



Denne dagen, denne natten

Else Marie Hagen

Detalj: **Sammenfallende betingelser**, *Coinciding Conditions*,
2022/2023, Inkjet, poppelplywood, trelekter, 214,5 x 194 cm

Denne dagen, denne natten

Else Marie Hagen

Tekster av Pedro Carmona-Alvarez og Jørgen Lund

1. september - 1. oktober 2023

Galleri K

I

hvem snakker eller
hvorfor klarer du ikke å lytte eller
har du ikke ører eller
hva har skjedd med ørene dine eller
hvordan har det seg
at øregangene er fylt med sement eller
er det blind du er, valp

er det derfor du ikke svarer oss sånn vi vil

vi har kjent mange blinde du behøver
ikke å være redd vi kan kalle deg
noe fint
når den tid kommer
Teiresias
etter din gamle bikkjeonkel
han som skalv og skalv på slutten og så vidt
ville gå rundt huset med skjelvingen
men bare stod på gresset og så opp
som for å si
nei, som for å synge
den siste sangen
kan valper plutselig bli gamle
kan valper ønske seg mynter over øynene

II

hvem snakker eller
hvorfor klarer du ikke å lytte eller
er det døv du er eller
hvorfor mangler du ører eller
er det ørene selv
som ikke vil høre

er det jeg som ikke har stemme igjen
hvorfor er munnen åpen
fluene så mange
ventende

valpen hogget i stein på lokket av en sarkofag

jeg har ører
skjulte ører
jeg kan lytte
inntil et tre

tiden går skikkelser
passerer oss, treet
meg

jeg har poter
og skjulte poter
munn og klover og treet
skaper seg om
til en triumfvogn, sort
bemalt med benrader
og hvite kors

jeg har en åpen tørr munn
skjult munn hemmelig
munn en våt snute
trukket av okser
skjulte okser og gnagere
som biter i treet stamme

her finnes ingen
regler det er lov
å skape seg, jeg er fugl
svar, fuglefanger, skjult
fugl, forhekset valp

hvem svarer det er spørsmålet
dere burde ha stilt

kjøttetere

III

jeg er et smalanklet beist
jeg vet dette fordi jeg overhører
samtalene om meg

blikket mitt er vakkert visstnok
fordi det er et forsvar

ettermiddagen, som i flammer
også valper har familier

og speil
og jomfruhinner

jeg er omgitt av grus det betyr
at jeg ikke kan spise barna mine

hvorfor ikke er spørsmålet
dere burde ha stilt
hva slags forsvar
hva betyr sarkofag

IV

et skjelvende dyr
i et rom
fullt av støveltupper

nyktofobe slektninger vettskremte
og huløyde

et liv uten søvn
drømmene hvite

som kalkstein
som gips
som ugler i mørket

hvem kan se ut av øyehulen
den gamle valpen
som et strandet fartøy

ved eierens liv
ved den rettlinjede labyrinten
ved en forsenking i ørkenen

hva slags valp
tasser rundt i sanden

dyret som skjelver

som en skyformasjon
som et krater
som kronologi

de dødes føtter, opp-ned
berører de levendes
som står oppreist

V

valpen har tre hoder

ett ved smijernsporten
ett ved den hvite murveggen
ett ved den røde sandsteinen

vann renner fra et rustent rør
måneskallen på rygg
et lårbein innstøpt
i dryppstein

hvilket ord brukes
for å beskrive dem som tror
at de døde ikke har noen makt

lettsindig?

valpen har tre hoder

ett ved dødens vogn
ett ved pestens rytter
ett ved synkehullet

den blinde valpen

hvordan ble han gammel så raskt

hvordan ble han så uflidd
med bølgende bryst
og et hjerte
som svulmer av vilt raseri

Pedro Carmona-Alvarez





Sammenfallende betingelser, *Coinciding Conditions*, 2022/2023, Inkjet, plywood, trelekter, 214,5 x 194 cm







Pyramider, *Pyramids*, 2022/2023, C-print, h 156 x b 125 cm

Neste opppslag: **Funksjonell masse**, *Functional Mass*, 2023, Messing, h 119 x b 84,7 cm, pukk



