

KOMPOSITIONENS TVÆRGÅENDE PLAN

SKITSE TIL ET ÆSTETISK BEGREB I MØDET MELLEM GILLES DELEUZE OG FÉLIX GUATTARIS FILOSOFI OG KUNSTINSTALLATIONEN *UNTITLED 5*

AF EMIL BACH SØRENSEN



Untitled 5 af Camille Utterback på DAC i november 2007

Kandidatspeciale

Københavns Universitet

Institut for Kunst- og Kulturvidenskab

Visuel Kultur (studieordning 2002)

Juli 2011

Vejleder: Jens Fleischer

"Faktisk er det, der interesserer os, individuationsmåder, der ikke længere er en tings, en persons eller et subjekts, såsom individuationen af et tidspunkt på dagen, en region, et klima, et vandløb eller en vind, en begivenhed. Og måske tager vi fejl, når vi tror på eksistensen af ting, personer eller subjekter. Titlen *Tusind Plateauer* henviser til disse individuationer, der ikke længere er personlige eller som ting."¹

Gilles Deleuze, *Forhandlinger, Interview om Tusind Plateauer*

Med tak til de involverede parter i festivalen *ARCHITRONIC // PEOPLE ENTER SPACE* og de mennesker omkring mig, som på forskellige måder har hjulpet med specialet.

1. INDHOLD

2. INDLEDNING	5
3. RAMMESÆTNING AF GENSTANDSFELT OG METODISKE OVERVEJELSER	6
3.1 Fra festival til akademisk specialeformat	6
3.2 Digital teknologi, samtidskunst og et nyt <i>episteme</i> under udfoldelse	9
3.3 Kritik af begreberne 'digital kunst' og 'new media art'	10
4. GILLES DELEUZE OG FÉLIX GUATTARI – TANKENS TRE PLANER OG VERDENS TUSIND PLATEAUER	12
4.1 Filosofien og kunsten – et vitalt mellemværende	12
4.2 <i>Hvad er filosofi?</i> – tankens tre planer mellem kaos og konsistens	13
4.2.1 Det filosofiske begreb - vibrerende punkter og forskydende linjer	14
4.2.2 Immanensplanet – den filosofiske tankes diagram	14
4.3 Kunstens kompositionsplan	15
4.3.1 "Percept, affekt og begreb" – en immanensfilosofisk poetik om kunstværkets selvstændighed	15
4.3.2 Iværksættelse – territoriale omkvæd og arkitektoniske sammenføjninger	17
4.3.3 Bernard Cache og den arkitektoniske linje – rammer, fag og bygningsværk	19
4.3.4 Værkets flugtlinje – deterritorialisering, rammenebrydning, æstetisk blok	20
4.4 <i>Tusind Plateauer</i> – en dynamisk tænkning af tværgående linjer	21
4.4.1 Se blot på bevægelserne	22
4.5. Begivenhedens konsistensplan	23
4.5.1 Scenopoïetes – en sanselig oplevelse af operafuglens territoriale aktiviteter	24
4.5.2 Konsolidering - Scenopoïetes' maskinelle udsagn	25
4.5.3 Det territoriale rum – mangfoldighed og konsistensplan	27
5. ANALYSE - BEVÆGELSE OG TVÆRGÅENDE PLAN	29
5.1 Filosofien og kunsten – på vej over i sanselighedens domæne	29
5.2 <i>Untitled 5</i> på DAC – kuratorisk introduktion til værkets format	30
5.3 <i>Untitled 5</i> – et komponeret og dog åbent felt	31
5.3.1 Skærmen – æstetisk flade og kræfters tilsynekomst	31
5.3.2 Fire tapestykker og en teaterlampe – rum for tilblivelse	35
5.3.3 Rammesættende strukturer i et åbent værkfelt	36
5.3.4 Iværksættelse oplevet og tænkt gennem midten	39
5.3.5 Bevægelseskraft – iværksættelsen af en abstrakt dimension af kroppen	40
5.4 Kompositionens tværgående plan iværksat gennem interaktion med <i>Untitled 5</i>	43
5.4.1 Kompositionelle overlejringer og skitsering af tværgående plan	44
5.4.2 Ekspressivt landskab – det tværgående plans sanselige konturer	46
6. KONKLUSION GENNEM AFSLUTTENDE BEGREBSARBEJDE	51

7. ENGLISH SUMMARY.....	56
8. NOTER.....	59
9. DOKUMENTATION AF DET KURATORISKE ARBEJDE MED <i>ARCHITRONIC // PEOPLE ENTER SPACE</i>	70
10. LITTERATURLISTE.....	106

2. INDLEDNING

Dette speciale udgør et teoretisk og begrebsligt projekt tænkt og udfoldet i forlængelse af mit kuratoriske arbejde med udstillingsprojektet *ARCHITRONIC // PEOPLE ENTER SPACE*, som blev afholdt på Dansk Arkitektur Center (DAC) den 6.-16. november 2007. Udstillingen *ARCHITRONIC // PEOPLE ENTER SPACE* blev kurateret som en oplevelsesbaseret platform i en større festival om digital teknologi og arkitektur og bestod af fire interaktive værker, der på hver deres måde inviterede festivalens besøgende til at eksperimentere med iværksættelsen af rum og rummelig erfaring.

Snarere end en evaluering af et afsluttet projekt ønsker jeg gennem specialets format at tage udgangspunkt i et vitalt forhold mellem kunstens sanselige domæne og filosofiens virke med at fremstille nye begreber. Specialets arbejde med forholdet mellem æstetiske værkoplevelser og begrebslige forskydninger er inspireret af Gilles Deleuzes immanensfilosofi, i særdeleshed værkerne *Mille Plateaux* fra 1980, på dansk *Tusind Plateauer (TP)*, og *Qu'est-ce que la philosophie?* fra 1991, på dansk *Hvad er filosofi? (HF)*. Begge værker er blevet til i samarbejde med Félix Guattari i den senere del af Deleuzes omfattende filosofiske virke. Deleuze og Guattaris (DG) måde at tænke tilblivelsesrelationer i henholdsvis kunsten og filosofien udgør således den platform, hvorfra specialet formes og formuleres.

Indenfor ovenstående metodiske ramme vil jeg gennem specialet søge at beskrive og begrebsliggøre den æstetiske erfaring, som bliver til gennem interaktionen² med et af udstillingens værker *Untitled 5* - et prisvindende værk fra 2004 af den amerikanske billedkunstner og programmør Camille Utterback.³ I den festivalfolder, som formidlede udstillingen (bilag 1), blev *Untitled 5* introduceret på følgende måde:

UNTITLED 5, 2004

Camille Utterback (USA)

"På et lærred spændt ud i det centrale trapperum på Dansk Arkitektur Center udfolder en malerisk proces sig. Den sættes i gang af vores tilstedeværelse og bevægelse rundt i rummet. I interaktionen med *Untitled 5* bliver vi opfordret til at udforske værkets regler og grænser med vores krop, og erfarer dermed rummet på en ny måde. Samtidig efterlader vi os et æstetisk spor af vores kropslige aktivitet, som lever videre i værket."⁴

Af introduktionen i festivalfolderen fremgår det, at der er tale om en større rumlig installation, hvor kompositionelle rammer opsat i det rumlige miljø på DAC spiller sammen med generative digitale processer, idet de interagerende⁵ bevæger os i og omkring installationens rum. I forlængelse af

den æstetiske erfaring fra interaktionen med *Untitled 5* - i den form værket er sat op på DAC - er mit ærinde en tilnærmelse til det niveau, hvor værkets plan eller komposition bliver til. Et abstrakt virtuelt plan, der også kan tænkes som interaktionens immanente sammenhængskraft eller som tilblivelsen af æstetisk konsistens, tværs gennem installationens forskellige komponenter: skærmen i trappeskakten, et interaktivt gulvområde, en digitalt genereret projektion, kamera og projektor, computer, algoritmiske processer, fysiske kroppe i bevægelser og perceptive erfaringer med mere. Betraget således kan interaktionen tænkes diagrammatisk som en intensiv tilstand karakteriseret ved sameksistens af mangfoldige dimensioner i én kompleks æstetisk begivenhed eller erfaring.⁶ Med afsæt i den æstetiske erfaring fra interaktionen med *Untitled 5* ønsker jeg i dette speciale at etablere en begrebslig skitse til et begivenhedsfilosofisk planbegreb gearet til at tænke sammenhængskraft tværs gennem installationens forskellige komponenter. Jeg kalder begrebet for kompositionens tværgående plan.

I kapitel 3 kobler jeg det kuratoriske arbejde med udstillingen *ARCHITRONIC // PEOPLE ENTER SPACE* og det akademiske specialeformat, idet jeg placerer arbejdet med begrebet kompositionens tværgående plan i en større samtidskulturel kontekst, hvor digital teknologi og 'nye medier' i stigende grad involveres i såvel æstetisk praksis som akademisk forskning.

I arbejdet med at begrebsliggøre kompositionens tværgående plan opsteger jeg i kapitel 4 to forskellige strategier i DGs filosofi. En relativt stringent filosofisk ambition i *HF*, hvor kunsten og filosofien tænkes definatorisk som to forskellige modi af tanken med hver deres planer og bevægelser, og en mere glat filosofisk ambition i *TP*, hvor begivenheder i bredere forstand tænkes som et spil mellem mangfoldighed og konsistens. Kompositionens tværgående plan tænkes i den henseende i et interfererende samspil mellem henholdsvis kunstens kompositionsplan (*HF*) og begivenhedens konsistensplan (*TP*).

I kapitel 5 iværksætter jeg en serie analytiske snit gennem installationen *Untitled 5* – betraget både før og under interaktion med værket - hvilket fører frem til, at jeg kan konkludere i kapitel 6, at begrebet kompositionens tværgående plan må tænkes som et iværksættende samspil mellem strukturer og principper komponeret af Utterback, og æstetiske niveauer, som føjes til og træder frem i forbindelse med interaktionen.

3. RAMMESÆTNING AF GENSTANDSFELT OG METODISKE OVERVEJELSER

3.1 Fra festival til akademisk specialeformat

I dette afsnit vil jeg søge at etablere en bro mellem det projektorienterede arbejde med festivalen *ARCHITRONIC // PEOPLE ENTER SPACE* og nærværende specialeformat. Jeg vil i den henseende

opridse nogle overordnede forhold omkring det kuratoriske arbejde og i forlængelse heraf foretage en række præciseringer i relation til specialets empiri.

I arrangørgruppen⁷ søgte vi at tilrettelægge festivalen *ARCHITRONIC // PEOPLE ENTER SPACE* som en række møder og udvekslinger på tværs af forskellige aktører og formater.⁸ Udstillingen fungerede i den henseende som en sanselig platform, der samlede festivalens forskellige moduler: En relateret akademisk konference, to kunstnerworkshops, en serie foredrag og events samt netværksarrangementer med mere. En introduktion til festivalens forskellige formater og begivenheder er samlet i festivalfolderen (bilag 1).

Som det fremgår af titlen *ARCHITRONIC // PEOPLE ENTER SPACE* blev udstillingen kurateret ud fra en overordnet ambition om at undersøge forholdet mellem interaktiv digital teknologi og iværksættelsen af rum og rummelig erfaring. Hvor den første del af titlen *ARCHITRONIC* indikerer, at arkitektur er et komplekst og hybridt felt, der i stigende grad må tænkes igennem teknologiske processer, præciserer festivalens undertitel *PEOPLE ENTER SPACE*, at vi ønskede at rette en særlig opmærksomhed på forholdet mellem mennesker, medieret bevægelse og rum. "ENTER" er en af de mest brugte taster på den personlige computers tastatur og kan således forstås på et instrumentelt og teknisk niveau, samtidig med at "ENTER" også er et verbum forbundet med fysisk bevægelse og indtræden i et rumligt miljø. I forhold til festivalens titel tænkes "SPACE" således som en teknologisk medieret tilblivelsesrelation, med en vis emfase på kropslig bevægelse som iværksættende kraft. Festivalens fokus, som det er gennemgået her, danner det kuratoriske afsæt for specialets begivenhedsfilosofiske arbejde med begrebet 'kompositionens tværgående plan'. I kraft af specialets *kompositionelle* undersøgelse prioriteres begreber som plan, iværksættelse og sanselig kraft højere end arkitektur i traditionel forstand. Mødet mellem DGs planbegreber og den interaktive installation *Untitled 5* vil dog vise sig i praksis at have karakter af en rumligt konciperet tænkning.

Som festivalarrangører ønskede vi, at udstillingen skulle afspejle den diversitet, som karakteriserer digitalt genereret kunst, samtidig med at et formidlingsvenligt koncept var påkrævet. Som kurator valgte jeg derfor at tilrettelægge udstillingen i forhold til fire positioner på en rumlig skala: Et bord (*Calcifications*, nyt værk af CITA, 2007), et rum (*Untitled 5* af Camille Utterback, 2004), en lejlighed (*Apartment* af Marek Walczak og Martin Wattenberg, 2001) og en by (*The Central City* af Stanza, 2001). Se festivalfolderen (bilag 1) for en introduktion til udstillingens værker. Betragtes det kuratoriske greb efterfølgende fra kritisk æstetikteoretisk vinkel kan man problematisere skalainddelingen for at være lidt fastlåsende i forhold til værkernes dynamiske karakter. Når opmærksomheden rettes imod selve den interaktive iværksættelsesproces som en foranderlig tilblivelsesrelation, synes værkerne måske netop at være kendetegnet ved penduleringer på tværs skalaer og andre punktuelle logikker. I mødet mellem DGs filosofi og kunstinstallationen *Untitled 5* vil det da også fremgå, at værket snarere end "et rum" må tænkes som iværksættelsen af *en rumlig tilstand*, der bestandigt bliver til i et samspil mellem kompositionelle kræfter.

Som kritikken af skalainddelingen indikerer, kan det være problematisk at operere med entydige klassificeringer og genremæssige positioner i et æstetisk felt karakteriseret ved hybride og foranderlige kompositioner. Hvis vi alligevel skal etablere et par distinktioner, kan man overordnet sige, at udstillingen bestod af to typer af værker. *Untitled 5* og *Calcifications* kan begge betragtes som interaktiv installationskunst i stil med større videokunstinstallationer, der typisk også engagerer publikum både fysisk, perceptivt og affektivt på en meget direkte måde.⁹ *Apartment* og *The Central City* kan tilsvarende betegnes som internetkunst - eller blot 'netart' - da værkerne benytter internettet som æstetisk platform.¹⁰ Hvor *Untitled 5*, og til også dels *Calcifications*, ligesom megen videokunst fungerer som 'closed circuit' installationer udgør *Apartment* og *The Central City* mere åbne æstetiske systemer, idet værkerne er tilgængelige fra en hvilken som helst computer eller anden enhed med internetforbindelse og de nødvendige software plugins. En vigtig forskel på større interaktive installationer som *Untitled 5* og *Calcifications* og internetkunstværker som *Apartment* og *The Central City* er derfor, at en velovervejet kuratering indgår som en integreret dimension af installationernes æstetiske udtryk, mens internetkunstnere som udgangspunkt må afgive kontrollen over det fysiske interface og den situation, hvor værkoplevelsen finder sted.

I dette speciale udgør mit genstandsfelt et begivenhedsfilosofisk møde mellem to planbegreber i DGs filosofi og den interaktive kunstinstallation *Untitled 5*. Når jeg på den empiriske side har valgt at begrænse mig til en kompositionel undersøgelse af værket *Untitled 5* i stedet for at inddrage flere værker fra udstillingen, skyldes dette primært specialets begrænsede format. Ved at fokusere på ét værk, har jeg givet afkald på den bredde en sammenlignende analyse mellem to eller flere værker kunne have bidraget med. Jeg har i stedet prioriteret en mere detaljeret analyse, hvor forskellige analytiske snit igennem det samme værk viser, at kompositionens tværgående plan må forstås som en kompleks og intensiv tilstand karakteriseret ved et samspil mellem forbundne æstetiske niveauer. Prioriteringen af ét værk er således foretaget ud fra et ønske om at producere en række relativt præcise erkendelser i relation til selve den interaktive iværksættelsesproces - tilblivelsen af værkets plan - som samtidig kan udsige noget generelt om medie- og installationskunst. Medie- og installationskunst tænkes i denne henseende som et komplekst og sammensat kunstfelt, der synes præget af æstetiske tendenser, som peger i retning af den måde, kompositionens tværgående plan også er konciperet i nærværende speciale. Det vil sige som et samspil mellem niveauer som rammesætning og interfacerelationer i større rumlige miljøer, interaktionsformer baseret på kropslig tilstedeværelse og bevægelse, inddragelse af generativ digital teknologi og responsive æstetiske kredsløb med mere.

Afsluttende skal det bemærkes, at den udveksling af viden og empirisk materiale, som er blevet til i forbindelse med interview, samtaler og mailkorrespondancer før og under planlægningen af festivalen på DAC, har spillet en rolle i valget af *Untitled 5* som empiri for specialets begrebsarbejde. I kraft af kommunikationen med Utterback omkring opsætningen af *Untitled 5* på

DAC blev der produceret en del materiale, som det var oplagt at inddrage som empirisk grundlag for de kompositionelle analyser. Se bilag 2-7.

3.2 Digital teknologi, samtidskunst og et nyt *episteme* under udfoldelse

Forholdet mellem digital teknologi og samtidens kunst og kultur er et omfattende emne, som kan behandles fra mange forskellige vinkler. Det er efterhånden snarere reglen end undtagelsen, at kunst- og kulturfestivaler indenfor områder som film, arkitektur, byplanlægning, performanceorienteret kunst etc. undersøger det såkaldte 'new media' format, ligesom en bred vifte af nye fag på tværs af universitetsmiljøet – fra tekniske universiteter over arkitektur- og designskoler til humaniora, samfundsfag og handelsskoler med mere - vidner om den digitale teknologis indflydelse på uddannelses- og forskningsmiljøet.

Uanset hvilken vinkel vi anlægger på diskussionen af digital teknologi og samtidens kunst og kultur, må vi tage afsæt i det forhold, at digital teknologi i dag er allestedsnærværende i almindelige mennesker hverdag og forbundet med en kulturel og samfundsmæssig transformation, der er så gennemgribende, at vi oplever en grundlæggende forskydning af måden vi producerer og distribuerer viden, vores oplevelse af globale forbindelser, af privat og institutionel virksomhed, sprogbrug, sociale omgangsformer, oplevelsen af selvet, kroppen og følelseslivet etc. Som det hedder i teksten til den store retrospektive udstilling *Algorithmic Revolution, On the History of Interactive Art*, der blev vist på Europas førende udstillings- og forskningsinstitution for kunst og teknologi, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (ZKM), i 2004 og 2005: "A revolution normally lies ahead of us and is heralded with sound and fury. The algorithmic revolution lies behind us and nobody noticed it. That has made it all the more effective – there is no longer any area of social life that has not been touched by algorithms."¹¹ Med reference til Michel Foucaults vidensarkæologiske analyser af forskellige epokers *epistemes*¹² eller underliggende 'orden' på tværs af videnskab, teknologi, fordeling af rigdomme og tegnsystemer med mere synes det berettiget at sige, at vi - parallelt med den stigende udbredelse og naturalisering af digital teknologi - er midt i en forandringsproces på epistemeniveau.

I dette specialeformat er der ikke plads til at adressere forholdet mellem udbredelsen af digital teknologi og kortlægningen af et nyt episteme i Foucaults forstand. Spørgsmål af den kaliber er - som Foucaults arbejde forbilledligt demonstrerer - enormt komplekse, da det ikke er tilstrækkeligt at forholde sig til teknologien som en virkekraft, der skaber forskydninger, som kan undersøges og beskrives empirisk. I en vidensarkæologisk optik er det i ligeså høj grad væsentligt at stille spørgsmål af typen: Hvorfor bliver bestemte typer teknologier til i en given periode? Og, hvordan tænkes forholdet mellem det rige væv af forskydninger omkring udbredelsen af en bestemt type teknologi og aftegningen en given epokes episteme (Foucault) eller plan (Deleuze)?

Trods forskelle i empiri og metode – Foucaults filosofi er mere historisk og arkæologisk anlagt end Deleuzes vitalistiske tilblivelsesfilosofi – er der et nært slægtskab mellem Foucault og Deleuze, som skrev om hinandens virke i flere omgange. I forhold til specialets begrebsarbejde er det bemærkelsesværdigt, at de to samtidige franske filosoffer begge søger at tænke forskellige typer af forandringsprocesser som et rumligt *felt* af mangfoldige relaterede virkekræfter. Både Foucault og Deleuze arbejder således med det niveau, der kan betegnes som tilblivelsens kartografi eller diagram. Det er ikke min hensigt at åbne for en nuanceret diskussion af relationen mellem Foucault og Deleuze. Jeg ønsker blot at indikere, at slægtskabet mellem de to filosoffer muliggør, at det æstetiske planbegreb, som dette speciale søger at skitsere i mødet mellem DGs filosofi og den interaktive kunstinstallation *Untitled 5*, relativt let kan kobles til en mere historisk, sociokulturel og epistemisk orienteret kartografi af foucaultsk karakter.

Med tænkere som Foucault og Deleuze i bagagen og med bevidstheden om de gennemgribende samfundsmæssige transformationer, som sker parallelt med den digitale teknologis udbredelse, er det vigtigste i denne begrænsede kontekst at insistere på at lade det konkrete værk møde ansprende en serie grundlæggende spørgsmål til kunsten, og det som altid har været kunstens domæne; æstetisk komponeret sanselighed. Det er ikke tilfældigt, at Foucault, Deleuze og mange andre store filosoffer, som er optaget af at begrebsliggøre omfattende forandringsprocesser, tænker igennem kunsten. Kunsten er ofte blevet fremhævet som en slags sanseligt barometer for samfundsmæssige forandringer. Walter Benjamins kulturkritiske skrifter er ligesom danske Poul Henningsens *Hvad med kulturen?* fra 1933 klassiske eksempler på, at større sammenhænge og virkekræfter kan aflæses i kunstens formsprog inden for ændringerne for alvor slår igennem på markedet og det politiske niveau. I dette speciale er mit fokus ikke at analysere forholdet mellem den generelle udbredelse af digital teknologi og en ny type markedsøkonomi eller en særlig måde at agere politisk og aktivistisk. Men det er selvfølgelig afgørende, at det æstetikteoretiske møde med *Untitled 5* ikke tænkes som et lukket kredsløb, men derimod som en mulighed for at konkretisere og nuancere nogle af de bevægekræfter, som også gælder iværksættelsen af et større billede i en samtidig sociokulturel kontekst.

3.3 Kritik af begreberne 'digital kunst' og 'new media art'

En festival for 'digital kunst og kultur' - hvad dækker sådanne betegnelser egentligt over? I december 2006 rettede Kulturministeriet opmærksomheden mod miljøet for digital teknologi og kunst i Danmark i et temanummer af *Kulturkontakten*. Under overskriften "Digital kunst – hvad i alverden er det?" stillede *Kulturkontakten* en serie spørgsmål til kunstnere, kuratorer og etablerede museumsinstitutioner om den 'digitale kunsts' historie, virkemidler og position i samtidens kunstmiljø. I tråd med temaer på store udenlandske festivaler som *Transmediale* i Berlin og *Ars Electronica* i Linz - og en omfattende international litteratur om 'digital art' og 'new media art' – fremgår det af *Kulturkontaktens* artikler og reportager, at 'digital kunst' er en paraplyterm, der dækker over meget forskelligartede værker og projekter, som siden 1960'ernes

'digitale pionerer' ofte er blevet til på tværs af forskningsmiljøer, kunst og erhverv. En sådan tværfaglighed gælder også de udstillede værker på DAC samt festivalen *ARCHITRONIC // PEOPLE ENTER SPACE* som helhed.

Siden arbejdet med *ARCHITRONIC // PEOPLE ENTER SPACE* har jeg haft anledning til kritisk at tage stilling til den anvendte terminologi. Jeg er kommet frem til, at det er problematisk, i hvert fald i en æstetikteoretisk kontekst, at anvende paraplytermer som 'digital kunst' og 'new media art' som overordnede genre- og mediebetegnelser. Brugen af digital teknologi er så udbredt i samtidens kunst og kultur, at teknologien ikke synes adækvat som samlende betegnelse for en mangfoldighed af hybride kunstneriske undersøgelser på tværs af foto, video, installationskunst, arkitektur, performance og computerspil med mere. Som museumsinspektør Andreas Brøgger påpeger i interviewartiklen "Digitale indflydelser på kunsten": "Ingen kalder Jeppe Hein for en digital kunstner. Men han benytter sig af teknologien, der mere er et redskab end et tema i sig selv".¹³

Over de seneste 10 år er den 'digitale revolution' for alvor slået igennem i det humanistiske forskningsmiljø. Kunst- og medieteorien synes næsten at overbyde sig selv med forståelser af det særligt 'nye' ved 'nye medier'. For blot at fremhæve et par eksempler på indflydelsesrige bøger kan nævnes: Jay David Bolter og Richard Grusins *Remediation, Understanding New Media* (2000) og Lev Manovichs *The language of New Media* (2002) der begge kan betragtes som mediearkæologiske værker; Charlie Geres *Digital Culture* (2004 og 2009) der udgør en teknologihistorisk gennemgang af forholdet mellem teknologisk innovation og performanceorienteret kunst; og Mark B. N. Hansens *New Philosophy for New Media* (2006), hvor Hansen, i forlængelse af Henri Bergsons filosofi, undersøger kroppen som mediesite.

Mark Hansen, som deltog i den relaterede konference på DAC, er en af de toneangivende medieforskere i en nyere tendens på tværs af kunst-, medie- og arkitekturteori, hvor kroppen undersøges som æstetisk kraftcenter. Med afsæt i en medieteoretisk tradition skriver Mark Hansen i indledningen til *New Philosophy for New Media*: "Specifically, we must accept that the image, rather than finding instantiation in a privileged technical form (including the computer interface), now demarcates the very process through which the body, in conjunction with various apparatuses for rendering information perceptible, gives form to or *in-forms* information."¹⁴ I andre passager fremgår det, at Hansen og relaterede new media teoretikere betragter kroppen som digitale værkers egentlige medie og materialitet. Hansen arbejder selv under overskriften "From image to Body", mens Bernadette Wegenstein går videre i *Getting Under the Skin*. I bogens afsluttende kapitel korrigerer Wegenstein således Marshall McLuhans berømte ord "the medium is the message"¹⁵ til "The Medium is the Body".¹⁶

De mange analyser af 'nye medier' - mediearkæologiske, kunst- og teknologihistoriske såvel som neofænomenologisk mediefilosofi med mere – udgør pionerarbejde, uden hvilket dette speciale

ikke kunne tænkes. Særligt analyserne af kroppen som dynamisk mediesite har inspireret mig til at arbejde med begrebet om det tværgående kompositionelle plan og undersøge kropslig bevægelse, som iværksættende kraft i forbindelse med interaktive iværksættelsesprocesser. Jeg vil løbende henvise til medieteorien, men jeg ønsker ikke at give et nyt bud på en samlet forståelse af det digitale medie som sådan. Omfanget af de forandringer, som sker parallelt med den generelle udbredelse af digital teknologi synes at være så omfattende, at spørgsmålet om digital teknologi og samtidskunst ikke kan sammenfattes i et nyt mediebegreb, men derimod må tænkes som konkrete form- og kompositions*dannelser* i et større epistemisk felt på tværs af videnskabelige discipliner, institutionelle rammer og æstetiske genrebegreber.

