

Det multimodale ikon

Syn, lyd og kognition i nyere poesi

Denne artikel har til hensigt at udforske poesiens udvikling fra værker i en enkelt semiotisk modus til multimodale værker i den digitale tidsalder. Man kan argumentere for, at poesihistorien har været domineret af en opfattelse af teksten som repræsentant for “syn, lyd og kognition” (Zukofsky 1980 [1948], vii), men de digitale mediers udbredelse og udviklingen af populærkulturen som et primært grafisk-orienteret regime har også haft stor indflydelse på poesien-på-papiret: Linjeskiftet er f.eks. ikke længere et afgørende kendetegn for verset. Louis Zukofsky anerkender poesiens sammensatte karakter for såvidt, at den udgøres af billede, musik og det, som hans mentor, Ezra Pound (1968 [1935]), i “How to Read” benævner *logopœia*, eller “intellektets dans iblandt ord” (25). Men i Zukofskys række af eksempler, både fra oldtidens og nutidens værker, der alle er blevet lanceret som poesi, beror teksterne helt og aldeles på det alfabetiske tegns tyranni. Det drejer sig om tegn, hvis arbitrære værdi, lydlige komponenter og semantiske referencer møjsommeligt skal fortolkes af den kompetente læser. I nykritikkens storhedstid erklærede W.K. Wimsatt (1954), at man, når man vil uddanne læsere i fortolkningen af lyrik, bør betragte digtet som et “verbalt ikon” – dvs. som en fikseret, monomodal, linjeret tekst, som skal læses i en stringent rækkefølge fra venstre til højre og fra top til bund. Det er kun i kraft af, at læseren rent visuelt skal fortolke de alfabetiske tegn som repræsentanter for det talte ord, at digtet bliver et ikon eller et billede.

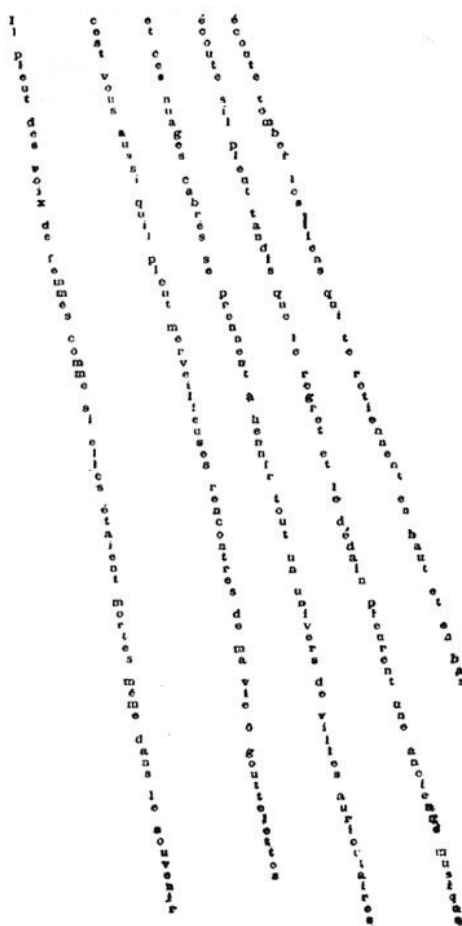
I tidlige eksempler på visuel eller konkret poesi, for eksempel George Herberts “Easter Wings” (1633), formes billedet monomodalt i kraft af bogstavernes anbringelse på siden, og denne opstilling er blot et supplement til digtets betydning. Herberts læsere må derfor, på grund af datidens begrænsede trykkes teknologi, skiftevis vælge mellem portrætorientering (det vertikale billede af vingerne) og landskabsorientering (digtets horisontale og læsbare tekst). Som en foregribelse af nutidens multimodale værker opfordrer Herbert dog læseren til at lege med bogen som et fysisk, rumligt objekt. William Blakes (1967 [1794]) *Songs of Innocence and Experience* beskrives af Oxford University Press’ forlægger som en “illumineret bog” (3),

og digtsamlingen udgør således en æstetikhistorisk begivenhed i forholdet mellem tekst og billede. Digtet "The Sick Rose" er eksemplarisk for det, som kunsthistorikeren Simon Morley (2003) kalder et "intermedialt" værk, netop fordi digtet kombinerer traditionel kalligrafi med margenillustrationer og ornamenterede sidekanter (12). I overensstemmelse med sin poetik bryder Blake rammerne for den etablerede typografi. Men han lader bogstaveligt talt illumineringen forblive perifer og giver plads til den uforstyrrede kalligrafiske repræsentation af digtets tekst, "Oh Rose thou art sick."

