

Flertydige rom

Møter med tre malerier av Ida Lorentzen



Stine-Mari Lundblad

Masteroppgave i kunstvitenskap

Universitetet i Tromsø

Vår 2008



Flertydige rom
Møter med tre malerier av Ida Lorentzen

Stine-Mari Lundblad
Universitetet i Tromsø
Vår 2008

Forside: *Fra Glasshytten*, 2005.

Takk!

Jeg vil benytte anledningen til å uttrykke min takknemlighet til alle nedenfor for deres uvurderlige støtte gjennom hele arbeidsprosessen. Først og fremst vil jeg takke Svein Aamold for tålmodig veiledning, og ikke minst for sitt energiske engasjement til faget. Jeg vil takke min familie, spesielt mamma Elin Andreassen og pappa Svein-Erik Lundblad som ga meg det verktøyet jeg trengte, til Vladimir Britov, Siv-Hege Kristiansen og Gøril Mathisen – fordi dere alle er fundamentet i mitt liv.

Tusen takk til Tone Thørring, Liv Ragna Garden, Charis A. Gullickson, Michele Widerøe, Milan Dunderovich, Monica E. Lian og lille Oskar for råd og støtte på veien, og for mange og lange lunsjmøter. Jeg vil også takke for gode råd og konstruktiv kritikk fra Hege Olaussen, Lena Liepe og alle medstudenter som har deltatt på masterseminarene. Sist, men ikke minst, vil jeg sende en spesiell takk til kunstneren selv, Ida Lorentzen, til førstekonsulent ved Blaafarveværket Sverre Følstad, og til Nordnorsk Kunstmuseum for all deres hjelpelighet og for nyttig informasjon.

Den viktigste livsvisdom må vi oppleve med våre egne øyne

Fridtjof Nansen

Innholdsfortegnelse

Kapittel 1. Introduksjon	6
Innledning	6
Forskningshistorikk.....	8
Presentasjon av kunstneren	13
Kapittel 2. I møte med kunstverkene	17
Fra Glasshytten	17
A dream itself is but a shadow	23
The music is simply a parade going by.....	30
Kunstverkets kontekst.....	35
Billedrommet. Plassering av betrakter	39
Opplevelsen av bildene – karakteristikk	41
Dikotomier – kontraster- det komplementære	45
Kapittel 3. En assosiativ studie	49
Edderkopper og annet tankespinn: En tilnærming til Louise Bourgeois Spider.....	51
Et hus men ikke et hjem: Tilnærminger til Rachel Whitereads House	60
Kapittel 4. Trådene samles	69
Begreper i diskusjon	71
Fravær	72
Erindring	74
Bevisstgjøring	78
Avslutning.....	80
Billedliste	81
Bibliografi	82

Kapittel 1. Introduksjon

Innledning

Er de tre maleriene *Fra Glasshytten*, *A dream itself is but a shadow*, og *The music is simply a parade going by* interiører? Er de bilder av et *ytre* rom? Eller av et *indre* rom? De er helt klart meningsbærere, utløsere av innlevelse og fantasi. De er seriøse og tunge, samtidig lekende og lette. De eksisterer i sin egen fiktive tid, men også i vår. De er et uttrykk for et menneskes liv, men ikke bare det ene, for oss alle. Ida Lorentzens malerier kommuniserer med oss på en, kanskje tilsynelatende lavmælt, men likevel bemerkelsesverdig, måte.

I første del av denne avhandlingen ser jeg nærmere på hvordan kommunikasjonen mellom betrakter og kunstverk oppstår i møte med Lorentzens interiørmalerier. Tre verk av kunstneren, alle produsert innenfor en ramme på mindre enn ti år, og som står som representanter for hver sin billedserie, vil være et hovedfokus i denne delen av avhandlingen.

Utvalget av verkene ble gjort først og fremst på grunnlag av at de er, etter min mening, gode og solide verk som har en meget sterk tilstedeværelse og uttrykk. Dette er noe jeg mener å komme av, og bærer preg av, at en erfaren og sikker hånd har utført disse verkene. Det skal samtidig sies at valget i tillegg ble på gjort på grunnlag av tilgjengelighet, jeg ønsket å skrive om kunstverk som er lett tilgjengelige, mulig å kunne betrakte for offentligheten både nå og i ettertid, og som derfor ikke nødvendigvis er i privat eie. De tre er lokaliserte på nokså ulike steder, henholdsvis Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design i Oslo, Blaafarveværket i Modum og Universitetet i Tromsø, noe som også vil ha en viss innvirkning på hvordan de forskjellige kunstverkene vil kunne oppleves. De tre ligger også, som nevnt, relativt nær hverandre i tid, noe som gir dem malerisk-tekniske fellestrekk i forhold til, for eksempel, tidligere arbeider av Lorentzen.

Tre forskjellige verk av en og samme kunstner vil ganske riktig ha både likheter og forskjeller seg imellom, men jeg har ikke ønsket at denne oppgaven i hovedsak skal dreie seg om sammenlikning mellom disse. De forskjellige verkene skal sammen, og enkeltvis, legge grunnlaget for mitt arbeid i denne avhandlingen.

Et fenomen som umiddelbart dukker opp i det jeg betrakter disse kunstverkene er de mange spørsmålene de synes å reise. Hvordan det er mulig at de kan uttrykke slik konflikt og slik ro på én og samme tid? Studerer man bildene videre oppdager man en hel rekke andre komplementære begreper som dukker opp i det man betrakter dem. Dette er for eksempel oppfattelsen av stillhet i bildet, men samtidig av ”lyd” og bevegelse, av positive men samtidig negative former, ”varme” farger samtidig som ”kalde”, følelsen av en tomhet i bildet, men samtidig av tyngde og massivitet, bare for å nevne noen. Samtidig er det som fascinerer meg i bildene hennes like ofte det som ikke umiddelbart kommer til syne i dem. Det virker som om de områdene i bildene som man først skulle tro var mindre viktige for vår oppfatning av dem har like stor betydning og verdi som de områdene i bildene som på en eller annen måte synes sentrale eller er ”befolket” av objekter.¹ Er det da mulig å snakke om en slags positiv og negativ form, rent formalt, som jobber sammen om å skape en følelse av at det er *noe* der i bildene hennes som vi ikke kan se? Eller er det andre aspekter ved disse motivene som gir føringer på hvordan vi opplever dem? Studerer man bildene nærmere oppdager man i alle fall raskt at de framstilte motivene, som med første blick virket realistiske, ikke er det likevel.

Etter å ha konsentrert meg om Ida Lorentzens malerier, og også betrakterens forhold til disse, som i denne sammenhengen er meg, vil jeg i avhandlingens andre halvdel flytte blikket utover. Med det mener jeg over landegrenser, kunstnere, materiale, og til en viss grad tidsrom. Jeg vil gjøre en slags *sammenstilling* mellom Lorentzens tre kunstverk og kunstverk av to temmelig ulike kunstnere; Rachel Whiteread og Louise Bourgeois. Som betrakter opplever jeg at deres kunst, forskjellene til tross, har en grunnleggende ”samhørighet” med Ida Lorentzens malerier. Jeg ønsker å finne ut hva denne samhørigheten består i. Jeg har helt bevisst unngått kunstnere og kunstverk som

¹ Bente Scavenius beskriver en lignende fascinasjon av dette fenomenet i Lorentzens malerier i *Den forunderlige stillheten. Ida Lorentzen. Vilhelm Hammershøi*, s. 30.

har åpenbare likheter i motiv og billedframstilling. Dette vil dermed ikke bli så mye en genetisk studie, som en assosiativ. Dette vil si at jeg, mer eller mindre, har sett bort i fra dette med påvirkning og inspirasjon mellom kunstnere. Jeg vender derfor blikket mot disse verkenes egenskaper som gjør at de henvender seg til hverandre som nettopp kunstverk, enten de befinner seg i fortiden eller i samtiden. En dialog oppstår, ikke bare mellom betrakter og kunstverk, men også mellom kunstverkene. På den måten ønsker jeg å få satt Ida Lorentzens malerier i en større sammenheng, og dermed unngå å framstille dem som helt uavhengige enheter utenfor tid og rom, noe jeg føler ville gitt et skjevt og mangelfullt blick.

Til sist i denne innledningen vil jeg understreke at jeg som kunsthistoriker ønsker å skrive *om* kunsten, fullt klar over at en tekst ikke er, eller skal være, noen erstatning *for* kunsten. Det som kan karakteriseres som en god tekst om kunst er en tekst som ikke lenger er en erstatning for kunsten selv, men som er blitt til et supplement til den.² Samtidig vil jeg gi uttrykk for forståelsen av at kunstverkene *ikke* har en iboende sannhet i seg selv som jeg skal forsøke å avdekke eller ”lese”, noe som vil være et viktig aspekt i min videre betraktning av dem.

Forskningshistorikk

Ønsker man å få et innblikk i Ida Lorentzens produksjon er det utstillingskatalogene som først og fremst vil kunne formidle dette. I katalogene er det også mulig å få en generell oversikt over det kunstneren har produsert opp gjennom tidene. Her skriver ofte en eller flere kuratorer, kritikere og kunsthistorikere om sine betraktninger rundt utstillingen, i tillegg til kunstnerens egne kommentarer og tanker rundt det samme. Ofte er det mye av de samme metodiske grepene som går igjen i tolkningene av kunstverkene, blant annet den historisk-biografiske. En slik tilnæringsmetode viser seg i det at kunstverkene ofte blir tolket eller forklart ut i fra kunstnerens liv. Enkelte

²Det sier seg selv at det er vanskeligheter med dette siden selve opplevelsen av kunstverkene i original ikke kan sidestilles med opplevelsen av illustrasjoner. Illustrasjonene kan bare bli svake stedsfortredere for originalene. Dette er noe den nederlandske kunst- og kulturteoretikeren Mieke Bal presiserer i *Louise Bourgeois' Spider*, 2001, s. xii.

sitater går mye igjen, for eksempel dette av Lorentzen selv: ”Mor døde da jeg var 20 år. Med henne forsvant veggene i tilværelsen. Jeg måtte ha en ramme rundt livet mitt”. Slik forklares gjerne begynnelsen på Lorentzens profesjonelle liv som kunstner, og ofte også som et gjennomgående tema i motivet hennes.³

For å danne meg et grunnlag for bedre forståelse av de tre utvalgte kunstverkene har jeg spesielt benyttet katalogene *Hamlets Kronborg*, *Den forunderlige stillheten*, og *Art in Between*. Disse katalogene omtaler de forskjellige billedseriene og/eller utstillingene disse tre kunstverkene har vært en del av. I katalogen *Art in Between* finner vi et representativt utvalg av Ida Lorentzens første billedserie fra Port Chester. Denne serien, deriblant maleriet *The music is simply a parade going by*, ble vist i utstilling sammen med verk av Lorentzens ektemann Ulf Nilsen på Bomuldsfabriken i 1998. Kunsthistoriker Einar J. Børresen behandler kunstnerens virke kort og konsist uten å gå noe videre inn på enkeltverk. Børresen knytter likevel an til verkens slektskap med genremaleriet i kunsthistorien, og viser blant annet til 1600-tallets stilleben- og interiørmaleri, med Jan Vermeer i spissen. I katalogen *Den forunderlige stillheten* er det lagt vekt på ”to kunstnere som er bundet sammen av en felles motivkrets og et beslektet kunstnerisk uttrykk – i linjer – lys og rom – med en tidsforskjell på 100 år.”⁴ Ida Lorentzens og Vilhelm Hammershøis kunstnerskap var på utstillingen satt sammen til dialog. Den danske kunsthistoriker og kritiker Bente Scavenius omtaler Lorentzens kunstnerskap i sin helhet i katalogen, og beskriver verkene blant annet som melankolske, foruroligende, metafysiske og psykologiske. Samtidig knytter hun Lorentzens kunstneriske virke til både nordisk og amerikansk kunstnerisk tradisjon:

I denne sammenheng er det ikke avgjørende, hvorvidt Hammershøi og Hopper ved selvsyn har opplevet hinandens malerier. Derimot er det ganske interessant, at der forekommer at være en åndelig og motivisk overensstemmelse mellom deres værker og

³ Eksempler på gjentakning av denne type sitater finner man for eksempel i Børre Haugstads artikkel *Rom for sorg* (<http://www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=268100>), i forordet til katalogen *Views of a room* av Selene Wendt, s. 6, av Donald Kuspit i *The Story of Seven Paintings/Historien om syv bilder*, s. 16, og Eva Valebrokk i *9 kunstnere* s. 107.

⁴ Tone Sinding Steinsvik i *Den forunderlige stillheten. Ida Lorentzen. Vilhelm Hammershøi*, 2005, s. 5.

de bilder, som gjennom de seneste 30 år er utført av Ida Lorentzen. Både med Hammershøi og Hopper er hun kunstnerisk beslektet. Og med et ståsted i så vel Boston som Oslo forbinder hendes værker derud over en anglikansk tradisjon med en nordisk. Selv har Ida Lorentzen erfaret, at når hun utstiller i USA, oppleves hendes bilder som meget nordiske, men motsatt i Norge, hvor hendes bilder ofte bliver forbundet med en særlig amerikansk æstetik.⁵

Det er likevel teksten skrevet av tidligere direktør på Rogaland Kunstmuseum Ellen Sæthre-McGuirk i forbindelse med utstillingen *Hamlets Kronborg* i Rogaland Kunstmuseum våren 2005, jeg har tolket som den mest relevante av katalogene for min vinkling av oppgaven. Sæthre-McGuirk forsøker her å gi et lite innblikk i flere aspekter av kunstnerens virke. I tillegg til å se kunstneren og verkene hennes i en kunsthistorisk kontekst og tradisjon, understreker hun blant annet også hvordan betrakteren er et viktig element for kunstneren. Sæthre-McGuirk mener også å vise til en utvikling i kunstverkene, ikke bare i motivet, men også til en mer åpenhet ut mot publikum, til en dialog som ikke har vært der i like stor grad tidligere. Dette er en observasjon jeg finner svært interessant, og verdt å bite seg merke i.

Før jeg går videre er det i tillegg andre kilder som må nevnes. En av dem er Ida Lorentzens bok *The Story of Seven Paintings/Historien om syv bilder* fra 1994. Sammen med kunsthistorikeren Donald Kuspits essay om stillheten i bildene hennes, har kunstneren selv også, gjennom korte, små historier om hvordan syv kunstverk ble til, gitt oss et innblikk inn i hennes verden. I tillegg er det et kapittel som viser i bilder et utsnitt av kunstnerens produksjon fra 1977 til 1994. I Kuspits tekst understrekes det stille rommet, ensomheten, og det rent personlige og følelsesmessige i verkene hennes. Det er et godt eksempel på det som ser ut til å være en velkjent og relativt utbredt opplevelse av disse kunstverkene. Samtidig forklarer Kuspit opplevelsen av stillhet i bildene slik:

På denne måten forteller stillheten i rommet og gjenstandene i det om sitt emosjonelle liv, og fullbyrder dets emosjonelle betydning. For rommet symboliserer Ida Lorentzens

⁵ Bente Scavenius i *Den forunderlige stillheten. Ida Lorentzen. Vilhelm Hammershøi.*, 2005, s. 28.

eget indre rom, som Erik Erikson uttalte det, og gjenstandene i rommet er tingliggjorte objektiveringer, symbolfremstillinger og billedgjøringer av hennes følelser.⁶

En annerledes, men interessant bok, er *Kunstneren i atelieret* fra 1998. Her tar forfatter Johannes Rød for seg maleprosessen til 21 norske kunstnere, hvorav Ida Lorentzen er en av dem. Rød går fram gjennom en samtale med kunstneren der det formale og det rent tekniske i maleriene blir lagt vekt på. Denne teksten er et godt utgangspunkt for å forstå kunstnerens valg av materialer og metoder, og ikke minst manipuleringen av disse for det endelige resultat. Dette er ikke bare viktig informasjon for å forstå den kunstneriske og håndverksmessige kvaliteten som ligger i bildene, men også for hvordan, til syvende og sist, disse verkene vil kommunisere med betrakteren på nettopp det tekniske og formale plan.

Det er i tillegg skrevet to hovedfagsoppgaver til nå som omhandler Ida Lorentzen, den første ved Universitetet i Oslo 1999, den andre ved Universitetet i Bergen 2004. Den første, skrevet av Marina Gerner-Mathisen, tar for seg Lorentzens kunstneriske liv og virke på et generelt plan. Gerner-Mathisen går gjennom kunstnerens utdanning og flere av hennes tidlige separatutstillinger. I tillegg forsøker hun å plassere Lorentzen inn i en kunstnerisk tradisjon ved å sammenligne henne med andre, både norske og internasjonale, kunstnere. Tolkning av enkelte verk blir gjort på grunnlag av et kunstnerbiografisk perspektiv. Hun forsøker altså å trekke paralleller mellom kunstnerens liv og hennes produksjon. Andre del i Gerner-Mathisens oppgave er en ren billedkatalog som dokumenterer samtlige av Lorentzens malerier fra 1970-tallet og fram til 1998.

Den andre hovedfagsoppgaven er skrevet av Elen Lauvhjell og konsentrerer seg rundt et utvalg senere utstillinger av Ida Lorentzen, med spesielt vekt på et utvalg kunstverk mellom 2001 og 2004. Tekstforfatteren forsøker å trekke linjer fra begynnelsen av Lorentzens produksjon og frem til de siste arbeidene ved å dele bildeproduksjonen inn i perioder. Lauvhjell sammenligner i tillegg Lorentzen med andre kunstnerskap, både i

⁶ Lorentzen, 1994, s. 14.

fortid og nåtid, på grunnlag av likheter i motiv og tema. På den måten får hun ”belyst kunstneren som et produkt av den tradisjonelle kunsthistorien”.⁷

Det viser seg i de forskjellige kildene at begreper som stillhet, tidløshet, metafysisk, psykologisk, tomhet, fravær og klaustrofobi er noen av beskrivelsene som ofte går igjen i opplevelsen av Lorentzens malerier. I samtlige av kildene jeg har brukt tas disse, eller lignende, begreper i bruk for å beskrive og sette ord på Lorentzens kunst. Det jeg finner merkelig er at de stanser der, uten egentlig å undersøke dem noe videre. Motivene i seg selv forklares svært ofte ut fra kunstnerens intensjon på den ene siden, slik Scavenius uttrykker om Lorentzen: ”Det er hendes virkelighet og personlige tilstedeværelse i bildet, der påvirker beskerens oppfattelse af motivet”.⁸ Eller på andre siden ut fra motivtradisjon, slik som Børresen uttrykker i sin tekst at Lorentzen, lik Vilhelm Hammershøi, ”tar opp i seg” en eksistensiell smerte, men at hun ”tilfører også tidvis sødme og en livsglede som er relatert til genrens tradisjonelle, borgerlige trygghet”.⁹

Spørsmålet mitt blir på grunnlag av dette; hvordan kan jeg nærme meg de tre maleriene av Ida Lorentzen uten å se dem direkte ut fra et historisk-biografisk perspektiv, eller i så måte trekke veksler fra et ikonografisk slektskap i motivet? Utfordringen ligger i å se på selve kunstverkene som den aller viktigste kilden; hva er det disse først og fremst kan fortelle oss? Et viktig aspekt i min tilnærming til Lorentzens tre malerier er derfor hvordan jeg selv opplever disse kunstverkene, og hvordan kunstverkens omgivelser er viktig for denne opplevelsen. I flere av kildene åpner riktignok forfatterne for betrakterens egne opplevelser av verkene.¹⁰ Jeg ser heller ikke at noen av kildene direkte lukker for et slikt perspektiv. Det er ikke min hensikt å ta avstand fra forskningshistorikken i den forstand, men ta utgangspunkt i, og støtte meg på, deres funn i Ida Lorentzens malerier. Det er derimot framgangsmåten i tolkningen av verkene jeg vil forsøke å gjøre annerledes.

⁷ Lauvhjell, 2004, s. 7-11.

⁸ *Den forunderlige stillheten. Ida Lorentzen. Vilhelm Hammershøi*, s. 32.

⁹ *Art in Between*, 1998, s. 2.

¹⁰ Slik det går fram i *Hamlets Kronborg*, 2005, s. 15, *Huset - Rommene – Fortellingen*, 2002, s. 32, *Views of a room*, 2001, s. 7.

I min tilnæringsmetode til de tre verkene har Mieke Bals bok *Louise Bourgeois' Spider. The Architecture of Art-Writing* vært til stor inspirasjon for meg. Denne boken tar for seg et av verkene til kunstneren Louise Bourgeois, installasjonen *Spider* fra 1997. Det å vie en hel bok til bare ett kunstverk har gjort det mulig for Bal å ta for seg spørsmål i forhold til kunsthistorisk metodologi i tillegg til at selve kunstverket kan komme til sin fulle rett. Bal presiserer hvordan kunstverkene bør komme først, og stiller spørsmålsteget ved en såkalt tradisjonell form for fremgangsmåte i forhold til kunst.¹¹ Det er ikke dermed sagt at jeg vil følge hennes metoder slavisk, men de kan være interessante innslag til tolkning av kunstverk, som Ida Lorentzens, som beveger seg i områder mellom det tradisjonelle og det samtidige.

Presentasjon av kunstneren

Ida Margrethe Lorentzen er i dag ansett som en veletablert kunstner innen norsk figurativt samtidsmaleri. Med norsk far og amerikansk mor, ble Lorentzen født i Connecticut utenfor New York i 1951. Ida Lorentzen vokste opp i et svært kunstinteressert miljø, og kanskje var det retningsgivende for hennes senere valg av videre utdanning. Lorentzen ser ut til tidlig å ha blitt tiltrukket det figurative maleri, og Boston University School of Fine Arts, der hun gikk i årene 1970-74, var en av de få kunstutdanningene som kunne tilby en større vektlegging av en tradisjonell akademisk undervisning (basert på modellstudium) på denne tiden. Grunnen til at denne typen undervisning var i fåtall kan ses i sammenheng med de generelle strømningene i kunsttradisjonen i denne perioden. Figurasjon hadde tidligere vært den dominante uttrykksformen i amerikansk kunsttradisjon, men ble utfordret av etterkrigstidens enorme interesse for abstraksjon og det nonfigurative. Selv om viktige figurative malerier fortsatt ble produsert (for eksempel av kunstnere som Lucian Freud) kom ikke oppblomstringen og tilbakevendingen av interessen for den figurative uttrykksformen for fullt før på begynnelsen av 1980-tallet, da i forbindelse

¹¹ Hun kritiserer det hun kaller for "for nære" forhold mellom disiplinære dogmer, slike som; påvirkning, kontekst, ikonografi og en lineær kunsthistorie. Se Bal, 2001 s. xi og xii.

med en midlertidig forskyvning av fokus i kunstverdenen fra Amerika til Europa.¹² Ved Boston University School of Fine Arts fikk imidlertid Lorentzen tilgang til en grundig opplæring i verdien av maleriets formale utførelse. Håndverket og dets kvalitet sto sentralt, og læren om historiske maleteknikker ble omhyggelig gjennomgått og deretter utført i praksis.

