

...en figur, der står uden at bevæge sig, hvad enten det er sammen med andre på rad og række, stillet frem til skue, ... idet den venter på at blive udpeget, eller alene, som stod den i gaden og ventede.<sup>1</sup>

# XVII

## LIGE I SYNET

AF MUSEUMSINSPEKTØR ANDERS KOLD  
LOUISIANA

Som titlen antyder, skal det i det efterfølgende handle om billedkunst knyttet til synsaktens på en radikaliseret og samtidig tankevækkende måde. David Sylvesters citat refererer til den schweiziske billedhugger Alberto Giacometti, i særdeleshed til hans mange stående kvindefigurer, der passivt møder betragterens blik. Og manges en trofast gæst på Louisiana vil nok tænke på hans figurgruppe *Kvinderne fra Venedig*, 1956. Der, i den gamle Nordfløj, hvor man, idet man går omkring hjørnet udstyres med et veritabelt tunnelsyn, der lukker alt omkring én ude. Man fornemmer blot, at *de* – de karakteristisk langstrakte figurer – er dér for enden af synet. På alle måder stillet til skue.

Men det er ikke Giacometti, det skal handle om – ikke primært i hvert fald – men derimod den amerikanske kunstner Gary Hill (f. 1951), hvis arbejder med videomediet hører til blandt de helt fundamentale og også i historisk forstand epokegørende af slagsen. Med støtte fra Ny Carlsbergfondet kunne Louisiana i 2004 erhverve installationen *Viewer* fra 1996 og dermed lægge afgørende vægt til museets samling af værker inden for dette medium (FIGUR 1). Det er selvsagt ofte både vanskeligt og ikke sjældent kedommeligt, når videoværker i deres kobling af indhold og mediespecificitet søges fastholdt i still-billeder og skrift. Her skiller *Viewer* sig dog ud, idet dets formalia i en hårdkogt udgave kan skrives ned til en projiceret sort flade, hvorpå sytten legemsstore figurer står på række, stillet til skue, afventende og nærmest ubevægelige, mens de udsætter sig for den betragters blikke og returnerer dem. Rummet mellem beskueren og værket virker underligt abstrakt og ophører nærmest med at eksistere, kun afstanden er man ikke i tvivl om. Modaliteten er som hos Giacometti. Også *Viewer* handler om at se og forudsætningerne for denne akt.

Typisk vil man komme til værket fra institutionens hvide rum med dens ophængninger, opstillinger og hele museale genkendelighed, og da med ét opleve, at idet man træder ind i mørket kobles synet til kroppens øvrige systemer for orientering og balance. Det minimale i kunstnerens hele *set-up* manifesterer sig ydermere ved, at man ligesom ikke kan gøre andet end at stirre på de sytten, som et svar på deres markante tilstedeværelse. For de gør intet andet end

FIGUR 1.

Gary Hill: Viewer, 1999.

Louisiana.

Foto: Brøndum & Co.



at kigge ud i vor retning. Således er de – i hvert fald for en stund – mænd uden egenskaber, uden fortælling og på den led som en række åbne Donald Judd'ske kasser. Og det forhold, at installationens minimale form drives igennem helt ned til det totale fravær af lyd, får hele sceneriet til at fremstå som nærmest uvirkeligt – hvad kunst jo i en vis forstand også er, mens vi, beskuerne, per definition lever med illusionen om at være virkelige. Det er formodentlig derfor vi føler os i stand til at tage så meget af denne verdens overfladiske billedsignaler ind på nethinden; stof der aldrig rigtig går i kroppen som bevidsthed.

Gary Hills kunst derimod handler om et sted hinsides overfladen, og som sådan er det vel nærmest et ikke-sted. Man har naturligvis sin frie vilje til at drive om i rummet, men det er uhyre interessant at iagttage, hvorledes museets gæster fra at have bevæget sig rundt i de hvide sale med vant determination nu kun tøvende finder balancen i rummet. De ydre pejlemærker er borte, og hvor stiller man sig egentlig korrekt i et godt 150 kvadratmeter stort rum kun svagt oplyst af den 15 meter lange projektion på den ene væg? Ingen undgår den fundamentale påvirkning, som dette massive værk udøver. I dette a-perspektiviske og forskelsløse dyb står man så spredt omkring i rummet – det er ikke et værk, hvori man ligefrem klumper sig sammen med de øvrige gæster – ventende, idet man dårligt kan forestille sig, at der ikke er mere at hente. Og heri spejler man det og *dem*, man betragter. Fysisk at stå over for et andet menneske, eller som her over for

