

”the body-cosmos” – om oplevelse, krop, bevægelse, tid och rum En oplevelsesanalyse af Chris Cunninghams videokunst

Lis Engel

Afdeling for Humaniora og Samfundvidenskab,
Institut for Idræt, Københavns Universitet

Publicerad på Internet, www.idrottsforum.org/articles/engel/engel070606.html
(ISSN 1652-7224), 2007-06-06

Copyright © Lis Engel 2007. All rights reserved. Except for the quotation of short passages for the purposes of criticism and review, no part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the author.

När musikvideor blev det främsta medlet att marknadsföra musik, på 1980-talet – mycket på grund av att de fick en egen TV-kanal, MTV – var det många som skakade på huvudet och förutsåg genrens snara undergång; förmodligen samma människor som senare trodde att både PC:n och Internet var tillfälliga modeflugor. De mer klarsynta (Video Killed the Radio Star, 1981) insåg snabbt såväl musikvideons, persondatorns som Internets fantastiska potential; i det förra fallet var det inte bara möjligheten att sälja musik på ett nytt sätt till nya konsumentgrupper som var intressant, här öppnades vägen för en helt ny konstform genom de formexperiment som medgavs inom musikvideoproduktion. Somliga musikvideoregissörer gick till spelfilmen, andra, som britten Chris Cunningham (f. 1970) satsade på konstfilm, en inriktning han finansierar genom framgångsrika musikvideor för artister som Aphex Twin, Madonna och Björk, och med reklamfilmer för bland annat Levi's och Telecom Italia.

Vid sidan av konstvideor som *flex*, *Monkey Runner* och *Rubber Johnny*, är det faktiskt främst genom sina musikvideor har blivit känd om videoartist; dels är det videorna för Aphex Twin, dels, och främst, videon till Björks "All is Full of Love" (1999), som vann en rad priser och fortfarande visas på Museum of Modern Art i New York. Videokonsten kan, menar Lis Engel i sin tætpå-kroppen-analys av Cunninghams Björk-video, fungera som ett slags laboratorium för utforskning av kroppslighet och kroppsrörelser, och förmedla djupare insikter om kroppens och rörelsers möjligheter och betydelser också i många idrottsliga sammanhang. I Björkvideon låter Cunningham samspelet mellan människa och maskin dominera genom användandet av kvinnoliknande robotfigurer, och för sin analys hämtar Engel idéer och inspiration från Maurice Merleau-Ponty, Gaston Bachelard och Gilles Deleuze.

Video er en kommunikationsform der findes i mange forskellige sammenhænge både pædagogiske, journalistiske, kunstneriske og forskningsmæssige. Videogenren kan være dokumentarisk, fiktiv, underholdende, men også eksperimenterende, kritisk og fornyende, både i form og indhold. Siden 1968 har video genren også været en del af kunstscenen i Danmark. Den er i høj grad eksperimenterende og udforskende især med fokus på kroppens og bevægelsens betydning for vores måder at opleve og forstå det moderne menneske på. Netop på grund af det unikke forhold til bevægelse er det spændende at gå tæt på video kunstens form og udtryk for at få en dybere forståelse af bevægelsens mulige former og betydninger. Kunst har muligheden for at gå på tværs af regler og normer og dermed kan den på en gang udforske og eksperimentere med udtryksformer, medier og genrer og benytte sig af en kombination af rationel og arationel logik, hvor ikke kun begreber, regler og normer er i spil, men også kropsligheden og intuitionen er en vej til en sammentvæving af udtryk og forskning tæt-på-kroppen (Flyvbjerg, 2006). Via en sådan kropslig og eksperimenterende form blandes og udfordres kendte og ukendte måder. Nye møder og krydsninger kan opstå. Genrer og stilarter blandes og rækker fra det abstrakte over minimalisme, koncept art, performance art, digital art og pop-art og ind i ikke begrebsliggjorte former. En sådan tæt-på-kroppen udtryksform kan være med til at belyse kropslighedens og bevægelsens nuancer og intensiteter og betydninger heraf for menneskers liv og forståelse.

