**Woman Writing a Letter (1637-2010)**

**I**

*The Kiss and Waste Project* er et omfattende prosjekt som startet opp i 2008 og som har pågått frem til 2010. Det er i dag en fleksibel, audio/videoinstallasjon som består av tolv stedsspesifikke opptak fra byer i Ukraina, Bulgaria, Tyrkia, Norge, Sverige, Danmark og Storbritannia. Stenseths bærende idé for disse opptakene har vært å invitere kvinner til å skrive brev til henne som om hun var deres ”mor, søster, kjæreste eller en nær slektning”1. Brevene blir i de fleste tilfellene lest opp høyt av brevskriveren selv, eller fremført av en lokal skuespiller. Slik presenteres brevene enten på en resiterende eller en performativ måte, uten at tyngdepunktet ligger på den ene eller den andre. Sjanger- og regimessig har altså Stenseth tatt seg store friheter. Det kan skyldes mange faktorer, men det er ingen tvil om at hun har ønsket seg bort fra et rent dokumentarisk formspråk og heller søkt seg mot gråsonene mellom fiksjon og dokumentasjon. Dette forsterkes også av den store innholdsmessige variasjonen i brevene. Noen gir uttrykk for å være førstehånds erfaringer rundt tema som identitet og migrasjon, mens andre snarere virker som fiktive fortellinger. Slik beskriver Stenseth innholdet i brevene og hennes egen håndtering av dem:

The diverse content of the videos vary from the personal to the political and the main leitmotifs are *identity* and *migration*. Reflections and questions about personal struggle, political transition and changes in contemporary Europe. Through the process of working with local women and by using a combination of interpretation and representation, fictional and documentary material I try to encounter and reflect upon different aspects of subjective, social and public states of being. The inner and outer space, so to say.2

For å kunne bevege seg mellom dette ytre og indre rommet tar Stenseth i bruk flere virkemidler, og hun låner fra ulike sjangere. Det kan kanskje forklare hvorfor de to produsentene, Tromsø kunstforening og Black/North SEAS betegner sjangeren som henholdsvis *videoportretter* og *videoessay,* mens kunstneren selv beskriver den som *audiovisuelle essay*.3 Forskjellen i sjangerbetegnelser er også interessant i forhold til hvordan prosjektets bærende idé – *brevet* – påvirker den visuelle og auditive opptaks- og redigeringsprosessen.

**II**

Brevformen gjør det mulig for Anne Lise Stenseth å komme tilsynelatende tett på en ukjent person selv om opptakene ble gjort i løpet av kort tid, de fleste ble gjort på kun én dag. Men, om brevformen skaper en slags intimitet, medfører den også at teksten blir et forelegg for videoene. Ordene blir – på godt og vondt – en premiss for det visuelle, de blir gjenstand for en slags omvendt *ekfrase*. Ekfrase stammer fra det greske *ek*, «ut» og *phrasein*, «tale», og betegner i den klassiske retorikken tekst som, i en eller annen form, beskriver et kunstverk eller et arkitektonisk verk. Ekfrasen hadde også en mer generell betydning; den kunne være en beskrivelse av en hvilken som helst gjenstand eller et menneske.4 Poenget er at ekfrasen alltid inneholder et element av fortolkning i kraft av de ordene som velges. Som vi skal se, er *The Kiss and Waste Project* et eksempel på en slags omvendt ekfrase, der kunstnerens behandling av lyd og bilde utgår fra teksten.

W. J. T. Mitchell beskriver bildet som en buktalerdukke som vi ”flytter” eller projiserer vår egen stemme inn i.5 I *The Kiss and Waste Project* befinner det seg allerede en voice-over som har tatt bolig i bildene som lydspor, men det er ikke vår egen stemme, det er noen andres. Etter å ha sett igjennom brevene fra de ulike landene er det som å ha en sverm av stemmer innvendig, de mumler, snakker og slutter ikke, men bildene blekner ganske raskt, bare noen få henger igjen i bevisstheten, som det store banneret med ansiktet av den kvinnelige politikeren i Istanbul som vaier og vrenges lett i vinden eller kamelene som virrer delvis pelsløse rundt i en zoologisk hage i Odessa. Selv om Stenseth altså tydelig har valgt å fokusere på enkeltindividenes tanker, blir de visuelle konturene rundt dem raskt utydelige. Snarere enn å fremstå som enkeltpersoner, fester de seg som et sett med erfaringer knyttet til relasjonen mellom menneske, sted og identitet.

