

Edward Hopper: Hvor går grensen?

Hopper i lys av Georg Simmel



Karen Patricia Lea

Masteroppgave i kunsthistorie

IFIKK vår 2014

Veileder: Erik Mørstad

Edward Hopper: Hvor går grensen?

Hopper i lys av Georg Simmel

Karen Patricia Lea

Veileder: Erik Mørstad

Copyright Karen Patricia Lea

2014

Edward Hopper: Hvor går grensen?

Karen Patricia Lea

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Denne masteroppgaven tar sitt utgangspunkt i en observasjon av hvordan tidligere lesninger av Edward Hoppers kunst i stor grad kretser rundt begreper som fremmedgjøring, ensomhet og isolasjon, og stiller spørsmålet om det ennå finnes alternative vinklinger som kan være meningsfulle - er det mulig å analysere Hoppers verk uten å ha disse nevnte begrepene som et selvfølgelig utgangspunkt?

Som et alternativt utgangspunkt er oppgaven sentrert rundt tre tekster av Georg Simmel: *Brücke und Tur*, *Soziologie des Raumes*, og *Die Grossstädte und das Geistesleben*, og mer spesifikt hvordan han omtaler, definerer og forklarer *grenser* i disse tekstene. Gjennom analyser av tre av Hoppers verk - *Automat*, *New York Movie* og *New York Office* - relateres Simmels grenser i første omgang til de spesifikke grensene som kan representeres i bildene, enten det er de rent fysiske og arkitektoniske, eller de psykologiske eller sosiologiske, som kan tolkes gjennom antydninger. Videre kan disse grensene deles inn i kategoriene konstruksjon og overskridelse, noe som også innebærer en vektlegging av betrakterens rolle. Selv om involvering av betrakteren i seg selv ikke er en nyhet i forbindelse med tolkninger av Hopper, argumenterer denne oppgaven for at den rollen betrakteren kan få når Simmels grensebegrep introduseres, er preget av flyt, kontinuitet og dialog, heller enn én bestemt og fastsatt mening - noe den tidligere vekten på fremmedgjøring, ensomhet og isolasjon står i fare for å representere.

Innhold

Innledning

Edward Hopper.....	7
Lesninger av Hopper til nå.....	8
Teori og tekster.....	11
Om valg av teori og kilder.....	15
Om valg av verk/analyseobjekter.....	18
Oppgavens oppbygning.....	19
Automat (1926).....	20
New York Movie (1939).....	35
New York Office (1962).....	52
Resultater.....	66
Oppsummering og konklusjon	
Oppsummering.....	80
Konklusjon.....	82
Bibliografi.....	87

Innledning

"It's probably a reflection of my own, if I may say, loneliness. I don't know. It could be the whole human condition."¹

-Edward Hopper

Edward Hopper

Edward Hopper (1882-1967) regnes for å være en av 1900-tallet virkelig store kunstnere, nesten til tross for hvor mye hans figurative framstillinger og tradisjonelle, europeiske teknikker skilte seg fra modernismens avant-gardistiske tendenser i samme tidsperiode: Han fikk en tradisjonell kunstutdannelse ved New York School of Art, og foretok flere studieturer til Paris og andre europeiske byer, i årene mellom 1906 og 1910.² Inspirasjonen han fikk fra disse Europareisene, både kulturelt og maleteknisk, hadde konsekvenser for utførelse og motivvalg i den tidlige fasen av karrieren. I begynnelsen var det tegning og akvarell som lå Hoppers hjerte nærmest, før olje på lerret ble hans foretrukne medium utover på 1920-tallet.³ Etter hvert distanserte seg fra den franske stilen og vendte oppmerksomheten mot sine egne amerikanske omgivelser: hans motivkrets kom stadig tilbake til nautiske motiver og landskaper fra Cape Cod-området.⁴

Det er likevel en gruppe motiver med mer urbane temaer som i ettertid har blitt stående som nesten synonyme med Hopper selv: Disse bildene viser personer i sparsomme interiører, ofte plassert enkeltvis; New Yorkere i kafeer, hoteller, teatre og togkupeer. Av disse kan nevnes det ikoniske *Nighthawks* (1942), som har sneket seg inn i populærkulturen gjennom flere media, men også *Office at Night* (1940), *New York Office* (1962) *Chop Suey* (1929), *New York Movie* (1939) og *Automat* (1926) er kjente eksempler som på forskjellige måter har storbyhverdagen, spesielt New York, som visuelt utgangspunkt. Uansett hvordan det formuleres; "pessimisme over den menneskelige tilstand" i Walter Wells ord⁵, en alenehet