FIGUR 2.  
Edouard Manet:  
En bar i Folies-Bergère,  
1881-82.  
The Samuel Courtauld  
Trust, Courtauld Institute  
of Art, London

en mængde andre, er en grunderfaring, der hører til de helt primære i dannelsen af og den stadig retablering af vores identitet. Og ved at skrælle alle de mellemliggende tekniske og æstetiske lag af, rettes der et direkte slag imod beskuerens fornemmelse af rummet og opfattelse af sig selv, skriver Chrissie Iles, curator for video og film på The Whitney Museum of American Art og en af de fremmeste kendere af Hills værk.<sup>2</sup>

#### HVAD SKULLE DET VÆRE?

Spørgsmålet er skødesløst, som var det kastet over en bardisk. En frihed man tager sig over for rækken af mænd, men den akavede tavshed, spørgsmålet afstedkommer i Hills værk midt i al den anden tavshed, gør ikke fordringen nemmere at håndtere. Og så er det, at man måske forsøger sig med andre positioner, nye stillinger hvorfra værket kan fravristes andet end denne ulidelige og uendelige stilstand og åbenhed. Men der er intet andet sted i rummet, hvorfra noget *sker*. Først idet det går op for beskueren, at de sytten alle er optaget i realtid, at de faktisk bevæger sig, trækker vejret og således er til i det levende billedes temporale sfære, først da splejser den knækkede film og muligheden opstår for en kobling fra den mindste bevægelse til en helt anden form for bevægethed. En bevægelse, der går fra det ydre til det indre. Figurerne er ikke kun fjerne og tavse, de er aktive tilstedeværelser, og deres primære aktivitet, udover et nødvendigt fodskifte i ny og næ, er, at de medvidende kigger ud på os. Vi ser nu, at *de* ved, *vi* er der og betragter dem. En udfordring af de normale roller på et museum; som om værket én gang for alle tavst tager til genmæle mod alle de både skødesløse og mere beregnende beluringer, kunstværker i almindelighed udsættes for. At de på denne måde skulle have et eget liv, skærper så på samme tid blot vor opfattelse af det fiktive i situationen.

De sytten stående menneskers sigende og medvidende blikke er imidlertid ikke noget nyt fænomen i billedkunsten, og lysten til at lade værkerne kigge igen har vel altid været der. Men denne særlige modus forekommer at være fremmanet jo tydeligere, desto nærmere vor egen tid vi kommer. Den afgørende forskel mellem en fjern tradition og en nyere tids eksempler beror bl.a. på, hvorvidt kunstens figurer så at sige blot overholder forskriften og forlægget, eller om de tilsyneladende uden videre omsvøb kigger på os. Uden at gå i detaljer med dét specifikke hjørne af kunsthistorien, skal her blot peges på den betydende forskel, der er på f.eks. de blikke, vi møder i og med 1600-tallets kurtiserende hollænderinder – på skrømt engagerede i kortspil – og så Manets unge kvinde i *En bar i Folies-Bergère*, fra slutningen af 1800-talet (FIGUR 2). Og det til trods for, at også hun har en ydre anledning, som hun tavst agerer på. I Manets maleri kommer man på flere måder i tvivl om afsender og adressat, og netop derfor fornemmes det som absolut moderne. Hun står der bare – denne det modernes ledemotiv – udeltagende, frontal og på en måde stillet til skue, idet hun afventer kundens bestilling. Ja, hvad skulle det være? Og hvad handler det egentlig om, kunne man spørge og for en stund tillade billedets altdominerende spejl at kaste tvivlen i læserens retning. For tvivlen stikker dybt i dette værk. Således fornemmes opstillingerne af alkoholiske drikke, ja hele landskabet af selskabelig omgang kun alt for godt at rime på moderne tomgang. Blikretninger er spejlede og vendt, hvorved vi genkender kvindens lidt tomme blik som særligt virkeligt, som det, der reelt er på spil, som her og nu og som vort eget. Det er det moderne liv og en indsigt hinsides perspektivlæren, Manets værk konfronterer os med her. Og så altså os selv. Igennem fænomenologiens cigartåger, og i hvad man med et lille paradoks kunne kalde et uendeligt langt glimt, fornemmer vi denne tøven og tvivl malet op på den store flade skærm bag kvinden. Det er her Gary Hills *Viewer* tager over: Hér er spejlingen blevet til projektion i begge ordets betydning.



ger – den tekniske foranstaltning der afstedkommer værket på væggen, og den mentale matrice der kastes ud og i dette tilfælde altså også returneres. Lige i synet på betragteren.

