

# Kan man arkivere noget levende?

## Den digitale poesis komplekse materialitet

Af Mette-Marie Zacher Sørensen

---

### Abstract

*Gennem æstetisk analyse af digital poesi optegner jeg karakteristikkene for genren. Der spørges til værkbegrebet i det digitale: Kan man tale om værkets afgrænsning i en linkstrukturel sammenhæng? Kan værkerne overhovedet fastfryses? Mange digitale værker udnytter de digitale muligheder for interaktion, performans og 'liveness' – Er værket så noget, der kun sker én gang for den enkelte bruger, eller er der en form for struktur, der kan arkiveres? Det digitale materialitet italesættes, både som en ekstremt kompleks størrelse, men også som en sensibilitet over for noget så enkelt som typografi, farver og opsætning; i de fleste digitale digte kan skriften umuligt adskilles fra sin sammenblanding med billeder, lyd og bevægelse. De selvbevidste og eksperimenterende værker jeg præsenterer, sætter arkiveringsmæssige problemstillinger på spidsen, og jeg foreslår at man fx kan udstille nogle af de værker, der ikke lader sig gemme.*

### Introduktion

På konferencen "Electronic Literature - Innovate and Archive" på Brown University i juni 2010 kom amerikanske Deena Larsen kørende i sin i rullestol op på scenen. Hun var en af pionererne, da hypertexten havde sin opblomstring i 1980'erne. For nyligt havde hun været dødeligt syg og mens hun havde ligget på hospitalet, havde hun bedt sin kone om at videreføre et projekt, der var meget vigtigt: I en stor lade har Larsen gennem alle årene gemt værker, email-liste, programmer samt al den hardware, der har været brugt til programmerne gennem tiden. Det vil blandt andet sige gamle Macintosh og Commodore 64 computere. Grunden til hun har gemt dem er, at mange programmer og dermed tidlige værker inden for digital kunst og poesi kun kan afspilles på deres oprindelige aggregater. Jeg blev rørt, men også helt svimmel over at tænke på "The Deena Larsen Collection"<sup>1</sup> med alle de gamle maskiner, der i dag har et grotesk retro-udseende og som ligger og samler støv i en lade. Jeg kunne ganske enkelt ikke finde ud af, om det var et megalomant og meningsløst projekt, jeg kunne sidde og sukke over, mens jeg aede min nyeste version af Macbook pro (for hvilken konferencen var en sand fætter-kusine fest) eller om laden i USA bliver det vigtigste projekt nogensinde for arkiveringen af denne genre inden for den digitale kunst. Jeg blev i alle tilfælde bevidst om, at nogle af de værker jeg forsker i, og som er tilgængelige på Internettet, måske en dag vil være væk.

---

Mette-Marie Zacher Sørensen, ph.d.-stipendiat,  
Æstetik og Kultur, Aarhus Universitet  
(aekmms@hum.au.dk)

Jeg taler ikke på baggrund af ekspertviden vedrørende arkivering af netkunst i bred forstand, men vil i det følgende præsentere eksempler på hvad digital poesi kan være, og gennem en analyse af begreber om materialitet i udvalgte værker, pege på hvordan genren kan være udfordrende at arkivere.

### Hvad er digital poesi?

Digitale digte er værker, der optræder på Internettet eller i udstillingsrum, og gør brug af de muligheder, det digitale tilbyder. De blander ord med billeder og lyd, kan kræve interaktion fra recipientens side, og lader ordene bevæge sig, ligge i lag og forsvinde. Den slovenske cyberæstetik-teoretiker Janez Strehovec definerer genren således:

“Digital poetry objects form a genre of their own that is influenced by the poetry avant-garde and neo-avantgarde, visual and concrete poetry, text-based electronic installation art, conceptual art, Net art and software art. It includes kinetic and animated poetry, ergodic and visual digital poetry pieces, e-sound poetry, interactive poetry (with collaborative authorship), digital video poetry, digital film poetry, hyperpoetry, code poetry as well as digital textscapes with poetic features.”(2002, s. 1)

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

Papirbogens hvide sider med sorte, trykte bogstaver og linjeskift er en teknologi, men en teknologi vi har fået et vældig naturaliseret forhold til. Det er sådan skrift *er*, forledes vi til at tænke og ofte lægger vi slet ikke mærke til bogstaverne, når vi læser en spændende tekst. Men mulighederne i det digitale for at give skriften en opsigtsvækkende typografi, for at lade den blinke eller bevæge sig, minder os om, at skriftens materiale og indpakning i høj grad kan være med til at generere betydning. I det følgende vil jeg præsentere nogle digitale digtværker, hvor denne digitale “indpakning” er en uomgængelig del af værkernes udtryk.

### Lurvely digital wurdz – mez og mezangellen

En af de mest anerkendte digtere/kunstnere inden for mediekunst og poesi er australske Mary Anne Breeze, der optræder under digternavnet ‘mez’, eller ‘netwurker’. Hun er en mystisk figur, der aldrig har optrådt live. Da hun i 2011 blev nomineret til en pris på mediekunsthøjtiden ‘Transmediale’ og skulle give et interview, sendte hun en video med en lille avatar-tegneseriefigur, der kunne fortælle om hendes kunst. Hun er således aldrig set i kød og blod – al hendes optræden foregår på Internettet. Når man zapper rundt i mez’ hjemmesides univers<sup>3</sup>, møder man sætninger som denne:

“{i. am. [trapped. in. seizure. language. ]”

For ud over billeder af buttede engle og fragmenter af lyserød kvindehud er det mest signifikante for mez hendes særegne stavemåde, som hun kalder *mezangelle*. Den er en kreolerskrift, der blander engelsk og fonetisk legende stavemåder med “rester” fra programmeringssprogene *Perl* og *Javascript* (mez, 2004). Denne konstellation giver værkerne et eksplisit digitalt look, fordi der er tegn som “snabela”, “underscore” og klammer, som man specifikt forbinder med computeren. Klammerne er essentielle for mezangellens mulighed for at kreere “multiord”. Et eksempel på disse findes allerede i overskriften til et af værkerne “mo[ve.men]tion”, der på én gang rummer ordene move, motion, moment, movement, mention osv. Sådanne ord kan også kaldes “portmanteu-ord”<sup>4</sup>, og det er oplagt at sammenligne mezangellen med stavemåden i multiordenes bog per se James Joyces “Finnegans Wake” (1939), hvor fx sætningen “Uteralrance or the Interplay of Bones in the Womb” (Joyce, 1999, s. 293) optræder, og ordet “Utterance har fået skudt et ”alter” ind. Eller ultra-portmanteu-ordet ”psoakoonaloose”, der på en gang spiller på ”psychoanalysis“, “soak”, “anal” og “loose” (Zangenberg, 1999).