Brevsjangeren er ikke så ulik essayet. De er begge frie i formen, men skiller seg fra hverandre ved at brevet er rettet mot en bestemt leser, mens essayet vanligvis adresserer ukjente mottakere. Anne Lise Stenseths prosjekt har, som vi skal se, mer til felles med sistnevnte sjanger. Ordstammen «essai» utledes av den franske betegnelsen for forsøk («essayer» = forsøke). Mange regner boken *Les Essais* (1580) av den franske forfatteren Michel de Montaigne som opphavet til sjangeren. I motsetning til en artikkel, trenger imidlertid ikke essayet å belyse temaet eller problemstillingen det tar opp fra mange sider, men kan i stedet fremme en subjektiv mening fritt og hemningsløst. I essaysamlingen *Om den norske skrivemåten. Eksempler og moteksempler til belysning av nyere norsk retorikk, 1975-80* drar Georg Johannesen opp et skille mellom det *informale* og det *formale* essayet. Montaigne knyttes gjerne til det informale essayet, Francis Bacon til det formale. Det er det førstnevnte som er interessant i vårt tilfelle:

Det informale essayet er et personlig holdningsessay, står nær marginalia, notater, dagboksopptegnelser, bekjennelser og selvportrett. Det informale essayet er kapitler eller utdrag av essayistens dokumentariske jeg-roman. Det informale essayet har fra Montaignes *Essais* hatt den arbeidshypotese at ethvert menneske preges av menneskenes felles vilkår. Det informale essayet byr frem meninger, holdinger, fordommer og private trekk. Det informale essayet legger mindre vekt på emnet enn på personen som skildrer seg selv indirekte via sine reaksjoner i forholdet til emnet.6

Når Stenseth inviterer brevskriverne til å rette brevet til henne ”som om jeg var din mor, søster, kjæreste eller en nær slektning,” åpnes det opp for en inderlighet i formen, men det skapes samtidig en vaghet rundt hvem som er mottaker: Stenseth blir en persona med potensielt flere roller. Det knyttes også usikkerhet til avsenderleddet gjennom at kunstneren ikke nødvendigvis lar brevskriveren være identisk med den som leser det opp, eller fremfører det. Slik blir skillet mellom virkelighet, fiksjon og fortolkning vesentlig uavklart.

Et annet interessant element er bruken av close-up. Hugo Münsterberg var blant de første som pekte på at close-up er det virkemidlet som grunnleggende skiller film fra teater. Close-up gjør det mulig å isolere detaljer i det store bildet, hevder han i *Photoplay. A Pscyhological Study* fra 1916:

As every friend of the film knows, the close-up is a scheme by which a particular part of the picture, perhaps only the face of the hero or his hand or only a ring on his finger, is greatly enlarged and replaces for an instant the whole stage.7

For Münsterberg representerer close-up en generell måte å styre oppmerksomheten på. Hans forståelse av dette virkemiddelet står i sterk kontrast til Bela Bálaz og Gilles Deleuze, som betrakter close-up som identisk med nærbilder av ansiktet, og dermed som den primære billedkategorien for identitet, subjekt og affeksjon i film.8 *The Kiss and Waste Project* domineres av en ”Münsterbergaktig” bruk av close-up, for her anvendes virkemidlet til å isolere kroppsdeler (hender går ofte igjen), utsnitt av klær, lokker av hår, eller gjenstander som finnes i de umiddelbare omgivelsene. Dette skyver oppmerksomheten bort fra personenes ansikt og over mot gjenstander eller utsnitt. Slik skaper Stenseth subjekter som fungerer mer som talerør enn som hovedpersoner.

