

(2008-02-28)

Av Kristoffer Arvidsson

Den stillastående rörelsen – Jessica Faiss och Ninia Sverdrups videomeditationer

Det faktum att film är *rörlig* bild innebär en kvalitativ skillnad gentemot fotografin. Rörelsen gör det motiverat att definiera filmmediet i termer av synlig tid framför likhet med en yttre verklighet. Liksom film är video rörlig bild även om tekniken och produktionsvillkoren skiljer sig åt. Sedan dess framträdande på 1960-taket har videokonsten definierat sig själv i opposition till spelfilmens berättarkonventioner och då inte minst i relation till tid. Då spelfilmens narration bygger på komprimerad tid arbetar många videokonstnärer antingen med en uppstyckad och fragmenterad tid utan sammanhållen berättelse, eller också med pågående förlopp utan komprimering. Vid sidan av konceptuella och dokumentära strategier har videokonstnärer arbetat med bildspråket i en form av utvidgat måleri. Videon används då som ett instrument för att utforska det audiovisuella fältet. Denna typ av verk visas ofta i loop där narrationen tänjs till den yttersta punkt där den upphävs. I videoinstallationen konstrueras bilden som en del av det rumsliga sammanhanget snarare än som ett fönster mot ett autonomt fiktivt universum. Därmed görs betraktarens kropp delaktig i upplevelsen.

Ett exempel på ett sådant utvidgat videoverk, som dessutom sammanför bildprojektionens immaterialitet med måleriets materialitet, är ett tidigt verk av Jessica Faiss (f. 1973). En filmsekvens från ett schweiziskt alplandskap projiceras där mot en tvådelad nonfigurativ målning, något i den abstrakta expressionismens anda fast mera återhållet och bleknat. I senare verk har Faiss arbetat med digital video men här är mediet super 8, vilket inte saknar betydelse. Projektorn med dess surrande läte är mer än en apparat för att spela upp den rörliga bildsekvensen. Liksom målningen är projektorn en betydelsebärande del av installationen. I filmsekvensen fanns en rörelse genom en typ av landskap som vi möter i det romantiska måleriet, exempelvis hos Caspar David Friedrich. Film och måleri överkorsar varandra i vad som så här i efterhand framstår som ett nyckelverk i Faiss utveckling från målare till videokonstnär. Videon har nämligen blivit Faiss främsta visuella redskap, även om hon också arbetar med måleri och performance.

När jag i olika sammanhang kommit i kontakt med Ninia Sverdrups (f. 1971) arbeten har jag slagits av parallellerna med Faiss. Båda arbetar med videomediets relation till tiden. Deras respektive estetik är i någon mån en produkt av mötet med den japanska kulturen. Faiss, som är född i Schweiz, var 2001-2002 gäststudent på Tohoku University of Art and Design i Yamagata och bodde återigen i Japan under en period 2003-2004. Sverdrup, utbildad vid konsthögskolan i Umeå, vistades i Tokyo under en månad hösten 2005.

Den japanska kulturen bildar en intressant ingång till diskussionen om videon som återgivning av rörelse och tid. I Japan finns ett cykliskt tidsbegrepp. Traditionen är närvarande i samhällslivet på ett påtagligt sätt. Den i västerlandet sedan renässansen dominerande uppfattningen om rummet som strukturerat i längd, höjd och djup enligt ett centralperspektivistiskt synsätt är inte allena rådande. Det japanska träsnittet, för att ta ett exempel, bygger på en framställningsmodell där bildens olika delar diagonalt binds ihop över lakuner. I filmen uppehåller sig kameran ofta vid tomrum. Med slow-motion kan exempelvis Akira Kurosawa föra in visuella pauser i händelseförloppet.

