

A group of people, including a man in a white shirt and a woman in a red dress, are splashing water. The scene is captured in a dynamic, slightly blurred style, suggesting movement and excitement. The water is splashing upwards, creating a misty atmosphere. The background is dark, making the white water and the people stand out.

THE RAFT

**BILL
VIOLA**

DEN EINSKILDE OG DEI MANGE

Poul Erik Tøjner. Frå dansk ved Kjell Sørensen



Som dramatisk komposisjon er Bill Violas *The Raft* klassisk, sett saman av eit forløp med byrjing, midtdel og avslutning. Den krystallklåre utviklingsstrukturen vert underbygd av den tydelege sceniske samansetjinga. Vi, tilskodarane, kikkar på noko som føregår framfor oss, som i eit teater. Distansen er viktig. Den fastheld biletet som bilete, som framstilling, men står samtidig i eit spaningstilhøve til verket si lydside. Lyden, ja – er påtrengjande og slår bru over kløfta mellom betraktar og scene. Lyden stengjer så å seie orkestergrava – det sceniske rommet sin elles nøkterne fotnote til all scenisk innlevnad. Det auget måler med sitt analyserande blikk, klappar meir eller mindre saman i øyret. Det-skjer-noko-derborte-og-vi-er-her. Og så vert vi likevel virvla inn i hendinga i kraft av lydane sin straumførande karakter. Lyd er eit flytande kontaktpunkt. Slik sett er lyd og vatn parallelle element i Viola sitt univers – som balsam lagt kring oss, eller med fare for evig fortaping.

Kva skjer? Vi er vitne til ein situasjon som utspelar seg som eit flog i tre delar. Scenen liknar eit busstopp. Menneske står i ei gruppe, ikkje som gruppe, men sameine i eit ytre føremål. Dei ventar. Alle brukar tida forskjellig. Tankeflog, dag-draum, uro, tomheit, lesing, nyfikne, mistru, likesæle. – Viola faldar ut ei vifte av tidtrøyte, slik at tilskodaren, som forventar eit internt drama, tek til å dikte seg inn i personane, deira motiv, tankar, humor, temperament.

Grappa er kompleks, med omsyn til kjønn, alder, rase og sosial bakgrunn. Folk kjem til, og kvar einskild person endrar sjølvstilt gruppestrukturen, men òg meir eller mindre grappa sin organiske koreografi. Den sosiale samansetnaden vert stille og rolig mutert, tilveksten av nye medlemmer føregår udramatisk. Blikk vert utveksla, kroppsspråket lar falle nokre enkle setningar: det er på mange måtar stille før stormen – seier vi som veit korleis dette vil gå. Stormen? No kjem han. Med syndeflaumstyrke styrtar vatnet nedover og utover grappa. Det fell ikkje som regn eller bølge – for det er ikkje den naturlige tyngdekrafta som har utfordra sivilisasjonen. Det rasar som ei demning har rivna, og mest av alt kallar det på bileta av det 20. hundreåret sine regime og deira kontroll med – og åtak på – protesterande massar i det offentlege rommet. Det er sivilisasjonen mot sivilisasjonen – vasskanonar køyrd i stilling. Dê er biletet på netthinna, og ikkje islandske geisir-ejakulasjonar.

Katastrofen rasar. Grappa vert skaka – folk fell over ende og veltar ikring. Kref-tene sitt parallelogram er avløyst av kreftene sitt pandemonium, det er ingenting som kan stå imot. Men katastrofen skakar ikkje berre opp, han skakar òg folk saman, delvis. Vi kunne seie at han forvandlar serien av nærvere til ei gruppe menneske med momentant felles mål: å administrere trugsmålet for å overleve. I det plutselige vakuemet som oppstår når slutten er nær, melder det seg ei rekkje kollektive instinkt: noko skal gjenreisast, sidemannen inkludert.

Kva verket vedkjem er det ikkje forteljning, men å syne ei dramatisk hending i tilnærma rein form. Eit plutselig innbrot i det kvardagslege. Og verket tilbyr inga lesing, løysing eller frigjering. Grappa reiser seg som eit stort, såra dyr, kvar og ein freistar å gjenvinne balansen, å finne attende og gjenopprette universet som det var. Er dei blitt klokare? Har dei fått meir røynsle? Rimelegvis.

Har dei blitt annleis? Veit ikkje. Danningsreise *in abstractio*, eller ein brøkdal av eit apokalyptisk sekund? Violas verk har ikkje noko anna bodskap enn dramaet sjølv, i omlag rein form.