I noen andre brev er bruken av close-up av ansiktet mer dominerende, noe som er med på å forsterke subjektenes identitet. Dette er blant annet tilfelle i ”Well, I am a Refugee. No Doubt!” fra Gøteborg/Tallin.

I dette brevet fortelles historien til Viive Wellemets som måtte flykte fra Tallin da hun var liten pike og som havnet i Gøteborg sammen med moren og en bror. Hun forteller om flukten, om oppveksten, om det å lære et nytt språk og andre erfaringer knyttet til det å romme to land, eller to steder samtidig. I dette brevet, som er et av de lengste, legges formspråket tettere opp mot den klassiske dokumentaren, som ofte preges av ”talking heads” og sentreres rundt fortellingen. Historien er fengslende og interessant. Subjektet bak brevet trer også tydelig frem fordi vi følger henne tett i den visuelle fremstillingen, og fordi det er åpenbart at tekst, stemme og ansikt utgår fra samme person. Problemet er at ”Well, I am a Refugee” gis en form hvor narrativet dominerer og bildene illustrerer, noe som bryter med videoessayets forutsetning for frihet i virkemiddelbruken.9

Flere av brevene, deriblant ”The Letter from Odessa”, er imidlertid mer tro mot essayformen. Her er det hele veien en slags spenning i det performative, i forholdet mellom fiksjon og virkelighet. I tillegg står ord og bilde godt og selvstendig til hverandre. Maria Navrotskaya, som fremfører brevet, er tydelig skeptisk til den relativt fantastiske ”bekjennelsen” brevet åpenbarer, og hun ”spiller” brevet opp mot seg selv og mot Anne Lise Stenseth bak kamera på et fascinerende, destabiliserende vis.

For meg er essayformen visuelt og intellektuelt interessant fordi den i større grad speiler Stenseths fortolkning av brevene og deres avsendere, og den reflekterer et ærligere og friere utgangspunkt med tanke på bildets og lydens stilling (det er relativt umulig å portrettere noen – i betydning gi et sannferdig uttrykk for hvem de er – på såpass kort tid). Mange av Stenseths skildringer legger derfor, i likhet med det informale essayet, ”mindre vekt på emnet enn på personen som skildrer seg selv indirekte via sine reaksjoner i forholdet til emnet.” *The Kiss and Waste Project* kan forstås som Stenseths eget indre kor. Det er hennes fortolkninger av tekst, subjekt, identitet og nasjonalitet. Hennes indre kor står slik i opposisjon til det ytre geografiske området hun skulle dekke: Vi har å gjøre med to kontinenter som gnisser mot hverandre.

I disse gnisningene avdekkes kunstnerens kamp for å finne pregnante bilder i den formen for visuell normalitet man er prisgitt som fremmed. For det er nødvendigvis lettere å oppnå nærhet til lyd og bilder når stedet man besøker er knyttet til morsmål og oppvekst, slik man kan se i *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1971-72) der Jonas Mekas portretterer hjemlandet Litauen og byen Semeniškiai etter mange år i USA. Stenseth mangler en slik inngående kjennskap til de stedene hun besøker i landene rundt Svartehavet, og som besøkende må hun kontinuerlig slåss mot visuelle stereotypier som byr seg frem. At de sniker seg inn av og til er overhodet ikke rart, tidsrammen tatt i betraktning. Samtidig underbygger stereotypiene prosjektets styrke, fordi de så effektivt peker tilbake på hvem som filmer og hvem som ser. Forestillinger har alltid et opphavspunkt. De kommer fra steder likesom menneskene, og de er i kontinuerlig bevegelse.