¹ Edward Hopper sitert av Gail Levin i *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné, Vol I.* (New York: W.W. Norton & Company/Whitney Museum of American Art, 1995), 82

² Gail Levin, *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné, Vol I.* (New York: W.W. Norton & Company/Whitney Museum of American Art, 1995), 27-29

³ Garnett McCoy, John D. Morse og Charles Burchfield, "Charles Burchfield and Edward Hopper: Some Documentary Notes". *Archives of American Art Journal*, Vol. 7, No. 3/4 (Jul. - Okt., 1967), 1-15.
<http://www.jstor.org/stable/1557077>, 12-13

⁴ Walter Wells, *Silent Theater: The Art of Edward Hopper* (London: Phaidon, 2007), 194

⁵ Wells, *Silent Theater*, 210

med positivt fortegn slik Gail Levin ser for seg,⁶ eller et sosialt fenomen der en "sammenhengende opplevelse av virkeligheten har gått tapt" i Rolf G. Renners definisjon⁷, er det beskrivelser av en følelse av *fremmedgjøring, isolasjon og ensomhet* som sammen danner et påfallende tyngdepunkt når det gjelder lesninger av Hoppers kunstnerskap.⁸ Mitt prosjekt handler ikke om å argumentere for bildenes fortsatte status og relevans for vår tid, men tar heller utgangspunkt i en kritikk av det jeg oppfatter som en Panofsky-vinklet trend i Hoppertolkninger: Bildene settes inn i en kontekst der man tar hensyn til kultur, geografi, kunstnerens intensjon og biografi - og ofte kulminerer dette i lesninger som på en eller annen måte tar for seg begreper som fremmedgjøring, ensomhet og isolasjon hos Hopper. Disse blir til en sannhet som har potensiale til å bli så knyttet til Hoppers navn og virke at andre muligheter ikke blir undersøkt først.

Spørsmålet jeg derfor har tatt utgangspunkt i er *om en tolkning av Hopper er nødt til å inneholde disse begrepene for å gi mening*. Formålet mitt vil være å undersøke muligheten for at Hoppers verker kan undersøkes ved hjelp av et annet begrepsapparat, uten at fremmedgjøring, isolasjon eller ensomhet er det som blir stående igjen til slutt når den rent teoretiske terminologien elimineres. Jeg tror Hoppers kunstnerskap kan romme mye mer - noe jeg ønsker å vise ved å presentere lesninger av Hoppers *Automat* (1926), *New York Movie* (1939) og *New York Office* (1962) med utgangspunkt i forståelsen av *grenser* slik begrepet blir beskrevet av Georg Simmel i tre av hans tekster.

Lesninger av Hopper til nå

Ettersom problemstillingen for dette prosjektet har oppstått som resultat av en gjennomgang av tidligere lesninger av Hoppers kunstnerskap, og fordi de mest sentrale av disse også utgjør kjernen i mitt kildemateriale, er det verdt å gå litt nærmere inn på noen av dem her.

Gail Levin stikker seg ut som den største autoriteten i forbindelse med Hopperforskning⁹ og er et selvfølgelig utgangspunkt for så å si alle de sentrale lesningene av Hoppers kunst. I tillegg til å ha hatt arbeidet med å katalogisere den testamentariske gaven gitt av Hoppers enke til Whitney Museum i Chicago har hun skrevet flere store biografier og

⁶ Levin, *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné, Vol I*, 75; 17

⁷ Rolf G. Renner, *Hopper: Transformation of the Real* (Köln: Taschen, 2007), 91

⁸ Rebecca Zurier, "Urban visions: The Ashcan school and Edward Hopper" i *Modern Life. Edward Hopper and his time*, 14-27, red. av Michael Philipp og Ortrud Westheider (München: Hirmer Verlag, 2009), 14

