

## MEKANOMALERENS MIGRENER - Tekst av Stian Gabrielsen

Selv om synsfeltet vårt spenner hundreogåtti grader horisontalt, er det bare det som skjer innenfor et område tilsvarende omtrent seks grader vi ser skarpt nok til for eksempel å tyde bokstaver. Utenfor dette såkalte *fiksasjonspunktet* er verden uskarp, og dessuten fargeløs. For å kompensere det radikale informasjonstapet ut mot periferien av synsfeltet, bedriver øyet en vedvarende skanning av omgivelsene, og minnet vårt legger inn fargeinformasjonen vi ikke har tilgang på i øyeblikket. Bedraget kan imidlertid enkelt avsløres ved å føre et ukjent objekt inn fra siden mens hodet holdes i ro og blikket er rettet stivt fremover. Fargen på objektet vil være umulig å bestemme før det nærmer seg fiksasjonspunktet, selv om vi for lengst har oppfattet formen og at det er i bevegelse (det perifere synet er særlig egnet til å registrere bevegelse). Om du derimot allerede er kjent med fargen på objektet vil ikke tricket fungere; minnet vil supplere informasjonen øyet selv ikke klarer å skjelve, og du vil innbille deg at du har fargesyn også i periferien av synsfeltet. Vår visuelle tilgang på verden er altså en collage av informasjon som er sanket inn suksessivt, ikke et momentant inntrykk. Forsinkelsen det er snakk om er selvfølgelig minimal og dermed uten særlig praktisk betydning i de fleste tilfeller. Vi fungerer som om vi mottok all den visuelle informasjonen i sanntid. Den ubevisste infargingen av synsfeltet med lagret data svekker likevel i prinsippet vår troverdighet som øyevitner.

### MEKANOMALEREN

Det er en avklarhet i maleriene til Kira Wager – det til tross for at det ofte er alt annet enn klart hva de viser oss. Motivene er snarere sløret til, forstyrret, som om scenen vi betrakter – det er alltid en scene, et rom med mennesker – først har vært gjennom en oppløsningsprosess. Entropien bevirkes i hovedsak av to grep: Det ene er Wagers lett gjenkjennelige, skjematiske disponering av bildeflaten: inndelingen av PVC-platen hun benytter som lerret, i striper og felt. Den hyppige forekomsten av rutenettet i modernistisk maleri er en åpenbar referanse. Mer enn et malerihistorisk nikk er imidlertid rutesystemet i Wagers bilder praktisk begrunnet: Hun ruter opp fotografiet<sup>1</sup> hun skal male for å lette arbeidet med å overføre motivet<sup>2</sup>. Det er altså ikke en autonomisering av bilderommet som er siktemålet<sup>3</sup>, men motsatt: en påpekning av nettopp forbindelsen til et utenfor, et motivisk forelegg, gjennom å vise til arbeidet med å rekonstruere motivet.

Det andre grepet dreier seg om selve påføringen; malingen strykes på PVC-platen i brede strøk, gjerne med spatel. Fargen gnis mot det glatte underlaget hvor den fordeles ujevnt. Motivet forsvinner delvis med denne villedende unøyaktigheten, som også understreker innrammingen av feltene; fordi Wager gjør seg ferdig med ett felt av gangen (mens hun holder de resterende tildekket av papir slik at hun kan krabbe rundt oppå bildet mens hun maler), brytes penselstrøkene tvert langs kanten. Noen steder oppstår det små konturforskyvninger der en form krysser fra et felt til et annet. Men Wager nøyer seg ikke med brutte linjer for å understreke oppdelingen: ofte er også paletten i tilgrensende felt brukket i ulik retning. I tillegg har gjerne penselarbeidet ulik karakter. Enkelte steder virker felter fritatt fra å referere forelegget overhodet og åpner seg mot et kaotisk bakenfor, evt. utenfor (eksempelvis i Manhattan-serien, 2006-07). Diskontinuiteten gjør at det ferdige bildet ikke fremstår som et momentant hele; det insisterer i stedet på å underrette betrakteren om hvordan det er blitt til, skritt for skritt – og om den ustadige relasjonen mellom forelegg og avbildning. Man kan lese av skjemaet for motivoverføring, så og si.

---

1 Wager maler alltid med utgangspunkt i fotografier, uten at hun dermed etterstreber fotorealistisk presisjon. Egenskapene hun refererer er gjerne fotoets skiftende patinaer.

2 Oppruting er et velkjent hjelpemiddel når man skal reprodusere og samtidig skalere et bilde for hånd.

3 I artikkelen «Grids» (1979) beskriver Rosalind Krauss rutenettet som dukker opp i modernistisk maleri som en indikasjon på at billedkunsten har vendt naturen ryggen og lukket seg inne i et rom utelukkende bestående av visualitet. (Er å finne på norsk i *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*, Pax forlag, 2002, oversatt av Agnes Øye.)