I 1974 ble Lorentzen tatt opp ved Statens Kunstakademi i Oslo. Hun hadde da flyttet fra Amerika og til familiens landssted på Nesøya utenfor Oslo. Her utviklet hun sitt særegne kunstuttrykk videre de neste fem årene under professorene Ludvig Eikaas, Alf Jørgen Aas og Halvdan Ljøsne. Jeg bruker uttrykket *særegne* fordi det ikke var, eller er, noen som bruker interiøret på samme måte i norsk kunsttradisjon som hun gjorde, og fortsatt gjør. I motsetning til, for eksempel, Harriet Backer, ønsker ikke Lorentzen å gjengi et stemningsfullt interiør slik det vil kunne presentere seg for oss gjennom synssansen. Lorentzens kunst er ikke det man forbinder med et tradisjonelt genremaleri, hun konstruerer og bygger nærmest opp sine egne rom. Ida Lorentzen står, i følge henne selv, alltid og maler med ryggen til motivene sine. På den måten oppnår hun både en nærhet og en avstand til dem. Dermed, sier Lorentzen selv, er det at hun alltid maler noe hun har sett og ikke noe hun ser ut i fra en direkte observasjon.¹³ Johannes Rød beskriver det på denne måten:

Ida Lorentzen maler ikke ut fra observasjon. Harriet Backers kunst er basert på observasjon, på en nitidig studie i hvordan lyset faktisk virker på en bestemt flate, i et bestemt rom med lyset flommende inn gjennom et vindu. Lorentzen må også ha sett det for å ha det, men å formidle noe man har inne i seg, er noe annet enn formidlingen av direkte observasjon.¹⁴

For å gi noen flere eksempler fra norsk motivtradisjon kan heller ikke Terje Moe eller Svein Bollings mer kritiske interiører og eksteriører sies å være av samme karakter som Ida Lorentzens motiver. Men siden de, i likhet med Lorentzen, kan sies å ha et

¹² Hopkins 2000, s. 203 og 204. Hopkins presiserer at selv om amerikanske kunstnere som Philip Guston, Leon Golub og Julian Schnabel var synlig på den internasjonale kunstarenaen i denne perioden, var likevel ikke amerikanske kunstnere generelt prominente i den europeiske "gjenopplivingen" av maleriet.

¹³ Rød, 1998, s. 18.

¹⁴ Rød, 1998, s. 18- 21.

visst utspring i amerikansk nyrealisme fra mellomkrigstida, og kanskje spesielt da med tanke på Edward Hopper, kan de sies å ha et visst slektskap med hverandre. De, i likhet med Per Christiansen og Dag Fyri, var også et resultat av den norske nyrealismen som i 1970-årene utviklet seg parallelt med den ny-romantiske Nerdrumskolens kunstuttrykk. Den norske nyrealismen hadde likevel en samfunnskritisk spiss ved seg som man ikke finner igjen i Lorentzens kunst. Kanskje bør også andre sentrale norske kunstnere som Svein Strand, John David Nielsen og Eilif Amundsen nevnes. De kan alle sies å ha motivbruk som ligger innenfor genremaleriet, samtidig som de la vekt på det maleriske håndverket. Deres maletekniske bruk av lerretsflaten derimot, viser et slektskap med modernister som Henri Matisse og Pierre Bonnard, og skiller seg derfor fra Lorentzens uttrykksform.

Typen motiv, altså interiøret, er noe Ida Lorentzen, i motsetning til flere av de nevnte over, resolutt holder fast ved. Samtidig er alltid interiørene mennesketomme. Portrettet er også en genre Lorentzen har vært innom, men helt siden hun først begynte å male profesjonelt har de møysommelig konstruerte interiørene vært hennes lidenskap, og i følge henne selv vil dette aldri forandre seg. Rommet vil naturlig måtte utvikle seg over tid, men ”det er også ubegrenset hva man kan gjøre med et rom; det er det samme som livet selv”.¹⁵

Det er oljemaleriet Ida Lorentzen er mest kjent for i sin produksjon, selv om hun også arbeider med pastell. Oljemalingen gir en ekstra tyngde og kraft i motivene, noe kunstneren selv mener hun ikke kunne oppnådd i like stor grad med akrylater eller andre bindemidler.¹⁶ Varierende gråtoner legges over en undertegning i rødt og oransje. Der ”hullene” i flaten blir for store brukes prikketeknikken. Lorentzen forteller at intensjonen med den oljebaserte teknikken er å fremheve den ømfintlige tørrheten i overflaten som pasteller bærer preg av, for så å overføre et slikt matt uttrykk til oljemaleriet.¹⁷

¹⁵ Kunstnerens egne uttalelser i Eva Valebrokks *9 Kunstnere*, s. 114.

¹⁶ Rød, 1998, s. 14.

¹⁷ Lauvhjell, 2004, s. 21.

Malemåten og teknikken viser seg å være viktig både for kunstneren og for det kunstneriske uttrykket. Lorentzen har selv uttrykt det på denne måten:

Atmosfæren må signalisere tid, det er ikke øyeblikket som er fanget i mine bilder, det er et langt liv som uttrykkes med pensel og oljefarge, det er mitt liv som uttrykkes med penselføringen over flaten.¹⁸ [sic]

Dette viser hvor viktig den kreative prosessen er for kunstneren. Lag for lag legges malingen på lerretets overflate og vitner om spor av tid, som med årringene i en gammel trestamme.

¹⁸ Sitert i Johannes Røds *Kunstneren i atelieret*, s. 15.

Kapittel 2. I møte med kunstverkene

I kapittel 2 er det møtet, eller kanskje rettere sagt, møtene, med de tre utvalgte kunstverkene som vil bli satt i fokus. Slik presenterte disse verkene seg for meg i mitt møte med dem.

Fra Glasshytten



Figur 1 Ida Lorentzen, *Fra Glasshytten*. Olje på lerret, 2005. 130x180cm. Blaafarveværkets samling. Foto: Stine-Mari Lundblad, 07.06.06.

Maleriet *Fra Glasshytten* er lokalisert i den tidligere sandsmeltebygningen kalt Glasshytten på Blaafarveværket på Åmot i Modum kommune i Buskerud.¹⁹ I

¹⁹ Blaafarveværket er et kulturhistorisk museum som omfatter en historisk bygningsmasse på over 50 bevarte bygninger. Disse er fordelt i hovedsak over tre steder, forholdsvis Nyfossum der direktørboligen lå, Nymoen der arbeiderne bodde, og Værket der de fleste bygningene som var brukt

Glasshyttens hovedsal, hvor Værkets store smelteovner tidligere var plassert, og som var brukt i fargeproduksjon, arrangerer Blaafarveværket konserter den dag i dag, og salen blir brukt som festsal. Det er imidlertid inne i et mindre rom ved siden av den store salen i Glasshytten, i det såkalte Sydrommet, *Fra Glasshytten* henger, litt beskjedent, og som eneste kunstverk.²⁰ Maleriet er plassert slik at det ikke er det første jeg får øye på når jeg kommer inn, men som jeg oppdager i det jeg trekker lenger inn i rommet.

Oljemaleriet, med sine 130x180cm synes ikke veldig ruvende i rommet, selv om rommet er relativt lite. Likevel er maleriet oppsiktsvekkende på sin egen, litt stillferdige, måte. Motivet virker mørkt, nesten kontemplativt, og tiltrekker seg min oppmerksomhet. Det jeg står ovenfor er et utsnitt av et rom, nærmere bestemt et hjørne. Horisontlinjen ligger i en slik høyde at det plasserer meg som betrakter inne i rommet. Langveggen i dette forestilte rommet står parallelt med lerretsflaten direkte foran meg og fortsetter ut av lerretets venstre billedkant. Kortveggen, på sin side, kommer mot, og fortsetter nærmest, forbi meg, på høyre side. Veggene består av et utmurt bindingsverk med røde mursteinstepl. Gulvet er lagt symmetrisk innover i rektangulære, gråbrune, fliser. En grønn og gul tofløyet dør er i fokus på langveggen foran meg, hvorav det høyre, gule, dørbladet er lukket og den venstre, grønne, står på vidt gap, vendende innover i rommet. Det er tre speilfelt i hvert dørblad, men ingen handtak eller nøkkelhull. Over disse dørene er det også et todelt overlysvindu. De to er små og rektangulære, hver symmetrisk overstående fra hvert sitt dørblad, men ikke like bred, selv om de er liggende i formatet. Til venstre fra, men uavhengig av døren, er det et større rektangulært, og stående, vindu som fyller store deler av den veggen jeg ser direkte foran meg. Det er plassert relativt høyt på veggen og har en bred, mørk ramme. Vinduet er delt i fire deler av en bred midtstilt krysspost. Deretter er disse fire

for produksjon var plassert. Etter at det i 1772 ble funnet kobolt i Skuteråsen ble Blaafarveværket opprettet ved kongelig resolusjon i 1776. Kobolten ble brukt i produksjon av koboltblått, og ble brukt som fargestoff i produksjonen av glass og porselen over hele verden. I sin storhetstid dekket Blaafarveværket hele 80 prosent av verdensmarkedet og ble dermed landets største bergverk. Stiftelsen Modums Blaafarveværk som kulturhistorisk museum ble opprettet i 1970, mens de årlige kunstutstillingene begynte i 1978. For nærmere informasjon om Blaafarveværket og dets betydningsfulle historie, gå inn på Blaafarveværkets egen hjemmeside: <http://www.blaa.no> eller <http://www.modum.net/severdigheter/Blaafargeverket.asp>.

²⁰ Pr. 7. juni 2006.

feltene delt inn i fire og seks mindre ruter. Oppe i øverste billedkant er det også mulig å se litt av rommets tak med sitt tykke tversgående bjelkelag. Taket er mørkt, og egentlig bare så vidt antydning. Det er det tilsynelatende realistiske i interiøret som i første omgang trekker meg inn i, og gjør meg nysgjerrig på bildet. Motivet utgjør et interiør i en bygningstype som var vanlig i Nord-Europa på 1700- tidlig 1800-tallet, men som ikke ble mye brukt i Norge. Interiøret synes realistisk, men et hvitt lys faller inn gjennom dør og vindu som får meg til å undre. Lyset reflekteres inn på de glatte flisene i gulvet og kutter hardt, nærmest illevarslende, i de ellers varme fargene. De mørke, mettede fargene i interiøret står i sterk kontrast til de helt hvite feltene i dør og vinduer, som på sin side kan oppfattes som et slags filter eller hinne mellom ute og inne. Det hvite lyset fyller vinduenes og dørens åpninger slik at en ytre verden ikke en gang kan skimtes gjennom dem.

Det at *Fra Glasshytten* konfronterer betrakteren med en ytre verden samtidig som betrakteren blir frarøvet tilgang til denne verdenen, skaper spenning, i motivet så vel som i betrakteren. Det er ikke bare tomhet der ute, men det er også et lys, et sted vi ikke vet hva er? Hva det innebærer? Det hvite lyset trenger seg inn og viser at det ikke er noen annen vei å gå. Det føles nesten skremmende, men også lokkende. Ville jeg tørre å bevege meg ut av den trygge varmen og inn i det kalde intet? Glasshytten på Blaafarveværket var, da jeg var der, omgitt av frodig grønt gress som ville blitt sett gjennom vinduer og dører. Derfor kan jeg ikke hjelpe for å undres; hvorfor blir jeg som betrakter hindret utsyn i maleriet? Dette hvite lyset, som hindrer meg i å se hva som er utenfor dette værelset, skaper samtidig en følelse av tidløshet. Motivet avslører ikke hvor man befinner seg i tid. Er det sommer eller vinter bakenfor det tilsynelatende opake vindusglasset? Ville jeg tumlet ut gjennom døren og inn i tidlig 1800-tallets yrende arbeidsliv på Værket, eller inn i armene på en tysk turist anno 2006? Ville det i det hele tatt vært noe som helst der ute? Bare fantasien kan sette grenser. Kanskje er det spørsmål av en mer universal karakter som legges til grunn i motivet? I følge Gunnar Danbolt har kontrasten mellom ute og inne helt siden romantikken hatt en spesiell betydning i kunsten. Disse motsetningene, i følge

Danbolt, har antydnet forholdet mellom menneskets indre, sjelen og ånden, og det ytre, naturen og verden.²¹

Noe som i samme øyeblikk slår meg i det jeg stiller meg foran maleriet og lar øynene falle på det, er gjenkjennelse. Jeg får en snikende følelse av at dette er noe jeg har sett før. Eller har jeg det? Jo da, ganske riktig; motivet er hentet fra den store salen i samme bygning, det rommet jeg nettopp beveget meg gjennom for å ha mulighet til å besøke dette. Jeg må rygge litt, gå tilbake og titte gjennom døren inn i den store salen. Tilbake igjen til maleriet, nysgjerrig, fascinert. En behagelig følelse av å ha oppdaget, eller oppnådd noe, brer seg i kroppen, som når man endelig kan sette den siste brikken i puslespillet på plass. Eureka! ville jeg hatt lyst til å utbryte, men nøyer meg med et fornøyd smil. På den måten engasjeres jeg som betrakter til å ta del i kunstverket, som nå har utvidet seg til også å bli en del av stedet. Eller kanskje rettere sagt, at stedet har blitt en del av kunstverket.

Dette er også noe man kan oppleve i Lorentzens permanente utstilling av pasteller i et av de andre byggene på Blaafarveværket, Nyfossum.²² Der er motivene på lignende måte hentet fra rom og krinkelkroker rundt om i det samme huset som bildene er utstilt. Pastellene er fordelt over hvert eneste rom i bygningen, trygt plassert på veggene mellom antikke møbler, fargerike blomster og florlette gardiner. Man kan selv velge hvilken rute man vil gå gjennom de forskjellige rommene, og det blir derfor opp til tilfeldighetene hvilke av dem man kommer over først; det fysiske rommet, eller motivet som er hentet fra det. For, i likhet med *Fra Glasshytten*, er også bildene her hengt opp i rommet ved siden av det rommet motivet er hentet fra. Det betyr dermed at i det man forlater ett værelse vil det være motivet i pastellen som er plassert i det værelset man trer inn i. Eller omvendt, at det motivet man akkurat har tatt i betraktning er fra det værelset man fysisk trer inn i når man beveger seg videre til neste værelse. Dette skaper denne merkelige fornemmelsen av gjenkjennelse, på samme måte som i *Fra Glasshytten* - men ikke helt.

²¹ *Ida Lorentzen. Huset – Rommene - Fortellingen*, 2002, s. 25.

²² Nyfossum er en empirebygning opprinnelig tegnet og bebodd av Blaafarveværkets tekniske direktør Friederich Roscher i årene 1820-40. Se Blaafarverværkets hjemmeside <http://www.blaa.no/> for mer informasjon om Nyfossum.

Oljemaleriet har et forskjellig uttrykk fra det av pastellene. En åpenbar årsak vil være de materielle virkemidlene; det at *Fra Glasshytten* er utført i olje og ikke i pastell slik verkene på Nyfossum er, og at selve formatene er mindre i pastellene enn i *Fra Glasshytten*. Fargene, og lyset for øvrig, virker ”lettere” og mer transparente i pastellene enn i det mer ”tyngre” og opake oljemaleriet. Samtidig er fargene i pastellene gjennomgående utført i kjølige blåtoner, mens i *Fra Glasshytten* er det en *kontrast* mellom det ”glødende” røde, varme, og det hvite, kalde. Det er virkemidler som har innvirkning på hvordan en betrakter vil kunne oppleve disse arbeidene. Det er samtidig noe annet som sier meg at *Fra Glasshytten* har en virkning i uttrykket som skiller det fra pastellene på Nyfossum. Jeg mener at maleriet ønsker å formidle noe mer enn ”bare” det å vise til et interiør, slik jeg oppfatter i større grad i pastellene.

I flere av pastellene består motivene av utsnitt og deler av interiører, ofte viser åpne dører vei, rom etter rom, innover i bildet. I noen av dem er veggene aksentuert, i andre har gulvet fått en større rolle. Sentralt i dem alle er lyset og ”luften” i de ellers folketomme værelsene. I de virkelighetsnære interiørene er det ofte lysskinnet som faller inn utenfra som spiller hovedrollen. Disse pastellene representerer, slik jeg ser det, fragmenter av rom, fragmenter av et hus. Tankene våre forblir derfor i dette huset, imellom disse veggene, i det man vandrer fra rom til rom. Pastellene får en virkning som et slags hviskende ekko i det jeg beveger meg gjennom de mange værelsene i direktørboligen på Nyfossum.

Dette er forskjellig fra det jeg opplever i det jeg stiller seg foran *Fra Glasshytten*. Her mener jeg å finne et større skille mellom rommet der motivet er hentet fra og rommet i motivet. I *Fra Glasshytten* er de tydelige sporene etter mennesket borte, i motsetning til de ”hjemlige” gjenstandene (gardiner, tepper, speil, stoler) i pastellene. Stemningen i motivet er en annen. I *Fra Glasshytten* blir man direkte konfrontert med vindu og dør, ”en face”, til en ytre verden. I pastellene synes ikke en ytre verden lenger viktig. Det vil si at oljemaleriet og pastellene peker i forskjellige retninger. For å understreke dette kan det nevnes at også kunstneren selv har markert en forskjell mellom dem. I

Den forunderlige stillheten kommenterer hun dette slik: ”På Nyfossum malte jeg interiører, mens i bildene på Værket malte jeg rom.”²³

Tilbake igjen i Glasshytten markerer maleriet, med sine varme, mettede røde og bruntoner, sin tilstedeværelse i det faktiske rommet, i Sydrommet. Maleriet synes derfor å veie tungt i det ellers lyse og lette interiøret. Den mørke rammen markerer likeledes dets fysiske avgrensning til ”vår verden”. Man kunne nesten forestille seg maleriet som en åpning inn til en annen dimensjon. En ting som er interessant er at hvis man forestiller seg at man hadde skjært seg et hull i den veggen der maleriet henger, ville man kunne se inn i det aktuelle rommet der motivet er hentet fra. Dette er noe som kan på sin side gi assosiasjoner til den tradisjonsbundne vindusmetaforen der man strebet etter å male med slik overbevisning at man kunne se på maleriet nærmest som et ekstra rom i bygningen.

Som vi vet blomstret ikke metaforen om maleriet som vindu virkelig opp før i renessansen, men vi vet også dens eksistens har vært der i lange tider også før det. Som eksempel har vi den velkjente historien fra antikkens Hellas om Zeuxis og Parrhasius.²⁴ Vi har også senere historier om, for eksempel, den amerikanske 1800-talls kunstneren William Harnetts trompe l’oeil malerier som skapte slik furore at de måtte beskyttes av politimenn fra ”rørelyste” betraktere.²⁵ I begge disse eksemplene har motivene i kunstverkene feilaktig blitt tolket som en del av vår egen tredimensjonale verden. Én forklaring på vindusmetaforen som fenomen gis av kunsthistoriker og semiotiker Norman Bryson:

[...] for as long as the signified is felt to exist in separation from and beyond the signifier, there exists a conceptual *second space* that is not identical to the picture-plane; an imaginary space which the codes of perspective, as it were, catch hold of and

²³ *Den forunderlige stillheten*. Ida Lorentzen. Vilhelm Hammershøi, s. 17. Lorentzen snakker her om sin egen utstilling på Blaafarveværket i 2005. Hun hadde da utstilt forskjellige arbeider både på Nyfossum og i et av de andre byggene nede på Værket.

²⁴ Pliny forteller i sin *Naturalis Historia* om Zeuxis og Parrhasius som arrangerte en konkurranse for å avgjøre hvem av den som var den beste kunstneren. Etter Zeuxis avdekket sitt bilde av druer som kunne lure til seg fugler pga sin naturtrohet, formante han at også Parrhasius skulle trekke gardinen av sitt verk. Da det ble klart at gardinen var verket måtte Zeuxis innrømme sitt nederlag og sa at der han selv bare hadde lurt øynene til fugler, hadde Parrhasius lurt øynene til en kunstner. Bryson, 1983, s. 1.

²⁵ Lucie-Smith, 2002, s. 44.

pull into focus, developing its articulation until a point is reached where the 'window' opens on to a perfect alternative world [...] ²⁶

Det er dette konseptuelle rommet Bryson viser til, det rommet som dannes uavhengig av maleriets todimensjonale overflate, som blir spesielt interessant i det betrakteren stiller seg ovenfor *Fra Glasshytten*. I dette møtet, og i den grad vi kan se dette kunstverket i lys av vindusmetaforen, mener jeg likevel at det ikke vil være et vindu som peker ut mot en *ytre* verden, men et vindu som fører *innover*.

A dream itself is but a shadow



Figur 2 Ida Lorentzen, *A dream itself is but a shadow. Act 2, Scene 2*. Olje på lerret, 2004. 130x160cm. Universitetet i Tromsø. *Den forunderlige stillheten*. Ida Lorentzen. Vilhelm Hammersøi, 2005, s. 35.

²⁶ Bryson, 1983, s. 56.

Dette maleriet er lokalisert i vrimlehallen i Teorifagbygget på Universitetet i Tromsø. Daglig strømmer det derfor relativt store mengder mennesker forbi dette kunstverket der det henger på en murvegg i en trapp. Maleriet er plassert såpass høyt oppe på veggen at dets nedre rammekant er omtrent på fothøyde i andre etasje.²⁷ Veggen vis à vis maleriet består av store glassruter som viser ut mot et åpent gårdsrom. Gjennom de store glassrutene strømmer lys og luft inn fra sør. Lys og skygge fra disse vinduene danser derfor over billedflaten og omgivelsene rundt, i en verden der tiden råder, og alt er flyktig. Mennesker kommer og går, lys og mørke, natt og dag, sommer og vinter. Gangene fylles med mennesker for så å bli lagt øde igjen. På veggen henger maleriet som noe bestandig. Et sted der tiden står stille.

