

## Fra dagens forsvinningspunkt

Katalogtekst av Marit Paasche til Else Marie Hagens utstilling *Det synlige*

Galleri K, 15. jan. - 15. feb. 2010

*Forget Me Not.* Det fotografiske motivet er i seg selv svært enkelt. Et blått stoff er hengt opp slik at det deler opp billedrommet i foran og bak. Foran finnes bare to elementer, den eføy-dekkede trestammen og det grønne stoffet som ligger utover bakken. Konnotasjonene til landskapsgenren er ikke det sentrale her, men selve ordningen av billedrommet. Det blå stoffet understreker flaten, mens dets svake gjennomskinnelighet åpner for et rom bak forhenget, en tredimensjonal utstrekning som vi nektes adgang til. Aksentueringen av det som ligger foran, drar oppmerksomheten mot det som ikke er synlig i *Forget Me Not.* Slik spørker bildet med den romantiske ideen om å finne meningen "bak" verket.

I.

I *Perspektivet som symbolsk form* fra 1924 hevder den kjente kunsthistorikeren Erwin Panofsky at utformingen av rommet under renessansen må fortolkes som en del av en verdensanskuelse.<sup>1</sup> Gjennom utviklingen av sentralperspektivet oppnås en helt ny visuell presentasjon av rom, noe som plasserer mennesket i en ambivalent relasjon til verden. Uendeligheten, som ifølge Aristoteles ligger bortenfor det jordiske og bortenfor alle himler, og som i middelalderen vanligvis representeres som en monokrom flate ( gjerne av gull), blir heretter en naturlig del av det jordiske. Når sentralperspektivet, som er matematisk utregnet og peker mot det uendelige, innføres som organiserende prinsipp for billedrommet, blir også dét i prinsippet endeløst. Motivet vi ser, er kun et utsnitt. Gjennom renessansens billedrom uttrykkes en forståelse av det uendelige som *natura naturata*.

Men om antikkens og middelalderens basketak med perspektivets tekniske utfordringer løses i renessansen, trer dets symbolske konsekvenser desto klarere frem i denne perioden. For perspektivet er et tveegget sverd; det tilbyr objektene og kroppene et rom hvor de kan bevege seg mimetisk og skulpturelt, men det skaper også en *distanse* mellom mennesket og tingen. Det som før ble tillagt den menneskelige synssansen alene å organisere, blir nå i hovedsak underlagt et matematisk system.<sup>2</sup> Vi ser en systematisk objektivisering av det subjektive; matematikken definerer og regulerer forholdet mellom objekt og kropp. Samtidig kan man hevde at perspektivet bidrar til å minske avstanden mellom mennesket og tingene. Gjennom den matematiske manipulasjonen av rommet og betrakterens synsvinkel, dras tingverdenen inn i menneskets synsfelt, og tingene får betydning på en grunnleggende ny måte; de kan leses som symboler eller markører for verdensanskuelse og sosial stand.

<sup>1</sup> *Perspektivet som symbolsk form*, Symposion, Stockholm/Stehag 1994. (Engelsk utgave: *Perspective as Symbolic Form*, Zone Books, New York, 1991). Alle sidehenvisninger er til den svenske utgaven med unntak av sitatet på side 3. Det er hentet fra den engelske utgaven, på grunn av et mer forståelig språk.

<sup>2</sup> *Perspective as Symbolic Form*, Zone Books, NY, 1991. Nå har det selvsagt kommet mange innvendinger mot Panofskys fortolkning og behandling av perspektivet under renessansen, blant annet fremsatt av James Elkins i *The Poetics of Perspective* (1994). Her hevder han at renessansens menn i stor grad behandlet perspektivet i flertall, og at det var opphav til en rekke ulike praksiser der matematikk ikke alltid var den dominerende komponenten.

Et premiss for utviklingen av sentralperspektivet er at den verden som mennesket beveger seg rundt i, tenkes som *et sammenhengende, systematisk rom*. En slik forståelse av rommet eksisterte ikke i antikken, det fantes ikke et filosofisk grunnlag for det. Ingen av antikkens teorier om rom var i nærheten av å forstå rommet som en organisert inndeling av høyde, bredde og dybde. "Skillet mellom foran og bak, her og der, ting og ikke-ting ble aldri oppløst i et allment begrep som tredimensjonal utstrekning." (Panofsky:64) Likevel finnes det tidlig anløp til perspektiv, noe Platon var raskt ute med å fordømme. Han hevdet det forvrenger; "'the true proportions' of things and replaces reality and the *nomios* (law) with subjective appearance and arbitrariness". Den guddommelige orden erstattes av mennesket som alle tings målestokk. (Med perspektivet kan man for eksempel utforme motivet med et i prinsippet stort antall synsvinkler, noe som ville være utenkelig i antikken).