Verda plassert på ein tømmerflåte

Nesten? Ja, nesten, for verket er ikkje berre seg sjølv – det har ein tittel. Titelen er ein referanse – og ikkje uvanleg for Viola peikar referansen attende i kunst-historia. *The Raft* – flåten – er namnet på eit av verds-kunsten sine ikon, nemleg den franske 1800-talsmålaren Géricaults gigantiske bilete *Medusas flåte*. Biletet tilhøyrer Louvre, og høyrer heime i rekka av katastrofisk-sublime bilete som romantikken krinsa rundt, og som vi finn hos ein Turner, ein Goya, ein Friedrich med fleire.

Som Viola, som arbeider med eit drama som ikkje har tydeleg adresse, men likevel på ein utvetydig måte konnoterer til sosiale storhendingar, eller i det minste til ein sosial skjematikk – kjønn, rase, alder, sosial posisjon – nyttar også Géricault seg av denne estetiske manipulasjonen med det tidlause. Einkvar står fritt til å lese naturkamp og vesten eller aftenlandet sin undergang i Géricaults måleri, og bakgrunnen til biletet er svært spesifikk. Verket skildrar ein skandale i fransk politikk og sjøfart, der skipet Medusa som del av ein større konvoy gjekk på grunn utanfor kysten av Afrika i 1816. Nokre av passasjerane måtte – etter at alt redningsutstyr var brukt, tilvist til å overleve på ein stor flåte som dei dreiv rundt på i meir en to veker. Då flåten endeleg vart funnen, kom det fram at det hadde utspelt seg grufulle scener undervegs, ein regelrett overlevingskamp som omfatta sosiale konflikter mellom høg og låg, mellom algararar og franskmenn, og som til samfunnet si store redsle hadde utløyst mellom anna kannibalisme og anna bestialsk åtferd som var heilt framand for det rasjonelle 1800-talet som Frankrike med fleire trudde dei var ein del av. Som gruppe vart passasjerane på Medusaflåten drivne heilt ut bortanfor den kollektive overlevingskampen.

Det avgjerande hos Géricault er likevel den analytiske eldhugen han går til opp-gåva med. Det tek lang tid å produsere verket – han målar oppatt store delar av det, mellom anna ei lang rekkje detaljstudiar før han kan samle det heile til ein komposisjon. Dette er ikkje berre ei teknisk forklåring, for den analytiske

dedikasjonen peikar inn i hjartet av verket. Det er nemleg ikkje berre tale om eit effektsøkjande totalbilete av undergang – sjølv om måleriet vart vist i London som ein svært livaktig og kropps nær sensasjon som trekte tusenvis av besøkjande. Det Géricault presterer er snarare ein katalog eller ein encyklopedi over dei patosformene eller dei åtferds- og forholdsmåtane som katastrofen utløyser. Tilskodaren vert tvinga ned i nærstudiar av underopptrinn i verket – noko vi, og Géricault sjølv sagt, kjenner frå mellom andre Rubens – og finn her alle mogelege lokale drama falda ut til fulle; resignasjon, fortvilning, død, strev, kamp, galskap, von, visjon, handlekraft og så vidare.

Géricault har med andre ord skapt eit bilete av samfunnsmessig kompleksitet, av eit sosialt-mytologisk molekyl med ein historisk katastrofe som bakteppe. Og på same måten som hos Viola, der vi ved byrjinga av verket søker å finne motiviske trekk i andletet hos den enkelte som kan avsløre noko av den kommande dramatikken, kan vi ikkje unngå å mangfaldiggjere kvar einskilde underscene hos Géricault slik at desse påverkar heilskapsinntrykket.

Konsentrasjonen om situasjonane, om motivet – vert heile tida understreka av dei elementa som dannar det, både hos Viola og Géricault. Og paradoksalt nok er det nettopp dette som gjer verket ope og mogeleg som eit universalt bilete. Dei to verka doblar dermed utsegna deira – dei er utpensla som verkelege med sine nærstudiar og detaljar, noko Viola gjer gjennom slow-motionteknikk, men samstundes vert også verka oververkelege som statements. Det er dette spranget frå det einskilde over dei mange, til situasjon eller motiv begge verka handlar om, estetisk sett. Og når vi no talar om det estetiske, så nyttar begge verka seg av den same dobbeltstrategien: På same måten som Viola arbeider med avstand i kraft av det sceniske oppsettet og med absolutt nærleik i kraft av lydbiletet, har Géricault undergravd den museale avstanden til måleriet ved å komponere det så tett på oss tilskodarar at vi mest kan stige opp på flåten. Vi er på ein gong tilskodarar og deltakarar – nett som personane på busshaldeplassen i verket til Viola.

Syndeflaumen si endringskraft

The Raft kombinerer to mønster i Bill Viola sine samla verk. Mest som ein gestisk

samla scene er det i slekt med verk som *The Messenger* (1996) og *Five Angels for the Millenium* (2001), medan den menneskelege diversitet, gruppa sine mange opne andlet, som så å seie er motivet eller opplevinga sitt underlag, snarare peiker i retning av dei meir forteljande verka – som *The Greeting* (1995) og *Going Forth by Day* (2002). Slik sett binder *The Raft* vesentleg innsikt i Bill Viola saman. Men det gjer meir enn det.