Det er således et bevidst metodisk valg, når jeg tager udgangspunkt i en begivenhedsfilosofisk undersøgelse af kunstens iværksættende kræfter og bevægelse i stedet for at fokusere på niveauer som 'mediet' eller 'teknologien'. Ethvert værk er naturligvis medieret og involverer en række kunstneriske teknikker og et instrumentelt teknisk niveau. Men i en immanensfilosofisk kunstpoetik af deleuziansk tilsnit, udgør mediet og teknikken ikke a priori kategorier eller metoder, men må derimod skabes singulært som en del af det individuelle værks kompositionelle virkemidler. Med begrebet om kompositionens tværgående plan undersøger jeg således den måde, *Untitled 5s* komponenter holdes sammen, konsolideres, i et konsistent plan. Man kan sige, at jeg prøver at tænke de æstetiske begivenheder, som værket iværksætter, som et kort eller diagram.¹⁷

4. GILLES DELEUZE OG FÉLIX GUATTARI – TANKENS TRE PLANER OG VERDENS TUSIND PLATEAUER

4.1 Filosofien og kunsten – et vitalt mellemværende

Gilles Deleuze indskrives sig sammen med Michel Foucault og Jacques Derrida mfl. i en tradition af franske poststrukturalistiske tænkere, der siden slutningen af 1960'erne, hvor de første hovedværker af disse tænkere udkom, har præget filosofien i kraft af et markant opgør med større system- og helhedstænkning, der kritiseres som udtryk for strukturering af magt og åndelig dominans. I særdeleshed kritiseres den moderne humanorienterede filosofi fra Descartes' berømte metafysiske meditationer over Kant og Hegels tanker om åndens primat frem til det 20. århundredes fænomenologi. Trods fænomenologiens kritik af metafysikken (Heidegger) og ønsket om at overkomme den klassiske distinktion mellem ånd og legeme (Merleau-Ponty), mener poststrukturalisterne, at fænomenologerne qua deres udgangspunkt i menneskets særlige måde at være i verden fortsat viderefører en generel subjektfilosofi, der i sidste ende er baseret på et transcendent skema, som har domineret den vestlige filosofi siden Platons idelære. Poststrukturalisterne arbejder derimod på forskellige måder med en differencetænkning, hvor dualismer, transcendent strukturer og universaliser – dvs. begreber der er knyttet sammen med

tanken om enhed, det gode, det sande, det evige og det almene med mere - afmonteres til fordel for en serie nye filosofiske planer, hvor tanken udgør en immanent og singular begivenhed. Deleuzes (og Guattaris) version af differentcetænkningen er begivenhedsorienteret og præget af vitalisme, hvorfor begreber som tilblivelse, bevægelse, intensitet og mangfoldighed er centrale. Deleuzes filosofiske projekt, både før og under samarbejdet med Félix Guattari, udfolder sig som en bestandigt arbejdende tanke, der differentieres i et vitalt møde med meget forskelligartede problemkomplekser. De forskydninger, som produceres i den filosofiske tankes møde med problemer og stofflige komplekser, geninvesterer Deleuze ofte i nytænkning af traditionelle filosofiske discipliner som ontologien og metafysikken.

Deleuze søger ikke at formidle bestemte problematikker, og han skriver ikke *om* et bestemt stof, men tænker *med* og *igennem* forskellige stoffligheder og problemkomplekser med ønsket om at tænke og iværksætte begivenheder. I starten af sin karriere skriver Deleuze en serie monografier om filosoffer som Baruch de Spinoza, Friedrich Nietzsche og Henri Bergson. Monografierne er ikke traditionelle redegørelser af historiske tanker men snarere diagrammatiske læsninger af tankens kræfter, som bliver til gennem forskellige filosofers arbejdes – og som gennem Deleuzes læsninger bringes til virke i hans egen differentcetænkning. På en lignende måde bliver Deleuzes (og Guattaris) filosofi i høj grad til i et vitalt møde med kunsten. Igen er det ikke kunstformidlingen, der interesserer Deleuze, men derimod tankens arbejde med kræfter, som iværksættes og frigives gennem kunstneriske kompositioner. Litterære tekster af forfattere som Franz Kafka og Virginia Woolf mfl. mødes således som et materiale rigt på indre relationer og forskydende linjer, der abstraheres fra den konkrete tekstuelle sammenhæng og ansporer Deleuze (og Guattari) til at gentænke filosofiske problematikker udenfor bøgernes domæne. I værkerne *Cinema 1* og *Cinema 2* bruger Deleuze tilsvarende filmens æstetiske virkemidler til at tænke en særlig begrebslighed for bevægelse og tid, der rækker langt ud over det filmiske medie.

4.2 Hvad er filosofi? – tankens tre planer mellem kaos og konsistens

I det afsluttende værk *Hvad er filosofi?* (HF) søger DG at give en samlet og relativt distinkt begrebslighed for tankens tre forskellige planer – henholdsvis filosofien, videnskaben og kunsten – der i HF behandles som sideordnede udfoldelser af den kreativt arbejdende tanke. Ifølge DG er det netop tankens særlige planmæssighed - filosofiens immanensplan, det videnskabelige referenceplan og det æstetiske kompositionsplan – der gør filosofien, videnskaben og kunsten til unikke variationer af tankens koncipering. Karakteristisk for tankens forskellige tilblivelser er den måde, som disciplinerne bearbejder problemkomplekser. Den filosofiske tanke arbejder igennem begrebslige forskydninger i sproget, den videnskabelige tanke organiserer funktioner og referencer, og endelig virker den kunstneriske tanke gennem kompositioner af sansninger. Trods forskellige problemstillinger og individuelle plantyper har filosofien, videnskaben og kunsten det tilfælles, at de udgør variationer af en immanent tanke. I DGs immanensfilosofi er den menneskelige tankevirksomhed ikke hævet over verden, men befinder sig på samme niveau, som

de mangfoldige kræfter tanken på en gang uddrages af og søger at tænke. Tankens tre planer bliver derfor alle til i form af et dynamisk spænd mellem kaos og konsistens. Med udgangspunkt i denne problematik skriver Elisabeth Grosz om forholdet mellem tankens tre planer at: "Each plane, Deleuze and Guattari suggest, cuts chaos in a different way, through a different angle, which is why each is unique, irreplaceable, and incommensurable with any other, yet why, in some sense, all the planes address similar problems, similar events, and similar forces, why the planes can utilize and develop their connections, the strata they form, with other planes".¹⁸

4.2.1 Det filosofiske begreb - vibrerende punkter og forskydende linjer

I bogens introduktion definerer DG filosofi som: "kunsten at danne, at opfinde og at fremstille begreber."¹⁹ Begreber viser tilbage til problemer, som ansporer filosofens arbejde med begrebet. DG tænker begrebet som et påvirkeligt knudepunkt, der står i relation til andre begreber i en form for intensivt netværk. Begrebet er altså ikke en stabil enhed, men består derimod af et endeligt antal komponenter og relationer, som transformeres igennem den filosofiske tankevirksomhed. Tankens forskydninger af de intensive komponenter og relationer i det begrebslige netværk udgør en begivenhed på det filosofiske immanensplan. Den begrebslige tilblivelse kan dermed tænkes som en singularitet, en begivenhed eller tankens "dettehed".²⁰

Som det er typisk for DG afspejler deres sproglige stil, at deres filosofi ikke skal tænkes som en naturlig forlængelse af en humanistisk tradition. Begrebet omtales som et "vibrationscenter" der "resonerer", og om begrebets status skriver DG, at det er "en mangfoldighed, en absolut overflade eller volumen".²¹ Den filosofiske tankevirksomhed tænkes således nærmest naturvidenskabeligt, idet DG's måde at tænke begrebsdannelse betoner, hvorledes forskellige komponenter bringes til at virke sammen og frigiver kræfter, der transformerer det begrebslige stof. Tankens indre foldes dermed ud som et plan af relationer og kræfter, der kan betragtes og beskrives sidestillet med andre ikke-humane virkekræfter i verden.

4.2.2 Immanensplanet – den filosofiske tankes diagram

Immanensplanet er det felt, hvor de begrebslige begivenheder finder sted. Det omtales bl.a. som "et ene-hele", "begrebernes horisont" og "en ørken som begreberne befolker uden at dele den". Planet er et "åndedræt", som skyller over begreberne og deres relative positioner, komponenter og forbindelser. Immanensplanet er et "billede af tanken", men det er netop et dynamisk *plan*, en overflade, hvis konturer og krumninger bestemmes af de begrebslige bevægelser på planet. Hvor begreber består af intensive træk, positioner og endelige bevægelser, som skabes af tanken, er planet selve tankens diagrammatiske træk, dens uendelige bevægelser, som må opridses for at begribe, hvorledes en bestemt epoke eller en given filosof tænker - eller måske rettere bevæger tanken.

Immanensplanet omtales også som en "sigte", der er spændt ud over det kaos, som tanken får sine bestemmelser fra. Kaos opfattes altså ikke som en modsætning til tankens konsistens, men derimod som en deterritorialiserende kraft, der virker vitalt *i* og *for* tanken. "Det der er karakteristisk for kaos er egentlig mindre fraværet af bestemmelser end den uendeligt høje hastighed hvormed de antydes og forsvinder."²² Det centrale forhold mellem tankens konsistens og kaos - en ubestemmelig og uformelig kraft, som tanken fødes og næres af men også opløses i - markerer et tema som er centralt for DGs filosofi, og metafysisk tænkning i det hele taget: Hvordan bliver forandring til? Kan tanken begribe og begrebsliggøre tilblivelsen, den rene forskel, uden at standse den uendeligt høje hastighed, som driver tanken? "Filosofiens problem er at opnå konsistens uden at miste det uendelige, hvori tanken dykker ned".²³ En lignende problematik omkring 'tilblivelser' - som et forhold mellem et konsistent plan og kaos - gælder også den tanke, der virker i kunsten. Problematikken er dog forskudt, idet filosofi og kunst er to forskellige tankemodi med hver deres planer og tanke-stoflige kompositioner.

4.3 Kunstens kompositionsplan

"Komposition, komposition, det er den eneste definition på kunst. Kompositionen er æstetisk, og det der ikke er komponeret er ikke et kunstværk."²⁴

4.3.1 "Percept, affekt og begreb" – en immanensfilosofisk poetik om kunstværkets selvstændighed

I artiklen "Forvandlinger - filosofi og kunst hos Gilles Deleuze" fremhæver Arntfinn Bø-Rygg, hvorledes de tanker, som virker i henholdsvis filosofien og kunsten trods forskellige planer og principper ofte forbindes og overlapper hinanden i Deleuzes tekster. "Deleuze bruger altså kunsten og kunstens midler i sin filosofi, foruten at han uafslatelig henviser til kunsteksempler, som han tenker *med*, for å tenke noe han ellers ikke kunne tenke."²⁵ Med referencer til *HF* og *TP* argumenterer Bø-Rygg for, at flere af Deleuzes centrale begreber er meget figurative. "Begreber fremkommer gennem en kobling av noe vi sier/skriver og det vi ser. Det er stadig tale om linjer hos Deleuze, men han tegner også (med) disse i sine bøker, for at angi noe som ikke kan leses, men må ses."²⁶ Bø-Rygg fremhæver begrebet rhizomet fra indledningen til *TP* som kroneksempel, men andre begreber fra *TP* som ansigtet, legemet uden organer, det glatte og det sribede rum, og selvfølgelig ikke mindst geologisk inspirerede begreber som plateauet, strataet og planet er også både figurative og plastiske. Deleuze inddrager altså i høj grad sanselige kvaliteter og virkemidler i den begrebslige tanke.

Interferensen mellem filosofi og kunst går også den anden vej i form af begreber for sansningen. I kapitlet "Percept, affekt og begreb" søger Deleuze således at begrebsliggøre nogle af de principper og kræfter, som virker i kunsten. Overordnet gælder for kunsten, at den udgør et arbejde med sansninger, og at dens plan er kompositorisk. Da *HF* er et filosofisk værk, er kunsten interessant

for DG på grund af dens unikke evne til at gøre tilblivelsesrelationer sanselige qua det kompositionelle arbejde med 'udtryksmaterier'. Det er således muligheden for at sanse virtuelle kræfter DG hentyder til, når de indledningsvis skriver: "Kunsten bevarer, og det er den eneste ting i verden der bevares. Den bevarer og den bevares i sig selv (*quid juris?*), skønt den rent faktisk ikke holder længere end dens underlag og materialer (*quid facti?*), sten, lærred, kemisk farve osv."²⁷ Værkets bevaring i sig selv er forbundet med en relateret tanke om værkets selvstændighed, som ifølge DG udgør det primære æstetiske kriterium for et kunstværk. "Kunstneren skaber blokke af percepter og affekter, men skabelsens eneste lov er at sammensætningen skal hænge sammen ved egen kraft. Kunstnerens største vanskelighed er at få sammensætningen til *at blive stående ved egen kraft*."²⁸

DG fremhæver ofte, at deres filosofi ikke skal forstås i forhold til et historisk udviklingsforløb, ligesom tanken om hukommelse eller erindring af begivenheder, som punkter i fortiden, bør erstattes med tilblivelsen af nutid, nutidsblokke. "Man skriver ikke med barndomserindringer, men med barndomsblokke der er nutidens bliven-barn."²⁹ I samme tråd skriver DG om kunstværkets status at: "Et monument fejrer ikke mindet, højtideligholder ikke noget fortidigt, men betror det fremtidige øre de vedvarende sansninger der inkarnerer begivenheden: menneskets altid fornyede lidelse, deres genskabte protest, deres altid genskabte kamp."³⁰ Det er dog alligevel bemærkelsesværdigt i en *kunsthistorisk* optik, at DGs værkbegreb og den centrale tanke om værkets autonomi i høj grad er forbundet med filosofiske meditationer over de æstetiske kræfter som gør, at kunsten bliver abstrakt i det 20. århundrede. Kapitlet er først og fremmest baseret på referencer til moderne litteratur (Marcel Proust, Virginia Woolf og Franz Kafka mfl.) og moderne malerkunst (især Paul Cézanne, Paul Klee og Francis Bacon).

Kravet om værkets selvstændighed fungerer som den platform, hvorfra kunsten begrebsliggøres som en æstetisk parallel til DGs immanensfilosofi. Det er ikke tilfældigt, at kapitlet løbende udgør en kritik af Merleau-Pontys kunstfænomenologiske værk *Le visible et l'invisible* fra 1964.³¹ Merleau-Pontys begreb om verdens 'kød' som en måde at tænke et gensidigt konstituerende møde mellem det kropsligt sansede menneske og den omgivende verden, kritiseres af DG for at være for 'kødet'. DG vil en anden vej end fænomenologien. De søger et alternativ til subjekt-objekt distinktionerne mellem menneske og værk, og kunsten skal derfor ikke tænkes gennem kødet - hverken det menneskelige eller det figurative - men som kompositionelle artikulationer af abstrakte og upersonlige kræfter. "Kort sagt, sansningens væren er ikke kødet, men sammensætningen af kosmos' ikke-menneskelige kræfter, menneskets ikke-menneskelige tilblivelser. [...] Kødet er kun fremkalderen der forsvinder idet den fremkalder: sammensætningen af sansninger."³²

For DG er kunstværket autonomt i den forstand, at det er uafhængigt af det individuelle menneske. "Tingen er lige fra begyndelsen blevet uafhængig af sin "model", men den er også uafhængig af andre mulige personer [...] uafhængig af den aktuelle beskuer eller tilhører [...]"

uafhængig af den der skaber i kraft af den sær-stilling, som det skabte der bevares i sig selv indtager.”³³ Den æstetiske kompositions autonomi gør, at kunstværket betragtes som et monument, en blok af sansning, som overstiger menneskes subjektive oplevelse af verden. Heraf også kunstens formål: ”Kunstens mål er, med materialets midler, at fravriste perceptet fra perceptionerne af objekter og tilstande hos et perciperende subjekt, fravriste affekten fra affektionerne som overgang fra en tilstand til en anden. At uddrage en blok af sansninger, en ren væren bestående af sansning.”³⁴

DGs filosofiske sprog er ofte kompakt, og citater som det ovenstående om kunstens formål rejser derfor en række spørgsmål. For det første: Hvad er percept og affekt, og hvordan fravristes disse fra et perciperende subjekt? Som altid interesserer DG sig for skabende og transformerende kræfter, for tilblivelseslinjer og overgangsfaser, som ofte betegnes uskelnelighedszoner. I DGs immanensfilosofi betragtes det menneskelige subjekt som en transcendent konstruktion, der udgør en opbremsning af tankens hastighed - et fikseret punkt eller perspektiv i en verden af kraftspil og bevægelser. Kunstens fornemste opgave er derfor at skabe kompositioner, som giver os mulighed for at sanse de kræfter, som virker i verden – vel at mærke befriet for det subjektive perspektiv. Percept står i den forbindelse i samme forhold til perception, som affekt står i forhold til affektion. I begge tilfælde er overgangen til percept og affekt knyttet sammen med en tilblivelsesrelation, hvor mennesket som et centralt organiseret perspektiv i verden - en privilegeret værensform - deterritorialiseres.³⁵ ”Man er ikke i verden, man bliver til sammen med verden, man bliver til ved at beskue den. Alt er syn, tilblivelse. Man bliver til univers. Tilblivelser i form af en bliven-dyr, -plante, -molekylær, en bliven nul.”³⁶

Da specialet undersøger tilblivelsen af et kompositionelt plan, hvor de interagerende indgår i værkets stof, har gennemgangen af DGs tanker om værkets autonomi gjort det klart, at de kommende analyser må involvere en forskydning af DGs begreb om kunstens kompositionsplan. Som antydnet i indledningen er udfordringen at gøre plads til kroppen og den iværksættende agens som den kropslige bevægelse initierer uden at falde tilbage i en fænomenologisk position, hvor ’verden udenfor’ tænkes som objekt for et humant subjekts perspektiv.

4.3.2 Iværksættelse – territoriale omkvæd og arkitektoniske sammenføjninger

For DG handler kunst ikke om dette eller hint individuelle menneskes sansning af verden eller følelsesmæssige påvirkning. Kunst skal derimod tænkes og begrebsliggøres som en komposition af kræfter og relationer. Det er den kompositionelle sammenhængskraft, der gør værket til et monument – en selvstændig blok af sansninger. Men vi mangler stadig at forstå, hvordan kompositionen bringes til virke. Hvad komponeres og med hvilke midler?

I tråd med DGs immanensfilosofiske projekt bliver den kunstneriske komposition til i en overgang eller intensiv zone mellem værkets materiale og ren virtuel kraft. Materialet er i den henseende

mulighedsbetingelse for tilblivelsen af det kompositionelle plan, idet værket ikke efterligner noget i verden eller refererer til et bestemt sanseindtryk. Kunstneren skaber derimod en sanseblok immanent i et givet materiale med udgangspunkt i materialets egne midler: "smilet af olie, gestusen af brændt ler, svinget af metal, den romerske stens krumning og den gotiske stens rejsning."³⁷ Det er gennem et omhyggeligt og præcist arbejde med værkets materiale, at kompositionen bliver til. DG parafraserer da også tit Virginia Woolf i spørgsmålet om den kunstneriske proces; "mæt hvert atom". Der er først tale om et kunstværk, når *alt* stoffet er blevet en ekspressiv gestus.

Det er altså den stofflige mætning, den æstetiske sammenhængskraft, der gør kompositionen til et kunstværk. Ud fra en sådan definition behøver kunst ikke nødvendigvis at være en human komposition eller tanke. Snarere udgør naturen *før* mennesket og *uafhængigt* af menneskets tilstedeværelse en verden af mangfoldige kompositioner. Inspireret af den estiske biosemiotiker Jakob von Uexkülls bog *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen*³⁸ tænker DG i denne henseende kunsten som den rytme og det omkvæd, der opstår i mødet mellem dyret og det omgivende miljø, som dyret territorialiserer gennem et rigt netværk af ekspressive mærker, motiver og kontrapunkter. I forhold til denne territoriale rytmiske linje i DGs kunstforståelse er der en tæt forbindelse mellem "Percept, affekt og begreb" i *HF* og kapitlet "1837 – OM OMKVÆDET" fra *TP*, hvor den klassiske musiks virkemidler tænkes parallelt med Uexkülls tanke om naturens 'musiske' love. I både *HF* og *TP* fremhæves naturens kompositionelle tilblivelser ofte med udgangspunkt i fuglens sang, men også forholdet mellem edderkoppen og fluen, blodmiden og pattedyret, hvepsen og orkideen, eremitkrebsen og sneglehuset udgør kontrapunktiske kompositioner. For Uexküll betragtes det territoriale miljø som et orkester, hvor mange små forbindelser på tværs af forskellige plante- og dyrearter samles i en slags territorial symfoni.³⁹ I DGs æstetiske filosofi, og i særdeleshed i kapitlet "1837- OM OMKVÆDET" i *TP*, bliver Uexkülls musiske forståelse af naturen brugt som afsæt til at tænke et mere generelt forhold mellem mangfoldighed og konsistens(plan). Jeg vender tilbage til denne problematik senere, idet jeg, som alternativ til det autonome værkbegreb fra *HF*, vil fremhæve *TP* som en mere åben og interferensorienteret æstetisk tænkning. I første omgang vil jeg dog fortsat fokusere på "Percept, affekt og begreb" fra *HF* og se nærmere på, hvordan forståelsen af naturens territoriale rytmer og omkvæd blandes med en arkitekturteoretisk linje i spørgsmålet om iværksættelsen af den æstetiske komposition.

De kompositionelle greb varierer og må i sidste ende altid skabes af kunstneren som den 'stil', der gør værket til en singular æstetisk begivenhed. I et forsøg på at begrebsliggøre den æstetiske praksis på et generelt niveau tænkes kompositionen i *HF* som et hus, der rejses og holdes sammen gennem et rigt netværk af relationer. Det 'kompositionelle hus' står i et medierende forhold mellem et territorielt miljø (kunstens komponenter eller materialer, *quid facti*), og kosmos ('det udenfor', kaos eller den rene mangfoldighed af kræfter). Huset bliver til gennem sammenføjning af territoriale komponenter, der tænkes som fag, rammer eller planer. Med reference til filosofien og

arkitekturteoretikeren Bernard Cache værk *Terre meuble* tænker DG arkitekturen som den 'første' kunstart i den forstand, at det er den måde det kompositionelle plans fag, rammer og planer sammenføjes, der skaber værket. "At sammenpasse disse rammer eller sammenføje alle disse planer, murfag, vinduesfag, gulvfag, tagets skrånende fag, er et sammensat system rigt på punkter og kontrapunkter. Rammerne og deres sammenføjninger bærer sammensætningerne af sansninger, holder figurerne oppe, sammenblandes med deres opretholdelse, deres egen fremtræden. Dette er siderne på sansningens terning."⁴⁰ For DG (og Bernard Cache) handler det kompositionelle arbejde med at få værket til at stå ved egen kraft således i høj grad om æstetiske sammenføjninger. Begreber som ramme og rammesætning fungerer i den henseende både som konkrete kompositionelle praksisser og som et abstrakt æstetisk princip på tværs af forskellige kunstarter. Arkitektur, maleri og film har i den henseende det til fælles, at de arbejder med variationer af rammen som et kompositionelt vilkår ethvert værk indenfor disse genrer må i-værk-sætte på sin egen måde.⁴¹

4.3.3 Bernard Cache og den arkitektoniske linje – rammer, fag og bygningsværk

I "Percept, affekt og begreb" fremhæver DG hvorledes Bernard Cache har inspireret dem til at tænke kunsten som en kompositionel sammenføjning af fag, rammer og planer. Begrebet 'hus' er i den henseende en abstrakt måde at tale om værkets kompositionelle sammenhængskraft, og om den måde kompositionen 'huser' værkets overgange og iværksættende bevægelser. Da begreberne rammer og hus diskuteres løbende igennem specialet, går vi over Bernard Cache i dette afsnit, for at konkretisere DGs abstrakte tanke om kompositionel sammenhængskraft i forhold til det arkitektoniske bygningsværk.

I kapitlet "Architectural Image"⁴² fremhæver Bernard Cache bygningsværket som rammesætningens kunst par excellence og gennemgår i den forbindelse, hvorledes bygningen består af en serie sammenføjede rammer med hver deres abstrakte funktion. Væggen omtales som den første arkitektoniske komponent og dens funktion er at indstifte en grænse, der adskiller huset fra det territoriale miljø. Gennem denne adskillende funktion afskærmes et beskyttet 'indre' mod et kaotisk 'ydre'. På det formelle niveau er vinduet en gentagelse af den ramme, som karakteriserer væggen. Vinduets abstrakte arkitektoniske funktion er dog anderledes, idet vinduet genetablerer forbindelsen med miljøet 'udenfor' gennem udvælgelse af kræfter, som bringes til at virke på bygningens præmisser, herunder lysindfald og linjer for synet med mere. Endelig tænker Cache 'gulvrammen', som et horisontalt plan løftet over jordens kaos, hvor nye 'livsformer' kan fremtræde i forlængelse af den måde bygningen er arrangeret. Gulvet er f.eks. det plan, hvor lys og skygge - der i høj grad reguleres af vægge og vinduer - kan opleves sanseligt som *lyseffekt*, ligesom Cache også fremhæver gulvet som et scenisk plan for koreograferede kropslige udfoldelser som atletik og dans.

Taget tilhører ifølge Cache en anden orden. På niveau med vægge, vinduer og gulve udgør taget et

arkitektonisk fag, hvis funktion er at 'lukke boksen'. Men taget er også en arkitektonisk figur, som gør den individuelle bygning til en singular begivenhed, idet taget fremkalder tilblivelsen af et sted. I forhold til DGs kunstbegreb kan taget ses som en æstetisk figur, der samler huset, får det til at træde frem og samtidig forbinder det med kosmiske kræfter. Taget fremkaldet husets, det byggede værks, flugtlinje.

