

SMITTSOM IDENTITET

av Maria Lyngstad Willassen

MØNSTER I MYLDERET

I semiotikken heter det at det enkelte tegnet får sin verdi gjennom å være forskjellig fra andre tegn. Men betydning kan som kjent like gjerne oppstå i det som ligner noe annet — i metaforene og lignelsene. I den gamle signaturlæren, en folkemedisinsk tro fra før middelalderen, tenkte en seg at gjenstander fra naturen kommuniserte noe om sin potensielle anvendelsesform gjennom sin fysiske oppbygning: Nyreformede planteblader skulle kunne påvirke nyrelidelser, og så videre.

Det er lett å le av dette i dag, at vilkårlige likheter i biologisk vekststruktur hos ulike organismer skulle være en beskjed om mulig helbredelse — omtrent som da noen i overkant ivrige Beatles-fans en gang i tiden spilte LP-platene sine baklengs og hørte «Paul is dead now» for så å konkludere med at bandmedlem McCartney ikke egentlig var i live, men hadde blitt erstattet av en dobbeltgjenger.

Likevel er det interessant å observere hvordan dagens bioteknologiske forskere lykkes i usannsynlige sammenstillinger som for eksempel å dyrke fram nytt hjertecellevev fra spinatblader.¹ Tilbøyeligheten til å kategorisk skille mellom planteriket og dyreriket synes for lengst utdatert. Spinatbladenes fine årekanaler viser seg å (inntil videre) transportere blod langt bedre enn i tilsvarende forsøk med 3D-printet materiale. Likhetene mellom bladet og hjertet inkarneres i nytt vev, fellestrekkene ender opp med å kunne redde liv.

Eivind Egeland's fotobok *Finding Meaningful Patterns in Meaningless Noise* ble utgitt på forlaget Heavy Books i 2016. Innen psykiatrien finnes det et ord for dette, altså for tendensen til å se sammenhenger mellom i utgangspunktet urelaterte fenomener: *Apofeni*. Å bla i en fotobok er på mange måter å åpne opp døra til denne delen av hjernen. Hvordan henger disse motivene sammen? Hva slags nye sammenhenger kan vi spore? Den intuitive prikk-til-prikk-tegningen kan begynne.

¹ *Spinach Leaf Transformed Into Beating Human Heart Tissue*, Delaney Ross, nationalgeographic.com, 25. mars 2017

LØV, LOGO

Ett av Eivind Egelands fotografier er et nærbilde av et gulnet lønneblad som ligger flatt oppå et klesplagg med en Nike-logo på. Lønnebladet er både et unikt eksemplar, *dette bladet*, samtidig som det er et generelt høstløv av den generelle arten lønn. Klesplagget under, kanskje en joggebukse, er et spesifikt plagg – *buxsa di* – samtidig som det sannsynligvis er ett av mange identiske plagg masseprodusert i en fabrikk. I en bekleddningens historie kan en tenke seg det bibelske fikenbladet over Adam og Evas kjønnsorganer som en slags prototype på den masseproduserte H&M-trusa. Slik blir lønnebladet og buksa i Egelands bilde til slektninger. Fukten fra bladet siver inn i buksestoffet. Årenettverket i bladet forbinder seg med bomullsfibrene under og antyder et felles opphav.

Hva vil det si å *brande* sammenvevde plantefibre? Logoen er et brennmerke – en kunngjøring og en makterklæring, en gjentatt signalisering som forsøksvis flytter oppmerksomheten fra plaggets materielle og konkrete opprinnelse, til leverandørens velfunderte profileringsstrategi. Et varemerke er en kapring av konnotasjoner.