Mit fokus i denne artikel er på frembringelsen af multimodalitet i trykte poetiske værker, hvor der sker en hybridisering af tekst og billede, dvs. typografi og visuelle kunstformer. Sådanne værker forudsætter, at læseren er i stand til at omsætte, afkode og fortolke mere end én semiotisk kode, både én efter én og simultant. I *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art* præsenterer Morley (2003) sin kortlægning og analyse af samspillet mellem tekst og billeder fra impressionismen til postmodernismen. Han fokuserer primært på gallerikunsten og ikke på *livre d'artiste*, eller "bogkunst", og hans diskussion af tekstens indtrængen i og manipulation med det visuelle udtryk i moderne kunst repræsenterer således, sammenlignet med min betragtning af det visuelle ikons fremkomst i den trykte litteratur, en modsatrettet bevægelse. Men hvordan man end anskuer det, så har de to tilgange flere problemstillinger tilfælles, og det er ganske sandsynligt, at vi vil nå et punkt i vores multimodale kultur, hvor det ikke længere giver mening at skelne mellem visuelle, konceptuelle og litterære kunstnere. Morley begynder sit argument med en central observation, der knytter sig til menneskelig kognition: "At se og læse sker i ganske forskellige tempi og forudsætter forskellige perceptionsprocesser" (9). Når vi betragter et billede, udfører vi en "visuel scanning", hvor øjet har en vis bevægelsesfrihed, og denne scanning afstedkommer en række associative, ulogiske, intuitive og sanselige operationer, hvor der skabes en spatial relation mellem elementerne i billedet. Når man derimod læser en tekst, følger øjet linjernes forløb, og forstanden opfatter skrifttegnene (dvs. afkoder det græske, romanske, kyrilliske, arabiske alfabet m.fl.) og samler diskursen. Læsningen styres kort sagt af tidslige relationer. Idet ovennævnte to semiotiske modi fordrer to helt forskellige og potentielt indbyrdes modstridende kognitive funktioner, må læser-beskueren besidde et komplekst fortolkningssystem, som kan tilpasse sig omstændighederne. Morley påpeger, at de mest almindelige kilder til inskription og billedskabelse i ældre tid var grafemer, men de værktøjer, som blev brugt til at fremstille skriften (skrivestift, mejsel og pensel) har ændret sig markant i menneskehedens historie (13). Mens museums- og biblioteksinstitutionerne engang udelukkende fokuserede på én kognitiv funktion, er det tilsvarende blevet klart for os, at nutidens samfund og kunst fordrer en multimodal tilgang.

Det modernistiske gennembrud i kunsten var bemærkelsesværdigt, blandt andet fordi kunstnerne eksperimenterede med typografi og skriftens visuelle udtryk. De værker, der associeres med dadaismen i New York, kubismen i Paris, vorticismen i London, futurismen i Italien og konstruktivismen i Rusland, lægger sig i denne henseende tæt op ad hinanden. I *The Visible Word* bemærker Johanna Drucker (1994), at disse tekster er med til at indføre en semiotisk kompleksitet, idet de gør brug af

“ord som former billeder, og disse ord manipuleres igennem deres visuelle form og optræder som visuelle fænomener, mens ordene samtidig forbliver genkendelige producenter af lingvistisk betydning” (2). Den typografiske innovation i den radikale modernisme består af monomodale teknikker, som foregriber og frembringes af de multimodale, polysemiotiske systemer, der kendetegner poesien i dag. Modernismens typografiske eksperimenter tæller blandt andet Ezra Pounds leg med rumlige relationer på papiret i *Cantos* (1930), Stéphane Mallarmés brug af forskellige skrifttyper og -størrelser i *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1914), *parole en liberté* i F. T. Marinettis *ZangTumbTuum* (1914) og ord arrangeret som ikoner i Guillaume Apollinares *Calligrammes* (1918). Disse teknikker bidrager til visualiseringen af bogstaverne og ordet, og effekten af dette er, at ordets funktion som arbitrært og transparent tegn anfægtes, uden at denne dog sættes ud af kraft.



Guillaume Apollinaire: “Il pleut,” print, 1918, Mercure de France.

I Apollinares (1918a) *Calligrammes*, f.eks. i “Il pleut,” er bogstaverne opstillet således, at de former et visuelt ikon. Men afhængigt af læser-beskuers grad af presbyopi eller myopi, dvs. hvorvidt man er nødt til at holde siden tæt på eller langt fra ansigtet, fokuserer øjet *enten* på billedikonet af regn på et vindue *eller* på den

leksikalske rækkefølge, som – ikke på én gang – tilvejebringer en kompleks metafor i sammenhængen mellem det triste vejr og kvindestemmerne, et sørgmodigt kor fra krigstiden. Skal man drage en parallel til den visuelle kunst, kan tekst-billedernes effekt siges at minde om et maleri i pointillistisk stil, for eksempel Georges Seurats *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* (1884): Man kan stå så langt fra væggen, at man kan indtage og værdsætte den fredelige feriestemning, som billedet iscenesætter – eller man kan stå for tæt på billedet og kun være i stand til at se farveformationer og farvepunkter. Men man kan ikke, hverken optisk eller kognitivt, indtage og opfatte både billedet og dets materielle form på én og samme tid. Seurats illusion afhænger af den optiske sammensmeltning, som finder sted i den visuelle cortex i occipitallappen bagerst i hjernen, mens sproglige funktioner knyttes til Brocas område i frontallappen. Der er således en mere krævende proces på spil i det at forstå og opfatte Apollinaires kaligrammer end ved et pointillistisk kunstværk, netop fordi der her kræves af hjernen, at den skifter mellem hele to områder og kognitive funktioner.