4.3.4 Værkets flugtlinje – deterritorialisering, rammedbrydning, æstetisk blok

I gennemgangen af den æstetiske iværksættelsesproces har jeg fremhævet to linjer i DGs kunstfilosofi - en rytmisk territorial linje og arkitekturteoretisk linje med fokus på sammenføjning af fag, rammer og planer. De to linjer udgør forskellige æstetiske principper - en vibrerende og en byggende iværksættelsesproces – som gør DGs værkbegreb til en sammensat størrelse udspændt på tværs af æstetiske traditioner. Den rytmisk territoriale linje og den arkitektoniske linje samles i DGs filosofi i tænkningen af en konsoliderende bevægelse, der finder sted i relationen mellem det kompositionelle hus og de udtryksmaterier, som kompositionen territorialiserer.

Territorialiseringen udgør den ene af kunstens dobbeltartikulerende bevægelser.

Gennem kompositionens rige tekstur af rytmiske relationer og sammenføjede fag, rammer og planer åbnes for en bevægelse, som har en anden logik eller retning end den konsoliderende relation mellem huset og det territoriale miljø. Her er der tværtimod tale om en flugt, idet en diagonal linje eller en blok river sig løs fra det komponerede materiale og fremstår som en selvstændig væren, en densitet af ren kraft. Det er således relationen mellem hus og univers, også betegnet det store kompositionsplan eller flugtlinjen, som DG her afslutningsvis taler om: "Alting begynder med Huse, hvor det enkelte hus må sammenføje sine fag, og få sammenføjningerne til at hænge sammen [...] Alting begynder med ritorneller [...] - og alting slutter i det uendelige i den store Ritornel, septettens frase i stadig forvandling, universets sang, verden før eller efter mennesket. Af hver endelig ting skaber Proust en væren af sansninger, der bliver bevaret for altid, men ved at flygte hen over et kompositionsplan af væren: "flugtvæsener"..."⁴³ Flugtlinjen er altså en tværgående virtuel linje, et sanseligt kraftoverskud, der får det enkelte værk til at fremtræde samlet og samtidig åbner det mod kosmiske kræfter.

Vi har tidligere gennemgået, hvordan DG tænker det filosofiske immanensplan, som en si udspændt over kaos, det vil sige som et porøst og vibrerende plan, hvis kontur bestandigt forskydes gennem udvekslinger med mangfoldige og kaotiske kræfter 'udenfor'. Kunstens komposition udgør en lignende animeret plankonstruktion, og den æstetiske tanke lever ligesom den filosofiske i kraft af et spil mellem kaos og konsistens. Kunsten bliver til gennem et præcist arbejde med det æstetiske materiale og i kraft af forskellige kunstneriske teknikker hvor fag, rammer og planer sammenføjes til selvstændige kompositioner. Kunstens kompositionsplan kan dog ikke reduceres til hverken materialet eller sammenføjningens teknik, men udgør derimod en

levende zone, en overgang mellem æstetisk stof og sanselig erfaring af virtuel kraft, percept og affekt.

Filosofi, videnskab og kunst; hvert af tankens tre modi har sit plan og sin måde at håndtere forholdet mellem kaos og konsistens. For kunstens vedkommende sker udvekslingen mellem kaos og tankens konsistens i form af flugtlinjer, det vil sige dynamiske og springende overgange, som bliver til gennem dobbeltartikulerende bevægelser; territorialisering og deterritorialisering, rammesætning og rammenedbrydning. I en immanensfilosofisk kunstpoetik er selve værket således den sanselige tilsynekomst af kunstens iværksættende bevægelser.

4.4 Tusind Plateauer – en dynamisk tænkning af tværgående linjer

For at matche den interaktive installation *Untitled 5*, har vi brug for at forskyde det værkbegreb DG udfolder i *HF* i retning af en mere fleksibel og åben æstetisk tænkning. Til det formål synes et andet af DG's hovedværker nemlig *Tusind Plateauer (TP)* at være velegnet. Hvis *HF* kan betragtes som et modent filosofisk forsøg på at opstregge og anskueliggøre de kræfter som virker i henholdsvis filosofien, videnskaben og kunsten kan *TP* derimod læses som et værk der myldrer med tværgående relationer mellem discipliner, planer og legemer af enhver art. Værket arbejder ikke med distinktioner mellem tre planer, men ansporer interferenser mellem tusind plateauer, og *TP* er i den henseende et glat forsøg på at tænke tværgående linjer og tilblivelsesrelationer mens de udfoldes. I et interview om *TP* siger Deleuze: "Det er som en samling af brudte ringe. Enhver af dem kan trænge ind i de andre."⁴⁴ På dette punkt har *TP* som filosofisk værk og den interaktive iværksættelsesproces en del tilfælles.

I gennemgangen af *HF* så vi, hvorledes DG tænker kunstens kompositionsplan i et samspil mellem en rytmisk territorial linje og en arkitektonisk linje. En lignende dynamik mellem en vibrerende og en byggende konsolideringsproces kan spores i den måde DG tænker konsistensplanet i *TP*. Men hvor *HF* – der undersøger forskelle mellem tankens tre planer - prioriterer arkitekturens evne til at tænke distinktioner og værkautonomi, er forholdet mellem den rytmisk territoriale linje og den arkitektoniske linje vendt om i *TP*. *TP*'s åbne og tværfaglige filosofiske ambition gør, at rytmiske linjer på tværs af discipliner og plateauer i dette tilfælde er bestemmende for erfaringen af værkets arkitektoniske linjer, der snarere end selvstændige bygningsværker erfares som ad hoc monterede, porøse og lokale rumlige zoner og sammenhænge.⁴⁵

TP er ikke baseret på distinktioner mellem tre planer. Værket er derimod et åbent felt, hvor mangfoldige niveauer og komponenter vibrerer rytmisk og konsolideres i skiftende rumlige densiteter. *TP* er bredere i sit problemfelt end *HF* og undersøger tilblivelsen af sammenhængskraft som sådan. Som DG skriver i værkets indledende plateau: "Kortet er åbent; der kan skabes sammenhænge i det i alle dets dimensioner; det kan skilles ad, vendes om og hele tiden modificeres. Det kan rives i stykker, vendes, tilpasses sammensætninger af enhver slags,

omarbejdes af et individ, en gruppe eller en social formation.”⁴⁶ I det følgende tager vi afsæt i *TPs* åbne og dynamiske tænkning, idet vi opridses konsistensplanets konturer samtidig med, at vi forbereder en serie forskydninger af kompositionsplanets begrebslige linjer.

4.4.1 Se blot på bevægelserne...⁴⁷

Overordnet kan man betragte en generel forskydning i den måde, som *HF* og *TP* undersøger forholdet mellem begreberne plan og bevægelse. I de følgende afsnit tager jeg afsæt i denne forskydning, idet jeg diskuterer en serie filosofiske forskelle mellem begreberne kompositionsplan (*HF*) og konsistensplan (*TP*). Forskydningen skyldes, at den filosofiske opmærksomhed rettes imod forskellige problemstillinger i henholdsvis *HF* og *TP* og giver derfor udslag i en generel forskel i begrebsarbejdet de to værker imellem. Det er afgørende, at der rettes en særlig opmærksom på relationen mellem plan og bevægelse i gennemgangen af DGs filosofi, idet specialet udgør en begrebslig skitsering af det tværgående kompositionelle plan som en iværksættelsesproces, der bliver til i samspil med de interagerendes fysiske bevægelse.

HF [1991] håndterer spørgsmål om tilblivelser og bevægekræfter gennem en primær undersøgelse af tankens tre planer. Det tidligere værk *TP* [1980] synes derimod først og fremmest at tænke igennem begrebet bevægelse for i anden omgang at tale om forskellige begivenheders konsistens eller planmæssighed. Som tidligere nævnt, tænker DG ikke i historiske udviklingstermer. Vælger vi alligevel, som forvaltere af arven fra DG, at anlægge et historisk perspektiv på deres filosofiske arbejde, kan man sige, at det planbegreb DG fremskriver som en konsekvens af en vitalistisk bevægelses- og procesfilosofi i *TP* præciseres som selve grundlaget for at tænke forholdet mellem filosofi, videnskab og kunst i det senere værk *HF*. I dette speciale vender jeg tilbage til *TPs* måde at lade mangfoldige begivenheders konsistens eller planmæssighed træde frem som resultat af en serie bevægelsesanalyser. Årsagen til denne manøvre er, at mødet med det interaktive værk *Untitled 5* viser os, at der er brug for at genanimere det planbegreb som *HF* er baseret på, idet DGs måde at tænke kunstens kompositionsplan i *HF* er for monumentalt til at matche samtidsinteraktionskunst. Med værket *Untitled 5s* mellemkomst ønsker jeg altså at gå vejen tilbage over en egentlig bevægelsesfilosofi, og den måde DG tænker tilblivelsen af konsistensplanet i *TP* for derigennem at forskyde begrebet om kunstens kompositionsplan fra *HF*.⁴⁸

Vidt forskellige fænomener tænkes i *TP* som skiftende kompositte strukturer og formdannelsesprocesser, der bliver til gennem forskydninger af hastighedsrelationer og forskellige måder at folde og organisere kræfter. To af DGs mest anvendte begrebskomplekser i *TP* - knyttet til tænkningen af henholdsvis strata ('forhærdede bæltter' som former og substanser) i plateauet "10.000 F.KR. – MORALENS GEOLOGI" og territorier (ekspressive kompositioner) i plateauet "1837- OM OMKVÆDET" - tænkes således som kompositioner af hastigheds- og kraftrelationer. Det gælder for både strata og territorier, at de ikke skal forstås som substantiverede værensformer, men derimod som henholdsvis 'forhærdningsprocesser' og 'ekspressivblivelser'

eller mere generelt som densiteter af bevægelser og kræfter. Et stratum tænkes således som stratificerende, destratificerende og restratificerende bevægelser, ligesom territoriet er tilblivelsesprocesser forbundet med territorialiserende, deterritorialiserende og reterritorialiserende bevægelser eller handlinger: "Territoriet er faktisk en handling som påvirker miljøerne og rytmerne – som 'territorialiserer' dem."⁴⁹

Men hvordan skal vi forstå begrebet konsistensplan i forhold til et sådant dynamisk filosofisk system, hvis ontologi i høj grad er inspireret af moderne naturvidenskabelige strømninger?⁵⁰ Vi vender tilbage til konsistensplanet løbende, men overordnet må dette planbegreb ligesom immanensplanet og kompositionsplanet tænkes som et abstrakt virtuelt plan, det vil sige som en slags horisont for de virtuelle bevægelseskræfter, der virker igennem både den filosofiske tanke, den æstetiske komposition og i dette tilfælde igennem forskellige typer af form- og kompositionsannelser. DG tænker konsistensplanet en lille smule forskelligt fra plateau til plateau men af nedenstående passage fra "1730 – INTENSBLIVELSE, DYREBLIVELSE, UOPFATTELIGBLIVELSE ..." mærker man tydeligt, hvorledes konsistensplanet både er beslægtet med immanensplanet og kompositionsplan samtidig med at konsistensplanet - i tråd med *TP* som filosofisk værk - har en bredere og mere tværgående karakter, og dermed er gearret til at tænke forskellige fænomener og begivenheders sammenhængskraft: "Man må forsøge at tænke denne verden hvor et og samme faste plan – som man vil kunne kalde ubevægelighedsplanet *eller* de absolutte bevægelsesplaner – viser sig at være gennemstrømmet af aformelle elementer med relativ hastighed der indgår i forskellige givne individuerede montager i forhold til deres grader af hurtighed og langsomhed. Et konsistensplan fyldt af anonym materie, uendelige stumper af en uåndgribelig materie som indgår i variable sammenhænge."⁵¹

At *TP* som udgangspunkt er et bevægelsesfilosofisk værk, som både tænker og producerer mangfoldighed, betyder altså ikke at DG afviser muligheden for at begrebsliggøre det niveau, som konstituerer forskellige begivenheders sammenhængskraft. Tværtimod synes det at være en af værkets primære udfordringer at tænke forholdet mellem mangfoldighed og konsistens. I de kommende afsnit følger vi DG's opfordring om at 'se på bevægelserne', idet vi gennemgår en passage fra plateauet "1837- OM OMKVÆDET", hvor DG fremhæver den australske fugl *Scenopoietes dentirostris'* territoriale aktiviteter.

4.5. Begivenhedens konsistensplan

"Det drejer sig ikke længere om at give et stof eller en materie form, men om at udarbejde et mere og mere rigt, mere og mere konsistent materiale som dermed bliver i stand til at opfange mere og mere intense kræfter. Det der gør et materiale mere og mere rigt, er det der holder sammen på de heterogene størrelser uden at de ophører med at være heterogene."⁵²

4.5.1 Scenopoïetes – en sanselig oplevelse af operafuglens territoriale aktiviteter

Scenopoïetes, der også omtales som den magiske fugl eller operafuglen, fremhæves i både *HF* og *TP* som en fuldendt kunstner, idet fuglen i kraft af sine territoriale handlinger og sang iværksætter en æstetisk mættet 'konsolideret størrelse'. Fuglen udgør således en sammenbindende figur, der gør det muligt at diskutere DGs kunstbegreb i et forhold mellem *HF* og *TP*. I en central passage i plateauet "1837- OM OMKVÆDET" skriver DG om Scenopoïetes:

"Den sidder og synger på sin syngepind (*singing stick*), en lian eller gren, lige over den scene (*display ground*) den har gjort klar, og som er lavet af afrevne blade der er vendt om så de danner kontrast til jorden. Når den synger, fremviser den samtidig en gul farve på det nederste stykke af nogle bestemte fjer under næbbet: Den sørger for at den kan ses samtidig med at den kan høres. Dens sang danner et komplekst og varieret motiv der er vævet af dens egne toner og af andre fugles toner som den efterligner i intervallerne. Der dannes altså en 'konsolideret' størrelse som 'består' [*consiste*, jf. konsistens, o.a.] af artsspecifikke lyde, lyde fra andre arter, bladenes glød, halsens farve: Scenopoïetes' maskinelle udsagn eller udsigelsesmaskine."⁵³

Vi har i flere henseender set, hvorledes forholdet mellem filosofien og kunsten er karakteriseret ved interferens. DG anvender sanselige strategier i deres filosofiske begrebsarbejde, og de fremskriver samtidig immanensfilosofiske poetikker for kunstens sanselige domæne. Dette forhold gælder også for *TP*. Men da *TP*, i modsætning til *HF*, tager udgangspunkt i filosofiske begreber som bevægelse og hastighed - for i anden omgang at tænke forskellige fænomener og begivenheders konsistens - er *TP* tilsvarende karakteriseret ved et mere fleksibelt og bevægelsesorienteret kunstbegreb end *HF*. *TP*s bevægelsesfilosofiske måde at tænke *med* kunstens sanselige domæne kommer bl.a. til udtryk i ovenstående citat om operafuglen. Den citerede passage er i høj grad sanselig, men sanseligheden består ikke så meget i en visuel oplevelse af skovbunden, grenen hvorfra fuglen synger og fuglens fjerpragt eller i en auditiv oplevelse af fuglens sang, men i højere grad i en sanselig erfaring af den komplekse territoriale *aktivitet*, som fuglen udfolder. Læserens opmærksomhed rettes altså mod selve iværksættelsen af den konsoliderede størrelse som en *proces*, der udfoldes samtidig med at DG fremskriver den sanselige erfaring af fuglens territorialiserende virke.⁵⁴

Scenopoïetes' territoriale aktiviteter bliver bl.a. sanselige, fordi DG skriver om fuglen i en aktiv præsensform: "Når den synger, fremviser den samtidig en gul farve på det nederste stykke af nogle bestemte fjer under næbbet: Den sørger for at den kan ses samtidig med at den kan høres." Hvor *HF* tager udgangspunkt i monumentale modernistiske værker for at tale om kompositionens selvstændighed, og dermed om planets autonomi, undersøger fuglescenen, ligesom mange andre scenarier i *TP*, altså de bevægelser og territorialiserende handlinger, som fører frem mod tilblivelsen af den konsoliderede størrelse. Forskydningen af den filosofiske opmærksomhed fra

planet (*HF*) til bevægelserne (*TP*) kommer således til udtryk ved, at vi med fuglescenen befinder os midt i den kunstneriske iværksættelsesproces. *Der komponeres.*

4.5.2 Konsolidering - Scenopoïetes' maskinelle udsagn

Det er iværksættelsen af en mættet scene, hvor forskellige miljøkomponenter væves ind i hinanden på en præcis måde, der gør Scenopoïetes til en fuldendt kunstner på niveau med komponisten Robert Schumann og billedkunstneren Paul Klee, som DG fremhæver i samme plateau. Fuglen relaterer forskellige komponenter, og i kraft af denne handling overgår komponenterne fra at være funktionelle til at blive ekspressive virkemidler i en territorial komposition. "Der er et territorium når miljøernes komponenter ophører med at være funktionelle for i stedet at blive ekspressive. Der er et territorium når der er en rytmes ekspressivitet. Det er udtryksmaterialets opståen (kvaliteter) der definerer territoriet."⁵⁵ I plateauet "1837- OM OMKVÆDET" begrebsliggør DG således territoriet som et dynamisk ekspressiv-system tænkt på tværs af distinktioner mellem natur og kultur, human bevidsthed og sammenhænge dyr og planter imellem.

I forhold til den porøse og midlertidig scene der konstitueres gennem den daglige omvending af blade i skovbunden, udgør fuglens 'performance' på syngepinden et kompositionelt brændpunkt, hvor de involverede virkemidler samles: Forholdet mellem skovbundens horisontale flade og den vertikale akse, som indstiftes idet fuglen vælger en placering lige over scenen. Forholdet mellem visuelle og auditive virkemidler: "den sørger for at den kan ses samtidig med at den kan høres". Og ikke mindst forholdet mellem fuglens territoriale felt og omgivende territoriale felter: "Dens sang danner et komplekst og varieret motiv der er vævet af dens egne toner og af andre fugles toner som den efterligner i intervallerne." Scenopoïetes iværksætter altså en konsolideret størrelse, hvor en række af det territoriale miljøes komponenter relateres og bringes til at vibrere ekspressivt, samtidig med at der etableres en dynamisk relation mellem inde og ude.

Med de kommende interaktionsanalyser i tankerne er det bemærkelsesværdigt, at det netop er *i kraft af* fuglens territorialiserende handlinger, at den konsoliderede størrelse iværksættes. Scenopoïetes er selv en del af miljøet, men dens aktiviteter spiller en særlig rolle for den territoriale konsolideringsproces. Tænkes konsolideringen som et filosofisk forhold mellem bevægelse og tilblivelsen af plan, kan fuglens territoriale handlinger betragtes som en *tværgående vektor*, det vil sige som en kraft, der tegner selve den tilblivelsesproces, der er forbundet med iværksættelsen af den konsoliderede størrelse: "Konsolideringen vil ikke begrænse sig til at komme bagefter, den er skabende. For begyndelsen begynder kun mellem to, intermezzo. Konsistensen er netop konsolideringen, den handling der producerer det konsoliderede, på hinanden følgende eller samtidigt eksisterende, med de tre faktorer: Indføjelser, intervaller og overlejringer-artikulationer. Arkitekturen vidner om det som boligens og territoriets kunstart: Der

findes en konsolidering der laves bagefter, men der findes også en konsolidering der som hjørnестenen er den etablerende komponent i en mængde.”⁵⁶

Operafuglens territoriale aktiviteter er en sådan skabende handling, som virker gennem variationer af konsolideringsprincipperne; indføjelser, intervaller og overlejringer-artikulationer. Fuglen udgør 'begyndelsen' til iværksættelsesprocessen, som finder sted *mellem* komponenterne. Scenopoïetes' aktiviteter er altså 'hjørnестenen' i tilblivelsen af den konsoliderede størrelse, og det er den kraft fuglen bringer i spil, der gør, at passagen om operafuglens territorialiserende aktiviteter afsluttes med ordene: "Scenopoïetes' maskinelle udsagn eller udsigelsesmaskine." Med reference til Scenopoïetes definerer DG et par sider længere fremme begrebet 'maskine' på følgende måde: "En maskine er som en samling spydspidser, der indsætter sig selv i en montage – som er på vej mod deterritorialisering – for at tegne dens variationer og mutationer." [...] "Det vi kalder *maskinelle udsagn*, er disse følgevirkninger af maskinen der definerer den konsistens som udtryksmaterierne indgår i.”⁵⁷

Med Scenopoïetes' territoriale virke – hvor der iværksettes sammenhængskraft imellem territoriale komponenter fra miljøet - er det tydeligt, at konsistensplanet må tænkes på tværs af de distinktioner mellem kunstner, værk og beskuer, der udgør en bagvedliggende forudsætning for DGs fremhævelse af værkets uafhængighed i *HF*. Idet fuglen Scenopoïetes indgår som æstetisk materiale og iværksættende kraft i den konsoliderede størrelse betyder forskydningen fra planets autonomi til selve iværksættelsesprocessen, at fuglescenen rummer et performativt niveau, som DG bevidst nedtoner i *HF* ved tænke kunstens kompositionsplan med udgangspunkt i store selvstændige værker af modernistiske litterater og malere. Overordnet kan man altså sige, at hvor DG gør en dyd ud af at tænke kunstens kompositionsplan uafhængigt af værkets skaber og beskuer i *HF*, betyder *TPs* bevægelsesfilosofiske opmærksomhed, at fuglescenen kan tænkes som en undersøgelse af den iværksættende *agens*, som er så afgørende for samtids-interaktionskunst.

Det er dog vigtigt at bemærke, at Scenopoïetes ikke kan betragtes som hverken kunstner- eller beskuersubjekt. Tilsvarende kan det performative niveau ikke føres tilbage til et sprogligt bevidst subjekt, som det er tilfældet i talehandlingsteorien.⁵⁸ Scenopoïetes er en del af det territoriale miljø på niveau med blade og grene, og fuglens tilblivelse som kunstnerfugl er uløseligt forbundet med den territoriale begivenhed, hvor den bringes til at vibrere ekspressivt sammen med andre komponenter i den konsoliderede størrelse. Snarere end at udspringe fra et privilegeret subjektivt perspektiv er den iværksættende *agens*, som karakteriserer Scenopoïetes' maskinelle udsagn, forbundet med kondensering af kræfter i et ikke-personligt felt.⁵⁹ Det er i høj grad den måde DG tænker territoriale iværksættelsesprocesser som *kompositionelle fortætninger af kræfter immanent i det territoriale miljø*, der giver fuglescenen et særligt potentiale i forhold til samtidig interaktionskunst. Kunst der ofte er karakteriseret ved et komplekst samspil mellem forskellige aktører - humane og teknologiske med mere - i et augmented miljø eller netværk.⁶⁰

4.5.3 Det territoriale rum – mangfoldighed og konsistensplan

Specialets problemstilling er baseret på en række forskelle i DGs måde at tænke kompositionsplanet (*HF*) og konsistensplanet (*TP*). I dette afsnit ser vi nærmere på disse forskelle i kraft af en undersøgelse af planernes rum, her forstået som et forhold mellem de komponenter planerne rummer, og den måde komponenterne holdes sammen i planet.

I gennemgangen af kunstbegrebet fra *HF* fremhævede jeg, hvorledes tilblivelsen af æstetisk konsistens er baseret på et samspil mellem to linjer: Den rytmisk territoriale linje (*Uxeküll*), hvor komponenter bringes til at vibrere sammen, og en arkitekturteoretisk linje (*Cache*), hvor fag, rammer og planer føjes sammen til et 'kompositionelt hus'. DGs filosofiske kunstpoetik fra *HF* synes dog at prioritere huset og de principper, som er knyttet til arkitektoniske sammenføjninger. Dels gennem eksplicite formuleringer som: "Kunst begynder ikke med kødet, men med huset; det er derfor arkitektur er den første kunstart."⁶¹ Dels gennem de indirekte sproglige koblinger som opleves, når DG taler om kunstværket som et "monument" og fremhæver kompositionens evne til at "blive stående ved egen kraft". Formuleringer af denne type peger i højere grad i retning af arkitektoniske bygningsværker end musikkens rytmer og symfonier.

Kompositionens 'hus' står i et medierende forhold mellem miljøet og kosmos og er en sanselig måde at tænke den zone eller det *sted*, hvor æstetisk stof og blokke af ren kraft går over i hinanden gennem dobbeltartikulerende bevægelser, rammesætning og rammenedbrydning. I DGs tale om den kompositionelle praksis bruges huset som et begreb, der giver krop til de virtuelle kræfter og relationer, som normalt forbindes med arkitekturen som æstetisk kunstart – tilblivelsen af akser, planer, rytme og rumlige relationer i et forhold mellem inde og ude med mere. Huset er altså et begreb for virtuelle kræfters samspil og rumlige *virkning*. Men iværksættelsen af kompositionen gennem sammenføjningen af fag, rammer og planer antyder også, at de konsolideringsprincipper, som er forbundet med rejsningen af det kompositionelle hus, er relativt solide, da det netop er disse sammenføjninger der sikrer, at kompositionen og kunstværket forbliver stående ved egen kraft.

Ser vi derimod nærmere på de komponenter og konsolideringsprincipper, som karakteriserer *TPs* begreb om konsistensplanet, tegnes en anden type rum, end det som karakteriserer kunstens kompositionsplan og det kompositionelle hus. Analyserne af operafuglens territoriale aktiviteter viste, at konsolideringen tænkes som tilblivelsen af sammenhængskraft, konsistens, på tværs af en mængde heterogene størrelser. Betragtes konsolideringen som iværksættende kraft, er det en afgørende forskel på kompositionsplanet (*HF*) og konsistensplanet (*TP*), at tilblivelsen af konsistens eller planmæssighed tænkes på en mere porøs og fleksibel måde i *TP*, end de arkitektoniske sammenføjninger som holder det kompositionelle hus stående i *HF*. Forskellene fremstår bl.a. klart i passagen om fuglen *Scenopoietes*. I forholdet mellem de involverede miljøkomponenter –

bladene i skovbunden, grenen, fuglens farvede fjer og fuglens sang – er der på ingen måde tale om solide sammenføjninger, men derimod om en markering af relationer som gør, at der dannes en territorial rytme *imellem* og *tværs af* komponenterne. Den konsoliderede størrelse som Scenopoïetes iværksætter er både mættet og kompleks i sin tekstur og kan i den henseende sammenlignes med andre æstetiske kompositioner. Men samtidig udgør den også en mere porøs og fleksibel rumlig tegning, end de konsolideringsprincipper som karakteriserer det kompositionelle hus og dermed kunstens kompositionsplan.

