

Tallak Senum Lie

Gjennom øyet bak øyet

En fenomenologisk studie av Kira Wagers *Vaxjö*

Bacheloroppgave i Kunsthistorie

Veileder: Margrete Helen Syrstad Andås

Medveileder: Øyvind Rongevær Kvarme

Mai 2022

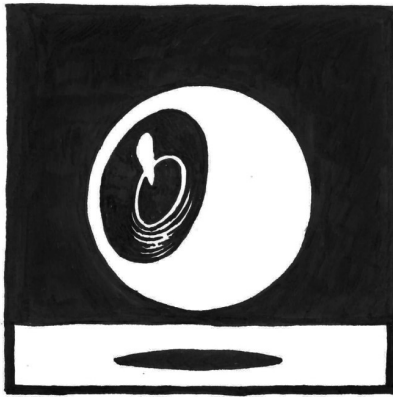


"Vaxjö" av Kira Wager, 2020. Foto: Trondheim Kunstmuseum

Tallak Senum Lie

Gjennom øyet bak øyet

En fenomenologisk studie av Kira Wagers *Vaxjö*



Bacheloroppgave i Kunstshistorie
Veileder: Margrete Helen Syrstad Andås
Medveileder: Øyvind Rongevær Kvarme
Mai 2022

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden

SAMMENDRAG

Denne bacheloroppgaven undersøker de fenomenologiske aspektene som kommer til uttrykk i Kira Wagers maleri *Vaxjö* (2020) og bruker disse i en komparativ analyse av det relevante maleriet og fire av Claude Monets malerstudier av Rouen katedralen (1892-1894). Formålet med analysen er å utforske visuelle, konseptuelle og tekniske likheter mellom *Vaxjö* og Rouen katedral-studiene for å etablere en kobling mellom Wagers kunstnerskap og impresjonismens doktriner, her representert av Monet. En slik kobling vil ha betydning for hvordan Wagers malerier kan tolkes i vår samtid, den vil forsterke hennes kunstnerskaps historiske og filosofiske kredibilitet, og den vil underbygge impresjonismens stadige relevans som et troverdig stilistisk grunnlag for malerisk tolkning av den sanselige verden. Oppgavens fenomenologiske undersøkelser støtter seg på arbeidet til Paul Crowther som beskrevet i hans bok *The Phenomenology of Modern Art: Exploding Deleuze, Illuminating Style* (2012).

ABSTRACT

This thesis examines the phenomenological aspects expressed in Kira Wagers painting *Vaxjö* (2020) and uses these in a comparative analysis of the relevant painting and four of Claude Monet's paintstudies of the Rouen Cathedral (1892-1894). The purpose of this analysis is to explore the visual, conceptual and technical similarities between *Vaxjö* and the Rouen Cathedral-studies to establish a connection between Wagers artistry and the doctrines of impressionism, represented here by Monet. Such a connection will be significant for how Wager's paintings can be interpreted in our contemporary times, it will strengthen the historical and philosophical credibility of her artistry, and it will substantiate the lasting relevance of impressionism as a credible stylistic basis for interpreting the world of perception. The phenomenological examinations of this thesis are supported by the work of Paul Crowther as described in his book *The Phenomenology of Modern Art: Exploding Deleuze, Illuminating Style* (2012).

INNHold

1 INNLEDNING	3
1.1 KORT OM KUNSTNEREN	5
1.2 MUSEAL KONTEKST; LORCK SCHIVE KUNSTPRIS	5
1.3 FORSKNINGSHISTORIE	6
2 PROBLEMSTILLING OG TEORETISK FORANKRING.....	8
2.1 KIRA WAGERS METODE OG TEKNIKK	9
2.2 VERKSBEKRIVELSE	11
2.3 RELEVANTE TEORETISKE PERSPEKTIVER	12
3 VAXJÖ OG MONET; EN KOMPARATIV ANALYSE	14
3.1 METODE OG TEKNIKK.....	20
3.2 TEMPORALITET OG PLAN.....	23
3.3 MOTIV OG REPRESENTASJON	26
4 KONKLUSJON	28
ILLUSTRASJONER	29
BIBLIOGRAFI.....	29
LITTERATUR DIREKTE SITERT ELLER REFERERT TIL I OPPGAVEN	29
SUPPLERENDE LITTERATUR	30

1 INNLEDNING

«Slik forekom det meg at det ord som best betegnet den tiltrekning visse fotografier utøvde på meg, var ordet *opplevelse*».¹

I essayet *Det Lyse Rommet* (1980) beskriver Roland Barthes hvordan visse fotografier later til å besitte unike aspekter eller egenskaper som fanger hans oppmerksomhet på en måte som overgår hans mer overfladiske interesse for andre fotografier. Denne egenskapen som fåtallet av fotografier virker å besitte velger han å betegne som *punctum*; en stikkende følelse av engasjement eller innlevelse som kan oppstå tilfeldig i møtet mellom et fotografi og dets besker.² En lignende følelse av *punctum* oppstod under mitt første møte med Kira Wagers maleri *Vaxjö* (2020).



Figur 1. Wager, Kira. *Vaxjö*. Olje på PVC, 113 x 150 cm. 2020. Trondheim Kunstmuseum. Identifikasjonsnr.: TKM-5623-2021. Foto: Trondheim Kunstmuseum

Følelsen av *punctum* oppstår gjerne umiddelbart i møtet med det relevante bildet, men hvorfor denne følelsen oppstår og hvilke spesifikke elementer i, eller egenskaper ved bildet som

¹ Barthes, *Det Lyse Rommet* (Oslo: Pax Forlag, 2001), 30

² Barthes, *Det Lyse Rommet* (Oslo: Pax Forlag, 2001), 38

utløser denne følelsen er betraktelig vanskeligere å definere. Dette bekreftes av Barthes hvor han bruker betydelige deler av essayet for å utforske hvorfor denne følelsen oppstår i møtet med et spesifikt fotografi av hans mor, og konklusjonen i akkurat denne refleksjonen forblir relativt vag nettopp på grunnlag av begrepets subjektivt bundne definisjon. Det punctum som jeg opplever i *Vaxjö* er umiddelbart like uhandgripelig, men jeg vil argumentere for at de elementene i maleriet som fremkaller denne følelsen kan defineres og kategoriseres på konkret vis, knyttes til etablert teori og at disse elementene vil kunne plassere maleriet i en kunsthistorisk kontekst. Sammenlignet med flertallet av modernistiske malerier med overfladiske likheter til Wagers kunst og andre malerier av Wager selv blir beskuelsen av *Vaxjö* for meg nettopp en *opplevelse*. Hvordan maleriets motiv virker gjenkjennelig, men også vesentlig fremmed.

Et element som mulig bidrar til å etablere et punctum i maleriet er perspektivet, eller *perspektivene*. Måten Wager arbeider på når hun maler virker å fragmentere perspektivet så grundig at det kan være vanskelig å si hvem som egentlig er betrakteren av motivet, eller hvilken rolle betrakteren er forventet å spille i møtet med motivet. Ved at Wager maler motiver fra fotografier, gjør dette at originalmotivet, det opprinnelige visuelle inntrykket som blir trinnvis bearbeidet gjennom hele prosessen, blir reproduisert gjennom radikalt ulike visuelle modaliteter som hver for seg forutsetter betraktere av ulik natur. Motivet blir også fragmentert rent visuelt ved at det deles opp i ulike seksjoner som males hver for seg, uavhengig av hverandre i tid. Dette impliserer at betrakteren, uavhengig av hvilken rolle de inntar, er forventet å lese maleriet som en helhet bygd opp av forskjellige enheter, hver med sitt egne visuelle uttrykk.

Punctum, grunnen til hvorfor akkurat dette maleriet fanget min oppmerksomhet, eksisterer delvis for meg i hvordan Wager gjennom maleriet etablerer mange forskjellige tolkningsgrunnlag, hvert med sine egne perspektiver på hvordan virkeligheten oppfattes og bearbeides. Perspektivmangfoldet i maleriet reflekterer Wager som kunstner og fremhever hennes kunstnerskaps iboende tvetydighet og mangfoldet i tematikk som kan kobles til hennes visuelle uttrykk. Et tema jeg ønsker å utforske med henhold til Wagers visuelle uttrykk og metode er hvordan dette kan sammenlignes med den gjennomgående omstillingen til billedkunstens rolle og formål som hadde sin start i begynnelsen av modernismen gjennom impresjonismen. Om Wagers kunstnerskap kan regnes som en fortsettelse og naturlig utvikling av dette formspråket som vokste frem rundt midten av 1800-tallet, vil det tilsi at mye av den samme tematikken som ble bearbeidet av kunstnere den gang, fortsatt er aktuell

for kunstnere og oss som betraktere i dag. Uavhengig av dette er det tydelig at Wager regnes av den norske kunstverden som en sentral kunstner i samtiden, som forutsier at det er relevant å ta et nærmere blikk på mangfoldet av hentydet tematikk i hennes kunstnerskap.