I brevet ”Now, Right Now, Yet Still” møter vi Tülay Uguz. Hennes foreldre kommer fra Tyrkia, mens Tülay er bosatt i Helsingør sammen med sin mann. De venter sitt første barn, en datter, og Tülay beskriver savnet etter besteforeldrene og familien i Tyrkia. Hun er den eneste av kvinnene i The Kiss and Waste Project som bærer hijab, og det er noe i den visuelle skildringen som gjør at stereotypiene føles påtrengende. For hvor filmes hun? Jo, mens hun handler i en matvarebutikk, stående alene mens hun ser ut av vinduet i blokka der de bor, eller sittende på steiner ved havet mens hun stryker seg over den gravide magen. To scener bryter med inntrykket av en passiv og ensom andregenerasjons innvandrerkvinne: Det ene er en sekvens der hun leser opp fra sitt eget brev og plutselig skifter språk fra tyrkisk til dansk, og en scene hvor hun skriver på en PC. Disse sekvensene viser at hun behersker både språk og teknologi; hun er langt fra fortapt. Scenene er også usedvanlig estetiserte, de innehar en vakker, nærmest malerisk lysvirkning som får både hud, smykker og hijab til å funkle. Kanskje det er dette som gjør at jeg begynner å tenke på den nederlandske maleren Johannes Vermeer.

**III**

Vermeer malte nesten bare kvinner. Mange av dem er portrettert mens de arbeider; mens de skjenker melk fra en kanne, syr, spiller på instrumenter eller mens de er opptatt med å lese eller skrive brev. Brevet var datidens kommunikasjonsteknologi, det som brakte verden inn i borgerskapets intime rom. I det kjente *A Girl Reading a Letter by an Open Window (Brieflezend Meisje bij het Venster)* fra rundt 1637 har Vermeer plassert en ung kvinneskikkelse i profil.10 Hennes kropp og ansikt er vendt mot et vindu. I hendene holder hun et brev, og det er som om Vermeer poengterer den nærmest direkte forbindelsen mellom brevet og det åpne vinduet (verden der ute) gjennom lyset som slipper inn. Det er imidlertid et annet maleri som føles enda mer relevant i denne sammenhengen: *Woman in Blue Reading a Letter (Brieflezende vrouw in het blauw)* fra ca 1662-1665.11 Også her står kvinneskikkelsen foran et vindu. Hun er malt i profil, på samme vis som kvinnen i maleriet nevnt over, og i hendene holder også hun et brev. Men bakgrunnen er annerledes. Den er dominert av et svært detaljert og utrolig godt malt topografisk kart. Slike store, dekorative kart kan man finne i utallige nederlandske interiørmalerier fra det 17. århundre. De var populære både i kraft av sin evne til å utsmykke kjedelige hvitkalkede vegger, og fordi de var et uttrykk for en ny tid der Nederland dominerte handelstrafikken langs de globale handelsrutene. Kartene var selve symbolet på nasjonal overlegenhet, og ikke minst på det merkantile.

Handel og teknologi er fremdeles medvirkende faktorer til at mennesker og gjenstander (varer) forflytter seg, og et aspekt ved *The Kiss and Waste Project* som er lett å overse, er hvilke gjenstander Stenseth legger vekt på å skildre på hvert sted. Noen gjengangere finnes, som havnene og båtene, mens andre dukker opp kun én gang, som det blafrende banneret med kvinneansiktet, lyden av korpsmusikk, prismekronene, dyr i en zoologisk hage og en hijab. Globaliseringen er, som Vermeers *Woman in Blue Reading a Letter* viser, ingen ny prosess, men handelstempoet har økt drastisk. Det får gjenstander til å passere utallige grenser og deles av flere hender i et forrykende tempo, noe som nødvendigvis virker inn på relasjonen mellom geografi og gjenstander. Finnes det gjenstander som inkorporerer nasjonal identitet lenger; er det noe vi kan se og plutselig forbinde med ”hjem”? Eller for å snu spørsmålet, hva vil det innebære å tenke geografiske områder gjennom gjenstander og gjenstandskategorier – hvilke gjenstander vil for eksempel utgjøre et godt bilde på Bulgaria?12

**IV**

Muligheten Stenseth har til å komponere de ulike enkeltstemmene i sitt ”arkiv” er fascinerende, og tilfører prosjektet en potensiell bevegelighet. Men hvilke konsekvenser har det for *The Kiss and Waste Project* at disse enkeltstemmene kun kommer fra kvinner?