En bakgrund till detta bildbegrepp finns i Ma, ett tecken för tomrum, mellanrum, tystnad och paus. Ma är, som Sverdrup skriver i ”Ma och den fyrdimensionella verklighetsuppfattningen i dagens Tokyo” (i samarbete med Daniel Segerberg, www.squid-net.com 2006), närvarande överallt i samhällslivet även om begreppet främst används om de traditionella konsterna. Sverdrup nämner tuschmåleriet där den mentala förberedelsen är lika viktig som utförandet. Det vita papperet är öppet mot alla former bortom tid och rum och bär därmed på gränslösa möjligheter. Tomrummet är laddat med allt och uppfattas därför som viktigare än det som redan är fyllt med något. Ma härstammar från naturreligionen Shinto. Kami i Shinto är inte en gud utan något mer abstrakt, en atmosfär eller ande som kan ta tillfällig boning i berg eller träd för att sedan försvinna, förklarar Sverdrup. För att skapa en boningsplats åt Kami kan man med fyra stolpar och ett rep ringa in en plats. Detta tomma utrymme är Ma. Men tomrummet manifesterar sig inte endast i enskilda punkter utan är också det nav allting kretsar runt och föds ur.

Jag ser en påverkan från japansk visuell kultur i Faiss och Sverdrups sätt att utnyttja tomrum i sitt bildspråk. I hur hög grad deras uttryck för övrigt kan föras tillbaka till mötet med den japanska kulturen är svårt att säga, eftersom det är fråga om en sammansatt bakgrund av erfarenheter och influenser.

Jessica Faiss

Jessica Faiss verk präglas av kyla och renhet. Hon låter oss färdas längs vägar som inte leder någonstans. Själva resan är målet, väntan som öppnar rymder för tanken, den monotona rörelsen som är både ett skeende i verken och filmens ström av bilder. På detta sätt gör Faiss mediet synligt när hon använder det, i motsats till spelfilmen som ofta syftar till att göra mediet transparent för att dra in publiken i fiktionen.

I en kommentar till sina arbeten skriver hon: ”Jag vill försöka fånga det som händer mellan starten på en resa och målet, det lilla som händer i verkligheten kontra allt som pågår i ens tankar under resans gång, målet med resan och ens förväntningar etc...” Resan är både en inre och yttre resa, där den yttre blir en metafor för den inre och tvärt om. Faiss uppsöker ickehändelsen: ”Jag är intresserad av vakuumet som uppstår mellan förflyttningar vi gör. Tid i verklig form, tid som fördriv, tiden som går medan vi väntar.” Hur olika upplever vi inte tiden, när vi har bråttom eller när vi väntar strandsatta på någon transitstation? Hos Faiss vänds dessa olikartade sätt att uppleva tiden ut och in. Det monotona, som kunde ha att göra med tråkig väntan, öppnar medvetandet mot det imaginära. Ju mindre som händer desto friare löper tanken. Genom att hålla oss kvar i rörelsen vänds våra tankar inåt. Faiss påpekar att det är tiden hon är intresserad av: ”Att iaktta förflyttningar och ändra deras kurs och deras takt, känns som att fånga en bit av själva tiden, fast i upplöst form.” I hennes verk är resandet relaterat till tidens rörelse snarare än till ett visst resmål.

På Faiss separatutställning på Mia Sundberg galleri i Stockholm våren 2006 var besökaren tvungen att gå igenom ett draperi av svart plast för att komma in i lokalen. På så sätt förseglades rummet. Genom att kliva innanför skynket steg besökaren in i en värld med ett annat tempo, som följer andra lagar än den där ute. Beträktaren drogs in i filmernas kraftfält, först *Halong* (4,5 min loop 2006), projicerad mot en fritt hängande träpannå. I denna video blickar vi ut mot ett öppet dimhöljt hav (Halong-bukten i norra Vietnam) med några öar som sticker upp likt mörka knän ur vattnet. Vi står akterut på en båt som tillryggalägger en allt

längre sträcka utan att omgivningen förändras i någon större utsträckning. Vyn kan leda tankarna till romantikens landskap men verket relaterar också till reproducerade bilder av turistparadiset Vietnam som här framträder i gråmulet väder. På den kolonisering och de krig Vietnam utsatts för under sin våldsamma historia följer exploateringen av den vackra naturen. Idag är det turismen och kommersialismen som härskar men i Faiss video förblir landskapet anonymt som en transkulturell fantasi, samtidigt som vi via titeln förstår att det rör sig om en specifik plats som ruvar på kollektiva minnen.