Mezangellen er, med sin blanding af forskellige sprog, en blanding af helt forskellige tegnniveauer. Der lånes fra internt ”ungdommeligt” netslang, der på konkretistisk vis gør brug af stavemåder som “in2” – eller C for ”see” – fordi de alternative skrivemåder *lyder* som det intenderede ord. Et tegn kan også ligne, således at ”X” bruges i stedet for ordet ”cross” - fordi det er det, det ligner. Tegnenes grundlæggende arbitraritet bliver dermed nedbrudt og leget

med. Ligesom i konkretpoesien aktiveres receptions-mønstre fra andre *semiotiske systemer*<sup>5</sup> end litteratu-rens. Der bliver set og lyttet og ikke blot læst. Den udbredte brug af fonetiske stavemåder gør, at det fx hedder ”wurds” i stedet for words og ”lurvely” i ste- det for lovely. Der konnoteres til dialekter og sættes spørgsmål ved konventionelle stavemåder, men den fonetiske stavemåde cementerer også mezangellen som entydigt skriftlig. Man ville umuligt kunne læse den op, på grund af fonetikken, men især på grund af flertydigheden. Med fonetiske stavemåder bliver spektret af mulige betydninger forøget – ligesom i Finnegans Wake, der gør brug af både forskellige sprog og lydligge stavemåder. Som *læser* af mez, bli- ver man i høj grad også en *vælger* og en *ord-løser*. Mezangellens kompleksitet antager dimensioner, der kan eksemplificeres ved hjælp af en enkelt linje fra siden med titlen ”protean lapsing texts”, som er kon- strueret som en e-mail fra afsenderen ”.dirtee codah”.

På grund af mezangellens brug af rester fra program- meringssprog ligner værket ved første øjekast en fejl- side eller en e-mail, der udelukkende består af kode- affald. Men hvis vi zoomer ind, ser vi for eksempel en mezangellesætning, der ser således ud:

“.: drenching wurds with cauls of gritty re:] [d]  
wined rims & gra. ] [k] [nit. e longing”

Man bliver en undersøgende læser af *drenching wurds*, der kan sættes sammen på flere måder, og som dermed initierer flere forskellige læsninger på én gang. Man kan tale om hypertext helt ned på ord- niveau. Ordbidden ”re” bliver oplagt ”red”, men hvis man hopper lidt, kan der også etableres et ”rewined” der, hvis man siger det højt, bliver til ”rewind”. Til- bage til ”red”, der nærmer sig rødvin, og der er også fornemmelsen af et omvendt ”wine and dine” på spil qua “d.wined”. Videre har vi ”granite” og ”knit” og ”night long” (“nite” er staveslang for ”night”) og ”longing”. Mezangellen insisterer på alle disse dir- rede flertydigheder.

Det flertydige og uoverskuelige eksisterer på flere forskellige niveauer i mez’ univers. I ovenstående eksempel er sidens blotte udseende med til, i første instans, at blokere tilgangen for recipienten. Vær- ket udsiger: “bliv væk, læs mig ikke, jeg er en fejl- side, jeg er støj”. Denne *afvisning* skyldes typo- grafi, opsætning og selve skriftkonstruktionen. Vi så, hvad der sker, når man så alligevel zoomer ind

på sætningsniveau, og hvordan en enkelt mezangel- lesætning udpeger diverse muligheder for sin egen læsning. Ligesom i ”Finnegans Wake” vil der være forskellige betydningsruiter at gå, afhængigt af hvilke sprog man forstår, og alt efter om man er fortrolig med ungdomsslang eller informationsteknologi. Hvis man er programmør og læser mez, vil man måske se bidder af noget med programmeringsmæssig værdi.

Værkets egen udpegning af forskellige modellæsere konkretiseres hos mez, fordi det reelt er forskelligt, hvad man kommer til at opleve, selvom man starter på den samme hjemmeside. Denne diversitet skyldes selve mængden af materiale og kombinationsmulig- heder. Selvom mez har samlet sine værker på hjem- mesider med overskrifter, så er udvalget modeleret efter en linkstruktur, der gør, at man, ved at klikke et tilfældigt sted på en side, kan komme et helt nyt sted hen. Dette elastiske korpus af værker kommer såle- des til at virke udtømmeligt, fordi man umuligt kan vide, hvornår man har oplevet alt. Og parallelt med oplevelsen af værket eksisterer bevidstheden om, at det ligeså godt kunne have været anderledes. Der er god chance for, at jeg er den eneste, der er endt på lige præcis den omtalte side og har zoomet ind<sup>6</sup>. Når jeg omtaler en enkelt side eller passage hos mez som *værk*, er det en praktisk betegnelse for et singulært nedslag. Værkbegrebet må tænkes som noget mere komplekst, og man kan udpege mezangellen som identiteten og det strukturerende princip i en vær- kproduktion, der snarere er *modus* end afgrænset *ob- jekt*. For ud over at værkhjemmesiden synes elastisk i sit korpus, så overskrider mezangellen også denne hjemmeside. Den er indbegrebet af mez’ identitet både som “twitter”-bruger<sup>7</sup> og som skribent i en aka- demisk antologi (mez, 2004). Når værket karakteri- seres som *modus* frem for som objekt, påpeger det også hvorledes ”afgrænsningen” af værket hele tiden er elastisk og til forhandling. Når mezangellen kan siges at være det strukturerende princip, er det fordi, den har opsigtsvækkende identitet. Den er genken- delig, den har personlighed, den har så at sige *krop* og *stemme*. Det er derfor væsentligt hos mezangel- len at analysere, hvordan den ser ud, og hvordan den lyder. Der er et eksempel på en mezangellesætning, der formår at forfølge læseren med sin lyd. Den ind- går i en interaktiv passage, hvor man først har mødt opfordringen “...share with me your childhood or secret][ed][ name:”. Det navn man skriver, indgår i den efterfølgende tekst, således at man bliver direkte

tiltalt. Man får blandt andet forklaret, hvordan man skal læse mezangellen:

[nn , A Clue insert for you: some of the square bracket sets are backward. Some are set in a triptych, bracketing a meaning insert. Phonetics are employed. Spaces are created. Realign your constructs. Flow and spark and glean.]

