tankernes verden er et begrænset billede af virkeligheden, som den forekommer for kroppen og sanserne, der bor i og er af virkelighedens mangfoldighed. Vi evner således måske

Spindelsvævet står som symbol på vores virkelighed, der er sammensat som et netværk af impulser og forventninger.

[8] Overordnet er overskrifterne mine egne, mens kapitelinddelingerne følger romanens. Dog er det i to tilfælde romanens overskrifter, der bruges, nemlig for henholdsvist Reys nekrolog og Mariellas anmeldelse af Laurens show.

nok, at se klarest i vores tanker og med logikken, men disses univers er netop et begrænset netværk, et udsnit af den samlede og kaotiske virkelighed, der træder frem for sanserne.

> Alt, hvad jeg ser, er inden for min rækkevidde, og kan i det mindste nås af mit blik, som noget der opregnes på et landkort over det, som 'jeg kan'. [Merleau-Ponty MF 1998, s. 152]

Synet (eller nærmere perceptionen generelt) og mulighederne er tæt sammenkoblet hos Merleau-Ponty, ligesom de er i Serres opfattelse af det endemoræniske. Mulighederne er koblet til kroppens handlinger i verden - i rummet. Perceptionen rækker direkte ind i verden og står således ikke som en adskilt del, men er sammensmeltet gennem det fælles kød. Kroppen fungerer som vores generaliserede forståelsesramme, og kan således forstås som midten af spindelvævet, hvilket medfører, at alt har form for os, og alt kan udtrykkes som form, netop fordi vores kroppe, som udstrakt form, er første, stærkeste og sikreste værktøj i den menneskelige erkendelse. Fra kroppen starter vores forståelses, erkendelses og mulighedens netværk med tråde ud mod henholdsvist biologien, sociologien, historien, etnografien osv., som alle bedst bør forstås i princippet som afledte områder af kropsfænomenologien. Netværket gennem kropsfiltret er vores måde at konkretisere og simplificere virkeligheden med. Det er gennem vores krop og dens netværk, at vi forsøger at tæmme mangfoldighedernes kaos, hvilket også bliver temaet for resten af første kapitel i DeLillos roman, hvor vi efter den første indledende fortælling bevæger os ind i køkkenet til en lille intim morgenscene, der udspiller sig over resten af kapitlet.

> Hér bor øjet, som mennesket i sit hus. [Merleau-Ponty MF 1998, s. 156]

Sanserne er fortrolige med verden i en udstrækning, der går ud over tankernes forståelse og erkendelse, som Merleau-Ponty antyder det i ovenstående. Sanserne ser 'usynligheder' som vi ser det i Laurens messen i køkkenscenen over hvilke ting, der 'tilhører' hvem: *"It was his toast, it was her weather."* [DeLillo 2001, s. 9] og *"They shared the newspaper but it was actually, unspokenly, hers."* [DeLillo 2001, s. 8]. Lauren organiserer køkkenet og dets genstande i ejerforhold, der giver tingene en ekstra glød udover deres umiddelbare tilstedeværelse og som virker til at gøre rummet mere nærværende for hende. Tingene bliver familiære og kræver således ikke så meget tankevirksomhed, hvilket gør, at tankerne kan gabe over større dele af sansernes larm. Før Reys død er alt således idyl, alt har sin plads – øjet er hjemme i sit hus. Men da Rey dør, krakelerer forholdet mellem verden og øjet for Lauren. Hun bryder sammen og må genopbygge sit liv og dermed sit forhold til verden, hvilket kommer til at gå gennem kroppen, der repræsenterer vores første kontakt med verden.

Selvom Lauren har fænomenerne i køkkenet ordnet ud fra ejerforhold, må hun dog alligevel gentage dem i en messende tone for at holde dem fast i sit forhold til dem. Lauren må hele tiden genopdage sit køkken samt sine og Reys morgenrutiner, da denne indpakning af tingene får de få afvigelser fra normalen til at stå endnu tydligere frem, hvilket bliver tilfældet hvor Laurens fokus lige pludsligt møder fremmedlegemer i køkkenmessen i form af et hår i morgenmaden og en sjælden fugl ved vinduet.

> She picked a hair out of her mouth. She stood at the counter looking at it, a short pale strand that wasn't hers and wasn't his. [DeLillo 2001, s. 10]

Lauren spiser det samme til morgenmad hver dag, fremgår det tydligt af fortællingen – cornflakes med frugt og soyagranulat - og hun lugter på samme måde til soyaen hver morgen. Soyaen lugter af en sammenblanding af hvede og fod, som hun ikke umiddelbart kan forbinde med dets udseende. Denne morgen finder Lauren et hår i sin mad, eller rettere i sin mund. Håret tilhører hverken hende eller Rey, og det efterlader hende paralyseret i et øjeblik. Fremmedlegemet, som ikke falder ind i den sædvanlige rutine, kræver pludseligt en masse opmærksomhed fra hende trods dets umiddelbare simpelthed. På samme måder finder Lauren sig også pludslig som hypnotiseret af vandhanen, som hun ser ordenligt for første gang:

> ”She ran water form the tap and seemed to notice. It was the first time she’d ever noticed this.” [DeLillo 2001, s. 8]

Morgenscenen tegner er meget præcist billede af hele vores virkelighedsforståelse og af vores erkendelse, hvor vi også er styret af et netværk af forventede forhold, som til tider kan forstyrres af uforudsete fænomener – tilblivelser der opstår som støj i støjen. Vi har vores netværk, vores spindelvæv, af fortrolige fænomener og relationer, som vi hele tiden forholder os til, og som danner rammen om vores generelle verdensbillede, men det sker i ny og næ, at der flyver et fremmedlegeme ind i spindelvævet og bliver fanget der. Vi bygger til tider videre på vores net, men alting bliver i første instans set og forstået i forhold til nettet, hvilket også er grunden til, at Lauren studser så længe over håret. Hun kan ikke passe det ind i billedet af sin lokale verden, da det hverken er hendes eller Reys, og de er placeret i en udørk, hvor der ikke er andre mennesker i miles omkreds.

Vi kan i visse situationer føle, at vi oplever daglig-dagsfænomener i et nyt og skarpt lys, som kaster en hel ny dybde over fænomenerne. Vi er her i kontakt med det æstetiske i erkendelsen

> She watched it, black-barred across the wings and tail, and she thought she’d somehow only now learned how to look. She’d never seen a thing so clearly [...] There was also the clean shock of its appearance among the smaller brownish birds, its mineral blue and muted blue and broad dark neckband. But if Rey looked up, the bird would fly. [DeLillo 2001, s. 21-22]

Ligesom det var tilfældet med vandhanen og håret, gør det sig også gældende med fuglen, der pludseligt dukker op uden for vinduet til køkkenet. Det er kun Lauren, der ser den, da hun ikke tør kalde på Rey i frygt for at skræmme den væk. Fuglen bliver således billede på de flygtige glimt eller øjeblikke af indsigt, der kan komme over os, men som kan være meget svære at fastholde. Det er også disse glimt, der ofte gør sig gældende, når vi konfronteres med kunstneriske udtryk, der på den ene eller den anden måde evner at røre ved os på en måde, der giver oplevelsen af at se noget, som umiddelbart går ud over vores egen forstand og forståelsesunivers. Det er her, hvor vores og verdens æstetik åbner os mod fænomenernes mangfoldighed og det mangfoldige som sådan. Roland Barthes taler i denne sammenhæng om billedets *punctum*[9], som noget umiddelbart uforståeligt ved en oplevelse, der dog alligevel giver en form for mening eller en følelse af, at der er en mening et eller andet sted, som bare er for flygtig til, at man kan begribe den, eller i hvert fald sprogliggøre den.

I slutningen får vi en forvarsel både om Reys død og om den fremmedes komme. Lauren og Rey har hørt lyde fra væggene i huset. Rey troede, at de var forsvundet, men Lauren fortæller, at hun har hørt dem igen dagen før. Rey forsøger at bagatellisere lydene, men Lauren mener, at lydene må have en eller anden betydning. Hun er godt klar over, at det er et gammelt hus, som nemt laver nogle lyde, og at de er ude på landet, hvor diverse dyr skramler rundt. Lauren mener alligevel, at lyden kommer fra noget andet: *”Like there’s something.”* [DeLillo 2001, s. 19], som hun så præcist forklarer det. Rey afslutter episoden tørt med varslet om sin forsvinden og den fremmedes komme:

> ’Good, I’m glad,’ he said. ’You need the company.’ [DeLillo 2001, s. 19]

---

[9] Roland Barthes skelner i *Camera Lucida* [Barthes 1993] mellem et billedes studium og dets punctum, hvor studium beskriver billedets umiddelbar og lettilgængelige motiv, og hvor billedets punctum er dets prikken til beskueren, dets tredje mening, som aldrig kan begribes helt i sin fulde betydning, men som samtidig er det, der giver billedet sin værdi, sit udtryk og sin æstetik.

I slutningen af kapitlet forlader Rey huset, og vi hører ikke fra ham igen.

Rey Robles, 64, Cinema's poet of lonely places

Næste lille kapitel i romanen er udformet som Reys nekrolog og strækker sig kun over tre sider, som der ikke er det store at bemærke til i forhold til vores undersøgelse af kroppen og selvets rolle i perceptionsfænomenet. Der gives et lille hint til fortællingen gennem kritikeren Philip Stanskys beskrivelse af Reys foretrukne motiv, da denne kan læses som et ekko af selve romanens egen handling:

> His subject is people in landscapes of estrangement. He found a spiritual knife-edge in the poetry of alien places, where extreme situations become inevitable and characters are forced toward life-defining moments. [DeLillo 2001, s. 29]

Reys død bliver den hændelse, der kommer til starte og styre romanens fortælling. Reys død bringer Lauren ud i den for hende ekstreme situation, som kommer til at tvinge hende ud i livsdefinerende øjeblikke. Reys død tvinger Lauren til at re-evaluere sit liv, da en stor del af dette havde været baseret netop på Rey. Vi kan således også se roman som et billede på den støjende tilblivelse, som den opleves, når et eller andet grundlæggende forstyrres eller forkastes i vores verdensbillede, hvilket vi skal se udtrykt i forholdet mellem den fremmede og Lauren i forhold til Merleau-Pontys begreb om kødet.

Kroppen og verden (kapitel 2)

Det andet kapitel i romanen starter også med en lille indledende fortælling, hvor vi denne gang befinder os på en motorvej en tør og varm dag. Fortællingen maler et billede af immersion i kontrast til mangfoldighed og leder samtidig tankerne over på den dansende tilblivelse. Historien kalder vi *På motorvejen*:

> It's a hazy white day and the highway lifts to a drained sky. There are four northbound lanes and you are driving in the third lane and there are cars ahead and behind and to both sides, although not too many and not too close. When you reach the top of the incline, something happens and the cars begin to move unhurriedly now, seemingly self-propelled, coasting smoothly on the level surface. Everything is slow and hazy and drained and it all happens around the word *seem*. All the cars including yours seem to flow in dissociated motion, giving the impression of or presenting the appearance of, and the highway runs in a white hum.
>
> Then the mood passes. The noise and rush and blur are back and you slide into your life again, feeling the painful weight in your chest. [DeLillo 2001, s. 31]

DeLillo beskriver her en køretur ud af motorvejen, der stille og roligt får karakter af en art drøm, hvor oplevelsen langsomt bliver mere og mere flydende. Den kørende nærmest smelter sammen med vejen og de andre biler i heden. Motorvejen kører i en hvid summen. Billedet leder umiddelbart tankerne mod immersionsaspektet i oplevelsen, hvor del og helhed samt den perciperende og det perciperede smelter sammen i perceptionsfænomenet[10]. DeLillo beskriver en meditative væren til stede i øjeblikket, hvor alting pludselig hænger sammen for ens øjne, hvor man ser forbindelser og elementer, som man ellers ikke lægger mærke til med sit normale syn på tingene. Vi genkender også her umiddelbart et ekko af oplevelsen forbundet med den dansende tilblivelse. Immersionsoplevelsen, som beskrives her, minder tildels også om de tilfælde, vi så i første kapitel, og nok mest om Laurens oplevelse af vandet, der løber fra vandhanen.

Immersionen er nok et af de stærkeste værktøjer i æstetikken, da vi her lader os nedsænke i øjeblikket og smelter sammen med oplevelsen i det umiddelbare møde. Vi ikke bare oplever fænomener, men vi ér dem. Der er tale

[10] Brugen af immersion er inspireret af Lars Qvortrups *Det hyperkomplekse samfund* og står for en bliven væk eller flyden med i udtrykket eller øjeblikket.

om en æstetikkens erkendelse. Alt sker omkring ordet *seem*, skriver DeLillo, og dette ord er værd at bide mærke i af flere årsager. For det første så har DeLillo valgt at fremhæve ordet ved en kursivering, der endda kommer til at stå ekstra stærkt, når vi ser denne i forhold til den samlede roman, da der kun ét sted mere forekommer en sådan kursivering, og det først i det sidste kapitel (her ordet *motes*, men mere om det senere). På dansk vil vi normalt bruge vendinger som, at noget lader til at være, at det ser ud til at være, eller at det forekommer at være om ordet *seem*. Vi er altid allerede til stede i verden, vi er nedsunket i den, men i tanken har vi alligevel en distance, da vi er splittet mellem vores kropslige verden – den rå verden – og vores fornufts verden – den kultiverede verden. Vores perception er paradoksal, da vi både er seende og sete (en paradoksalitet, som vi skal komme endnu nærmere ind på i næste kapitel). Og hele menneske-verden forholdet er paradoksalt i en vis forstand på grund af deres gensidige fælleskonstituering. Merleau-Ponty indfører chiasmen og sammenflettetheden (*the intertwining*) som en grundsubstans i sit verdens billede [Merleau-Ponty VI 1968, s. 130-155], hvor det som vi tidligere så det hos Primozic blot er op til os, at lade os glide med i paradoksernes verden gennem antydningerne, at lade os nedsænke i Serres' mangfoldighedernes strøm, eller at lade stå til og møde virkelighedens kaotiske bølgen med stilhed, hvilket også indføjes i slutningen på DeLillos lille fortælling, hvor bilisten igen falder ud af sin immersion og tilbage i støjen, hvor fortællingen stopper, og dermed bliver stille.

DeLillo beskriver immersionsoplevelsen som en hvid summen, hvilket leder os tilbage til Serres, hvor det hvide står for potentialet og mulighederne og direkte kobles til den dansende tilblivelse. Det hvide er i det mangfoldige som sådan, hvor det står dirrende og summende af urealiseret potentiale. Det bliver således gennem immersionen, at vi kan komme i kontakt med virkelighedens endnu uudnyttede muligheder, det er gennem immersion, at vi kan udfordre grænserne af det endemoræniske, det er her, at vi kan skabe den evolutionære dynamik, som er menneskets grundlæggende energi og begær, som vi skal se det senere i det andet kapitel. Larmen derimod, som bilisten i fortællingen vender tilbage til, repræsenterer det daglige liv. Det er hverdagens larm af forventning og nødvendighed. Det er alle de udfyldte muligheder og de tvingende nødvendigheder, som binder os til traditionerne og rutinerne. Det er den pinefulde vægt på vores brystkasse, som DeLillo beskriver den. Vi har altså her endnu et paradoks eller i hvert fald en dobbelthed ved det virkelige, hvor vi er splittet mellem immersionens oplevelsesmodus, hvor vi frit kan navigere i mulighed og potentiale, og den hverdagsagtige og traditionsbundne oplevelsesmodus, hvor det er forventning og nødvendighed, som guider os som slaver gennem tiden. Dobbeltheden er samtidig en underbygning af de to erkendelsesformer, som vi så hos Serres. Det er vores og verdens vekslen mellem enhederne og det mangfoldoge som sådan – mellem det lokale og det globale.

> In town she saw a white-haired woman, Japanese, alone on a stone path in front of her house. She held a garden hose and stood weightless under lowering skies, so flat and still she might be gift wrap, and she watered a border of scarlet phlox, a soft spray arching from the nozzle. [DeLillo 2001, s. 35-36]

Vi finder det traditionsbundne og hverdagsagtige igen i kapitlet her i form af en japansk kvinde, som Lauren passerer på en tur ind til en nærliggende by. Den japanske kvinde symboliserer historiens fastfrysning, som vi kender den fra flere af de asiatiske lande, hvor traditionerne stadig udgør stærke kræfter i samfundet – et billede som Serres også bruger i en sammenligning mellem det dynamiske og statiske samfund repræsenteret ved henholdsvist Rom og Indien i *Rome – The book of foundations* [Serres RO 1991]. Den japanske kvinde understøtter også ved sin handlen denne traditionernes træghed, da Lauren netop fanger hende i at vande sine blomster, selvom der er regn på vej (*lowering skies*). Hun er fastbundet i en rutine symboliseret ved *stone path* og *gift wrap*, hvor hun ikke lader sig mærke med omgivelserne, hun dræber evolutionens flamme rent symbolsk ved at vande sine skarlagensrøde flokser (floks er græsk for flamme).

> Things she saw seemed doubtful – not doubtful but ever changing, plunged into metamorphosis, something that is also something else, but what, and what. [DeLillo 2001, s. 36]

Lauren kan se udover den japanske kvindes fastfrossethed. Hun ser, som det fremgår af ovenstående, Serres' verden som mangfoldighedernes evige flyden, selvom hun endnu ikke forstår deres væsen tilstrækkeligt. Hun mærker strømmen, men ænser endnu ikke hverken udspring eller udløb, da hun stadig er fremmedgjort fra sin krop, der har kontakten til mangfoldighederne. Vejen til immersion går gennem det umiddelbare møde med den rå verden, altså gennem kroppen. Lauren forsøger således også at finde kroppen igen gennem i første omgang at genoptage nogle åndedrætsøvelser og bevægelsesøvelser, som er en del af hendes træning som kropskunstner: *"There was bodywork to resume..."* [DeLillo 2001, s. 37]. Hun forsøger med andre ord, at finde tilbage til sin krop, til sit liv, som hun er blevet fremmedgjort fra på grund af Reys død, men hun føler sig stadigvæk ved siden af sig selv og fremmed for sin krop og for verden: *"But the world was lost inside her."* [DeLillo 2001, s. 37]. Kroppen repræsenterer her i romanen Laurens liv, der er brudt sammen efter Reys død. Kroppen og fortroligheden med denne kommer til at stå som symbol for hendes livsopfattelse og verdensbillede, da kroppen netop er den oprindelige kobling til verden, hvilket gav os livet. Lauren har mistet kontakten til sin krop, sit liv, sin verden og sin kunst. Kunsten kommer her til at stå sammen med kroppen som vejen tilbage til verden og det virkelige for Lauren, hvilket vi genfinder hos Merleau-Ponty, hvor det er malerens lånen sig til naturen gennem kroppen, der giver ham immersionen i det virkelige, som giver ham verden og hans kunstneriske blik. Lauren har mistet sin melodi, da hendes krop er i disharmoni med verden. Hun er godt klar over at renselsen og helbredelsen går gennem kroppen og kunsten, men hun evner endnu ikke at tage skridtet.

> It was interesting to her because it was happening now, as she sat here, and because it happened twenty-four hours a day, facelessly, cars entering and leaving Kotka, or just the empty road in the dead times. The dead times were best. [DeLillo 2001, s. 38]

Web-stream fra hovedvej ind mod Kotka 24.08.2002 klokken 6.18. Relativ død periode.

Vi ser Lauren som søvngænger opslugt af et finsk webcam, der filmer vejen ind til byen Kotka. Lauren finder ro i den oftest øde vej, som står som et symbol på et her og nu uden ansigt, hvor hun kan være alene med en verden i potentiel bevægelse, men hvor hun ikke har noget investeret på grund af den fysiske afstand. Hun nyder at føle tiden, der går, men som hun selvudslettende selv siger, så finder hun de døde perioder mest tilfredsstillende.

Kapitlet afsluttes med det første møde med den fremmede. Lauren finder ham siddende på sin seng kun iført undertøj. Forud for mødet har vi overværet et telefonopkald fra Mariella – en veninde til Lauren – der udspørger Lauren om hendes ensomhed, om ikke hun trænger til noget selskab. Lauren afviser hende, men tager måske alligevel ordene til sig på et ubevidst plan, da hun nu 'forfatter' den fremmedes tilsynekomst. Den fremmede mand, der kommer til at følge Lauren gennem det meste af romanen, fremstår hele tiden netop som et billede skabt af Lauren selv og ikke som en reel og virkelig person, hvilket også underbygges af den umiddelbart rent tekstlige kobling til samtalen med veninden, der forslår selskab og som selv er forfatter.

> He sat on the edge of the bed in his underwear. In the first seconds she thought he was inevitable. She felt her way back in time to the earlier indications that there was someone in the house and she arrived at this instant, unerringly, with her perception all sorted and endorsed. [DeLillo 2001, s. 41]

Lauren bruger de tidligere lyde fra huset og hendes følelse af, at der var nogen i huset som motivation for at skabe den fremmede. Hans fremkomst kommer således til at virke uundgåelig, da han får tingene til at falde på plads i Laurens hovede. Hun får både en forklaring på lydene i huset og hun får det selskab, som hun ubevidst savner. Den fremmede kommer, som vi skal se i de senere kapitler i romanen, til at repræsentere det perfekte selskab, da han fremtræder som både Rey og Lauren selv, hvilket egenlig er de eneste to, som hun har lyst til at være i selskab med.

Mødet med den fremmede står også som et billede på den menneskelige erkendelse og perceptionens fænomenologi, da den viser den overordnede tendens mod at ordne og godkende vores oplevelser. Vi lever, som vi så tidligere, hele tiden gennem vores netværk, hvilket gør, at hver gang vi konfronteres med nye oplevelser, så bliver vi nødt til at køre disse gennem vores netværks filtre. Enten skal oplevelsen kunne godkendes umiddelbart af det verdensbillede, som udspringer af vores netværk, ellers må vi ordne og tilpasse netværket til oplevelsen ved en inkooperering og omstrukturering, så vi igen kan samle et helt og fungerende verdensbillede. Vi kommer til at arbejde videre i dybden med denne beskrivelse af perceptionens fysik i næste kapitel.

Kødet og chiasmen (kapitel 3)

Det tredje kapitel i roman starter ikke med nogle indledende fortælling, men går i stedet direkte ind i mødet mellem Lauren og den fremmede, som bliver fokus for hele kapitlet.

> There was something elusive in his aspect, moment to moment, a thinness of physical adress. [DeLillo 2001, s. 46]

Den fremmede, som Lauren finder i sit hus, viser sig hurtigt at være lidt af en sær snegl. Han snakker næsten ikke og når han endelig gør, er det i usammenhængende og afstumpede sætninger. Selv hans fremtoning virker flydende og usammenhængende på Lauren. Da hun ikke kan få noget navn ud af den fremmede, beslutter hun at navngive ham efter sin gamle fysiklærer – Mr. Tuttle. Hun vælger at navngive ham for, som hun selv siger, at gøre ham lettere at se [DeLillo 2001, s. 48]. Vi er her igen tilbage ved den menneskelige erkendelsesproces. For at kunne navigere refleksivt i verdens mangfoldighed og kaos bruger vi normalt navne, definitioner og kategoriseringer. Gennem systematiseringen evner vi at tale om mere, end hvad ordet egenligt kan sige, da vi sætter navnets *enhed* i stedet for fænomenets *mangfoldighed*, som Serres ville udtrykke det. Denne proces gør, at vi kan tale relativt uproblematisk om meget komplekse størrelser, men har også den overhængende fare for oversimplificering. Netop navngivning, definition og kategorisering er en af Serres' store interesser, som det tydligt kommer frem i *Genese*. Serres mener, at vi i vid udstrækning har forladt mangfoldigheden, altså hvad Merleau-Ponty ville kalde den rå væren, til fordel for enheden, som repræsenteres af den fornuftsmæssige og videnskabelige verden:

> Har fornuften mon ved at slippe det mangfoldige til fordel for det enhedsmæssige sluppet sit bytte til fordel for en skygge? [Serres GE 1998, s. 20]

Serres forsøger i *Genese* at søge tilbage til mangfoldigheden ved at prøve at forstå det mangfoldige som sådan, selvom han godt er klar over det paradoksale i denne mission. Serres søger her i princippet, hvad Merleau-Ponty opfordrede os til, som vi så tidligere, nemlig at søge mod den rå væren, selvom dens overvældenhed kan virke skræmmende og næsten kvalmende. Men dette betyder dog ikke, at Serres opgiver ordene fuldstændigt, da han gennem hele sit forfatterskab også er dybt optaget af de enkelte ords betydninger og prægnanser. Serres forsøger i stedet at søge bagom og igennem ordene mod tidligere betydninger eller skjulte prægnanser for at kunne komme nærmere og nærmere mod det netværksontologiske. Gennem etymologien forsøger Serres at genoplive

forbindelser og sammenfald, der enten kan tolkes som nye opdagelser eller som genfindelsen af gammel tabt viden.

> Gåden er netop, at mit legeme på en og samme tid er seende og set. [Merleau-Ponty MF 1998, s. 152]

Mr. Tuttle kommer til at stå som et billede på denne søgen efter og accept af det kaotiske og mangfoldige, da han selv personificerer den. Mr. Tuttle-karakteren vækker også tanker om selve forholdet mellem det sansende og det sansede, da han kommer til at stå som en kontrast til Laurens selvekslusion fra verden. Mens Lauren har opgivet verden ved at melde sig ud og placerer sig som en uintereseret observatør på grund af sin sorg, så er Mr. Tuttle stik modsat placeret lige midt i det værende, i det virkelige og i tiden (som han endda har tendenser til næsten at transcendere visse steder, som vi skal se senere). Lauren står tilbage efter Reys død kun som en seende eksistens, hvilket afskærer hende fra verden, da hun har isoleret sig fra at være blandt det sete, som er den anden del af den menneskelige perceptions chiasme ifølge Merleau-Ponty. Men gennem Mr. Tuttle får Lauren igen kontakt til sig selv som set.

Mr. Tuttle repræsenterer Laurens legeme som set og seende sig selv. Hun skaber ham som et spejlbillede af det, hun tabte sammen med Reys død, for sidenhen at kunne komme i kontakt med sig selv og verden igen igennem ham. Mr. Tuttle kommer til at repræsentere de andre som fænomen og Laurens blik på sig selv gennem andres øjne i den periode, hvor hun ikke evner eller har lyst til at være i kontakt med 'rigtige' andre. Mr. Tuttle bliver mediet, som i sidste ende igen bringer Lauren tilbage til verden og til sig selv, hvilket vi får en resonans af i Laurens opførelse af sin kropskunst i slutningen af romanen, hvor Mr. Tuttle også kommer til at indgå indirekte.

Kroppen er vores kontakt til os selv og til verden. Havde vi ikke kroppen og havde kroppen ikke et billede og en følelse af sig selv, ville vi ikke kunne kalde os mennesker, hvilket er en holdning vi også finder hos både Merleau-Ponty og Serres specielt udtrykt i deres beskæftigelse med begreberne *kød* og *skind*. Mr.Tuttle kommer til at stå som udtryk for Merleau-Pontys kød og Serres skind, som noget flygtigt og uhåndgribeligt.

> Once again, the flesh we are speaking of is not matter. It is the coiling over of the visible upon the seeing body, of the tangible upon the touching body, which is attested in particular when the body sees itself, touches itself seeing and touching the things, such that, simultaneously, *as* tangible it descends among them, *as* touching it dominates them all and draws this relationship and even this double relationship from itself, by dehiscence or fission of its own mass. [Merleau-Ponty VI 1968, s. 146]

Kødet er hos Merleau-Ponty noget tildels ubegribeligt og uhåndterligt som ikke umiddelbart kan tilskrives til den materielle verden, men som alligevel er af enorm betydning for vores forhold til verden, os selv og vores erkendelse samt æstetik. Kødet virker som medium mellem det seende og det sete, mellem mennesket og verden. Det er i kødet, at vi smelter sammen med verden. Det er i kødet, hvor vi genkender os selv i verdens kød, og dermed finder vores fællesoprindelse i det værende. Kødet er den dirrende membran, som dækker over paradokset mellem det menneskelige som værende altid allerede i verden gennem kroppen og så alligevel altid i distance fra verden i refleksionen. Det er gennem kødet, at vi finder et fælles sprog med verden og dermed åbner for vores forståelse og kommunikation med denne, såvel som med os selv og vores egen krop. Denne opfattelse har direkte indvirkning på vores helt grundlæggende billede af og forhold til virkeligheden, perceptionen og erkendelsen samt æstetikken, og vi kan også hos Serres blandt andet i *The Five Senses* genfinde en lignende fremlæggelse af dette forhold, blot under navnet skind:

> In the skin, through the skin, the world and the body touch, defining their common border. Contingency means mutual touching: world and body meet and caress in the skin. I do not like to speak of the place where my body exists as a milieu, preferring rather to say that things mingle among themselves and that I am no exception to this, that I mingle with the world which

> mingles itself in me. The skin intervenes in the things of the world and brings about their mingling. [Serres FS 1999]

Efter Reys død fanges Lauren i en død, hvor hun kun er seende. Hun mister kontakten og kommunikationen med sit kød og skind. Hun ser stadig verden, men er ikke længere selv en del af den. Hun oplever verden distanceret og afskåret fra sig, og har dermed også mistet en væsentlig del af sig selv. Hun kommer til at symbolisere skellet mellem tanke og krop, mellem objektivitet og subjektivitet, og mellem menneske og verden. Hun viser således dette skel som den sygdom det er. Mennesket er aldrig enten objektivitet eller subjektivitet og hvis det var, ville det ikke kunne kaldes et helt menneske, det ville ikke have hverken krop eller verden, hverken tid eller rum eller selvbevidsthed. Sygdommen, som også minder om den Serres finder i videnskabes sprog og metode, har dog sin kur, som hos Merleau-Ponty kan findes i det chiastiske kød og som også kan findes tilsvarende hos Serres i begrebet om det blandede legeme. Kødet eller skindet skal opfattes som både mennesket og verdens realitet, det skal opfattes som det element, der sammenfletter dem i deres gensidige netværksrelationer [Lyngsø 1994, s. 250]:

> There is a circle of the touched and the touching, the touched takes hold of the touching; there is a circle of the visible and the seeing, the seeing is not without visible existence; there is even an inscription of the touching in the visible, of the seeing in the tangible – and the converse; there is finally a propagation of these exchanges to all the bodies of the same type and of the same style which I see and touch – and this by virtue of the fundamental fission or segregation of the sentient and the sensible which, laterally, makes the organs of my body communicate and founds transitivity from one body to another. [Merleau-Ponty VI 1968, s. 143]

Det 'raske' menneske, eller det hele menneske om man vil, er altså altid sammenflettet i en verden af at være seende og set, rørende og rørt. Vi ser altid os selv som del i vores perceptioner, som udtryk for vores bliks evige forbundethed til det subjektive. Det rent objektive blik er en illusion, eller måske blot en altid tilstedeværende del af den samlede perception, da alt, hvad vi ser, i sidste ende viser tilbage til vores oprindelige perception, der giver os vores perceptuelle tillid til verden. Vi er altid allerede i verden, men vi er der også altid allerede som sociale og individuelle individer, med alt hvad det medfører af biologi, historie og kultur.

Ord og handling (kapitel 4)

Det fjerde kapitel indledes igen med hvad der kunne minde om en lille indledende fortælling, der dog her indgår mere direkte i romanen, da Lauren går ind og kommenterer den. Denne lille fortælling kalder vi *fuglene ved foderautomaten*, og her finder vi åbningen mod dette kapitels emne, som sværmer omkring ordets betydninger og handlingens realiteter, hvilket åbner mod fysiognomiens univers:

> There were five birds on the feeder and they all faced outward, away from the food and identically still. She watched them. They weren't looking or listening so much as feeling something, intent and sensing.
>
> All these words are wrong, she thought. [DeLillo 2001, s. 53]

Lauren betragter fuglene ved foderautomaten og får et øjebliks indsigt i sproget og ordets fattigdom. De tre første linier i citatet kommer ikke i nærheden af at beskrive den faktiske oplevelse af episoden, som Lauren selv konstaterer. Ordene er forkerte eller nærmere utilstrækkelige. Vi kan genfinde en lignende beskrivelse af oplevelsen hos Merleau-Ponty, hvor han med udgangspunkt i Matisses billeder forsøger at forklare det reflekterede syns og ordenes fattigdom i forhold til den rå væren. Hos Merleau-Ponty er det kroppen og dens handlen og væren i verden, der giver os den mest originale og autentiske oplevelse af det virkelige, da kroppen er gjort af samme kød som verden, hvilket gør, at kommunikationen imellem disse foregår analogt. Kroppen har del i verdens mangfoldighed samt kød, og den erkender og sanser således en evig og overvældende strøm af

inputs, som tankerne og refleksionen ikke har en chance for at kunne begribe i sin fylde. Vi er her igen tilbage ved den rå væren, som er fyldt med små finesser, evig bevægelse og ændring, samt et kaos af mangfoldigheder. Kroppen evner her at træde ind i det kaotiske og skabe nogle overordnede og simplificerede skitser, som gives videre til tankerne i form af det, der kan kaldes fysiognomi. Fysiognomien er således en art stenografering af kroppens samlede sansninger, som umiddelbart kan virke abstrakte eller direkte arbitrære i forhold til det sete, men som i bund og grund indeholder et mere autentisk blik på det sete end det umiddelbart fysisk-optiske en-til-en syn, som vi kender det fra f.eks. fotografiet.

> Matisse har lært os at se deres omrids, ikke på den 'fysisk-optiske' måde, men som ribber i et blad, som aksen i et system af 'kødlig' handlen og liden. [Merleau-Ponty MF 1998, s. 151]

Specielt i Matisses cut-outs kan vi se fysiognomien udtrykt. [Blue Nude IV, 1952]

Kroppen oplever i den rå værens mangfoldigheder, men filtrerer med fysiognomien, så handlen bliver mulig i den verden, som ellers ville forekomme uendelig kompleks. Hos Serres er der i alt og overalt en grundlæggende og underlæggende baggrundsstøj, som repræsenterer virkelighedens eller den rå værens oprindelighed, som vi i første omgang opfatter – rent kropsligt – ud fra visse systemer, som Serres beskriver som musik. Musikken her dækker over det samme som Merleau-Pontys ribber i et blad; begge er udtryk for evnen til at stilisere oplevelser og sansninger til en samling af essenser, som i vid udstrækning dækker over fænomenernes rå mangfoldighed. Fænomenernes musik fokuserer her på de mest karakteristike elementer og kvaliteter ved fænomenerne, som via yderst prægnante og stiliserede billeder gør fænomenerne tilstedeværende og betydningsbærende, da vi her igennem evner at forholde os til deres væren for os som et udtryk for deres placering i vores mulige handlingsverden. Fænomenerne gøres nærværende gennem karikaturens virkemidler, som bringer fænomenerne fra verdens kaos til menneskeligt kosmos.

Mr. Tuttle begynder i dette kapitel også at tale med Reys stemme og sætninger, hvilket giver Lauren det fornødne holdepunkt og den tryghed, der gør, at hun igen tør begynde på at udforske verden igen. Hun begynder på flere og mere intensive kropsøvelser. Hun begynder at udforske Mr.Tuttles krop blandt andet i en meget intim og øm badekarscene [DeLillo 2001, s. 67-69]. Kropsfokuseringen skal bringe hende tilbage til livet. Hun begynder selv at træne nøgen og åbner således sig selv igen mod verden gennem den sårbarhed, som der kræves for at møde verden i dens mangfoldighed. Hun søger det hvide og dansen i erkendelsen. Lauren må, som maleren i *Maleren og Filosoffen*, stille sin krop til rådighed for verden og lade denne tale gennem og med hende. Ved at søge mod et så rent syn som muligt på det oplevede kan vi til tider se nye eller anderledes aspekter ved fænomener eller relationer mellem forskellige fænomener, hvilket også er Serres' mission i et utal af dennes værker, som f.eks. i *Atlas* [Serres AT 1994], hvor meteorologien sammenlignes med moderne kommunikations-systemer, eller som i *Angels* [Serres AN 1995], hvor engle bruges som billede på interkommunikationen mellem betydningsbærende systemer og serviceindustrien.

Ordene og sproget er vores kultiverede og i vid udstrækning oversimplificerede kommunikations-værktøj, der gør det muligt at dele og diskutere oplevelser, synspunkter og fænomener, men det er i alle henseende en meget grov skitse, som der her arbejdes med, og det er af stor værdi til tider at forsøge at søge bagom dette lag for at

genskabe og genføle kontakten til kroppens mere 'musiske' og autentiske forhold til verden, hvilket vi også skal se nærmere udfoldet i næste kapitel.

At synge og flyde (kapitel 5)

I femte kapitel af romanen begynder Mr. Tuttle at tale mere og mere i forskellige situationer, men han begynder ikke at give mere umiddelbar mening af den grund. Lauren oplever hans fragmenterede og messende tale-strømme som en art sang – *"She called it singing."* [DeLillo 2001, s.74] - og hun fascineres af den og finder en for hende uforklarlig tryghed i den:

> Being here has come to me. I am with the moment, I will leave the moment. Chair, table, wall, hall, all for the moment, in the moment. It has come to me. Here and near. From the moment I am gone, am left, am leaving. I will leave the moment from the moment. [DeLillo 2001, s. 74]

Mr. Tuttle er til stede i øjeblikket, som han hele tiden vender tilbage til i talestrømmen, men han er også på vej ud af øjeblikket. Fænomenerne som han ser imens talestrømmen kører, remses op som inputs fra kroppen til sindet. Han er i øjeblikket og på vej mod et nyt øjeblik, akkurat som vi hele tiden bliver bombarderet af sanseindtryk, hvor skellet mellem nu og nu flyder sammen til et samlet væren. Mr. Tuttle lader sine sanser få lyd direkte gennem stemmen. Han lader oplevelserne få ord før de får fornuftens og årsagsammenhængenes logik presset ned over sig.