Som betrakter blir jeg, i likhet med *Fra Glasshytten*, også i dette maleriet plassert inne i billedrommet. Denne gangen står jeg ovenfor en vindusnisje. Likevel ikke direkte foran, men litt til venstre for den, slik at vinduet blir halvveis dekket fra mitt synsfelt av nisjens vegg. Det er de aksentuerte vertikale og diagonale retningene i bildet som er dominerende. De skrådde linjene i det rødbrune tregulvet spenner seg fra lerretets nedre venstre billedhjørne og videre til dets høyre billedkant. De vertikale linjene i vegger og vindu fortsetter noenlunde parallelt oppover og forsvinner ut i ”uendeligheten” utenfor lerretets øvre billedkant. Vinduets øvre kant er dermed kuttet, mens gulvflaten foran vindusnisjen har fått en større rolle. Veggene er massive, men virker nesten flytende på en ”sjø” av gulv. De solide murveggene synes nesten skjøre. Den lyse blå fargen letter dem, samtidig som den røde underfargen kommer til syne i overflaten. Selve nisjen virker å være smal, ikke bredere enn bredden på det stående, rektangulære vinduet. Heller ikke særlig dyp, men nok til at jeg kunne fått plass der hvis jeg bare kunne kommet nærmere. Bare noen få skritt hadde det tatt før jeg hadde rundet hjørnet og vært fremme der, ved vinduet, lent meg over vindusposten og presset hendene mot vinduets kjølige overflate. Bak de hvite vindusglassene kan man imidlertid ikke skimte noen ytre verden, og de virker like massive som murveggene som omgir dem. Likevel kaster det tilsynelatende ugjennomtrengelige vindusglasset et

²⁷ Maleriet henger i universitetsområdets hus 4 Teorifagbygget, mellom plan 2 og 3. Jeg velger for enkelhets skyld i forhold til vrimlehallen å kalle plan 3 for ”andre etasje”.

hvitt lys diagonalt inn i rommet. En sterk lysrefleks danner derav to hvite rektangler på gulvplankene. Vinduets krysspost danner en massiv korsform. Vindusglassene er delt inn symmetrisk i mange små ruter, de utgjør et mønster som kan minne om et gitter. Det er ingen tegn til håndtak eller andre ting som tyder på at vinduet kan åpnes på noen måte. Det kan nesten se ut som om at vinduet er malt igjen, bokstavelig talt, og at det dermed ikke er noen mulighet å komme seg ut, eller kunne trekke frisk luft.

De hvite kantlistene på begge hjørnene av vindusnisjen har en relieffvirkning som kan minne om kannelyrer i det greske søylesystemet. Veggbrystningen har paneler med dekorativt utformede speilfelt. Samtidig legger lyset seg jevnt i motivet, sett bort fra lysrefleksen på gulvet. Denne lysrefleksen i seg selv ser ut til å ha slått seg til ro der, på de rødbrune gulvplankene, urørlig. Som frosset tid. Tiden ser ut til å stå stille, som om den "holder pusten" sammen med meg i det lukkede rommet. Det er noe opphøyet monumentalt over dette motivet. Veggene er høyreiste, ærverdige. Samtidig virker de nesten skrøpelige, ustødige. De lyse, litt bleke fargene får motivet til å føles enda mer uvirkelig, nesten som en i drøm eller en "fata morgana", en luftspeiling. Ser jeg virkelig det jeg tror jeg ser?

Formatet på lerretet er stående og understreker de oppadstrebbende, vertikale linjene i motivet. I det jeg står foran og studerer dette maleriet "i virkeligheten", legger jeg etter hvert merke til at linjene ikke er like perspektivisk korrekte som jeg først trodde. Dette er vanskeligere å se i en reproduksjon. Mange små skjevheter dukker opp, en etter en, etter hvert som jeg studerer bildet nøye. Andre ting viser seg også å være selvmotsigende i motivet i sin helhet, for eksempel har ikke panelet på øverste del av veggbrystningen, på veggen til høyre, et speilfelt slik de andre har. Her er veggoverflaten blitt helt jevn. De andre speilfeltenes innramming på høyre side av vinduet har i tillegg forskjellig farge enn innrammingen på venstre side.

Fargebruken i maleriet er begrenset, og kan virke kjølig. Den røde underfargen skinner tydelig gjennom den lyse blåfargen i veggene. Den rødlig brune fargen i gulvplankene brytes opp av myke skygger og den hvite lysrefleksen fra vinduet. Slik skapes en balanse, og vekten blir fordelt også nedover i bildet. Det er de mange

rektangulære formene, i forskjellige størrelser, som bygger opp bildet i et organisert lappverk, så å si. Disse mange flatene kan virke ordnede, men også forvirrende på samme tid. Øyet har en naturlig tiltrekning mot å se i dybde, noe som de mange flatene arbeider, merkelig nok, både for og imot. Jeg sitter igjen med følelsen av at noe er ”galt” i bildet, at det er noe som ikke stemmer. Plutselig begynner veggene å ”vakle”.

Interessant er det også å se nærmere på *A dream itself is but a shadow*'s egen fysiske omgivelse - rammen. Maleriet ligger i en såkalt ”flytende” ramme der noen millimeter mellomrom skiller ytre lerretskant fra den indre rammekant. Lerretsflaten blir dermed ikke liggende ”bak” rammelists fals. Ved nærmere øyesyn er det er mulig å skimte litt av murveggen bak kunstverket gjennom den smale glippen mellom lerret og ramme. Rammen som sådan er bred i forhold til maleriets omfang, og utgjør derav nesten halvparten av lerretets bredde. Den burgunderrøde rammen er i tillegg delt i to deler horisontalt over ”midten”. Slik blir den bestående av en overliggende og en underliggende ”klamme” rundt maleriet. Denne utformingen av rammen står i motsetning til den tradisjonelle rammens firedeling, diagonalt i hvert hjørne.

Midt på den underliggende rammelisten, symmetrisk under lerretets nedre kant, står en kort tekst: *A dream itself is but a shadow*. Direkte under og med enda mindre bokstaver står det: *Act 2, Scene 2*. Dette er skrevet i en lys blå, trykket skrift. Fargen speiler dermed den dominerende fargen i maleriet, og blir samtidig stående i kontrast til den mettede burgunderrøde fargen i rammen. Som et resultat av bokstavens typografi, dets kvantitative fargekontrast mot rammelisten, samt den glatte, skinnende overflatestrukturen i rammen gjør teksten vanskelig lesbar fra enkelte vinkler. Dette blir også vanskeliggjort av kunstverkets plassering i et trapperom. Maleriet må enten betraktes nedenfra i trappen, eller fra andre etasje der vi blir stående på samme høyde som kunstverket. Trapperommet danner dermed en form for barriere mellom betrakter og verk slik at vi blir hindret i å komme helt nært det. Teksten blir dermed stående som en slags skygge; der i det ene øyeblikket, nesten ikke synlig i det neste.

Teksten, som også er tittelen på bildet, viser seg å være et sitat hentet fra Shakespeares skuespill *Hamlet*.²⁸ Nedenfor sitatet, i mindre skrift, er en henvisning til en scene i det samme stykket. Hva betyr så dette? Tittelen på et kunstverk er for mange kunstnere bare en praktisk nødvendighet når verkene deres sendes på utstilling. De kan ofte bli tatt i bruk bare for å markere det enkelte kunstverket i en kunstners produksjon. Det er også nødvendig å åpne for muligheten til at kunstnere selv ikke har navngitt sine egne kunstverk, men at dette har skjedd i ettertid, noe som viser seg å ha vært vanlig opp i gjennom tidene.²⁹ I Lorentzens produksjon er ingenting av dette tilfelle, og i *A dream itself is but a shadow* kommer dette klart frem. Det generelt ambivalente forholdet mellom bilde og tekst er noe Lorentzen benytter seg av som virkemiddel i sin kunst. Det medvirker, slik jeg ser det, til å mystifisere maleriene hennes i enda høyere grad.

Hamlets Kronborg, billedserien *A dream itself is but a shadow* er en del av, ble stilt ut i Asker Kunstforening i 2004. Der var samtlige av maleriene rammet inn med disse burgunderrøde, store rammene. Billedserien bestod i alt av atten arbeider, hvorav ni var utført i olje, og resten i pastell. Alle hadde på denne utstillingen hvert sitt sitat fra *Hamlet* og hver sin henvisning til skuespillets forskjellige scener.

Det er tydelig at disse kunstverkene, inklusive *A dream itself is but a shadow*, peker i retninger utover sitt eget visuelle uttrykk, til en annen type uttrykksform – den verbale. Hva er det så tittelen på maleriet og *Hamlet* kan fortelle oss? Når jeg går til litteraturen og slår opp på akt 2, scene 2, er det de innledende ordene: ”A room in the castle”³⁰ som møter meg. Slik blir scenen satt for en innholdsrik akt der karakterenes underliggende mistro til hverandre kommer til overflaten gjennom deres handlinger. Kongen har sendt bud på to av prins Hamlets tidligere ungdomsvenner for å finne ut av Hamlets tilsynelatende galskap. Det er i en samtale mellom disse to og Hamlet vi

²⁸ Første publiserte tekst om *Hamlet* kom ut i 1603, så i 1604/05, og i 1623, men ingen vet hva grunnteksten egentlig var. I følge Øyvind Berg er det grunnlag for å tro at Shakespeare kan ha tatt utgangspunkt i, og forgrenet seg fra, en norrøn saga om brodermord og blodhevn nedskrevet i *Historiae Daniae* på 1100-tallet, og utgitt i bokform i 1514. Det er det eneste av Shakespeares skuespill der handlingen foregår i Skandinavia. Se etterord, Shakespeare (gjendiktet av Øyvind Berg), 2002, s. 195-200.

²⁹ Att tolka bilder, s. 111.

³⁰ Shakespeare (red. Bernard Lott) 1968, s. 59

finner vår billedtittel. Hamlet ønsker å vite hvorfor de er kommet helt til Danmark, som han omtaler som et fengsel. Dette sjokkerer ungdomsvennene, og dialogen forløper seg videre slik:

Guildenstern: Prison my lord!

Hamlet: Denmark's a prison.

Rosenkrantz: Then is the world one.

Hamlet: A goodly one, in which there are many confines, wards, and dungeons, Denmark being one o' th' worst.

Rosenkrantz: We think not so, my lord.

Hamlet: Why, then, 'tis none to you; for there is nothing either good or bad, but thinking makes it so. To me it is a prison.

Rosenkrantz: Why then, your ambition makes it one; 'tis too narrow for your mind.

Hamlet: O God, I could be bounded in a nut-shell, and count myself a king of infinite space, were it not that I have bad dreams.

Guildenstern: Which dreams, indeed, are ambition; for the very substance of the ambitious is merely the shadow of a dream.

Hamlet: A dream itself is but a shadow.³¹

Kan det tenkes at det folketomme interiøret i *A dream itself is but a shadow* er en scene hvorpå Hamlets dramatiske historie er ment å utspille seg? Eller setter dette motivet i verk en annen type refleksjon i betrakteren? Det kan nevnes i denne sammenheng at billedserien *Hamlets Kronborg* ble til etter en reise Ida Lorentzen gjorde til Kronborg slott i Danmark.³² Selv vektlegger kunstneren en fascinasjon av at det som Hamlet oppfattet som en stengsel, oppfattet en annen av litteraturens store personligheter, Henrik Ibsen, i sin tid som en åpning ut mot den store verden. Der den første følte seg fortapt innenfor slottets murvegger, sier Lorentzen, så den andre på den samme bygningen som et første steg ut mot en verden full av muligheter.³³ Det

³¹ Shakespeare (red. Bernard Lott) 1968, s. 72- 73. Her blir ordene *the shadow of a dream* forklart slik: "Desires and longings are even less real than dreams – they are just shadows of dreams. In these lines the word *shadow* is used to mean 'that which has no substance, an image of reality'. Plato thought that the world we see around us was only a 'shadow' of true reality".

³² Kronborg slott er et renessanseslott, oppført i årene 1574-85, på et allerede eksisterende maktsenter i Helsingør (Elsinore) ved Øresund. I dag mener man dette ville vært det mest sannsynlige stedet der historien om Hamlet kunne utspilt seg. For mer informasjon om Kronborg slott, se internettssidene <http://www.kronborg.dk/>

³³ *Hamlets Kronborg. Ida Lorentzen, s. 7.*

viser allerede ett eksempel på den tvetydighet som kan vise seg å være beskrivende for opplevelsen av *A dream itself is but a shadow*.

I det øyeblikket vi står der, som betrakter foran kunstverket, har vi imidlertid ikke noen litteratur å slå opp i. Kanskje er vi ikke engang oppmerksomme på at dette er et sitat hentet fra *Hamlet*. Den informasjonen vi helt enkelt og konkret får er; et motiv som viser til et utsnitt av et interiør, en billedtittel som henviser til noe vi forstår må være et skuespill. Kanskje er dette nok? Kanskje dette i første omgang er alt vi trenger å vite? For, slik Vincent Monteiro uttrykker det:

Who has not deep in his heart
A dark castle of Elsinore

In the manner of men of the past
We build within ourselves stone
On stone a vast haunted castle.³⁴

Det jeg mener å illustrere her ved hjelp av Monteiros ord er hvordan *A dream itself is but a shadow* også åpner for en mer universal måte å tolke verket på. Erfaringen av, og tvetydigheten i, interiørets tilsynelatende monumentale ro blir forstyrret av en nesten uhyggelig disharmoni. En disharmoni som det viser seg ikke nødvendigvis trenger å være utelukkende basert på forståelsen av Shakespeares sjelsettende drama.

³⁴ Bachelard, 1969, s. 50. Diktet er sitert av Gaston Bachelard, og opprinnelig hentet fra dikteren Vincent Monteiros *Vers sur verre*.

The music is simply a parade going by



Figur 3 Ida Lorentzen, *The music is simply a parade going by*. Olje på lerret, 1998. 130x160cm. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. *Art in between*, 1998, s. 6.

I begge kunstverkene vi til nå har sett på i denne avhandlingen har verkets plassering vært et relevant utgangspunkt for opplevelsen av dem. I *The music is simply a parade going by* er situasjonen en litt annen. Dette verket er eid av Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, og har ikke noen permanent plassering i museet. Da jeg reiste til Oslo for å se det, hang det nede i Nasjonalmuseets magasin blant utallige andre kunstverk, også flere andre av Ida Lorentzen.³⁵ Det betyr dermed at kunstverkets fysiske omgivelser ikke er fastlagte.

³⁵ Jeg henviser her til en studietur jeg gjorde til Nasjonalmuseet i Oslo 6. juni 2006. De andre kunstverkene av Ida Lorentzen var henholdsvis *Samtale* (1978), *Rom med utsikt II* (1990), *Corner Arrangement* (1978), *Tomt rom* (1976) og *It is not I who Lives Life; It is Life which Lives through Me* (2000). Det siste kunstverket, *Rondo* (1983) skulle også vært der, men var da på tur til Tromsø for sommerutstillingen *Tradisjon og fornyelse*.

I maleriet *The music is simply a parade going by* blir vi konfrontert med hjørnet av et rom. Denne gangen blir vi stilt direkte ovenfor det slik at lerretsflaten blir delt i tre av møte mellom gulv og vegger. De smale listene i gulvet strekker seg på skrå innover i bildet i retning av veggen på høyre side. De tilsynelatende solide veggene fortsetter opp og videre utenfor den øvre billedkanten. Noen form for tak er dermed ikke synlig. Teksturen i veggene er svært røff og blir stående i sterk kontrast til den blanke, nesten skinnende overflaten i gulvet. Veggen til høyre har en mørkere fargetone enn den til venstre, og skaper dermed en ekstra dybdevirkning og tyngdepunkt i bildet. På den høyre veggen er det et innfelt vindu i et rektangulært, stående format. Sorte horisontale sprosser deler inn vindusrutene i tre like store deler og blir stående i kontrast til de nesten gulhvite, tilsynelatende ugjennomtrengelige, vindusglassene. På gulvet foran vinduet står et podium plassert helt inn mot hjørnet. Podiets overflate er jevn og uten noen form for mønster eller tekstur. Samtidig virker det matt mot den skinnende blanke gulvet. Det ser ut til å være satt sammen av to deler, en kvadratisk og en rektangulær, som sammen danner en kraftig L-form. Den korteste delen av L-formen er plassert direkte under vinduet og inn mot hjørnet, mens den lengste løper langs veggen til venstre. Tykke klosser fungerende som ben er plassert under hvert av podiets hjørner, og hever den slik et stykke over gulvet. Oppe på podiet står det en gjenstand, i form av et skjerm Brett. Oppbygningen av skjerm Brettet enkel; det består av to stående rektangulære rammer, en bred til høyre og en noe smalere til venstre, som er festet sammen i et sammenbindende ledd. Videre er rammenes oppbygning styrket av en korsform som strekker seg horisontalt og diagonalt fra kant til kant i midten av hver av dem. Nede på skjerm Brettet danner skråstilte lister fire rettinklede trekanten. Det er vanskelig å si hvilken funksjon disse har i forhold til skjerm Brettet. Kanskje har de en slags støttefunksjon, kanskje er de levninger etter en form for dekorasjon.

Skjerm Brettet bærer altså preg av å være en relativt enkel, og tilsynelatende skjør konstruksjon. Hele dets vesen består av to ”armer”, konkav i formen slik den fortøner seg for oss, og dermed innbydende heller enn avvisende. Dette er ikke et skjerm Brett som stenger oss ute, eller skjuler noe fra oss. Det at den ikke har noen form for ”bekledning”, og er redusert ned til en mer eller mindre blottet ramme, forsterker

denne oppfattelsen. Dets hvite farge er kanskje medvirkende til inntrykket det gir av å ta form av et skjelett, av en utilhyllet struktur. Til tross for den spinkle konstruksjonens tilsynelatende sårbarhet gir imidlertid dets plassering oppe på podiet en følelse av verdighet. Skjermbrettet er høyreist, det folder seg ut foran oss ”rakrygget”, stolt nærmest. Assosiasjonene går til vertikaliteten og det oppadstrebbende som ofte blir attribuert til monumentet. Podiet kan på sin side gi assosiasjoner til sokkelens aksentuering av objektet (monumentet) gjennom horisontalitet.

Et lys faller på skjermbrettet og fremhever det, samtidig som det gir en kraftig slagskygge direkte bak det på veggen til venstre. Hvor kommer egentlig lyset fra? Vinduets opake fortoning sammen med skyggens retning skulle tilsa at lyset ikke faller inn gjennom vinduet. Som følge av dette er det nærliggende å tro at lyset derfor kommer inne i fra rommet, utenfor vårt synsfelt og utenfor lerretets høyre kant. Lyset fremhever den venstre veggen så vel som skjermbrettet, men legger seg ellers jevnt i motivet. Ved nærmere øyesyn er det likevel ikke riktig å ubetinget fraskrive vinduets rolle som lyskilde. En skygge fra sprossene i vinduet tyder på at lys faktisk slipper gjennom.

Annet enn gjennom lyset kan vi i dette interiøret ikke fornemme noen annen form for ”liv”. Eller kan vi det? Interiøret virker uberørt av mennesker, som om det har stått slik, urørlig, for evig og alltid. En følelse av stillhet oppstår på grunnlag av de store ordnede flatene i gulv og vegger. Stringente linjer og en nesten monoton fargebruk vekker samtidig en følelse av vedholdenhet. Gjenstander, gulv og vegger er ordnet og avgrenset tilsynelatende harmonisk, men en spenning oppstår imidlertid i møtet mellom dem. En spenning oppstår samtidig også i veggens ru tekstur. Til tross for den tilsynelatende stillheten man kan få inntrykk av i motivet, kan man likevel ane uro under overflaten. Den røde underfargen kjemper for å komme frem. Dermed ser strukturen og fargespillet i veggoverflatene ut til å være dynamisk; de presser seg fram og trekker seg tilbake i en konstant bevegelse. I kantene på podiet og innimellom de tynne plankene i gulvet kommer tydelig undermalingens farge fram i en mørk rød farge. Selv i vindusglassene kan man observere en ruglete aktiv overflatestruktur. Plutselig synes maleriet å syde av en form for undertrykket liv og bevegelse.

Dette motivet; et hjørne, en scene med et skjerm Brett på, et vindu, dette stedet viser ikke tegn til å være et rom for mennesket i en *fysisk* form. Alt av detaljer er borte, alt er stilisert, kuttet ned til det høyst nødvendige. Detaljer, for eksempel vegglister eller andre typer dekorasjoner, er strippet bort. Det er få kjennetegn som kan fortelle oss hvor dette interiøret befinner seg. Ikke en gang det begrensede lyset fra vinduet kan avsløre hvilken tid på dagen det er. Vinduet er stengt for gjennomsyn, og dermed har også dets funksjon, på samme måte som skjerm Brettet, blitt borte. Det kunne nesten påstås at deres opprinnelige funksjoner er blitt byttet om; vinduet som burde vært åpent for gjennomsyn er nå ”stengt”, og får oss til å undre oss over hva som kan skjule seg bak de ugjennomtrengelige glassene. Samtidig har skjerm Brettet, som var ment for å skjule noe for oss, ingen slik funksjon. Bare rammene (som forresten minner svært om rammene til et krysspostvindu) står igjen, og vi kan se tvers gjennom det; det er blitt transparent. Slik har skjerm Brettet mistet sin opprinnelige funksjon å hindre innsyn.

The music is simply a parade going by er fra billedserien *Port Chester*³⁶ som ble laget til en utstilling vist på Kunstnerforbundet i 1998. Senere samme år ble de vist sammen med arbeider av Ulf Nilsen på utstillingen *Art in between* som fant sted på Bomuldsfabriken i Arendal. Samtlige av Lorentzens malerier fra denne billedserien har de samme grunnleggende fellestrekkene; hjørnet, scenen, vinduet. Fargene og lyset varierer, også perspektivet, vinklene, spenningene. Av og til er skjerm Brettet alene, av og til i selskap med en stumtjener og en liten krakk.

Views of a room er en annen, og senere, billedserie av Ida Lorentzen, som er interessant å se på i forhold til *The music is simply a parade going by*. Dette er en billedserie fra 2000 som også i flere av verkene presenterer oss for skjerm Brettet i motivet. Interessant er det også at denne billedserien ble til etter at Lorentzen hadde returnert til atelieret i Port Chester i 1998. Skjerm Brettet er ikke gjennomgående til stede i rommene i denne billedserien, men der de er representerte framstilles de imidlertid ”bekledd”. Deres antatt opprinnelige funksjon som bruksgjenstand er

³⁶ Ida Lorentzen hadde på denne tiden (1995) atelier i Port Chester, Westchester County, New York. Billedserien ved samme navn innbefatter også flere pasteller.

dermed intakt, i motsetning til skjermbrettet i *The music is simply a parade going by*. Skjermbrettene har i denne serien i tillegg flere ”ledd” og ”krøller” seg bort fra oss, rundt noe som vårt syn ikke har tilgang til. Kanskje skjuler de noe fra oss, kanskje ikke. Der står de i alle fall, hemmelighetsfulle, badet i sollys fra ”åpne” vinduer. Likevel, forskjeller og likheter i motivet til tross, skjermbrettene i *Views of a room* og det i *The music is simply a parade going by* gir en følelse av at de alle har en tilstedeværelse og et nærvær i rommene som gir dem en verdi større enn seg selv og større enn ”det betegnede”, skjermbrettet. De gir en følelse av at de uttrykker og viser til noe mer enn ”bare” et skjermbrett.

I billedserien *Port Chester*, som *The music is simply a parade going by* er en del av, har samtlige av verkene fått underfundige, nesten poetiske, titler. Andre eksempler er; *There is an openness in the relationship* der skjermbrettet har fått selskap av en krakk og en stumtjener, *A passing phase* der man i tillegg kan skimte konturene av et landskap gjennom vindusruten, og *No matter the time, trust is always the truth* der skjermbrettet igjen er alene, denne gang i en annen fargeskala.

