Fargestore hull: Halvor Rønning og *disparition*-kunst

Tidlig i romanen *10:04* besøker Ben Lerner, forfatteren og hovedpersonen, Metropolitan Museum i New York. Det tar ikke lang tid før han står foran et maleri han alltid kommer dit for å se, helt siden han som barn så det sammen med moren for første gang: Jules Bastien-Lepage sitt *Jeanne d'Arc* fra 1879. I maleriet, skriver Lerner, kommer Jeanne

> *liksom sjanglende mot tilskueren i ekstasen over kallet, med venstre arm utstrakt, som om hun prøver å støtte seg. I stedet for at hånden, som er omhyggelig plassert i englenes blikkretning, klamrer seg til greiner eller blader, ser den ut til å gå i oppløsning. Museumsplaketten forteller at Bastien-Lepage ble kritisert for å ha mislykkes i å forene englenes eteriske framtoning med realismen i helgenens kropp, men det er nettopp dette som gjør maleriet til et av yndlingsbildene mine. Det er som om spenningen mellom den metafysiske og den fysiske verden, mellom de to temporalitetene, skaper en brist i bildematrisen; bakgrunnen sluker fingrene hennes.*[1]

Jeg ble minnet om denne scenen da jeg sto foran Halvor Rønnings malerier i atelieret hans. Ikke fordi Rønning er interessert i beleiringen av Orléans, eller fordi maleriene hans inneholder engler – de er for det meste abstrakte, så det er lite av figurativ (for ikke å nevne metafysisk) fremstilling. Grunnen til at jeg kom til å tenke på Lerners skildring, er at det er en lignende sensibilitet i spill i Rønnings verk, der kunstneren beveger seg frem og tilbake mellom «tidsordener» og romlige dimensjoner i en slik grad at det blir vanskelig å si hvor den ene slutter og den andre begynner. Det er faktisk nettopp det maleriene er ute etter: de delikate spenningene og de herlige nyansene som dannes mellom og på tvers av disse. En «glitch», på en måte, men ikke helt, der fokuset ikke ligger på indeksen, men på muligheten. La meg kalle denne leken, som Rønning har perfeksjonert, for *disparition*-kunst.

***

Rønnings malerier, som med sine 170 cm x 120 cm tilsvarer størrelsen på en 65-tommers flatskjerm-TV dreid 90 grader, er en palimpsestisk kombinasjon av opptil seks lag med tilvirking (i noen verk er det fire, i andre fem, i noen seks), og resultatet av fire ulike teknikker og medier. Det første av disse lagene (eller det siste, avhengig av hvordan man ser på det) er en side klippet ut fra et glanset magasin fra slutten av det tjuende århundret, ofte en annonse eller en reportasje som fetisjerer et luksuriøst interiør, en forbruksgjenstand eller livsstil. Det visuelle språket til senkapitalismen, til varebegjær. Tenk *AD*.

Deretter maler kunstneren over bildet med akrylmaling og pastellfarger for å legge til blokker, klatter og linjer som skjuler noen deler av bildet og fremhever andre. I noen tilfeller skjærer han ut deler av siden – et merkenavn, et bordben. Dette bildet skannes inn og forberedes digitalt (dette er det tredje laget) for utskrift med en storformat UV-printer.

I mellomtiden komponerer kunstneren det ugrunnede lerretet og maler former og linjer som vil samvirke med trykket, slik at noen aspekter også her blir ugjennomsiktige, andre lyse – og noen

[1] Lerner, Ben. *10:04 (overs.: Thomas Lundbo, Cappelen Damm, 2016/2014)*

få usynlige. En svart form vil tross alt gjøre en lysere farge mørkere, akkurat som en oransje farge vil stå i kontrast til en lilla, men forsvinne mot en annen oransje.

Det femte laget i produksjonen er selve trykket. I denne prosessen møter de representative formene fra annonsene og reportasjene ikke bare ett, men to lag med abstraksjon, i det akryl og pastell blander seg med blekk, og glanset papir overføres til – og går tapt på – lerretets tekstur. Det avgjørende her er at trykkingen avsløres som en teknikk for *dissimulering*: siden hvite områder registreres som fravær i den digitale filen, blir verken de hvite områdene i annonsen eller kunstnerens hvite blokker og linjer kopiert over på lerretet; de fremstår som åpninger, vindusrammer eller hull i veien ned til laget under – enten det er maling eller ubehandlet lin. Av og til er Rønnings siste grep mer maling, nå oppå trykket.