Trods al deres opfindsomhed begrænser de modernistiske tekster sig dog stort set til en enkelt semiotisk modus, nemlig alfabetiske tegn. Selvom læseren af Apollinaires "Il pleut" fortolker og sammenstiller både digtets grafiske form og de leksikalske referencer, er digtet blot konstrueret af en enkelt semiotisk kode, nemlig fransk. Nærlæser man Apollinaires tekst, vil man opleve endnu et af modernismens karakteristika, nemlig at teksten ikke er trykt, men er skrevet på skrivemaskine.¹ Den rumlighed, der opstod i den litterære form i den internationale modernistiske bevægelse, blev mulig gjort af indførelsen af skrivemaskinen og den kompositoriske teknologi, den bragte med sig. Friedrich Kittler (1999) påpeger, at "skrivemaskinen ikke er en maskine, som man forstår det i maskinteknologien, men en 'mellemting' mellem et værktøj og en maskine, en mekanisme", og i den forbindelse citerer han Nietzsches aforisme, "Vores skriveredskaber tager del i udformningen af vores tanker" (200). I kunsten i det 20. århundrede ser man i stigende grad, at kunstnere og forfattere indgår samarbejder med hinanden på tværs af medierne – men faktisk skal litteraturens nye rumlighed i ligeså høj grad tilskrives samarbejdet mellem forfatteren og maskinen, eller skrivemaskinen som en intermedial mekanisme.

Siden udgangen af det 20. århundrede har computeren og digitale layout-værktøjer som f.eks. QuarkXPress® gjort det muligt for forfatteren (eller måske nærmere den grafiske designer?) at bruge lige dele indeks, ikon og symbol i stadig mere komplekse sammenhænge. Jeg henviser her til Charles Sanders Peirces (1955) tredelte tegntypologi som formuleret i "Logic as Semiotic: the Theory of Signs", men jeg har til hensigt at anvende begreberne på en noget anden måde end Peirce selv. I den multimodale poesi finder man eksempler på sammenblandinger af de tre tegntyper, nemlig *ikonet*, tegnet som på den ene eller anden måde *ligner* sit objekt, *indekset*, tegnet som *refererer* til sit objekt via en fysisk forbindelse, f.eks. designelementer på siden, og *symbolet*, som *betegner* sit objekt i kraft af en arbitrær benævnelse, en "fortolker," som er funktionen af ord og tal (102-103). Modernistiske kunstværker, der sætter alle tre tegntyper i spil, tæller blandt andet Francis Picabias *Here, This Is Stieglitz Here* (1915), som både er et portræt af fotografen, et diagram af et bælgkamera med en dertil hørende bilbremse, en indeksikalsk påpegning ("Ici, c'est ici")

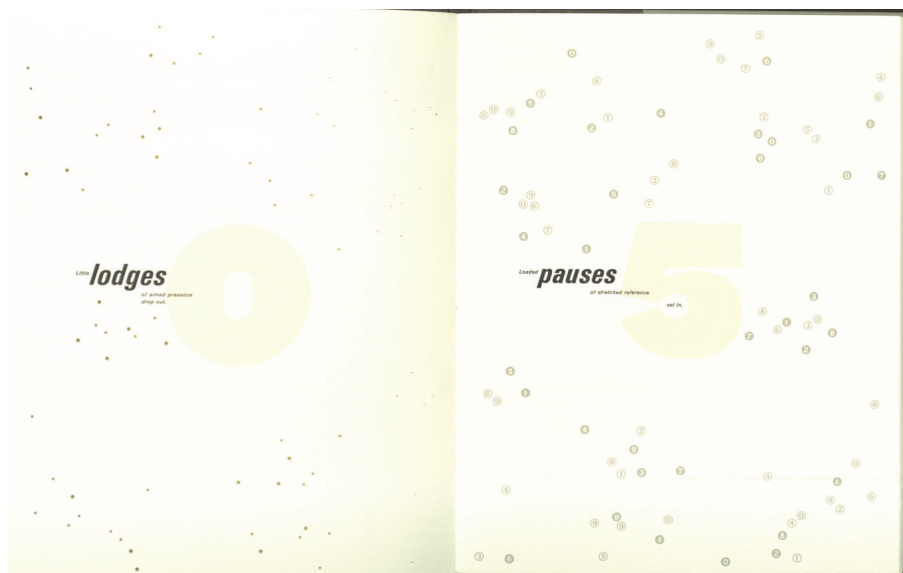
og endelig et symbol på manden, “Stieglitz”. På samme måde er Charles Demuths portræt af digteren William Carlos Williams, *I Saw the Figure 5 in Gold* (1928), både ikonisk (brandbil, gadelygter), indeksikalsk (kraftlinjerne) og symbolsk (“Bill” og 5-tallet). Morley (2003) ville bruge begrebet “mixed media” (12) til at beskrive denne multimodale praksis i billedkunsten.

Kittler (1999) anfører, at hen mod slutningen af det 20. århundrede “udviskes forskellene mellem de enkelte medier som et resultat af den generelle digitalisering af kanaler og information. Lyd og billede, stemme og tekst reduceres til den overfladeeffekt, som forbrugerne kender som interface” (1). Alle tekster, video- og lydfiler lagres som binære talkoder. Engang var alle oplysninger samlet under det symbolske regime, og al data flød “gennem den flaskehals, som er tegnet. Alfabetets monopol, grammatologi” (4), men i dag gør strømmen af bits gennem fiberoptiske kabler alle medier ombyttelige. Således er informationskulturen i det nye årtusinde – efter de digitale mediers kolonisering af det offentlige rum – en tidsalder domineret af intermediale relationer. Blandt de mange blandingsformer og “remedieringer” (Bolter and Grusin 2000), som forekommer i kunsten, populærkulturen, arkitekturen, reklameindustrien, nyhedsudsendelser på TV og på det verdensomspændende Internet, finder vi en slags multimodal trykt litteratur, der søger at vise os “overfladeeffekterne”, som Kittler kalder dem, af billeder, design og tekster, som alle er skabt i et digitalt miljø. På PC, tablets og håndholdte enheder er det, der opstår på skærbilledet, ikke afhængigt af det medie, hvor indholdet er skabt, idet alle elementer kan behandles og gemmes i ét fælles sprog.