I en længere sammenhæng indgår herefter sætningen:

“Ice up]dwn[on]under[ a]h![time, /me wroTe a let-tah 2 the stars”

Det første tegn “Ice” forekommer som et bump på vejen i betydningsdannelsen, fordi man med lidt god vilje læser “ice” som et første indskud. Men sammenhængen taget i betragtning, må man en fonetisk vej rundt og høre lyden one(ce). Lyden er yderligere insisterende med ordet “me” i stedet for “I”, der giver konnotationer til en barnestemme. Mig skrev et brev til stjernerne. At der både er stavfejl og grammatikfejl virker forkvaklet, men fremkalder også en ’sød’ lyd. Lyden af ordet “lettah” klinger længe efter, og hele sætningen fungerer som et lille mærkværdigt mantra eller en melodi, der hænger ved. Og det er netop en barnestemme, man hører sige ordene eller snarere: en bevidst villet lyd af barnestemme. Stavemåderne fungerer således som gestiske effekter, netop som en krop ordene har – en krop der er uomgængelig i betydningsproduktionen.

### Forvredne koder, forvredne kroppe

Det visuelle er medbetydningskaber hos mez i nogle værker, hvor der er mere end blot en særlig typografi og farvet baggrund. I værk-passagen med navnet “\_ID\_xor.cism\_“ er der billeder af hud – af lyserødt kød, der balancerer sært mellem det naturligt kropslige og det computeragtigt digitale. Det virker kropsligt på grund af kontrasten til de andre værker, hvor der oftest mest er koder. Dette til trods for, at huden er kunstigt lyserød og kropsdele forvanskede. Alligevel kan man se, at det kunne have forestillet en kvinde. Bearbejdningen er eksplicit digital, man kan ikke engang tale om en bearbejdning af noget forudgående helt eller naturligt. Det er allerede kunstigt, “før” det bliver forvansket. Den bevidste annullering af naturligt udseende mennesker inkluderer trods alt implicit forsøget på at efterligne kroppen digitalt.

Der konnoteres således til forsøg der har været gjort gennem historien på at skabe livagtige digitalt frembragte mennesker.<sup>8</sup>

Mezangellen forholder sig til relationen mellem *krop* og *kode* gennem sproglige undersøgelser og konstitueringen af umulige billeddannelser. “Fairy f.losed chip” fremkalder på humoristisk vis den konstatering, at man ikke kan rense tænder på en mikrochip. Af andre *kode-krop* troper kan nævnes: “fleshishized e.motions”, “Datableeding”, “a.dressed in a Skin code”, “online body” og “laptop blood”. Sammenstillingen af det digitale og det kropslige etablerer både metaforiske nyheder til det digitale, men gør også opmærksom på umuligheder og foruroligheder. Mez gør gennem en formulering “the onlined body” til en “streamlined body”. Kroppen får ”rigid. m ] [eat ] [ uscles.”, mens ordene ”body language” indflettes med ordet ”rictus” – en stivnet grimasse frem for en varm, bevægelig og betydende krop.

Sproget på nettet kan ikke være støvet eller vådt, selvom det er det mez skriver, og det kan slet ikke være beskidt. Når våde, støvede eller beskidte ord etablerer et stærkt kontrasterende billede i bevidstheden, hænger det sammen med skriftens materielle udtryk. Typografi, stavemåde, opsætning osv. ser så digitalt ud, at det spiller med ved hver eneste betydningsdannelse, enten som en underbygning, eller som en bevidstgørende dissonans. Den semantiske betydning af “støvede ord” kontrasteres af det faktum, at de “konkrete” ord befinder sig i et medie, hvor ordene er immaterielle entiteter, der ikke kan falde det mindste lille støvkorn på. Anvendelsen af ’kodeaffald’ i mezangellen medfører yderligere en insisterende udpegning i udsigelsen: “Dette er digitalt, dette vedrører det digitale, er digitalt frembragt” osv..

mez’ kodepoesi indeholder fragmenter fra et sprog, der ikke er det naturlige<sup>9</sup>. Når koden på en gang betyder noget, men stadig er frataget det betydningspotentiale, den grundlæggende har, bliver vi bevidste om dette potentiale. Den amerikanske medieteoriker Rita Rayley fremhæver det således: “Code-as-inscription necessarily emphasizes code’s materiality”(2006). Kodepoesien hos mez etablerer således en *Verfremdung* (eller symbolsk påpegning) af den programmering, der ofte er gemt væk i det digitale.

“[T]here is a tendency to regard the work of art as separate from the work of software engineering and situating code on the interface complicates the notion that a program is merely a tool with which to produce the ‘real’ art.” (Rayley, 2006)

mez afslører ikke den konkrete kode, der “ligger bag” det givne værk, men hun henviser til kodens eksistens gennem sine lån af ‘ødelagt’ kode her og der. Mezangellen kan siges at have strukturligheder med programmeringssprog. Når man i en enkelt sætning med mezangellen ikke kan læse alle lag samtidigt, men blot overskue, at der er mulighed for flere læsninger og løsninger på en gang, så minder det om receptionen, hvis man kan læse kode og for eksempel se programmeringsstrukturen af de forskellige mulige ‘veje at gå’ (ved interaktion og links) på én gang. Et udsagn fungerer således som samlingspunkt for potentialitet. Ifølge den tyske litteratorteoretiker Florian Cramer (2001) er koden struktur og performans på en gang. Koden får ting til at ske. Koden skal kunne kommunikere med både menneske og maskine, og det er en type sprog, der gør, at det naturlige sprog har en privilegeret relation til koden sammenlignet med andre tegnsystemer.

