

Et spørsmål om affekt

*En sammenlignende analyse av forholdet mellom
kropp, bilde og teknologi hos Laura Marks
og Amelia Jones*

Kristine Myklestad



Masteroppgave i kunsthistorie
Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie
og klassiske språk

Veileder: Professor Ina Blom

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2018

Et spørsmål om affekt

*En sammenlignende analyse av forholdet mellom kropp, bilde og teknologi
hos Laura Marks og Amelia Jones*

Kristine Myklestad

© Kristine Myklestad

2018

Et spørsmål om affekt: En sammenlignende analyse av forholdet mellom kropp, bilde og teknologi hos Laura Marks og Amelia Jones

Kristine Myklestad

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: CopyCat, Oslo sentrum.

Sammendrag

Denne oppgaven undersøker forholdet mellom kropp, bilde og teknologi, gjennom en sammenlignende analyse av bøkene *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media* (2002) av Laura Marks, og *Self/Image. Technology, Representation and the Contemporary Subject* (2006) av Amelia Jones. Nærlesningen av bøkene undersøkes som et spørsmål om affekt: hvilke ubevisste og materielle prosesser foregår i forholdene? Forfatterne diskuterer nye medier i et sanselig perspektiv, hvor teknologien er integrert i menneskets sfære, ikke som et verktøy, men på et kroppslig nivå. Med utgangspunkt i affekt problematiseres en slik kontekst ved å se på formene for kobling, kommunikasjon og erfaring som utfolder seg her. *Self/Image* og *Touch* kritiserer tradisjoner som har basert seg på motsetningsforhold i tenkningen rundt erfaring, og som har dyrket det visuelle og synssansen som middel for å nå, og manifestasjon på, universelle definisjoner. I forlengelse av dette kommenterer de identifikasjonsmodeller som baserer seg på avstand mellom betrakter og bilde. Videokunsten som Jones og Marks diskuterer, aktualiserer en annen form for, eller performativt endrer denne forståelsen av, visualitet. Premissene for dette ligger i en betraktning også av hva vi ikke ser i bildet, eller som vi «ser» med andre deler av kroppen. Teknologien, argumenterer dem på hver sin måte, har en avgjørende rolle for dette andre blikket. En sammenlignende analyse av bøkene mot slutten av oppgaven nyanserer forholdene mellom kropp og bilde.

Forord

En stor takk til Ina Blom for konstruktiv og faglig berikende veiledning – og for inspirerende forelesninger og tekster som har vært formende for min kunsthistoriske interesse. Takk til Haakon for tålmodighet og stødighet, og all støtte i innspurten. Og ikke minst for å ha lyttet til og stilt spørsmål under mine gebrokne og famlende timelange «forelesninger» om oppgaven. Til lesesals- og masterkollegaer, særlig Marita, Julie og Malin, for inspirerende faglig samforståelse og varme hverdagssamtaler. Anne, Sigrid og Karoline for uvurderlig vennskap, og andre venner og bekjente som daglig influerer meg og i forlengelse har vært med på å gi liv til oppgaven. Karoline og Simen for hjelpsom språkvask og kommentarer. Og takk til mamma og pappa for støtte i min forfølgelse av en sterk drivkraft og vag retningsans.

Innhold

1	<i>Innledning</i>	1
1.1	Oppgaven	1
1.1.1	Problemstilling	2
1.1.2	Tekstene.....	3
1.1.3	Oppbygging.....	5
2	<i>Teori</i>	7
2.1	Introduksjon.....	7
2.1.1	Ny teknologi og medievirkelighet.....	7
2.2	Embodiment	9
2.2.1	Fenomenologi	9
2.2.2	Katherine Hayles og kybernetikk.....	10
2.2.3	Fra det humanistiske til det posthumanistiske subjekt.....	11
2.2.4	Informasjon og separasjonen fra det materielle	12
2.2.5	Kritikken mot informasjon/materialitets-hierarkiets konsekvenser.....	13
2.2.6	Autopoiesis og emergens: Subjekt, system og grensesnitt.....	14
2.2.7	Kropp-kropp-problemet.....	16
2.3	Affekt	17
2.3.1	Introduksjon: Den klebrige affekten	17
2.3.2	Begrepets betydningsmangfold og sentrale karakteristikk	18
2.3.3	To hovedretninger.....	18
2.3.4	Affekt og følelse.....	19
2.3.5	Psykologi, biologi og det humanistiske perspektivet	20
2.3.6	Baruch de Spinoza	21
2.3.7	Gilles Deleuze og ikke-subjektiv affekt.....	22
2.3.8	Affekt og kropp	23
2.4	Konklusjon.....	24
3	<i>Laura Marks</i>	25
3.1	Introduksjon.....	25
3.1.1	Bokens prosjekt.....	26
3.1.2	Avgrensning.....	29
3.2	Haptisitet.....	30
3.2.1	Haptisk bilde	30
3.2.2	Hvorfor det haptiske?.....	31
3.2.3	Subjektivitet.....	33
3.2.4	Det erotiske.....	36
3.2.5	Haptisk-erotiske kropper.....	37
3.2.6	Lukt-haptisitet	40
3.2.7	Lukt og det haptiske bildet.....	41
3.2.8	Video	43
3.3	Konklusjon.....	46
4	<i>Amelia Jones</i>	48
4.1	Introduksjon og bakgrunn	48
4.1.1	Bokens prosjekt.....	49
4.1.2	Empiri og bokens oppbygging.....	49
4.1.3	Renessansens kropp og bilde	51
4.1.4	Estetikken problem, løsning og paradoks	52
4.1.5	Modernismen og postmodernismens teknologi og subjekt	54

4.2	Dekonstruksjonen og teknologien.....	56
4.2.1	Erfaringens tredje element: Begjæret.....	56
4.2.2	Hvordan defineres medieteknologiene?.....	58
4.3	Skjermen: Fotografi.....	63
4.3.1	Fotografiet og strukturene	63
4.3.2	Overflate og dybde	67
4.3.3	Oppsummering.....	71
4.4	Skjermen: Digital video og videoinstallasjon.....	72
4.4.1	Bildet i billedsamfunnet	72
4.4.2	Representasjon av/som interaksjon.....	73
4.4.3	Hva slags kropp og hva slags bilde?.....	74
4.4.4	Teknologi og kropp.....	75
4.4.5	Kroppen i rommet.....	76
4.5	Konklusjon.....	78
5	<i>Diskusjon</i>	80
5.1	Forholdet mellom kropp bilde og teknologi.....	80
5.1.1	Kroppene	80
5.1.2	Teknologiene.....	84
5.1.3	Bildene.....	86
5.1.4	Forholdene mellom.....	89
5.2	Konklusjon og oppsummering.....	91

1 Innledning

... and there was all this academic shit out there about The Body as if it were a thing apart.¹

1.1 Oppgaven

«How to begin when, after all, there is no pure or somehow originary state for affect?»² Dette sitatet har jeg lånt fra åpningslinjen i den første boken jeg leste om affekt-teori – det var det samme jeg lurte på da jeg skulle skrive denne innledningen. Affekt som sådan kan ikke defineres, rundes av i sluttede former, fordi det *er* gjennom ikke å være fiksering og stillstand. Når jeg nå kikket i *The Affect Theory Reader* henvendte sitatet seg til min situasjon: Hvordan introdusere noe som ikke har en begynnelse og slutt, i en form som har det, som denne masteroppgaven? Laura Marks og Amelia Jones – hvis tekster jeg undersøker i denne oppgaven – vil hver på sin måte forklare at basis for mening eller kommunikasjon er i sammenstillinger i tid. Det er hva som har påvirkning: hva som fører til en følelse eller en kjemisk endring eller forflyttelse. Sitatet handlet for meg da også om en kroppslig erfaring initiert av gjenkjennelsen av tanken om spørsmålet, av minnet om å lese om affekt som fersk og om annen tid og sted. Og det dyttet teksten igang. Denne oppgaven undersøker forholdet mellom kropp, bilde og teknologi, gjennom en sammenlignende analyse av bøkene *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media* (2002), av Laura Marks, og *Self/Image. Technology, Representation and the Contemporary Subject* (2006) av Amelia Jones. Disse teoriene tar utgangspunkt i at kroppen *ikke* er en «adskilt ting».

Oppgaven stiller spørsmålet om forholdet mellom kropp, bilde og teknologisom et spørsmål om affekt. Mening finnes ikke bare, og dannes ikke bare, i konsepter og narrativ, men i følelsene, i det ubevisste og fysiske. Dessuten henger det første og det andre sammen. Kunst og bilder har tendens til å bli *lest*, fremfor sett – eller følt, hørt og smakt. Forfatterne jeg diskuterer undersøker dette – er det enkelte verk og visse medier som fremmer mer enn andre en slik sanselighet, og i forlengelse kan ha innvirkning på vår tilnærming til det

¹ Chris Krauss, *I Love Dick*, 2. utgave (Cambridge & London: The MIT Press, 2006), 136. I sitatet tar fortellerstemmen et blikk tilbake på 80-tallet – før den «affektive vendingen», som jeg redegjør for etter hvert, finner sted.

² Melissa Gregg og Gregory J. Seigworth, «An Inventory of Shimmers», i *The Affect Theory Reader* (Durham & London: Duke University Press, 2010), 1.

visuelle? Hvordan gjør de dette og hvilke konsekvenser har dette for forholdet mellom kropp og bilde – eller hva slags kropper og bilder muliggjør dette? En ide kan ikke overføres ubesudlet fra avsender til mottaker; kommunikasjon kan ikke være nøytral, da må det bety at også videoen har en slags kropper, eller i alle fall materie. Forholdet mellom kropp og bilde er altså et spørsmål om affekt. Affekt-teori baserer seg på at enheter – som for eksempel kropp og bilde – ses i perspektiv av hva de deler heller enn hva som unikt definerer dem. I neste omgang fører dette til spørsmål om på hvilken måte grensene og koblingene mellom dem utarter seg. Hvordan forløper møtet mellom kropp og bilde seg, og hvordan kan en snakke om subjektiv erfaring samtidig som å snakke om at subjektet ikke befinner seg utenfor hva det erfarer? Teknologiens plass i menneskets sfære de siste hundre årene og særlig de siste tiårene har gjort slike spørsmål særlig presserende. Tenkning, kommunikasjon og erfaring er materielt i denne retningen. Det finnes ikke noe «kroppsløst» – mediet kan ikke være en tom beholder for informasjon slik kroppene våre kan ikke være beholdere for sinnet.

1.1.1 Problemstilling

Problemstillingen min er som følger:

- På hvilken måte behandler Laura Marks, i utgivelsen *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, og Amelia Jones i hennes *Self/Image. Technology, Representation and the Contemporary Subject*, forholdet mellom kropp og bilde?

Spørsmålet om affekt vil formuleres gjennom en analytisk redegjørelse for hver enkelt bok – med fokus på deres diskusjoner om forholdet mellom kropp og bilde. Dette sammenlignes og diskuteres i siste del: På hvilke måter kan dette forholdet forstås? Hva er deres likheter og forskjeller? Med denne fremgangsmåten har jeg kunnet nyansere og klargjøre noen forståelser av affekt i en kunsthistorisk kontekst. I forlengelse av at metoden er en sammenlignende analyse, speiler undersøkelsesobjektene premissene for en nyanserende sammenligning: De er like og forskjellige. Det umiddelbart iøynefallende er deres felles overordnede tematikk: Subjektivitet og kropp sett i sammenheng med visualitet og ny teknologi. Samtidig baserer de sin argumentasjon på vidt forskjellige kunsthistoriske tradisjoner. Jones' overordnede fokus kretser rundt spørsmål om identitet. Hun har bakgrunn i feltet for visuell kultur og særlig skrevet om performance-kunst, hovedsakelig amerikansk. Marks' bakgrunn er basert på det hun kaller interkulturell tenkning og kunst – og konsentrerer seg i hovedsak om kunst i nye

medier. De møtes i en gjensidig interesse for den analoge og digitale videoen. Bøkene ble gitt ut i samme tidsrom, tidlig 2000-tall, som ikke tilfeldig er midt i den såkalte «affektive vendingen» rundt årtusenskiftet. Dette henviser til en periode av økende faglig interesse for det materielle empiriske grunnlaget i spørsmål om subjekters og kroppers formasjon og kommunikasjon. Her kritiseres poststrukturalismens og psykoanalysens frem til dette punktet nokså hegemoniske utbredelse i film- video- og visuell kunst. «From viewing pleasure to emotion machine»,³ heter det i en overskrift i en bok av affekt-teoretikeren Luise-Marie Angerers. Dette henviser til en samtidig endring i filmteoretiske perspektiv. Altså et interesseskifte fra å lese affekt som resultat av betrakterens avstand til bildet til bilde og betrakter som integrerte – er deskriptivt bakteppe for Jones' og Marks' analyser. De ser at videoen bryter med teorier som stort sett er dannet med utgangspunkt i filmen. Slik er det snakk om to overlappinger som jeg mener åpner for en rik diskusjon: At utgivelsene er resultater av og bidrag til et faglig diskursivt skifte evner å kontekstualisere sentrale spørsmål. Og bøkene felles objekt for kritikk og undersøkelse men samtidig sprikende metoder og bakgrunn – nyanserer og gir dybde til spørsmålet om affekt.

1.1.2 Tekstene

Tekstene – *Self/Image* og *Touch* – kretser rundt kropp, teknologi og bilde som integrerte forhold fremfor normative størrelser. Fokus er på kropper på ubevisst nivå og hvordan kroppene er i interaksjon og sammenheng med andre kropper – teknologiske eller organiske. Hvordan erfaring oppstår som sådan er et grunnleggende spørsmål i disse tekstene. Amelia Jones og Laura Marks kritiserer begge estetikkens dualisme, og ikke minst tendensen til å anse det visuelle som en representasjon av «meningen bak» bildet; til å gå glipp av det å se som en sanselig affære og heller objektifisere⁴ med blikket. Sen-kapitalismens billedsamfunn, i Jones' termer, eller informasjonalderen med Marks ord, forsterker denne tendensen. Teoriene tar form gjennom kunstverkene de diskuterer: Både Jones og Marks argumenterer for hvordan spesifikke visuelle og særlig audiovisuelle verk mot denne tendensen kan kommunisere det partikulære.

Problemstillingene forfatterne diskuterer baseres på markant forskjellig empirisk materiale – både når det kommer til kunstverkene og teoriene. Marks' premisser er parallelt materialismens problemstillinger, og videoverk i perspektiv av videoens teknologi og historie.

³ Marie-Luise Angerer, *Desire after Affect*, oversatt av Nicholas Grindell (Londond & New York: Rowman & Littlefield, 2015), 5

⁴ I oppgaven bruker jeg ordet «objektifisering», lånt fra eng. «objectification», altså å gjøre noen til et objekt.

Både film, digital teknologi og Internett-kunst diskuteres. Men det er i den analoge videoens teknologi med sin særegne haptisitet utgangspunktet dannes – den influerer Marks' teorier om nyere medier som sådan i tillegg til konsepter om visualitet, kropp og kommunikasjon. Argumentene hun formulerer mot vestens forflating av visualitet og informasjon, hentes dessuten både i ikke-vestlige kulturer og i ikke-menneskelige kropp. Hun ser også bakover i historien: Via kunsthistorikeren Aloïs Riegl argumenteres det for at konseptet om identifikasjon – betraktning som innebærer konkret avstand til og bildet – er et fenomen tilhørende renessansens ideer om perspektivet og individets kontroll over det visuelle. I tidligere historiske epoker og ikke-vestlige kulturer tilbys alternativer til dette figur-bakgrunn-aspektet ved bildet – egyptisk eller bysantinsk kunst, for eksempel.

Jones tar også utgangspunkt i renessansen som tiden og stedet som manifesterer metafysiske konsepter om kropp og bilde vi er preget av også i dag. Også hun har et aktivt og kritisk fokus på det kulturelt konstruerte og konsekvensene av en vestlig dominans. Hun dekonstruerer denne tradisjonen; verk performativt forskyver, og teori åpner for å forskyve, fokuset – innenfor tradisjonen som kritiseres. Denne fremgangsmåten er annerledes enn hvordan Marks' «henter og viser» alternativer utenfor denne spesifikke tradisjon, både når det gjelder verk og annet materiale, samt teori. Dette har sammenheng med fokuset på videoen som et nytt medium med ny teknologi helt annerledes enn filmens og fotografiets – Marks lar den veilede teorien som følger. *Gjennom* dette endres fokuset internt hos Marks også – hvordan blikket også berører, ikke bare identifiserer – og dermed kanskje lar være å objektifisere. Jones finner alternativer internt i objektet som kritiseres. Fordi hennes objekt er en utvikling av ulike representasjonsteknologier, er verkene hun diskuterer dermed ikke utelukkende videokunst – kriteriene her er visuell kunst. Men også hun finner særlig potensiale i og med videoens teknologi, da hovedsakelig sett ut ifra hvordan den erfares fenomenologisk og endrer og utfordrer semiotiske strukturer. Jones diskuterer hvordan de spesifikke verkene utøver et aktivt samspill mellom kunstnerens kropp i bildet og medieteknologien.

Tross forskjellene, møtes de også i psykoanalytiske teorier og fenomenologiske betraktninger influert av Maurice Merleau-Ponty og Vivian Sobchack. Begge diskuterer og utfordrer betraktermodeller basert på identifikasjon – begge kritiserer de modeller basert på Sigmund Freuds psykoanalyse, men Jones bruker Jacques Lacans ideer som utgangspunkt for sine argumenter. Begge legger vekt på visualitetens synestetiske egenskaper. Jones' bok er gitt ut etter Marks', og førstnevnte refererer sistnevnte ved flere anledninger. Begge forfattere er interessert i det vekslende forholdet mellom objektiverende og levdmaterielle kvaliteter.

Marks tar utgangspunkt i forskjellen mellom optisk og haptisk visualitet – hvori den første historisk har hatt tendens til å overkjøre den andre. Hun retter derfor fokuset mot det oversette haptiske. Jones argumenterer for at det er i selve spenningen mellom objekt og subjekt det kroppslige og partikulære oppstår.

1.1.3 Oppbygging

Oppgaven består i kronologisk rekkefølge av, foruten denne innledningen, ett teorikapittel, to analysekapitler som utgjør hoveddelen og ett diskusjonskapittel med konklusjon og avslutning. Teorikapitlet har hensikt å danne en oversikt over hvilken diskurs oppgaven opererer i, altså hva spørsmålet om affekt baseres på. Teorien deles inn i to temaer som er i forlengelse med hverandre: «Embodiment» og affekt.⁵ Førstnevnte vil redegjøres for først: Hvordan defineres begrepet, og hvorfor er det relevant i en kontekst av ny teknologi. For å beskrive dette har jeg fokusert særlig på Katherine Hayles' bok *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics* fra 1999. Her redegjør hun for kybernetikkens historie og setter forholdet mellom kropp og teknologi i perspektiv. Hun forklarer hvordan diskursen har hatt tendens til å bevege seg mer og mer i en retning av «disembodiment» – hvordan teknologi og parallelt kropper har blitt formulert som kroppsløse. Vi får vite hvilke konsekvenser dette fører med seg, og argumenter for å tenke «embodiment». Det gis samtidig et overblikk over hvordan å tenke kropper sammen med teknologi: Systemteorier som kybernetikken formulerer handler om å undersøke hvordan kropper – i utvidet forstand: teknologiske kropper også – interagerer og «lever sammen».

«Embodiment» fører med seg spørsmålet om affekt. Dersom sinnet er det avgjørende elementet i kartesiansk tradisjon som adskiller og opphøyer mennesket, og «sinn», eller mer spesifikt det kognitive, nå argumenteres for *ikke* å kunne være adskilt den fysiske kroppen – vil skillet mellom mennesket og andre organiske og ikke-organiske liv ikke være like klart. Spørsmålet om grenser mellom ulike former for kropper presser seg dermed på: hvordan kommuniserer og interagerer de; hvordan de er adskilt og hvordan de er i kontinuum. Jeg vil danne en oversikt over relevante forståelser og definisjoner på affekt, her balanseres de mest innflytelsesrike tradisjonene og de som relaterer til mitt perspektiv.

Det viktige i teori-kapitlet har vært å få med aspekter som rører ved forhold mellom teknologi, visualitet, kropp, subjektivitet og erfaring. Vivian Sobchacks fenomenologiske

⁵ Jeg vil bruke det engelske ordet «embodiment» gjennomgående i oppgaven, da norske oversettelser ikke beskriver begrepet tilstrekkelig og kan derfor være villedende. Hva som ligger i begrepet utbroderes selvsagt i teorikapitlet.

filmteori argumenterer for en «embodiment» som tar i betraktning den levde, erfarende kroppen – og ikke bare den synlige kroppen som psykoanalytisk film-teori typisk har satt fokus på. Kapitlet fortsetter med en introduksjon av teorier som problematiserer hvor vidt tilsynelatende inkompatible størrelser kan integreres i disse diskusjonene – mellom den erfarende kroppen, flere erfarende kropper, og deskriptive modeller for liv og interaksjon. Jones og Marks sine teorier entrer disse spørsmålene: I den neste delen analyserer jeg *Touch* – dette betyr at jeg redegjør for boken med fokus på spørsmålsstillingen: Hvordan behandler Marks spørsmålet om forholdet mellom kropp og bilde? Boken handler i stor grad om en formulering av det hun kaller en haptisk teori – dette er hva som kan fortelle meg noe om affekt. Kapitlet som følger har samme målsetning, da via Jones' bok *Self/Image*. Dette kapitlet bygges opp annerledes enn Marks: Her legges mer vekt på fremlegging av diskursen hun kritiserer, fordi hun samtidig baserer seg på denne for å tenke annerledes. Visualiserte kropper i ulike medier diskuteres med utgangspunkt i Lacans «screen»-begrep, og jeg vil redegjøre for hvordan henholdsvis fotografiet og den digitale videoen og videoinstallasjonen slik forstås. I diskusjonskapitlet sammenlignes Marks' og Jones' perspektiver.

2 Teori

2.1 Introduksjon

I dette kapitlet skal jeg redegjøre for affekt-teorier, i hovedsak diskursene som er relevante for min analyse i de kommende kapitlene. Jeg skal redegjøre for «disembodiment», som den affektive og kroppslige vendingen er en reaksjon mot, og «embodiment», som er deres argument og mål. Dette vil være en inngang til å tematisere interaksjonen mellom subjekt og nyere teknologi, og formålet med kapitlet er i siste omgang å danne en plattform for mine mer inngående undersøkelser av Amelia Jones' og Laura Marks' diskusjoner rundt forholdet mellom kropp og bilde.

«The affective turn»⁶ er blitt en betegnelse på en tendens i teori og kultur særlig rundt årtusenskiftet. Dette var (og er) en motreaksjon mot «the linguistic turn» i etterkrigstiden, mot strukturalistiske og poststrukturalistiske tilnæringsmåter for erkjennelse og særlig hvordan semiotikken har satt preg på kunsthistoriske metoder for «lesning» av kunst. I et makroperspektiv er det også en kritikk⁷ mot den vestlige historiens – særlig f.o.m. opplysningstiden – hegning av det autonome og opplyste, altså objektivitetssøkende, subjekt. Og generelt mot den vanlige og innflytelsesrike tolkningen av Platons idealisme som forfekter det kroppsløse og den generaliserte *essensen*, og dessuten hans fordømmelse av pasjonene som utelukkende i veien for «rasjonell» og abstrakt tenking. Gjennomgående er den dualistiske ontologien som René Descartes formulerer for oss på 1600-tallet og som fortsetter å være sterkt gyldig i våre intuitive tankemåter. Det er dog filosofen Baruch de Spinoza som i den affektive vendingens tid får mest oppmerksomhet, nemlig for å initiere et alternativt – immanent-ontologisk⁸ – perspektiv, og mer spesifikt her: som affektbegrepets opprinnelse og nok mest refererte kilde.

2.1.1 Ny teknologi og medievirkelighet

Affekt-teoretiker Marie-Luise Angerer⁹ beskriver konteksten vendingen oppstår i slik:

⁶ Navngitt etter boken Patricia Clough & Jean Halley (red.), *The Affective Turn: Theorizing the Social* (Duke University Press Books, 2007).

⁷ Dette er dels en tilbakevendende kritikk, for eksempel var også poststrukturalismen også en slik kritikk – men her har den levde, materielle og organiske kroppen blitt utelatt diskusjonen.

⁸ Immanens innebærer at noe ikke er utenfor noe annet, en ser ikke ting utenfra, og forskjellighet skapes i dette utgangspunktet. Se for eksempel Todd May, *Gilles Deleuze. An Introduction*, 4 ed. (New York: Cambridge University Press, 2008), 26-28.

⁹ Sammen med Bernd Bösel og Michela Ott.

When we now talk about an 'affective turn', this can be viewed as the culmination of other 'turns' that have been proclaimed in recent times (performative, pictorial, material), whose function is not least to promote a comprehensive reframing of the way we address the subject and society. ... [T]his focus on affect must be viewed in the context of a rediscovery of the body, movement, tactility, and the promise of immediacy as key variables, as well as the dissolution of the boundaries of the technological dispositif.¹⁰

Det er altså flere andre årsaker for affektens relevans på dette tidspunktet, og for eksempel peker hun på den nevnte reaksjonen mot tolkning og det underforliggende – fokuset rettes nå mot det som *er*, det som er materielt og direkte. En viktig kjerne i dette spørsmålet er teknologien, som både informerer en slik tankegang med direktet og sitt hurtige tempo, men også en økende forståelse av teknologien som en forlengelse eller del av mennesket, som gjør det vanskelig å sette grenser mellom oss og den, for eksempel. Litteraturkritikeren Katherine Hayles er en av flere som argumenterer for et behov for en «reembodiment». Bakgrunnen er at intelligente maskiner har blitt anvendt som metaforer og modeller for å utvikle og teoretisere konsepter som hegner om det abstrakte som adskilt fra materien. I en ny medievirkelighet som eksponerer oss i større og større grad for kontinuerlig informasjon er hovedtrekkene vedvarende bevegelse og direktet av hovedsakelig visualitet. Dette merkes på kroppen og initierer en interesse å diskutere forholdet mellom mennesket, menneskekroppen og den virtuelle virkeligheten. Overveldelse kan som kjent resultere i apati eller nummenhet, og slik kan virkningen være en inflasjon i de sanselige inntrykkenes effekt. Laura Marks foreslår at slike tolkninger igjen kan ha fremkalt et tiltagende begjær etter et fokus på affekt i samtiden:

This theoretical tendency seems to be a response to the perceived «waning of affect» among some populations—a desire to be assured that we still have bodies (which some people in the world have never been in a position to forget)—coupled with a suspicion of thought as disembodied and discursively compromised.¹¹

Det var Frederic Jameson som postulerte «the waning of affect», og med det mener han at postmodernismens kunst ikke kan representere affekt slik modernismens kunst gjorde – vi har gått over i en æra av overflatiskhet, bildet representerer bare bildet – det vil si *overflaten*, og det finnes ikke noe under, noe «*real.*»¹² En annen postmodernistisk tenker, Jean Baudrillard,

¹⁰ Marie-Luise Angerer, Bernd Bösel og Michela Ott (red.), *Timing of Affect. Epistemologies, Aesthetics, Politics* (Zurich-Berlin: Diaphanes, 2014), 8.

¹¹ Laura U. Marks, *Hanan Al-Cinema. Affections for the Moving Image* (Cambridge, Massachusetts London, England: MIT Press, 2015), 316.

¹² Oxford Reference, «Waning of Affect», <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803120822218>, (oppøst 10.12. 2017).

viderefører samme tankegods med sitt begrep om om hyperrealitet, hvor kopien har tatt over for originalen.¹³ Men landskapet begynner å se annerledes ut i situasjonen jeg skal beskrive, for skillet mellom en «overflate» (representasjon) og det «under» («the real»); det fysiske, det faktiske – også begjær) slik Jameson viser for oss over, motsies i denne diskursen hvor materien gjennomsyrrer alt.

2.2 Embodiment

For å gå nærmere inn på motivasjonen for nevnte vending skal jeg redegjøre for hvordan teknologien har influert tenkere til å definere den i som kroppsløs, og hvilke konsekvenser dette har for subjektet. «Disembodiment»¹⁴ baserer seg på en oppdeling av «form» og «innhold» hvor sistnevnte blir sett på som det essensielle og førstnevnte som utbyttbar mer som en beholder, og dermed ikke i kontinuum eller som garantist for innholdet. Formen refererer da til enten subjektets kropp, materialitet eller fysisk substans som sådan. Hayles fører en eksplisitt kritikk mot dette – hennes mål og budskap er å (gjen)opprette fokus på «embodiment». Vivian Sobchacks fenomenologiske filmteori er en reaksjon mot både en psykoanalytisk (lacansk) og neo-marxistisk teori – begge hegemoniske retninger i filmteori fra og med 70-tallet – som hun mener er mangelfulle om erfaring av film. De klarer ikke å favne det kroppslig erfarende subjektet – de følger nettopp en logikk som Jamesons; overflaten ses ikke på som et kontinuum av det underforliggende (som er det «virkelige»). Mark Hansen argumenterer for nyere mediers nødvendige sammenheng med og produksjon av «embodiment» og affekt. Hva ligger i kritikken og hvorfor er «embodiment» et så viktig konsept? Dette skal jeg forklare i de neste avsnittene.

2.2.1 Fenomenologi

Vivian Sobchack er en filmteoretiker som anvender Maurice Merleau-Pontys eksistensielle fenomenologi i sine tilnærminger til forholdet mellom subjekt og (film-)bilde, da med fokus på subjektiv erfaring. Hun fokuserer på det fenomenologiske begrepet «den levde kroppen», det vil si at man opplever sin kropp gjennom ens erfarende jeg. «Embodiment» handler her om hva det betyr for subjektet å være «embodied», og blir slik en kritikk mot Jacques Lacan og det «tomme subjektet»: «The focus here is on what it is to *live* one's body, not merely *look*

¹³ Se for eksempel: N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1999), 249-50

at bodies – although vision, visibility, and visibility are as central to the subjective dimensions of embodied existence as they are to its objective dimensions.»¹⁵ En kritikk mot humanismens objektive fokus på kroppen, som uansett om den har blitt privilegert, har endt med å ha blitt behandlet som et objekt: «—most often like a text and sometimes like a machine.»¹⁶ Dette gjør at man vanskelig kan ta utgangspunkt i kroppen «as a methodological starting point», som hun skriver, og man reduserer kroppen bort fra sin kontekst: «Hence the need to turn our attention from the body to embodiment.»¹⁷

2.2.2 Katherine Hayles og kybernetikk

Det kritiske momentet i interessen for «embodiment» ligger altså i at den kroppslig funderte erfaringen må trekkes i forgrunnen av det nå symbol-overskyggende hegemoniet – enten det er poststrukturalismens og psykoanalysens tekstlige regime eller, som vi skal se på nå, kybernetikkens ensidige fokus på informasjon og/eller bevissthet. Poststrukturalister har vært interesserte i subjektets posisjon (et perspektiv blant annet influert av nettopp fenomenologien) og i å destabilisere modernismens hang til overordnede og dermed reduserende fortellinger, men har også med dette analysert subjektet ned til ikke lenger å ha en kjerne (/analysert *ihjel*; subjektet har blitt erklært «dødt»¹⁸). I posthumanismen spørres det: *hvordan* foregår sammensetningen/kommunikasjonen mellom subjekt og omgivelser? Den er materiell – subjekt-erfarende singulær (kontekstuell) og konkret fysisk-materiell/biologisk – og her kommer interessen for affekt inn, sammen med det epistemologiske skiftet.

Jeg kommer tilbake til dette, men først skal jeg gå noen steg tilbake, og la Hayles begynne med å definere begrepet «embodiment». Det skiller seg altså fra *kropp* («body») – et essensielt og universelt begrep i motsetning til «embodiment», som er singulært. Hayles utdyper:

Embodiment differs from the concept of the body in that the body is always normative relative to some set of criteria. ... In contrast to the body, embodiment is contextual, enmeshed within the specifics of place, time, physiology, and culture, which together compose enactment. Embodiment never coincides exactly with 'the body' ... Whereas the body is an idealized form that gestures toward a Platonic reality, embodiment is the specific instantiation generated from the noise of

¹⁵ Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, (Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 2004), 2.

¹⁶ Sobchack, *Carnal Thoughts*, 3.