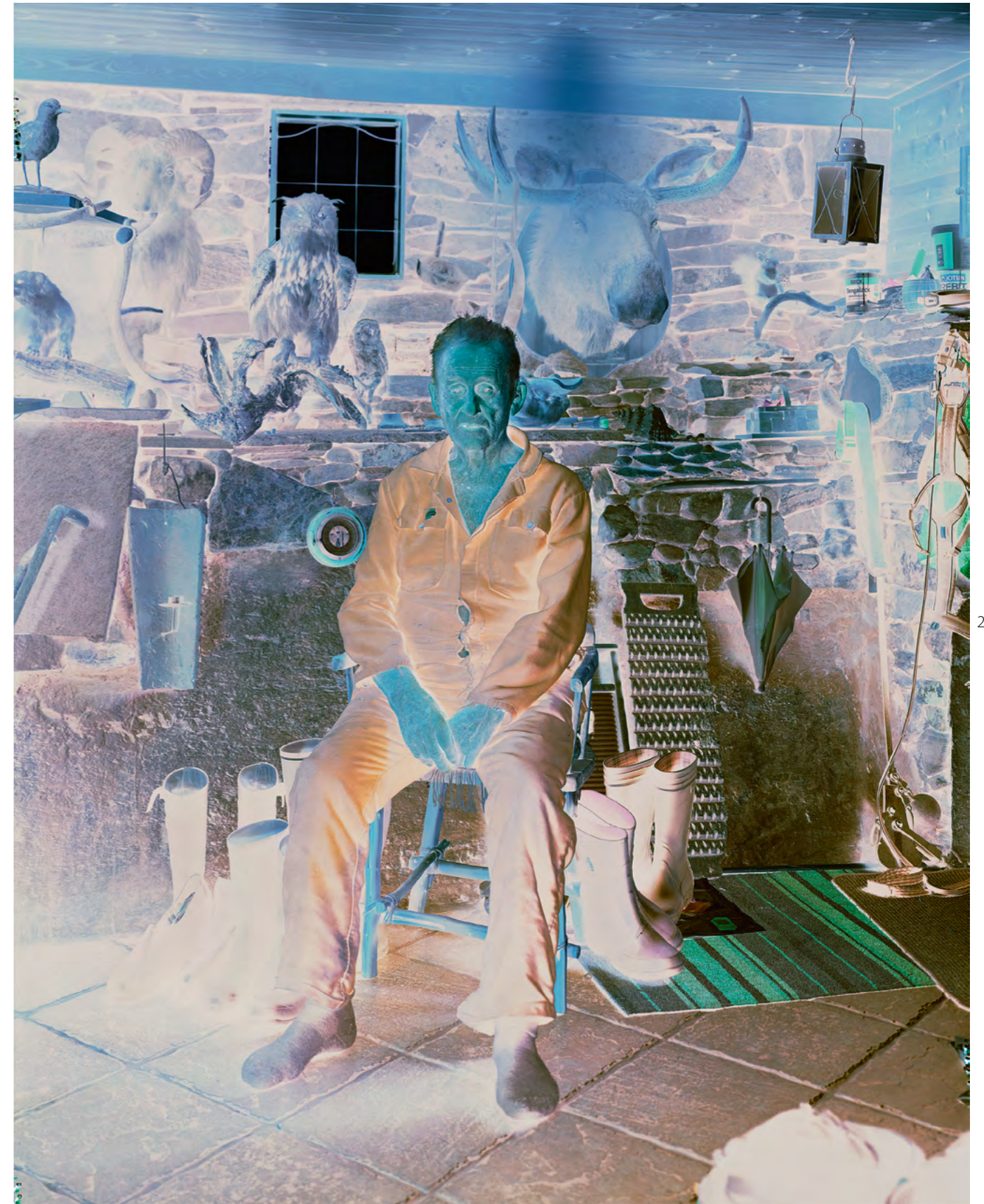


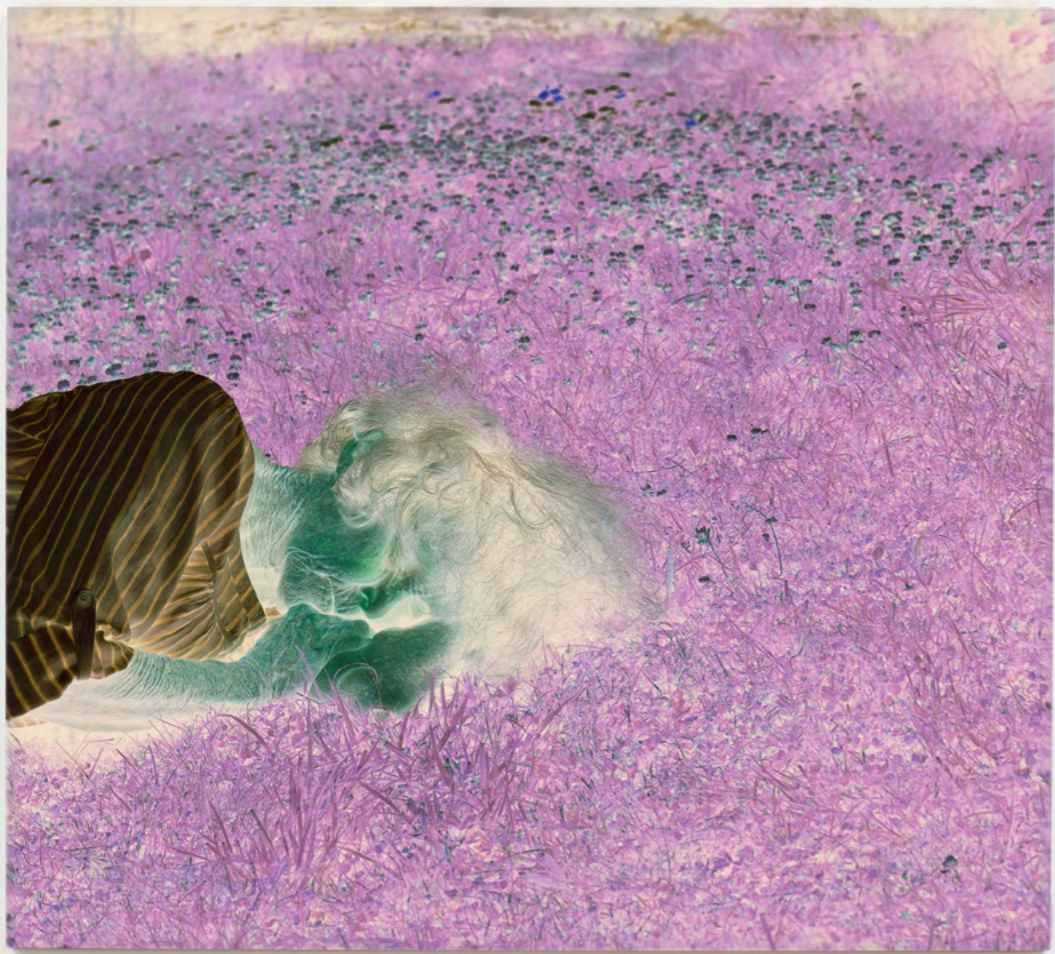




Denne dagen, denne natten I, *This Day, This Night no I*, 2021/2023, C-print, h 175 x b 139 cm