Mens jeg betrakter Egelands fotografi av det gule lønnebladet, går det opp for meg at bildet er en scan, perspektivet er fra undersiden og opp. Det forklarer den påfallende jevne belysningen. Å legge et høstløv i en scanner må være litt som å presse blomster, en preserverende gest – når instinktet for å grave ned nøtter og kjøttbein før vinteren kommer, liksom eskalerer inn i kontorlandskapet. Automatisert e-brev til dokumentasjonssenteret, i tilfelle fimbulvinter og uopprettelig økosystemsvikt: Se vennligst organisk rest av høst i filvedlegget. *Note to self. Leaf to self.* Husk at fotosyntese var mulig. Ordet *foto* betyr å bygge ved hjelp av lys. Lyset bygger planter, og lyset bygger bilder.

TIDSREISEHILSEN

I et annet av Egelands bilder blir det enda tydeligere at perspektivet er gjengitt fra under scanneplata: Her er en håndflate presset ned mot glasset, avgrensninga forflater fingertuppene. Inni håndflata ligger en slags vareprøve på et kosmetisk produkt – en liten gylden pakke, påskrevet «Premier Ageless Future Cell Renewal Serum». For en drøm! En kapsel med konsentrert evig liv. Fotografiets tidsfrysende egenskaper blir ekstra tydelige kombinert med et sånt ungdomskilde-konsentrat.

I den kunsthistoriske *vanitas*-tradisjonen finner vi malerier av hodeskaller og andre symboler på verdslig forgjengelighet, påminnelser om et begrensa livsløp. Egelandts scannede mirakelserum fungerer på sett og vis på samme måte som hodeskallene, i kraft av å i det hele tatt ha oppstått som behovsprøvd(?) produktdesign — en foliebelagt, glossy eufemisme for «glem at du skal dø, vi distraherer deg med lotion hvis du bare drar kortet». Det markedsøkonomiske prinsippet om *den usynlige hånd* som leder forbrukeren i riktig retning for et felles gode, resonnerer i bakgrunnen.

Sett at serumet likevel virket, så har den synlige hånda på scanneplata nå blitt en tidsreisende, evigung og eviggammel. Scanneren er en tidsmaskin, fotoet udødeliggjør. Hånda reiser og vinker — la oss si — for eksempel 13 000 år tilbake, til håndsilhuettene opptegnet på grotteveggene i Cueva de las manos, Argentina. Omrissene fra hundrevis av åpne håndflater, bevart av eldgamle pigmenter— de ligner bladene på et tre som absorberer sollyset, en vedvarende *high five* med strålene av energi.

MONSTER UTE AV FOKUS

Musikeren Phil Elverum alias Mt. Eerie lagde i 2017 et eksepsjonelt hjerteskjærende album titulert *A Crow Looked at Me*. I låten *Seaweed* beskriver Elverum hvordan han oppsøker stedet hvor han og livspartneren Geneviève Castrée hadde planer om å bygge et hus sammen, før Castrée døde av kreft bare 35 år gammel. Elverum frakter asken etter henne til stranda der de hadde sett for seg en felles fremtid:

I can't remember, were you into Canada geese?

Is it significant,

these hundreds on the beach?

Or were they just hungry

for mid-migration seaweed?

Å mane frem mønster og mening der det ikke nødvendigvis hører hjemme, kan være en metode for å håndtere sorg og fremmedgjøring og et splintret verdensbilde. Det kan også være en i overkant sensitiv, evolusjonsmessig nedarvet egenskap som en gang var praktisk for å ense sabeltanntigrenes lusking i skumringen før det var for seint. Kanskje er *apofenien* et til en viss grad iboende vilkår for å betrakte (eller utøve) kunst: En stadig balansegang mellom det oppmerksomme og det paranoide. Alternativet er kanskje ignoranse? Det apofeniske er en naturlig del av den menneskelige kognisjonen, men i ytterste konsekvens noe som kan gi grobunn for

vrangforestillinger og konspirasjonsteorier — om for eksempel uredelige dobbeltgjengere og avskyelige snømenn.

En klassisk vits av den eksentriske stand-up-komikeren Mitch Hedberg (1968-2005) går sånn:

I think Bigfoot is blurry, that's the problem. It's not the photographer's fault. Bigfoot is blurry, and that's extra scary to me. There's a large, out-of-focus monster roaming the countryside.