¹⁷ Sobchack, *Carnal Thoughts*, 4.

difference. Relative to the body, embodiment is other and elsewhere, at once excessive and deficient in its infinite variations, particularities, and abnormalities.¹⁹

2.2.3 Fra det humanistiske til det posthumanistiske subjekt

Konteksten Hayles bok *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics* er altså menneskets forhold til intelligente maskiner.

«Disembodiment» er verken en direkte eller uunngåelig konsekvens av teknologi som sådan eller posthumanismen som tankesett, men delvis en arv fra humanismen, da (her) særlig ideen om det humanistiske subjektet som frigjort via å være selvbestemmende og uregulert. «What is lethal is not the posthuman as such», skriver Hayles, «but the grafting of the posthuman onto a liberal humanist view of the self.»²⁰ Man kan styre posthumanismen til å bety noe annet enn tidligkybernetikkens og -science fiction-litteraturens skremselsformuleringer, som jeg kommer inn på i neste avsnitt. Posthumanismen kan forlenge og forstørre – eller velge å ta en annen tilnærming til – humanismens tro på subjektets absolutte autonomi og selvbestemmelse. For dette innebærer at subjektet *har* en kropp mer enn *er* en kropp da det kan kontrollere hva kroppen skal la seg influere av eller hvilke handlinger den skal foreta seg. Selvet er ikke det samme som selvets kropp, og konsekvensen er, i likhet med Sobchacks poeng, at kroppen blir fremmedgjort som et objekt. Å *ha* fremfor å *være* og *leve* en kropp fører med seg en vektlegging av bevissthet som menneskets essensielle kvalitet – bevisstheten «styrer» kroppen som den i samme gest blir adskilt fra.²¹

Men posthumanismen er på flere måter motsatt nettopp en kritikk mot eller et tilsvarende til umuligheten ved humanismens autonome subjekt.²² Hva som forstås i dette epistemet er at subjektet ikke kan skilles ad fra sine omgivelser, og dermed mister sin status som essensielt annerledes enn andre organismer, ei heller kan det skilles fra teknologiske verktøy eller forlengelser. Noen ganger deles definisjonene opp i posthumanisme og transhumanisme (eller oftere, de forveksles). Men sistnevnte har fokus på at teknologi og vitenskap skal «tjene» mennesket og intensivere dets kapasitet. Slik kan man si at dette tilhører den delen av diskursen Hayles kritiserer og vil skrelle bort til fordel for den posthumanismen som kan og

¹⁹ N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1999), 197.

²⁰ Hayles, *How We Became Posthuman*, 286-87.

²¹ *Ibid.*, 4-5.

²² Hun skriver: «[T]he posthuman does not really mean the end of humanity. It signals instead the end of a certain conception of the human, a conception that may have applied, at best, to that fraction of humanity who had wealth, power, and leisure to conceptualize themselves as autonomous beings exercising their will through individual agency and choice.» Hayles, *How We Became Posthuman*, 286.

burde fremme en interaksjon med våre omgivelser (som fordrer grunning i materialitet) – en hvordan skal vi leve *sammen med* teknologien som er en forlengelse av oss selv?

2.2.4 Informasjon og separasjonen fra det materielle

Hayles oppsummerer viktige konsepter som har gjort konstruksjonene av informasjon/materialitets-hierarkiet mulig, med det hun kaller «the Platonic backhand and forehand.»²³ Det første viser til den grunnleggende abstraherende karakteren ved teori – noe som er nødvendig og ikke truende i seg selv, men blir det derimot når abstraksjonen blir sett på som hva som garanterer for eller er opprinnelsen til verden heller enn motsatt. Det siste viser til ideen om emergens, en systemteori hvor for eksempel intelligente datamaskiner kan skape en kompleksitet ut av mindre komplekse strukturer, jevnførbart med evolusjonære prosesser i naturen. Hayles mener det er problematisk når slike simulasjoner sies å være konkrete, og ikke bare modeller – det innebærer en stor grad av forenkling som skaper ideer som for eksempel at verden er essensielt basert på matematiske formler.²⁴ Hayles tar oss gjennom ulike momenter – bølger – i løpet av kybernetikkens utvikling. Teoriene om emergens er en del av ideene rundt Artificial Life som igjen resulterte i den siste av tre slike bølger. Men det er kanskje i den tidligste perioden, i tiden under og rett etter andre verdenskrig, at de mest radikale ideene oppstår, gjennom stemmer som Hans Moravec og Norbert Wieners. Men de finner imidlertid også sted i populærkultur som for eksempel TV-serien *Star Trek* og science fiction-litteratur som *Neuromancer* av William Gibson. Ideene slo rot – Hayles beskriver at de er definerende for den kulturelle samtiden (boken er gitt ut i 1999).²⁵

Så hvilke ideer er det snakk om? I løpet av flere konferanser – the Macy Conferences of Cybernetics – hvor det underliggende målet var å formulere ideer som kunne forme «... a theory of communication and control applying equally to animals, humans, and machines»,²⁶ fremkom informasjon som et sentralt begrep. Det ble her omtalt som «an entity distinct from the substrates carrying it»²⁷ – mer nøyaktig som en matematisk kvantitet; som et mønster (pattern).²⁸ Man snakker her om informasjon omgjort til signal som kan avleses via et

²³ Hayles, *How We Became Posthuman*, 12.

²⁴ Hun skriver: «They share a common ideology – privileging the abstract as the Real and downplaying the importance of material instantiation. The backhand goes from noisy multiplicity to reductive simplicity, whereas the forehand swings from simplicity to multiplicity.» Hayles, *How We Became Posthuman*, 13.

²⁵ Hayles, *How We Became Posthuman*, 1.

²⁶ Ibid., 7.

²⁷ Ibid., xi.

²⁸ Ibid., 18.

medium, men som i seg selv ikke *er* en beskjed eller mening; i seg selv og i overføringen er informasjon kroppsløs. Av dette følger at informasjon kan være fritt-flytende og uaffektert av kontekstuelle situasjoner og forandringer.²⁹ Dette ble i neste omgang samstemmende med at en datamaskins informasjon også kan overføres uhindret og umodulert til et menneskes bevissthet, hvilket igjen betyr at bevisstheten kan likestilles med informasjon. Slik det humanistiske subjektet kan reduseres til bevissthet kan i neste omgang det posthumanistiske mennesket reduseres til informasjon. Selve den menneskelige identitet ble definert som dette informasjonsmønsteret,³⁰ mens (maskin- og menneske-)kroppen, som her altså behandles som en avskåret del, reduseres også til medium eller beholder uten signifikant betydning i seg selv. I denne diskursen blir altså det materielle som kroppen, et redskap eller en beholder (et medium) for sinnet – altså en motsetning til «embodiment», hvor kroppen konstituerer eller rettere er en udelelig del av «sinnet»; «embodiment replaces a body seen as support system for the mind.»³¹ Det er en søken etter essens i mennesket via maskinen.

Disse ideene slo rot i sin tid fordi det var en interesse for denne type universelle og endelige teorier som kunne, som Hayles skriver, «serve as the master key unlocking secrets of life and death.»³² De som definerte vitenskapen rundt ny teknologi var elektroingeniører, i stor grad baserte i USA, hvis utelukkende tro på at objektiv vitenskap var den eneste vitenskapen, og alt som kunne relateres til subjektiv erfaring eller mening bare besudlet denne.

2.2.5 Kritikken mot informasjon/materialitets-hierarkiets konsekvenser

Det som går tapt til fordel for kontroll og oversikt som generiske og kvantitative teorier byr på, er aspekter som dybde og nyanse som er mye mer komplekse fordi mening og innhold alltid varierer med tid og kontekst – med erfaring. Det er her fokuset på «embodiment» kommer inn, for det bærer med seg det singulære subjektets kontekst, hvilket ikke kan skilles fra mening. Hayles mål er dermed

... to keep disembodiment from being rewritten, once again, into prevailing concepts of subjectivity. I see the deconstruction of the liberalist subject as an opportunity to put back into the picture the flesh that continues to be erased in contemporary discussions about cybernetic subjects.³³

²⁹ Se her også om begrepet homeostasis, en modell for hvordan et system opprettholder en indre stabilitet.

³⁰ Ibid., xi-xii.

³¹ Ibid., 288.

³² Ibid., 19.

³³ Ibid., 5.

Den posthumanistiske situasjonen byr på en mulighet for kritikk av dette autonome, selvhevdende subjektet *minst* like mye som den motiverer en forlengelse og forsterkning. Vi må bare se dette perspektivet også, og dette er hva hun prøver å åpne opp for oss gjennom å kritisk belyse utviklingen som har vært. De intelligente maskinene kan, om man involverer «embodiment», lære oss er om hvordan det er å være i verden, fremfor å motivere et falskt skille mellom vår og deres verden. Kritikken er rettet mot en objektivistisk-vitenskapelig epistemologi. Vi er avhengige av å anerkjenne at vi er skjøtet sammen med denne omverdenen som også består av teknologi.

2.2.6 Autopoiesis og emergens: Subjekt, system og grensesnitt

Hayles' kritikk mot «disembodiment» fortsetter altså gjennom de påfølgende «bølgene» – den andre er sentrert rundt begrepet autopoiesis og den tredje rundt Artificial Life (AL). Når det gjelder AL går kritikken mot nevnte hard- og software-konstruksjoner som imiterer organisk liv og evolusjon, og dermed defineres som liv. Dette kan bli forenklet til det faretruende fordi det i samme sveip reduserer menneskelig liv/kropp til dataalgoritmer (og som bygger opp under ideen om informasjon=bevissthet=essensiell bestanddel), forklarer hun.³⁴ Som kanskje fremstår som klart nå, er det i hovedsak en konflikt mellom det essensielle og kontekstuelle, noe som igjen er en konflikt som rører ved subjektets i forhold til omgivelsene – er vi adskilt fra, eller en del av, dem? Hayles' kritikk vendes mot ytterkantene. Hun mener kybernetikken er innstilt på en for overdreven idé om den frittflytende utvekslingen av kroppsløs informasjon (som forklart over), men kritiserer også autopoiesis-teorien til Humberto Maturana for å være for lukket inn mot seg selv: Autopoiesis er en systemteori om selvopprettholdelse, som ble et sentralt begrep i kybernetikkens andre bølge. Og her er det kanskje mest radikale skiftet at observanten, altså den som undersøker, ble tatt med som en del av systemet som blir undersøkt.³⁵

I denne overgangen skjer det altså også et skifte fra ideen om informasjon som overføres fra system til system til interaksjoner *innenfor* systemene. Her er fokus på forandringer *indre*, de er bare *trigget* av det ytre, og slik blir kontekst også utelatt her. Generelt ser vi at tematikken i stor grad handler om «grenseproblematikk» – da som handler om grensene mellom subjekt (eller system) og omgivelser fremfor overføring av informasjon

³⁴ Hayles, *How We Became Posthuman*, 246. «The narratives of Artificial Life reveal that if we acknowledge that the observer *must* be part of the picture, bodies can never be made of information alone, no matter which side of the computer screen they are on.»

³⁵ Hayles, *How We Became Posthuman*, 10-11.

fra beholder til beholder. Et grunnprinsipp i autopoietisk teori er altså at systemer er lukkede enheter – her vil dette bety at et persiperende subjekt ikke ufiltrert mottar ytre informasjon, men faktisk *selv* konstruerer hva det ser.³⁶ Men hvor Hayles kritiserer dette for å være den andre ytterkanten (her utveksles jo ingen informasjon), skriver Mark Hansen og Bruce Clarke om sammenhengen mellom autopoiesis og emergens – *fordi* et system er en lukket enhet er den også åpen og selvskapende (ikke bare -opprettholdende), lyder teorien – lukkethet er en forutsetning for åpenhet i stedet for å være en motsetning.³⁷ Altså flyttes problematikken til å handle om hvordan disse prosessene foregår heller enn om det er et spørsmål om et lukket eller åpent system (og/eller subjekt) mot omgivelsene. Slik kan diskusjoner rundt grenseproblematikk kompliseres. «[C]ybernetics can in fact account for the interplay of complexification and decomplexification in systems that do more than simply maintain their thermal homeostasis or basal autopoiesis»,³⁸ skriver Hansen og Clarke.

Neokybernetikkens konsepter tar altså for seg problemstillinger angående prosesser innad i systemer samt koblinger mellom systemer og omgivelser. Subjektets identitet omdefineres også til *system* (som er noe annet enn første-bølgens definisjon av identitet som informasjon):

In brief, neo-cybernetics shift the emphasis of observation and description from subject to system. One form of the cybernetic turn is a shift of interest from the identities of subjects to the networks of connections among systems and environments. The humanist project that unified perception and communication in one subject, shored up against all odds by the first cybernetics, is now observed as an amalgamation or structural coupling of multiple observing systems. With this move the noumenal unity of the humanist subject gives way to a differential observation of the relations of living and nonliving systems and their environments, such as human and nonhuman bodies and societies.³⁹

Hansen argumenterer for neokybernetikkens konstruktivistiske epistemologi fremfor den representative, da den nettopp «provides new frames of observation disposing one to mark system/environment distinctions more rigorously.»⁴⁰

³⁶ Hayles refererer her til diskusjonen som ble satt i gang av artikkelen «What the Frog's Eye Tells the Frog's brain», og skriver: «They demonstrated, with great elegance, that the frog's visual system does not so much represent reality as construct it.» Se Hayles, *How we Became Posthuman*, 131.

³⁷ Clarke & Hansen, «Introduction», 11.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid., 6.

⁴⁰ Ibid., 14. «Non-representational theory» er et eksempel på en alternativ teori til poststrukturell teoretisk diskurs, som bidrag til spørsmålet om hvordan man kan angripe en tid av teknologis direkthet og «embodied» kommunikasjon. Se Nigel Thrift, *Non-representational theory: Space, Politics, Affect*, (London: Routledge, 2007).

2.2.7 Kropp-kropp-problemet

Filosof Evan Thomson poengterer i denne konteksten et fokusskifte: Som utgangspunkt for at den direkte subjektive erfaringen/den levde kroppen skal integreres i metodologien – det vil si den skal ikke være bare et eksempel, men *en faktisk del av* vitenskapen – trengs et annet utgangspunkt; en annen ontologi, som *ikke* bygger på den nærmest inkorporerte kartesianske som preger de fleste teorier.⁴¹ Her er «embodiment» en forutsetning for kritikken av «disembodiment». Han foreslår å diskutere «the *body-body problem*» – «[a] 'radical embodiment' reformulation of the hard problem.»⁴² Den levde, erfarende kroppen og den biologiske levende organismen blir selve utgangspunktet som skal kunne forstås sammen: hva er det for en fysisk (biologisk definert) kropp også å være en levd kropp/ha en subjektivitet?⁴³ Dette er hva Fransisco Varela kaller nevrofenomenologi, hvor «the guiding issue [is] to understand the *emergence of living subjectivity from living being, including the reciprocal shaping of living being by living subjectivity*. It's this issue of *emergence* that neurophenomenology addresses, not the Cartesian version of the hard problem.»⁴⁴ Fremfor å spørre hvordan det fysiske kan konstituere det mentale (og dermed subjektet), menes det her at spørsmålet må stilles annerledes: hvordan forene det å være i en kropp (fenomenologisk) med det å vite hva en kropp er (biologisk)? Ideen er å kombinere autopoiesis' biologiske vinkling (interne prosesser) og inkludering av observanten, emergensens spiralformede (skapende) bevegelse og fenomenologiens erfarende subjekt.

Dette bygger på en annen konseptualisering av bevissthet enn den som forstår representasjon av omgivelsene som grunnlag for å være, bevege seg og orientere seg i verden⁴⁵ – enn den hvor bevissthet kan kvantifiseres og jevnføres med informasjon. I stedet snakkes det om prosessuell interaksjon med omgivelsene som en form for, eller til og med flere former for, bevissthet – eller agenter.⁴⁶ Kort fortalt er kognisjon lik «enaction» – det *er*

⁴¹ Evan Thompson, «Life and Mind», *From Autopoiesis to Neurophenomenology*, i Mark B. N. Hansen & Bruce Clarke (red.), *Emergence and Embodiment: New Essays on Second-order systems Theory*, (Durham: Duke University Press), 81. Han skriver: «Although physicalist philosophy of mind today rejects Descartes's dualism, it maintains both the underlying conceptual separation of mind and life and the equation of life with mere mechanism.»

⁴² Thompson, «Life and Mind», 80. «The hard problem» er problemet med å forklare hvordan objektive fysiologiske prosesser kan være «sufficient or constitutive of the subjective character of a conscious mental process.»

⁴³ Ibid., 80.

⁴⁴ Ibid., 81.

⁴⁵ Altså som *ikke* tenkt ut fra det kartianske prinsippet.

⁴⁶ Hayles illustrerer dette når hun sammenligne de to forskerne Rodney Brooks' og Hans Moravec's robotbygging: Sistnevntes fremgangsmåte var at roboten navigerte seg fremover ved å få informasjon om omgivelsene via representasjoner av disse, som en slags sentralstyring modellert etter ideen om bevissthet, om én overordnet viten, til enhver tid. Altså et bilde gjengir den ytre virkeligheten til robotens «indre». Førstnevnte

organismens forståelse av omverdenen i og med dens aktive interaksjon med denne. Kognisjon skjer ikke utenom denne henvendelsen til *noe* – her trekkes også det fenomenologiske begrepet intensjonalitet inn, det vil si at man ikke kan tenke uten at denne tanken er henvendt noe eller noen.

Enaction ... sees cognitive structures emerging from 'recurrent sensory-motor patterns.' Hence, instead of emphasizing the circularity of autopoietic processes, enaction emphasizes the links of the nervous system with the sensory surfaces and motor abilities that connect the organism to the environment.⁴⁷

Altså, kognisjon er forbundet med en aktiv, «embodied» og fysisk interaksjon med omverdenen.

2.3 Affekt

2.3.1 Den klebrige affekten⁴⁸

Over har jeg forklart noen begreper og belyst teoretiske diskusjoner om forhold mellom subjekt og teknologi i en posthumanistisk diskurs, om systemteorimodeller og behovet for å inkludere materialitet, men samtidig også (fenomenologisk) subjektiv erfaring. I forholdet innad i systemer, eller mellom systemer og omgivelser vil det være snakk om en form for kommunikasjon eller kobling. Jeg skal i denne sammenhengen gå videre med å presentere teorier om affekt, denne formen for forbindelse⁴⁹ som ikke fordrer dekoding, men tar utgangspunkt i interaksjoner – fremfor overføring av informasjon – mellom subjekt og teknologi. Hva som er *umiddelbart*, som er *mindre* eller annerledes (u)håndgripelig enn språkets representasjonelle karakter og som er av sanselig (og til tider erotisk) kvalitet. «[E]cologically expanded media theories understand *affection* as a way of connecting with or becoming attuned to one's surroundings...»,⁵⁰ skriver Angerer. «[The shifts] make it possible to examine all of the processes of contact and synthesis that entangle the human organism with the world around it, but also with non-human and technological ensembles.»⁵¹

lagde en robot med utgangspunkt i ideen om at den er i en prosess av læring via interaksjon mellom dens mange ulike deler (kroppsdel/maskinmoduler) og omgivelsene, mens den har et «kontrollsystem» som går inn og megler mellom delene når nødvendig. Hayles, *How We Became Posthuman*, 236-37.

⁴⁷ Hayles, *How We Became Posthuman*, 156.

⁴⁸ Det er Sara Ahmed som beskriver affekt som «sticky», se for eksempel Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion* (Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2004).

⁴⁹ Eller sammenkobling eller kontakt; jevnfør det engelske ordet «connection».

⁵⁰ Angerer m.fl. (red.), «Introduction», 10.

⁵¹ *Ibid.*, 11.

2.3.2 Begrepets betydningsmangfold og sentrale karakteristikk

Det er en generell enighet om at affekt opererer på et ikke-bevisst plan og er noe som slipper unna/unngår det språklige – Gregory J. Seigworth og Melissa Gregg beskriver affekt som en udiskuterbar lov eller en uregjerlig kraft som «speaks in the voice of an imperative.»⁵² I *The Deleuze Dictionary* står det følgende om Gilles Deleuzes begrep om affekt: «[A]ffect is ... specific in its ethical and lived dimensions and yet it is also as indefinite as the experience of the sunset, transformation, or ghost»⁵³ – vi vet (*kjenner*) alle at det *er* der, men likefullt kan vi ikke gripe det. Videre påpekes det at «affect is part of the Deleuzian project of trying-to-understand, comprehend, and express all of the ... configurations of things and bodies as ... continuous events.»⁵⁴ Men denne affektens karakter som et vibrerende potensiale, som noe elastisk, noe prosessuelt, skapende og som en kraft – altså både den her og nå-kraften og det varige som følger av dette – hvordan artikulere den? Seigworth og Greggs er redaktører for *The Affect Theory Reader*, en antologi som prøver ut nettopp dette.⁵⁵ Med bakgrunn i tekstene herfra oppsummeres følgende kvaliteter som affekt:

... as excess, as autonomous, as impersonal, as the ineffable, as the ongoingness of process, as pedagogico-aesthetic, as virtual, as shareble (mimetic), as sticky, as collective, as contingency, as threshold or conversion point, as immanence of potential (futuraity), as the open, as a vibrant incoherence that circulates about zones of cliché and convention, as a gathering place of accumulative dispositions.⁵⁶

De mangfoldige definisjonene fremstår ikke helt lett å konseptualiseres videre; en sentral definisjon er jo nettopp det begrepsløse.

2.3.3 To hovedretninger

Affekt er et begrep som anvendes i dagligtale: (verbet) å bli affektert eller å affekttere som i å bli sterkt påvirket av/å påvirke noe, eller (substantivet) en affekt som en type følelse, som også er nærliggende den psykologiske anvendelsen av begrepet. Affekt er altså ikke bare et

⁵² Gregg and Seigworth, «An Inventory of Shimmers», 13.

⁵³ Felicity J. Colman, «Affect», in *The Deleuze Dictionary*, ed. Adrian Parr (New York: Columbia University Press, 2005), 11.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ I *The Affect Theory Reader* kategoriseres det opp, foruten de Deleuziansk- versus den Tomkins-baserte retningene (som også krysses iblant), enda åtte retninger som anvender affekt i nyere filosofi- og/eller Cultural Studies-baserte teorier. Jeg kommer ikke til å gå videre inn på de her.

⁵⁶ Gregg and Seigworth., 9.

tværfaglig begrep, hvilket igjen betyr mange ulike definisjoner,⁵⁷ men samtidig også et alle har et hverdagslig eierskap til. Redegjørelsen begrenses her til hva som er relevant i denne konteksten. Gregg og Seigworth skriver at «the watershed moment» for gjenoppblomstringen av interessen for affekt var i 1995, via to særlig betydningsfulle artikler: «Shame in the Cybernetic Fold» av Eve Sedgwick og Adam Frank, hvor psykolog Silvan Tomkins' affekt-teorier fra noen tiår tilbake ble tatt opp i lyset, og «The Autonomy of Affect» av Brian Massumi, som på sin side bidro til at Deleuzes teoretiseringer av affekt også ble bragt frem. De ble definerende for det økende fokuset på affekt, og et grunnlag for videre teoretiseringer om emnet. Hver for seg representerer de et skille mellom (en humanistisk) psykologisk-biologisk tilnærming med Tomkins versus en posthumanistisk med Deleuze, som henter frem Spinozas tekster om affekt.⁵⁸ Jeg skal nå redegjøre kort for førstnevnte, deretter for Deleuze og Spinoza, før jeg til sist skal nyansere med Henri Bergson.

2.3.4 Affekt og følelse

Affekt er kraften som flyter gjennom oss via omverdenen, som er flyktig. Følelser er idet man subjektiverer disse, og/eller konseptualiserer dem. Å isolere eller gi form til en intensitet og gi den en (språklig) mening eller en retning, er å konstruere en følelse. Flere ser på affekt som det som forårsaker følelser, altså noe (mindre eller ikke-målbart) som kommer *forut*, ved siden av eller til og med et «i kjølvannet av» (affekt som evaulering, relevant i psykologien). Brian Massumi skriver hvordan «there may be multiple forms of affect that can potentially flow into different categories of emotions.»⁵⁹ Nærliggende dette skriver danseteoretikeren Bojana Cević, influert av filosofen Gilbert Simondon, at følelser er oversettelser av affekter: Affekter er en del av individets komplekse psyke, men noe som befinner seg på et mer grunnleggende og ikke kontrollerbart stadium (og er dermed dels felles; transindividuell). Følelser er det som viser seg i møtet mellom individet og de sosiale omgivelsene rundt det, og

⁵⁷ I boken *Timing of Affect* beskrives denne situasjonen: «In this focus on affect, various traditional concepts and discourses have been revived, often updated with new semantic charges. This has resulted in a diversity of connotations that is often not taken into consideration, thus obscuring the theoretical and political strategies that govern the way the concept of affect is deployed. Affect is used differently, for example, in neurobiology and cognitive psychology, and differently again in psychoanalysis, or in political theory, or in philosophy influenced by post-structuralism...», Marie-Luise Angerer m.fl., *Timing of Affect: Epistemologies, Aesthetics, Politics* (Zurich-Berlin: Diaphanes, 2014), 7.

⁵⁸ Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth, «An Inventory of Shimmers», in *The Affect Theory Reader* (Durham & London: Duke University Press, 2010; reprint, 1), 5.

⁵⁹ Jewel Williams, «Affect/Emotions», <https://affectsphere.wordpress.com/2014/04/02/affectemotions/>.

kombinerer slik det psykiske og kollektive.⁶⁰ Gerda Roelvink og Magdalena Zolkos summerer forskjellen mellom følelser og affekt (via Massumi) opp slik:

...as a difference between, on the one hand, unqualified and unmediated 'intensity' and 'impersonal flow before it is subjective content' (in the case of affect) and, on the other, 'a subjective content, the sociolinguistic fixing of the quality of an experience which is from that point onward defined as personal, ... qualified intensity, the conventional, consensual point of insertion of intensity into semantically and semiotically formed progressions, into narrativizable action-reaction circuits, into function and meaning' (in the case of emotions).⁶¹

Affekt og følelser henger altså sammen, men førstnevnte avhenger i utgangspunktet ikke av en subjektiv psykologisk forankring (den er ikke-personlig), i motsetning til sistnevnte, noe som til sammen gjør affekt til en grunnleggende bestanddel i en posthumanistisk diskusjon om forhold mellom menneske og andre systemer og omgivelser, og (/via) å kunne veksle mellom perspektiver utover menneskets.

2.3.5 Psykologi, biologi og det humanistiske perspektivet

Silvan Tomkins utarbeidet en affekt-teori i bøkene *Affect, Imagery, Consciousness*, hvorav de første bindene ble utgitt på 1960-tallet og de to siste på 90-tallet. Han anvender begrepet affekt, men ilegger det definisjoner som jeg over har beskrevet som følelser, samt også linker det til nevrobiologiske prosesser.⁶² Fokuset her er den biologiske kroppens erfaringer, med den viktige innskytelsen om at biologien alltid også modifiseres i forbindelse med omgivelsene – en slik «open-ended» kombinert biologisk-strukturell teori ble sett på som mindre begrensende, mer åpnende og fleksibel enn psykoanalysens *drifter*, med dens spesifikke objekter (sex, sult osv.). Argumentet går ut på at den psykoanalytiske inngangen er binær og statisk, mens affektene har større grad av fleksibilitet:⁶³ de har ulik varighet og styrke, og deres objekt (årsak eller mål) varieres.⁶⁴ Eve Sedgwick og Adam Frank

⁶⁰ Bojana Cvejić, «States of Transindividuality», in *State State State*, red. Ingrid Midtgard Fiksdal and Jonas Corell Pedersen (Standartu Spaustuve, Lithuania: 2016), 48.

⁶¹ Gerda Roelvink and Magdalena Zolkos, «Posthumanist Perspectives on Affect», *Angelaki* 20, no. 3 (2015): 6-7. Roelvink er geograf og urbanisme-tenker, Zolkos er en politisk teoretiker.

⁶² For eksempel lister han opp seks inndelinger av affekt: Startle, fear, interest, anger, distress, joy, disgust, contempt og shame – nettopp lingvistiske samlebegrep. Videre er disse plassert i motsetningspar på en slags skala med de positive affektene på én side og de negative på en annen. Se: Marie-Luise Angerer, *Desire After Affect*, Oversatt av Nicholas Grindell, (London & New York: Rowman & Littlefield: 2015), 55-56.

⁶³ Eve Kosofsky Sedgwick and Adam Frank, «Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins», *Critical Inquiry* 21, no. 2 (1995), 50.3

⁶⁴ Ada Smalbegović, «Affective Ethologies», *Angelaki* 20, no. 3 (2015), 28.

argumenterer for hvordan affektteoriens styrke kan utføre en kritikk mot postmodernismens «antibiologisme» gjennom faktisk å argumentere for en *delvis* biologisk tilnærming.⁶⁵

Tomkins var influert av psykoanalysen, men brøt altså med den. Likevel er ulikhetene ikke så store, mener Angerer,⁶⁶ som skriver om affekt i forhold til det psykoanalytiske begrepet begjær, et forhold hun også linker til henholdsvis det ikke-representative paradigmet og det representative. Kort sagt framholder psykoanalysen språket som tilgang til begjæret, og hører hjemme under det «lacanske representasjons-epistemmet», mens:

[f]or the theorists of affect, however, representation is a focus of criticism, being viewed as a mediator of the world and the subject that always interposes itself, thus obstructing access to reality. Affects on the other hand, are treated as spontaneous reactions of the body to its surroundings, signalling a direct connection between body and world ...⁶⁷

2.3.6 Baruch de Spinoza

Spinoza er som nevnt tenkeren som har lagt grunnlaget for store deler av dagens affektteori, og stilles ofte som motsetning til Tomkins' tradisjon. Her beskrives altså affekt som ikke tilhørende subjektet eller konsepter, men som en autonom kraft som beveger seg mellom og gjennom kropper. En kropp her er ikke forbeholdt en menneskelig kropp, ei heller en animalsk, men inkluderer også det ikke-organiske. Affekt er det man allerede deler med omverdenen. «It is the dynamism of these interactions and becomings, rather than any sense of identity, that gives rise to particular bodies», skriver biolog Ada Smailbegović.⁶⁸ Dette kan jevnføres med Hansen og Clarkes argumenter, nevnt over, for å diskutere system-omgivelser-forbindelser heller enn et subjekts identitet. Dette kan illustreres gjennom å ta utgangspunkt i skillet mellom konsepter og affekter, hvor en idé er en representativ tanke om noe, mens *hvordan* tanken representerer det tenkte er affekt; det er en tanke om noe som ikke representerer noe, men innhyller og medvirker. «There is an idea of the loved thing, to be sure, there is an idea of something hoped for, but hope as such or love as such represents

⁶⁵ Ibid., 507, 17.

⁶⁶ Angerer, *Desire After Affect*, 56-57, 62: «I have ... expressed my astonishment at the way Kosofsky Sedgwick deals with Tomkins's attack on what he saw as the 'biologism' of psychoanalysis. Although she has to admit that the assumption of innate affects is not easy to accept, she calls on her readers to try nonetheless. With their reception of Tomkins, both Kosofsky Sedgwick and [Lisa] Cartwright are pursuing a fight against the dominance of a cognitive psychology of emotion that is gaining strength especially in media and film theory and whose attraction, in combination with neurological research, is growing.»

⁶⁷ Angerer, *Desire After Affect*, 107.

⁶⁸ Smailbegović, «Affective Ethologies», 26.

nothing, strictly nothing», skriver Deleuze.⁶⁹ I Deleuzes lesning av Spinoza, gir han et eksempel på hvordan dette skjer i praksis: En person han kaller Pierre, skriver han, kan være en som gir deg en trist følelse når du møter ham, mens Paul, som du møter på etterpå, gjør deg glad. Rester av denne personens affeksjoner blir en del av mottaker; man blir affektert.⁷⁰ Spinoza skriver i sin *Etikk*, (Def. 3): «Ved en affekt forstår jeg legemets affeksjoner eller tilstander av påvirkethet, som gjør at legemets handlekraft økes eller minskes, fremmes eller hindres, og samtidig ideene av disse affeksjoner eller tilstander av påvirkethet. Hvis vi altså kan være en adekvat årsak til en av disse affeksjoner eller tilstander av påvirkethet, så forstår jeg ved affekt en handling eller aktiv tilstand; ellers en passiv tilstand.»⁷¹ Trist versus glad er Spinozas motpoler i denne forstand, han skiller mellom positive (adekvate) og negative (uadekvate) møter. I eksemplet over vil Pierre gjøre deg handlingslammet mens Paul vil gjøre deg handlekraftig.