1.1 KORT OM KUNSTNEREN

Kira Wager ble født i Laxå, Sverige i 1971 og vokste opp i Helsinki. Hun studerte ved The Nordic School of Art i Kokkola fra 1991-1993, Kunsthøgskolen i Oslo fra 1994-1998 og ved kunstakademiet i Helsinki i 1997. Hun har bodd og arbeidet i Norge siden 1994 og representeres ved Galleri K i Oslo. Utover dette eksisterer det bemerkelsesverdig lite lett tilgjengelig biografisk informasjon om kunstneren, noe som blir adressert nedenfor.³

1.2 MUSEAL KONTEKST; LORCK SCHIVE KUNSTPRIS

Hvert år nominerer en utvalgt komité fire kunstnere på basis av sitt kunstnerskap, hvor hver kunstner blir bevilget 150 000 kroner til å produsere verk til en prisutstilling som holdes av Trondheim Kunstmuseum. Videre blir én av disse kåret av en internasjonal jury til å vinne en pris på 500 000 kroner. Kunstprisen ble opprettet på grunnlag av det kulturfremmende arbeidet og formuen til Marie Sophie Willie (1803-89) og hennes ektemann og prisens navnebror Christian Lorck Schive (1805-79) som et initiativ for å fremme produksjonen og utviklingen av norsk samtidskunst.⁴ Kira Wager ble sammen med Matias Faldbakken, Steinar Haga Kristensen og Tori Wrånes nominert til kunstprisen i 2021 og verket *Vaxjö* ble utstilt i Trondheim Kunstmuseums lokaler i Bispegata sammen med flere av hennes malerier som en del av prisutstillingen. Utstillingen varte fra 20. mars til 19. september 2021. Verket ble etter utstillingen kjøpt inn av Trondheim Kunstmuseum og holdes som en del av deres samling.

For organisasjonene og stiftelsene involvert i kunstprisen er nominasjonen av Kira Wager et uttrykk for deres vurdering av kunstneren som en viktig aktør på den norske kunstscenen. Hennes betydelige rolle innen norsk samtidskunsts diskurs underbygges videre gjennom innkjøp av hennes malerier gjort av institusjoner og selskaper som Utenriksdepartementet, DNB, Statoil og Nordea, samt representasjon i Nasjonalmuseet og ved utsmykninger ved blant annet Stortinget.⁵ Den positive kritiske mottagelsen av hennes kunst og hennes

³ Kira Wager, «Kira Wager – Painter»/ «Om Kira Wager».

⁴ Trondheim Kunstmuseum, «Lorck Schive Kunstpris»

⁵ Trondheim Kunstmuseum, «Lorck Schive Kunstpris»

institusjonelle anerkjennelse anmoder meg til å hevde at Wager gjennom sitt kunstnerskap fremhever tematikk som har betydelig relevans for menneskets tilværelse i den moderne verden, hvis ikke en mer tidløs refleksjon rundt menneskets oppfatning av virkeligheten.⁶

1.3 FORSKNINGSHISTORIE

Som nevnt ovenfor har ikke Kira Wager og hennes kunstnerskap blitt tilstrekkelig omtalt sett relativt til andre kunstnere med lignende innflytelse, men noen kilder er å oppspore som gir et mer utfyllende innblikk i hennes liv og virke. Offentlig tilgjengelig litteratur om kunstneren omfatter stort sett utstillingsanmeldelser, pressemeldinger publisert av gallerier som ved Galleri K sine utstillinger i 2003, 2009, 2012 og 2014, samt utstillingen ved Den Norske Filmfestivalen i Haugesund i 2016. For denne oppgaven vil essayet «Facets of the Fly's Eye: On structure and meaning in Kira Wager's painting»⁷ av Åsmund Thorkildsen spille en mer sentral rolle som referanse i diskursen rundt Wagers kunstnerskap. Essayet ble publisert som en del av *Kira Wager, New Paintings* utgitt i anledning *Kira Wager* utstillingen ved Galleri K i 2005 og Rare Gallery, New York samme år.

I «Facets of the Fly's Eye» går Thorkildsen nærmere inn på hvilke virkemidler i Wagers malerier som gir grunnlag for en tolkning av hennes kunstnerskap på bakgrunn av persepsjonspsykologi og hukommelsens funksjoner. Med et sitat i introduksjonen fastslår han betydningen av Roland Barthes' filosofi sin rolle i hans tolkning av Wagers kunstnerskap, som dermed også peker frem mot hvilke aspekter ved Wager som blir vektlagt i essayets konklusjon. Etter introduksjonen er teksten delt inn i fem kapitler som tar for seg ulike sider ved Wagers prosess og etablerer en tidslinje over hennes utvikling som kunstner. Jeg vil anvende denne tidslinjen i mitt kapittel om Kira Wagers teknikk og kunstnerskap.

Kort oppsummert gjennomgår Thorkildsens tekst de grunnleggende forskjellene mellom Fotografiet og maleriet i deres forhold til sine *referenter**, hvordan dette reflekteres i den menneskelige hukommelsens og oppfattelsens funksjoner, og hvordan dette igjen kommer til uttrykk i Wagers bruk av komposisjon og visuelt uttrykk. Særlig aktuelt for det siste punktet er Thorkildsens sammenligninger mellom trekk ved Wagers visuelle og konseptuelle stil og tidligere modernistiske kunstnere. Gjennom referanser til andre kunstnere plasserer

* Et bildes *referent* kan her bli forstått som hva bildet *viser til*, om bildet *refererer* til noe utenfor seg selv

⁶ Utsagnet «positiv kritisk mottagelse» underbygges i avisartiklene og anmeldelsene som er å finne i bibliografien i slutten av oppgaven.

⁷ Thorkildsen, «Facets of the Fly's Eye»

Thorkildsen Wager som et ledd i en kunsthistorisk utvikling og beskriver hennes kunstnerskap som en syntese av flere teknikker og metoder anvendt av tidligere malere, og påpeker samtidig Wagers dyktighet i å anvende disse teknikkene til å fremheve et bestemt meningsinnhold.⁸ I mangfoldet av teoretiske aspekter som nevnes i Thorkildsens essay, er det en håndfull som er relevante for mitt eget drøftende og analytiske arbeid. Dette inkluderer Wagers særegne bruk av rutenettet og hennes kunsts dekonstruksjon av Barthes' refleksjoner omkring fotografiet, samt fotografiets *indeks*.⁹ Dette begrepet forklares senere i oppgaven.

Thorkildsen henter også til flere konsepter som uavhengig av hans essay har spilt en definerende rolle i min utarbeidelse av problemstillinger for oppgaven. Inkludert her er fotografiets og hukommelsens gjensidige avhengighet av hverandre med hensyn til hvordan de begge defineres i en moderne kontekst. Også betydelig her er avsnittet hvor han påpeker Wagers gjennomgående tendens til å male *langs* bildeflaten,¹⁰ og hvordan Wager refererer til historiske stilretninger, blant andre impresjonismen. Som nevnt av Thorkildsen i et av avsnittene som utforsker Wagers bruk av rutenettet og penselstrøk;

«This method of working has allowed Wager to excel in art historic quotations and improvisations. References to pointilism, impressionism and abstract expressionism become unavoidable, but not sufficient. The fact that the brushstroke is a *signifier* that can be perceived in isolation from that which is *signified* is a precondition of art in modern times».¹¹

Nettopp i dette sitatet defineres grunnlaget for min egen innfallsvinkel i analysen og drøftingen av Kira Wager, da mer spesifikt gjennom en sammenligning av *Vaxjö* og serien med studier av katedralen i Rouen malt av Eduard Monet mellom 1892 og 1894. Ut ifra hvordan Thorkildsen konkluderer sammenligningen av Wager og Pat Steir og hvordan de deler bildeflaten inn i ruter; «Wagers pictures are less rhetorical and less calculated than Steir's and look very different, but the principle is the same»,¹² vil jeg avstå fra å gjenta Thorkildsens attribuering av Wagers maskering av bildeflaten under malerprosessen som en mulig referanse til surrealismen og dens inspirasjon fra Freuds psykoanalytiske metode. Wagers bruk av maskering blir forklart og utforsket i kapitlene under. For denne oppgavens spesifikke tilfelle vil jeg heller følge Harald Flors eksempel som nevnt i essayet og analysere Wagers maleri og metode uavhengig av denne antagelsen. Jeg vil påpeke at jeg gjennom dette ikke

⁸ Thorkildsen, «Facets of the Fly's Eye», 1

⁹ Thorkildsen, «Facets of the Fly's Eye», 2

¹⁰ Thorkildsen, «Facets of the Fly's Eye», 8

¹¹ Thorkildsen, «Facets of the Fly's Eye», 12

¹² Thorkildsen, «Facets of the Fly's Eye», 13

avviser Thorkildsens hypotese, men at jeg ser det fordelaktig for min egen problemstilling å søke et alternativt rammeverk for drøfting av Wager på dette punktet.

2 PROBLEMSTILLING OG TEORETISK FORANKRING

Av hensyn til tidligere forskning på Kira Wagers kunstnerskap, ønsket jeg å spisse problemstillingen til å sette spesielt søkelys på én av de mulige kunsthistoriske referansene som nevnt i Åsmund Thorkildsens essay og hvorvidt maleriet *Vaxjö* innenfor rimelige rammer kan regnes som en moderne tolkning av impresjonistisk metode og stil. Opphavet til denne vinklingen ligger i de visuelle likhetene mellom Wager og Monets penselarbeid, deres vekslende bruk av lys og farge i pluralistiske skildringer av ett motiv fra én vinkel, og mulige konseptuelle likheter mellom Wagers og impresjonistenes metode, hvor Monets kunstnerskap blir brukt som representativ for stilretningen.