“The Internet and computers run on alphabetic code, whereas, for examples, images and sound can only be digitally stored when translating them into code, which – unlike the translation of conventional text into digital bits – is a lossy, that is, not fully reversible and symmetric translation. Sounds and images are not codes by themselves, but have to be turned into code in order to be computed; whereas any written text already is code. Literature therefore is a privileged symbolic form in digital information systems.” (Cramer, 2001, s. 1)

Computeren kan læse sprog, men ikke billeder. Man kan søge i maskiner efter genkendelse af ord, men computeren kan (endnu ikke særlig godt) aflæse billeder og finde ens eller tilsvarende strukturer<sup>10</sup>. Til beskyttelse mod spam tjekker man netop ‘mennesket bag signaturen’ ved at bede os genkende forvanskede bogstaver, fordi mennesket – i modsætning til maskinen – sagtens kan afkode usædvanlig typografi.

Men denne opfattelse af sproget ‘som kode’ kræver en opfattelse af sproget som en struktur, der kan ko-

pieres over i andre materialer. Som den amerikanske analytiske filosof Nelson Goodman skriver:

“Let us suppose that there are various handwritten copies and many editions of a given literary work. Differences between them in style and size of script, in color of ink, in kind of paper, in number and layout of pages, in condition, etc., do not matter. All that matters is what may be called *same-ness of spelling*: exact correspondence as sequence of letters, spaces, and punctuation marks.” (1969, s. 1)

Goodman mener selvfølgelig, at en roman i to forskellige udgaver med forskellig typografi, stadig er det samme værk. Ligesom musiknoder tænker Goodman litteraturen som en art struktur, der ligger ‘bagved’ værkets materielle gestalt. Litteratur er en kunstart, der er evig kopierbar og Goodman kalder den en allografisk kunstart. Tredje udgave af Marcel Prousts “À la recherche du temps perdu” er stadig ‘hans værk’, modsat Picassos berømte collage-værk “Still Life with Chair-Caning” fra 1912, hvor vi ville kalde det en kopi, hvis man efterlignede værket og udgav det i mange versioner. Billedkunst på lærred er med Goodmans distinktioner autografisk; det bærer kunstnerens mærke og en gentagelse vil være en forfalskning. Men er denne distinktion mellem autografisk og allografisk mulig at opretholde i det digitale? Den er problematisk i relation til mez og hendes værkkorpus som litterært værk. Det er uendelig kopierbart, men også svært oversætteligt. Når jeg synes, det er vanskeligt overhovedet at citere mez i nærværende tekst, er det fordi netop typografi, sideopsætning, farver osv. er en afgørende del af etableringen af betydning. Den amerikanske litteratur og medieteoriker N. Katherine Hayles (2005) ville ikke være enig i Goodmans syn på skriften som en struktur, der kan gentages. Hun synes for eksempel, det er problematisk, at man ændrer skrifttypen, når man citerer et stykke tekst. Som om det er lige meget hvor skriften kommer fra, hvilket look den har der. Det har været bekvemt at tænke den trykte litteratur som en dematerialiseret entitet, jf. Goodmans definition, men Hayles skriver: “Perhaps it is time to think the unthinkable – to posit a notion of ‘text’ that is not dematerialized and that does depend on the substrate in which it is instantiated.” (2005, s. 102)

Jeg har med analysen af mez argumenteret for, at et digitalt værk er svært at rykke ud af sin visuelle og

effekt frembringende sammenhæng, og noget andet er, at digitale værker dybest set er originale hver eneste gang, du møder dem. De findes ikke som konkrete objekter. Hvor jeg beskrev hvordan mez' værk-hjemmeside med sine linkstrukturer gør, at du og jeg formodentlig aldrig ville møde helt det samme værk, skal jeg i det følgende forstærke denne problematik ved at forsøge at forklare, hvordan vi principielt set *aldrig* kan møde det samme værk to gange i det digitale. Det skal jeg forsøge at forklare ved at analysere et værk, der på flere niveauer italesætter sin egen, digitale, komplekse materialitet. Men værkeksemplet vil også pege på, hvilke interessante effekter det giver, når digitale ord kan bevæge sig.

### Philippe Bootz "La série des U"

"La série des U" er et værk af den franske digitaldiger Philippe Bootz fra 2004<sup>11</sup>. Værket opleves på computerskærmen via Internettet og er sat op som en rektangulær ramme, noget mindre end skærmens omfang. Baggrunden er i blå og røde farver, og ligner et oliemaleri med dybde forårsaget af mange lag maling, som herefter er pixelleret. Det bevæger sig langsomt og ændrer de abstrakte formationer. Marcel Fremiot har komponeret musikken til værket, der primært består af enstemmigt klaver, fløjte og klokkespils lyde. Det enstemmige kombineret med en, i passager, atonal melodi etablerer fornemmelsen af en distinkt afstand mellem tonerne. I de mere langsomme passager gestaltet, på trods af dette, en blød og flydende fornemmelse. Musikken virker som en sanse- og tematisk supplerende medspiller til værkets aktører: Ord i bevægelse.