> She wanted to chant with him, to fall in and out of time, or words, or things [...] [DeLillo 2001, s. 74]

Lauren forsøger at bruge kroppen til at forstå Mr. Tuttle. Hun forsøger at smelte sammen med ham ved at læne sig ind mod ham, ind i hans stemme. Mr. Tuttle forsøger at vise hende vejen. Han giver hende nøglen til verden og dens æstetik med det umiddelbart banale slogan: "Talk into the thing." [DeLillo 2001, s. 75]. For at nå ind til oplevelsens og erkendelsens oprindelige kontakt med det værende skal vi tale ind i tingene, eller rettere via dem og med dem. Vi skal i første instans ikke forsøge så meget at tale om dem som med dem og lade dem tale gennem os, ligesom maleren må låne sig til sit motiv for at lade det tale igennem sig i *Maleren og Filosoffen*, og ligesom Serres' metode, hvor hans først søger fænomenernes interne epistemologi før, han lader dem spejles i andre områder og fænomeners samt verdens overordnede epistemologi.

Lauren begynder at foretage mere drastiske renselsesrutiner. Hun begynder at fjerne død hud og hår i forsøg på at udvidske sine egne karakteristika. Disse ritualer og rutiner skal dog ikke ses som en sindsyg og frustreret kvindes forsøg på at udslette sig selv. Formålet med renselsen er i stedet en bevægelse tilbage mod verden – en bevægelse hun kun kan foretage, når hun er renset af sin sorg og hendes og Reys fortid. Lauren vasker og renser sin krop for skidt og hår, for at hun kan tage form som alt. Hun beholder kropsligheden, men gør den til et værktøj ligesom maleren – hun gør sig nøgen og hvid. Lauren søger tilbage mod en spædbarnsagtig renhed, der kommer til at finde sin forløsning i romanens sidste kapitel, hvor hun tager det endelig skridt. Vi skal lære at 'aflære' os selv, så vi kan imitere det friske blik igen og igen, som Mr. Tuttle har vist os. Denne opfattelse kan vi spore helt tilbage til Sokrates, som sagde, at det eneste han med sikkerhed vidste var, at i det store hele så vidste han ingenting eller i hvert fald forsvindende lidt. Jo mere vi lærer, desto mere bør vi se og erkende kompleksiteten og dynamikken i det virkelige. Jo mere koncentreret vi ser på forskellige fænomener, desto klarer bliver deres uendelige kompleksitet, som når vi går fra skoven til træet til bladene til ribberne i bladet osv. Og jo længere vi observerer forskellige fænomener, desto tydligere bliver deres evindelige udvikling – ting gror og visner, de forpuppes og forandres, de fødes og dør, de vokser og lærer – alting er hele tiden i en evig udvikling, alting er altid i gang med at blive født, som Serres også siger det i *Genese*:

> Denne buldren [det mangfoldige som sådan] er en åbning, af dets gabende åbning fødes naturen, som altid kun er i færd med at fødes. [Serres GE 1998, s. 47]

Vi kan ikke finde nogen endelig sikkerhed i hverken os selv eller ved verdens fænomener, men vi kan lære at lytte til fænomenerne, så vi altid kan genopdage dem, og vi kan lære at tale og se gennem dem og gennem de andre ved hjælp af kroppen og kunsten, så vi hele tiden kan være i bevægelse mod forståelsen. Lauren har erkendt dette og søger derfor tilbage mod kontakten med kroppen og kunsten. Hun ved, som vi allerede flere gange har været inde på, at kroppen er den første og sikre kontakter med verden og med selvet. Den er mediet for erkendelsen og hendes eneste vej tilbage til livet som en ny person. Hun må genopdage sin egen krop og verden, før hun kan finde fred i forhold til sin sorg. Lauren må skabe et nyt liv og hun ved at vejen går gennem kroppen:

> Tingene er for mit legeme et tilbehør eller en forlængelse af det; de er nedfældede i dets kød, de hører til den fuldstændige definition af det. Verden er dannet af selve det stof, som er legemets. [Merleau-Ponty MF 1998, s. 153]

Verden definerer os som kroppe og menneske, men denne kobling virker også omvendt, som vi også har været inde på, hvor det er kroppen, sansningen og perspektivet, der definerer verden som endemorænisk fænomen. Det er gennem vores krops muligheder og begrænsninger, at verden bringes til os. Det er vores individuelle og kulturelle perspektiv, der definerer verdens muligheder og væsen. Kødet er chiasmen vi finder hos Merleau-Ponty, som vi kan genopdage og generalisere i et ekko af i Serres' tanker om den tredje lærde – le-tiers-instruit – som vi finder den defineret i bogen af samme navn[11] [Serres TK 1997]. Den tredje lærde ophæver i princippet altid tese-antitese forholdet mellem alt, lige som Merleau-Pontys chiasme samler modsætningerne og kontrasterne. Det tredje lærde standpunkt er Serres' metode til altid at finde den hvide prik i det sorte og vice versa i yin-yang. Det er hans måde at ophæve modsætningsforholdene som definitions- og kategoriserings-metode. Det er vejen til at illiminere det dualistiske syn på subjektivitet og objektivitet, på menneske og verden samt på krop og sind, som vi også ser Merleau-Ponty gøre det med sin chiasme.

Kroppen er midt i verden før tanken og før sandhed og falskhed, hvilket giver os vores perceptuelle tillid, som er grundlaget for hele vores eksistens som menneske, for vores verden og for forholdet mellem disse udtrykt ved erkendelsen og æstetikken. Kroppen står således som udtryk for chiasmen og den tredje lærde, da den altid er midt i tingene, fænomenerne, forholdene og netværket før der findes modsætninger. Kroppen er erkendelsens evige filter og dermed også dens endelige æstetik.

> His future is unnamed. It is simultaneous, somehow, with the present. Neither happens before or after the other and they are equally accessible, perhaps, if only in his mind. [DeLillo 2001, s. 77]

Mr. Tuttle er ikke bare til stede midt imellem tingene, men også midt i tiden, som vi kan se det af ovenstående. Vi finder her et tidsbegreb, der minder meget om Serres', hvor tiden og historien som alt andet er flydende og sammenflettet, aldrig enten-eller. Hos Serres finder vi et tidsbegreb, hvor fortid, nutid og fremtid rækker ind over hinanden og tager del i hinanden, et tidsbegreb hvor ingen hændelser som sådan kan opfattes som enten fortidige, nutidige eller fremtidige, men kun som værende i tidens strøm. Men vi finder måske allerede kimen til denne tidsopfattelse i Merleau-Pontys chiasme, hvor samtidigheden og den chiastiske enhed går forud for vores reflekterede videnskabelige delinger og begrebslige autopsier. Vi er via kroppen altid allerede i verden og i tiden, før vi som reflekteret bevidsthed er adskilt fra denne via begreber om os, tingene og de andre samt bevidstheden om fortid, nutid og fremtid.

---

[11] The Troubadour og Knowledges originale franske titel er Le Tiers-Instruit.

> Maybe he falls, he slides, if that is a useful word, from his experience of an objective world, the deepest description of space-time, where he does not feel a sense of future direction – he slides into her experience, everyone's, the standard sun-kissed chronology of events. [DeLillo 2001, s. 83]

Gennem Mr. Tuttle får Lauren adgang til virkelighedens strømmen og tummult. Mr. Tuttle kommer til at repræsentere flyden i erfaringer – egne og andres – og flyden i tiden – mellem fortid, nutid og fremtid. Lauren begynder at finde tilbage til et oprindeligt selv og til den oprindelig verden, hvor alt stadigvæk er mulighed og potentiale, der står som en stærk kontrast til den sorte verden af sorg og apati, hun har skabt efter Reys død. Lauren møder gennem Mr. Tuttle en tid, der beskrives som en standard solkysset kronologi, altså en kronologi, der er af naturen og virkeligheden, som den findes i mødet (solenkysset) – en kroppens tid, der lader sig kysse af det strømmende, som kroppen under solens stråler – og som via ordvalget nærmest ironisk distancerer sig fra den traditionelt videnskabelige tid og mekaniske tid, der bevæger sig fra fortid via nutid mod fremtid. En tid der ikke længere mærker det anerkendende kys fra solen, fra naturen.

Selv og bevidsthed (kapitel 6)

I det sjette kapitel får vi igen en indledende fortælling, der til dels også har med tid at gøre, men som også sætter fokus på vores bevidsthedsniveauer. Lad os kalde denne fortælling for *Den tabte papirclips*:

> You stand at the table shuffling papers and you drop something. Only you don't know it. It takes a second or two before you know it and even then you know it only as a formless distortion of the teeming space around your body. But once you know you've dropped something, you hear the thing fall and know what it is at the same time, more or less, and it's a paperclip. You know this from the sound it makes when it hits the floor and from the retrieved memory of the drop itself, the thing falling from your hand or slipping off the edge of the page. Now that you know you dropped it, you remember how it happened, or half remember, or sort of see it maybe, or something else. The papirclip hits the floor with an end-to-end bounce, faint and weightless, a sound for which there is no imitative word, the sound of a paperclip falling, but when you bend to pick it up, it isn't there. [DeLillo 2001, s. 89-90]

Fortællingen illustrerer vores relativt uproblematiske bevægelse mellem tider og bevidsthedsniveauer og vores oplevelser af og bevægelse mellem forestillinger og faktiske hændelser. Vi sammenstykker vores verden løbende af forskellige brudstykker, der vedvarende tildeles forskellige opmærksomhedsgrader. Vi har, som vi også kan se i citatet, flere bevidsthedsniveauer, og kan således ikke kun tale om tanken og sindets bevidsthed, men også om kroppens. Kroppen sanser verden i dens helhed og mangfoldighed og sender umiddelbare 'væsentlige' signaler videre i systemet, men den oplagrer også sansningerne, så vi kan vende tilbage til dem. Vi kender alle oplevelsen af dette, som f.eks. når nogen taler til os, uden at vi i første omgang er ordenligt opmærksomme. Her reagerer vi med et *hvad?*, men mens den anden part gentager, hvad der blev sagt, har vi allerede fundet det frem fra de lagrede sansninger og ved, hvad vedkommende har sagt alligevel. Vi kender det også fra de evigt forsvundne nøgler, som vi roder huset rundt for at finde hele tiden forsøgende på at rekonstruere vores tidligere oplevelser i forbindelse med nøgle tabet. Pludseligt står det klart, hvor vi lagde nøglerne, eller vi finder dem, og oplever en følelse af deja vu fra øjeblikket, hvor vi lagde dem fra os.

> Legemet er sig selv bevidst, det er ikke blindt for sig selv – det er stråler, der udgår fra et selv. [Merleau-Ponty MF 1998, s. 152]

Kroppen er hele tiden forud i forhold til tankerne, da den uden forsinkelse er til stede i verden. Kroppen gør erfaringer og har oplevelser, som tankerne og sindet ikke får beskeder om. Kroppen virker således i første instans som en autonom entitet, der ikke umiddelbart er under kontrol af, hvad vi kan kalde vores selv, men i stedet under kontrol af kroppens eget selv, som Merleau-Ponty også antyder det i ovenstående. Lauren oplever

også dette senere i kapitlet, hvor kroppen når at registrere en fugl i flugt gennem et vindue, mens Lauren 'selv' ikke når at være til stede i oplevelsen og derfor ikke kan finde nogen sikkerhed for dens realitet:

> She saw it mostly in retrospect because she didn't know what she was seeing at first and had to re-create the ghostly moment, write it like a line in a piece of fiction [...] [DeLillo 2001, s. 91]

Kroppen gør og handler automatisk i verden, mens vi som bevidsthed blot kan korrigere eller tilskynde handlinger. I *Genese* er Serres inde på noget lignende, hvor han skriver, at han kun er den simple luder for de tanker, der kommer til ham [Serres GE 1998, s. 59]. Vi kan ikke umiddelbart kontrolere, hvilke ideer og tanker, der skal dukke op i hovedet på os, men kun (tildels) de handlinger, som vi udfører på baggrund af tankerne. Men disse tankers automatiske udspring viser igen tilbage til kroppen, da enhver tanke finder sin kim her. Vi kan således nærmere sige, at vi er den simple luder for vores krops sansninger, og altså således også for verden, der kommer til os gennem kroppen. Der foregår hele tiden et spil mellem bevidsthedsniveauer, hvor vi både hører på kroppens signaler, der i første omgang arbejder som en forsvarsmekanisme, og hvor vi hører på de tanker, der opstår i hvad vi normalt ville karakterisere som vores selv, men vi lytter også hele tiden på et overordnet selv, eller et overjeg om man vil, der taler på vegne af vores kultur og samfund. Vi er bevidsthedsmæssigt hele tiden i et sammenspil mellem natur, menneske (som krop) og kultur.

Vi finder også denne fordeling i en af Laurens kropsøvelse i dette kapitel. Øvelsen kan nærmest læses som et billede på bevægelse fra øje til sind eller ånden, som den beskrives i *Maleren og Filosoffen* (fransk titel: L'Oeil et l'Esprit, altså øjet og ånden):

> Everything flows from the pelvis backward to the chest and shoulders and arms, to the furious flung back head. [DeLillo 2001, s. 92]

Alt bevæger sig fra bækkenet, som symbolet på kroppen, instinkterne, lysten, begæret og fylogenesen videre til brystkassen som blandt andet dækker over følelserne, hjertet, den kropslige registrering og det ontogenetiske. Herefter fortsætter oplevelserne ud til skuldrene og armene, som henholdstvist kan læses som symbol på de sociale og kulturelle forventninger og begrænsninger (som vægten på skuldrene) og som symbol på vores handlingers muligheder (arme og hænder). Tilsidst ender oplevelsen ved hovedet, der står som repræsentant for tankerne, sindet og ånden, men også som den forsøgte objektive distancering (hovedet er *kastet tilbage*) gennem fornuften og logikken. Vi har her bevægelsen fra den første naturlige oplevelse via den kropsbevidste og menneskelige oplevelse til den socialt og kulturelt styrede fornuft og tanke.

> Place palms on soles, matching hands to feet. [DeLillo 2001, s. 92]

Vi skal lære at forbinde hånden med foden, som også Lauren lærer det i øvelsen. Lauren forsøger at forbinde kroppens potentialer og energier ved at sammenføre hånden, som udtryk for det handlende menneskes muligheder, med foden, som udtryk for ståsted og udgangspunkt i forhold til det sociale og kulturelle. Vi oplever alt med udgangspunkt i et ståsted (i form af en stemning) og vi reagerer på oplevelserne med en eller anden form for handling – det være sig psykisk eller fysisk, som vi skal se udfoldet i næste kapitel om perceptionen. Vi skal forbinde vores umiddelbare oplevelser med vores fastgroede forventninger og forestillinger, så vi både kan tale fra fortiden og nutiden i forsøget på at bevæge os mod og påvirke fremtiden. Når hånden møder foden, samles mennesket i en cirkulær form, hvor vi kan tale om det hele menneske, der både er natur, menneske og kultur. Vi tager form som hjulet og bliver det udtrykte symbol for bevægelse og for det ko-evolutionære. Vi skal lære at lytte til sansernes 'rene' oplevelser for at skue videre, men vi skal ikke i processen glemme hovedet og dermed historien, viden og kultur.

> [Kroppen] er altså et selv, der fastholdes midt imellem tingene, et selv med for og bag, fortid og fremtid. [Merleau-Ponty MF 1998, s. 153]

Lauren forsøger med denne øvelse igen at bevæge sig mod livet. Hun foretager handlingen *'at røre ved noget'* [Merleau-Ponty MF 1998, s. 152], som genetablerer kroppen i verden og for kroppen selv som seende og set. Øvelsen forbinder (stå)stedet gennem foden med tiden og handlingernes mulighed gennem hånden. Hun binder bånd mellem fortid, nutiden og fremtiden, hvor fødderne er fortiden, historien og fylogenesen, mens hånden både kan ses som udtryk for nutidens aktive væren i verden, som handlingens umiddelbare symbol, men også som udtryk for fremtiden, da hånden ikke bare er nuets bevægelser, men hele kroppens univers af handlemuligheder. Lauren forbinder således det gjorte med potentialet gennem nuets handling udtrykt ved en kropslig øvelse. Kroppen gives liv som selv ved at røre sig selv og binder os derved samtidig direkte til tingene, til verden, til rum og tid, og virker som disse fænomeners medie for tanken og bevidstheden

> [...] she opened and closed her eyes and thought in a blink the world had changed. [DeLillo 2001, s. 100]

Til sidst i kapitlet forsvinder Mr.Tuttle. Lauren leder forgæves rundt efter ham. Hun ringer til sindsygehospitaler for at høre, om de har set ham eller kender til ham, men han er væk. Lauren tager sidste skridt inden den store renselsesproces gennem opførelsen af sit show ved at begynde at imitere Mr. Tuttle [DeLillo 2001, s. 101]. Hun har således genfundet sit tabte selv og sin livsgejst via Mr. Tuttle, som hun nu har kunnet skrive ud af sin historie igen. Lauren realiserer her teorien om at lære for at aflære. Hun skabte Mr. Tuttle for at kunne lære at finde tilbage til livet, og da hun føler sig klar til at genfinde det, 'aflærer' hun Mr. Tuttle igen. Hun lader ham forsvinde som en adskilt viden, da denne nu i stedet er indoptaget som et aspekt ved hende selv. Hun kan nu møde verden igen uden en Mr. Tuttle. Hun kan møde verden som ren og umiddelbar – som kropskunstner.

Body art in extremis: slow, spare and painful

Det andet sidste kapitel er skrevet som Laurens veninde Mariellas anmeldelse af Laurens show. Det første, Mariella bemærker ved Lauren, er hendes mystiske bleghed, som hun beskriver som en farveløshed, blodløshed og alderløshed. Lauren har tilegnet sig hvidheden til sit show. Hun har fjernet farven som udtryk for stemning og forudfattethed. Hun har fjernet blodet som udtryk for det artsmæssige og biologiske. Hun har fjernet alderen som udtryk for det historiske og endemoræniske. Lauren tilstræber renheden og hvidheden i sit show. Hun former sig selv som det første og rene møde, der spejler sig i den dansende tilblivelse. Hun former sig til den oprindelige perception. Og hun fremtræder således som genfødt, som klar og ren til at genmøde og genetablere verden igen.

> She is not pale-skinned so much as colorless, bloodless and ageless. [DeLillo 2001, s. 103]

Mariella kommenterer herefter Laurens familieforhold. Hendes far er 'klassisk uddannet' som arkæolog og står således for det videnskabelige og det historiske samt for fortiden. Laurens mor var harpist for Milwaukee Symphony og står for musikken og det kunstneriske samt som symbol for fremtiden, der ligger som potentiale i kunstens blik udover det endemoræniske. Lauren kan således læses som et produkt af disse to, som et produkt af det faste og sikre igennem videnskaben og fortiden og af det flydende og mulige igennem kunsten og fremtiden. Lauren er selv nuet, hun er handlingen, og hun er blikket, som er splittet mellem eller nærmere gjort af det faste og det flydende, ligesom vi som mennesker i alle henseender hele tiden er sammenstykket af ståsted og bevægelse, af fortidens skete og fremtidens muligheder, af viden og formodning, samt ligesom vores virkelighed er splittet mellem det lokale og globale. Rey var hendes medie, hendes kontakt til verden symboliseret af hans stilling som filminstruktør. Hendes bror er samtiden, det kulturelle og det sociale udtrykt gennem hans job for staten som kinaspecialist. Familien forbinder trådene i netværket; i det ko-evolutionære mellem menneske, natur og kultur; i tiden mellem fortid, nutid og fremtid. Familien binder kunsten, videnskaben og sociologien sammen

med mediet og udtrykket. Lauren er det rene og hvide møde, men hun er også et produkt af tiden og det endemoræniske samt af det ko-evolutionære ligesom alt og alle andre.

Laurens forestilling – Body Time – bevæger sig fra den antikke japanske kvinde til den nøgne mand – Mr. Tuttle – som er udenfor tiden og i alle tider udtrykt gennem Laurens egen krop. Hun er alene på scenen, men gennem sin krop evner hun at fremmane deres tilstedeværelse. Hun lader sin krop blive redskab for udtrykket. Hun lader tingene tale gennem sig og skaber derved bevægelsen:

> She is acting, always in the process of becoming another or exploring some root identity. [DeLillo 2001, s. 105]

Lauren oplever og sanser sig selv og Rey gennem Mr. Tuttle, hvilket giver hende først kroppen tilbage og sidenhen bevægelsen manifesteret i showet. Lauren bevæger sig i løbet af forestillingen fra den japanske kvinde, der gennem sin indpakkethed, sin historisk fastfrysning symboliserer Laurens stadie efter Reys død, til Mr. Tuttle, der repræsenterer kroppen og væren i mangfoldighed og mulighed. Muligheden etableres først i kroppen ved renselsen, som bringer Lauren tilbage til det hvide og det nøgne. Sidenhen følger bevægelsens mulighed som udtryk for vores altid allerede væren i verden. Sanserne samler verden og kroppen i ét, og viser os deres fælles kød.

> Bevægelsen er den naturlige følge af synsoplevelsen og en art modning af denne. [Merleau-Ponty MF 1998, s. 152]

Lauren lader hendes oplevelser tale igennem sig og gennem de andre. Bagved Lauren kører der under forestillingen hele tiden web-streamet fra den finske motorvej – *"A car goes one way, a car goes the other."* [DeLillo 2001, s. 107] – som endnu en underbygning af det evolutionære, det evigt udviklingsmæssige som frem og tilbage, men uden nogensinde at nå i mål, man ser kun bilerne komme og gå, men ikke at de kommer frem til byen eller hvor de kommer fra:

> 'Something about past and future,' she says. 'What we can know and what we can't.' [DeLillo 2001, s. 107]

Lauren giver den usynlige – den forestillede – Mr. Tuttle liv gennem sit show, gennem det kunsteriske værk, hvilket vil sige, at det usynlige udtrykkes og indbrændes i det synlige efter at det synlige (Lauren selv) har spejlet sig i det usynlige (Mr. Tuttle). Vi er altid blandt synligheder og usynligheder, som hele tiden skifter plads; hvad der var synligt og accepteret i går, forsvinder i det usynlige idag, og hvad der forekommer usynligt eller kun kommer til os i flyvske glimt, vil i morgen være accepterede og kanoniserede synligheder. Det synlige og det usynlige står her både som udtryk for fænomenerne og for deres relationer. Der er ingen endelige sandheder og ingen udtømmende definitioner, der er kun landskaber og figurer i det endemoræniske og bevægelse i den menneskelige videnskonvergens. Og det er her, hvor kunsten og æstetikken kommer ind som erkendelsens blik udover sine egne grænser:

> Væsen og eksistens, det forestillede og det reelle, det synlige og det usynlige, alle vore kategorier blander malerkunsten sammen, idet den udfolder sit drømmeagtige univers af kødelige væsensbestanddele, et univers af lighed, der virker med stumme betydninger. [Merleau-Ponty MF 1998, s. 159]

Frigørelsen (kapitel 7)

I det syvende og sidste kapitel starter vi med en lille indledende fortælling, som vi kan kalde *Det døde egern.* Fortællingen leder os tilbage til vores undersøgelses oprindelige udgangspunkt, nemlig kroppen og dens væren i verden:

> The dead squirrel you see in the driveway, dead and decapitated, turns out to be a strip of curled burlap, but you look at it, you walk past it, even so, with a mixed tinge of terror and pity. [DeLillo 2001, s. 111]

Kroppen tildeler oplevelserne værdier og farver, som vi kan se i citatet, hvor et krøllet stykke lærred opleves som et dødt egern. Selv efter at oplevelsens objekt er blevet identificeret bliver kroppens første oplevelse hængende som en omgivende aura. Kroppens oplevelser brændes ind i dens kød, lige meget om de er forestillede eller virkelige per se. Det samme er sket for Lauren, hvilket hun indser uudtalt i dette kapitel. Mr. Tuttle har mærket hende og hjulpet hende. Han er blevet brændt ind i hendes krop som et nyt aspekt, som vi allerede så det i hendes show. Lauren har mistet Mr. Tuttles rent fysiske tilstedeværelse, som faktisk formodenlig aldrig har været der, men han er alligevel smeltet ind i hendes hukommelse. Lauren bliver i huset ved kysten efter opførelsen af sit show og bekræfter dermed også Mr. Tuttles forudsigelser, idet hun lader sig dirigere af ham trods hans forsvinden. Eller måske var Mr. Tuttles forudsigelse et udtryk for et ønske fra Lauren selv, som hun ikke turde stå ved.

Lauren begynder gentagne gange at tage hen for at se på mågerne ved odden, hvor hun håber på at gense Mr. Tuttle, som om hun ønsker at sige et sidste farvel. Mågerne bliver for hende et symbol på tiden. Mågernes styltede og usikre ben viser tidens flygtighed samtidig med at de henviser til piedestaleringen af videnskabernes viden. Når mågerne flyver, bringer de til gengæld tiden tilbage til kroppen, hvor dens udspring er. Vi finder her igen et ekko af, hvad vi allerede har set beskrevet flere gange, at al vores viden og alle vores oplevelser i en vis grad viser tilbage til vores kropslige erfaringer, til vores væren i verden:

> [The seagulls] become in their flight the slant carriers of all this rockbound time, taking it out of geology, out of science and mind, and giving it soar and loft and body [...] [DeLillo 2001, s. 113]

På jorden vakler mågerne på styltede ben, men når de tager flugt fra jorden, som symbol for blandt andet døden, altså for Lauren Reys død, så tager de retning mod kunsten og mod den ubesværede bevægelse, ligesom Lauren gennem sin kropkunst finder tilbage til et formål, en intention og en bevægelse igen i sit liv. Laurens møde med Mr.Tuttle var en flugt eller nærmere en terapi, som hun skabte selv for at kunne bearbejde sin overvældende sorg og fremmedgørelse over for sit eget liv. Hun skabte en alternativ realitet, hvor hun i samarbejde med sin 'usynlige ven' stille og rolig kunne genopbygge en livslyst og et forhold til sig selv og sin krop:

> Maybe there are times when we slide into another reality but can't remember it, can't concede the truth of it because this would be too devastating to absorb. [DeLillo 2001, s. 114]

Lauren opsumerer igen det ko-evolutionære ved sin væren, hvor hun forbinder naturen (via øjet) med kulturen (via sindet) og det menneskelige (udtrykt ved kroppen), hvilket også er Merleau-Pontys grundlæggende instanser:

> She held these ideas every way she was. Eyes, mind and body. [DeLillo 2001, s. 116]

Alt hvad vi er, alt hvad vi ved og alt hvad vi kan, er afhængigt og udsprunget af netop øjet som billede på perceptionen, sindet som udtryk for refleksionen og kulturen samt kroppen som repræsentant for det menneskelige, det blandede og chiastiske legeme. Vi er individer men kun som en forsvindende lille del af vores fulde væren. Vi er slaver og tjenere af vores biologi og fortid, samt vores kultur, samfund og socialisationsprocesser, eller som Lauren selv udtrykker det: *"I am Lauren. But less and less..."* [DeLillo 2001, s.

117]. Men Lauren får muligheden for at arbejde med sin individualitet og med sit syn, da udlejeren kommer og henter et møbel i huset. Møblet er et arvestykke og symbol på det historisk, biologiske og fylogenetiske. Udlejeren fritager Lauren fra stedets (samfundet og kulturens) historie, fra hendes bånd og giver hende således fri til verden. Lauren forestiller sig, at udlejerens kone hedder Alma, som leder tankerne hen på almanak – altså årsbog – hvilket igen understøtter udlejerens repræsentation af det forgangne og det historisk bundne. Vi er produkter af det naturlige, det menneskelige og det kulturelle, men vi kan via fokusering tilstræbe at opprioritere de forskellige områder i vores blik og i vores møde med fænomenerne, og derved søge både at være fænomenet, os selv og vores tid og samfund tro i vores analyser. Vi skal vide hvornår vi taler med vores naturlige stemme, med vores menneskelige stemme og med vores kulturelle stemme, så vi kan lære at forstå os selv bedre, og derved komme vores erkendelser nærmere. Hvert af disse områder har deres forskellige æstetikker, som vores bevidsthed om kan gøre erkendelsen af dem mere præcis og fyldestgørende. Med det selvbevidste og fokuserede blik kan vi således se både, hvad der er os selv, og hvad der er andres blik, hvad der er produkter af det endemoræniske, og hvad der måske endda transcenderer det endemoræniske. Men før vi lader vores blik fokusere og bevidstliggør det, så skal vi søge mod det nøgne blik, som vi har set det udtrykt i blandt andet Laurens kropsøvelser. Lauren bliver stillet frit gennem Mr. Tuttle, sine øvelser og sit show. Hun kan nu møde verden igen med nye øjne. Hun bliver genfødt i en vis forstand, hvor hun vender tilbage til kroppens umiddelbare møde med verden, hvilket også underbygges i den sidste passage af bogen, som vi skal se om lidt.

> [...] feeling whatever she felt, exposed, open, something you could call unlayered maybe, if that means anything, and she was aware of the world in every step. [DeLillo 2001, s. 121]

Vi skal hele tiden søge at være åben mod verden og mod de indkommende indtryk, at være åben som hvid og nøgen i første instans for at modtage det rå og uforarbejde indtryk for først at høre og se netværket i fænomenernes egen univers for sidenhen at kunne finde dets mening og placering i forhold til og i andre netværk – naturlige, menneskelige og kulturelle – hvor mulighederne og forståelsen bliver styrket og udbredt af dimensionerne i forståelsen for fænomenernes egenuniverser. Vi finder også denne metode både hos Serres igennem den interne og eksterne applikation, hvor der først søges mod fænomenernes interne epistemologi, så vi sidenhen kan møde det hvide og nøgne blik med vores viden og refleksion.

> [...] fitting herself to a body in the process of becoming hers. [DeLillo 2001, s. 121]

Laurens første møde med Mr. Tuttle kom som en overraskelse, og så alligevel ikke. Hun havde hørt lydene fra væggene, som varslede hans kommen, og i deres første møde er hendes første reaktion, at hans tilstedeværelse var uundgåelig eller selvgivet. I det sidste kapitel foretager hun en langsom pilgrimsfærd tilbage mod stedet for deres første møde – soveværelset – hvor hun forsøger at fremmane hans tilstedeværelse igen gennem sine egne forventninger til, at han vil være der. Men hun finder ikke Mr. Tuttle igen på sengen. Hun mister her endelig troen eller måske endda lysten til at genfinde både Mr. Tuttle og Rey igen, hvilket bekræftes i sidste afsnit af romanen, hvor søgelyst bliver rettet mod Lauren selv. Lauren har vendt bevægelsen mod sig selv og mod sine egne oplevelser, hvor hun finder en ny og overvældende verden i sin egen genfødsel og genopdagelsen af verden omkring sig, der leder tankerne tilbage på vores første møde med hende i køkkenscenen, hvor hun er til stede som nøgen og hvid i flere episoder.

> Take the risk. Believe what you see and hear. It's the pulse of every secret intimation you've ever felt around the edges of your life. [DeLillo 2001, s. 122]

Alt er i alt som potentiale og mulighed. Jo mere vi spidser ørerne og pudser brillerne desto tættere kommer vi på verden og dermed på forståelsen af denne. Åbenheden mod verden er vores bedste udlevelse af vores begær mod viden. Bogen slutter med tale om *motes* (støvfnug), om morgnen, om vores flygtighed, om en ny begyndelse.

Laurens morgen fra første kapitel er lige passeret revy for hende og hun er klar til at bevæge sig videre, at begynde at leve igen. Støvfnugene er både symbol for tidens flygtighed, som vi kender dem flyvende og dansende i vinden, men det er også morgens støvede sitrende potentiale, som den opleves her i lyset fra morgensolen gennem vinduet; som for at bekræfte dette billede af morgen og nyfødsel kobles til Laurens egen mor:

> The room faced east and would be roiled in morning light, in webby sediment and streams of sunlit dust and in the word *motes*, which her mother liked to use. [DeLillo 2001, s. 123-124]

Vi husker her tilbage på det første kursiverede ord i romanen – *seem* – og må læse *motes* i lyset af dette. Støvfnuggene er verdens mangfoldighed og kompleksitet, som den kommer til os, mens det tilsyneladende er udtryk for vores oplevelser i denne verden. Vi er nedsunket i en uendelig og mangfoldig verden, hvor vi kun kan tilnærme os et samlet billede af helheden. Vi er i en verden af støvfnug, hvor det tilsyneværende blik er udtryk for vores eneste sandhed. Det er en verden af fakticitet, hvor sandheden altid kun kan være en bevægelse ud i den støvede og mangfoldige verden, hvor vi må forholde os til vores oplevelser og hele tiden korrigere, transformere og udskifte disses billeder for os gennem den tilbagevendende genopdagelse, gennem deres genfødsel i vores kroppe.

Lauren går op på værelset til sidst og kigger, men finder selvfølgelig hverken Rey eller Mr. Tuttle, men til gengæld ser hun værelset som hun aldrig har set det før – hun ser det med et knivskarpt blik, som efter en storm, som vi så det allerede i første kapitel. Hun ser netværkets kompleksitet. Ringen er sluttet med henvisninger både til starten af fortællingen og til *motes* og disses medfølgende billeder af tid(ens begyndelse og flygtighed) og til fødsel og morgen. Lauren har fået sin krop tilbage og dermed sin kobling til verden. Hun har genfundet sit liv og kan nu begynde at forstå det, hvilket smukt udtrykkes i det sidste afsnit af fortællingen:

> She walked into the room and went to the window. She opened it. She threw the window open. She didn't know why she did this. Then she knew. She wanted to feel the sea tang on her face and the flow of time in her body, to tell her who she was. [DeLillo 2001, s. 124]

Mod erkendelsens æstetik

Vi finder i DeLillos roman både åbninger mod erkendelsens æstetik som epistemologi og som metode. Som metode fordrer erkendelsens æstetik, ligesom vi har set det i DeLillos roman, at vi hele tiden genetablerer og konsiliderer vores forhold, forståelse og forestilling om tingene, verden, kultur, samfund og de andre gennem sansningen. En opfattelse af æstetikken som ligeledes kan findes hos Merleau-Ponty i beskrivelsen af malerens syn, som vi allerede har været inde på:

> Hans syn oplæres ikke på nogen anden måde end ved at se [...] [Merleau-Ponty MF 1998, s. 155]

Det kan måske virke som en lidt banal konstatering, at vi styrker vores syn gennem selve synsprocessen, men det er alligevel en grundlæggende og utrolig betydningsfuld betragtelse, som vi nemt kan have en tendens til at glemme. Vi kan også fokusere vores syn i mere eller mindre grad, således at vi ser mere eller måske nærmere dyberer, som det f.eks. var tilfældet med Lauren, da hun for første gang føler, at hun ordenligt ser vandet, der løber fra hanen. Vi behøver ikke altid at vente på stormen, for at kunne finde klarsynet frem. Vi kan søge det selv ved at være til stede i selv perceptionsfænomenet både med kroppen, selvet og tanken. Denne fokuserede væren til stede i perceptionsoplevelsen er en af erkendelsens æstetiks vigtigste redskaber som metode – både i den evige proces med at skærpe synet, men også i forhold til at lade indtrykkene i givne situationer virke i os og gennem os. Erkendelsens æstetik handler om at vende tilbage til fænomenologien, til mødet med tingene, og til

de impulser mødet vækker i os. Erkendelsens æstetik handler om tilstedeværelse gennem den fokuserede krop. Erkendelsens æstetik som metode er søgen bagom og søgen mod oprindelige og rene møder med fænomenerne, som et første trin i oplevelsen. Mr. Tuttles syngen virker måske umiddelbart som usammenhængende og tilfældig, men hvis vi lader os flyde med i den, som Lauren forsøger, kan vi genfinde noget af erkendelsens æstetik. Mr. Tuttle lader sig inspirere af øjeblikket og oplevelsen gennem en væren til stede i øjeblikket. Samtidig så viser Mr. Tuttle os også et ekko af Serres' epistemologi, da hans oplevelse af det værende fremstår som flygtig og flydende. Mr. Tuttle glider ind og ud af tiden og understøtter hermed symbolsk den tidstopologiske opfattelse, vi finder hos Serres, hvor det er relationerne og relevansen snarere end den rent lineært tidslige afstand, der kobler fænomenerne og vores opfattelse af dem. Vi finder i Don DeLillos roman et ekko af Serres' og erkendelsens æstetiks epistemologi, som er flydende og mangfoldig, hvilket gør, at vi må afsøge den gennem at synge som Mr. Tuttle.