Fordi malearbeidet er utstrakt i tid synes maleriet spesielt egnet til å synliggjøre kroppen og redskapets interaksjon med materialet. Fotografiet er motsatt, dets overflate røper lite vilkårlighet; mediets «ekspressivitet» er blitt fortrenget i takt med automatiseringen av fototeknikken. I beste fall oppstår det uforutsette nå som følge av tekniske feil fotografen ikke kan rå med<sup>4</sup>. I samtlige av Wagers malerier benytter hun seg av foto som utgangspunkt. Fotografiene kan ha ulikt opphav, men som regel finnes det en personlig forbindelse – noen har hun tatt selv, andre er hentet fra gamle familiealbum. Befatningen med fotografiet er vesensforskjellig fra arbeidet med maleriet, også utover tidsaspektet: Maleriene er jobbet frem mens hun regelrett befinner seg i bildet (eller, rettere sagt *oppå* det). Fotografiet er behandlet uten den samme graden av kroppslig deltagelse. Hun blar i et gammelt album, ser i kameraets søkevindu eller scroller gjennom en mappe med bilder på dataskjermen. I overføringen mellom de to mediene forlates den affektive, private relasjonen til motivet. Det skjer en spaltning: Den Wager som smiler mot bilder av sønnen sin på dataskjermen, eller gransker omgivelsene med kameraet foran ansiktet, er en annen enn den versjonen som kryper rundt i maledress på ateliergulvet. Motivenes kobling til personlig biografi, eller preferansene som gir seg til kjenne gjennom utvelgelsen, skal ikke forstås dithen at maleriet medierer et privat innhold eller en privat smak. Bearbeidingen oppløser det personlige båndet til bildet og gjør det til et bokstavelig underlag for forhandlingen mellom en kropp og et materiale. Motivet er prosessuelt og performativt.

At Wager er i maleriene sine bør forstås så prosaisk som mulig. Det synlige rutenettet er som sagt et spor av hvordan bildet er laget, en indikasjon på nettopp det skjematiserbare i denne prosessen. Hvert felt er en daglig dont, og bildet en sum, et akkumulativt resultat. Skaperakten får slik et mekanisk skjær. Det at maleriet blir til mens det ligger på gulvet vanskeliggjør òg den betraktningssituasjonen som konstituerer det som bilde. Med kunstneren bøyd over blir avstanden som gjør det til en representasjon underminert. Først og fremst er maleriet et arbeid, og under arbeidet eksisterer ikke bildet som en overskuelig, kontemplerbar helhet, men som en sekvens med oppgaver. Den representerende funksjonen gjenopprettes først når bildet er ferdigmalt og PVC-modulene monteres inntil hverandre på galleriveggen, men da med kunstnerens arbeidende kropp indeksert. Wagers rutenett går motsatt vei av modernismens; det gjenoppretter forbindelsen til kunstnerens kropp – men samtidig avromantiseres den; det er ikke den sensuelle eller private kunstner-kroppen som opptre, men en mekanisk arbeider-kropp, på knærne, krypende fra rute til rute i henhold til et fastlagt produksjonsmønster.

## DIGITALE BILDER

Ekspressiviteten i Wagers penselføringen er tvetydig; uregelmessighetene kan like gjerne sees som utslag av material- og redskapsvalget i kombinasjon med det glatte underlaget, heller enn som intenderte spor. Det usystematiske, abrupte penselarbeidet trenger ikke være et siffer for kunstnerisk temperament. Kontraintuitivt kan denne atomiseringen – at enkeltstrøket er løst fra helheten – tenkes som ledd i en slags symbolsk rastreing. Et rasterformat er et digitalt bilde som på computerskjermen fremstår som et grid av punkter. Man kunne si at det fristilte penselstrøket hos Wager er et slikt punkt, eller *piksel*, en frittstående informasjon. En slik lesning harmoniserer den (pseudo-)sensuelle penselføringen med den rasjonelle organiseringen av malearbeidet (rutenettet).

Digitalisering er altså forbundet med matematiserbarhet («digit» betyr tall). Den digitale datastrukturen gir en uttømmende beskrivelse av objektet; i den digitale verden finnes ingen rest som unndrar seg, ingen egenskap som ikke er kodet for – alt kan kopieres uendelig. Parallellen mellom Wagers maleri og digitalitet er derfor noe upresis; det dreier seg jo bestemt ikke om digitale malerier – selv om fotografiene hun baserer dem på gjerne er det – de er på alle måter unike og ureproduserbare. Maleriets autentisitet, at det er et unikat, er et forhold det gjerne skor

---

4 Den gradvise fortregningen av spor etter fotografen i fotografiet bevirkes av tekniske forbedringer som for eksempel bildestabilisatoren man finner i nyere digitale kameraer. Som André Bazin treffende formulerte det i «The ontology of the photographic image» (1945): «All the arts are based on the presence of man, only photography derives an advantage from his absence.»

seg på, kulturelt og økonomisk. Rutene og de markante penselstrøkene hos Wager er en visuell signatur, en garanti for bildets originalitet vis-à-vis upersonlige masseprodukter. Ruteskjemaet viser imidlertid til en standardisering; man har å gjøre med en produksjon som er underlagt en repetitiv prosedyre. Signatur, må man ikke glemme, er òg synonymt med gjenkjennelighet, det som gjentar seg fra bilde til bilde. Wagers signatur henviser ikke så mye til et opakt avsendersubjekt som den *avfortryller* relasjonen bakover, til opphavet.