Titlene, men også objektene og deres forhold til hverandre i billedrommet, kan gi assosiasjoner til menneskelige karakterer og relasjoner mellom disse. Ellen Sæthre-McGuirk sier eksempelvis dette:

Det at hun så ofte velger gjenstander som viktige elementer i komposisjonene sine, indikerer at hun til en viss grad forsøker å gi objektene ekspressive egenskaper – slik at objektene blir både rekvisitter og skuespillere i rommene hun maler. Objektene i komposisjonene hennes blir dermed personifisert, mens menneskeformen blir fraværende.³⁷

Kan det tenkes at maleriene i serien fra Port Chester, ”befolket” av objekter og underbygget av titler, først og fremst har en sammenheng til kunstnerens egne private og/eller familiære relasjoner? Har skjermbrettet fått en symbolverdi som kan tolkes opp mot kunstnerens liv og virke? Motivene rommer for eksempel flere av

³⁷ *Hamlets Kronborg. Ida Lorentzen, s. 12.*

rekvisittene et tradisjonelt atelier ofte har; i tillegg til et todelt podium man kan flytte på og et skjerm Brett man kan henge draperi over, finnes det også en stumtjener som en eventuell modell kan henge av seg klærne og en krakk å sitte på. Kan dette være et sted som kan sies å være kunstnerens sfære? Det er mulig, men likevel ikke den eneste tolkningsmuligheten. På Bomuldsfabriken utstilt sammen med ektemannens arbeider i 1998, ville kanskje en historisk-biografisk tolkning være nærliggende i større grad, men nå på Nasjonalmuseet vil ikke en slik tolkning gjøre seg gjeldende på samme måte. Samtidig er titlene er så omfangsrike at de åpner for en mulighet til å tolke dem på en større og mer universell måte. Det viser seg dermed at tittelen i *The music is simply a parade going by* bærer med seg et viktig element: den åpner for en narrativ tolkning av motivet.

Kunstverkets kontekst

Kunstverket og dets omgivelser har vært et emne for diskusjon helt siden begynnelsen av 1800-tallet da de moderne museene og galleriene begynte å se dagens lys. Begrepet kontekst slik vi forstår det i dag, kom imidlertid på banen så sent som på 1960-tallet. Da som en kritikk mot modernismens tendens til å behandle hvert verk som et enestående, atskilt "problem". De ble kritisert for deres likegyldighet til omgivelsene, spesielt i arkitekturen, og for deres streben etter å gjøre hvert verk til noe helt unikt. Det utviklet seg derfor et ønske om å få lagt mer vekt på kunstverkets dialog med dets omgivelser. Slik vil det være mulig å se på dette som et postmodernistisk begrep.³⁸

I møte med maleriene er det først og fremst de som er midtpunktet for min oppmerksomhet. Samtidig mener jeg at også deres fysiske kontekst vil kunne, til en viss grad, være medvirkende til opplevelsen og forståelsen av verkene. Her blir dialogen mellom kunstverket, betrakteren og dets omgivelser et poeng. Nettopp ved å plassere meg foran kunstverket kan jeg se det, og *oppleve* det, i motsetning til, for

³⁸ Forty, 2000, s. 132.

eksempel, i en illustrasjon av verket. Ikke fordi en form for ”sannhet” vil åpenbare seg for meg i det jeg tar verket i betraktning, nei, fordi det er akkurat der, på et eksakt tidspunkt i tid, at det oppstår en forbindelse mellom kunstverk og betrakter. Denne forbindelsen skapes i det øyeblikket alle grunnleggende fenomenene i et slikt møte kommer sammen. Noen eksempler ligger i hovedkomponentene; objektet, subjektet, tiden og stedet. Mieke Bal og Norman Bryson beskriver noe lignende i det de mener kunstverket, i den grad det kan ses på som et tegn, er noe mangfoldig og ikke minst, flyktig:

[...] the problem that is overlooked here is that insofar as works of art are works of the sign, their structure is not in fact singular, but iterative. [...] signs are by definition repeatable. They enter into a plurality of contexts; works of art are constituted by different viewers in different ways at different times and places.³⁹

I det fokus for vår oppmerksomhet er objektet, kunstverket, må vi ta forbehold om dets flyktige ”rammeverk” (konteksten) og dermed flyktigheten av dette som forståelsen av verket bygger på. Selv med det samme sted og betrakter vil ikke tiden, og heller ikke opplevelsen av verket, forbli den samme.

I *Fra Glasshytten* er verkets plassering spesielt interessant i forhold til stedet der motivet er hentet fra. Plasseringen av maleriet blir derfor en naturlig del av tolkningsgrunnlaget i det betrakteren stiller seg foran det. Ved hjelp av betrakteren bindes motiv og sted sammen. Jeg har i tillegg valgt å se på *Fra Glasshytten* i forhold til billedserien med pasteller som er plassert på Nyfossum. Det synes jeg å være en naturlig sammenligning for en betrakter som samtidig er en besøkende på Blaafarveværket i sin helhet. I sin vandring rundt omkring på stedet vil betrakteren trolig møte på hver og ett av disse verkene på et tidspunkt. *Fra Glasshytten* på sin side var del av en utstilling som ble vist på Blaafarveværket i 2005.⁴⁰ Maleriet var imidlertid ikke tiltenkt sin nåværende plass i Glasshytten. Samtidig viser det seg at det også er mulig for kunstverket å bli flyttet når tid som helst. Blaafarveværket har

³⁹ Bal og Bryson, 1991, s. 179.

⁴⁰ Dette var utstillingen *Den forunderlige stillheten* der Ida Lorentzens og Vilhelm Hammershøys kunstnerskap ble satt sammen til ”dialog”.

uttrykt at de ønsker å ha et dynamisk forhold til egen samling og presentasjon, også i forhold til *Fra Glasshytten*.⁴¹ Derfor må man ta forbehold om at kunstverket vil kunne miste sin nåværende kontekst. Slik er det at kunstverket ikke bare transporteres, men at dets mening samtidig transformeres.

Lorentzen sier selv at kunstverkene hennes generelt er ”site specific” i den grad at de er utformet til spesielle utstillinger.⁴² Det vil si, slik jeg forstår det, at kunstneren selv vil synes at verkenes mening er optimal i en viss konstellasjon; sammen i en billedserie. Til tross for dette blir likevel billedseriene delt opp og verkene spredt til hver sin kant etter endt utstilling. Hvordan forholde seg til noe som tilsynelatende er del av en større, og avgrenset, helhet? Et interessant eksempel på en slik problemstilling kan vi finne i *A dream itself is but a shadow*.

I *A dream itself is but a shadow* er det ikke bare dets plassering i et trapperom som blir interessant, men også verkets egen materielle og fysiske omgivelse – rammen. Det kan kanskje påstås at rammen er en del av kunstverket, men det må, slik jeg ser det, tas forbehold om at rammen også er et utvendig element. Rammene i *Hamlets Kronborg*-serien ble tegnet spesielt til denne billedserien av kunstneren selv, deretter ble de utformet av en møbelsnekker. Todelingen av rammene er av helt praktisk-nødvendige årsaker: ”de må kunne komme ut og inn av dører” slik kunstneren selv uttalte det.⁴³ Da *A dream itself is but a shadow* ble innkjøpt av Koro⁴⁴ fulgte det i tillegg til den burgunderrøde brede rammen også med en annen, mer tradisjonelt utformet, mørk brun ramme. Denne andre mørke rammen ble maleriet eksempelvis utstilt med i Nordnorsk Kunstmuseum i utstillingen *Tradisjon og fornyelse* sommeren 2006, og igjen i den retrospektive utstillingen *A room of her own* våren 2008. Dermed vil innrammingen av maleriet også være et fluktuerende element. Slik vil rammen kunne ha innvirkning på hvordan maleriet oppfattes, spesielt med tanke på den burgunderrøde rammens sitat. Jeg har dermed valgt å se på hvordan *A dream itself is but a shadow*, sammen med den burgunderrøde rammen, utspiller seg i det betrakteren

⁴¹ I følge førstekonsulent ved Blaafarveværket Sverre Følstad, i e-post korrespondanse med forfatteren 8. feb. 2007.

⁴² Telefonsamtale med forfatteren 20. mars 2007.

⁴³ Telefonsamtale med forfatteren 20. mars 2007.

⁴⁴ Utsmykkingsfondet for offentlige bygg skiftet i 2007 navn til Kunst i det offentlige rom (Koro).

vandrer gjennom universitetets korridorer. I sin spesielt utformede ramme beholder også kunstverket spor av sin opprinnelige kontekst; som en del av en billedserie på Kunstnerforbundet i 1998.

En viktig side ved *A dream itself is but a shadow* er derfor forholdet dette kunstverket har med en annen form for verk – teksten. Her er dermed rammen et retningsgivende element for hvordan kunstverket, maleriet, vil oppfattes. Uten rammen ville ikke teksten, skuespillet, vært aktuelt i like stor grad for betrakteren i det han eller hun stiller seg ovenfor maleriet. Maleriet danner sammen med rammen/tittel grunnlaget for forståelse. Om tittel i forhold til bilde viser til et brudd eller en kontinuitet blir i siste instans opp til betrakteren. Det er i alle fall sikkert at det blir lagt opp til en narrativ lesning av bildet som følge av en ledende, eller villedende, tittel.

I *The music is simply a parade going by* er den fysiske konteksten av en annen karakter som følge av at det ikke har en fast plassering. På grunn av, og i motsetning til, de andre to maleriene permanente plassering i en institusjonssammenheng, ville det kanskje være tilbøyelig å tro at opplevelsen av *The music is simply a parade going by* i høyere grad er inkonsekvent og forandelig. Kunstverket vil kunne innta uendelige konstellasjoner i forskjellige utstillingslokaler til forskjellige tider og med forskjellige temaer. Til tross for en slik oppfatning vil også de andre to kunstverkene kunne innta andre konstellasjoner gjennom, for eksempel, utlån til andre utstillinger. Det vil si at de tre maleriene, i denne sammenhengen, ikke er så forskjellige likevel.

Det har i tillegg til å se på kunstverkets fysiske omgivelser, også vært vanlig i kunsthistorien å sette kunstverk i en biografisk, historisk eller stilistisk kontekst. I dag har imidlertid bruken av denne typen kontekst, spesielt som metode i kunsthistorieskrivingen, også sine kritikere. Mieke Bal sier for eksempel: "I contend that art-writing must sever the all-too-tight connections between disciplinary dogmas, such as those relating to influence, context, iconography, and historical lineage".⁴⁵

Jeg bruker begrepet kontekst relativt åpent; som det å se kunstverkene i en sammenheng. Jeg ser også fordeler ved å bruke den fysiske konteksten som et verktøy

⁴⁵ Bal, 2001, s. xi-xii.

for å nærme meg det som er viktigst for en kunsthistoriker – kunstverket. Mitt forslag vil være å først og fremst plassere seg der hvor alt begynner, i alle fall for oss betraktere; nemlig i møtet med disse kunstverkene.

Billedrommet. Plassering av betrakter

I følge den nederlandske professor i litteratur (med spesiell interesse for visuelle kulturstudier) Ernst van Alphen kan betrakteren oppleve rom på tre nivåer i møte med et todimensjonalt verk. For det første rommet i eller ”bak” bildeflaten, den såkalte dybden i et illusjonistisk rom. For det andre det todimensjonale rommet som utgjør bildeoverflaten. For det tredje det ”levende” rommet til betrakteren som inkluderer hans/hennes kropp, i tillegg til rommet mellom bildet og betrakteren. I *Fra Glasshytten* og *A dream itself is but a shadow* virker disse tre rommene sammen.

Motivet, interiørene, i maleriene gir en følelse av dybde og rom. *A dream itself is but a shadow's* litt bortgjemte vindu, og i *Fra Glasshyttens* åpne dør, appellerer samtidig til nysgjerrigheten, og får meg som betrakter til å leve meg inn i motivet. I det jeg står foran maleriene ønsker jeg å vite hva som er videre bak disse lokkende lyse åpningene. Samtidig har gulvet fått en slik betydelig rolle i bildeflaten at det har kraft til å strekke seg ut av lerretsflaten og plassere seg trygt under fotsålene mine. Det vil si at jeg reagerer på motivet nærmest som om jeg skulle vært en del av dets rom. Jeg som betrakter blir dermed en slags forlengelse av det malte rommet, og det malte rommet blir en forlengelse av mitt. Størrelsesformatene er svært like i de tre maleriene.⁴⁶ De er ikke små og intime, som man kanskje kunne forestilt seg i representasjoner av interiører, men de er store nok til å kunne ta et skritt tilbake og betrakte dem fra en viss avstand. De gir dermed en følelse av autoritet (og av verdighet). Perspektivene i motivene er i tillegg lagt slik at de, rommene, er lettere tilgjengelige for en betrakter. Norman Bryson beskriver noe lignende i sine observasjoner rundt Masaccios *Den hellige treenighet (Santa Trinità)*:

⁴⁶ *Fra Glasshytten* 130 x180 cm, *A dream itself is but a shadow* 160 x130 cm, og *The music is simply a parade going by* 130 x160 cm.

These spatial effects assume the viewing subject as an actual bodily presence, reacting to scale within the image as though to the scale of normal experience: the vocative address of the image is directly somatic. [...] it posits continuity of ground plan from the exterior to the interior of the image; its natural tendency is towards trompe l'oeil; and it anticipates the kinaesthetic, "muscular" response of a viewer who, from comparison with his own experience of scale, will interpret the height of the figures as magnified even when their dimensions do not exceed life size.⁴⁷

Menneskekroppen har alltid vært, og vil alltid bli en "målestokk", både i kunstøyemed og i vårt forhold til verden omkring oss. Ida Lorentzens malerier er alltid folketomme, rent motivisk. Uten andre menneskeskikkelser til stede i billedrommet er det dermed tilbøyelig for betrakteren å bli nærmeste målestokk. Jeg orienterer meg i motivet som om det var en forlengelse av mitt eget fysiske rom. Beveger jeg meg imidlertid nærmere blir jeg påminnet at dette ikke er rom, men en flate. Linjene, men også fargene, overflateteksturen, minner meg om lerretets todimensjonale tilstedeværelse. Små skjelheter i perspektivet, og vinduer man ikke kan se ut av, er eksempler på ting som hindrer oss i å "la oss lure" gjennom illusjon. I det ene øyeblikket en and, i det neste en hare. Fram og tilbake i en evigvarende bevegelse.

The music is simply a parade going by gir også en kognitiv illusjon av rom, men betrakteren er, i motsetning til *Fra Glasshytten* og *A dream itself is but a shadow*, likevel ikke velkommen "inn" på samme måte. De tomme rommene i de to andre verkene formelig strekker seg etter betrakteren, men slik er det ikke i dette verket. Hvorfor? Fordi hovedrollen på denne "scenen" allerede er tatt. Skjerm Brettet gjentar veggens "konkave", innbydende form og trekker blikket "innover". Samtidig fyller skjerm Brettets tilstedeværelse rommet og gir mindre plass til betrakteren. Lyset og podiet fremhever og opphøyer skjerm Brettet på hver sin måte og bidrar til dets nesten ekspressive uttrykk. Det kan se ut som skjerm Brettet har erstattet rollen til en eventuell menneskeskikkelse oppe på podiet. Skjerm Brettet har dermed fått en nesten menneskelig karakter og tilstedeværelse, nettopp på grunn av fraværet av mennesket.

⁴⁷ Bryson, 1983, s. 108.

Slagskyggen fra skjermbrettet gir dybde i motivet, men er også med på å gi en ekstra dimensjon til det. Skyggen er ikke en realistisk projeksjon av gjenstanden slik dets plassering skulle tilsi den å være. Dermed understreker også skyggen skjermbrettets underfundige tilstedeværelse, og kanskje også dets antropomorfe undertoner, i alle fall hvis vi skal tro Ernst van Alphen's forklaring av skyggens rolle i kunsten:

There is a long symbolic tradition surrounding the phenomenon of the shadow. Shadows have been seen in relation to identity. They are supposed to confirm the identity of the subject; having a shadow substantiates subjectivity. Having a shadow has been, in fact, synonymous to being alive, whereas being a shadow means being dead, not having a shadow means being fictional.⁴⁸

Skjermbrettet er, med få og effektive virkemidler, tatt ut av sin opprinnelige funksjon som bruksgjenstand og tildelt en annen; objektet er nå blitt et "subjekt". Fokus er dermed ikke lenger på betrakteren og hans eller hennes spørsmål; hva er min rolle i forhold til dette rommet? Fokus er nå skiftet til skjermbrettet og spørsmålet; hvilken rolle spiller denne karakteren i dette rommet?

Billedrommet ser dermed ut til å fortone seg forskjellig i de to verkene *Fra Glasshytten* og *A dream itself is but a shadow*, og det i *The music is simply a parade going by*. Der rommet i *The music is simply a parade going by* er "befolket" av skjermbrettet er de to andre verkene et fravær av mennesker så vel som gjenstander. Dermed står billedrommet i større grad, i *Fra Glasshytten* og *A dream itself is but a shadow*, åpent til å fylles av betrakterens eget rom.

Opplevelsen av bildene – karakteristikk

Vi kan begynne med de formale tendensene i maleriene siden det er de som, først og fremst, og mer eller mindre, leder oss til en forståelse av motivet. Det gjør seg med en

⁴⁸ Alphen, 1992, s. 82-83.

gang gjeldende at det nesten ikke er en kurvet linje å spore i noen av verkene. Vi må da se med unntak på den lille vindusdekoren i *A dream itself is but a shadow*, og slåene på døren i *Fra Glasshytten*. Samtidig er de små menneskelige detaljene borte i større grad enn i *A dream itself is but a shadow* og *Fra Glasshytten*.

Det arkitektoniske forstår jeg som et indeks på mennesket. Med *indeks* mener jeg et tegn som er knyttet til det betegne uten at de har direkte likheter med hverandre. Indeks er én av tre typer tegn som vi kjenner fra Charles Sanders Peirce; indekset, symbolet og ikonet. Alle de tre typer tegn viser til forholdet mellom objekt og representasjon: det som betegner og det betegne. Det indeksikale tegnet kan være alt fra svært stilisert til svært mimetisk. Det karakteristiske er at tegnet ”beholder” noe av det som er betegnet. Et indeks vil dermed kunne ha flere grader av ”renhet”. I en ”ren” form for indeks vil forholdet mellom betegner og det betegne være så tett at de nesten er en del av, eller i så måte en forlengelse av, hverandre. Et fotavtrykk eller en slagskygge vil være et eksempel på en ”ren” form for indeks.⁴⁹ På samme måte vil et arkitektonisk og konstruert interiør vise til mennesket.

Det er da også de små detaljene som bryter opp i bildet og plasserer det nærmere ”vår verden”. Det er ellers de rette linjene som råder, både de vertikale og de horisontale. Til sammen der de møtes i utallige punkter og spenninger, gir de et kraftfullt, men samtidig et strengt preg. Bildeflatene er så ordnet og avgrenset at man nesten kan oppfatte det som foruroligende. Denne nesten overdrevent ordnede billedflaten distanserer seg dermed fra oss som motiv igjen.

Perspektivene er i tillegg litt forskjøvet, linjene ikke helt parallelle, og dytter på den måten motivet ut av balanse. Dette er spesielt fremtredende i *A dream itself is but a shadow* der veggene, etter jeg har studert det en stund, begynner å ”vakle”. Hva skjer så hvis de faller? Undermalingens røde overflate ville kommet til syne. Denne dobbelheten preger i alle fall for meg bildene i det jeg studerer teksturen i overflatene. I alle tre verkene kan man se denne røde undermalingen som bryter igjennom overflaten. *Fra Glasshytten* skiller seg ut her ved at den røde fargen i tillegg er

⁴⁹ Gibbons, 2007, s. 30.

dominerende i store deler av overflaten, i motsetning til de andre to verkene. Den underliggende rødfargen gir en ekstra glød til mursteinene, som for øvrig er første gang man kan oppleve i Ida Lorentzens motiver.

De konstruerte interiørene vil likevel alltid være der. De bygger opp, og utgjør motivene. Det er så enkelt; gulv og vegger. Like enkelt og like fundamentalt som himmel og jord, og kan inneholde like mye i mellom dem. Begge steder er menneskets hjem, likevel så mye mer komplisert enn det. Begge stedene kan nesten forstås som en helhetlig organisme, eksisterende uavhengig av mennesket. Men, disse interiørene, kunne man da si, de er jo fortsatt oppbygde, konstruerte; dermed kan de ikke sees uavhengig av mennesket? Da kan man tenke seg at dette rommet mellom himmel og jord, som menneskene har sagt seg herre over; det er jo også det. ”Stein for stein” bygger vi opp vårt trossystem; vår historie, våre verdier, våre liv. På samme måte og av samme ”materiale” er disse kunstverkenes rom bygget, og dermed også forståelsen av dem.

Det hvite lyset er en annen ting de tre kunstverkene har til felles. Det hvite lyset kan tolkes på flere forskjellige måter. I Vesten har den hvite fargen vært kjent som et tegn på det rene. Det er lyst og det er lett. Det er håpets farge. I *A dream itself is but a shadow* ønsker man seg bort til vinduet, men jeg kan ikke komme forbi veggen, og kan ikke komme frem for å åpne dette gitteret av et vindu. På gulvet danner lyset to rektangler. Det urovekkende er at lysrefleksene ikke stemmer med sine omgivelser. Det skulle da ha vært fire rektangler på gulvet, eller i alle fall tre? Størrelsen på rektanglene kan heller ikke være riktig. Hva skal dette bety? Lever denne solflekken sitt eget liv, og er det i det hele tatt solen som er kilden til dette lyset? Det den i alle fall kan fortelle oss er at det er noe der ute, at det faktisk eksisterer en ytre verden. Vi sitter igjen med en tvetydig følelse; lyset er både betryggende og foruroligende på samme tid.

I *Fra Glasshytten* har du et valg og en mulighet til å komme ut. Døren står åpen for deg, men plutselig er du ikke sikker lenger. Det hvite lyset skjærer hardt i gulvflisene, og får deg til å tvile på om du virkelig ønsker å forlate rommets trygge, røde, favn.

Rommet føles ut som om det lukker seg rundt deg, bak deg, du har ingen andre muligheter enn døren som står på vidt gap foran deg. I *The music is simply a parade going by* derimot slipper ikke vinduet inn lysreflekser i det hele tatt. Det er helt ugjennomtrengelig og den ru overflaten tilsier at dette ikke en gang trenger å være av glass. Den grove, litt gulnede overflaten i vinduet har en stoffelighet på linje med tøy; den kan minne om lin eller en form for strie.