Video er en moderne udtryksform og videokunsten forholder sig i særlig grad eksperimenterende til de komplekse muligheder af sammenhænge mellem krop, bevægelse, lys, lyd, tid og rum (Rush, 2003). Set som et laboratorium for udforskning af kropslighed og bevægelsesmåder, kan videokunst også være med til at give inspiration og en dybere forståelse af kroppens og bevægelsens muligheder og betydninger i idrættens mange sammenhænge. Samtidig er videokunstgenren sensitiv og kritisk i relation til samspillet mellem krop og maskine og deres indbyrdes muligheder og konsekvenser. Videokunstneren Marina Abramovic har formuleret en stærk vision for video og performance kunstens særlige udfordringer og muligheder. I en samtale med Velimir Abramovic siger hun: "All those means of communication are artificial, and evolution would deviate into a monstrous humanity, which has lost its link with the earth and the sky. It is much more important to develop understanding of the body-cosmos relation which we neglect. That would lead to the proper transformation of society." (Marina Abramovic, 1998, p. 408). Det er tydeligt, at Marina som mange andre kunstnere er optaget af forestillinger om, hvordan kroppen deltager både i livet og i kunsten. Det er som bekendt den samme krop kunstneren har til rådighed både i livet og i kunsten.

Oplevelsesanalyse

Indledningsvis vil jeg også kort pege på oplevelsesanalysen som en forskningsmåde tæt-på-kroppen. Oplevelsesanalysen kan forankres i forskellige former for teori (Nagbøl, 1994, 2002). Jeg har her valgt at forbinde oplevelsesanalysen med kropsfænomenologisk-æstetisk praksis baseret på Merleau-Pontys teori om krop, oplevelse og verden (1945, 1960, 1964) og på Natalie Depraz, Francisco Varela, & Pierre Vermersch beskrivelse og analyse af den fænomenologisk praksis (1993). Hovedtemaet i Merleau-Pontys fænomenologi er

den levede krop forstået som aktiv, dynamisk artikulation. "Whether it is a question of another's body or my own, I have no means of knowing the human body other *than living it*," (min fremhævelse, Merleau-Ponty, 1989, p. 198). Dermed har Merleau-Ponty allerede understreget kropslighedens og bevægelsens som et dynamisk og skabende princip for vores forståelse.

Desuden er jeg inspireret af Gaston Bachelards imaginationsteori (1999/1960; 2002/1988; 1999/1983) og af Gilles Deleuze & Felix Guattaris (1987) æstetiske filosofi om forhold mellem krop, bevægelse, rytme og virkelighed.

Bachelards poetik stemmer smukt sammen med Merleau-Pontys forståelse af den levede krops betydning for vores oplevelse og forståelse og med Deleuze og Guattaris analyser og forståelser af ekspressive kvaliteter som produktion af intensiteter. Med Bachelards ord handler det om at genopdage tingene bagved ordene, at leve og opleve gennem "the primitive reverie, the solitary reverie, which gathers the experiences of all the senses" (Bachelard, 1999/1988, p. 153). Det er en fænomenologisk forståelse af kroppen og bevægelsen som aktiv skaber og formidler af måder at opleve og udtrykke sig på og som forstår bevægelsens imagination som skabende artikulation af oplevelsens dimensioner.

Filosoffen Gilles Deleuze har analyseret begrebet intensitet i relation til sammenhænge mellem ekspressive kvaliteter og oplevelsens dimensioner. Han definerer intensitet på følgende måde: "En intensitet er ikke en differentieret ting eller genstand, som har nogle egenskaber og kvaliteter. Udtrykt bredt er en intensitet en oplevelse, en fornemmelse, en sansning eller begivenhed. Livet er en 'sværm' af intensiteter –farver, toner, stofflighed, bevægelser – hvorfra vi så ordner og begriber udstrakte sammenhænge og betydninger." (Colebrook, 2002, p. 87)¹. Denne beskrivelse af intensitet synes jeg også kan anvendes på oplevelsesanalysen som en særlig tilgang til en forståelse af kroppen i forskningen. Ifølge Deleuze er ekspressive former produktion af intensiteter, som kan forstås som essenser i relation til oplevelsens dimensioner. Han skelner imellem fire forskellige grupperinger, 1) verdslige tegn, 2) tegn på kærlighed, 3) sanselige tegn, og 4) som oplevelsens essens (ibid., 90-91). Centralt for det hele er Deleuzes skabelsesontologi, hvor han forsøger at åbne vores oplevelse af verden ved at fjerne sig fra forestillinger om fastlåste strukturer og idéer om repræsentation og i stedet for beskrive eksistensen som en kontinuerlig skabelse og samspil af bevægelse, perception og erkendelse som ekspressiv form (Deleuze, 2003).