## FORURENSET NATUR

Tilbake til øyets virkemåte: Vi er ikke i stand til å prosessere hvordan vi ser, samtidig med at vi ser. Sagt enklere: Vi greier ikke å se oss selv se. Det kognitive apparatet som betinger vår tilgang på verden er usynlig for oss. (Øynene våre kan symptomatisk nok ikke vendes innover.) I fravær av en slik selvbetragtningsevne forveksler vi intuitivt den erfarte verden med den objektive, og må stadig minne oss selv på at det vi ser ikke er «sant». Selv der våre observasjoner samsvarer med andres observasjoner lar de seg alltid tilbakeføre til delte biologiske forutsetninger. For å korrigere denne subjektive optikken tyr vi til forsøksvis objektive rekonstruksjoner av verden, vitenskapelige teorier om hvordan ting henger sammen. Slike metaperspektiver setter oss i stand til å korrigere uriktige, intuitive antagelser, og å se verden mer i samsvar med lovene som tilsynelatende styrer prosessene rundt oss. Men denne naturaliseringen har sin pris: vår kognisjon er ikke utviklet til å orientere seg i et fullstendig transparent informasjonsmiljø. Sosial interaksjon har menneskets ugjennomtrengelighet som en viktig forutsetning. Idet mennesket innskrives i naturen kan adferd bare diagnostiseres, ikke lenger kritiseres. Agens og vilje – kriteriene for ansvarliggjøring – fordamper.

Tradisjonelt har maleriet blitt brukt til å representere natur. Wager holder fast på en slik funksjon, hun maler gjenkjennelige, om enn fordreide, figurer fra et fotografisk forelegg. Den «ekspresive» optikken hennes legger imidlertid en annen natur oppå. En natur som ikke egentlig lar seg se, bare fornemme som en synsforurensing, en destabilisering av representasjonen. Passende nok ligner Wagers visuelle signatur på en slags migreneaura – synsforstyrrelsene som varsler at et migreaneanfall er i anmarsj. Auraen innebærer en svekking av synssansens funksjonalitet, en tilsløring av – eller skjevhet i – prosesseringen av visuell informasjon. Man blir i slike øyeblikk gjort klar over at synssansen er fysisk betinget. Synet gir seg til kjenne som et maskineri først idet det svikter. Wagers aura peker mot en tilliggende erkjennelse: løst fra den intensjonale subjektmodellen og overlatt til naturen, fremstår vi – ikke bare synssansen vår – også som mekanismer. Selvet er ikke en ureduserbar essens som ser ut gjennom øynene våre, men en pågående prosess, en simulering uløselig knyttet til sine mekaniske forutsetninger<sup>5</sup>. Oppfinnelsen av perspektivet i malerkunsten er blitt sett i sammenheng med dannelsen av det moderne subjektet<sup>6</sup>. Avantgardens originalitetsmyte hevdes å innsette selvet som verkets opprinnelse<sup>7</sup>. Muligens lar *oppløsningen* av subjektet seg også artikulere i maleriet – eller som et slør foran det, et økende trykk bak øynene som ser.

---

5 Thomas Metzinger hevder at jeg-erfaringen, oppstår som følge av at vi er systemer som prosesserer informasjon under det han kaller en «transparent self-model». *Being No One: The Self-model Theory of Subjectivity* (Massachusetts Institute of Technology, 2003).

6 I *L'Origine de la perspective* (Flammarion, 1987) påpeker Hubert Damisch hvordan sentralperspektivet har en syntetiserende funksjon som sammenfaller med den vi tilskriver «jeget». De blir hverandres forutsetninger. «The task assigned the eye, or more precisely the “fissure” through which bundled lines constituting the visual pyramide pass as if to their origin (...) renders it inevitable that (...) we refer to the synthesizing function we currently ascribe to the “I”». (s123, *The Origin of Perspective*, Massachusetts Institute of Technology, 1994, oversatt av John Goodman.)

7 I «The Originality of the Avant Garde», tar Rosalind Krauss for seg myten om selvet som opprinnelse. (Finnes på norsk i *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*, Pax forlag, 2002, oversatt av Agnes Øye.)