Alle tre verkene har dette underfundige hvite lyset, men i alle tre er følelsen det skaper forskjellig. Det veksler mellom lokkende lett, skarpt og skremmende, og monotont intetsigende. Den intense følelsen er likevel der i dem alle; følelsen av å være innelukket, og følelsen av å ikke vite hva som venter der ute. Noen ville kanskje gå så langt som å kalle det klaustrofobisk, slik som Bente Scavenius gjør i katalogen utgitt ved utstillingen *Den forunderlige stillheten* på Blaafarveværket i 2005. Hun skriver som følgende:

Grundstemningen i Ida Lorentzens maleriske rum er melankoli. Det er følelsen af længsel, der stemmer sindet i øjeblikket og motiverer en stillingtagen. Hendes virkelighedsskildringer trænger sig hele tiden på med deres evige tvetydighet. På den ene side er hendes billeder sanselige, dragende, vemodige og på den anden side er de klaustrofobiske, udsigtsløse og tilsynelatende drænet for liv. Entydige bliver de ikke.⁵⁰

Stillheten er en annen karakteristikk som blir mye brukt i møtet med Ida Lorentzens kunstverk. For eksempel har det blant annet vært to utstillinger med verk av Ida Lorentzen som har brukt stillheten som gjennomgangstema; *Stillhetens sprog* i Kunstnerforbundet i 1993, og *Den forunderlige stillheten. Ida Lorentzen og Vilhelm Hammershøi* på Blaafarveværket i 2005. Donald Kuspit beskriver dette fenomenet i Lorentzens malerier slik:

Det som særpreger Ida Lorentzens rom er stillheten. Gjenstandene i rommet er som en øy omgitt av stillhet. Gjenstandene bryter ikke med stillheten, men er tvert imot stillhetens kjerne og gir stillheten en ytre manifestasjon.⁵¹

⁵⁰ *Den forunderlige stillheten. Ida Lorentzen og Vilhelm Hammershøi*, s. 47.

⁵¹ Lorentzen, 1994, s. 13.

Samtidig skriver Eva Valebrokk i *9 norske kunstnere* om et av Lorentzens tidligere arbeider: ”En spinkel melodi bygget over et tema av få og sårtklingende akkorder lyder fra et stillferdig interiør i oker, dueblått og grått og påkaller min oppmerksomhet”.⁵²

Så hva er det som skaper denne følelsen av stillhet? Jeg vil si at disse oppfatningene av stillhet vokser ut av samme grunn; de arkitektoniske, konstruerte motivene. Det er få elementer som utgjør motivet, men desto større kraft har de. Store, rene overflater dominerer, og rektangelet regjerer. Det er de rektangulære formene, store og små, liggende og stående, som bygger opp motivene. Der de vertikale og horisontale linjene møtes, uten noen form for organiske virvler eller krumspring, kan det tenkes at det dannes, ikke bare kraftige spenninger, men også denne følelsen av at tiden står stille. Lyset som faller inn i rommene virker frosset i tid og ikke flyktig, nesten som det har brent seg inn i gulvplankene og flisene for evig. Det oppstår en form for vaklende harmoni mellom disse mange komponentene som til sammen stemmer opp i en symfoni av monumental stillhet.

Kanskje er det noe av de samme tingene som kan forklare de psykologiske og metafysiske aspektene i bildene. Denne stillheten vi opplever tvinger oss til å lytte hardere, men alt vi hører er et ekko av vår egen stemme.

Dikotomier – kontraster- det komplementære

Det er mange måter å se verkene på. Det å gi mening til et kunstverk vil alltid ha konkurrerende resultater, men med disse verkene er det noe ekstra. (Hvordan kan et enkelt utstyrt rom, slik som disse motivene er, skape så mange delte følelser i en betrakter?) En forklaring vil være hvordan disse verkene er bygget opp av motsetninger. Her er det mange eksempler; stillhet men fortsatt bevegelse, positive og negative former, det varme trygge mot det kalde ensomme, tomhet og massivitet, det

⁵² Valebrokk, 1989, s. 104.

horisontale og det vertikale, det lyse og det mørke, det realistiske mot det illusjonistiske, det fysiske og det psykologiske, bilde og tekst.

For først å ta opplevelsen av stillhet, som vi nettopp har sett på, er det både stillhet som i mangel på lyd, og stillhet som i mangel på bevegelse det her er snakk om. Begge disse blir både antydnet og utfordret i disse verkene. La oss se på den ”lydløse stillheten” først. I *The music is simply a parade going by* får man en følelse av nesten øredøvende stillhet. Samtidig forteller tittelen på bildet oss noe helt annet, faktisk den rake motsetningen. Det kan føre til to ting: på en måte kan denne tittelen vise oss et brudd mellom betrakter og forståelsen av verket. Dette ”bruddet” er da følelsen av at den ”fullverdige” opplevelsen av dette rommet er berøvet fra oss, eller i alle fall utenfor vår rekkevidde. Det er en følelse av at vi ikke får ta del i verkets hele ”sannhet”. På den andre siden, derimot, kan en slik tittel virke som en slags ”omvendt psykologi” og dermed fordoble vår opplevelse av stillhet. Ved å vise til musikk som ikke er der, og som heller ikke *kan* være der, blir dets fravær enda mer påtrengende, og vår opplevelse av stillhet enda høyere. Kanskje bør man heller ikke tillegge titlene *for* stor betydning da det er maleriene man først og fremst stilles ovenfor? Tenk for eksempel på *A dream itself is but a shadow* der vi møter teksten, tittelen, i samme øyeblikk som selve maleriet. Da var tittelen i *større* grad en del av opplevelsen av bildet. Tittelen har da gått fra å være en atskilt tekst i liten skrift på et skilt ved siden av kunstverket, til å være en del av kunstverkets *fysikk*, og dermed også en del av vår umiddelbare synsopplevelse. Fravær av mennesket understrekes av det tomme interiøret, men på samme tid viser titlene til et uunngåelig nærvær.

Som eksempel på den ”ubevegelige stillheten” er også *The music is simply a parade going by* et godt utgangspunkt. Verkets fargeskala er monoton med sine ”jordlige” gulbrune fargetoner. Denne begrensede fargebruken, i tillegg til rommets enkle, rettvinklede former, får motivet til å fremstå nesten som forsteinet, livløst. Studerer du derimot overflatene nærmere oppdager du snart at de er full av bevegelse. Der kjempes en nådeløs kamp for å undertrykke dette ukjente som ligger under overflaten. Dette er også tilfelle i *A dream itself is but a shadow*, men uroen er mer dempet, snikende. Her er det en annen bevegelse som gjør seg gjeldende i større grad, nemlig

de skjeve veggene. De viser tegn på skjørhet og ustabilitet, og advarer mot vegger som snart kan komme til å falle. I *Fra Glasshytten* er det en tredje form for bevegelse man kan oppleve. Dette er den bevegelsen, det suget, man føler innover i bildet, mot døren. (Dette suget er så sterkt at man nesten føler at man må holde seg fast for ikke å forsvinne ut gjennom den grønngule døren, og for evig bli borte i det hvite lyset.)

I *Fra Glasshytten* kan du samtidig oppleve kontrasten mellom en slags trygghetsfølelse inne i dette mørke rommet, og det illevarslende og foruroligende i det hvite lyset. Eller tvert imot kan man oppleve *Fra Glasshyttens* røde mørke som ”kvelende klaustrofobisk” og det hvite lyset utenfor som en lettelse, som en budbringer om håp. På samme måte er vinduet en mulig åpning ut, et alternativ til ensomheten, tomheten, og ”trykkende” vegger i *A dream itself is but a shadow*.

Ensomhetsfølelsen og tomheten, som også er til stede i alle de tre verkene, kommer ikke bare av at rommene er folketomme. De er i tillegg nesten strippet for møbler og andre objekter som ville fått oss til å føle oss ”hjemme”. De tunge, massive veggene slår ring om ”ingenting”, om luft. Dermed oppstår rommet, eller tomrommet om du vil. De positive formene som utgjør veggene gir liv til det negative rommet, tomrommet, og omvendt. De fyller hverandre fullt ut, i hver krok og hvert hjørne vil de være der begge to. De kan ikke eksistere uten hverandre. I disse verkene har imidlertid det negative rommet fått større plass, de store, jevne overflatene, og gulvet spesielt, har gitt det større spillerom. Vi kan nå nærmest ta og føle på dette ”ingenting”, dette negative rommets nærvær.

Samtidig vet vi jo strengt tatt at her er ingen rom i det hele tatt. Maleriet er en todimensjonal bearbeidet flate. Med første øyenkast virker disse motivene realistiske, men ser vi nøyer etter oppdager vi at kunstneren har lagt ut klare argumenter for at det er snakk om en illusjon. Tydelige tegn, for eksempel dører uten håndtak, viser at dette er noe annet enn en ”kopi” av virkeligheten. De er fragmenterte rom, brutte, nesten som i en drøm eller i et minne, dypt nede i underbevisstheten. Mieke Bal beskriver en lignende følelse i sitt møte med kunstneren Bill Violas videoinstallasjon *The Sleep of Reason* fra 1988:

They are noisy, overwhelmingly so, visually and aurally. And since they are projected onto the walls surrounding the viewer, the latter is pulled inside them, as if being imprisoned in someone else's dream.⁵³

Videre i samme avsnitt spør hun seg selv:

To be inside someone else's dream: could that not be a definition of the experience of art?

Jeg synes dette er et interessant spørsmål å stille seg, spesielt i forhold til Ida Lorentzens kunst. Om denne påstanden er riktig vil man aldri få vite, for noe korrekt svar finnes ikke. Skal man imidlertid lage seg en definisjon på hvordan man kan oppleve kunst, spesielt i forhold til disse tre verkene, kan dette være et mulig utgangspunkt. Kanskje er det et annet menneskes drøm vi befinner oss ovenfor? Kan det forklare de stridende følelsene man får i møte med disse verkene? Eller kanskje det er vår egen drøm, våre egne minner vi blir satt ovenfor?

⁵³ Bal, 2006, s. 31.

Kapittel 3. En assosiativ studie

Tradisjonelt ville det være ønskelig å forankre de tre omtalte kunstverkene til en kunsthistorisk tradisjon. Det er her det lineære slektskapet i kunsthistorien som oftest kommer på banen. Da er det stilistiske og/eller motiviske likheter mellom kunstverk man ser etter. Ofte forklarer man disse likhetene med kunstneres påvirkning fra andre (tidligere) kunstnere, eller stilepoker. I Ida Lorentzens tilfelle er det gjerne andre kjente aktører innen genremaleriet man forbinder henne og hennes kunst med. Da er det Jan Vermeer, Vilhelm Hammershøi og Harriet Backer som hyppigst blir nevnt. Slike tilnærminger vil kunne sies å være av en *genetisk* art. Jeg ønsker å stille meg mer fri til å reflektere rundt Ida Lorentzens tre malerier og deres forhold til andre kunstverk som man ved første øyekast kanskje ikke skulle tro hadde mye til felles, stilistisk eller ikonografisk. Kunstnerne og deres påvirkning av hverandre vil, i en slik tilnærming, være lite relevant.

Det jeg forsøker å legge vekt på her kan muligens sees som en parallell til litteraturvitenskapens begrep om *intertekstualitet*. Denne termen går tilbake til den russiske filosofen og litteraturteoretikeren Mikhail Bakhtin. Begrepet fikk en ny form og fornyet aktualitet gjennom kunst- og kulturteoretikeren Julia Kristeva i *La révolution du langage poétique* fra 1974⁵⁴.

Intertekstualitet er allment sett et spørsmål om teksters egenskap til å henvende seg til andre tekster. Dette kan være tekster fra både fortiden og fra samtiden. Det er imidlertid viktig å skille begrepet intertekstualitet fra påvirkning. I ordet påvirkning legger man ofte historiske hendelser av en årsaksbestemt karakter til grunn. I en kunsthistorisk sammenheng vil det være når kunstneren opplever et kunstverk og lar seg påvirke av det til bruk i sin egen skapende prosess. I en intertekstuell studie vil ikke et slikt historisk årsaksbestemt forløp oppstå.⁵⁵

⁵⁴ *Att tolka bilder*, 1998, s. 174.

⁵⁵ *Att tolka bilder*, 1998, s. 174.

Som Kristeva påpeker har imidlertid begrepet intertekstualitet også sine komplikasjoner:

The term *inter-textuality* denotes this transposition of one (or several) sign system(s) into another; but since this term has often been understood in the banal sense of "study of sources", we prefer the term *transposition* because it specifies that the passage from one signifying system to another demands a new articulation of the thetic- of enunciative and denotative positionality. If one grants that every signifying practice is a field of transpositions of various signifying systems (an inter-textuality), one then understands that its "place" of enunciation and its denoted "object" are never single, complete, and identical to themselves, but always plural, shattered, capable of being tabulated. In this way polysemy can also be seen as the result of a semiotic polyvalence- an adherence to different sign systems.⁵⁶

Intertekstualitet er dermed ikke bare betegnelsen på at to tekster (kunstverk) kan settes opp mot hverandre og analyseres, slik jeg forstår det, men er også betegnelsen på denne kontinuerlige "bevegelsen" og utvekslingen mellom ett tegnsystem og et annet. Som et eksperiment i denne avhandlingen vil jeg forsøke å sammenstille ulike kunstverk med hverandre, for slik å studere en mulig "utveksling" og/eller "kommunikasjon" mellom dem. Hvordan kan en slik kommunikasjon inntreffe i så visuelt ulike kunstverk, og er det i det hele tatt mulig?

Dette er altså en teori om at ett kunstverk kan etablere en forbindelse mellom et annet kunstverk uavhengig av et historisk lineært slektskap. Dette blir da, slik jeg ser det, en *assosiativ* og ikke en genetisk, studie mellom forskjellige kunstverk. Kan man ikke da, i en kunstvitenskapelig sammenheng, i stedet for en *intertekstualitet* eller en *transponering*, lettere snakke om en *interrelasjon*?

Jeg vil ta for meg ett kunstverk hver av samtidskunstnerne Louise Bourgeois og Rachel Whiteread. Begge kan knyttes til arbeidet med skulptur og installasjon, men de har svært forskjellige kunstneriske uttrykk, i forhold til hverandre, og ikke minst i forhold til Ida Lorentzen. Samtidig er de tre kunstnerne spredt geografisk; henholdsvis

⁵⁶ Kristeva, 1984, s. 59-60.

Norge, England og USA. Jeg vil påstå at disse kunstverkene likevel deler en slags felles plattform, en nerve, et definitivt ”noe”, som i første omgang vanskelig lar seg sette ord på. For å finne ut av dette må jeg gå, ikke bare til kunstverkene selv, men også til litteratur som omgir dem. Mitt spørsmål blir i så måte; hvilke framgangsmåter har andre teoretikere og kunsthistorikere tatt i bruk for å nærme seg disse verkene? Samtidig spør jeg også; på hvilken måte kan deres tilnærminger til disse to kunstverkene av Louise Bourgeois og Rachel Whiteread hjelpe meg i min forståelse av Ida Lorentzens tre malerier?

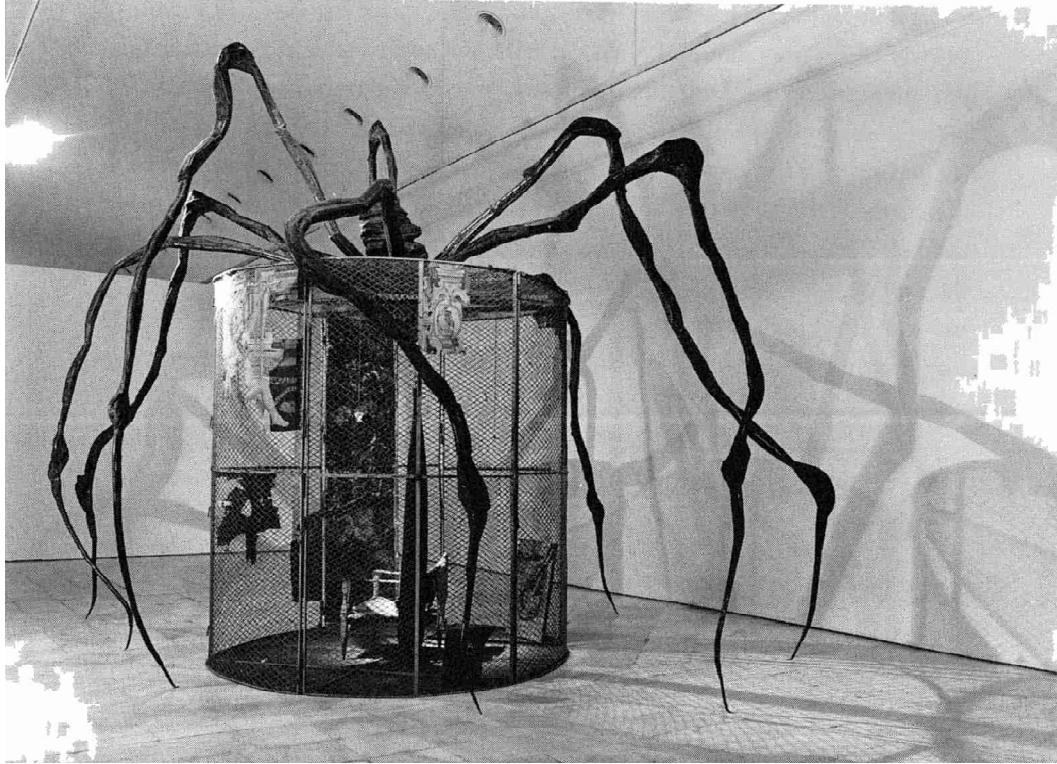
Først og fremst, i min søken etter tilnærminger til Louise Bourgeois *Spider*, som vi skal se nedenfor, er det Mieke Bals metode jeg har valgt å legge vekt på. Som et resultat av at Bal i hovedsak bare tar for seg ett kunstverk i boken, har hun dermed plass til samtidig å se nærmere på bruk av metode i kunsthistorieskrivingen. Hun lar dermed dette ene kunstverket, *Spider*, være drivkraften bak en metodologisk refleksjon i kunsthistorie.

I undersøkelsen av tilnærminger til Whitereads *House* har jeg i hovedsak valgt å bruke et utvalg artikler fra to forskjellige antologier. Den første, *Rachel Whiteread: House*, er redigert av James Lingwood som selv jobbet sammen med Whiteread under utviklingen av *House*. Denne antologien kom ut i 1995, ett år etter *House* ble revet. Den andre antologien, *The Art of Rachel Whiteread*, er redigert av kunsthistoriker Chris Townsend, og kom ut ti år etter, i 2004.

Edderkopper og annet tankespinn: En tilnærming til Louise Bourgeois *Spider*

Spider er tittelen på Louise Bourgeois installasjon fra 1997. Verket er en del av serien *Cells*, som består i overkant av 40 store arbeider produsert i årene 1986 og fram til i

dag. Samtidig er *Spider* i tillegg til dette ett verk i en rekke arbeider, et stort antall tegninger, skulpturer og installasjoner av Bourgeois, som forestiller edderkopper.⁵⁷



Figur 4 Louise Bourgeois, *Spider*, 1997. Foto: Rafael Lobato. Nixon, 2005, s. 273.

Med sine 444,5 x 665,4 x 518,1cm kan *Spider* synes gigantisk stort. Dets framtreten påvirker betrakteren fysisk i det hun/han nærmer seg, og verket kan synes slående i sitt uttrykk. Samtidig kaster konstruksjonen lange, skarpe skygger på omgivelsene sine og forlenger sin eksistens til omkringliggende gulv og vegger. De lange, spinkle edderkoppbena griper rundt den sylinderformede cellen under seg; beskyttende? eller truende? Bena er kraftige, solide, men synes vevre på samme tid. De ”vokser” ut og opp av det som kan minne om en edderkoppkropp, og bugner seg deretter stødig, ledd for ledd, ned mot bakken til hvert enkelt ben munner ut i en tynn spiss. Den kraftige stålnettingen som utgjør det sylinderformede buret, eller cellen, under kan gi assosiasjoner til et edderkoppnett. Dette nettet ser imidlertid ikke ut til å være ment for insekter, men noe ganske annet; mennesket. En tom stol er plassert i cellens senter, kanskje for å lokke oss inn? Et felt i ”celleveggen” står på gløtt. Tankene går til en

⁵⁷ Bal, 2001, s. 4-5.

slags dyrefelle; kan vi motstå en åpen ”dør” og en tom stol? Nysgjerrigheten blir for stor. Hva så om vi våget oss inn? Vil døren lukke seg bak oss med et smell? I så fall er vi fengslet her, innimellom små og store merkverdige objekter; gamle parfymeflasker, lommeur, biter av bein, falmede tekstilfragmenter. Kanskje er vi havnet i et slags torturkammer for den menneskelige psyke? Et sted, en celle, med minner vi ikke kan komme bort i fra, minner som ikke en gang er våre, men som likevel er kommet tilbake fra en tapt tid for å spøke for oss?

Det er anvendelsen av det narrative i og rundt kunstverket som opptar Mieke Bal i hennes tilnærming til *Spider*. Bal har et svært ambivalent forhold til narrativitet i tilnærmingen til kunst. Dette både i forhold til *Spider*, og i forhold til kunst som sådan:

For one thing, the culture within which art functions today is suffering from an overdose of narrativity. Reading *Spider* from this double vantage point is a challenge. How can we both do it justice as a work of art and learn from it, as a theory on, and an example of, thought about art?⁵⁸

Det er altså det dobbeltsidige i bruken av det narrative som problematiseres i Bals diskusjon rundt *Spider*. Hvordan skulle man kunne unngå det fortellende i møtet med et verk? Det å se er unektelig en prosess, og gjør det dermed umulig å beskrive uten å fortelle. Det narrative kan derfor være et redskap i tilnærmingen til et verk. *Problemet* med det narrative i kunsthistorien er, i følge Bal, at det har en tendens til å villedde, og tar oppmerksomheten bort fra ”the center of attention”, bort fra kunstverket.⁵⁹

Det er det som er mye av grunnen til at Bal kritiserer det hun kaller ”eldre, tradisjonelle metoder” i kunsthistorien og slike tilnærminger til *Spider*. Her peker hun på nettopp dette med bruken av ikonografi, påvirkning, kontekst og lineær kunsthistorie som metode, og nevner dermed også temaer som tolkning ut i fra psykoanalytiske og biografiske narrative tilnærminger. Slike tradisjonelle analyser kan karakteriseres som *forutgående* fortellinger, ifølge Bal. I slike metoder blir

⁵⁸ Bal, 2001, s. 3.

⁵⁹ Bal, 2001, s. 6-7.

kunstverket, bevisst eller ubevisst, redusert til ikke mer enn en *illustrasjon* til en forutgående historie. Det betyr, ut i fra Bals tankerekke slik jeg forstår den, at kunstverkets ”suksess” blir målt (feilaktig) ut fra dets ”evne” til å formidle den forutgående historien.⁶⁰

I en tradisjonell analyse av et verk leter man i mange tilfeller etter forutgående kunstverk der nettopp lignende motiver, komposisjoner, konsepter og allegorier allerede har vært i bruk, slik at kunstverket kan knyttes til sine visuelle forgjengere. I andre tilfeller forklarer denne typen tolkning bildelementer ved å referere til litterære kilder, for eksempel fra mytologien (eller like gjerne fra dagbøker, manuskripter, brev eller lignende). Her bruker Bal Berninis skulptur *Apollo og Daphne* som et bilde på hvordan en slik framgangsmåte blir gjennomført. Hun forklarer at hun ikke vet om *noen* kunsthistorisk tekst, som omhandler dette kunstverket, som *ikke* bruker Ovids *Metamorphoser* som en forklaring på, eller beskrivelse av, skulpturen.⁶¹

Derfor, som et resultat av sammenligninger en tradisjonell analyse vil ta i bruk, uansett om man leter etter likheter eller avvik, blir kunstverket brukt som *målestokk* opp mot den forutgående tekst eller kunstverk. På den måten vil kunstverket, i Bals tilfelle, *Spider*, falle i skyggen av den forutgående fortellingen.