At opleve og at forstå ud fra forestillinger om verdslige tegn, er en del af almen hverdagsagtige erfarings- og fortolkningsproces. Det handler om genkendelse i relation til normer og idéer. I den forståelse kan kroppen opleves som tegn på bestemte kulturelle symboler og forståelser. Det er kropslige tegn som både er i selve kropsholdningen og bevægelsens måder, men også i iscenesættelsen af krop og omgivelser. Det er både i stilen vi bevæger os i og stilen i vore iscenesættelser gennem tøj og rum m.m. Stilen er som 'a collection or multiplicity- not of things but of intensities such as styles, gestures, tastes and quirks' og kan ses som tegn på klasse, køn, arbejde osv. (Colebrook, 2002, p. 87). Det afgørende i Deleuze måde at analysere og forstå stil på, er at det ikke er en udvendig repræsentation af en på forhånd given kvalitet, men "there is a world of perceptions, intensities or varying qualities from which we produce extended things or an underlying human nature" (ibid.,

1 Min oversættelse og forkortelse af 'An intensity is not a differential thing or object, which then possesses qualities. Broadly speaking, an intensity is an experience, feeling, perception or event-not so much located within an ordered time and space as discerned. Life just is a "swarm" of intensities –colours, gestures, tones, textures, movements-from which we then order and perceive extended things.'

88). Stilen bliver en direkte artikulation af intensiteter som produktion af sansningens og handlingens og forståelsens muligheder.

Oplevelsens dimensioner kan ifølge Gilles Deleuze også ses som tegn på kærlighed. Deleuze forstår kærlighedstegn som handlinger og udtryk, som åbner ind i det virtuelle og imaginære, og som aldrig kan erfares totalt via sansningen. Den engelske videokunstner Chris Cunninghams værker skaber forskellige udtryk for kærlighedens tegn, ofte via sammensmeltninger af en lang række billeder, der ubesværet skifter imellem det figurative og det abstrakte og dermed gennem videomediets særlige udtryksmuligheder artikulerer en kærlighedens tone og flerdimensionalitet.

Endeligt kan oplevelsens dimensioner ses som sanselige tegn. Sanselige tegn forstår Deleuze som unikke og konkrete. Det udtrykker i en sanselig form, en særlig måde eller kvalitet, som også åbner ind i et grænseløst rum som han også betegner som det virtuelle. Det får os til at sanse forskelle og på den måde til at skabe unikke og intense oplevelsesdimensioner. Kunsten kan skabe en intensivering og åbning af oplevelsesdimensioner gennem sanselige tegn. 'This redness in all its singularity and specificity,...presents us with the very possibility or potential of colour, the power to *be* red in this way.' (Colebrook, 2002, p. 91).

Det leder os til det sidste niveau af oplevelsens dimensioner som Deleuze betegner som oplevelsens essens. Her intensiveres oplevelsen sådan, at den ikke længere er underlagt bestemte meninger, handlinger eller personer. Når vi en gang har oplevet på denne måde, forstår vi oplevelsens sandhed i dens fuldstændige forskellighed – en intensivering af oplevelsens unikke bevægelsesmulighed. Det vil sige at Deleuze ser 'essenser' som unikke muligheder som aktualiseres i enhver oplevelse. Essenser bliver derfor også unikke, og ikke generelle. Selv om vi i vores hverdagsliv opererer med generelle tegn for vaner og normer rummer hverdagen også muligheden for artikulation af intensiteter, der er unikke essenser på samme måde som Deleuze ser kunsten som medium for produktion af unikke sanselige tegn.