Utgangspunktet for oppgaven vil være en komparativ analyse av maleriet *Vaxjö* (2020) av Kira Wager og maleriene i Monets serie med studier av Rouen katedralen. Katedralstudiene vil i denne analysen spille rollen som analogier for hvordan Wager deler opp bildeflaten i seksjoner og de formale ulikhetene imellom disse. På grunnlag av Wager og Monets delte søkelys på persepsjon og tingenes avhengighet av kontekstuelle faktorer i sin visuelle definisjon, vil jeg bruke fenomenologien som forklart av Paul Crowther i *The Phenomenology of Modern Art* (2012)¹³ som et teoretisk rammeverk for analysen og som bindeledd mellom de to kunstnerne. Her vil jeg i hovedsak forholde meg til kapittel 9 av grunner som vil bli forklart i oppgavens senere kapittel om relevante teoretiske perspektiver. Et fenomenologisk perspektiv vil i oppgavens kontekst være nyttig for å redegjøre for hvilke ontologiske egenskaper ved maleriet som medium som fremheves gjennom de relevante malerienes respektive komposisjon, stil og behandling av referent, som videre vil bli brukt til å fremheve deres iboende og kontekstuelle likheter og forskjeller. Den fenomenologiske redegjørelsen av *Vaxjö* vil også kunne anvendes i utredningen av min subjektive oppfatning av dette maleriets punctum. Oppsummert og komprimert av hensyn til ryddighet, lyder problemstillingen som følger;

¹³ Crowther, «The Phenomenology of Modern Art»

Sett gjennom et fenomenologisk perspektiv og sammenlignet med verk fra relevante stilepoker, på hvilket grunnlag kan Kira Wagers maleri Vaxjö betegnes som et moderne impresjonistisk verk?

Oppgavens sekundære problemstilling lyder slik;

Hvordan kan kunnskap om maleriet Vaxjös ontologiske egenskaper anvendes for å redegjøre for opplevelsen av dets punctum?

2.1 KIRA WAGERS METODE OG TEKNIKK

For å besvare problemstillingen vil det først være avgjørende å gjøre rede for Kira Wagers spesifikke metode, ettersom hennes idiosynkratiske tekniske prosess danner grunnlaget for maleriets visuelle stil. Her vil jeg henvise til Åsmund Thorkildsens *Facets of the Fly's Eye* sin gjennomgang av Wagers kunstneriske utviklingshistorikk i antagelsen om at denne er gjengitt med tilstrekkelig nøyaktighet. Jeg vil ut ifra denne gjennomgangen kun fremheve punkter i teksten med særlig relevans til min egen problemstilling. Jeg vil også henvise til kunstnersamtalen med Wager som ble spilt inn og publisert på Trondheim Kunstmuseums nettsider i anledning hennes nominasjon til Lorck Schive kunstpris 2021.¹⁴ Denne kilden er av betydelig verdi fordi den bekrefter flere aspekter ved Wagers kunst gjennom hennes egne ord, men vil bli brukt i begrenset utdypende kapasitet i denne oppgaven av hensyn til at kilden ikke lenger er offentlig tilgjengelig.

Thorkildsen sporer Wagers ekspressive penselføring og abstraheringstendenser tilbake til 1998 og årene fremover, der hun allerede tidlig i sin karriere brukte en tilnærmet «mosaisk» stil i malerisk tolkning av fotografiske motiver. Denne stilen ble utviklet videre gjennom hennes *Dagar* serie med malerier som viser en undersøkelse av hvordan ett motiv påvirkes av lysets skiftende kvalitet på forskjellige tider av døgnet. Som et naturlig steg videre blir motiver fremover etter 1999 delt inn i seksjoner og ruter som oppnår samme effekt som hennes *Dagar* malerier, men demonstrert i én og samme bildeflate.¹⁵ På dette punktet er de konseptuelle og stilistiske grunnsteinene i Wagers teknikk realisert, og det er disse som kommer til uttrykk i *Vaxjö*. Brytningen eller fragmenteringen av motiv skjer på grunnleggende like premisser i alle av Wagers malerier, med mindre variasjoner unike for

¹⁴ Trondheim Kunstmuseum, Kunstnersamtale med Kira Wager: *Film Kira Wager*, Video

¹⁵ Thorkildsen, «Facets of the Fly's Eye», 8

hvert maleri, som hvorvidt motivet deles i ruter eller striper, og eventuelt i hvilken retning disse stripene går. Av hensyn til dette vil jeg i den videre utredelsen av metode hovedsakelig referere til maleriet *Vaxjö* spesifikt.

Motivet i *Vaxjö* er basert på et motiv fotografert av kunstneren selv, der fotografiet er brukt som direkte referanse under det malende arbeidet.¹⁶ Fotografiet deles opp i kvadranter og seksjoner som korresponderer med en tilsvarende oppdeling som risses inn i en overflatebehandlet plate av PVC plast brukt som maleriets underlag. Disse seksjonene fungerer både som et verktøy for å overføre og forstørre fotografiets motiv og som et virkemiddel i det påfølgende abstraherende arbeidet. Her males en vertikal seksjon av motivet som diktert av rutenettet og når malingen tørker, blir denne stripen maskert før neste seksjon påbegynnes. Maskeringen tillater Wager å bevege seg over maleriet, da platen ligger på gulvet under arbeidet. Denne sekvensen repeteres til hele platen er dekket, hvor kun den seksjonen som arbeides på er synlig for kunstneren til enhver tid. Dette forhindrer Wager i å referere til andre deler av bildeflaten og forsikrer at enhver seksjon preges av et unikt uttrykk fremstilt uavhengig av resten av seksjonene.

Under kunstnersamtalen ved Trondheim Kunstmuseum bekrefter Wager at fragmenteringen av bildeflaten brukes som et virkemiddel for å distansere seg fra representativ skildring av motivet i fotografiet.¹⁷ Penselføringen minner om teknikker utviklet gjennom den tidlige modernismen og impresjonismen, der hvert strøk introduserer ett felt med farge til bildeflaten av gangen, noe som fremhever maleriets materialitet og synliggjør maleriets spor etter kunstnerens bevegelser. Bildeflaten til *Vaxjö* preges videre av et mangfold av teknikker, som det å skrape eller rive bort områder med tørket maling, områder med mer møysommelig penselføring og blanding av farger i glidende overganger mellom toner og valører, og det å male hver seksjon 'vått på vått'.¹⁸ Wager jobber hovedsakelig med oljemaling som får en gjennomskinnelig, nærmest gjennomiktig karakter idet det påføres PVC platen, og hvor platens hvithet brukes som et ekspressivt virkemiddel i hvite eller 'tomme' områder i motivet. Penselarbeidet ved enhver seksjon ferdigstilles før malingen rekker å tørke, noe som oppfordrer til relativt rask penselføring og improvisatoriske innspill. I kunstnersamtalen bekrefter Wager også at hun velger å bevare tilfeldige merker eller såkalte 'uhell' i maleriet. Bildeflaten 'fanger', så å si.

¹⁶ Trondheim Kunstmuseum, Kunstnersamtale med Kira Wager: *Film Kira Wager*, Video

¹⁷ Trondheim Kunstmuseum, Kunstnersamtale med Kira Wager: *Film Kira Wager*, Video

¹⁸ Trondheim Kunstmuseum, Kunstnersamtale med Kira Wager: *Film Kira Wager*, Video

Det er også interessant å merke seg at Wagers bruk av PVC som underlag for malerier gjør de ferdige maleriene relativt skjøre sammenlignet med bilder malt på lerret eller papp. Platen forhindrer oljemalingen fra å trekke inn i og binde seg til materialet, og malingen danner derfor en film over underlaget som har relativt lett for å løsne om behandlet uten omhu. Dette skaper utfordringer med henhold til oppbevaring og utstilling av verket på måter som krever at platen posisjoneres vertikalt. Maleriets materielle forgjengelighet reflekterer motivets flyktige natur slik det blir gjort rede for i analysen. Hvor dette punktet kunne vært utgangspunktet for en egen oppgave, valgte jeg å ikke sette søkelys på det i denne oppgavens problemstilling.

2.2 VERKSBEKRIVELSE

Platen som *Vaxjö* er malt på måler 113 x 150 centimeter og er et par millimeter tykk. Av hensyn til at jeg baserer oppgavens analyse på fenomenologisk filosofi som Wagers metode gjør til et naturlig valg, vil den logiske beslutningen være å behandle alle visuelle elementer i maleriets komposisjon som gjensidig avhengige av hverandre, men for å igjen prioritere ryddighet vil jeg i beskrivelsen av motivet først ta for meg de kompositoriske trekkene til referenten som maleriet hentyder til før jeg gjennomgår hvordan fremstillingen av referenten brytes opp.

Slik den fremstilles gjennom *Vaxjö*, virker referenten å vise et rimelig figurativt fremstilt landskap med to menneskeskikkelser plassert midt i bildeflaten. Vannet som figurene står i dekker de to nedre tredjedelene av bildeflaten opp mot horisontlinjen som går vannrett gjennom bildeflaten. Rett over horisontlinjen er et bånd med mørke fargefelt som kan minne om skog og fjell, hvor resten av bildeflaten over dette består av himmelskildringer. Maleriets koloritt domineres av blå og gråtoner i vilt vekslende valør, særlig i skildringen av vannflaten. Mindre områder av bildeflaten preges av stemningsgivende innslag med toner av grønt, brunt og gult.

Referentens motiv er i maleriet delt opp i avgrensede seksjoner der mesteparten av disse utgjøres av seks tydelig differensierte vertikale kolonner som med jevn rytme skaper en opplevelse av fragmentering av bildeflaten langs dens horisontale akse. Ved et par steder brytes denne rytmen av mindre rektangulære seksjoner, både innad i kolonnene og på grensene mellom kolonnene.