Kanskje det kan være nyttig å trekke en linje tilbake i tid. På 1970-tallet vendte svært mange kunstnere seg mot kroppen og kroppslige erfaringer, for eksempel *Carving: A Traditional Sculpture,* der Eleanor Antin gjennomgår et selvpåført vekttap som hun dokumenterer i en serie på 148 svart-hvitt fotografier og monterer i et gridaktig mønster. Eller Valie Exports *Touch and Tap Cinema* hvor hun stod på gaten og inviterte mannlige forbipasserende til å stikke hendene gjennom et slags forheng som var montert på forsiden av en boks hun bar rundt overkroppen. Når de stakk hendene inn gjennom forhenget ville de uvergelig komme til å berøre de nakne brystene hennes.13 *Shoot,* der Chris Burden får en venn til å skyte ham i armen, eller Linda Montano som plasserer seg selv i offentlige rom, utkledd som en kylling i *The Chicken Show*. Og et siste eksempel, *Sentimental Action* hvor Gina Pane stikker sine egen armer til blods med neglene.

Disse performancene aktiviserte en dialektikk mellom kunst og liv, og betydningen av kjønn i samfunnet og i kunsten. De løftet også frem det personlige og satte det inn i et politisk rammeverk, slik Laura Cottingham beskriver det i *Seeing Through the Seventies*:

Art, like ”the personal”, was accepted by seventies feminist practitioners to be political; that is, to exist within historical space that had been produced and was therefore potentially transformable through human action.14

Når *The Kiss and Waste Project* løfter frem kvinners erfaringsverden, kan det leses som en videreføring av 1970-tallets kulturelle prosess, hvor kunsten skal korrigere tradisjonelle visuelle fremstillinger av kvinner og deres erfaringer. Likevel kan to spørsmål være relevante å stille i denne sammenhengen: Hvorfor Stenseth har valgt kun kvinner til å være med i dette prosjektet, og om dette valget kan bidra til å fortsterke inntrykket av at mannlig og kvinnelig erfaring er kvalitativt forskjellig.

Når det er sagt, eksisterer det samtidig erfaringssoner som er grunnleggende kjønnsdelte. Vermeers bilder av kvinnene med sine brev innenfor hjemmets fire vegger, viser til en virkelighet der kvinnen i stor grad befant seg hjemme og hvor skriften og brevet var den teknologien som gjorde det mulig å kommunisere med omverdenen.

Når Stenseth anvender brevet side om side med en slags essayistisk bruk av video, antyder det et historisk spenn mellom to teknologier, et faktum som også trer klart frem i ”A Letter Home”. Foran et åpent vindu står Snejana Ilieva Rasheva i tilnærmet samme positur som Vermeers *Woman in Blue*, mens hun sakte leser opp brevet fra Stefana Serafina:

*Dear Mother, It’s been so long since I wrote to you that now that I need to / I stumble for words / I search for language, the one you spoke to me first mama, the tongue that, once upon a time, was the only way I could speak my mind and my heart / the one that is now withering, fading, so elusive as if it’s a relic from a different epoch. From a different epoch, like you, in this age of instant messenges and digitized feelings / you don’t even have a computer and if you did, someone would have to teach you how to make sense of it. So I work through a frustration: I sit down with a pen and order my hands, so addicted to typing / to recall the craft of drawing letters, like so long ago when I first sat in a classroom, bewildered / before a blank sheet of paper and my hand struggled to practice the A Б / This piece of paper and the pen that scribbles the letters down the even lines are a last reminder / we once lived without silver lap tops, we once talked facing each other, touching; we once conversed in living rooms, not in chat rooms /*

**V**

*The Kiss and Waste* *Project* rommer mange ukjente variabler, noe som nødvendigvis impliserer at Stenseth har vært nødt til å hanskes med mangel på kontroll i store deler av prosessen. Det er et trekk jeg virkelig liker. *The Kiss and Waste Project* er et godt stykke *essai*; et forsøk som ved hjelp av ulike grep adresserer hvor vanskelig det er å være ”hjemme”.

Marit Paasche

**Noter:**

1. Jeg har sett ni av disse brevene, men ikke ”The Letter, The Donkey and The Woman” fra Skegness, ”The Workshop” fra Tromsø og ”Efrosina, version 1”.