> In fact, Merleau-Ponty once commented that one should *sing* the meanings of her existence. Here he means *sing* in the more ancient meaning of that term, when poets would *sing* about the heroic virtues of Ulysses adn Hector, giving the spoken word a more musical, poetic, aesthetic and more powerfully evocative impact upon the audience. [Primozic 2001, s. 69]

Lauren søger erkendelsens æstetik, hvor kroppen og det umiddelbare møde er i fokus. Hun vil finde verden pány, som vi i erkendelsens æstetik gentagende skal lade tingene genfødes i os selv. Hun vil tage bo i situationen ligesom Mr. Tuttle og ligesom maleren i *Maleren og Filosoffen*. Men kontakten til fænomenerne er flygtig og kaotisk, og vi kan kun nå til dem gennem indirekte midler ved at synge, som vi ser det hos Primozic om Merleau-Ponty. Sangen som udtryk for det poetiske, musiske og æstetiske i sproget lader os nå verdens mening i en tilstrækkelig grad til, at vi kan tage den til os, og dermed gøre det til et landskab for vores handlingers mulighed. Vi finder også sangen som et aspekt ved vores indre, ved vores biologi, hvor sangen må være til stede som et aspekt ved mennesket i sig selv, som et nødvendigt niveau mellem den biologiske grundstøj og vores selvbevidstheds opfattelse af os selv som en helhed, hvilket muliggør den intentionelle handling. Nøglen til os selv og til verden er altså at finde i sangen, i kunsten, i æstetikken. Eller med andre ord igen, så er erkendelsen også en æstetisk oplevelse samtidg med at æstetikken er en erkendelsesmæssig proces, hvilket er et væsentligt aspekt af den epistemologi, der udtrykkes i erkendelsens æstetik, hvor læren om sanserne og læren om det skønne og sublime smelter sammen til vores eneste adgang til vores flydende og mangfoldige verdens epistemologi.

Erkendelsens æstetik som metode søger det rene møde udtrykt ved Lauren selv som det enkelte menneske, som det enkelte syn, for derefter at vende tilbage til det virkeliges og det menneskeliges grundlæggende energier i det menneskelige som sådan, det naturlige og det kulturelle. Lauren realiserer erkendelsens æstetik som metode i sit show, hvor hun (med familien in mente) via kroppen som medie foretager overgangen fra det forhistoriske til nutiden (måske endda fremtiden). Hun illustrerer det ko-evolutionæres haj-metaforiske grundsætning i det evigt udviklende, og hun viser begæret og æstetikken i søgen mod grundlæggende identitet(er), mod ur-energier og sammenhænge.

Laurens intentioner med forestillingen er som et ekko af metoden, der udspringer af erkendelsens æstetik. Hun maler et billede, der er levende og vil leve videre i beskuerne, hvilket er erkendelses æstetik per excellence. At skabe eller forstå det kreative udtryk, der ikke bare observerer, men også kommenterer og derved motiverer til bevægelsen, der i sidste ende driver både mennesket, kulturen og naturen samt kunsten selv videre – ledt af begæret, af kroppen. Det er kunsten, der griber ud i kaos og trækker det fremmede og ukendte ind i den umiddelbart fænomenologiske verden, så det kan tage bo i eller udvide eller berige det endemoræniske, og derved skabe energien, dynamikke og bevægelsen, som er vores begærs vilje og verdens ontologi:

> What begins in solitary otherness becomes familiar. [DeLillo 2001, s. 110]

Kroppen giver os rummet og tiden og dermed også synet samt de andre sanser, der åbner os mod verden og verden mod os, hvilket dermed giver os bevægelsen – livet. Erkendelsens æstetiks metode er en opfordring til at slå vinduet op som Lauren, en opfordring til at lade oplevelserne kærtegne ansigtet og lade tiden flyde i kroppen. Vi står overfor en verden af uendeligt potentiale og uendelig betydning, som vi aldrig vil evne at begribe i sin helhed, men som vi i stedet hele tiden må søge tilbage til gennem mødet og gennem perceptionen, som således skal blive objekt for undersøgelse i næste kapitel.

Øjet og æblet

> Vort forehavende er et spørgsmål, man ikke bliver færdig med, eftersom selve den synsoplevelse, som vore spørgsmål rettes til, i sig selv er ét stort spørgsmål. [Merleau-Ponty MF 1998, s. 167]

Vi transformerer sætningen fra første kapitel, og stiller nu spørgsmålet *'ser* vi det?' i et forsøg på at sætte fokus på selve perceptionen. Vi stiller spørgsmålet for at forstå hvilke faktorer, der spiller ind i perceptionen. Vi stiller spørgsmålet for at forstå selve perceptionens fænomenologi. Vi skal i det følgende beskæftige os med det umiddelbare møde med fænomenerne. Med fokus på selve oplevelsen skal vi undersøge perceptionen og de aspekter, der udspringer af både den perciperende og det perciperede med afstikkere i større og mindre grad mod disses fysik, psykologi, biologi, fænomenologi, historie, antropologi og semiologi. Hovedvægten kommer til at være på øjet og synssansen, men vi skal også bevæge os rundt i de andre sanser - og ikke mindst vise nogle af sammenhængene mellem sanserne og oplevelsen af disses fænomenologi.

I perceptionsoplevelsen kan vi identificere flere aspekter af dens helhed, som kan være givtige for vores forståelsen af perceptionens fænomenologi. I den fokuserede perception forlader den perciperende sin egen krop og bliver rent fysisk ét med sit objekt. Som maleren tager vi flugt fra vores egen krops fysiologi for at tage bo i det perciperedes kød, men samtidig kigger vi også tilbage mod vores egen krop og kød fra det perciperedes kød. Det er genkendelsen af vores egen tidslighed og ældning i mødet med det vindblæste og forkrøblede træ, hvor vi genkender den gamle mands positur i træets foroverbøjethed. Vi mærker træets ruhed og linier i vores egen huds potentielle ældning mod læder-agtighed og rynkning. Vores kroppe og det perciperedes kødlighed bliver medium for forståelsen og oplevelsen af træet, der ikke længere kun forbliver et objekt for vores perception, men vi bliver et med træets fysiologi og fysiognomi, mens træet bliver en del af os selv og vores selvforståelse. Oplevelsen og forståelsen af det perciperede bliver både medieret gennem kroppen og samtidig lagret i denne – som en art kropsviden eller erfaringsintelligens. Denne lagring af kropslige erfaringer kommer tydligere til udtryk i forskellige reaktionsmønstre, der følger af perceptionen, som vi skal se senere.

Træet som mennesket stræber mod himlen mod det uendelige liv, men har dødelighed og endeligheden ridset i sin bark.

Både Merleau-Ponty og Serres taler her om en generaliseret taktilitet i perceptionen, hvor alle sanserne kan anskues som berøring, og alle perceptioner dermed indtager status som fysisk erkendelse. Perceptions-oplevelserne bliver skrevet ind i vores kroppe, og vi får således et generaliseret kropsfilter som udgangspunkt for vores virkelighedsbillede. Perceptionens taktilitet lader os gribe og bære verden i os. Det samme gør sig også gældende i perceptionen af andre subjekter, hvor vi heller ikke bare ser et andet menneske som objekt for vores syn, men igen tager afsked fra vores egen krop samt subjektivitet og låner os til den fremmede krop og til den fremmedes syn. Vi har selvfølgelig ikke en direkte og faktisk adgang til dennes erfaringer og kan ikke direkte se

gennem dennes øjnes vindue, men det er alligevel den bevægelse, der præger følelsen af vores møde med de andre. Et simpelt eksempel på dette er forskellen i oplevelsen af at se f.eks. en film alene og med andre. Ser vi en film i selskab med andre, lader vi ikke kun vores udbrud og oplevelser diktere af vores personlige univers, men også af de andres – specielt hvis der er tale om nære bekendte. Vi ler, farer sammen og græder ikke kun på steder, hvor vi ville have gjort det, hvis vi var alene, men også på steder, hvor vi forventer, at andre vil gøre det samme. Vi tager til en vis grad del i en fællesoplevelse af filmen, hvor vi afstemmer vores reaktioner både med vores egne overbevisninger og erfaringer, med de andre tilstedeværendes formodede oplevelser og holdninger, og med et overordnet social- og kulturafhængigt reaktinsmønster. Vi tager midlertidig ophold i andres kroppe – konkret i forhold til de andre tilstedeværende og abstrakt i forhold til vores billede af de forventede sociale og kulturelle mønstre – og vi bliver således samtidig seende og set. Der er tildels tale om en afart af Sartres helvede, hvor ingen har øjenlåger og derfor altid er tvunget til at se sig selv spejlet i de andres øjne. Denne afstemning af reaktionsmønstre finder vi ligeledes i mødet med andre i f.eks. samtalen. Vi ser objektet foran os samtidig med, at vi ser os selv sete af en anden subjektivitet. Merleau-Ponty taler om en dobbelthed og samtigdighed i den umiddelbare væren, hvor vi percpipere både som seende og set. Vi skal her tale grundlæggende om tre aspekter af perceptionen af de andre og af tingene, som vi skal komme ind på senere, hvor vi for det første ser som subjektivitet, hvor alt omkring os kun er for os selv, hvor vi er eneste subjektivitet og alt andet objekter, hvor den anden reduceres til en ting – et objekt. Vi skaber et nyt heliocentrisk verdensbillede, hvor vores egen lysende subjektivitet er hele virkelighedens omdrejningspunkt – altså et *heliocentrisk* aspekt af perceptionen. For det andet ser vi os selv seende udefra. Vi ser selve perceptionsakten, eller perceptionsfænomenet om man vil, hvor vi tilstræber en ren objektivitet uden for selve perceptionen, en objektivitet der beskuer mødet mellem et seende og set subjekt og et andet seende og set subjekt. Her kan vi både beskue vores egen rolle i og intentioner med perceptionen samtidig med, at vi kan observere den anden som tingen og objektet for vores perception, altså i lyset af vores subjektivitet – samt vice versa. Der er her tale om hvad vi kunne kalde det *videnskabelige* aspekt af perceptionen, hvor vi forsøger at indtage en objektiv og analyserende rolle udenfor selve perceptionsfænomenet. For det tredje ser vi i en vis forstand som det sete, hvor vi i stedet lader subjektiviteten tage bo i det sete, hvor vi låner vores eget syns fysiognomi til den anden, og lader denne flamme med subjektivitetens lys. Her bliver vi selv objektet i perceptionen og således objektet for undersøgelse. Vi er her i den fokuserede perception, hvor vi låner os til det sete – vi lader os selv blive redskab for perceptionen, som maleren i *Maleren og Filosoffen* – vi kan her tale om et *kunstnerisk* aspekt af perceptionen. De tre aspekter af perceptionen, som vi her skal arbejde med, skal ikke ses som et direkte udtryk for Merleau-Pontys opfattelse af perceptionen, selvom den har fundet sin inspiration i dennes. Hvis vi skal sammenligne de to versioner, så kan vi til dels spore det videnskabelige og kunstneriske aspekt til Merleau-Pontys opfattelse af at være set, men han ville ikke umiddelbart forbinde en videnskabelighed med sin opfattelse af perceptionen, da der hos Merleau-Ponty er tale om en analyse af den umiddelbare perception, hvor der således ikke optræder refleksion og da slet ikke videnskabelighed. Vi bruger dog også her begrebet videnskabelig rent metaforisk, således at der ikke er tale om et rent refleksivt aspekt af perceptionen. Videnskabeligheden er snarere brugt som antydning af den nøgternhed, der gør sig gældende ved dette aspekt af perceptionen. Valget af de tre aspekter fremfor Merleau-Pontys chiastiske dobbelthed skulle gerne blive klarere som opgaven skrider frem, da vi i de tre aspekter får åbnet for en tilgang til perceptionen, der kan hjælpe til at illuminere en del af vores andre bestræbelser.

De tre aspekter af perceptionen skal ikke opfattes som et forløb eller som egenligt adskilte dele af perceptionen, da alle tre aspekter er samtidige og umiddelbart lige aspekter af den samlede perception, som vi også finder det i Merleau-Pontys opfattelse af mennesket som seende og set. Perceptionens fænomenologi er altså et sammensurium af alle tre altid tilstedeværende aspekter, ligesom Merleau-Pontys to aspekter skal opfattes som

én samlet chiasme. Vi kan belyse perceptionens tre aspekter ved at vende blikket tilbage mod eksemplet med manden og træet, som vi fik præsenteret tidligere. I det heliocentriske aspekt oplever manden et hældende og knudret træ med ru bark; det videnskabelige aspekt distancerer manden fra sin egen subjektivitet og krop og skaber i stedet to forgængelige og forfaldende fænomener i mødet med hinanden; og slutteligt i det kunstneriske aspekt ser manden gennem træets øjne og kød og genkender således sig selv i træets forfald og træets ældning i sig selv – han lader træet se sig selv og lader træet se sin egen ældning i mandens forgængelige krop. Først når vi har alle tre aspekter med af perceptionen, har vi beskrevet hele oplevelsen. Mandens møde med træet bliver et møde med sig selv, hvor han får øjnene op for sin egen krops forgængelighed. Det subjektive og bevidste er så indgroet en del af os selv og vores selvsyn, at vi automatisk overfører varmen fra dets lys til alt det, vi perciperer, hvilket vi også kan genfinde i sprogets utallige kropslige overføringer og bevidstgørelser af tingene, som specielt kommer til udtryk i amerikaniseringen af Merleau-Pontys kropsfænomenologi i George Lakoffs *Women, fires and other dangerous things* [Lakoff 1990]. Vi kan altså tale om en slags ikke bare taktilitet men generaliseret personificering i perceptionen, der virker både til at lade os møde tingene og til at lade tingene møde os samt lade os møde os selv i nyt lys.

Vi har i perceptionen kimen til det evolutionære. Det er perceptionens tre aspekter, som giver erkendelsen dynamik og bevægelse. Hvis tingene og de andre fremstod som døde objektiviteter ville vi aldrig kunne lære mere om os selv, så ville vi aldrig kunne tale om evolution. Vi finder aspekter og nuancer ved os selv ved at se os selv gennem og sammen med andre og andet. Hver gang vi ser, ser vi os selv med nye briller, ser vi os selv i nyt lys. Perceptionen virker som en negentropisk energi, der tildeles det virkeliges system. Når vi perciperer perciperer vi både udad og indad og tildeler således både os selv og resten af verden energi og dermed dynamik. Den enkelte perceptions energi er selvfølgelig forsvindende lille i forhold til virkelighedens system, men den kan have betydningen i det enkelte individ og derfra videre til flere individer som i sidste ende kan påvirke det overordnede system.

Opsamlende kan vi sige, at benævnelsen af perceptionens aspekter som henholdsvist heliocentrisk, videnskabelig og kunstnerisk selvfølgelig er lidt kornet og farvende. Disse skal derfor heller ikke tages for mere end de er, altså benævnelser, som kun skal virke til umiddelbart at adskille de forskellige aspekter. Desuden beskrives perceptionens aspekter nok bedst som en treenighed, da det netop er en samtidighed og en flerhed ved et enkelt fænomen, der er tale om. Ligesom den kristne treenighed er udtryk for aspekter eller nuancer ved det samme guddommelige – ved den samme Gud – så er perceptionens treenighed[12] nuancer og aspekter ved perceptionen som et samlet og samtidig fænomen. Det er således umiddelbart problematisk at tale om treenighedens dele adskilte, da de i princippet ikke eksisterer som egentlige adskilte, men altid er samtidige – et problem der også har voldet kristendommen en del kvaler. Vi skal dog alligevel gøre dette i visse tilfælde, da denne teoretiske og konstruerede deling af en enhed paradoksalt nok kan virke til at forstå den som helhed og mangfoldighed bedre.

[12] Det er på ingen måder tiltænkt, at dreje argumentationen over på en spørgsmål om tro gennem denne metafor. Metaforen er kun brugt af den årsag, at det umiddelbart virker som det bedste billede på det spil mellem del og helhed, der er nødvendigt for at komme til bunds i perceptionens fænomenologi.

Den turkise hund og æblet

Vi skal i det følgende forsøge at komme nærmere ind på perceptionens fænomenologi. For at komme videre tager vi udgangspunkt i maleriet *Turkis hund med æble* af Daniel Patrick Kessler. Kesslers maleri skal åbne for en nærmere diskussionen af perceptionens tre aspekter. Tankerne fra ovenstående omkring perceptionens fænomenologi vil i det følgende samtidig blive brugt som analyseredskaber med henblik på at vise sammenhængen til og udgangspunktet for æstetikken som en art spændingsfelt mellem de forskellige aspekter af perceptionen, reflektionen og erkendelsen i forbindelse med mødet med visuelle udtryksmidler. Vi skal fremmane det nære og intime forhold der findes indbyrdes mellem henholdsvist erkendelsen, kroppen og æstetikken, som det kommer til udtryk i forholdet mellem mennesket og de medierede udtryk – eller overordnet mellem menneske og verden.

Patrick Kessler: Turkis hund med æble, 2000.

Hvis vi starter med det første aspekt af perceptionens treenighed – den heliocentriske – og forsøger at beskrive maleriet som objekt, altså den rent formelle beskrivelse af billedet, så forestiller det kort og godt en turkis hund med sort snude. Hundens blik er rettet direkte ud af billedet og oven på hovedet har den placeret et æble. Baggrunden er udgjort af to flader; en brunlig forneden og en brækket hvid foroven, der er adskilt af et sort- og hvidternet bånd. Desuden kan vi bemærke, at billedet umiddelbart virker perspektivisk fladt (dog med en anelse skyggevirkninger), mens de enkelte penselstrøg er rimeligt markerede og grove og dermed udgør en væsentlig del af billedets tekstur. Denne beskrivelse er dog på ingen måde udtømmende for den faktiske perception af billedet eller for den faktiske oplevelse af billedet.

Hvis vi udvider beskrivelsen med det andet aspekt af perceptionens treenighed – det videnskabelige aspekt – så ser vi to perciperende entiteter overfor hinanden. Vi ser os selv seende på billedet samtidig med, at vi ser hunden på billedet seende på os. Oplevelsen er ikke længere kun orienteret mod billedets motiv, men vi bliver også selv – som beskuer og aktant – trukket ind i selve perceptionsfænomenet, hvilket understreges og styrkes af hundens blik, der er rettet direkte ud af billedet mod dets beskuere. Den turkise hund nægter at lade sig begrænse til objektets rolle og svarer i stedet tilbage på blikket med et blik. Vi bliver selv objekt for perceptionen og tvinges således af motivet til også at vende blikket mod os selv. Lærredet mellem os og motivet forstået som tremmer eller bur i zoologisk have bliver dobbeltsidet i den forstand, at det ikke længere er klart, hvem der er det udstillede dyr, og hvem der er gæsten eller observatoren.

Anskuer vi det tredje aspekt af perceptionen bytter vi rolle med hunden i billedet. Det er nu os selv, der er objektet for perceptionen og som bliver set med hundens øjne. Det er nu os selv, der bliver indrammet og sat til skue. Vi bliver selv dyret i zoologisk have. Vi bliver nødt til også at beskrive os selv set med den turkise hunds øjne. Der opstår dermed et spændingsfelt mellem os og hunden, hvor det nu ikke længere er hunden, der har et æble på hovedet, men os der *ikke* har et æble på hovedet. Billedets væsentligste budskab, dets udråb, eller dets

æstetik træder frem netop her i spændingen mellem aspekterne af perceptionen. En æstetik der ikke bare er det konkrete billedes, men en æstetik der er generel for mødet med medierede udtryk. Nemlig at vi som perciperende entitet altid er udspændt i et erkendelsesunivers, hvor vi både er seende, sete og seende os selv fra det sete. Vi har altså udvidet Merleau-Pontys chiastiske perception med et tredje aspekt, hvor de to sidste aspekter af denne treenig i Merleau-Pontys filosofi er samlet i det andet aspekt af dennes chiasme; oplevelsen af at være sete i perceptionen. Grunden til denne udvidelse skulle gerne bliver mere og mere åbenlys i løbet af dette kapitel, hvor netop treenigheden bliver et gennemgående tema. Kesslers billeder illustrerer rent fysisk og kropsligt både perceptionens treenighed, da alle niveauer er nødvendige for at lave en faktisk beskrivelse af hele oplevelsen af mødet med billedet. Vi genfinder rent konkret tanken om den generaliserede personificering i så simpelt et udtryk som hundens øjne, der rent fysisk på lærredet ikke er andet end to hvide klatter med en sort klat i midten, men som alligevel er nok til at acceptere og tildele hunden et syn og dermed en subjektivitet – en personlighed – som tvinger os til også at rette vores blik mod os selv. Hermed åbnes billedets egentlige fortolkning og vores erkendelse af billedet samt billedets æstetik.

Vi kan forsøge at generalisere begreberne i perceptionens treeninghed på baggrund af ovenstående. Det første aspekt af percptionen behandler den rent fysiske oplevelse af billedet, hvor der var tale om figur, farver og komposition – altså hvad vi kunne kalde de naturlige (eller faktisk fysiske) elementer. Det andet aspekt skaber en umiddelbart distancering fra perceptionsfænomenet, hvor vi kunne anskue selve oplevelsen med mere sociale eller kulturelle briller – altså som en hændelse eller situation. Vi tillod vores egen persons indtrædelse i perceptionen, så vi kunne anskue selve spillet, der foregår mellem billede og beskuer. Og slutteligt lod vi blikket forlade os selv og tage bo i det perciperede for derved at kunne vende et nyt blik eller syn på os selv. Vi kan her tale om de personlige, menneskelige eller psykologiske elementer i oplevelsen og erkendelsen af billedet. Perceptionens treeninghed kan således opfattes overordnet som udtryk for tre grundlæggende elementer eller kræfter – nemlig det naturlige og kropslige, det sociale og kulturelle samt det psykologiske og personlige – det er natur, kultur og menneske, som vi allerede har betegnet som det ko-evolutionæres grundelementer. Det er en eksemplificering af os som sociale mennesker, der altid allerede er i verden gennem vores kroppe. Det er det indbyrdes forhold mellem natur, kultur og menneske applikeret og realiseret i perceptionsoplevelsen. Vi kommer til at vende tilbage til disse tanker senere i det følgende, men skal blot kort her pointere, at vi allerede kan se antydninger af betydningen og eksistensen af det netværksontologiske, da vi har set det virkeliges indbyrdes sammenhæng repræsenteret af det naturlige, kulturelle og menneskelige som isomorf med de aspekter, der kan udledes af selve oplevelsen i forbindelse med perceptionen af medierede udtryk.

Vi skal nu forsøge at komme videre og dybere i beskrivelsen og forståelsen af selve oplevelsen af perceptionen for at forstå ovenstående betragtninger bedre. Vi skal først og fremmest set lidt nærmere på selve mødet mellem billede og betragter for at forstå selve situationens fænomenologi mere nuanceret blandt andet i en behandling af billedets vendthed. Derefter skal vi beskæftige os nærmere med mere konkrete afdelinger og nuancer af spillet mellem de forskellige mere eller mindre objektive og subjektive aspekter af oplevelsen i mødet med det medierede udtryk – såsom farvernes værdier, kompositionsniveauer og fortællingsniveauer - for senere at kunne drage paralleller og isomorfier til den generelle menneskelige erkendelse og æstetik.

Vendthed

Overordnet kan vi med udgangspunkt i perceptionens treenighed tale om to retninger i både perceptionen og det perciperede. Vi kan tale både om *det indadvendte* og *det udadvendte* ved henholdsvist oplevelsen af perceptionen og ved det perciperedes udtryk på både et fysisk og psykisk plan. I perceptionsoplevelsen virker vi udadvendt ved rent kropslige forløsninger og fysiske reaktioner på det perciperede – vi glædes, vi såres, vi finder velbehag, vi væmmes, vi føler tryghed eller frygt, vi græder og ler. Samtidig virker vi indadvendt i oplevelsen ved, at vi tildeler det perciperede farver fra vores egen forudgående stemthed. Vi trækker billedet gennem os selv, gennem vores krop, vores stemning, vores viden og vores erfaringer. Hvis vi er glade, når vi møder et givent udtryk, så placeres billedet automatisk i varme omgivelser. Hvis vi er triste, bliver billedet perciperet i gråvejr og gennem melankolien. Er vi præget af kærestesorger i mødet, bliver billedet befolket af jalousiens væsen eller af kærlighedens brod. Mens følelsen af tryghed giver billedet en lun stue som spillerum og stearinlysets skær bliver dets lys. Perceptionen kan således opfattes som energioverførelser fra system til system. Men vores indadvendte reaktioner kan også komme til udtryk ved opmagasinering af energien fra det perciperede, hvilket kan medføre ændringer og nuanceringer i vores psyke. Vi røres og formes af billedets udtryk. Perceptionen kan således opfattes som en tildeling af energi til vores system fra et andet system, hvilket medfører, at vi enten reagerer entropisk ved at udjævne energitilførelsen med en energiudladelse – altså en udadvendt reaktion – eller vi reagerer negentropisk og bruger energien fra det andet system til en ændring eller udvikling af vores eget system, man kunne sige, at vi adopterer energien og tilpasser os til den – altså en indadvendt reaktion.

Skellene er selvfølgelig heller ikke her helt så skarpe, da der bestemt kan tales om psykiske elementer i visse af de fysiske reaktioner og kropslige forløsninger, og vi kan genfinde fysiske og biologiske elementer i de per se psykiske farvninger. En af grundene til at skellet kan være svært at drage er problemet med at kunne skelne mellem de fysisk og biologisk indgroede reaktionsmønstre og de mere psykisk og kulturelt baserede reaktionsmønstre. Vi er altid præget af både vores artshistorie og vores egne erfaringer i vores erkendelse, og der er således aldrig tale om en tilstand af tabula rasa. Med andre ord kan vi sige, at alle vores perceptioner og erkendelser bliver indvævet i et evigt voksende netværk af artsmæssig evolution, historie, kultur osv. samt individuelle erfaringer, præferencer og tendenser, og ligeledes i mere gråzoneagtige områder som social påvirkning, der både har rødder i det artsmæssige og de individuelle menneskelige energier.

Vi er krop, som både repræsenterer elementer som evolution og erfaringer. Vi er verdslige – altså altid allerede i verden – hvilket giver vores viden og verdensbillede både rum og tid, og dermed indvirker på alle de førnævnte områder, men som specielt har betydning for det rent historiske i form af det endemoræniske og transcendental objektive, som vi har set det hos Serres. Og vi er sociale – eller menneskelige om man vil – hvilket giver os fælleshed og evnen til at være mere end blot egne personlige erfaringer gennem kultur og samfund, der samtidig styrer og samarbejder med vores personlige præferencer og tendenser. Igen her er skellet dog heller ikke helt så skarpt som beskrevet, da alle de forskellige instanser er dele og hele i det samlet ko-evolutionære, hvilket vil sige, at i forskellige grader er alle instanserne til stede i hinanden og samvirkende med hinanden på kryds og tværs, under og over, indefra og udefra i ét samlet netværk af energi og dynamik – i det evolutionære. Vi er krop, verden og samfund, men vi er aldrig kun en af disse aspekter ved vores væren, men kan alligevel fokusere på den ene eller den anden side af helheden, ligesom vi kan flytte fokus rundt imellem vores sanser uden at lukke helt af for dem. Vi er altid allerede i verden gennem vores kroppe som sociale og historiske individer.

Men billedets udtryk er samtidig også splittet mellem både det indadvendte og det udadvendte. Udtrykket har elementer, der springer ud af billedet og kommer os i møde som f.eks. de varme farver, de drastiske strøg, de

levende kompositioner både i form og betydning. Udtrykket har indadvendte muligheder, hvor vi rives ud af vores egen krop og vores eget univers for at blive trukket ind i billedet af de mere kolde farver, de svalende og hypnotiserende penselbevægelser, de sugende kompositioner og ikke mindst af billedets fortælling og dets univers. Vi skal kigge nærmere på hvordan disse forskellige elementer i billeder virker, og på hvordan dette kommer til udtryk i vendthed for at forstå begrebet bedre. I de tre følgende afsnit kigger vi på henholdsvist farver, komposition og fortælling og på de oplevelser og betydninger, som vi kan tilskrive disse områders fænomenologi.

Farvernes værdier

Oplevelsen af perceptionen er først og fremmest udadvendt, hvor det er billedets elementer som de umiddelbart kommer til os, der er i fokus. Vi kunne sige, at billedet tildeler vores system en art energi både gennem sine former og farver, hvilket automatisk kan medføre visse reaktioner i vores kroppe – som en slags udløsning af energi. I visse tilfælde vil der være tale om en entropisk reaktion, hvor vores krop som system bliver tvunget til at udløse energi på grund af billedets tildeling af energi for, at kroppen kan blive på sit hvilestadie. I andre tilfælde kan vi tale om en negentropisk reaktion, hvor kroppen i stedet opfanger billedets energier og sender dem videre i vores overordnede individ-system. Vi tildeles en energi eller en dynamik, som leder til en udvikling – en art makromutation, som er kimen til det evolutionære.

Hvis vi kort vender hovedet mod kognitionsteorien her, kan det hjælpe os til at forstå nogle af de indre processer, der ligger til grund for (eller i hvert fald forekommer samtidig med) de oplevelser vi gør os. Og vi skal senere i kapitlet drage en direkte konsekvens af dette i forhold til vores behandling af fortællingen i billedet. Med den entropiske reaktion er vi i det visuelle kortex' domæne[13], hvor det er de umiddelbare genetiske eller biologiske reaktioner i kroppen, der påvirkes, mens de negentropiske reaktioner mere må tilskrives til det narrative kortex[14], altså til individuel, social og kulturel bearbejdning. Det visuelle kortex styrers af de mere trægt udviklende og dermed længere varende reaktionsmønstre i det rent menneskelige – altså de fylogenetisk baserede reaktionsmønstre, hvor det narrative kortex er baseret på hurtig udvikling men til gengæld også mere flydende reaktionsmønstre, som generelt er mere personligt eller kulturelt orienteret – altså de ontogenetiske reaktionsmønstre, der udspringer i første instans af det enkelte individs livsverden. I det visuelle kortex er mennesket stadigvæk i bund og grund et jagende og til tider jaget dyr[15], hvilket vil sige, at vores reaktionsmønstre er orienteret mod tiltrækning i form af føde, det spiselige, samt mod lurende farer i form af andre rovdyr eller lignende. De jagende og jagede reaktionsmønstre er baseret på hurtige observationer og hurtige reaktioner, hvilket er en nødvendighed for at overleve. Er vi for langsomme bliver vi spist af andre eller vi fanger aldrig vores bytte og dør af sult – der er her hovedsageligt tale om kropsligt baserede reaktionsmønstre. Det narrative kortex derimod er mere 'ajourført' eller mere til stede i (nu)tiden kunne man sige. Her er vores reaktionsmønstre

[13] Betegnelsen visuel kortex er taget fra Torben Grodal og dækker over de første processer i perceptionen, som foregår bagerst i hjernen. Det visuelle kortex dækker over de intuitive og instinktprægede reaktioner.

[14] Ligeledes udtryk hentet fra Torben Grodal, der dækker over de senere bearbejdninger af perceptionen, som foregår hovedsageligt i frontallapperne i hjernen. Narrativ kortex omfatter den forløbs- og miljømæssige forståelse samt sociale og kulturelle reaktionsmønstre.

[15] Der forelægger her formodenligt en forskel mellem mandelige og kvindelige fylogenetiske reaktionsmønstre, da det mest er manden, der har det jagende indgraveret i sit kød, mens kvinden mere er orienteret mod samlende og redebyggende tendenser på grund af de historiske situationer. Jeg tager dog hovedsageligt udgangspunkt i den mandelige fylogenese, da jeg for at kunne arbejde ordenligt fænomenologisk bliver nødt til at tage udgangspunkt i mig selv og mine egen oplevelser, da det er de eneste, som jeg har bare rimelig tilgang til.

styret af vores konkrete personlige udvikling, vores socialisationsprocesser og vores kulturelle viden og orientering, som selvsagt giver mulighed for størrer divergenser end det er tilfældet for det visuelle kortex. Samtidig er vores umiddelbare reaktionsmønstre dog også styret af vores væren i verden, som formodenlig ikke har ændret sig så drastisk gennem den menneskelige evolution. Det er stadigvæk solen med sine gule, røde og orange farver, der er dagens, livets og varmens største kilde, det er de mørke farver som sort og blå, der er jorden, dødens og nedsynkelsens farver. Her er der selvfølgeligt også gråzoneområder, da blå f.eks. samtidig også er vandets og dermed livets farve. Vi kan altså tale om farvers værdier som værende både fysiske og symbolsk psykiske. Men lad os gå lidt i dybden med farvernes betydninger, værdier og indbyrdes forhold inden vi vender tilbage til Kesslers turkise hund.

Farver eksisterer altid via en udstrækning. Vi kan ikke forstille os en farve uden form, hvilket vi dog imidlertid vil se bort fra her, hvor vi skal forsøge at behandle farverne kun som farver og ikke som udstrækning. Farver er også altid i forhold til andre farve, hvilket vil sige, at vi egenligt ikke kan tale meningsfyldt om en farve for sig, men dette vil vi dog alligevel også tildels tillade os her for eksemplets skyld for så senere at tale om farverne i forhold til hinanden og deres udstrækning eller former. Den russiske maler og kunstteoretikkeren Wassily Kandinsky (1866-1944) arbejder med fire kontrastpar eller *hauptklänge*, der udgøres af de fire grundelementer varme, kulde, lys og mørke (både i værket *On the Spiritual in Art* fra 1912 [Kandinsky SA 1994] og i *Point and Line to Plane* fra 1926 [Kandinsky PLP 1994]). Gul regnes for den varmeste farve, mens blå er den koldeste farve. I gul og blå har vi dermed også det første kontrastpar, hvor gul og blå således udgør den stærkeste kontrast mellem varme og kulde. Rent fysisk - eller kropsligt om man vil - kan vi opleve dette kontrastpars funktion; kigger vi f.eks. for længe mod solen, vil dens stærke gule farve efterlade blå pletter på nethinden, når vi igen vender blikket fra solen eller lukker øjnene. Den gule farves effekt kan vi også genfinde i den gamle reklame for Blå Cirkel Kaffe, hvor reklamen i alt sin simpelthed viste en gul cirkel længe nok på skærmen til, at der blev indprentet en blå cirkel på nethinden. Den gule cirkel forsvinder, og seeren er efterladt kun med sit blå filter på nethinden i formen af en cirkel – en blå cirkel, som er kaffens logo. Øjet forsøger altså at kompensere for den kraftigt gule farve ved at ligge et blåt filter henover blikket. Vi kan her igen genkende en entropisk reaktion, hvor øjet ved hjælp af en art filtre forsøger at søge mod et hvilestadie for blikket, hvor kontrasterne jævnes ud. Øjet reagere rent mærkbart fysisk, og vi kan snakke om direkte skærende gult lys og gul farve, som smerter øjnene. Med andre ord så rører den gul farve os rent kropsligt og tvinger – hvis den er tilpas stærk – os til en reaktion, hvor vi enten lukker øjnene eller vender blikket væk. Vi kan kalde den gule en handlingsfarve, da den er den mest udadvendte og frembusende farve. Kandinsky taler direkte om, at den gule farve virker centrifugalt og nærmest kastes ud af sine rammer på grund af sin iboende energi [Kandinsky SA 1994, s. 178-179]. Den blå farve derimod står som kontrast til den gule ved at virke direkte fysisk passiverende. Den blå farve er reflektionen, det spirituelle og den

Det gule er det fysiske, det jordnære og bevægelsen. Det er kornmarken, som symbolisere både det verdslige, arbejdet og det kultiverede, det menneskelige. Det blå er tankerne og det psykiske, som her i en af van Goghs sidste billeder inden hans død er indsmurt i det sorte og krageskrig symboliserende van Goghs på det tidspunkt allerede sindsyge hjerne. [Hvedemark med krager, 1890]

psykiske farve. Modsat den gule virker blå centripetalt på beskueren og trækker således nærmest beskueren ind i sig eller med sig ind i f.eks. et billede. Blå er således udtryk for den mest indadvendte farve.

Det næste kontrastpar, som Kandinsky arbejder med, er mellem lys og mørke, som udtrykkes stærkest med hvid og sort. I lys-mørke kontrasten er der også tildels tale om en bevægelseskontrast, men mere potentiel bevægelse. Den hvide farve har bevægelsen mod beskueren som potentiale, mens den sorte har bevægelse væk fra beskueren som potentiale. Hvor vi i forhold til gul og blå kan tale om decideret dynamik, så er der i tilfældet med hvid og sort tale om en mere statisk bevægelse, hvor bevægelsen er til stede i farverne som en kapacitet i hvile. Den hvide farve er således også udtryk for fødslen eller livet, som en potentiel bevægelse udad eller opad, altså at vokse eller bryde fri eller løs (fra f.eks. æggets skal). Den sorte farve er som kontrast dødens farve, hvor bevægelsen væk fra eller nedad trækker tankerne mod graven i jorden eller bevægelsen ud af kroppen og væk fra livet. Hvid er altså generelt udadvendt, mens sort er indadvendt. Vi taler ligeledes her også om det hvide som det gode, rene og uskyldiges farve, mens sort repræsenterer det onde, urene eller beskidte og syndens farve. Til bryllup bærer bruden hvidt, mens vi klæder os i sort til begravelser. Sørøverne hejser det sorte Jolly Roger og ligger således ikke skjul på deres nederdrægtige hensigter over for de uskyldige engelske handelskibe bærende det blodrøde kors på det hvide klæde. Pigerne tager hvide kjoler på om sommeren, mens drengene skjuler deres stjålne blikke bag sorte solbriller.

Tredje kontrastpar udspringer i en sammensmeltning af det første par. Her lader vi den fysiske og centrifugale gule blande sig med den psykiske og centripale blå til grøn, der bliver udtryk for statik, harmoni og stabilitet ved sammensmeltning af de to modsætninger. I kontrast til grøn står det røde, som også er stabilitet og harmoni, men dog med den forskel fra det grønne, at der i harmonien og stabiliteten er en indre dynamik. Grøn udjævner således forskellene mellem gul og blå, mens rød samler og blander deres forskellighed i sit indre. Den grønne farve er helt uden bevægelse, men dog alligevel håbets farve – håbet om det grønne i naturen, den frodige høst. Det røde har kærligheden og blodets farve som indre dynamik. Det er kærlighedens huseren og boblen i tankerne, og det er blodets evindelige strøm i kroppens indre. Samtidig er den grønne farve sygdommens og jalousiens grønne ansigter, som også kan opfattes som passiverende og statiske følelser – kraftløsheden i sygdom og magtesløsheden over for jalousien. Og den røde farve bliver til tider også en festens farve gennem sit slægtskab med vinens rubinrøde kulør og druktuden som rosenfarvet blomkål. Hverken grøn eller rød er præget af decideret vendthed i sig selv, da de netop er stabilitetens farver, dog kan rød til en vis grad opfattes som tenderende mod indadvendthed på grund af sin indre energi.