Selv skriver Louise Bourgeois om, og omtaler ofte, sine egne kunstverk med en biografisk forklaring. Hun har også uttrykt at det har ligget en ubevisst påvirkning fra sider ved hennes eget liv på hennes kunst. Ofte, har hun selv forklart, blir hun overrasket over hvordan hennes egne arbeider utfolder seg, og at kunstverkene ikke åpenbarer seg som ”selvportretter” før etter at hun er ferdig med dem.⁶² Bourgeois har hatt en svært lang og omfangsrik karriere som kunstner. Hun var født i Frankrike i 1911, og flyttet til New York i 1939 der hun har levd og virket fram til den dag i dag. Mest kjent i hennes produksjon er kanskje nettopp de monumentale, abstrakte skulpturene som *Spider* er en del av. Samtidig har Bourgeois vært en foregangsfigur

⁶⁰ Bal, 2001, s. 31-32.

⁶¹ Bal, 2001, s. 32.

⁶² Perry, 2004, s. 239.

for kvinner i rollen som kunstner, og var en inspirator for den feministiske kunstbevegelsen på 1970-tallet. Ikke minst har hun hatt en ledende stemme innenfor den postmodernistiske kunsten.⁶³

Grunnen til at Bourgeois er en så sterk talskvinne for sin egen kunst er fordi tanken og forståelsen i kunstverkene er så viktig for henne, mener Bal. Bourgeois er dermed, som Bal også understreker, svært opptatt av å unngå de ”misforståelser” som hele tiden ”truer” arbeidene hennes. Problemet, i denne sammenheng, oppstår i det kunstnerens egne meninger om verket gang på gang bare blir gjentatt i tolkningene av hennes kunst. Det er viktig å høre hva kunstneren selv har å si, men bare å gjenta dem vil redusere arbeidene hennes ned til bare én side av noe som har mange aspekter, flere lag av betydninger, og som er svært, svært komplekst.⁶⁴

Å bare forstå *Spider* gjennom kunstnerens ord alene ville da gjøre verket stor urett, mener Bal. I *Spider* vil for eksempel edderkoppformen, som utgjør et hovedelement, svært ofte bli tolket som en metafor på Louise Bourgeois mor. På samme måte blir de mange gamle og fragmenterte tekstilene i *Spider*, som, i følge Bal kommer fra foreldrenes butikk, også forstått som metonymier for det samme.⁶⁵ Hvorfor kan man ikke da erkjenne slike historier, spør Bal, lese dem direkte av arket slik at de kan erstatte de stumme objektene man ser foran seg?⁶⁶

For å få et innblikk i det selvbiografiske aspektet ved Bourgeois verk foreslår kunsthistoriker Joan Gibbons å se på den sentrale rollen som syntesen mellom fortid og nåtid har i verkene. Bourgeois benytter seg ikke av erindring/minne bare for å kunne uttrykke *fortiden*, men også for å kunne konstruere og representere *nåtiden*, mener Gibbons. Gjennom utforskning og gjenoppretting av en traumatisk opplevelse som en del av en helbredelsesprosess, styrker samtidig Bourgeois forståelsen av seg selv i nåtiden. Erindringen blir mer komplisert i det fortid og nåtid smelter sammen. Det som hentes til overflaten igjen er avhengig av det som blir erfart i nåtiden og er derfor like mye et uttrykk for nåtiden som for fortiden.⁶⁷

⁶³ Nixon, 2005, s. 1-12.

⁶⁴ Bal, 2001, s. 37.

⁶⁵ Bourgeois foreldre drev en butikk der de restaurerte tekstiler (gobeliner).

⁶⁶ Bal, 2001, s. 33

⁶⁷ Gibbons, 2007, s. 16.

Det mest diskuterte aspektet ved *Spider* er, i følge Bal, følelsen av fortid og inntrykket det gir av en personlig atmosfære. Likevel kan ikke disse minnene, ofte snakket om ut fra kunstnerens sitater, bli ”lest” av betrakteren, ganske enkelt fordi de er i en så stor grad personlige. I det *Spider* ble gjort offentlig, presiserer Bal, kan det ikke lenger bare bli knyttet til én persons historie. Samtidig uttrykker ikke de små og store gjenstandene i verket minner i en direkte forstand; de er bare plassert der, som de objektene de faktisk er. Samtidig, i følge Bal, er minner også løsrevne ”objekter” som vi bygger opp innenfor våre egne narrative rammer:

Memories are found objects that we routinely integrate into narrative frames derived from the cultural stock available to us. [...] By presenting memories as found objects, Bourgeois makes them appear as scraps or bits of a past that hover over the undecidable yet profound divide between memory and trauma, between narrative and compulsive reenactment in the dramatic mode.⁶⁸

Slik mener Bal derfor at *Spider*, objekt for objekt, gjenstand for gjenstand, bygger en historie i større grad enn å direkte *fortelle* en sådan.

Møtet med dette verket, med denne edderkoppen, kan ikke handle om ett menneskes spesifikke minner eller følelser. Det som er viktig er det som skjer i hvert eneste møte, hver eneste betraktning man gjør av dette verket, *Spider*. Vi har alle våre minner og erfaringer som kommer til overflaten. Hvem har vel ikke opplevd å våkne til å ha en edderkopp hengende i taket over senga? spør Bal eksempelvis. Der kan den henge i timevis uten å røre seg, for plutselig å pile av sted inn i et mørkt hjørne. For enkelte betraktere vil kanskje edderkoppen representere en dødelig trussel, og ser for seg hårete hunnedderkopper som eter sine mindre beilere. For andre vil edderkoppen kanskje helt enkelt være ekkel i det man forestiller seg dens krafsende ben og klebrige spinn, på tross av dens påståtte renslighet i naturhistoriebøkene. Uansett, fortsetter Bal, om man opplever dem som skremmende eller betryggende, har edderkoppen en uhyggelig måte å eksistere i tid på.⁶⁹

⁶⁸ Bal, 2001, s. 27.

⁶⁹ Bal, 2001, s. 72-75.

Spider er derfor et kunstverk som kan fremstå som svært uhyggelig, samtidig som det vekker nysgjerrighet. Edderkoppen trenger imidlertid ikke bare å vekke følelsen av at vi er vitne til et kriblende, krypende, skrekkinngytende mareritt. Den er også tilknyttet til noe så kjent som *hjemmet*. For, ja, edderkoppens føles vennligere etter hvert som man betrakter den. Bourgeois assosierer selv edderkoppens med sin egen mor; beskyttende, trøstende, arbeidsom, oppbyggende. Slike uttalelser er verken sant eller usant, understreker Bal, de makter bare ikke å gjøre rede for verket. Assosiasjonene til hjemmet blir fremkalt gjennom å vise til det arkitektoniske, mener Bal. Det arkitektoniske er påkalt, utforsket og utfordret i *Spider*, presiserer hun. Det som imidlertid binder sammen eksperimentell skulptur med arkitektur, fortsetter Bal, er det narrative. De store edderkoppbena blir som stødige søyler, og kan nesten oppfattes som skjelettet til et hus. Tekstilene er veggene de dekorerer. Samtidig antyder *Spiders* omsluttende skulpturelle form et tilfluktssted, et "habitat".⁷⁰

Spider "sjonglerer" med flere lag; edderkoppens, cellen, gjenstandene. Under alle disse lagene, etter hvert som man avdekker dem, kommer den ultimale tomhet fram; fraværet av en "hard kjerne".⁷¹ Denne *tomheten*, som ligger i *Spiders* indre, i cellen, gir dermed rom for noe annet; betrakteren. Bal uttrykker det på denne måten:

Instead of spectacle, *Spider* offers only a stage on which, in which, the viewer is invited to act. Drama takes over, narrative becomes action, vision the play's actor. The director? Not the artist, but the work, in the dream of which the dreamer is just one player, among many others, an indispensable actor who does not hold the strings.⁷²

Betrakteren kan imidlertid ikke oppleve verket på bare et kort øyeblikk, det er mange aspekter ved det som gjør at å betrakte det også tar *tid*. Størrelsen på verket er én ting, men også tekstilfragmentene og de mange små og store detaljene inne i edderkoppens

⁷⁰ Bal, 2001, s. 37.

⁷¹ Bal, 2001, s. 87.

⁷² Bal, 2001, s. 60.

celle tiltrekker betrakterens oppmerksomhet. Øyet er dermed tvunget til å bevege seg rundt, forklarer Bal, selv om det velger sin egen reiserute.⁷³

Et hovedmål i Bals tekst er å påvise at jo nærmere selve kunstverket man beveger seg, desto mer tilfredsstillende vil en analyse bli, både når det gjelder det aktuelle kunstverket *og* med hensyn til prosessen ved det *å se*. Bal er nemlig svært utilfreds med store deler av kunsthistoriens behandling av nettopp dette med hva man ser, og hvilken type "seeing" som blir gjort. I følge Bal, som i bunn og grunn er en spesialist innenfor det litterære feltet, ligger hovedsakelig problemet i mangelen på en "nærlesning" av kunstverket i den tradisjonelle kunsthistorien. Slike "close readings" av visuelle kunstverk som Bal etterlyser, mener hun at kanskje ville være av den mest interessante typen kunsthistoriske tilnærminger. Dette er blant annet fordi at de, i stedet for å demonstrere språkets utilstrekkelighet, har mulighet til å føre objektet nærmere det språket vi er fullstendig avhengige av for å i det hele tatt ha mulighet til, og for så mye som å kunne forme en *tanke* om, en visuell opplevelse.⁷⁴

Det som skiller den tradisjonelle historiefortellingen fra det *Spider* artikulere, fortsetter Bal, er en flyktighet i tid. I *Spider* er det hva kunstverket "sier" i et bundet tidspunkt lokalisert i *nåtiden*, som er viktig. I tillegg, fortsetter Bal, er det viktig å snu det narrative i *Spider* fra *forutgående* til verkets *nåtid*. Denne mer lovende, men også mer komplekse måten til narrativ forståelse, viser til forholdet mellom skulptur og betrakter, eller mer presist; til handlingen "å se". Hvis det å se er en handling med grunnlag i en slags prosess og "samhandling", da vil den prosessen ta en narrativ form, mener Bal. For hvis det narrative er grunnlagt i en serie av sammenhengende hendelser, som i tillegg oppstår i tid, da kan prosessen som betrakteren står foran bare bli rekonstruert, analysert og kritisert på en måte som gjengir en slik bevegelse gjennom tid.⁷⁵

Bal mener da at dette kunstverket åpner for en fortelling som utløper seg i en annen tid enn de forutgående fortellingene; nåtiden. Et slikt aspekt har grunnlag i "den

⁷³ Bal, 2001, s. 54.

⁷⁴ Bal, 2001, s. xii-xiii.

⁷⁵ Bal, 2001, s. 48.

sansebaserte kroppsligheten” i tilstedeværelsen som hver eneste betraktning, hvert eneste møte med kunstverket, produserer og former. Tiden her og nå, som vi bruker for å oppleve dette kunstverket, og tiden som en gang var, møtes.⁷⁶

For å kunne gripe fatt i en slik fortelling, fortsetter Bal, vil man måtte forsøke å avdekke de komplekse måtene som *Spider* uttrykker, artikulerer og formidler sin egen legemliggjorte narrativitet på. Samtidig, mener Bal, er det narrativiteten som holder sammen de mange byggesteinene i dette ”kroppshuset” (”body-house”) av en skulptur.⁷⁷

Fortellingen som skapes i dette verket må bli utført av betrakteren, presiserer Bal, Betrakteren blir invitert inn for å ”befolke” verket. Gjenstandene i *Spider* anmoder ikke til et hendelsesforløp seg i mellom som kan forme en overensstemmende, logisk sammenheng. Likevel står ikke betrakteren helt fri:

The randomness is obstructed by the strong narrativity inhering in each fragment, soliciting each viewer to project his or her fantasies on them. Yet the fantasies are not quite left to the viewer; the fragmented representations bind them, as if critical of surrealism’s illusion of “free” association’s freedom.⁷⁸

Et kunstverk så komplekst som *Spider* med så mange lag av betydninger gjør det *umulig* å oversette element for element, for så å komme til en forklaring på verket som helhet. En biografisk tilnærming vil for eksempel ikke være nok til en ”fullverdig” forståelse av dette vanskelig ”lesbare” verket. (Det er ut i fra slike kilder, som den biografiske, at kunstverket blir forsøkt rekonstruert, eller som Bal presiserer; *konstruert*.) De ”forutgående fortellingene” mislykkes dermed i å dra nytte av selve kunstverket. Dette viser seg for eksempel i det Bourgeois bruk av eldre tekstiler blir forklart med at foreldrene jobbet med restaurering av tekstiler, til fordel for å fokusere på betydninger og effekter av nettopp fragmenteringen av tekstilene i verket. De forutgående fortellingene faller fra hverandre: kunstverket er større enn subjektet som

⁷⁶ Bal, 2001, s. 74.

⁷⁷ Bal, 2001, s. 49.

⁷⁸ Bal, 2001, s. 111.

skapte det. Derfor kan ikke kunstnerens intensjoner få lov til å overta for et kritisk engasjement til verket; kunstnerens formeninger er bare én av flere fortellinger som sakte men sikkert vil forandre seg i deres reise gjennom tid.⁷⁹

Et hus men ikke et hjem: Tilnærminger til Rachel Whitereads *House*

House var en betongavstøpning av innsiden av et engelsk viktoriansk hus som skulle rives. Huset stod i 193 Grove Road i Bow på Londons østside. Kunstprosjektet var et bestillingsverk av Artangel, en ikke-galleribasert organisasjon ledet av James Lingwood og Michael Morris.⁸⁰ Rachel Whitereads verk hadde sin korte "levetid" bare noen måneder, fra 25. oktober 1993 til det ble fjernet 11. januar 1994.⁸¹

⁷⁹ Bal, 2001, s. 44.

⁸⁰ For mer informasjon om Artangel se deres hjemmeside, (<http://www.artangel.org.uk/pages/aboutus.htm>) Lest 23.3.08.

⁸¹ Rekkehusene på Grove Road var av en bygningstype som ble bygget på 1800-tallet over store deler av Øst-London. Rivning av disse hadde lenge vært på britiske myndigheters agenda, og gjorde dermed dette området til et passende sted for Whitereads prosjekt. Det tok to år å planlegge prosjektet, men selve arbeidsprosessen var knapp, og kunstneren fikk bare to måneder til å gjennomføre. I tillegg til motstand fra lokale myndigheter var ikke familien som bodde i huset fornøyd med myndighetenes tilbud om fraflytting, og nektet dermed å flytte ut. Dette satte et stort tidspress på kunstprosjektet, som dermed fikk utsatt fristen for fjerning av kunstverket noen måneder.



Figur 5 RachelWhiteread, *House*, 1993. Foto: Nick Turpin. Perry, 2004, s. 257.

Det er på hvilken måte Whitereads skulpturelle verk er blitt oppfattet som et uttrykk for, og et avtrykk av, "det usette liv" som utgjør hovedvekten i tilnærmingene til *House*. Disse tolkningene kan ses i sammenheng med verkets indeksikale forhold til sitt motiv; huset. I hovedsak har det blitt foreslått to ulike innfallsvinkler til forståelse av dette verket; politisk og fenomenologisk/psykologisk.

Den politiske tolkningen av *House* kan knyttes til betydningen av verkets forhold til stedet der det ble skapt, understreker kulturgeograf Doreen Massey. *House* var i stor grad stedsspesifikt i det verket overtok plassen til den opprinnelige bygningen i Grove Road da det ble revet. *House* ble dermed del av en større kontekst, både rent fysisk som en del av et geografisk område, men også på et historisk plan, både i et lokalt og nasjonalt miljø. I det huset i seg selv ble borte og *House* ble til, overtok kunstverket husets opprinnelige sted, samtidig som det ble reist spørsmål ved den nye formen. På samme tid ble også resten av rekkehusene i Grove Road revet, og *House* ble stående igjen alene, som en slags levning fra en forgangen tid. *House* plasserer derfor en nær fortid, noe som har vært, inn i nåtiden. Det var denne *tiden* og dette *stedet* *House*

representerte som ga grunnlag for en samfunnskritisk og politisk tolkning av verket, i følge Massey.⁸²

House ble skapt ut av (tom)rommet til et hus som ikke lenger var der. Verket hadde sterke referanser tilbake til fortiden, eller som Massey presiserer, "en fortid" i ubestemt form, fordi det var mange fortolkninger av denne fortiden. Dette er det ett av tre brudd *House* gjør med det hun kaller "social time-spaces". Massey forklarer at det sosiale rom ikke er en tom "arena" hvor livet vårt utspiller seg, men at det er noe vi selv konstruerer, og noe som andre mennesker, på samme måte, konstruerer om oss. Dette rommet vil alltid være i bevegelse, alltid i forandring, understreker Massey.⁸³

Verket bryter med et slikt sosialt tids/rom også på to andre måter; Whiteread "vred" innsiden av huset ut, og gjorde dermed det som før var et privat rom, til allmenn skue. Det private, intime ble gjort til noe offentlig, og til noe monumentalt. For det tredje, fortsetter Massey, forstyrret *House* den vante oppfattelsen av tids/rom med tilsynelatende å omforme det rommet som før var innsiden av et hus til noe konkret. Fraværet av aktiviteten, lydene, i et tids/rom ble sterkt framhevet i *House*, og er i følge Massey, noe av det som kanskje oppfattes mest provoserende ved verket.⁸⁴

House fikk betydelig oppmerksomhet av pressen som følge av opphetede debatter rundt det, og på grunn av Whitereads nominasjon til Turnerprisen. Den 23. november 1993 viste seg å bli en begivenhetsrik dag for kunstneren da hun ikke bare vant Turnerprisen, men også K Foundations pris for "verste" kunstner i Storbritannia. Samme dag forlangte også nabolaget i Bow en umiddelbar rivning av *House*. Whiteread og Artangel fikk noen måneders utsettelse, men i januar 1994 ble kunstverket jevnet med jorden. Som en del av avtalen skulle det dekkes over stedet der *House* hadde stått, og ingen synlige spor etter kunstverket skulle bli igjen.⁸⁵

⁸² Massey, 1995, s. 36.

⁸³ Massey, 1995, s. 36.

⁸⁴ Massey, 1995, s. 36.

⁸⁵ *House* (http://www.artistsineastlondon.org/08_house/04text.htm) Lest 10.04.07. Kopi hos forfatteren.

I følge kunsthistoriker Jennifer Gross kan Rachel Whitereads verk ses i lys av en tradisjon som har vært mest vanlig innen maleriet - vanitasmotivet. Memento mori - "husk at du skal dø"- var et sentralt tema i disse motivene som ofte tok form av stilleben. Vanitasmotivets symbolske stillebensmaleri, med blomster, frukt, hodeskaller, døde dyr eller andre gjenstander, mener Gross er forgjengerne til det hun kaller "Whiteread's resolute mausoleumslab, and sarcophagus-like forms cast from architectural and household objects".⁸⁶ Gross mener at forbindelsen mellom denne motivtradisjonen og Whitereads verk er det som har vært kjernen i vanitasmaleriet og dets forløpere: formidlingen av det usette liv, det ferske sporet etter menneskets nærvær.⁸⁷ Dette "ferske sporet" mener Gross å finne i Whitereads avstøpningmetode:

These objects were resonant with vernacular associations and the young artist's methods of casting left the sculptures veneered with the impress of soot, staining, and human marking that could only have been pressed upon them by the hand of time itself.⁸⁸

De tekniske utfordringene i Whitereads arbeid med *House* var på sin side svært omfattende. Metoden gikk i hovedsak ut på å lage en avstøpning på innsiden av hvert enkelt rom i huset uavhengig av hverandre, for så å bygge et nytt fundament som kunne holde dem sammen. Whiteread og et utvalgt arbeidsteam måtte, etter å ha "sprayet" innsiden av veggene i rommene med betong, heise seg ut av dem gjennom taket. Deretter måtte i tillegg et "frigjørelsessystem" utvikles for at de ytre veggene kunne tas bort, slik at betongavstøpningene kunne komme frem.⁸⁹

Det har, i følge Gross, vært vanlig å vektlegge temaer som tap og død i tolkninger av *House*. Dette på grunn av verkets tilknytning til det fraværende objektet, huset. Som et eksempel trekker kunsthistoriker Richard Shone i denne sammenheng slutninger til dødsmasken:

⁸⁶ Gross, 2004, s. 35.

⁸⁷ Gross, 2004, s. 37-38.

⁸⁸ Gross, 2004, s. 38.

⁸⁹ Dimitrakaki, 2004, s. 117.

A cast of an object traps it in time, eventually displaying two histories – its own past and the past of the object it replicates. The perfect expression of this duality is the death mask.⁹⁰

House var derfor, i følge Shone, en slags dødsmaske tatt av et avgrenset rom og en avgrenset tid. Avstøpningen, for Shone, var en konkretisering og virkeliggjøring av minner, og en privat historie gjort konkret.⁹¹

Samtidig mener også Gross at det er den positive formen, som oppstår ut fra det immaterielle rommet, som ligger til grunn for den skulpturelle formen i verk som *House*. Dermed er det, i følge Gross, spørsmålet om hvordan vi lever akkurat her, akkurat nå på dette stedet, historisk og kulturelt, som vekkes i betrakteren i møtet med verket.⁹²

I tillegg destabiliserer *House* betrakterens forventninger og vanemessige forhold til kjente omgivelser, i følge Gross. Dette ambivalente forholdet mellom *House* og hjem er noe også Massey understreker. Massey advarer i dette henseende mot forutinntatte assosiasjoner rundt begrepet *hjem*. Hun presiserer at hjemmet ikke nødvendigvis er et sted for fred og for hvile, men også kan være et arbeidssted, eller et sted for konflikt eller for en følelse av (inne)stengsel. Hjemmet trenger dermed ikke, i følge Massey, å være et trygt og godt tilfluktsted, men like gjerne et sted for frykt og ubehag, og et sted for mørke hemmeligheter.⁹³

Samtidig presiserer Massey at verket ikke fikk tittelen *Home*, men *House*. Denne tittelen *House* mener Massey å distansere oss som betraktere fra verket. Ordet *hus* refererer mer til det fysiske objektet, til dets vegger og tak som er blitt fjernet, enn til det sosiale rom som nå både var blitt blottet og gjort konkret. Tittelen gir i dette henseende en ledetråd til hvordan verket bryter med det sosiale tids/rom. Samtidig motbeviser *House* bestemt oppfatningen om nostalgi, mener Massey. Ordet ”hus” i motsetning til ”hjem” kunngjør dette standpunktet. Som et monument over ideen om

⁹⁰ Shone, 1995, s. 52.