The Raft handlar om dei permanente endringskreftene som spelar inn i livet åt menneska – og som kunsten gir røyst til. Difor handlar det også om kunstverket sine eigne mogelegheiter til å fortelje oss noko – i spaninga mellom det konkrete og det abstrakte. Denne spaninga er jo alle kunstverk sitt problem og mogelegheit: korleis kan verket si utsegn nå ut over dei materielle vilkåra det er oppstått av? Korleis kan olje på lerret bli til ei verd full av mening? Korleis kan eit drama både vere bunde til konkrete skodespelarar sine prestasjonar, og samtidig lausrive seg frå det og bli noko meir, korleis kan delar i det heile stå i høve til kvarandre og bli til større einskapar – samtidig som dei er skilde åt? Musikken fyller rommet totalt, men han fyller det med skilnader.

Vi talar om kjensla av å vere skilde åt og likevel å kjenne samkjensle. Ser vi på Viola sitt verk i eit lengdeperspektiv, finn vi ein vesentleg metafor for denne motsetninga, nemleg vatn. Vatn er eit leiemotiv hjå han som vi kan finne ei biografisk forklaring på, ei nær døden-oppleving då han som barn heldt på å drukne. Men motivet sprengjer den biografiske ramma. Vi finn det til dømes hos ein David Hockney, som på mange måtar oppfattar vatn på same måten.

Vatn er både spegel og rom. Det er spegel når vi ser på det, og det er metta rom når vi er i det. Overgangen mellom dei to elementa har Viola arbeidd med i mange verk, der vi vert fødde eller døyr, kanskje til eit nytt tilvere, ved å knuse spegelen – anten ved å stige opp frå vatnet eller forsvinne i det. I *The Raft* – som i *The Crossing* (1996) – bryt Viola med denne bruken av vatn. Vatnet her er ikkje lenger ikringliggjande. Det utgjer ikkje lenger ei verd ein kan vere i. Det er snarare eit trugsmål mot den verda som er. Likevel har Viola halde fast på ein faktor av gjenfødelse i vatnet sitt valdelege innbrot, for er det ikkje slik at gruppa reiser seg på nytt, no tettare på kvarandre? Vi veit det ikkje, men kvifor

er det at vi trur det? Fordi *The Raft* heilt medvite gjennomspelar ei sosiologisk grunnforteljing i mytiske gevantar – eller omvendt. Fordi Bill Viola arbeider i den store kunstnariske tradisjonen, fordi *The Raft* føyer seg inn i eit univers av meining som vi allereie kjenner. Det mytiske er fort omtalt: Syndeflaumen er sjølvsgagt det samlende symbolet på den hendinga vi er vitne til. Det er ein slags hovudreferanse som favnar langt vidare enn Géricault, og som det meste av den vestlege kunstverda sine katastrofeforteljingar er modellar over: Tanken om at det ut av katastrofen kan vekse noko nytt og betre – og at det i det minste kan vekse noko nytt og betre ut av møte med bilete av katastrofen.

Den sosiologiske grunnforteljinga handlar på tilsvarande vis om korleis ei gruppe kan etablerast, og er mest like elementær i vår røynsleverd. Jean Paul Sartre har eit par omgrep som kan vere nyttige her – utlagt i verket *Critique de la Raison Dialectique* frå 1960. Ei gruppe menneske som er samla ved ein stoppestad (!) kallar Sartre «ein serie» eller «ei seriell gruppe». Ei slik gruppe er kjennteikna ved at medlemmene forvaltar deira eigeninteresse i det som Sartre kallar «det practico-inerte» feltet – eit heller komplisert uttrykk som berre peikar på at kvardagen vår består av ei rekke praktiske samanhengar som mange ikkje har innverknad på. Ved busstoppen har eg éit ærend. Eg skal vere med bussen utan omsyn til kva dei andre skal. Difor er det ikkje noko verkeleg gruppe, før katastrofen eller noko liknande hender. Før er det jo ikkje noko å samlast om – inertien, eller inaktiviteten i det praktiske feltet tyder jo på at verda beveger seg utan vår innverknad, eller rettare – og i alle høve oftare – står stille.

Det kan likevel inntreffe hendingar som endrar serien til det Sartre kallar «Gruppa i fusjon». Skalaen for den slags hendingar er vid, Sartre vel sjølv revolusjonen – storminga av Bastillen – som eit døme, og stør seg dess vidare på Malraux sine ord om slike hendingar som ikkje noko mindre enn «apokalyptiske».