Helmut Newton fanger kontrasten mellem rød og grøn perfekt, hvor den stationære grønne sofa fanger stabiliteten, mens de tunge røde vægge også antyder farvens indre liv i dens mønstre, ligesom det røde tæppe også giver ekko af farvens skjulte energier. [Iman, American Vogue, 1989]

Sidste kontrastpar står mellem orange og lilla, hvor orange og lilla udgår af blandingen mellem den statisk dynamiske røde og henholdsvist den aktive gule og passiverende blå. Orange er således mellemleddet mellem gul og rød med kvaliteter fra begge, mens lilla er mellemleddet mellem blå og rød ligeledes med kvaliteter og energier fra begge. Den orange farve er således bedst fundet i den nedgående sols skær, hvor det handlende gule og kærlighedens røde farve mødes, mens de elskende på stranden smelter sammen i den handlende kærlighed som symbol på den orange farves blandingsværdi. Lilla samler det passiverende med den indre dynamik og stabiliteten til blandt andet at symbolisere det ubevidste eller bevidstløse, som kan genfindes i den kvalte eller bevidstløses teint, i de forfrossne lemmer eller i den arriges ansigt, hvor i begge tilfælde der er tale om en indstænkt, tilbageholdt eller passiveret indre energi. Ifølge den svejtsiske farveteoretikker Johannes Itten[16] (1888-1967) er lilla også farve for indtrykket grænsende til det trykkende, som findes igen i lavendlernes imponerende og til tider næsten overvældende duft og lilla farve [Itten 1977, s. 89].

Lavendelmarker som udtryk for den lilla farves trykkende og overvældende potentiale.

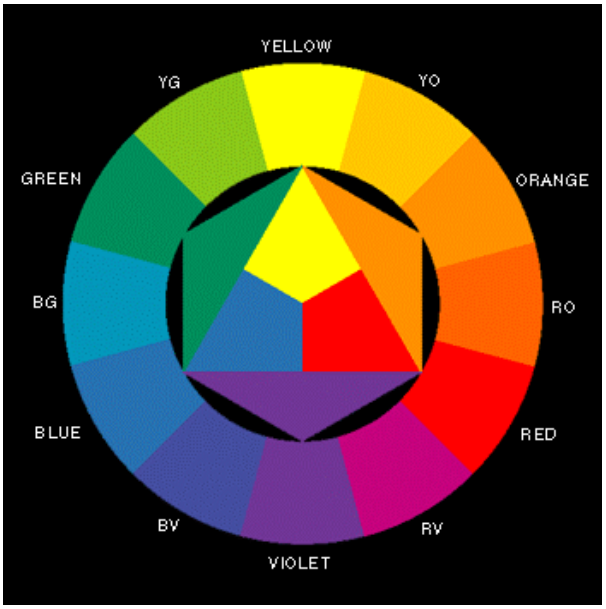
De symbolske værdier af de forskellige grundfarver skal selvfølgelig ikke altid tages for pålydende, da blandt andet værdierne og deres betydning for den enkelte person – specielt i forhold til negentropiske reaktioner - kan være divergerende på grund af f.eks. egne erfaringer – både gode og dårlige. Ligeledes hænger farvernes betydning også tæt sammen med de farver, de præsenteres sammen med, og ikke mindst formen, som de farver. Og desuden kan der også være forskellige kulturelle og sociale koder, der spiller ind i symbolværdierne af farverne. Men sagen er, at vi alle har et forhold til farver, da vi altid er udkastet i dem, og derfor repræsenterer farverne også en masse ting for os, lige meget om det er de meste traditionelle symbolske værdier eller meget personligt prægede præferencer eller aversioner, der styrer opfattelsen. Samtidig kan det også være yderst svært at skelne hvilke reaktioner og relationer, som vi forbinder med de forskellige farver, der er styret af henholdsvist psykiske eller ontogenetiske forhold og fysiske eller fylogenetiske forhold. Det er dog sikkert, at farverne taler til os, og vi taler gennem farverne, hvilket skyldes vores altid allerede væren i den farvede verden.

Selve kontrastforholdene er dog mere sikre betragtninger omkring farverne, og ovenstående forhold kan blandt andet systematiseres og sættes i model, som Itten har gjort det i sin berømte farvecirkel, men selv Itten kunne ikke engang blive tilfreds med denne, da vi også i kontrastforholdene må åbne for en mindre grad af nøgternhed i vores teorier om disse, hvilket medførte, at Itten på et senere tidspunkt så sig nødsaget til at ændre sin farvecirkel til en farvestjerne (eller farvesfære i den tredimensionelle version), der blandt andet indføjer kontrasterne sort og hvid, men som dog ikke har nydt helt den samme berømmelse som cirklen. Itten arbejder generelt med syv kontrastpar[17], der forsøges indfanget i farvestjernen, men hovedsagen er ikke de forskellige perspektiver på farveværdierne, men på det faktum, at farverne indeholder så mange muligheder og relationer for os, og at disse og farvernes værdier nemmest forstås gennem deres spændinger – deres kontraster.

[16] Itten arbejdede nogen tid sammen med Kandinsky ved Bauhaus-skolen i Tyskland.

[17] 1) Farvernes egen-kontrast, 2) konrasten mellem lys og mørke, 3) mellem kulde og varme, 4) komplementær-kontrasten, 5) simultan-kontrasten, 6) kvalitets-kontrasten og 7) kvantitets-kontrasten

Ovenstående skal således på ingen måde læses som udtømmende for farvernes virkning, men mere som en åbning mod mulighederne i farvernes komplekse univers.



Johannes Ittens farvecirkel

Johannes Ittens farvestjerne

Vi kan skelne mellem mere grundlæggende fysiske, kropslige og biologiske reaktionsmønstre, som virker umiddelbart i mødet med udtryk og de mere personlige, sociale og kulturelle mønstre, der først aktiveres efter reflektion, som dog også kan virke mere eller mindre umiddelbart afhængig af deres placering på ryggrad. Vi kan i princippet firdele oplevelsesprocessens reaktionsmønstre, hvor der dog igen ikke er tale om en direkte hierakisk inddeling men en samtidighed og samvirken i, hvad vi kunne anskue som et reaktionsmønstrenes netværk. Først har vi den umiddelbare fylogenetisk orienterede reaktion, som har aner tilbage til de første mennesker på jorden. Vi kan tale om en tildels umiddelbar narrativ reaktion, hvor det er opfattelser, tendenser og præferencer, der er dybt indgroet på ryggraden af os, der styrer reaktionerne. Der kan her være tale om både personlige, kulturelle og sociale mønstre. Den tredje del af netværket kunne vi kalde en reflekteret visuel reaktion, hvor de umiddelbare fylogenetisk orienterede reaktionsmønstrene sættes i tid og rum. Det er f.eks. her, hvor filmoplevelser reduceres til hvad de er, altså blot filmoplevelser, hvor det ikke er nødvendigt at løbe skrigende ud af biografen eller stuen bare fordi, der kommer en slimet mand med en økse op af en mudret pøl. Slutteligt har vi de reflekterede narrative reaktionsmønstre, hvor vi taler om mere forsinkede reaktioner, som giver mulighed for større abstraktionsniveauer og mere komplekse perspektiveringer. Det er her, hvor vi blandt andet forsøger at forstå moderne kunst.

Det er så hovedsageligt i de umiddelbart visuelle og narrative reaktionsmønstre, at vi møder perceptionens taktilitet. Det er her, hvor blandt andet farverne griber ud i rummet og rører ved os ligesåvel som vi lader synet kærtegne dem over afstand. Vi er her i vores egen krops vold, hvor vi styres af indgroede og medfødte reaktionsmønstre. Vi har ingen umiddelbar eller i hvert fald ingen bevidst kontrol med vores reaktioner og det er i den forstand, hvor vi kan tale om at tingene rører ved os eller at vi rører ved dem. Vi bliver skubbet, slået og kærtegnet umiddelbart og direkte af vores indtryk – vi bliver rørt ved, formet og såret - ligesom vores perception virker som en umiddelbar fysisk kontakt med tingene – vi føler deres fylde, vægt og konturer. Det er ligeledes tildels de samme reaktionsmønstre, der gør sig gældende for vores hørelse og smagssanser, hvor vi altså også kan

tale om at blive rørt ved og om at sanserne rører ved tingene over afstand - deraf sansernes generaliserede taktilitet.

Hvis vi fører tolkningen af perceptionens generaliserede taktilitet op på et mere abstrakt niveau, kan vi samtidig også her tale om en art berøring på de mere forsinkede reaktionsmønstre. Vi kan tale om, at et billede virkelig rører ved os, selvom vi er udover de direkte fysiske og biologiske reaktioner, som f.eks. farverne kan indgyde i os. Ligeledes taler vi om at blive rørt af en fortælling, som vi kan finde både i de visuelle og de mere direkte narrative medier. Selv efter selve oplevelsen kan vi føle, at et udtryk bliver hos os, som en direkte fysisk følelse – følelsen af være næsten svævende efter at have set f.eks. Crouching Tiger Hidden Dragon, virker som en direkte berøring. Lang tid efter filmen er slut, føler man stadigvæk, at man er indsvøbt i filmens muligheds-univers, så man selv kan løbe på blade, vand og vægge eller slå smut henover byens tage.

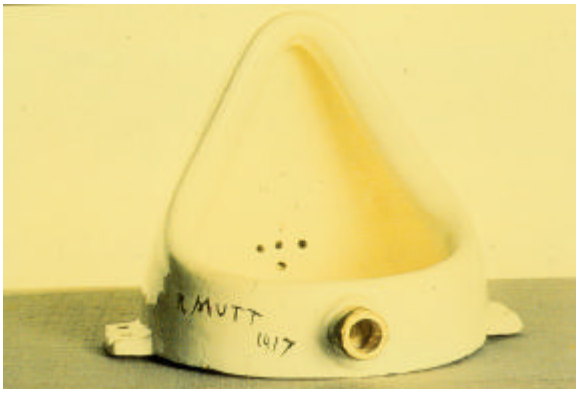
Scene fra Crouching Tiger Hidden Dragon fra 2000.

Vender vi tilbage til Kesslers hund med de ovenstående betragtninger in mente, er det første vi lægger mærke til den mest dominerende farve – turkis – som er en blanding af blå og grøn, dog i dette tilfælde med mest vægt mod det blå. Den blå farve virker indsugende, hvilket står i umiddelbar kontrast til linierne fra hundens øjne, der modsat bevæger sig ud mod betragteren, hvilket leder tankerne tilbage på perceptionens aspekter. Billedet er spillet mellem både at ville række ud efter gennem hundens blik, mens den blå farve opfordrer os til at lade os suge ind i billedet eller rettere ind i hunden. Vi skal se billedet, men vi skal også træde ind i hunden og se med dens blik. Valget af den blå farve og øjnenes kompositoriske effekt – som vi kommer mere ind på i afsnittet om komposition – bekræfter altså vores tidligere tolkning af billedet.

Det næste, der fanger blikket i billedet, er det grønne æble på hundens hovede. Her har vi for det første en kædning til hundens farve, der også havde det grønne som del i sig, og vi får således rent farvemæssigt også koblet et bånd mellem hunden og æblet. Det grønne er harmonien og stabiliteten, som er udtryk for forholdet mellem os som beskuer i rollen som seende og set. Det er i æblet, der kan opfattes som billedets *punctum*, at vi finder kimen til billedets intentioner og dets æstetik. Æblet på hovedet er hundens kommentar til det cirkus, som kunsten til tider fremstår som. Vi møder det kunstneriske billede med en forventning om at blive underholdt, mens Kesslers hund med sit blik også lader os vide, at underholdningen og budskabet ikke kun skal komme fra billedet men også fra os selv. Hunden kigger på os og siger: *'ja, jeg har æble på hovedet. Ja, jeg skal nok optræde for dig'* samtidig med, at den spørger os: *'hvorfor har du ikke et æble på hovedet. Hvorfor tager du ikke del i det kunstneriske cirkus'*. Vi skal senere vende tilbage til den her del af tolkningen af billedet, men først bevæger vi os videre ind i analysen af billedets farver. Det grønne repræsenterer nemlig også håbet eller mulighederne. Der ligger et umiddelbart løfte i det grønnes gentagelse i æblet på hovedet og hundens krop. Et løfte om en eventuel kobling eller samling af hovedet og kroppen.

I baggrunden af billedet har vi to store flader adskilt af et skakternet bånd. Den øverste halvdel er farvet en brækket hvid, der fremstår nærmest marmoragtig eller luftig, mens den nederste del er farvet brun, som leder tankerne hen mod jord eller med lidt god vilje ekskrementer. Den øverste halvdel er det forfinede marmor, det er klassiske græske og romerske statuer, det er store højtidelige balsale og mondæne kirkegulve – altsammen

elementer der leder tankerne hen mod det ophøjede og det guddommelige – samtidig med at det leder tankerne mod det luftige, det rene, mod potentialet (i tankerne). Den nederste halvdel er det jordnære og det verdslige samt måske endda den menneskelige afføring – elementer der leder tankerne mod bagsiderne af og realiteterne ved det virkelige eller måske nærmere det menneskelige. Nederste halvdel repræsenterer således også det kropslige og fysiske. Mellem disse to yderligheder er det skakternede bånd, der repræsenterer spillet og spændingen samtidig med at farverne netop illustrerer to yderligheder – sort og hvid. Baggrunden i sig selv er således også en kommentar til det kunstneriske, der netop kan anskues som et spil på flere niveauer. Det er spillet mellem det ophøjede, forfinede, det selvhøjtidelige og det mere jordnære, det faktiske, det verdslige og til tider lortet. Der er spillet mellem tankerne og handlingerne, mellem ånden og kroppen. Kunstens udtryk er hele tiden i det spændingspunkt, hvor det enten kan sige noget forfinet, pege mod stjernerne, mod det guddommelige, mod kosmos, mod tankernes frie spil, eller det kan pege mod det menneskelige, det jordnære, det kaotiske, og mod den fysiske og kropslige virkelighed. Det er splittelsen mellem enhederne og mangfoldighederne, og det er splittelsen mellem lokalitet og globalitet. Den store kunst mestrer at samle og forbinde de to muligheder, at lade det guddommelige møde det verdslige, at lade det kosmiske møde det kaotiske, at lade ånden møde kroppen, eller kort og godt at lade toilettet støbe i marmor. Og mødet skal netop være et spil eller en spænding, et skakternet bånd spredt ud for at lege med spændingen mellem tanke og oplevelsen, mellem ekspression og impression, samt mellem kosmos og kaos, hvilket måske netop er det grønnes løfte; at vi skal forstå spændingerne i oplevelsen både som observerende og som udøvende i det kunstneriske. Men båndet er også vores eget blik, der vores evne og tendens mod at vælge og vrage mellem det smukke og det grimme, mellem hvad vi finder æstetisk og hvad vi finder uæstetisk. Det er spillet mellem vores umiddelbare fysiske og kropslige oplevelse af det perciperede og den mere refleksive og meditative verden, som værker evner at evokere i os. Det skakternet bånd er os som beskuer, der i konfrontationen med billedet kastes ud i en delvis tvungen smagsdom: kan vi lide det eller kan vi ikke, er det lort eller marmor. Og det er os som beskuer i oplevelsesøjeblikket splittet mellem den sanselige og tænksomme erkendelse af indtrykket. Det er os i splittelsen mellem at søge sikkerhed i billedets lokalitet og at lade os rive med af billedet, med dets blik mod globaliteten. Billedet provokerer os således i første instans, da vi placeres i det sort-hvide. Vi er fjernet fra det nuancerede blik, hvor vi oplever både positive og negative aspekter ved det samme udtryk. Hunden griner indvendigt af os, fordi den mener, at vi absolut vil tage stilling i stedet for at lade os rive med af billedet og tage del i dets skue. Mens billedet i anden instans accepterer og kommenterer vores ambivalens i mødet med udtrykket gennem sin kommentar til det chiastiske eller blandede legeme, der altid allerede er både krop og ånd. Billedet er håbet om realisationen om ambivalencen og mangfoldigheden i oplevelsen.



Marcel Duchamps ready-made illustrerer tydligt spillet mellem marmoren og afføringen. Et pissoir placeres på et kunstmuseum med påskriften R. Mutt (læs armored), og vi har kunstens spændinger konkretiseret. [Fontænen, 1917]

Den ovenstående tolkning af farverne kan selvfølgelig virke en smule ekstrem eller søgt, men som vi allerede har set, så stemmer dette overens med vores første tilgang til billedet, og vi vil i det følgende ydermere få underbygget disse betragtninger. Vi lader billedet tale for sig selv i første instans, men bygger også hele tiden på med egne associationsrækker. Vi lader billedet tale for sig selv og vi lader billedet tale med os og ikke mindst gennem os med vores socialitet og med vores kultur. Fra det enkelte billedes æstetik skal vi søge mod

æstetikkens generelle fænomenologi. Vi skal eftersøge hvor æstetikken opstår, hvad den gør ved os, og hvor den kommer fra og sidste men bestemt ikke mindst, hvor den peger hen.

> Det er fejlagtigt at tro, at man har overvundet alle de vanskeligheder, som ligger i farverne med denne systematiske farveorden og de anviste kontrastmuligheder. Det skal siges, at farveverdenen rummer mangedimensionelle muligheder, som i deres rigdom kun kan forklares delvis i elementære ordener. Hver enkelt farve er et verdensrum for sig. [Itten 1977, s. 71]

Farvernes mangfoldighed og formernes kamp. [Franz Marc: Kæmpende former, 1914]

Itten, der står bag diverse forsøg på at systematisere farvernes betydning og værdi, åbner også for projektets umulighed eller uendelighed. De enkelte farver er hele univers i sig selv, de er mangfoldige netværk af relationer, resonanser og kontraster, men også vores oplevelse af dem giver blot endnu mere kompleksitet til deres værdier. Itten pointerede, at vi ikke kan systematisere farvernes værdier i rigide systemer. Vi er derfor nødt til at søge til farverne selv i deres fremtoning og til selve oplevelsen af farverne i de enkelte situ-ationer, da det først er i mødet med farverne, at vi får indsigt i deres egentlige fænomenologi. Det er gennem mangfoldighederne, at vi skal udlede og finde enhederne – dog uden at glemme det kaotiske ophav. Allerede af ovenstående tolkning har vi bevæget os nærmere forståelsen af den betydning, som farverne både enkeltvis og tilsammen kan have, men det vi nok har set mest er, at uden form og ikke mindst uden hensynstagen til den komposition, som de indgår i, kan vi ikke begriber farvernes betydning enkeltstående eller i forhold til udtrykkets samlede betydning, uden at det bliver en smule stiliseret eller opstillet. Vi skal derfor i det følgende bevæger os nærmere ind på betydningen af billedets linier, former og dets komposition, både i sig selv og set i forhold til, hvad vi allerede har kunne udlede af farverne i billedet.

Synlig og usynlig komposition

Vi skal i det følgende tale overordnet om betydningen af kompositoriske virkemidler i visuelle udtryk, hvor vi både skal se på de umiddelbart synlige linier i billedet, og hvad vi kunne kalde de usynlige linier. Efter den overordnede gemmengang skal vi igen vende tilbage til Kesslers turkise hund, men vi starter med at se kort på nogle af Kandinskys betragtninger på det kompositoriske og formmæssige.

Lige som vi har set det for farverne, kan vi også i forhold til form og komposition tale om forskellige lyde eller en bestemt tone, der er karakteristisk for en form eller en linie. Disse sensationer er oftest kropslige i deres udgangspunkt. Vi overfører i en vis forstand vores kropsunivers til det perciperede. Det perciperede rører ved vores kroppe, så vi føler firkantens skarpe kanter og cirklens bløde buer. Vi ikke bare ser dem, men fører dem gennem vores kropslige filter, der allerede har tolket på tingenes behagelighed, farepotentiale og skønhed. Evnen kan igen som tidligere spores tilbage til helt grundlæggende artsbaserede evner. På jagt gennem skov og krat er det vigtigt hurtigt at kunne skelne mellem det farbare og de skarpe sten, hvilket således kan ses affødt i vores umiddelbare reaktion på former. Samtidig virker perceptionens taktalitet også den anden vej. Vi låner også os selv til objektet eller formen og føler således formen indefra, som var det vores egen form. Vi føler vores muligheder og udstrækning både i konkrete og abstrakte henseender, som hvis vi var en cirkel, en trekant eller en

firkant, hvilket vi skal vende tilbage til. Først skal vi dog lige undersøge og behandle billedets to helt grundlæggende elementer; punktet og linien, som senere skal lede os videre til formen og fladen.

Kandinsky beskriver punktet som den mindste elementær form – som den mest koncise form. Punktet er udtryk for det statiske, det ubevægelige. Linien derimod opfattes som punktet tildelt bevægelse. Linien opstår så at sige når punktet bevæger sig over fladen. Hermed bliver linien punktets kontrast, da den repræsenterer bevægelsen og dynamik. Linien er spænding og energi tildelt til punktet, men den er også retning [Kandinsky PLP 1994, s. 550 og 572-573]. Men linier og punkter findes ikke kun i de konkrete elementer i billedet, men også som vi skal se senere i usynlig form, der fremkommer ved kompositoriske træk.

I forhold til linier skelner Kandinsky grundlæggende mellem tre former: den horisontale, den vertikale og den diagonale [Kandinsky PLP 1994, s. 573-575]. Den horisontale linie symboliserer og repræsenterer jorden, grunden eller fladen. Den er de mulige bevægelser i det verdslige, de mulige fysiske og kropslige bevægelser. Den vertikale linie derimod står som den horisontales ortogonal og symboliserer dermed bevægelse i højden, i det psykiske og det mentale. Den horisontale linie er kold, mens den vertikale er varm. Vi kan genfinde liniernes betydning i myten om Kain og Abel: Da Abel tænder sit ofringsbål farer røgen vertikalt mod himlen og mod højderne, mens røgen fra Kains bål slanger sig henad jorden. Abel er den tænksomme, den psykiske og mentalt orienterede af de to, mens Kain er den store stærke arbejdsmand med de fysiske og kropslige evner i højsædet. Abel bliver lukket ind i varmen hos Gud, mens Kain bliver forvist til det verdsliges kulde. Diagonalen træder ind som sammensmeltning af de to andre liniers effekter og værdier, så den repræsenterer elementer fra begge, hvor vægten styres af vinklen af diagonalens hælden mod henholdsvist det horisontale og det vertikale.

Linierne har figuren som potentiale, der igen er tæt forbundet med farverne, der er endda visse forhold mellem forskellige farver og former, som Kandisnky også forholder sig til. Her drages der paralleller mellem det gule og trekanten, hvor det gule, som vi allerede har set, repræsenterer bevægelse, handling og liv, hvilket vi også finder i formeffekten af trekanten, der fungerer både som henvisning til bevægelsen som en art pil, men som også peger mod livet både i form af guddomeligt eller åndeligt liv, der symboliseres af trekanten, der hviler med sin flade mod jorden og peger spidsen opad, og i form af det verdslige og forgængelige liv, der symboliseres af den omvendte trekant med spidsen mod jorden, hvilket umiddelbart opfattes som en yderst ustabil (forgængelig) form. Den stabile røde farve forbindes således umiddelbart med den også grundlæggende stabile form – firkanten – der har stabiliteten både i sine rette vinkler og lige sider samt i sine fire faste stabile flader. Firkanten er kassen, der både leder tankerne mod kisten og huset (hjemmet), der alle symboliserer former for stabilitet. Desuden drager Kandinsky parallellen mellem det blå og cirklen, der begge har det dragende, sugende og tænksomme i sit udtryk. Cirklen er hullet, hvor vi bliver suget ind i, og det er åbningen, som vi drages mod, samtidig er det tankernes cirkulære form repræsenteret, der også har hermeneutikkens spiral som iboende værdi. Cirklen er, som vi også så det for det blå, det psykiske og mentale gennem blandt andet sin repræsentation af hovedets form. Farvernes og formernes sammenhænge og paralleller kan tydligt ses illustreret i blandt andet en af Kandinskys egne værker – *Gul–rød–blå* – hvor den overvejende gule del af billedet indeholder figurer, som blandt andet leder tankerne mod fyrtårnet med dets udfarende lyskegle. Bag 'fyrtårnet' anes former, der kunne repræsentere et menneskeligt hoved, hvorfra der stråler linier mod noget rundt og solagtigt, altså mod det guddommelige eller overjordiske, hvor vi således finder både det handlende menneskelige, men samtidig også dets kobling til livet og ikke mindst det guddommelige liv. Det gule område opnår trekantseffekten gennem 'hovedet's næseryg samt via 'fyrtårnet's lyskegle. Det gule og trekantede område er bevægelsen, som vi allerede har set, hvilket underbygges og kommenteres af de mange udfarende streger, der udgår fra området. Den midterste del af billedet udgøres af blandt andet en rød figur, der både kunne lede tankerne mod et kryds, plus

eller kors. Det samler sig altså også her i stabiliteten med firkanten, der virker som byggesten i figuren, der kan ses som fire adskilte røde kasser. Figuren har både stabiliteten i sin røde farve men også i sine formmæssige symbolværdier: plusset er matematikkens stringente stabilitet, mens korset er døden og kistens endelige stabilitet. Slutteligt finder vi også den blå cirkel i billedet, der ligesom de andre to former og farveområder er omgivet af underbyggende og kommenterende former og linier. Den sorte spiralagtige linie, der bevæger sig fra lige under billedets midte mod den blå cirkel underbygger figuren og farvens sugende og dragende effekter, hvilket også genfindes i de to former, der nærmest suges fra slutningen af spiralformen mod den blå cirkels midte. De to former har samtidig også en vis øjeagtig karakter over sig og leder således tankerne mod øjnene, der forsvinder eller suges ind i den blå cirkel både symboliserende den blå farve og cirklens fysisk dragende effekt men også det reflekterende og mentale, der findes i den blå cirkels hofhandling (eller antihandling om man vil): meditationen. Itten arbejder også her videre med farve og form forhold, hvor han blandt andet kobler lilla med elipsen og orange med trapezen [Itten 1977, s. 75-76].

Et studium i forholdene mellem farve og form. [Wassily Kandinsky: Gul-rød-blå, 1925]

Kigger vi på den overordnede form – selve billedfladen – kan vi også her identificere forskellige værdier og potentialer. Kandinsky opdeler helt grundlæggende billedfladen i fire afdelinger, der udspringer af disses forhold til billedets centrum. Vi kan tale om, at noget er ovenfor, nedenfor, til venstre eller højre for centrum. Ovenfor er generaliseret ved lethed, luftighed, frigørelse og frihed gennem associationerne til hovedet, tanken og ånden, mens nedenfor overvejende opfattes som tæthed, tyngde, begrænsning og fastbundethed gennem relationerne kropsligt med fødderne, der står plantet solidt i mulden, gennem relationerne til kroppens fysiske begrænsninger i forhold til ånden, og dermed også til materien som tyngden og den verdslige fastbundethed. Til venstre for centrum arver ovenfors værdier blot i mindre styrke, mens højre tilsvarende afspejler det nedres resonans.

Overfører vi nogle af disse betragtninger til Kesslers billede af den turkise hund får vi endnu engang underbygget og styrket vores hidtidige tolkninger. Hundens hovede og æblet er placeret i øverste venstre del af billedet i det luftige og psykiske rum, der underbygger disse formers henvisninger til tankernes frihed og kunstens potentiale og mål, mens den brune farve i bunden af billedet får fasttømret sit relationsforhold til det jordnære, verdslige og menneskelige, ligesom hovedparten af hundens krop er placeret i det nedre samt den højre del af billedet, altså i det kropslige og fysiske af billedet. Hunden - som os – er sammensat af både det åndelige og det kropslige. Samtidig skaber hundens hovede og æblet en vertikal linie gennem billedet, hvilket igen understøtter det psykiske, mentale og åndelige, mens kroppen og den skakternede linie danner horisontale linier, hvilket manifesterer disses koblinger til det kropslige, fysiske og verdslige. Kesslers billede følger således meget nøje den mest grundlæggende kompositions regel; at billedet skal følge en indre nødvendighed, hvor både detalje og overordnet udtryk harmonerer eller kommenterer samme sag. Billedet antyder således sammensmeltningen af det lokale og det globale. Vi har indtil videre set, at både vores umiddelbare møde, farvernes værdier og det kompositionelle træk kan samles og underbygges i en fælles tolkning, hvor billedet

bliver både en kommentar til selve det at percipere kunsten og til perceptionens udgangspunkt: det chiastisk blandede legeme, der samler krop og ånd. Komposition er legen og spillet med farvernes, formernes og fladens muligheder og energier, hvor det er sammenhæng mellem det overordnede og detaljen, der kendetegner den gode komposition. Vi har her som grundlæggende princip i det kompositoriske en genlyd af Serres' grundlæggende credo, at alt er i alt på nær størrelsen og graden af skønhed. Kunstens kompositoriske mål er tæt koblet til denne læresætning, da målet bliver at tilstræbe efterligningen af virkelighedens netværk af mangfoldigheder, hvor alt er i alt, mens at der arbejdes mod større og højere grader af skønhed i både detalje og overordnet udtryk.

Skønheden – som vi oplever den gennem den menneskelige æstetik – afspejler og kommenterer virkelighedens opbygning, dens hemmeligheder, dens potentiale og muligheder, samt dens farer og længsler. Det er gennem æstetikken, at erkendelsen kommer tættest på vores verden, men det er en æstetik, som ikke kan sættes på formel. Vi kan selvfølgelig godt opstille forskellige rettesnore og systemer for nogle grundlæggende tendenser og relationer i forhold til f.eks. farve og form, som vi har set, men selve det kunstneriske, det æstetiske, selve koblingen og resonnansen af vores verden kan ikke systematiseres, da den som verden altid allerede er ved at blive født, da den altid er i udvikling, og da enhver kommentar og ethvert blik mod den er et skub og en tildeling af energi, der bevæger verdens endemoræniske værdier væk fra det kommenterede eller perciperede stadie. Det endemoræniske er konglomeratet af dens kommentarer og dens perspektiver, da det i princippet kun er vores egen opfattelser – både som individ og samfund – der styrer vores muligheder i en given tid, hvilket vi skal se nærmere på i næste kapitel. Det kunstneriske kommer fra verden til os som ny åbenbaring eller som et nyt syn. Det æstetiske udspringer af den tætte nedsunkethed og samhørighed med det virkelige, hvor vi forsøger at lade os selv genlyde med vores omgivelser.

> [...] I always decide in favor of feeling rather than calculation. [Kandinsky SA 1994, s. 218]

Kandinsky må således – ligesom vi så med Itten – trods sine utallige systemer og udregninger i sidste ende løsne op for sit projekt og indrømme at det kunstneriske, det æstetiske, udspringer i første instans af følelsen og intuitionen, der er domæner i kroppens univers, som igen formidler den mere direkte kontakt med det virkelige – den (mentalt) ubevidste og umiddelbare kontakt. Det er ved hovedspring ud i det virkeliges oprørte hav af mangfoldigheder, at vi skal finde det æstetiske. Det er gennem kroppen og verden, hvor vi ikke lader vores potentiale begrænse af vores egne opfattelser af vores potentiale, at vi finder og mærker virkelighedens netværk, hvor alt er i alt, hvor skønheden netop er i forskellighedernes resonans og harmoni – i relationerne. Hver gang et afsnit af netværket åbnes for os, oplever vi følelsen af æstetik, hver gang erkendelsen går udover vores faktisk tidslige fatteevne, kan vi tale om det egentlig kunstneriske.

Men som menneske er vi også selv en del af det virkelige – af det oprørte hav – hvilket vil sige, at det æstetiske også skal ses som en åbning mod aspekter af vores egen kropslige og åndelige kompleksitet. Blikket mod virkeligheden gennem det kunstneriske er således også et blik mod vores egen krops mangfoldighed og vores tankers tidslighed og mulighed. Vi søger os selv – ikke mindst kropsligt – i de udtryk, der træder os i møde, som vi allerede har set det gennem sansernes generaliserede taktilitet og det perciperedes generaliserede personificering. Kroppen er en af de vigtigste redskaber, når vi skal f.eks. begribe billedets to-dimensionelle gengivelse af virkeligheden. Kroppen kender så at sige verdens fysiognomi, og kan derfor træde i stedet for manglende elementer i billeder. Kroppen slutter de usynlige linier og giver tingene fylde eller måske nærmere krop. Det er gennem kroppen, at vi sammenstykker det manglende hovede i f.eks. Magrittes billede *The Son of Man* – hvor vi genfinder hundens æble - og ikke kun gennem det skjulte psykiske repræsenteret af hovedet. Æblet skjuler ansigtet og dermed også blikket, men bliver samtidig også selv blikfang. Kroppens intelligens

Hvad skjules for blikket og hvad skabes af blikket? [Magritte: The Son of Man, 1964]

udfylder de tomme pladser med erfaring fra verdens tid og rum. Perceptionen er vandt til at skabe helhed og sammenhæng i en kaotisk og mangfoldig verden. Helheden forstået som virkelighedens syntetisering er perceptionens og kroppens æstetik og erkendelsens redskab, men spørgsmålet er om denne helhed og syntetisering af virkelighedens mangfoldige dele også kan siges at være en del af det naturliges væsen eller om det blot er et aspekt ved vores æstetik. Findes de syntetiserede helheder også i det virkelige og mangfoldige, eller er det kun et nødvendigt filter, der udspringer af den menneskelige erkendelse. I naturen finder vi sammenhænge og gentagelser i form af mønstre og fraktaler. Vi finder her uendeligheden, som ikke umiddelbart er en del af det menneskeliges endelige og forgængelige eksistens. Sagens egentlige natur er nok nærmest, at både delene og helhederne er aspekter af det virkelige både i sig selv og for os. Delene møder vi i det synlige i det umiddelbart fænomenologiske som f.eks. i det enkelte æble, mens helhederne og de større sammenhæng i netværkene mere opleves i det umiddelbart usynlige gennem intuitionen og fornemmelsen. De større helheder og netværk skal dog alligevel opfattes som en del af det fænomenologiske, da det i første instans er gennem eller via delene og enhederne i deres lokalitet, at vi skuer ud mod det mangfoldige og globale. Det er i det enkelte æbles komplekse opbygning (lige fra atom til helt æble), i dets uendelige symbolske betydninger (fra paradisets have til egne oplevelser), i dets utallige varianter (fra Cox Orange til Pig Æbler), i dets modnings og forrådnelsesstadier osv. Det er gennem enhederne og delene, der er vores umiddelbare realitet, at vi således skimter og føler den syntetiserede helhed i det mangfoldige og uendeliges univers, som også bliver og er en del af vores egen virkelighed og realitet. Merleau-Ponty vil sikkert ikke tale om en sådan syntetisering, da han hovedsageligt beskæftiger sig med den umiddelbare perception, hvor der kun opleves helhed og fuldstændighed i fænomenernes fakticitet. Vi beskæftiger os dog også her med refleksionens forhold til den umiddelbare perception, hvor æstetikken træder ind og skaber den syntetiserende effekt, der har potentialet til at bringe refleksionen nærmere til kroppens umiddelbare perception, og det giver i denne sammenhæng god mening at beskæftige sig med syntetisering for at forstå vores væren i en verden af enheder, mangfoldigheder og det mangfoldige som sådan.

Vi genfinder også igen i baggrunden på Magrittes billede, som vi så det i Kesslers, det faste, endelige og verdslige i form af stenmuren overfor det luftige, kaotiske og åndelige repræsenteret af himlen, og de to yderligheder adskilt af det rullende, legende og spillende hav. Vi ser kunstens og æstetikkens spil som en afspejling af virkelighedens spil, som vi også finder den i Serres' virkelighedsbillede mellem enhed, mangfoldighed og det mangfoldige som sådan, her repræsenteret af sten, hav og himmel, hvilket er som revet ud af Serres' billedverden. Vi ser den faste viden, den verdslige viden og de hårde videnskabers stringens i de ordnede og stablede sten. Vi ser nordvestpassagen, æstetikkens mulighed og kunstnerens blik i havet. Og vi ser det mangfoldige og flygtige – det ur-fænomenologiske – skjult og alligevel til stede i den overskyede himmel. Den overskyede himmel er som et ekko af Serres' begreber om virkelighedens slør (*veiles*), hvor vi kun glimtvis kan ænse det endemoræniske og det transcendentalt objektive i dets evige udvikling som vores og verdens potentiale.

Samtidig er det også som en resonans af Merleau-Pontys opfattelse af spillet mellem det synlige og usynlige, hvor vi kan ane det umiddelbart usynlige gennem det synlige. Det usynlige ér en del af det synlige men i første instans kun som en aura ved det synliges kødlighed. Det synlige har del i det usynlige og det usynlige har del i det synlige, lige som enhederne har slægtskab i det mangfoldige som sådan og vice versa. Det er her den æstetiske erkendelse og den kunstneriske virke træder ind som formidleren og mellemleddet mellem yderlighederne. Æstetikken er mangfoldighedernes stemmer, der ligger som filter og translator mellem det endelige og det uendelige. Man kunne også sige, at æstetikken netop er det chiastiske og samtidige forhold mellem yderlighederne, der således ikke betegner de to fjerneste punkter men nærmere helhedens billede.

