

Uskarphed

Teksten forsøger – ved hjælp af begreber hentet fra Laura U. Marks og Gilles Deleuze & Félix Guattari – at belyse den virkningskvalitet, som kunstneres brug af uskarphed som stilistisk virkemiddel har.

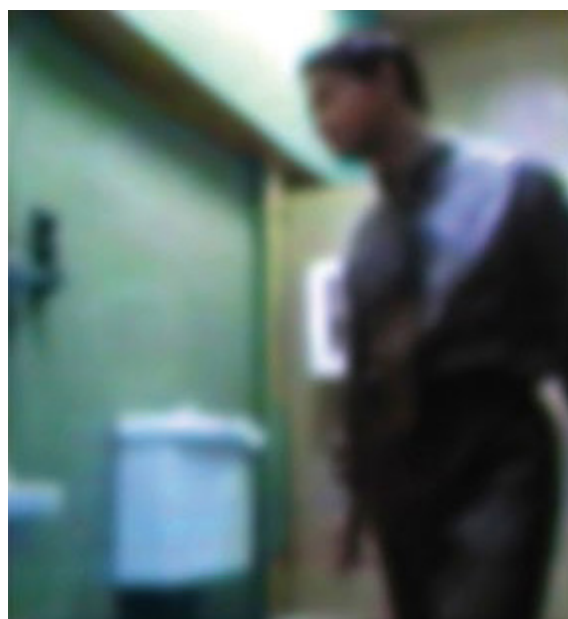
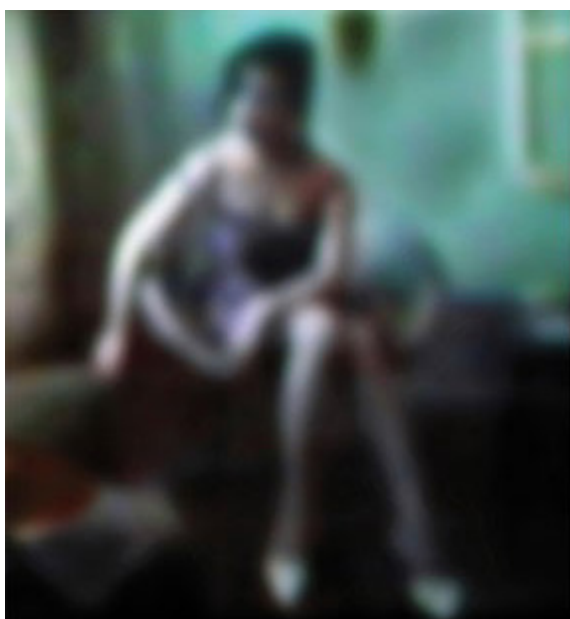
ABSTRACT

The text tries to elucidate the effect of artists employing blurriness as a stylistic device primarily making use of concepts developed by Laura U. Marks and Gilles Deleuze & Félix Guattari.

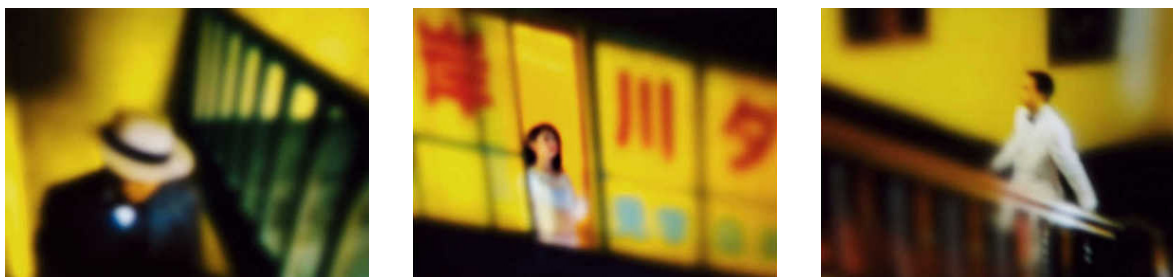
Er det ikke ofte netop det uskarpe [billede], vi har brug for?