Neste opppslag: **Denne dagen, denne natten II**, *This Day, This Night no II*,
C-print, h 94,9 x b 105,6 cm, Bomullslerret på blindramme, h 124,8 x b 106,3 cm, 2021/2023



















Myra sett fra hagen, *The Marchland Seen From the Garden*, 2022/2023, C-print, 2 deler, hver h 116 x 90 cm



Kledd landskap, *Dressed Landscape*, 2023, Funnet maleri, olje på lerret, tekstil, h 37 x b 30,5 cm



- ¹ Zygmund Bauman: «Listening to the past, talking to the past», i Miroslaw Balka: *Miroslaw Balka: How it is*, London 2009 side 79
- ² Georges Didi-Huberman: *Atlas oder die unruhige fröhliche Wissenschaft*, [2011], München 2016 side 50
- ³ Susan Sontag: «In Plato's Cave» [1973], *On Photography*, New York 2005 side 12
- ⁴ Walter Benjamin: «Kleine Geschichte der Photographie» [1931], i *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 1977 side 61
- ⁵ Georges Didi-Huberman: «Before the Image, Before Time. The Sovereignty of Anachronism», i Claire J. Farago og Robert Zwijnenberg (red.): *Compelling Visuality: The Work of Art in and Out of History*, Minneapolis 2003 side 42

UTSTYRT TIL DET ENKLE

Yngre mennesker vil nok tenke «manipulert» eller «photoshoppet» om de selsomme eksemplene vi finner i denne utstillingen på omvendte farger, mørkt som lyst og lyst som mørkt. Men inntil nylig gjaldt slikt som sikre kjennetegn på *negativer*. Små hauger eller «pyramider» av egentlig mørke gjenstander opptrer lysende, nærmest som lamper i mørkere rom, og fargene slår spøkelsesaktig gjennom normalen. Om det man dermed har med å gjøre kan kalles *denaturaliserte* bilder, er et definisjonsspørsmål: Skal «naturlig» betegne det vi er vant til og fortrolige med, eller for eksempel slike fysiske lover som er på ferde når lysstråler slipper inn i et fotoapparat og treffer filmoverflaten?

I forkant av denne utstillingen har Else Marie Hagen brukt det vi nå kaller «analogt» storformatskamera. Ekspone-ringer på blader av gammeldags film møtte dermed digital bearbeidelse først på veien fram mot trykking. Uansett, når den slående negativ-effekten sees i stort format, er det gjerne nokså greit å si *hva* vi ser – for eksempel når en mann sitter i et værelse, eller kanskje i et kjellerrom, med en god del mindre ting rundt seg. Men hva det vil si å *være* noe, kommer derimot i flyt. Siden første gang negativer ble å se, har folk kjent fascinasjoner som antagelig har sin kjerne nettopp her: Fordi det selsomme synet ikke er utslag av «manipulasjon» – forandring gjennom bevisste inn-grep – men oppstår kjemisk og teknisk på veien fram mot det som skulle bli et «naturlig» bilde, strekker undringen seg forbi hele nivået for menneskelige handlinger: Ser apparaturen noe annet eller mer enn det jeg ser, enn det vi er vant til å forholde oss til og snakke sammen om? Finnes det faktisk noe slikt som flere naturlige, men uforenlige blikk på en og samme gjenstand, en og samme verden?

Når vi finner utstoppede dyr i rommet med den sittende mannen, slår slike spørsmål ut i full uvisshet om selve ideen *avbildning*: Noen hadde først preparert og laget et slags bilde av et dyr som hadde vært i live, som nå frem-kommer igjen og liksom i tredje instans, så å si for egen maskin et sted mellom dyre-, menneske- og apparatverden. Det å være, det å bli til – hva betyr da det? Det er lite overraskende å høre at Sigmund Freud kunne trekke på det fotografiske negativet for å komme til rette med det gåtefulle skillet mellom bevisst og ubevisst...

Hvis det er en *medie-* og *fotohistorisk* dimensjon i utstillingen *Denne dagen/denne natten*, handler det om noe annet og mer enn at litt uvanlig og «gammeldags» redskap er kommet til anvendelse på veien mot ferdig verk. For å historisere fotografi, er vi vant til å vise til en urgammel søken etter fullstendig etterligning eller *mimesis*, som så kom til en slags realisering med tekniske nyvinninger under den tidlige industrialismen. At foto etablerte seg som faktum fram mot 1850, tolkes for så vidt som det endelige utslaget av en besettelse på å kopiere virkelighet og forevige det flyktige som hadde fulgt menneskene til alle tider, nærmest en overhistorisk kraft. Det er ikke uvanlig å føye til at denne trangten til å kopiere og duplisere også fikk sine forlengelser videre fram mot vår egen tid, i og med *troen* på bildenes «objektivitet» - fotografiet som vanntett reportasje, dokument eller bevis. Med et historisk scenario trukket opp på denne måten, skulle det så være fritt fram for både kunst og teori til å forstå seg selv som kritisk overskridelse av dette, og det samme hederstegnet kan tildeles *digitaliseringen* generelt: Som *deltagere* i en ny allmenn billedkultur beundrer vi ikke lenger kopier, men kan gjøre oss selv myndige gjennom ny innsikt om at bilder er *praksis*, det at noe *blir* gjort, ytret eller fremmet.