Det frydefulle med vitsen er hvordan Hedberg avstår fra en lettvinnt løsning der han kunne ha bygd poenget sitt på ren latterliggjøring og avfeieing, men så snur han heller hele premisset for observasjonene av *Bigfoot* opp-ned — til et forløsende tankeeksperiment: Det er ikke billedokumentasjonen som er mangelfull, det er selve vesenet som i seg selv er uskarpt, formløst. En besnærende tanke, som åpner opp for fantasiens frigjørende kraft: *Run, he's fuzzy, get outta here.*

GJENFERD OG GJENGIVELSER

Mange av Eivind Egelands motiver er delvis skyggelagte av persiener, tilsølte av vanndråper, eller halvveis utvisket av lang lukkertid. Overflatene tilslører og går over i hverandre, rikosjetterer som i et periskop: Et opplyst vindu reflekteres i et sminkespeil, en dusjvegg med dråpetekstur dekker til noens duggete gåsehud, en pc-skjerm blokkerer for utsikten foran vinduskarmen. Hvor nært kan du egentlig komme noe som helst gjennom lagene av persepsjon, gjennom øyne, linser, vinduer, klær og hud? Finnes det en ufiltrert, krystallklar virkelighetstilstand, og lar den seg i så fall dokumentere? Egelands mest tåkete portretter minner om 1800-tallets dobbelteksponerte *spirit photography*, der uklare menneskeskikkelser kom til syne mellom oppstilte familiemedlemmer — fabrikkert av fotografen med den hensikt å få det til å se ut som gjenferd virkelig var tilstede under fotoseansen. I en tid før kunnskapen om hvordan fotoapparatet fungerer var allment kjent, var det en smal sak å overbevise folk om at dette var reell dokumentasjon av det overnaturlige (og en kort periode var det en etter alt å dømme lukrativ forretningsmodell).

Det skal godt gjøres å *avlære* seg den grunnleggende kjennskapen til lyseksposering og lukkertid mens en betrakter Egelands portrett av en jente med to ansikter, men effekten som bildet har på meg som betrakter, er heldigvis ikke av utelukkende rasjonell karakter: Selv om en ikke tror på spøkelser, kan et slikt bilde for eksempel gjerne vekke til live en fornemmelse av hvordan hukommelsen fungerer, hvordan vi bærer rundt på oppfatningen av mennesker vi har møtt — som

et delvis utflytende avtrykk, kan hende. Vi smitter hverandre med inntrykk som fortsetter å ta nye former i minnet.

I spillefilmen «Eternal Sunshine of the Spotless Mind» (regissert av Michel Gondry, 2004), går protagonisten Joel gjennom et samlivsbrudd og bestemmer seg for å oppsøke en klinikk som tilbyr seg å slette alle minnene om den tapte Clementine fra hjernen hans. Clementine skal nemlig selv ha gjennomgått det samme inngrepet først, og viser ingen tegn til å huske hvem Joel er lenger. Prosedyren skal utføres mens pasienten sover tungt, men underveis i slettingsprosessen begynner Joel å angre, mens omgivelsene inne i hukommelsen raser sammen rundt ham — på vei til å forsvinne for alltid. Inne i kognisjonens mørke avkroker prøver Joel å gripe tak i en person for å se vedkommendes i øynene, men uansett hvor mange ganger han snur ham rundt, kommer ikke ansiktet til syne. Frustrasjonen som oppstår er fullstendig gjenkjennelig i en drømmenes logikk. Sånn er jo hjernens utilstrekkeligheter også innimellom: Den beskjeftiger seg med ufullstendige minner, og klarer ikke alltid å fremkalle hendelser som vi skulle ønske at vi kunne gjenoppleve i detalj. Egelands tohodede portrett blir en påminnelse om det upålitelige — men også potensielt grenseløse — i enhver form for gjengivelse.