Alison Gibbons (2012) definerer multimodalitet som “sameksistensen af flere semiotiske koder i samme givne kontekst”. Udviklingen af digitale teknologier har været katalysator for opblomstringen af multimodale litterære værker og har også skabt grundlag for forskning inden for multimodalitet (8). Det miljø, vi begår os i på daglig basis, er multimodalt, og vi oplever det på flere forskellige platforme, f.eks. i gademiljøet, på vores digitale desktops og mere formelt på kunstmuseer og i installationsværker. Multimodaliteten er lige så ny som vores iPhone 5, men også lige så gammel som alfabetinskrptionerne i den første amerikanske læsebog, *New England Primer*, fra det 17. århundrede. Efter en lang periode domineret af traditionel lyrisk poesi søger man med den multimodale poesi i det, som Marjorie Perloff (2002) kalder “det 21. århundredes modernisme”, efter en genanvendelse af den modernistiske avantgardes æstetiske strategier (4-5). Der har været store omvæltninger i vores mediekultur, og det er muligt, at Apollinaire, Marinetti, Khlebnikov og Pound kom denne udvikling i forkøbet, men den kunne ikke fuldbyrdes, så længe man kun havde papiret til rådighed, hævder Perloff. I det 21. århundredes poesi møder læseren adskillige semiotiske modi, som svarer til *ikon*, *indeks* og *symbol*. Størstedelen af poesien i det 20. århundrede er monosemiotisk og har særligt fokus på sprog, og teksterne trækker på læserens lingvistiske kompetencer og sprogforståelse – men de ikoniske og leksikalske modi er underordnede eller udelades helt.

Nyere multimodal poesi udviser derimod *polysemiosis*: læseren konfronteres med to eller flere semiotiske modi og *indser*, at de hver især ikke er autonome meningssystemer, men at de er semantisk forbundne. Oplevelsen af at læse monomodale tekster kan vel beskrives med det latinske begreb, at *parse* teksten: Ethvert

ord i et bøjningssprog vurderes ud fra dets grammatiske funktion, og derefter tager *parolen* (i Saussures terminologi) ordets plads i sætningen eller i sprogsystemet, *la langue*. Men den fulde oplevelse af at læse en multimodal tekst forudsætter, at læseren – i ordets bredeste forstand – veksler mellem meningssystemer i mere end én modus. Vi afkoder altså ikke relationen mellem teksten og det visuelle ikon, vi opfatter eller forstår den rent kognitivt. Gibbons har anført, at studiet af og modtagelsen af multimodal litteratur kræver, at vi udvikler en kognitiv poetik. En sådan poetik – endnu i sin vorden – trækker på kognitionsvidenskaben, et tværvidenskabeligt felt, som indbefatter kognitiv psykologi, neurovidenskab, filosofi og kognitiv lingvistik, der alle undersøger sindet og de processer, der styrer det (26). Kognitiv poetik indbyder til, at man som rammesætning benytter begreber som konceptuel metafor (Lakoff og Johnson 1980), konceptuel integration (Stockwell 2002) og multimodal metafor (Forceville og Urios-Aparisi 2009). Forholdet mellem tekst og billede er således ikke præget af afhængighed (illustration, kommentar) eller autonomi (katalog, tidsskrift), men af en bilateral “interanimation”, som forudsætter og stimulerer en kognitiv poetik (Gibbons, 99).



Emily McVarish: *The Square*, print, 2009, © Granary Books.
Image courtesy of Poetry Collection of the University Libraries, University at Buffalo, The State University of New York.

Emily McVarishs seneste bog, *The Square* (2009), eksemplificerer adskillige egenskaber ved den multimodale trykte poesi. McVarish beskriver sig selv som bogkünstler, forfatter, designer og forlægger, og hun har base i San Fransiscos Bay Area. Det er ganske passende, at en sådan skaber af multimodale værker tænker sig selv som en multimediekunstner og ikke som en digter, der blot uddelegerer opgaverne omkring bogens design, coverkunst og trykning. *The Square* samt tre andre bøger af McVarish er udgivet i begrænsede oplag og i eksklusive udgaver hos Granary Books i New York, hvor de har status som såkaldte *artist's books*, eller *kunstnerbøger*. Værkerne koster mere end \$1200 per styk, hvis man da kan få fingre i et eksemplar.