Bildeflaten er preget av en malerisk abstraksjon hvor penselføring, fargepalett og intensitet i abstraksjon varierer imellom seksjonene. Kolonnene langs bildeflatens høyre og venstre kant bærer preg av betydelig mer intens abstraksjon enn resten av bildeflaten og inkluderer spor av at områder av malingen er blitt skrapet eller revet bort både før og etter malingen tørket. På et materielt nivå er maleriet forholdsvis flatt og malingen har i seg selv kun en synlig tekstur i områder av bildeflaten preget av grovere strøk. Ved nærmere gransking av maleriets overflate kommer konstruksjonslinjene brukt i forstørrelsen og overføringen av motivet til syne. Disse linjene deler bildeflaten inn i et rutenett av kvadranter og i områdene rundt menneskefigurene er dette rutenettet mye tettere, noe som reflekteres i bruken av mindre og mer presise strøk her. Dette kan tale til en mulig tendens hos Wager til å fremheve skildringen av menneskelig liket i sine malerier, men av grunnene nevnt over har jeg valgt en innfallsvinkel for oppgaven hvor dette ikke er av tilstrekkelig relevans og jeg utforsker det her dermed ikke videre.

Funksjonen og effekten av elementene som beskrevet her vil bli utdypet i analysen.

2.3 RELEVANTE TEORETISKE PERSPEKTIVER

Det introduserende sitatet i starten av denne oppgaven er som nevnt hentet fra Roland Barthes' essay *Det Lyse Rommet*. Gjennom denne teksten reflekterer Barthes over følelsene som vekkes i ham i møtet med fotografier og hvordan disse følelsenes kvalitet og karakter endrer seg avhengig av hvilket fotografi han beskuer. Han reflekterer over deler av fotografiets historie, hvordan fotografiet konstaterer hva som har vært, fotografiets forhold til kontinuerlig tid og særegenheter ved spesifikke fotografier som får ham til å stoppe opp og virkelig ta innover seg det relevante fotografiets karakter.¹⁹ Ved at *Vaxjö* er en transformering eller kunstnerisk tolkning av nettopp et fotografi, vil det være naturlig å drøfte forholdet mellom de to mediene, hvordan de blir til og deres ontologiske egenskaper. Barthes tekst tilbyr et grunnlag for å reflektere over aspekter i *Vaxjö* som abstraheringen av menneskers og objekters likhet, maleriets og fotografiets temporalitet, og grunnleggende forskjeller mellom mediene. Et sentralt punkt som alene ville rettferdiggjort *Det Lyse Rommet* som referansemateriale for denne oppgaven er hvordan Barthes gjennom essayet etablerer begrepet punctum som kort forklart i introduksjonen tidligere i oppgaven. Jeg vil hevde at punctum som beskrevet av Barthes er vel så relevant for Maleriet som for Fotografiet, om ikke i enda større grad gjennom at maleri er et medium som selv i sine mest sparsommelige eksemplarer

¹⁹ Barthes, *Det Lyse Rommet* (Oslo: Pax Forlag, 2001), 30

forutsetter et mangfold av kreative beslutninger fra kunstnerens side. Maleriets punctum er som følge av dette et resultat av mer enn fotografiets komposisjonelle tilfeldigheter og krever i sin utredning en teoretisk spesifisitet tilbudt, i dette tilfellet, av fenomenologi.

Paul Crowthers *The Phenomenology of Modern Art* legger til rette for gransking av forholdet mellom Fotografiet og *Vaxjö* på et mer grunnleggende plan og utdyper Barthes refleksjoner til å kunne anvendes i henhold til modernistisk stil og hvilke mer universelle relevante implikasjoner som kan knyttes til maleriets stil;

«What is at issue here, is more than questions of harmonies of shape and colour, or purely technical issues. Rather, *style is a way of visually disclosing attitudes towards aspects of the world (including social factors) and which engages, indeed, with some of the deepest aspects of human experience*»²⁰

Crowther tilbyr en grunnleggende gjennomgang av tidligere tenkere og filosofers teorier rundt kunst og setter disse i et kritisk lys hvor overflødige eller selvmotsigende deler av deres idéer blir forkastet til fordel for en mer sammenhengende fenomenologisk kanon. Hvilke filosofiske perspektiver som drøftes i boken og hvorfor, baserer Crowther på fire stilmessige tendenser som han påpeker at ofte blir fremhevet i diskusjon rundt moderne kunst. Disse lyder som kort oppsummert og oversatt:²¹

1. Forkastelsen av tradisjonelle akademiske tanker om ideell form, 'finish', og ferdigheter med henhold til påføring av maling og komposisjonelle kriterier.
2. Fremhevelsen av motivinnhold som ikke avhenger av tradisjonelle kriterier for kunstnerisk og moralsk anstendighet.
3. Omfavnelsen av et nytt billedlig kodespråk som gjennom delvis eller komplett nonfigurativt arbeid med motiv, fremhever de typer oppfattelsesforhold som kan uttrykkes direkte gjennom billedkunst.
4. En planorientert fremstilling av motiv.

Crowther understreker at et modernistisk verk neppe trenger å vise til alle disse tendensene, men at det vanligvis er tilstrekkelig for et verk produsert etter 1860 å vise til én av disse for å kunne regnes som modernistisk eller skapt innenfor de stilmessige rammene etablert av modernistisk kunst.²² Analysen av *Vaxjö* vil hovedsakelig struktureres etter disse punktene.

²⁰ Crowther, *The Phenomenology of Modern Art* (London: Continuum, 2012), 1

²¹ Crowther, *The Phenomenology of Modern Art* (London: Continuum, 2012), 4-5

²² Crowther, *The Phenomenology of Modern Art* (London: Continuum, 2012), 6

Kapittel 9 hvor Crowther gjør rede for Hans Hofmanns estetiske teori, spiller i analysen en mer sentral rolle enn de andre kapitlene i boken. Hofmanns teorier som beskrevet av Crowther og til relevant grad gjort rede for i analysen under, danner et mer holistisk perspektiv på moderne kunst og refererer ikke til spesifikke kunstnere eller kunstverk, noe som åpner for mer direkte bruk av hans teoretiske struktur i analysen av mindre spesifikke malerier. På bakgrunn av dette er Hofmanns teorier om moderne kunst og abstraksjon den prioriterte matrisen som de relevante maleriene er tolket gjennom, mens perspektivene tilbudt av de andre teoretikerne omtalt av Crowther er i analysen tildelt en hovedsakelig supplerende rolle.

For å sikre at lesningen av analysen følger en naturlig progresjon, har jeg valgt å slå sammen drøftingen av tendensene nevnt i punkt 3 og 4 til sitt eget underkapittel og presentere dette kapitlet før kapitlet som tar for seg punkt 2. Jeg har valgt å fokusere hvert underkapittel på et fåtall aspekter ved maleriet som er relevante for de nevnte tendensene. Jeg har gitt analysens underkapitler følgende titler etter hvilke aspekter ved maleriene som analyseres i hvert gitte underkapittel;

1. Metode og teknikk
2. Temporalitet og Plan
3. Motiv og representasjon

3 VAXJÖ OG MONET; EN KOMPARATIV ANALYSE

I Crowthers tekst forklarer han hvordan meningsinnholdet i et gitt maleri påvirkes direkte av stilen det formidles gjennom, til forskjell for meningsinnholdet i en filosofisk tekst som til ingen betydelig grad påvirkes av tekstens form. Her legger han grunnlaget for å tolke kunsten og dens stil gjennom et konsept som kan beskrives som en av fenomenologiens grunnsteiner, nemlig *ontologisk gjensidighet*.²³ Som et eksempel på dette viser Crowther til Merleau-Pontys drøftinger rundt Cezanne og hvordan kunstneren gjennom malerier som *The Black Marble Clock* (c. 1870) undergraver betrakterens forventninger til hvordan et objekt som en klokke vanligvis oppfattes.²⁴ Når vår intuitive tendens til å søke ut kontinuitet blir forstyrret av klokkenes ulogiske fremstilling i maleriets rom, blir vi gjort oppmerksomme på hvilke forhold som definerer vår oppfatning av objekter i realiteten vi befinner oss i utenfor maleriet. Oppfatningen av en gjenstand som en 'helhet', avhenger av en kontekstualisering av

²³ Crowther, *The Phenomenology of Modern Art* (London: Continuum, 2012), 11

²⁴ Crowther, *The Phenomenology of Modern Art* (London: Continuum, 2012), 111-116

gjenstandens umiddelbart sanselige egenskaper i sammenheng med tidligere og potensielle fremtidige erfaring med gjenstanden, som videre avhenger av noen eller noe som kan oppfatte eller sanse gjenstanden. På samme måte er eksistensen av en betrakter kun en mulighet om han, hun eller den befinner seg i en sanselig virkelighet;

«The embodied subject and the world are part of each other's full definition»²⁵

Dette konseptet om betrakteren og den sanselige verdens gjensidige avhengighet av hverandre, danner grunnlaget for en sammenligning mellom Kira Wager og Monet. Selv om deres aktive kunstnerskap er fysisk separert av et århundre med utvikling innenfor kunst, vitenskap og filosofi, er deres respektive malerier produsert ut ifra sammenlignbare sanselige forutsetninger, bundet av maleriets egenskaper som medium. Det er allikevel uunngåelig å påpeke de grunnleggende forskjellene mellom de historiske kontekstene maleriene ble malt i.