Kontinuerlig overlapping av idéer og deres tilhørende affekter forklarer Deleuze som en *variasjon*, altså ulike grader av affekterte tilstander som aldri er konstante og aldri stoppes opp. Det er dette som er affekt (*affectus*), mens øyeblikket man blir påvirket av noe (jeg kjenner Pierres effekt på meg) er å bli affektert (*affectio*).

2.3.7 Gilles Deleuze og ikke-subjektiv affekt

I boken *Francis Bacon: The Logic of Sensation* (2003) ser Deleuze på Francis Bacons kunst som eksemplarisk for å male det anti-narrative, anti-symbolistiske, anti-ekspresjonistiske; altså å male ren sansning, som han kaller det. Her diskuteres maleriet som en synliggjøring, eller opphoping, av en kropps krefter eller affekter, maleriets evner «... to render visible forces that are not themselves visible.»⁷² Kunsten blir en autonom ikke-mimetisk gjengivelse av affekt: «Through art, we can recognize that affects can be detached from their temporal and geographic origins and become independent entities»,⁷³ forklares det i *The Deleuze Dictionary*. Gjennom å presentere det som er bortenfor eller før kategorier, oppløses også grensene mellom både å skape kunstverket, å se det og det det er i seg selv. Affekt blir altså materialisert og blir effekten materien har på opplevelsen (av å se og å skape). I likhet med

⁶⁹ Gilles Deleuze, 2007, Transcribed and translated lectures: On Spinoza, <http://deleuzelectures.blogspot.no/2007/02/on-spinoza.html>.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Baruch de Spinoza, «*Etikk*: Tredje Del: Om Affektenes Opprinnelse Og Natur», in *Baruch De Spinoza. Etikk I Uvalg*, ed. Guttorm Fløistad (Oslo: Pax forlag, 1976), 124.

⁷² Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, trans. Daniel W. Smith (London & New York: Continuum, 2003), 56.

⁷³ Colman, «Affect», 12.

Bacon-boken fremsettes affekt også i Deleuzes *Cinema*-bøker som noe autonomt, som «disembodied» – han mener filmen evner å løsrive persepsjon fra menneskets erfarende kropp.⁷⁴

2.3.8 Affekt og kropp

Mark Hansen kritiserer dette igjen, og argumenterer for Henri Bergsons «embodied concept of affection»⁷⁵ – og at dette er noe nyere medier initierer. Han kritiserer såkalt «pure data flow» og en «post-medium-condition» for å bidra til «disembodiment». Med Bergson argumenterer han for «affect as interface». Hansen vil gjenoppta og reformulere kroppen med dens sensorimotor basis for å forstå nye medier-kunst:⁷⁶

[T]o reverse the entire trajectory of Deleuze's study, to move not from the body to the frame, but *from the frame (back) to the body*. What we will discover in the process is that the frame in any form – the photograph, the cinematic image, the video signal, and so on – cannot be accorded the autonomy Deleuze would give it since its very form (in any concrete deployment) reflects the demands of embodied perception, or more exactly, a historically contingent negotiation between technical capacities and the ongoing 'evolution' of embodied (human) perception. Beneath any concrete 'technical' image or frame lies what I shall call *the framing function* of the human body *qua* center of indetermination.⁷⁷

For Hansen er det en kobling mellom det digitale bildet og affekt som grensesnitt. «Correlated with the advent of digitization, then, the body undergoes a certain empowerment, since it deploys its own constitutive singularity (affection and memory) not to filter a universe of preconstituted images, but actually to *enframe* something (digital information) that is originally formless.»⁷⁸ Teorien springer ut av et digitalt landskap på grunn av mengdene og hurtigheten; formen til det digitale og mulighetene i teknologien(s «intelligens»). Hansens tese er at «the digital image demarcates an embodied processing of information.»⁷⁹ Og han postulerer med dette et skifte fra persepsjon til affektivitet⁸⁰ – et skifte som korresponderer med Thompson og Varelas ideer om kognisjon som kroppslig («embodied»): «[A]ffectivity

⁷⁴ Mark Hansen, *New Philosophy for New Media* (Cambridge & London: The MIT Press: 2004), 6

⁷⁵ Ibid., 6-7. (se også s 136) Deleuze er sterkt influert av Bergson, men forkaster Bergsons vektlegging av det psykologiske aspektet.

⁷⁶ Ibid., 7.

⁷⁷ Ibid., 8.

⁷⁸ Ibid., 11.

⁷⁹ Ibid., 12.

⁸⁰ Ibid., 13.

must be understood to be the condition for the emergence of experience per se, including what we normally think of as perception.»⁸¹

2.4 Konklusjon

I dette kapitlet har jeg redegjort for argumentene for «embodiment» og hvordan affekt er en konsekvens av en slik tenkning. «Embodiment» bryter ned prinsipper som fører til dualisme mellom fysisk og ikke-fysisk, mellom menneske og ikke-menneske, organisk og ikke-organisk liv, og affekt ses som en energi de kan ha felles. Fordi affekt kan tenkes som ikke tilhørende én kropp men noe som beveger seg mellom ulike formasjoner, muliggjøres en kommunikasjon med også det ikke-menneskelige og ikke-organiske. Samtidig kan dette også føre med seg en ny «kroppsløs» teori – om man vil ta med erfaringens posisjon. Slik problematiseres spørsmål om hvordan det kroppslige subjektive aspektet av «embodiment» kan diskuteres som del av dette uten å reduseres til en isolert problemstilling rundt mennesket. Målet er å integrere omgivelsenes (inkludert teknologien) integrasjon i subjektets erfaringsverden, samtidig som at hierarkiet mellom subjektet, subjekter og kropper – organiske og ikke-organiske – brytes ned, altså uten at omgivelsene reduseres til «noe annet». Affekt er fellesnevneren for kroppene som ikke er «seg selv nok» men *er* idet de er i bevegelse og dermed i utveksling med hverandre.

⁸¹ Ibid., 16.

3 Laura Marks

3.1 Introduksjon

I dette kapitlet skal jeg nærlese *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* (2002), for å kunne redegjøre for hvordan forholdet mellom kropp og bilde kommer frem her. Boken diskuterer en rekke video- og filmverk fra 1990-tallet, men tidligere og senere videoverk samt den tidlige Internett-kunsten er også med. Verkene er medskapere av og objekter for (subjekter i?) denne «sanselige teorien» med tankegods fra blant annet Gilles Deleuze, med Charles Sanders Peirce, Henri Bergson, Maurice Merleau-Ponty.⁸² Boken formulerer en teori om det haptiske, via verkens audiovisuelle uttrykk, deres fysiske form og teknologi, og de haptiske subjektens involvering: bak kamera, i bildet, som betraktende.

Den haptiske kritikken følger teoriens metodikk; intensjonen er å formidle med ord synestetisk – slik kroppen vår for eksempel oversetter erfaringen av en audiovisuell film til følelsen av berøring er beskrivelsen av dette igjen formidlet med et haptisk språk. Slik kan man som leser forhåpentligvis få et glimt av kontinuiteten mellom ordene og hva som omtales – altså er de mindre en representasjon hvor en grunnleggende glippe eksisterer mellom disse ulike formene for tilsynekomster; og mer som en bro mellom ulike former som i utgangspunktet er av samme materie, eller som refererer til samme fellesnevner. En fellesnevner som Walter Benjamin kaller gud, men som Marks, via Deleuze & Guattari, kaller immanensplanet – denne ikke-dualistiske ontologien av sammenheng fremfor annerledeshet, avgrensethet og transcendens. Verkene:

... remember; they make manifest, they actualize something virtual. In turn, my writing about them actualizes the virtual states in which these works exist, waiting to be seen and appreciated. Art and writing constitutes a sort of connective tissue among material entities separate in space and time.⁸³

I søkenen etter dette, er ifølge Marks metoden ikke å kontrollere objektet; objektifisere det – å men skrive *med* det slik hun har sett med det; å la seg flyte inn mot det, medstrøms, *nesten* å røre ved det – *touch*.

⁸² Maurice Merleau-Ponty er gjerne lest via den fenomenologisk influerte filmteoretikeren Vivian Sobchack.

⁸³ Laura Marks, *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media* (Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2002), x.

3.1.1 Bokens prosjekt

Touch er oppbygd av kapitler som tar for seg subjektet, erotikk, det olfaktoriske, videoen og elektroniske – alle med haptisk fortegn. Marks beveger seg mellom makro- og mikroskalaer fra det menneskelige subjektets sanser, sosialt nivå, kjemiske prosesser, i skjermens overflate og dens underliggende teknologi. Hvordan videoen kan formidle og hvordan vi erfarer at nivåene har en materiell kontinuitet. I første kapitlet introduserer hun det haptiske konseptet – dets kunsthistoriske opprinnelse og betydning, samt, i denne konteksten, sammenheng med videoen og det erotiske.

Neste del tar for seg det haptiske subjektet: her fremvises, i det ene kapitlet, betrakningsmodeller via filmer som legger opp til identifikasjon med dyr og hvilke konsekvenser dette har, også for blikket en har på mange ikke-vestlige mennesker. Andre filmer vender på dette og inviterer en måte å se dette på basert på en aksept for det som er annerledes og samtidig anerkjennelse for kontinuumet som strekker seg helt til det fremmede. I det neste kapitlet, «I Am Very Frightened by the Things I Film», presenteres et annet eksempel på det haptiske subjektet, her som angår samspillet mellom subjektet bak kamera og subjektet foran kamera, via dokumentarfilmskaperen Hara Kazuos filmer som manifesterer et dynamisk forhold mellom de involverte som er maktskiftende og sårbart, men også (dermed) prosessuelt og skapende.

«Haptics and Erotics» innleder med en tekst om en performance-film av Ken Jacobs og konteksten rundt visningen av filmen. En gammel fransk kortpornofilm blir manipulert til et langdrykt formalistisk verk, og mottagelsen er splittet mellom hvorvidt det i hovedsak er en pornofilm (og da lest politisk) eller om det er bearbeidet til noe annet. Marks argumenterer for at en sanselig erfaring ikke trenger svekkes jo mer teori en har innabords, og ikke minst henger de to sammen. Både-og-«lesninger» eller veksling mellom å bli forført og være vurderende er aspekter som begynner diskusjonen om det haptisk-erotiske.

I neste kapittel presenteres vi for en betraktermoell influert av S/M, av at det handler om å gå samtykkende inn i passive og aktive roller som byttes på, et makt- og identitetsspill. Marks er opptatt av et alternativ til et rigid skille mellom objekt og subjekt ikke skal være å deerotisere – «... what I want is the power to flow around more.»⁸⁴ Tittelen «Love the One You're With» er et sitat fra en av filmene, og antyder vår seksuelle formbarhet fremfor

⁸⁴ Ibid., 76.

statiskhet, overordnet antydes også maktflyten.⁸⁵ Filmene som diskuteres⁸⁶ utfordrer ideer om hvilke kjønn, seksualitet og egenskaper som knyttes til ulike roller, og den passive rollens status høynes også i den haptiske erotikken. Det siste haptisk-erotiske kapitlet, «Loving a Disappearing Image», tar for seg identifisering med det som ikke er fullstendig og med det prosessuelle: kropper med «mangel». I kapitlet diskuteres forholdet mellom videoens kropp, skjermen, figuren på skjermen og betrakteren. Det initierer på mange måter en vending i fokus fra det som til nå har konsentrert seg mye rundt dynamikker mellom subjekter og en diskusjon rundt identifikasjon og/i «forbindende materialisme», mot materialitet og videoen som «levende».

Den neste delen tar for seg *luktens* haptisitet – vi får se «connective materialism» i utfoldelse gjennom lukten som kontakt-sans. «The Logic of Smell» er en kritikk mot forsøk på å kapitalisere lukt; å «fange» den med universelle symbol. Lukt, skriver Marks, er en sans som settes direkte i kontakt med minnene hos de enkelte, og det er mye rikere å holde på dette enn å instrumentalisere dem. Filmen kan slik kommunisere bedre med lukt på denne måten. I neste kapittel diskuteres *Institute Benjamenta, or, This Dream People Call Human Life* (1995) – en film som formidler det olfaktoriske nettopp audiovisuelt. Det andre viktige aspektet her er hvordan spørsmålet om subjektivitet desentreres fra menneskeindividet. Det siste kapitlet i denne delen av boken er en mininovelle, hvor ulike lukter er beskrevet som oversatt til audiovisuelle bilder.

Siste del av boken, «Haptics and Electronics», retter seg mot det digitale mediet og materialiteten i den digitale kulturen så vel som i teknologien. I «Video's Body, Analog and Digital» sammenlignes de respektive videoenes «persiperende» kropper og hvordan kunstnere utnytter de ulike mulighetene. Kapitlet «How Electrons Remember» dykker lengre ned i hva som er igjen av materialiteten i overgangen fra det analoge til det digitale, og «connective materialism» utbroderes på subatomært nivå.

«Immanence Online» oppsummerer materialiteten på nivåer fra mikro til makro, med referansepunkt i Internett. Det understrekes altså hvordan Internett absolutt er en del av virkeligheten, enten det er snakk om på et sosialt nivå, det vil si vi erfarer det analogt og påvirkes av det, eller at det eksemplifiserer de komplekse sammenhengene i mindre synlige koblinger. Dette kapitlet er historisk interessant i forhold til at det tar for seg kunst på et

⁸⁵ Ibid., 82.

⁸⁶ Ibid., 87 Et poeng er også at dette er «alternative» eller «eksperimentelle» pornofilmer, som blant annet tar en mer dokumentarisk form, det er mindre produksjoner, og forholdet mellom de medvirkende bak og foran kamera er mer intimt. Slik blir identifiseringen vi har med filmene mindre fantasi- og narrativbasert, og mer basert på dynamikken i filmproduksjonen, altså det strukturelle og det kontekstuelle.

Internett som var nokså nytt, og hvor ideene om «det frie Internett» var svært tilstede, men at kommersialiseringen og maktsentraliseringen av det allerede anes. Mange av verkene som diskuteres er også preget av marxisme-materialismen: de vender undergravende på gjenkjennelige kapitalistiske former og funksjoner i nettets grensesnitt. Det avsluttende kapitlet er en tekst hvor Marks tar utgangspunkt i egne drømmer som kan relateres til tiårets eksperimentelle mediekunstscene, med utgangspunkt i at denne er internalisert i henne. Dette relateres ikke til Sigmund Freud, men til Charles Sanders Peirces semiotiske teori, og hans definisjon av det virkelige som «det som har effekt».⁸⁷ På denne måten er det ubevisste som dukker opp i drømmer også virkelig og en del av den bindende materialismen; drømmene er også en del av dette kontinuumet.

Prosjektet i denne boken er altså å forme en sanselig – som altså manifesterer seg som en spesifikk haptisk – teori, som strekker seg forbindende mellom den analoge og digitale videoen og det erfarende subjektet. Den særegne «forsiden», altså skjermen, hos den analoge videoen initierer prosjektet – dens pikslete, taktile, karakter. Men den er også en inngang til flere sider av den omfattende haptisiteten – hvor «innside» og «outside», som en kropp ikke kan tenkes separat. Denne materialistiske og sanselige tilnærmingen er i forlengelse med en videohistorisk tradisjon som særlig har med dens spesifikke teknologi å gjøre.

Videoens kunsthistorie er nokså kort; den kom i kunsternes hender i etterkrigstiden. Særegenheten ved det helt nye mediet gjorde det anvendelig for dem som ville skape kunst fri for tradisjonenes preg, som for eksempel feministisk kunst som påpekte, eller bare ville skape uten å være farget av, den patriarkalske kunsthistorien.⁸⁸ Altså var det et medium veltilpasset til å anvendes i, og med på å forme, mye av den kritiske kunsten som etterkrigstiden særlig i USA er kjent for å være scene for. Men det var ikke bare at det var et nytt medium i seg selv, det var også hva dette nye mediet var. Én ting var videoens bærbare forms potensiale for det «hjemmesnekrede» uttrykket⁸⁹ noe som var med på å skape et intimt og personlig uttrykk, som også ofte har hatt sammenheng med feminismen. Men den spesifikke teknologien, videoens skanneprosess, var særegen. Ikke bare betød dette en konkret fysisk indeksikalitet til det avbildede (via elektronenes bevegelse mellom kamera og monitor), men også en kontinuerlig pågående prosess (bildet skapes alltid på nytt). Disse elementene har vært med på

⁸⁷ Ibid., 194.

⁸⁸ Se for eksempel Chris Meigh-Andrews, *A History of Video Art*, 2. utgave (Bloomsbury: New York, London, New Delhi & Sidney, 2014), 9. «Many artists who took up video in the early 1970s were attracted to the medium precisely because it did not have either a history or an identifiable critical discourse as an art medium.»

⁸⁹ Det praktiske i dette faktumet initierte mer personlige og direkte filmer, siden man kunne ta kameraet lettere med seg i for eksempel intime sfærer, og lettere ta det frem uten planlegging.

å tenke på videoen som «levendeaktig» og som har en slags kropp – bildet, som aldri er et statisk resultat, vil alltid kunne bli annerledes enn sist og med små skjevheter, eller det skjer teknologiske feil. Men i tillegg til det spesifikke uttrykket har det også vært initierende for å tenke på prosessene i denne «kroppen», og i hvilken grad de for eksempel er agerende, og dermed interagerer med menneskenes sfære på en annen måte enn som verktøy.⁹⁰ Marks skriver for eksempel om videoens fysiske uttrykk og (forringende) kropp, dens fenomenologi og «indre» prosesser, og hun ser på hvordan videoverk er influert og formet av disse elementene. Et visst materielt perspektiv grunnes som felles livgivende for de ulike kroppene jeg kommer inn på, initiert av den analoge videoens særegne uttrykk i første omgang, men også, fordi den er «embodied», den underliggende teknologien. Denne videoens tradisjon for å inneha karakteristikken av «det nære» og «levendehet»⁹¹ – i motsetning til filmen hvor filmrullen er et statisk element, samt teorier om betraktermodeller i forhold til filmen som basert på avstand, identifikasjon og det narrative⁹² – danner et sted for å se på sammenhengen mellom teknologi og liv: teknologien som liv og hvordan dette former vår hele økologi. Marks går inn i denne tradisjonen når hun ser på videoens og beskuerens samspill og kroppenes likheter på formnivå, og som dessuten deler prinsipp i formdannelsene i seg selv.

3.1.2 Avgrensning

I analysen om forholdet mellom kropp og bilde vil jeg trekke ut elementer fra boken som er mest relevant fra i dette henseende. Spørsmålet om affekt vil komme frem som en analyse av det haptiske, som en diskusjon rundt Marks behandling av spørsmålet om forholdet mellom kropp og bilde. Jeg er dermed ute etter å redegjøre for det haptiske i kropp, på det haptiske i den analoge og digitale videoen – og sammenhengen mellom disse som et materielt forhold; en kommunikasjon basert på det sanselige og ubevisste fremfor det abstrakte, og hvordan kunstverkene særegent aktualiserer dette.

⁹⁰ Om videoens teknologi og levendehet, se Ina Blom, *The Autobiography of Video: The Life and Times of a Memory Technology*, (Sternberg Press: 2016), 13. Hun har skrevet om videoens autobiografi; om videoen som subjektliggende og agerende, her i stor grad definert i henhold til evne til hukommelse. Metoden er mediarkeologisk, og går dermed «bakenfor»/sammen med videoen (dermed dens teknologi, og dermed dens «levendehet»), fremfor å la utgangspunktet være «fremtiden» – videoens form og visualitet. Slik får vi muligheten til å se på «the more fundamental relation between memory technologies and social ontology», hvor det er teknologien som former og «bruker» oss, fremfor at det er vi (eller kunstnerne) som «bruker» teknologien som redskap i intervensjonen i samfunnet.

⁹¹ Selve «live»-aspektet (før man begynte å lagre på tape) appellerte også til den kritiske kunsten, relatert mer til performance-tradisjonen.

⁹² Jeg tenker særlig på Laura Mulveys innflytelsesrike tekst basert på Sigmund Freuds ideer. At den haptiske ideen er basert på videoen, betyr ikke at den ikke kan brukes på film eller noe helt annet.

Så hvilke aspekter ved stoffet skal dette konsentreres ut ifra? Jeg ser på elementer som belyser hvordan det haptiske subjektet er et som konstitueres ikke gjennom bekreftelser av selvet som «seg selv nok» men gjennom en interaksjon med sine omgivelser, som i første omgang utvides ved å se bort fra, men som sammenlignet med, det vestlige gjenkjennelige subjektet («Animal Apetites, Animal Identifications» og «I Am Very Frightened by the Things I Film»). Jeg vil undersøke det erotiske for å se på dynamikken i kontakten mellom kroppene som en friksjon som ikke baserer seg på avstand, men på kontakt. Jeg skal i dette hovedsakelig se på kapitlet «Loving a Disappearing Image», fordi det her diskuteres hvordan det haptisk-erotiske skapes både i forholdet mellom figuren i bildet visualisert haptisk og den taktile skjermen, og ut til betrakteren – som motarbeides å identifisere med noe fullstendig. Kapitlet er viktig her fordi det beskriver hvordan en identifikatorisk betraktermodell krysses med og punkteres av det haptiske, hvor det optisk-erotiske punkteres av og omformuleres som det haptisk-erotiske, og dessuten hvordan videoen får en spesifikk relevans som en interagerende materialitet; hvordan den også kan anses å ha en slags «kropp».

Deretter skal jeg se på kapitlene «The Logic of Smell» og «*Institute Benjamenta: An Olfactory View*» for å undersøke denne delen av haptiske kroppers ubevisste kommunikasjon. Her kommer det kanskje tydeligst frem hvordan kommunikasjonen er materiell, kontaktbasert og partikulær, og ikke forbeholdt mennesket. Filmen *Institute Benjamenta* undersøkes som siste eksempel på den haptiske visualiteten. De ulike filmene som nevnes i det følgende formulerer for øvrig ulike former for haptisk visualitet. Jeg vil mot slutten ta opp tråden om den analoge, og nå også den digitale, videoen som «kropp» gjennom noen elementer fra «Video's Body, Analog and Digital», før jeg, som i forlengelse av det olfaktoriske mikroindeksikale kommunikasjonselementet, ser nærmere på teknologien via «How Electrons Remember».

3.2 Haptisitet

3.2.1 Haptisk bilde

Alois Riegl beskrev en historisk utvikling i kunsten hvor det taktile forsvant til fordel for figurativt rom i kunst. Han eksemplifiserer med egyptisk og bysantinsk kunst som haptisk idet her spilles det på hele billedflaten som hierarkisk lik og abstrakt, forstått som at det ikke fokuseres på individuelle objekter/at de ikke kan isoleres. Særlig med den sen-romerske kunsten ser Riegl en utvikling i retning dette skillet mellom figur og bakgrunn – figuren fremheves og bakgrunnen abstraheres. I første hånd er dette nødvendig for den seende å

kunne identifisere objekter/figurer i flaten, men også, skriver Marks, for å kunne identifisere seg med figurene på samme måte som vi tenker om identifikasjon i dag – å kunne projisere seg selv i objektet kreves for det første at figuren kan oppleves som adskilt fra rommet (bakgrunnen), men også at det finnes en viss avstand mellom objekt og betrakter.⁹³ I og med denne utviklingen settes det også opp paralleller til et vestlig ideal om abstraksjon kulminert i det renessansiske sentralperspektiv og kristen-religiøse ideer om det gudommelige som transcenderende kroppen. Deleuze & Guattari anvender begrepet om det haptiske som måten man persiperer bevegende («nomadisk») gjennom «glatt rom» – det vil si å kontinuerlig orientere seg med det umiddelbare og nære som alltid er foranderlig – alltid partikulære øyeblikk. Dette i motsetning til det «stripete» rommet, som man orienterer seg i via for eksempel kart eller det distanserte og fokuserende overblikket, som er en optisk persepsjon.⁹⁴ Oppsummert kan man altså si at det haptiske er det umiddelbare og ufokuserte eller ikke-sentrerte, som inviterer den persiperende til sammen med det persiperte å (sam)skape landskapet, mens det optiske er det fokuserende stadiet hvor den persiperende kan gjenkjenne og identifisere og på denne måten ha kontroll over det sette.

3.2.2 Hvorfor det haptiske?

Fordi denne optisk visuelle formen å se på er hegemonisk (og dermed ofte intuitiv i praksis – å se brukes iblant som en metafor for det å *forstå* eller *erkjenne* som sådan) i vår kultur – i «informasjonsalderen» har vi en tendens til å være svært fininnstilt på informasjonen på bekostning av erfaringen og den sanselige overflaten⁹⁵ –trengs det haptiske større synlighet og plass, er Marks' argument. Metoden blir å sette fokuset dit hen, og teoretisere om hvordan å tenke om og praktisere en slik haptisk erfaringsform og interaksjon med video. Ideelt sett er forholdet mellom det optiske og haptiske ett som veksles mellom i et «sliding relationship»,⁹⁶ hvorav forskjellen mellom dem er «a matter of degree.»⁹⁷ Hun skriver:

That vision should have ceased to be understood as a form of contact and instead become disembodied and adequated with knowledge itself is a function of European post-Enlightenment

⁹³ Ibid., 4-5.

⁹⁴ Ibid., 6, xii.

⁹⁵ Ibid., x-xi.

⁹⁶ Ibid., xvi.

⁹⁷ Ibid., 3.

rationality. But an ancient and intercultural undercurrent of haptic visuality continues to inform an understanding of vision as embodied and material.⁹⁸

Hvordan man tenker om det visuelle, hva det er, i form av kommunikasjon/kontakt, kan være annerledes. I en balansert orientering som veksler mellom haptisk og optisk, er Marks' argument, kan man oppnå et mer etisk og mindre fremmedgjort seende i forhold til det og den man ser. Det er et ønske om å utvide betydningen av det visuelle hun registrerer hos videokunstnere: «[T]he desire to squeeze the sense of touch out of an audiovisual medium, and the more general desire to make images that appeal explicitly to the viewer's body as a whole, seems to express a cultural dissatisfaction with the limits of visuality.»⁹⁹ Det er ønske om å kroppsliggjøre det visuelle. Som hun skriver i sitatet over, finnes disse kvalitetene i større grad i andre kulturer enn vestlige¹⁰⁰ eller de har tidligere vært mer tilstede (slik kunsthistorikeren Riegl forteller oss).

Men den analoge videoen er altså også et slikt medium i seg selv som bringer det haptiske frem – den influerer den haptiske teorien som sådan: «As I will discuss, this denial of depth vision and multiplication of surface, in the electronic texture of video, has a quality of visual eroticism that is different from the mastery associated with optical visuality.»¹⁰¹ Boken er skrevet mot slutten av det analoge videomediets æra – det digitale har tatt dets plass. Men vi vil se at den analoge videoens haptisitet ikke vil begrenses til denne teknologien. Marks forklarer mediets hovedkarakteristikker: «[T]he constitution of the image from a signal, video's low contrast ratio, the possibilities of electronic and digital manipulation, and video decay.»¹⁰² Videobildet blir kontinuerlig laget, det er ikke lagret (og dermed statiske) slik en filmsrulls bilder er – elektroniske signaler mellom kilde og skjerm er i konstant bevegelse idet de skanner hver billedflate så fort at de for våre øyne blir oppfattet som å være i bevegelse. I og med denne prosessen, understreker Marks, vil det alltid oppstå små variasjoner i bildet – det er aldri konstant men skapes på ny hver gang. Videre er kontrastforholdene og pikseltettheten lav (sammenlignet med film), slik at man får dette «uperfekte» og til tider pikslete bildet som kan trekke oppmerksomheten mot det taktile. «Part of the eroticism of this

⁹⁸ Ibid., xiii.

⁹⁹ Ibid., 4.

¹⁰⁰ Hun har lagt særlig stor vekt på dette sin forrige bok, *The Skin of The Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (2000).

¹⁰¹ Ibid., 4.

¹⁰² Ibid., 9.

medium,» skriver hun, «is its incompleteness, the inability ever to see all, because it's so grainy, its chiaroscuro so harsh, its figures mere suggestions.»¹⁰³

3.2.3 Subjektivitet

Den første hoveddelen i boken inneholder to kapitler hvor et utvalg filmer og videoverk behandler og former det haptiske subjektet – mange i dialog med eller som kritikk mot den optiske filmen, om betraktermodeller basert på identifikasjon enten med apparaturet eller subjektene i bildet, og maktforholdene som her konstrueres. I «Animal Appetites, Animal Identification» utfordrer enkelte filmer («dog-eating tapes») hvordan vi identifiserer oss med dyr. Disse kommenterer populære filmer som legger opp til at vi identifiserer oss med dem hvor de samtidig både er fremmede og like oss.¹⁰⁴ Marks skriver at vår tilnærming til dyrene delvis baserer seg på den koloniale arven av menneskelige hierarkier, og slik skjuler en problematisk etnosentrisme, hvor resultatet er at vi skaper en hierarkisk kjede hvor dyrene befinner seg under den vestlige betrakter men over mange andre mennesker.¹⁰⁵ «The reason», skriver hun, «is that dogs—so understanding, and so conveniently mute!—are much more conducive to projected fellow-feeling than are humans who speak alien language, practice strange customs, and, well, eat dogs.»¹⁰⁶ Marks demonstrerer sammen med disse filmene hvordan identifikasjons-filmmodellen fungerer fremmedgjørende og hierarkisk. Kommunikasjonen med dyrene (eller andre og annet som er av en slik grad av «annerledeshet») nås *ikke* best gjennom å ilegge dem speilbildet av oss selv som vi kan forstå ut i fra, men heller ved å anerkjenne at vi er i et kontinuum med dem, men et kontinuum som på mange måter er nærmest ugjennomtrengelig – «...we may learn to respect animals in their *difference*, as well as their commonality with humans. I suggest that we call this relationship *empathic nonunderstanding*.»¹⁰⁷

Kapitlet antyder bokens ikke-antroposentriske perspektiv med den tydelige gesten det er å gi dyret konkret relevans (både i betraktermodeller og som et kanskje mest konkret eksempel på kontinuumet med «det andre») – når den historisk mest tradisjonelle måten å essensialisere mennesket på er gjennom å beskrive hvordan det er annerledes en dyret. Det

¹⁰³ Ibid., 11.

¹⁰⁴ Se Marks, *Touch*, 25-26. Anne Friedberg kaller dette «petishism», etter psykoanalysens fetisj, hvor frykten for kastrasjon – altså det fryktinngytende fremmede, som her da er dyrets annerledeshet (eller som Marks argumenterer, er det kanskje frykten for å se at dyret er skremmende *likt* mennesket), «reddes» ved at man projiserer seg selv og menneskelige egenskaper på det.

¹⁰⁵ Marks, *Touch*, 26-27, 38.

¹⁰⁶ Ibid., 31.

¹⁰⁷ Ibid., 39.

haptiske subjektet dannes her som et som betrakter dyret med en slik «empatisk ikke-forståelseshet». Det haptiske subjektet tar med seg dette perspektivet til betraktningen av andre mennesker (og betraktning generelt), heller enn omvendt, altså å overføre identifikasjonsmodellen til hvordan vi ser dyrene. Det haptiske subjektet reduserer ikke hva det ser gjennom å «tvinge» det inn i en slags gjenkjennelig form (speilbildet av seg selv eller bildet av noe begripelig), men aksepterer og anerkjenner det som er fremmed, som fremmed. Subjektiviteten dannes i interaksjonen med det ukjente men som en også er i et kontinuum med, og dette subjektet er dermed nødvendigvis «embodied».