Dette er en studiopraksis man kan kalle postdigital eller «postsimulakral», for å bruke Carrie Lambert-Beattys begrep for kunstverket i den digitale modellens tidsalder. Ikke fordi den innebærer digital gjengivelse, selv om det i seg selv ikke er uviktig. Men fordi Rønnings tilnærming til maleriet, utført for hånd, i et faktisk rom og ikke et virtuelt, og i tradisjonen til abstraksjonen og ikke (figurativ) nettkunst, likevel alltid allerede er strukturert som det automatiserte, virtuelle arbeidsrommet i grensesnittet: flate plan, «vinduer», som beveger seg over, på tvers av og ved siden av hverandre, legger seg i lag, legger til, trekker fra, fargelegger på nytt, skjuler.

Willem de Kooning klarte bare å male etter noen drinker. Francis Bacon malte som en filmskaper. Rønning maler på lignende vis, som om han nettopp har brukt en datamaskin. Det er en logikk som – om den ikke er muliggjort av – så i alle fall har blitt popularisert siden den første versjonen av Photoshop ble lansert for 35 år siden, og som plasserer Rønnings verk i en overraskende og spennende dialog med kunstnere som Michel Majerus, Ryan Trecartin og Aleksandra Domanovic. Disses verk – uansett hvor forskjellige de måtte være på mange måter – er i like stor grad opptatt av spørsmål om lagdeling, multimedialitet, opasitet og transparens.

I Rønnings malerier er resultatet av denne postsimulakrale praksisen opptil seks lag med *samtidig* skjuling og avsløring, der de *samme* mekanismene står bak begge deler. Det samme malingsstrøket som blokkerer på ett sted, lar oss kikke gjennom til et dypere lag på et annet; trykkeprosessen legger til og oppløser materiale i én og samme prosedyre. På mirakuløst vis blir påføring til oppdagelse, avdekking.

Det hele blir et ustabilt relieff, et abstrakt, haptisk geologisk lag som er tykkere og tynnere avhengig av linjene, formene og fargene som påføres. Enkelte ansamlinger av maling og UV-blekk fremstår som fargen merket på tuben, mens andre får en annen nyanse. Blå, lilla. Blankt, matt. Fokus, uskarphet. Glatt, strukturert. Abstraksjon, representasjon, form som funksjon og formens funksjon. Noen lag, som malingen på magasinutklippet, forholder seg til en tidligere formal organisering (det representasjonelle bildet i annonsen eller reportasjen). Andre, som det første laget med maling på lerretet, betinges på en måte av en fremtidig komposisjon (det blandede, abstrakt-representative bildet som skal trykkes). Historie (det som var) og fremtid eller betingethet (det som kan bli), teleologi og rekursivitet, kontinuitet og diskontinuitet med andre ord, overlapper og krysser hverandre her. Det blir en palimpsest av «tidsmessige ordener», som beveger seg i forskjellige retninger (opp, ned, øverst, nederst, til høyre, til venstre, diagonalt) på én gang.

Man befinner seg også fenomenologisk sett på ustø grunn: hvor det første planet slutter og det fjerde begynner, er vanskelig å si. Hvert av dem kommer til syne og forsvinner igjen fra synsfeltet umerkelig. Mens deres logikker overlapper hverandre her, krysser de hverandre der, nå side om side, så i et kontinuum.

Det hvite forsvinner: påføringen graver hull i overflaten, og oppfører seg snarere som syre enn som akryl, men det finnes ingen spor etter denne hullingen, ingen indeksikalske tegn. Det er et hull på størrelse med en farge, en farge uten farge. Også dette er et plan, et «vindu», men mot hva? Hva er det å se bak lerretet, skjermen, siden – multimedialitet, intertekstualitet, en matrise, kabler, en støvete vegg eller en ripete bordplate?

Bastien-Lepage lar hånden til Jeanne forsvinne ut i det blå for å berøre det guddommelige. I Rønnings abstraksjoner, en forunderlig mystikk fra det 21. århundret, trer fargen inn i et synkehull den selv har skapt for å avsløre intet annet enn avgrunnen av andre farger, et eller annet sted i en postsimulakral versjon av Eames' kortfilm *Powers of Ten*. Her er det mer enn det øyet kan se; og likevel mindre, og det synes for meg å være poenget.