Den porøsitet som karakteriserer DGs måde at tænke konsolidering i plateauet "1837- OM OMKVÆDET" skyldes formentlig, at det territoriale miljø er et komplekst og foranderligt felt, hvor midlertidige sammenhænge opstår, og hvor konsistente planer gennemskærer hinanden på kryds og tværs. Scenopoïetes' maskinelle udsagn tegner ligesom andre territoriale kompositioner – forholdet mellem edderkoppen og fluen, blodmiden og pattedyret, hvepsen og orkideen etc. - et vibrerende ekspressivt felt, som kun påvirker udvalgte dyr og planter i miljøet. Samtidig sikrer de porøse rytmiske sammenføjninger, at de enkelte miljøkomponenter kan indgå i forskellige sammenhænge på samme tid. Grenen, hvorfra Scenopoïetes synger, kan dermed både indgå i Scenopoïetes' maskinelle udsagn og samtidig stå i relation til edderkoppen og fluen og blodminen og pattedyret, uden at de forskellige kontrapunktiske kompositioner behøver at have noget med hinanden at gøre. Eller de påvirker hinanden tilfældigt og perifert i kraft af hinandens *nærhed*, hvorved territoriale processer vedblivende står i et direkte forhold til de kaotiske kræfter, som konsistensplanet uddrages af. Det territoriale rum er altså karakteriseret ved lokale zoner, porøse og ad hoc monterede sammenhænge og en mangfoldighed af dimensioner som gennemskærer hinanden. Heraf behovet for porøse og fleksible rytmiske sammenføjningsprincipper.

I forlængelse af den fleksibilitet som karakteriserer det mange dimensionerede territoriale rum, er det desuden en vigtig forskel på kompositionsplanet (*HF*) og konsistensplanet (*TP*), at komponenterne bevarer deres heterogenitet i konsistensplanet. I modsætning til tanken om sammenføjningen af fag og rammer i det kompositionelle plans hus begrebsliggøres konsolideringen ikke via en samlende figur i *TP*. Dette skyldes formentlig, at konsistensplanet tænkes på tværs af strata- og territoriesystemet som et plan, hvor destratificerede og deterritorialiserede størrelser sameksisterer. "Det er endda muligt at konsistensen kun kan finde alle sine forudsætninger som helhed i et egentligt kosmisk plan hvor alle de ulige og heterogene størrelser har sat hinanden stævne."⁶² Konsistensplanet tænkes dermed både som ét plan og som en mangfoldighed, hvis dimensioner øges i takt med antallet af komponenter, som planet spænder over. I plateauet "1730 – INTENSBLIVELSE, DYREBLIVELSE, UOPFATTELIGBLIVELSE.." formuleres forholdet mellem mangfoldighed og konsistensplan bl.a. på følgende måde: "Konsistensplanet reducerer altså ikke antallet af mangfoldighedernes dimensioner til to, men skærer derimod igennem dem alle sammen og laver et tværsnit der får et hvilket som helst antal mangfoldigheder med et givet antal dimensioner til at sameksistere. Konsistensplanet er tværsnittet af alle de konkrete former."⁶³

Snarere end sammenføjnngen af fag, rammer og planer i det kompositionelle plans hus tænkes konsistensplanet i *TP* som et 'intensitetskontinua' bestående af meget forskellige komponenter og bevægelser. I konsistensplanet er der ikke forskel på niveauer. Der skelnes ikke mellem naturligt og kunstigt eller grader af udvikling. De heterogene størrelser, som planet konsoliderer, er alle lige reelle. DG skriver således om konsistensplanets i plateauet "10.000 F.KR. – MORALENS GEOLOGI", at "det gennemstrømmes af de mest forskelligartede ting og tegn", og om måden de forskellige størrelser sameksisterer i konsistensplanet, hedder det videre: "Et semiotisk fragment ligger side om side med en kemisk reaktion, en elektron støder ind i et sprog, et sort hul opfanger et genetisk budskab, en krystallisering skaber en passion, hvepsen og orkideen krydser et bogstav [...]"

Konsistensplanet ophæver enhver metafor; alt det der konstituerer, er Reelt. Det er elektroner i egen person, veritable sorte huller, virkelige celledele, autentiske sekvenser af tegn. De er blot løsrevet fra deres stratum, destratificerede, afkodede, deterritoriserede, og det er det der gør det muligt at de kan ligge side om side og gennemtrænge hinanden i konsistensplanet. En stum dans."⁶⁴

DGs måde at tænke konsistensplanet som en abstrakt virtuel horisont tværs igennem de størrelser planet spænder over er centralt for specialets problemstilling. Det er i forlængelse heraf, at tanken om den interaktive begivenhed betragtet som iværksættelsen af et tværgående plan er blevet til. Med *Untitled 5s* hybride karakter in mente, er det desuden bemærkelsesværdigt, at konsistensplanet består af meget forskelligartede størrelser, som holdes sammen uden at miste deres heterogenitet.

5. ANALYSE - BEVÆGELSE OG TVÆRGÅENDE PLAN

5.1 Filosofien og kunsten – på vej over i sanselighedens domæne

Et vitalt møde mellem DGs begivenhedsfilosofi og *Untitled 5* må nødvendigvis overskride en traditionel distinktion mellem teori og analyse, hvor teorien applikeres som instrument på et givet værk eller empirisk materiale. I stedet søges en serie gensidige udvekslinger og forskydninger i forholdet mellem filosofiens og kunstens plan. I forlængelse af introduktionen til *Untitled 5* i specialets indledning har værket løbende bidraget med en æstetisk understrøm, der gav gennemgangen af DGs filosofi en særlig toning. Man kan sige, at værket har påvirket formgivningen af den filosofiske tanke. Fastholder vi betragtningen af mødet mellem DGs filosofi og kunstinstallationen som en kompositions- eller formdannelsesproces, står vi midtvejs med en serie begrebslige linjer og vibrerende punkter, der kan betragtes som skitser til en 'begrebsarkitektur'. Vi forlænger nu disse linjer ind i kunstens og sanselighedens domæne, idet vi søger at give æstetisk krop og sanselig kraft til begrebet om kompositionens tværgående plan i mødet med kunstinstallationen *Untitled 5*.

5.2 *Untitled 5* på DAC – kuratorisk introduktion til værkets format

Af hensyn til specialets fokus har jeg valgt at forholde mig til installationen, som den blev sat op på DAC, uden løbende at inddrage kuratoriske overvejelser i analysen. Det synes dog rimeligt at påpege, at opsætningen af *Untitled 5* på DAC var lidt speciel.⁶⁵

Det fremgår af mailkorrespondancen (bilag 6) og de tre scenarier for opsætningen af værket indtegnet på plantegningen (bilag 5), at det var Utterbacks første prioritet at installere *Untitled 5* i udstillingsarealerne i stuen. Dette ønske skyldtes primært at en opsætning i stuen kunne holdes indenfor de mål og dimensioner, som Utterback anbefaler på sine vejledende illustrationer for opsætningen af installationsserien "External Measures Series" (bilag 4a-b), som *Untitled 5* er en del af. Da lokalerne i stuen var booket på forhånd, valgte vi at installere værket i miljøet omkring trappen. På de vejledende illustrationer anbefaler Utterback, at den væg eller flade hvorpå det digitalt genererede billede projiceres som minimum måler 12 fod (3,6 meter)⁶⁶ i højden. Lofthøjden på første sal af DAC er kun 2,93 meter, og for at få lidt luft omkring projektionen valgte vi derfor en alternativ installationsform, hvor det interaktive område blev placeret på første sal, mens skærmen blev hængt op i den åbne trappeskakt. Den alternative installationsform betød, at anbefalede mål og dimensioner på Utterbacks illustrationer blev overskredet samtidig med at nye linjer - primært forbundet med tilgangen via trappen og skærmens position frit hængende i trappeskakten – blev tilføjet i den samlede oplevelse af installationen.

På Utterbacks vejledende illustrationer er installationen skitseret i et format, der giver associationer til en rumlig boks. Den kubiske fornemmelse skyldes bl.a. brugen af rette vinkler og gentagelsen af mål og dimensioner på de grafiske illustrationer. Regelmæssigheden er især organiseret omkring et forhold mellem det interaktive gulvareal og skærmen, idet Utterback flere steder har anført, at dimensionerne på de to flader skal matche hinanden. Gentagelsen af dimensioner kombineret med de to fladers anbefalede position (det interaktive gulvområde trækkes minimum 4 fod (1,2 meter) tilbage fra skærmen, samtidig med at skærmen løftes ca. 2,5 fod (0,75 meter) fra gulvet) gør, at gulvet og skærmen næsten kan spejles i hinanden omkring en 45 graders akse. Betragter vi tallene på illustrationerne nærmere, er stort set alle mål dog angivet som minimum, hvilket i praksis giver vide rammer for forskellige opsætninger.

I opsætningen af *Untitled 5* på DAC måler skærmen ca. 2,5 meter i højden og 3,05 meter i bredden, mens dimensionerne på det interaktive gulvområde er ca. 3,5 meter i højden og 4,0 meter i bredden.⁶⁷ Utterbacks anbefalinger om at dimensionerne på gulvet og skærmen skal matche hinanden er altså brudt i den konkrete installation. Det er der flere årsager til. Utterback havde produceret skærmen til en tidligere udstilling, og målene var dermed givet på forhånd. Af æstetiske årsager og af hensyn til folk på trappen placerede vi skærmen midt over trappens repos. Under installationen af værket besluttede vi samtidig at trække det interaktive område en meter tilbage fra trappesatsen. Afstanden mellem skærmen og den forreste del af det interaktive

område blev dermed ca. 5,5 meter, hvilket er betydeligt længere end mere traditionelle opsætninger af værket med samme skærmstørrelse. Som en konsekvens af afstanden til skærmen valgte Utterback at øge dimensionerne på det interaktive gulvområde. Dette gav de interagerende mere rum til udfoldelse, og gjorde at installationen samlet fik mere volumen. Forholdet mellem installationen og det arkitektoniske miljø på DAC blev dermed afbalanceret, hvilket viste sig at være en forudsætning for, at de iværksættende overgange kunne foregå flydende i forbindelse med interaktionen.

Sammenligner vi Utterbacks vejledende illustrationer med plantegningen over DAC - idet vi har i mente, at det interaktive område blev trukket yderligere en meter tilbage under opsætningen - fremstår *Untitled 5* lidt fragmenteret i den aktuelle installation i forhold til mere traditionelle opsætninger på gallerier og museer, hvor udstillingsrummene ofte bekræfter det kubiske indtryk, som fremgår af illustrationerne. Den øgede fragmentering er dog ikke ensbetydende med en demontering af værket. Tværtimod. Idet *Untitled 5* fremstår mere fragmenteret i installationen på DAC end traditionelle opsætninger bliver den åbenhed som karakteriserer værket - uafhængigt af den enkelte opsætning - eksponeret. Eksponeringen af værkets åbenhed gør, at det bliver tydeligt, hvordan værket spiller sammen med det omgivende miljø, og dermed også hvordan værket *træder frem*. Med den øgede fragmentering følger altså en tilsvarende øget synliggørelse af de overgange, sammenføjninger og iværksættende bevægelser, som tegner værkets plan. Her tænker jeg både på samspillet mellem værk og arkitektur og på det iværksættende møde mellem de interagerende og installationen i den åbne form, som er defineret på forhånd af Utterback. Da specialets skitse til et tværgående kompositionelt plan netop søger at tænke planets *tilblivelse*, betyder den øgede eksponering af værkets åbenhed, at installationen på DAC er velegnet som stofligt problemkompleks for begrebsarbejdets forskydende bevægelser.

5.3 *Untitled 5* – et komponeret og dog åbent felt

5.3.1 Skærmen – æstetisk flade og kræfters tilsynekomst

Vi befinder os på Dansk Arkitektur Center i november 2007. DAC har til huse i Gammel Dok Pakhus på Christianshavn, der er bygget i 1882 med H. C. Scharling som arkitekt. Centralt i bygningen er en stor åben trappe, som forbinder udstillingsarealerne i stuen og på første sal. Midt over trappens repos, øverst i den store trappeskakt hænger en skærm, hvorpå der projiceres et levende billede bestående af linjer, netværk, prikker og farvede spor. De forskellige lag i billedet er forbundne og forandrer sig på en organisk måde, som var de abstraktioner over et landskab, et vejrsystem eller mineralske processer. Et rødt banner ved trappen formidler, at DAC er vært for *ARCHITRONIC // PEOPLE ENTER SPACE – festival for digital kunst og kultur*. Vi tager en festivalfolder ved skranken i stueplanet og går op ad trappen for at se nærmere på den interaktive kunstudstilling på første sal.

Projektionen på skærmen i den åbne trappeskakt fangede vores opmærksomhed med det samme, da vi trådte ind på DAC, og oplevelsen udbygges idet vi bevæger os op ad trappen. Der er en række forhold ved skærmen og projektionen, der er bemærkelsesværdige. Først og fremmest placeringen og samspillet med det arkitektoniske rum. Det åbne trappemiljø, hvor skærmen er ophængt, er æstetisk markant og i flere henseender afgørende for den rumlige erfaring af bygningen. Det er ikke kun fysisk, at trappen befinder sig i midten af det gamle pakhus. Trappeskakten udgør også en vital arkitektonisk zone, der iværksætter mødet mellem to af bygningens horisontale planer, stuen og første sal, og vertikale linjer, væggene, trappen og bygningens fritstående bærende konstruktioner i træ. Og trappen bidrager selv med linjer til rummet. Først og fremmest to diagonale linjer forbundet med henholdsvis den nedre del af trappen mellem stuen og reposen og den øvre del af trappen mellem reposen og første sal. Trappen bliver desuden brugt hyppigt og binder bygningen sammen funktionelt.

Alene i kraft af placeringen orienterer vi os naturligt mod skærmen og det projicerede billede. Frit hængende under loftet over trappens repos er skærmen placeret i midten af det, der i forvejen kan betragtes som en zone, hvor arkitektoniske linjer, blikke og fysiske bevægelser gennemskærer hinanden. Man kan sige, at skærmen udgør en slags arkitektonisk prisme i den konkrete ophængning, idet rummets linjer brydes i skærmen og derved fremtræder sanseligt. Prismeeffekten forstærkes af taktile oplevelser af farveintensitet i mødet mellem det kraftige lys fra projektoren og skærmens overflade. Hertil kommer at billedets figurative dynamik også virker prismatisk i den konkrete kontekst, idet det projicerede billede ligesom det arkitektoniske rum udgør en komposition af relaterede linjer og bevægelser. Det prismatiske samspil mellem den arkitektoniske zone, skærmens position og det projicerede billede samler og synliggør altså forskellige typer af kræfter, der 'lader' skærmen med æstetisk intensitet. Inden vi når selve kunststillingen på første sal, er vi således indstillet på at betragte skærmen og det projicerede billede som værkets primære 'effektflade', hvor æstetiske kræfter fremstår sanseligt. Et visuelt overblik over trappesektoren, rummets arkitektoniske linjer og samspillet mellem DACs arkitektur og installationen *Untitled 5* fremgår af bilagene: Bilag 3a-e (billeder af trappen og udstillingsområdet på DAC), bilag 5 (plantegning over DAC med 3 scenarier for opsætning af *Untitled 5*) og bilag 2a-h (billeder af installationen *Untitled 5* på DAC).

På vej op ad trappen bliver vi opmærksom på en anden æstetisk effekt i relation til skærmen - eller måske rettere en rumlig tilstand - som i dette tilfælde er forbundet direkte med kroppens position og fysiske bevægelse. Betragtet fra stuen fremstod skærmen som en lukket flade, en slags frit hængende skillevæg, der indstifter en grænse for blikket midt i trappeskaktens åbne rum. Billedets plan virkede tilsvarende fast, som var det spraymaling eller videoprojektion på en mur. Idet vi når reposen midt på trappen har vi mulighed for at betragte en række detaljer ved skærmen, der hænger ca. en meter over hovedet på os. Skærmen består af et gennemsigtigt stykke stof fæstnet til loftet med wire og udspændt af plasticrør, som er stukket igennem to kanaler

henholdsvis foroven og forneden i stoffet. På nært hold opleves skærmen let, porøs og transparent og samtidig er vi så tæt på billedet, at det opløser sig i en mangfoldighed af detaljer i spillet mellem skærmens stof og det farvede lys fra projektoren. Vi træder lidt tilbage. Der er også en mellemzone, der opleves i en afstand på ca. to til fire meter fra skærmen, det vil sige i det interval, hvor vi enten bevæger os op mod skærmen fra den nederste del af trappen eller bevæger os ned mod skærmen ad den øvre del af trappen fra første sal. Denne mellemzone udgør en overgang mellem transparent stoflighed og taktile detaljer erfaret på nært hold og den uigennemtrængelige skærm kombineret med et fast billedplan, som opleves fra stuen og første sal. På mellemdistancen begynder detaljerne at opløse sig, og den taktile erfaring af lysets brydning i stoffets overflade - endnu inden et fast billede samler sig - producerer en atmosfærisk *effekt*. Her er tale om en intensiv rumlig tilstand, hvor samspejlet mellem stofligt bundne lysbrydninger og synæstetiske processer hos betragteren dematerialiserer skærmens flade og skaber en æstetisk erfaring af dis eller tåge, der "føles som, snarere end ligner, atmosfære".⁶⁸

Mange filosoffer og æstetikteoretikere har talt om det produktive mellemrum. Den konkrete analyse af skærmen og den atmosfæriske erfaring på mellemdistancen er inspireret af den amerikanske kunsthistoriker Rosalind Krauss' artikel "Griddet, / Skyen /, og Detaljen", hvor Krauss - med reference til Alois Riegls *Spätrömerisches Kunstindustri*⁶⁹ - fremhæver tre afstande til billedfladen, som afgørende for oplevelsen af Agnes Martins minimalistiske malerier fra 1960'erne. I artiklen er Krauss' ærinde bl.a. at objektivere selve den subjektive erfaringsmodus og tænke denne som en integreret dimension af et autonomt kunstværk. / Skyen /, eller den atmosfæriske virkning mellem griddet og detaljen, er i den henseende erfaringen af stofligt bundne kræfter, der både sammenholder og åbner et *værksystem*. Et værksystem som den sansende krop produktivt er med til at iværksætte i kraft af sin engagerede tilstedeværelse og fysiske bevægelse i feltet foran lærredet. Krauss arbejder selv fra en lidt sammensat teoretisk position, da hun er elev af den formalistiske kunstteoretiker Clement Greenberg, men har brugt det meste af sit virke på at videreudvikle og til dels bryde med formalismen under indflydelse af både strukturalisme, fænomenologi og poststrukturalisme.⁷⁰ De forskellige teoretiske lag mærkes alle i artiklen "Griddet, / Skyen /, og Detaljen", men ikke mindst i kraft af artiklens fænomenologiske dimension kan Krauss hjælpe os med at bryde den 'forsegling', som i nogen grad karakteriserer DGs begreb om kunstens kompositionsplan, der tænkes som et selvstændigt og uafhængigt monument, der bevarer ikke-personlige kræfter. Vi vender tilbage til forholdet mellem DGs immanensfilosofi og fænomenologiske problematikker i de følgende afsnit, idet vi inddrager de interagerendes kropslige tilstedeværelse, fysiske bevægelse og sanselige erfaringer i det analytiske og teoretiske arbejde med begrebet om kompositionens tværgående plan.

De to typer af æstetiske oplevelser - skærmprojektioner betragtet som prisme, hvor rumlige linjer brydes, og de skiftende perceptiver erfaringer forbundet med kroppens afstand og bevægelse frem mod skærmen – slår tonen an i mødet med *Untitled 5*, mens vi endnu *tilnærmer* os installationen via trappen. 'Prismen' og 'skysten' er begge kompositionelle effekter, der kan sammenlignes med de

blokke af æstetiske kræfter, percept og affekt, som DG forbinder med kunstens kompositionsplan. De fremstår sanseligt under bestemte betingelser, som resultat af et præcist samspil mellem faktorer der føjes sammen, vibrerer sammen, og producerer et kraftoverskud. 'Prismeeffekten' og 'skyeffekten' har desuden det tilfælles, at de begge har en atmosfærisk eller klimatisk karakter, der får en til at tænke på naturfænomener, som f.eks. de reflekser, skiftende farvenuancer og grader af transparens der opstår, når solens stråler brydes i forskellige materialer. På dette punkt indskriver Camille Utterback sig i en tradition af samtidige medie- og installationskunstnere som James Turrell, Bill Viola ikke mindst Olafur Eliasson, der alle arbejder æstetisk og højteknologisk med naturvidenskabelige fænomener og kræfter.⁷¹

De klimatiske æstetiske erfaringer, som karakteriserer den prismatiske effekt og skyen, kan tænkes som sanselige tilsynekomster af det, DG betegnes som haecceiteter: "Haecceitet, tåge, skarpt lys. En haecceitet har hverken begyndelse eller slutning, hverken oprindelse eller bestemmelsessted; den er altid i midten. Den består ikke af punkter, kun af linjer. Den er rhizom."⁷² DG forbinder ofte begrebet haecceitet med fænomener, begivenheder eller såkaldte 'individualiteter' som intet mangler, men som er anderledes end dem, der karakteriserer en person, et subjekt, en ting eller en substans. F.eks. en årstid, en vinter, en sommer, en time, en sværm af insekter eller et bestemt vejrfænomen. I de analytiske afsnit vil vi løbende erfare, at *Untitled 5* er karakteriseret ved en foranderlig dynamik, der gør det oplagt at tænke værket som en haecceitet, eller måske rettere et 'æstetisk klima'. Og, det er i høj grad den flygtige æstetiske begivenhedskarakter, hvor værkeffekten kan sammenlignes med naturvidenskabelige fænomener, der er anledning til at *Untitled 5* tænkes i en position imellem DGs to planbegreber; kunstens kompositionsplan (*HF*) og begivenhedens konsistensplan (*TP*).

Betragtet som haecceiteter udgør prismeeffekten og skyeffekten kraftlinjer *imellem og på tværs af* en serie niveauer, der vibrerer sammen. Prismen og skyen er således karakteriseret ved at være ekspressive æstetiske begivenheder, der ikke kan fastholdes i tid og rum, men som derimod udgør sanselige tilsynekomster af værkets *bevægelser og overgange*. I forlængelse af ovenstående analyser synes prismet og skyen i særdeleshed at eksponere to æstetiske overgange: Henholdsvis overgangen mellem DACs arkitektoniske miljø og *Untitled 5s* æstetiske plan og iværksættelsesprocessen forbundet med mødet mellem de interagerende og installationen i den åbne form, som er defineret på forhånd af kunstneren Camille Utterback. Vi har i flere henseender gennemgået, hvorledes overgange og uskelnelighedszoner er afgørende for den måde DG tænker tilblivelsesprocesser, herunder de konsolideringsprocesser som karakteriserer den filosofiske tankes immanensplan, kunstens kompositionsplan og begivenhedens konsistensplan. De overgange og uskelnelighedszoner som konstituerer *Untitled 5s* æstetiske plan – i særdeleshed forholdet mellem arkitektur og værk *og* værk og interagerende - vil derfor spille en central rolle i såvel de æstetiske analyser som i begrebsarbejdet. I det følgende afsnit vil værkets overgange i første omgang blive undersøgt som et spørgsmål om territorialisering og grænsedragning i forbindelse med indtræden i det interaktive område på første sal.

5.3.2 Fire tapestykker og en teaterlampe – rum for tilblivelse

Idet vi kommer op ad trappen, træder vi næsten uundgåeligt ind i værket *Untitled 5*. En meter fra trappesatsen er et rektangulært område på ca. tre en halv gange fire meter markeret med fire hvide tapestykker. En loftmonteret teaterlampe kaster desuden et kraftigt lys på det markerede gulvareal. Svarende til de blade fuglen *Scenopoïetes* hver morgen plukker, lader falde til jorden og vender med den lyse side opad, så de danner kontrast til skovbunden, udgør tapestykkerne og teaterlyset territoriale mærker, som indikerer en distinktion mellem det arkitektoniske miljø på DAC og installationen *Untitled 5*. Det markerede gulvareal territorialiseres, og i kraft af territorialiseringen får det en særlig funktion i forhold til *Untitled 5*. Området bliver til en horisontal flade – en slags scene - hvor interagerende kan stå, gå, danse eller på anden måde udfolde sig fysisk.

Vi kan allerede nu fastslå, at *Untitled 5* ikke er et velafgrænset autonomt kunstværk, men i højere grad må tænkes som et åbent æstetisk scenarie, hvor komponenter i et miljø er med til at skabe installationens rum. *Untitled 5* har i den henseende en del til fælles med den 'konsoliderede størrelse', som fuglen *Scenopoïetes* iværksætter. Vi har tidligere gennemgået hvorledes det territoriale rum må tænkes mangedimensioneret, idet de territoriale komponenter indgår i flere konsistente planer samtidig. Betragter vi trægulvet på DAC som en territorial komponent, gælder noget lignende her, idet gulvet opleves og bruges forskelligt afhængigt af, om det tænkes som en del af DACs arkitektur eller som æstetisk komponent i forhold til værket *Untitled 5*. Gulvets åbne og flerfunktionelle status kan kun opretholdes, fordi den rumlige grænse, som tapestykkerne og lyset fra teaterlampen indstifter på en gang er transparent og porøs og samtidig tydelig og virkningsfuld for de interagerende.

Åbenheden og porøsiteten omkring den enkelte komponent - i dette tilfælde det interaktive gulvområde - har indflydelse på interaktionsformen og dermed på selve iværksættelsesprocessen. Området omkring trappen er en multifunktionel zone, og gulvarealet krydses jævnligt af mennesker, som ikke bruger megen opmærksomhed på *Untitled 5*. Måske hører de til i huset og har undersøgt installationen tidligere, eller de har et andet ærinde og noterer perifert, at deres bevægelse påvirker et værk installeret omkring trappen. Der er dog også en del mennesker, som tager sig tid til at interagere med værkerne på første sal, og for disse mennesker gør tapestykkerne på gulvet og teaterlyset en forskel. Iagttaget man de interagerende over en periode, vil man ofte se, at de tidligt i interaktionsforløbet træder ind og ud af det markerede område et par gange i træk. Det er, som om de nysgerrigt udforsker den porøse grænse i et forsøg på at afdække præmisserne for interaktionen. Hvor begynder installationens rum, og hvilken forskel gør det, om jeg befinder mig indenfor eller udenfor for værkets grænse? Men hvorfor er installationens grænse så vigtig for interaktionen og den æstetiske iværksættelsesproces?