I "La Série des U" står et "le" og sitrer i starten. Det kan sitre i dobbelt forstand, fordi man fornemmer muligheden for, at der kan fremkomme ord, der ikke allerede står der – modsat på papiret. Men også fordi "le" er et ord, der ikke kan stå alene, det betyder ikke andet end bestemt artikel, masculinum singular. Dette maskuline får pludselig betydningsmæssig substans, da en leg med ordet "elle" etableres. Først fordi "e" forsvinder og tilbage står bogstavet "l", der på fransk udtales ligesom "elle", men visuelt sker denne antydning også gennem en fordobling af "le", der flyver væk og på vejen qua spejling antyder ordet "elle". Som en drillende og ustabil gliden mellem de to køn. "le" udvikler sig til "le pas" og "le passe" – indtil "e" og "l" kommer flyvende og danner "elle passe". "le" bliver ene igen og bliver til "le

pas", der ved en grumset fremkomst af bogstaverne "se" bliver til "le passe". Nu opstår "elle" af sig selv, og bliver til "elle passe". "elle passe" fortøner en kort stund, for at komme tilbage igen. Som om hun faktisk gik - som om ordene er en kvinde der kan gå, for det er det, de gør. Hun går. Sætningen "elle passe le fil de l'eau" ændrer sig glidende, fordi ordene "le fil de l'eau" bevæger sig hen over sætningens eget ord "elle", der forsvinder og i stedet dannes sætningen "le fil de l'eau passe". Der er konkrete nu'er, der er gliden og vuggen og ordet "vand" og blå farve og konkret bevægelse, da ordet "passe" står alene tilbage for til sidst at forsvinde.

Idet digtet er kinetisk (dvs. i stand til at bevæge sig) bliver ordenes performans signifikant. Deres bevægelser, sammenblandinger og opståen kan kommentere på eller forholde sig til det semantiske indhold. Der er tale om en slags skæve, tilnærmede permutationer på ordniveau. De få elementer giver ved hjælp af små puf liv til flere forskellige sætninger og betydninger. Digtet er en undersøgelse af forholdet mellem tilfældighed og mening, idet ords og sætningers blotte tilnærmelser til andre ellers oplagte variationer er styrende for den semantiske etablering. Nøjagtigt ligesom allitterationer, paragrammer og rim er det. Som den danske digter Vagn Sten skriver: "rimet er dejligt//det fører til ord//man aldrig havde fundet." (1965)

### Ordenes mobilitet

"La série des U" kan på grund af strategien med variationer over de samme ordelementer minde om den brasilianske digter Ronaldo Azeredos konkretdigt fra 1957

"Como o vento  
comovido  
com o ouvido  
como o vivo  
locomovido  
ou vindo" (Williams (ed.), 1967)<sup>12</sup>

En vigtig forskel at påpege mellem "Como o vento"-digtet og "La série des U" er, at legen med glidende overgange og overlap fra sætning til sætning i "La série des U" kun kan etableres ved hjælp af muligheden for bevægelse. De glidende bevægelser kan selv sagt ikke gengives på papir, idet de da alle sammen måtte stå der på samme tid. Det er også derfor, digtet er svært at citere og beskrive her.

I fokus er derfor ordenes materialitet i bred forstand (deres lyd, udseende, og lighed med andre ord) og herunder netop deres mobilitet – både fordi, at de grundet sætningsindramningen har forskellige betydninger: Ordet ”passe” har for eksempel forskellige betydninger i forskellige sætninger og er således *mobilt*. Men det er den konkrete bevægelse af ordene (deres performativitet), der overhovedet muliggør den semantiske mobilitet. Man kan sige, at ordene helt konkret bliver performative. De betyder noget i kraft af deres bevægelse.

Den meningsgenererende effekt af ordenes bevægelse hænger sammen med den effekt, som fladen og placeringen af ord altid har for et digt. Her tænker jeg særligt på enjambementet som en spatial og dermed fysisk betydningsskaber, der adskiller sig fra sprogets sædvanlige betydningsgenerering. Enjambementet er det tvungne linjeskift i digtning, der gør at betydningen kan tage en overraskende drejning. Den lille tvungne pause indtil øjet fanger det næste ord.

Fladens og det spatiales betydningskabende effekt radikaliseres i konkret poesien, når fx Vagn Steens (1964) ord i digtet ”Sproganvendelse” bliver *lange* eller *aktive*. (ved faktisk at gøre ordet ”langt” L a n g t og sætte ordet ”aktivt” op på en skør og dansende måde) Muligheden for bevægelse i digital poesi giver en ny form for konkretistisk potentiale, fordi ord, der betegner en bevægelse, kan konkretiseres. I det digitale digt ”archives zaroum” af den svensk-finske digter Cia Rinne bevæger sætningen ”TO GET HER” sig sammen og bliver til ordet ”TOGETHER”, og vi har jo netop set hvordan ordet ”passe” i ”La série des U” faktisk går sin vej.

Med min ovenstående undersøgelse af ords mulighed for bevægelse, er der i den digitale poesi tale om en radikaliseret eller udvidelse af de konkretistiske effekter man så hos den historiske konkret poesi. Anna Katharina Schaffner (2006) påpeger muligheden for at skabe *konkrete* objekter i det digitale:

”In philosophy, concrete is the opposite of abstract, a concrete thing can be perceived by the senses, it is particular and thus occupies both space and time. In digital poetry, words are very ’concrete’ in this sense indeed – they occupy their own spatial and temporal position and can be turned around like real objects” (s. 14)

Men det konstant fornyede billede, der skyldes et lyssende display, er digitale ords annullering som konkrete genstande. De er langt fra materielle objekter. Selvom man kan se dem fra alle sider, har de ikke nogen krop. Schaffner bemærker også selv, at ”paradoxically, the simulation of concreteness is the result of very advanced abstract processes.” (Ibid.). Denne komplicerede relation mellem konkret og abstrakt hænger sammen med spørgsmålet om materialitet i det digitale. På hvilken måde ”eksisterer” værket, når det ikke er et konkret objekt?