⁹¹ Shone, 1995, s. 52.

⁹² Gross, 2004, s. 41-42.

⁹³ Massey, 1995, s. 41.

”hus” utfordrer dette ideen om felleskap, sted og trygghetsfølelse. Trekkene ved nostalgien, ved det som ofte blir assosiert med representasjonen av hjemmet, er avvist, til og med forkastet. Å tvinge fram denne tankebanen er en av måtene *House* bryter ned forestillingen om at tids/rommet der vi lever våre liv er et enkelt og komfortabelt sted.⁹⁴

Distanse og fremmedgjøring er på sin side begreper som står sentralt i kunsthistoriker Blake Stimsons tilnærming til Whitereads verk. Det er hvordan mennesket erfarer seg selv gjennom den livløse og ubevegelige materielle formen til Whitereads avstøpning som spesielt opptar Stimson. Han nærmer seg Whitereads ”stumme skulpturelle former” gjennom en diskusjon av Roland Barthes kritikk av det masseproduserte kunstverk i *La Chambre Clair (Camera Lucida)* fra 1980. Stimson sier innledningsvis i sin artikkel dette:

If we allow Barthes his claim that there is some fundamental part of human experience that is losing its means to find expression in the modern world, then that sculptural muteness itself [...] might well be considered a manifestation or symptom of the impotence he describes.⁹⁵

Kan Whitereads avstøpningsmetode, som en analog til et objekt, i stedet for å sette sammen eller skjære/hogge ut en skulpturell form, bli sett på som en generell form for fremmedgjøring, slik Barthes ville ha det til? Stimson spør, men besvarer samtidig sitt eget spørsmål ved å presisere at, om dette var tilfelle måtte denne fremmedgjøringen også tjene til, og bli forstått som, en selvbevisst tilegnelse av en slik livløs eller maktesløs tilstand.⁹⁶

De industrielle metodene skiller seg fra mer tradisjonelle håndverksmetoder i det at den førstnevnte tar over kontrollen gjennom selve metoden, og dermed også over innhold. Dermed mener Stimson, slik jeg forstår det, at Whitereads

⁹⁴ Massey, 1995, s. 42.

⁹⁵ Stimson, 2004, s. 149.

⁹⁶ Stimson, 2004, s. 149-150.

avstøpningsmetode er, i likhet med Barthes oppfatning av fotografiet, en form for vitneutsagn, og ikke en tolkning, argumentasjon eller innsikt.⁹⁷

I følge Stimson er det derfor ikke *Houses* tilknytning til stedet alene som legger grunnlaget for en politisk tolkning av verket, men også dets påståtte dokumentariske funksjon gjennom avstøpning. Denne dokumentariske funksjonen kan vise seg på en måte gjennom de sosiale sporene teksturen i overflatene sies å bære med seg. På en annen måte viser Stimson til oppfatningen om at avstøpningsmetoden bærer med seg en slags "ideologisk minimalisme". Det vil si at man oppfatter avstøpningen som å innbefatte en mekanisk nøytralitet assosiert med fotografi (selv når en sterk hånd kan ses i komposisjonen).⁹⁸

Den politiske forståelsen av verket er på mange måter forskjellig fra den fenomenologiske/psykologiske. De to tolkningskategoriene deler likevel, i følge Stimson, en viktig oppfatning: verkets avstand fra selvet. Verket menes da å være objektivt mer enn subjektivt, og at det dermed har en "tilfredsstillende avstand" som kunstnerisk uttrykk. Dette bygger under Stimsons påstand om at den industrielle formen til *House* gir den *indre* verden en *ytre* form.⁹⁹

Før den postmodernistiske kritikken, blant annet av Barthes, var denne "externalization of subjective experience" oppfattet mindre som en trussel og mer som en kunstnerisk mulighet. Modernismens interesse for "the grid" som form, industrielle eller kommersielle materialer og metoder, var alle verktøy for å utvide kunsten og erfaringen av den fullt og helt inn i det moderne. Dermed mener Stimson modernismen formalt sett "omfavnet" en anonymitet gjennom abstraksjon, som en måte å oppnå modernitet i representasjon.¹⁰⁰

For enhver kunstnerisk praksis i moderne form er det, i følge Stimson, et spørsmål om hvordan man griper an rasjonaliseringen av den indre verden; hvordan man motsetter

⁹⁷ Stimson, 2004, s. 152-153.

⁹⁸ Stimson, 2004, s. 156-157.

⁹⁹ Stimson, 2004, s. 157.

¹⁰⁰ Stimson, 2004, s. 153.

seg dette i et kunstnerisk uttrykk, eller muliggjør det, på et nivå av selvforståelse. Modernismen gjorde nytte av abstraksjon for slik å ikke få historien til å fremstå som en idealisme, men som en dynamisk og forståelig materialistisk realitet. Dette er imidlertid en ensom virksomhet i følge Stimson, fordi det bare kan bli oppnådd på deres egen bekostning; gjennom å holde fast ved fremmedgjøring og dermed gi avkall på seg selv.¹⁰¹

Stimsons spørsmål blir da om ”den indre verden” blir undertrykket gjennom den industrielle prosessen som *House* er et resultat av, eller om det blir beholdt som et symptom av, eller tilstand til, objektets nye form. En måte å vurdere forholdet til denne indre og ytre sfære er å undersøke formidlingen mellom dem: å vurdere den virkende kraften som gjør det mulig å gi det indre en ytre form, eller objektiveringen av det subjektive gjennom industrialiseringen av uttrykket.¹⁰²

Such is the effect of Whiteread’s work, the answer it proposes to the question of modern art: it commands respect, but respect without affect or intention. This is the respect of reason become identity, of objectivity become subjectivity, the respect of the *cogito* [...] In so being it folds readily into the noise, monotony, uniformity, etc. that Barthes and the others complained of, into the abstraction or disembodiment or disengagement of meaning.¹⁰³

Samtidig mener Stimson at Whitereads verk blir stående som et ”måleredskap” for sannhet, og dermed som et motstykke til verkets egen klart avgrensede materielle virkelighet. Stimson fortsetter:

This then is the meaning or the charge of Whiteread’s method, just as it has routinely promised to be of photography and other industrial forms of representation: the negative or mould taken from life stands on the cusp of interpretation, it flirts with meaning and meaningfulness as its opposite, but never enters into the fray.¹⁰⁴

¹⁰¹ Stimson, 2004, s. 155.

¹⁰² Stimson, 2004, s. 157.

¹⁰³ Stimson, 2004, s. 160.

¹⁰⁴ Stimson, 2004, s. 160.

Mening oppstår dermed hos betrakteren i det *House* beveger seg frem og tilbake mellom fortiden som lå i huset, og nåtiden ved opplevelsen av verket, mellom opplevelsen av subjektivitet og objektivitet. *House* produserer mening, men det er en mening Stimson mener har vokst ut av, og er uskillbar fra, dets industrielle prosess. Den bærer også med seg en form for objektivitet, i følge Stimson, en ren erklæring om det som har vært.¹⁰⁵

I følge Gross er det en konstant transposisjon mellom abstrakte og representative referanser i Whitereads skulpturelle former. Det betrakteren møter er et verk som forblir akkurat utenfor rekkevidde for kognitiv definisjon. Betrakteren blir konfrontert både med en monumental intimitet og en fremmedgjort familiaritet i avstøpningen. En ”madeleine”¹⁰⁶ inspirert opplevelse av kultur og historie kan bare rekke så langt før den kortslutter, presiserer Gross, og det betrakteren står igjen med er en litt forvirret gjenkjennelse av, og engasjement til, en helt ny form.¹⁰⁷

Lik objektene i et stilleben, fortsetter Gross, kommer formidlingen om liv fra bilde like mye som form, men hos Whiteread er også den fysiske tilstedeværelsen av *House* vektlagt. Monumentale arkitektoniske strukturer trekker linjer til mausoleet og gir en svært lukket, opak, karakter til volumet. De lokkende elementene i de industrielle materialene, og Whitereads bestrebelse i å smelte dem sammen i en omhyggelig beregnet avstøpningsmetode, er en av grunnene til at betrakteren blir dratt nærmere verket. Resultatet, i følge Gross, er inviterende, tilgjengelige overflater.¹⁰⁸

House fremstår som et svært tungt og massivt objekt, men arbeidsmetodene avslører samtidig noe som kanskje kan virke overraskende; kunstverket er hult. Whiteread vektlegger overflatene i *House*, og med tilsynelatende enkle midler tar hun avstøpninger av et objekt og gir oss refleksjoner om vår egen tilstedeværelse i tid, vårt

¹⁰⁵ Stimson, 2004, s. 153.

¹⁰⁶ Den franske forfatteren Marcel Proust skiller mellom to typer erindring i boken *På sporet av den tapte tid (A la Recherche du Temps Perdu 1908-1922)*: den frivillige og den ufrivillige. Den ufrivillige formen for erindring sammenligner han med hvordan en munnfull av småkaken ”petite madeleine” frembringer et vell av sansefølelser og følelser som strekker seg forbi fornuften og den frivillige erindringen. Gibbons, 2007, s. 3.

¹⁰⁷ Gross, 2004, s. 46.

¹⁰⁸ Gross, 2004, s. 46.

usette liv. Et ”behagelig biprodukt” som oppstår i disse overflatene er, i følge Gross, at vi ser spor etter vår egen tilstedeværelse, livet vi lever, reflektert i dem. Gjennom det Gross kaller ”en arkeologisk undersøkelse av nåtiden” vil Whiteread ha oss til å se hva som er rett foran oss, men som vi ikke legger merke til. Idealet hun vil ha oss til å forstå er *carpe diem*, grip nåtiden.¹⁰⁹

Fremmedgjøringen som et resultat av den industrielle formen har derfor en annerledes virkning enn den Barthes beskriver, understreker Stimson; det må ikke ses på som et problem som må løses eller en sykdom som må kureres. Fremmedgjøringen må heller ses på som en betingelse som må bli anvendt, en omstendighet som må bli satt pris på, nettopp på grunn av skjønnheten og innsikten i dets selvmotsigelse.¹¹⁰

Kapittel 4. Trådene samles

I min ”eksperimentelle” tilnærming til de tre maleriene av Ida Lorentzen er det Mieke Bals forslag om ”nærlesning” av kunstverk som i første omgang ligger til grunn for min tolkning av maleriene. Jeg forstår ”nærlesning” som et bilde på det å nærme seg kunstverket, som det å la kunstverket være retningsgivende. (Jeg tolker dermed ikke nærlesning i ordets direkte forstand som det ”å lese” et verk, som om det skulle ha en iboende betydning ved seg.) Dermed har jeg forsøkt å snu mitt tolkningsarbeid fra en tilbakevendt historisk karakter til et perspektiv mer orientert mot kunstverkene og deres virkning.

¹⁰⁹ Gross, 2004, s. 50.

¹¹⁰ Stimson, 2004, s. 161.

Ved å beskrive mitt møte med Ida Lorentzens tre malerier, slik jeg opplever dem, ville jeg forsøke å snu en forutgående narrativitet, som Bal snakker om, til verkets ”nåtid”. På grunn av den temporære, tidsavgrensede karakteren av møtet mellom betrakter og kunstverk vil ”nåtiden” på sin side være relativ. Det å se er en prosess, et hendelsesforløp grunnet i tid. Derfor er det nødvendig å beskrive, analysere og diskutere denne prosessen på en måte som gjengir en slik bevegelse i tid. Det er her, slik vi har sett av Bal, at det å se og oppleve et verk vil ta en narrativ form.

Det vil si at jeg, ved å ha plassert meg fysisk foran de tre kunstverkene, og tatt utgangspunkt i møtene med dem, har forsøkt å danne meg et grunnlag for tolkning av dem, for så å sette dem i en større sammenheng. Bals forslag på hvordan man kan ”kutte over” de tradisjonelle metodene, som for eksempel ikonografi, påvirkning og en lineær kunsthistorie, men likevel å sette kunstverket i sammenheng, er å gjøre et hopp i tid. For å kvitte seg med denne ”short-term historicity” som Bal mener kunsthistorien er preget av, setter hun dermed Louise Bourgeois *Spider* i relasjon til Berninis barokke skulpturer.¹¹¹

Min metodiske tilnærming til Lorentzens malerier er noe annerledes på dette punkt, og skiller seg derfor fra det av Bal. Ved å legge min egen opplevelse av Lorentzens verk til grunn, slik Bal foreslår, frigjør jeg meg samtidig til å kunne assosiere på egne vilkår. Et slikt betrakterperspektiv vil dermed, slik jeg ser det, inneha en høyst nødvendig åpenhet, i det jeg verken ønsker å påtvinge noen mine assosiasjoner eller på annen måte utgi dem for å være noen form for ”sannhet”.

Samtidig vil jeg understreke bruken av ordet å *sammenstille*, til fordel for det å *sammenligne*, Lorentzens malerier med *Spider* og *House*. Det er også her snakk om en åpenhet, denne gangen rettet mot verkene. Ved å sammenstille de forskjellige verkene vil de på samme tid få ”være seg selv”. Ingen av dem vil da måtte bli redusert til en illustrasjon for et forutgående kunstverk. En sammenligning tatt i bruk av en tradisjonell kunsthistorisk analyse vil imidlertid bruke kunstverket som en målestokk opp mot de andre kunstverkene.

¹¹¹ Bal, 2001, s. 125-126.

Dette legger et grunnlag for min assosiative studie av interrelasjonen mellom Ida Lorentzens tre malerier, *Spider* og *House*. En slags komparativ metode vil dermed ikke komme inn før ”etterpå”, gjennom å ta i bruk resepsjonen av de forskjellige verkene. Ved å utvinne en slags ”essens” av de forskjellige utvalgte tekstene som omhandler *Spider* og *House*, søker jeg begreper og observasjoner som kan hjelpe meg å belyse Ida Lorentzens tre malerier.

Jeg mener dermed å finne skjæringspunktene mellom kunstverkene til Ida Lorentzen, Louise Bourgeois og Rachel Whiteread på et teoretisk nivå, og på et begrepsplan.

Begreper i diskusjon

I møte med Ida Lorentzens tre malerier var det tvetydigheten i motivene som først fanget min interesse. Denne tvetydigheten kommer, i tillegg til min opplevelse av verkene, også fram av resepsjonen i tidligere forskning av Ida Lorentzens kunst, og tolkninger av hennes arbeider. Det viser seg at maleriene gir både positive og negative konnotasjoner i det de, på den ene siden kan gi en opplevelse av trygghet, ro og harmoni i motivene. Samtidig som det på den andre siden finnes et nivå av disharmoni i de stringente linjene, og en opplevelse av ”ubalanse” og tomhet i motivene som kan virke foruroligende på betrakteren. Hva, spurte jeg derfor, er det som skaper denne ambivalensen i møtet med disse maleriene?

Ut i fra empirien synes det derfor interessant å diskutere Ida Lorentzens tre malerier rundt noen sentrale punkter. Det er tre begreper som i stor grad blir stående sentralt i min forståelse og tolkning av de tre maleriene *Fra Glasshytten*, *A dream itself is but a shadow*, og *The music is simply a parade going by*. Dette er forholdsvis fravær, erindring og bevisstgjøring. Disse begrepene tar i tillegg opp i seg andre begreper og karakteristikker som vil kunne gjøre seg gjeldende i tolkningen av disse verkene. Samtidig krever begrepene en tydeliggjøring, og blir derfor viktige holdepunkter i min videre diskusjon.

Fravær

Fraværet av mennesket er særlig påfallende i de tre maleriene av Ida Lorentzen. De folketomme interiørene tiltrekker betrakterens oppmerksomhet og skaper forventninger om en menneskelig tilstedeværelse. Utsnittene av interiørene, kutt av tak og vinduer til fordel for vektlegging av gulv, understreker fraværet av en menneskeskikkelse. Lysets rolle i interiøret legger et grunnlag for det samme. Et fravær av mennesket i interiørene, i menneskets rom, skaper en følelse av savn eller en mangeltilstand. Det er på grunnlag av dette savnet at betrakteren vil ønske å gi (det mennesketomme) rommet mening.

Det er her en biografisk tolkning har vært nærliggende, slik jeg ser det ut i fra resepsjonen av Lorentzens malerier. Som vi eksempelvis så hos Donald Kuspit er stillheten i rommene et symbol på indre liv, Lorentzens indre liv. Fraværet av mennesket i motivene vil mulig bli, gjennom et biografisk perspektiv, tolket som savnet etter ett bestemt menneske; kunstnerens mor. De tomme værelsene vil dermed kunne oppleves som om de bærer et preg av at et menneske har vært der, men som nettopp har forlatt stedet. Lyset som faller inn i værelsene vil kanskje kunne forstås som å være transcendent; et symbol på morens tilstedeværelse.

Som vi allerede har observert i *The music is simply a parade going by* faller lyset på skjermbrettet og understreker på den måten dets tilstedeværelse i rommet. Samtidig har veggflatene like over skjermbrettet fått en større plass i forhold til gulvet. Ingen tak hindrer i så måte veggene i å fortsette ”opp og ut” av lerretets øvre billedkant. Det oppadstrebbende ved skjermbrettet er på den måten aksentuert. Skjermbrettets tilstedeværelse i rommet blir dermed vektlagt. Skjermbrettet i *The music is simply a parade going by* vil på lignende måte, som en del av en biografisk tolkning, bli tillagt en symbolsk verdi. Kuspit uttrykker det som at ”gjenstandene i rommet er tingliggjorte objektivering, symbolfremstillinger og billedgjøringer av hennes

[Lorentzens] følelser”.¹¹² Slik er det, ut i fra en biografisk tolkningsramme, at betrakteren blir satt ovenfor kunstnerens (indre) rom.

Her vil det kanskje være interessant å trekke frem Mieke Bals tilnærming til *Spider*. Louise Bourgeois har et svært selvbiografisk aspekt ved sin kunst. Kunstneren understreker selv sin eget ”tilstedeværelse” i verket. Bal, på sin side, er skeptisk til ensidigheten av et slikt perspektiv. Ved å fokusere på kunstnerens intensjon vil det bli en tilsvarende vektlegging av en forutgående fortelling. En slik tilnærming til kunstverket vil være tilbakeskuende, og dermed miste fokus av selve kunstverket.

I *Spider* er store deler av verket satt sammen av gjenstander opprinnelig fra Bourgeois liv. Disse gjenstandene er autentiske og, i følge biografisk tolkning, et konkret ”bevis” på kunstnerens tilstedeværelse. Bal lar seg ikke hindre av dette. Kunstverket må komme først. Hvis ikke vil for eksempel tekstilene i *Spider*, som vi har sett, bare bli forklart med at Bourgeois foreldre jobbet med restaurering av tekstiler. I stedet må fokuset ligge på betydningen og effektene av fragmenteringen av tekstilene i seg selv.

Det har i resepsjonen av Lorentzens malerier vært antydnet et nærvær av kunstneren i hennes egne malerier. Det viser seg imidlertid, slik jeg ser det, at det vanskelig lar seg gjøre å finne en direkte tilknytning til kunstnerens liv i motivene. Motivene har riktignok tilknytning til steder Lorentzen har sett, men ingen direkte spor er å finne av kunstneren selv i dem. Det viser seg dermed, i det man studerer verkene nærmere, at det vanskelig lar seg gjøre å finne noe i motivene som knytter an til ett menneskes historie. Værelsene er folketomme, og alt av gjenstander som kan knyttes til bruk i hjemmet er fjernet. De møblene som faktisk står igjen, som i *The music is simply a parade going by*, har mistet sin opprinnelige funksjon. Det er ingenting som sier noe direkte om Ida Lorentzens liv i disse værelsene.

Til tross for, eller kanskje på grunn av, opplevelsen av fravær, mener jeg samtidig å finne en dimensjon av *nærvær* i de forskjellige verkene. I *Spider* tar dette nærværet form av kunstneren selv, og hennes liv. Fraværet av menneskeformen i motivet er

¹¹² Lorentzen, 1994, s. 14.

dette et viktig aspekt også for oppfattelsen av *House*. Mennesket er fraværende i motivet, men spor er likevel å finne i dem. I *House* er det fravær av et hus, men samtidig et nærvær av et levd tids/rom.

Tilstedeværelsen av betrakteren blir på sin side sentral både i *Spider* og *House*. Denne tilstedeværelsen er også grunnlagt i et fysisk møte med en installasjon/skulpturell form. Jeg mener at Lorentzens malerier også skaper et ”sted” som betrakteren inntar, dog hovedsakelig gjennom synssansen. Det vil si at jeg som betrakter persiperer motivene som en forlengelse av mitt eget fysiske rom, og reagerer, i første omgang, på motivet deretter. Dette viser seg spesielt i *Fra Glasshytten* og *A dream itself is but a shadow* der betrakteren blir ”alene” i rommet. Eventuelle møbler og andre gjenstander er ”ryddet vekk”, gulvene er uhindrede, tilgjengelige. Lyset som faller inn fra døren i *Fra Glasshytten* danner en form som kan minne om en løper. Denne hvite ”løperen” av lys faller inn gjennom døren, og over gulvet, før den forsvinner ut av lerretets nedre kant. Lysrefleksene som faller på gulvene i *Fra Glasshytten* og *A dream itself is but a shadow* viser dermed hvordan betrakteren, med enkle virkemidler, blir invitert ”inn” i rommet.

Erindring

Erindring ser ut til å være et redskap i Ida Lorentzens uttrykk så vel som metode. Motivene er rom hun har sett, men i stedet for å male etter direkte observasjon, distanserer hun seg fra motivet. Dermed kan maleriene, i et kunstnerbiografisk perspektiv, sies å være bygget på ”erindringens fragmenterte virkelighet.”¹¹³

Lyset som faller inn i to av malerienes interiører kan, om ikke vitne om en tilstedeværelse av, så i alle fall gi en fornemmelse av en ytre verden utenfor bygningen. En verden betrakteren ikke har tilgang til på grunn av de opake, hvite flatene i vindu og dør. Dette er spesielt bemerkelsesverdig i *Fra Glasshytten* fordi en

¹¹³ Views of a room. Ida Lorentzen, s. 7.

”ytre verden” faktisk opprinnelig ble malt inn i motivet. Det vil si at alt av gress, steiner og trær som måtte befinne seg utenfor de åpne dørene i den faktiske Glasshytten på Blaafarveværket, var representert i motivet - før det så ble malt over i hvitt.¹¹⁴ Landskapet utenfor Glasshytten var dermed, på ett tidspunkt i malerprosessen, synlig gjennom vinduer og dører også i *Fra Glasshytten*. Denne ”ytre verden” er dermed fysisk til stede i maleriet, men under overflaten, og dermed ukjent for betrakteren. Det beskrivende ordet for dette vil være *palimpsest*.