Der vi nå har rørt ved en av de mest karakteristiske assosiasjonene til vestens tenkning; antroposentrismen, finner det neste kapitlet, som videre formulerer det haptiske subjektet for oss, sitt objekt utenfor vesten. Japan er ikke like dyptgående påvirket av ideen om den «kritiske distansen» til objektet,¹⁰⁸ og Hara Kazuo demonstrerer dette med sin «'alongside' documentary filmmaking», som Marks kaller det. Han behandler rollen sin som filmskaper i en form for kamp mellom seg og filmobjektet, hvor de er en slags motstandere. I filmen *Extreme Private Eros: Love Song 1974* betyr dette at han lager en film av en tidligere kjæreste han fremdeles elsker, nettopp fordi han vil være nær henne, et faktum han også blottlegger i filmen. Slik får filmen en maktdynamikk mer basert på at hun «herser» med ham, eller i alle fall lever livet sitt videre og til det fulle (hennes personlighet er også av flyktig og energisk karakter), mens han får en rolle som sårbar – han skaper en slags «produktiv, feminin masokisme»,¹⁰⁹ fordi han har kastet seg i det «frivillig». Dette fungerer som noe annet enn forståelsen av den filmede som passivt objekt og filmskaperen som aktiv. Dette handler ikke bare om et skifte av roller, understreker likevel Marks, fordi det er en gjensidig kamp; en dynamikk som innebærer motstand mellom dem, hvor alle parter endrer seg i løpet av filmen. Det skjer ikke en neddyssing av maktspill og dynamikk som på bekostning av oppretting av balanse, men er et vibrerende og prosessuelt forhold, og karakteriserer det haptiske subjektet. Dette slags *overskuddet* er et viktig aspekt, og har sammenheng med det erotiske som jeg kommer mer inn på etterhvert. Dynamikken kommer til syne for eksempel når Kazuo bak kameraet plutselig dukker opp foran kameraet eller når Takeda Miyukis¹¹⁰ fødsel filmes ute av fokus, drevet av mangel på selvkontroll eller bare en emosjonell tilstedeværelse som vi allerede vet preger hele prosjektet. Eller når mikrofonen, etter hvert holdt av lydkvinnen (og Kazuos nye kjæreste) stikker frem i bildet og stikker hull på en eventuell illusjon som måtte

¹⁰⁸ Ibid., 43.

¹⁰⁹ Ibid., 50, 53.

¹¹⁰ Det filmede subjektet og filmskaperens ekskjæreste.

være igjen av avstanden mellom kamera(mann)/betrakter og «objektet»). Sammenhengen med det bærbare video-mediet og verket som skapes har også betydning for intimiteten som formidles – bildene får preg av det mer direkte og mindre planlagte øyeblikket.

Om det kulturelle aspektet, påpeker Kazuo selv i et intervju hvordan amerikansk dokumentarfilmskaping (selv ikke i denne tidlige video-historien – Marks skriver at hans filmer har likheter med blant annet 60- og 70-talls «direct cinema» – dermed er dette et eksempel på hvordan det optiske ligger dypt nedfelt i historien og overføres også på videoen, selv om videoen altså former det haptiske) aldri har den samme nærheten mellom filmskaper og subjekt som den japanske. Han beskriver også hvordan de amerikanske dokumentarene baserer seg på det han kaller «face value» – altså det hva subjektet forteller kameraet, informasjonen man har, det opptakene viser «bokstavelig». «'There is a difference between what a person is saying and what a person is feeling'»¹¹¹, forteller Kazuo. Dette forsøker han å få med i filmene sine. Det haptiske subjektet legger vekt på følelsene og det ubevisste, den haptiske filmskapingen retter oppmerksomheten mot dette og den haptiske visualiteten formidler dette.

Kazuo viser oss det haptiske subjektet som masokistisk, eller som bare er villig til å gi opp kontroll (selv om det her er snakk om kombinert med å ta kontroll – hans posisjon som filmskaper i seg selv innebærer denne rollen). Det er viktig å forklare hvordan det masokistiske elementet her – i motsetning til slik det forklares psykoanalytisk – *ikke* forstås som sammenfallende med et selv i oppløsning. Eller det vil si, ikke som en *truende* utslettelse, men som en produktiv. «For [Nishitani] Keiji,¹¹² as for many Taoist and Ch'an and Zen Buddhist philosophers, the surrender to emptiness is not a state to be dreaded but a more simple acknowledgment of an ontological state.»¹¹³ Det haptiske subjektet befinner seg ikke i en tilstand mellom inget eller helt, men består i forlengelse av og i en dynamisk forbindelse med omgivelsene – subjektet er et «blivende» (som Deleuze ville ha sagt) i denne prosessen av å ta/gi og gi seg over/få. Dette aspektet blir enda mer tydelig i det kommende: det erotiske er basert på denne haptiske grunnideen om en dynamisk balanse i roller og slik hierarkisk likestilling, og som innebærer at det «passive» også er et givende sted å være. Det er å gi slipp på ideen om det helhetlige subjektet eller at «lack», som det heter i psykoanalytisk språk, altså ikke trenger å være forbundet med å «miste selvet». Dette aspektet vil bli utdypet når jeg ser på Marks reformulering av det melankolske. Samtidig, eller heller, læres vi å tenke på

¹¹¹ Ibid., 53.

¹¹² Japansk filosof.

¹¹³ Marks, *Touch*, 54.

subjektet som et av overskudd heller enn «mangel», et «helt»¹¹⁴ «kompositt»-selv¹¹⁵. Det haptiske subjektet kan identifisere seg med fragmenterte, mangelfulle og ukjente subjekt.¹¹⁶ Men det er først og fremst i dynamikken som ikke så mye baserer seg på identifikasjon men på selve utvekslingen av haptiske materielle kropper, som beskriver det haptiske subjektet. Og i det neste skal vi se hvordan det erotiske aspektet også er ett som innebærer å gi slipp på sin subjektivitet – nettopp uten at dette erfares truende.

3.2.4 Det erotiske

Det erotiske baserer seg på en veksling mellom avstand og nærhet. Marks skriver at det erotiske både er grunnleggende i det haptiske i seg selv, men det er også vekslingen mellom det optiske og haptiske blikket. I det haptiske baserer det erotiske seg på kropp og bildes gjensidighet og at de begge er «embodied». «Haptic looking tends to rest on the surface of its object rather than to plunge into depth, not to distinguish form so much as to discern texture»,¹¹⁷ skriver hun. Interageringen, og erotikken, skjer på kontaktnivå: mellom det taktile blikket og den fysiske overflaten av videoens kropp – skjermen. Blikket håndterer bildets overflate først, for dette er deres faktisk mulige kontaktpunkt. De haptiske bildene er ikke erotiske på grunnlag av representasjonen/innholdet – erotikken ligger i selve den haptiske dynamikken. Det erotiske aspektet forteller oss dermed at dynamikk er en grunnleggende egenskap ved det haptiske. Forholdet kan erfares som friksjoner mellom den taktile, nære, fysiske, videoen (haptisk), det distanserte avbildede (optisk), og som til tider blir presset mot betrakteren med en overtalende nærhet (haptisk), hvor grensene mellom betrakter og *video-bilde* til tider sammensmeltes. Bildet tiltrekker med sin haptisitet, i første omgang som den pikslete og uskarpe kvaliteten ved den analoge videoen, videre altså med for eksempel at figur og bakgrunn sammenfaller til noe ugripelig, så betrakteren «nektes» å identifisere, ofte via nærbilder eller ved at bildet er ute av fokus. Betrakteren på sin side gir seg velvillig, eller uredd, over til bildet. Det erotiske her er bilde og betrakters sammensmelting til et partikulært møte. I det uklare vil vi kanskje fylle ut «mellomrommene» med egen fantasi, eller fylle på via å bli «tvunget» til å koble på andre sanser – vi blir bevisst både vår kroppslige sammenheng med det sette, og vår synssans som kroppslig forankret. Videoen understreker

¹¹⁴ Marks, *Touch*, xix.

¹¹⁵ Ibid., 109.

¹¹⁶ Den mest radikale formen for en redefinerings av subjektivitet og hvem og hva som kan ha det i denne boken, diskuteres via the Brothers Quay og deres filmskaping, her via filmen *Institute Benjamenta, or, This Dream People Call Human Life* (1995), som jeg diskuterer senere. Se særlig Marks, *Touch*, 136-139.

¹¹⁷ Ibid., 8.

dessuten, ved å sette sitt særegne preg på bildet, at den ikke er en usynlig formidler men har sin egen kropp og til og med en taktil overflate som den ber oss berøre. Den analoge videoen er som nevnt Marks' utgangspunkt for å kunne formulere den haptiske teorien, på grunn av sin særlig taktile skjerm. «When vision yields to the diminished capacity of video, it gives up some degree of mastery; our vision dissolves in the unfulfilling or unsatisfactory space of video.»¹¹⁸

3.2.5 Haptisk-erotiske kropper

Jeg skal nå se på kapitlet «Loving a Disappearing Image», for å utdype det erotiske perspektivet som innbefatter også videoens kropp som haptisk, via videoens skjerm og hvordan enkelte kunstnere bearbeider bildet – for å se nærmere på mangfoldet i det «intersubjektive» haptisk-visuelle forholdet. Senere følger jeg Marks ned på mikroskopiske nivåer: det olfaktoriske og deretter videoens «ubevisste» – dens teknologi. Videoens materialitet karakteriserer i første omgang, som vi har sett, den visuelle overflaten som inviterer en til å involveres med den i nuet (hvor enn den er i sin «livsprosess» som er en forgjengelig), ikke bare med figuren og en forgangen tid den måtte referere til i bildet. Tema i dette kapitlet er nettopp kropper som forgjengelige og kropper som er fragmenterte – menneskets, men også videoens. Kunstnere forsterker eller lager friksjon med utgangspunkt enten innad i den haptiske overflaten og/eller i et spill med «innholdet». Som vi har sett indikerer det haptiske-erotiske subjektets interagering og kobling med andre subjekter og/via den haptiske visualiteten at forholdet forsvinner som identifikasjon til fordel for denne mer materielle koblingen, som jeg har vært inne på angående det haptiske subjektet.¹¹⁹ Men det haptiske kan også påvirke en til å kunne identifisere (seg med) blant annet prosess, det fragmenterte, tap, det ukjente og det langt borte.¹²⁰ Jeg skal altså dvele litt med denne haptiske identifikasjonen med det «ufullkomne», her altså som med tap, som utbrodert av Marks med ideen om melankolien og basert på at «... secondary identification [identification with a character] may be with an inanimate thing or things; and that primary identification [with the

¹¹⁸ Marks, *Touch*, 10.

¹¹⁹ Men ofte vil det altså være en mer eller mindre en prosess mellom de to måtene å forholde seg visuelt til bildet.

¹²⁰ *Uten* frykt for å miste seg selv, det vil si, uten å ødelegge ideen om seg selv som «hel», fordi det menneskelige selvet ikke er bygget opp av ideen om og streben etter enhet og fullkommenhet, men består av en materiell kompositt som alltid er i utveksling med sine omgivelser men aldri er verken «tom» eller strever etter å bli «fullkommen». Den er i sin kommunikasjon med andre subjekter og omgivelsene som sådan. Det vil også være nærliggende å vise til hvordan den passive rollen i det erotiske ikke settes med negativt fortegn. Dette eksemplifiseres for eksempel i kapittel 5 i boken blant annet Ming-Yuen S. Mas *Slanted Vision* (1996).

look of the apparatus itself] itself may be an identification with dispersion, with loss of unified selfhood.»¹²¹

I videoverket *Frank's Cock* (1994) av Mike Hoolboom er ideen om det haptiske bildets oppløsning av det figurative bildet gjort ved strukturelt å dele opp bildet i fire ruter. I det ene bildet forteller en skuespiller en intim og kjærlig fortelling om Frank som nå er død av AIDS, hvis avsender er Franks tidligere elsker. De andre bildene – fra Madonnas Sex-musikkvideo, nærbilder av mikroorganismer og klipp fra gay porn – tildeles naturlig nok ikke like stor oppmerksomhet som den narrative. Likevel, argumenterer Marks, motstår videoen oss én fortelling som kan gripe dette tapet. I motsetning til Sigmund Freuds konklusjoner om at objektet for melankolien er skjult fra ens bevissthet og noe som må fjernes om man kan elske igjen, skriver Marks her om å omfavne det som er borte med kjærighet og fremdeles ha kapasitet for å omfavne mer – en «devotional» melankoli influert av mystisismen. Nærliggende, som jeg har vært inne på over, er den «produktive masokismen» ikke truende for ens selv fordi selvet er et produkt av slike dynamikker, ikke av å hevde en statisk kontroll. En antifetisjistisk respons på sorg «...does not concretize the loss in an object but expresses the loss through the dissolution of objects. If this is melancholia, then I suggest that melancholia can be a subject-dispersing, loving response to loss.»¹²² Fremfor å objektifisere tapet for deretter å måtte kvitte seg med det som en slags frigjørelse, er *Frank's Cock* et eksempel på fragmentere ett enkelt narrativ og å anerkjenne oppløsingen av et subjekt. «[T]he film moves beyond identification to an acknowledgement of dispersion,»¹²³ skriver hun. I *Frank's Cock* er det haptiske en strukturell underbyggende utforming for å formulere «innholdet». Andre verk spiller mer på friksjonene herimellom. Noen kunstnere spiller på filmens forgjengelighet ved for eksempel å bearbeide dem kjemisk, som Phil Solomon har gjort enten for å akselerere prosessen av forfall eller bare synliggjøre filmens kropp gjennom figurene i bildet.¹²⁴ Marks forklarer at:

... through its grieving process, some sort of peace has been made between figure and surface—the figurative image and the surface that has now become its own figure. A transformation has taken place, where one kind of life, the human life that lends itself to stories, metamorphoses into

¹²¹ Marks, *Touch*, 97. Dette er cinematiske identifikasjonsmodeller definert av Christian Metz.

¹²² *Ibid.*, 109.

¹²³ *Ibid.*, 99.

¹²⁴ *Ibid.*, 95. En av filmene er *Twilight Psalm II: Walking Distance* (1999).

an uncanny, mineral life. ... Loving a disappearing image means finding a way to allow the figure to pass while embracing the tracks of its presence, in the physical fragility of the medium.¹²⁵

Peggy Ahwesh har tatt utgangspunkt i en funnet sterkt forringet gammel pornofilm, og bearbeidet den til å etterligne og fremheve det forringede. Hun kompletterer spillet i overflaten med sterke gule, grønn og rosa fargetoner, tempo-manipulasjon og tango-musikk som det hele er koreografert etter. Det resulterer i et haptisk-erotisk – ikke-figurativt – bilde. Samtidig omfavnes og glorifiseres, bokstavelig talt, bildets indeksikale opprinnelse (og den optiske erotikken den henspilte på) med haptikk, og dynamikken mellom da og bildets her og nå forsterkes. «Given the mechanical quality of the performance, the man's flaccid penis, and the disengorged labia of the women, it seems that the real erotic activity in *The Color of Love* is not between the actors but in the game with death taking place on the surface of the film»,¹²⁶ skriver Marks.

Vi har sett noe av det materielle kontinuumet mellom subjekt-kropper og videokropper fått form med disse filmene. Marks skriver videre:

[E]ngaging with a disappearing image has some results for the formation of subjectivity, or, precisely, a subjectivity that acknowledges its own dispersion. These works of disappearing images encourage the viewer to build an emotional connection with the medium itself. We are not asked to reject the images on their surfaces, themselves precious indexes of long-ago events, but to understand them to be inextricable from another body whose evanescence we witness now, the body of the medium.¹²⁷

Perspektivet har vært på kropper via deres overflate, i den visuelle identifiseringsprosessen, eller som former den haptisk visuelle interaksjonen – en overflate som nå er begrunnet som en «embodied». Verk som bretter ut sin materialitet i/via det audiovisuelle, som viser det kommunikative aspektet i synestetiske oversettelser og erotiske dynamikker. «Loving a disappearing image draws us into a deep connection with all things, absent and present»,¹²⁸ skriver Marks. I det neste skal jeg se mer på den haptiske persepsjonen, altså på det haptiske som det kanskje mer umiddelbart «usynlige» i de samme kroppene jeg allerede har diskutert, og noen til. Det haptiske som kommunikasjon og den «dype sammenkoblingen» vil

¹²⁵ Ibid., 95-96.

¹²⁶ Ibid., 100-101. Tangodansen er kanskje den ultimate erotiske dansen, kanskje til og med en særlig haptisk-erotisk: Subtile kroppslige tegn overføres av den førende til den førte og de danser tett på en annen i parallell form; en *mimetisk* – denne kroppens før-/ikke-abstrakte måte å lese tegn på, som vi skal se under – avbrutt av enkelte asynkrone bevegelser for en touch av erotisk friksjon.

¹²⁷ Ibid., 109.

¹²⁸ Ibid., 110.

konkretiseres, sammen med de partikulære, ubevisste og materielle aspektene ved dette. Først gjennom det olfaktoriske som en kontakt-kommunikasjon både hos mennesker og dyr, og en sans som særlig eksemplifiserer den partikulære kvaliteten ved det haptiske – jeg vil også komme tilbake til «overflaten» når Marks beskriver hvordan det haptiske audiovisuelle bildets formidler lukt. Via denne haptiske runddans dannes bildet av at det haptiske konstitueres av det materialistiske aspektet av at «innside» og «utside» er av en og samme materie. Via det olfaktorisk-haptiske temaet blir dessuten det haptiskes grunnleggende utbredelse over *flere* typer kropper særlig stadfestet – avslutningsvis ser jeg også på videoens kropp på mikroindeksikalt nivå, sammenlignbart med lukstens.

3.2.6 Lukt-haptisitet

«Smell is the most immediate of sense perceptions. ... Smell is the sense perception that resists idealization above all others. Smell asks to be sensed in its particularity, in an engagement between two bodies, chemical and human.»¹²⁹ Disse essensielle karakteristikkene om lukt blir konstatert i begynnelsen av Marks' olfaktoriske undersøkelse. Lukt bærer med seg materielle spor av historien i seg, og det er bare våre kropper som kan gjendrive denne historien når vi lukter (Deleuzes *affection image* [forklar]). Måten kroppen «leser» lukt-tegnet på er mimetisk; ved å etterligne – lukten påvirker kroppen før vi er bevisst på den og omdanner den til symbol. Det finnes et kontinuum mellom disse typene tegn, mener Marks via semiotikeren Charles Sanders Peirce, som bruker begrepene Firstness og Thirdness.¹³⁰ Hun utdyper lukstens særegne materialitet og direkthet ved å se på persepsjonen og særegne prosesser i hjernen. Det er ikke plass til å gå grundig inn på dette her, men hovedpoenget er at lukten tar en annen vei sammenlignet med andre sanser, altså den rører ved deler i hjernen som har ansvar for følelser og en type hukommelse før den når den delen av hjernen (thalamus) som omgjør sanseinformasjonen til kognisjon, og «tenker» dermed før den blir tenkt abstrakt. Følelser og minner relateres derfor sterkt til lukt, for eksempel ved at jo sterkere følelse en hadde i øyeblikket minnet refererer til, jo tydeligere blir minnet, eller generelt at en bombarderes med den spesifikke følelsen fra øyeblikket som hentes frem. Marks refererer dessuten til eksperiment som viser at nye lukter fort bygger opp nye minne-

¹²⁹ Marks, *Touch*, 114.

¹³⁰ Ibid., 115. I Charles Sanders Peirces semiotikk er Firstness er de mest umiddelbare tegnene, som vi ennå ikke har identifisert, Secondness er når tegnet har fått form men ennå ikke forstås som symbol, som er noe som skjer i Thirdness, det abstrakte nivået hvor erkjennelsen settes i system. Disse stegene er ikke statiske og isolerte, men er i et kontinuum. Kontinuumet er ikke nødvendigvis et kausalt, fra Firstness til Thirdness, men kan alle skje på en gang. Tegnet *mimesis* hører til Firstness, slik symbol er forbundet med Thirdness.

assosiasjoner, og de blir fort sterkere jo mer de gjentas, og bygger slik en basis for kommunikasjon. Berikende, eller igjen, et aspekt som kan misbrukes av firmaer som iSmell (et firma som forsøkte å selge dufter til anvendelse for eksempel på dataspill) vil forflate assosiasjonene til det universelle gjennom å instrumentalisere luktene; la Thirdness overstyre luktens sterke Firstness for kapitalistiske formål. Hovedpoenget for Marks er her å bevare materialiteten og partikulariteten i det olfaktoriske. Men hva er det som er så farlig å miste? Mangfoldet i deres mening er uendelig i motsetning til hva som er igjen i oversettelse til informasjon.¹³¹ «If there ever comes a time when we all have the same associations with cinnamon, then cinnamon as a physical object will cease to exist», skriver Marks. «Cinnamon will become ideal, a word you can smell.»¹³²

3.2.7 Lukt og det haptiske bildet

Som individuell erfaring fungerer åpenbart nok lukten i seg selv bedre for kroppen mimetisk å avlese, men som *kommunikasjon* vil denne metoden altså feile, og hun foreslår den audiovisuelle som best kan formidle og dermed fremkalle lukt, fremfor å sprøyte ut lukt (i kinosaler for eksempel).¹³³ Hun lister opp tre måter hun mener dette kan skje: Det første er identifikasjon, altså vi ser noen lukte og vi lukter «med dem» parallelt med den graden vi identifiserer med dem. Det andre er lyd, særlig i kombinasjon med et nærbilde – lyd er også en «kroppsnær» sans. Den tredje måten er gjennom det haptiske bildet.¹³⁴ Det siste undersøkes gjennom en grundig refleksjon over spillefilmen *Institute Benjamenta, or, This Dream People Call Human Life* (1995). Handlingen i filmen foregår på en skole som utdanner menn til å bli tjenerer, altså til å bli «usynlige» – boken den er basert på tematiserer denne gradvise utviskingen av karakterenes subjektivitet. I filmen blir dette elementet slått sammen med at livet rundt; huset, rommene, gaflene, vannet, konglene, lyset, støvet, hjortene – gis aura, gis liv. I og for seg selv og ikke for mennesket, men heller ikke som truende for menneskene, det er et ikke-antroposentrisk tema fremfor et umenneskelig. Alle sirkulerer de rundt i huset som er en slags «erotic machine of which the people are only parts.»¹³⁵

¹³¹ Marks, *Touch*, 119-126.

¹³² Ibid., 125.

¹³³ Ibid., 122. «Because movies engage with our embodied memories, each of us experiences a movie in an absolutely singular way. Meaning is made in the material connection between our bodies, the body of the film, and the bodies, animal, vegetable, and mineral, recorded by the film.»

¹³⁴ Ibid., 117-119.

¹³⁵ Ibid., 130.

Det er filmskaperne Quay Brothers' særlige stil som evner å konstruere denne verdenen som består mindre av ord enn et sterkt billedspråk. «Like a silent film, *Institute Benjamenta* relies on the expressiveness of gesture, camerawork, and editing to convey meaning, and the few words uttered by its characters hang in the air, I am tempted to say, like perfume. The magic of *Institute Benjamenta* is the way it uses film to evoke a possessed, animistic world.»¹³⁶ De animerer¹³⁷ ved å anvende småskala modeller med små objekter. Kameraets synsvinkel befinner seg på nivå med, eller under nivået som tilhører, deres objekt. Objektiv og brennvidde er tekniske valg som skaper en særegen romlig følelse hvor hendelser særegne for denne verdenen i forhold til menneskets, kan ta plass. Slik utfordres hierarkiet dem i mellom.

«The work of The Brothers Quay provides an example of film that is haptic not because the image is blurred or hard to see but the converse, by virtue of pulling the viewer into a richly textured space—or perhaps it is better to say, pushing texture out to meet the viewer.»¹³⁸ Her er det den store detaljrikdommen, kombinert med overflater av «a heavy patina of tarnish and decay» som markerer dem med aura, altså med «a long-gone, living presence»¹³⁹ – som trekker betrakteren nært inntil bildet, og som multipliserer kontaktpunktene spredt over bildet. Dette er det haptiske bildet. «Smell ... is the basic animating force in the film.»¹⁴⁰ Lukten blir denne slags liv-givende energien som gjennomsyrrer alle elementer i filmen.

Filmen påkaller lukt gjennom det haptiske elementet kombinert med det narrative. Filmen er full av referanser som tematiserer lukt. Enten mer direkte i bilder av gamle skilt som indikerer at bygningen hvor opptakene av filmen ble gjort er en tidligere parfymefabrikk, eller bildet av en glasskrukke av pulverisert hjortesperm med påskriften «smell this». Hjorten er tilstede som et særlig symbol på lukt – lukt som kommunikasjon og da særlig seksuell, som er lukts fremste funksjon hos mange dyr. Hos mennesker overstyrer oftest annen type kommunikasjon (visuell, språklig, berørende), men undertonene i parfymene vi bruker preges interessant nok ofte av lukter med dyretoner eller kjemiske sammensetninger som tilsvarer kjønnshormoner, skriver Marks. Den velkjente parfymeingrediensen musk ble opprinnelig hentet fra en liten sekk bak testiklene på en slaktet Himalaya-hjort. Det erotiske dukker slik

¹³⁶ Ibid., 130-131.

¹³⁷ Brothers Quay er kjent for å lage animasjonsfilmer, og dette elementet av miniatyrfilming og animering av døde objekter preger altså også denne filmen.

¹³⁸ Marks, *Touch*, 132.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Ibid., 133.

opp som et element av lukten i dette huset som også preges av menneskelig seksuell understrykkelse. «The characters seem to be fumbling with erotic codes well known to other creatures but only dimly, clumsily remembered by humans», skriver Marks. «One of these codes is smell.»¹⁴¹ I en scene setter den fortapte læreren Lisa Benjamenta bind for øynene på eleven Jakob som hun er forelsket i, mens hun snur seg opp ned og lar han lukte på henne som et dyr.

Chemical communication is the most ancient form of communication. It is also a form of communication based on contact: contact between chemicals and receptor cells, such as those in our noses. In us higher mammals, our main form of chemical communication with the outside world occurs through the sense of smell. Yet the chemicals that carry all this information are remarkably few, since these communications systems have not evolved much at all. Thus what attracts insects to flowers is chemically almost identical to what attracts does to stags and humans to humans. ... [A] sense based on (chemical) contact is also a sense that we humans share with all other living creatures.¹⁴²

Det olfaktoriske blir det elementet som helt konkret etablerer det haptiske i det materielle og som kommunikasjon (=umiddelbar, partikulær, «embodied» kobling), og som på samme tid genererer erkjennelsen av det haptiske også ved andre kropper enn menneskets, som dette vi deler fordi vi er i et materielt kontinuum. Den haptiske visualiteten har fått utfordret sin evne i formidlingen av denne sansen som, nok i enda større grad enn berøringssansen, unndrar seg form. Jeg avslutter denne delen med et sitat hvor Marks beskriver gangen i bildenes haptisitet:

I've argued that haptic images have the effect of overwhelming vision and spilling into other sense perceptions. This is part because they do not provide enough visual information on their own to allow the viewer to apprehend the object, thus making the viewer more dependent on sound and other sense perceptions. This shift of sensory focus may be physical, or, as in film, through associating the available audiovisual information with other, remembered sense experiences. Film cannot stimulate the precise memories associated with a smell: only the presence of the smell itself can call them up. Yet a haptic image asks memory to draw on other associations by refusing the visual plentitude of the optical image. In addition, because haptic images locate vision in the body, they make vision behave more like a contact sense, such as touch or smell. Thus haptic images invite a multisensory, intimate, and embodied perception, even when the perceptions to which they appeal are vision and hearing alone.¹⁴³

3.2.8 Video

Videre skal jeg se på haptisiteten i den analoge og digitale videoen, ikke bare som angår forholdet mellom videoens forhold til det ytre, men også på hva som skjer *i* videoens kropp.

¹⁴¹ Ibid., 132.

¹⁴² Ibid., 135.

¹⁴³ Ibid., 133.

Den analoge fysiske indeksikaliteten og den kontinuerlige prosessen i forholdet til det avbildede har vært grunnleggende for å tenke videoen som «levendeaktig» og som besitter en slags kropp, en ufullkommen lik vår egen. Marks skriver:

Our bodily relationship to the medium consists in ‘identifying’ with the attenuation and transformation of the signal, the sense of passing of time and space during transmission, the dropout and decay that correspond to our bodily mortality. As analog video perceives and embodies the world, so we in turn share video’s embodied perception.¹⁴⁴

De samme egenskapene er også hva som skaper den haptiske visualiteten særegen i den analoge videoens skjerm. Den digitale teknologien fører med seg et brudd i den indeksikale prosessen. Men: «A new firstness emerges, however, that is a function not of the intrinsic relationship to the external world but of qualities immanent to the digital medium.»¹⁴⁵ Digital video har en svakere link til den «ytre verden» som omformes til en mengde informasjon som den holder på, og som følge av kunstnerens valg kan den synestetisk omforme for eksempel lyd til bilde. Det digitale får dette mer romlige aspektet, fremfor det temporale analoge, som blant annet legger sterke føringer for mulighetene i redigeringen. «In practice», skriver Marks, «since both media retain so much more than we human perceivers grasp, each is capable of acting as our surrogate audiovisual preconscious.»¹⁴⁶ Videoen kan slik anses å ha en «kropp» også på andre premisser enn de vi ser for dens likheter med vår persepsjon og kommunikasjon. Dens «tenkende», eller «førbevisste», er aspekter som kan sammenlignes med, men også er egenartede og delvis utilgjengelig for, mennesket.

Men hvor videoens kropp ofte blir sett på som «levendeaktig» på grunn av dens *likhet* med vår, slik det kommer frem her, skal jeg avslutte med Marks’ mest mikro-materialistiske diskusjon. Fra dette perspektivet er spørsmålet om liv et spørsmål om selvorganisering og emergens, hvor vi er liv fordi vi er i dynamisk kontakt med hverandre, et prinsipp som helt grunnleggende gjelder for alt liv. Dermed er det interessant å se på videoen som «levendeaktig» på andre premisser enn i hvilken grad den ligner oss mennesker. Tidligere i dette kapitlet så vi hvordan det haptiske subjektet forholder seg til fremmede kropper med en empatisk ikke-forståelighet. Marks ber oss her anta en subatomær empati når hun undersøker hva elektroniske bilders materielle base egentlig er, og diskuterer dette via den realistiske grenen

¹⁴⁴ Ibid., 148.

¹⁴⁵ Ibid., 149.

¹⁴⁶ Ibid.

av kvantefysikk.¹⁴⁷ Hun spør også hvor vidt materialiteten er annerledes i analog og digital teknologi, som en kommentar til «the current rhetoric about the loss of indexicality in the digital image [...] that [...] assumes a concurrent loss of the *materiality* of the image.»¹⁴⁸

Den analoge forbindelsen til det avbildede er en prosess av følgende: Lyset som reflekterer et objekt treffer videokameraets linse før lysbølgene treffer et fotoledende lag med fosfor inne i kameraet, som gjør at elektroner her slipper ut fotoner som korresponderer med lysbølgene sluppet inn. Disse blir skannet med en stråle ikledd samme ladning og videre sluppet ut til en fosfordekket monitor, altså skjermen vi ser. Et kalkulerbart antall elektroner reiser på en samme bølgelengde fra begynnelse til slutt, skriver Marks.¹⁴⁹ Det indeksikale bruddet i den digitale prosessen skjer når lysbølger oversettes til symbol (tallrekker basert på 0 og 1), altså at fysiske kontinuum fra objekt til bilde kuttes, og det skjer dessuten når digitale datamaskiner ignorerer svake signal for de sterke (større mengde elektroner) for å kunne lage tydelige bilder. Likevel, «the digital image relies for its existence on analog processes and on the fundamental interconnectedness of subatomic particles.»¹⁵⁰ Altså, digital avbildning er fremdeles basert på lysbølgens input, og prosessene i den digitale datamaskinen opprettholder dessuten elektroniske kretsløp – i tillegg til en mer fundamental materiell sammenheng på kvantenivå.

«How Electrons Remember» er en tittel som antyder at ikke bare videoen, men også dens materielle base, har en slags levendehet. Marks anser de subatomære partiklene som å inngå i det Manuel De Landa kaller «nonorganic life» – «[t]he memory that I attribute to electrons does not have to do with will or self-consciousness, but with an emergent self-organizing principle.»¹⁵¹ Dessuten kan de sies å ha liv så lenge de kommuniserer, noe de gjør så lenge de er «interconnected», ifølge C. S. Peirce. Prinsippet om at elektroner «husker» er et resultat av at bølge og partikkel viser seg å være av samme funksjon, samme materie. Elektroner har alltid følge av en bølge og omvendt. «Nonlocality» er et prinsipp som har vist at ladede partikler som blir separert over lange distanser oppfører seg som om de fremdeles er ett – de «vet» hva den andre gjør. David Bohm har beskrevet hvordan elektroner holder seg i gjenger med flere elektroner, sammen på en felles bølge, «like corks bobbing on waves in the sea.» Elektronene er kodet med bølgefunksjonen (til «deres» bølge), altså den «husker» hvor

¹⁴⁷ Se *ibid.*, 163–65. Den realistiske grenen, som søker å vite om hva som faktisk finnes, skiller seg fra den mer populære positivistiske som mener man ikke kan komme nærmere enn prinsippene om hva som finnes.