Fysiske tiltak foretatt i galleriet – slikt som fotografier som opptrer som små skjermer separat fra veggen, artikulert diskontinuitet mellom bilde og innrammende utstyr – antyder ikke dette en bestemt sammenheng eller betydning for det vi teknologisk sett kategoriserte som analogt? Innslag av tyngre apparatur med hengsler, springfjær, lokk og avskjerming, ulike definerte lokaliteter som der opptakene skjedde eller mørkerom med mer eller mindre krevende kjemikalier – alt i alt er det som om det blir noe *tematisk* ut av øyets, håndens og i det hele tatt kroppens konkrete virksomhet på stedet. Antydninger om avstand til slikt utpreget lettanvendelig og *mobilt* utstyr som så mange for tiden går med i lomma til daglig, og ikke minst fra den volatile *strømmen* av tall og piksler som flyter som elektro-niske impulser i verdensveven, blir til en slags aksentuering av *sted og ting*, av både opplevelsesmessig og kroppslig «mer reelle» realiteter.

Hvis en utstilling, liksom mindre affisert av «utviklingen», kan forekomme oss som et romlig skritt til siden eller bakover, kan den ikke da også gi hint om andre motivasjoner og andre drømmer enn dem som nevnes i standardfortellingen om menneskenes omgang med bilder? Hos Else Marie Hagen er det nærmest blitt til en signatur å la bilder bli ledsaget av tredimensjonale, illusjonistiske og liksom paranormale overganger mellom bilde og sted i utstillingsrommet. Når et gelender i trappen samtidig inngår i et lite skulpturarrangement på gulvet nedenfor, flyter kunstnerens bidrag og stedets realiteter over i hverandre, og fenomenet *bilde* blir nærværende på en helt spesiell måte. Ved noe som er såpass enkelt «som ide» at det spiller på regelrett *illusjonisme*, melder tanken seg om at virkelighet og drøm, det fysiske og fantasien, kan åpne seg for hverandre, berøres og finne sammen. Har ikke dette like mye med vår billedhistorie å gjøre som besettelsen for å kopiere?

Helt siden en viss ung dame fra Korint, som ifølge Plinius den Eldre tegnet av sin elskedes silhuett på veggen for å beholde ham der også etter avskjeden, har avbildning tjent som mulighet til å gjøre virkeligheten «mykere», mindre av en ubønhørlig, hard realitet. Til alle tider må omtrent dette ha vært på spill både i produksjon og betraktning av bilder, og i omtalen av dem: Pauser fra «den eksakt nedfelte grense som skiller virkelighet fra fantasi», og «en ordening (alltid mulig å forhandle på nytt) mellom kunnskap og uvitenhet, virkelighet og fantasi»¹. Sprang ikke også fotografi ut av denne sansen for å bygge ned og myke opp skiller, og så å si føre skillene tilbake til livet selv, for å gjøre dem til noe annet enn betingelser og krav, noe annet enn absolutter forut for erfaring, *a priori*? Hvis en utstilling som dette på mildeste vis kobler seg fra slik moral som krever at man må være «lengst framme», kan avkastningen være ny gjennomtenkning eller «gjennom-føling» av bilde og fotografi som menneskelige realiteter.

Noe slikt som *utsnitt* og *beskjæring* er for lengst blitt selvfølgeligheter, men tidlig i fotografiets historie var den slags så slående at det blant annet måtte få sterk innvirkning på maleriet. Sammen med *skala* er slikt nå ikke ganske enkelt hverdagsvalg og selvfølgelig rutine for den som produserer bilder, men også en kommunikasjon med det faktum at det faktisk er mulig å snitte ut, beskjære og blåse opp uten å gjøre skade på annet enn kravet om verden som ferdig faktum. En kråke og overdådig manikyur som mer enn fyller *formatet*, tar seg fri fra ideen om verden som en slags objektiv *utstrekning*, der et bestemt antall «viktigheter» *motiverer* maleri eller skulptur i tråd med den offentlige mening eller bestemte oppdragsgivere. Det å prioritere bildene og billed-funnene selv snarere enn temaene eller «emnene» – og fotografiets tilkomst er solidarisk med en slik visuell omprioritering – har alltid omfattet det som er blitt kalt «oppstyking av utstrekningen»²: Å forsøke å få med verden å gjøre som noe *mykere*, mer bøyelig, i større grad mulig å føye sammen til noe annet.

