

Den første gangen jeg så Francesca Woodmans bilder, var i en fotobok Linda hadde kjøpt og satt inn i hyllen med kunstbøker i stuen. Omslaget viste en ung kvinne som sittende på huk i bildekanten, med haken støttet mot den ene hånden, stirret rett mot meg. Murveggen hun satt mot, var hvit men slitt, full av sprekker og flekker, og på tregulvet, grovt og ujevnt, lå det murklumper, støv, malingsflak. Kvinnens blikk var dels spørrende, dels konstaterende. Jaså, du ser på meg? Hun var kledd i en ensfarget kjole med mønster av små og store svarte sirkler. Eller var det «kom igjen, bare se» blikket sa? En selvbevissthet fantes i de øynene, og en åpenhet, som det spørrende i blikket satte en grense for.

Jeg åpnet boken og begynte å bla. Det første bildet viste en naken kvinne, hun satt på en skitten stol med sprikende bein og en glassplate presset mot magen og den hårete fitta, hodet framoverbøyd, helt dekket av langt hår. Jeg bladde videre og så en kvinne kledd i bare strømper og sko sittende med sprikende bein ved siden av en plante, hengende bryster, blek, deigete mage, ansiktet vendt mot den trompetlignende blomsten, nesen omtrent inne i den, øynene lukket. I høyre bildekant, ved siden av et avskåret speil, hang den samme kjolen som på omslagsbildet. I venstre bildekant en fukt-skadet dør, nederst mørk, som om den var begynt å råtne. Jeg bladde

videre, så et bilde av en uskarp skikkelse som hadde krøpet under et slags møbel, i et forfallent rom hvor tapetet hang i laser. Det var nok, det var det, jeg lukket irritert boken og satte den fra meg, fylt av noe som minnet om avsky. De der kvinnegreiene presset like opp i ansiktet orket jeg ikke.

Den andre gangen jeg så bildene til Francesca Woodman, var i New York den første mai i år. Da hadde jeg glemt både bildene i boken og navnet, og forbandt ingenting med det da Asbjørn foreslo at vi skulle gå på Guggenheim og se en fotoutstilling. Asbjørn har peiling på alt som rører seg i kunst- og litteraturverdenen, så når han anbefalte noe, visste jeg at det var verdt å oppsøke. På veien dit fortalte han at hun hadde tatt livet sitt bare toogtyve år gammel. Jeg så for meg en Sara Kane-aktig bildeverden, mørk og kaotisk og uskjønn, og litt av lysten forsvant. Men jeg ble med. Jill, redaktør i det amerikanske forlaget som utgir bøkene mine, kom også, hun hadde en venn som hadde kjent Woodman, sa hun, og det var med deres åpenhet for bildenes høye kvalitet og store betydning jeg gikk fra vegg til vegg og stirret på dem. Et stadig sammenstøt mellom rom og kropp. Åpenbart for lengst forlatte rom, i dem en stående, sittende, liggende, krypende eller hengende kropp, ofte naken, ofte ansiktsløs, i mer eller mindre forvridde positurer, ofte påfallende iscenesatt. De ga lite fra seg, hang nesten stumme foran meg, var bare det de var, men likevel sa jeg at jeg likte dem, og forsøkte å henge med på den bølge av begeistring som de andre etterpå snakket om bildene i. I museumsbutikken kjøpte jeg en Woodman-bok. Først da jeg satt på hotellrommet og begynte å bla i den, gjenkjente jeg bildene. Jeg ringte til Linda, var det sånn at vi hadde en bok av Woodman hjemme? Linda lo og sa at det hadde hun, hva var det, var jeg plutselig interessert i henne nå?