¹⁴⁸ *Ibid.*, 163.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 169–170.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 174.

¹⁵¹ Marks, *Touch*, 162.

den kommer fra. Dette betyr at objekter med lang avstand mellom seg kan påvirke hverandre som del av ett system. «The implicate order» er Bohms teori som bygger på dette. De uendelige systemene universet består av er organisert som hele i denne formen for bølge-partikkel-forbindelse. Det som ikke er synlig ligger latent i systemet, mens det som er «explicate», eller utfoldet, er former synliggjort som følge av bevegelse i det samme systemet.¹⁵² Med dette introduserer Marks oss for et annet nivå av indeksikalitet – «kvante-indeksikalitet» – som stilner eventuelle innvendinger mot avbildningers eller generelt det digitale materialitet. Det er et spørsmål om nyansering i så måte, men poenget er ikke bare at vi *egentlig* er i materiell forbindelse, men at disse forbindelsene har faktisk kontinuerlig påvirkningskraft. Og ifølge Pierce er hva som har påvirkningskraft, som nevnt, definisjonen på hva som er *virkelig*. Kommunikasjon er definisjon på *liv*, og forbindelser er kommunikasjon. «Nonlocality» vil være et eksempel på dette.

3.3 Konklusjon

Marks skriver: «The whole cannot be reduced to an analysis in terms of its constituent parts. Individual electrons act as a whole in their connection with other electrons.»¹⁵³ På elektronnivå som på hele kroppens nivå – de haptiske kroppene vi har sett på til nå er alle konstituert av dette samme prinsippet om en grunnleggende utveksling og forbindelse på materielt nivå. Det er hva som gjør de til haptiske kropp. Den digitale elektroniske kroppen er dermed også en haptisk. I det subatomære lik det olfaktoriske konkretiseres prinsippet om sammenheng som materiell kontakt som kommunikasjon, hvor «beskjeden» omformes umiddelbart i møtet med «mottaker». Det haptiske inviterer oss til å se liv fra et perspektiv annet enn hvor mennesket som favnet i et knippe karakteristikk, fungerer som mal eller sammenligningsgrunnlag. Den haptiske visualiteten, slik vi har sett gjennom videoverkene, motarbeider på samme måte betrakteren å bruke evnen til å identifisere når hun ser, og geleider heller til å se for å kjenne på utvekslingen mellom kropp som innebærer dette materielle, sanselige og ubevisste. Når det audiovisuelle kan trigge betrakteren å aktivere berøringssansen og andre sanser, er resultatet for det første at det visuelle blir knyttet sterkere til sin kroppslige garantist, og for det andre at vi aktiveres til å anvende og erkjenne kroppens synestetiske egenskaper. Synestetikken er denne slags oversettelsen som skjer mellom sansene våre, men utvidet skjer det også en tilsvarende oversettelse når vi i persepsjonen

¹⁵² Marks, *Touch*, 167-168.

¹⁵³ *Ibid.*, 167.

abstraherer til symbolske tanker og formidler det i språk og tekst, og dessuten oversettelser i den forbindende materialismens kommunikasjon som sådan; tilsynekomster av former er en slags oversettelser når noe formuleres og fortolkes og omformuleres – innad i ett system. I Peirces semiotiske system er nemlig bevegelsen fra nivået av den ubeviste, sanselige Firstness gjennom den form-skjelnende Secondness og til sist den abstraherende Thirdness ikke lik en frakobling av det sanselige, på samme måte som at det digitale fremdeles er materie selv om den tolker symbolsk. Nivåene befinner seg i et kontinuum.

Vi har sett at forholdet mellom kropp og bilde er karakterisert av at de begge er «embodied» og interagerer gjensidig via en visualitet ikke som representasjon men som en overflate som del av en kropp. Videoverkene innhenter hva enn vi måtte ha som vane å tenke som immaterielt (det visuelle, det digitale) eller som direkte link til abstraksjon, og formidler deres faktiske materialitet. Affekt – i form av de haptiske aspektene jeg har diskutert – karakteriserer dermed kommunikasjon mellom kropper, en sanselig-kroppslig ubevisst kommunikasjon som vi har sett foregår mellom flere typer kropper, da dette ikke er egenskaper bare hos mennesket. Det samme gjelder i premisset for det haptiske som dynamikk kroppene imellom som materieoversettende og -utvekslende på grunn av deres anerkjennelse av at «den/det andre» ikke vil ødelegge en men er hva en konstitueres av i utgangspunktet – ens liv er avhengig av bevegelse og dermed interagering: som erotikkens karakter av det å gi seg over og gi slipp på sine grenser, akseptere det fragmentariske og tap, luktpartikkelens omdannelse til erfaring i en kropp, eller videoteknologiens overføring og omforming av lyspartikler, alltid i bevegelse.

4 Amelia Jones

4.1 Introduksjon og bakgrunn

I dette kapitlet vil jeg redegjøre for forholdet mellom kropp og bilde slik det kommer frem i *Self/Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject*. Boken handler om subjektet i og som representasjon. Forfatteren av denne boken, Amelia Jones, argumenterer for at det finnes en grunnleggende sammenheng mellom selvet, visualitet og spesifikke representasjonsteknologier. Prosjektet er å redegjøre for problematiske aspekter ved representasjon i den vestlige kunsten fra renessansen til postmodernismen, for deretter å artikulere alternative modeller. Dette vil innebære en reformulering av subjektivitet. Estetikens grunnleggende spørsmålsstillinger rundt forholdet mellom subjekt og objekt kommenteres og kritiseres, det samme gjelder visse psykoanalytiske modeller som bygger opp mot statiske subjekt-objekt-forhold. Punktet for meningsdannelse flyttes fra den estetiske *dommen* til subjektets *interesserte erfaring*; fra det fetisjerende blikket til den begjærende kroppen. Argumentasjonen for dette fremkommer gjennom hennes analyser av verk hvor kunstnere fremstiller egne kropper gjennom ulike representasjonsteknologier.

Nyere medier kan, om de ses i forlengelse med diskursen som jeg vil redegjøre for, forstås som å produsere både kroppen og bildet som «kroppsløse» – men de kan og bør forstås som det fullstendig motsatte, ønsker Jones å påpeke med denne boken.¹⁵⁴ Det problematiske tilknyttet visuell representasjon – som er hva Jones behandler – handler om at vi har en tendens til å behandle bildet som om det kan gi oss en fullstendig sannhet om noe, nærmere bestemt om et subjekt, i denne bokens tilfelle. Konsekvensene av en abstraherende og reduserende måte å forholde seg til det visuelle på kan dermed ha fundamentalistiske, rasistiske eller på andre måter diskriminerende eller begrensende implikasjoner.¹⁵⁵ Men bildet kan alltid bare uttrykke hva Jones kaller «the never enough»¹⁵⁶ – «everything is representational but ... something (when the body is involved) always already escapes the signifying process»,¹⁵⁷ skriver hun. Kroppene i bildet er så klart mer enn det visuelle – hvordan kan vi erkjenne dette *via* det visuelle, hvordan formulerer representasjonsteknologiene subjektivitet på dette premisset, slik at det kan forstås som

¹⁵⁴ Amelia Jones, *Self/Image. Technology, Representation, and the Contemporary Subject* (London & New York: Routledge), 2006, 137.

¹⁵⁵ Jones begrunner den politiske motivasjonen for prosjektet blant annet her: *Ibid.*, xiv, xvii, 154-55.

¹⁵⁶ Jones, *Self/Image*, xiv.

¹⁵⁷ *Ibid.*, xix.

subjekt, og hva ligger i så fall i det? Boken argumenterer for at selv og bilde er integrerte konsepter, men kritiserer at selv-bilde-forholdet likevel er konstruert som både motsetninger og (dermed) universelle størrelser. Som skråstreken i bokens tittel indikerer er intensjonen her verken å løse opp konseptet eller forflåte det. Jeg skal i det følgende redegjøre for hvordan Jones argumenterer for dette. Forholdet mellom kropp og bilde slik det vil komme frem her, blir grunnlag for diskusjonen med Marks i neste kapittel.

4.1.1 Bokens prosjekt

Visuell representasjon som sådan og videre den teknologiske utviklingen av mediene foto, film og video, har eksistert som følge av en menneskelig drivkraft til å forsøke å forstå – *erfare*, og gjengi – *representere*, sannheten om hvordan verden, eller utsnitt av den, er, forklarer Jones.¹⁵⁸ Siden visualitet og syn har blitt oppfattet som ideell representasjons- og erfaringsform, har de i forlengelse definert selvet som en ideell størrelse, og dermed som objekt. Hun vil vise hvordan verkene som diskuteres kan «... interrogate the dynamic between the changing nature of technologies of representation and continually shifting conceptions of the self (as filtered through representation)...»¹⁵⁹ Boken utarbeider en teori om hvordan bildet og kroppen gjennom spesifikke representasjonsteknologier endres fra å kunne defineres som noe objektivt til å utøve subjektivitet. Analysert gjennom Jacques Lacans «screen»¹⁶⁰-modell flyttes fokus fra subjekt versus objekt til steder i mellom de to. Forholdet kroppsliggjøres. Representasjon kan gjennom en slik modell produsere selvet som tredimensjonalt. ones' mål er at hennes analyse av kunstners selvframstillings-prosjekt – basert på ideen om at teknologi ikke bare medierer men også produserer subjektiviteter – sammen med teorier om den menneskelige erfaring kan si oss «something profound about modern and contemporary subjectivity.»¹⁶¹

4.1.2 Empiri og bokens oppbygging

De fleste verkene som diskuteres er europeisk og amerikansk visuell kunst fra 70-tallet til tidlig 00-tall, altså i videoens æra og i overgangen mellom analog og digital teknologi. De er visuelle framstillinger av kropp som kan refereres til kunstneren selv, og de forholder seg aktivt til ideer om representasjon gjennom en bevisst bruk av mediene og teknologien.

¹⁵⁸ Ibid., 5, 7.

¹⁵⁹ Ibid., xix.

¹⁶⁰ Jeg vil heretter anvende den norske oversettelsen «skjerm».

¹⁶¹ Ibid., 10, 44.

Mediene det er snakk om er digitalt og analogt fotografi, film, performance og robotikk, analog og digital video og digital videoinstallasjon. Den teoretiske empirien er Lacans konsepter om subjektiveringsprosesser som definert i den visuelle sfæren og Joan Copjec's Freud- og Lacan-influerte teorier om subjektivitet, visualitet og kunst. Her foreslås det at kroppens begjær aktiviserer forholdet mellom subjektet og objektet. Maurice Merleau-Pontys fenomenologi belyser videre bildets sammenheng med den levde kroppen. En rekke andre teoretikere diskuteres selvsagt også, men dette er de mest essensielle. Boken er inndelt i henhold til mediene – foruten innledningen, ser vi hvordan kapitlene i kronologisk rekkefølge er titulert med følgende paranteser/undertitler: «Analogue and Digital Photography»; «The City»; «Cinema, Video, Digital Video»; «Robotics»; «Video and Digital Video Installation». Slik drives boken frem mot hovedargumentet: at teknologien har potensiale til å forme og definere forholdet mellom selvet og bildet, motivert av og sammen med kunstneres selvfremstillinger. Medienes spesifisitet og dermed deres særegne potensiale belyses gjennom å stilles opp mot hverandre. Men vi ser også at bokens argument artikuleres gjennom den teknologiske utviklingens ulike stadier, og dessuten på tvers av dem – det handler ikke bare om medienes teknologi, men også om å dekonstruere ideologier rundt dem, og da særlig hvordan kunstneres performative verk evner dette.

Filmen og det digitale stillbildet har mindre plass i analysedelene i boken, og jeg vil derfor heller ikke legge så mye vekt på det. Jeg vil komme såvidt innom den analoge videoen. Denne er også mindre prioritert i boken, men vil inngå i å definere videoen som sådan. Jeg vil heller ikke gå inn på performance og robotikk som er diskutert i kapitlet sentrert rundt kunstneren Stelarc, siden jeg konsentrerer meg om det visuelle og bevegelige bildet. Likevel har dette selvsagt relevans i argumentasjonen som artikuleres gjennom hele boken: Her redegjøres for forholdet mellom teknologi og kropp som sammenhengende med den kartesianske kropp/sinn-diskusjonen og problematiske hierarkier som kan resultere av dette, og det diskuteres hvordan teknologi og kropp er i forlengelse av hverandre. I et annet kapittel skriver Jones om byen Los Angeles og kunst med et spesifikt forhold til den. Her formuleres betydningen av subjektet som romlig- og sosial-situasjonelt betinget, og hvordan den kontemporære subjektiviteten hun fokuserer på, produseres i et særlig uoversiktlig og dynamisk rom som motvirker perspektivisme – representert av LA men også overordnet forstått som den globaliserte samtiden.

I det følgende skal jeg trekke ut de viktigste momentene fra boken som belyser problemstillingen min om forholdet mellom kropp og bilde. Jeg ser på Jones' redegjørelse for konteksten og strukturene, ideologiene og representasjonsteknologiene, som har og fortsetter

å forme visualitet og subjektivitet. Hvordan hun definerer den aktuelle teknologien vil forklares, det samme vil modellene hun opererer gjennom i sine analyser av de teknologiske representasjonenes forhold til kropper. Etter denne klargjøringen skal redegjøre for Jones' analyser hvor omformuleringene og produseringen av strukturer som igjen produserer subjekter skjer i praksis. Først altså via performative fotografiske verk og videre gjennom Pipilotti Rists digitale video- og installasjonsverk – hele tiden i retning mot kroppsliggjøring men samtidig uten fullstendig å kvittes med bildets objektifiserende karakter. Hva er forskjellen mellom fotografiet og videoen, og hvilke forhold mellom kropp og bilde formuleres her?

4.1.3 Renessansens kropp og bilde

Det første kapitlet – «The Body and/in Representation» – gir oss en oversikt over tradisjonen boken bygger på, og hvilke grunnleggende spørsmålsstillinger som vil undersøkes. Siden renessansen har kunst blitt sett på som manifestasjonen på det menneskelige subjektet, skriver Jones. Men dette er uavhengig om subjektet visualiseres som sin kropp eller erfarer verket kroppslig – det er ideen om subjektet kunstverket produserer. Det *er* en Jackson Pollock, sier vi gjerne – bildet er i forlengelse med subjektet som en særegen, metafysisk, skaperkraft. I denne boken argumenterer Jones mot dette, og retter fokuset mot bilder som fremstiller kropper visuelt – for å se hvordan de kan smusse til kunsten og det visuelle tendens til å produsere «kroppsløse» subjekter.¹⁶²

Jones innleder kapitlet med Michelangelo Merisi da Caravaggios malerier *Narcissus* (1597-99) og *Medusa* (1598-99). I det første bildet Narcissus speiler seg i vannbildet. Det andre har fanget Medusas ansikt idet hun ser ut som til å ha *stivnet* av skrekk. Dette er visuelle representasjoner av det seende og samtidig sette subjektet. Narcissus forsøker å se hvem han er ved å se på sitt visuelle seg – å gripe sitt *selvbilde*. Å se er en slags høyeste konstitusjon for subjektivitet, det innebærer et perspektiv med makt, og maleren besitter denne egenskapen i renessansen. Caravaggios «syn» av Medusa har ikke forvandlet ham til sten – heller er det hun som ser ut til å ha bli overvunnet av kunstnerens blikk, subjektet er frosset i representasjonen. I denne historiske tidens fremvekst av portrettsjangeren har disse bildene blitt sett på som selvportretter. De er manifestasjoner på kunstnerens særlige tilgang på guddommelig sannhet – Caravaggios «selvportrett» er ikke en idealframstilling av ham selv, visuelt, men viser heller hva han som *kunstner* – det ultimate unike individet – har evnet

¹⁶² Ibid., 2-3.

å kunne se og formidle.¹⁶³ Caravaggios eksempel beskriver slik en overgang mellom ideer om kunst mellom renessansen og modernismen; i førstnevnte epoke ses kunstneren som en som kan mediere et visst utsnitt av verden – i sistnevnte medierer kunstneren sitt indre selv.

Leon Battista Alberti har definert kunstneren (maleren) som en som, situert i perfekt vinkel til det ønskede motivet, «both *sees* everything within this cone of vision and *recreates it* on the canvas, which becomes an ‘open window’ rendering the scene in a mimetically truthful way for unmediated consumption by a receptive viewer.»¹⁶⁴ Dette er også det ideelle renessanse-individet – «... foundational to the European ‘ocular epistemology’ ...» – og det blir modell for subjektet som sådan. Alberti selv – renessanse-mannen – var også en slik modell for individet: den allsidige, kunnskapsrike, intellektuelle.¹⁶⁵ Men selve det å se er hvor denne mannen kan ta til seg denne viten; å se er parallelt med å vite, hvor viten kan nås. Bildet er da også en sann fremstilling, så lenge den er skapt av kunstneren (som er spesialist på å se – og dermed da *vet*) – evnene til å overføre utsnittet umediert fra referent til bilde garanterer dessuten det visuelle som kroppsløs transcendentale ide. Kunstner-subjektet fremstår som en forlengelse – men en metafysisk sådan – av representasjonen ved at han har en privilegert tilgang til den objektive verden, som er en gudommelig og følgelig sann, verden. Han kan mediere verden til betrakteren, «umediert.»

4.1.4 Estetikkens problem, løsning og paradoks

Estetikkens fremkomst på 17-1800-tallet er et tegn på tidens sekularisering: Den guddommelige transcendens overføres til individet, subjektet kan nå forstå verden som tidligere var forbeholdt gud. Estetikkens hovedanliggende er å diskutere denne erfaringens problem – hvordan er subjektet i (forhold til) verden? Retningen har definert spenningen mellom subjektivitet og objektivitet og er, slik Jones siterer Luc Ferry: «‘the field par excellence in which the problems brought about by the subjectivization of the world characteristic of modern times can be observed in the chemically pure state.’»¹⁶⁶ Men estetikkens forsøk på å forklare erfaring har ført til en forståelse av det erfarende subjektet som objektifisert i et motsetningsforhold til verden. Jones skriver:

... Western representational structures render visible the fact that the world takes place purely in relation to the subjects within it (Alberti’s viewing artist, whose senses allow him to access the

¹⁶³ Ibid., 1-3.

¹⁶⁴ Ibid., 4.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Ibid., 10.

world). And yet, paradoxically, the world appears to be objective – we tend to believe it exists a priori to human (subjective) perceptions of it.¹⁶⁷

I *Kritikk av dømmekraften* (1790) forsøkte Immanuel Kant å løse dette problemet gjennom den estetiske dommen – som en slags bro over fra objektet til subjektet. Den estetiske dommen, altså subjektets erfaring av kunsten (eller det skjønne; objektet), må være *uinteressert*. Dette betyr at objektet ikke kan være av nytte eller sanselig tilfredsstillelse for subjektet – dommen er kontemplativ.¹⁶⁸ Subjektet sanser – det er her hun eller han får tilgang til det ytre, og slik erfaringen er subjektiv – men i oversettelsen til dommen slås sansene av. «The body thus both secures and threatens the aesthetic. The pleasure invoked by the aesthetic appreciation of the work of art had to be mastered (through aesthetic judgment the subject masters the opposition between inside and out.»¹⁶⁹ Gjennom å forsøke å forstå subjektets forhold til verden (objektet) defineres på samme tid subjektet og objektet som spesifikke størrelser. Jones refererer Jacques Derridas dekonstruktivistiske kritikk av den estetiske dommen i hans *Truth in Painting* fra 1978, som skriver at dommen som en «bro» fra subjekt til objekt er metafysisk. «... Kant must make a leap between what can be ‘known’ through the senses (the viewer’s ‘subjective’ appreciation of the object via sight and other senses) and its essential meaning and value (its ‘universal’ significance) only by resorting to the transcendental.»¹⁷⁰ Erfaringen ender opp med å være ideal, den «hopper over» kroppens sansning av objektet, og går rett til defineringen; ideen. Dommen er slik universell, og subjektet (kunstneren, tolkeren) har fått rollen som en transcendental – guddommelig – garantist for sannheten i objektet.

Derrida mener at dommen er grunnleggende paradoksal – noe som er et viktig utgangspunkt for argumentet i *Self/Image*: Kant *skaper* problemet heller enn å løse det. For i det hele tatt å formulere ideen om en bro fra det ytre til det indre, må det først bestemmes at det i det hele tatt finnes noe adskilt. Subjektet må isoleres fra utsiden for at det skal være en utside den skal kommunisere med. Det samme gjelder for utsiden: den må avgrensnes. *Ved å insistere på å definere; ramme inn*, kunstverkets identitet på den ene siden og den estetiske dommen på den andre siden, skapes oppdelingen mellom subjekt og objekt (og innside/utside, sinn og natur) heller enn å medieres. Kunstverket og subjektet definerer hverandre,

¹⁶⁷ Ibid., 8.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid., 39.

¹⁷⁰ Ibid., 8.

tautologisk – subjektet defineres som subjekt i den grad kunstverket er der for subjektet å dømme det, men kunstverket er også avhengig av subjektets dom for å kunne eksistere.¹⁷¹

4.1.5 Modernismen og postmodernismens teknologi og subjekt

Med fotografiets opprinnelse og mulighetene for teknologisk reproduksjon og dermed visuelle massemedier endres definisjonen av geniet som knyttet direkte til den sanne avbildningen i maleriet. Reproduksjonsteknologiene blir en trussel for kunstnerens tidligere særegne evner til å visualisere en objektiv verden, men «svarer» med å *forsterke* dette unike subjektet som geni – dog på en annen måte: Subjektet posisjoneres som sentrum for viten, det er ikke bare guddommelig informert. Martin Heidegger skriver at kunstverket blir et objekt for den subjektive erfaringen – kunsten blir et uttrykk for det menneskelige livet, fremfor den tidligere gjengivelsen av en guddommelig verden.¹⁷² Det er et subjekt, et genialt sådan, bak hvert bilde. Det er en samtidig kommodifisering av bildene og kunstneren og en forsterkelse av ideen om geniet. «The paradox ... is that it is precisely these technologies that solidify the construction of the white, heterosexual male artist as a heroic centered genius *even as they simultaneously break down this construction by producing the artist as image and thus as commodity.*»¹⁷³ Det er kunstnerens særegne «indre» som informerer bildene, som gir deres overflate «dybde» – dette er hva også Caravaggios bilder *Narcissus* og *Medusa*, som diskutert over, indikerer: det er kunstnerens *visjon* mer enn *gjengivelsen av det ytre* som garanterer for hans og dermed bildenes genialitet.

Jones skriver at psykoanalysens fremkomst også henger sammen med denne historiske konteksten: Psykoanalysen forsøker å forklare hvordan «...these structures of subjectification work in relation to visual images and to the visual arts and their institutions.»¹⁷⁴ Hun skriver at Laura Mulveys artikkel «Visual Pleasure and Narrative Cinema» fra 1975 – som bygger på men kritiserer Sigmund Freuds teori – beskriver Albertis modell om kunstnerens, eller her: mannens, blikk.¹⁷⁵ Psykoanalysen entrer altså diskusjonen rundt å forstå forholdet mellom subjektet og objektet, men underbygger tidligere ideer: Blikket fryser og skaper avstand til det sette gjennom en triangulær posisjon. Betrakteren omgjør det truende til noe håndterlig – det underbevisste, ukoherente, seksuelle; kvinnen, til og med Medusa? – for å kunne forstå det,

¹⁷¹ Ibid., 8-9.

¹⁷² Ibid., 5-6.

¹⁷³ Ibid., 6.

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ Ibid., 6-7.

ikke frykte det og bekrefte seg selv. Subjekt-objekt-posisjonene defineres her ganske så konkret med sikte på å holde begjæret på avstand.

Kunsthistoriens tolkningstradisjon er basert på den kantianske estetikken og 1900-tallets semiotiske modeller for representasjon – som selv bygger på prinsippene i estetikken. På samme måte som at estetikken ender opp med å produsere avstanden mellom subjektet og objektet den ønsker å få bukt med, drives semiotikken også av å ville *både* forsterke og viske ut mellomrommet. For å fjerne avstanden mellom tegnet og referenten vil representasjonen ideelt sett være *transparent* tegn: «'... Such a signifier would have to be visible and material so as to articulate a signified; and at the same time invisible and immaterial in order not to obstruct the presence of the signified itself...'», siterer Jones Donald Preziosi.¹⁷⁶ Igjen baserer ønsket om å opprettholde skillet seg på å kunne forstå og definere det subjektive og objektive og å holde begjæret utenfor, og ønsket om å fjerne mellomrommet mellom de to drives av å ville bekrefte bildet (og tolkningene av dette) som det «sanne». Det søkes etter koherens og kategoriseringer, og til syvende og sist søkes sannhet.¹⁷⁷ I Mel Gibsons spillefilm *The Passion of Christ* (2004) hevdes det at kroppen i bildet (skuespilleren som spiller Jesus) er sin referent kunstneren (Gibson), og altså gud selv i dette eksemplet. Det hele er spilt ut gjennom Hollywood-filmen – vår tids eksempel på Albertis definisjon av renessansemaleriet som «umediert» kunne formidle verden til sin betrakter. «The paradox is complete: all is revealed (as visual truth) through the movie screen.»¹⁷⁸

På den andre siden beskriver Jean Baudrillard det postmodernistiske billedsamfunnet som ett hvor tegnet er adskilt fra sin referent i den grad at vi har mistet referenten. Tegnet har tatt over, og det er i billedverdenen vi lever – kroppene våre er dermed også borte. «Baudrillard's erasure of the body reiterates modernism's erasure of the body – as that which entails a subject who desires (and thus pollutes the oppositional logic of semiotics)»,¹⁷⁹ skriver Jones. Kroppen kan bare være visuell i denne logikken – bare være et objekt. Definisjonen på hva som er «sant» forstås nemlig her som det som kan erfares – som tredimensjonalt, «fysisk» – den «live» kroppen, ikke den representerte. Hva som har kunnet bekrefte representasjonenes «dybde» har vært en tillit til at den er i forlengelse med sin referent. Baudrillard¹⁸⁰ fremsetter altså enda en versjon av subjekt-objekt-forholdets problematiske struktur. Det er en motsetning til Gibsons Hollywood-film hvor tegnet er virkeligheten, men likefullt bare en

¹⁷⁶ Ibid., 13.

¹⁷⁷ Ibid, 14.

¹⁷⁸ Ibid., 16.

¹⁷⁹ Ibid., 18

¹⁸⁰ Samt Guy Debord m.fl.

annen form for essensialisme: Bilder ikke kan ha noen form for «virkelighet» i seg – for denne har de kuttet av og «lagt igjen». «Virkelighet» fortsettes å begrenses til essensielle størrelser. Han diskuerer billedsamfunnet som sådan, altså *mengdene* bilder som sirkulerer, men som baserer seg på digitale teknologier. Teknologien, og hvordan den har påvirket visuell representasjon, ses som separat og motarbeidende fra menneskets sfære.

Hva vi har sett til nå er at konsekvensene for tiltroen til at den visuelle representasjonen ha kunne garantere for sannhet når kunstneren «står bak» den – og hvordan dette har blitt sett som modeller for visualitet og subjektivitet som sådan – har ført til at vi orienterer oss i dualistiske og dermed transcendentale og essensialistiske strukturer. Subjektet konstrueres som et koherent individ utenfor bildet og verden, men bekrefter seg gjennom bildet.¹⁸¹ Gjennom å skifte fokus fra strukturene til deres effekt – vil Jones argumentere for å tenke et annet forhold mellom kropp og bilde.

4.2 Dekonstruksjonen og teknologien

4.2.1 Erfaringens tredje element: Begjæret

Videre skal jeg redegjøre for hvilke modeller og forståelser Jones forfølger i boken – som kan endre på tradisjonen jeg har redegjort for til nå hvor representasjon i ulike teknologier ser ut til å produsere subjekt som metafysisk og essensielt objekt, og omvendt. Først altså, rettes fokus mot det Jones, via Lacan, argumenterer for er den underliggende drivkraften for kroppens forhold til det visuelle. For å kunne diskutere dette i forholdet mellom kropper og verk/representasjonsteknologier, brukes Lacans skjem-modell.

Som vi har sett litt tidligere er den estetiske dommen ifølge Derrida grunnleggende paradoksal: Den konstruerer dualismen den ønsker å skjøte, hvilket også definerer subjektet og objektet som transcendentale størrelser – fordi dommen må utøves *uinteressert*. Joan Copjec skriver at Lacans konsept «*objet a*» – altså begjæret for det andre – introduserer et tredje element i dette dualistiske subjekt-objekt-forholdet. Kroppens *interesse* for objektet, altså. Og nærmere bestemt, snakkes det om «the scopic drive» – selve drivet for å *se* som sådan.¹⁸² «This addition introduces time and the body (through desire and pleasure) into the scheme of subject formation.»¹⁸³ Den objektive verden er med dette allerede «tilskitnet» av subjektet. Å begjære er en uoppnåelig søken etter helhet, hos seg selv, men det er en del av

¹⁸¹ Ibid., 7.

¹⁸² Ibid., 7.

¹⁸³ Ibid., 9.

selvet som alltid er plassert utenfor seg selv: i det visuelle objektet. Det er dermed en uendelig prosess.¹⁸⁴ Videre skriver Jones:

I take Copjec's most important point to be her argument that Renaissance painting (arguable the paradigmatic form of Western representation, since photographic media, including cinema, are based on it) describes 'not the visible world but the path of the drive to see or the drive *tout court*.'¹⁸⁵

Copjec diskuterer det renessansiske bildet, som Jones altså beskriver som definerende for nyere representasjonsformer. Albertis renessansiske og Mulveys psykoanalytiske perspektivistiske modeller vil, som sett gjennom skjermen slik Copjec foreslår, omgjøres til å forstås som at subjektet er i bildet som sitt begjær og er bildet, og bildet er kroppslig («embodied»).

Lacan, Copjec notes, dwells on the phenomenon of anamorphosis 'to focus attention on the *impurity* of the painting's visual field insofar as it consists not only of *what the spectator sees*, but something more: the vanishing point, which is nothing other than *that which the spectator contributes to what she sees*.' The 'objective' world is thus always already permeated with bodily 'subjectivity'.¹⁸⁶

Subjektet er allerede *i* bildet fremfor utenfor bildet i en kontrollerende posisjon – det er «innenfor» rammene fordi begjæret konstitueres av både subjektet og objektet. Her har den sansende kroppen alt å si, fokuset flyttes til *effektene* av betraktermodellene og representasjonen.¹⁸⁷ Når objektet/bildet slik allerede er infiltrert av subjektet, kan vi problematisere hva objektet er og ikke minst hvordan bildet har en sentral rolle i/som selvet. Representasjonen handler i dette perspektivet mer om objekt/subjekt-forholdet *i* den, heller enn om den visuelle gjengivelse av verden. Bildet, kan en si, representerer dette drivet. Slik kan det å skape bilder og utviklingen av representasjonsteknologier sies å være et resultat av av denne egenskapen ved subjektet. Copjecs modell, skriver Jones, «... theorizes this interdependency of self and image specifically in relation to Western structures of representation, themselves built into photographic imagery.»¹⁸⁸ Strukturene er allerede integrert i fotografiet – fotografiet som oppfinnelse er et resultat av begjæret etter å se og forstå. Da kan altså renessansens «ocular epistemology» også dekonstrueres: at mennesket

¹⁸⁴ Ibid., 7-9.

¹⁸⁵ Ibid., 7.

¹⁸⁶ Ibid., 9.

¹⁸⁷ Ibid., 7-8.

¹⁸⁸ Ibid., 13.

søker det visuelle betyr ikke det visuelle representerer «sannheten», men at mennesket konstituerer sitt selv gjennom det. Jones oppsummerer:

Maintaining the tension between the subjective and the objective worlds rather than disavowing it by conflating the thing with the subject (the work of art with the artist; the work of art with the interpreter's reading) or keeping it radically opposed is about acknowledging the impossibly complex and uncontainable factor of desire.¹⁸⁹

Kroppen trekkes inn i bildet, men samtidig – fordi objektet ikke kan forflates med subjektet fullstendig her (det er uoppnåelig) – kan betrakter trekke seg tilbake for å kunne forholde seg til objektet som annet enn seg selv: «The paradox is enacted...»,¹⁹⁰ skriver Jones. Subjekt-objekt-forholdet som kropp-bilde-forholdet utspilles i spenningen mellom dem.