***

Delvis er Rønnings fargestore uthuling – slik jeg mener en rekke postdigitale eller -simulakrale kunstneriske verk er – en utforskning av det jeg tidligere har kalt *«depthiness»* («dybdefullhet»): det å intuitivt ty til modernistiske ideer og bilder av det skjulte, det indre og det dype for å gi verden mening i kjølvannet av poststrukturalistisk dekonstruksjon.

Modernismen, sier Fredric Jameson, utjevnet kanskje formalt hierarkiene mellom forgrunn og bakgrunn, sentrum og periferi, men paradoksalt nok handlet den konseptuelt sett om dybde. Modernistiske malerier og romaner påberopte seg å ha en dypere erfaringsmessig eller sosial virkelighet eller sannhet, enten det var muligheten for utopi (Eisensteins konstruktivisme), materiell realisme (Woolfs litterære modernisme) eller kunstnerens sinnstilstand (Van Goghs postimpresjonisme). Til og med metafysikk. Tenk på Jeannes hånd i oppløsning, som antydes å berøre Guds finger bak et strøk med maling.

I den senkapitalistiske eller postmoderne kunsten på slutten av det tjuende århundret ble denne påberopelsen derimot i stor grad avvist: kunsten speilet ingenting annet enn seg selv, et rent simulakrum i en global verdensorden der spøkelsene av ideologi, det sosiale, historien, autentisiteten – og definitivt Gud – var blitt utdrevet for å gi plass til nye avguder: meningsløs og endeløs sirkulasjon, av varer, selvfølgelig, men også av overfladiske tegn og affekter. Og referanser, eklektiske sitater: En kultur som har «gått seg vill på tivoli» (*«Lost in the Funhouse»*), skrev John Barth, forvrengte speil, blinkende lys og spinnende spilleautomater overalt; den «vellystige… fluksen», den «deliriske strømmen», «diaréen» av «pachinko!», sa hans nesten-navnebror (Barthes, ja) fra den andre siden av Atlanterhavet.[2]

Det er speiling snarere enn tåkelegging – refleksjon på overflaten, opasitet. Som Warhol er berømt (eller beryktet) for å ha uttalt: «Hvis du vil vite alt om Andy Warhol, er det bare å se på overflaten; av maleriene mine og filmene mine og meg, der er jeg. Det er ingenting bak.»[3] Eller, mer

[2] Egen oversettelse.

[3] Egen oversettelse.

uhyggelig – og passende her, gitt Jeannes spøkelsesaktige hånd – Patrick Bateman i *American Psycho*: «og selv om … du kan ta meg i hånden og kjenne et levende grep, selv om du kanskje til og med aner at din og min livsstil antagelig er sammenlignbare [der har du speilbildet], er jeg simpelthen ikke der.»[4] I postmodernismen blir hånden som pekte på den hemmelige logikken i verden, til hånden som ikke skjuler noe.

Depthiness er mitt begrep for en felles samtidskunstnerisk og kulturell praksis der dybdens spøkelse påkalles på nytt til tross for bedre vitende. Det er logikken bak en seanse: den mulige kommunikasjonen *forbi* graven, med en *under*verden eller et liv *etter* døden, gjennom et medium du ikke er sikker på om du bør stole fullt ut på. Kritikeren David Shields kaller dette ironisk nok en «virkelighetssult» (*«reality hunger»*): det viser seg at det vi opplever som meningsfullt virkelig, merkelig nok er det som ikke kan verifiseres empirisk som virkelig – og som faktisk godt kan være fiktivt eller rett og slett falskt (det er derfor jeg i en fremtidig bok omdefinerer *depthiness* i en politisk kontekst som en «latterlig realisme»).

For noen stammer denne praksisen fra en generasjon sin utmattelse over det postmoderne tivoliet – «det holder med de kyniske vitsene nå», sier folk som David Foster Wallace og Zadie Smith. Men jeg tror det finnes en mer vesentlig grunn til denne vendingen mot seansens logikk, som lover åpenbaringen av det virkeliges spøkelse fra mellom et speil og en pachinko-maskin: dårlig helse, dårlige levekår, et forverret miljø. Det er ikke slik at vi er lei av fornøyelsesparken; vi er bekymret for at den kanskje ikke er bærekraftig, at arkitekturen er nær ved å kollapse, i likhet med gamle tivolibygninger i våre dager. Men uten et kart over stedet, der hver utgang er et nytt speil og hvert tilsynelatende dørhåndtak er håndtaket på en spilleautomat, finner vi oss ute av stand til å gå ut, til å dra noe annet sted – om det ikke var for seansens løfte.