Til fordel for første del av analysen som følger, vil jeg inkludere en kort beskrivelse av Monets malerier av Rouen katedralen. Av disse vil jeg referere mer spesifikt til *Rouen Cathedral, ... end of the day* (1892), *Rouen Cathedral, ... full sunlight* (1894), *Rouen Cathedral, ... morning effect* (1894) og *Rouen Cathedral, ... harmony in blue* (1894). I boken *The Colour of Time* (1992)²⁶ tilskriver bokens forfatter Virginia Spate valget av dette motivet til Monets motivasjon for å dokumentere sollysets sanselige effekt på et statisk, håndlaget objekt. Skissene til disse maleriene ble produsert under flere økter og til ulike tider av døgnet i et provisorisk studio med direkte utsikt til katedralen.²⁷ Alle fire maleriene viser katedralens vestfront som beskuet fra en posisjon nært bakkenivå sørøst for portalen og alle maleriene har en bildeflate med tilsvarende størrelsesforhold og stående format, hvor katedralens portal danner midtaksen. Førstnevnte maleri viser øverste mestepart av vestfronten badet i gyllent gult med gråblå skygger i krikene, hvor denne fargen dominerer nedre fjerdedel av bildeflaten. Andre maleri viser en vestfront preget av høyere skarphet i detaljer og en palett av gult med innslag av grønlig og rødt. Tredje maleri viser vestfronten dominert av blånyanser, med dominerende mørkeblå områder i nedre høyre hjørne. Dette maleriet skiller seg fra de andre ved at fasadens nordlige tårn er mer synlig mens det sørlige tårnet faller utenfor bildeflaten, og at himmelen som her er mer synlig er skildret i grå og gule nyanser fremfor blått. Det fjerde maleriet preges av oransje og lysebrunt med gråblå detaljer og en lignende detaljskarphet til maleri nummer to. I perioden da disse ble malt var Monets kunstnerskap

²⁵ Crowther, *The Phenomenology of Modern Art* (London: Continuum, 2012), 105

²⁶ Spate, *The Colour of Time* (London: Thames and Hudson Ltd, 1992)

²⁷ Spate, *The Colour of Time* (London: Thames and Hudson Ltd, 1992), 224

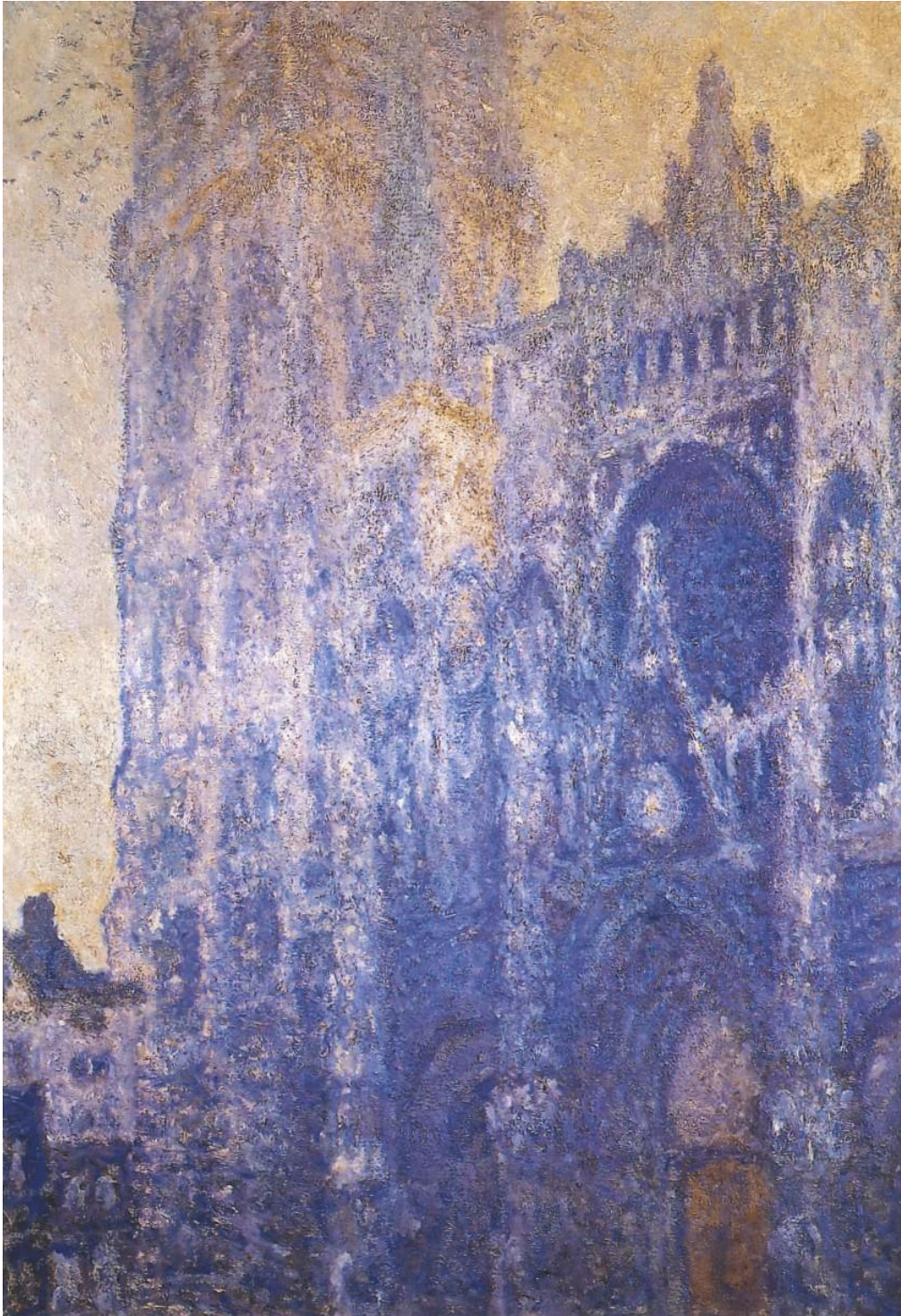
preget av lignende studier av motiver skildret i serier med skiftende palett basert på øyeblikkets lysforhold.



Figur 2. Monet, Claude. *Rouen Cathedral, sun effect, end of the day*. Olje på lerret, 100 x 65 cm. 1892. Musée Marmottan. Foto: *The Colour of Time, Claude Monet*. Fotoskann av bokside.



Figur 3. Monet, Claude. *Rouen Cathedral, the west portal and the Tour d'Albane, full sunlight*. Olje på lerret, 107 x 73 cm. 1894. Musée d'Orsay. Foto: *The Colour of Time, Claude Monet*. Fotskann av bokside



Figur 4. Monet, Claude. *Rouen Cathedral, the west portal and the Tour d'Albane, morning effect*. Olje på lerret, 106 x 73 cm. 1894. Musée d'Orsay. Foto: *The Colour of Time, Claude Monet*. Fotoskann av bokside



Figur 5. Monet, Claude. *Rouen Cathedral, the west portal and the Tour d'Albane, harmony in blue*. Olje på lerret, 91 x 63 cm. 1894. Musée d'Orsay. Foto: *The Colour of Time, Claude Monet*. Fotoskann av bokside.

3.1 METODE OG TEKNIKK

«The overcoming or abandonment of traditional academic notions of ideal form, ‘finish’, and skill in terms of the application of paint, and compositional criteria»²⁸

Dette punktet som nevnes i Crowthers tekst refererer til en tendens blant flere billedkunstnere rundt midten av 1800-tallet som markerte starten på modernismen som en ny kunsthistorisk epoke. Et voksende ønske hos datidens malere om å skildre den visuelle verden slik de observerte den direkte, ledet deres arbeid ut av studioet og resulterte i et mangfold av oppdagelser om hvordan oppfattelsen av farger påvirkes av lysets lokale kvaliteter. Med dette som utgangspunkt tok denne nye generasjonen malere avstand fra skildring av objekter som universelle former informert av nøytrale skygger, en måte å male på som frem til nå hadde dominert i den akademiske opplæringen av kunstnere og som pekte tilbake til antikkens skulpturelle formspråk. Billedkunsten gikk fra et stilspråk som fremhevet form, til nye stilspråk som fremhevet lysets lokale effekt på farger. Dette førte med seg en arbeidsmåte som gav fordel til et mer subjektivt definert formspråk, ettersom maleriene ikke lenger ble konstruert etter grundig etablerte referanser og stilistiske konvensjoner som var mer vanlig i tradisjonelle akademiske sammenhenger.

Gjennom sine malerier av Rouen-katedralen, demonstrerer Monet verdien i tendensene som han selv hadde stor innflytelse i å fremme. I *Rouen Cathedral, the west portal and the Tour d’Albane, morning effect* demonstrerer han som eksempel hvordan lysets kvalitet på tiden av døgnet representert i maleriet gir skygger et blålig skjær som dekker nærmest hele vestfasaden av katedralen. Sett i forhold til *Rouen Cathedral, sun effect, end of the day* hvor skyggeområdene fortsatt er blålige, men hvor lyset treffer fasaden fra en annen vinkel og lyser opp mesteparten av katedralens synlige overflate, et lys som Monet velger å representere gjennom gulnyanser. Lyset oppfattet av Monet endrer hvordan han skildrer katedralens karakter og til en viss grad hvilke detaljer som kommer til syne. Disse motivenes tidsspesifikke natur gjorde at han måtte blande farger på stedet basert på sine egne tolkninger av sanseinntrykk. Kombinert med sitt idiosynkratiske penselarbeid resulterte maleriet i en skildring av katedralen som ikke representerer dens spesifikke, universelle form, men heller malerens subjektive inntrykk av dens form. Maleriet refererer ikke til katedralen i Rouen som et materielt objekt, men heller som en samling av visuelle inntrykk som oppfattet fra en spesifikk synsvinkel til et spesifikt individ i et spesifikt øyeblikk i tid.