Hvis fotografiet bidro til det Susan Sontag kalte «vårt lommeforhold til fortiden»³, var det ikke rett og slett som anledning for den privilegerte til å skalte og valte med historien, men snarere for å gjøre rommet, tiden eller landskapet mer imøtekomende. I tendens blir verden *med* fotografi og *på* fotografi et *Bærbart landskap*, slik Else Marie Hagen har uttrykt seg i en tittel på en tom ramme med håndtak og tekstilremser summarisk surret på, nærmest som bandasje. I utstillingen er også et arbeidsbord å se, preget av hverdagslig rot; annetsteds et sommerlig arbeidslag som skal flytte en kampestein i et kulturlandskap, kanskje der generasjoner både møtes og skilles på virkelig gammel grunn. Basale, materielle innslag fra maleriets verden – lerret, riss og blindramme – kommer til i det hele som sjanser for billedmessige detalj-justeringer, med uoverskuelig rekkevidde nettopp fordi de er manuelle og «analoge». Slikt vi er vant til å kategorisere som «medier», «teknologier» eller «innovasjoner» blir i en slik sammenheng ikke stående som betingelser som er satt på forhånd liksom av «historien» selv, men noe som er under dannelselse og produksjon: Noe vi tenker og *fornemmer* fram fra grunnen av, tilsvarende den opprinnelige betydningen av ordet *arkitektur* – «grunn-teknikk».

Utstilling – ordet betyr her like mye billedskapende utstyr som det betyr et utvalg bilder; ikke rett og slett et sted eller en situasjon, men vel så mye verifiseringer av arbeidets og fornemmelsens frihet i forhold til steder. Det er vel diskret fortrolighet med denne friheten, og altså med menneskenes historie med bilder, som uten videre tillater oss å kalle noe vi finner innendørs for et sommerlig «nattlandskap»: Når det ene fotografiske opptaket ser ut til å ha fulgt det andre etter litt sideveis forskyvning av kamera, kommer treet i forgrunnen to ganger, med et svimmelt hint om dobbeltsyn. Helhetsopplevelsen, der disen over bakken flyter horisontalt over i det tradisjonelle landskaps-

maleriets kontemplative breddeformat, blir aldri fri for slike abrupte brudd der to vertikale deler hopper i tid og flyter i rom. Dermed kan vi si at det vakre landskapet stadig vekk må *lages* eller snarere *tenkes*, via en vakling eller halting tvers gjennom skillet mellom før og etter selve fotograferingen.

Nevrologisk forskning indikerer at persepsjonen vår stadig monterer inntrykk sammen og ordner dem, lager samtidighet av det oppstykkede og samler det som er spredt. Vi kan nå foreslå en tilførsel, nemlig at vår historie med bilder – og tydeliggjort i fotografiets oppkomst – omfatter innsats for å *ytterliggjøre* slike prosesser eller slik syntese, for i økende grad å stille dem til disposisjon. I det dette er sagt, kan vi knapt unngå å kaste et kritisk blikk tilbake på *digitaliseringens* bekvemmeligheter, der bilder nesten er for lett å bringe til veie og gjerne «dele» i betydningen føre videre: Betyr ikke dette også en tendens, midt i den «visuelle tidsalderen», til det som nok må kalles *fremmedgjøring* fra bilder? Som elektroniske data får bilder eller *images* en tilbøyelighet til å falle sammen med verbal kommunikasjon, bli sugd inn i nettets støyende transaksjoner av ytringer, meninger og «fortellinger» som allerede er harde og satte.

Verdens bøyelighet ved bildet – opphold fra kommunikasjonens jevne dagsorden og gjerne i forbindelse med det vi kaller «kunst» – er det ikke en motvekt til «utviklingen» slik sett? Når Walter Benjamin i mellomkrigstiden kunne kalle fotografiet en «forminsknings-teknikk»⁴, handlet det ikke om bilder som noe så letthåndterlig at de kunne konverteres i meninger og verbal kommunikasjon, men tvert om bilder som mulig endring i selve det vi har å kommunisere om. Virkeligheten «forminsket» til et optisk og praktisk *virke*, til noe som det ikke er opp til bestemte fremragende personer å innstifte, «ytre» eller «fremme», og som ingen besitter eller har spesiell råderett over – må ikke dette også bety noe *hjemlig*, hvor som helst og for hvem som helst? Det todelte negativ-arbeidet med kjellerrommet åpner for tilnærmelser mellom posene med farge i den høyre halvdel og det som til venstre ser ut som de tomme åpningene til flere par gummistøvler på gulvet. Når ingen kan bestemme hva slike korrespondanser betyr eller innebærer, blir de stående som en åpen invitasjon til å fylle inn og innrette seg med sitt eget.

Men midt i det som kan være subjektiv lek i farger og tekniske fascinasjoner, kan det slå oss at *portrettet* – virkelige mennesker og virkelig liv – er til stede her. Støter vi her borti noe av det som var provokasjon i den såkalte «virkelighetslitteraturdebatten» i Norge for noen år tilbake? Noen mente den gangen at romanen og kunstnerisk frihet ble misbrukt som et slags rettsinnlegg under falskt flagg. Men slike mistanker måtte vende ryggen til de livsbetydninger det kan få når man rett og slett får anledning til å fortelle, nettopp uten å måtte svare på forhånd for hvilken kategori fremstillingen faller inn i, og hvilken type handling den skal klassifiseres som. Nå står vi overfor lysvendinger, fargeprosesser og eksperimentell regi som tar seg naturlige friheter i overfor det å karakterisere, bedømme og redegjøre. Begynner ikke da uvisshet om hvorvidt portretter egentlig «portretterer» å virke som en frikobling fra forhåndsdefinerte repertoarer av handlingsalternativer? Det blir usikkert om noe slikt som «forstyrrelser» noen gang egentlig kan domestiseres i historien, komme på plass i det fotograferte øyeblikkets berømmelige *den gang da* eller fortolkningens ansvarlige her og nå. Kanskje finner vi i det utstilte billedmaterialet paralleller til fortellertrangens gode ikke-viten om seg selv, det visuelle egen åpning av *hva*, *hvem* og *hvordan*, på livets vegne.