FACE/OFF

Fotoapparatet er en forlengelse av blikket, øynene på stilk, en synets rambukk og pilespiss. Kan du observere noen uten å prege dem? «Synlighet er en felle», skrev Foucault i sin berømte tekst om *panoptikon*², en modell for å utøve ordensmakt gjennom å til enhver tid la noen mistenke at de blir observert. Den gamle fortellingen om amerikanske urinnvånere som visstnok ville ha seg frabedt å få sin sjel frastjålet i et portrettfoto, får ny gjenklang i den autogenerated ansiktsgjenkjennelsens tid. Den personlige identiteten har blitt en digitalt reproduserbar valuta, ansiktet en kopierbar enhet.

Fra at portrettfotografiet en gang var en eksklusiv manifestering av flyktig identitet, slik som i 1800-tallets nokså utbredte skikk med å portrettere nylig avdøde familiemedlemmer, befinner vi oss nå i en massiv strøm av persongjengivelser, en uendelighetens *feed* av en kulturelt betinga narsissisme. I ett av Eivind Egelands mer fornøyelige bilder, ser vi en bordlampe som er bøyd innover mot sitt eget stativ og dermed kun lyser opp seg selv, mens rommet rundt forblir mørkt. Et åpenbart navlebeskuende apparat. Nøyaktig når var det egentlig at *selfien* ble en normativ, sosialt akseptert uttrykksform? Hvor lenge skal den fortsette med å være det? Hvilke perspektiver går vi

² *Overvåkning og straff. Det moderne fengsels historie*, Michel Foucault, 1975

glipp av hvis oppmerksomheten vår befinner seg i hverandres virtuelle fjes mesteparten av tiden? I teksten *Intimitetstyranniet* skriver sosiologen Richard Sennett:

Narcissos-myten har en dobbel mening: Hans oppslukthet av seg selv forhindrer at han får kunnskap om hva han er og hva han ikke er, og denne oppsluktheten tilintetgjør også personen. Når han ser sitt speilbilde i vannet, glemmer Narcissos at vannet er noe annet enn ham selv og har en uavhengig eksistens, derfor blir han blind for farene ved det.³

Nå prøver jeg ikke nødvendigvis å antyde at Egeland utøver en eksplisitt kritikk mot SoMe-tidsånden, men en type selvreflekterende dveling ved den personlige iscenesettelsen er definitivt en del av repertoaret hans. Denne interessen for selvframstillingen blir spesielt synlig i flere av filmene hans, for eksempel *Ondskapens pappa*, som blir til samtidig som denne teksten skrives, og skal vises som en del av Vestlandsutstillingen 2018. Verket kryssklipper blant annet det intime selvportretterende med scener fra såkalt *unboxing* — et fenomen som er forbløffende utbredt i ulike deloffentligheter på nett.

Unboxing-videoer viser utpakkingen av emballerte kommersielle produkter, som en slags forbrukerinspektørens hjemmevideo for å presentere de nye Apple-dingsene i et ærligere lys enn det en får inntrykk av gjennom markedsføringens villedende forskjønninger. Når filmen skifter fra dette, til å dokumentere tilfeldige mennesker på gaten, er det lett å forestille seg noe om å *unboxe* folk — tenk #nofilter og #nomakeup, *det egentlige*. Kanskje er det betimelig å stille noen spørsmål ved den formen for tenkt autentisitet som gjerne dukker opp i forbindelse med reality-tv og fremoverlente rekrutteringsbyråer: Det entusiastiske kravet om å *by på seg selv*, som var du en høflig lunsjbuffet. For å vende tilbake til Richard Sennett et øyeblikk:

[...] troen på at virkelige menneskelige relasjoner består i å avsløre personligheten ovenfor en annen personlighet, [har] forvansket vår forståelse av formålet med byen. Byen er instrumentet for det upersonlige livet, den støpeform der mangfoldet og den komplekse sammensetningen av personer, interesser og smak blir tilgjengelig som sosial erfaring. Frykten for upersonlighet ødelegger denne støpeformen.