Videokunst er et medium, som i usædvanlig grad kan synliggøre kroppens og bevægelses artikulation som skabelse af intensitet i Deleuze og Guattaris forståelse, "What is the individuality of a day, a season, an event? - A degree, an intensity, is an individual, a *Haec-city* that enters into composition with other degrees, other intensities, to form another individuality." (Deleuze & Guattari, 2004, 279). Videokunstværket er i kraft af sit bevægelige medium i særlig grad i stand til at eksperimentere med artikulation som en skabende kausalitet der berører vores kropslige praksismåder. Merleau-Ponty taler direkte om bevægelsen (la chair – "det levende kød") som et femte element, dvs som et skabende element, som "en værens stil" (ibid., p. 182)². Denne forståelse af kropsligheden er afgørende for en nuanceret fænomenologisk praksis og af afgørende betydning for oplevelsesanalysen som en forskningsmåde tæt-på-kroppen (Depraz, 1993, 155-224; Varela et al, 1999, 15-37, 217-229). Med dette fokus på den kropslige praksis som ontologisk fundament i vores oplevelsesbaserede erkendelse, er det vigtigt at kunne veksle dynamisk mellem nær- og fjernsanser. Det er vigtigt at være bevidst om, at denne form for forskning er forankret i en anden form for videnskabelighed end den klassisk epistemiske. Her er der tale om en kropsligt forankret viden og dermed en forskning som tager uadgangspunkt i praksis som unik og kontekstbaseret og dermed til en værdibaseret forskning og forståelse. Det handler om at kunne skabe levende beskrivelser og dermed intensivere opmærksomheden for kvalitative detaljer

2 "un style d'être "

som gør en forskel og lade disse oplevede kvaliteter være udgangspunkt for dialog af hvad der kan opleves og hvilke betydninger der kan forstås. (Flyvbjerg, 2006). Forestillingen er ikke, at der kan nås en endegyldig entydig fortolkning, men at der hele tiden kan gås til en stadig dybere fortolkning, og at stadig flere nuancer af en given praksis kan tydeliggøres og dermed også bringes ind i en dialog om betydninger heraf såvel på personlige som på kulturelle niveauer.

Et basalt problem i al oplevelsesanalyse er forholdet mellem det sproglige og det ikke sproglige. Hvordan kommer vi til en forståelse af den betydning, som de sanselige symboler har for moderne mennesker? Her har kunsten en særlig betydning, fordi den netop skærper og intensiverer vores oplevelse af samspil mellem verbale og nonverbale formsprog.

For at belyse oplevelsesanalysen som en forskningsmåde der går tæt-på-kroppen har jeg valgt Chris Cunningshams populære videokunstværk *All is full of Love*, en video fra 1999 på 3 minutter med musik af Björk. Chris Cunningham udnytter til fulde videomediets mulighed for at arbejde synæstetisk med lyd, lys, krop, bevægelse, tid og rum, og hans måde at arbejde med videoens muligheder på, viser videokunstens særlige muligheder for at arbejde eksplicit med bevægelse forbundet med alle sansemoduliteter samtidigt. Det handler om en udforskning af videokunstens særlige muligheder for at smelte billeder og bevægelse sammen og for at gå tæt på en billedmæssig genskabelse af sansningens bevægelse og bevægelsens sansning. Det er en interesse for kropsbilleder og for bevægelsens musikalitet, som udspringer af erfaringer med og en nysgerrighed for kroppens og bevægelsens figurationer, imagination og kunstneriske, kulturelle og eksistentielle betydninger heraf (Weiss, 1999, pp 117-128).

Jeg har valgt *All is full of love*³ som ét eksempel på et værk, hvor kropsligheden og bevægelsens sættes i spil på særlige måder. Grundspørgsmål er: Hvordan kommer kropslighed og bevægelse til udtryk i værket? Hvilke samspil mellem krop, bevægelse, lys, lyd, farver, tid, rum kan opleves? Hvilke kropsbilleder, rytmer og intensiteter kommer til udtryk? Hvilke stemtheder, fortællinger og betydninger åbnes der for?

*All is full of love*⁴

Alt er mørke. Lysende blå linjer bevæger sig faldende samtidig med nogle enkle toner. Et vindue. Solen. Teknokroppen. Den ligger lukket helt sammen i fosterstilling. Ansigtet vender mod os. Øjnene er lukkede. Ansigtet. Det glatte dukkeagtige ansigt. En robot, men også et billede af huden som blød og attraktiv at røre ved, og så øjnene, der er et gennemgående tema. Øjnene er levende. De lyser, og deres blik er rettet direkte mod den, der ser. Blikket møder dig. Perspektivet skifter. Helt tæt på og igen længere fra. Blikket og landskabet af teknokroppe i et laboratorieagtigt rum – en slags fremtidens teknologi, hvor alt kan produceres, også sanselige "robotmennesker". Robotmennesker der giver udtryk for liv. Legen mellem det maskinelle og det levende. Det er især blikket og så de bløde glidende skift til abstrakte flydende former af turkis, blå, violette farver og lys. Igen kommer der intense close-up billeder af ansigt, øjne, mund. Et pink spot bryder igennem det turkis. Baggrunden