— Ludwig Wittgenstein (Wittgenstein, 1971, p. 68)

Den tyske fotograf og filmmager Jens Nagels trækker efter sigende billeder ud af den strøm af fiktionsfilm, der flyder gennem hans TV, og forvandler dem som i *Coming Home* (Ill. 1) og *Pause* (Ill. 2) til fragmenter, til gådefulde to- og tredelte billeder, hvis slørede uskarphed vanskeliggør en mulig fremlæsning af en fortælling, handling, at bestemme billederne. I disse fotografier er fotografiets ellers typisk veldefinerede rum gjort flydende og vakler mellem det sete og det usete. I disse mellemrumsbilleder kæmper motiverne for at antage form blandt farveplamagerne. Hermed lykkes det ydermere for Nagels at befri billederne for de krav om fremdrift og personkarakteristikker, som de bagvedliggende spillefilm var underlagt, og som stadig danner en slags klangbund for Nagels' værker. De to billedserier fremstår spøgelsesagtigt gådefulde. Billedernes stoflige, atmosfæriske udtryk giver ikke gnidningsfrit adgang til et indhold. Hvad er fx relationen



ILL. 1 — Jens Nagels: *Coming Home*, 2005. Fra serien *Paare*. Courtesy of the artist.



ILL. 2 — Jens Nagels: *Pause*, 2007. Fra serien *Far East*. Courtesy of the artist

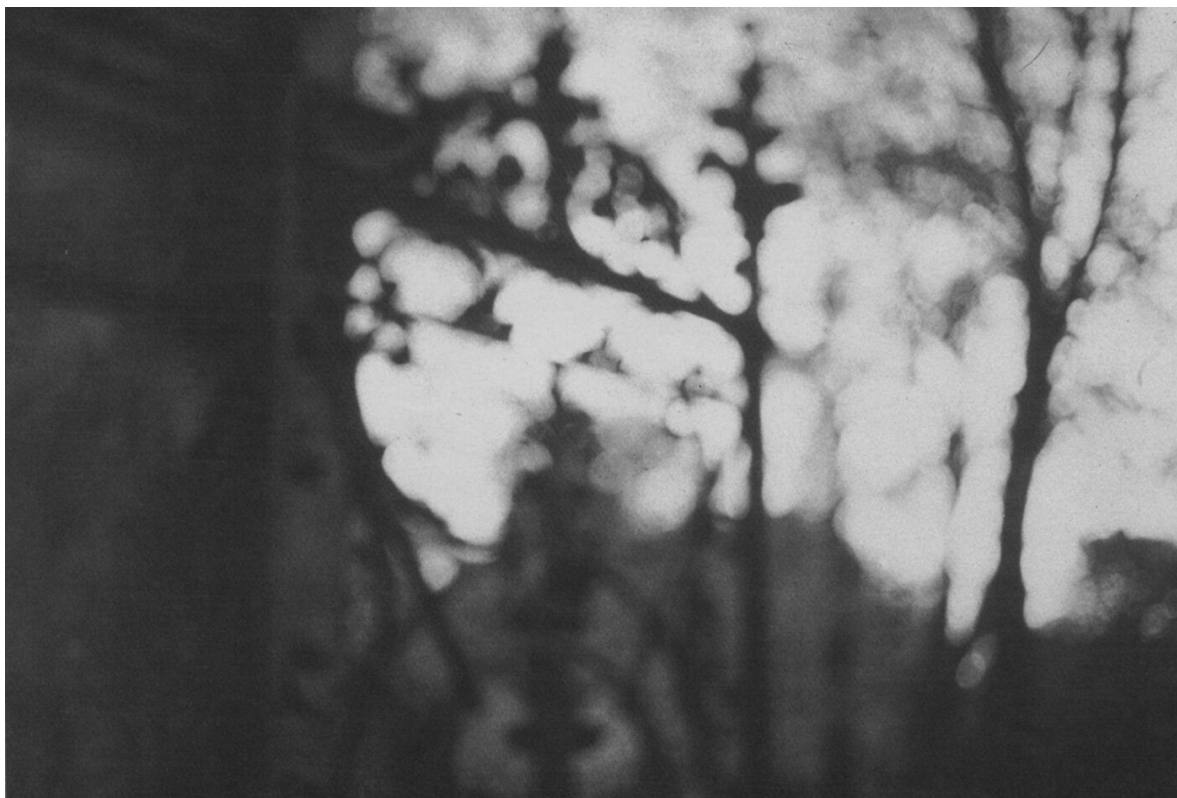
– om nogen – mellem de tre personer i den Hitchcock-agtige *Pause*-billedsekvens? Eller er der utroskab eller det modsatte på færde i *Coming Home*? Figurerne synes indhyllede i et beskyttende slør som i vage og fjerne, kun halvt udspændte erindringsbilleder.