Det vil her være passende at skyde nogle kommentarer til *Viewer*-produktionen ind, idet værkets tilblivelsesproces kan gøre nogle af de tanker, man gør sig foran værket, mere konkrete. De sytten enkeltpersoner er blevet betalt for én ad gangen at stille sig op i atelieret i en afstand af godt 10 meter fra videokameraet, bag hvilket kunstneren stod. I 20-30 minutter har han én efter én betragtet de sytten individer og de ham. Intet andet, idet de udtrykkeligt blev instrueret i blot at se ham og kameraet i øjnene. Dette forklarer, hvorfor vi oplever de sytten som uden kontakt med hinanden, som udeltagende i sceneriet, og hvorfor de alle så kategorisk indtager den frontale, passive og upersonlige stilling. I sig selv et ekko af akademiernes modeltradition og altså således en yderligere befæstelse af værkets bevidste karakter af institutionel konstruktion. Indholdet, hvor tomt eller stedfortrædende det end kan forekomme, vender sig altid og gerne utildækket mod beskueren. Det gælder for Manet, for Giacometti, for Hill og for den sags skyld også for Judd.

Mellem kunstneren og de sytten eksisterede der forud for seancerne ingen relationer overhovedet, hvorfor, som kunstneren selv har forklaret det, de 20 minutters synsakt var en temmelig ekstrem oplevelse: *Ideen var ikke som sådan at stirre, men snarere at to fremmede skaber kontakt – betragter hinanden – i en erkendelsesproces ... At bringe disse mennesker ind i sit atelier og se dem i øjnene i længere tid end du normalt ser på mennesker – selv de nærmeste venner eller ligefrem kæresten – er på en gang foruroligende og nyskabende.*<sup>3</sup> Efterfølgende har kunstneren så splejset de sytten optagelser sammen i dette sære og forskelsløse sceneri med en varighed af 10 minutter. Derefter *looper* båndet, begynder forfra.

”Nyskabende” betegner Hill selv oplevelsen, her i betydningen at noget bliver til. For noget har fundet sted, en aktivitet der, som før antydet, ikke alene er interaktiv – blikkene og kroppe imellem – men som, med Chrissie Iles’ ord, finder sted i det diffuse område mellem vores interiore og eksteriore oplevelse af verden.<sup>5</sup> Værket bliver, som Iles bemærker om kunstnerens nok bedst kendte værk, *Tall Ships* fra 1992, et spejl, hvori vi bringes ansigt til ansigt med vores ubevidste reaktioner på andre mennesker. Kunstnerens horisont overskrides, og centrum bevæger sig ind på beskuerens territorium med et videre liv for værket til følge.<sup>6</sup> Vore egne blikke på de sytten mænd på rad og række glider over i en ny fornemmelse eller viden om vores forhold til dem. En identifikation, hvori betragteren på samme tid bliver subjekt og objekt og dermed undersøgelsens egentlige genstand. Det er med andre ord – og titlen antyder det jo ved ikke at afsløre, hvem *Viewer* er – som om værkets horisont og fremviserens lysende legeme pludselig svinger rundt og på radikal vis gør disse *usual suspects* til beskuerens indre anliggende og stiller os til skue for os selv. Vi ser os selv se. Langsomt, dér i mørket, går man op for sig selv, som tonede man frem på papiret i fotografiets fikservæske. Det er i essensen, hvad *Viewer* både udretter med og stiller til rådighed for beskueren.

For både Giacomettis og Hills vedkommende er det på en ganske ligefrem måde fremmede, vi betragter i de to figurgrupper. Altså ikke blot i den abstrakte, filosofiske forstand, men repræsentationer af mennesker af kød og blod. I Giacomettis tilfælde parisiske prostituerede som indledende beskrevet i Sylvesters ord, i *Viewer* daglejere i Seattle, som hver dag stiller sig til skue ved ”Millionaires’ Club” på den anden side af gaden fra kunstnerens atelier. Der står de afventende og udeltagende, indtil nogen peger dem ud og betaler dem for deres ydelser.