Hver enkelt bog er “skrevet, designet, sat ved håndkraft og er trykt” af McVarish selv, og hun hjælper til med indbinding og produktion (Granary Books Catalog). For at disse bogværker skal adskille sig fra kommerciel trykt litteratur, udstilles de på gallerier, blandt andet på 871 Fine Arts i San Fransisco, på San Fransiscos Museum of Modern Art og i Harvard Universitys Printing and Graphic Arts Collection. Værkerne belyser en mange hundrede år gammel bogtradition gennem anvendelsen af håndværksteknikker til bogtryk, typografi, illustrationer, papirmarmorering og bogbinding.² I en tid med Kindle e-bøger og Acrobat e-tekster, som uanset genre reducerer alle tekster til et enkelt proprietært format for at forbedre læseligheden på disse meget små e-bogslæsere, sætter bogkunstnerne nu ind for at sætte fokus på netop de elementer, som definerer bogens materialitet. McVarishs bogobjekt taler med sine sider i albumstørrelse, sit enestående fine papir og sine prægede bogstaver for sig selv som både kunstværk og tekst.

McVarishs titel, *The Square*, henviser til en geometrisk form, som ligeledes er en rumlig repræsentation, der indeholder forskellige tegn og tekstobjekter. Katalogbeskrivelsen af værket lyder som følger: “Blindstemplede sider, spredte huller, endeløse kalenderdele, stills fra fodgængervideoer, stiplede linjer og væltede bogstavblokke udbygger og performer *The Squares* tre tekster” (Granary Books Catalog). Læserens kognitive forståelse af dette værk afhænger af evnen til at forholde sig til den trykte bogs materielle form (og ligeledes til ubetydelige effekter såsom huller i papiret), grafiske billeder, indeksikalske designelementer og adskillige *lexia*, eller meningsenheder.³ Disse elementer opnår først betydning, idet læseren sætter elementerne sammen i rummet på siden til en hybrid form, som både skal læses og betragtes. *The Square* genkalder også det gamle græske begreb *Agora* [Ἀγορά], bystatens [πόλις] centrale samlingspunkt, hvor befolkningen købte ind og byttede varer, hørte taler og førte samtaler. Men ironisk nok oplever læseren af McVarishs *The Square* en multimodal gengivelse af den fremmedgørelse, som er skabt af kommunikationsteknologier, mangel på personlig forankring og sprogets løsrivelse fra kroppen. På trods af vores mobile telekommunikations- og informationskultur er nutidens torveplads en scene, hvor der foregår flygtige, dysfunktionelle og fragmentariske samtaler, som alle fører til opløsningen af samfund og fællesskab. De centrale problematikker i McVarishs værk er bl.a. omflakkende, enlige figurer (photoshoppet fra “fodgængervideoer”), der ikke synes at tale eller samtale med nogen, smuglyttede ensidige mobiltelefonsamtaler, den usammenhængende spredning af designelementer og endelig en række mere litterære tekster, som ikke synes at komme fra et enkelt talende subjekt. Disse opkald, tilfældigt overhørt i en offentlig bus i San Fransisco, er sat med en skrifttype af hule blokbogstaver, som billedliggør ordenes elektroniske ulegemlighed: “Hey. Min telefon har en irriterende tendens til at miste dine opkald. Jeg er lige, jeg passerede lige Castro Street, eller Divisadero nu [...]”. Teksten repræsenterer et mobilt samfund, hvor man kan være i nærheden af andre tilhørere samtidig med, at man taler med én, der er fysisk fraværende. Teksten løber hen over mellemrummet mellem siderne på et to-sides opslag, eller den forsætter fra det ene sideopslag til det næste, alt sammen for at understrege, at bogens tekst er del af et uafgrænset net af sociale kommunikationseffekter.

Teksten minder således om Mallarmés *Un coup de dés* i sin afvigelse fra en lineær struktur. Der er ord skrevet i fed *sans-serif* skrifttype i større skriftstørrelse, som enten kan læses som en del af meningsenheden (*lexia*) omgivet af de små bogstaver – eller de kan kombineres på tværs af flere sideopslag for derved at skabe andre sætninger. For eksempel kan man læse følgende sætninger i kombination med hinanden:

“ Little lodges of aimed presence drop out.
Loaded pauses of stretched reference set in,
in-sets of absence on the scattering scene.

Eller de kan læses parataktisk: *lodges pauses absence*

Andre leksemer er i teksten placeret i søjleform eller i horisontale linjer, således at læseren tvinges til at dreje bogen eller vende sit blik. Tallene, som er sat med stor skrifttype i mange farver, synes at referere til bogens teknologi – til sidenummering – men da tallene ikke optræder i nummerrækkefølge, kan de ikke være andet end et virvar af dele fra en kalender. McVarishs trykte værker kræver, at læser-beskueren forfølger flere forskellige læsespor. I sin bog *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* skelner Espen Aarseth (1997) mellem to slags labyrintiske strukturer: “den unikursale, hvor der kun er ét spor: og den multikursale, hvor vandreren i labyrinten skal træffe en række valg, eller bivia” (5-6). McVarishs bog giver læseren et multikursalt udgangspunkt inden for rammerne af det multimodale. Med sine vandrede figurer og flydende tekster fanger *The Square* den plagende følelse af ikke at være i stand til at interagere med andre i offentlige rum. Og alligevel er de evner, der kræves af læseren for at navigere kognitivt i og udlede mening af bogens tekstlige og grafiske elementer, af en højere orden. McVarish sætter følgende sætning hen over sidens midtermargen, og således bryder hun med én af bloktrykkeriets konventioner:

“ Two screen-readers | sit in and out,
side by side | and uncontemporary.

Hun rejser her en anklage mod de elektroniske mediers fremmedgørelse af individet, samtidig med at hun rent visuelt bryder med en etableret bogtrykkertradition.