Verden som farge-generativ modus, som «en historie om polykronistiske, heterokronistiske, eller anakronistiske objekter»⁵, dette kan vel også oppfattes som tilståelser til barneblikket, til en slik tidlig tilstand der det er åpent hva ting «er», hva de skal hete og hvordan de skal bedømmes. Det kan være på vegne av noe slikt at en nyfødt hundevalp inngår i billedverdenen her - *det unge* som noe like imperativt og uunngåelig som noe utsatt og sårbart. Og fins det i det hele tatt noen tilstand som sannere *kjenner* virkeligheten enn det å ha *kommet til verden*, altså før man har begynt å *kunne*, *gjøre* og *ordne*? Man må tro at det vi kaller kunst ofte i stor grad har med dette å gjøre, liksom for å åpne det på nytt og komme til rette med det. Lett foreslås ordene her av nok en tittel blant Else Marie Hagens bilder – *Omkledning i offentlig rom*: Med sansene åpne på stedet og dermed i mindre grad bundet av det, i den ene drakten eller den andre, mørkt i lyst rom eller lyst i mørkt: Når dette er levelig og vel så det, kan skolissene gjerne få henge løst.

Jørgen Lund

EQUIPPED FOR THE STRAIGHTFORWARD

Encountering some of the images in this exhibition, younger people would probably use words like “photoshopped” or “manipulated”. But the curious instances of inverted colours, or of dark in the role of bright and bright in the role of dark, are defining characteristics of that which everyone until recently categorized as *negatives*. Small piles or “pyramids” of dark objects appear luminous, almost as lamps situated in dark space, and each colour deviates from the familiar, in a ghostly manner. Whether this kind of imagery appropriately may be called *denaturalised*, depends on the meaning of the word *natural* – if it is to denote the familiar experience of everyday life or rather certain physical rules deciding the effects of light when let into a camera to hit the surface of the film.

Leading up to the present exhibition, Else Marie Hagen has made use of what is now referred to as an “analogue”, full frame camera. Exposures on what we might be tempted to call vintage film have been digitalised only alongside the last steps towards print out. No matter whether analogue or digital “by nature” – when the negative’s typical features appear in large formats, it turns out to be a relatively simple matter to state *what* is to be seen, for example a man seated in a room or a cellar storage, surrounded by diverse objects. What is rendered questionable or in flux, however, is the very idea of what it means *to be* one or the other thing. This question might well be the very trigger behind the fascination caused by negatives from the very first time they were seen. Precisely because the puzzling visual effects in this case have nothing to do with *manipulation* – someone consciously and intentionally altering the optical outcome –, but on the contrary result from some unintended chemical and technical “disturbance” along the way towards a “natural” image, the wonder remains: Does the equipment itself actually pick up something else than we’re able to see and acknowledge by ourselves? Are limits being broken here, is there something at play which differ significantly from what we commonly take in, relate to and deem existent through our conversations and common points of reference?

54

One has to wonder whether there’s such a thing as several likewise true and natural, but at the same time irreconcilable, versions of one and the same world. Among other items surrounding the seated man, we can identify taxidermy mounts, present as if to affect the very idea of *depiction* towards the indefinite: First, someone had stuffed the animal to become a kind of image of the creature it originally was, and now – right here in the photographic process – it appears or comes into being as it were for the third time, or rather afresh, beyond all of the fixed coordinates or stages of *creation*, *authorship* and *end result*. It comes as no surprise, then, to learn that Sigmund Freud famously contemplated the photographic negative during his efforts to grasp the enigmatic opposition of conscious and unconscious.

So, if the history of photography and various visual media is present in the exhibition *Denne dagen/denne natten – This Day, this Night* – it stretches far beyond the sheer fact of unusual or old-fashioned gear having been utilised *en route*. When discussing photography’s history, we habitually point to an ancient quest for complete *mimesis* or likeness, age-old efforts which at a certain point in the period of early industrialism paired up with certain technological innovations, reaching fulfilment at last, as it were. Photography as an established phenomenon by the middle of the 19th century, accordingly tends to be summed up as the outcome of something like a transhistorical, absolute and unconditioned obsession with duplicating visual reality and making solid what used to be ephemeral. Along the same lines, humanity’s hard-dying appetite for copies and replicas is held to continue into our own time by means of belief in photographic images as waterproof reportage, documentation or evidence – photographs as quite simply representing the truth. Such interpretations of history also tend to entail, like a by-product, invitations to contemporary theory and art to entitle themselves to the status of redeemers from such archaic patterns. The same regularly seems to be true for *digitalisation* at large: As active *participants* in a diverse and rich digital culture – so the story goes – we no longer venerate and idolise copies, but rather empower ourselves through the recognition of visual images as *practice*, as a kind of doing. Like in a final departure from the naïve history of *mimesis*, we consequently “wake up” to images as instances of *meaning* to be dealt with consciously, typically something we nowadays distribute or conversely choose to hold back.