⁹ Nesten alle tekstene i bakgrunnsmateriale refererer til Levin i en eller annen sammenheng. Wells understreker hennes betydning for hans egen og andre studier av Hopper: "Without her indefatigable labors over the years, biographically and curatorially, this study would have been quite different, and no doubt slighter. Her 'intimate life' of Hopper, while controversial, is indispensable for any close student of his work". Wells, *Silent Theater*, 7

monografier om ham. Både forarbeidet og tekstproduksjonen hun har stått for er av respektabel størrelse, og hennes generelle vinkling på Hoppers kunstnerskap er preget av en sjelden nærhet til kildene. Selv om ensomhet og fremmedgjøring ikke er de eneste temaene hun fremhever, blir denne vinklingen knyttet sammen med det dokumentariske kildematerialet og Hoppers egne ord - noe som bidrar til å sette fremmedgjøring og ensomhet i fokus som noe sant eller endelig når det gjelder verkenes tilblivelse og betydning.

En annen som ofte refereres til, er Rolf G. Renner, som også bør betraktes som en autoritet på området. Hans monografi tar opp flere poeng; kontinuiteten gjennom Hoppers tidlige produksjon og modne karriere, bruk av tegn i noen av bildene og sammenligninger mellom Hopper og andre kunstnere. Det Renner synes å vende tilbake til er begrepspar som natur versus sivilisasjon, det urørte versus det menneskeskapte, fantasi og virkelighet - disse reflekteres også i kapittelinnstillingen.¹⁰ Renner bruker i likhet med Levin ofte sitater fra Hopper selv som en rød tråd i argumentasjonen, og bidrar dermed til at verkene og kunstneren gir inntrykk av å bekrefte hverandre.

Walter Wells uttaler at hans fokus i *Silent Theater* generelt er å finne ut årsaken til hvorfor Hoppers bilder fortsetter å ha en sterk virkning på nye betraktere. Ofte dreier hans lesninger av enkeltverk seg mot det psykoanalytiske, og han leter i bildene etter tegn på seksuelle referanser og underbevissthetens aktivitet - ensomhet og en følelse av noe uoppfyllt er til stede uansett om det er på det bevisste eller ubevisste plan; han snakker også om en "uncanny emptiness".¹¹ Teater og film som inspirasjonskilder til Hoppers kunstnerskap nevnes også flere ganger¹², men det er ikke dette som (til tross for tittelen *Silent Theater*) blir stående som en primær innfallsvinkel i Wells' tilfelle - det er fokuset på det ubevisste, og ofte de seksuelle spenningene, som ligger til grunnlag for hans beskrivelse av stillhet og ensomhet hos Hopper.¹³

Hoppers forbindelse til film blir også understreket av Robert Hobbs, som kobler det filmatiske til det narrative, og forklarer stemningen i bildene med at kontinuiteten som motivene inviterer til, med sitt urbane fokus og konnotasjoner til fart og effektivitet, blir brutt - og det er denne opplevelsen av brudd og et uoppfyllt ønske om helhet som hos betrakteren kan beskrives som isolasjon.¹⁴ Orietta Rossi Pinelli snakker også om en filmatisk forbindelse: inspirasjonen Hopper fant i filmmediet, og hvordan Hopper i sin tur inspirerte filmskapere

¹⁰ Renner, *Hopper*, 8-9; 25; 85; 45; 65

¹¹ Wells, *Silent Theater*, 6; 37; 74; 70; 189

¹² Wells, *Silent Theater*, 224

¹³ Wells, *Silent Theater*, 118; 89

¹⁴ Robert Hobbs, *Edward Hopper* (New York: Harry N. Abrams Inc Publishers, 1987), 16

gjennom hans film-stills aktige utsnitt. I likhet med Hobbs oppstår isolasjonen i følge henne like mye hos betrakteren som i billedrommet, men som en konsekvens av at den seende ikke kan bryte inn i situasjonen som utspiller seg - en synsvinkel som ellers blir brukt i film¹⁵.