### *Programmering. Præsens*

Med et værk som ”La série des U” er det nødvendigt at operere med en opdeling mellem ”overfladen” og programmeringen. Overfladen er det, du kan se og opleve, mens programmeringen er måden, værket er blevet til på, hvilke teknikaliteter der ligger bag, samt elementer, der ikke kan erfares ved den rene oplevelse af værket. Det er ikke nødvendigt at kende værkets programmering for at analysere de æstetiske effekter, men der er facts om værket, man får ”bagom” eller uden om værket, der giver en ekstra dimension til oplevelsen og en ekstra dybde til analysen. Jeg bevæger mig således nu over i en art paralæsning af værket, som ikke bunder i en evne til at læse programmeringssprog, men i Philippe Bootz’ egne kommentarer, som er tilgængelige på hjemmesiden, hvor værket optræder.<sup>13</sup>

Værket er programmeret på en måde, så musikken er tilfældig ved hver aktivering af værket. Der er således altid flere forskellige mulige oplevelser af værket. Så selvom musikken er udvalgt, er selve passagerne ikke tilpasset enkelte ord og sætninger. Som læser får man sit eget nu, men som ”overflade”-oplever af ”La série des U” er man ikke bevidst om dette privilegerede nu, at de enkelte nu’er og oplevelser er ustabile. Jeg syntes jo netop, at der var en vis logik i det musikalske udtryk, der underbyggede værkets tematik, med skridt, bevægelse, det flydende osv. Hvis musikken til ”La série des U” opfattes som en direkte medstemme til resten af værkets gestus, har man enten været heldig, eller også er der simpelthen tale om et mønster i musikken, der etablerer fornemmelsen af kohærens, lige meget hvilket nu, man er tildelt. En interessant programmeringsrelateret finesse ved ”La série des U” er, at hver brugers strøg med musen arkiveres. Når den næste går ind og ser på værket, er der et aftryk af ens egne og alle forgængeres bevægelser. Værket rummer således forskellige lag fra

fortiden - de enkelte bruges her og nu' er arkiveret. Hvis man er bevidst om denne funktion, kan man sige at værket etablerer en fornemmelse af, at værket selv alligevel findes hele tiden. At det får en krop, selvom dets materialitet til stadighed altid blot vil bestå i din aktivering af nogle koder. Der etableres en postuleret kontinuitet mellem de ustabile nu'er og fortiden – mellem nærvær og fravær<sup>14</sup>. Funktionen med "aftryk" hænger tæt sammen med værkets tekstlige tematikker. At gå, fodaftryk, forsvinden osv. Teksten selv, som bevægeligt materiale, falder i momenter ind over sig selv, smelter langsomt væk, eller bevæger sig over og bliver til nye ord og tematiserer dermed også denne forandring og "i-lag-liggende" begivenheder.

### At skrive på noget levende

På programmeringsniveau rummer værket endnu en radikal forgængelighed. Med sin type programmering er værket afhængigt af selve det net, det kører på. Det er via Internettet, at brugere aktiverer det og bidrager til de historiske strøg, men værket er dermed også underlagt en teknik, der ligger uden for dets egen rækkevidde. Det betyder helt praktisk, at jo hurtigere Internetforbindelse - des hurtigere, vil værket spurte af sted. Værket er dermed, i sin egen essens, efemerisk (Saemmer, 2009) og italesætter kunstnersubjektets afmagt, når han ikke kender fremtiden for sit eget værk. En del af det tekniske medie ligger så at sige 'imellem' afsender og modtager, som selvstændig funktion i den kommunikative proces. Philippe Bootz har selv kaldt det 'The aesthetics of frustration' for at fremhæve afsendersubjektets begrænsede tilvirken. (ibid.) Problematikken vedrørende et værks forandring grundet dets eget materials foranderlighed<sup>15</sup> italesættes på charmerende vis i Vagn Steens metadigt "Elastikdigte":

“på den første elastik skriver jeg  
ELASTISK  
på den anden elastik skrives  
LÆNGERE  
og på den tredje  
ENDNU IKKE BRISTET  
de tre digte ligger nogle år  
ELASTISK bliver uelastisk  
LÆNGERE kan ikke mere blive længere  
og ENDNU IKKE BRISTET brister  
ved mindste berøring” (1964, s. 44)

Det er sjældent, man skriver digte på elastikker, så det er ikke en praktisk problematik, der vedrører mange, men med digitale digte er materialiteten foruroligende "elastisk" og det italesætter "La série des U" - måske ikke ved sit interface, men ved sine praktiske arkiveringsmæssige omstændigheder, der som sagt taler sammen med det både semantiske, visuelle og interaktive fodspor: aftryk, nærvær, bevægelse.

Jeg taler om værket og dets gøren i nutid, men det er på tide at afsløre, at det ikke findes "levende" på Internettet mere. Det er arkiveret og ligger frit tilgængeligt, men fortidens spor er fastfrosset. Det er snarere en slags video, der bliver afspillet og ikke et interaktivt værk. I kraft af alle disse materialitets- og medialitetsreflekterende niveauer lever "La série des U" op til følgende definition:

“Self-reflexive digital texts frequently include or reference the processes by which they were generated, they reflect upon the technologies that have produced them.” (Schaffner, 2006, s. 6)

Man kan sige, at "La série des U" er blevet indhentet af mange af sine egne pointer. Eller, at værket netop helt ned på niveauet for dets egne tekniske omstændigheder artikulerer dem.

### Afsluttende praktiske bemærkninger

Hvad stiller man arkiveringsmæssigt op med et værk som "La série des U"? Hvis det skulle have været bevaret skulle man have en genkonstruktion af al hardwaren inklusive den type netforbindelser der var, da værket blev lavet. Det kunne også være interessant at have en slags arkiver, hvor man kunne se hvordan Internettet så ud bare for ti år siden: så man så værker i den materielle kontekst de blev født ind i. Værkets egen pointe er, at det kommer til at dø en dag. At det er ligesom de udviskelige fodaftryk dets egne ord beskriver. I forvejen er det et komplekst værk, der er svært at formidle. De interaktive aftryk brugerens mus gav, var jo heller ikke til at aflæse på overfladen. Ligesom med megen anden konceptuel kunst, happenings, live-optrædener osv., er det et type værk, der må leve videre qua kritikken, analysen og beskrivelsen af det. Men hvad har værket så overhovedet med arkivering og bibliotekerne at gøre, hvis det undviger og vægrer sig mod en institutionel fastfrysning? Er sådanne typer proces-værker stadig litteratur, hvis de ikke kan arkiveres i deres



helhed, og er det så overhovedet bibliotekernes rolle at forholde sig til dem? I kraft af deres multimedia-litet kunne man godt overlade digitale digte til en kunstinstitutionel sammenhæng, men jeg synes, det er en skam at give afkast på noget, der så bevidst og kreativt arbejder med ord. Man kunne forestille sig at værktøjer som “La série des U” alligevel blev indlemmet i biblioteker, ved for eksempel at blive udstillet i bibliotekernes fysiske rum eller nethjemmesider, mens de stadig var levende og så lod det være en pointe (Skal ses nu og her, for snart er det væk). Det er et værk, der kan skabe refleksion vedrørende de tekniske redskaber, der kommer mellem læseren og afsenderen. At der er et mellemlid, der gør værket ustabil og utilregneligt. Og at det er sådanne digitale maskiner, vi alle sammen arbejder med i mange forskellige sammenhænge.