But aren’t the “analogue” features and hints in this exhibition setting it apart from exactly such historical plots? Three-dimensional measures in the gallery space – photographs serving as small screens, explicit non-alignment of image and

framing devices – seem acquainted to the basic connotations of traditional photographic equipment: Rather weighty gear including hinges, springs and lids, hardly mobile screenboards and different dedicated locations for shooting; the tasks of developing and printing with their respective chemical or technical specifications and demands – the physical activity of the eye, hand and the body at large run together as something like a theme or a subject matter. In contrast to the extreme mobility and easy handling of such digital devices that most of us carry in our pockets today, distinctly different from the electric, volatile stream of digits and pixels moving around the world wide web 24/7, all in all, Else Marie Hagen seems to make *places* and *things* run together as a reality “more real”, in perception as well as in physical, bodily life.

If “analogue” traits now, in 2023, may suggest a pause from demands of having to be at the forefront, they may also offer a possibility to think through, and – as it were –, “feel through” what images mean and have meant to us. Else Marie Hagen lets pictures be accompanied by three-dimensional works which utilise a kind of illusionistic effects to arrange paranormal passages between the image and actual features of the exhibition space. Bearing her earlier projects in mind, it almost turns out as a signature, adding to other historical hints backwards or sideways in an exhibition like this. Doesn’t it all amount to an environment which allows us to contemplate other motivations and other dreams in humanity’s long back-and-forth journey with images, beyond those granted by the standard narrative? When the artist’s contributions merge with trivial details proper to the gallery space, for instance when a handrail along some stairs reappear as part of a small sculptural arrangement on the lower floor, it almost produces an illustration of how rich and complex a phenomenon images are and always must have been. Albeit hardly more advanced “as an idea” than a pure illusionistic pun, the implications tend to reach more than far enough to induce the possibility of reality and dream, material facts and imagination opening up simultaneously, touching and coming together as in a state of wonder.

Ever since a certain Corinthian maid, who according to Pliny the Elder outlined her lover’s shadow as a silhouette on the wall to keep him there after his departure, depiction has served as a means to make reality “softer”, less solid and unforgiving. Ever since the very beginnings, similar impulses must have been part of the motivation to produce as well as to view images. Both before and after any concept of “art” came into existence, imagery has offered a time off from “the exact layout of the border that separates reality from imagination”, allowing “a settlement (always renegotiable) between knowledge and ignorance, between reality and fantasy”¹. This must also have made up an important part of photography’s historical background. Didn’t photography come about partly because of people’s drive to make barriers and limits smaller and softer, to seek freedom from the regulations and imperatives that such layouts used to command?

55

Phenomena like *view-finding* and *cropping* have been something inconspicuous and familiar for very long time, something given. But initially, when photographs first arrived, they were conceived as something so striking that they had, among other things, a thorough impact on painting. By now, it could be said that cropping and scale aren’t just names for everyday concerns and choices for anyone making images, but a communication with the fact that it’s actually possible to extract, crop and “blow up” something without inflicting damage to anything other than the notion of the world as a complete fact, a given “in-itself”. A crow, together with a conspicuously manicured hand, “fill” more than the frame, granting an interval between us and the idea of the world as an objective *extension* of a shared reality. In exceeding its “proper place”, imagery appears as counterevidence to the human condition in the meaning of a set quantity of topics significant enough to *motivate* for instance painting or sculpture, constituting *motifs* either according to common opinion or the preferences of certain people rich enough to commission art. To put emphasis on the image itself rather than on worthy subject matter – and photography seems in accordance with such a move – has always entailed the “dismembering of extension”²: “Dismembering” thus pertains to experimental and heuristic approaches to the world as something softer, as a set of conditions more flexible, possible to put together anew.

If photography has been part of what Susan Sontag called “our pocket relation to the past”³, this has never simply come down to privileged peoples’ opportunities to deal with history according to their own interests. A world *with* photography as well as *in* photography may amount to seeing space and time as something more welcoming. By inclination, a landscape is thus a *Portable Landscape* – in line with the title given by Else Marie Hagen to an empty frame with handles and strips of textile wound around it, in a manner reminiscent of bandage. Everyday clutter on a desk is seen

in another work, and yet another photograph displays a group of people working in a cultural landscape, about to move a huge stone in the summer time. Maybe in places like these, generations both meet and part, on very old ground. Basic, trivial features stemming from the world of painting – canvas, tracings and stretcher bars – are added as opportunities to adjust the scenery and imagery in all of this, neutralising restrictions exactly because they are manual and “analogue” by nature. In the context of this exhibition, then, even that which we normally refer to as “technologies” and “media”, and often pinpoint to a certain timeline of “innovations”, no longer play the role of preconditions or hard facts determined in advance by “History” itself. Instead, “technology” seems present in a mild, open way, rather as something always in the making, involved in ever new sensibilities and discoveries, in the very rhythm of life itself.

Here, an exhibition is offered not simply as a selection of pictures, but rather as processes and emotions of image-making, not simply a venue or a location but rather freedom exercised towards places and locations. Maybe, we are thus closing in on the original meaning of the word architecture as a “grounding technique”. When we wouldn’t hesitate today to call something found inside a gallery a “summer-night landscape”, it’s thanks to the very “softness” granted to reality through our ancient familiarity with imagery and the flexibility coming along with it. In the two-piece work called *Myra sett fra hagen – The Marshland Seen From the Garden* – a second shot appears to have followed the first one, after a small sideways move of the camera. The tree in the foreground turns up twice, leaving a dizzy hint of seeing double. The overall view, in which the misty terrain widens into a horizontal format reminiscent of traditional, contemplative landscape painting, is thus never completely rid of disturbing, vertical moments – there’s something abruptly jumping in time and floating in space. Accordingly, a beautiful landscape is something repeatedly made or thought, through a staggering or limping and throughout any separation between before and after in the very act of shooting these images.