Skjermen er en modell for disse strukturene rundt begjæret, som fokuserer på subjektformasjon via bildet som punktet som driver begjæret mot subjektet. Jones bruker denne for å analysere mediene og verkene. Skjermen baserer seg på gjensidighet, den er et visuelt «sted» – en representasjon – hvor subjekters selv kommer til syne for hverandre, de utveksles gjennom å identifisere og projisere seg i den andre. Skjermen – som kobler sammen teknologien og kroppene – definerer prosessen, skriver Jones, hvor vi utøver oss samtidig som subjekter og objekter, seende og sett. Her brukes skjermen altså som modell for å analysere verkene i de respektive medier. Modellen gjør at det kan tas utgangspunkt i den dyptliggende tradisjonen rundt visualitet og subjektivitet men samtidig altså endre fokus.

Skjermen/fotografiet/videoen blir da et sted hvor «... the site where subject and object, self and other, intertwine to produce intersubjective meaning. ...which complex processes of identification and projection takes place in an ongoing dynamic of subject formation or *subjectification*.»¹⁹¹

4.2.2 Hvordan defineres medieteknologiene?

Skjermen vil bidra til å kunne forstå og komplisere representasjonens forhold til kroppene, og ulike medier har ulik innvirkning på dette. Det skjer alltid sammen med kunstnerens bruk av/forhold til dem, derfor er ikke definisjonene av teknologien uavhengige av subjektene.¹⁹² Hun fokuserer i liten grad på teknologien forstått som de tekniske prosessene i

¹⁸⁹ Ibid., 10.

¹⁹⁰ Ibid., 12.

¹⁹¹ Ibid., 49.

¹⁹² Ibid., 140-41.

mediene. Hun snakker både om analog teknologi og digital teknologi, fotografi og video, men betegner dem også til tider som stillbilder og levende bilder.¹⁹³ Og hun snakker om deres form, altså som tredimensjonell fysisk kropp i rom. Overordnet behandles et skifte mellom ulike måter å forstå det «virkelige» på i forhold til representasjon – som overgangen mellom analog og digital teknologi både baserer seg på og produserer. Den digitale teknologien endrer hva et bilde er – semiotisk. Det analoge fotografiet defineres gjennom ideen om at den innehar potensiale til å kunne bringe referenten frem til betrakteren, til nåtid, referenten i bildet. Dette på grunn av sin indeksikale teknologi. Jones går ikke inn på teknologien i dette, men forholder seg til ideene rundt dette; at det indeksikale fotografiet indikerer en lovnad om den «fysiske referenten», og at det er denne som forstås som «det virkelige» – slik jeg har forklart i sammenheng med Baudrillard over.¹⁹⁴

Lev Manovich forklarer hvordan den digitale æra forstått semiotisk motsatt kan forstås som subjektiverende. Tegnene er ikke bare mobile men også *modifiserbare* i digital teknologi, noe som muliggjør en toveis-kommunikasjon. Jones følger hans differensiering mellom det analoge og digitale fotografiet, hvor det første produserer mening gjennom romlig *distanse*, altså at betrakteren/subjektet vet at objektet i bildet en gang var der – «... as indexically 'proven' by the analogue photographic image...»¹⁹⁵ – en distanse som gjør at subjektet vil behandle objektet som den Andre. Digitale bilder, men også generell digital teknologi som kommunikasjonskanaler gjennom datamaskinen, «... refuse this distance that is objectifying, but *without disavowing the inexorable gap that haunts the human relationship to the world of things.*»¹⁹⁶ Digital teknologi destabiliserer tegn/referent-dikotomien, parallelt destabiliseres objekt-subjekt-dikotomien. Han foreslår, skriver Jones, at «... signification is in the process of shifting from a dynamic in which the sign points to a referent outside itself to a dynamic in which the sign exists as digital data, making the image itself – and thus the self that so depended/depends on it – endlessly mutable.»¹⁹⁷ Mening eksisterer ikke bare i referenten, men dannes også *i* bildet/tegnet, kontinuerlig, fordi det omdannes stadig. Mening vil med dette kunne endres fra å karakteriseres som stabilt og som noe «opprinnelig» og enhetlig, til å være dynamisk.

I forlengelse med Manovichs argumenter her, refererer Jones til nye mediers evne til å «...exacerbate what Katherine Hayles calls the shift from a model of signification based on

¹⁹³ Ibid., 151-153.

¹⁹⁴ Se også *ibid.*, 42-43, 45-46.

¹⁹⁵ *Ibid.*, 19.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, xvii.

presence and absence ... to one based on pattern and randomness...». ¹⁹⁸ «Mønster og tilfeldighet» er en organisasjonsform som da ikke baserer seg på ideer om essensielle sannheter eller opprinnelige referenter. Her gir det mening å at mønsteret er hva som i øyeblikket er tilstede som visuell representasjon (eller som en kropp som sådan). Bildene får sin mening – som aldri kan fikseres – gjennom de begjærende kroppene rundt og i bildet. Slik må bildet som sådan forstås – bildet som er informert av den digitale teknologiens «løsrevne» og modulerbare teknologi:

As Dore Bowen has recently put it, we now understand the relations of spectacle and ‘lived experience’ in different terms from those articulated by theorists in the 1960s into the 1980s: ‘The spectacle has metastasized. No longer defined entirely by the dialectic of alienation/lived experience (as in [Guy] Debord’s description), it is marked by its apparitional flow that operates in and around the index, the local, and the focal, thus producing forms that are an amalgamation of analogue and digital or that reflect on the analogue through digital means. This characteristic is what I call ‘digital liquefaction’. The relationship between the image and the viewer’s subjective experience no longer appears to be oppositional; rather, the mutability struggled for by an earlier generation of artists emerges as the condition of the image.’ ¹⁹⁹

Men hvordan forholder de mer spesifikke teknologiene og mediene seg til/åpner opp disse strukturene? Hun forklarer ikke nærmere den digitale teknologien som sådan – annet enn dens aspekt som to-sidig, umiddelbar, manipulerbar, flyktig – men videoen initierer flere av disse karakterene på «form»-nivå.

Hun diskuterer videoens arkitektoniske form, som, selv om dette ikke spesifiseres, jeg vil tro handler først og fremst om den analoge videoen: Monitoren har opprinnelig en konkret tredimensjonal tyngde i rommet. Hun bruker betegnelsen televisuell, som refererer til «any work that exploits the intimate texture of the video, television, or computer monitoring – its skin-like grain – to convey aspects of embodiment to viewers in galleries and other official art world settings or at home.» ²⁰⁰ Videoens «dybde» indikeres altså av at den er en kropp i rommet den står i, hvor betrakteren kan bevege seg fritt rundt og være engasjert i andre ting i rommet samtidig. Motsatt plasserer filmens kinorum betrakteren i en trygg, statisk avstand til lerretet og produserer det kontrollerte, perspektivistiske blikket. ²⁰¹ Videoen er ikke bare en «ting» i rommet, fordi betrakteren henvender seg til den (som skjerm) der den også er kroppen den representerer. Den aktiviserer betrakteren gjennom nærmest å anta en subjektivitet.

¹⁹⁸ Ibid., 159.

¹⁹⁹ Ibid., 137

²⁰⁰ Ibid., 138

²⁰¹ Ibid., 138-149. Jones skriver også hvordan enkelte filmer også kan punktere illusjonen om det kroppsløse, hennes eksempel er Carolee Schneemanns *Fuses* (1967) og *Plumb Line* (1968-71).

Og dette er et element som flere videokunstnere utnytter: Kroppen i bildet henvender seg aktivt til kameraet/skjermen og dermed betrakter, og dermed står mot objektifisering som stillstand. Fotografiets form er i motsetning «flat» og stillestående: «[P]hotographs are rendered through the logic of Renaissance perspective; the camera developed with great precision out of this logic and its images are thus determined through it. ... [T]he photograph has a static two-dimensionality, lending it (in the words of Lacan) a 'belong-to-me-aspect that reinforces rather than mitigating its tendency to fetishize.»²⁰² Altså: Denne tendensen kan løses opp i videoen, gjennom kunstneres utnyttelse av monitorkroppens «thing-ness ... [and] also of its televisual quality of conveying and engaging flesh.»²⁰³ Videoen («televisuality») åpner opp gjennom å «... dispersing (conveying) bodies.»²⁰⁴

Kvaliteten i bildet er altså også avgjørende, altså hvordan videoen produserer en «haptic opticality»:²⁰⁵ «... a kind of tactile and synaesthetic seeing which, as Laura Marks notes, is linked ontologically to video as a medium because of its degraded image quality (the slightly pocked texture of the televisual screen surface or the dispersed fuzz of projected video)...»²⁰⁶ Hos Marks har det haptiske bildet utgangspunktet sammen med videoens skanningprosess. Jones tar ikke hensyn til denne teknologien, men argumenterer for at det er et resultat av hvordan videoen og den representerte kroppen nærmest slås sammen til en ny form for «hud». Fotografiet også kan ha denne effekten, men jobber mer mot enn med dette aspektet på grunn av sin flate og fikserte karakter, mens videoen «ligner» mer mennesket. Når det gjelder digital video og installasjon ses dette i forlengelse med den digitale teknologien og videoens «form». Hun refererer også noen steder til fotografiet som «stillbilde», og slik reduseres teknologiene til still- versus levende bilder.²⁰⁷ Slik jeg forstår det er det en kombinasjon av spørsmålet om det er et still- eller bevegelig bilde, og om det er analog eller digital teknologi samt videoens arkitektoniske form. Hun beskriver også det «televisuelle» med «digital optics» – altså som parallell.²⁰⁸ En slik forflating gjør hun også om analog versus digitalt fotografi.²⁰⁹

²⁰² Ibid., 151.

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ Ibid., 154.

²⁰⁵ Jones skriver her det haptisk *optiske* – som er en referanse til Laura Marks, mens hun andre steder skriver haptisk *visualitet*. Marks bruker haptisk visualitet, da det optiske er hva hun diskuterer det opp mot. Jeg har inntrykket av at Jones noen steder, siden hun er opptatt av spenningen mellom det subjektive og objektive, referer en slags blanding av haptisk og optisk, mens andre steder er hun opptatt av det rent taktile.

²⁰⁶ Ibid., 137.

²⁰⁷ Ibid., 153-54.

²⁰⁸ Ibid., 154.

²⁰⁹ Ibid., 42. Et konkret eksempel er dette sitatet: «Contemporary artist's playing with analogue photography and its digital parallels ...»

Slik jeg forstår dette, er det viktigste for Jones at fotografiets form – det betrakteren møter og forholder seg til – er annerledes enn videoens. Og om mediene er analoge eller digitale har mindre betydning, men at den digitale teknologien er i forlengelse av den analoge videoen og konnoterer slik de samme aspektene – bevegelig bilde, redigeringsmulighet, to-veiskommunikasjon og dermed umiddelbarhet. Den digitale teknologien gir kunstneren større frihet til å interagere med den. Bildet kan også bruke rommet annerledes, som installasjonsverk. Likevel forstår jeg det slik at analoge versus digitale teknologier først og fremst defineres ut fra hvordan kroppene interagerer med deres form.

Hvorfor legger Jones vekt på selvportretterende verk eller at kunstnerne på en annen måte fremstiller sine egne kroppar? Hun er interessert i hvordan verkene kan opprettholde spenningen mellom den objektive og subjektive verden, gjennom å bruke representasjonsteknologier som også har formet et rigid motsetningsforhold mellom objekt og subjekt.²¹⁰ Den kroppsløse kroppen har informert bildet (og omvendt) – med kroppslige, altså begjærende, ikke-koherente, kroppar kan dette snus. Subjektet som begjærer objektet begjærer også det objektifiserte subjektet – de begjærer hverandre gjennom bildet og slik kroppsliggjøres hele sfæren.

By using technologies based on perspectival logic (most often photographically based), these artists refuse the oppositional logic they seem to entail, providing images of the body that are *immersive* rather than safely contained, bounded, and thus potentially trapped by an external gaze.²¹¹

Når kunstneren objektifiserer seg selv åpnes det opp for denne gjensidigheten, og kunstneren *som* bildet kompliseres: «[B]ecause it presents not only *a* subject but the subject of making, the photographic self portrait plays out this dynamic of the screen in a particularly heightened way.»²¹² Videre skal jeg se på noen av analysene Jones gjør i boken, hvor henholdsvis fotografiske og digitale verk leses via skjerm-modellen.

²¹⁰ Ibid., 10-11.

²¹¹ Ibid., 11.

²¹² Ibid., 50.

4.3 Skjermen: Fotografi²¹³

Kapitlet «Beneath This Mask Another Mask» legger vekt på det performative aspektet i forholdet mellom kunstneren og mediet. Hvordan kunstnerne med deres fremstilte kropper og ansikter forholder seg til mediets objektifiserende karakter *for* å produsere subjektivitet. «... The photograph ... is a death-dealing apparatus in its capacity to fetishize and congeal time. At the same time, we are drawn to the photographic portrait image as a promise of delaying or eradicating mortality...».²¹⁴ Kunstnerne her spiller på dette aspektet: «The body of the other is both proliferatingly offered and yet denied ...».²¹⁵ De overdriver fotografiets «dødelige» grep. I Jones' analyser argumenterer hun for at verkene aktiviserer det statiske aspektet gjennom å inkludere betrakteren og – som betinget av betrakterens kropp – åpne opp for å se den representerte kroppen som ett aspekt ved subjektet og – av mange aspekt som aldri kan gripes som ett. Fotografiets objektifiserende aspekt forskyves fra å bety at betrakteren objektifiserer med blikket for å bekrefte seg selv, til at den betraktede allerede har objektifisert seg selv – og akseptert «lack».²¹⁶ For det andre skal jeg se hvordan Jones integrerer konsepter om den levde, intensjonale kroppen hos Maurice-Merleau-Ponty, for å tilføre skjermen «dybde». Roland Barthes begrep «punctum»²¹⁷ konseptualiserer dessuten betrakterens kroppslige identifikasjonsforhold til bildet. Bildet får annen status: «The photographic self image, analogical and indexical as it may begin as being, turns inside out (chiasmically) the bonds that binds us to the world of things by showing that they are subjects too.»²¹⁸

4.3.1 Fotografiet og strukturene

Jones skriver at Cindy Shermans kjente serie *Untitled Film Stills* (1977-80) eksemplifiserer ideer rundt visualitet og representasjon dominante for sin tid, som særlig ble informert av Mulveys tidligere nevnte artikkel «Visual Pleasure and Narrative Cinema». I bildene iscenesetter Sherman seg som objektifisert kvinne i en estetikk hentet fra Hollywood-filmen,

²¹³ Kapitlet «Beneath This Mask Another Mask», som altså omhandler fotografiet, beskrives i undertittelen at den omhandler «analogue and digital photography» – men ut i fra det jeg vet og forstår, er de fleste, om ikke alle verkene, analoge. Det forklares ikke annet enn ved ett og annet spesifikt eksempel om verket er analogt eller digitalt.

²¹⁴ Ibid., 42.

²¹⁵ Ibid., 39.

²¹⁶ Her utforskes fotografiets evne til å «... foreground the 'I' as other to itself, the artistic subject as 'taking place' in the future through interpretive acts that bring her or him back to life via memory and desire...». Ibid., 43.

²¹⁷ Jeg vil bruke den norske oversettelsen «punktum videre» i teksten.

²¹⁸ Ibid., 39-40.

og hun gjør det i foto-mediet som i seg selv har enda et objektifiserende aspekt i seg selv.

Jones skriver:

As if explicitly following though Mulvey's model, the photographic image of the woman's body – here Sherman herself – is a double fetish: it functions as a fetishistic replacement for the woman's 'lacking' genitals, assuaging the masculine viewer's fear of castration; as photograph, it acts as a replacement for the lost body it depicts.²¹⁹

Men i motsetning til Mulvey, som skriver at bildet har tendens (hun skriver om Hollywood-filmens struktur) «...to freeze the female body as a reassuring fetish...»,²²⁰ argumenterer Jones for at bildet handler mer om det å «ta livet av» refererenten – fotografiet fryser objektet i *sin egen sfære* – i og med sin teknologi, altså før betrakterens blikk eventuelt kan gjøre det. Hun refererer til Christian Metz, som forbinder fotografiets fetisjerende aspekt med død – «' [p]hotography is a cut inside the referent... '» – heller enn at fetisjen sikrer betrakterens opplevelse av at det distanserte og uhåndgripelige kan gjøres håndgripelig. Hun skriver videre:

Instead of delivering to us an image of Sherman as she 'really is' or 'was' – confirming our unmediated access not only to the authentic meaning of the performance before the camera but to Sherman, as artistic subject, herself – the photography of/by Sherman, rather, testifies to the impossibility of our attaining such access.²²¹

Bildet kapsler motivet; fotografiet er «...a death mask»²²², skriver Jones. Fotografiet kan ikke overføre sin referent som garanti for «autensitet»; sannhet kan verken plasseres i en fysisk referent eller *nås* som sådan. Fotografiet er allerede dødt – men får «liv» – subjektiveres – hver gang det betraktes.

I hver deres poseringer som allerede død kropp – i Shermans *Untitled #153*, 1985) og Hannah Wilkes *Intra Venus*-serie (1991-92) – iscenesetter de poseringen og representasjonens tendens til å fryse subjektet. Døden er «...a condition of representation (and life) itself»,²²³ skriver Jones. Altså en egenskap ved, men ikke endelig betydning av, representasjon og dermed liv. I et av Wilkes bilder fremstiller hun sin kreftherjede kropp liggende på en benk, med referanse til Mantegnas renessanse-portrettering av den korsfestede, døde Jesus liggende med føttene

²¹⁹ Ibid., 45.

²²⁰ Ibid., 46.

²²¹ Ibid.

²²² Ibid.

²²³ Ibid., 47.

rett i mot oss i billedflaten. Her får vi heller hennes hode med sitt cellegift-tynne hår i fleisen – og denne skjøre, intime, døende kroppen utfordrer fotografiets kalde grep fra en funksjon av å opphøye og forevige hennes kropp (en kropp som udødelig fordi den er holdt som objekt) til å «forevige» kroppen, gjennom betrakeres kontinuerlige møter med bildet.

As [Roland] Barthes notes, the seizure of motion in photography encourages us to project immobility upon the past and ‘it is this arrest which constitutes the pose.’ Perhaps, given the resonance of Wilke’s form of that of the dead Christ, this immobility *can*, after all, be transformed into a sign of eternal life through a certain kind of spectatorial engagement. This is a different kind of ‘life’, however, than idealistic or convencionally metaphysical readings of photographs or subjects would promise to deliver. This is a life sustained via deferral through the other.²²⁴

Skjermen evner å forflytte fokus for mening fra å finne sted i koherente ideer om subjekt og objekt til å *produseres* gjennom bildet – representasjonen, poseringen, objektifiseringen – idet den *medierer* mellom objekt og subjekt via begjæret for objektet. Bildet som «dødt» åpner for kroppenes levendehet. Objektifisering er ikke truende, men bekreftende for subjekter, fordi det åpner for relasjoner dem i mellom. Jones skriver:

Via Wilke’s and Sherman’s insistent portrayals of the mask of white femininity across their performative self portraits, we can see reiteration itself as an effective strategy: the equation woman = fetish, or ‘dead’ object of the male gaze become so insistently reiterated that it becomes unhinged.²²⁵

De forvirrer «the male gaze»-dominansen gjennom å gjenta dens struktur aktivt, fremfor å bli fanget av den passivt. Ved å markere dette – gjenta det – skaper de potensiale for å la deres portretter heller til å være et sted for uendelig forhandling : «...a screen where subject and object meet.»²²⁶ De nekter for strukturen som er situert rundt ideen om et kontrollerende blikk. De tar kontroll og nekter dermed betrakteren å «få» kroppen i bildet, og slik utsettes blikkets evne til å stilne subjektet.²²⁷

Dette åpner opp for at mening kan forflyttes, nettopp til det stedet disse verkene produserer: i spenningen mellom bildets lovnad om subjektet og samtidige forvirring om hva dette subjektet er. Skjermen markerer dette stedet – som betrakterprosessen, fremfor betraktningens «resultat», altså dom. Subjektene produseres i prosessen, og kan dermed aldri

²²⁴ Ibid., 48.

²²⁵ Ibid., 52.

²²⁶ Ibid., 55.

²²⁷ Jones analyserer også verk av Renée Cox og Lyle Ashton Harris, som også utøver slike overdrevne performative fremstillinger av seg selv. Her er det særlig rase- og kjønnsstereotyper som settes på spissen og slik forvirrer og håner fetisjerende strukturer. Ibid., 56-62.

være avsluttede. Performativiteten tar form som gjentagelser og overdrivelser. I andre bilder av Sherman overdriver hun gjennom posering. Jones skriver om bildet *Untitled #357* (2000):

Through the pose, then, and this is where the productive tension of self portrait photography resides, the embodied subject is exposed as being also and at the same time a mask or screen, a site of projection and identification (themselves dynamics that are synaesthetic and embodied). It is thus through the pose, via the screen, that the subject *opens up into performativity and becomes animated.*²²⁸

Posering er en performativ handling som også allerede integrert i forholdet til mediet – å posere er noe man gjør for å kunne bli fotografert; tar på seg en maske for å kunne bli sett; objektifiserer seg selv for å kunne bli subjekt. I betraktningen av bilder som dette, vil vi nettopp gjennom overdrivelsene skjønne at dette umulig kan være Sherman som sådan – men fordi det også *er* henne i bildene kan vi heller ikke unngå å knytte fremstillingen opp mot henne som subjekt, Hun objektifiserer seg selv, ikke bare for å bli sett, men i den grad at hun insisterer på at subjektet (som ett og helt) ikke finnes i forlengelse av bildet *ett sted*, men faktisk er dette bildet lik så godt som en annen fremstilling av henne selv. Det er fragmentert, mangfoldig, prosessuelt og det er også objekt. Dette forsterkes gjennom gjentagelsene, i mengden selvframstillinger i Shermans oeuvre – vi nektes å konkludere med ett bilde som det som gir oss «tilgang».²²⁹ Bildet som sådan, vil i henhold til skjermens modell, utføre dette «selv» – det analoge like fullt som det digitale. «The image in general is itself a screen, the site where subject and object, self and other, intertwine to produce intersubjective meaning.»²³⁰

Jones skriver også om Claude Cahun, en kunstner med virke rundt 30-tallet, som gjennom gjentagelser av ulike maskerte utgaver av seg selv, produserer samme effekt. *I.O.U. (Self-Pride)* fra 1929 er et collage hvor flere bilder av Cahun fremstilles. I alle versjonene er hun maskert, kledd ut og sminket, både som mann og som kvinne. Tydelig setter hun på spissen at vi ikke kan vite hvem hun er, og dermed hvilken mening vi skal trekke ut av bildet. Resultatet av dette er at alle bildene har «mening», fordi meningen dannes i de kroppslige representasjonene – som skjermen – mediering mellom betrakteren og kunstneren som har

²²⁸ Ibid., 50.

²²⁹ Ibid.

²³⁰ Ibid., 140.

skapt dem.²³¹ «Cahun's work epitomizes the opening of signification into new modes of conveying/absorbing information»,²³² skriver Jones.

4.3.2 Overflate og dybde

Jones foreslår også at begjæret trigges av detaljer i bildene som kan trigge betrakterens kroppslige psyke, nærmere bestemt minner. Detaljen i bildet, som beskrevet av Roland Barthes' begrep punktum, er hvor betrakteren erfarer noe som relaterer umiddelbart til hennes eller hans personlige minner – via en «uncanny» følelse, en følelse av noe «off frame», noe som forstyrrer bildets mer konvensjonelle narrativ («studium»)²³³ Et øyeblikk av emosjonell identifikasjon smusser til bildets tilsynelatende a-materielle stabilitet: «Because it gives us a body in which to engage, the ... portrait ... encourages us to attack to it via our own psychic past ... to bring embodied experiences ... into dialouge...»,²³⁴ skriver Jones. Den visuelle kroppens tilstedeværelse i bildet som kan forstyrre rigide, objektifiserende strukturer. Dialogen mellom betrakterens fortid (minnene, som kroppsliggjorte; ubevisste) og bildes nåtid, bestemmer og reformulerer her hva de begge er. Plutselig projiserer betrakteren seg selv inn i bildet. Det skaper en relasjon mellom den sette og den seende, som dermed skaper noe «nytt» fremfor å fremhente noe «genuint» – det er ikke hva bildet skal bety, men en reaksjon på et utsnitt i bildet som gir mening på grunn av betrakterens partikulære selv. Jones' eget eksempel er hvordan en detalj i Shermans *Untitled Film Still #30* (1979) Bildet fremstiller en fortvilt kvinne med åpen munn som av håpløshet og rennende sminke i et forgrått ansikt – men det er glansen i Shermans lepper påminner henne om morens leppestift og altså spesifikke, emosjonelle øyeblikk. Minnet sitter i kroppen og projiseringen er dermed også kroppslig. Det representerte subjektet kommer til liv gjennom at betrakteren identifiserer med det. Jones forklarer: «These works I examine here insisently enact the photograph's capacity to mark the death of the subject; in so doing, they paradoxically open this subject to the 'life' of memory and the interpretive exchange, marking selfhood as otherness in a potentially destabilizing way.»²³⁵

Verkene diskutert hittil har utsatt muligheten for å fetisjere og heller holdt forholdet mellom kropp og det visuelle på det begjærende stadiet hvor subjektivering kan foregå. Prosessen er

²³¹ Ibid, 35-36, 50.

²³² Ibid., 39.

²³³ Ibid., 53.

²³⁴ Ibid., 54.

²³⁵ Ibid., 72.

begjæret. Men den levde kroppen tas likevel lite i betraktning her – betrakteren drives like fullt mot den visuelle *overflaten*. Skjermens endimensjonalitet er et aspekt som kan umyndiggjøre det representerte subjektet, ifølge Jones. Hun forklarer:

The term 'screen' itself might seem to imply a model of subjectification that operates in a shallow, or even two-dimensional, plane producing superficial (skin-deep) pictures of people rather than fully embodied subjects. This is apparent both in the word *screen*, which implies a relation of two-dimensionality, and in Lacan's famous diagram illustrating the trajectory between the gaze and the subject of representation ... : each is designated as a point projecting a triangle and the two triangles intersect in a line labeled *image/screen*.²³⁶

Punktumet, som vi har sett over, gir en forklaring på hvordan betraktningen er koblet til den betrakterens emosjonelle minner. Identifikasjonsprosessen kan åpne for også å se den betraktede som individ i og med projiseringen. Slik kan vi forstå at det er subjektets indre, psykologiske liv som driver subjektivitetsformingen, og hvordan meningen dannes mer i den som betrakter enn i bildet i seg selv. Videre utvider Jones skjerm-modellen gjennom Maurice Merleau-Pontys teorier om kropp og bilde. Her åpnes det for også å integrere det avbildede subjektet som levde kropp. Visualitet som synestetisk; bildet som kropp – åpner for dette. Skjermen kan ses som en slags hinne mellom kroppene/selvne på hver side av representasjonen. Når den bearbeides med Merleau-Pontys kiasme-modell, tilføres kroppens tredimensjonalitet og det gis rom for å se selv og bilde som i kontinuum med hverandre.²³⁷ Merleau-Ponty teoretiserer og kunstneren Laura Aguilars selvportretter viser oss Lacans skjerm og dermed bilde som dypere. Jones forklarer her hvordan den teknologiske formidlingen av subjekter kan integrere kropp på en mer omfattende måte: «... I would like to insist that the photograph itself, like the subjects it depicts, is best understood as a screen that displays corporeality-as-surface but also entails its own – and the embodied subject's – tangibility and extension in three dimensions through deep space»,²³⁸ skriver hun. Representasjonen, vil hun argumentere for, er ikke bare en ramme som objektifiserer og medierer subjekter. Jones trekker som nevnt også inn Marks' ideer om den hapske visualitet for å beskrive skjermens kroppslighet.²³⁹ Hos Marks, som vi har sett, knyttes dette til den analoge videoen, men Jones bruker det her også om fotografiet. Mediet utfolder seg som kropp på samme måte som at betrakterens sanser bærer i seg kroppenes kunnskap og

²³⁶ Ibid., 63.

²³⁷ Ibid., 52-53, 63.

²³⁸ Ibid., 63.

²³⁹ Eng. «corporeality».

hukommelse – dens visualitet er i forlengelse med subjektet bak/i bilde; den er synestetisk.²⁴⁰ Visualiteten her da – formidlet og sanset – bærer i seg aspekter utenfor rammene, som altså finnes i kroppene. Bildet vil kunne være et sted for utveksling på mellompersonlig,²⁴¹ men også sosialt, nivå. Ulike kroppers koblinger mellom det sanselige og psykiske (og sosiale) kan medieres i bildet. Hva Bartes kaller «denotasjon» er den kulturelle forståelsen av mening som underbevisst former våre erfaringer etter forventninger. I Aguilars selvportrett *Nature Self Portrait #4* (1996) er hun avbildet liggende horisontalt på en berggrunn, over en liten dam som speiler kroppen hennes. Hun er naken og har en påfallende fyldig kropp. Jones «leser» fotografiet i henhold til sosiale konvensjoner, som i dette tilfellet betyr hennes vestlige kunsthistoriske referanser: tradisjonelle fremstillinger av den nakne kvinnekroppen. Aguilars taktile kropp og identitet som skeiv og latino forstyrrer disse konvensjonene slik at Jones erfarer henne som *annerledes* – hun objektifiseres. Jones forklarer at grunnen til at hun opplever verket emosjonelt som punktum – kan i det siste si mer om henne selv, og i forlengelse, at hennes sanselige responser er sosialt konstruerte. Punktum og denotasjon, det ubevisste og bevisste, henger sammen, men teksturen i Aguilars bilde åpner uansett for en ny dimensjon av gjensidighet mellom betrakter og betraktet.²⁴²

Punktumet i dette spesifikke tilfellet; synet av Aguilars påfallende taktile hud/kropp mot den harde grunnen, fremprovoserer det visuelle som synestetisk. Den kontrasteres med mediet: «... the ostensibly chilling surface of photographic imaging (pristine, sharp-edged, seemingly the opposite of tactile sensuality)...»²⁴³ Dette haptisk optiske, som Jones kaller det, provoserer frem en tekstur av begjær. Slik jeg forstår det, betyr dette et begjær for selve overflaten *som* dyp, visualiteten *som* taktil, skjermen som subjektet – forhold som ikke er motsatte men i forlengelse med hverandre og er egne størrelser. Punktumets funksjon spiller dermed her hen på vibrasjonene mellom mediet og den fremstilte kroppen, og hun infiltrerer mediet som skjerm med kropp, så det også blir taktilt. Jones kan komme nærmere bildets dybde.

«I can *feel* the dimpled weigh of Aguilar's flesh», skriver Jones. «It's there in the picture.»²⁴⁴ Hun ser-føler. Visualiteten som taktil åpner for gjensidighet mellom subjektene gjennom at de er av den samme materielle grunn. For Jones har dette altså sosiale implikasjoner: «Plunging into the depths of the image – feeling the flesh of the other as our

²⁴⁰ Ibid., 63-64. Jones referer her til boken *The Skin of The Film*, men referer andre steder i boken også til *Touch*.

²⁴¹ Eng. «interpersonal».

²⁴² Ibid., 64-67.

²⁴³ Ibid., 67.