Det, at et møde med et værk altid er singulært/unikt i det digitale, behøver imidlertid ikke gøre det radikalt forgængeligt. *mez'* værkproduktion er svær at indfange, hvis man skulle have alle hendes “Twitter”-opdateringer med, men man kan gemme rigtig meget, og heldigvis fungerer det sådan med digital kunst og poesi, at de magtstrukturer, der udpeger noget som ‘kunst’ og ‘litteratur’ er ligeså velfungerende som uden for nettet. Akademikere, kritikere, festivaler, kuratorer osv. skal nok være med til at udpege en kanon. Men man er selvfølgelig nødt til at samarbejde med dem, for at nå at få værkerne med, før det er for sent. Derfor kan man også forestille sig bibliotekerne tage formidlings- og kurateringsmæssigt ansvar, så de er opsøgende i forhold til at finde interessante værker til deres brugere<sup>16</sup>.

At værkerne er “nye” hver eneste gang man møder dem, behøver ikke at betyde, at de smuldrer mellem fingrene på os. Der er eksempler på værker, der er endda endnu mere eksplicite i deres organisering af et unikt møde med læseren hver eneste gang, men hvor selve strukturen er arkiveringsegnet. Inden for denne kategori findes for eksempel værket “Dada newsfeed”<sup>17</sup> af den italienske digitalpoet Eugenio Tisseli. Her går man ind på en side, trykker på en knap, og så finder programmet en aktuel nyhed til dig, hvorefter den langsomt, sprogligt forvansker den og finder mere eller mindre passende billeder til indholdet. Her fornemmer man virkelig, at maskinen ‘arbejder’ for dig, mens den søger rundt i nyhedshjemmesider fra hele Internettet. En mere poetisk version af en programstyret, randomiseret udvælgel-

sesproces ser man i den spansk-amerikanske digter Loss Pequeño Glaziers værk “Io Sono At Swoons”<sup>18</sup>, der består af abrupte tekstbidder og ordsammensætninger, der ændrer sig hvert 40. sekund. Engelske og spanske sætninger blandes med hinanden. Der er pudsige neologismer og en vaklende syntaks. Der er nogenlunde forståelige sekvenser som “a tearing or twisting of :: fault tanto tsok”, men som regel blot fine pludresekvenser som: “PunjabiOo rock, tutto slip, If she yakshasta’a opti-stesso tongue, io-o, laxi-swoons andale lip”. Jeg er den eneste, der nogensinde har læst værkets fremvisning af disse sætninger, fordi sandsynligheden for, at den samme kombination ville opstå to gange, er lig nul.<sup>19</sup> Der er også analoge værker, der anvender randomisering som greb. Tænk på Oulipo-digteren Raymond Quenau’s “Cent Mille Millions de Poèmes” fra 1961, der som titlen antyder, giver muligheden for at skabe umådelig mange forskellige digte, fordi bogsiderne er klippet op og kan kombineres på mange forskellige måder. Men det at bruge Internettet til at lede efter ordene til dig som i “Dada newsfeed”, gør at der skal blive ved med at være noget der hedder Internettet, for at værket i fremtiden giver mening. “La série des U” havde ikke bare brug for Internettet, men den type internet der eksisterede, da det blev født og som i dag er blevet for hurtigt. Det er et værk, der i dag har en slags zombiestatus – en levende død. Medmindre vi får deciderede arkiver, der gemmer historisk hardware, er vi nødt til at leve med en risiko for at der er sådanne små genrer inden for æstetiske udtryk i vores samtidskultur, der kommer til at gå tabt. Når skriften optræder i det digitale, kan dens vilkår på mange måder minde om omstændigheder ved mundtlige taler eller performances, som jo heller ikke nødvendigvis bliver gemt. Men man kan håbe at nogen beskriver de gode af dem – med skrift eller noget andet arkiveringsegnet.

Det skal siges, at et værk som “La série des U” rummer en villet problematisering af sin egen efemeriske status, og der findes en række værker, der gerne vil kunne gemmes og som bliver det. *Electronic Literature Organization* har foreløbigt i to omgange (“ELO vol. 1 & 2”) haft succes med at kanonisere og arkivere digitale tekstværker på værkernes egne præmisser. Også selvom de så nogen gange må fryses og fjernes fra deres afhængighed af Internettet, for at kunne overleve i flere år. Der er således ikke tale om en mediekunstgenre i kronisk arkiveringskrise. Men også i bredere, kunstinstitutionelle sammenhænge kan det

overvejes, om der er hardware som skal bevares og holdes kunstigt i live, for at kunne bevare bidder af eksempler på, hvordan en mediekultur så ud i en given historisk periode.