Det jeg ser når jeg betrakter Rønnings malerier, er dette *utopiske* løftet (i ordets egentlige forstand), denne performative fiksjonen som realiserer sin egen løgn: dybdeeffekter som utgir seg for å være utgravninger, projeksjoner som gir inntrykk av å være oppdagelser, et geologisk lag av åpninger som viser seg å være omveier, rundkjøringer, til og med blokkeringer, der det endelige planet ofte er en skinnende vare, et glanset medium – men likevel åpninger, som for et øyeblikk antyder muligheten for et annet sted, en alternativ tingenes orden.

***

Jean-Luc Nancy – antakeligvis den mest mystiske av poststrukturalistene – har dette typisk briljante argumentet om landskapsmaleriet: Et land, sier han, er fullt av liv: mennesker, avlinger, feiringer. Og guder, selvfølgelig, som står bak det hele. Men et landskap, bildet av dette landet, har ingenting av dette: det er tomt. Trær, en dal, en bekk, men ingen mennesker, ingen feiring. Et landskap, sier Nancy, er et spor etter et land forlatt av sitt liv – et portrett ikke av et sted, men av en utvandring. Dets fremtoning varsler en forsvinning.

Slik jeg ser det, følger Rønnings arbeid nettopp denne logikken, men i motsatt retning, omvendt. Hvert fargestore hull indekserer ikke en utvandring, men ankomsten av et annet fargefelt som ennå ikke er konfigurert; hver forsvinning varsler en åpenbaring, som mediets abrakadabra,

[4] Bret Easton Ellis, *American Psycho*, (Overs.: Henning Kolstad, Kagge Forlag 2008/1991) .

en seanse, der det ene skjules for å få deg til å se det andre. Rønning begraver lagene av tilvirkning for å grave frem i hvert av dem andre egenskaper, annet liv, andre liv.

Med henblikk på på spøkelsene og åpenbaringene («apparitions») i Nancys kunst, vil jeg kalle Rønnings praksis for *disparition*-kunst. Jeg henter dette franske begrepet for forsvinning eller tilbaketrekning spesifikt fra Georges Perecs eksperimentelle roman *La Disparition* fra 1969, der han skrev en 300-siders fortelling uten noensinne å bruke bokstaven «e». Som en metafor for traumer var poenget – slik det også ble fremsatt av de fleste filosofer på den tiden, særlig Blanchot og Derrida – at fravær ikke står i motsetning til nærvær; det er det som strukturerer nærværet: den savnede «père», den manglende «mère», ingen «famille» å snakke om, noe som preger alle aspekter av Georges' liv. (Det er en mer poetisk og alvorlig versjon av en av mine favorittanekdoter innen filosofien: Kants ofte siterte feilslåtte forsøk på å glemme sin livslange tjener og muligens elsker, Lampe, etter at de gikk hver til sitt: Kant hengte opp en lapp på inngangsdøren sin der det sto «må glemme Lampe», noe som førte til at han husket mannen hver eneste gang han kom hjem … En «opplysningstid, men ennå ikke opplyst», tror jeg uttrykket var.)

Rønnings relieffer, disse palimpsestene av plan, av tids- og romordener, disse fargestore hullene, markerer et lignende paradoks: hver forsvinning fremhever et eksistensplan, en modus eller logikk, som i sin tur kan forsvinne for å bringe et annet plan til stede, og så videre – et kompleks av logikker som på en gang er adskilte og fullstendig forbundet, lagdelte og flate. Det er en kartlegging av postsimulakral *dyptid* på tvers av et forflatet rom i alle retninger, en fortetting av det som fremsto som tynt. Jeg mener faktisk at det Rønning oppnår her, gjennom sin stabling og sammenføyning av fargeflater og fargeformede hull, er intet mindre enn en arkeologi av nåtiden, en samtidig avdekking av nåtidens fortider og en utgraving av alternative muligheter som ennå ikke har fått en fast form. Dette er ikke en kritisk utspørring av realismen i det som ligger rett bortenfor malingen, utenfor teksten; men av de teksturelle mulighetene som alltid allerede åpner seg og lukker seg innenfor den. Rønnings maleri er ikke en glitch inn i andre verdener; men en glitch som påpeker at verden i seg selv alltid allerede er annerledes, og så mye mer enn vi kanskje har antatt at den er.

Kulturviter og professor i media, kultur og samfunn på UIO, Timotheus Vermeulen, har skrevet essayet spesielt for utstillingen.