Uendeligheden og mangfoldigheden er et faktum og et aspekt ved oplevelsen af det visuelle (såvel som for andre sanselige oplevelser). Vi kan opstille formler og matricer, men sagen er, at dette kun giver os værktøjerne, mens det kunstneriske, det æstetiske og punctum umiddelbart virker til at pege mod eller nærmeste komme fra det mangfoldige og det kaotiske. Samme opfattelse kan vi genfinde hos Kandinsky i et af hans breve, der også lyder som et ekko af Laurens bestræbelser, som vi så dem i forrige kapitel:

> So the most important thing is to be able to shut oneself up *mentally* and fumigate one's mind, disinfect it. [Schöenberg & Kandinsky 1984, s. 61]

Den kreative proces forgår i billedet i spillet mellem de tre elementer (farve, form og fortælling) og spændingerne og relationerne mellem disse og endeligt sammenspillet mellem elementerne og det samlede udtryk, den overordnede form. Vi kan tale om effekten af objekternes farve, effekten af et objekts form, og effekten af objektet selv, dets motiv, dets fortælling, som er det sidste element vi skal bevæge os nærmere ind i.

Fortællingen

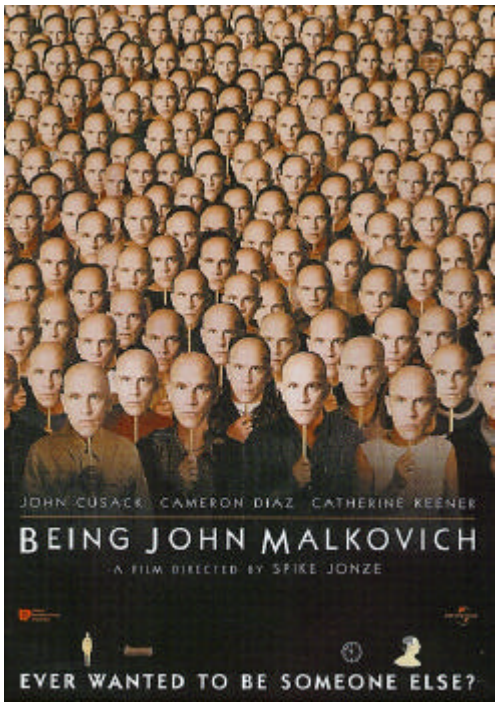
Vi indtager i det følgende et mere frit abstraktionsniveau, der er inspireret af Serres' tekster. Overgangen til dette udvidede abstraktionsniveau er indtaget både for argumentets skyld og for at afspejle fortællingens egen væsen. Vi antyder hermed en overgang fra de mere konkrete målbare reaktionsmønstre på farverne og formernes betydning til fortællingens mere abstrakte og dermed fortolkningsmæssigt relative univers. Der vil derfor også i det følgende blive arbejdet med et åbent og flersidet fortællingsbegreb, der skal virke med til at fremhæve afsnittets pointe. Kognitionsmæssigt afspejles overgangen her i bevægelsen videre fra det visuelle kortex mod det narrative kortex.

Fortællingsniveauet dækker både over de sociale og kulturelle fortællinger, som det visuelle kan indgå i, virke som kommentar til, ressonere med eller stå i kontrast til, men også over de personlige fortællinger – både simple enkelthandlinger og mere omfattende erfaringsforløb - der kan påvirke den perciperende i oplevelsesøjeblikket. Slutteligt dækker fortællingsniveauet også over de konkrete handlingsforløb, der kan findes i det visuelle; hunden har et æble på hovedet, hunden stirrer direkte på mig osv. Fortællingsniveauet i perceptionen kommer sædvanligvis en smule forsinket i forhold til de mere fysiske og kropslige reaktioner, som vi har beskæftiget os med i de foregående afsnit, da selve bearbejdningen af disse foregår længere fremme i hjernen. Visse fortællingsorienterede reaktioner kan dog være så indgroet, at de opstår lige så umiddelbart som reaktionsmønstrene, der er mere orienteret mod det visuelle kortex – f.eks. vil erfaringsbaserede fobier i visse tilfælde virke lige så hurtigt som de kropslige reaktionsmønstre, da også disse er koblet til menneskets umiddelbare forsvarssystem.

Fortællingsniveauet har flere forskellige funktioner, da det er her vores visuelle oplevelser bliver sat i tid og rum. Det er her, hvor vi finder et miljø og en forståelse for de umiddelbare reaktioner, som vi allerede har behandlet. I fortællingsniveauet placerer vi os selv i forhold til det perciperede, samtidig med at vi også placere det

perciperede i det kulturelle i forhold til andre fortællinger. Fortællingsniveauet er oplevelsens rum, hvor vi blandt andet kan forlade os selv og vores eget miljø for at blive opslugt i et nyt og anderledes oplevelsesrum, hvor der gælder andre regler både for os selv, andre og det mulige. I fortællingen kan vi frit træde ind i alle roller og situationer uden direkte konsekvenser. Vi kan træde ind på store slagmarker uden fare for at blive dræbt. Vi kan opleve forskellige dele af verden, uden at skulle rejse, og vi kan sågar rejse i tiden. I fortællingen er vi umiddelbart frigjort både fra fysiske belastninger men også fra de psykiske. Vi skal ikke frygte for samfundets reaktioner på vores forestillede handlinger i fortællingen eller for vores egne mentale reaktioner for den sags skyld – så som skam eller frygt – da det jo blot er i fortællingen, at det hele foregår.

Fortællingen giver os således en mulighed for at lege, hvilket vi lader afsnittet afspejle gennem Serres' eksperimenterende og 'legende' metode og det åbne fortællingsbegreb. Fortællingen åbner et nyt erfaringsunivers, hvor vi kan opleve, erkende og drage konklusioner uden risiko – en art virtuelt erfaringsunivers. Dette risikoløse erfaringsunivers har både sine forsider og bagsider. Det selvfølgelig er positivt at kunne opleve og erkende visse ting uden umiddelbar fare for sig selv, hverken mentalt eller kropsligt. Det åbner for en bredere erfaring, men erfaringerne draget i dette virtuelle erfaringsunivers er derfor også en smule svagere end normal erfaring fra det naturlige – erfaringen kan virke forloren – hvilket skyldes fortællingsniveauet, hvor oplevelserne bliver sat i relief. Ved oplevelsen af f.eks. actionfilmen eller gyserfilmen løber vi jo ikke skrigende ud fra biograferne, da det jo kun er en film. Men ligesom vi skelner mellem fantasier og ambitioner eller ønsker, hvor det ikke nødvendigvis er alle fantasier, vi har lyst til at leve ud i livet, men som vi hellere vil beholde som fantasier, som afløb for visse energier i vores psyke, således er der også visse erfaringer, vi gerne vil opleve i en forloren version, men som vi aldrig kunne drømme om at kaste os ud i vores naturlige og forgængelige liv. Dette ser vi specielt udtrykt i litteraturen, filmen og hele computerspilsdomænet, hvor vi udlever en masse fantasier, som kan give os nogle oplevelser, der nok kan virke fascinerende og opslugende i det virtuelle erfaringsunivers, men som vi bestemt ikke nærer ønsker om at skulle udsættes for i en naturlig verden. Samtidig giver fortællingen os også muligheden for at drage erfaringer, som slet ikke kan lade sig gøre i den naturlige verden i vores kropslige begrænsningsunivers – hvilket igen kan genfindes i computer-spillets univers som et af dets helt store forcer. Her i det virtuelle erfaringsunivers står det åbent for at omformulere eller deformere helt grundlæggende årsagssammenhænge, at skabe et nyt sæt naturlove, at redesigne vores egen fysiske muligheder eller opleve en verden befolket af fabeldyr, robotter eller måske af en hær af reproduktioner af os selv, som i filmen *Being John Malkovich* af Spike Jonze, hvor John Malkovich, der spiller sig selv, på et tidspunkt træder ind i en art ormehul, der leder til hans eget hovede og derved ender i en verden beboet kun af John Malchovich'er.



I fortællingen er alt muligt – selv en verden befolket af samme person [Being John Malkovich, 1999]

Fortællingen er en direkte forlængelse af vores kropslige verdenserfaringer, hvilket vil sige, at vi trods den umiddelbare frihed i muligheder oftest alligevel tager en stor del af os selv med ind i fortællingen. Helt grundlæggende elementer fra vores naturlige virkelighed er mere hårdføre og sværer at ignorere eller deformere i fortællingen. Her kan eksempelvis nævnes Merleau-Pontys grundlæggende opfattelse af mennesket som sociale

og kropslige, hvilket overført til den virtuelle erfaringsverden betyder, at vi oftest vælger at opleve fortællingerne i et univers, hvor vi – kendetegnet ved en udstrækning, individualitet og et perspektivisk syn – står i forhold til en verden udenfor og overfor os, som vi skal udføre og spejle vores handlinger i. Fortællingen spiller op til dansen i Alba, som Serres beskriver i *Genese*, hvor det netop er det nøgne, hvide og åbne kød, der træder ind i handlingens og erfaringernes dans. Vi er nøgne i mødet med fortælligen i den forstand, at vi ikke umiddelbart kan styre, hvor vores tankers associationer i sammenspil med billedets fortællingsniveau vil bringe os hen. Vi oplever og erfarer således umiddelbart igennem vores virtuelle handlinger i fortællingen.

Men udover det rent erfaringsmæssige ved fortællingsniveauet i det visuelle, så er der jo som sagt også hele placeringen af billedets udtryk og motiv i en fortællingsverden, relationerne og kommunikationerne med andre fortællinger og hele kulturaliseringen af vores umiddelbare oplevelser. Ethvert udtryk udløser et utal af umiddelbare reaktioner og oplevelsesenergier i os, men det åbner sig også for os med en fortælling, som vi kan træde ind i, samtidig med at det åbner os mod hele vores fortællingskultur, hvor vi kan søge relationer eller isomorfier, der kan hjælpe os nærmere mod billedets budskaber. Ligeledes åbner billledets fortællingsniveau os selv, da vi drages mod at agere med dets fortælling og dermed eventuelt kan gøre nye erfaringer eller møde ting i et nyt lys. Dette ser vi også afspejlet i Kesslers billede, hvor æblet på hundens hovede netop drager parallellen til fortællingernes begyndelse, til Adam og Eva i Paradisets Have og til hele skabelsesmyten. Æblet kobler billedet til den vestlige kulturs begyndelse. Billedet underbygger igen vores hidtidige tolkning, da det også i fortællingsniveauet fortsætter med at være en kommentar til selve oplevelsen af det visuelle – eller måske nærmere oplevelsen af det kunstneriske – eller igen med ekko fra Serres: alt er i alt på nær størrelsen og graden af skønhed, hvilket vil sige, at alt opleves i potentiel relation til alt andet, og alt har en mulig del i alt andet. Hunden kigger på os med æblet på hovedet og siger dermed, at vi også skal huske betydningen af fortællingsniveauet og kulturprægningen i oplevelsen af det kunstneriske og det sanselige generelt. Æblet peger mod tidernes begyndelse i Paradisets Have, men den peger også mod fortællingens begyndelse, som vi finder i skabelsesmyten og syndefaldsmyten, hvilket vi kort skal kigge nærmere på.

I Paradisets Have løber og danser Adam og Eva sorgløse rundt uden begreb om hverken tid eller rum. Her findes kun nu og her, begge er skabte som færdige og fuldstændige mennesker. Der findes ingen begyndelse i form af fødsel og der er ingen udsigt til døden. Men da Adam og Eva spiser af frugten (oftest gengivet som æble) fra Kundskabens Træ indføres tiden og rummet og dermed fortællingen. Æblet kommer til at virke som den første grundlæggelse. Da Adam og Eva har spist æblet opdager de deres egen nøgenhed, hvilket kan opfattes på flere forskellige måder. For det første indføres her selvbevidstheden. Pludselig ser Adam og Eva den anden i forhold til sig selv. De ser deres forskelle. De ser sig selv som subjektivitet og den anden som objekt, hvilket også åbner for synet på dem selv som objekt, og den anden som subjekt. Forskelligheden indføres og dermed også tiden, da der nu findes en tid før de vidste, at de var nøgne, og en tid hvor de ved, at de er nøgne. Æblet åbner således i første omgang for skellet mellem fortid og nutid, men fremtidsbegrebet følger også hurtigt efter, da dette netop bliver Guds straf for synden. Gud uddriver Adam og Eva fra Paradisets Have og giver dem fremtiden og døden med i bodsgave; med møje skal Adam skaffe sig føden alle sine dage fra markerne, der skal være befængt med tjørn og tidsel. Adam skal leve af markens planter og sidenhen selv forvises til markens jord. Adam får fremtiden som slid og slæb, der i sidste ende skal lede til døden. Eva tildeles ligeledes også fortælligen i den ifølge Aristoteles reneste form, da hun får tragedien som straf. Eva skal føde i smerte som resultat af sit begær til manden, der skal herske over hende. Eva bliver sat til at begære det, der kun vil beherske hende. Hun får tragediens grundpræmisser som sit liv – smerten, begæret og desillusionen.

Adam og Eva som slanger [Pedersen: Slangerne i Paradis, 2001]

Nøgenheden er sårbarheden og den er forgængeligheden. Mennesket ser sin nøgenhed eller rettere bliver nøgne. Det nøgne kød er her handlingens og erfaringens kød, det er Platons *chôra* – det bløde voks. Mennesket åbnes med deres nøgenhed mod verden og mod erfaringerne, hvilket føder fæno-menologien. Æblet fra Kundskabens Træ har netop givet mennesket evnen til at skelne mellem godt og ondt. Med nøgenheden er mennesket blevet åbnet mod verden, dens muligheder, dens bekymringer og begrænsninger. Mennesket tildeles evnen til at skelne og til at føle eller præges, om man vil, hvilket bliver udtryk for tildelingen af begæret til mennesket, som jo netop var følelsen, der overføres til mennesket via slangen, der driver mennesket til æblet i første omgang. Begæret, som mennesket tildeles, er også et narrativt begær[18], da det netop er rettet mod begyndelse, midte og slutning i form af Evas begær mod Adam, som skal lede til svangerskabet, altså fødslen. Slutningen tildeles i sin reneste form som forgænge-lighed og død, mens midten bliver livet, der skal kendetegnes ved møje og besvær, ved smerte og begær. Mennesket har fået evnen til at skelne og vurdere sammen med nøgenheden og skal således begære viden og forståelse, men dette vidensbegær vil aldrig blive udslukt, da mennesket endnu ikke har spist af Livets Træ, der ville give udødeligheden og dermed også den uendelige viden, hvilket ville have gjort mennesket til Gud. Mennesket bliver åbnet mod viden og mod verden, men udvises af Paradisets Have inden det kan nå at spise af Livets Træ, og således opstår det narrative begær, da vi hele tiden vil stræbe mod slutningen eller mod erkendelsen og forståelsen. Vi genfinder begæret i Biblen igen i blandt andet Jakobs Brev, som kan hjælpe os til at forstå dets betydning:

> Når man fristes, er det ens eget begær, der drager og lokker én; når så begæret har undfanget, sætter det synd i verden, og når synden er vokset op, føder den død. [Jak 1, 14-15]

Tzvetan Todorovs fortællingsmodel arbejder med fem faser: Først et hvilestadium A, så indføjelsen af et fremmedelement B, der så umuliggør A, hvilket gør, at der stræbes mod eliminering eller indkoorperering af B, som så til sidst resulterer i et nyt hvilestadium A eller A_1 (altså: A, B, -A, -B, A_1) [Branigan 1992, s. 4-5]. Hvis vi overfører dette til citatet fra *Jakobs Brev*, så er A – altså det første hvilestadie – mennesket uden begær. B repræsenteres af begæret og slangen, som indføjes i det stabile A, hvilket medfører, at mennesket må leve med sit begær – altså i synd – indtil begæret bliver enten elimineret eller indkoopereret. Da menneskets begær i bund og grund er begæret mod den endelige viden, kan begæret ikke elimineres eller stilles, hvilket medfører, at det eneste mulige A_1 bliver døden. Begæret er blot et faktum ved det menneskelige, som vi fik tildelt ved syndefaldet. Begæret er bestræbelsen på at forstå. Og mennesket bliver således – gennem dets første fortælling – et narrativt individ, der altid vil være splittet mellem begyndelsen, midten og slutningen. Fortællingen er livets form og det er den enkelte handlings væsen. Nøgenhedens mulighed for prægning føder begæret mod denne prægning, eller som Baudelaire så grotesk og rent har sagt det i *Parisisk Spleen*:

---

[18] Betegnelsen er lånt fra Peter Brooks' *Reading for the Plot – Design and intention in narrative* [Brooks 1992].

> Ja! Tiden hersker; den har atter overtaget sit rå enevælde. Og den driver mig afsted, som var jeg en okse, med sin tregrenede pig kæp. – 'Nå, fremad dosmer! Sved, slave! Lev, fordømte!' [Baudelaire 2000]

Tiden med sin tregrenede pig kæp er fortiden, nutiden og fremtiden. Mennesket er dosmer fordi det er endeligt – det vil aldrig forstå det uendelige og guddommelige. Mennesket er slave af sit begær og af verden, som blev tildelt i syndefaldet. Og dette er blot livets ansigt, så lev fordømte, konkluderer Baudelaire. Mennesket har begæret og fortællingen som realitet ved sit nøgne og forgængelige kød, og derfor må vi leve derefter, hvilket bringer os tilbage til både Serres' og Merleau-Pontys konklusioner, eller i hvert fald betragtninger, på sandhed eller viden; nemlig at den endelige viden, den endelige og altomfattende sandhed, altid kun vil kunne virke som en ledestjerne, men aldrig vil kunne opnås. Men projektets umulighed skal ikke lede til apati men blot til realiseringen af vores væsen, hvilket i sidste ende skal lede os til at acceptere vores begær og leve efter det. Vi skal stræbe mod den endelige indsigt, mod tilfredsstillelsen af vores begær, men vi skal gøre det med det in mente, at vi blot er dosmere, slaver og fordømte. Vi skal gøre det med det in mente, at al viden altid blot er et skridt på vejen og aldrig en endelig ankomst. Virkeligheden og verden er flygtig og i evig udvikling og mennesket er altid kun approksimerende i sin viden. Virkelighedens og sandhedens encyklopædi er således nærmere en *scalénopédie*[19], som Serres beskriver det, altså en bugtet og bevægelig strøm – et uendeligt åløb.

Men vigtigt her for forståelsen af fortællingen i billedet og for perceptionen generelt er også, hvad der gik forud for fortællingen, hvad der gik forud for syndefaldet – nemlig selve skabelsesmyten. Der findes et utal af skabelsesmyter rundt omkring i diverse religioner og livs- og eksistensfilosofier, men vi skal her koncentrere os om to af disse – fra henholdsvist Biblen og Ovids *Forvandlinger* – som kendetegner den vestlige kulturs opfattelse af sin egen begyndelse og skabelse.

> Gud sagde: 'Der skal være lys!' Og der blev lys. Gud så, at lyset var godt, og Gud skilte lyset fra mørket. Gud kaldte lyset dag, og mørket kaldte han nat. Så blev det aften, og det blev morgen, første dag. [1 mos, 1, 3-5]

I disse velkendte linier af skabelsesmyten fra Biblen starter vi uden hverken rum eller tid. Gud skaber ved udsigelse af de nye eksistenser og manifesterer dem ved sit syn og sin tilfredshed med dem. Den første dag og tiden opstår, da lyset skelnes fra mørket. Før var jorden tomhed og øde, men i lyset viser det sig, at det øde er vandene, altså nærmere en mangfoldighed, en sammenblandethed eller en flydende uformelighed. Resten af skabelsesmyten går med at skille og navngive, eller med andre ord så tildeles mangfoldigheden enhed. Det mørke urdybs uformelige kaos tæmmes med ordet, altså med klassificering og navngivelse – ud af mangfoldigheden formes enhederne, som således stadig har det mangfoldige i sit kød. Skabelsen sker med ordet og med fortællingen. Tingene opstår, fordi Gud giver dem liv ved at omtale dem, hvilket er det samme, der sker i perceptionen. Ved at percipere og erkende giver vi tingene fortælling – først i form af tid og rum – sidenhen giver vi tingene udstrækning i forhold til os selv som ekko af vores egen kropslighed – gennem farve og form – for til sidst at give tingene placering både i forhold til os selv fysisk men også mentalt i forhold til vores kultur og samfund. Vi bringer i perceptionen tingene ud af mangfoldigheden for sidenhen at bringe dem tilbage.

Samme udgangspunkt i kaos og mangfoldighed finder vi i Ovids skabelsesberetning fra værket *Forvandlinger* [Ovid 2001], der er baseret på den græske og romerske mytologi, og som er dybt indgroet i Serres' filosofi. I Ovids version er begyndelsen kendetegnet ved en verden, hvor alt i naturen er ét og ens overalt, som en blanding af alt imellem hinanden. Ovid betegner denne mangfoldighed eller kaos som en plump og uformelig

[19] Af *scalene*, der beskriver en vej, som er skæv, bugtet, kompliceret.

masse indeholdende – hulter til bulter – kimen til ting, der endnu ikke har taget form. I mangfoldigheden er således alt som kim eller potentiale. Det mangfoldige er mulighederne, det er formen før den bliver til, det er alt før det bliver til i formernes og fænomenologiens verden. Her i det mangfoldige er alt stadig ét, hvilket vil sige, at alt og alle kommer fra en uroprindelig sammenbundethed, som vi genkender i Serres' ontologiske grundlag i det mangfoldige som sådan. Tiden og rummet indfører enhederne og udskillelsen fra sammenbundetheden. Den første fortælling starter helhedens udskillelse i enheder, men den viser os også altings oprindelige sammenhæng – nemlig i det at være. Vi bevæger os således i erkendelsen og perceptionen hele tiden frem og tilbage imellem forskellige perspektiver på et overordnet og altfavnende netværk, hvor vi ser både enheder og mangfoldighed samt enkelte fænomener og helheder. Det er med fortællingen, at netværksontologien opstår. Det er her, hvor vi ser begyndelsen i det mangfoldige, midten i det fænomenologiske og slutningen i den enhedsmæssige objektificering, som Serres ville kalde den dræbende navngivning og klassification. Alt er i alt, siger Serres, og hentyder her til altings oprindelige udspring fra den mangfoldige ursuppe, hvor alt var ét. Størrelsen og graden af skønhed afhænger således af vores erkendelses tendenser mod det oplevede og rå fænomenologiske og vores distancering af tingene fra deres mangfoldige oprindelse gennem objektificeringen. Når vi fastlåser et fænomen med en lukket definition trækker vi det længere og længere fra dets faktiske flydende væren, mens vi nærmer både tingene og os selv til vores oprindelse gennem fokuseringen på den fænomenologiske og umiddelbare rå oplevelse.

Vi er i og af fortællinger som både tid og rum men altid set i lyset af mangfoldighedens netværk. Al perception har del i et netværk af fortællinger (store som små), hvilket vi også fandt udtrykt i Kesslers billede, hvor vi finder æblet fra Paradisets Have. I enhver perception spiser vi igen af Kundskabens Træ. Vi bliver nøgne og begærlige. Vi tiltrækkes af det sete, begærer dets iboende viden og kobling til den mangfoldige ursump. Vi præges af det i vores nøgne kød og finder dermed vores dynamik og liv. Perceptionen giver os kontakten til dele af vores oprindelige sammenbundethed med altet, hvilket er vores begærs endelige mål – nemlig at kunne omend ikke samles i et alt igen, så i hvert fald begribe mangfoldighedens helhed.

Fortællingen er uden tvivl en væsentlig del af vores erkendelse og vores æstetik, da den virker både som vores dynamik og som vores forståelsesramme, men vi kan også sige, at den er en del af det naturlige eller det virkelige. Vi har i det ovenstående set både Aristoteles' skrabede definition af fortællingen som begyndelse, midte og slutning og Todorovs lidt mere udvidede definition spejlet i det naturlige og i vores virkelighed. Man kunne sige, at hvis det naturlige eller virkelige ikke havde fortællingen i sig som energi, så ville der stadig ikke eksistere andet end den mangfoldige ursump, så ville det eksisterende kun være Leibniz' evigt faldende legemer, da fortællingen helt grundlæggende beskriver bevægelsen fra mangfoldighed til enheder og tilbage igen til mangfoldighed som i Todorovs model, hvor vi bevæger os fra et hvilestadie til et andet. Den første fortællings første ord er braget fra Big Bang, der stadig buldrer som et ekko i alle hjørner af universet, i alle aspekter af det virkelige. Fortællingen er sammenstødet mellem faldende legemer, som giver udviklingen, da den fornemmeste opgave er at tage en fasttømret og stabil opfattelse og tildele den en energi i form af et nyt syn, som så leder os videre mod en ny opfattelse. Begæret driver os igennem fortælling efter fortælling for at opnå mening. Det narrative begær er på denne måde et begær efter mening og struktur, men ikke nødvendigvis dermed efter slutning, da mening, struktur og sandhed ikke er punkter, men i selve den bevægelse og filosofi, som Serres tildeler skytsenglen Hermes. Slutningen er en kunstig konstellation, som ikke er egentlig del i den naturlige og virkelige fortælling, der i stedet er præget af dynamik og evolution. Vi higer efter viden, indsigt, erkendelse, os selv og struktur, men alle disse størrelser er uendelige, kaotiske og flydende, hvilket i sidste ende giver os virkelighedens væsen som den uendelige fortælling.

Videre mod erkendelsens æstetik

Målet for dette kapitel har været at forstå og beskrive perceptionen og dens fænomenologi samt at forstå og beskrive selve oplevelsen af perceptionen i håbet om bedre at kunne beskrive erkendelsen og æstetikken i forhold til selve perceptionsfænomenet og kunsten. I de ovenstående afsnit har vi forsøgt at behandle henholdsvis farve, form og fortælling som adskilte dele, men det har også været tydeligt, at dette har været en konstrueret opdeling. Elementerne finder kun deres betydning og endelig udtryk gennem hinanden. Således er der ikke nogen farve uden udstrækning gennem formen og ingen genstande uden en fortælling mindst i form af rum og tid. Udtrykket og dets værdi er netop overlapningerne, spændingerne og samtidigheden af de forskellige elementer. Kunstens mål, motiv og middel er den treenige harmoni imellem elementerne, men er samtidig også den treenige harmoni mellem menneske, natur og kultur. Ligesom med forholdet mellem farve, form og fortælling, så tilstræber kunsten også at udtrykke et ligeligt forhold mellem det menneskelige, det naturlige og det kulturelle. Kunsten skal spejle mennesket i naturen og i kulturen, altså i vores omgivende miljø, men også det kulturelle i det naturlige og vice versa. Det er gennem forståelsen af naturens og kulturens mangfoldighed, flygtighed og i sidste ende sammenbundethed, at vi genfinder og nærmer os forståelsen af os selv som biologisk kompleksiteter, blandede legemer af krop og ånd såvel som socialt og verdsligt betingede eksistenser. Det skakternede bånd i baggrunden af Kesslers billede er ikke kun adskillelsen mellem de to flader i billedet, men det er samtidig også et symbol på spillet mellem beskueren og motivet. Det er båndet, der binder os til billedet og billedet til os. Det er en understøttelse af hundens og vores blikkes møde, som er kunstens mål. Det er spillet mellem billedets indhold og intentioner og vores væren som subjektivitet, vores selverkendelse og vores verdensbillede. Det er erkendelsens og æstetikkens spændingsfelt, som er den ko-evolutionære bevægelses energi. Vi bliver mere og mere bevidste om os selv, vi forstår os selv bedre, vi bliver sociale og kulturelle i mødet med det kunstneriske, mens det kunstneriske får sit liv og sin realisering samt sit endelige indhold og eksistens gennem vores blik. Vi konstituerer og udvider hinanden i gensidig symbiose og dette er netop det værendes bevægelse, det ko-evolutionæres væsen, og det er mødet mellem erkendelsen og æstetikken.

Men billedet er også billede på det naturlige og det kulturelle, da det er gennem alt, at vi finder alt, og dermed også os selv. Det er i spejlingen og identifikationen, at vi lever og bevæger os, hvilket også affødes her i opgaven som princip gennem brugen af DeLillo og Kessler og som også vil komme til udtryk i næste kapitel, hvor vi lader netkunsten og erkendelsens æstetik som epistemologi og metode spejle sig i hinanden. Vores sanser er vores drivkraft i den nødvendige evolutionære bevægelse, hvor vi hele tiden stræber mod at udvikles, hvilket er det værendes første præmis – at gro og ændres – som vi også ser det i alle aspekter af naturen og kulturen. Det statiske, konservative og stationære er lig død. Vi, ligesom naturen og kulturen, er som hajen, der altid må svømme for at holde sig i live. Kunsten er blot én måde, hvormed vi forsøger at gribe og begribe det bevægelige i form af det endemoræniske og det levende i form af det mangfoldige og kaotiske.

Billedet er både en fysisk oplevelse, hvor vi bruger kroppen, hvor vi lader urfølelserne strømme og virke, hvor vi lader billedet røre os. Og billedet kan være en psykisk oplevelse, hvor vi ser os selv i lyset af et andet blik end vores eget, hvor vi kan udvikle os selv og overraskes over os selv. Billedet er en narrativ oplevelse, hvor vi lader os opsluge af billedets historie, hvor vi bliver aktanter i et fortællingsunivers, der kan være os både fjernt og nært – vedkommende eller ligegyldigt. Billedet kan være en rejse, hvor vi træder i en af billedets aktanters rolle, hvor vi gør erfaringer gennem andre kroppe og fænomener, hvor vi lærer om tingene og de andre. Det kunstneriske billede er forsøget på at optimere sansernes møde med det værende. Kunsten konfronterer, komprimerer og kommenterer, den virker som et menneskeligt filter, der går forud for vores egne kropslige og mentale filtre, hvilket gør, at vi her kan bevæge os hurtigere og yderligere. Gennem kunsten evner vi hele tiden at opnå nye

højder, da vi her momentant kan fastlåse dele af det mangfoldige for at kunne skimte dybere og videre imod det mangfoldige som sådan. Erkendelsens æstetik er en æstetik, hvis epistemologi tager udgangspunkt i denne opfattelse af forholdet mellem mennesket, naturen og kulturen, hvor det hele tiden er sammenbundetheden og netværket, der er i centrum. Erkendelsens æstetik som metode søger bevægelsens muligheder i det udtrykte, både i analysen og i udførelsen, ved altid at søge tilnærmelsen af at udtrykke eller at finde det sagte eller antydede i udtrykket, der ikke kan begribes i sin fylde. Erkendelsens æstetik som metode søger mod punctum, hvor kroppen og intuitionen ænser mere end forstanden umiddelbart kan fange. Epistemologien i erkendelsens æstetik er kærligheden til det værende og dets udvikling og forfald. Den er kærligheden til sit eget udtryks midlertidighed, som en isflage i det endemoræniske. *The heart has its reasons which reason knows nothing about*, sagde Pascal. Erkendelsens æstetik både som epistemologi og metode er en hyldest til denne viden eller logik, der kun er forbeholdt hjertet som symbol for kroppen, mens logikken og kategoriseringen må halse efter. Det er hyldesten til den erkendelse, som ikke umiddelbart skaber eller finder kanoniseret mening, men som først og fremmest søger skønhed i realiseringen af, at dette er den korteste og nemmeste vej mod bevægelsen, der igen leder mod den højere og dybere indsigt – mod udvikling. Først må vi søge skønheden i strukturerne, sidenhen kan forståelsen af denne skønhed følge. Kesslers billede er erkendelsens æstetik udtrykt og kommenteret, da den netop illustrerer udtrykket hvor alt er i alt. Både farve, form og fortælling peger mod samme emne, nemlig selve perceptionen og det kunstneriske virke, mens de forskellige dele virker både som underbyggelser og nuanceringer af hinanden. Det samlede udtryk bliver kun til i sammenspillet og spændingerne mellem delene, som kun får deres egenbetydning på grund af deres indbyrdes forhold. Alle elementer i billedet arbejder sammen om at sige mere end de kan hver for sig og endda mere end de kan tilsammen.

Fortællingen og narrativiteten i perceptionen åbner os mod mangfoldighederne, hvor den viser, at erkendelsen og æstetikken er tæt sammenkoblet. Æstetikken er bestræbelsen mod nydelse, den er vores begær, som netop er rettet mod sammensmeltningen med mangfoldigheden, mod forståelse generelt, som også er erkendelsens mål. Vi erkender ud fra vores delagtighed i det hele. Verden kommer til os gennem vores fælles eksistens som værende, gennem vores kød. Livets og evolutionens fortælling er den uendelige fortælling, da det her ikke er slutningen, der er det vigtigste, men selve fortællingens liv – dens midte. Fortællingens midte er dens liv i den forstand, at det er her udviklingen og evolutionen recidererder. Det er her, vi finder det prikkende og tirrende punctum, der peger mod fortællingens udspring af og forhold til det mangfoldige. Det er under og i selve fortællingen, at begæret vækkes og dynamikken skabes som den evige bevægelse mod et ikke-eksisterende endeligt mål – altså slutningen i form af den uendelige indsigt. Fortællingen er erkendelsens bevægelse mod sandheden og det er æstetikkens bevægelse mod skønheden, hvor sandheden findes i skønheden og skønheden i sandheden. Og det er netop i dette forhold, at vi finder kimen til erkendelsens æstetik, hvor alt er i alt, hvor alt kan lede til alt, hvor alt kommenterer alt. Det er her, at vi genkender netværket og det mangfoldige som sådan, som vores og verdens ontologi, hvor vi altid bølger frem og tilbage mellem forskellige både fysiske og psykiske perspektiver, mellem forskellige niveauer og placeringer i det overordnede netværk af enheder, mangfoldigheder og det mangfoldige som sådan, der aldrig kan begribes i sin helhed fordi det for det første er uendeligt og for det andet altid er i udvikling. Det er her, hvor chiasmen mellem det seende og sete fødes, såvel som chiasmen mellem menneske og verden, mellem æstetik og erkendelse. Uden sandhed er der ingen skønhed og uden skønhed er der ingen sandhed, da det skønneste, om man kan tale om noget sådant, peger mod alt samlet og forstået i alt, og det sandeste netop er skønheden ved det mangfoldige i sin helhed og evige udvikling.

Kroppen er åbningen mod verden og erfaringen, som vi så det i foregående kapitel. Den er første nøgle til det æstetiske, da den henviser til vores vigtigste objekt for vores forståelses begær – vores liv og eksistens, vores

væren i verden, vores død, smerte og forgængelighed. Æstetikkens sprog er metaforen, hvor koblingen mellem to elementer starter en dirren som ekko af det mangfoldiges tumult. Jo længere metaforen lader åbningen mod det mangfoldige stå åben, desto mere æstetisk opleves udtrykket, og desto bedre bliver erkendelsen og forståelsen af elementerne. Erkendelsens æstetik er et forsøg på at viderfører den æstetik, der også kan læses ud af Serres' læsning af Balzacs *Det ukendte Mesterværk*, som den forekommer i *Genese*. Værket omhandler tre generationer af malere – den unge Poussin, den midaldrende Porbus og den gamle maler Frenhofer. Frenhofer maler et maleri, som han selv omtaler som det fuldendte maleri, og som han nægter at vise til de andre. I sidste ende får de to yngre malere dog alligevel tiltusket sig en fremvisning af billedet blandt andet ved 'ofringen' af Poussins underskønne elskerinde Gillette. Billedet forstiller ifølge Frenhofer dennes egen tidligere elskerinde, som han omtaler som den skønne intrigemagerske[20], men de to andre malere kan ikke forstå billedet, da det eneste de kan se er et kaos og virvar af farver og linier. Det eneste genkendelige de kan finde er en lille fod, der stikker frem i det ene hjørne. Porbus og Poussin konkludere, at Frenhofer må være blevet sindsyg på sine gamle dage, men Serres' læsning åbner for en anden tolkning af billedet. I forsøg på at tildele billedet alle de nuancer, konnotationer og følgende associationer modellen vækker i maleren er motivet forsvundet i sin egen mangfoldighed af perspektiver. Frenhofer har i den tiårs periode, som det har taget at male billedet, forsøgt at male et punkt i virkelighedens netværk, samt alle de oplevede relationer mellem punktet og hele netværket, hvilket har medført, at billedet fremstår som et kaos af farver og linier. Det eneste der træder frem som genkendeligt motiv er foden, der må ses som enheden i det mangfoldige. Den er vores blik ind i det værendes kaos. De to andre malere ser foden som det skønneste i billedet, men bliver overvældet og dårlige ved det omgivende kaos af farver og linier. De fokuserer kun på foden og ser ikke, at foden netop også har del i det mangfoldige og kaotiske – i larmen. Foden repræsenterer mennesket, der søger sin enhed i det mangfoldige uden at se, at de også selv er en del af (ja faktisk står med foden plantet i) det kaotiske, det naturlige og det værende. Foden er et ekko af Merleau-Pontys tanke om mennekset, der altid allerede er i verden og dermed via Serres er af det mangfoldige. Erkendelsens æstetik både som metode og epistemologi er dette komplekse menneskes og denne kaotiske naturs samt denne mangfoldige kulturs æstetik, som vi i det følgende skal se realiseret i analysen af netkunsten.

[20] Udtrykket den skønne intrigemagerske adopteres direkte af Serres i *Genese* og kommer til at indgå som et fast begreb på side med baggrundsstøjen og tumulten som udtryk for det mangfoldige som sådan.