I plateauet "1837 – OM OMKVÆDET" tænker DG en mangfoldighed af forskellige iværksættelsesprocesser igennem en undersøgelse af territorialisering. Mange af de 'kompositioner', som DG inddrager, er mobile, ad hoc monterede eller på anden måde løst tegnede rum, der fungerer som ekspressive zoner med evnen til at huse en bestemt adfærd, handling eller tilblivelsesproces. Scenopoïetes' maskinelle udsagn er i den henseende ingen undtagelse. Plateauet åbnes med to scener. En pige grebet af frygt nynner, idet hun går igennem mørket. Pigen søger tryghed og orientering i sin sang, der fungerer som "en skitse til et stabilt og roligt centrum, stabiliserende og beroligende midt i kaos."⁷³ Den anden scene er en husmoder, der hører radio, mens hun forbereder mad til familien. I dette tilfælde skaber lyden fra radioen en "lydmur", der hjælper husmoderen med "at opstille de antikaotiske kræfter i sit arbejde".⁷⁴ I alle tre scenarier - pigen der nynner i mørket, husmoderen der hører radio og 'Scenopoïetes' maskinelle udsagn' - territorialiseres et rum gennem anvendelsen af ekspressive virkemidler. Dette får DG til at konkludere nogle sider længere fremme at: "Det ekspressive går forud for det possessive, de ekspressive kvaliteter eller udtryksmaterierne er nødvendigvis appropriative og udgør en 'haven' der er dybere end 'væren'."⁷⁵ Hermed mener DG ikke, at de ekspressive kvaliteter tilhører et subjekt, som var de accidentelle egenskaber ved en substans i Aristoteles' forstand.⁷⁶ Den ekspressive appropriering af et territorium går derimod forud for en mulig subjektiveringsproces, det vil sige tilblivelsen af subjektet. Kunst tænkes altså som ekspressiv territorial kraft, og udgør som sådan en vital forudsætning for selve livets opretholdelse og fortsatte udvikling. Og, i den rå territoriale form består kunsten først og fremmest i indstiftelsen en grænse. "Kunstneren: det første menneske der trækker en grænse eller laver en afmærkning..."⁷⁷

Det er grænsedragningen som en måde at skabe rum for *tilstede-væren* og *tilblivelse*, der gør tapestykkerne, teaterlyset og den ekspressive kraft, som afmærkningerne iværksætter, så afgørende. Med 'scenen' indstiftes et territorialiseret rum, hvor de interagerende kan udfolde sig, blive til, i samspil med andre vitale virkekræfter. Når de interagerende krydser den porøse grænse et par gange, inden de overgiver sig til interaktionen med *Untitled 5*, er det formentlig for at undersøge den territoriale forskel mellem det arkitektoniske miljø på DAC og installationens rum. Hvor megen ekspressiv styrke besidder denne grænse? Hvilke livsformer kan installationen give rum til? Hvilke tilblivelser kan den huse? Nysgerrighed, forundring og et grundlæggende behov for at undersøge fundamentale spørgsmål af denne type gør det spændende at opleve og tænke med åbne æstetiske scenarier som *Untitled 5*.

5.3.3 Rammesættende strukturer i et åbent værkfelt

De interagerende træder ikke ind i et tomt eller neutralt rum, når de krydser den grænse, som er markeret med tapestykker og teaterlys. Installationen er derimod gennemskåret af linjer, akser, planer og andre forprogrammerede kompositionelle niveauer, der gør *Untitled 5* til et æstetisk ladet værkfelt. Nogle af de strukturer som konstituerer *Untitled 5* kan erfares uafhængigt af

interaktionen, mens andre netop er karakteriseret ved, at de må udforskes og iværksættes interaktivt. I dette afsnit vil jeg opridsse en række af de strukturer, der skaber værkets interface, og som dermed virker rammesættende for den interaktive iværksættelsesproces.

Vi har afdækket to æstetiske flader: Det interaktive område over trappen på første sal, der udgør et vertikalt gulvplan, en scene, hvor interagerende kan udfolde sig fysisk, og skærmen ophængt i trappeskakten der opleves som værkets primære effektflade, hvor æstetiske kræfter fremstår sanseligt. Med reference til den arkitektoniske linje (Cache) i DGs begreb om kunstens kompositionsplan kan det markerede gulvområde og skærmen betragtes som æstetiske fag eller rammer. På samme måde som den ydre ramme om maleriet, lærredet og projektorens rammesætning af det filmiske format og det arkitektoniske fags rammesætning af bygningsværket, fungerer det markerede gulvområde og skærmen som en overordnet rammesætning af *Untitled 5*.

Det interaktive gulvområde og skærmen i trappeskakten er hver især forbundet med en 'vertikal aflæsningsakse' og en 'horisontal projektionsakse'. Ved siden af den loftmonterede teaterlampe er et kamera, der ligesom teaterlampen er placeret midt over værkets scene. Kameraet er monteret, så linsen vender direkte mod gulvfladen. Det er forholdet mellem kameraet og det interaktive gulvareal, der udgør den vertikale aflæsningsakse. Da kameraet aflæser bevægelser indenfor hele det markerede gulvområde, har den vertikale aflæsningsakse i praksis form som en pyramide med toppunkt i kameraets linse. Den vertikale aflæsningsakse er i flere henseender koblet til en horisontal projektionsakse. I opsætningen af *Untitled 5* på DAC er projektoren monteret i loftet umiddelbart over trappesatsen, det vil sige ca. en meter foran det interaktive område, hvorfra det digitalt genererede billede projiceres frem på skærmen i trappeskakten. Den horisontale projektionsakse har ligesom den vertikale aflæsningsakse form som en pyramide - om end lidt forskudt - denne gang med toppunkt i projektorens linse. De to pyramidefigurer som karakteriserer henholdsvis aflæsningsaksen og projektionsaksen er indtegnet med stiplede linjer på Utterbacks vejledende illustrationer (bilag 4a og 4b) og med røde streger på plantegningen (bilag 5).

Det er forholdet mellem de to flader, det markerede gulvareal og skærmen, og de tilhørende akser, aflæsningsaksen og projektionsaksen, der udspænder installationens rum strukturelt, ligesom det også er forholdet mellem disse flader og akser, der udgør værkets interface. Den tekniske term 'interface' bruges forskelligt afhængigt af det enkelte værks karakter, og den diskurs værket indgår i. Generelt betegner interfacet den grænseflade, som rammesætter møder og udvekslinger mellem domæner, heraf termene human-computer interaction (HCI) og human-computer interface.⁷⁸ Fokus i dette speciale er ikke en teknisk instrumentel analyse eller en brugerorienteret designdiskussion men derimod en kompositionel undersøgelse af linjer på tværs af domæner, komponenter og bevægekræfter. *Untitled 5s* interface betragtes derfor heller ikke først og fremmest som en funktionel grænseflade, men snarere som værkstrukturer der både *iværksættes* og virker *iværksættende* i forbindelse med interaktionen.

De værkstrukturer der udgør *Untitled 5s* interface rammesætter installationen på en måde, som påvirker og styrer interaktionen i en række henseender. Forholdet mellem det interaktive gulvområde og skærmprojektion kombineret med *Untitled 5s* responsive format gør, at de interagerende typisk har blikket rettet mod skærmen, mens de bevæger sig i det interaktive område. Installationens design motiverer altså til en relativt 'frontal' interaktionsform, hvilket også kommer til udtryk i Utterbacks ønske om, at skærmen placeres i en passende højde og afstand i forhold til det markerede gulvområde, med det formål at projektionen kan betragtes komfortabelt i forbindelse med interaktionen.

Den frontalt orienterede interaktionsform støttes desuden af aflæsningsaksen og projektionsaksen, som regulerer interaktionen yderligere. Placeringen af teaterlampen og kameraet over midten af det interaktive område motiverer de interagerende til at søge en relativt central placering i feltet. En motivation der forstærkes af projektoren, der ligeledes er placeret i loftet centralt foran lærredet. Hertil kommer at samspillet mellem aflæsningsaksens vertikale linjer og projektionsaksen horisontale linjer påvirker de fleste til at interagere fra en stående position. Oprejst stående midt i det interaktive område med ansigtet vendt imod skærmen i trappeskakten gennemskærer aflæsningsaksen de interagerende vertikalt fra top til tå, samtidig med at der næsten er sammenfald mellem projektionsaksen og de interagerendes blikke. Det tilnærmelsesvis sammenfald mellem projektionsaksen og de interagerendes syn vil især gælde for høje mennesker, idet projektorlinsen er placeret umiddelbart foran det interaktive område i ca. to en halv meters højde, mens skærmen har et centrum på ca. halvanden meter over gulvområdet på første sal. Hvis vi - i den konkrete kontekst hvor vi undersøger forholdet mellem værkstrukturer, bliklinjer og interaktion – kort runder de begærstrukturer, som afdækkes i en klassisk lacaniansk blikanalyse, vil særligt det sidstnævnte forhold virke attraktivt, eller måske ligefrem skopisk tilfredsstillende, for de interagerende i kraft af en øget mulighed for identifikation med projektorens linse.⁷⁹

Samlet kan man sige, at *Untitled 5* har karakter af et åbent og porøst æstetisk scenarie, hvor de interagerende, og andre besøgende på DAC, kan bevæge sig frit i og omkring installationens rum. Samtidig betyder kombinationen af ekspressive territoriale afmærkninger, angivelser af æstetiske flader og den måde installationen gennemskæres af forskellige linjer - primært organiseret omkring aflæsningsaksen og projektionsaksen – at *Untitled 5* må tænkes som et værkfelt præget af strukturer, der påvirker og regulerer såvel de interagerendes fysiske bevægelser som perceptiv og affektive erfaringer i forbindelse med interaktionen.

Runder vi afsluttende interfacet som et spørgsmål om rammesætning af møder og udvekslinger imellem og på tværs af domæner – det generative digitale system og de interagerende - kan vi konkludere, at de værkstrukturer, der er komponeret af Utterback, giver rum til den interaktive iværksættelsesproces, som i en række henseender også struktureres af interfacet. Der er altså en

del kompositionelle kræfter bundet i installationen i den form, der kan betragtes uafhængigt af interaktionen. I den henseende er det rimeligt at sammenligne *Untitled 5* med DGs måde at tænke kunstens kompositionsplan som et selvstændigt og uafhængigt værk. De flader og akser der udspænder installationens rum kan til en vis grad tænkes på niveau med bygningsværkets fag, rammer og planer. Men samtidig forbliver installationen grundlæggende åben og fragmenteret, når den betragtes isoleret. Snarere end et æstetisk mættet værk med evnen til at stå ved egen kraft, synes der at være tale om et forprogrammeret æstetisk felt, hvor nogle strukturer og sammenhænge kan betragtes uafhængigt af interaktionen, mens andre sammenhænge først iværksættes interaktivt. Sat lidt på spidsen kan man sige, at den kompositionelle rammesætning af *Untitled 5* er delt imellem kunstneren Camille Utterback og de interagerende. Også i den henseende er det derfor meningsfuldt, at tænke *Untitled 5* med udgangspunkt i et begreb som kompositionens tværgående plan. I de følgende analytiske afsnit ser vi nærmere på den del af den kompositionelle rammesætning, der er forbundet med de interagerendes bevægelse i det åbne værkfelt.

5.3.4 Iværksættelse oplevet og tænkt gennem midten

Vi har tilnærmet os *Untitled 5* i form af fysisk bevægelse op ad trappen, og fra rummet på første sal har vi set, hvorledes installationen i kraft af enkle ekspressive virkemidler territorialiserer et rum, hvor tilblivelser kan *finde sted*, her i betydningen sættes i værk. Vi træder nu ind i det markerede område for at opleve værkets felt 'indefra'.

Vi overvældes, da en serie af niveauer på én gang relateres og blive til sammen i forbindelse med den interaktive iværksættelsesproces. Der viser sig med det samme en serie sammenhænge mellem det markerede gulvområde og skærmen ophængt i trappeskakten. Vores indtræden i det markerede område og det direkte ovenlys gør, at der kastes en markant slagskygge på gulvet. Kameraet i loftet ved siden af teaterlampen er indstillet til at aflæse kontraster mellem lys og mørke og sender i kraft af denne indstilling informationer om vores ophold, position og bevægelse til en computer. Data om aktivitet i rummet udgør input til et avanceret softwareprogram Camille Utterback selv har kodet. Der genereres løbende et levende billede, som projiceres på skærmen i trappeskakten. Billedet responderer realtime på fysiske tilstedeværelse og bevægelse indenfor det markerede gulvområde.

Det levende billede projiceres på skærmen allerede inden vi træder ind i værkfeltet, og det fortsætter med at udvikle sig, efter vi forlader det interaktive område. Værkets iværksættelse er således altid allerede i gang og opleves in medias res. Vi er ikke de første, der interagerer med *Untitled 5*. Billedet har en form for visuel hukommelse, og iværksættelsen af billedet er tilsyneladende en 'kollektiv' proces. Billedet er komponeret af overlejlrede lag, og de æstetiske niveauer synes relateret i en slags kinetisk komposition. En række spørgsmål til den generative digitale proces rejser sig og giver næring til den fortsatte interaktive undersøgelse af værket.

Hvordan er fysisk tilstedeværelse i det markerede område forbundet med den generative digitale proces? Hvad er de kompositionelle regler for billedets tilblivelse?

Untitled 5 lader sig ikke anskue af et distanceret blik. Først idet vi overgiver os til kroppens intuitive bevægelser, udfoldes værkets plan, som flygtige tværgående linjer. Den realtimestederede respons på fysisk tilstedeværelse og bevægelse giver en taktil fornemmelse af, at vi berører billedet samtidig med at billedet berører os. Det er som et kærtegn. I én og samme bevægelse opløses vi som subjekter og indføres som stof og kraft på værkets niveau: Kroppe medieres, relateres og bliver til linjer, netværk, prikker og spor. Gulvet og skærmen overlejres og bliver til ét felt. Tilblivelsen af et tværgående konsistens plan af deterritoriserede komponenter og bevægelser. Trappeskakten, skærmen, prismet og skyen, fire hvide stykker tape, kamera og projektor, lys og skygger, linjer, netværk, prikker, spor, hardware og software, kroppe og nomadiske bevægelsesmønstre, generative processer, projektion, et træk af lilla, en grøn blok. Det giver ingen mening. Det hele bevæger sig.

Det er svært at skrive om interaktionen og værkets iværksættelse, fordi der er tale om en tilblivelsesproces, der har karakter af et kraftmomentum. Det er som en flod eller en lille tornado, der river alting med sig. Værkets plan bliver til som et (w)hole.⁸⁰ En åbning og samtidig tilblivelse af helhed. Der er ingen indgang eller udgang, begyndelse eller afslutning, der forankrer iværksættelsesprocessen i tid og rum. Det er en intensiv tilstand, en zone af mangfoldige overgange. Interaktionen og værkets iværksættelse må nødvendigvis opleves og tænkes gennem *midten*. Og som DG skriver i det indledende plateau til *TP*: "Midten er slet ikke en middelværdi, et gennemsnit; den er tværtimod det sted hvor tingene får fart på. *Mellem* tingene betegner ikke en lokalisierbar relation som går fra ét punkt til et andet og tilbage igen, men en retning som er perpendicular, vinkelret, en tværgående bevægelse som river både det ene og det andet punkt med sig, en bæk uden begyndelse og slutning som undergraver sine bredder og får fart på ude i midten."⁸¹

5.3.5 Bevægelseskraft – iværksættelsen af en abstrakt dimension af kroppen

Idet vi trådte ind i det markerede område erfarede vi, at den interaktive iværksættelsesproces ikke er karakteriseret ved hverken rationelt overblik eller et fremadskridende udviklingsforløb, men derimod opleves in medias res gennem midten. *Untitled 5* synes således at 'begynde' med konsistensplanet, der bogstavelig talt går i kødet på os. Før vi når at blive bevidste om, hvad det er der sker, er vi blevet en del af værket. Kroppens bevægelser føjes sammen med værkets bevægelser i et tværgående virtuelt plan, og vi begynder intuitivt at bevæge os. Eller rettere, planet bevæger os.

Vi bevæger os først forsigtigt rundt i feltet, så lidt hurtigere. Vi drejer rundt om os selv, svinger med armene, rækker hænderne frem foran os. Vi prøver også at stå helt stille. Vi bevæger os i

samspil med andre interagerende, og vi afprøver forskellige bevægelsesscenarier, hastigheder og rytmer. Det er som om kroppens bevægelser opstår spontant i samspil med den realtids genererede skærmprojektion. Ekspressive bevægelsesmønstre bliver til *mellem* kroppen og den generative digitale proces. At indtræde i det interaktive område er i den henseende ligesom at springe i havet. Kroppen forbindes med vandets kræfter og strømninger, og man begynder intuitivt at svømme. *Untitled 5* gør os til svømmere. Ikke fordi vi tænker på svømning, eller fordi den måde vi bevæger os ligner svømmebevægelser, men fordi det første der sker er, at vi overgiver os til samspillet med bevægelserne i værkmiljøet. Vi bevæger os spontant, afsøgende og i skiftende bevægelsessekvenser sammen med det levende billede på skærmen. DG ville sige, at vi ligesom folk der lever på isen, i ørkenen og på havet bevæger os nomadisk i et glat rum uden faste holdepunkter: "Punkterne er underordnet banen. Hos nomaderne var det stadig vektoren 'beklædning-telt-udenfor'. Det er bostedets underordning i forhold til forløbet, det er det indenfor der tilpasses det udenfor: teltet, igloen, båden."⁸²

Den interaktive iværksættelsesproces synes således at være karakteriseret ved fortabelse i værkfeltet. Jeget forsvinder og værket bliver til, idet de interagerende bliver til ekspresiv bevægelseskraft. Vi erindrer i den henseende, hvorledes det kunstneriske arbejde med at skabe æstetiske kompositioner først og fremmest består i at artikulere sanselige blokke af kraft immanent i det æstetiske materiale. Percept og affekt er æstetisk iværksættelse og sanselig erfaring af menneskets ikke-menneskelige tilblivelser: "Alt er syn, tilblivelse. Man bliver til univers. Tilblivelser i form af en bliven-dyr, -plante, -molekylær, en bliven nul."⁸³ Tager vi mødet mellem *Untitled 5* og DGs filosofi alvorligt, må forholdet mellem de interagerendes fysiske tilstedeværelse i det interaktive område og tilblivelsen af ekspressive kropslige bevægelser forstås på niveau med værkets kompositionelle overgange mellem æstetisk stof og virtuel kraft. Integreret i den æstetiske komposition udgør kroppens bevægelser flugtlinjer, der gennemstrømmer de interagerende og dermed får kompositionen som helhed til at vibrere ekspresivt i et forhold mellem kroppen og værkmiljøet. Ligesom 'den konsoliderede størrelse', der tænkes som et rytmisk vibrerende plan tværs gennem Scenopoïtes og de øvrige territoriale komponenter: De interagerendes maskinelle udsagn eller udsigelsesmaskine...

Tanken om kropslig bevægelse som en abstrakt ikke-menneskelig kraft, der bevæger os, kan virke fremmed, da vi kulturelt og sprogligt er vant til at tænke og tale om os selv som subjekter med en åndelig bevidsthed, der går forud for krop og handling. Men det er en oplagt konsekvens af DGs materialistiske tilblivelsesfilosofi, som flere Deleuze-forskere har undersøgt. I værket *Parables for the Virtual – Movement, Affect, Sensation* viderefører den canadiske filosof Brian Massumi netop DGs filosofi i forhold til niveauer som krop, bevægelse og teknologisk medierede performances. Som det fremgår af titlen *Parables for the Virtual* udgør bogen en serie af tilnærmelser til de abstrakte virtuelle dimensioner af kroppen, som i følge Massumi er forudsætningen for kroppens bestandigt fornyede tilblivelse.⁸⁴ Værkets undertitel *Movement, Affekt, Sensation* indikerer samtidig, at kroppens bevægelse spiller en særlig rolle i Massumis analyser. Løbende igennem

Parables for the Virtual undersøger Massumi kroppens motoriske bevægelse som en abstrakt rytmisk kraft, der konsoliderer en lang række processer tværs gennem kroppens 'stof'. Der er selvsagt mange, varierende og samvirkende faktorer på spil. Med reference til moderne naturvidenskab som neurologisk videnskab og kognitionsforskning med mere gennemgår Massumi bl.a. hvorledes input fra de forskellige sanser relateres internt i kraft af kroppens bevægelse, der således spiller en afgørende rolle for rammesætningen af sanselig erfaring.⁸⁵ Andre vitale funktioner som hukommelse, læring og ikke mindst rumlig erfaring og orientering er ifølge Massumi ligeledes uløseligt forbundet med kroppens motoriske bevægelse.

Særligt den intuitive fornemmelse for rum som opstår i kraft af kroppens bevægelse - den såkaldte proprioception - er interessant i forhold til *Untitled 5*. Det er da også påfaldende, at Massumis måde at tale om proprioceptionen opleves som en ret præcis analyse af den nomadiske bevægelsesform i det interaktive område: "Look at things from the proprioceptive side. Its elements are twists and turns, each of which are already defined relationally, or differentially (by the joint nature of the proprioceptors), before entering into relation with each other. That makes the relation entered into among elements a double differentiation. The elements fuse into a rhythm. The multiplicity of constituents fuses into a unity of movement. The resulting patch is a self-varying monad of motion: a dynamic form figuring only vectors."⁸⁶ Se til sammenligning bilag 2a-c og 2g for billeder af forskellige interaktionsforløb. Af billederne fremgår det, at de interagerende befinder sig i en slags animeret tilstand som på en gang er præget af sensibilitet overfor samspillet med værkmiljøet samtidig med at interaktionen ansporer en rytmisk ekspressiv bevægelsesform. Bevægelse, billede og perception synes således at bliver til sammen som relaterede facetter af den samme iværksættelsesproces.

Massumi tænker den rytmiske fornemmelse for flow, form og rum, som bliver til idet bevægelser relateres til bevægelser, som ét af to orienteringssystemer. Foruden proprioceptionen, der ifølge Massumi er den mest fundamentale orienteringssans, som dyr også benytter, orienterer vi os i kraft af et rationelt kognitivt system baseret på et forhold mellem position og rumlige koordinater. I DGs filosofi tænkes de to typer af rum og rumlig orientering som forskellen på et glat og et stribet rum: "Både i det stribede og det glatte rum er der naturligvis punkter, linjer og flader[...]. Men i det stribede rum synes linjerne, ruterne, at være underordnet punkter: Man går fra ét punkt til et andet. I det glatte er det omvendt: Punkterne er underordnet banen."⁸⁷ Hos både DG og Massumi er de to typer af rum og rumlig orientering i praksis tæt forbundene og vekselvirker på en flydende måde. Vekselvirkningen imellem en glat nomadisk bevægelsesform karakteriseret ved intuition og proprioceptiv orientering og en mere stribet tilgang, hvor forholdet mellem kroppens position og værkets kompositionelle principper undersøges mere rationelt reflekterende, gælder også interaktionen med *Untitled 5*. De flydende, ekspressive og rumligt afsøgende bevægelsesmønstre som karakteriserer de fleste interaktionsforløb indikerer dog, at *Untitled 5* primært ansporer en proprioceptiv bevægelsesform.

Massumi søger ligesom DG at tænke linjer på tværs af mennesker og det omgivende miljø i form af begreber som hastighed og rytmisk kraft. I *Parables for the Virtual* tænkes de tværgående sammenhænge ofte i form af montager, som involverer teknologi og nye medier. Det er derfor også naturligt, at foregående passage, hvor Massumi taler om proprioceptionen som rytmisk kraft, efterfølges af spørgsmål, som afsøger mulighederne for forbindelser på tværs af krop, digital teknologi og arkitektonisk rum: "Doesn't the proprioceptive experience-patch sound an awful lot like a topological figure in the flesh? Doesn't the way it all shapes up sound a lot like the way Greg Lynn describes computer-assisted design – starting with differential parameters that automatically combine to govern unities/continuities of self-varying movement, ending only when the program stops running, leaving a Euclidean form as a static witness to its arrested dynamism?"⁸⁸ Nogle sider længere fremme genoptager Massumi tråden og kobler generative digitale processer med de abstrakte virtuelle kræfter, som karakteriserer proprioceptionen. Samtidig stiller Massumi en udfordring til fremtidige kunstnere og arkitekter: "What if topological architecture could find ways of extending the "diagrams" it design into "biograms" inhabiting the finished product?[...] imagine the startling effects that might be achieved using proprioception as the general plane of cross-referencing.[...] Technologies that can be twisted away from addressing preexisting forms and functions toward operating directly as *technologies of emergent experience* could be favored."⁸⁹

Massumis opfordring til en eksperimenterende kunstnerisk og arkitektonisk praksis kan betragtes som et æstetisk program for den interaktive installation *Untitled 5*, idet værket netop undersøger muligheden for at koble generative digitale processer med kroppens proprioceptive bevægelse. Som Utterback skriver på sin hjemmeside: "The External Measures Series began with Utterback's attempts to create interactive paintings, and has evolved as she experiments with the possibilities for hinging computational systems to human movement."⁹⁰ *Untitled 5* er en del af "The External Measures Series" og for dette værk foregår 'sammenføjningerne' mellem det digitale og det humane domæne på en måde, der er så flydende, at der opstår en foranderlig kinetisk komposition, som må tænkes på tværs af materialer og bevægekræfter. Lad os gå til *Untitled 5* igen og se nærmere på de æstetiske erfaringer som sættes i værk, når proprioceptionen med Massumis ord betragtes som "the general plane of cross-referencing" - det vil sige som en tværgående vektor, der tegner konturerne af stoffets forandring: værkets ekspressivblivelse.

5.4 Kompositionens tværgående plan iværksat gennem interaktion med *Untitled 5*

Untitled 5 kan betragtes som et komponeret og dog åbent værk – måske ligefrem en slags æstetisk 'forsøgsopstilling' - hvor det er selve den kompositionelle iværksættelsesproces og den æstetiske erfaringsdannelse, der undersøges eksperimenterende igennem interaktionen. Værket er i den henseende på linje med *TPs* åbne og interferensorienterede tænkning, idet installationen rammesætter de bevægelser, som tegner forskellige æstetiske begivenheders konsistens. Ligesom det gælder for plateauet "1837- OM OMKVÆDET", er de kræfter som fremtræder sanseligt igennem *Untitled 5s* plan forbundet med erfaring af territorialiserende *handlinger*. Med

gennemgangen af fuglescenen i specialets teoriafsnit oplevede vi at befinde os i midten af den kunstneriske iværksættelsesproces. Der komponeres. Det samme gælder det nære forhold mellem kroppes bevægelse, æstetisk iværksættelse og sanselig erfaring, som karakteriserer *Untitled 5*.

I de følgende to afsnit tager vi udgangspunkt i *TPs* bevægelsesfilosofiske optik. Vi følger de iværksættende bevægelser, idet vi ønsker at præcisere, hvorledes værkets plan konsolideres tværs gennem de involverede æstetiske komponenter: gulvet, skærmen, aflæsningsaksen, projektionsaksen, kroppe i bevægelse og generative digitale processer. I det første afsnit går vi lidt overordnet til værks og skitserer en serie relationer i forholdet mellem værkets interface, de interagerende og det generative digitale system for dermed at erfare, hvorledes forskellige æstetiske niveauer bringes til at vibrere på den samme abstrakte flade eller horisont. Svarende til den måde DG tænker begivenhedens konsistensplan som 'tværnittet af alle de konkrete former',⁹¹ etablerer vi en skitse til kompositionens tværgående plan tænkt på *Untitled 5s* niveau.