Jens Nagels tilhører en gruppe af kunstnere, der i forlængelse af historiske forgængere som Edward Steichen og Julia Margaret Cameron – men ikke nødvendigvis med samme intentioner – gør uskarphed til et stilistisk virkemiddel, en gruppe, der efterhånden var blevet så iøjnefaldende, at det fx foranledigede Hamburger Kunsthalle til i 2011 at samle og udstille en række kunstnere under titlen *Unscharf. Nach Gerhard Richter* (Gassner, 2011).¹ Selvom han havde været en oplagt kandidat, var Jens Nagels ikke blandt de udstillende, der foruden Richters mere kendte sløringsmalerier bl.a. omfattede værker af de amerikanske fotografer David Armstrong og Bill Jacobsen. I det følgende vil jeg forsøge at give nogle bud på sådanne (fotografiske) billeders virkningskvaliteter.

Den østrigske kunsthistoriker Alois Riegl var i begyndelsen af 1900-tallet den første til at bruge ordene taktil og haptisk, dvs. vedrørende berøringssansen, om en særlig nærsynet måde at tilegne sig billeder på, hvor øjnene så at sige bliver en slags føleorganer (Riegl, 1985). Dette i modsætning til en langsynet optisk se-måde, hvor man ser tingene på afstand som tydelige former i et dybderum. Riegl ser det haptiske som et trin på vejen mod en mere moderne, optisk repræsentation, mens andre, nutidige billedtænkere som Gilles Deleuze og Laura U. Marks ser taktilt-haptiske billeddannelser som en alternativ form for billeddannelse, hvor det haptiske og det optiske opfattes som typisk i konkurrerende sameksistens i det enkelte billede. Den haptiske karakter kan fx ses i billeders over- eller undereksposering, i en motivopløsende kornet- eller grynethed, i de-fokusering, i udvaskede eller mættede farveplamager, en motivabsorberende stoflighed eller ultranærbilleder. Det svarer lidt til, at man i stedet for at se ud på en have gennem en rude, “trækker sestrålen tilbage og retter den mod glasset. Med det samme svømmer haven ud for vort blik, vi ser nu blot masser af utydelig farve, der synes at klæbe bag ruden” (Ortega y Gasset, 1997, p. 26). Fremfor at søge ind i en illusionistisk dybde har det haptiske syn en tilbøjelighed til at bevæge sig horisontalt henover billedfladen i en undersøgelse af

billedets materielle nærvær, af overfladestrukturens tekstur, før motivet – om overhovedet – gradvist lader sig skimte. De haptiske billeder er “tynde” i den forstand, at man som beskuer må bruge erindring og fantasi til at bearbejde dem (Marks, 2000, p. 163). Man opfordres til at kontemplere billedet fremfor at aflæse et eventuelt handlingsforløb. Man “græsser” på overfladen, som Marks udtrykker det (Marks, 2000, p. 162).