3 Se http://www.glassworks.co.uk/search_archive/jobs/bjork_all/,070605

4 Se videon på YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=wxBO28j3vug>, 2007-06-05.

bliver helt hvid for så at skifte til blå, violet. Der er to kroppe. De er lyseblå, samme farve som på hospitaler – og alle samlinger er sorte. Der arbejdes på at færdiggøre disse robotmennesker. Andre maskiner sætter skruer i. Gnister ryger i kaskader. Gnister der er som ild, der symboliserer maskinernes kraft og livets. Vi bliver igen draget ind i en tæt close up på øjnene. – Kroppene bevæger sig. Øjnene bevæger sig. Der er langsomme, drømmeagtige bevægelser af maskinkroppene og samtidig bevægelserne fra de levende, dragende og dybmørke øjne. Øjnene er som sorte, ukendte huller. Øjnene som lys og mørke.

Bevægelser strømmer, som flydende, farvede strømme af væske. – Lyset bevæger sig. Tekno kroppene bevæger sig. Det overordnede indtryk er drømmeagtigt. En mareridtsagtig drøm om sammensmeltningen af det levende og det maskinelle – men også en forførende stemning af kærlighedens mulighed som intenst nærvær. Musikken, bevægelserne af farverne og af kroppene skaber en opløsning af grænser mellem det døde og det levende. Der er mange glidende skift mellem nær og fjern, mellem det genkendelige og det grænseløse og abstrakte. Tiden er langsom, og den sættes næsten i stå i det lange kys, mens rytmen af berøringen af hånden, der kærtegner hoften gennem fingrenes bevægelse, bliver som en sensuel blid kærtegnende bevægelse. Det er en videofantasi af den romantiske kærligheds drøm, men også om kosmisk længsel. Men det er et billede af en lidenskabelig intensitet af berøringens og bevægelsens sanselighed, hvor kropsholdningerne og rummet spiller sammen som mønstre af lys og skygge og nærbilleder, hvor små udtryksbevægelser, som munden der åbner og lukker, øjnene der ser og lyser, fingrenes sensitive berøringer og blide, bølgende åbne og lukkebevægelser. Bevægelserne i halsleddene og kropshældningen er med til at udtrykke forskellige kropslige stemninger og intensiteter. Kroppen ånder gennem denne artikulation af bevægelse i de små led.

De billeder, der især træder frem, er selvfølgelig spillet mellem maskine og liv, teknokroppen, ansigtet og blikket og samspillet med mere abstrakte billeder af skabende elementer som vand, lys, ild, gnister, kærlighed. Videoen er et flerdimensionelt udtryk, hvor lyset og lysets retning og bevægelse spiller en afgørende rolle for at skabe intensitet. Det er en multidimensionel artikulation af blikket som kosmisk princip og blikket som koblet til lysets kosmologi (Bachelard, p. 158)⁵. Blikket er selve grundprincippet i at skabe en direkte "rayon" (lysstråle) mellem selvet og de punkter det forbinder sig med. Teknokroppen kan også ses som en slags animeret skulptur og her kan den associeres til andre kunstneres fascination af teknokroppen f.eks Elisabeth King *The Pupil* (Meskimmon, 2003, p. 125) Meskimmon kobler billedet af teknokroppen sammen med sensitivitet, kognition og empati (ibid., p. 124). Igen er det hovedet og blikket, der bliver bærer af tegn for det levende, mens kroppen bliver mere stileret og maskinagtig. Det er en imagination, der spiller på den flydende grænse mellem det levende og det døde. Det er også en imagination, der forholder sig bevidst til proprioceptionen eller bedre det haptiske som en måde at formidle interdependensen mellem det synlige og det usynlige, det unikke og individuelle, og det generelle og det kollektive (ibid., p. 126). Det er en udforskning af den levende krops betydning for sensitiviteten og som får en særlig drejning i form af koblingen af maskine, kunst og liv. Subjektivitet og kreativitet knyttes sammen i bevægelsens artikulation som musikalitet og intensitet i livets og kunsten formidling af hvordan hvert øjeblik skabes.

5 Bachelard (1999/1960). Min fortolkning og sammenskrivning af «le regard est un principe cosmique», «une cosmologie de la lumière», «Nous pouvons voir dans l'oeil une sorte de soleil réduit, portatif, donc un prototype de la faculté d'établir un rayon de lui à tout point de la circonférence.»