According to neurological research, perception constantly puts or mounts impressions together and organises them, making simultaneity out of what is sequential and unity out of what is disparate. Now it seems just to add that humanity’s history with images – clearly illustrated by the invention of photography – includes efforts to make such *inner* processes,

¹ Zygmund Bauman: «Listening to the past, talking to the past», i Miroslaw Balka: *Miroslaw Balka: How it is*, London 2009 side 79

² Georges Didi-Huberman: *Atlas oder die unruhige fröhliche Wissenschaft*, [2011], München 2016 side 50

³ Susan Sontag: «In Plato’s Cave» [1973], *On Photography*, New York 2005 side 12

⁴ Walter Benjamin: «Kleine Geschichte der Photographie» [1931], i *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 1977 side 61

⁵ Georges Didi-Huberman: «Before the Image, Before Time. The Sovereignty of Anachronism», i Claire J. Farago og Robert Zwijnenberg (red.): *Compelling Visuality: The Work of Art in and Out of History*, Minneapolis 2003 side 42

such synthesis, such redoing, into something *outer*, externalizations which render things accessible in a new way, putting them at our disposal, so to speak. Against this background, some misgivings about the ongoing large-scale historical shift called *digitalisation* seem close at hand, concerning, namely, the kind of simplicity or easiness boasted when it comes to visual information in our “digital era”. As images are becoming almost too easy to produce and to “share” in the sense of distributing to other digital “users”, doesn’t it come at the price of us being somewhat alienated from images? In the form of digital data, images today have a tendency to collapse into verbal information and communication, to be absorbed into the noisy transactions of statements, opinions and “narratives” on the internet, consolidating and hardening preset opinions. However, when for instance Walter Benjamin in the interwar period called photography a “technique of diminution”⁴ or diminishment, it wasn’t in acclaim of images becoming something facile and simple enough to overlap with current phrases and opinions. On the contrary, what was at stake was images in themselves as a potential and a hope for change, inside the very reality we communicate about and submit opinions within.

The world we inhabit – according to what we have said not as an established fact but as optical and practical eventfulness, not something owned, ruled over or communicated by anyone in particular – seems to imply something *homely* – wherever and for whomever. Returning to the two-piece work with the sitting man, we can find the equally familiar and unfamiliar negative effect opening up to correspondences between loose-hanging pockets of colour on the right hand side and the vacant depths of what seems to be several pairs of wellies on the store-room floor. The meaning or significance of such convergences is at nobody’s command, leaving an open invitation to make oneself at home by putting something forward, individually.

But amidst the play of visual effects, technique and subjective associations, *portraiture* is present – real people and real life are part of the display. Noticing this, might it be that we rather abruptly touch upon the very same thing that not long ago triggered the debate about autofiction – *virkelighetslitteratur* – in Norway? At that time, some critics held that the novel and the principle of artistic freedom were being misused to forward something like court proceedings under false flag, mock neutrality in the name of art. However, that kind of criticism had a tendency to wipe out the significance it can have for life when we are allowed simply to speak or narrate, without any preset formats to fill, without genre restrictions or any normative rating of one format over the other. And where we’re now situated, illumination, chromatic processes and experimental arrangements are taking liberties with the accustomed activities of characterising, judging or clearing up something. Uncertainty as to the extent to which portraiture actually “portrays” then turns up as part of freedom from too strict mind-sets about what is appropriate conduct and what is not. After all, can something like “technical interference” ever be domesticated in history, fall into its proper place in the famous “once upon the time” of photography or in the here and now of reception and interpretation? Thus, what we are dealing with now might be visual equivalents to the good non-knowledge about oneself inherent in the urge to narrate verbally, at the end a vitally important ignorance about what is undisputed fact and what is not.

Reality encountered as colours coming into being, as a “history of polychromistic, heterochronistic, or anachronistic objects”⁵ – doesn’t this come close to concessions to the infant view of the world, to the way we as children see everything? Openness as to what things *are*, how they should be named and how they should be judged or rated – if so, echoes of the past can hardly be denied. Maybe a new-born puppy goes into the exhibition’s imagery as a kind of proxy for infant openness, not just representing fragility, but carrying something emotionally imperative, absolute and unavoidable. The state of *having come about* and *into the world* – is there a state when reality is more truthfully taken in than in the newly arrived, in advance of any dedicated actions, any *know-how*, any *arrangements* and *dispositions*? In general, art seems to touch precisely upon this, as if to open towards this state of having newly arrived, allowing us to come to terms and familiarise ourselves with it anew. One of the titles used in this exhibition – *Omkledning i offentlige rom, (Re)dressing in Public Space* provides the wording at this point: Senses can be open and alert here and now, and exactly for that reason mature into something less restricted by the here and now of the given. Choosing one dress or the other, something dark in a bright space or something bright in the dark... If this is liveable and far more than that, shoelaces may hang loose, no problem.

Jørgen Lund



Bærbart landskap, 2023, *Portable Landscape*, Lerret på blindramme, h 63 x b 56 cm

Utstillingen er støttet av:



Katalogen er støttet av:



1. september - 1. oktober 2023

Galleri K

Bjørn Farmanns gate 4, (besøksadresse Bjørn Farmanns gate 2), N-0271 Oslo
T: 22 55 35 88, www.gallerik.com, gallerik@online.no, Følg Galleri K på Facebook og Instagram