Udgangspunktet for begge værker er således mennesker, der fra deres position på kanten af den borgerlige orden, i vore øjne kun byder sig til for os gennem synet, men som så efterfølgende bliver trukket ind fra gaden så at sige, konfronteres og inddrages i kunsten, hvor undersøgelsen af ”den anden” finder sted – og af tyve minutters varighed forstås. Det er blevet foreslået, at det forhold, at mange af de sytten mænd, der optræder i *Viewer*, er såkaldt etniske amerikanere, nødvendigvis må dreje konklusionerne om værket ind i en anden kontekst end kunstens, men hvad der ellers måtte være at hente dér, ville det være en forsimpning af værkets betragtelige humane og eksistentielle fundering at se det som blot endnu et bidrag til den postkoloniale og magtkritiske diskurs. Det at se, og mødet med det sete, knytter sig intimt til grundformer for menneskelig erkendelse *som sådan*. Påmindelsen om afstand og adskilthed hører til de afgørende erkendelser, der sammen med den lige så afgørende demonstration af sam-værets og gen-synets nødvendige korrektiv til jeg’ets almægtighed og afmagt bliver accentueret af *Viewer*. Det er altså selve optikken, Hill åbner op for. Og uden at de to kunstneres blik på verden derved bliver et og det samme, er det interessant lige at holde fast, at Giacometti i sit egenartede blik på verden også ransager ikke blot figurerne som flygtige oplevelser, men, som Sylvester udtrykker det, viser de omstændigheder, hvorunder det flygtige udspiller sig: Derved er spørgsmålet ikke blot, *hvad* der sker, men også *hvordan* visuelle fænomener udspiller sig. Figurernes emne er ikke blot, hvad der blev set, men også synsprocessen, og i sin repræsentation af det sete begrebsliggør Giacometti de betingelser, der ligger til grund derfor.<sup>7</sup> Til trods for de radikale tekniske forskelle – den immaterielle, elektroniske tilstedeværelse overfor skulpturens fysik og spor – er perceptionen for begge kunstnere et helt fundamentalt anliggende i deres kunstværker. At der så yderligere kan opregnes forskelle mellem Giacomettis fortættede *nu* – det Knud W. Jensen har beskrevet som en tilnærmelse til

FIGUR 3.

A. Giacometti:  
Kvinderne fra Venedig, 1956.  
Louisiana.  
Foto: Bent Ryberg.



sandheden om en figur i rummet<sup>8</sup> – og Hills langsomt fremkaldte ontologiske ransagelse tegner jo blot deres historiske positioner og museets felt.

Ny Carlsbergfondet har historisk set engageret sig i opbygningen af Knud W. Jensens og Louisianas kunstneriske vision, hvilket bl.a. har betydet et nært samspil omkring museets markante Giacometti-samling (FIGUR 3). Med støtten til erhvervelsen af Gary Hills store videoinstallation føres dén historiske forbindelse parterne imellem videre. For som vi drejer om hjørnet, dér, i den gamle Nordfløj og med usvækket intensitet på afstand oplever de fem stående kvinder af Giacometti, eller lader kroppen opluges af installationens mørke og det forunderlige lys af endnu ”andre” hos Hill, ja, da er det stadig en fundamental oplevelse af at være menneske i verden, der er på spil. I lyset af de andre bliver vi til – også når det foregår i mørket.

NOTER:

- 1 David Sylvester: *Looking at Giacometti*, London 1994, p.3. Forfatterens oversættelse.
- 2 Chrissie Iles: ”Introduction” in *Gary Hill – In Light of the Other*, Museum of Modern Art Oxford 1994, p. 6.
- 3 ”Viewing Viewer – Gary Hill i samtale med Jérôme Sans” in *Gary Hill*, Aarhus Kunstmuseum 1999, p. 68-69.
- 4 Med en hilsen til et andet af Hills hovedværker, *I believe It Is an Image in Light of the Other*, 1991-92.
- 5 Chrissie Iles: op.cit., p.6-7.
- 6 George Quasha og Charles Stein: *Viewer – Gary Hill’s Projective Installations*, No. 3, New York 1997, p. 45.
- 7 Sylvester, op.cit., p. 15.
- 8 Knud W. Jensen: *Stedets ånd*, København 1994, p. 169.