Ansigtet er i kraft af tekno imaginationen i stærk polaritet til det levende, men Deleuze og Guattari har også en interessant diskussion om ansigtets artikulation og produktion af intensiteter. De knytter ansigtets udtryk til polariteten mellem en hvid væg til at indskrive betydninger på og sorte huller, hvor der kan indskrives drøm og lidenskab. Samfundsmæssigt fremtræder ansigter som typer, roller som guider hvordan vi skal forstå sammenhænge og mulige betydninger. Hvem er det? Hvilke følelser udtrykker de? "Faces are not basically individual; they define zones of frequency or probability, delimit a field" (Deleuze & Guattari, 2004, p. 186). Ansigtet er ikke individuelt i betydningen adskilt fra og stillet overfor, men unikt som udtrykkets resonans, som skaber af rytmer, intensiteter og subjektivitet. – Ansigtet bliver subjektivitetens nødvendige "sorte hul" som kamera, som "lidenskab som det tredje øje" (ibid., p 186).

Kropsligheden

Det er billeder, der intensiverer og udvider visualiteten som en multidimensionel sansning, hvor den kinestetiske sansning intensiveres og forbinder det synlige og det usynlige via værkets totale komposition. Nogle karakteristika ved en kinæstetisk indlevelse er: 1) en intensivering af selve den følte fornemmelse af bevægelsen, og 2) en intensivering af opmærksomheden på bevægelserne imellem de små led dvs. en frigørelse af mikrobevægelserne. Det giver en særlig stemthed og en artikulation, der fremkalder erindringer af det legende, lette, vægtløse, intuitive og spontane. Her er tale om en lys klangfarve og om en bevægelsesartikulation, der er mere optaget af bevægelsen i mellemrummene – mellemrummene alle vegne både de indlysende imellem figurer og genstande, lys, farver, men også mellemrum i mellem leddene, læberne, øjnene. Her er tale om at intensivere oplevelsen af bevægelsen i mellemrummene – og også tale om en forvandling af kropsstrukturen fremhævet gennem den ekstreme polaritet mellem teknokroppens stålagtige stænger og så den virtuelle virkeliggørelse af sensitivitet, blødhed, kærlighed og sensuel berøring. Her skabes et reelt og virtuelt haptisk rum som på mærkelig måde understreger kroppens dobbelthed som fysisk genstand i tid og rum, men også som usynlig men i høj grad mærkbar virkelighed der rækker ud over den tilsyneladende afgrænsethed. 3) En intensivering af at kunne 'lytte til bevægelsens musikalitet' som resonanser eller vibrationer, der svinger med farvens, lysets, lydens og bevægelsens dynamiske mulighed. Der er en lydhørhed for at lytte og mærke med alle sanser som en måde at udforske bevægelsens artikulation i alle sansemoduliteter og dermed intensivere vekselvirkningen af at bevæge og blive bevæget.

Bevægelsen

Måske er netop bevægelse det medie, der bedst overskrider den opdeling af intensiteter, som Deleuze har beskrevet. Bevægelsen berører eller kan berøre alle fire dimensioner på en gang. Deleuze betragter essenser som *unikke muligheder* – ikke som generelle kategorier eller meninger. Udfordringen er, hvordan det levende møde som kunstnerisk proces eller

begivenhed farver øjeblikket? Og hvordan bevægelsens musikalitet som produktioner af intensiteter kan påvirke og forandre oplevelsens dimensioner og dermed også de måder, vi oplever, tænker og handler på. De to værker giver adskillige poetiske billeder på, hvordan kroppen og verden, det virkelige og det imaginære, skaber virkelighedens dimensioner og måder at leve på. Det er en måde at iscenesætte bevægelse i videokunst, som understreger bevægelsens musikalitet som skabende element og som en musikalsk kausalitet af tilværelsens modi – som artikulation af liv.

Bachelard skriver om samspillet mellem væren og bliven; "we must experience within ourselves the actual feeling of growing light. To move with a motion that involves the whole being in developing stages of lightness, is already the transformation of any being." Chris Cunninghams videokunst er en multimedia kunstform, der inviterer tilskueren "to feel ourselves the autonomous creator of our own becoming."