Slowmotion

Det er ikkje vanskeleg å sjå handlinga i *The Raft* utfalda som ein slik overgang frå gruppa som serie til gruppa i fusjon, innkapsla i ei større mytologisk forteljing – apokalypse eller syndeflod. Og båe nivåa skal med. Det første kjenner vi frå vår røynsleverd – den plutslege endringa i menneskelege relasjonar grunna eit ytre

trugsmål – det andre er ein fundamental figur i kulturen vår. Det er likevel eit tredje moment i dette komplekset som må nemnast avslutningsvis, og som heng saman med ei rekke formmessige aspekt ved Viola sine arbeid.

Verket byggjer for så vidt på ei realistisk framstilling av eit fullt ut identifiserbart figurativt forløp – det biletet førestiller kan vi fullt ut klassifisere som røyndom. Personane eksisterer og vatnet er vatn. Dei 19 skodespelarane står der, dei fell over ende og reiser seg att. Men framstillinga av hendinga bryt naturlegvis med den realistiske forma og peiker snarare demonstrativt på kunstmidla sitt nærvere. Vi kan sjå at det heile er noko oppstilt. Som koret i ein gresk tragedie, eller oppstilt med same medvit som Géricault sin lærar David gjorde det med Marat i det namngjetne måleriet *Marats død*, frå 1793. Også der er det fullt medvit om arrangementet, på det sceniske. Det er ein førespurnad eller ei oppmoding.

Vi har beskrive denne sceniske oppbyggnaden av stoda mellom tilskodar og hending. Vi har også lagt vekt på kor viktig lydsida er – og nemleg den kontrapunktiske posisjonen lyden har, i høve til det sceniske.

I tillegg til dette må vi nemne Viola sin klassiske bruk av slowmotion – *The Raft* er gjort med 35 mm film med omlag 225 biletrammer i sekundet, noko som betyr at dei 15 minutta som «videoen» varer, gir att omlag 75 sekund med real time. Der form vanlegvis tilpassar og avgrensar, har vi eit anna ærend her. Noko har blitt større ved at det har blitt estetisk disiplinert.

Det sceniske, og bruken av lyd plasserer oss utvetydig, og trass i all mogeleg innlevnad – som medvitne brukarar av eit kunstverk, noko som ikkje er aktuelt med ei lang rekke vanlege filmar, der vi skal sugast inn i eit illusorisk «realunivers». Slowmotion derimot – dreg i motsett veg. Sjølvsgagt veit vi godt at slowmotion ikkje er det verkelege tempoet i kvardagen, men slowmotion er ikkje til for si eiga skuld. Han er – i motsetnad til det sceniske og lyden – til for røyndommen si skuld. Vi ser ting i slowmotion for å sjå noko meir og noko anna – anten det gjeld sport eller vitskap. Altså for å utvide sansane våre sin tilgang til røyndommen.

Det er ein kongstanke hos Viola at kunst har som oppgåve å utvide vår oppleving av verda. Kunstnaren har sjølv i mange år vore oppteken av austleg filosofi og den medvitseksjansen som kjenneteiknar mykje av denne filosofien. I ei lang rekkje verk har han på den måten prøvd å gje skapnad – både med form, fortelling og tema, til slike erfaringar. Dersom vi i lys av dette, og kva som i tillegg er sagt om estetisk form, kort vender attende til *The Raft*, blir det no avgjerande tydeleg korleis det for Viola ikkje er nok å la gruppa gjenoppstå som gruppe og dermed samle eit velkjend bilete av postapokalyptisk harmoni. Han held derimot fast på ulikskapen mellom kvart einskild menneske i gruppa, og viser oss korleis sjølv ein foreinande fare som kjem utanfrå, vil utløyste svært ulike reaksjonar hos den einskilde.

Det er like sikkert at bruken av slowmotion skapar denne kunnskapen. Og det er med andre ord det filmatiske kunstverket, «videoverket» om ein vil, sitt bidrag til det medvitsutvidande, som andre kunstverk tidlegare tok seg av – Rembrandts alkymistiske tekstur er i samband med dette oljemåleriet sitt svar på slow-motion.

Perspektivet i *The Raft* er spelet mellom nærstudium og scenisk samanheng – kall det gjerne motiviske styrke – også som det var hos Géricault sitt bilete, som vekte undring og bisn, også fordi det ikkje gav nokon ideologisk forklaring, forløyning, lesing eller rettferdsforklaring av det fælslege motivet – og likevel er den einskilde sitt perspektiv på det einskilde, alt som vert tilbode.

Denne forvandlinga av den einskilde sitt perspektiv er det *The Raft* handlar om – som mytologisk motiv og som sosiologisk grunnforteljing. Verket involverer ikkje berre dei 19 deltakarane, men prøver også å dra oss utanforståande inn i det. Verket vil vere som vatnet. Og vi reiser oss igjen og går vidare – oppbygde, nedbrotne, støyte, likesæle.