Netkunstens verden

Vi har i de to foregående kapitler henholdsvis beskæftiget os med mennesket og perceptionen, og skal nu vende blikket udad mod det, der så træder frem for den menneskelige perception. Her skal vi snakke både konkret og generelt, således at vi lader mødet med konkrete netkunstværker blive udgangspunkt for en generel diskussion af netkunstens elementer og fremtrædelsesformer. Vi kommer ikke til at gå til bunds med analyser af de enkelte værker, men skal i stedet udnytte en bred vifte af værker for at tilnærme os en forståelse af netkunstens udtryksmuligheder. Vi skal se både på nettet generelt og netkunsten specifikt i forhold til muligheder og begrænsninger, samt i forhold til formodninger, forventninger, fordomme og faktiske realiteter. Vi skal diskutere visse nøglebegreber såsom hypertekst og -struktur, interaktivitet og multimedialitet[21] i forhold til netkunstens konkrete udtryk og den umiddelbare oplevelse af disse. Til sidst skal vi forsøge at spejle den poetik, de intentioner og de udtryk, som vi finder i gennemgangen af netkunsten, i vores hidtidige tanker om erkendelsens æstetik, i vores generelle verdensopfattelse og i paradokset mellem globalitet og lokalitet. Vi skal bruge erkendelsens æstetik som analyseredskab på netkunsten for at kunne diskutere verden og paradokset mellem globalitet og lokalitet som udtryk for processen med at finde ståsted i det mangfoldige, hvilket vi skal se er et yderst væsenlig og gennemgående tema for en kunstart, der er så ung som netkunsten, og et medie, der bryster sig af sin universalitet.

Som allerede nævnt flytter vi her i dette kapitel fokus til det, der træder frem for os som sansende mennesker – altså det perciperede – som vi læser med tankerne på diskussionerne og observationerne fra de to foregående kapitler, hvor vi henholdsvist forholdte os til det menneskelige – det perciperende – og til selve perceptionen. De to foregående kapitler gav en grundlæggende forståelse for måden, hvorpå vi møder verden og dens fænomener, og skal nu bevæge os ud i selve mødet. Først skal vi dog lige have en opsummering og præcisering af erkendelsens æstetik, som vi har kunnet se den træde frem på baggrund af de foregående kapitler, før vi kan begynde på selve analysen af netkunsten. Vi skal i det følgende tage udgangspunkt i erkendelsens æstetik som metode, men vi skal også samtidig bruge analysen til at fortsætte belysningen af begrebet og dets metode, hvilket vi skal se i det følgende, at er en af erkendelsens æstetiks indbyggede foranstaltninger, som skal sikre dens aktualitet og dens stadige dynamik.

Erkendelsens æstetik

Vi er nu nået til selve svaret på spørgsmålet, der altid må stilles igen og igen. Første kapitel udtrykte konstateringen, hvor vi slog fast, at *'vi* ser det', hvilket gør, at det menneskelige og kropslige altid må tænkes ind i erkendelsen og i analysen af det æstetiske. I andet kapitel stillede vi spørgsmålet; *'ser* vi det?', hvor vi undersøgte og beskrev nogle af de funktioner og paradokser, der spiller ind i selve perceptionsakten, såvel som erkendelsesakten, der gør, at vi altid må vende blikket tilbage mod tingene, da erkendelsen og æstetikken ligesom verden må opfattes som flydende og dynamiske fænomener. Det er nu tid til at svare; *'det* ser vi'. Det er netop i de tre variationer over denne lille sætning, at vi finder kimen til erkendelsens æstetik. Det er her, at vi ser, at enhver analyse af det æstetiske (såvel som af alt muligt andet) altid må tage sit udgangspunkt i den virkelighed, der er vores realitet. At vi er kropslige som mennesker. At selve mødet og perceptionen er vores første og sikreste møde med verden. At både det menneskelige, naturlige og kulturelle må opfattes som flydende

[21] Valget af begreberne er inspireret af tidligere arbejde med multimediers poetik i opgaverne *Multimedies Differentia* [MD 2000], *Multimediekommunikation – De generativt interaktive medier og samtalen* [MK 2000] og *Multimedies Dynamiske Poetik* [DP 2001], men er samtidig også et udtryk for generelle hovedbegreber i teorier omkring internettet som medie.

fænomener. Og at dermed følger, at både det menneskelige, naturlige og kulturelles begær er rettet mod bevægelsen.

Erkendelsens æstetik som begreb er samlingen af en flydende epistemologi, der indbefatter mennesket, naturen og kulturen i et sameksisterende, samkonstituerende og sammenflydende hele, hvor vi i princippet ikke kan sige noget om det ene uden også at sige noget om de andre to. Erkendelsens æstetik som begreb er realiseringen af, at på grund af den samlede flydende epistemologi så kan vi i princippet aldrig tale om erkendelse uden i en vis grad også at tale om æstetikken, ligesom vi heller ikke kan tale om æstetikken uden tilsvarende at må indrage erkendelsen i vores spekulationer. Sandheden ligger i skønheden og skønheden i sandheden, hvor sandheden må opfattes som et evigt og uendeligt skiftende og flydende – samt i realiteten ikke-eksisterende – fænomen, der er vores begærs mål, men som vi altid kun vil kunne jage approksimerende. Æstetikken er vores filtre og vores samlinger. Det er med æstetikken, at vi tilstræber approksimationen af det uendelige, det flydende og sammenflettede, som vi kun kan tilnærme os antydelsesvist gennem metaforik, generalisering, fysiognomiske krumspring og intuition. Erkendelsens æstetik er chiasmen mellem det flydende og mangfoldige menneske og den ligeledes flydende og mangfoldige verden. Den er perceptionens og erkendelsens værktøj. Spørgsmålet ligger i mødet – i selve perceptionsfænomenet – som er sammenstykket af første og tredje kapitels område, af os og verden, af jeg og det, hvor erkendelsens æstetik som perceptionens tro tjener således kan ses som chiasmen mellem menneske og verden, hvor vi finder både erkendelsen og æstetikken. Den er tankens og reflektionens måde at møde kroppens væren i verden og verdens væren i kroppen. Det er med erkendelsens æstetik, at vi accepterer, at vi er hjemme og sikre i verden gennem kroppen og distanceret gennem tanken. Erkendelsens æstetik slår således bro mellem den verdslige krop og den verdensfjerne tanke, hvor den accepterer begge dele som elementer i vores menneskelige virkelighedsforståelse. Det er i erkendelsens æstetik, at vi finder nøglen til paradokset mellem globalitet og lokalitet. Vi har verden umiddelbart givet som sikker og gennem nærhed ved kroppen, men vi distancerer os fra den gennem tankens og refleksionens systemer og kategorier, hvilket måske netop er hvad der gør os menneskelige. Erkendelsens æstetik er en human, realistisk og sociologisk æstetik, da den forstår mennesket i sin helhed som gjort af verdens kød, hvilket vil sige, at vi som verden er gjort af både det menneskelige, det naturlige og det kulturelle. Vi er individ, verden og samfund samtidig og aldrig kun den ene, den anden eller den tredje del, da disse netop er sammenflydende og samkonstituerende. Erkendelsens æstetik åbner for en verden, hvor splittelsen mellem globalitet og lokalitet *ikke* er et paradoks men i stedet en realitet ved vores verden gennem en sammensmeltning, hvor vi ikke finder apati i målenes uopnåelighed og fænomenernes mangfoldighed men i stedet liv og mening i bevægelsen og skabelsen.

Erkendelsens æstetik beskriver således også en analysemetode, hvor vi i analysen inddrager forståelsen for den flydende og treenige epistemologi, som vi – både som individ og fællesskab – og verden er gjort af. Som metode indeholder erkendelsens æstetik både en fase, hvor vi søger tilbage mod kroppens umiddelbare møde med verdens fænomener og forsøger at beskrive dem, som de træder frem for vores perception. Desuden indeholder erkendelsens æstetik en fase, hvor vi forsøger nøgternt at beskrive fænomenernes strukturer og elementer, som de forekommer i tingene i sig selv. Samt en fase, hvor vi lader de to første fasers erkendelser og æstetik spejles i vores generelle kulturs endemoræne. I erkendelsens æstetik som metode indarbejdes således både det menneskelige, det naturlige og det kulturelle aspekt som sidestillede og samtidige indgangsvinkler til det samme fænomen. Vi søger her lokaliteten og globaliteten i deres samtidighed. Vi skal se og forstå fænomenerne både som individer, da vi aldrig kan sige os fri fra vores personlige subjektivitet, vi skal forstå dem som del af en verden udenfor os selv, da fænomenerne altid har en realitet i sig selv såvel som for os, og vi skal forstå dem som elementer i vores samfund, da vi også altid må forstås som sociale og kulturelle.

Faserne i erkendelsens æstetik som metode skal dog ikke opfattes som en tretrins-raket, da der i princippet ikke er noget galt i at lade faserne flyde sammen eller arbejde på kryds og tværs. Hovedpointen er, at vi i analysen skal sikre os, at vi altid har alle tre elementer med, da alle tre elementer er en del af deres realitet for os. Vi skal analysere ud fra os selv som lokalitet og globalitet og ud fra fænomenerne i deres mangfoldighed og enhed, samt ud fra deres sammensmeltning, som den opleves i mødet. Der vil således heller ikke i det kommende være en sådan faseinddeling direkte udtrykt i de forskellige afsnit, men i stedet et forsøg på både at få beskrevet tingene, som de træder frem umiddelbart, måden de er opbygget og struktureret på, og den måde de kan forstås og beskrives i forhold til vores generelle kultur. Disse betragninger vil blive flettet sammen på kryds og på tværs, da de foruden at sige noget i sig selv, også vil være i stand til at sige noget om hinanden og hjælpe til at forstå hinanden.

Erkendelsens æstetik som metode er også en spejlingens metode, hvor vi ikke kun forsøger at sige noget om vores umiddelbare mål for observation, men også lader målet tale om midlerne til observationen. Erkendelsens æstetik som metode skal være en del af begærets bevægelse, da dette ligeledes er en realitet ved vores epistemologi. Vi skal altså ikke bare fokusere på vores mål, men også være lydhøre for, hvad vores mål har at sige om vores metode og dens epistemologi. Vi skal således til sidst i kapitlet vende analysen om, så vi indskriver oplevelserne fra netkunsten i vores forståelse af erkendelsens æstetik. Vores spørgsmål skal ikke kun besvares. Vi skal også svare ved at forstå spørgsmålet, og forstå hvem der spørger. Vi har her igen treenigheden i erkendelsens æstetik, som vi også så den for perceptionen, udtrykt i selve vores analytiske og spørgende blik. Der er ingen endelige definitioner eller endelige retningslinier for erkendelsens æstetik som metode, da vi har at gøre med et menneske, et blik og en verden, der altid er i udvikling. Metoden har som en hovedpræmis, at den altid er i udvikling, så den kan følge med virkelighedens overordnede flyden og omskiften. I analysen bruger vi et menneskesyn, et verdensbillede og en kulturopfattelse, der i essens er endemoræniske, men som søger bevægelsen. Vi skal både bruge menneske-, natur- og kulturaspektet ved vores væren i tilnærmelse til forståelsen af fænomenerne, men vi skal også lade dette menneske, denne natur og kultur spejle sig i fænomenet, da alt i princippet er i alt, hvilket vil sige, at der i det enkelte fænomen ligger en potentiel sandhed om verdens samlede epistemologi og ontologi. Således bliver erkendelsens æstetik også selv løbende korrigeret som metode, da den er direkte forbundet med mennesket, naturen og kulturen, der fungerer som dens grundlag. Gennem forståelsen af delen skal vi tilnærme os forståelsen af helheden og gennem forståelsen af helheden skal vi tilnærme os forståelsen af delene. Vi skal lade lokaliteten tale om globaliteten, og vi skal lade globaliteten tale om lokaliteten. Denne spejlingseffekt skal vi specielt se udfoldet i de sidste to afsnit om *global verden* og *den første grundlæggelse*, hvor vi på baggrund af de foregående diskussioner af netkunsten skal forsøge at forstå og beskrive forholdet mellem lokalitet og globalitet i forhold til både vores verdensanskuelse og erkendelsens æstetik som udtryk for den epistemologi og metode, der udspringer af denne verdensanskuelse.

Netkunst i Danmark

Det første, der slår een i udforskningen af netkunsten, er den enorme diversitet, som præger dens univers. Der er en utrolig forskelligartethed både i budskaber og udtryk, hvilket gør det næsten umuligt at tale om deciderede genrer eller grupperinger. Det virker umiddelbart umuligt at skulle tale om generelle kategorier og typer, da netkunsten nok mere end noget andet medie arbejder for at nedbryde alle tidligere inddelinger og deres begrænsninger, som vi skal se det i løbet af kapitlet. Netkunsten er fri og vild. Den vil alt og (tror) den kan alt, hvilket åbner for spørgsmålet, om vi står over for et universalmedie med uendelige muligheder eller måske nærmere en decideret medieopløsning. Undersøgelsen af netkunstens udtryk bliver hurtigt en vildfarelse, som også er et tilbagevendende emne for netkunsten selv. Internettets univers er uendeligt mangfoldigt og kaotisk, og derfor forsvinder informationen og intentionen ofte i rodet, hvilket også kommer til udtryk i flere forskellige værker, hvor formen nærmest tager over og bliver selve værkets udtryk. Der opstår her et problematisk forhold mellem struktur og indhold, som måske igen kan skrives tilbage til mediets universalitet.

Netkunsten er ligesom, og netop på grund af, dens udøvere levende, hvilket Douglas Rushkoff pointerer i en overordnet bemærkning om internettet i artiklen *Det lever!* fra antologien *Når nettet ændrer verden*:

> Internettet gør aldrig det, man *forventer* af det. Det har sin egen sjæl og sit eget liv. Og det skyldes, at vi også selv er levende. [Rushkoff 2001, s. 23]

Faren ved at beskæftige sig med netkunsten som udtryk ligger måske netop skjult her, da mediet med sine mangfoldige muligheder til tider kan bringe mennesket i baggrunden. Problemet ved dette ligger i, at det aldrig er mediet som sådan, der kan blive kilden til det kunstneriske. Det vil altid være menneskene bag værkerne og mediet, der skaber og fascinerer. Fokus i det følgende bliver sat på den lokale netkunst, altså den danske (og nordisk), hvor det fortrinsvis er danske udøvere men også visse udenlandske kunstneres bidrag, der kommer til udtryk. Afgrænsningen til de danske netkunstværker er foretaget både for selve afgrænsningens skyld, som skal styrke overblikket, men også for at sætte fokus på splittelsen mellem det lokale og det globale, som vi skal se er et væsentligt aspekt i selve netkunsten. Vi skal hovedsageligt se på værker fra nogle af de større og mere etablerede danske sites for netkunsten såsom *afsnitp.dk*, *artnode.dk*, *menneske.dk*, *poesi.dk* (laboratoriet), *ssshhhhh.dk* og det nordiske *n2art.nu*.[22]

Vi skal i det følgende lade et enkelte værk – *Kig forbi* fra afsnitp.dk – gå igen som en art ledetråd, der skal virke til at samle beskrivelserne og diskussionerne af de forskellige områder af netkunsten. Værket kommer overordnet til at indgå som startillustration til de kommende afsnit, men bliver også fulgt op på gennem kommentering og analyse. Inddragelsen af værket skal ikke opfattes helt på samme måde, som de to værker i de foregående kapitler, da der ikke her vil være tale om, at vi kan læse alle de forskellige elementer omkring netkunsten ud af dette enkelte værk. Værket skal i stedet illustrere den bevægelse, vi skal foretage gennem netkunstens univers. Værket bliver et billede på metodens bevægelse, hvor vi skridt for skridt skal lade oplevelserne i forbindelse med de forskellige værker og mediets traditionelle grundbegreber lede os frem til blikket ind i netkunsten som

[22] Alle de omtalte netkunstværker kan findes via opgavens hjemmeside på adressen www.hum.auc.dk/~lped97.

fænomen. Til slut skal vi åbne for behandlingen af forholdet mellem globalitet og lokalitet ud fra elementer i værket.

Kig forbi er udarbejdet af Frank Sebastian Hansen og Christian Yde Frostholm i 2000 og består af to overordnede elementer: en billedserie på 18 farvebilleder taget fra et lille område omkring et lille hus ved vandet, og en lille boks, hvor der løbende skiftes mellem en række forskellige sort/hvide billeder af enkeltpersoner, der kigger ind af et vindue. De 18 farvebilleder beskriver en bevægelse fra foden af en trappe op til huset for enden af trappen, hvor vi støder på nogle mennesker, der kigger ind af vinduerne på samme hus. Til sidst bevæger vi os igen væk fra huset og kigger henholdvis ud over det nærliggende vand og ned af trappen, for tilsidst at ende ved en statue ved toppen af trappen. Vi skal i det følgende forsøge at foretage en lignende bevægelse, hvor vi først skal se på nogle af de grundlæggende begreber og elementer, som generelt identificeres med nettet, og dermed også med netkunsten, for derefter at bevæge os videre op mod nogle mere overordnede kommentarer til netkunsten, som skal lede os til at tage et blik ind i selve netkunstens univers, for til sidst at forsøge at skue udover det omkringligende hav af muligheder og søge at beskrive nogle af netkunstens faste fundamenter symboliseret ved en statue, som så sidenhen skal ligge til grund for vores overordnede diskussion af en verden af lokalitet og globalitet. I starten af dette afsnit så vi det første billede fra *Kig forbi*, hvor vi fra foden af trappen, der fører op til huset, både kan ane vandet til venstre i billedet og statuen i øverste højre hjørne af billedet. Ligeledes står vi nu for foden af netkunstens univers og skuer mod trappen, der skal føre os gennem diverse grundbegreber i netkunsten op til selve huset, som udtryk for netkunsten som samlet udtryk. Lad os starte med begyndelsen af vores kig forbi netkunstens univers med en kort snak om mediets helt grundlæggende struktur.

Hypertekst og hyperstruktur

Vi står nu ved foden af trappen, der skal føre os op til huset. Og vi skal her gennem behandlingen af de første to begreber – hypertekst og hyperstruktur – begynde at skimte både huset og statuen i det fjerne som udtryk for selve netkunstens univers og dens fundament. Begrebet hypertekst blev efter sigende første gang brugt i 1965 af Ted Nelson i en forelæsning på Vassar College i forbindelse med sit PRIDE-system (Personalized Retrieval Indexing and Documentary Evolution-system). Nelson pointerede, at mennesker ofte tænker mere i hvirvler af tanker og i mindre associative fodnoter, som den traditionelle lineære tekst ikke evner at afspejle. Nelson foreslår derfor en ny form for tekst – hyperteksten – som skulle give et mere fleksibelt, generaliseret og ikke-lineært præsentationsværktøj til materialer om bestemte områder. Det græske ord *hyper* henviser til noget, der går udover noget andet, og virker således som et forstærkende forled, hvilket vil sige, at vi har at gøre med en ny art tekst, der går udover det normale tekstbegreb. Det, vi faktisk forbinder med begrebet hypertekst i dag, er enkeltord eller sætninger, der sammenkæder forskellige tekstykker med hinanden ved hjælp af indkodede links, hvilket i realiteten vil sige, at vi ved at klikke med musen på et såkaldt hyperlink bliver ført direkte til et relateret tekstområde. Effekten af denne 'nyopfindelse' virker måske ikke umiddelbart revolutionerende, da den simple tekst *'se også side 237'* i princippet har samme funktion. Hypertekst-fænomenet giver måske en smule optimeret hastighed, men er i princippet ellers ikke videre nyskabende. Hyperteksten er et forsøg på at afspejle den menneskelige tanke i det udtrykte værk, men spørgsmålet er, om der herved er vundet noget, da værkets rolle jo

også er at samle tankernes mangfoldighed ved at skabe et univers, som kan åbne for nye syn ud på os selv og verden. I det litterære værk f.eks. møder vi en i princippet færdig og ordnet verden, hvor så vores tankers mangfoldighed kan få frit spil. Man kunne sige, at igennem hypertekstualiteten, så flyttes tankernes frihed fra at finde inspiration i indholdet til i stedet at skulle arbejde med strukturen og formen.

Hypertekst kan hurtigt udvides til en mere generaliseret form, hvor det ikke kun er tekststykker, der kan virke som sammenkædningsled, men også billeder, grafikelementer og blot bestemte områder på skærmbilledet. Hermed opstår den overordnede hyperstruktur, der stadigvæk er den mest grundlæggende materialebasis, der kendetegner internettet. Hyperstrukturen medfører en ny linearitet, hvor vi ikke bare læser fra øverste venstre hjørne mod højre og nedefter, men hvor udtrykkene i stedet opbygges af forskellige delsider og -elementer, der således er forbundet på kryds og tværs gennem de sammenhængsled, der kodes ind i forskellige elementer. Hvis vi vender blikket mod oplevelsen, så kan vi i *Kig forbi* identificere to typer af disse hyperstrukturer, hvor den første ligger i selve farvebillederne, som vi kan bevæge os igennem ved at trykke på billederne, og den anden i nogle små sorte kasser ovenfor billedet, der hver især repræsenterer et enkelt af de 18 billeder. Værket har således i princippet to indkodede strukturer, hvor den ene leder os lineært gennem billeder fra det første til det sidste, og den anden i stedet lader os springe frit rundt mellem de 18 billeder. Men har hyperstrukturen her givet os noget nyt, eller noget vi kunne kalde specielt ved internettet, kunne man spørge sig selv. I realiteten er der ikke den store forskel på den struktur, som hypertekstualiteten her muliggør, og den som vi i princippet finder i enhver bog, hvor vi ligeledes kan følge den normalt intenderede tilgang til bogen, hvor vi læser fra den første side til den sidste, eller vi kan bladre lidt tilfældigt rundt i bogen. Svaret er i princippet, at hverken hyperteksten eller hyperstrukturen i sig selv er noget specielt revolutionerende. Hypertekstualiteten giver os vel mest af alt en hurtighed, som udspringer af den lille revolution, hvor vores navigation flyttes fra tastaturet til musen. Hyperstukturen giver os en hurtighed (og måske også en overfladiskhed), der gør det muligt for os at navigere rundt i internettets kaotiske og næsten uendelige univers med relativ lethed, samtidig med at den i en vis grad ligesom hyperteksten flytter en del af energien fra indholdet mod formen og strukturen.

Udsnit af landskabet fra *Landskaber omkring digtet Kompas* fra afsnitp.dk.

I netkunsten genfinder vi selvfølgelig også hyperteksten og hyperstrukturen i de fleste værker i mere eller mindre udstrækning, men vi finder også en del værker, der specifikt går ind og giver forskellige grader af direkte og indirekte kommentarer til den. I netkunstværket *Landskaber omkring digtet Kompas* af Morten Søndergaard, Christian Leifelt og Christian Yde Frostholm fra år 2000 ser vi en tydelig udfoldelse af hyperstrukturens muligheder (og farer). Værket er opbygget som et kaotisk landskab af små hypernodes i form af kasser, der enten leder os videre til nye landskaber af hypernodes eller som frembringer forskellige dele af værket i form af tekststykker fra digtet Kompas, essays af og om forfatteren Morten Søndergaard og om digtet, lydklip – blandt andet det samlede digt oplæst af Morten Søndergaard selv – copyright-fakta, billeder – blandt andet af cover fra digtet som cd-udgivelse – katalogtekst, bibliografi og meget mere. Vi bliver inviteret ind i et hypertekstuelt univers, hvor musen og hypertekstualitetens hurtighed nærmere lader os fare vild end finde overblik, men vildfarelsen bliver tildels en styrke ved værket, da vi lader os fortabe i

dets forskellige små kroge, men igen flyttes hovedparten af fokus væk fra selve digtets indhold over på netkunstværkets struktur. Vi bliver suget ind i værket og fortaber os i små bidder af digtet som både tekst og lyd, i billederne og i de små andre finurligheder som beboer landskabet, hvor vi måske nok kan have oplevelser med de små lokale dele af netværket, men hvor udtrykkets globalitet forsvinder som skoven for bare træer. Efter mødet med værket tænker man tilbage på enkeltdele men ikke så meget på en samlet oplevelse af værket. Indsugningen og fortabelsen finder vi understøttet i valget af de blå og grønne farver samt i den overordnede komposition, der gennem lag på lag og forsvindende tekstbidder i baggrunden motiverer os til at søge dybere ind i landskabet. Værket viser her en af de helt store forcer og farer ved internettet, hvor den tilfældige surfing og udsøgning både kan være en interessant og givtig oplevelse, men som også blot kan være en tidssluger. Vi ser paradokset mellem globalitet og lokalitet udtrykt. *Landskaber omkring digtet Kompas* starter med et lille billedudsnit af nogle skyformationer omkranset af en markering af de velkendte verdenshjørner i form af røde bogstaver, der foranlediger os til at tro, at vi er på vej til at bevæge os ind i et ordnet og overskueligt univers, men sky-formationerne antyder den faktiske sandhed om værket med deres kaotiske indre og flossede kanter, hvilket vi farveanalytisk også kan finde i de røde bogstaver, der står for den indre dynamik. Værket står således som et lysende udtryk for både internettet generelt og for netkunsten specifikt, hvor vi hele tiden forsøger at finde faste pejlemærker, men hvor det kaotiske og flossede kommer nærmere på at beskrive den faktiske struktur.

Hyperteksten og hyperstrukturen giver internettet hurtigheden og den problemfri overgang mellem mere eller mindre beslægtede elementer, og virker således som det mest grundlæggende fundament for både internettet og netkunsten. Fundamentet er mangfoldigt og kaotisk og således en spejling af både verden og brugeren som menneske. Eller sådan træder det i hvert fald umiddelbart frem for os, men realiteten er, at selv det hyperstrukturelle i sidste ende blot er struktur. Udtrykkets muligheder – lige meget hvor komplekse og kaotiske de må forekomme – er og bliver færdigt-programmerede og strukturerede før brugeren kommer ind i billedet. Det, der kunne identificeres som *hyper* ved de hyperstrukturelle netkunstværker, er måske nærmere den intenderede åbenhed, som strukturen i højere grad opfordrer til end den normale tekstualitet og værkslige strukturforståelse. Problemet er blot, at denne åbenhed igen henviser til strukturen og ikke til indholdet.

Ligesom alle andre kunstneriske værker i princippet kræver en beskuer for at blive realiseret som kunstværk, så er det måske endnu mere udtrykt ved netkunsten, at dens endelige udtryk først bliver realiseret af brugeren[23]. Der er således tale om en struktur, der direkte opfordrer brugeren til at tage del i realiseringen af værket, og det er således op til den enkelte bruger at skabe det udtryk denne lyster, hvor interaktionen her rent fysisk kommer til udtryk, mens beskuerens interaktion med f.eks. maleriet ikke manifesterer sig rent fysisk, men forbliver en psykisk instans i beskueren selv. Vi kan dog i de fleste tilfælde ikke reelt tale om, at brugeren direkte kan påvirke netkunstværkets indhold, da de mulige strukturer stadig er programmerede og strukturerede på forhånd af kunstneren. Hyperstrukturen inviterer brugeren indenfor og giver forskellige grader af frie tøjler i forhold til brugerens medvirken i realiseringen af en struktur, der styrer et indhold, som desværre må træde i baggrunden. Vi skal i det følgende afsnit se lidt nærmere netop på brugerens interaktionsmuligheder i netkunsten, så vi kan få fastlagt både disse muligheders fremtrædelsesform og faktiske realiteter på godt og ondt. Lad os bevæge os videre op af trappen og ind i interaktivitetens rum. Vi har beskrevet netkunstens struktur, hvor brugerens medvirken bliver opprioriteret, og skal nu se nærmere på de muligheder, der opstår for brugeren gennem denne struktur.

---

[23] Betegnelsen *beskueren* bruges i det følgende, når der tales generelt om kunst, men betegnelsen *brugeren* bruges, når der tales om netkunsten specifikt (blandt andet for at pointere brugerens direkte fysiske deltagelse i netkunstværkerne).

Interaktivitetens rum

Vi fortsætter videre ind i både værket *Kig forbi* og i netkunstens univers, hvor vi nu skal kigge nærmere på de traditionelle opfattelser og den faktiske oplevelse af begrebet interaktivitet. Vi starter bevægelsen op ad trappen, og flytter samtidig passende nok blikket over mod, hvad vi kunne kalde netkunstens generaliserede bevægelsesbegreb. Helt grundlæggende dækker interaktivitetsbegrebet over det forhold, at både værk og bruger deltager aktivt i selve værkets realisering, men der er flere forskellige måder, dette kan foregå på.

Den mest simple form for interaktivitet finder vi også i værket *Kig forbi*, hvor brugeren ved hjælp af museklik får værket til at udfolde sig; enten efter skabernes rækkefølge ved klik på billederne, eller efter brugerens egne ønsker ved hjælp af de små bokse over billedet. Der er her tale om en ren *navigativ interaktivitet*[24], hvor brugerens deltagelse er begrænset til de enkelte bevægelser rundt i værket. Den navigative interaktivitet kan ikke siges egenligt at adskille sig specielt fra andre medier, da dens funktionalitet i princippet kan sammenlignes med f.eks. at bladre i en bog eller at trykke *play*-knappen ind på en videoafspiller. Dog kan denne simple form medvirke til at give oplevelsen af en mere kompleks størrelse på grund af hyperstrukturens hurtighed og mulige kompleksitet, som det blandt andet var tilfældet med *Landskaber omkring digtet Kompas*. Den navigative interaktivitet giver en hurtighed, der kan afspejle tankernes frie associationsprocesser. Oplevelsen og den faktiske realisering stemmer dog ikke helt overens med intentionen, da den simple og effektive navigative interaktivitet ofte resulterer i en overfladiskhed, hvor brugeren blot klikker sig hurtigt og ubekymret gennem værket uden at bruge energi på at forstå værkets budskab. Udtrykkets realisering bliver en jagt efter linket, der kan føre een videre. Men vi kan også finde interaktionsmuligheder i netkunsten, der kan opfattes som mere sofistikeret.

Udsnit fra værket NetStrings. Øverst ses visualisatoren og nederst er selve lydværktøjet med dets mangefarvede knapper.

På ssshhhhh.dk, som hovedsageligt arbejder med lydkunst, finder vi f.eks. værket **NetStrings** af Tore Bahnson og William Louis Sørensen, hvor vi finder en interaktionsform af en mere *manipulativ* karakter; dog i begrænset og stiliseret form. Værket består af to hovedelementer: et relativt simpelt lydværktøj og en visualisator. Ved hjælp af diverse knapper kan brugeren forme og ændre på en lydcollage, mens visualisatoren gør hvad navnet siger, nemlig visualiserer lyden rent grafisk. Værket spænder en lydstreng gennem tid og afstande, som skaberne af værket selv udtrykker det. Når man kommer til værket, spiller den allerede en lyd, som er designet af den sidste bruger, der har været inde i værket. Man kan så selv ændre på lyden,

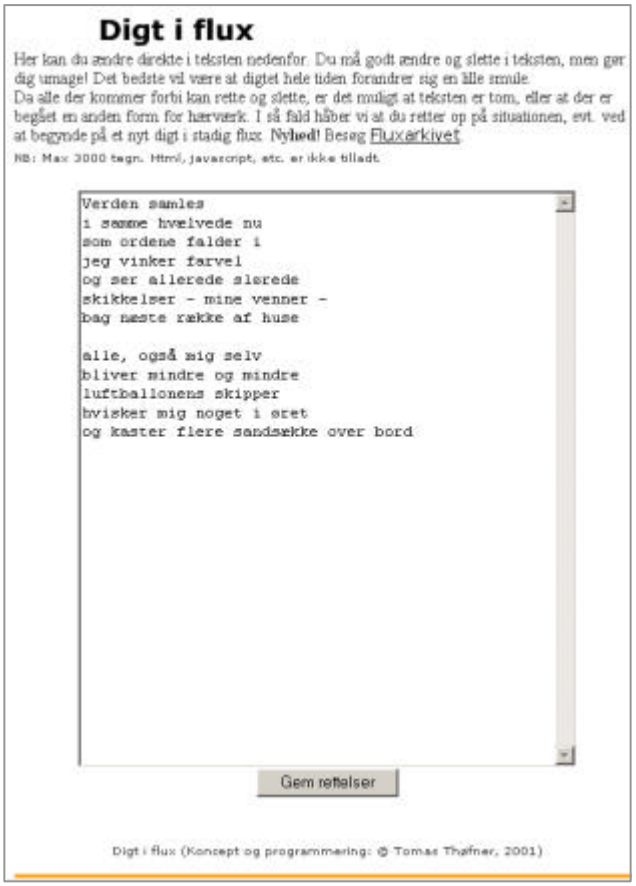
[24] Differentieringen mellem navigativ, manipulativ og kommunikativ interaktivitet, som vi skal se udfoldet i det følgende, er hovedsageligt hentet fra *Multimedies Differentia* [MD 2000], og beskriver en generel opfattelse af interaktivitetens muligheder.

således at den lyd man laver, bliver den lyd den næste bruger hører. Vi kan altså her gå direkte ind og manipulere med udtrykket og derved skabe lyde, som skaberne af værket ikke har hørt.

Det er stadig tale om en forkodet struktur her i form af lydværktøjets algoritmer, men man kan ikke sige, at skaberen kender eller kan forestille sig alle værkets mulige realiseringer, som det f.eks. var tilfældet med *Kig forbi*. Den manipulative interaktivitet er, som i tilfældet med *NetStrings*, normalt baseret på algoritmer med diverse parametre og variabler, som så brugeren kan manipulere i forskellige grad. Vi oplever her en vis grad af en andens tilstedeværelse, som vi kan siges at være fælles med i realiseringen af værket. Oplevelsen er dog rimelig nedtonet, da den foregående brugers fingeraftryk på værket er stærkt begrænset i sin personlighed, idet mulighederne er foruddefineret af skaberne bag værket. Vi kan tale om en ren oplevelsesmæssig væsensforskel fra den navigative interaktivitet, men spørgsmålet er, om vi i realiteten har at gøre med en anden form for interaktivitet, da vi stadig har at gøre med et indskrænket univers, hvor brugeren er begrænset til museklikkenes simple interaktionsmuligheder. Udtrykkene, der kan opnås i *NetStrings*, er stadig i princippet forkodet og bestemt af skaberen af værket, og selvom vi kan gå ind og manipulere med værket, så kan vi ikke reelt set ændre på selve dets præmisser, på dets univers. Der er således en vis forskel på den tilstræbte realitet og selve oplevelsen af den manipulative interaktivitet. Vi kan dog også i forhold til den manipulative interaktivitet bevæge os en tand højere op i interaktivitetsniveauet, hvor vi kan begynde at snakke om reel *kommunikativ interaktivitet*.

På siden poesi.dk finder vi nok nogle af de pt. bedste eksempler på den kommunikative interaktivtet, hvor det kommunikative ikke er rettet så meget mod selve værket, som det er mod andre brugere af værket. Oplevelsen af en andens tilstedeværelse, som vi allerede så antydningen af i forhold til den manipulative interaktivitet, bliver her forstærket. Man kan så stille spørgsmålstegn ved, hvorvidt vi kan læse de forskellige brugere med som en del af værket, hvilket måske virker specielt relevant i disse tilfælde, hvor værket i sig selv principielt set ikke er andet end et mulighedsrum, hvor værkets udtryk først opstår, når brugerene begynder at interagere med det (og med hinanden). *Digt i flux* fra poesi.dk beskrives af manden bag værket Tomas Thøfner som en tavle, hvorpå der står noget tekst og hvor der ligger en svamp og et stykke kridt. I kraft af internettets egenskaber står én og samme tavle til rådighed på alle internet-opkoblede computere, og vi begynder således her at kunne ane et møde mellem globalitet og lokalitet. Indenfor et maksimum af 3000 tegn er det frit for enhver bruger at gå ind og læse eller ændre i digtet, eller startet et helt nyt digt. Værket opleves således som noget af det tætteste vi kan komme på realiseringen af en åben tekst. Digtet er altid fluktuerende og kan ikke siges nogensinde at nå et endeligt mål, og det afspejler således den helt grundlæggende ontologi, der ligger til grund for erkendelsens æstetik. Vi kan kun opleve små øjebliksbilleder af *Digt i flux*, ligesom vi kun skimter virkelighedens væsen gennem æstetikken i glimt. Værket har i princippet ikke nogen afsender, eller alle er afsender om man vil. Værket er lokalt og begrænset i sit øjebliksudtryk, men er mangfoldigt i sin potentielle globalitet af forfattere og mulige udtryk. Vi ser igen en uintenderet nedprioritering af værkets indhold, som vi så det med hyperstrukturen. Her forsvinder indholdet i forhold til oplevelsen og fascinationen ved at være fælles med andre om at skabe og realisere et værk. *Digt i flux* har ikke noget endeligt resultat per se, men er i stedet et koncept og en løbende proces, således at man kunne sige, at værket er selve konceptet og processen nærmere end det momentant udtrykte resultat. Hele *Digt i flux*-konceptet stiller således spørgsmålstegn ved traditionelle begreber som værk, proces, resultat, afsender, modtager, intetention, mening og betydning, hvilket Tomas Thøfner også selv pointerer i en lille tekst om ekperimentet (også at finde på poesi.dk). Digtets udtryk er selve dets væren i flux, dets bevægelse og dets dynamik mere end det er dets forskellige øjebliksbilleder. Værket kræver sine brugere og det kræver den gentagende tilbagevenden, før det fremstår og lever som det værk, det er intenderet til at være. Men værkets konkrete og lokale udtryk forsvinder i oplevelsen af den potentielle globalitet i udtrykket, som det åbner for. Her

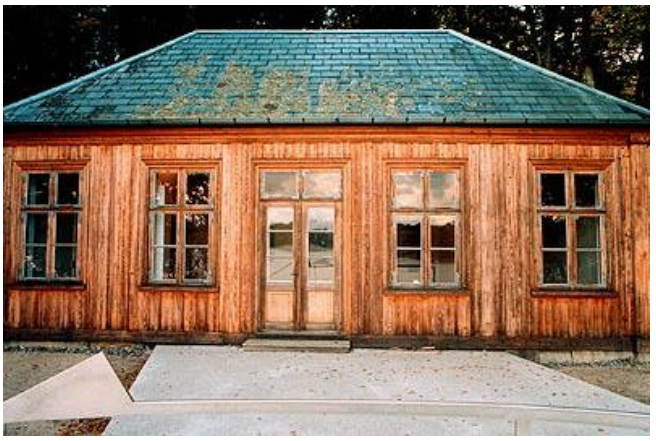
kan vi ikke se træerne for bare skov. Værket sprænger en masse betegnelser og opfattelser af digtet ved hjælp af de muligheder, der udspringer af computerens og nettets beskaffenhed, hvilket vi i afsnitet om netkunstens multimedialitet skal se er en af de helt grundlæggende karakteristika for netkunstens væsen. Spørgsmålet er, om det er en sejr for det kunstneriske udtryk. *Digt i flux* giver os først og fremmest et rum at tænke i, men er brugeren parat til at tage det ansvar, som rummets åbenhed medfører? Har vi i rollen som brugere af netkunsten overhovedet lyst til at tage dette yderligere skridt væk fra den trygge beskuerrolle? Anonymiteten er overordnet set sikret i disse situationer, så vi kan i princippet stadig lege med udtrykket uden konsekvenser. Spørgsmålet er, om vi rent faktisk har lyst til det. Thøfner skaber et rum og slipper således for selv at skulle skabe det kunstneriske, det fortællende og det fængende. Groft sagt kunne man beskylde værket for at være en indholdsløs performance, hvor skaberen bag ikke engang selv gider stå for fremførelsen. Oplevelsen af mulighederne i værket er fascinerende, men selve det konkrete tekstlige indhold er oftest mere tvivlsomt. Ideen og intentionenerne bag værket er gode. Problemet er, at værket kræver samme iderigdom og samme gode intentioner af brugeren, hvilket der ikke er nogen garanti for.