To dager senere gikk jeg tilbake til museet og så bildene alene. Etterpå gikk jeg ned i den faste utstillingen i første etasje, hvor det henger malerier fra begynnelsen av nittenhundretallet, bare klassikere, Pissarro, Picasso, Manet, Monet, Cézanne, van Gogh, Gauguin, og disse maleriene, så sprakende av farger, fortonte seg plutselig som noe fra en annen tid, helt uten relevans for det som fantes og foregikk i og utenfor meg. De var museumsobjekter, var følelsen jeg fikk. Det var en sterk følelse, og den var ny, for bildene til impresjonistene og postimpresjonistene har alltid talt til meg, ikke bare stått som et høydepunkt i maleriets historie, likesom dirrende mellom det gamle og det nye, fulle av liv, men også angått meg personlig, i den forstand at de alltid har forbundet seg med følelsene mine, farget mitt øyeblikk med sitt. Nå var de døde. Selv Monets bilder, som til tross for den høye kitschfaktoren alle plakaten og reproduksjonene har gitt bildene hans, har ligget så nær det bestemte øyeblikket, lyset i det, for eksempel en sommerettermiddag ved den franske Normandie-kysten, at de alltid likesom har oversteget den tiden som lå mellom bildets øyeblikk og betrakterens øyeblikk, for vi kjenner alle lyset over havet en sommerettermiddag, det er også vårt lys, som når som helst kan stige opp i oss, og på den måten opprette forbindelse mellom fortiden, vår egen og historiens, og nåtiden, gjennom følelsene, som er det vi opplever verden dypest gjennom. Vi var, og vi er, og vi skal bli, det er følelsene Monets bilder har inngitt meg. Men ikke uforbeholdent, for i registreringen av øyeblikkets lys og farger ligger også alltid noe fremmed, en slags verdens saklighet, noe fjernt og objektivt som vi ikke kan forbinde oss med, hverken i selve øyeblikket eller i kunstens gjenskapning av det, og impresjonismens store fortjeneste var at den, kanskje uten selv å vite om det, viste oss

denne avgrunnen i lyset, og ikke i mørket, slik for eksempel barokkens malerier gjorde. Døden i lyset, døden i det grønne bladverket, døden i det blå himmelhvelvet. Slik var Monets og hans samtidiges relevans: gjennom innsirklingen av øyeblikket forbandt de oss med det, lot oss se dets skjønnhet, og fylte oss med følelsen av hva det vil si å leve, men også med hva det vil si ikke å leve.

Denne relevansen er universell, den har ingenting med det som måtte oppstå i det sosiale og politiske å gjøre; lysrefleksen i et vannspeil blinker uavhengig av om vi salter maten eller oppbevarer den i kjøleskap, om vi er sosialdemokrater eller nykonservative, om vi rir til hest eller kjører bil, om vi sender brev eller tekstmeldinger. Slik har jeg tenkt. Men denne ettermiddagen i Guggenheim-museet i New York var denne relevansen forsvunnet.

Jeg forlot museumssalene og begynte å gå nedover 5th Avenue, først langs den store parken, deretter under de enorme skyskraperne, så drømmeaktige i sin utilgjengelighet, mens jeg hele tiden tenkte på det jeg nettopp hadde opplevd: hvorfor opplevde jeg plutselig nå Francesca Woodmans fotografier, så ungdommelig enkle, som relevante, og de store nittenhundretallsmaleriene plutselig som irrelevante? Var det så at synet av Woodmans bilder hadde gjort meg oppmerksom på noe som ikke fantes hos Monet eller van Gogh, og som da måtte tilhøre bare oss, denne verdenen av gule taxier med tv-skjermer i seteryggene, svirrende helikoptre og mennesker med blikket festet på sine mobiltelefoner som jeg denne maiettermiddagen hastet gjennom mens solen langsomt sank på himmelen over skyskraperne, og snart ville være skjult bak dem? Eller var det slik at tanken på universalitet er forbundet med det som allerede er etablert, stivner med det, og derfor stadig må erobres for å bli gyldig,

derfor stadig må erobre nytt territorium for å slå oss med sin fulle, levende kraft?

Et bilde av en slank kropp kledd i en svart- og hvitprikkete kjole, de nakne armene hengende ned langs siden, i den ene hånden en sylindrerformet gjenstand, som ved nærmere ettersyn viser seg å være en bjørkekubbe, med omtrent samme diameter og lengde som underarmen. Kroppen er beskåret ved skuldrene og leggene, slik at hverken ansiktet eller føttene er synlige. Ansiktet er det vi identifiserer mennesker gjennom, uten det blir kroppen en hvilken som helst kropp, og ansiktet er det vi leser andre mennesker gjennom. Ser vi et ansikt, oppretter vi en forbindelse til det. Dette bildet avbøyer en slik identifikasjon, og presser likesom blikket ut på leting etter andre identifikasjoner, de går fra hvem hun er, som er det første vi spør etter, og som rettes til ansiktet, til hva hun er. Eller rettere sagt, hva det er. En torso, tøykledd, to nakne armer, en bjørkekubbe? Mønsteret på barken ligner det på kjolen, forbindelsen er like uomgjengelig som enkel, denne kroppen er som et tre.