I det inre rummet fanns en mindre projektion med titeln *Pool* (21 min loop 2006). *Pool* var också namnet på hela utställningen. Vi ser en swimmingpool med blå botten som långsamt fylls med vatten. Pumpen arbetar monotont. Det suggestivt lysande djupet har en hypnotiserande verkan. Ordet pool syftar ursprungligen på ett område med djupt stilla vatten i en flod. Det är en sådan plats Faiss gestaltar. Med den svarta plastduken bildar utställningsrummet ett avskärmat område av lugn i samtidens hektiska bildflod.

I *Escalator* (5 minuter loop 2002) har Faiss filmat ett rullband i en mörk tunnel. En spöklik känsla infinner sig, omslutna som vi är av ett modernt maskineri. I *Odaiba* (20 minuter loop 2004) färdas vi i ett toppmodernt förarlöst tåg genom det futuristiska distriktet Odaiba i Tokyo. Vi passerar betongkonstruktioner, motorvägar och höghus, allt insvept i ett gyllene grynings- eller kvällsljus. I *Desert* (5 minuter loop 2001-2002) tas betraktaren istället med på en resa längs en rak asfalterad väg genom ett kargt ökenlandskap. Över denna ickeplats välver sig den ”skyddande himlen” som en klarblå oändlighet. På samma sätt som det äkta paret i Paul Bowles roman *Den skyddande himlen* (1951) kan västerlänningen i detta landskap känna sig utsatt och utlämnad, med endast himlen som en tunn blå hinna mellan sig själv och universums bottenlösa avgrund. Destinationen tycks oändligt avlägsen. Resan är ett utdraget nu.

Dessa sekvenser bygger i motsats till spelfilmen inte upp en spänning genom dramaturgi. Istället håller Faiss kvar betraktaren i en meditativ ficka. Den monotona rörelsen gör oss medvetna om oss själva och vår kropp, som görs delaktig i upplevelsen av bilden som står stilla men ändå rör sig som om den kontinuerligt vecklade ut sig.

Faiss ger oss rum av andhämtning i ett globaliserat kapitalistiskt samhälle där hjulen tycks snurra allt fortare. Hon är inte backpackern på jakt efter kickar eller turisten som samlar på sevärdheter. Hon reser för att finna tomrum i ett ifrågasättande av vår kulturs begrepp om mening och nytta. Inför hennes verk har jag flera gånger funnit anledning att återvända till John Cages bok *Om ingenting* (1966). Influerad av zenbuddism talade Cage om att öppna musiken för världen och de ljud som omger oss, vilket kunde ske genom att man lyssnade till tystnaden, som då inte alls visade sig vara tyst utan full av ljud. I ett totalt ljudisolerat rum hörde Cage ett svagt brus, som visade sig vara ljuden av hans nervsystem och blodomlopp.

Ninia Sverdrup

Ninia Sverdrup arbetar inte som Faiss med den eviga rörelsens fortskridande, rullbandet som mal in i oändligheten. Hennes videoverk kretsar snarare kring enskilda rörelser som upprepas och tas om gång på gång. Det finns inget linjärt framåtskridande. I stället lösgör sig enskilda punkter i rumtiden och bildar portar till en annan medvetandeform. Sverdrup söker sig till zoner där vår tids- och rumsuppfattning sätts ur spel. I hennes verk möter vi ofta olika transitplatser där människor rör sig från en punkt i staden till en annan.