Som et tilsvarende til Platons kritikk innvender Panofsky at perspektivet rommer både det objektive og det subjektive – nettopp her ligger dets dobbelthet – og begge deler springer ut av en trang til å konstruere et billedrom som korresponderer med et empirisk rom, men som likefullt er abstrahert betraktelig, både i faktisk og sanselig forstand. (Det er jo bare det visuelle rommet som underlegges det matematiske). Hovedpoenget for Panofsky er at perspektivet faktisk er et premiss for at kunsten kan løsrives fra det magiske. Perspektivet skyver den religiøse kunsten bort fra det magiske sfære:

Through this peculiar carrying over of artistic objectivity into the domain of the phenomenal, perspective seals off religious art from the realm of the magical, where the work of art itself works the miracle, and from the realm of the dogmatic and the symbolic, where the work bears witness to, or foretells, the miraculous. But then it opens it to something entirely new: the realm of the visionary, where the miraculous becomes a direct experience of the beholder, in that the supernatural events in a sense erupts into his own, apparently natural, visual space and so permit him really to "internalize" their supernaturalness. Perspective, finally, opens art to the realm of the psychological, in the highest sense, where the miraculous finds its last refuge in the soul of the human being represented in the work of art (...) Perspective, in transforming the *ousia* (reality) into the *phainomenon* (appearance) seems to reduce the divine to a mere subject matter for human consciousness; but for that very reason, conversely, it expands human consciousness into a vessel for the divine. (Panofsky: 72).

Perspektivet leder det åndelige inn i det sekulæres verden gjennom utformingen av billedrommet. En viktig bieffekt av denne prosessen er at den ytre verden transformeres til det Panofsky kaller *phainomenom* eller tilsynekomst, fremtredelse. Walter Benjamin, en tysk kulturkritiker fra samme tidsperiode, pekte også på den forflytning kunsten gjør fra det magiske til det sekulære. Riktignok fremsetter han påstanden om denne bevegelsen et drøyt tiår senere, og da i forbindelse med fremveksten av modernitetens reproduserbare teknologier som film og fotografi.<sup>3</sup> Det er interessant å lese Panofsky opp mot Benjamin, for *kameraet* er i sannhet en teknisk innretning som viderefører perspektivets arv gjennom sin produksjon av "over-naturlighet", og evne til å overføre virkelighetens objekter og subjekter til *tilsynekomsten* av disse.

<sup>3</sup> Se "Kunstverket i reproduksjonens tidsalder" (1936) i *Estetisk teori. En antologi*, (red) Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, Universitetsforlaget, 2008.

## II.

Kameraet bringer den ambivalente relasjonen mellom mennesket og tingene som sentralperspektivet innvarsler, til et nytt punkt. Det gjør det ved å reprodusere en ytre virkelighet på en flate. Denne bevegelsen forrykker relasjonen mellom rom og objekter etter overveiende samme prinsipper som renessansens maleri. Forskjellen ligger i den høynede virkelighetsfølelsen, i den til tider "over-naturlige" virkeligheten vi får fremstilt. Vi flaskes opp på en verden av "ånd", det vil si objekter og subjekter i form av bilder. Disse utgjør i stor grad vår virkelighet eller vår normalitet, derfor virker ikke flatekarakteren påtrengende. Likevel ligger den, og perspektivets ordning av det visuelle rommet som en påminnelse om en struktur, en ordning av virkeligheten, som vi selv har skapt. Foran, bak, over, under, overflater, sammenhengende rom, usammenhengende rom. Det kan høres tilforlatelig ut, men disse størrelsene representerer i grunnen dypt filosofiske problemstillinger som alltid kan ledes tilbake til et enkelt grunnspørsmål: Hvordan forstår vi verden?

## III.

Vårt begrep om verden er uløselig knyttet til den teknologien som til enhver tid er tilgjengelig, og når ny teknologi introduseres, gjør den synlig eller fremhever nye aspekter ved virkeligheten, mens andre aspekter (som tidligere var kjent) forsvinner. Når Else Marie Hagen er grunnleggende opptatt av relasjonen mellom rom og fotografi, bunner det i en kontinuerlig utforskning av hva som er synlig (og dermed representerbart), og hva som ikke er det. Hva er det som blir løftet frem av kameraet, og hva er det som skjules?

I utgangspunktet er det ingenting som virker skjult i Hagens bilder. Alt ligger der, nærmest oppe i dagen til og med, som i *Cover II*. Men paradoksalt nok er det innpakningen som gjør glassplaten synlig, som gjør den til et objekt. Overflaten, som nærmest er ingenting, blir alt: Den gjør tapebitene synlige, mens brettene øverst og nederst lager et slags perspektivisk rom i flaten, og lysrefleksene brytter opp felt av hvitt og blågrått. Den transparente overflaten gjør også noe mer; den legger seg mellom, på samme vis som kameralinsen legger seg mellom synet og objektet.