KLUTER I HJULENE

Det fremgår tydelig av Egelands bilder og filmer at vi har å gjøre med en familiefar. Å være småbarnsforelder er å til enhver tid befatte seg med kluter. Familieboligen tar periodevis et

³ *Intimitetstyranniet*, et utdrag fra *The Fall of Public Man*, Richard Sennett, 1977

uunngåelig preg av et bol, med mindre du bruker all din våkne tid på å rydde. Du fasiliterer noens tilblivelse mens du tørker og tørker og skifter og pakker inn og kler av og på. Du forskyver absorberingen av plagsom væte til en hud nummer to, til mjuke tøyskjold og ullrustninger som kan vaskes på 60 grader og tromles tørre. *Don't panic and carry a towel*, som det het hos Douglas Adams.⁴ Egeland fotograferer familien i et landskap av sengetøy, han komponerer tentative stilleben av hjemlige gjenstander, med hverdagslige håndklær drapert i bakgrunnen. Klutene, laknene, persiennene og håndklærne føyer seg inn i rekken av Egelands øvrige mellommenneskelige membraner: De skjermer fra en implisitt ytre påvirkning, de adskiller fra det som er skarpt eller kaldt eller vått eller hardt eller utenfor.

I ett av fotografiene hans står en sci-fi-aktig lekebil svakt opplyst med en frottéklut mellom hjulene, fremdriften liksom parkert av en plutselig omsorgssituasjon. I et annet bilde ligger en død katt inntullet i et hvitt klede, en posthum omfavelse. I et tredje sitter en ung, muskuløs mann med elektronisk fotlenke og en dyne over skuldrene, og under senga hans ligger en rullekoffert som nær sagt peker nese til hjemmesoningens immobilitet. I et fjerde foto ser vi noe som ser ut til å være restene av en primitiv bosetning i skogen, med en presenning og et stillasnett slengt over ei grein — et sånt sted der du som barn fant krøllete pornoblader og en fornemmelse av et mørke du gjerne skulle vært foruten.

Barnebokforfatteren Maurice Sendak (1928-2012) forteller i en artikkel⁵ om hvordan datteren til en venn av ham skildret sin personlige opplevelse av 11. september i 2001 i New York. Jenta, som hadde vært på skolen i nærheten da World Trade Center kollapset, fortalte sin far at hun hadde sett sommerfugler rundt skyskraperne da de raste sammen. Senere innrømmet hun at det var noe hun hadde funnet på, for å forskåne sin far fra å ta innover seg at hun hadde sett menneskene som falt og hoppet i sin død. Sendaks poeng er at barn er tilbøyelige til å skjerme sine foreldre fra sine egne mørkeste kamper. Som forfatter skapte han selv idéverdener med god plass til også de mest irrasjonelle sidene av det å være et (lite) menneske, og insisterte på å ikke holde barn for narr.

Å fotografere er forsøk på å gjengi, og å oppdra barn er kanskje den ultimate gjengivelsen. *It takes a village to raise a child*, heter det. Hva slags tidsånd og konformitet er det som omgir, som påvirker og preger barnet til å bli som det blir? Kunne vi ha blitt noen helt andre? Er det i det hele tatt mulig å fremstille seg selv for andre, å bygge seg selv, uten å gjøre seg til?

⁴ *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, Douglas Adams, 1979

⁵ *The Wildest Rumpus: Maurice Sendak and the Art of Death*, Katie Roiphe, The Atlantic, 7. mars 2016

Mens Kaptein Sabeltann ble diagnostisert med dyssosial personlighetsforstyrrelse for ikke så lenge siden⁶, inntar Eivind Egeland altså en tvetydig karakter som han kaller *Ondskapens pappa* i sitt nye verk til Vestlandsutstillingen 2018. God — eller ambivalent — fornøyelse!

⁶ *Psykopati som suksessoppskrift*, Skyberg/Tangen, periskop.no, 21. september 2016