Screenshot fra **Digt i flux** med Tomas Thøfners egen original tekst, der startede det hele.

Væsensforskellen mellem manipulativ og kommunikativ interaktivitet ligger nok i realiteten mest i oplevelsen. Der er i begge tilfælde tale om, at brugeren går ind og har direkte indflydelse på værkets struktur og udtryk endda ofte også på den struktur og det udtryk, som andre brugere møder, mens vi i den navigative interaktivitet stort set altid kun påvirker vores egen oplevelse af værket. Den navigative interaktivitet skiller sig ikke væsentligt ud fra beskuerens blik på f.eks. maleriet, hvor vi i princippet også styrer hvilken rækkefølge, som vi vil opleve værket i. De to andre interaktivitetsmodi adskiller sig herfra, da vi her ikke bare kan tale om den mentale oplevelse af billedet eller blikkets vandring over det, men om en direkte indgriben i værkets fysiske udtryk. Brugeren er her med i selve genereringen af værket. Vi kan hermed samlende for den manipulative og den kommunikative interaktivitet tale om en *generativ interaktivitet*. I den navigative interaktivtet er brugeren således med til at *realisere* værket på samme måde som blikket realiserer maleriet, mens brugeren i den generativt interaktive netkunst er med til at *skabe* værket på delvis lige fod med kunstneren bag værket, hvor det dog stadigvæk er kunstneren der definerer universet og sætter begrænsningerne for værkets udfoldelse. Den generative interaktivitet åbner for en mulig sammensmeltning af globalitet og lokalitet, hvor det er iderigdommen og de gode intentioner, der bliver styrende og skabende for holdbarheden af den æstetiske og kunstneriske kvalitet.

Multimedial netkunst og det mediale frisind



Vi står nu foran huset i værket *Kig forbi*. Vi ser dets facade med de mange vinduer og vi ser dets planker og tagsten. Vi er nu nået til selve netkunstens grundsten, dets byggeklodser om man vil. Vi skal her kigge på, hvad vi kan identificere som netkunstens materialebasis, hvor vi skal forholde os både til dens relationer, realitet og oplevelseskarakter. I forhold til internettet findes der en masser forskellige definitioner, som netop forsøger at definere mediet ud fra blandt andet dets materiale. I disse tales der ofte om internettet som et multimedie, altså et medie der samtidig gør brug af flere forskellige udtrykssystemer, som f.eks. tekst, levende billeder, stillbilleder, animation, grafik og lyd [Jensen 1998, s. 22]. Der er her tale om definition ud fra relationer. Netkunsten kan med computeren som sin digitale platform i princippet blande flere andre mediers udtryk og relativt problemløst oversætte de forskellige medialiteter til hinanden, som vi f.eks. kan se det i *NetStrings*, hvor visualisatoren skaber grafiske udtryk på baggrund af lydene. I netkunsten er alle udtryk og medialiteter helt grundlæggende skrevet i samme sprog, hvilket så i princippet skulle give os dette universalmedie, som Alan Kay allerede beskrev computeren som i 1984 [Qvortrup 2001, s. 68], men i realiteten er der en vis fare ved denne hurtige fremlæggelse af computeren som potentielt udtryk for alle mediers mulighed. Den relationelle definition forbigår her mediets egne præmisser og overfører i visse tilfælde ubekymret egenskaber fra andre medier til internettet, egenskaber som faktisk ikke er til stede. Det er rigtig nok, at ved oversættelsen til den digitale kode så bliver sammensmeltningen og kommunikationen mellem forskellige medialiteter mulig, men digitaliseringen evner ikke i alle henseende at oversætte alle aspekter af de traditionelle mediers udtryk. Der er således en stor forskel på det scannede og digitaliserede Van Gogh billede og originalens stoflige og teksturelle virkelighed. Ved digitaliseringen og overføringen til computerskærmens to-dimensionelle overflade forsvinder en del af maleriets oprindelige stoflighed, dets kødelighed og rumlighed, der trods diverse sofistikerede teksturmodulatorer ikke fanger originalens fysiske konkrethed, der specielt for den rent kropslige oplevelse af billedet spiller en væsentlig rolle. Ligeledes har f.eks. det ellers så troværdige og sandhedsfastholdende sort/hvide fotografi også mistet en del af dets fænomenologi gennem computerens digitalisering. Roland Barthes intime og personlige skildring af fotografiets magi i *Camera Lucida* [Barthes 1993] kan på mange områder ikke siges at være dækkende for den oplevelse, vi faktisk har af de sort/hvide billeder, som vi møder på nettet og i netkunsten. Der er selvfølgelig stadigvæk et levn tilbage af udtrykkets så alvorlige fordums tid, men det må siges at være et aspekt ved udtrykket, som er i stadig tilbagegang. Den reelle oplevelse af udtrykket bliver i stedet begrænset til et historisk præg forstået som gammelt eller gammeldags, men ikke som nogen ophøjet sandhedsbærer eller historisk testamente. Hvis vi oversætter fotografiets fænomenolgi direkte til det digitale billede i netkunsten, så viger vi udenom den faktiske oplevelse af udtrykket, som er tæt koblet til mediets fænomenologi og materialebasis. Vi kan ikke direkte oversætte fotografiets realitet, som den forekommer via fotopapiret og dets kemi, til computerskærmens lysbølger uden at tage stilling til deres forskellige oplevelseskarakter i forhold til det rent kropslige møde. Vi har med fotografiet og maleriet to typiske eksempeler på nettets evne til at nedbryde opfattelsen af traditionelle medier, som faktisk må siges at være en næsten generel tendens specielt ved netkunsten. I flere tilfælde er der mere tale om en art medieopløsning, end der er tale om et universalmedie. Det virker således ofte omsonst at tale om de forskellige netkunstværkers medialiteter ved en-til-en oversættelse fra traditionelle medier, som vi

f.eks. kan se det i et værk som *Opa* af Mogens Jacobsen på artnode.dk, hvor udtrykket skabes på baggrund af browserens muligheder, og hvor der nok er nogle sort/hvide stillbilleder til stede, men disses hurtige blinken og forsvinden i værkets overordnede dynamik gør det utilstrækkeligt eller i hvert fald misvisende at tale om dem som stillbilleder eller fotografier, da vi hermed tildeler udtrykselementerne visse konnotationer fra deres traditionelle sidestykker, som ikke er en realitet ved deres faktiske fænomenologi. Værket fastfryser browseren og efterlader os til en evig gentagelse af browserens køren frem og tilbage og til de små visuelle elementers glimtvise opdukken. Værket bliver til et direkte udtryk for medialiteternes nedbrydning, da de små sort/hvid billeder aldrig falder til ro og får den anstændighed og materielle fylde, der normalt forbindes med det fotografiske sidestykke. Selve titlen *Opa* underbygge denne observation. Det sort/hvide fotografi er bedstefaren, der her kastes rundt i det nye medies hurtighed og flygtighed. Selv fastfrysningen må her på nettet se sig som et dynamisk udtryk. Værket blander traditionelle opfattelser af medialiteter med netkunstens nye muligheder og nedbryder derved medialiteternes faste rammer.

Der kan med fordel i stedet tales om netkunstens grundsten i form af medialiteternes faktiske udtryk frem for i forhold til de traditionelle mediers retorik, således at vi kan tale om otte grundlæggende byggesten. Enten er udtrykkene af en visuel eller auditiv karakter. De visuelle og auditive udtryk kan være statiske eller dynamiske. Det kan måske umiddelbart lyde lidt mærkeligt at snakke om, at en lyd kan være statisk, da lyd er kendetegnet ved at være udstrakt over tid, men vi må her nødvendigvis også tale om den oplevelsesmæssige karakter af udtrykkene, hvor f.eks. diverse kliklyde, advarsel- og orienteringslyde kan siges at have en statisk karakter. De statiske og dynamiske visuelle og auditive elementer kan så også have enten et digitaliseret eller genereret præg. Her er det selvfølgelig også indlysende, at alle computerens udtryk er digitaliserede, men med sondringen fokuseres på oplevelsen af udtrykkenes oprindelse, hvor de genererede udtryk således har deres oprindelse i computerens univers, såsom interfacegrafik, animationer og digital musik. De digitaliserede udtryk har i stedet et forhold til den 'virkelige' verden, som f.eks. ved scannede billeder, digitaliserede filmklip eller samplet musik. Vi får fire variationer over henholdsvis de visuelle og de auditive udtryk, hvor de enten er statiske eller dynamiske og digitaliserede eller genererede. Med disse betegnelser har vi distanceret os en smule fra de traditionelle medier og de begrænsninger, der følger med deres terminologi dog uden at glemme, at det relationelle også spiller ind i deres realitet gennem vores oplevelse af dem. Vi har forsøgt at nærme os den oplevelseskarakter, som de forskellige udtryk i netkunsten gør brug af, men det skal igen pointeres, at vi har at gøre med en generalisering, der også til tider kan virke begrænsende, da netkunsten mest af alt forsøger at sprænge sine egne udtryksmæssige rammer. Der er ikke tale om nogle endegyldige eller almengyldige grundelementer, som for altid vil kunne siges at være karakteristiske for netkunsten, da mediet stadig er i en rivende udvikling, hvilket vil kunne betyde, at vi i de kommende år også kan blive nødt til at forhold os til f.eks. taktile udtryk eller lignende.

Netkunsten har desuden for tiden også en tendens til en art nedtoning af sit eget udtryk. Selvom mulighederne gennem udbredelsen af bredbånds-forbindelser eksisterer for de helt storslåede filmiske og fotografiske udtryk, er det ofte en pixelerings eller nærmeste naivistisk stilart, der benyttes i netkunst-værkerne. Et typisk eksempel på dette er Lilibeth Cuencas *Lili Stories*, som er korte, grovkornede og skitseagtige animationer af små dagligdagssituationer med irriterende barneagtige lydfiler, som f.eks. i *Smoke*, hvor der i baggrunden hele tiden kører en enerverende mande- og damestemmes 'blablablabla', mens cigaretter ryges i én uendelighed. Denne downgrading af mediets potentielle muligheder og evner som universalmedie understøtter også, at vi må søge frem mod en forståelse af mediet på dets egne præmisser fremfor rent relationelt. De nedgraderede udtryk kan læses som netkunstens forsøg på at finde sine egne udtryksformer, der distancerer sig fra de filmiske eller fotografiske. Samtidig viser simpliciteten og naivismen i udtrykkene også tilbage til netkunsten som et nyt og ungt medie. Nedgraderingen af udtrykkene giver en mulighed for at lade indholdet komme til sit ret, så det ikke forsvinder bag en benovelse over udtrykkenes tekniske kvalitet.

Lilibeth Cuencas *Smoke* fra hendes *Lili Stories* på artnode.dk (artspace #3).

Netkunsten forsøger hele tiden at rive sig fri fra andre medieudtryk men også fra sine egne rammer. Netkunsten prøver at provokere, og ofte i forhold til folks opfattelse af selve internettets lyksagligheder eller dets umiddelbare fremtræden for brugeren, som i f.eks. Niels Bondes *MetaFuckpage*. I dette værk bliver der blandt andet gjort grin med de meste brugte søgeord i Danmark og Brasilien, idet det viser sig, at vi er enige om de to mest brugte søgeord, der ikke som den store overraskelse viser sig at være 'sex' og 'porno'. På tredjepladsen bliver det mere interessant, da de i Brasilien her har 'gays', mens danskerne har 'camping'. Brasilien redder dog sin katolske værdighed, da 'Pope Paul' kommer ind på en flot femteplads. Internettets overpornoficering understøttes også i en anden del af værket, hvor vi i et simuleret mail-program må se alle vores tryk på tasterne resultere i enten de mest brugte søgeord i Brasilien og Danmark eller i html-koder. Der er således kommentarer både til brugen af internettet og til dets underliggende koder. Desuden afslører værket også sin egen struktur i en af sine afdelinger, hvor det er muligt at bryde med strukturen, da vi herfra får tilgang til hele værket. Vi ser ikke bare forsøg på at vride og strække de traditionelle mediers muligheder, men også en fokusering på at udnytte, voldtage, afsløre og sprænge rammerne for netkunstens eget medie. Netkunsten fornægter i udstrakt grad selv de forskellige medialitetsinddelinger, hvilket vi også må tage til efterretning i vores analyser af netkunstværkerne. Vi understøttes her igen i antagelsen om, at vi nærmere står overfor en medieopløsning end et universalmedie. Netkunsten virker som om den søger at nedbryde alle stående forventninger og fordomme i jagten mod, hvad der måske kunne være et nyt sprog eller måske en ny realitet. Eventuelt en ny realitet, hvor grænsen mellem medie og værk opløses. En realitet, hvor lokalitet og globalitet smelter sammen i bevægelsens tjeneste.

Udsnit fra Niels Bondes *MetaFuckpage* fra artnode.dk (artspace #4), hvor vi blandt andet ser netkunstens forholden til sig selv og computerens og internettets univers generelt. Andre medvirkende til værket er Mogens Jacobsen og Sonja Thomsen.

Det er meningsfuldt at tale om netkunsten i forhold til dens multimedialitet, men vi må også anerkende, at netkunsten hele tiden forsøger at sprænge disse rammer. Der er altså ikke tale om et medie, der bare samler imitationer af andre medier, men om et medie, der finder sit udtryk i sit eget univers og i sine egne muligheder. Et medie, der er i stadig udvikling og ikke lader sig begrænse af de traditionelle medier. Et medie, der endda i stigende grad også begynder at vende påvirkningen den anden vej, idet vi begynder at se mere og mere indflydelse fra internettets udtryksformer i de traditionelle medier. Netkunsten har således fjernet sig fra den simple imitation af andre medier til at blive en frontløber i en generel mediedifferentieringens opløsning. Vi finder i litteraturen eksempler på den frie mediesammensmeltning i f.eks. Thomas Hvid Kromanns *Operation Hvid*, hvor vi møder et sammensurium af fiktionstekster, biografier, strategier, små mundheld, selskabslege og kalendere. Et andet eksempel fra litteraturen kunne også være den italienske Alessandro Bariccos *City*, hvor vi blandt andet møder den excentriske Shatzy Shell, der løbende arbejder på en western uden noget specifikt medie i hensigt. I musikken finder vi indlysende nok kraftig indflydelse fra netkunstens udtryk i den ligeledes computerbaserede elektronica-musik, hvor en udøver som f.eks. Scott Herren under sine forskellige aliases[25] arbejder med en dybt fragmenteret og repeterende musikstil, der umiddelbart kunne anvendes direkte som baggrundsmusik til en del af netkunstens værker. Det er således paradoksalt, at vi i netkunsten finder elementer, der gør, at strukturen træder i forgrunden på bekostning af indholdet samtidig med, at netkunsten arbejder på en opløsning af mediet, hvor værk og medie som udtryk for formen og indholdet skal smelte sammen. Realiteten er sandsynligvis, at vi har at gøre med et medie og en kunstform, der er så ny og ung, at den stadig ikke har fundet et passende ståsted og udgangspunkt. Frygten kan så være, at netkunsten med udgangspunkt i splittelsen mellem

[25] Scott Herren står blandt andet bag Delarosa&Asora, Savath+Savalas og Prefuse73.

at være universalmedie og at søge mod medieopløsningen ikke vil være i stand til at finde sig et tilfredsstillende udtryk. Netkunsten vil således være på et evigt søgende stadie, hvilket i sig selv ikke er et problem, så længe der søges i forhold til *både* indholdet og udtrykket.

Det mest interessante ved den digitale platform for netkunsten er altså ikke muligheden for simulering af andre medier, men nærmere de i princippet ubegrænsede udviklingsmuligheder platformen giver for mediets egne udtryk, hvilket samtidig også udgør den største fare for mediets udfoldelse af det kunstneriske. Netkunstens udviklingsmuligheder gør, at vi bliver nødt til hele tiden at lade analysebegreberne, vi benytter, afhænge af værket i sig selv. I visse situationer er det således passende med de traditionelle mediers retorik, i andre giver det mening af tale ud fra de otte oplevelsesmæssige grundelementer, vi fik beskrevet tidligere, til tider er det nødvendigt at forholde sig til mediets egne generelle elementer og deres konnotationer, mens det i nogle situationer er nødvendigt at opfinde helt nye begreber for at kunne beskrive oplevelsen af værket og udtrykkets egne realiteter. Vi må altså starte analysen af værkerne med fokus på selve oplevelsen uden begreber for sidenhen at lade begreberne udspringe af oplevelsen, som erkendelsens æstetik som metode foreskriver. Netkunstens realitet og muligheder tvinger os ud i en udvidelse af vores analysemetoder, hvor erkendelsens æstetik f.eks. kunne vise sig at være et vigtigt redskab og et passende epistemologisk udgangspunkt

Fællesskaber og nye samfund

Vi er nu nået helt op til huset, og vi kan begynde at kigge ind. I værket *Kig forbi* finder vi, at huset viser sig at være tomt, mens det er alle de andre, der også kigger ind i huset, der fanger vores opmærksomhed. Det samme er tilfældet med netkunsten, hvor det er i mødet og den direkte eller indirekte interaktion med andre og i muligheden for at danne nye fællesskaber og danne nye samfund, at vi finder netkunstens styrke, hvis mediet skal finde en mening og funktion i medieopløsningen. Netkunsten skaber rum og muligheder mere end den skaber færdige værker. Vi er i netkunsten pludselig ikke mere begrænset til at være distancerede beskuere af kunsten, men bliver i stedet inviteret indenfor til at tage del i løjerne, hvilket også kan give en del problemer, som vi allerede har set.

I det omfattende netkunstværkssamarbejde *Gaderne – byen skriver* på afsnitp.dk finder vi et bånd spændt ud mellem byer på tværs af kloden. Vi bevæger os her fra New York via Akureyri på Island, Paris, Nizwa og Muscat i Mellemøsten til Beijing og Bangkok i Østen og endelig til London. Fra de forskellige byer er der af gadens sprog og billeder skabt værker, der forsøger at fange stemningen og atmosfæren fra de forskellige dele af verden. Værkerne fra de forskellige byer virker med et utal af udtryk, der bevæger sig over og transcenderer farvefotos, lydcollager, poesi, essays, kommentarer, interviews osv. Mangfoldigheden af udtryk nærmest forsvinder i forhold til værkernes fælles budskab, der forsøger at lade byernes stemmer tale med hinanden. Værket lader lokaliteterne tale om globaliteten, men globaliteten taler også i lokaliteterne. De forskellige medialiteter bliver ikke det mest væsentlige i udtrykket, men nærmere blot værktøjer, der tilpasser sig og underordner sig de atmosfærer og stemninger, der forsøges overført og kommunikeret. Vi får et samlet værkudtryk, der tegner billeder af, hvad der sker i bybilledet og rent kunstnerisk rundt om i verden. Vi kan fokusere både på de lokale forskelligheder og de globale sammenfald. Værket starter en kommunikation på tværs af grænser både tekstuelt, visuelt og auditivt.

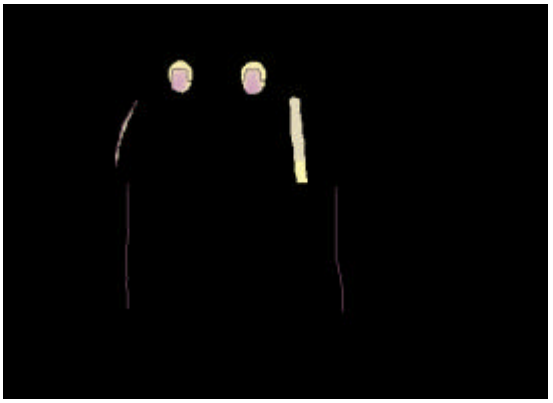
Værket samler de udstationerede danske kunstere på tværs af globen og lader dem tale sammen gennem det nye globale samfund – internettet. Men det lokale stilles samtidig op imod det globale, da det kun er danskere, der formidler indtrykkene fra deres nye lokaliteter. Der forsøges her at skabe en relativ problemfri overgang mellem det globale og det lokale gennem netkunsten. Der dyrkes mangfoldigheden og globaliteten, men der ihukommes også de fælles rødder og det nye lokalsamfund. Kunstnerne bag værket skuer vidt og dybt i en vekslen mellem at fremhæve den nye globalitet samtidig med at genstyrke den lige så væsentlige lokalitet. Fællesskabet og det lokale/globale samfund begrænses ikke til de oprindelige kunstnere bag værket, men inddrager også brugeren direkte gennem afdelingen *lost&found*, hvor brugerne opfordres til at tage teten og lade sig inspirere af værket ved at tage ud i deres respektive lokalmiljøer og finde deres byers sprog og billeder for sidenhen at lade dem tale sammen med de syv oprindelige byer. Værket stopper ikke med den første udformning, men skaber et fællesskab, der bevæger sig på tværs af differentieringen mellem det globale og det lokale. Det skaber et nyt lille samfund, der i princippet er lige så levende og udviklende som den menneskelige bruger, som den kultiverede by og som naturens indvirken på fænomenerne, hvilket går igen i flere af værkerne, hvor der udvises en generel fokusering på det irgrønne og rustrøde, der netop er farver, som samler det menneskeskabte og naturens kræfter. Værket taler med erkendelsens æstetik om at søge både i lokalitet og globalitet, i enheder og mangfoldigheder. Værket søger bevægelsen og skabelsen i stedet for at søge det færdige og endelige udtryk.

Eksempel fra *Gaderne – byen skriver*, hvor forskellige små udsnit af byens udtryk samles og oversættes til små digte kaldet *street poems*. Her ses *Camden Town*. [Mark Bedford & Marianne Lumholdt]

Vi så allerede et eksempel på netkunsten som medie for fællesskab og nye samfund eller rum i Tore Bahnsons og William Louis Sørensens *NetString* og i Tomas Thøfners *Digt i flux*, hvis reelle udtryk lå i dets skabelse af et nyt åbent rum, hvor brugerne i fællesskab kunne lade et digt leve i en evigt flydende dynamik. Tomas Thøfner har desuden lavet et lignende eksperiment – *Digt videre* – også på poesi.dk – hvor det igen er det åbne rum, der skabes som et nyt mikrosamfund, der bliver et mødested for tilbagevendende brugere. Her finder vi et digt, der bliver ved med at vokse mod det uendelige. Hver ny bruger på værket bliver konfronteret med den sidste skrevne sætning fra digtet, og skal så selv tilføje en sætning for at kunne komme ind og se det samlede digt. Tomas Thøfner har her fokuseret på fascinationen ved den potentielt kæmpemæssige længde, som digtet kan opnå. Han mener, at digtet på et tidspunkt vil blive så langt, at selve den kvantitative ophobning giver et skift i kvalitet, som når et antal sten bliver til en bunke. Det er et ekko af Zenons paradoks, der her får Thøfner til at formode, at når digtet kommer op over en vis størrelse, så vil det overgå til en anden tilstand, at det vil kalde på en anden læseform, hvor lokalitet og globalitet smelter sammen i en topologisk helhed. Digtet bliver et tekstlandskab. Her nedbrydes ikke bare digtets normale væsen, men der skabes et nyt alternativ, hvor digtet bliver et rum, et landskab, hvor brugeren kan lade sig forsvinde og forvilde i. Det er en konkretisering og fysisk realisering af det traditionelle digts evne til immersion. Vi finder lignende rumlige udforskninger af digtets potentiale i afsnitp.dk's rum for visuel poesi, hvor der også eksperimenteres med nogle af digtets rumlige og visuelle muligheder, som f.eks. i Niels Lyngsøs bud på den visuelle poesi *Konstellation XIX*. Niels Lyngsø har allerede i bogform og på cd udgivet flere værker, der eksperimenterer med digtets rumlighed, og vi finder her en realisering af et af disse værker som netkunst, hvor det er muligt at udvide det skrevne digt både med

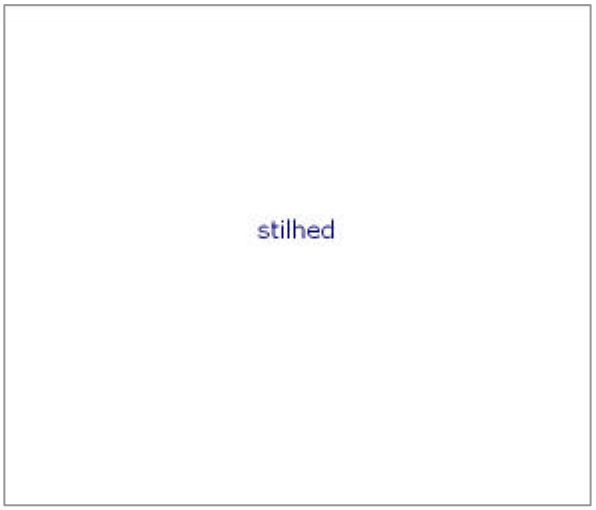
forfatterens egen oplæsning samt med en bevægelse og betoning af det rumlige aspekter. Thøfners *Digt videre* har på nuværende tidspunkt allerede nået et så omfattende omfang, at man må sige, at hans forestillinger om dets liv er ved at være realiseret. Det er selvfølgelig endnu ikke direkte umuligt at læse hele digtet, men med internettets normale formåen i forhold til fastholdelse af brugerens fokusering på længere tekster in mente må det siges, at overblikket over digtet er trådt i baggrunden, mens det er oplevelsen af digtet som tekstlandskab, der er blevet mest dominerende. Og så står det bare tilbage at gå på opdagelse blandt revl og krat, som Thøfner selv udtrykker det. Hvilket unægteligt er som en resonans af erkendelsens æstetiks søgen mod og griben ind i menneskets, verdens og kulturens mangfoldighed. Kvaliteten af digtet er dog rimelig svingende, men det viser sig alligevel overraskende nok, at der over længere passager kan følges en rød tråd gennem digtet, hvor brugerne tydligvis har ladet sig inspirere af den forudgående linie. Flere steder i digtet opstår der selvfølgelig også en vis grad af hærværk, hvilket er et tilbagevendende problem for disse åbne værker, som vi allerede har set, da de kræver at brugerene tager en aktiv og meningsfuld del i værkerne. Vi finder her et af de væsentlige aspekter ved netkunsten, som går igen på flere planer, nemlig de gode intentioner, som også har fået lov til at lægge navn til et netkunstværk, som vi skal se lidt nærmere på for at forstå problematikken og mulighederne i de nye fællesskabs- og samfundsmuligheder.

Gode intentioner fra afsnitp.dk er et udmærket eksempel på netkunstens muligheder for at skabe nye kunstneriske fællesskaber, hvor flere kunstnere går sammen om at skabe et fællesværk. Værket er udarbejdet i fællesskab af Jasper Sebastian Stürup og Kristoffer Hultenberg, der helt konkret er gået ind i netkunstens univers med hinanden i hånden. Værket består af 40 forskellige billeder, som er skabt ved, at de to kunstnere på skift har arbejdet på det samme værk. Stürup og Hultenberg har foretaget samarbejdet på samme computer, hvilket også afspejles i flere af værkerne, men der havde i princippet ikke været noget i vejen for, at de havde arbejdet hver for sig og sendt deres bidrag frem og tilbage imellem deres computere. Det, værket arbejder med her, betegnes normalt som *visuel kommunikation*, hvor computerens digitale platform gør det muligt at arbejde med flere originaler, hvor der ikke som sådant kan skelnes mellem kopi og original, da der ikke forekommer noget tab ved kopiering. Det er her i internettets og netkunstens teknologiske mulighed, hvor de faktiske forcer ligger indtil videre, men det billede der tegner sig af værkerne må igen siges at være af en svingende kunstnerisk kvalitet, som Stürup og Hultenberg også erkender i forhold til deres eget værk. Det er således stadig de gode intentioner, der driver netkunsten fremad, da vi er i en tid, hvor kunstnerne skal lære mediet at kende. Intentionerne er gode, men de reelle kunstneriske tiltag er begrænsede. Det er stadigvæk et ingeniørdomineret domæne, hvor der er langt mellem de *crossbreeds*, der både kan håndværket og har den kunstneriske indsigt samt de praktiske og kreative evner. På de forskellige steder for netkunsten er der en tydelig tendens til, at der er en enkelt eller to gennemgående hovedmænd, som har haft en finger med i de rent tekniske dele af produktionerne. Således er det Thomas Thøfner, der står bag de fleste tiltag i *Laboratoriet* på poesi.dk, det er Mogens Jacobsen og Nikolaj Recke, der tegner sig som hovedmændene på artnode.dk, og Christian Yde Frostholm, der agerer støttepædagog på afsnitp.dk's værker. Netkunsten såvel som internettet er levende gennem dets brugere, men for at dette liv skal udmunde i meningsbærende og kunstneriske udtryk, så er de gode intentioner en nødvendighed, men desværre ikke en tilstrækkelighed. I Stürups og Hultenbergs værker skinner en begrænset evne og viden om mediets værktøjer igennem. I Thøfners digtrum er udtrykkenes indhold



Side om side skabes værket i fællesskab. Billede fra *Gode intentioner* af Stürup og Hultenberg.

ikke bare afhængig af brugerens gode intentioner men også af deres lyriske talenter. Ligeledes er projektet *Gaderne – byen skriver*'s lost&found også afhængig af brugerens kunstneriske talenter udover deres velvilje, hvis værket skal opretholde en kunstnerisk tone og ikke skal udvandes i en feriebilledeagtig intetsigenhed, hvor lokalitet og personlighed overskygger globaliteten.



'The rest is silence'. Screneshot fra *Stilhed/location* fra menneske.dk.

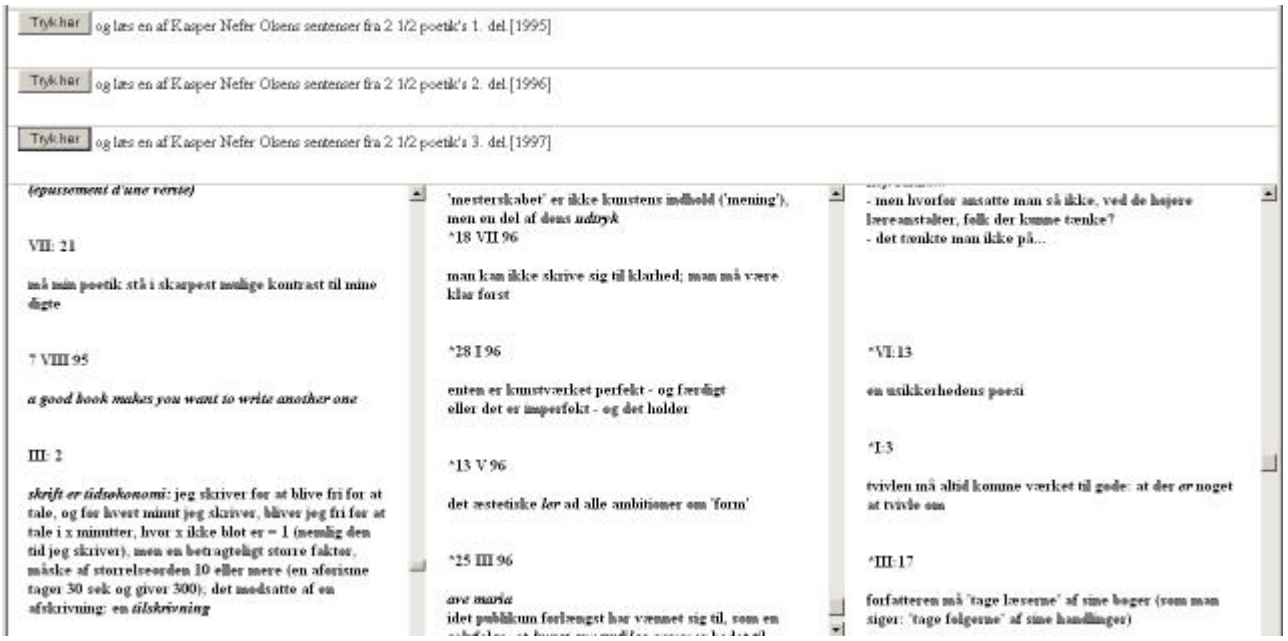
Det er nødvendigt med en forståelse og en tilegnelse af mediets muligheder i en kombination med kunstneriske skabende evner, for at netkunstens udtryk kan blive realiseret som æstetiske glimt og dermed finde sin berettigelse. Det er nødvendigt, at der både bliver tænkt i form og indhold. Vi har i de ovenstående afsnit beskæftiget os med nogle af de meste generelle begreber, der bruges i forbindelse med nettet og netkunsten, men der er også værker, der gør brug af andre mindre indlysende muligheder og aspekter ved mediet, og værker der arbejder med mere traditionelle emner, der ikke direkte er udsprunget af mediets væsen. På menneske.dk finder vi netkunstværket *Stilhed/location*, hvor der i et minimalistisk udtryk eksperimenteres med farve og betydning samt tilfældighed i et værk, der viser forskellige ord i tilfældige farver på en baggrund ligeledes i tilfældige farver, hvor ordenes og farvernes konnotationer spiller sammen og perspektiverer hinanden. I Annika Ströms *Grant* på artnode.dk finder vi et værk, der tager udgangspunkt i nettet som opslagstavle. Værket er i sin enkelhed et opslag på et gratis ugeophold i Berlin for *"giftæd, but temporarily career-frustrated, jealous and/or uninspired artists"*. Nikolaj Recke finder sin inspiration i e-mailen til sit næsten performanceagtige netkunstværk *Dear George* på artnode.dk, hvor Recke agerer George Michael for en fanskare fra en nyhedsgruppe. I *Faces, all about me* af Oskar Olson er det internettets mulighed for anonymitet, der behandles i et værk bestående af et fast billede af en mand, hvis ansigt er skjult af et spejl, hvor der skiftes mellem forskellige ansigter. På n2art.nu finder vi gruppen Oncotypes *One minute movies – table tennis tournament for incompatible personalities*, der i bedste teammangement-stil arbejder med personlighedstyper og deres indbyrdes forhold gennem en sekvens af små en-minutters film, hvor forskellige typer stilles overfor hinanden. Netkunstens muligheder overgår således langt de, der kan opnås gennem imitationen af andre medier, og vi kan i stedet tale om et decideret medialt frisind nærmere end en multimedialitet. Netkunsten er i gang med at udforske og udnytte sit eget medies muligheder og dets konventioner i et forsøg på at sprænge rammerne for disse. Netkunsten er forbundet til sit medie, men dette er et medie af mangfoldigheder, hvilket gør, at vi formodenlig her i større grad end nogensinde før har et medie, der selv har mangfoldigheden som et aspekt af sit fysiske væsen. En mangfoldighed som også er dets måls væsen, som det generelt er tilfældet med kunsten, der søger at forstå og vise og forsvinde i virkelighedens mangfoldighed. Vi står overfor et nyt kunstmedie, der i sin mangfoldighed af potentielle udtryk måske mere end nogensinde før kan lade sig smelte sammen med virkelighedens mangfoldighed, og således være det næste skridt for mennesket, verden og naturen i dets ko-evolutionære bevægelse. Men vi står også overfor et medie, der anerkender og kommenterer paradokset mellem lokalitet og globalitet, hvilket vi kan se som et udtryk for dets egen realitet og væsen, men også som et udtryk for en realitet ved vores oplevelse af den overordnede verdens realitet.