## IV.

I følge Panofsky og Benjamin er våre bilder (vår ånd) uten forbindelse med det magiske eller det kultiske. Når Benjamin proklamerer at de reproduserbare teknikkene endrer vår sanseopplevelse og dermed vår samlede eksistensform, har dette sammenheng med at kultverdien (tingenes rituelle verdi og derigjennom aura) fortrenses til fordel for en fordobling av mennesket og vår verden (det vil si en moderne estetikk).<sup>4</sup> Den moderne estetikken er konsentrert rundt mennesket; rundt fordoblingen av oss selv og våre ting. Et fascinerende trekk ved Else Marie Hagens fotografier er hvordan de diskuterer denne fordoblingsprosessen slik at de trenger inn i den ambivalensen Panofsky mener oppstår mellom menneske og ting ved innføringen av perspektivet. Hun vrir og vrenger på denne tvetydigheten slik at vi blir svært oppmerksomme på størrelsesforhold og fargenyanser, kameraoptikkens innvirkning på rommet og på hvordan vi møter oss selv i reproduksjonen av overflater.

---

<sup>4</sup> "Kunstverket i reproduksjonenes tidsalder." Spørsmålet er om denne fordoblingsprosessen virkelig er rensert for en aura, eller om den nye teknologien bare skyver auraen fra objektet til de overførings-situasjonene (det vil si samspillet mellom nær og fjern) som masse-medier som tv og film tilbyr, slik Samuel Weber antyder i *Mass Mediauras. Forms, Technics Media*, Stanford University Press, 1996.

I installasjonen *Cover I*, for eksempel, ser det ut til at skikkelsen på bildet nesten er på vei ut av bildet og ned på den skulpturelle catwalk-lignende rampen som rent fysisk løper ut i rommet. Hun står med øynene lukket. Føttene er plassert på enden av rampen (som oppleves som en fordobling av den i rommet). Når linjen i bildet og rampen *nesten* løper sammen, forbinder vi billedrommet og det fysiske rommet på en måte som kan karakteriseres som *unheimlich*. Det er noe ubehaglig kjent over dette, samtidig som situasjonen er merkelig renset og nesten abstrahert. En uorden eksisterer i det ordensridde. Den oppstår i den knapt synlige avgrunnen mellom billedrommet og det fysiske rommet, og i spenningen mellom tildekkede og avdekkede flater. Et hudfarget innpakningspapir rundt fotografiet ser nærmest ut til å være flerret av det i en bevegelse, men rester skjuler delvis skikkelsens hode i øvre kant av bildet. Resten av kroppen er påkledd flere lag med klær. Rampen under bildet er også delvis befridd for innpakningspapir holdt i den samme fargetonen, mens det andre bildet – som rampens skråvinkel henleder til – er fullstendig innpakket og dermed brakt til en slags hudkolorert taushet. Bruken av perspektiv leder oppmerksomheten mot flaten, og frembringer en paradoksallusjon av samtidig stillstand og bevegelse: Skikkelsen står stille, men synes likevel å være på vei ut av bildet og ned på rampen, som leder inn mot en annen flate; det tildekkede bildet.

I det store, friselignende fotografiet *Panorama* antar overflaten en nærmest barokk proporsjon. En ryggvendt kvinne inn i en gullfolie, og overflaten kaster refleksjonene av henne tilbake i et utall forvrengte utgaver. Tittelen henspeler ganske direkte på billedgenren panorama, der fotografiet ganske raskt overtok maleriets avbildning av landskap en gang på 1840-tallet. Genren impliserer vanligvis et vidvinklet utsyn, der avstanden mellom subjekt og omegn er for stor til at subjektet kan handle i forhold til det som ses. Det sedvanlige avstandsforholdet mellom betrakterposisjon og landskap er her redusert så mye at det faktiske rommet føles klaustrofobisk og sammenklemt. Vitterlig synes flere områder i fotografiet å tendere mot å oppheve dybdefølelsen, særlig gjelder det i den høyre delen av bildet. Effekten av et punktert perspektiv (og dermed en tapt avstand til verden) er at kvinnen for evig fikseres i flaten og i refleksene av seg selv.

V.

Der hvor renessansemaleriet gjorde bruk av perspektiv for å etablere et billedrom og lede betrakterens blikk inn i dette rommet, gjør Else Marie Hagen det motsatte. Hun skaper rom hvor blikket tvinges til overflaten(e). Ideen om å finne en "bakenforliggende mening" eller en "underliggende struktur", som har preget så mye av den vestlige historiens sivilisasjonskritikk (som psykoanalyse og marxisme), mister tyngde her. I stedet undersøkes konsekvensene av verdens fremtreden (appearance) som overflater. Stilt ovenfor disse flatene – slik vi blir hos Else Marie Hagen – kan man spørre seg om ikke *dagens* forsvinningspunkt ligger i selve fremtredelsen.