Daniel Birnbaum utgår i sin bok *Chronology* (2005), om samtida videokonst av Eija-Liisa Ahtila, Doug Aitken, Stan Douglas, Tobias Rehberger, Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe och Philippe Parreno, från Friedrich Nietzsches begrepp om den eviga återkomsten. Temat varierar utifrån de olika konstnärskapen med ingångar via psykoanalysen, fenomenologin och Gilles Deleuze. Antalet partiklar som bygger upp världen är oerhört men begränsat, skriver Birnbaum. Universum är dömt att upprepa sig självt. Allt som händer och har hänt kommer att hända igen. Universums ändlighet och tidens oändlighet gör denna skenbara paradox möjlig. Det teoretiska ramverk utifrån vilket Birnbaum läser sina konstnärskap ter sig också relevant i relation till Sverdrup. Inför hennes videoverk, där allt tycks komma tillbaka, aktualiseras begreppet den eviga återkomsten.

I *Urban Scene IV: a passage* (1.30 minuter loop 2005), klippt i panoramaformat, möter betraktaren ett utsnitt ur ett kyligt stadslandskap. Fasader och pelare framstår som omväxlande mörka och ljusa ytor i en abstrakt komposition. En man i mörk kostym träder in i bildens vänsterkant och rör sig genom panoramat ut åt höger. Innan han nått högerkanten möter han en äldre man i grått hår och skägg, iklädd en ljusblå skjorta. I bakgrunden skymtar andra siluetter. Ett dovt undervattensljud hörs. Samma sekvens upprepas om och om igen. Inget mer händer, annat än dessa motsatta rörelser, detta gående inramat av arkitekturen.

I *Urban Scene V: park* (3 minuter loop 2005) sitter en man med solglasögon och bar överkropp med korslagda ben på gräset i en park intill en sommarklädd kvinna. Bakom lövträden skymtar en husfasad med balkonger. Mannen och kvinnan läser. En cyklist passerar förbi med ett knastrande ljud av däck mot grus. I bakgrunden skymtar en badmintonspelare och några joggare. En grupp ynglingar passerar med en bärbar stereo och i förgrunden böjer en kvinna sig ned för att plocka upp en frisbee. Ljudet av fågelkvitter och trafikens dova brus hörs i bakgrunden.

En stationsplattform i tre plan utgör det sceniska rummet i *Urban Scene VI: station* (2 minuter loop 2005-2006). Människor rör sig i ett rött ljus förbi en bar på nedre plan. På markplanet är ljuset kallt och vitt. Några cyklar står parkerade i rad. Människor väntar. På övre plan passerar ett upplyst passagerartåg med ett gnisslande läte. I bakgrunden avtecknar sig ett höghus mot natthimlen.

Urban Scene VII: hall porter (4 minuter loop 2006) utspelar sig i ett urbant mellanrum med betongväggar, pelare och en korridor. En grå metall dörr öppnas. Lampor tänds, utlösta av en rörelsedetektor. En man kommer ut och går ut åt vänster i bilden. Han kommer tillbaka, öppnar dörren och stiger in i det ljusare rummet innanför. En kvinna passerar runt hörnet. Filmen spolas framåt och bakåt, fryses och dubbelexponeras så att mannen rör sig åt två håll samtidigt. Kvinnan framstår i sin genomskinlighet som en vålnad. Hon är där och samtidigt inte där.

Jag kommer att tänka på karaktärerna i Alain Robbe-Grilletts romaner, som framstår som produkter av författarens cirkulära skrivsätt, men också på Michelangelo Antonionis filmer som på ett liknande sätt ramar in aktörerna i arkitektoniska rum som inte bara begränsar deras rörelsefrihet utan helt och hållet definierar dem som subjekt. Rörelsen genom arkitekturens rum är ett centralt element i Antonionis filmiska estetik. Så förhåller det sig även hos Sverdrup, även om betraktarpositionen här är fixerad.