Cunninghams videokunst er komponeret med en sensitivitet for videomediets muligheder og for mediets mulighed for konkret at arbejde med sansningens og bevægelsens mangedimensionalitet. Det er mødet mellem lys, farver, lyd, tekst, musik, abstrakte og figurative elementer i interdependente bevægelser, der sætter fokus på kroppen som formidler af bevægelse som det skabende element. Bevægelsen visualiseres gennem flere sansemøduliteter på en gang. – Der er tale om lydets bevægelse, lysets og farvernes bevægelse, og om elementernes bevægelse som vandets, ildens, gnisternes og elektricitetens bevægelse. Der er også metamorfoserens bevægelse, hvor der på mangfoldige måder kan leges med tid, rum og materialitet og narrativitet. Skiftet mellem nær-og fjernsansning sætter fokus på øjets bevægelse og synliggør sanseoplevelser af det visuelle, det auditive og det haptiske (Deleuze & Guattari, 2004, 543-547). Hertil kommer billedets imagination, der rummer sensitivitetens poetik, som billeder af berøring og af "kinetiske og kinæstetiske melodier" (Bachelard, 1999/1960, p. 174).⁶ Der er mange spor, hvor der kan være glimt af genkendelige genrer, der som fragmenter af allerede kendte erfaringer genspilles og så alligevel ikke, fordi måden at arbejde med tid og klipningen af billederne på, kan iscenesætte en vågen (lucid) drømmefortælling, hvor lineære forløb i stedet for erstattes med imaginatiøns overraskende bevægelser. Der er også kærlighedens bevægelse, som afspilles via en nærsansning af kroppen og bevægelsernes musikalitet som tegn, billede, fortælling, gåde. Chris Cunninghams lille videokunstværk er en invitation til at opleve kropslighedens bevægelse og bevægelsens kropslighed som øjeblikkets skabende element.

Litteratur

- Abramovic, M & Abramovic, V. (1998) Time-Space-Energy or talking about Asystemic Thinking. In: Abramovic, M & Kunstmuseum Bern (ed) *Artist Body*. . Milano: Edizioni Charta.
- Bachelard, G. (2002/1988) *Air and Dreams. An essay on the imagination of movement*. Dallas, Texas: The Dallas Institute o Publications.
- Bachelard, G. (1999/1983) *Water and dreams : an essay on the imagination of matter* translated from the French by Edith R. Farrell. 3. print.. Dallas: Dallas Institute of Humanities & Culture, 1999.
- Bachelard, G. (1999/1960) *La Poétique de la rêverie*. Paris : Quadrige. Presses Universitaires de France. PUF.

6 Min oversættelse og sammenskrivning af «des images du toucher», «des joies musculaires», «chaque sensation est augmentée en une image» og «la poétique des tonalités musculaires», alle fra Gaston Bachelards *La Poétique de la rêverie* (1999/1960, p. 174).

- Colebrook, C. (2002). *Understanding Deleuze*. Australia: Allen & Unwin.
- Deleuze, G. & F. Guattari (2004/1988). *A thousand plateaus : capitalism and schizophrenia* ; translated and foreword by Brian Massumi. London: Athlone.
- Deleuze, G. (2003) *Proust og tegnene*. København: Det lille Forlag.
- Depraz, N., Varela, F. & Vermersch, P. (1993) *On Becoming Aware. Advances in Consciousness Research*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Flyvbjerg, B. (2006) *Rationalitet og magt. Det konkrete videnskab, 1*. København: Akademisk Forlag.
- Merleau-Ponty, M. (1945) *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
p. 153
- Merleau-Ponty, M. (1960) *Signes*. Paris: Editions Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1989) *Phenomenology of Perception*. London & New York: Routledge.
- Meskimmon, M. (2003) *Women Making Art* London, New York: Routledge.
- Nagbøl, S. (1994) *Berøvende arkitektur, en oplevelsesanalyse af Arkitekturmuseet i Frankfurt a/M*. København: Arkitektens Forlag.
- Nagbøl, S. (2002). Oplevelsesanalyse og subjektivitet. *Psyke og Logos*, 23 (1)283-314.
- Rush, M. (2003) *video art*. London: Thames & Hudson.
- Varela, F. J., Thompson, E. & Rosch, E. (1991/1999) *The embodied mind*. Cambridge,
- Weiss, G. (1999) *body images –embodiment as intercorporeality*. New York, London: Routledge.