Carol Troyens fokus på film og kino består mer i å behandle disse som kulturhistorisk fenomen, blant annet ved å se på filmen og kinoens betydning for Hoppers liv og karriere - hun plasserer Hopper i en kultur- og samfunnsmessig kontekst ved å beskrive nærmere hvilken betydning de avbildede miljøene og bygningene hadde på det tidspunktet de ble malt.¹⁶

Det er altså flere tolkninger og interessante utgangspunkt som er mulige i forbindelse med Hoppers kunst - problemet er at de ser ut til å vende tilbake til ensomheten og fremmedgjøringen som et overordnet og selvfølgelig tema, enten det dreier seg om beskrivelser av enkeltverk eller Hoppers helhetlige produksjon. Tolkningene mister ikke nødvendigvis sin verdi eller får redusert betydning på grunn av dette, men gjør det også mulig å stille spørsmålet om det finnes noe mer eller noe annet som er verdt å utforske - i dette tilfellet altså relatert til grensen.

Her er det på sin plass å nevne at grenser i prinsippet ikke er helt ubevandret terreng når det gjelder Hopper. Joseph Stanton for eksempel snakker om grensen som en kant, *edge*, men til tross hyppig bruk av dette begrepet er det likevel narrative og antydningene til "menneskelige drama" som ser ut til å være av størst interesse for Stanton. Spesielt trekker han frem begrepet i en diskusjon om *New York Movie*, hvor en slik kant blir brukt til å definere skillet mellom fantasi og virkelighet. Men han veksler mellom å bruke *edge* som et begrep i seg selv og det å være *on edge* som en menneskelig tilstand, og hans bruk av grensebegrepet relateres ikke til Simmel eller andre teoretikere.¹⁷

Dean Coolegge derimot nevner Simmel i sin artikkel om Hopper, men da er det heller hans vide beskrivelse av fremmedgjøring i storbyen som benyttes og ikke et eksplisitt grensebegrep. I den grad Coolegge snakker om grenser ser hans perspektiv ut til å ligge nærmere Rolf G. Renner; det er snakk om skillet mellom natur som vilt landskap i kontrast til det urbane som havner i fokus. Gjennom å sette kaos og struktur opp mot hverandre som

¹⁵ Orietta Rossi Pinelli, *Hopper* (Firenze: Giunti Editore, 2002), 17-18

¹⁶ Eksempelvis altså kinoen i forbindelse med New York Office. Carol Troyen, "Hopper's women" i *Edward Hopper*, 177-193, red. av Sarah McCaughey og Mark Polizzotti (Boston: MFA Publications, 2007), 189-190

¹⁷ Joseph Stanton, "ON EDGE: Edward Hopper's Narrative Stillness" i *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 77, No. 1/2 (Vår/Sommer 1994), 21-40, <http://www.jstor.org/stable/41178875>, 21-22; 32; 35

nødvendige motpoler slik Cooleage gjør¹⁸ finnes det kanskje likheter til Simmel på et implisitt nivå - men landlig, viltvoksende landskap eller det naturlige versus det menneskeskapt ligger likevel nærmere Renners lesning enn Simmel: Storbyen er kanskje et viltvoksende sosiologisk landskap uten mye tilsynelatende kontroll, men det er heller kontrasten mellom det ytre og det indre hvor begge sidene befinner seg i den urbane sfære som er relaterbar til Simmel - og som Cooleage velger å ikke fokusere på.

Det er altså ingen nyhet i seg selv at Hopper og grenser har blitt presentert i sammenheng med hverandre, og heller ikke at Simmel i generell forstand har bidratt i enkeltlesninger av Hoppers bilder - men så vidt jeg kan se er Simmels forståelse av grenser ennå ikke blitt relatert til tolkninger av Hopper.

Teori og tekster

Selv om Simmel er kjent for sin definisjon og beskrivelse av fremmedgjøring i storbyen, er definisjonen av individ, samfunn og deres samspill gjengangere i hans tekster - og grensen spiller en stor rolle i dette samspillet; grensen retter søkelyset mot de sosiologiske relasjonenes endeløse flyt og skiftinger.¹⁹ Grensens viktighet for Simmel har blitt poengtert også i senere tid av Deena Weinstein og Michael A. Weinstein, som bemerker hvordan Simmel karakteriserer mennesket som innehavere av en grense samtidig som mennesket eksisterer *som* en grense i seg selv. Ifølge dem er grensen "det vanskeligste og mest betydningsfulle av de grunnleggende komponentene i Simmels filosofi".²⁰ Nils Gunder Hansen trekker dette videre ved å påpeke at grenser for Simmel, enten det er snakk om å bygge opp eller rive ned, strukturerer selve livet²¹. Etersom Simmels rolle i denne oppgaven vil bestå i å relatere begrepet om grenser til verkene og dette begrepet altså er så mangefasettert og komplekst, vil jeg her gi bare en kort introduksjon av tekstenes temaer og begreper, og så utdype disse i analysen av verkene.