I banal mening händer ingenting särskilt i Sverdrups verk. Människor förflyttar sig, staden spelar upp sina ljud. Men hennes sätt att rikta uppmärksamheten mot det till synes banala förvandlar det till något främmande. Den linjärt framåtskridande tiden sätts ur spel när bandet spolas framåt eller bakåt och samma scen tas om igen och igen som i en mental kortslutning eller *déjà-vu*. Var jag inte här nyss?

Hur styr tiden och slumpen över våra liv? Vad har vi kontroll över? Är verkligheten, som den amerikanske författaren William S. Burroughs hävdade, förinspelad? Inför Sverdrups videoverk börjar jag tro att det förhåller sig så. Relationen mellan orsak och verkan är inte så enkelriktad som den synes vara. Allt upprepas och återkommer i evighet.

Ett annat medvetande

Hos Faiss och Sverdrup kan ett gemensamt tema kring rörelse och tid ringas in, ett försök att göra tiden synlig genom manipulation av den rörliga bilden. Denna problematik närmar de sig på olika sätt, Faiss genom att dra ut den framåtskridande rörelsen i oändlighet och på detta sätt skapa ett meditativt rum, Sverdrup genom att upprepa en händelse för att göra dess komplexitet synlig. De ger oss en annan bild av tiden än den som erbjuds av en linjär kausal modell, vad Walter Benjamin kallade den tomma homogena tidens kontinuum, mot vilken han ställde ”nutid” (*”Jetztzeit”*), det vill säga upptäckten av nuet i det förflutna, en upptäckt som bryter upp den tomma tidens kontinuum och uppenbarar nya möjligheter i nuet (*”Historiefilosofiska teser”*, *Bild och dialektik* 1991). Om vi stannar upp, håller fast eller upprepar en rörelse träder vi in i en annan upplevelse av tiden och rummet och därmed också av oss själva.

Den eviga återkomsten, den utdragna rörelsen, upplösningen av en etablerad rums- och tidsuppfattning, allt detta tvingar oss att konfrontera vår egen instabila subjektivitet. För mig pekar deras verk bort från den västerländska individualismen i riktning mot en förståelse av jaget som process, som något som blir till i varje ögonblick. I Faiss verk, till exempel, innebär upplösningen av jaget som stabil enhet ett upphävande av den alienation som är verkens utgångspunkt. I ljuset av detta kan hennes hänvisning till vår tids litterära *enfant terrible* Michel Houellebecq (intervjuad av Christophe Duchatelet i *Art Press* nr 199, februari 1995) läsas: ”Så länge vi håller fast vid en mekanisk och individualistisk syn på världen kommer vi att dö ut. Det är nu fem sekel som tanken om jaget har ockuperat terrängen; det är dags att svänga av.”

Som meditationer över videomediet, tiden, rummet och tomrummet är Faiss och Sverdrups konst filosofisk men för den skull inte mindre visuellt omedelbar. Den är konceptuell i det avseendet att videomediet används som metaspråk i en undersökning riktad mot mediet självt. Men genom att sluta berättelsen i en cirkel, där det inte finns någon början eller något slut och därför inte heller någon hel berättelse, öppnas deras verk också mot en upplevelse av existentiell art. *Halong, Pool, Escalator, Odaiba, Desert* och *Urban Scene* är självreflexiva men inte instrumentella. Meningen fixeras aldrig till ett avläsbart innehåll eller budskap, vilket bidrar till en känsla av oro. Det är denna oro som intresserar mig, som gör att jag aldrig blir färdig med dessa till synes enkla sekvenser. Varje gång jag återvänder upplever jag något nytt. Bilden upphör aldrig att förändras och förblir ändå en och densamma. Jag stannar kvar i mig själv, min upplevelse, men kliver samtidigt ut ur mig själv. Stillastående men i rörelse.