I det efterfølgende afsnit ser vi nærmere på det tværgående plans ekspressive kraft. Vi går mere sanseligt til værket, og vil i den henseende erfare, hvorledes det tværgående kompositionelle plan opleves som et foranderligt ekspressivt landskab, der træder frem imellem og på tværs af niveauer komponeret af Utterback. Der er flere samvirkende faktorer på spil i den interaktive iværksættelsesproces, som skaber den æstetiske erfaring af *landskabsmæssighed*. Først og fremmest et samspil mellem værkets forprogrammerede æstetiske niveauer - værkets interface og algoritmiske regler for billedets udfoldelse - og de interagerendes nomadiske bevægelser i det interaktive område. I afsnittet forholder vi os topologisk til det æstetiske landskab under udfoldelse, idet vi ser nærmere på en række af de flygtige æstetiske virkemidler, som tegner de sanselige konturerne af det tværgående kompositionelle plan.

5.4.1 Kompositionelle overlejringer og skitsering af tværgående plan

Vi har i flere henseender erfaret, at den interaktive iværksættelsesproces er karakteriseret ved mange samvirkende forhold, og betragtet som kontinuert bevægelse lader interaktionen sig ikke dele uden kvalitativt at ændre beskaffenhed. Vælger vi alligevel at betragte den interaktive iværksættelsesproces lidt fra oven i et forsøg på at etablere et overblik over de samvirkende faktorer, kan man sige, at interaktionen er karakteriseret ved en serie æstetiske interferenser, der måske bedst kan tænkes som kompositionelle 'overlejringer'. De kompositionelle overlejringer kan umiddelbart betragtes på to niveauer: En overlejringsproces på et overordnet strukturelt niveau i et forhold mellem gulv og skærm og en mere porøs overlejringsproces, hvor kropslige bevægelser og generative digitale processer interfererer og bliver til én kinetisk komposition. I praksis udgør de to overlejringsprocesser relaterede facetter i tilblivelsen af den samme intensive tilstand.

Forholder vi os først til det strukturelle niveau opleves det, som om det markerede gulvområde og skærmen i trappeskakten bliver til ét felt i forbindelse med interaktionen. Overlejringer foregår på

værkets interfaceniveau og har karakter af en arkitektonisk sammenføjning af kompositionelle rammer. Den kompositionelle overlejring aktualiserer dermed autonomikriteriet fra *HF*, omend der ikke iværksættes en selvstændig æstetisk figur, et hus, men derimod et åbent tilblivelsesfelt, hvis iværksættelse og fortsatte udfoldelse afhænger af de interagerende. Spørger vi til, hvilke kompositionelle virkemidler der iværksætter overlejringen, er det kombinationen af næsten matchende dimensioner i forholdet mellem det markerede gulvområde og skærmen, den måde de to flader forbindes i kraft af den vertikale aflæsningsakse og den horisontale projektionsakse, den frontalt orienterede interaktionsform og ikke mindst værkets realtimegenererede feedback format der gør, at gulvet og skærmen bliver til ét felt i forbindelse med interaktionen. Da det markerede gulvområde og skærmen i trappeskakten fungerer som henholdsvis scene for de interagerendes bevægelser, og som installationens primære effektflade betyder overlejringen af de to kompositionelle rammer, at det opleves som om kroppens bevægelse og udfoldelsen af det digitalt genererede billede er forbundne. Heraf den æstetiske erfaring af nomadisk bevægelse i samspil med værkfeltet. Et værkfelt der ikke kan reduceres til hverken gulv eller skærm, bevægelsesflade eller effektflade, men som derimod udgør en tværgående virtuel horisont, hvor deterritorierede komponenter vibrerer ekspressivt.

Da *Untitled 5* er et åbent æstetisk scenarie, hvor nogle strukturer og virkemidler er komponeret på forhånd af Utterback mens andre iværksættes interaktivt, er det uundgåeligt, at gennemgangen af gulvets og skærmens kompositionelle overlejring allerede har ført os ind på et andet og mere porøst niveau, der kan tænkes som overlejringer af kropslige bevægelser og generative digitale processer. Når vi taler om forholdet mellem kroppe og digitale processer, er det vigtigt at skelne mellem det niveau der er synligt for de interagerende, værkets 'front end' eller interface, og et bagvedliggende teknisk og algoritmisk niveau, hvor de informationer computeren modtager bearbejdes digitalt. Af hensyn til specialets æstetikteoretiske fokus forholder vi os primært til forholdet mellem kropslig bevægelse og tilsynekomsten af æstetiske kræfter på værkets skærmeniveau. I det følgende afsnit runder vi det algoritmiske niveau - ikke for at opnå en detaljeret teknisk indsigt, men for at etablere en konceptuel bevidsthed om det komplekse forhold mellem regler og billede, som udgør en væsentlig del fascinationen ved den interaktive iværksættelsesproces.

Betragter vi overlejringen af kroppe og generative digitale processer på et overordnet niveau, synes det væsentligt at fremhæve, at den interaktive iværksættelsesproces grundlæggende er baseret på feedback loops. Det æstetiske kredsløb - hvor informationer om bevægelse i det interaktive område udgør input til computeren, der genererer skærbilledet realtime, som så igen virker tilbage på de interagerende osv. – gør, at den interaktive iværksættelsesproces kan tænkes som en uendelig serie af loops, hvor kroppes bevægelse, billedets udfoldelse og perceptive erfaringer bliver til sammen, eller måske netop en lille smule forskudt. Den franske filosof og psykoanalytiker Jacques Lacan har i den forstand har ret, når han i sine berømte foredrag kredser om, hvorledes det både er fortroligheden, men også spalten, mellem øje og blik, syn og billede,

seende og miljø, der vedblivende skaber henholdsvis tilblivelsen af subjektet og iværksættelsen af billedet.⁹² Betragtet deleuziansk er der dog ikke tale om et kiastisk forhold mellem mennesket og dets omverden – en intim relation der bekræfter subjektets eksistens i kraft af dets refleksion over spalten - men derimod om en intensiv zone, hvor forholdet mellem legeme(r), billede og syn må tænkes som begivenheder på et ydre immanent plan, der kun bevæges af overgange mellem stof og kraft. Måden hvorpå tilblivelsen af sanselige erfaringer væves ind i det tværgående kompositionelle plan er komplekst – hvilket mødet med Massumis immanensfilosofi viste - så lad os i første omgang nøjes med at fastslå, at de interagerende og det digitalt genererede billede bevæger hinanden gensidigt. Man kan i den henseende sige, at de interagerendes kropslige bevægelser og de digitale processer udgør to 'bevægelsessystemer' der i kraft af værkets interface og loopende format glider ind over hinanden og bliver til ét intensivt bevægelsesplan - en uskelnelighedszone på tværs af kroppe og generative digitale processer.

Med gennemgangen af de forbundne overlejringsprocesser på henholdsvis værkets interfaceniveau og i forholdet mellem de interagerende og det digitalt genererede billede, har vi hermed erfaret, at interaktionen kan tænkes som iværksættelsen af et tværgående kompositionelt plan, hvor forskellige æstetiske komponenter og bevægelser bringes til vibrere på den samme virtuelle flade eller horisont. Svarende til den måde DG tænker konsistensplanet som et 'intensitetskontinua', hvor deterritorialiserede komponenter vibrerer sammen uden at miste deres heterogenitet, opleves det tværgående plan som iværksættelsen af et intensivt bevægelsesfelt, der bliver til på tværs af involverede æstetiske niveauer som gulv og skærm, interagerende og generative digitale processer med mere. I det følgende afsnit ser vi nærmere det tværgående plans ekspressive kvaliteter.

5.4.2 Ekspressivt landskab – det tværgående plans sanselige konturer

Vi har skitseret, hvorledes et tværgående kompositionelt plan iværksættes igennem interaktionen med *Untitled 5*. Vi mangler dog stadig at erfare på et mere sanseligt niveau, hvordan forbindelserne på tværs af kroppe og generative digitale processer – iværksat indenfor rammerne af værkets interface - opleves som tilblivelsen af ekspressiv æstetisk kraft. I 2005 mødtes jeg med Camille Utterback på mediekunstfestivalen *Transmediale* i Berlin, hvor *Untitled 5* indgik i festivalens udstilling. I et forsøg på at indfange den flygtige æstetiske dynamik som bliver til igennem interaktionen, mødtes vi ved værket i en samtale, hvor vi bl.a. kom omkring forholdet mellem kropslig bevægelse, iværksættelse og sanselig erfaring. I den følgende gennemgang af planets sanselige konturer, vil jeg læne mig op ad interviewet *An Experience with Your Body in Space!* foretaget på *Transmediale05* (bilag 7) og ad Utterbacks egen introduktion til værket, som den foreligger på kunstnerens hjemmeside (bilag 8).

I interviewet introducerer Utterback *Untitled 5* med ordene: "I sometimes thought of it as a living painting, but this isn't quite right because it has a momentum that is more like a kinetic sculpture.

It's a system that has rules about how things can move in it, and then these rules are combined to make an overall composition."⁹³ Utterbacks introduktion kobler to æstetiske forhold: Et sanseligt kompositionelt niveau hvor Utterback betoner at *Untitled 5* må tænkes som en kinetisk komposition bestående af lag af relaterede bevægelser, og et mere teknisk niveau hvor Utterback indikerer, at den kinetiske komposition bliver til med udgangspunkt i bestemte regler for billedets iværksættelse. Vi har altså brug for at runde det algoritmiske niveau for at kunne forholde os analytisk til de kompositionelle virkemidler, som iværksættes i forbindelse med interaktionen.

Algoritmer behøver ikke nødvendigvis at være digitale, men kan generelt forstås som enkle regler for handlinger udført under bestemte betingelser eller omstændigheder. Algoritmer er derfor grundlæggende generative og rummer som sådan en iværksættende agens. Forholder vi os til den konkrete installation kan man derfor sige, at det generative digitale system udfolder en særlig 'adfærd', der bliver til i forholdet mellem de informationer computeren modtager og givne regler for billedets udfoldelse, som Utterback har defineret på forhånd. For *Untitled 5* er de informationer computeren modtager baseret på kameraets aflæsning af bevægelsesrelationer i det interaktive område, og systemets adfærd opstår derfor i relation til de åbne loops, som netop forbinder kroppes bevægelser og algoritmiske processer i den æstetiske flade. I en algoritmisk optik taler man om et generativt digitalt systems adfærd, som det der emergerer eller bliver til bottom up i en overgang fra enkle algoritmiske regler til kompleks mønsterdannelse. Komplexiteten opstår, idet algoritmer ikke blot udfører bestemte handlinger serielt men også interfererer internt. Man kan i den henseende tale om et digitalt systems selvbevægelse eller intelligens. På selvbevægelsens niveau opstår et systems adfærd typisk, idet grupper af algoritmer påvirker hinanden lokalt og ad hoc og dermed begynder at agere som en sværm eller flok, sådan som vi kender det fra formationer af dyr i bevægelse - f.eks. insekter der sværmer, fisk der bevæger sig i stimer og fuglenes træk på bestemte årstider. Et generativt digitalt systems adfærd kan altså tænkes som tilblivelsen af et komplekst handlingsmønster, der grundlæggende er selvstrukturerende og derfor er uforudsigeligt, men som har en tendens til at udfolde sig på bestemte måder. En sådan generativ adfærdslogik gælder også for *Untitled 5* og de æstetiske virkemidler, som indgår i den kinetiske komposition.⁹⁴

Vender vi os mod interaktionserfaringen, er det i høj grad den komplekse mønsterdannelse - som bliver til i de åbne loops mellem kroppe i bevægelse og algoritmiske processer - der gør *Untitled 5* sanseligt medrivende. Trods værket's grundlæggende matematiske og regelbaserede logik opleves udfoldelsen af billedet som en levende organisk proces. Med Utterbacks ord: "*Untitled 5* creates imagery that is painterly, organic, and evocative while still being completely algorithmic."⁹⁵ Værket's kamerabaserede interface, den flydende interaktionsform og den organiske æstetik gør, at det ikke er muligt at erfare billedets kompositionelle regler direkte. Nogle af de kompositionelle virkemidler opleves som forbundne til kroppens bevægelse, mens der i andre tilfælde er tale om langt mere perifere og indirekte relationer mellem kroppes position og bevægelse i det interaktive område og de generative digitale processer. Som Utterback skriver i sin introduktion til værket:

“The composition balances responses whose logic is immediately clear, with responses that feel connected to viewer’s movements, but whose logic remains complex and mysterious.[...] While the specific rules of the system are never explicitly revealed to participants, the internal structure and composition of the piece can be discovered through a process of kinesthetic exploration.”⁹⁶

I gennem interaktionen fornemmer man, at der bag billedfladen er tale om et bredt og nuanceret spektrum af æstetiske regler for billedets tilblivelse. De mest markante æstetiske virkemidler er netværk, linje, pletter, spor og prikker. Virkemidlernes ekspressive kvalitet varierer og afhænger af bevægelse i det interaktive område. Det første vi erfarer, idet vi opholder os i det interaktive område, er en umiddelbar respons på vores tilstedeværelse i form af et levende netværk på skærmen. Netværket opleves som nærværet af en vibrerende materie relateret til vores silhuet, skyggen på gulvet og fremstår som et porøst lag af sammenfildrede linjer, en form for transparent væv. Det er ikke billedet af et menneske, som vi kan identificere os med eller spejle os i. Snarere synes netværket at deterritorialisere erfaringen af et selvstændigt subjekt ved at indføre vores fysiske tilstedeværelse på billedets niveau som en flok af små levende grå streger, der skyder sig ind over andre lag af æstetiske virkemidler og dermed smeder vores kropslige tilstedeværelse og det generative digitale system sammen i en dynamisk komposition. *Untitled 5* fungerer tydeligvis ikke ved at iscenesætte ansigtet eller andre individuelle personlighedstræk. Medieringen går derimod gennem kroppen, her forstået som et ikke-personligt, åbent og mangfoldiggjort legeme. I *TP* betegner DG et sådant legeme for LuO, legemet uden organer. LuO er et legeme befolket af intensiteter og er som sådan DGs måde at tænke konsistensplanet på legemets niveau: ”LuO får intensiteter til at komme igennem, det producerer dem og fordeler dem i et *spatium* som selv er intensivt, uden udstrækning. Det er ikke rum og ikke i rummet, det er materie som optager rum i en eller anden grad – nemlig i den grad der svarer til de producerede intensiteter. Det er den intense og ikke-formede, ikke-stratificerede materie [...]. Materie er lig med energi.”⁹⁷

Hvor netværket af små grå streger udgør den ekspressive tilsynekomst af materiens intensive bevægelser – her må det æstetiske stof tænkes på tværs af interagerende kroppe og generative algoritmiske processer - er der andre æstetiske virkemidler, der i højere grad opleves som æstetiske bearbejdnings af bevægelsesmønstre og bevægelseshastigheder. Idet vi bevæger os opstår en linje i billedet. Linjen er forbundet direkte med bevægelse i det interaktive område og udgør en enkel og abstrakt visualisering af vores bevægelsesmønstre. Den direkte kobling mellem kroppens bevægelse og linjens udfoldelse gør, at linjen har karakter af et fysisk aftryk, svarende til den erfaring man kan have, når man bevæger sig i et landskab af sne eller sand. På samme måde som når børn leger i sneen og fascineres af de spor, som de efterlader i landskabet, bliver en del interagerende grebet af linjens kraft og begynder at skabe formationer og æstetiske sammenhænge igennem kropslig bevægelse. Se f.eks. bilag 2f, hvor interagerende har brugt bevægelseslinjen til at skabe tre forbundne figurer. Bevægelseslinjen udgør således iværksættelsen af en æstetisk kraft, der bevæger sig imellem det abstrakte og det figurative.

Betragter vi koblingen mellem krop og linje isoleret, kan man sige, at der er tale om en lidt ensidig årsag–virkningsrelation der gør, at man kan rette en vis kritik mod Utterback for at iværksætte et spejlende forhold mellem krop og billede. Der er dog også en anden måde at tænke forholdet mellem kropslig bevægelse og tilblivelsen af æstetisk linje, som i højere grad er i tråd med DGs immanensfilosofi. På samme måde, som spor i sneen kan ses som et ekspressivt udtryk for et dyrs flugt eller et barns leg, kan tilblivelsen af linje tænkes som et æstetisk virkemiddel, der transformerer den animerede tilstand, som karakteriserer interaktionen til sanselig æstetisk kraft. Iværksættelsen af bevægelseslinjen er i den henseende en æstetisk gestus der gør, at de abstrakte virtuelle kræfter, som virker igennem de nomadiske bevægelser og den proprioceptive orientering, fremtræder sanseligt på det kompositionelle plans niveau. I *HF*s optik, hvor opmærksomheden primært er rettet mod de kræfter, som det kompositionelle plan bevarer, kan man tale om bevægelseslinjen som en æstetisk blok, hvor virtuelle kræfter fremtræder sanseligt: Fortabelsen i værkfeltet og de interagerendes ikke-menneskelige tilblivelse artikuleret som linje. Eller man kan tilnærme sig linjen gennem *TP*s bevægelsesorienterede tænkning, hvor der i højere grad fokuseres på selve den iværksættende handling. Lad os i den henseende prøve at have de nomadiske og proprioceptive bevægelser som karakteriserer interaktionen i tankerne, idet vi læser DGs måde at tale om den abstrakte nomadiske linje i plateauet "1440 – DET GLATTE OG DET STRIBEDE": "*En linje som ikke afgrænser noget, som ikke længere beskriver noget omrids, som ikke længere går fra ét punkt til et andet, men mellem punkterne, som uophørligt bøjer af fra de vandrette og lodrette linjer, afviger fra diagonalen og konstant ændrer retning, - den muterende linje som hverken har et 'udenfor' eller et 'indeni', hverken har form eller (bag)grund, hverken har begyndelse eller slutning, og som er lige så levende som en kontinuert variation, - dén er i sandhed en abstrakt linje og beskriver et glat rum.*"⁹⁸

Vi har tidligere set, hvorledes de interagerendes kropslige bevægelser opstår spontant i et samspil mellem kroppen og den generative digitale billeddannelse, ligesom vi også har gennemgået hvordan proprioceptionen udgør en abstrakt rytmisk kraft, der konsoliderer mangfoldige processer tværs gennem krop, sanser og bevidsthed. Interaktionen med *Untitled 5* - og tilblivelsen af ekspressiv linje - synes således at lære os, at selve den kropslige bevægelse kan betragtes som et svar på DGs tale om den abstrakte nomadiske linje i kunsten. Iværksættelsen af bevægelseslinjen synliggør, at kroppens bevægelse betragtes som abstrakt virtuel kraft netop "hverken har et 'udenfor' eller et 'indeni', hverken har form eller (bag)grund, hverken har begyndelse eller slutning", og "er lige så levende som en kontinuert variation". Hvad der således umiddelbart kunne synes at udfolde sig som et spejlende forhold mellem et subjekt og et værkobjekt har i mødet mellem *Untitled 5* og DGs filosofi opløst sig i mangfoldige kræfters samspil artikuleret som ekspressiv linje. En linje der på et konkret og sanseligt niveau bidrager til at udfolde det kompositionelle plan som et landskab, der træder frem imellem og på tværs af kroppe og generative digitale processer.

Når vi gør lidt ekstra ud af linjen, er det ikke for at privilegere dette virkemiddel over andre virkemidler i den kinetiske komposition. Men som det løbende har fremgået af specialet, spiller linjen en central rolle som tankefigur i DGs filosofi, og vi har således brugt iværksættelsen af den ekspressive linje til at udfolde nogle betragtninger om forholdet mellem *Untitled 5* og DGs filosofi, der gælder generelt for den interaktive iværksættelsesproces. Lad os prøve at undersøge, hvorledes linjen spiller sammen med andre æstetiske virkemidler.

Idet interagerende træder ud af det interaktive område opstår en række pletter knyttet til bevægelseslinjen. Pletterne er udtryk for, at linjen ikke længere er forbundet til en krop i bevægelse. Holder vi fortsat fast i tanken om linjen som et fysisk aftryk, kan man sige, at pletterne indikerer, at linjen udgør et efterladt spor, der indgår i et samspil med andre kræfter og virkemidler i det æstetiske felt. I forhold til den kinetiske kompositions fortsatte udfoldelse udgør linjen nu en æstetisk vektor, idet pletterne langs linjen kan tænkes som små selvstændige agenter genereret i slipstrømmen af et tidligere interaktionsforløb. Pletternes kvalitet og egenskaber varierer og afhænger af måden, den interagerende har bevæget sig. Variationer forbundet med bevægeshastighed, bevægelsesmønstre og relationer internt mellem interagerende giver således anledning til små forskelle i typen af pletter, der kan betragtes som en slags kinetisk korttidshukommelse aflejret omkring linjen. Når en linje krydses i nye interaktionsforløb udvises linjen og de aflejrede pletter skubbes ud over fladen. I kraft af denne forskydning aktiveres pletternes 'adfærd', og de søger tilbage mod deres tidligere position, mens de efterlader spor i forskellige farver, bredde og intensitet i forbindelse med tilbagetrækningen. Hvad der begyndte med en kropsligt animeret bevægelseslinje er således blevet til en mangfoldighed af spor og kræfter fordelt over den æstetiske flade.

Det er ikke kun når man bevæger sig, at billedet udfoldes. Står interagerende stille i værkfeltet udbredes en vækst af små prikker, der sender en række porøse stråleformationer ud over billedfladen. De prikkede stråleformationer giver i første omgang associationer til organiske vækster som svampe, sporer eller bakteriekolonier. Ved eftersyn er det dog tydeligt, at de udgør en algoritmisk genereret vækst, altså en 'livsform' af artificiel karakter. Prikkerne synes således at være udtryk for, at værkets generative digitale system har taget over i en selvstændig udfoldelse af den æstetiske komposition.

Vi har gennemgået en række af de æstetiske virkemidler, som bliver til i de åbne loops på tværs af kroppe i bevægelse og generative digitale processer. Det er virkemidler som vibrerende netværk, nomadiske bevægelseslinjer, pletter, farvede spor og organiske vækster af prikker, der giver det tværgående kompositionelle plan dets sanselige konturer. Vi har gennemgået de æstetiske virkemidler enkeltvis for at danne os et indtryk af de æstetiske nuancer, som gør det kompositionelle plan ekspressivt. I praksis opleves virkemidlerne dog aldrig isoleret. Igennem interaktionen fornemmer man tydeligt, at de æstetiske virkemidler er forbundne, og at billedet udfoldes som en foranderlig komposition i et spil mellem lokale zoner og fladen som helhed. Det

er i høj grad i kraft af samspillet mellem virkemidlernes forskellige æstetiske kvaliteter, at den landskabelige topologi kommer ind i billedet. Betraget som helhed udgør de digitalt genererede billede densiteter af relaterede bevægekræfter, der ligesom geologiske processer løbende skaber nye formationer af varierende ekspressiv styrke og kvalitet. Se bilag 2a-f og 2h. Af billederne fremgår det, hvorledes de æstetiske virkemidler spiller sammen i udfoldelsen af foranderlige kinetiske kompositioner – her omtalt som værkets landskabsmæssighed.

Afsluttende kan vi sige, at *Untitled 5* - i kraft af værkets interaktive format - iværksætter et samspil mellem kræfter, der fremtræder sanseligt som et æstetisk landskab. Et landskab der bliver til imellem og på tværs af installationens forskellige æstetiske komponenter.

Landskabsmæssighedens er værkets flugtlinje, dets ekspressivblivelse. Det er tilsynkomstens af selve stoffets bevægelser og dermed en sanselig fremtræden af de virtuelle bevægekræfter, som skaber forandring i verden. Men det er ikke et billede af hverken landskabet eller kræfterne 'derude'. Det er tilblivelsen som singular begivenhed, der fremtræder sanseligt igennem *Untitled 5s* tværgående plan. Det æstetiske landskab er i den henseende en sanselig erfaring af verden som tilblivelse.

Som interagerende står man ikke overfor et autonomt og uafhængigt kunstværk, der bevarer den sanselige tilsynkomst af stoffets bevægelser. Man bliver derimod selv til som værk. Ligesom Scenopoïtes bliver til kunstnerfugl i kraft af territoriale aktiviteter, bliver man til kunst og ekspressiv kraft i forbindelse med interaktionen. DG ville sige man '*bliver til alverden*'. I plateauet "1770 – INTENSBLIVELSE, DYREBLIVELSE, UOPFATTELIGBLIVELSE ..." tale DG om det at blive til alverden som en tilblivelsesrelation, hvor man forenes med kosmiske kræfter. Ligesom flugtlinjen både samler og åbner værket, er det at blive til alverden en tilblivelsesrelation, hvor de abstrakte virtuelle kræfter, som virker *igennem* os nu også åbner os i en gestus, hvor vi bliver til *sammen* med verden. Lad os prøve at have de ekspressive virkemidler - netværkets stoflige vibrationer, tilblivelsen af linje, de æstetisk sporer og de stråleformede vækster – kort sagt landskabsmæssigheden, flugtlinjerne, i tankerne, idet vi lader DG tale om det, der sættes i værk gennem interaktionen med *Untitled 5*. "Hvis man reducerer sig selv til en eller flere abstrakte linjer der fortsætter og forbinder sig med andre linjer og umiddelbart, direkte, frembringer *en* verden hvori det er verdenen der bliver til, ja, så bliver man til alverden."⁹⁹ Vi kan således afrunde den analytiske del af arbejdet med kompositionens tværgående plan med ordene: En verden bliver til - tværs gennem *Untitled 5*.

6. KONKLUSION GENNEM AFSLUTTENDE BEGREBSARBEJDE

I mødet mellem Gilles Deleuze og Félix Guattaris (DG) immanensfilosofi og den interaktive kunstinstallation *Untitled 5* af Camille Utterback udgør specialet en skitse til begrebet kompositionens tværgående plan. Specialet er således grundlæggende konciperet som et

begrebsligt arbejde tænkt i forlængelse af DGs forståelse af filosofien som et virke med at danne begreber.

Begrebsarbejdet tænkes igennem to værker af DG, henholdsvis *Hvad er filosofi?* (*HF*) og *Tusind Plateauer* (*TP*). I specialets teoridel er *HF* og *TP* løbende bragt i spil i forhold til hinanden, idet vi har gennemgået forskellene mellem kunstens kompositionsplan (*HF*) og begivenhedens konsistensplan (*TP*). Vi har i den forbindelse redegjort for, hvorledes kompositionsplanet og konsistensplanet kan betragtes som forskellige immanensfilosofiske kunstpoetikker. Forskellene mellem kompositionsplanet og konsistensplanet synes at være konstitueret af en generel forskydning i den måde, *HF* og *TP* håndterer de filosofiske begreber 'plan' og 'bevægelse'. Hvor *HF* tager udgangspunkt i planet for derigennem at iværksætte en serie distinktioner mellem filosofiens immanensplan, videnskabens referenceplan og kunstens kompositionsplan, følger *TP* derimod 'stoffets bevægelser' for at undersøge tilblivelsen af forskellige begivenheders konsistens.