I *Bridge and Door (Brücke und Tür, 1909)* er Simmel opptatt av hvordan subjektet forholder seg til omverdenen, enten det er naturfenomener, objekter av nytte- eller estetisk verdi, eller andre mennesker²². Som grunnleggende måte å forholde seg til naturlige

¹⁸ Dean Cooleage, "Edward Hopper's Subversive Pastoralism in the Urban Landscape", i *Streetnotes*, No 20: Urban Feel, vår 2010. <http://people.lib.ucdavis.edu/~davidm/xcpUrbanFeel/cooleage.html>. Besøkt 12.03.2013

¹⁹ Georg Simmel, "The Sociology of Space", i *Simmel on Culture: Selected Writings*, 137-170, red. av David Frisby og Mike Featherstone (London: Sage, 1997), 144

²⁰ Deena Weinstein og Michael A. Weinstein, *Postmodern(ized) Simmel* (London: Routledge, 1993), 103

²¹ Nils Gunder Hansen, *Georg Simmel: Sociologi og livsfilosofi* (København: Tiderne Skifter, 1991), 31

²² Hansen, *Georg Simmel: Sociologi og livsfilosofi*, 222

omgivelser på trekker Simmel frem broen og døren i det de representerer hver sine aktiviteter: *Broen* representerer en permanent synliggjøring av den subjektive aktiviteten som foregår når mennesket binder sammen to punkter i det naturlige landskapet, og forutsetter at de to punktene først må bli oppfattet som sammenhengende - og det er her mennesket er hevet over naturen. Aktiviteten består dermed i overkomme en hindring og forene isolerte elementer²³.

Døren er ikke permanent på samme måte som broen; den inngår heller i en kontinuerlig flyt av aktivitet, hvor separasjon og forening stadig skapes og oppløses: Her overvinner mennesket naturen ved først å avgrense et rom fra verdens uendelighet og dermed skape en entydig enhet beskyttet fra det større kaoset²⁴, og deretter kan den samme grensen overskrides ved å gå inn eller ut - begrensning og frihet blir relaterte begreper²⁵. Felles for disse handlingene og objektene er at de synliggjør noe metafysisk: Broen er en permanent objektiv markering av en mental, subjektiv operasjon²⁶, mens døren blir et symbol på menneskets posisjon mellom det begrensede og det uendelige²⁷.

Vinduets rolle er beslektet med døren fordi det er et bindeledd mellom det ytre og det indre, men i motsetning til døren er vinduets retning tosidig - man kan se ut, uten selv å bli sett utenfra, noe som i likhet med døren gir en form for beskyttelse²⁸. Gjennomsiktigheten er vinduets fremste egenskap fordi den muliggjør denne ekstra beskyttelsen, og gjør skillet mellom det ytre og det indre mer fleksibel.

Det samme kan ikke sies om *veggen*, som i Simmels øyne har en sekundær betydning - men likevel er viktig som den mest grunnleggende form for avgrensning. Veggens blir i dette essayet brukt mer som en kontrast til døren, for å fremheve dørens egenskaper²⁹. I sin helhet er det menneskets evne til å sette seg over naturen som er sentralt i *Bridge and Door*, samtidig som dagligdagse objektets betydning for menneskenaturen tas hensyn til - og grensens betydning for subjektets forhold til omverdenen settes i fokus.