Bildet, som ble tatt i 1980, i MacDowell Colony i New Hampshire, er ett i en serie, som sirkler rundt det samme temaet, kropp og tre. Åtte sidestilte bilder av en rekke lyse bjørkestammer mot en dunkel skogsbakgrunn. I et av dem er en langstrakt, uskarp kropp med oppstrakte armer klippet inn, som en direkte forlengelse av stammen. I et annet er en arm innsurret i bjørkenever strukket opp langs stammen, og i det siste, dunkelt og nesten lysløst, står en avkledd skikkelse med ryggen til og armene strukket opp, også disse kledd i bark, på en slik måte at det ved første øyekast er vanskelig å avgjøre hva som er skikkelsens armer og hva som er trærnes stammer. Og så

en siste variasjon: med armene surret inn i bark, tett holdt inn mot kroppen, står Francesca Woodman avbildet inntil en vegg i et rom med lukkede øyne og hodet bøyd til den ene siden, som en krone.

Hvordan skal vi forstå disse bildene?

De er lekne, og de er ungdommelige, jeg har vanskelig for å tenke meg at en mer erfaren kunstner ville våge å gå inn i en så enkel metonymisk forskyvning, men Woodman var bare enogtyve, uten så mye prestisje å tape, det vil si fri. Hun var interessert i det stofflige, kjoler er et av hennes tilbakevendende temaer, og kanskje ble hun bare slått av barkens mønstre og stammenes slankhet. Men navnet hennes, Woodman, rommer både tre og skog og menneske, og selvutprøvingen står så sentralt i bildene hennes at hun såklart også må ha tenkt på det da hun surret armene sine inn i bark og strakte dem opp i luften der ute i skogen. Motivet er også kunsthistorisk ladet; romantikkens skog, som ved å være det mennesket forsvinner i, kan være et bilde på døden eller altet (Friedrich), romantikkens tre et bilde på livet, utholdenheten, naturkraften (J.C. Dahl) eller det gåtefulle andre (Hertervig). Det Woodman gjør, er å konkretisere den symboliske forbindelsen mellom tre og menneske og gjøre den materiell, det vil si uoverstigelig. Påfallende mange av bildene hennes søker seg dit, mot den uoverstigelige grensen mellom det materielle og det ikke-materielle. Bilde etter bilde søker opp likheter – ett viser to sprikende bein på en stol, som likesom speiles i et likedant mønster av to sprekker i murgulvet, et annet viser Woodman selv i helfigur, sittende naken på en stol, likesom gjentatt i et skyggeaktig, kroppslikt mønster på gulvet, et tredje viser en ansiktsløs kvinne i hvit kjole ved siden av en stor, hvit fugl i mørket, hun holder den ene armen ned langs siden, hånden svakt bøyd, så den ligner et nebb, den andre

holder hun over fuglehodet – men selv om disse korrespondansene, som noen steder er lekne og ironiske, andre steder tynget ned av en slags desperasjon, og som finnes på alle nivåer i bildene, åpenbart er relatert til romantikken, løses dragningen aldri inn, faller den aldri til ro i noen form for likhet eller forsoning, tvert imot, mye av bildenes kraft strømmer ut fra adskiltheten, forskjellen mellom tingenes orden og menneskets. Tingenes egenkraft i disse bildene er så stor at ikke noe blick eller noen vilje kan samle dem inn under seg.

Forestillingen om engler, de vakre og skremmende skapningene som en gang befant seg mellom det menneskelige og det guddommelige, utforsker Woodman i en serie som også søker seg mot den kroppslige likheten: i et av dem ligger hun dekket av papir på et bord, med bare beina, uskarpe som i bevegelse, synlige. Ved siden av henne ligger en død, svart fugl. Sammenføringen av menneskekroppen og fuglekroppen er like enkel som den av menneskekroppen og treet. Men siden engelen faktisk har hatt en kropp i kunsten, og ikke bare som treet og skogen har vært et vagt bilde på en lengsel i det menneskelige, blir avstanden mellom virkeligheten, som er de to biologisk-materielle skapningene, mennesket og fuglen, og drømmen om virkeligheten, som er forestillingen om engelen, i dette fotografiet mye mer brutal og akutt. I samme engleserie ligger hun bøyd over bordet, naken, vi ser ryggen med ryggstøtten tydelig under huden, nakken, litt av håret, en utstrakt arm, hvorfra en svart ledning, sannsynligvis til selvtløseren, strekker seg. Følger man den med blikket over bordet, ser man et ark med påklistede fuglefjær. Det er som om den viljen til å overskride det materielle som iscenesettelsen uttrykker, altså troen på kunsten, løper langs denne ledningen.