Global verden

Vi skal i det følgende forsøge at komme endnu nærmere forholdet mellem netkunsten og virkelighedens mangfoldighed i et forsøg på at lade netkunsten, som hidtil har været vores analyseobjekt, skinne tilbage ud mod den epistemologi og den metode, der har ligget til grund for vores analyse af den. Vi skal skue fra netkunsten tilbage mod vores verden i en proces, hvor vi lader kunstværket blive som et univers og et blik. Vi vender blikket mod det omkringliggende hav med huset bag ryggen som i billedet fra *Kig forbi*. Kunstneren genføder hele tiden sig selv og verden, som seende og set, læser Michael B. Smith ud af Merleau-Pontys æstetik [Smith 1993, s. 199]. Chiasme er historiens ansigt og dynamik, kunne man sige med en udvidelse af Merleau-Pontys begreb. Den er sted og retning, når den opleves som seende og set, og den er lokalitet og globalitet i splittelsen mellem den umiddelbare oplevelse og den refleksive opfattelse af væren og det værende. Kunsten udtrykker chiasmen som både verden og blik, hvor vi kan skue tidernes og historiens ansigt samt se gennem disse. Vi tager i mødet med det kunstneriske bo i værkets univers og oplever dens tid og rum på os selv som lokalitet, og kan således også skue videre ud i verden fra værkets endemoræniske univers mod en overordnet globalitet. Værkets æstetiske erkendelse åbner en potentiel ny og kommende verden, som vi således kan beskue direkte og på afstand. Vi kan se ind i verden og forholde os til den eller måske tilegne os den. Og vi kan træde ind i værket og skue fra dens verden både videre udad mod andre mulige verdener og tilbage mod vores egen endemoræniske verden. På samme vis skabes der gennem netkunstens værkers nye fællesskaber, rum, samfund og små verdner, som vi både kan beskue fra vores egen verden eller træde ind i og skue tilbage på os selv fra – eller videre indad, udad og opad mod nye erkendelser. Det æstetiske ved kunsten er ikke et objekt men en verden og et virkelighedssyn, der fødes af den sansende krops chiasme med den perciperede verden, som vi i mødet ser ifølge og med, som det kommer til udtryk i Merleau-Pontys æstetik:

> Det ville være vanskeligt at sige, *hvor* det billede er, som jeg kigger på. Thi jeg ser ikke på det, som man ser på en ting, jeg holder det ikke fast på stedet; mit blik strejfer rundt på det som i stråleglansen omkring Væren. Jeg ser det mere i kraft af en overensstemmelse med det eller ved at være sammen med det, end ved at se på det. [Merleau-Ponty MF 1998, s. 154]

Værket har en realitet både som lokalitet og globalitet, hvor vi møder det konkrete værk i dets fysiske realiteter, men hvor vi også opsluges af værket og åbnes mod en verden bag værket, i værket og gennem værket. Det er her i chiasmen mellem den perciperende og det perciperede, at bevægelsen opstår, ligesom det er i mødet mellem bruger og netkunstværk, at værket finder sit liv og udtryk. Der åbnes en ny verden af æstetikken, hvilket muliggør erkendelsens skridt. Der er ikke noget maleri eller andet kunstværk for den sags skyld, der vil kunne siges at være hverken afsluttet eller afsluttende. Det æstetiske og kunstnerens gerning ligger i stedet i åbningen, der ændrer, kaster lys over, uddyber, konfirmerer, ophæver, genskaber eller skaber vores verden og vores verdenssyn. Det æstetiske viser lokaliteten og globaliteten, lader dem smelte sammen og lader dem dirre med hinandens resonans. Vi finder det samme i Kasper Nefer Olsens netkunstværk *2 ½ poetik*, der er opbygget over dennes strøtanker og små øjebliksindsigter fra årene 1995-97. De små tanker dukker tilfældigt op i tre adskilte kasser, efterhånden som man klikker dem frem, og der kan så herefter scrolles rundt og dannes nye sammensætninger, der igen kan virke som nye tanker, eller som kan give nye indsigter. I Kasper Nefer Olsens værk finder vi tillige et værk, hvor både indholdet og formen arbejder sammen mod fremmaningen af den samme oplevelse.



Udsnit fra Kasper Nefer Olsens *2 ½ poetik*, der er en hyldest til æstetikken som åbning, hvor det er de småglimt, strøtanker og det ufuldendte ved det skabende værk, som er i centrum. Fremhævningen er min egen.

Æstetikken, der søger mod åbningen nærmere end mod afslutningen, afspejler og accepterer virkelighedens mangfoldighed, som den kommer til udtryk både i det menneskelige, naturlige og kulturelle. Kunsten såvel som æstetikken skal være i bevægelse for at følge og styrke verdens flydende tilstand. Det menneskelige, naturlige og kulturelle kommer af og er gjort af mangfoldigheden. Vi har mangfoldigheden som vores udspring. Og vi har nøgenheden i vores førsproglighed som sansende kroppe i en evigt tilblivende verden. Vi er splittet og samlet i denne mangfoldighed og nøgenhed – begge som kapaciteter. Vi er alt og vi er intet, hvilket også afspejles i netkunsten som medie, der har alle udtryk som sit potentiale samtidig med at den søger medieopløsningen. Vi er mulighed og vi er valg. Tidløse og dødelige. Vi har alle valgmuligheder, men ofte mangler vi retning, som vi også så det i netkunsten, hvor det er de gode intentioner, som må lede værket, mens den skabende kreativitet er mere sjælden. Vi er i frihedens helvede, hvor vores lokale meningsbærende og meningsfulde verden skal skabes på baggrund af en mangfoldig og global verden af lokale sandheder og institutioner. Vi har det globale som legeplads men det lokale som drøm. Vi så det samme i værket *Gaderne – byen skriver*, hvor der både relateres til globaliteten, men også holdes fast i lokaliteten, hvilket måske er hvad netkunsten forsøger at lære os, efter at dens medie har skabt globaliteten både i dets udtryk men også i vores erkendelse og verdensanskuelse, hvilket kan fjerne vores fokus fra det lokale. Vi snakker om informationsmotorvejen og informationsoverload i en verden, der bringer os tættere og tættere på det, der før var fjernt, men som samtidig fjerner os fra det nære. Vi ser netkunsten, der har alle muligheder i sine udtryk, men som alligevel ofte søger tilbage til de simple, de barnagtige og de trykke udtryk som barnet, der gemmer sig i moderens skørter. Men netkunsten giver ikke op over for globaliteten og mangfoldigheden fordi den søger mod det lokale og det simple i visse tilfælde, den giver nærmere blikket en tryghed og sikkerhed, hvor der ellers nemt kunne opstå panik eller apati i mødet med det overvældende. Netkunstens intention er sammensmeltningen af det lokale og det globale, men denne drøm er endnu ikke realiseret. Verden, vi selv og vores kultur er kaotiske og flydende størrelser i deres globalitet, som vi kan stille os opgivende overfor. Eller vi kan kaste os ud i de lokale systemer og fænomener for at være til stede i det mangfoldige i en stræben mod og påvirken af det globale og mangfoldige, hvilket er udtrykt i erkendelsens æstetik, hvor vi må veksle mellem det lokale og det globale for at kunne forstå begge dele. Vi skal som

kunstnerne bag *Gaderne – byen skriver* finde vores inspiration og vores udtryk i det lokale, mens vi stræber mod og tager del i det globale. Vi kan skrive historier om alt, skriver Serres i *Le passage du Nord-Ouest. Hermès V* [Serres US 1986, s. 51], og alle historier har en gyldighed, da de har en del i virkeligheden. Vi kan bygge et hus af papir, der måske ikke vil være noget godt hus, men som alligevel vil fortælle os noget om det at bygge et hus, som Charles Sander Peirce pointerer det i artiklen *Teoriens arkitektur* [Peirce 1996, s. 26]. Vi må hele tiden søge videre, bygge videre og rive ned for at tilfredsstille vores videns- og værensbegær mod det mangfoldige, hvilket tildels realiseres i f.eks. Tomas Thøfners levende digte på poesi.dk. Der findes ingen rigtige svar eller retninger, kun skridt og bevægelse. Alle blik har deres værdi. Der findes kun mening i bevægelsen, hvor vores lokale fortællinger virker som holdepunkter i den mangfoldige globalitet, og vores globale væren realiseres i vores lokale gøren.

Erkendelsens æstetik giver os fortællingens og historiens muligheder igennem mødet: SE! Mulighederne er uendelige. Åbn øjnene, åbn kroppen, åbn tankerne og lad oplevelserne og fænomenerne strømme igennem dig. Bliv et fartøj på virkelighedens flod. Foran os er der altid en uendelighed at opdage. Netkunsten er nyeste skud på stammen, der tager teten og søger mod mangfoldighederne. Den har potentiale til at kunne blive et vægtigt aspekt i det kunstneriske, når vi kommer udover situationen, hvor det mest er de gode intentioner, der er det bærende, og når strukturen og indholdet finder et passende niveau i forhold til hinanden. Grundlaget og udgangspunktet er nær perfekt. Vi har de gode intentioner, der er en nødvendighed i en æstetik, hvor alt i princippet er tilladt. Vi har fællesskaberne og interaktiviteten, der muliggør den levende og dynamiske proces. Og vi har det åbne medie, som ikke umiddelbart skaber begrænsninger for udtrykket, men i stedet skaber åbne rum og nye samfund. Vi har i netkunsten mangfoldigheden som en realitet ved dets væsen og dermed et udgangspunkt, som deler grundlag med det værende. Vi har mangfoldigheden der kigger på mangfoldigheden, hvilket står som et ekko af mennesket overfor verden. Men der er, som vi har set, stadigvæk lang vej at gå og problemer at overvinde for et medie og en kunstart, der kun er i sin vorden.

Bevægelsen skal ske i en vekslen mellem det lokale og det globale. Bevægelsen skal rettes fremad og udad mod verden og oplevelserne, og den skal skal rettes indad mod os selv og vores kultur. Skabelsen sker i nuet, i tiden, hvilket afspejles i netkunstens åbne værker, hvor der ikke trækkes grænser for værkets afslutning, men i stedet etableres rum for skabelsen. Tilblivelsens og genesens kæde, som vi møder den hos Serres i *Genese*, kommer af og virker på det livløse, som organisk og uorganisk, det levende og menneskelige, samt det kulturelle og menneskeskabte, men mest af alt er kæden i tiden, fra tiden og for tiden i alle betydninger [Serres GE 1998, s. 109-111]. Ligeledes er erkendelsen æstetik gjort af det endemoræniske menneskes, naturens og kulturens verden og skal dermed beskrives og forstås gennem disse. Vi skal forstå tiden gennem kunsten og kunsten gennem tiden, men kunsten skal også søge udover tiden og derved være medskabende af tiden. Kunsten er det umiddelbare og rene blik, mens tiden er det reflekterede blik. Kunsten er vores fremtid men kun på baggrund af dens fortid og dens levende nutid. Æstetikken kommer både fra menneske, natur og kultur (i tiden og historien), men da disse er flydende, altså netop i og af tiden, og således altid ved at blive født, gælder dette også for æstetikken. Således vil netkunsten formodenlig også altid være i gang med at fødes, da den gennem sine udtryks mangfoldighed ikke støder på en grænse, men i stedet kan flyde med det værende, og den stiller sig herved på siden af erkendelsens æstetik, hvor begge dele kan genkendes ved deres stræben mod åbningen og forståelsen, nærmere end mod afslutningen og påstanden.

> Hvor andre genstande inviterer os til at forlade perceptionen, da inviterer den æstetiske genstand os til at blive i den. [Lyngsø 2000, s. 22]

Det er gennem den æstetiske dirren mellem lokalitet og globalitet i det metaforiske faldende rum, at vi finder bevægelsens grund. Æstetikken åbner en verden i mangfoldighed, hvor vi kan tage bo i og finde udsyn. Æstetik og erkendelse er chiastiske, samkonstituerende fænomener, de er sammenflettede og blandede legemer – to sider af samme kød – virkelighedens kød. Virkeligheden er som alt andet kun en historie, der omskrives, udskrives, genskrives og forfattes på ny hele tiden. Sandheden er en historie i historien og dermed lige så flydende og omskiftelig som verdens historie. Vi skal lege med tiden, ændre tiden og skabe tiden gennem det kunstneriske, men vi skal gøre det i åbenhedens navn, da det er illusionen om det lukkede værk og den endelige tanke, der dræber tiden.

> Efter invariansens tid følger variationernes tid. [Serres GE 1998, s. 125]

Vi har med netkunsten det ideelle udtryk til at træde ind i variationernes tid, og i erkendelsens æstetik en epistemologi og en metode, der evner at følge med i og tage del i denne variationernes tid. Vi skal ikke forsøge at lukke definitioner af æstetikken, vi skal brede æstetikken ud, finde den i alt, og lade den pege mod alt. Vi skal lade den være et værktøj i erkendelsen, da den taler med kroppens viden om verden, der er før vores tanke og forståelse. Erkendelsens æstetik er en art anti-æstetik eller måske nærmere *kheo*-æstetik, hvor kheo fra græsk står for det udgydende, udøsende og laden strømmende. Vi skal møde mangfoldighederne gennem og med mangfoldigheden. Og vi skal finde sandhedens bevægelse i den ufuldendte og evigt flydende verden, i æstetikken og i kunsten, som også Serres konkluderer i *Genese*:

> Tilbage står det nu at meditere over det ufuldendte. [Serres GE 1998, s. 179]

Den første grundlæggelse

Netkunsten handler om at danne fællesskaber og om de gode intentioner, men den kræver også den kunstneriske indsigt, der finder bevægelsen som den tredje lærde mellem det lokale og det globale. Netkunsten handler om at nedbryde grænser og traditionelle ideer og værdier. Det handler om bevægelse både videre i forhold til tidligere stadier, til historien og traditioner, fremad i forhold til udvikling og udad i forhold til brugerne og fællesskaberne. Netkunsten nedbryder vægge og den inviterer til åbent hus, til fællesskab og til variation over det ufuldendte. Men netkunsten skal også sætte spor og rejse statuer, da det kun er i vekslen mellem det faste og det flydende, at vi kan række ud mod det luftige i skyerne som udtryk for det værendes kaotiske væsen.

Netkunsten skal etablere sig som et broget men fascinerende skue af nedbrydning og skabelseslyst, hvor den krigeriske Mars kan mødes med den skabende Venus i et fascinerende makkerskab, der med glæde også byder Serres' kommunikationens og bevægelsens hyrde Hermes indenfor i chiasmens navn. Netkunsten er et potentielt paradis og en provokerende udfordring for den postmoderne kunstner, der her står overfor et nyt og spændende medie, som gør det muligt at skabe fortællinger og udtryk, der ikke har været set før i historien. Men der er stadig meget arbejde og tilegnelse nødvendig, før kunstneren kan boltre sig. Mulighederne er i princippet ubegrænsede og det er kun evnen og fantasien, der sætter grænserne. Her nedbrydes de traditionelle medialiteters fænomenologi løbende og der dannes nye for hver dag, der går. I netkunsten møder vi inddirekte erkendelsens

æstetik som målsætning, hvor det er sammensmeltningen og ko-evolutionen mellem både det menneskelige, naturlige og kulturelle, samt mellem det globale og det lokale, der udgør de vigtigste og vægtigste præmisser for kunsten, nemlig bevægelsen, transcendensen og nedbrydningen af traditionerne samt nyskabelsen. Det er det nye medie, men det er den samme sang, der synges, om fremtiden, nutiden og fortiden med deres indbrydes spændinger og energier. Det er genoptagelsen og refleksionen over det gamle, det er realiseringen af og i nuet, og det er bevægelsen mod og glimtet ind i fremtiden. For at dette er muligt, kræves der dog til tider et passende forhold mellem leg og seriøsitet. For tiden er netkunsten mest en legeplads, hvor Mars dominerer Venus. Med tiden kan vi håbe, at forholdet bliver mere ligeværdigt, da det kun er i søgen mod både lokalitet og globalitet, mod skabelse og nedbrydning, at vi finder bevægelsen, der er det delvist ubevidste mål for vores begær.

Vi har ladet netkunstværket *Kig forbi* bane vores vej igennem netkunstens univers og finder passende nok i dets to sidste billeder hovedtemaet, der udsprang af vores undersøgelse gennem havet – som udtryk for globaliteten og mangfoldighederne – og statuen – som udtryk for lokaliteten og enhederne. Værket beskriver vores metode og dens mål, hvor vi i bevægelsen mod og ved blikket ind i fænomenerne – her symboliseret ved huset – altid ender i splittelsen eller sammensmeltningen mellem det lokale og det globale. Hvert blik viser os et hav og en statue. Erkendelsens æstetik lader disse spejle sig i hinanden.

Statuen, som vi finder i det sidste billede i *Kig forbi*, står hos Serres for den første grundlæggelse, hvor subjektet og fællesskabet bringes i et forhold til døden [Serres ST 1990, s.43]. Statuen, som udtryk for værket, står for æstetikkens fastfrysning og indfangelse i det faste, i det synlige, men den skal ikke gøres til objekt for evig hyldest, men skal i stedet virke som inspiration. Se! Her er vi kommet til, hvor skal vi videre fare. Statuen er lokaliteten, der spejler sig i globaliteten i det omgivende hav, men vi ser også solen som udtryk for livets omskiftelighed og bevægelse danse som genskin fra havet i statuens faste overflade. Statuen er et pejlemærke, der adskiller før fra nu, og nu fra det der skal komme. Vi skal skabe statuer, som pejlemærker og som afsendingsramper, men vi skal ikke lade os narre af deres fasthed eller deres hårdhed. Vi skal finde dynamikken i deres ufuldstændighed og i deres stræben. Ethvert nyt værk er en grundlæggelse. Det er den første grundlæggelse i en ny tid, men det er aldrig den endelige grundlæggelse. Hver grundlæggelse er blot sten i vejen, som vi skaber og følger imod det uendelige. Hver grundlæggelse er et blik, der som stenen rammer overfladen på det mangfoldige vand, skaber ringe i vandet og lægger sig som en brik i det endemoræniske på bunden af havet. Erkendelsens æstetik er tanken om og blikket mod denne vej af grundlæggelser, og den er epistemologien bag havet som det ontologiske grundlag og stenen som metode, der kastes ud i det mangfoldige, bryder dets overflade, skaber ringe ud mod forskellige forgreninger og synker til bunds som en ny del af det værende.

Hvis vi skal samle op på opgavens vindinger, så kan vi sige, at vi gennem perceptionsfænomenets tre elementer de fleste steder har kunne finde en underbyggelse og udvidelse af erkendelsens æstetik. Vi har fundet dens epistemologi og metode gentaget i det umiddelbare møde med både et litterært værk og i et maleri samt i netkunsten generelt. Erkendelsens æstetik har vist sig givtig i sin vekslen mellem analysen af det umiddelbare møde, tingenes struktur samt vores stående opfattelser, hvor vi har kunne fremmane, undersøge og underbygge netkunstens grundlæggende tema og eget problem i paradokset mellem det lokale og det globale. Erfaringerne fra analysen af netkunsten har vi ligeledes set brugbare i en venden tilbage til erkendelsens æstetik både som epistemologi og metode. Netkunsten viste os endnu engang verden i dens mangfoldighed og i dens enheder, hvor forståelsen for begge sider af det værende må regnes med i vores verdensanskuelse. Netkunsten belyste problematikken i spændingen mellem lokalitet og globalitet, hvor vi kunne lære at mulighederne og bevægelsen ikke ligger i den ene eller i den anden, men i deres sammensmeltning og samtidighed.

Vi har ikke på nogen måde talt udtømmende om vores genstandsfelter og er således heller ikke nået til nogen endelige sandheder om erkendelsen, æstetikken eller netkunsten, men vi har rettet vores blik mod dem og dermed besvangret dem med yderligere prægnans, der både har bragt os nærmere dem og fjernet dem fra os. Vi har bragt begreberne nærmere ved undersøgelser af lokaliteter i deres globalitet, samtidig med at vi har fjernet dem ved udvidelse af deres globalitet gennem forståelsen af deres lokaliteter. Netop denne proces er erkendelsens æstetik, hvor vi skaber, erkender og forstår vores verden og vores væren i deres mangfoldigheder og enheder gennem bevægelsen, der igen skaber nye bevægelser, som er vores begærs og verdens livsenergi. Erkendelsens æstetik beskriver en mangfoldig verden, der altid flyder og forandres, og den viser en heraf afledt metode, der ikke søger at dogmatisere eller skabe lukkede og færdige systemer. Erkendelsens æstetik håber at kunne lære og lære fra sig i håb om at inspirere.

Stenen der blev kastet i denne opgave har ladet ringe rulle over erkendelsen, æstetikken, perceptionen og netkunsten. Den er nu nået til bunden og vil forhåbenlig lægge sig der som en ny grundlæggelse og en ny del af vores realitet og vores væren.

Videre bevægelse

Hvor er denne fremmede dog verden. [T. S. Høeg 2001, nr. 2]

Ønsket med denne opgave har ikke været at beskrive det skønne, men at afsøge det skønnes udspring og betydning, specielt i forhold til vores erkendelse og verdensanskuelse gennem det epistemologiske. Vi har med udgangspunkt i en erkendelsens æstetik, der lader erkendelsens søgen mod det sande smelte sammen med æstetikkens søgen mod det skønne, forsøgt at lade tingene tale i stedet for at tale om tingene. Æstetikken kan være et blik ind i fremtidens muligheder og mulige forståelser, og kobler sig således til vores erkendelse og til skabelsen af vores epistemologi. Vi har forsøgt at søge mod opdagelsen og mod at lære nye sider af både os selv og vores verden samt mødet imellem disse to størrelser, snarere end vi har forsøgt at søge mod den sikre viden. Gennem brugen af erkendelsens æstetik har vi søgt en ærlighed i et forsøg på ikke at forskanse os bag begreber eller universalnøgler, idet vi har søgt tilbage mod det umiddelbare møde og fremmaningen af oplevelsen. Således er erkendelsens æstetik i sig selv ingenting, da den ikke opstiller regler eller retningslinier for hvad det skønne er, eller hvordan det skønne skal bruges. Erkendelsens æstetik er i sin simpelhed et forsøg på at genoplive barnets fascination af en fremmed verden, der kan gøres familiær.

Som vi lod antyde i indledningen, så er vores verden altid større og dybere end vores tankers begreb om den. Vi lever gennem generaliseringer, der gør det muligt for os at navigere i en i princippet uendelig kompleks verden, som vi aldrig vil kunne begribe eller fastholde i sin helhed. Vi taler om lande, skove, træer og blade afhængigt af det perspektiv, vi lægger på den enkelte oplevelse, og cykler hermed frem og tilbage mellem fænomenernes relationer i en samlet helhed, hvor både landet, skoven, træet og det enkelte blad kan ses som begrænsede lokaliteter og globale universer af lokaliteter. Digteren kan skrive uendelige strofer om bladet og dets ribber og maleren kan forsøge at fange en hel krigs uendelighed af handlinger og grusomheder i et enkelt billede. Kunsten er små lokaliteter af globaliteten, der åbner nye skabelser og opfindelser, som bringer vores egen lokale væren tættere mod vores verdens globalitet og verdens lokaliteter tættere på vores egen værens globalitet.

Et forsøg på at indfange helheden af en krigs rædsler i et enkelt maleri. [Picasso: Guernica, 1937]

Denne opgave og erkendelsens æstetik er udsprunget af fascination ved at lade sig suge ind i kunstens verdner, som de blandt andet kommer til udtryk i litteraturen, maleriet og netkunsten. At lade sig kaste rundt i disse verdner og deres muligheder og meninger, hvor man på nært hold kan opleve, hvordan ting og forståelser pludselig bliver til og skabt gennem kunstens evne til at begribe og forudgribe verden. Opgaven er et udtryk for fascinationen ved at støde på det fremmede, der alligevel taler om noget familiært, som når vi hypnotiseres overfor et maleri, vi ikke helt kan forstå, men alligevel ikke kan vende blikket fra, eller overfor det litterære værk, der åbner en verden, som kan forekomme os fremmedt og mystisk, samtidig med at det taler til og med vores helt grundlæggende selverkendelser. Erkendelsens æstetik er udsprunget af fascinationen ved oplevelsen af et fænomens hidtil ukendte dimension og de nye perspektiver, der kan udspringe af dets fremmedhed, som ikke bare sætter det enkelte fænomen i et nyt lys, men som også sender stråler af sit nye lys udover andre fænomener og opfattelser, og som åbner for nye relationer mellem fænomener.

Vi har set, at æstetikkens sprog taler med kroppens erfaringer og derved giver artikulering til det uartikulerbare. Æstetikken bevæger sig her på de flydende grænser mellem det synlige og det usynlige og i forholdet mellem begreber om sandhed og skønhed, hvor usynligheder løbende trækkes ind i det synlige, mens synligheder falder tilbage ind i det usynlige, og hvor det sande finder ny sikkerhed i det skønne, og det skønne nye sandheder i det værendes skønhed. Æstetikken er den kropslige, intuitive og associative erkendelse, hvor vi lytter til kroppens viden om verden og bringer den i forhold til reflektionens kølige og distancerede observeren. Erkendelsens æstetik samler barnets umiddelbare fascination med videnskabsmandens søgen efter sandhed i forhold til en verden, som vi møder med både ærefrygt og nysgerrighed. Vi har søgt fortabelsen for at dyrke skabelsen, da det kun er ved at miste fodfæste, at vi kan finde nye steder at stille os. Erkendelsens æstetik søger kroppens åbenhed og tankens frihed. Den sår frø, men høster sjældent selv. Gennem arbejdet med erkendelsens æstetik har vi åbnet for forståelsen af vores verden, for forståelsen af kunsten og igen retrospektivt for forståelsen af erkendelsens æstetik. Der kan i princippet ikke opstilles nogle overordnede retningslinier for brugen af erkendelsens æstetik, da den er en forståelse for verden, som omskrives til et metode. Kun gennem brugen af erkendelsens æstetik bliver den beskrevet, ligesom vi kun lærer verden gennem at være i den.

Erkendelsens æstetik generaliserer til tider, fordi den aldrig finder ro. Alle de store armbevægelser er svømmetag, der skal afspejle oplevelsen i det umiddelbare møde, hvor der ikke er distinktion mellem sandt eller falsk men kun oplevelsen af fakticitet, der bringer liv til intuitioner og associationer, som igen skaber bevægelsen, og som måske kan inspirere og bevæge andre. Erkendelsens æstetik er skabt på baggrund af en fascination ved verdens og vores egen værens overvældethed, der ikke bare stiller sig apatisk overfor det ubegribelige, men som stædigt søger mod at begribe i det ubegribelige. Erkendelsens æstetik er manden fra Hesselholdtcitatet i indledningen, der stager sig frem mellem vandet i dets flydende og faste former med skyerne hængene over hovedet. Himlen er mørk og isen er hvid eller gennemsigtig. Visse steder finder vores stage fasthed, der giver os fart og bevægelse, andre steder forsvinder den blot i det mørke vand. Vi støder os frem ved at skubbe os afsted fra flagerne af fasthed og til tider skubber vi flagerne væk fra os, men det vigtigste er, at vi altid lader stagen søge ud i mørket, da det kun er bevægelsen, der kan bringe os liv og give os mening. Der er altid en verden at opdage.

Vi har i denne opgave forsøgt at anvende erkendelsens æstetik overfor netkunsten, hvor vi havde en hypotese om, at netkunsten måtte beskæftige sig med forholdet mellem det lokale og det globale, da forholdet både er et aspekt ved dets eget grundlæggende medie og ved den verden, der omgiver os. Vi har generelt kunne se denne hypotese om netkunstens fokusering på forholdet mellem det lokale og globale udtrykt i dens værker, men vi har også set en gennemgående fokusering på netkunstens egne midler og muligheder som medie komme til udtryk i netkunstens værker. Flere af de værker, som vi har beskæftiget os med, har være eksperimenter mere i form end i

indhold, hvilket blot afspejler et medie i sin vorden. Vi har set et medie og et kunstudtryk, der stadig er i gang med at konsolidere sig selv både ved en undersøgelse af sin egen særegenhed og ved en distancering fra andre mediers udtryk.

Vi har set netkunsten som et nyt medie i sin vorden, der stadigvæk har et stykke vej, før det kan erklære sig som selvstændigt og gyldigt medie. Et medie, der i udforskningen af sine egne udtryk og sin universelle karakter står og vipper på grænsen til en opløsning af det mediale, som det er svært at spå om betydningen af. Men vi har også set et medie, der sprudler af skabelses- og nedbrydelseslyst præget af en glæde over de nye og næsten ubegrænsede muligheder, der ligger i den digitale kode. Desværre er det stadigvæk et medie, som de færreste behersker, da der kræves både en kunstnerisk indsigt og programeringsforståelse, hvilket kan have en tendens til at dræbe kunstens evner gennem umiddelbarhed, som maleren f.eks. har i sit møde med verden gennem penslen og lærredet. Netkunstneren må hele tiden arbejde med koden bag sit udtryk, mens maleren hele tiden ser resultatet af sine strøg. Arbejdet med netkunsten kan være en omstændig affære, hvilket afspejler sig i de få personligheder, der faktisk mestrer både dens udtryksmuligheder og kunstens sprog.

Det har generelt været givtigt at benytte erkendelsens æstetik i analysen af netkunsten, da dens epistemologi har beskrevet en flygtig og flydende verden, der har stemt godt overens med netkunstens univers, men den har også vist sig gyldig i vores indledende undersøgelser af det mennneskelige og kropslige gennem et eksempel fra litteraturen og af selve perceptionen gennem et eksempel fra billedkunsten. Erkendelsens æstetik som metode er baseret på et virkelighedsbillede og en verdensanskuelse, der forsøger at inddrage både vores krops umiddelbare oplevelse og tankernes mere refleksive og distancerede greb om vores verden og virkelighed. Erkendelsens æstetik arbejder ikke med nogen universalnøgler for sine undersøgelser, men søger i stedet at finde nøglen til analysen og forståelsen i værket selv. Dette gør, at erkendelsens æstetik kommer til at virke som en universalæstetik, der således ikke er begrænset til enkelte udtryksformer eller bare til udtryksformer, for den sags skyld. Den søger mod fænomenet og lader sig styre af oplevelsen af disse og deres egen fortælling om deres væren. Således taler erkendelsens æstetik med kunstens sprog i mødet med kunstnerisk udtryk, med verdens flydende poesi i mødet med virkelighedens fænomener, og altid med kroppens æstetik, der ligger til grund for ethvert blik vi kaster.

> Digter er man i sammenhænge, der er sande, fordi de er i legemsstørrelse og foreløbige. [Per Højholt 1989, s. 33]

Erkendelsens æstetik taler for at høre fænomenets ekko slå tilbage mod den selv. Den taler for at søge samtalen, og den taler for at lade talen skabe og dermed give liv til bevægelsen. Men mest af alt taler erkendelsens æstetik ud af inspiration for at inspirere andre.

Litteraturliste

Aristoteles: Poetik, 1992, Hans Reitzels Forlag, København [Aristoteles 1992]

Barthes, Roland: Camera Lucida – Reflections on photography, 1993, Vintage, London [Barthes 1993]

Baudelaire, Charles: Parisisk Spleen – Små prosadigte, 2000, Nansensgade Antikvariat, København [Baudelaire 2000]

Branigan, Edward: Narrative comprehension and film, 1992, Routledge, London [Branigan 1992]

Brooks, Peter: Reading for the Plot – Design and intention in narrative, 1992, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts [Brooks 1992]

Bukdahl, Else Marie: Billedkunst og Erkendelse (fra antologien Kunst og Virkelighed – Omkring K. E. Løgstrups æstetik), 1984, Forlaget ANIS, Århus [Bukdahl 1984]

DeLillo, Don: The Body Artist, 2001, Picador, London [DeLillo 2001]

Hesselholdt, Christina: Udsigten, 1997, Rosinante, København [Hesselholdt 1997]

Høeg, T. S.: Det Talte Ord – Og raske råberemser, (CD-udgivelse med digte oplæst af T. S. Høeg), 2001, Borgen, København [Høeg 2001]

Højholt, Per: Praksis, 8: Album, tumult, 1989, Det Schønbergske Forlag, Herning [Højholt 1989]

Itten, Johannes: Farvekunstens Elementer – Subjektive oplevelser og objektive erkendelser som vejledning til kunsten, 1977, Borgen, København [Itten 1977]

Jensen, Jens Frederik: Multimedier, Hypermedier, Interaktive Medier (fra antologien Multimedier, Hypermedier, Interaktive Medier ved Jens Frederik Jensen), 1998, Aalborg Universitetsforlag, Aalborg [Jensen 1998]

Kalkau, Sophia: Æstetik – At svare verden igen med værket, 1997, Basilisk, København [Kalkau 1997]

Kandinsky, Wassily: On the Spiritual in Art, (fra opsamlingsværket Kandinsky – Complete Writings on Art ved Lindsay & Vergo), 1994, Da Capo Press, Cambridge, Massachusetts [Kandinsky SA 1994]

Kandinsky, Wasilly: Point and Line to Plane, (fra opsamlingsværket Kandinsky – Complete Writings on Art ved Lindsay & Vergo), 1994, Da Capo Press, Cambridge, Massachusetts [Kandinsky PLP 1994]

Lakoff, George: Women, Fire, and Dangerous Things – What categories reveal about the mind, 1990, University of Chicago Press, Chicago, Illinois [Lakoff 1990]

Lyngsø, Niels: En Eksakt Rapsodi – Om Michel Serres' filosofi, 1994, Borgen, København [Lyngsø 1994]

Lyngsø, Niels: Kunst og Kommunikation (fra antologien Æstetisk Kommunikation ved Frederik Stjernfelt og Ole Thyssen), 2000, Handelshøjskolens Forlag, København [Lyngsø 2000]

Merleau-Ponty, Maurice: Maleren og Filosoffen, (fra antologien Æstetiske Teorier ved Jørgen Dehs), 1998, Odense Universitetsforlag, Odense [Merleau-Ponty MF 1998]

Merleau-Ponty, Maurice: Phenomenology of Perception, 1962, Routledge, London [Merleau-Ponty PP 1962]

Merleau-Ponty, Maurice: The Prose of the World, 1973, Northwestern University Press, Evanston, Illinois [Merleau-Ponty PW 1973]

Merleau-Ponty, Maurice: The Visible and the Invisible, 1968, Northwestern University Press, Evanston, Illinois [Merleau-Ponty VI 1968]

Olesen, Søren Gosvig: Filosofi i Frankrig eller Frankrig i Filosofien, 1993, Slagmark, Århus [Olesen 1993]

Ovid: Forvandlinger, 2001, Samlerens Bogklub, København [Ovid 2001]

Peirce, Charles Sander: Kosmologi og Metafysik, 1996, Gyldendal, København [Peirce 1996]

Primozic, Daniel Thomas: On Merleau-Ponty, 2001, Wadsworth, Belmont, Californien [Primozic 2001]

Qvortrup, Lars: Det Hyperkomplekse Samfund – 14 fortællinger om informationssamfundet, 1998, Gyldendal, København [Qvortrup 1998]

Qvortrup, Lars: Interaktiv Multimediekunst – Digitale medier og hyperkompleksitet, (fra antologien Cyberflux – Digital kunst og kommunikation ved Anne Scott Sørensen og Bo Kampmann Walther), 2001, Odense Universitetsforlag, Odense [Qvortrup 2001]

Rushkoff, Douglas: Det Lever!, (fra antologien Når Nettet ændrer Verden ved Michael Juul Jensen, Michael Kirkeby Pedersen, Ann Catherine B. Talbro), 2001, Børsens Forlag, København [Rushkoff 2001]

Schoenberg, Arnold & Kandinsky, Wasilly: Letters, Pictures and Documents, (redigeret af Jelena Hahl-Koch), 1984, Faber and Faber, London [Schoenberg & Kandinsky 1984]

Serres, Michel: Angels – A modern myth, 1995, Flammarion, Paris [Serres AN 1995]

Serres, Michel: Atlas, 1994, Julliard, Paris [Serres AT 1994]

Serres, Michel & Latour, Bruno: Conversations on Science, Culture and Time, 1995, University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan [Serres & Latour 1995]

Serres, Michel: Genese, 1998, Gyldendal, København [Serres GE 1998]

Serres, Michel: Hermes – Litteratur, science, philosophy, 1983, Johns Hopkins, Baltimore, Maryland [Serres HE 1983]

Serres, Michel: Rome – The book of foundations, 1991, Stanford University Press, Stanford, Californien [Serres RO 1991]

Serres, Michel: Statuer – Den anden bog om grundlæggelserne, 1990, Det kongelige Danske Kunstakademi, København [Serres ST 1990]

Serres, Michel: The Troubadour of Knowledge, 1997, University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan [Serres TK 1997]

Serres, Michel: The Five Senses, (uddragsoversættelse ved Steven Connor fra internetadressen http://www.bbk.ac.uk/eh/eng/skc/5senses.htm), 1999, Birkbeck – University of London, London [Serres FS 1999]

Serres, Michel: Universet og stedet, (fra antologien Det Lokale og det Universelle ved Stig Brøgger, Else Marie Bukdahl og Hein Heinsen), 1986, Det Kongelige Danske Kunstakademi, København [Serres US 1986]

Smith, Michael B.: Merleau-Ponty's Aesthetics, (fra antologien The Merleau-Ponty Aesthetics Reader – Philosophy and painting ved Galen A. Johnson), 1993, Northwestern University Press, Evanston, Illinois [Smith 1993]

Thielst, Peter: Det Sande – Erkendelse & videnskab, 1999, Det Lille Forlag, Frederiksberg [Thielst 1999]

Tidligere opgaver

Multimedies Differentia, 2000, Aalborg Universitet, udarbejdet i samarbejde med Klaus Thøger Andersen, Lars Krarup, Klaus Nissen Post og Thomas Kizach [MD 2000]

Multimediekommunikation – De generativt interaktive medier og samtalen, 2000, Aalborg Universitet, udarbejdet i samarbejde med Lars Krarup [MK 2000]

Multimedies Dynamiske Poetik, 2001, Aalborg Universitet, udarbejdet i samarbejde med Lars Krarup [DP 2001]

Kognitiv Æstetik og Multimedie – Et studium i Maurice Merleau-Ponty og Michel Serres, 2001, Aalborg Universitet [KÆ 2001]