De franske filosoffer Gilles Deleuze og Felix Guattari taler om et “glat”, mulighedsfyldt rum karakteriseret af forvandlinger, sammensmeltninger og grænseløshed i modsætning til et “stribet” rum præget af orden, organisering og regulering: “Det glatte rum bliver udfyldt ... af begivenheder ... langt mere end af formede og opfattede ting. Det er et affekternes rum, snarere end et egenskabernes rum. Det er et *haptisk* rum snarere end en optisk perception” (Deleuze og Guattari, 2005, p. 623). I det glatte rum er følelser, fornemmelser og anelser i højsædet i forbindelse med kræfter, der endnu er ved at tage form, en billeddannelse eller -tilblivelse, der svarer til Jytte Rex’ indledende overvejelser i sin film *Veronicas svededug*: “Navnet Veronica er dannet af ordene Vera Icon, som betyder ‘et sandt billede’. Navnet symboliserer et billede, der uafbrudt kommer til syne, men ikke vinder skikkelse og endelig form ...” (Rex, 1977). Hvor det stribede, typisk centralperspektivisk organiserede rum er ekstensivt og effektivt, er det glatte rum intensivt og affektivt og det velsagtens på mange, også sammenflydende, måder.



ILL. 3 — David Armstrong: *Gate at Sans Souci*, 1995. Courtesy of the Estate of David Armstrong.

Uskarphed kan konnotere mange ting. Udover fx som hos futuristerne at tjene som tegn på det moderne livs dynamik og hastighed kan den være bærer af et romantisk og/eller nostalgisk blik, der typisk udnyttes i reklamen og modefotografiet, eller markere autenticitet i et rystet reportagefoto a la Robert Capas billeder fra D-dag (Ullrich, 2009). Hos fx Jytte Rex, Jens Nagels og David Armstrong (Ill. 3) skal uskarpheden snarere ses som led i en "tynd" og "glat" billeddannelse, der typisk fungerer som billede på erindringen eller rettere vanskeligheden ved at erindre, erindringsbilledernes gradvise forsvinden i et højentropisk, men hjem søgende tågevæv, hvilket også kan være melankolsk sorgfuldt, idet det haptiske billede henleder vores opmærksomhed på, at det sete kan unddrage sig synet: "Haptisk visualitet rummer en grundlæggende sorg over det fraværende objekt eller den fraværende krop, hvor optisk visualitet forsøger at genoplive og hele dette fravær. Samtidig med, at den erkender, at den ikke kan kende den anden, forsøger den haptiske visualitet at bringe den nærmere i et syn, der er så intenst involveret i den andens nærvær, at den ikke kan træde et skridt tilbage..." (Marks, 2000, p. 191). Sidstnævnte kan føre over i en slags billedernes erotik. Denne visuelle erotik udspringer af, at det haptiske billede tillader synsobjektet at forblive gådefuldt uudgrundeligt og måske uimodtageligt for en detektivisk ambition. I den optiske visualitet implicerer forholdet mellem beskuer og beskuet nemlig ofte en distanceret voyeuristisk præget magt- og beherskelsesrelation, hvor beskueren isolerer og fikserer det beskuede. Den haptiske visualitet indebærer modsætningsvist en gensidighed, hvor beskueren respektfuldt og nydelsesfuldt fortaber sig i det mangetydige billedes stoflighed og teksturer uden at nå frem til en kognitiv kontrol over intensiteterne. Når – som Marks mener – synet er som en berøring, kan billedets gengældelse af berøringen virke som et kært tegn, men kan også lejlighedsvist være latent "voldeligt", som når Jamie Waggs storformatsbillede *History Painting: Shopping Mall, 15.42.32, 12/02/93*, en forstørrelse af et uldent uskarpt, tilsyneladende neutralt CCTV-overvågningsbillede fra et indkøbscenter, pludseligt chokagtigt genkendes som den toårige James Bulger i selskab med de to tiårige drenge, der senere dræber ham i en af de mest uhyggelige mordsager i 1993 (Marks, 2000, p. 184).