Men det immaterielle, som ligger i forestillingen, blikket, og med andre ord er en indre størrelse, finnes ikke bare i de åpenlyse eksistensielle og estetiske dragningene, for den samme splittelsen utspiller seg i forholdet mellom kroppen, slik den er i seg selv, materiell og biologisk, og betrakterens forventninger om den, som kommer til syne i de roller den trer inn i, de positurer og sammenhenger Francesca Woodman stilte seg selv i da bildene ble tatt – for eksempel det øyeblikket da hun bøyde seg fram og presset en glassplate mot magen og fitta.

Hvorfor følte jeg avsky da jeg så det? Det er en sterk reaksjon. Hva kom den av? I følelsen lå det opplagt et ubevisst ønske om det motsatte, noe vakkert og kontrollert, og siden jeg ikke forventer det av kunsten i seg selv, kan det ikke ha vært kunstens heslighet jeg reagerte på og tok avstand fra, men det spesifikt kvinnelig heslige. Det mannlige heslige står jeg nøytral overfor, det truer ingenting, det tilhører mitt eget. Det kvinnelig heslige står jeg ikke nøytral overfor, det avviser jeg når jeg ser det. Jeg vil ikke vite av det. Hvorfor? Åpenbart er det truende. Hvorfor? Hva består trusselen i? Og hva truer det?

Når jeg skriver dette, merker jeg at ordet «heslig» beskytter meg, legger filter over det et ord som «ekkel» ville ha brakt ut i lyset. Ekkel er det helliges egentlige motsetning, for reaksjonen på det ekle tilhører kroppen, det kroppslige, jorden og det jordiske. Avføring (nok en eufemisme) – altså drit, er ekkelt, spy er ekkelt, kroppssekreter er ekkelt, råttent mat er ekkelt. Alt dette støter vi bort, rent fysisk, men også ved ikke å snakke om det eller vise bilder av det. Vi avskyr det. Avskyens motsetning er lysten, og når vi begjærer og knuller, forandres kroppene, sekreter og avføringskanaler ses gjennom begjærets lys, blir noe dypt attråverdige. En lignende dobbelhet

finnes i døden, som på den ene siden er en abstrakt størrelse, noe mørkt og noen ganger også dragende, forgylt av romantikk fra alle de unge døde, og som på den andre siden er det mest frastøtende og ekle av alt, fylt av råtne, utflytende kjøtt, stank og makk som den døde kroppen er. Det er i denne dobbeltheten, mellom blikket og dets forskjønnede himmel av bilder, og kroppen, vi lever våre liv.

Jeg hadde med andre ord en forventning om å se en kvinne, ikke en kropp. Og forventningen om det kvinnelige støter i disse bildene sammen med virkelighetens kropp på lignende måte som forventningen om engelen eller treet, noe den biologiske kroppen kan nærme seg eller fjerne seg fra. Den nærmer seg i bildet av en kvinnekropp på en sofa, bare kledd i hofteholdere og strømper, med ryggen mot betrakteren, likesom helt overlatt til blikket, badet i et dust lyst, som dels får det til å ligne et erotisk fotografi fra begynnelsen av det forrige hundreåret, dels et av Man Rays fotografier. Den nærmer seg i bildet av en sittende, uskarp kvinnekropp, med armene bøyd bak hodet, hodet vendt til side, brystet presset fram, som ligner posituren Munch malte i sitt Madonna-bilde. Og den fjerner seg i de mange bildene hvor kvinnekroppen, ofte ansiktsløs, går inn i forvridde, av og til nesten groteske positurer, eller i de bildene hvor kroppen framstilles som nøytral, hverken åpenbart estetisert eller iscenesatt, men bare liggende eller sittende eller stående, en kropp i et rom, natur i kultur, en ung framoverbøyd jente med langt hår som presser en glassplate mot fitta.