DG tænker både kunstens kompositionsplan og begivenhedens konsistensplan som dynamiske størrelser, der bliver til i et samspil mellem to linjer; henholdsvis en rytmisk territorial linje og en arkitektonisk linje. Den rytmisk territoriale linje og den arkitektoniske linje er karakteriseret ved forskellige iværksættelsesprincipper, og det er i høj grad forholdet mellem de to linjer, der styrer planets æstetiske kvaliteter. Linjerne er imidlertid tilrettelagt forskelligt i den måde, DG tænker kompositionsplanet (*HF*) og konsistensplanet (*TP*).

For kompositionsplanets vedkommende så vi i kapitlet "Percept, affekt og begreb", hvorledes den arkitektoniske linje er styrende, idet værkets selvstændighed først og fremmest forbindes med tanken om kompositionen som et 'hus', der bliver til gennem sammenføjdningen af fag, rammer og planer. Kunstens autonomi er således forbundet med en æstetisk figur, der holder det kompositionelle plan stående ved egen kraft. I analysen af operafuglen Scenopoïtes' maskinelle udsagn så vi, hvorledes forholdet mellem de to linjer er vendt om i plateauet "1837 - OM OMKVÆDET". I tråd med *TP*'s åbne, tværfaglige og bevægelsesfilosofiske format, bliver konsistensplanet først og fremmest til i kraft af en rytmisk konsolideringslogik, hvor komponenter fra det territoriale miljø bringes til at vibrere sammen i en ekspressiv konsolideret størrelse. Det territoriale rum holdes ikke sammen af en selvstændig arkitektonisk figur, et hus, men har derimod karakter af lokale zoner og skiftende porøse sammenhænge, der opstår ad hoc i miljøet.

I tråd med DGs måde at tænke begrebsligt *gennem* kunsten vil jeg som afslutning på specialet lade de sanselige æstetiske erfaringer, som er afdækket i specialets analytiske afsnit, virke forskydende på det begrebslige niveau. Jeg vil søge at etablere en begrebslig skitse til kompositionens tværgående plan, idet jeg lader de begrebslige linjer, som konstituerer henholdsvis kunstens kompositionsplan og begivenhedens konsistensplan, interferere på en internt forskydende måde under påvirkning af *Untitled 5*. Begrebsarbejdet taget afsæt i kunstens kompositionsplan, som det tænkes i *HF*, men i en forbindelse mellem Scenopoïtes og de interagerende lader vi løbende *TP* og

konsistensplanets mere bevægelsesorienterede kunstpoetik virke forskydende på kompositionsplanets begrebslige linjer.

I specialets analytiske afsnit har vi løbende erfaret, hvorledes *Untitled 5* er karakteriseret ved et samspil mellem strukturer og principper, der er komponeret af Utterback, og æstetiske niveauer, som føjes til og træder frem i forbindelse med interaktionen. Noget er altså komponeret på forhånd og givet uafhængigt af de interagerende og interaktionen: Skærmen i trappeskakten, hvide tapestykker på gulvet, teaterlys, et kamera og en projektor samt kabler og en computer, som er gemt af vejen på en åben reol. Analytisk har vi gennemgået, hvorledes skærmen i trappeskakten udgør værkets primære effektflade, hvor æstetiske kræfter fremtræder sanseligt, mens det markerede gulvområde fungerer som værkets scene for de interagerendes bevægelse. I kraft af den horisontale aflæsningsakse og den vertikale projektionsakse forbindes skærm og gulv både på et formelt og et oplevelsesbaseret niveau. Som vi erfarede i analysens afsluttende afsnit, er en præcis analytisk forståelse af værkets strukturelle relationer en forudsætning for at kunne tænke den interaktive iværksættelsesproces kompositionelt som tilblivelsen af en virtuel horisont tværs gennem installationens komponenter.

Vi kan således nå et stykke ved at beskrive installationens komponenter, analysere på forhånd rammesatte niveauer og tænke over forholdet mellem den æstetiske opstilling og det arkitektoniske miljø. Med in medias res værkerfaringen blev det imidlertid klart, at værkets iværksættelse er uløseligt forbundet med de interagerende. I DGs immanensfilosofi er stof og kraft uløseligt forbundet, og såvel kompositionsplanet som konsistensplanet må tænkes som en uskelnelighedszone, hvor stof og kraft vekselvirker gennem dobbeltartikulerende bevægelser. Med Massumis mellemkomst erfarede vi, at de overgange mellem stof og kraft, som karakteriserer DGs filosofi, også gælder forholdet mellem de interagerende (stof) og de ekspressive kropslige bevægelser (kraft), som bliver til gennem interaktionen med *Untitled 5*. Netop det forhold at de interagerende føjes sammen med værket i forbindelse med interaktionen - og at niveauer som krop, bevægelse og æstetisk erfaringsdannelse således må tænkes som en del af den æstetiske iværksættelsesproces - gjorde analysen kompleks. Det er da også dette forhold, som ansporer os til at lade de æstetiske værkerfaringer virke forskydende på det begrebslige niveau.

Untitled 5 er hverken et uafhængigt eller selvstændigt værk i den forstand, som DG fremhæver i kapitlet "Percept, affekt og begreb". For at kunne tale om *Untitled 5* som en æstetisk komposition i en immanensfilosofisk optik er det nødvendigt at forskyde DGs værkbegreb - der fremhæver værkets autonomi - til fordel for et 'åbent værks' æstetik. I forhold til DGs værkbegreb kan man overordnet sige, at en del af det kunstneriske arbejde med at rammesætte værket som en stofligt mættet og selvstændigt sammenhængende komposition overlades til de interagerende. Vel at mærke på en måde, så de interagerende bliver en del af selve værket. Hermed skrider de

distinktioner mellem kunstner, værk og beskuer, der udgør en forudsætning for DGs betoning af værkets uafhængighed. Et forhold som vi har set også gælder for Scenopoïtes' maskinelle udsagn.

Problematikken omkring autonomi peger på et behov for at forskyde den arkitekturteoretiske linje i DGs kunstbegreb. Lad os derfor i første omgang prøve at tænke forskydningen af begrebet om kunstens kompositionsplan som en dekonstruktiv forskydning af huset som kompositionel figur. Vi har set, hvorledes iværksættelsen af *Untitled 5* består af et møde mellem niveauer, der er rammesat på forhånd, og indføjelser af stof og kraft 'udefra'. Idet vi følger den arkitekturteoretiske linje, foreslår jeg derfor, at et forskudt begreb om kunstens kompositionsplan tænkes som *et komponeret og dog åbent felt, hvor åbne rammer og flydende planer iværksettes i forbindelse med interaktionen*. Da de interagerende indgår i værket som æstetisk stof og som iværksættende kraft, må de, på linje med værkets øvrige komponenter, tænkes som åbne rammer og flydende planer, der sammenføjes med andre ikke humane rammer og planer i forbindelse med iværksættelsen af værkets plan.

I DGs filosofi tænkes kunsten som stofligt mættede og selvstændige kompositioner, der gør det muligt at sanse verdens virtuelle kræfter. Den æstetiske komposition kan i den henseende betragtes som en åbning mod kaotiske kræfter 'udenfor'. Eller rettere, kompositionsplanet er ydre uden dermed at være det rene kaos. Som DG skriver i konklusionen til *HF*: "Kunst er ikke kaos, men en sammensætning af kaos der frigiver vision eller sansning, så at den konstituerer et kaosmos, som Joyce siger, et sammensat kaos – hverken forudset eller forudfattet."¹⁰⁰ Snarere end et modsætningsforhold mellem DGs begreb om kunstens selvstændige kompositioner og et åbent værks æstetik, kan problematikken omkring autonomi måske præciseres til, at *Untitled 5s* åbne rammer udgør et æstetisk greb, som på *en meget konkret måde* lader den kaotiske verden 'udenfor' fremtræde sanseligt i forbindelse med den interaktive iværksættelsesproces. Dette kommer blandt andet til udtryk på det tekniske niveau. Den teknologiske og til dels objektiverende aflæsning af slagskyggers position og bevægelse i det markerede område gør, at værket reagerer ens, uanset om det er et menneske, som interagerer, eller et dyr, der går igennem det interaktive område. Til tider medbringer interagerende også paraplyer og andre objekter, idet de udforsker værkets æstetiske principper på en legende måde. Betragtet som æstetisk stof og iværksættende kraft er de interagerende forskellige, og interaktionen er grundlæggende karakteriseret ved spontanitet og tilfældighed.

Noget er således givet på forhånd og noget føjes til på en iværksættende måde. I den interaktive iværksættelsesproces blandes sammensat kaos, kaosmos, med *ikke*-sammensat kaos. På grund af den meget konkrete åbenhed, hvorved stof og kraft 'udefra' - *ikke*-sammensat kaos - bestandigt indføres på værkets niveau, er den komposition, som bliver til gennem den interaktive iværksættelsesproces, formentlig knap så stofligt mættet og æstetisk sammenhængende, som de moderne romaner og modernistiske malerier DG henviser til, når de tænker den æstetiske komposition som et selvstændigt monument. En kritik som med rette kan rejses mod mange

værker, der som *Untitled 5* er af mere åben og interaktiv karakter. Værker af denne type har til gengæld et æstetisk og tækningsmæssigt potentiale i kraft af den måde, komponerede strukturer virker sammen med åbne strukturer karakteriseret ved spontanitet, tilfældighed og ad hoc organisering. Det er det iværksættende møde mellem strukturer komponeret på forhånd og den løbende indføjelse af stof og 'udefra', der får mig til at foreslå, at *Untitled 5* tænkes som et komponeret og dog åbent felt, hvor åbne rammer og flydende planer iværksættes i forbindelse med interaktionen.

Hvor det autonome kunstværk ifølge DG "fastholder et stykke af kaos indenfor en ramme, for at danne et sammensat kaos der bliver sanseligt"¹⁰¹, er *Untitled 5*s åbning mod kaos konkret og bogstavelig. Værket bevarer eller huser ikke 'et stykke af kaos' indenfor en gennemkomponeret ramme, men er derimod *udsat* for kaos. *Untitled 5* er bestandigt ved at gå i opløsning. Værkets iværksættelse *afhænger* af de interagerende og af *ikke*-sammensat kaos. Uden de interagerende falder værkets fag, rammer og planer fra hinanden. Det kompositionelle plan kan dog hurtigt konsolideres igen, men på grund af den løbende tilføjelse af stof og kraft 'udefra' iværksættes planet altid på forskellige måder.

Dette fører os afslutningsvis til spørgsmålet om forholdet mellem værkets åbenhed og æstetiske kræfters tilsynekomst. Også her synes *Untitled 5*s åbne rammer og sammenføjnngen af det sammensatte og det kaotiske at foranledige en dobbelthed. De forskelle, som indstiftes, og de æstetiske kræfter, som fremtræder sanseligt gennem værkets plan, er på én gang konkrete og abstrakte, aktuelle og virtuelle, idet de interagerendes tilstedeværelse og kropslige bevægelser bliver en del af selve værkets uskelnelighedszone, de iværksættende overgange mellem stof og kraft, i forbindelse med interaktionen. Qua interaktionen indføjles de interagerende på værkets niveau sammen med værkets øvrige æstetiske virkemidler. Kroppe bliver til æstetisk stof, og som sådan smelter kroppes bevægelser sammen med værkets dobbeltartikulerende bevægelser. En konkret motorisk bevægelsesgestus i værkets felt er således også en værkkonsoliderende kraft og en virtuel åbning mod tilsynekomsten af æstetiske flugtlinjer, værkets ekspressiv-blivelse.

En lignende konsolideringslogik, hvor komponerede men dog åbne rammer føjes sammen, karakteriserer også de tre øvrige værker på udstillingen *ARCHITRONIC // PEOPLE ENTER SPACE*. Ligesom hos *Untitled 5* spiller digital teknologi en afgørende rolle for den måde, disse værker konciperes æstetisk og opleves sanseligt i forbindelse med interaktionen, men specialets begrebslige arbejde markerer samtidig, at der på afgørende vis er mere på spil i den interaktive iværksættelsesproces, end hvad der måtte træde frem i en undersøgelse, der fokuserer på henholdsvis teknologi eller medier.

Vi kan således konkludere, at *Untitled 5*, udstillingens øvrige værker og en lang række samtidskunstværker, der involverer interaktion i den kompositionelle iværksættelsesproces, må tænkes på tværs af traditionelle distinktioner mellem kunstner, værk og beskuer, som tilblivelsen

af et plan, hvor forskelligartede æstetiske materialer og bevægelser vibrerer sammen i en ekspressivt konsolideret helhed. Det er tilblivelsen af et kompositionelt plan, hvor åbne rammer og flydende planer vibrerer sammen med æstetiske niveauer, som føjes til og træder frem i forbindelse med interaktionen, der karakteriserer begrebet kompositionens tværgående plan.

7. ENGLISH SUMMARY

A DIAGONAL COMPOSITIONAL PLANE

SKETCH TO AN AESTHETIC CONCEPT IN THE MEETING BETWEEN THE PHILOSOPHY OF GILLES DELEUZE AND FÉLIX GUATTARI AND THE ART INSTALLATION *UNTITLED 5*

The thesis "A diagonal compositional plane" is a theoretical work done in continuation of my curatorial work with the exhibition *ARCHITRONIC // PEOPLE ENTER SPACE* which took place at the Danish Architecture Centre (DAC) from 6th-16th of November 2007. The exhibition consisted of four interactive art installations each of which invited the participants to experiment with the conception of space and spatial experience.

Rather than an evaluation of the curatorial work the thesis continues the line of work in a new format now examining the relation between the aesthetic experience of one of the installations – *Untitled 5* from 2004 by the American artist Camille Utterback – and the philosophy of immanence by the French philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari (DG). To be more exact the thesis is fundamentally a philosophical work in the sense that the aesthetic experience of *Untitled 5* is the point of departure for the thinking of a diagonal plane defined by aesthetic consistency.

In the philosophy of DG art and philosophy are conceived as twin planes of the thought both examining the abstract virtual forces that defines the level where something new is produced, - or with DGs words *becomes*. For DG art is unique in the sense that the artistic composition is the only place in the world where we actually have the opportunity to experience virtual force in its pure form, as the force of matter stands forth through the plane of composition. What is produced or stands forth by the force of the philosophical thought on the other hand are new concepts. Often these concepts are conceived as DG thinks *through* the sensuous domain of art - a method that I have also been using in the thesis.

The concept a diagonal compositional plane is not just based on a meeting between DGs philosophy and the aesthetic experience of interacting with *Untitled 5*. It is also thought as the interference between two slightly different types of planes – the plane of composition as it is defined by DG in *Qu'est-ce que la philosophie?* from 1995 (in English *What is Philosophy?*) and the plane of consistency as defined by DG in *Mille Plateaux* from 1980 (in English *A Thousand*

Plateaus). *What is Philosophy?* is establishing distinctions between three planes of thought - philosophies plane of immanence, sciences plane of reference and arts plane of composition - and as a result of this distinguished thinking the plane of composition is defined by its autonomy and ability to stand by its own means. *A Thousand Plateaus* on the other hand is more open, dynamic and cross disciplinary both in format and thinking style. The plane of consistency is therefore also conceived more flexible than the plane of composition.

In the theoretical analysis of DG's philosophy in chapter 4 I have showed that the differences between the plane of composition and the plane of consistency can be derived from the ways *What is Philosophy?* and *A Thousand Plateaus* give priority to the concepts 'plane' and 'movement'. *What is Philosophy?* begins with planes in order to talk about the movement of thought, whereas *A Thousand Plateaus* follows the movements of matter in order to think the consistency of different phenomena and events.

In chapter 5 where I examine *Untitled 5* analytically I continuously show that the installation is best understood as a play between an autonomous composition and a more open system where movements and aesthetic effects emerge spontaneously. Through a series of sectional views I examine the aesthetic function of a series of different open frames: a screen hanging in the central stairwell where an image is projected in response to physical movement, an area on the floor expressively marked with white tape and theater light functioning as a scenic plane for the physical movement of people interacting, and two different axes - a vertical axis where the camera 'reads' information about movement in the interactive area and a horizontal axis defined by the relation between projector and screen. Together these frames, or structural elements, defined by the artist Camille Utterback, create a composed but still open aesthetic field. It is a play between the framing functions of the structural elements and the openness of the frames that encourage people to interact and enables a diagonal compositional plane to be established. The feedback format of the installation - where a digitally generated image is projected in response to movement in the interactive area - affects people to move in a spontaneous and expressive manner. Through a series of analysis I show how the bodily movement can be understood as abstract virtual force that stands forth via the projected image when people literally become artistically expressive while interacting – now as part of a composition continually unfolding in a way that can be perceived as a dynamic landscape.

The interactive play between open frames defined by the artist and spontaneous bodily movement eventually enables me to conclude in chapter 6 that the installation is investigating the same relations between plane and movement that characterize both the plane of composition and the plane of consistency. But the aesthetic consolidation is done in a way that creates a new type of diagonal plane activating different dimensions of both the plane of composition and the more flexible and movement-oriented plane of consistency.

In extension to the philosophical production of a new concept, the diagonal compositional plane enables us to think consistency through a series of different aesthetic levels - some composed by the artist, some unfolding while interacting – and can therefore be used as a nuanced alternative to a contemporary academic discourse often discussing interactive art with a limited focus on levels a technology and media.

8. NOTER

¹ Deleuze, Gilles: *Forhandlinger. 1972 -1990*, side 36

2. INDLEDNING

² Da specialet tænkes igennem DGs immanensfilosofi, bruger jeg ikke termen 'interaktion' med tanke på en intentionel handling, der udfoldes i relationen mellem et reflekterende 'subjekt' og et 'værkobjekt'. Med interaktion menes i dette speciale kraftrelationer og forskelssættende begivenheder i et medieret felt i forbindelse med den æstetiske iværksættelsesproces.

³ Camille Utterback vandt en af hovedpriserne på Transmediale i Berlin i 2005 for *Untitled 5*. Ved samme lejlighed interviewede jeg Utterback om værket til tidsskriftet Artificial.dk.

<http://www.artificial.dk/articles/utterback.htm>

Se bilag 7.

⁴ Udstillingen blev primært formidlet gennem folderen *ARCHITRONIC // PEOPLE ENTER SPACE - festival for digital kunst og kultur - 6.-16. november 2007* (bilag 1). Teksten i festivalfolderen og på DACs hjemmeside er blevet til i form af et oplæg ved undertegnede, Emil Bach Sørensen, som blev redigeret af DACs kommunikationsafdeling, der ligeledes var ansvarlige for folderens grafiske opsætning. En generel dokumentation af mit kuratoriske arbejde er samlet i kapitel 10, DOKUMENTATION AF KURATORISKE ARBEJDE MED *ARCHITRONIC // PEOPLE ENTER SPACE*.

⁵ Jeg har valgt at bruge termen 'de interagerende' i stedet for 'beskuer', 'betragter' eller 'publikum', der traditionelt bruges i kunstteoretiske sammenhænge og i stedet for termen 'bruger' som ofte anvendes, når interaktiv kunst diskuteres med udgangspunkt i en teknologisk diskurs. Termen 'de interagerende' fremhæver relation, bevægelse og virkekraft i forbindelse med iværksættelsesprocessen og indikerer en højere grad af fysisk agens end 'beskueren', 'betragteren' eller 'publikum'. Samtidig afmonteres den intentionelitet, og dermed den centrering omkring subjektet, som er forbundet med ordet 'bruger'.

⁶ Når jeg anvender dobbeltformuleringer af typen, "en kompleks begivenhed eller erfaring", og "ét interaktivt værk eller én interaktiv værkerfaring" er det fordi værket som 'objekt' og de interagerende som sansende og reflekterende 'subjekter' smelter sammen til en intensiv helhed, ét felt eller plan i forbindelse med interaktionen. De interagerendes fysiske tilstedeværelse, bevægelser og perceptive erfaringer bliver gennem interaktionen en integreret del af værkets æstetiske materiale. Som Anne Ring Pedersen fremhæver i artiklen "Navigation, immersion og interaktion i videoinstallationen, den 'posthumane' krop" er dette ikke nogen ny problematik knyttet specifikt til digitale installationer, men snarere en æstetisk præmis forbundet med værker og erfaringer af typen 'closed circuit', som er udforsket i videokunsten siden 1960'erne.

3. RAMMESÆTNING AF GENSTANDSFELT OG METODISKE OVERVEJELSER

⁷ Festivalen *ARCHITRONIC // PEOPLE ENTER SPACE* blev til i et samarbejde mellem en serie forskellige aktører, se note 10 nedenfor. I praksis blev festivalen tilrettelagt og koordineret i et tæt samarbejde mellem eventkoordinator på DAC, Kari Haugan Engberg, og kurator og projektleder på DAC, Tine Vindfeld, der i fællesskab var ansvarlige for festivalens overordnede profil og jeg selv, der som ekstern kurator var ansvarlig for udstillingen samt forholdet mellem udstilling, kunstnerworkshops og den akademiske konference. For en præcisering af ansvar og arbejdsområder se "Samarbejdsaftale mellem DAC og Emil Bach Sørensen" (bilag 9).

⁸ *ARCHITRONIC // PEOPLE ENTER SPACE* blev konceptualiseret som en tværfaglig festival baseret på samarbejde på tværs af institutioner. De centrale aktører var: **Dansk Arkitektur Center (DAC)**: DAC er en platform for udvikling og formidling af viden om byggeri og byudvikling og er primært finansieret af Erhvervsministeriet, Kulturministeriet og Real Dania fonden. **Digital Art and Culture in the Age of Pervasive Computing**: Et treårigt forskningsprojekt (2006-2009) med base på København Universitet, koordineret af lektor Ulrik Ekman fra Institut for Kunst- og Kulturvidenskab og lektor Arild Fetveit fra Institut for Film- og Medievidenskab. Forskningsnetværkets arbejde er samlet i bogen *Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*, Ekman, Ulrik (red.) MIT Press, 2011. **Center for Informationsteknologi og Arkitektur (CITA)**: CITA er en selvstændig forskningsenhed under Arkitektskolen i København. CITA kobler ressourcer fra forskningsmiljøet på Arkitektskolen med teknologisk avancerede projekter baseret på et samarbejde på tværs af institutioner samt mellem forskning og erhverv. **Dignet Øresund**: Et netværk og forum for 'digital oplevelsesøkonomi' i Øresundsregionen.

⁹ Forholdet mellem digital teknologi og interaktionsprincipper i installationskunsten, her tænker jeg i særdeleshed på videokunsten, er i sig selv et omfattende emne, som er behandlet fra forskellige vinkler. I en dansk kontekst diskuteres dimensioner som bevægelse og interaktion i et flydende felt mellem videokunst og digitalt generet kunst af Anne Ring Pedersen i artiklen "Navigation, immersion og interaktion i videoinstallationer, den 'posthumane' krop". I samme tråd bearbejder Ulrik Ekman en serie æstetiske problematikker forbundet med interaktive closed circuit installationer i relation til den mexicanske kunstner Rafael Lozano-Hemmer i artiklen "Rafael Lozano Hemmer: Af kropslighedens urørlighed". En historisk redegørelse for eksperimenter med interaktionsprincipper på tværs af videoteknologi og digitalt genereret kunst - mens der endnu ikke var en klar distinktion mellem videoteknologien og andre teknologiske formater i 1960'erne og de tidlige 1970'erne - findes i Andreas Brøggers artikel "VIDEO/INFORMATION/SOFTWARE".

¹⁰ For en generel introduktion til internetkunst se Grene, Rachel: *Internet Art*; Paul, Christiane: "Internet art and nomadic networks", i: *Digital Art*; Lillemose, Jacob og Recke, Nicolaj: *Vi elsker din computer*, (antologi). Omkring internetkunst i en dansk kontekst se Brøgger, Andreas: "Dansk kunst går online – forsøg på et overblik over den netbaserede kunst siden 1995", i: Lillemose, Jacob og Recke, Nicolaj: *Vi elsker din computer*.

¹¹ Citatet er fra den tekst som ledsager udstillingen *Algorithmic Revolution, On the History of Interactive Art*, [http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$4189](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$4189)

¹² I en central passage fra indledningen til hovedværket *Ordene og tingene* skriver Foucault om epistemet: "Det, vi ønsker at blotlægge, det er det epistemologiske felt, *epistemet*, hvor erkendelserne, betragtet hinsides ethvert kriterium, der henviser til deres relationelle værdi eller til deres objektive former, uddyber deres positivitet og således manifesterer en historie, der ikke er historien om deres voksende perfektion, men snarere historien om deres mulighedsbetingelser; det, der træder frem i denne beretning, er de konfigurationer i kundskabens rum, der har givet plads til den empiriske erkendelses forskellige former." Foucault, Michel: *Ordene og tingene, En arkæologisk undersøgelse af videnskaberne om mennesket*, side 31.

¹³ Brøgger, Andreas: "Digitale indflydelser på kunsten", side 6.

¹⁴ Hansen, Mark B.N.: *New Philosophy for New Media*, side 10.

¹⁵ Se McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*.

¹⁶ Wegenstein, Bernadette: *Getting Under the Skin. The Body and Media Theory*, side 119-163.

¹⁷ DGs kunstfilosofi er begivenhedsfilosofisk og undersøger kunstens evne til at bevare eller 'huse' tilblivelsesrelationer. Når DGs kunstfilosofi bruges på dansk må sproglige betoning, som fremhæver kunstens iværksættende kræfter frem for dets genstandsmæssighed, derfor prioriteres. I kraft af en sådan sproglig opmærksomhed er det samtidig muligt at betone et nært forhold mellem kunsten og teknikken, som har at gøre med frembringelse. På dansk står ordet 'værk' etymologisk i et nært forhold til 'værke' (verke) og 'virke', hvilket fremhæver værkets *iværksættelse*. (Se Ordbog over det danske sprog). Værket er det, der bliver 'fremstillet' eller 'frembragt' gennem forskellige former for iværksættende arbejde. På samme måde er ordene 'teknik' og 'teknologi' etymologisk afledt af det græske 'téchne', der betyder håndværk eller kunstneriske virksomhed. Kunst og teknologi er altså forbundet gennem iværksættelsen, eller det man med DG kunne betegne som kræfternes komposition og sanselige tilsynkomst. Den tyske filosof Martin Heidegger har fremhævet en række af disse sammenhænge i en serie berømte foredrag og skrifter om kunst og teknologi. Se Heidegger, Martin: *Kunstværkets oprindelse* og Heidegger, Martin: *Spørgsmålet om teknikken – og andre skifter*.

4. GILLES DELEUZE OG FÉLIX GUATTARI – TANKENS TRE PLANER OG VERDENS TUSIND PLATEAUER

¹⁸ Grosz, Elisabeth: *CHAOS, TERRITORY, ART. Deleuze and the Framing of the Earth*, side 28.