Med sin diskussion af forholdet mellem tryk, grafik og telekommunikation fremstilles McVarishs *The Square* som et eksempel på remediering. I *Remediation: Understanding New Media* definerer Jay David Bolter og Richard Grusin (2000) remediering som de forskellige måder, hvorpå nye digitale medier indoptager, omformer og hædrer fortidens analoge medier såsom malerkunsten, trykkekunsten, fotografi og film. På Apples iPhone kan jeg i Books-app'en få fornemmelsen af at “bladre” i en bog med et lille svirp med fingeren, og hvis jeg gør det langsomt nok, kan jeg få et glimt af teksten på den modsatte side af “siden”. Dette er et eksempel på en digital remediering af bogen i papirformat. Vi er langsomt ved at give slip på den, men vi ser tilbage på dens materialitet med nostalgi. McVarishs bøger eksemplificerer en

Four Versions of Pound's 'In A Station of the Metro'



Steve McCaffery: "Four Versions of Pound's 'In a Station of the Metro,'" print, 2000, © Coach House Books.

anden form for remediering, som ikke indebærer denne genkaldelse af gamle medier gennem nye medieformer, men i stedet en refleksiv repræsentation af de nye medier. Er der noget mere ikonisk ved computeren og dens grafiske interface end den måde, hvorpå ikonerne betegner computerens forskellige funktioner? Rundt omkring i *The Square* finder man visuelt fængslende, men absolut ubrugelige, ikoner, som ligner dem, man finder på computeren. Sammen med repræsentationen af mobil telekommunikation er den trykte teksts repræsentation af de grafiske elementer med til både at forvride og gentænke arven fra det trykte medie.

Min kollega ved University at Buffalos Poetics Program, professor Steve McCaffery, er bedst kendt for sine sprogfokuserede digte og for sine store opsætninger af lydpoesi. I sin lange karriere har han imidlertid også produceret en række visuelle poesiværker. I 2011 var han kurator for en udstilling i University at Buffalos kunsthalleri kaldet "LANGUAGE to Cover a Wall: Visual Poetry through its Changing Media", hvor han især inddrog materiale fra sin omfattende personlige samling. Disse værker, i hvilke "den visuelle opstilling af tekst, billeder og symboler går sammen og skaber en tilsigtet effekt," beskrives som "intermedial" poesi, og mange af værkerne kan endda anskues som decideret multimodale. Et af McCafferys (2000) værker, som er med i udstillingen, hylder én af sine centrale modernistiske forløbere, samtidig med at den sigter mod at være en metafor for multimodalitet: "Four Version of Pound's 'In a Station of the Metro'" (378-81). Vi er alle bekendte med Pounds haikuagtige imagistiske digt – vi har måske endda lært det udenad:

“ The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough. (1971 [1935], 109)

Mindre kendt end selve teksten er dog digtets udseende i førsteudgivelsen i magasinet *Poetry* i april 1913, hvor den rumlige repræsentation af det to linjer lange digt, ordenes opstilling, er en genspejling af det japanske sprogs ideogrammmiske tegn. Det vil sige, at digtet ikke blot er en imagistisk klassiker, der, som Pound (1970) senere beskrev det i *Gaudier-Brzeska*, udgør en “over-lejring” med “en idé oven på en anden” (89), men det er også et modernistisk visuelt eksperiment inden for grænserne af den vestlige lineære skrifttradition. Med sin udgave af Pounds sætning behandler McCaffery ganske resolut værket som et visuelt digt.

Alle metaforer opstår som følge af en associativ logik (sammenligning) mere end en syllogistisk logik (deduktion). I standardtilgangen til analyse af metaforer i poesi, først beskrevet af I.A. Richards (1936) i *The Philosophy of Rhetoric*, skelner man mellem “realplanet” (*tenor*), subjektet som tilskrives visse egenskaber, og “billedplanet” (*vehicle*), subjektet hvorfra egenskaberne afledes (96). Der er typisk et ulige forhold mellem de to, idet læseren ofte ikke er bekendt med realplanet, “My Lady”, hvorimod billedplanet, “an exquisite flower,” ofte er mere genkendeligt. Det særligt karakteristiske ved Pounds imagistiske, og derfor visuelle, metafor er, at real- og billedplanet næsten ikke er til at skelne fra hinanden. De er “over-lejringer”, som udvider og udbygger hinandens egenskaber på kryds og tværs. Hvis man skal opnå den fulde effekt af Pounds “apparition”, skal der ifølge Gibbons (2012) være “interanimation” (99). Begge elementer præsenteres fortsat i det samme semiotiske modus, således at læseren skal engagere sig i en fortolkningsmæssig lingvistisk analyse, hvor afkodning og sammenligning af begreberne er nødvendig for at nå den visuelle overensstemmelse mellem “faces” og “petals”.