2. <http://www.annelisestenseth.com/video.html>

3. ”Jeg kjenner deg ikke, men skriv et brev til meg som om jeg var din mor, søster, kjæreste eller en nær slektning”. Denne oppfordringen har vært utgangspunktet for Anne Lise Stenseths ni videoportretter av kvinner fra land omkring Svartehavet og Nordsjøen, land SEAS-festivalen har gjestet.” Dette skriver Tromsø kunstforening. Teksten ligger ute på: <http://underskog.no/kalender/55142_the-kiss-and-waste-project-anne-lise-stenseth/forestilling/79251>

Black/North SEAS bruker derimot disse ordene på deres hjemmeside: ”(…) video essays portraying the sorrow and hope of the Black Sea Towns, in dialogue with social and political contexts. The stories are told through the letters written to the artist by women from the black sea region, as if she is their mother, girlfriend or relative. By using different forms of storytelling – video, photography, sound and text – Anne Lise Stenseth crafts poetic images of luxury and decay, heavy industry and pollution, poverty and desire, extravagance and excess.” Se: http://www.seas.se/productions/stenseth/index.php

4. For en utdypning, se kap 3, The Subjects of Ekphrasis, s. 60-86 i Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice,* Ashgate, Surrey, 2009.

5. W. J. T. Mitchell: ”A picture is less like a statement or speech act, then, than like a speaker capable of an infinte numbers of of utterances. An image is not a text to be read but a ventriloquist’s dummy into which we project our own voice.” *What do Pictures Want: The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, Chicago 2005.

6. Georg Johannesen: *Om den norske skrivemåten. Eksempler og moteksempler til belysning av nyere norsk retorikk, 1975-80,* Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1981, side 27-28.

7. Hugo Münsterberg, *The Photoplay. A Psychological Study*, D. Appleton and Company, New York, 1916, s.62

8. Ifølge Jan Holmbergs *Förtätade bilder. Filmens närbilder i historisk och teoretisk belysning* (Aura forlag, Stockholm, 2000) var utbredelsen av close-up et faktum ved inngangen til den klassiske stilepoken i Hollywood-filmen (ca 1909). Den gangen ignorerte bruken av close-up det rådende kravet om å anvende den menneskelige kropp som en naturlig målestokk for gjengivelse, og tilbød i stedet en overveldende konsentrasjon rundt ansiktet. Ansiktet blir et fragment hvis fysiognomi er ensbetydende med den menneskelig psyken, slik Bela Bálazs beskriver i sin utledning av close-up i *Theory of Film: Character and Growth of a New Art* (Dennis Dobson Ltd. London, 1931),Gilles Deleuzes syn på close-up er i hovedsak sammenfallende med Bálaz, men han går lenger: Han hevder det ikke finnes noen close-up *av* ansiktet. På film *er ansiktet et close-up i seg selv*, de er en og samme sak og begge er affekt, altså affeksjonsbilde. For en utdypning: se Gilles Deleuzes tobindsverk om film: *Movement-Image* og *Time-Image*, Athlone Press, London, 1991,1992.

9. For en grundig gjennomgang av videoessayet som form, se *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age,* red. Ursula Biemann, Springer, 2003

*10.* Maleriet finnes ved Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie i Dresden. Et annet brev av Anne Lise Stenseth vekker også klare allusjoner til Vermeer, og det er ”A Letter Home”, der Snejana Ilieva Rasheva leser opp brevet fra Stefana Serafina mens hun står foran et vindu.

11. Maleriet finnes i Rijksmuseum, Amsterdam. Se også *A Lady Writing (Schrijvend meisje),* ca 1665-1666*,* The National Gallery of Art, Washington D.C.

12. Arjun Appadarai, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective,* Cambridge University Press, New York, 1986.

*13.* Se artikkelen “Valie Export” av Charles LaBelle, først utgitt i Frieze, Issue 60, juni-august 2001.

14. Laura Cottingham, *Seeeing Through The Seventies,* G+B Arts International imprint, Amsterdam, 2000, s. 125-126.