## Noter

1. <http://mith.umd.edu/larsen/>
2. For flere definitioner på genren, se fx den amerikanske digter og teoretiker Stephanie Stricklands essay "Born Digital": <http://www.poetryfoundation.org/journal/article.html?id=182942>
3. <http://www.hotkey.net.au/~netwurker/>
4. Begrebet stammer fra Lewis Carrols "Alice in Wonderland". Det er blevet en sprogvidenskabelig term, der betegner at to eller flere betydninger samles i ét ord.
5. Roberto Simanowski påpeger vedrørende det intermediale i konkret poesi: "The intermedial aspect does not lie in the change of the medium but in the change of perception, from the semiotic system of reading typical for literature to the semiotic system of seeing typical for art" (2004) s. 7
6. En sådan konkret singularitet er udtalt i diverse digitale værker - og selvsagt karakteristisk for al performativ og interaktiv kunst.
7. Eksempel fra twitter 1. September 2010 klokken 06.50 AM: "[po(m)o\_cou(l)ture: dec(adent.sh) ades o' bringing u orgasms instead of enlightenment]"
8. I den danske kunstner Ferdinand Ahm Kraghs video *How to construct a face, how to make an expression* fra 2010 vises billeder fra Frederick Parkes forsøg fra 1972 på at lave computergenererede animationer af ansigter. I Keith Cuttings værkserie "fictitious" fra 1993 er det lykket at lave foruroligende naturtro digitalt animerede portrætter af unge drenge. Endelig er der selvfølgelig film, robot og computerspilsindustri, der afprøver mulighederne for absolut fiktive mennesker, der ser "naturlige" ud.
9. Med "det naturlige sprog" menes simpelthen det sprog, der ikke er kode/programmeringssprog. Altså det konventionelle tale og skriftsprog. Termen 'naturlig' kan synes problematisk, men er almindeligt brugt i sammenhænge, hvor relationen mellem kodesprog og (ja), det "naturlige" sprog italesættes
10. Dette er formodentlig en påstand med en flygtig holdbarhed. Man er allerede begyndt at have programmer, der kan genkende musik og fortælle dig titlen på et nummer. Inden for billedgenkendelse arbejder man også på avancerede programmer, der fx kan identificere ansigter.
11. Kan ses her: [http://collection.eliterature.org/1/works/bootz\\_fremiot\\_the\\_set\\_of\\_u/index.htm](http://collection.eliterature.org/1/works/bootz_fremiot_the_set_of_u/index.htm)
12. Digtet er oversat til engelsk i bogen (oversætter ukendt) *Como o vento = like the wind, comovido= [neologisme, men betyder noget á la: commoved], com o ouvido=with the ear, como o vivo=like the living, locomovido=locomoted, ou vindo=or coming*
13. Phillippe Bootz er selv af den overbevisning, at en læsning af programmeringen kan være en nødvendighed for at forstå digitale værker fuldt ud. Der verserer en "fløjkrig" i det akademiske miljø omkring digital litteratur (og digital kunst i det hele taget) vedrørende spørgsmålet om hvorvidt man skal kunne læse koden for at kunne analysere digitale værker. Se for eksempel: John Cayley (2002) "The Code is not the Text (unless it is the Text)".
14. Ligesom i diverse chatfora, hvor man er "fælles" om siden.
15. I denne sammenhæng er det også interessant at sammenligne med den skotske, historiske konkretpoet Ian Hamilton Finlay (1925-2006), der skrev på alternative, (u)forgængelige materialer. Mest berømt er hans have "Little Sparta" uden for Edinburgh, der er fyldt med tekstværker, hvor han har skrevet på sten, træer osv.
16. Projektet "Åbent værk" (Der er igangsat af Roskilde bibliotek) er et eksempel på sådan et slags initiativ. <http://www.netlitteratur.dk/>

17. <http://www.motorhueso.net/newsfeed/>
18. <http://epc.buffalo.edu/authors/glazier/java/iowa/>
19. For en mere udfoldet præsentation af de to værker, se Zacher Sørensen (2009)

## Referencer

Cayley, J (2002). *The Code is not the Text (unless it is the Text)* Lokaliseret 14.01.2010 på WWW: <http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/literal>

Cramer, F (2001). *Digital Code and Literary Text*. Lokaliseret 07.09.2010 på WWW: [http://www.netz-literatur.net/cramer/digital\\_code\\_and\\_literary\\_text.html](http://www.netz-literatur.net/cramer/digital_code_and_literary_text.html)

Goodman, N (1969). *Languages of Art*. Oxford: Oxford University Press.

Hayles, NK (2005). *My Mother Was a Computer – Digital Subjects and Literary Texts*. Chicago: University of Chicago Press.

Joyce, J (1999). *Finnegans Wake*. London: Penguin Books.

Mez (2004). Net.Drenching – Creating Mezangelled Co[de][i]n.Text. I: F.W. Block, C. Heibach & K. Wenz (Eds.), *p0es1s. Ästhetik digitaler Poesie*. Ostfildern: Hatje Cantz.

Raley, R (2006). *Code.surface //Code.depth*. Lokaliseret 07.09.2010 på WWW: <http://www.dichtung-digital.org/2006/1-Raley.htm>

Saemmer, A (2009). *Ephemeral passages – La Série des U and Passage by Philippe Bootz*. Lokaliseret 10.01.2010 på WWW : [www.dichtung-digital.org/2009/saemmer.htm](http://www.dichtung-digital.org/2009/saemmer.htm)

Schaffner, AK (2006). “From Concrete to Digital: The Reconceptualisation of Poetic Space”, paper præsenteret ved konferencen *From Concrete to Digital*, Georg Brandes Skolen, Københavns Universitet.

Simanowski, R (2004). *Concrete Poetry in Digital Media*. Lokaliseret 15.01.2010 på WWW: <http://www.brown.edu/Research/dichtung-digital/2004/3/simanowski/index.htm>

Steen, V (1964). *Digte?* Odense: Gyldendals Spættebøger

Steen, V (1965). *Riv selv*. København: Borgens Billigbøger

Strehovec, J (2002). *ATTITUDES ON THE MOVE On the Perception of Digital Poetry Objects*. Lokaliseret 08.12.2010 på WWW: <http://cybertext.hum.jyu.fi/articles/105.pdf>

Stricklands, S (2009). *Born Digital*. Lokaliseret 08.12.2010 på WWW: <http://www.poetryfoundation.org/journal/article.html?id=182942>

Williams, E (ed.) (1967). *An Anthology of Concrete Poetry*. New York: Something Else Press.

Zacher Sørensen, MM (2009). Tilfældighedspoesi og et programmeret nu *Litteraturtidsskriftet Standart* (November)

Zangerberg, MB (1999). *Romanens medierende mellemrum*. Aarhus: Litteraturhistorisk forlag.