I det mest fantastiske og urovekkende av alle Francesca Woodmans bilder stråler disse temaene og bevegelsene sammen i ett enkelt punkt: en uskarp kvinnekropp liggende på et gulv, beskåret

slik at den er uten hode og føtter, med en skål stilt inntil hoftebuen, som baken likesom hvelver seg opp fra. Oppi skålen ligger en sammenkveilet ål. Hvilken kraft sammenføringen har, er ubeskrivelig fordi den helt og fullt tilhører bildet, som går rett inn i kroppen på den som ser, i motsetning til språket, som går omveien om tankene. Truende er det, for det er umulig å se den skarpt avtegnede ålen ved siden av den uskarpe kvinnekroppen uten å tenke på penetrasjon, og det er en grotesk tanke, for ålen tilhører en helt annen orden enn mennesket. Og det snur opp ned på de andre objektene denne kroppen metonymisk har stilt seg inntil, hvor bevegelsen, det vil si lengselen, går fra kroppen og ut – mot treet, mot skogen, mot fuglen, mot engelen, mot mørket, mot døden – mens her går det fra objektet, ålen, og inn mot kroppen. Det er en annen forening, helt uhørt. Men heller ikke den foreningen tilhører bildet, den tilhører meg, det er jeg som tenker penetrering, og som ser ålekroppen som biologi, menneskekroppen som biologi, to kropper, og det er jeg som tenker at det er uhyrlig, monstrøst, grotesk.

Inspirasjonen fra surrealismen er stor i Woodmans bilder, og det den gjorde, var nettopp å skape ustabilitet i rommet mellom kategoriene ved å plassere objekter fra forskjellige sfærer inntil hverandre, som Dalí når han lar en hummer være et telefonrør eller Meret Oppenheim når hun kler inn kopper og tallerkener i pels. Det er humoristisk, lekent, det er ikke Woodmans bilde, som ikke bare åpner seg mot seksualitetens biologiske avgrunn, men også dødens, hvor kroppen rent faktisk blir penetrert av makker og kryp. Dette med en slags uskyld i bildespråket, ungdommens enkelhet, hvor grensene kroppen dras eller blir dratt mot, ikke fordunkles og senkes i halvmørke, som dem mot skogen eller det

overjordiske blir, men er badet i et skarpt og realistisk lys: en ål, en rumpe.

De fleste av disse bildene tok Woodman da hun var tenåring. Da jeg var tenåring, var jeg blind for de sammenhenger jeg inngikk i, blind for hva som styrte meg, fylt av følelser og lengsler jeg underkjente, det vil si skilte ad fra hungeren etter å forstå, som drev meg inn i de banale og allmenne sannheters land. At en atten år gammel jente kunne iscenesette sitt selv og sin kropp på så sofistikerte og innsiktsoppbrytende måter at de fortsatt føles akutte og vesentlige og gyldige, tretti år etter at bildene ble tatt, er sett fra det perspektivet nesten ubegripelig. At jeg som attenåring skulle kle av meg, sette meg på en stol, presse en glassplate mot kuken, ta bilde av det og stille bildet ut, så alle mine venner og kjente kunne se det, var ikke bare utenkelig, men faktisk umulig, like umulig som at jeg skulle kunne ha skrevet dikt på Rimbauds nivå, men på en annen måte, for den muren av konvensjoner som forhindret meg fra å eksponere min egen kropp, og som gjorde meg så ufri i forhold til den, var hovedsaklig sosial, regulert av skam, mens det som forhindret meg fra å skrive på Rimbauds nivå, og som fortsatt gjør det, var en ufrihet i det intellektuelle. I bildene sine brøt Francesca Woodman seg fri fra både de sosiale og de intellektuelle begrensningene, og i den friheten blir nettopp kulturens begrensninger, hva de gjør med vår identitet, mulige å se og identifisere, samtidig som også lengselen etter overskridelsen av dem, transcendensen, blir gestaltet, og der et sted, mellom friheten i kunsten, livets tvang og lengselen etter overskridelse av det, som i sin ytterste konsekvens er døden, beveger disse fotografiene seg. Den friheten som muliggjorde dem, var frihet fra den andres blick, og den friheten, som er kunstens, er betinget av ensomhet.

Det var denne tanken som gjorde at jeg plutselig så disse bildene. Det er hun som både blir betraktet og som betrakter. Alle blikkene er inne i henne. At rommene som dette dramaet mellom blikket og kroppen, kroppen og identiteten utspilles i, er så forfalne og tilsynelatende ubebodd, forsterker følelsen av hjemløshet. Men på veggen under et av bildene i Guggenheim-museet leste jeg at hun faktisk bodde der. Francesca Woodman flyttet så å si inn i kunsten og levde i den. Hun alene med alle blikkene. Det er som om hun kastet seg ut i dem, i forventning om at noen der ville ta imot henne. Noen der, det er oss, vi som ser.