¹⁹ Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Hvad er filosofi?*, side 20.

²⁰ Begrebet 'dettehed', af fransk heccéité, efter latinsk ecceitat og hæcceeitas. Begrebet går tilbage til Duns Scotus og skolastikken. Som Niels Lyngsø påpeger i en note til *Tusind Plateauer* (note 42, side 331) har begrebet i sin latinske oprindelse en dobbelthed og betyder både "denne ting" og "se!". Det sproglige spændt mellem fænomen og begivenhed gør begrebet haecceitet centralt i DGs filosofi, hvor det ofte bruges i forbindelse med upersonlige individuationer som f.eks. en årstid, en overskyet dag eller en bestemt time på dagen. Når ordet haecceitet anvendes i forbindelse med definitionen af den filosofiske tanke som 'kunsten at danne begreber', er det formentlig fordi DG ønsker at pointere, at de kræfter som virker igennem filosofiens arbejde med begrebet ikke skal forstås som et subjekts tankekraft, men derimod som ikke-personlige kræfter, der animerer den filosofiske tankes begrebslige forskydninger på immanensplanet. Filosofien defineres dermed indirekte som tankens sensibilitet overfor 'det udenfor'.

²¹ Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Hvad er filosofi?*, side 54.

²² Ibid., side 65.

²³ Ibid., side 65.

²⁴ Ibid., side 240.

²⁵ Bø-Rygg, Arnnfinn: "Forvandlinger. Filosofi og kunst hos Gilles Deleuze", side 33.

²⁶ Ibid., side 33.

²⁷ Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Hvad er filosofi?*, side 207.

²⁸ Ibid., side 208.

²⁹ Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Hvad er filosofi?*, side 212. Se også Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Tusind Plateauer. Kapitalisme og skizofreni*, "Erindringer og tilblivelser, punkter og blokke", side 370-381.

³⁰ Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Hvad er filosofi?*, side 223.

³¹ *Le visible et l'invisible* er et ufuldendt manuskript bestående af fire kapitler, som Merleau-Ponty efterlod sig ved sin død i 1961, og som senere er udgivet posthumt. Det sidste kapitel "L'entrelacs – le chiasme" er oversat til dansk af Per Aage Brandt og udgivet under hele værkets titel, *Synligt – usynligt*. Kapitlet er bl.a. udgivet i antologien: Carstensen, Claus (red.), *TEGNINGENS SEMIOTIK*, Det Kongelige Danske Kunstakademi, København, 2000 [1964].

³² Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Hvad er filosofi?*, side 230.

³³ Ibid., side 207.

³⁴ Ibid., side 212.

³⁵ Niels Lyngsø skriver i noterne til *Tusind Plateauer* om de tre relaterede begreber affect, affection og affectation: "De tre ord er antageligt inspireret af Spinoza og har alle at gøre med – ofte fysisk – påvirkning: 'Affect' betyder omtrent '(et fragment af) en påvirkning, sansning eller (taktil) følelse', evt. 'en hurtig udløsning af sindsbevægelse' (med vægt på *produktet*); 'affektion' og 'affectation' (der vist bruges mere eller mindre synonymt) betyder i grove træk 'påvirkning, sansning eller (taktil) følelse (med vægt på *processen*). O.a." Affekt kan altså både tænkes som påvirkningskraft, den tilstand som fremkommer ved påvirkning - og unikt for kunsten kan affekt desuden fremstå som en blok af kraft, en selvstændig væren, der kan sanses. Begrebets dobbelthed som 'proces' og 'produkt', gør affekt til et centralt begreb for Deleuzes differencetænkning. Hver gang der er overgange og tilstandsændringer - tilblivelser, linjer og zoner - er der affekt.

³⁶ Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Hvad er filosofi?*, side 214.

³⁷ Ibid., side 210.

³⁸ Uexküll, Jakob von: *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten, Bedeutungslehre*, Rohwohlt, Hamburg, 1956.

³⁹ En mere udførlig diskussion af forholdet mellem Uexkülls biosemiotik og DGs kunstfilosofi udfoldes af Elisabeth Grosz i bogen *CHAOS, TERRITORY, ART. Deleuze and the Framing of the Earth*, side 25-63.

⁴⁰ Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Hvad er filosofi?*, side 235.

⁴¹ Bernard Cache's *Terre meuble* er et upubliceret manuskript på fransk fra 1983, der blev udgivet på engelsk som *Earth Moves. The furnishing of Territories* i 1995. Den centrale tanke om æstetisk rammesætning fremhæves i værkets indledning på følgende måde: "This book is a classifier of images. We wish to classify the images that make up our everyday lives, and, among these, architectural images seem to be a good starting point, as they in fact determine the urban texture that enfolds all other images. [...]As we examine these images, we come to see that they correspond, successfully, to three formal elements: inflection, vector and frame. [...]We will then see that it is possible to define architecture as the manipulation of one of these elementary images, namely, the frame. Architecture, the art of the frame, would then not only concern those specific objects that are building, but would refer to any image involving any element of framing, which is to say painting as well as cinema, and certainly many other things." Cache, Bernard: *Earth Moves. The Furnishings of Territories*, side 2.

⁴² Cache, Bernard: *Earth Moves. The Furnishings of Territories*, side 20-30. Se også Grosz, Elisabeth: *CHAOS, TERRITORY, ART. Deleuze and the Framing of the Earth*, side 1-24, hvor Grosz gennemgår forholdet mellem DGs begreb om kunstens kompositionsplan og Bernard Caches undersøgelse af rammesætning i forhold til det arkitektoniske bygningsværk.

⁴³ Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Hvad er filosofi?*, side 237.

⁴⁴ Deleuze, Gilles: *Forhandlinger. 1972 -1990*, side 35.

⁴⁵ Prioriteringen af den rytmisk territoriale linje fremgår bl.a. af forordet til den italienske udgivelse af *TP*: "In *A Thousand Plateaus*, we see these three factors [earth, territory, and deterritorialization] playing freely, that is, aesthetically, in the *ritornello*: little territorial songs, or the songs that birds sing; the great song of the earth, when the earth cries out; the powerful harmony of the spheres, or the voice of the cosmos... That, in any case, is what this book would have liked to do – to assemble *ritornellos*, *lieder*, corresponding to each plateau. For us, philosophy is nothing but music, from the most humble melody to the grandest of songs, a sort of cosmic *sprechgesang*." Deleuze, Gilles: "Preface for the Italian Edition of *A Thousand Plateaus*", in: *Two Regimes of Madness. Texts and Interviews 1975 – 1995*, side 311.

⁴⁶ Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Tusind Plateauer. Kapitalisme og skizofreni*, "INDLEDNING: RHIZOM", side 17.

⁴⁷ Afsnittets overskrift "Se blot på bevægelserne..." er en let omskrivning af et citat fra plateauet "INTENSBLIVELSE, DYREBLIVELSE, UOPFATTELIGBLIVELSE..", hvor DG taler om bevægelse med reference til Søren Kierkegaard og værket *Frygt og Bæven*: "Når Kierkegaard fremsætter det vidunderlige motto "jeg seer blot på Bevægelserne", opfører han sig på forbløffende vis som en forløber for filmen og mangfoldiggør versionerne af en kærlighedsscene (Agnete og Havmanden) i takt med variable hurtigheder og langsomheder." Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Tusind Plateauer. Kapitalisme og skizofreni*, "1730 – INTENSBLIVELSE, DYREBLIVELSE, UOPFATTELIGBLIVELSE..", side 358.

⁴⁸ I bogen *CHAOS, TERRITORY, ART. Deleuze and the Framing of the Earth* som i flere henseender er tænkt i forlængelse af den rytmisk territoriale linje i henholdsvis "Percept, affekt og begreb", *Hvad er filosofi?* og

"1837 – OM OMKVÆDET", *Tusind Plateauer. Kapitalisme og skizofreni*, skriver Elisabeth Grosz i bogens indledende kapitel, at der foreligger et stort arbejde med at fortolke DGs kunstbegreb i forhold til samtidige kunstarter af mere konceptuel, relationel og interaktiv karakter: "Deleuze himself seems rather contemptuous of postmodernist art, and especially conceptual art, and shows a clear preference for works of high modernism, in painting as in film and music. One of the challenges facing Deleuzianism is how to direct a Deleuzian-inspired analysis to texts and movements for which he himself had little time."

⁴⁹ Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Tusind Plateauer. Kapitalisme og skizofreni*, "1837 – OM OMKVÆDET", side 402.

⁵⁰ Den mexicanske forfatter, kunstner og filosof Manuel De Landa, har igennem en række bøger som *A Thousand Years of Nonlinear History* [1997], *Intensive Science and Virtual Philosophy* [2002] og *Deleuze: History and Science* [2010], afdækket og videreudviklet de matematiske og naturvidenskabelige dimensioner i Deleuzes (og Guattaris) filosofi. De Landa betoner igennem sine bøger, at Deleuzes (og Guattaris) filosofi i høj grad er inspireret af ikke euklidisk geometri, termodynamik, relativitetsteori og teorier for kompleks biologisk udvikling og selvorganisering.

⁵¹ Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Tusind Plateauer. Kapitalisme og skizofreni*, "INTENSBLIVELSE, DYREBLIVELSE, UOPFATTELIGBLIVELSE..", side 325-326.

⁵² Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Tusind Plateauer. Kapitalisme og skizofreni*, "1837 – OM OMKVÆDET", side 422.

⁵³ *Ibid.*, side 424-425.

⁵⁴ Brian Massumi - der har oversat *Mille Plateaux* fra fransk til engelsk og er en af verdens førende Deleuze forskere - betoner i forordet til den kinesiske udgivelse af *TP*, at værket må tænkes som et åbent filosofisk felt, hvor mangfoldige bevægelser konsolideres på tværs af de forskellige plateauer gennem performative læsninger: "A plateau, the authors say, is a region of 'intensity' of a concept's deterritorialised becoming: a particular coming-together of a multiplicity of strategically displaced conceptual movements-between. These movements compose the text. Their composition couches in the text a charge of relational potential that may well move outside again, into non-philosophical spill-over effects. Each reading of the book is a performative 'mapping' of these movements." Massumi, Brian: "What Concepts Do: Preface to the Chinese Translation of *A Thousand Plateaus*", side 8.

⁵⁵ Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Tusind Plateauer. Kapitalisme og skizofreni*, "1837 – OM OMKVÆDET", side 403.

⁵⁶ *Ibid.*, 422.

⁵⁷ *Ibid.*, side 427.

⁵⁸ Her tænker jeg på den amerikanske sprogfilosof John Langshaw Austins værk *How to do Things with Words* [1955] og senere teoretikere som John R. Searle, Paul Grice og Jürgen Harbermas mfl., der alle undersøger de regler, konventioner og normer, som gør mennesker i stand til at udøve *handlinger* i kraft af sproget.

⁵⁹ DG benytter ikke selv termerne 'performativitet' og 'agens' i *HF* eller *TP*. Dette skyldes formentlig ønsket om at fremskrive en immanensfilosofisk position som alternativ til den subjektorientering, der præger både

fænomenologien og talehandlingsteorien. Når jeg forsigtigt bruger termerne i nærværende læsning af *TP*, er det for at antyde, hvorledes den konsoliderende kraft som er forbundet med Scenopoïetes maskinelle udsagn kan tænkes som en parallel til de interagerende og den interaktive iværksættelsesproces.

⁶⁰ Tænkere som Brian Massumi og Bruno Latour har videreført DGs tilblivelsesfilosofi i forhold til niveauer som krop, performativitet og agens i teknologisk medierede miljøer og netværk. Se f.eks. Brian Massumi *Parables for the Virtual – Movement, Affect, Sensation* [2002], hvor Massumi tænker kroppen som kraftcenter i teknologisk medierede miljøer, og Bruno Latour *Reassembling the Social – An Introduction to Actor-Network-Theory* [2005]. I kraft af sin antropologiske baggrund har Latour i høj grad opmærksomheden rettet mod socialt konstituerende kræfter i forskellige type af miljøer og netværk.

⁶¹ Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Hvad er filosofi?*, side 234.

⁶² Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Tusind Plateauer. Kapitalisme og skizofreni, "1837 – OM OMKVÆDET"*, side 419-420.

⁶³ Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Tusind Plateauer. Kapitalisme og skizofreni, "1730 – INTENSBLIVELSE, DYREBLIVELSE, UOPFATTELIGBLIVELSE.."*, side 320.

⁶⁴ Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Tusind Plateauer. Kapitalisme og skizofreni, "10.000 F.KR. – MORALENS GEOLOGI"*, side 88.

5. ANALYSE - BEVÆGELSE OG TVÆRGÅENDE PLAN

⁶⁵ I gennemgangen af *Untitled 5* og de kuratoriske overvejelser i forbindelse med opsætning på DAC referer jeg til følgende bilag: Camille Utterbacks to vejledende illustrationer; *"External Measures Series"*, *Installation – SIDE VIEW* og *"External Measures Series" Installation - TOP VIEW* (bilag 4a og 4b); en plantegningen over DAC hvor tre scenarier for opsætningen af *Untitled 5* er indtegnet (bilag 5) samt en mailkorrespondance med Camille Utterback og hendes assistent Genevieve Hoffman omkring installationen på DAC (bilag 6). Som det fremgår af mailkorrespondancen, valgte vi at installere *Untitled 5* svarende til scenarie #2 indtegnet med rødt på plantegningen. Der blev foretaget en række justeringer i forhold til scenarie #2 under opsætningen af værket. De vigtigste justeringer gennemgås i specialeteksten.

⁶⁶ Da dette afsnit udgør en gennemgang af den kuratoriske opsætning af *Untitled 5* på DAC, angives de præcise mål (så vidt disse kendes) i meter og med decimaler (3,6 meter). Denne præsentationsform er valgt ud fra et ønske om at afstemme den kuratoriske gennemgang med vedlagte illustrationer, plantegninger og mailkorrespondance med Utterback om opsætningen af værket. I den øvrige specialetekst omtales målene mere overordnet og uden decimaler (ca. fem meter). Ønsker læseren senere at få præciseret mål af omtalte relationer i forbindelse med læsning af de analytiske afsnit henvises til nærværende kuratoriske afsnit og til bilag 4a-6.

⁶⁷ De præcise mål på det interaktive område i opsætningen af *Untitled 5* på DAC kendes ikke, da de blev fastsat af Utterback ved et skøn uden opmåling i forbindelse med installationen af værket.

⁶⁸ Sentensen i citationstegn er taget direkte fra en central passage i artiklen: Krauss, Rosalind: *"Griddet, / Skyen /, og Detaljen"*, side 342, i: Bek, Lise og Oxvig, Henrik (red.), *Rumanalyser*, Fonden til udgivelse af arkitekturtidsskrift, Århus, 1997[1992]

⁶⁹ Riegl, Alois: "Senromersk kunstindustri", i: Bek, Lise og Oxvig, Henrik (red.), *Rumanalyser*, Fonden til udgivelse af arkitekturtidsskrift, Århus, 1997[1901]

⁷⁰ Artiklen "Griddet, / Skyen /, og Detaljen" er oversat til dansk af Mette Bøgh Jensen og Rikke Stensbro, som desuden har skrevet en meget præcis introduktionstekst til artiklen under overskriften *Fænomenologisk Rumanalyse*. I introduktionen gennemgår Mette Bøgh Jensen og Rikke Stensbro, hvorledes Krauss' karriere udgør en afsøgende bevægelse fra en formalistisk orienteret uddannelse på *Harvard University* under Clement Greenberg i begyndelsen af 60'erne over strukturalistiske og fænomenologiske impulser i 60'erne og 70'erne frem mod inddragelse af poststrukturel teori i slutningen af 70'erne. Om den fænomenologiske linje i Krauss' kritiske virke skriver Jensen og Stensbro bl.a.: "Som Merleau-Ponty fastholder hun, at værket ikke er sluttet om sig selv – i sansningen interfererer det med det betragtede subjekt og mister dermed sin forsegling. Kroppen som forsvandt med Greenbergs formalisme har således atter fået en plads i og med Krauss' krydsning af strukturalisme og fænomenologi." Jensen og Steensbro, *Fænomenologisk Rumanalyse*, side 336, i: Bek, Lise og Oxvig, Henrik (red.), *Rumanalyser*, Fonden til udgivelse af arkitekturtidsskrift, Århus, 1997[1901]

⁷¹ Hvad angår den naturvidenskabelig diskurs som udgangspunkt for æstetiske undersøgelser af perception og rumlig erfaring, er den tidlige soloudstilling med Olafur Eliasson *Surroundings Surrounded* på ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) i Karlsruhe i 2001 en milepæl. Udstillingen blev ledsaget af en omfattende antologi på 704 sider med artikler af førende teoretikere indenfor naturvidenskab, filosofi og arkitektur med mere. I antologien er blandt andet artikler af Elisabeth Grosz og Manuel De Landa, som er væsentlige repræsentanter for videreførelsen af den naturvidenskabelige linje i Gilles Deleuzes filosofi. Se Weibel, Peter (red.), *Olafur Eliasson: Surroundings Surrounded. Essays on Space and Science*, MIT Press, Massachusetts, 2002.

⁷² Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Tusind Plateauer. Kapitalisme og skizofreni*, "1730 – INTENSBLIVELSE, DYREBLIVELSE, UOPFATTELIGBLIVELSE ...", side 334-335. Begrebet haecceitet anvendes løbende i både *HF* og *TP*, men behandles indgående i afsnittet "En haecceitets erindring" i *Tusind Plateauer. Kapitalisme og skizofreni*, side 331- 338.

⁷³ Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Tusind Plateauer. Kapitalisme og skizofreni*, "1837 – OM OMKVÆDET", side 397.

⁷⁴ *Ibid.*, side 398.

⁷⁵ *Ibid.*, side 405.

⁷⁶ Se f.eks. Aristoteles' kategorier eller Aristoteles' metafysik, "CATEGORIES" og "BOOK VII [THE STUDY OF SUBSTANCE]", *ARISTOTLE – SELECTIONS*, side 1-12 og side 272-280.

⁷⁷ Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Tusind Plateauer. Kapitalisme og skizofreni*, "1837 – OM OMKVÆDET", side 405.

⁷⁸ Human-computer interface relationer er et omfattende emne, som diskuteres i en lang række af sammenhænge på tværs af discipliner. Antologien *Interface – digital kunst & kultur*, der er blevet til i forlængelse af forskningsprojektet "Interfacekulturens Æstetik" på Århus Universitet (2004-2007), giver en introduktion til emnet i en kunst- og medieteoritisk diskurs.

⁷⁹ I bogen *Psychoanalysis and Cinema – The Imaginary Signifier* gennemgår den Jacques Lacan inspirerede filmteoretiker Christian Metz, hvorledes det filmiske medie i en traditionel biografvisning *virker* i kraft af en række identifikationsmekanismer i forholdet mellem den cinematisk rammesætning og biografgængernes perceptive og imaginære indlevelse. Mest virkningsfuld er i den henseende, hvad Metz betegner som den primære cinematisk identifikation, der er filmbeskuerens identifikation med selve kameraets og projektorens linse. Metz, Christian: *Psychoanalysis and Cinema – The Imaginary Signifier*, side 42- 58. DG er generelt kritiske overfor psykoanalysen på grund af dens centrering omkring subjektet (se plateauet "1914 - EN ENKELT ULV ELER ADSKILLIGE"), men i et interfaceafsnit som dette er Lacan og Metz' analyser af niveauer som skærm, blik og identifikation relevante.

⁸⁰ Flere forskere bruger ordspillet mellem 'whole' og 'hole' i forlængelse af Deleuzes filosofi. Ordspillet forbindes ofte med zoner, folder, planer, flugtlinjer og andre dynamiske figurer i relation til tilblivelsesprocesser og markerer et spil mellem mangfoldighed og helhed, yderside og inderside, kaos og konsistens med mere. Se f.eks: Harris, Paul A: "To See with the Mind and Think though the Eye: Deleuze, Folding Architecture, and Simon Rodia's Watts Towers", i: Buchanan, Ian og Lambert (ed.), *Deleuze and Space*, side 55-57. Eller Massumi, Brian: *Parables for the Virtual – Movement, Affect, Sensation*, side 64.

⁸¹ Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Tusind Plateauer. Kapitalisme og skizofreni*, "INDLEDNING:RHIZOM", side 34.

⁸² Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Tusind Plateauer. Kapitalisme og skizofreni*, "1440 - DET GLATTE OG DET STRIBEDE", side 622.

⁸³ Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Hvad er filosofi?*, side 214.

⁸⁴ I introduktionen til *Parables for the Virtual* skriver Massumi om den abstrakte dimension af kroppen: "The charge of indeterminacy carried by a body is inseparable from it. It strictly coincides with it, to the extent that the body is in passage or in process (to the extent that it is dynamic and alive). But the charge is not itself corporeal. Far from regaining a concreteness, to think the body in movement thus means accepting the paradox that there is an incorporeal dimension of *the body*. Of it, but not it. Real, material, but incorporeal. [...] One way of starting to get a grasp on the real-material-but-incorporeal is to say it is to the body, as a positioned thing, as energy is to matter. Energy and matter are mutually convertible modes of the same reality."⁸⁴ Massumi, Brian: *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, side 5. Massumis begreb 'real-material-but-incorporeal' er en variation af Deleuzes måde at tænke abstrakte virtuelle kræfter, og i citatet genkender vi da også de uskelnelighedszoner og iværksættende overgange mellem stof og kraft, som karakteriserer både kunstens kompositionsplan og begivenhedens konsistensplan.

⁸⁵ Se f.eks. kapitlet "Chaos in the "Total Field" of Vision". I en central passage i kapitlet skriver Massumi om forholdet mellem kroppens bevægelse og perceptiv erfaring: "Movement multiplies visual and intermodal feedback loops. It enables a continuous, complexifying, cross-referencing of variations to each other – an indexing of aspects of unfolding experience to its own products and of its products to their ever-changing, unperceived field of emergence." Massumi, Brian: *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, side 156.

⁸⁶ Massumi, Brian: *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, side 183.

⁸⁷ Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Tusind Plateauer. Kapitalisme og skizofreni*, "1440 - DET GLATTE OG DET STRIBEDE", side 622.

⁸⁸ Massumi, Brian: *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, side 183.

⁸⁹ Massumi, Brian: *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, side 191-192.

⁹⁰ Citatet er fra Camille Utterbacks hjemmeside (<http://camilleutterback.com/projects/untitled-6/>), introduktionen til værket *Untitled 6*. Det flydende forhold mellem krop, bevægelse og komposition, som Massumi betoner, udgør et primært æstetiske anliggende for Camille Utterback, hvilket fremgår af de fleste introducerende tekster på Utterbacks hjemmeside, ligesom dette forhold også fremhæves i interviews og artikler om Utterbacks værker. For de vigtigste interviews og artikler om *Untitled 5*, hvor forholdet mellem krop, bevægelse og komposition omtales se:

Stern, Nathaniel: "Action, Reaction, and Phenomenon", rhizome.org, October 15, 2008.

Lauro-Lazin, Linda: "Impermanent Markings", Pratt Manhattan Gallery, New York, NY, 2008.

Dorin, Lisa: "Animated Gestures", Art Interactive, Cambridge, MA, 2007.

Tanner, Marcia: "Brides of Frankenstein", San Jose Museum of Art, San Jose, CA, 2005.

Sørensen, Emil Bach: "An Experience with Your Body in Space!" Artificial.dk, May 13, 2005.

Der er links til samtlige interviews og artikler på Utterbacks hjemmeside.

⁹¹ Se specialets teoridel afsnit "4.5.3 Det territoriale rum – mangfoldighed og konsistensplan".

⁹² Se "Om blikket som objekt lille a", en dansk oversættelse af *Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Édition de Seuil fra 1973. Den kiastiske relation mellem subjekt og omverden - som præger både Merleau-Pontys fænomenologi og Lacans bearbejdning af samme på det skopiske område - fremgår bl.a. af følgende passage: „Jeg er nødt til til at begynde med at insistere på dette – i det skopiske felt er blikket i det ydre, jeg bliver betragtet, dvs. jeg er billede. Hér er den funktion, der befinder sig allerinderst i indstiftelsen af subjektet i det synlige. Det, som i bund og grund bestemmer mig i det synlige, er blikket, som er i det ydre. Det er igennem blikket, at jeg træder ind i lyset, og det er fra blikket, jeg modtager virkningen heraf. Hvoraf det følger, at blikket er det instrument, hvorigennem lyset legemliggør sig, og hvorigennem jeg – hvis De tillader, at jeg betjener mig af et ord, som jeg ofte gør, ved at dele det – bliver lys-graferet.“ Lacan, Jacques: "Om blikket som objekt lille a", side 111.

⁹³ Sørensen, Emil Bach: *An Experience with Your Body in Space!*, interview med Camille Utterback om *Untitled 5* på Transmediale05 (bilag 7), side 1.

⁹⁴ Spørgsmål i relation til generative algoritmiske principper, emergens og digital adfærd behandles i en lang række af sammenhænge på tværs af æstetiske genrer. For en generel introduktion til emnet se Paul, Christiane: "Artificial life" og "Artificial intelligence and intelligent agents", i: *Digital Art*, side 139-154. For korte men gode introduktioner til emnet i en arkitekturteoretisk kontekst se Thomsen, Mette Ramsgaard: "FINDING FLUID FORM: EN ARKITEKTUR MED VANER" og "SEA UNSEA", i: *Arkitekten 06/07*. Endvidere kan anbefales: Allen, Stan: "Field Conditions", i: *Points + Lines. Diagrams and Projects for the City*. I Allens artikel drages vitale forbindelser mellem den amerikanske konceptkunst og minimalisme i 1960'erne, algoritmiske principper, fransk poststrukturel filosofi og en arkitekturteoretisk diskurs, der søger at tænke rum som emergens mellem komponenter på det samme horisontale niveau.

⁹⁵ Utterback, Camille: introduktion til *Untitled 5*, fra kunstnerens hjemmeside, (bilag 8).

⁹⁶ Utterback, Camille: introduktion til *Untitled 5*, fra kunstnerens hjemmeside, (bilag 8).

⁹⁷ Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Tusind Plateauer. Kapitalisme og skizofreni*, "28. NOVEMBER 1947 – HVORDAN LAVER MAN SIG ET LEGEME UDEN ORGANER?", side 193-194.

⁹⁸ Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Tusind Plateauer. Kapitalisme og skizofreni*, "1440 - DET GLATTE OG DET STRIBEDE", side 648.

6. KONKLUSION GENNEM AFSLUTTENDE BEGREBSARBEJDE

⁹⁹ Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Tusind Plateauer. Kapitalisme og skizofreni*, "1730 – INTENSBLIVELSE, DYREBLIVELSE, UOPFATTELIGBLIVELSE..", side 357.

¹⁰⁰ Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Hvad er filosofi?*, side 257.

¹⁰¹ Deleuze, Gilles og Guattari, Félix: *Hvad er filosofi?*, side 258.