²⁸ Crowther, *The Phenomenology of Modern Art* (London: Continuum, 2012), 4

Det som tillater *Rouen Cathedral* maleriene å representere mer enn objektets spesifisitet, nemlig inntrykkets spesifisitet i øyeblikket, er hva Gilles Deleuze kaller maleriets *diagram*.²⁹ Som forklart av Crowther består en malers diagram av ikke-representative *merker* som kunstneren påfører lerretet, hvor hver malingsflekk, strek eller ripe ikke har noen iboende representative egenskaper, men hvor alle disse sporene av kunstnerens handlinger mot lerretet danner en helhet som hvis observert fra en gitt avstand kan oppfattes av betrakteren som noe representativt. Begrepet *merke* refererer dermed i denne konteksten til de mest grunnleggende visuelle elementene til motivet i et maleri. I tilfelle til Monets *Rouen Cathedral* skildringer, består diagrammet av hver individuell malingsflekk som i seg selv neppe kan anses som å representere noe så spesifikt som katedralen i Rouen, men som gjennom sitt samspill skaper visuell likhet til den. Når et motivs visuelle likhet blir behandlet riktig gjennom en kunstners unike diagram, henviser Deleuze til dette som *Figure* eller *Figur*.³⁰ Etter beste evne tolker jeg begrepet *Figur* etter Crowthers forklaring, som ikke bare figurativ representasjon av en referent, men et visuelt preg av en kunstners diagram i et maleri som gjennom dynamisk sammensetning av fargefelt fremhever form. Maleriets *Figur* er dermed ikke bare en visuell representasjon av en referent, men også en synliggjøring av *hvordan* figuren presenteres i maleriet. Dette demonstreres mer tydelig gjennom forskjellen mellom hvordan et renessansemaleri og et impresjonistisk maleri presenterer sine figurer. Figurene i renessansemaleriet tjener gjerne en mer klassisk narrativ funksjon, hvor disse representerer skikkelser eller attributter med eksternt definert symbolverdi. Eksempelvis vil skildringen av et dyr i et slikt bilde neppe kun referere til dyrets visuelle likhet, men til dyrets symbolverdi som definert gjennom en religiøs kanon, andre eksterne normative kilder eller dets assosiasjon med spesifikke situasjoner eller forhold. Figuren blir her et ikon og merkene som bygger opp figuren blir da lik bokstavene som utgjør en setning. I *Rouen Cathedral* maleriene, her representative for impresjonismen, tilegnes ikke figuren, eller katedralen, noen eksternt definert symbolverdi. Likheten til katedralen i maleriet refererer ikke til noe annet enn sin egen likhet slik den blir skildret av Monet og refererer derfor kun til forutsetningene for sin egen skapelse, altså stilen den ble skildret i og merkene som utgjør denne stilen.

En lignende skildring av *Figur* er også å finne i Wagers *Vaxjö*. Wagers diagram slik det gjøres synlig i *Vaxjö* bærer likheter til Monets diagram, men er preget av koblinger til andre stilepoker. I *Facets of the Fly's Eye* påpeker Thorkildsen hvordan Wager, ved å kun overføre

²⁹ Crowther, *The Phenomenology of Modern Art* (London: Continuum, 2012), 25

³⁰ Crowther, *The Phenomenology of Modern Art* (London: Continuum, 2012), 17

og male ett område av motivet av gangen mens hun maskerer resten av bildeflaten, fremhever maleriets formale aspekter og åpner for kunsthistoriske referanser. Han nevner spesifikt pointillisme, impresjonisme og abstrakt ekspresjonisme med henhold til dette og tematiserer hennes bruk av rutenett og oppstyking av motivet gjennom referanser til analytisk kubisme og surrealisme.³¹ Han understreker også betydningen av hvordan hun anvender hvert malestrøk som en *Betegner* som kan isoleres og betraktes i sin helhet separert fra hva som betegnes i maleriet.³² Det er nettopp dette sistnevnte punktet som er essensen i Monets diagram på tvers av hans kunstnerskap og jeg vil argumentere for at dette også utgjør essensen i Wagers diagram gjennom *Vaxjö*. Skrapemerkene som er mest synlige i første seksjon fra venstre i *Vaxjö* motiverer en følelse av bevegelse og energi som kan gjenkjennes hos kunstnere som Jackson Pollock. Til forskjell fra i et Pollock maleri domineres ikke *Vaxjö*s bildeflate av disse merkene, hvor de heller virker som komplimenterende elementer i diagrammets større skjema. Oppstykingen av bildeflaten i seksjoner spiller derimot en betydelig mer omfattende rolle i maleriets visuelle uttrykk. Fragmenteringen av bildeflaten bidrar i å distansere betrakteren fra en tolkning av maleriet som en representasjon av et spesifikt motiv, men viser heller til Wagers metode i seg selv. På lignende vis har mangfoldet i Monets skildring av Rouen katedralen den effekt at betrakterens søkelys trekkes bort fra å betrakte maleriene som individuelle skildringer av katedralen som et spesifikt objekt, og mot å betrakte dem som bevis på nettopp hvordan Monet arbeidet med motivet. Wagers fragmentering av maleriet i seksjoner har som en handling ingen skapende evne i seg selv. Deres funksjon i Wagers diagram blir kun gjort synlig av malestrøkene og merkene som de til syvende og sist består av. Seksjonene uten malerstrøk eller merker ville vært som puslespillbrikker som sammen danner kun en blank, hvit overflate, fri for visuell informasjon foruten sømmene mellom sine bestanddeler. Det er disse malestrøkernes karakter som danner forutsetningen for å kalle Wagers skildring av motivet Figur som definert av Deleuze.³³ Hadde motivet i *Vaxjö* vært skildret i en mer realistisk stil, ville maleriet i større grad fremstått som en representasjon av en spesifikk referent og effekten av seksjonenes fragmentering av bildeflaten ville i større grad fremstått som en direkte tidsromlig fragmentering av virtuelt rom, istedenfor en fragmentering av *persepsjonen* av virtuelt rom. Kort oppsummert er det maleriets merker, dets minste observerbare bestanddeler, og likheten mellom hvordan disse anvendes i *Vaxjö* og Monets katedralstudier som representative for

³¹ Thorkildsen, «Facets of the Fly's Eye», 12

³² Thorkildsen, «Facets of the Fly's Eye», 12

³³ Crowther, *The Phenomenology of Modern Art* (London: Continuum, 2012), 17

impresjonismen, som legger grunnlag for tolkningen av *Vaxjö* som et impresjonistisk eller eventuelt ny-impresjonistisk maleri.

3.2 TEMPORALITET OG PLAN

Gjennom deres skildring av *Figur* som forklart i forrige underkapittel demonstrerer Monet og Wager begge den modernistiske idéen om å fremheve maleriets materialitet og tilblivelse fremfor dets kapasitet for illusjonistisk gjengivelse av rom. Som et følge av hvordan kunstnerne tar avstand fra den klassiske læren om å fremheve motivets tredimensjonalitet gjennom illusjonistisk realisme, får billedrommet i deres malerier en karakteristisk flatethet. I Wagers tilfelle utspiller dette seg som forklart av Thorkildsen;

«... from the very beginning she (Kira Wager) had a tendency to paint *along* the picture surface; she does not place forms in front of and behind each other, but beside or overlapping each other within the surface grid»³⁴

Dette tilsier ikke at Wager ikke evner å fremprovosere en følelse av rom gjennom maleriet, men at dette skjer på andre premisser her enn i realistiske malerier som baserer seg på illusjonistiske konvensjoner for struktur og komposisjon. Det er i denne konteksten viktig å skille mellom begrepene *illusjon* og *illusjonisme*. Min bruk av begrepet *illusjonisme* i analysen refererer til skildringer av motiv der tredimensjonalt rom representeres gjennom virkemidler som etterligner vår konseptuelle forståelse av rom og volum. Eksempelvis inkluderer dette virkemidler som sentralperspektiv og skulpturell skyggelegging; gjort rede for i forrige underkapittel. Opplevelsen av rom og dybde i malerier med motiv skildret primært gjennom disse metodene, forutsetter en konseptuell forståelse av hvordan disse virkemidlene er ment å skildre rom og dybde. Bildeflaten virker for det illusjonistiske maleriet som et hinder mellom betrakteren og billedrommet.³⁵ Opplevelsen av rom i *Vaxjö* og *Rouen Cathedral*-serien bygger derimot på en mer intuitiv forståelse av maleriets virkemidler. I disse maleriene oppstår følelsen av rom som en effekt av maleriets ontologiske egenskaper, noe Hans Hofmann beskriver som 'plastic art' eller bildets plastisitet.³⁶

Hofmanns teori forklares av Crowther som hvordan et merke på en todimensjonal flate virker å dytte vekk fra eller dras mot betrakteren, hvor den ene virkningen av denne effekten alltid