McCafferys udgaver af Pounds digt indbefatter en anden slags “apparition”, nemlig en “over-lejring” som sidestiller fragmenterede tekster og fragmenterede billeder. Disse udgør multimodale metaforer, beskrevet af Charles Forceville (2009) som “metaforer, hvis mål- og kildeområder hovedsageligt eller helt præsenteres i forskellige modi, som f.eks. kan være billeder, skriftsprog, talesprog, ikke-verbale lyd og musik” (383). I forskningen af konceptuelle metaforer stemmer mål- og kildeområder nogenlunde overens med poesiens real- og billedplaner, selvom de præsenteres i forskellige semiotiske modi. I et værk som McCafferys “Four Versions” er der netop tale om “verbalt-billedlige metaforer” i den kognitive poetik, idet læser-beskyer på et konceptuelt plan skal sammenstille de egenskaber, der er karakteristiske for hver af de to modi. Francisco Yus (2009) argumenterer for, at visuelle metaforer i første omgang er særlig slagkraftige “på grund af den holistiske, gestalt-agtige måde, de bearbejdes på”, hvorimod verbale metaforer kræver, at læseren “former fortolkningsmæssige hypoteser, idet teksten bearbejdes gennem en ord-efter-ord integrering” (168). De fire flader i McCafferys værk omfatter *cut-up* af tekst og billeder: en hvid kvindes øje, der stirrer fredsommeligt blandt kinesiske ideogrammer; en anden kvindes øje blandt konfetti af ulæselige tekstfragmenter i romansk skrifttype; Olympus omringer et skelende mandeansigt, som burde kigge gennem, og ikke indeni, kameraets linse; og en romersk buste delt i to af to søjler af

ligeledes tvedelte romerske kapitæler.⁴ På alle fire flader er der altså øjne, som tegner den holistiske tilstedeværelse, der ligger i Pounds visuelle “åbenbaring”, men ethvert forsøg på at beskrive oplevelsen gennem en lineær afkodning af den vestlige tekst synes umuligt. Ved at sammenstille de to modi afslører de multimodale metaforer de visuelle og billedlige elementers respektive kræfter og begrænsninger.



Geof Huth: “architextual,” print, 2009, © Geof Huth.

En tredje type multimodal poesi, efter McVarishs kunstnerbog og McCafferys postmoderne *cut-up* af tekst og billeder, finder vi i Geof Huths visuelle poesi. Siden 1985 har Huth beskæftiget sig med idiosynkratiske visuelle digte, f.eks. de såkaldte *fidgetglyphs* og Eyechart-digte, og han bruger ligeledes sin blog *dbqp: visualizing poetics* (<http://dbqp.blogspot.com/>) til at teoretisere over den hybridform, som kendetegner disse verbal-visuelle kunstværker. Størstedelen af de værker, som produceres af Huth og lignende digtere, såsom Miekel And, Gustave Morin og Joel Lipman, kan betegnes som multimodale i kraft af, at de benytter mere end én semiotisk modus i det, som Huth kalder *mise en page*.⁵ Jeg vil her koncentrere mig om Huths *fidgetglyph*, som ifølge Huth selv er “designet til at lege med, og finde mening i de forskellige former, som skriftsproget kan tage [...] De fleste fidgetglypher efterligner håndskrift på en eller anden måde, men bogstaverne tager andre former, og et bogstav kan være så misdannet, at det ikke kan genkendes” (2009, 33). Det skrevne sprog er en visuel repræsentation, eller symbolforklaring, af talesproget, udformet i en alfabetisk eller ideogramatisk kode. Et visuelt digt modsætter sig ytringen, fordi “det

altid har en betydning, som ikke kan overføres direkte til tale” (32). Tre af Huths *fidgetglypher* pointerer, at vi både læser grafemerne og betragter de stregtegninger, som de delvis består af. Som bevis på deres multimodalitet er der flere *fidgetglypher*, som lettere og mere umiddelbart kan læses som billeder end som ord. En del af afkodningen af teksten består af at adskille glyfferne (skriftlige elementer som f.eks. et bogstav) fra de skriblede kruseduller. Er man i stand til det, bevæger man sig videre ind i en fortolkning af tvetydige sammensatte ord som for eksempel “architextual” (en kombination af visuelle og tekstlige strukturer), “ideologies” (et sæt ideologier og en måde at anskue ting på) og “requestion” (at spørge og forespørge).

Ifølge Huth “refererer disse tekster til de adskillige måder, hvorpå man kan skabe mening med tekst, således at en *fidgetglyph* kan eksperimentere med den vestlige kalligrafiske tradition, lege med idéen om en signatur og udsmykke ord med prangende snirkler, genkalde nyhedsopslag fra det 19. århundrede, efterligne en håndskreven note skrevet af en teenager, der dårligt nok er skrivekyndig, eller fremstille en skriftform, som endnu ikke eksisterer” (34).

Morley (2003) ville kendetegne *fidgetglyphen* som et eksempel på et intermedialt værk, der rækker helt tilbage til det irske illuminerede manuskript, *Book of Kells* (ca. 800 e.Kr.): “Anerkendelsen af bogstavernes visuelle, materielle form (og den performative og sanselige dimension, der ligger i det at skrive) er lige så central i den traditionelle kalligrafi, som den er i typografien”. I disse værker “nedbrydes skellet mellem ord og billede, og en ny hybridform opstår” (12).