Ida Lorentzens maleteknikk vitner i seg selv om spor av tid. Måten hun maler på er en sindig og tidkrevende prosess; malingen blir omhyggeliger påført lag for lag over lerretsflaten. Ingenting blir forkastet, ingen påbegynte lerreter kasserte. Alt blir liggende der, under overflaten, bare synlig i små ”glimt” gjennom en dynamisk overflatestruktur.

Her kan det kanskje være interessant å trekke fram Sigmund Freuds forståelse av glemsel. For Freud var det ingenting som het tap av hukommelse. I følge Gibbons mente Freud at sinnet var som en ”mystisk notatblokk” der alt et menneske erfarer blir ”skrevet” inn, for så å etterlate et spor under overflaten. Dette sporet vil kanskje over tid bli dypere og dypere begravd, men det vil aldri bli helt utvisket, understreker Gibbons. Likevel, fortsetter hun, mente for eksempel den franske antropologen Marc Augé at evnen til å glemme er en forutsetning for at menneskets erindring i det hele tatt skal kunne fungere.¹¹⁵

I *Spider* blir betrakteren stilt ovenfor Louise Bourgeois personlige erindringer, kunstnerens egne gjenstander fra barndommen. Nærværet av kunstneren i verket, av Louise Bourgeois biografi, blir problematisert hos Bal. I *Spider* er de mange gjenstandene i verket faktiske artefakter fra Bourgeois eget liv. Bourgeois kommenterer sitt eget selvbiografiske perspektiv i et utdrag fra sitt fotoessay *Child Abuse* fra 1982:

¹¹⁴ Ida Lorentzen i samtale med forfatteren, 4. april 2008.

¹¹⁵ Gibbons, 2007, s. 141.

Some of us are so obsessed with the past that we die of it. It is the attitude of the poet who never finds the lost heaven and it is really the situation of artists who work for a reason that nobody can quite grasp. They might want to reconstruct something of the past to exorcise it. It is that the past for certain people has such a hold and such a beauty...¹¹⁶

Dette er en erindring betrakteren kan merke nærværet av, men likevel ikke kan oppfatte. Det er fordi minnene ikke blir oss fortalt de er bare plasserte der, i form av gjenstander. Fortellingen om betraktning konkurrerer med fortellingen om erindring i følge Bals tanker rundt det narrative.

Samtidig er erindring en konstruert størrelse. I følge Gibbons er det en økt interesse for erindring i den vestlige kulturen, og er allerede blitt signalisert gjennom flere samtidsteoretikere.¹¹⁷ Denne interessen resulterer, i følge Gibbons, i en voksende mengde forskerarbeid som tar for seg den skiftende oppfattelsen av erindring. Nye teorier forklarer den nåværende forståelsen av erindring som en konsekvens av omveltningen fra modernismens objektivisering og universalisering, til den mer subjektive og relativistiske forståelsen i postmodernismen.¹¹⁸

I *House* var det fraværet av det opprinnelige huset, som utgjorde de forskjellige måtene å tolke verket på. Det opprinnelige huset viser seg å være et viktig tolkningsgrunnlag for forståelsen av *House*. De avstøpte overflatene i *House* blir oppfattet som indeks, og dermed stå i et direkte forhold, ikke bare til det opprinnelige huset, men også den private sfære som et hus vanligvis slår en ramme rundt. *House* ble på denne måten oppfattet som en indeks på det opprinnelige huset, og dermed også livet som ble levd innenfor dets vegger. I *House* fungerte de avstøpte overflatene som indeks på huset, eller kanskje rettere sagt på rommene i huset, som de var tatt fra. Samtidig satt det igjen fysiske levninger på overflatene slik som sot fra ovnene, tapetrester og spor etter ledningsnett.

¹¹⁶ Nixon, 2005, s. 47 for illustrasjon.

¹¹⁷ Litteraturprofessor Andreas Huyssen blir oppgitt av Gibbons som et eksempel.

¹¹⁸ Gibbons, 2007, s. 5.

Måten de *ikke* forteller oss noe er grunnleggende for forståelsen av det de faktisk forteller oss.

Har noe å gjøre med det private gjort offentlig. Lorentzen har tidligere beskrevet sine egne verk som portretter eller stillebener. Hun binder sammen det personlige med referanser fra hjemmet. I både *Spider* og *House* smelter fortid og nåtid sammen, og det som er gjenervervet er avhengig av det som er opplevd i nåtiden, og blir dermed like mye et uttrykk for nåtiden som for fortiden?

Det er slik jeg ser det, to former for erindring som kan spores i tolkningene av Lorentzens malerier. På den ene siden kunstnerens egen erindring, den selvbiografiske, og på den andre siden betrakterens personlige erindring i møte med verkene. Mening er, i følge Gibbons, antydnet i Bourgeois verk gjennom sammensetningen av objekter og tilbehør som minner mer om sfæren til det ubevisste enn et velorganisert hus.¹¹⁹ Objektene og rommene Bourgeois skaper er mer enn illustrasjoner på en livshistorie, og mer enn det å gjøre en privat historie offentlig; de gjør det også mulig med en bredere underbevisst og følelsesmessig reaksjon.¹²⁰

Jennifer Gross ser *House* ut i fra begrepet memento mori og det tradisjonsbundne vanitasmaleriet. Samtidig problematiserer Massey om en nostalgi kan tillegges det stedsspesifikke i et verk som *House*. Det stedsspesifikke momentet er ikke tilfellet i Lorentzens malerier, selv om kunstverkets fysiske kontekst vil ha innvirkning i betrakterøyemed. Dette kommer spesielt fram i *Fra Glasshytten*, og også i *A dream itself is but a shadow*. Et aspekt ved tolkningen av *House* innebar dermed en politisk og samfunnskritisk spiss som ikke er å finne i Lorentzens malerier. Maleriene tar ikke stilling til samfunnskritiske spørsmål verken gjennom deres fysiske tilstedeværelse i utstillingsøyemed eller i motivene som sådan. Lorentzens værelser er gjort offentlig og gjør dermed rom for betrakterens subjektive erfaring av dem.

¹¹⁹ Gibbons, 2007, s. 18.

¹²⁰ Gibbons, 2007, s. 18.

Bevisstgjøring

Motivene veksler mellom abstrakte og representative referanser. Et kunstverks ”stumhet” vil være avhengig av graden av fortellende elementer i det. *Spider* er bygget opp av mange kjente gjenstander, men de gir ingen historie med dem, ingen hendelsesforløp. Det som tiltrekker betrakteren og inviterer han/henne inn i motivene er *gjenkjennelse*. Et værelse vil for mange mennesker være et trygt skjermende og klart avgrenset sted. Interiører vil på mange måter gi assosiasjoner til ”det indre”, til den private sfære.

Som vi så i tilnærmingen til *Spider* og *House* har assosiasjonene om hjemmet vært et grunnleggende aspekt ved deres tolkning av dem. Selv om minnene er hjemlige i grunn viser disse ”rommene” lite tegn til det hjemmekjære. I stedet er de skapt ut av forskjellige materialer, og minner kanskje mer om fengselsaktige avsperringer. Gjenstandene er iscenesatt for å frembringe fortiden og smerten.¹²¹ Det er en følelse av uhygge. Det arkitektoniske og dets virkning på uttrykket. Stimson snakker også om industrielle former. Bal snakker om hva det er som gjør *Spider* til ”arkitektur”. Det er det narrative. Det narrative er også det som blir ”rammet” i det et værelse/kunstverk blir ”strippet bart”.

While rendering Bourgeois’ private life public, the personal history in the Cells is theatrically and obliquely staged through a mixture of props in a way that produces an ambiguous and complex edginess – an uncanniness, a ‘a sense of unfamiliarity that appears at the heart of the familiar’, which I would argue obtains even without knowledge of Bourgeois’ life history.¹²²

Fremmedgjøringen av betrakteren i *House* var på et fysisk plan i det man ikke hadde tilgang til det som gjemte seg bak overflaten. Samtidig som den industrielle formen og materialet ikke ga rom for ”liv”. I tillegg var det den monokrome fargen, den grå fargen av betong. Ingenting skulle tilsi liv i Whitereads verk, men nettopp som et resultat av dette ga denne følelsen av fremmedgjøring i *House* grobunn for en

¹²¹ Gibbons, 2007, s. 18.

¹²² Gibbons, 2007, s. 18-19.

bevisstgjøring i betrakteren. Gjennom å fremmedgjøre oss fra noe som i utgangspunktet er kjent, hjemmet, den private sfære. Ved å framstille noe som livløst vil savnet av liv nære en følelse av tilstedeværelse av det samme. Det sier noe om dikotomiene i Lorentzens malerier. Det ene fremhever det andre, et sted mellom ytterpunktene er motivene til Ida Lorentzen å finne.

Stimsons undersøkelse av *Houses* industrielle uttrykk er retningsgivende for min forståelse av de tre maleriene av Lorentzen. Stimson understreker sin forståelse av *House* som en indre verden gitt en ytre form. Det er snakk om en objektivisering av det subjektive.

En narrativitet skapes, ikke rundt et hendelsesforløp i motivet, men i kraft av de konstruerte rommene.

Det vil dermed også være et spørsmål om et fravær og et nærvær av narrativitet i maleriene. Motivene inviterer til en narrativ tolkning gjennom deres figurative uttrykksform. Grunnlaget for en narrativ tolkning er lagt til rette også i *A dream itself is but a shadow*. Shakespeares *Hamlet* er på grunn av tittelen nærliggende i tolkningen av verket. Samtidig er det vanskelig å se den direkte tilknytningen til dette skuespillet i motivet. Aktørene i dramaet er ikke til stede i motivet, men Kronborg slott er det; stedet der dramaet kunne tilsi og ha utspilt seg (hadde det hatt røtter i virkeligheten).¹²³ For å etablere tilknytningen til både *Hamlet* og Kronborg er betrakteren dermed avhengig av tilleggsopplysninger tilegnet gjennom tittelen. I *The music is simply a parade going by* er også tittelen retningsgivende for en narrativ tolkning av motivet.

Det er nettopp fravær og nærvær av narrativitet som er hovedfokus i Mieke Bals tilnærming til *Spider*. Det narrative er nærmest uunngåelig i møtet med et kunstverk, men hvordan skal man forholde seg til dette? Bal presiserer at kunstverket må komme først, og at det må være hovedvekten for betrakterens oppmerksomhet, ikke de forutgående historiene.

¹²³ Shakespeare (gjendiktet av Øyvind Berg), 2002, s. 195-200.

Her ligger det et viktig poeng for min tolkning av Lorentzens malerier. Malerienes motiver viser til husets indre; til interiørene. De konstruerte, oppbygde interiørene, vegger og gulv, slår på sin side en ramme rundt tomhet, rundt rom. Til hjemmets sfære, men hjemmet trenger ikke bare være et sted for hvile og for ”borgerlig trygghet”. Stimsons påstand om den industrielle formen gir den indre verden en ytre form.

Avslutning

Møtet med tre malerier av Ida Lorentzen har lagt grunnlaget for denne avhandlingen. Det har vært en eksperimentell tilnæringsmetode med grunnlag i Mieke Bals kritikk av tradisjonelle kunsthistoriske metoder.

Det var flertydigheten ved de tre maleriene som først vakte min oppmerksomhet og interesse rundt dem. Det er ikke kunstnerens private og personlige historie jeg forsøker å belyse i forhold til motivene, men belyse bildene i forhold til det jeg kan finne i dem. I rollen som betrakter er det først og fremst kunstverkets ”verden” man møter og ikke kunstnerens. Kunstnerens verden har ganske riktig vært med på å forme verkets verden, men det er viktig å forstå at de to ikke er ett og samme.¹²⁴ Risikoen man tar når man ukritisk bare gjentar kunstnerens ord er å kunne redusere verket til bare én side av noe som er så mye mer komplisert enn det. Dette er bilder som kan ses fra flere forskjellige aspekter, og som inneholder mange lag av betydninger. Derfor er det viktig, slik Bal viser oss i sin tilnærming til Bourgeois *Spider*, å vende seg til selve verket og sette det først. For bare da kan man få mulighet til å avdekke noen, og bare vise til andre, av de mange sidene ved disse kunstverkene. Dette understreker min oppfatning av at kunstverkets historie absolutt ikke blir avsluttet i det øyeblikket

¹²⁴ Med kunstverkets ”verden” mener jeg dets kontekst som et materielt, men også meningsbærende, objekt. Som eksempel kan nevnes dets plassering og dermed stadfestelse til tid og sted, og dets forskjellige relasjoner til andre kunstverk. Kunstnerens ”verden” omfatter hennes/hans liv og virke; hos hvem, for eksempel, gikk denne kunstneren i lære osv. Til slutt vil jeg legge til at også betrakteren, i det øyeblikket han/hun lar øynene falle på et kunstverk, vil kunne forstå verket i rammen av sin ”verden”; da er det snakk om tidsperiode, kultur, personlig erfaring, interesse, alder osv.

kunstneren legger sin siste hånd på det. Kanskje er det først da, i møtet mellom kunstverk og betrakter, at kunstverket virkelig ”blir til”?

Min oppfatning av hvordan betydningen av et kunstverk blir forsøkt tolket er at nettopp dette er noe som er foranderlig over tid og sted, og også fra menneske til menneske.

Frem og tilbake mellom form og forestilling, det er bevegelsen Ida Lorentzens rom antyder.

Kunstnerens formeninger er bare én av flere fortellinger som sakte men sikkert vil forandre seg i verkenes reise gjennom tid. Er ikke dette også sant for en kunsthistorikers fortelling? Også den må alltid være en fortolkning og ikke en sannhet. I sin kritikk av forutgående fortellinger og skeptisisme til tradisjonelle kunsthistoriske tilnæringsmetoder tilbyr Bal oss en *holdning* til kunst mer enn en metode. Jeg håper at jeg via min eksperimentelle tilnærming til tre av Ida Lorentzens malerier har klart å synliggjøre flertydigheten i mitt empiriske materiale, og med det har bidratt til å flytte tyngdepunktet fra en den overveiende stilhistoriske og biografiske resepsjonen.

Billedliste

- Figur 1 Ida Lorentzen, *Fra Glasshytten*. Olje på lerret, 2005. 130x180cm.
Blaafarveværkets samling. Foto: Stine-Mari Lundblad, 07.06.06..... 17
- Figur 2 Ida Lorentzen, *A dream itself is but a shadow. Act 2, Scene 2*.23
- Figur 3 Ida Lorentzen, *The music is simply a parade going by*. Olje på lerret,.....30
- Figur 4 Louise Bourgeois, *Spider*, 1997. Foto: Rafael Lobato. Nixon, 2005, s. 273. .52
- Figur 5 Rachel Whiteread, *House*, 1993. Foto: Nick Turpin. Perry, 2004, s. 257.....61

Bibliografi

Alphen, Ernst van. *Francis Bacon and the Loss of Self*. Reaktion Books Limited. London, 1992.

A Room of Her Own. Ida Lorentzen og interiørmaleriet. Tekst av Knut Ljøgodt. Utgitt i forbindelse med utstilling på Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø 5. april – 8. juni 2008.

Art in Between. Ida Lorentzen. Ulf Nilsen. Tekst av Einar J. Børresen. Utgitt i forbindelse med utstilling på Bomuldsfabriken, Arendal 20. juni – 9. august 1998.

Att tolka bilder. Bildtolkningens teori og praktik med eksempel på tolkningar av bilder från 1850 till i dag. Jan-Gunnar Sjölin (red). Studentlitteratur, Lund, 1998.

Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Beacon Press. Boston, 1969 (første gang utgitt på fransk 1958, engelsk 1964).

Bal, Mieke. "Dreaming Art". I *Psychoanalysis and the Image. Transdisciplinary Perspectives*. Griselda Pollock (red.) Blackwell Publishing, 2006. s. 30-59.

Bal, Mieke. *Louise Bourgeois' Spider. The Architecture of Art-Writing*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 2001.

Bal, Mieke og Norman Bryson. "Semiotics and Art History". I *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2. (Jun., 1991), s. 174-208.

Bird, Jon. "Dolce Donum." I *Rachel Whiteread: House*. James Lingwood (red.) Phaidon Press Limited. London, 1995. s. 110-125.

Bryson, Norman. *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. Yale University Press. New Haven and London, 1983.

Bollas, Christopher. *The Shadow of the Object. Psychoanalysis of the unthought known*. Free Association Books. London, 1994 (første gang utgitt 1987).

Den forunderlige stillheten. Ida Lorentzen. Vilhelm Hammershøi. Tekster av Tone Sinding Steinsvik, Ida Lorentzen og Bente Scavenius. Utgitt i forbindelse med utstilling på Stiftelsen Modums Blaafarveværk 21. mai – 25. september 2005.

Dimitrakaki, Angela. "Gothic Public Art and the Failures of Democracy. Reflections on *House*, Interpretation, and the 'Political Unconscious'." I *The Art of Rachel Whiteread*. Chris Townsend (red.) Thames & Hudson. London, 2004. s. 107-127.

Forty, Adrian. *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*. Thames and Hudson. New York, 2000.

Gibbons, Joan. *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance*. I.B. Tauris & Co Ltd. New York, 2007.

Gross, Jennifer R. "Remembrance of Things Present". I *The Art of Rachel Whiteread*. Chris Townsend (red.) Thames & Hudson. London, 2004. s. 34-50.

Hamlets Kronborg. Ida Lorentzen. Tekster av Ida Lorentzen, Ellen Sæthre-McGuirk og Merete Morken Andersen. Utgitt i forbindelse med utstilling på Rogaland Kunstmuseum, Stavanger 27. februar – 12. mai 2005.

Hopkins, David. *After Modern Art 1945-2000*. Oxford University Press, 2000.

Ida Lorentzen. Huset – rommene – fortellingen. Tekster av Tone Sinding Steinsvik, Ida Lorentzen og Gunnar Danbolt. Utgitt i forbindelse med utstilling på Nyfossum, Blaafarveværket, Modum 18. mai – 22. september 2002.

Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Columbia University Press. New York, 1984. s. 57-61. (første gang utgitt 1976).

Lawson, Susan. "Sensitive skin. *Infra mince* and *différance* in the work of Rachel Whiteread." I *The Art of Rachel Whiteread*. Chris Townsend (red.) Thames & Hudson. London, 2004. s. 68-84.

Lorentzen, Ida. *The Story of Seven Paintings/Historien om syv bilder*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo, 1994.

Lucie-Smith, Edward. *American Realism*. Thames & Hudson. London, 1994.

Massey, Doreen. "Space-time and the Politics of Location." I *Rachel Whiteread: House*. James Lingwood (red.) Phaidon Press Limited. London, 1995. s. 34-49.

Mattick Jr, Paul. "Context". I *Critical Terms for Art History*. Robert S. Nelson og Richard Shiff (red.) The University of Chicago Press. Chicago and London, 2003. (første gang utgitt i 1996).

Nixon, Mignon. *Fantastic Reality. Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*. October Books. The MIT Press. Cambridge and London, 2005.

Perry, Gill. "Dream Houses: installations and the home". I *Themes in Contemporary Art. Art of the 20th Century*. Gill Perry og Paul Wood (red.) Yale University Press, New Haven and London, 2004. s. 230-275.

Rød, Johannes. *Kunstneren i atelieret*. Gyldendal Fakta. Oslo, 1998.

Shakespeare, William. *Hamlet*. New Swan Shakespeare. Advanced Series. Bernard Lott (red.) Longman Group UK Limited. Harlow, 1989 (første gang utgitt 1968).

Shakespeare, William, gjendiktet av Øyvind Berg. *Hamlet. Prins av Danmark*. Kolon Forlag. Oslo, 2002 (første gang utgitt 1998).

Shone, Richard. "A cast in time." I *Rachel Whiteread: House*. James Lingwood (red.) Phaidon Press Limited. London, 1995. s. 50-61.

Sinding Steinsvik, Tone. *Blaafarveværket. Det Kongelige Modumske Blaafarveværk i Norge*. (u.å)

Smit, Toril. "Contemporary Figuration: Images of the Mind." I *At Century's End: Norwegian Artists and the Figurative Tradition. 1880/1990*. The Royal Norwegian Ministry of Foreign Affairs. Oslo, 1995, s. 68-101.

Stimson, Blake. "The Shimmer of Industrial Form." I *The Art of Rachel Whiteread*. Chris Townsend (red.) Thames & Hudson. London, 2004. s.149-161.

Tradisjon og fornyelse. Figurativt samtidsmaleri. Tekster av Anne Aaserud, Knut Ljøgodt, Anders Eiebakke, Tore Næss og Jan Martin Berg. Utgitt i forbindelse med utstilling på Nordnorsk Kunstmuseum, Tromsø 10. juni - 10. september 2006.

Valebrokk, Eva. *9 norske kunstnere*. Grøndahl & Søn Forlag A.s. Oslo, 1989.

Views of a room. Ida Lorentzen. Tekster av Selene Wendt og Gavin Jantjes. Utgitt av Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden 2001.

Upubliserte kilder:

Følstad, Sverre. Førstekonsulent ved Blaafarveværket. E-post korrespondanse med forfatteren 8. feb. 2007.

Gerner-Mathisen, Marina. *Ida Lorentzen: Fra det ytre til det indre rom*. Hovedoppgave, Universitetet i Oslo, 1999.

Grøneng, Unni. Plandirektør ved Universitetet i Tromsø. E-post korrespondanse med forfatteren 22. nov. 2006.

Lauvhjell, Elen. *Ida Lorentzen: en reise gjennom tid og rom*. Hovedoppgave, Universitetet i Bergen, 2004.

Lorentzen, Ida. Telefonsamtale med forfatteren 20. mars 2007. Notater hos forfatteren.

Lorentzen, Ida. Samtale med forfatteren 4. april 2008, i forbindelse med utstillingsåpning av *A Room of Her Own* i Nordnorsk Kunstmuseum. Notater hos forfatteren.

Internettkilder:

Haugstad, Børre. *Rom for sorg*, 2005. (<http://www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=268100>) Lest 27.11.06. Lagret fil hos forfatteren.

House (http://www.artistsineastlondon.org/08_house/04text.htm) Lest 10.04.07. Kopi hos forfatteren.

Kvistad, Yngve. *Min opplevelse av Hammershøi var skjelsettende*, 2005. (<http://www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=104005>) Lest 10.11.06. Lagret fil hos forfatteren.

Nordtømme, Grete. *Ida Lorentzen*, 2001. (http://www.pluto.no/kulturspeilet/faste/art/Lorentzen_Ida2001.html) Lest 27.11.06. Lagret fil hos forfatteren.

Olofsson, Anders. *Henie Onstad Kunstsenter, Oslo: Ida Lorentzen*, u.å. (<http://www.konsten.net/arkivet/lorentzen.html>) Lest 10.11.06. Lagret fil hos forfatteren.

Strindberg, Lisa Kristin. *Ida Lorentzen i blå kobolt*, 2002.
(<http://www.nrk.no/programmer/radio/agenda/1845124.html>) Lest 27.11.06. Lagret fil
hos forfatteren.