²⁴⁴ Ibid.

own, immanently mortal, corporeal skin (dimpled, expansive, quivering at the potential touch of the gaze) – is to free ourselves ... in a potentially radically politicizing way from both prejudice and fear.»²⁴⁵ Å kunne se forutsetter at både den seende og den sette er kroppslige («embodied»). Fotografiet er da en «flesh-like»²⁴⁶ skjerm som forutsetter kroppens dybde og materialitet, skriver hun. Den teknologiske representasjonen av kroppen jevnføres med den visuelle kroppen; begge er simultant både kropp og bilde: «The visible presupposing the tangible, the photograph, is what Merleau-Ponty would call *flesh of the world*. This aspect of the photograph stems from our inextricable embeddedness in its visual field, which is simultaneously a corporeal field...».²⁴⁷ Kjøtt indikerer at det man kan skille ut (som objekt) alltid også er i materiell forlengelse med en selv. Kroppene (og fotografiet av kroppene) er visuelle, men de er samtidig det vi ikke kan se (men som er den materielle, levde kroppen), men som det synestetiske blikket kan åpne opp for – altså som vi potensielt ser likevel. Dette som forlenger ut er kroppen i bildet. For Jones eksemplifiserer Aguilar dette særlig fordi hun provoserer frem den taktile delen ved synet. «It is our being looked at by the photograph-as-flesh that makes us fully corporeal subjects of vision: this being looked at also substantiates the subjectivity of the person in the picture, but *always already in relation to us, those it 'views.'* ».²⁴⁸

Denne før-konseptuelle kroppens sansning er gjensidig; man kjenner sin kropp og man kjenner den andres kropp på samme premiss. Betrakteren anerkjenner både sin kroppslighet og samtidig seg selv som objekt. «As soon as I am able to ‘see other seers’ beyond myself, [Merleau-Ponty] argues, the ‘limits of [my] factual vision’ are brought out and the ‘solipsistic illusion’ of individualism is exposed...».²⁴⁹ Kroppen eksisterer gjennom begjæret for den andre, men det kan begjære fordi den er en del av det den erfarer. Å hektes eller flettes sammen – men ikke å være *helt* ett – forholdet mellom kroppene er ett av reversibilitet. Fotografiet mister noe av sitt mekaniske grep fordi Aguilar har gjort fremstillingen taktil og berørbar. Dette, mener Jones, åpner opp for at identifikasjonen strekker seg langt ut i de kroppslige dimensjonene:

The photograph is like the *skin* that envelopes our corporeality in that it indicates or presupposes interiority, but also opens to sociality. The photographic portrait is only apparently skin-deep; its implications are more profound, the intersubjective engagements it puts in motion vibrating with

²⁴⁵ Ibid., 69.

²⁴⁶ Ibid., 67. «Flesh» vil oversettes til det norske «kjøtt».

²⁴⁷ Ibid., 67.

²⁴⁸ Ibid., 68.

²⁴⁹ Ibid..

moist, pulsating organicism of the body's innermost core, itself leading, through metaphor as well as neurotransmitters, to the cognitive and emotive 'depths' of the subject.²⁵⁰

Når vi kan se det visuelle som integrert i kroppen; den visuelle kroppen er også levd, er det større sannsynlighet for at vi kan kjenne den andre kroppen som levd, slik vi kjenner vår egen, og da er det igjen større sannsynlighet for ikke å sette denne kroppen i bås.

the screen image can in this way be understood as a kind of 'skin' that implies the depth of embodiedness that our own flesh signals. Even as intercultural cinema evokes nonvisual knowledges through the representation of embodied experience, and the evocation of «the 'unrepresentable' senses, such as touch, smell, or taste,» so the work of Laura Aguilar opens into multisensorial spaces of individual and interpersonal (social) desire and memory.²⁵¹

4.3.3 Oppsummering

I denne delen har Jones redegjørelse for fotografiske verk blitt redegjort for. Hun argumenterer altså for fotografiets iboende objektifiserende egenskap – men bruker dette til å løsriver fra å være likhetstegn til betrakterens fetisjerende blikk. Kunstnerne fremstiller kropper i en aktiv bruk av fotografiet, de objektifiserer seg selv og omgjør fotografiet til å være et gjensidig, medierende sted. Fotografiet som skjerm argumenteres av Jones for å kunne være både et sted for subjektets visuelle begjær, men på samme tid ikke løsrevet kroppen. Identifikasjonsprosessene befinner seg på kroppslig nivå og finner mening uten å objektifisere. Likevel: «My point is merely that the technological structure of photography proposes and springs from a relation of fetishism.»(154). Jones' argument er at fotografiet er preget av «gaze»-regimet og vanskelig kan omvelte dette med statiske og todimensjonelle form. I den digitale æra er det motsatt «non-gaze» som kan være problematisk. Når bildet ikke oppfattes som i koherent forbindelse, eller bare forbindelse som sådan, med den materielle referenten, finnes ikke det fetisjerende blikket. Det første essensialiserer og skaper skeive maktforhold fordi det insisteres på et sentrert punkt for viten – det siste er en tilstand hvor det ikke finnes noe punkt å orienteres etter. Rammene er flyttet fra den fotografiske representasjonsflaten, til billedsamfunnets «rammer» eller mangel på rammer. Jones mener at dersom fotografiets strukturer overføres – og vi dermed forholder oss til bildene som om kroppene er «borte» fører det til en «sightless seeing».²⁵² «In a historical sense televisuality

²⁵⁰ Ibid., 64. Jones diskuterer her Laura Marks' haptiske teori, og «skin» er et begrep Marks formulerer i boken *The Skin of the Film*, hvor hun blant annet argumenterer for det sanselige som kulturelt betinget.

²⁵¹ Ibid., 64.

²⁵² Ibid., 154.

might be understood as signaling the collapse not only of Cartesianism but of the visual politics of domination that both motivated and gained from the structure of absolute difference posited by the Cartesian self-other relation.»(155) Hun mener videomediet kan insistere på nye måter å se og forholde seg til disse på, vil kunne omvende hva som ellers vil absorbere og forflåte kroppene i kapitalismens formål.(155) Videre skal jeg se på hvordan Jones diskuterer nyere medier gjennom skjerm-modellen. Rettere sagt er det her snakk om digital video og videoinstallasjon – slik de anvendes av kunstneren Pipilotti Rist.

4.4 Skjermen: Digital video og videoinstallasjon

4.4.1 Bildet i billedsamfunnet

«Feelings. They make a body real»,²⁵³ skriver Jones. Følelser er per natur ikke mulig å essensialisere; de garanterer for kroppens «embodiment» fordi de er dens materie og forlenges ut *i forhold* til noe og knytter sammen (eller avstøter) kropper. De er dermed i bevegelse og kan ikke fastholdes – skjermen produserer disse forholdene. Referentens autensitet er ikke lengre standard for «mening». «I can *feel* the dimpled weigh of Aguilar’s flesh. It’s there in the picture»,²⁵⁴ skriver Jones. Å føle den andres kjøtt er frigjøring fra frykt for den andre, frykt for død, erkjennelse av vår integrerte tilværelse,²⁵⁵ skriver Jones. Men følelser, eller begjær, er også kommersialiseringens kapital i billedsamfunnet: via identifikasjon av kropp som normativ og objektifisert heller enn som levd kropp, og via ensidig å bli trukket inn i bildet uten motstand eller retningspunkt.²⁵⁶ Slik fotografiets begrensninger ligger i dens avgrensede form, finnes det digitale bildets utfordringer i den digitale billedverdenen – altså det rammeløse bildet. Via mediene, særlig videoen, vil rammene forflyttes til subjektets kropp i seg selv, er Jones’ argumenter.

Jones skriver at hun motiveres av det faktum at det trengs en teori om «... the technologized body that accounts for desire.»²⁵⁷ Subversjon en produktiv strategi i kunstens forhold til det kommersielle billedsamfunnet. Hos Rist er kropp og teknologi allerede integrerte. Rist er et teknologisert subjekt som kommuniserer med andre teknologiserte subjekter gjennom mediene som er kroppslige. Å snakke om modeller som sådan, er idealbasert og skiftes dermed ut med å snakke om strukturer, og hvordan mening dannes her: i

²⁵³ Ibid., 166.

²⁵⁴ Ibid., 67.

²⁵⁵ Ibid., 69.

²⁵⁶ Ibid., 154.

²⁵⁷ Ibid., 205.

relasjoner. Rists verk – med sine «... highly charged bodies ...»²⁵⁸ – kan kritisere, eller rettere modifisere, en objektifisert tilnærming til subjektivitet, kropp og teknologi: Om begjæret er bærefrekvensen i kapitalismens forflating og objektifisering, modifiseres dette «innenfra», altså *også* via kroppenes begjær – men til å baseres på og innbefatte den levde kroppen, som derfor da også kan erkjenne «den andre» som levde kropp, også. At subjektene er både kropp og bilde kommer frem ved at de forholder seg aktivt til bildet, begjærer-ser, eller kunstnerens bearbeiding av bildet som særlig kommer frem her. En bearbeiding som altså er en form for kommunikasjon mellom kunstner og teknologi.

4.4.2 Representasjon av/som interaksjon

Himalaya Sister's Living Room (2000) er en videoinstallasjon som avbilder to kvinner, flytende, frie, vare, snudd opp ned over et maleri av hav og klipper. Her utspilles forestillingen om at det «harde», «realistiske» maleriet av det landskapet som mer jordet og autentiske enn de videomedierte feminine og aktive kroppene gjennom at grensene mellom «image space and material space (the room, the bodies) are deliberately confused ...»²⁵⁹ Kroppene i bildet representerer en subjektivitet som kan være parafeministisk.²⁶⁰

Producing [the women] as both light and active at the same time, the piece ... also refuses to distinguish among image, body, and space. In this way, the women articulate parafeminist subjectivities that do not 'rest' in one place, or coherently speak in one coalitionally secured voice.²⁶¹

I disse verkene er denne infiltreringen av kropp og bilder av kropp særlig påfallende; de *utøver* «embodiment» ved å røske ved tilsynelatende grenser mellom representasjon og kropp. Organisert som mønster/tilfeldighet, som forklart over, er det heller ikke plass til *ideen* – ideer, rettere, oppstår av bevegende kropp i relasjon. Et aspekt ved parafeminismen er også å formulere feminisme via umuligheten av å være modell. Det er ikke én feminisme som omfatter alt, og den defineres alltid relasjon til ens partikulære erfaring. Rist kommenterer i et intervju hvordan hun ikke vil framstå som at hun «vet og kan vise»; hun vil ikke være en rollemodell for feminisme, hun kan bare formidle («enact») sin egen forvirring som «broken

²⁵⁸ Ibid., 209.

²⁵⁹ Ibid., 216.

²⁶⁰ Ibid., 213-17. Parafeminisme er Jones' term for en feminisme som ikke baserer seg på koherente ideer og positive modeller, men som både bygger på tidligere forståelser av feminisme og ser «videre», og er relasjonell – verdier og identiteter formes i relasjon subjekter i mellom, en relasjon som ofte oppstår mellom visuelt representerte kropp.

²⁶¹ Ibid., 217.

narratives...».²⁶² Å formidle forvirring aksepterer at skapelsesprosessen er relasjonell, at ideer ikke kan overføres ubesudlet fra hennes egen kropp via mediet og til betrakteren: Rist bearbeider verket med ubevisst håndtering og bevisste tanker, teknologien «tolker» eller «erfarer» hennes famlende jeg, og betrakter-deltakerens kropp erfarer og omformer i forhold til sine egne ujevne narrativ. Manipuleringen og redigeringen er et *samarbeid* mellom henne og teknologien, resultatet derfor også ligeså.

4.4.3 Hva slags kropp og hva slags bilde?

Så hvordan skjer dette? Om videoverket *Entlastungen Pipilottis Fehler* fra 1988 – en fremstilling av henne selv preget av manipulasjon som har gitt et skurrende uttrykk særegent for den analoge videoen – skriver hun: «'Asking too much or too little of the machines [in this piece] resulted in pictures that I was thoroughly familiar with – like my own psychosomatic symptoms – that is, my inner pictures.'»²⁶³ Videoens skjerm som kropp vil her da ha blitt snudd på vranga og formidler både «bodily spaces and psychic ones.» I sammenligning med video som fokuserer på formale og tekniske aspekter ved videoen som *kropp*²⁶⁴ – tilfører Rist dette et psykologisk og emosjonelt aspekt: Hun kan *formidle* dette gjennom det elektroniske mediet, som visualiserer dem for henne, og som igjen vil kunne erfares via identifikasjon og dis-identifikasjon i møtet med det betraktende subjektet.²⁶⁵

In [Merleau-Ponty's] 1961 *Visible and Invisible*, he notes: there is 'something to which we could not be closer than by palpating it with our look, things we could not dream of seeing 'all naked' because the gaze itself envelopes them, clothes them with its own flesh.' The flesh screen renders bodies *as* unconscious thoughts (reciprocally – often her body is 'there,' but beckons ours through identification and the lure of desire to join hers).²⁶⁶

Den visuelle representasjonen er ikke en motsetning til kroppene, men en mulighet for å formidle også de «usynlige» aspektene ved dem. Representasjon er en relasjonstriggende form som handler om det som er «utenfor rammene» – forstått som at bildet erfares og formes i relasjoner av kropper som ellers ikke ville kunne blitt erfart. Som vi har sett, åpner videomediet opp for gjensidige relasjoner som sådan og nye former for relasjoner, inkludert altså kunstnersubjektets henvendelse til kameraet. Det manipulerbare aspektet ved den

²⁶² Ibid., 218.

²⁶³ Ibid., 223.

²⁶⁴ Jones eksemplifiser med Joan Jonas' *Vertical Roll* fra 1972 og Nam June Paik' tidlige verk.

²⁶⁵ Ibid., 222.

²⁶⁶ Ibid., 221.

digitale videoen åpner opp mediets potensiale som relasjon, fordi de gjør integreringen mer konkret; kunstneren *bearbeider* mediet med sin kropp. Til sammenligning kan kunstnerne via fotografiet antyde det samme performativt, som vi har sett. Sammenflettingen mellom subjekt og teknologi er hermed representert, via sin egen sammenfletting.

'The screen is a magic lamp. The machine throws pictures at us that we recognize from behind our eyelids: pictures from the moments in our unconscious, when we are half-awake, euphoric, nostalgic or nervous. Through formal manipulation (color-staining, digital distortion, layered perforation) and hyper-speed we lure the subconscious out of the machines and hold a mirror to our own subconscious.'²⁶⁷

I dette sitatet fra Rist beskrives skjermen retorisk som en magisk lampe og som et speil – i hvor stor grad er egentlig relasjonene mellom kropp og bilde materielle, en tolkning versus en omforming? Ifølge Merleau-Ponty er kropp og bilde (levd versus visuell) i kontinuum men samtidig umulig å slå sammen – det vil være å kverke erfaringen. Det synestetiske synet hentyder kroppens fysiske følelser, altså det ubevisste formet av dens levde liv— blikket er «... always already muddied by the vicissitudes of desire and repulsion that wrack, ruin, and elavate the body through the daily pains and pleasures of human existence.»²⁶⁸

4.4.4 Teknologi og kropp

There's always that need to take the camera into the blooming flower, and then into the cells of the very petals, and into the molecular structure of the cells, and on into the great nothingness.' The camera/eye penetrates but itself dissolves into what it observes. It is flesh, as is the image/screen it produces.²⁶⁹

Visualiteten er altså allerede alltid materiell, som Jones har påpekt via Merleau-Ponty, og som den synestetiske visualiteten manifesterer i praksis. I fotografiet er det igjen altså synet av Aguilars kropp i hennes selvportrett som realiserer den taktile visualiteten gjennom at vi gjenkjenner berørelsen av en taktil kropp fordi den er avbildet – det er den organiske og levde kropp som «gir» skjermen (det ellers «kalde» fotografiet) kropp, og som slik synestetisk åpner for å se subjektet via den faktiske og ikke ideelle kroppen. Menneskets kropp utfordrer ideen om skjermens avsondrethet – for vi *kjenner* kroppen i skjermen. Videoens teknologiske egenskaper: redigeringen og sin romlige, bevegelige og prosessuelle form, utvider

²⁶⁷ Ibid., 221-22.

²⁶⁸ Ibid., 212.

²⁶⁹ Ibid., 220.

«embodiment»-potensialet som fotografiet rører ved i sin egenskap som objektifiserende (aktiviserende). Som vi har sett muliggjør teknologien, slik Rist tar den i bruk, kroppslige, direkte og konkrete bearbeidelser slik at grensene i relasjonene blir mer komplekse, mer diffuse. Men det er hele tiden menneskets levde kropp som driver begjæret og som, igjen, definerer relasjonene og det «virkelige», gjennom følelsene – som er garantisten for «embodiment». *Kroppen* definerer rommet den befinner seg i eller forholder seg til, altså også videoens «rom».

Når Rist sier at «... the camera is soft and bloody...»²⁷⁰ – er betydningen av tidligere nevnte «skjerm som hud» utvidet: integrasjonen mellom teknologi og kropp mer konkret. Kameraet defineres som organisk ut i fra den menneskelige kroppen (som integrert, «embodied»), ikke som antropomorfisme ei heller som materiell, levd likhet – teknologien er *sammenflettet* i den verdenen som gjør kroppen «embodied», hvilket igjen er garantert av den menneskelige, kjøtt-og-blod-kroppen. Samtidig muliggjør teknologien en gjensidighet, er en brobygger intensivt, mellom kroppslige kropper, gjennom bildene den kan fremhente fra det «usynlige». Det menneskelige øye beskrives parallelt som et «blood-fueled camera»²⁷¹. I forlengelse av at Rist ikke vil formidle ideer om feminismen for eksempel, antar hun heller ikke et konsept om forholdet mellom teknologi og kropp, slik for eksempel Stelarc underordner kroppen det teknologiske. («the body is obsolete!»). Heller iverksetter hun i sitt arbeid «the fluid remaking of the human body as itself a visualizing tool ...»²⁷² – kroppen som materiell og allerede integrert i og som sitt bilde. Kroppene *er* via sine forbindelser med, er formet i relasjon til, sine omgivelser, sosiale og teknologiske, noe som manifesteres i kroppen som *følelser*, og er muliggjort av den levde-erfarende kroppen og igangsettes av møtet (identifikasjon) av andre kropper med samme «konstruksjon». Maskinen erfarer – motivet (som gjerne er Rist selv) eller Rists manipulering kommuniserer ubevisst like mye som bevisst – bildet i skjermen visualiserer.

4.4.5 Kroppen i rommet

Til sist diskuterer Jones to verk som intervenerer rom i en digital historisk kontekst: et ytre kommersielt rom som allerede overøst med visuelle (objektifiserte) kropper, og videoens arkitektoniske form hvis skjerm indikerer et skille mellom to verdener: en virtuell og en fysisk – slik McCarthys videoverk *Press* beskriver det. Kroppene definerer bildet, definerer rommet,

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ Ibid., 219.

²⁷² Ibid.

som nå også er det sosiale rommet – Rists emosjonelle kropp og betrakterens identifikasjon med dem bestemmer «arkitekturen».

By meshing the ‘making’ space (the body/eye/camera) with the ‘seeing’ space of visual art, which in the case of *Open My Glade* is also the quintessential space of late capitalist consumer culture (Times Square), Rist articulates the possibility of a deinstrumentalized – and so, I would argue, potentially parafeminist subject: one who ‘takes over’ this commodified space by willingly offering herself ... to its occupants ... to enter their space.²⁷³

Open My Glade (Flatten) (2000) er altså en stedsspesifikk videoinstallasjon som ble vist midt på Times Square – som en reklamesnutt. I bildet skviser Rist sitt eget ansikt mot skjermen så huden forvrenges og sminken flyter utover. Hun er fanget. Med flakkende og forvirrede øyne og en pågående kropp eksponerer hun seg som litt desperat, litt latterlig, personlig og kroppslig: «‘You want to set her free, and with her all the ghosts on the surrounding screens....’»,²⁷⁴ refererer Jones Rist. Verket tar sin energi fra de kommersielle visuelle overveldende omgivelsene («‘that hit visitors like a slap in the face’») – måten verket skiller seg ut og kan ha politisk potensiale på, er å tilføre bildet en partikulær, emosjonell kropp, som en kan identifisere med. Hun infiltrerer potensielt en hel visuell sfære med *sin* kropp og dermed den subjektive, levde kroppen, ved relasjonelt å ta plass blant objektifiserende kropper, argumenterer Jones for. Rists selv formidles og øses – selvsagt ukoherent, ikke-bokstavelig, men som en visualisering av følelsene hennes som ikke kan gripes og derfor renner utenfor rammene – ut i og påvirker rommet. «*Open My Glade*, then, articulates a parafeminist subject, who is not afraid of being an image because she knows the image is flesh of the world. It can never be fully contained.»²⁷⁵

Selbstlos im Lavabad fra 1994 er et videoverk situert i gallerirommets gulv, altså under betrakterens føtter. Rists nakne kropp henvender seg mot betrakterem med kroppsspråk og stemme, her også hjelpeløst fanget – under gulvet, under jorden, med lava under henne. I likhet med den formalt integrerte, overlappende installasjonen som gjør videoens rom til betrakernes (offentlige) rom, understrekes det her at det er kroppene en i det første og siste relaterer emosjonelt til. Men i tillegg kan de være hva som definerer rommet som sådan. «In *Selbstlos im Lavabas (Lefless in the Bath of Lava)* Rist keeps us architecturally ‘separate’ but ironizes this separation by relating viscerally, to the synaesthetic signs of human pain (her

²⁷³ Ibid., 220.

²⁷⁴ Ibid., 227.

²⁷⁵ Ibid., 228.

tiny self screams and gestures upwards at the visitor, screaming hysterically for help).»²⁷⁶ Her blir det satt på spissen hvordan teknologien og en fysisk form som videoskjermen ikke kan ha adskillende funksjon – hva som er avgrenset eller nært bestemmes slik mindre av mediet som en arkitektonisk form enn den emosjonelle kroppen. Rists gest av å være fanget er i og med sin overdrevenhet ikke først og fremst en performativ akt (slik Sherman overdriver for å omvelte) men en fremstilling av seg selv blottlagt for faktisk å kommunisere med våre kropper, vi kan ikke unngå *henne*. «[I]n Rist's work [the] immersion takes on the added intensity of being also an immersion *into her body*, which is the primary material (as it were) in the image.»²⁷⁷ Det parafeministiske subjektet observerer det ikke, men er allerede teknologisk subjekt, og det er med performativitet hun «tar over» det kapitalistiske rommet.²⁷⁸

4.5 Konklusjon

Jones understreker at skjerm-modellen har begrensing i og med at den baserer seg på å være avsondret selv et den representerer. Dermed bringer hun inn Merleau-Pontys kiasmiske modell, hvor kropp og bilde har et annet forhold, nemlig å være i forlengelse – men ikke ett, mer som en gjensidighet. Her gis det også rom for å forstå at det visuelle nødvendigvis er taktilt på samme tid.

Identifikasjonsprosessene består ikke av å identifisere konseptuelt, men ubevisst og sanselig. Verkene (foto) muliggjør det fordi de «nekter» for at dette kan skje – Rists verk (digital video) umuliggjør konseptualisering fordi vi nektes dette ved bilde/teknologi er ett med subjektet – subjektet som ble definert gjennom å settes opp mot bildet finnes ikke her, ei er de forflatet, fordi bilde/kropp-forholdet også er ett med friksjon fordi teknologiene også reformulerer representasjonens betydning. I diskusjonen av Rists digitale videoverk er teknologien mer «aktiv» enn fotografiets. den digitale teknologien gir større mulighet for redigering, slik at kunstneren kan skape et bilde sammen med teknologien fremfor at mediet medierer en ide om henne. Kommunikasjonen er gjensidig – det er en relasjon heller enn en ensidig erfaring.

Representasjonen har en paradoksal karakter: Den fungerer både objektiverende for å kunne skape kroppslige koblinger (begjæret) og subjektiveres ved å «bli» menneskets kropp. Den *representerer* men er ikke et tegn, representasjonen har heller betydning av å være et

²⁷⁶ Ibid., 231.

²⁷⁷ Ibid.

²⁷⁸ Ibid., 220.

visuelt sted for mediering – hvor etterhvert, som med Rists eksempler, subjektene og teknologiene er infiltrert i hverandre. Mediene viser seg altså som ikke å være rammene for «mening» – det er det kroppene som er. Samtidig muliggjør mediene dette – sett gjennom skjermen som modell er de et «sted» som produserer kontakt. Rammene defineres dermed ikke som mediet sine arkitektoniske rammer men av kroppene som begjærer hverandre. I Rists eksempler kan betrakteren identifisere med hennes emosjonelle selv. Dette nekter oss å objektifisere henne, hun fremkommer som et partikulært, levd subjekt. At hun kan vise oss dette gjennom bildene, betyr at bildene har en grunnleggende forbindelse med kroppen, her altså også kroppens psyke. Samtidig er det altså en forbindelse ut til betrakteren.

Bildet har blitt en ikke-objektifiserende representasjon fordi kunstneren har kunnet overføre sin subjektivitet – sin partikularitet – til betrakteren som identifiserer dette via sitt eget kroppsliggjorte psykiske selv. Teknologien har evnet å «tolke» Rists indre selv og visualisere det. Slik kan begjæret etter bildet ikke bare tilhøre kapitalismens objektifiserende bilder – når de levde kroppene infiltrerer dem og tar beslag på dem. «As [Laura] Marks puts it, ‘the definition of *image* is that which is isolated from its context by one’s (interested) perception, which is informed by memory and activated in the body.»²⁷⁹ Subjekt-kroppene er hva som definerer teknologien, men at er allerede er teknologiserte kropper.

²⁷⁹ Ibid., 64.

5 Diskusjon

5.1 Forholdet mellom kropp bilde og teknologi

I denne avsluttende delen skal jeg sammenligne og diskutere teoriene jeg har analysert. Hvilke essensielle punkter eller steder for affekt, hvilke affektive prosesser, snakkes om hos Jones og Marks? Affekt handler altså om, som redegjort for i kapittel 2, en livskraft, intensitet, en følelse – eller rettere hvordan følelser oppstår. Det umiddelbare, koblinger og kommunikasjon, og i dette kan det være en hendelse. Forholdet mellom kropp, bilde og teknologi vil da kunne diskuteres gjennom en rekke forhold – mellom subjekt og kropp, teknologiens kropp og figuren i bildet, mellom aktør og objekt, osv. Teoriene jeg har lest baserer begge seg på en samtidig vektlegging av erfaring og forståelse for hvilken måte kroppene er integrert i sine omgivelser. Marks anvender et skiftende perspektiv på ulike kropper for å oppnå dette, mens Jones formulerer forholdet fra det erfarende subjektets perspektiv. Begge er opptatt av at forholdene ikke forflates, slik kan det i det hele tatt finnes ulike kropper og bilder. Affekt er en kraft som på mikroskopisk nivå sørger for liv – kan denne sammenlignes med den erotiske kraften som fører subjekters kropper i nærkontakt eller er resultat av nærkontakt? Hvilke sammenhengende prosesser henger sammen med og skaper hvilke kropper her? Hvem påvirker hvem, og hvordan? Et overordnet aspekt – som igjen informerer de riktig *små* hendelsene – handler om hvilken rolle subjektet har og vektlegging på psykologiske eller biologiske aspekter, som igjen henger sammen med hvilket overordnet system de ser kroppene «formere» seg i og forholder seg til hverandre.

5.1.1 Kroppene

Hva slags kropper er det egentlig forfatterne snakker om? Jones' diskusjon kretser rundt *menneskets* kropp, forstått som subjektets. Det er et subjekt som er grunnleggende avhengig av sine omgivelser, men både spørsmålet og svaret kretser likevel rundt subjektets kropp. Forholdet til omgivelsene foregår gjennom betraktning av andre subjekter, som også betrakter tilbake. Bildet er dermed avgjørende i denne kommunikasjonen – det fungerer som «motor» for begjæret og har synestetisk visualitet. Kommunikasjonen skjer altså på et før-konseptuelt plan, og det er noe som skjer i tid: det fikseres ikke og er dermed også foranderlig. Jones' alternative blikk på subjekt-objekt-forholdet hos estetikken festes på punktet hvor erfaringen oppstår: i subjektets begjær for den andre. Subjektet *er* allerede i bildet, er hennes argument og premiss, som forslått av Copjec.

Via Merleau-Ponty argumenteres det for at kroppen også er kjøtt – men er denne organiske kroppen²⁸⁰ i materiell forlengelse med det andre subjektet, bildet, eller hva med objekt-verdenen som sådan? Hvilken betydning har dette kroppslige elementet for kommunikasjonen? Erfaring er en egenskap ved subjektet – denne kroppen som kjøtt er en levde, erfarende kropp. Samtidig er kroppen visuell, kan se/erfare seg selv og blir sett av andre. Kroppen er kropp/bilde, det vil si at den består av begge elementer hvor alle subjekter kan erfare gjennom bildet men leve og kjenne dette med sin kropp. Med nødvendighet gjør de også dette, fordi de er intensjonale. Begjæret indikerer i denne sammenhengen drivet mellom kropper og bilder av andre kropper, som baseres på selvets iboende trang til å konstituere seg selv, *se seg selv*, (altså ha en form for selvbevissthet), men via andre som har andre levde liv. Slik skjer dette i sammenheng med subjektets levde liv som psykologisk – deres individuelle liv har formet ulike kropper og dermed deres bilder. Bildet ut i fra Lacans skjerm-modell muliggjør denne utvekslingen – bildet som på samme tid ikke kan skilles fra kroppen. For når skjermen fusjoneres med Merleau-Pontys kiasme-modell, altså det reversible kropp/bilde-forholdet, er den ikke lenger bare en kanal, subjektene masker utenpå kroppene. Hvorvidt andre enn menneskets kropp involveres i Jones' teori er ikke noe hun tar opp selv, men er noe som er innforstått ut i fra modellene, teoriene og verkene hun diskuterer at ikke er tilfelle. Dette er også innforstått i den humanistiske tradisjonen hun opererer i – men også *nesten* skriver seg ut ifra. For selv om det er klart hvilket perspektiv hun opererer fra – subjektets – argumenterer hun også for at kroppene kan erfare hverandre fordi de er av hverandres kroppers kjøtt. Hva ligger det i dette?

Jones forklarer at selvet i og med sitt begjær er i bildet, at bildet er kropp, at det visuelle kan være taktilt. Hun siterer Merleau-Ponty: «[W]e cannot see ('possess the visible') unless we are 'possessed by it, unless [we are] ... of it.»²⁸¹ «It» refererer til det kroppslige.²⁸² Visualiteten forklares som grunnleggende synestetisk ved at blikket er konstituert av at man er i kroppslig forlengelse med hva man ser. Men da det ikke snakk om en umiddelbar materiell *overføring* fra bilde/kropp til øyne/kropp – da forholdet har kiasme-formen a-b-b-a – må dette kontinuumet («we are of it») være prosesser «innunder» og være hva kroppene deler på helt grunnleggende materielt nivå. «Beyond the circle of the visible, subjects are fleshed

²⁸⁰ Eng. «corporeal», den levde kroppen som er fysisk.

²⁸¹ Jones, *Self/Image*, 67.

(evt Her siterer hun Merleau-Ponty: «... [V]isuality is resolutely embodied: 'every vision takes place somewhere in the *tactile space*'...».(67) [Mine uthevinger] Dette gjør det uklart hvilke taktile rom eller hvem sitt syn som inkluderes og eventuelt utelukkes).

²⁸² «Corporeal».

and fully enmeshed in each other.»²⁸³ Men: Ser vi et hvilket som helst objekt i verden som taktilt? Vi er jo *av den*, ellers kunne vi ikke ha vært av kroppen «der borte» heller. Likevel – slik jeg forstår det – kan blikket bare trigges som *taktilt* av synet av en tilsvarende kropp ens egen, som «ser» tilbake. Denne retningen bestemmes av begjæret som rettes mot den visuelle andre. Å se den andre er en erfaring som aktualiserer seg i ens egen kropp.

«Intercorporeality» er Merleau-Pontys begrep om kropper som sammenflettede i hverandre.²⁸⁴ Fokuset er på *erfaringen* av å flettes sammen. Dette fordrer altså at man kan identifisere andre kropper som er visuelt – fenomenologisk – «like», som innebærer en levde-psykologisk betinget kropp. Disse kroppene er i gjensidig forhold. De *utveksler* sine kropper, skriver Jones, men *gjennom* bildet i en identifikatorisk prosess. Derfor kan betrakterens fysiske reaksjoner empatisk knyttes til den andre. Ett av Jones' eksempler på dette er den taktile huden i Aguilars selvportrett, som diskutert tidligere. Denne kroppslige identifikasjonen forklares med Barthes' begrep punktum – hvordan en detalj i bildet, treffer betrakteren umiddelbart fordi det ubevisst vekker et emosjonelt minne. Det ubevisste, mener Jones, er i forlengelse ut forbi kroppen – men dette det vil si i det sosiale rommet og andre kropper, som påvirker og påvirkes av Jones' ubevisste. Så selv om det antydes at betrakteren er i materiell forlengelse med kroppen i bildet, er betrakterens kroppslig-emosjonelle erfaring *som taktil* forbundet med sitt psykologiske-kroppslige (ubevisste) seg. Dens kropp har en psykologisk oppfatning av et selv, som konstitueres av bilder av andre – som en vet konstituerer seg gjensidig tilbake. I motsetning til dette, kan det synestetiske ifølge Marks være sansenes evner til å oversettes «internt» i kroppen, eller oversettelser fra det pre-konseptuelle til det abstrakte, men også forskjellige kroppers oversettelser i nærkontakt, for eksempel fra et haptisk bilde til betrakterens berøringssans. Jones' kropp er altså en organisk-psykologisk betinget subjektivitet. Subjektiviteten dannes i forhold mellom andre slike kropper. Hun siterer Merleau-Ponty: «... The body no longer couples itself up with the world, it clasps another body, applying [itself] carefully with its whole extention.»²⁸⁵ Kropper i seg selv, og kropper som hektes sammen – aldri fusjonert men alltid intensjonale. Bildet er elementet som nødvendigvis skaper nærkontakt og utveksling men nødvendigvis også skiller kroppene fra hverandre. Ideene om kropp som kjøtt refererer dermed, slik jeg forstår det, til at alle kropper er partikulære fordi de er levde, og gjennom at aktiviserer hverandres kroppers følelser eller sanser er dette et empatisk. Likevel: I diskusjonen rundt Pipilotti Rist, som i et

²⁸³ Jones, *Self/Image*, 141.