Det 21. århundredes multimodale digtning står i gæld til det 20. århundredes litterære og visuelle avantgarde, idet der er en vis arv at spore både på det konceptuelle og det tekniske plan. Hvor modernisterne udførte størstedelen af deres eksperimenter med typografi og rumlig form, etablerer multimodalisterne komplekse kognitive relationer mellem tekst og billede, som: a. forfølger multikursale læsespor; b. udnytter forbindelserne mellem det leksikalske og det visuelle gennem en multimodal metafor; og c. beskæftiger sig med remedieringsaspekter forbundet med fotografi, film og video, tegning og malerkunst, telefoni og andre digitale kommunikationsformer. Men selvom digt-kunstnere som McVarish, McCaffery og Huth har taget sideopsætningsprogrammer og internetpublicering til sig, har de alligevel ikke opgivet teksten på papiret. Jeg har her kun præsenteret en svag digital aflans af disse digte, og jeg kan ikke i tilstrækkelig grad præsentere deres virkelige tekstur, ligesom et digitalt fotografi af Velázquezs *Las Meninas* (1656) ikke kan erstatte oplevelsen af at se det originale billede udstillet på Prado-museet. En kunstner som McVarish, der arbejder med bogstavtryk, mener, at bogens sider mister sine visuelle egenskaber, såsom opløsning, prægning, materielt grundlag, farvestabilitet og tekstur, når den reproduceres digitalt eller fotografisk. McCafferys “Four Versions” i *Seven Pages Missing* er selv blot reproduktioner af et originalt collageværk på papir. Og de snirklede pennestrøg i Huths visuelle poesi genkalder de ældste former for skrifttegn nedfældet med en stylus. Eller, som Peter Allen (1974) sang, “Everything old is new again”.

Oversat af Lise Majgaard Mortensen

Noter

- 1 I "L'esprit nouveau et les poètes" skriver Apollinaire (1918b) følgende om den typografiske revolution: "Typografiske konstruktioner, der med stor dristighed presses til det yderste, har den fordel, at de afføder en visuel lyrisk form, som i store træk ikke er set før. Disse kunstgreb kan bevæge sig endnu længere og fuldende foreningen af kunst, musik, malerkunst og litteratur" (386).
- 2 Se for eksempel The Center for Book Arts i New York, NY.
- 3 Se Roland Barthes' (1974) definition af "lexia" som fragmenterede, afskårne enheder fra et ellers "almindeligt sprog" (13). Begrebet beskriver her de tre adskilte, usammenhængende tekster, der udgør McVarishs *The Square*.
- 4 Se også Perloffs (2002, 190-200) læsninger af McCafferys "Four Versions," som jeg står i gæld til.
- 5 Se hans essay, "Visual Poetry Today," på The Poetry Foundations hjemmeside: <http://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/article/182397>.

Litteratur

- Aarseth, Espen (1997): *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore/London: Johns Hopkins University Press.
- Apollinaire, Guillaume (1918a): *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre*, Paris: Mercure de France.
- Apollinaire, Guillaume (1918b): "The New Spirit and Poets", *Mercure de France*, 491, 385-96.
- Barthes, Roland (1974): *S/Z: An Essay*, overs. Richard Miller, New York: Hill and Wang.
- Blake, William ([1794] 1977): *Songs of Innocence and Experience*, red. Geoffrey Keynes, New York/London: Oxford University Press.
- Bolter, Jay David, and Richard Grusin (2000): *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Drucker, Johanna (1994): *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- Forceville, Charles J. (2009): "The Role of Non-Verbal Sound and Music in Multimodal Metaphor", in Forceville and Urios-Aparisi, 383-401.
- Forceville, Charles J., and Eduardo Urios-Aparisi, red. (2009): *Multimodal Metaphor*, New York/Berlin: Mouton de Gruyter.
- Gibbons, Alison (2012): *Multimodality, Cognition, and Experimental Literature*, New York/London: Routledge.
- Granary Books, http://www.granarybooks.com/book/1131/Emily_McVarish+The_Square/
- Huth, Geof (2009): "What We Make of Poetry Even When It is Poetry that We Make", *P-Queue* 6, 27-37.
- Kittler, Friedrich A. (1999): *Gramophone, Film, Typewriter*, overs. Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz, Stanford, CA: Stanford University Press.
- Lakoff, George, and Mark Johnson (1980): *Metaphors We Live By*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- McCaffery, Steve (2000): *Seven Pages Missing. Volume One: Selected Texts 1969-1999*, Toronto: Coach House Books.
- McVarish, Emily (2009): *The Square*, New York: Granary Books.
- Morley, Simon (2003): *Writing on the Wall: Word and Image in Modern Art*, London: Thames & Hudson.

- Peirce, Charles Sanders (1955): *Philosophical Writings of Peirce*, red. Justus Buchler, New York: Dover.
- Perloff, Marjorie (2002): *21st-Century Modernism: The "New" Poetics*, Malden, MA/Oxford, Eng.: Blackwell.
- Pound, Ezra (1970): *Gaudier-Brzeska: A Memoir*, New York: New Directions.
- Pound, Ezra (1968 [1935]): *Literary Essays*, New York: New Directions.
- Pound, Ezra (1971 [1935]): *Personae: The Collected Shorter Poems of Ezra Pound*, New York: New Directions.
- Richards, I. A. (1936): *The Philosophy of Rhetoric*, New York/London: Oxford University Press.
- Stockwell, Peter (2002): *Cognitive Poetics: An Introduction*, London: Routledge.
- Wimsatt, W. K., and Monroe Beardsley (1954): *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University of Kentucky Press.
- Yus, Francisco (2009): "Visual Metaphor Versus Verbal Metaphor: A Unified Account", in Forceville and Urios-Aparisi, 147-72.
- Zukofsky, Louis (1980 [1948]): *A Test of Poetry*, New York: C. Z. Publications.