³⁴ Thorkildsen, «Facets of the Fly's Eye», 8

³⁵ Crowther, *The Phenomenology of Modern Art* (London: Continuum, 2012), 225

³⁶ Crowther, *The Phenomenology of Modern Art* (London: Continuum, 2012), 221

skapes som et følge av den andre. Basert på Hofmanns analyse av dette fenomenet som beskrevet av Crowther, kan denne effekten forklares mer utdypende slik; om en linje plasseres på en overflate, vil denne alltid oppfattes som å dytte innover i bildeflaten eller å trekke utover fra bildeflaten. Om enda en linje plasseres i bildeflaten, vil de to linjene kunne definere egenskaper hos hverandre som relativ størrelse, retning og posisjon. Om linjene er av ulik lengde, vil de kunne oppfattes som å være posisjonert foran eller bak hverandre og dermed etablere forutsetningene for et virtuelt billedrom som gjennom introduksjonen av flere linjer vil kunne definere en mer håndgripelig oppfattelse av volum og dybde.³⁷ Denne effekten vil også være i spill i et illusjonistisk maleri, men vil som regel overstyres av betrakterens konseptuelle forståelse av maleriets eksplisitte bruk av virkemidler og vil dermed undergraves. Til forskjell for dette gjør malerier som *Rouen Cathedral*-serien og *Vaxjö* betrakteren oppmerksom på effekten av maleriets plastisitet ved å omfavne bildeflatens todimensjonalitet og bruke dette som et virkemiddel til å skape en mer umiddelbar og intuitiv oppfatning av dybde hos betrakteren. Opplevelsen av dybde i *Vaxjö* kan betraktes som en effekt av plasseringen av figurene, som vi som betraktere intuitivt gjenkjenner som mennesker, 'foran' det horisontale båndet med mørke malestrøk som vi i kontekst av komposisjonen gjenkjenner som fastland. Vi bruker vår intuitive forståelse av menneskets relative størrelse kombinert med hvor horisontlinjen krysser bak den ene menneskefiguren til å dømme avstanden mellom menneskefigurene og fastlandet i bakgrunnen. *Rouen Cathedral*-serien demonstrerer en lignende effekt hvor de mørkere feltene vi tolker som skygger i maleriets motiv virker å dytte innover i bildeflaten, og hvor de lyse områdene som et følge av dette virker å presse ut fra bildeflaten.

Fornemmelsen av bevegelse i *Vaxjö* oppstår som både en effekt av og forutsetning for hvordan Wager skildrer tredimensjonalitet og dybde i maleriet, da tredimensjonalitet og temporalitet er to kvaliteter som begge forutsetter hverandre. Vår opplevelse av tredimensjonale objekter i vår sanselige virkelighet informeres av vår evne og tendens til å bevege oss i forhold til disse objektene og dermed motta visuell informasjon som fra en fastlåst synsvinkel og synspunkt ville vært utilgjengelig. For eksempel ville vi fra et slikt observasjonspunkt oppfattet en kube som kun en silhuett, men om vi beveger oss rundt kubens vil vi blant annet kunne observere dens sider som fra vår fastlåste posisjon var usynlige. De visuelle inntrykkene av de sidene av kubens som til enhver tid er synlige for oss i vår bevegelse rundt kubens, vil kunne pusles sammen for å danne en oppfattelse av kubens som et

³⁷ Crowther, *The Phenomenology of Modern Art* (London: Continuum, 2012), 221-224

tredimensjonalt objekt der mangelen på umiddelbar visuell informasjon om sidene av kubens som er vendt bort fra oss, kompenseres for av vår tidligere erfaring med kubens. Vår opplevelse av tredimensjonalt rom i et todimensjonalt bilde som *Vaxjö* fungerer nærmest som en invertering av oppdagelsesprosessen i bevegelsen rundt et tredimensjonalt objekt. Ved at formene i maleriet skaper en 'dytt-dra-effekt' som etablerer muligheten for opplevelsen av virtuelt rom, foreslås også et hypotetisk potensial for alternative plasseringer av formene i det virtuelle rommet og deres bevegelse imellom disse potensielle posisjonene. Dette underbygges og forsterkes av karakteren til Wagers malestrøk som i sine flyktige fremtredelser også virker å foreslå bevegelse eller en optisk effekt av bevegelse. I *Vaxjö* er det ikke bevegelse som forutsetter opplevelsen av rom, men illusjonen av rom som forutsetter potensialet for bevegelse, hvor dette potensialet står klart som et verktøy betrakteren kan bruke for å animere maleriets virtuelle rom gjennom sine forventninger av bevegelse motivert av malerens merker og komposisjon. Betrakterens tidligere erfaring med vann som et formløst og flyktig element, mennesker eller barn som levende og dynamiske former, og erfaring med en egen bevegelig kropp og synspunkt vil også være motiverende faktorer i dannelsen av forventninger til bevegelse i *Vaxjö*s motiv. Dette forsterkes ytterligere av betrakterens tidligere erfaring med andre sanseinntrykk som lukt, lyd og berøring.

På samme måte som opplevelsen av rom forutsetter potensialet for opplevelsen av bevegelse, etablerer begge disse elementene en forutsetning for opplevelsen av tid.³⁸ Disse tre elementene og deres effekter bindes sammen av en gjensidig avhengighet hvor opplevelsen av én av dem umiddelbart etablerer muligheten for opplevelsen av de to andre. Opplevelsen av bevegelse og rom i *Vaxjö* som en effekt av elementene gjort rede for i forrige avsnitt, etablerer i seg selv muligheten for betrakteren til å danne seg en fornemmelse av tid i opplevelsen av maleriets virtuelle rom. Denne eventualiteten understrekes og forsterkes av hvordan maleriets motiv blir behandlet av Wagers diagram gjennom oppstykkningen av bildeflaten inn i seksjoner. De visuelle forskjellene mellom seksjonene forsterker den etablerte fornemmelsen av temporalitet og virker å øke motivets *temporale dybde*. Med dette mener jeg at det grunnleggende nivået av Wagers diagram bestående av individuelle malestrøk skaper en fornemmelse av temporalitet som tilsvarer knapt mer enn et øyeblikk i tid, kun nok til å gjøre mulig fornemmelsen av bevegelse. Derimot virker nivået av diagrammet der maleriets seksjoner opererer å legge til rette for en opplevelse av tid som overskrider simple bevegelser i rom. Gjennom å skildre seksjonene i forskjellige fargepaletter henter Wager til en mulig

³⁸ Crowther, *The Phenomenology of Modern Art* (London: Continuum, 2012), 229

tolkning av maleriet som det samme motivet sett gjennom flere perspektiver påvirket av forskjellige lysforhold. Denne tolkningen av *Vaxjö* speiler hvordan Monet skildret Rouen katedralen til forskjellige tider av døgnet, noe som ved betraktning av maleriene i serie skaper en fornemmelse av bevegelse gjennom flere timer eller dager verdt med tid. Og når fornemmelsen av tid utvides, legges det også til rette for en utvidet fornemmelse av bevegelse og rom. Hvorvidt seksjonene i *Vaxjö* tolkes som tilsvarende Monets forskjellige skildringer av Rouen katedralen i separate malerier, eller som aspekter som opererer samtidig innad i samme motiv, vil dette ha en effekt på hvorvidt maleriets temporalitet fremstår som en lineær lesning av hendelser eller en opphøyd opplevelse av flere øyeblikk samtidig. Både *Vaxjö* og *Rouen Cathedral*-seriens tilblivelse som malerier taler til en lesing av tid i motivene som en lineær affære. Arbeidet på hver seksjon i *Vaxjö* og hvert maleri i *Rouen Cathedral*-serien tok sted ved forskjellige punkter i tid og hver del av motivets skildring som produkt av hver arbeidsøkt kan da dateres til å være enten eldre eller yngre enn de andre. *Vaxjö* skiller seg fra *Rouen Cathedral*-serien gjennom at hver del av motivets skildring fremtrer innenfor samme bildeflate. Om betrakteren ikke har kunnskap om hvordan Wagers maleprosess tok sted i tid, vil seksjonene naturlig fremstå som underordnet bildeflatens helhet og dermed representere flere temporale modaliteter samtidig. I *Facets of the Fly's Eye* tolker Thorkildsen dette som allegorisk for hvordan menneskets hukommelse opererer i henhold til glemsel.³⁹

3.3 MOTIV OG REPRESENTASJON

Naturligvis er forholdet mellom Wagers kunst og fotografiet som medium en sentral problemstilling i Thorkildsens essay og tematisert her er konseptet om fotografiets indeks. Beskrevet i Thorkildsens essay kan indeksen i et fotografi forklares som hvordan fotograferingsprosessen bevarer de optiske bevisene av eksistensen og den spesifikke konfigurasjonen av objekter og skikkelser på et gitt punkt i historisk tid som observert fra en gitt synsvinkel.⁴⁰ *Rouen Cathedral*-maleriene til Monet har ingen indeks ettersom de ikke bærer direkte unektelig bevis på det nøyaktige tidspunktet og den nøyaktige synsvinkelen som de skildrer. Hypotetisk sett kunne motivet i disse maleriene vært ren oppdiktning fra kunstnerens side. Selv om vi vet at motivet i *Vaxjö* refererer til et fotografi, mangler også dette maleriet noen form for indeks grunnet sitt mediums iboende natur. Motivets skildring i maleriet refererer ikke direkte til øyeblikket som fotografiet bærer vitne til, men heller til

³⁹ Thorkildsen, «Facets of the Fly's Eye»

⁴⁰ Thorkildsen, «Facets of the Fly's Eye», 2

den visuelle likheten til fotografiet i seg selv uten å selvstendig kunne vitne om at et slikt fotografi har eksistert til å begynne med. Mer nøyaktig er motivet i maleriet en materielt realisert visuell oversettelse av Wagers inntrykk av fotografiets visuelle kvaliteter, eventuelt påvirket av tidligere inntrykk eller erfaringer som gjenkalles i møtet med fotografiet. Hun gjør det selv tydelig gjennom sitt kunstneriske diagram at hun ikke forsøker å gjenskape likheten til objekter og figurer i fotografiet. *Vaxjö*s vilde visuelle unøyaktighet understreker nettopp maleriets 'ikke-indeksikalitet' og distanserer maleriet fra fotografiets spesifisitet i hvordan det viser til virkelighetens likhet.