Nogle af de nævnte egenskaber ved den haptiske visualitet kan også indkredses ved hjælp af den franske litteratur- og billedteoretiker Roland Barthes. Denne taler om en betydningstilblivelse og definerer den som "meningen, for så vidt den produceres følelsesmæssigt" (Barthes, 1973, p. 97), dvs. at man er henvist til sit eget følelsesliv, sin egen fantasi og livshistorie i omgangen med billederne. Fotografiernes uskarphed skaber et ubestemthedens rum, der kommer til at virke som et handlingsrum for beskuerens søgende og spørgende blik, hvilket på den anden side muliggør en aktivering af billedet, som kan føre til en udveksling med billedet, der lader muligheder og anelser opstå, som ikke nødvendigvis er at finde i det. Man kunne med Walter Benjamin tale om, at uskarpheden giver billederne en forøget auratisk udstråling, "et moment af ubestemthed,

af en betydningsvanger horisont af muligheder i forbindelse med den intenst oplevede nærhed af et givent billede” (Thau, 1978, p. 93, jf. Benjamin, 1994).

Nogle af de oplevelseskvaliteter, som omgangen med det uskarpe kan give ophav til, og som Deleuze og Guattari og Laura U. Marks peger på, kan være forførende. Særligt i en verden, der dyrker Ultra HD og er besat af at gøre alt transparent, synligt og umiddelbart tilgængeligt som teoretiseret af fx Baudrillard og Michel de Certeau, der taler dels om et obscønt betydningsoverbud og dels om en “kræftagtig vækst i mængden af visuelle indtryk, som måler alting ud fra dets evne til at vise eller blive vist ...” (Baudrillard, 1985; Michel de Certeau, 1988, p. xxi). Man kan opleve sig opstemt frisat fra det alt for tydelige og veldefinerede, den entydige, despotiske mening, billedet i social militærtjeneste. Og det er måske også i høj grad som en sætten sig til modværge mod det postindustrielle informationssamfunds visuelle hypertrofi, at man kan se fx Jens Nagels og David Armstrongs atmosfæriske og “tynde” og “glatte” fotografier. •

LITTERATUR

- Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- Baudrillard, Jean: *Forførelse*, Aarhus, Sjakalen, 1985.
- Benjamin, Walter: ”Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder”, *K & K*, nr. 1. 1994.
- de Certeau, Michel: *The Practice of Everyday Life*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1988.
- Deleuze, Gilles & Felix Guattari: *Tusind Plateauer*, København, Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler, 2005.
- Gassner, Hubertus (red.): *Unschärf: Nach Gerhard Richter*, Hamburg, Hatje/Cantz, 2011.
- Marks, Laura U.: *The Skin of the Film*, Durham og London, Duke University Press, 2000.
- Ortega y Gasset, Jose: *Menneskets fordrivelse fra kunsten*, København, Gyldendal, 1997.
- Rex, Jytte: *Veronicas Svededug*, film, 1977.
- Riegl, Alois: *Late Roman Art Industry*, Rom, Giorgio Bretschneider, 1985 [1927].
- Thau, Carsten: “Det tidlige fotografiske billede”, *Historien i dansk*, København, Daneklærerforeningen, 1978.
- Ullrich, Wolfgang: *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin, Klaus Wagenbach, 2009.
- Wittgenstein, Ludwig: *Filosofiske undersøgelser*, København, Munksgaard, 1971.

NOTER

- 1 Kataloget indeholder også artikler om uskarphedens historie indenfor både maleri og fotografi. Jf. også Ullrich, 2009, der udover en uskarphedens historie også forsøger sig med en typologisering af brugen af uskarphed.