²⁸⁴ *Ibid.*, 68.

²⁸⁵ *Ibid.*

av Rists sitater, beskrives det som om kameraet penetrerer hva det ser og går inn i cellene og molekylene av hva det ser – «'... and then into the great nothingness.'»²⁸⁶ Men det skrives om som metaforisk. Men har effekt – her av å deinstrumentalisere kameraet, å kroppsliggjøre teknologien.

Subjektivitet er en definisjon som tradisjonelt tilhører menneskene.²⁸⁷ Likevel er en av Jones' viktigste poenger i denne boken at subjektet er grunnleggende integrert i sine omgivelser: bildene, kroppene – og teknologien. *Subjektets* kropp er altså «kilden» for kroppsliggjørelse («embodiment») – men teknologien kan hente dette frem. Marks argumenterer for en oppløsning av subjektet i den grad den ikke bare er fragmentert og produseres sammen med og påvirker andre mennesker, men også at den kan tilhøre flere kropper. Kroppene Marks tar utgangspunkt i er ikke avhengig av å kunne erfare og bli erfart – om dette defineres som *særegne* egenskaper hos menneske-subjektet som psykologisk definert. Kroppene her persiperer (*tolker*) og blir bilde, eller blir aktualisert (*oversetter*), på andre premiss. Og disse kvalitetene informerer definisjonen av den haptiske kroppen. Kroppene her avhenger av prosesser, mens hos Jones avhenger prosessene av kropper (som på samme tid bilde). Ved å veksle mellom å diskutere kropper og livsprosesser på makro- og mikro-nivåer kan hun se paralleller mellom nivåene – og hva de har felles er deres haptisitet. For det er ingen motsetning mellom det materielle ubevisste nivået og det abstrakte, det er heller en forlengelse innenfor det samme systemet. Det symbolske (Thirdness) er som diskutert (konstituert av) det materielle, ubevisste (Firstness) – denne forlengelsen har samme prinsipp som de haptiske kroppenes interaksjon med hverandre. Bildet er i forlengelse med dette, men kropper kan klare seg uten. Til sammenligning kan en si at Jones' modell for identifikasjon, og dermed bildet som uansett ikke *kan* bli ett med kroppen (forflates, slik Jones beskriver det), umuliggjør et slikt prinsipp. Likevel *er* bildet allerede i ett med kroppen, i en forlengelse og samtidig gjensidighet. Dette forholdet er utgangspunkt for forholdet med andre kropper.

Men altså, selv om erfaringen det er snakk om – å se taktilt og se som å begjære – er på et pre-reflektivt nivå er den altså ikke uavhengig av det reflektive subjektet hos Jones. Kroppen er avhengig av bildet. Det hele baseres på et selv som er levd og hvor dette levde ligger i ubevisstheden – og sansene. Objektivisering – et premiss og samtidig ikke mål for den kroppslige erfaringen. Det sagt: Bildet, eller representasjonen, er altså *ikke* et tegn på kroppen eller noe abstrahert som sådan – dette er en av hennes essensielle poeng – likevel er den av en

²⁸⁶ Ibid., 220.

annen kvalitet enn kroppen den er i forlengelse med: den muliggjør erfaring, og den setter uansett opp et skille mellom innside og utside. Et dynamisk dog, likt forholdet mellom ulike subjekters kropper og bilder er. Jeg ser dette som den mest avgjørende forskjellen mellom Jones og Marks, da den setter premisset for flere poenger som jeg kommer tilbake til. Å se den andre som materiell og partikulær fordrer at betrakteren kobler på sin egen partikularitet som kan speile dette – dog aldri helt speile, og det er i denne ukoherensen som skapes mellom dette, i skjermen, noe nytt skjer. Speile betyr at at det hver av de ser den andre som også en levde kropp. I motsetning til dette, lar Marks spørsmålet om «embodied intelligence» og «microlevel reason», som hun beskriver det,²⁸⁸ være inngang til også å se hvordan dette er felles med andre kropper enn menneskets, og i forlengelse med det, at det er i det som er annerledes en selv, det partikulære kan fås øye på. Det reflektive subjektet avhenger av det pre-reflektive her, bildet avhenger av kropp.

5.1.2 Teknologiene

Den haptiske kroppen hos Marks er influert av den analoge videoen. Videoen kan fenomenologisk ligne menneskets kropp. Dette er Jones enig i – hennes fokus er hvordan videoen har en arkitektonisk kropp og en teknologi som muliggjør to-veis- og umiddelbar kommunikasjon. Allerede her skilles deres innfallsvinkler til teknologien. Hvorvidt den ligner menneskets kropp gjør at teknologien og representasjonen, i forlengelse, ikke ses på som antagonistisk til subjektet. Den ligner oss: slik kan vi henvende oss til den som en kropp, og den er manipulerbar: slik kan den skape nye og sterkere mellom-menneskelige forhold fremfor å stå mellom dem. Hos Marks er likhetene mer flersidige men alle er grunnet i at videoens kropp *er* – på et nivå – lik (fremfor å ligne på) betrakterens. Altså at de er begge haptiske kropper. Dermed interagerer de også som haptiske kropper – gjennom kontakt heller enn å identifisere et hele springer ut i fra videoens indeksikale teknologi, også det fenomenologiske aspektet– hvordan den erfarer verden, preger og omformer dette i sin kropp før den «uttrykker» dette igjen. Den analoge videoens skjermens pikslete, ujevne overflate er taktil, og er et resultat av den indeksikale prosessen som aktualiserer bildet, altså hvordan videoens «kropp» setter preg på det den har erfart; oversetter. Slik fotografiets overflate i eksemplet med bildet av Aguilar er taktilt og tredimensjonalt fordi huden til Aguilar er taktil – er videoens skjerm altså taktil fordi den er et resultat av sin egen «levde» ukoherente kropp/prosess. Marks og Jones er enige i at betrakteren gjør bildet partikulært. Men Marks

²⁸⁸ Marks, *Touch*, 18

studerer nærmere, kan en si, de ulike delpartene som utgjør det hele, og bruker språk om det materielle fra fysikken og kjemien i tillegg til filosofien. Hun skriver: «Because movies engage with our embodied memories, each of us experiences a movie in an absolutely singular way. Meaning is made in the material connection between our bodies, the body of the film, and the bodies, animal, vegetable, and mineral, recorded by the film.»²⁸⁹ Det er en viktig forskjell mellom Marks' perspektiv som både ser videoen for sin egen kropp men også at den er i sammenheng med betrakteren, og Jones' fokus på mediene gjennom deres integrasjon i subjektene kropp. Nyere medier, ifølge Jones' argument, evner å integrere seg mer og integrere seg annerledes, og dette er delvis basert på videoen som henvender seg til oss.

Jones' har et noe ukonkret fokus på teknologiene, det vil si, de beskrives ut fra det erfarende subjektets perspektiv og dens teknologiske aspekter begrenses dermed til de mer de strukturelle effektene. Hun legger som Marks også vekt på indeksikalitet men vektlegger altså teknologiens påvirkning av semiotiske forståelser av forholdet mellom tegn og referent. Derfor knytter hun dette til fotografiet – hun er interessert i å se hvordan betraktermodeller har blitt preget av teknologien: hvordan identifiseres mening via dette mediet som både er en fysisk forbindelse til sin referent og har kuttet denne? Med den digitale teknologien legges dilemmaet bort: «mening» kan ikke identifiseres i en referent, men er et produkt av nåtiden og står aldri stille. Fokus på en autentisk kropp skiftes ut med kroppens erfaring. Og videoen åpner opp for dette i praksis. Marks legger altså vekt på likhetstegnet mellom den indeksikale teknologien som en haptisk prosess og kropp. Forskjellen er da hvordan Jones baserer seg på indeksen i den grad den har formet tendenser for hvordan vi ser på bildet, mens Marks' tar utgangspunkt i denne teknologien for å utforske gangen i den fysiske forbindelsen. Hun argumenterer for at den digitale teknologien delvis fortsetter den analoge teknologiens fysiske forbindelse mellom referent og bilde. Hvor den ikke gjør det finnes det både prosesser internt i teknologiens system, som en kropp. Og ikke minst forklares den digitale teknologiens «kroppslighet» gjennom kvantefysiske teorier – den består av subatomære partikler som uansett er sammenkoblet. Til sammenligning fokuserer Jones på den avkuttete forbindelsen som en mulighet til meninger i en foranderlig nåtid, via kroppene som erfarer det. Marks forklarer utgangspunkt for mening, eller for forholdene mellom kropp og bilde, i disse fysiske prosessene – hos Jones aktualiserer subjektets kropp fysiske prosesser. For Jones betyr digital teknologi at bildet i seg selv produserer mening der hvor det til en hver tid befinner seg, det vil si der det blir erfart. Det er ikke lengre en representasjon; det produserer mening på linje

²⁸⁹ Ibid., 122.

med for eksempel andre kropper «live». Likevel ikke på samme måte – bildet som representasjon kan ha en særlig performativ effekt, mener Jones. Så hva formidler eller gjør egentlig denne representasjonen? Hvordan kan det sammenlignes med haptisk bilde?

5.1.3 Bildene

Begge forfattere er motivert av at det visuelle ikke er ensidig forbundet med gjengivelser eller sannheter. Lukt i seg selv forblir partikulært bare ved å oversettes mimetisk i kroppen. Hvordan forholder dette seg til begrepet punktum som Jones anvender, og eksemplet med Aguilars verk som nevnt over? Begge deler går «rett» til de emosjonelle minnene. Hun mener at dette kan kommunisere noe på grunn av forholdene som skapes interpersonelt (hvordan man ser på/hva man føler for den andre) og deretter sosialt. At det ubevisste i selvet har sammenheng med det sosialt ubevisste. Hos Marks er det ikke her fokuset ligger, men mer om det partikulære som sådan kan kommuniseres; om man kan møte et bilde uten å omgjøre det til tegn/informasjon, men la det ikke-symboliske vises. Marks skriver at lukt er den sansen som er den mest umiddelbar av alle sanser, og dermed står sterkest mot å kunne idealiseres. Samtidig skriver hun at lukten som aktualiseres mimetisk i mennesket vanskelig kan kommuniseres på denne måten.

Marks' kropper drives ikke av det visuelle, men omforming i seg selv. Begge får sin mening i kroppen og via dens kroppsliggjorte minner. Dette er inngangen til representasjonen som grunnleggende utvekslende/gjensidig hos Jones, men fremdeles: Kroppen jobber i en spenning til mediet, vi «vet» ikke noe mer om kroppen i bildet. Det skjer en kobling, men utvekslingen av kroppene er begrenset. Størst mulig grad av to-veis-kommunikasjon forekommer i diskusjonen av den analoge og digitale videoen, og av Rists verk: Her aktiverer teknologien dette, gjennom å omarbeide Rists ubevisste ut til bildet. Marks diskusjon av filmen *Institute Benjamenta* beskriver det haptiske bildet som kan kommunisere lukt. Men i motsetning til en større integrering av subjektets kropper – er det her det motsatte som skjer. Senere ser jeg på: Rists videokunst muliggjør dette siste aspektet i større grad, jeg skal se på det under. Mediet åpner altså for mer gjensidighet. I Jones' perspektiv er koblingen en slags innramming i betrakterens kropp, som er drevet av begjæret for den andre og igangsatt av identifikasjonen – og det skjer en forskyvning av bildets ramme når bildet av subjektets egen kropp og bildet hun eller han ser presses mot hverandre.

Hvor Marks identifiserer møter av kropper i kroppenes oversettelser, er det hos Jones kroppenes forhold til billedteknologien/hvordan de objektifiseres i bildet som skaper og

former forhold. Så hvordan er dette ulikt via de ulike teknologiene hos Jones? Og hvordan «lærer» Marks av teknologien en annen form for interaksjon? Hun siterer i boken Emmanuel Levinas:

'Sensibility' ... names not only a relation subservient to cognition but also a 'proximity,' a 'contact' with *this* singular passing of what has always already made of the life of consciousness something more than a matter of knowledge. Something more which can perhaps only register as something less, as absence.²⁹⁰

Dette sanselige kan kanskje ikke erkjennes som sådan, men haptisk visualitet kan aktivere dette fraværende, skriver hun. Det første aspektet med videoskjermens taktile overflate er at visualitet som gir betrakteren begrenset visuell informasjon, «tvinger» betrakteren til å aktivere flere sanser. Fordi overflaten på denne skjermen minner om tekstur, vil kroppen da kanskje åpne berøringssansen. Slik er Jones og Marks inne på det samme: identifikasjon av noe kroppen erkjenner som taktilt vil åpne for en taktil sans. Det finnes likevel en forskjell: Men hos Marks er bildet en forlengelse av *videoens* indeksikale kropp: Videoen har omformet lysbølgene til partikler og til skjermen – det er det samme bildet videoen har «sett», men med ulike «sanser» føres de gjennom kroppen. Videre til betrakteren fortsetter denne prosessen: Betrakteren omformer det visuelle til den taktile sansen, eller en annen sans. Kanskje konseptualiseres dette og gis språk, fortelles videre; omformes. Subjektet er altså i forlengelse med skjermen og videoen – men dette skiller seg fra Jones' perspektiv hvor forlengelsen garanteres av menneskets kropp. Men det haptiske bildet er heller ikke bare denne spesifikt taktile analoge videoens skjerm – men den definerer haptiske bilder som bilder som evner å «tvinge» betrakteren til å aktivere andre sanser – og slik (både) kommunisere det partikulære. Altså visualisere noe uten at dette «overføres», men betrakteren må gjøre det ferdig selv, og gjennom dette vise bilde og betrakters sammenheng. Generelt er det i Marks' perspektiv ofte en identifikasjonsprosess som samtidig har haptisk struktur. Marks snakker om «sensory knowledge», at det ligger kunnskap i kroppen på sanse-nivå, uten at dette er infiltrert med erfaring, slik som i Jones' forståelse. En sans kjenner dette, en annen noe annet – en betrakter ikke nødvendigvis involvere bevisstheten for å sanse, fordi det mening er delt mellom sansene, slik flere kropper formuleres sammen.

Begge forfattere forholder seg til den vekslende optisk-haptiske og subjekt-objekt-forhold. Slik jeg ser det, er det igjen likevel slik at, selv om Marks påpeker at det optiske og

²⁹⁰ Ibid., 19.

haptiske er et glidende forhold, kan likevel det haptiske forklares uten å være *et forhold* til det optiske. Balansen må ikke være jevn: Det er også ok å være passiv, for eksempel, og å gi seg over. Jones' subjekt-objekt-forhold baseres på *forholdet*. Sistnevnte handler også om hva som *initierer endring*, mens førstnevnte beskriver også de rent haptiske prosessene som endring i seg selv, emergerende prosesser. Jones diskuterer også hvordan fraværet kan initiere kontakt. Her kommer vi tilbake til den grunnleggende sammenhengen mellom kropp og bilde som ikke er fusjonert, ei adskilt. Bildet har uansett en funksjon av å objektifisere, fordi det gjør kroppen «gjenstand» for betraktning. Hun ser på hvordan særlig videoen endrer dette til et gjensidig forhold av subjekter som subjektiverer hverandre. Likevel er det en viss grad av bildet som en annerledeshet som en del av hva kroppen er men ikke helt kjenner, et visst fravær – som produserer kontakt. En kan si at det visuelle som ikke kan «gi alt» her også aktiverer en samtidig kontakt (begjær) for den andre og en kroppslig erkjennelse av denne. Hun snakker samtidig om subjektets kropp som dette samtidige bildet, men også mediet. I eksemplene med Sherman, for eksempel, tas det først eierskap over objektifiseringen, for så å løsrive de fra strukturene som likestiller dette med fetisjering. Bildene kan være performative. I diskusjonen av Pipilotti Rist, er mediet mer i kontroll som en subjektiverende part; mening dannes – forflyttes – her i relasjonene.

Vi ser hos begge at en viss objektifisering er produktivt, ikke å deerotisere: det skaper bevegelse. Marks mener å være passiv er også ok, fordi det erotiske finnes også på haptisk nivå: i kroppenes nærkontakt fordi de oversetter. Hun ser også på subjekters forhold til hverandre, som blant annet i Hara Kazuos filmer. Ved å identifisere seg med forholdet aktør/objekt, kan betrakteren unngå fetisjering. Det er noe lignende Jones er opptatt av: å ikke la aktøren/kamera/mediet overkjøre objektet slik at betrakteren igjen gjør det. Marks argumenterer for å gi seg over til den andre fordi hun allerede er av denne andre – Jones' argument er at en skal gi seg over til den andre både fordi man er av den andre (lik den andre) og for å produsere dette på erfaringsnivå, skape empati. Her, og gjennomgående, lener Marks' argumenter seg på en forklaring av at kroppene allerede er i materiell forlengelse med hverandre, mens Jones baserer seg på at denne materielle forlengelsen er det noe vi konstruerer i relasjonene mellom kropp og bilde. Slik de forstår identifikasjons-modellene ulikt er relatert til dette: Marks' betrakter kan også identifisere med videoens kropp i og med sin forgjengelighet, slik det kommer frem i kapitlet «Loving a Disappearing Image». Hos Marks kan «loss» uttrykkes gjennom oppløsningen av objekter, hos Jones er loss/lack/objektifisering en del av subjektet og broen over til den andre. Slik oppløses identifikasjon som forhold hos Marks. Subjektet kan la seg oppløse til sist ut i det andre. Her

blir figur og bakgrunn ett, ved at videokroppen som står igjen er hva det er blitt (*Frank's Cock*). Hos Jones omfavnes også bildet som står igjen, men det får liv gjennom berakterens kropp i nuet, mens Marks bilde har liv først og fremst ved at det er et materielt forgjengelig bilde i seg selv.

5.1.4 Forholdene mellom

Grensene i forholdene hos Jones er dynamiske hvor de hos Marks er mangfoldige. Slik Marks diskuterer en rekke typer kropp med basis i like prosesser, diskuterer hun flere typer haptiske bilder: Altså fra den taktile skjermen i seg selv, til bilder som fusjonerer figur og bakgrunn gjennom å være utydelige, eller til bilder med en overveldende detaljrikdom, som filmen *Institute Benjamenta, or, This Dream People Call Human Life* (1995). Jones' ideer om forholdet mellom kropp og bilde er konstituert av *uklare* og *dynamiske grenser i seg selv*, særlig gjennom Rists og den digitale videoens eksempler. Marks derimot, ser på ulike grenser med ulike «formål», hvor kroppslig nærkontakt oppstår, men det kan være gjennomgående på et førbevisst nivå. Bildet er mer uavhengig av subjektens psykologisk levde liv som noe de «er».

Jones ilegger altså den kroppslige identifikasjonen et kommunikasjonsaspekt, men videoen mer potensiale enn fotografiet, fordi det er større grad av gjensidighet fordi teknologien er mer integrert i prosessen av å skape bilde. Marks kropp og sanser *deler* på kunnskap. Men hvordan *kommunisere* – hva og hvordan kommuniserer et haptisk bilde i forhold til representasjonen Jones snakker om? Lukten her vil erfares i betrakteren som hvilke kroppslige minner hun eller han aktiverer i møtet? Fra lukt til den sosiale kroppen. De mener begge at her skjer. Fremfor en grunnleggende to-veis-kommunikasjon som veien til kommunikasjon, er Marks' fokus her å «formidle» det partikulære – som hos henne har en grunnleggende *oversettende* karakter, altså en prosessuell fremover eller utover i tid. Jones lar retningen defineres av to subjekter som ser hverandre men også *er* i verden – de ser frem og tilbake samtidig som de begge beveger seg frem i tid. Hos Marks kan haptiske bilder åpne opp materielle bevegelser, hos Jones kan performativitet forskyve forhold. Marks anvender C. S. Peirces semiotikk, hvor det er et kontinuum mellom symbolsk og mimetisk nivå, hvor det første altså hentyder til det umiddelbare som *må* bli erfart av kroppen – men det symbolske kan er abstrakt og baserer seg på en kulturell enighet. Det er et kontinuum mellom bilder som er symbolske og de som er mimetiske. Det er et kontinuum mellom bildene i Jones'

perspektiv, på symbolsk nivå (billedsamfunnet) – subjektets kropp som partikulær, følende og levd, siler ut bildene som skaper empatiske, gjensidige forhold.

Gjennom Rists kunst ser Jones at relasjoner er sted for mening. Dette skaper erkjennelse av den andre som subjekt og kjøtt og mening. En annen type «innramming»; øyeblikk og retning for erfaring kan *formidle* uten å formidle en *idé*. Representasjon er også av relasjonene, på grunn av samarbeidet mellom rist og teknologien, den tolker henne også. Rist forklarer sitt forhold til teknologien og hvordan bildet blir en oversettelse: av hennes ubevisste tanker. Den visuelle representasjonen er ikke en motsetning til kroppene, men en mulighet for å formidle også de «usynlige» aspektene ved dem som vi ellers ikke ville sett. Affekt som kobling eller overgang fra én kropp til en annen vil hos Jones bety et subjekts ubevisste erfaring av et annet subjekt som formidler sin kropp som bilde – i dette vil det skje en kobling av identifikasjon og disidentifikasjon hvor den erfarendes ubevisste endres, forskyves. Kroppen som kjøtt undersøkes ikke så mye for sin sanselighet, men betyr heller at det er en følende kropp informert av sitt levde liv og utvekslet, gjennom bildet, med andres tilsvarende liv.

Marks' argumenterer for at dyr så vel som andre fremmede kropper og subjekter – best kan kommuniseres med via en empatisk ikke-forståelseshet, som hun kaller det. Hun er både opptatt av betrakterens kroppsliggjorte minner, men også hvordan dette nås gjennom sine sanser som er koblet med minnene igjen. Mens Jones' betrakter får en direkte følelse i kroppens minner, men kroppen etterligner det taktile hun ser feks, hun kjenner det taktile med kroppen sin, men det er ikke egentlig noe annet enn hva hun så. Hun mimer det ikke slik Marks bruker begrepet *mimesis*: som å komme så nær på en annens kropp at man blir ett og med det oversettes til noe annet. Eller rettere: «Noe annet» betyr hos Jones at følelsen av det taktile får en dimensjon av den andre og at det dermed skjer noe nytt og partikulært. Mens hos Marks vil det haptiske bildet gjøre at betrakteren skrur på sin følesans for eksempel – bildet har ikke «gitt» henne en identifikasjon av taktilt, men latt det være, eller latt være å gi nok visualitet. Psyken/følelsene til Rist/bildet *kommuniserer* ved at de intervenserer i det som ikke har følelser som hører til kropp (kapitalismens bilder). Til forskjell kan det haptiske bildet kommunisere gjennom å ikke vise direkte, men indirekte, slik diskusjonene mellom henholdsvis lukt som sådan og *Institute Benjamenta* som kommuniserer den gjennom haptisk bilde.

5.2 Konklusjon og oppsummering

Denne oppgaven har gjort en sammenlignende analyse av *Self/Image* og *Touch* – sett i lys av hvordan de formulerer forholdet mellom kropp og bilde i lys av affekt. Begge forholder seg til et subjekt som rammer inn bildet. Grensene hos Marks skjer kontinuerlig ettersom kropper møtes, og på de små nivåene som påvirker de større, derfor skjer endring – grenser hos Jones er blitt gjort fullstendig ustabile som forstått romlig, de er et resultat av subjektene partikulære kropper som møtes i et partikulært øyeblikk. De ser begge på en gjensidig forståelse av subjektets sanselige erfaring som en «komplettering» av bildet. Forskjellen er at Marks ser på det som en prosess som i teorien ikke med nødvendighet må inkludere det psykologiske selvet – det vil si ikke forklares som psykologiske prosesser, men at det psykologiske forklares via materielle prosesser. Jones tar utgangspunkt i representasjon og identifikasjon, i tillegg til subjekt, som begreper hun vil endre betydningen av – til å forstås som og å kunne skape seg selv som partikulære og kroppslige. Forskjellen er at Marks bytter ut disse begrepene eller løser dem opp ved å se utenfor dem, mens Jones endrer dem performativt, innenfra. På ene siden er det store avstander mellom nivåene Marks fokuserer på (kjemiske, fysiske, teknologiske, subjektive), mens det hos Jones kan sies å være mer en kvalitativ avstand. Deres perspektiver ser problemene fra motsatt side, Jones ser ovenfra gjennom strukturene og inn i kroppene og Marks innenfra kroppene og ut – selv om begge opererer på et plan av kontinuum.

Jones går fra tegnsystemer som baserer seg på «absence/presence» til «pattern/randomness» og poenget er at den digitale teknologien har initiert dette. Det forholder seg til et kropp/bilderegime uansett, og det er ikke så mye forholdet som sådan det brytes ut av, som at grensene konstrueres og erfares annerledes. På den andre siden initierer teknologien et system hvor liv er selv-organisering og emergens. Hva som har *minne* er liv – hos Jones relaterer dette til psykologiske, kroppsliggjorte minner, mens Marks definerer dette på kvantenivå: «How electrons Remember». Da kan kommunikasjon, som effekt, finne sted på lang avstand og mellom ellers vidt ulike kropper.

En viktig forskjell er at Marks gir plass til de detaljerte forløpene – de haptiske filmene kan spesifikt påkalle lukt eller berørelse. Jones diskuterer erfaringene som kroppslige og konstituert av minner. Marks er også opptatt av dette, men det er ikke en nødvendighet. Hos Marks har også tekniske valg mer å si for det haptiske bildet, slik kan det ha effekt av forflytning. Jones bilde som erfaring «lukes ut» gjennom match/mismatch – og det å se det å være i verden – hvordan vi kobles. Grensene er i mellom kropp og bilde – betrakter og

betrakters kropp forvirres nærmest, og en spenning mellom å være ett og å være avgrenset oppstår. Forhandlingen mellom møtet gjennom kropp/bilde, resultatet av likheter/forskjeller, en diskrepans og forskyver slik rammene. Hverken kroppen i bildet eller betrakteren har eierskap på bildets betydning, bildet er heller en motor for dette nye som skjer, og som manifesteres i betrakterens kropp – først. Hos Marks skjer det erotiske når møtet finner sted. Sensibilitet er nærkontakt. Marks beskriver berøring som en medstrøms bevegelse. Sammenlignet er berøring i Jones' teori en gjensidig handling. Marks baserer ideene om det umiddelbare på *nærkontakt*. Der hvor Jones beskriver det nære som den visuelle representasjonens *effekter* på betrakteren, er Marks også enig i dette, men hvordan de tolker effekt er ulikt. Kort sagt handler dette om Marks' betrakter-kropp oversetter, mens Jones' betrakter-kropp først og fremst føler. Marks' ideer om oversettelser har konsekvenser for hvordan direkthet forstås: Både hva som er fremmed for betrakteren, og hva som er langt unna i avstand, vil kunne ses som å være i en form for materiell forlengelse av denne kroppen, og: derfor er i nærkontakt.

Litteraturliste

- Angerer, Marie-Luise, Bösel, Bernd og Ott, Michela (red.), *Timing of Affect. Epistemologies, Aesthetics, Politics*. Zurich-Berlin: Diaphanes, 2014.
- Angerer, Marie-Luise. *Desire After Affect*. Oversatt av Nicholas Grindell. London & New York: Rowman & Littlefield, 2015.
- Blom, Ina. *The Autobiography of Video: The Life and Times of a Memory Technology*. Berlin: Sternberg Press, 2016.
- Clough Patricia & Halley Jean (red.). *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham & London: Duke University Press Books, 2007.
- Colman, Felicity J. «Affect». In *The Deleuze Dictionary*. Red. Adrian Parr. New York: Columbia University Press, 2005.
- Cvejić, Bojana. «States of Transindividuality» I *State State State*. Red. Ingri Midtgard Fiksdal og Jonas Corell Pedersen. Litauen: Standartu Spaustuve, 2016.
- Deleuze, Gilles. «Lectures by Gilles Deleuze: On Spinoza». Red. afterhailstorm, Transkriberte og oversatte forelesninger: On Spinoza. <http://deleuzelectures.blogspot.no/>, 2007 (oppøkt 28.11. 2017).
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Oversatt av Daniel W. Smith. London & New York: Continuum, 2003.
- Dictionary, Vocabulary.com. «Affect» <https://www.vocabulary.com/dictionary/affect>.
- Gregg, Melissa, og Gregory J. Seigworth. «An Inventory of Shimmers». Introduksjon i *The Affect Theory Reader*. Durham & London: Duke University Press, 2010.
- Hansen Mark B. N. & Clarke Bruce (red.). *Emergence and Embodiment: New Essays on Second-order systems Theory*. Durham: Duke Univerity Press, 2009.
- Hansen, Mark. *New Philosophy for New Media*. Cambridge, Massachusetts & London: The MIT Press, 2004.
- Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1999.
- Hoëm, Ingjerd. «What We May Find – Outside of the Ordinary.» In *State State State*, edited by Ingri Midtgard Fiksdal and Jonas Corell Petersen. Litauen: Standartu Spaustuve, 2016.
- Hynes, Maria, and Scott Sharpe. «Affect». *Angelaki* 20, no. 3 (2015/07/03 2015): 115-29.
- Jones, Amelia. *Self/Image. Technology, Representation, and the Contemporary Subject*. London & New York: Routledge, 2006.

- Krauss, Chris. *I Love Dick*. 2. utg. Cambridge, Massachusetts & London, England: The MIT Press, 2006.
- Malt, Ulrik. «Affekt». <https://snl.no/affekt> (oppsøkt 11.10. 2016).
- Marks, Laura U. *Hanan Al-Cinema. Affections for the Moving Image*. Cambridge, Massachusetts & London, England: MIT Press, 2015.
- May, Todd. *Gilles Deleuze. An Introduction*. 4 utg. New York: Cambridge University Press, 2008.
- Meigh-Andrews, Chris. *A History of Video Art*, 2. Utgave. New York, London, New Dehli & Sydney: Bloomsbury, 2014.
- Oxford Reference. «Waning of Affect». Oxford University Press: 2018.
<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803120822218>,
(oppsøkt 14.6. 2018).
- Roelvink, Gerda, and Magdalena Zolkos. «Posthumanist Perspectives on Affect» *Angelaki* 20, no. 3 (2015/07/03 2015): 1-20.
- Sedgwick, Eve Kosofsky, and Adam Frank. «Shame in the Cybernetic Fold: Reading Silvan Tomkins». *Critical Inquiry* 21, no. 2, (1995): 496-522.
- Smailbegović, Ada. «Affective Ethologies», *Angelaki* 20, no. 3 (2015/07/03 2015): 21-42.
- Sobchack, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 2004.
- Spinoza, Baruch de. «*Etikk*: Tredje Del: Om Affektene Opprinnelse Og Natur.» Translated by Guttorm Fløistad. In *Baruch De Spinoza. Etikk I Utvalg*, edited by Guttorm Fløistad. Oslo: Pax forlag, 1976.
- Terada, Rei. *Feeling in Theory. Emotion after the «Death of the Subject»*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 2001.
- Thompson, Evan. «Life and Mind», i *From Autopoiesis to Neurophenomenology*, i Mark B. N. Hansen & Bruce Clarke (red.). *Emergence and Embodiment: New Essays on Second-order systems Theory*. Durham: Duke University Press, 2009.
- Thrift, Nigel. *Non-representational theory: Space, Politics, Affect*. London: Routledge, 2007.
- Williams, Jewel. «Affect/Emotions»
<https://affectsphere.wordpress.com/2014/04/02/affectemotions/> (oppsøkt 9.12. 2016)