Wagers bevisste utelatelse av visuell spesifisitet i *Vaxjö* tillater betrakteren å 'leve seg inn i' maleriets tematikk. Om figurene eller landskapet hadde vært skildret med høyere visuell nøyaktighet, ville det ha vært tydelig for selv en betrakter uten kunnskap om referansefotografiets referenter at figurene i maleriet representerer spesifikke personer og spesifikt sted. Ved at figurene er tilstrekkelig abstraherte, blir deres identitet tilslørt og det blir nærliggende å tolke bildet som en skildring av den generelle aktiviteten 'bading' og en mulig kontekst for denne aktiviteten, heller enn spesifikke mennesker som bader på et spesifikt sted i tid og rom. På lignende måte som 'dytt-dra-effekten' i maleriet motiverer opplevelsen av rom som fylles med potensialet for bevegelse, skaper maleriets mangel på figurativ spesifisitet et affektivt tomrom som betrakteren inviteres til å fylle med sine egne erfaringer og assosiasjoner. Det er i nettopp denne prosessen, i maleriets affektive tomrom, at den største muligheten for betrakterens følelse av maleriets punctum befinner seg. Forklart av Barthes er punctum noe som oppstår i affektiv resonans mellom betrakter og elementer i bildet. I tilfellene han bruker som eksempler, oppstår punctum i møtet med visuelle elementer i fotografier som bærer med seg symbolsk betydning eller konseptuelle eller emosjonelle assosiasjoner. Det vil dermed være naturlig å anta at mange betrakters eventuelle opplevelse av punctum i møtet med *Vaxjö* oppstår gjennom deres utforskning og utfyllelse av maleriets metafysiske potensiale.

Vaxjö forholder seg tett til fotografiet uten å erklære noe hierarkisk forhold mellom det og maleri som medium. På lignende vis som i impresjonisten Monets *Rouen Cathedral*, blir forskjellen mellom hvordan Maleriet og Fotografiet forholder seg til den visuelle verden reflektert gjennom *Vaxjö*s stil, eller diagram. Wager kritiserer ikke fotografi som medium, men gjennom sin bruk av diagram virker hun å 'eksplodere' referansefotografiets meningsinnhold. Hun bryter ned de forskjellige elementene i fotografiets motiv og re-kontekstualiserer dem gjennom malerisk bearbeidelse på en måte som trekker oppmerksomhet

bort fra dets referenter og mot hvordan Wager som kunstner oppfatter fotografiets visuelle kvaliteter. Hennes diagram åpner for en metafysisk opplevelse av motivet som ikke bare en sanselig realitet, men som en virtuell sfære av hypotetiske muligheter.

4 KONKLUSJON

«... the reason why most paintings do not engage us in terms of Figure and diagram is because they do not create these genuinely, but use, rather, established idioms that have already been established by other painters. If this happens, any paintings so created will not have any interest other than their narrative significance»⁴¹

Som argumentert for gjennom analysen kommuniserer maleriet *Vaxjö* til oss som betraktere gjennom nettopp Figur og diagram, og har derfor som et moderne maleri et iboende potensiale til å engasjere oss på et dypere metafysisk nivå og motiverer oss til refleksjon rundt hvordan vi oppfatter verden. Stilen som demonstreres gjennom *Vaxjö* består ikke bare av visuelle referanser til modernistiske stilepoker, men bærer heller bevis på aktiv refleksjon rundt disse stilepokenes virkemidler og deres effekt og implikasjoner. En fenomenologisk drøfting av stilelementer i *Vaxjö* og Monets skildringer av Rouen katedralen, avslører ontologiske likheter mellom de to maleriene i hvordan de begge tar avstand fra mer tradisjonelle eller klassiske måter å skildre verden på og hvordan dette fremhever og aktualiserer maleriets todimensjonale format. Begge maleriene dyrker så gjennom søkelys på sin materielle karakter metafysiske utvidelser av sine motiver og deres sanselige aspekter, der dette brukes til å fremheve mediets ontologiske forskjeller til Fotografiet.

Til forskjell for Monet, integrerer Kira Wager en refleksjon rundt Fotografiets virkelighetsskildring inn i selve maleprosessen og understreker gjennom dette en mer moderne forståelse av hvor stor rolle Fotografiet spiller i vår oppfatning av verden rundt oss. Til tross for at *Vaxjö* er malt i en annerledes historisk kontekst enn den Monet forholdt seg til i sitt kunstnerskap, viser de begge hvordan vår sanselige oppfattelse av verden forblir en stadig relevant problemstilling innenfor billedkunsten. Wager viser gjennom stilistisk sensibilitet en tilnærming til malekunsten som innlemmer flere av impresjonismens tendenser på et originalt utarbeidet grunnlag, så om hennes kunstnerskap ikke kan regnes som impresjonistisk eller ny-impresjonistisk på bakgrunn av dette, vil trolig ingen kunstnere lenger kunne bære denne tittelen.

⁴¹ Crowther, *The Phenomenology of Modern Art* (London: Continuum, 2012), 42

ILLUSTRASJONER

Figur 1: *Vaxjö*, Maleri

Figur 2: *Rouen Cathedral, sun effect, end of the day*, Maleri

Figur 3: *Rouen Cathedral, the west portal and the Tour d'Albane, full sunlight*, Maleri

Figur 4: *Rouen Cathedral, the west portal and the Tour d'Albane, morning effect*, Maleri

Figur 5: *Rouen Cathedral, the west portal and the Tour d'Albane*, Maleri

Vignett tittelside: Lie, Tallak Senum. *Øye*. Blekk på papir, 8 x 8 cm. 2022. Foto: Tallak Senum Lie

Vignett side 30: Lie, Tallak Senum. *Kamera*. Blekk på papir, 8 x 8 cm. 2022. Foto: Tallak Senum Lie

BIBLIOGRAFI

LITTERATUR DIREKTE SITERT ELLER REFERERT TIL I OPPGAVEN

- Barthes, Roland. 1980. *Det Lyse Rommet: Tanker om Fotografiet*. Oversatt av Knut Stene-Johansen. Oslo: Pax Forlag
- Crowther, Paul. 2012. *The Phenomenology of Modern Art: Exploding Deleuze, Illuminating Style*. London: Bloomsbury Publishing
- Spate, Virginia. 1992. *The Colour of Time: Claude Monet*. London: Thames and Hudson Ltd
- Thorkildsen, Åsmund. 2005. «Facets of the Fly's Eye». I *Kira Wager, New Paintings*. Oslo: Galleri K. <https://www.gallerik.com/uploads/documents/Kira-Wager/wager-Thorkildsen-English2005.pdf>. Hentet 04-05.2022
- Trondheim Kunstmuseum. «Film Kira Wager». Video. Intern tilgang ved tillatelse fra kontaktperson ved Trondheim Kunstmuseum. c2020-1. Tidligere tilgjengelig ved: <https://trondheimkunstmuseum.no/lorck-schive/lorck-schive-2021/kira-wager>
- Trondheim Kunstmuseum. «Lorck Schive Kunstpris». Oppdatert c2021. <https://trondheimkunstmuseum.no/lorck-schive>
- Kira Wager. «Kira Wager – Painter». <https://kirawager.no/About>. Hentet 04-05.2022

SUPPLERENDE LITTERATUR

- Facos, Michelle. 2011. *An Introduction to Nineteenth Century Art*. London: Routledge.
- Schapiro, Meyer. 1997. *Impressionism: Reflections and Perceptions*. New York: George Braziller.
- Homer, William Innes. 1964. *Seurat and the Science of Painting*. Cambridge: M.I.T. Press.
- Moran, Dermot. 2000. *Introduction to Phenomenology*. London: Routledge.
- Gabrielsen, Stian. 2014. «Mekanomalerens Migrener». I *Kira Wager, Selected Works 2006-2014*. Oslo: Galleri K. <https://www.gallerik.com/uploads/documents/Kira-Wager/Mekanomalerens-migrener-Gabrielsen.pdf>. Hentet 04-05.2022
- Miroff, Katia. 2016. «Bildene i Bildet». Oversatt av Nina Aspen. <https://www.kirawager.no/Film-Festival-Haugesund-2016/Bildene-i-bildet>. Hentet 04-05.2022
- Hattrem, Hanna Gjelten. 2022. «Stilistisk sterk, men ugjevn». *Subjekt*, 29.03.2022 <https://subjekt.no/2022/03/29/stilistisk-sterkt-men-ujevnt/>
- Galleri K. 2009. «Pressemelding Kira Wager». <https://www.gallerik.com/uploads/documents/Kira-Wager/WAGER-PRESSEMELDING-2009-uten-bilde.pdf>. Hentet 04-05.2022
- Galleri K. 2012. «Kira Wager – Paintings». <https://www.gallerik.com/uploads/documents/Kira-Wager/Wager-pressemelding-2012.pdf>. Hentet 04-05-2022
- Galleri K. 2014. «Kira Wager – Maleri». <https://www.gallerik.com/uploads/documents/Kira-Wager/Pressemelding.pdf>. Hentet 04-05.2022
- Galleri K. 2017. «Kira Wager: Maleri». <https://www.gallerik.com/uploads/documents/Kira-Wager/Pressemelding-Wager-2017.pdf>. Hentet 04-05.2022
- Bjerke, Mona Pahle. 2022. «Snubler i sin egen flinkhet». *NRK*, 28. mars, 2022. https://www.nrk.no/anmeldelser/anmeldelse_-_kira-wager_-_malerier_-_pa-galleri-k-1.15907581.