I *The Sociology of Space (Soziologie des Raumes, 1903)* er Simmels undersøkelsesobjekt hvilken betydning romlige forutsetninger har for sosialiseringprosessen³⁰ - her er det mindre paralleller til det fysiske rommet enn de som

²³ Georg Simmel, "Bridge and Door", i *Simmel on Culture: Selected Writings*, 170-174, red. av David Frisby og Mike Featherstone (London: Sage, 1997), 171-172

²⁴ Simmel, "Bridge and Door", 172

²⁵ Simmel, "Bridge and Door", 172

²⁶ Hansen, *Georg Simmel: Sociologi og livsfilosofi*, 223

²⁷ Simmel, "Bridge and Door", 171-172

²⁸ Simmel, "Bridge and Door", 172-173

²⁹ Simmel, "Bridge and Door", 172

³⁰ Simmel, "The Sociology of Space", 138; David Frisby, *Simmel and Since: Essays on Georg Simmel's Social*

nevnes i *Bridge and Door*, men det dagligdagse og gjenkjennelige har likevel en relevans i det at egenskaper ved rommet eksemplifiseres gjennom en rekke former for menneskelig interaksjon. Gjennom å gjøre rommet til noe relevant for menneskelig interaksjon vil Simmel vise at mennesker "fyller" begrepet om rom; det tomme begrepet kan gjøres til noe som får en større mening for mennesker³¹. Teksten er strukturert rundt fem egenskaper som er definerende for rommets sosiologi; egenskaper som kan påvirke interaksjonsforholdene: Eksklusivitet, avgrensning, stedsbestemthet, avstand/nærhet, og forflytning. Av disse fem er det først og fremst den eksplisitte definisjonen av grense (og avgrensning som handling) som blir relevant for denne oppgaven.

Grensen skaper ikke bare et nøytralt skille i et rom, der delene på hver side forblir like, men det rommet som utgjør innsiden blir holdt sammen og får sin identitet gjennom selve grensen.³² Dette prinsippet anvender Simmel både på gruppe- og individuelt nivå: avgrensningen mot omverdenen bidrar til å skape samhold i en gruppe, mens grenser på det individuelle planet relateres til forhandling og psykologiske reaksjoner³³. I slike forhandlingsprosesser spiller avstander en viktig rolle, for eksempel gjennom hemmeligheter, dominans, utlevering og reservasjon - om man befinner seg på innsiden eller utsiden av en grense blir dermed viktig³⁴.

For Simmel er *avstander og nærhet* tett knyttet til hverandre: Fysisk og psykologisk nærhet får en negativ korrelasjon, og man kan oppleve at mennesker i umiddelbar nærhet likevel er på psykologisk lang avstand - som for eksempel nære naboer som ikke viser noen interesse, men heller reservasjon, overfor hverandre³⁵. Simmel spør seg hvor langt fra hverandre man kan være for at interaksjonen skal fungere; hvor mye nærhet er nødvendig?³⁶

Forflytning eller mobilitet blir en forutsetning for at avstand og nærhet i det hele tatt kan oppstå; denne egenskapen gjør forbindelsen mellom mennesker og rom mer flytende og mindre statisk³⁷. Individets forhold til samfunnet blir relevant - hva skjer når enkeltmennesket bytter miljø, eller er på vei fra ett sted til et annet? Her viser Simmel hvordan grensene

Theory (London: Routledge, 1992), 104

³¹ Frisby, *Simmel and Since*, 104

³² Simmel, "The Sociology of Space", 141

³³ Simmel, "The Sociology of Space", 141-142

³⁴ Donald Levine via David Frisby i Frisby, *Simmel and Since*, 107

³⁵ Simmel, "The Sociology of Space", 151-153

³⁶ Simmel, "The Sociology of Space", 152

³⁷ Simmel, "The Sociology of Space", 162-164

mellom enkeltindivider blir påvirket av møtenes flyktighet og uforpliktende natur, og dermed redefineres³⁸.

Det er disse punktene jeg kommer til å bruke i analysen; Simmel inkluderer ytterligere to: Rommets eksklusivitet, som går på at det per definisjon eksisterer i flere like "kopier", men får sin unike betydning kun basert på plassering.³⁹, og stedsbestemthet: hvordan en sosial form knyttes til et felles fokuspunkt, hvordan et bestemt sted virker samlende på en gruppe, og hvordan mennesker individualiserer rom⁴⁰. Disse punktene vil ikke ha noen sentral plass i denne oppgaven for det første fordi de strekker seg for langt ut over oppgavens omfang, og for det andre fordi de eksemplene Simmel bruker er mer relevant for beskrivelse av gruppenivå enn individuell problematikk.

Når det gjelder *The Metropolis and Mental Life* (*Die Grossstädte und das Geistesleben*, 1903) er Simmels formål å se på forholdet mellom det subjektive livet i den moderne kulturen i forbindelse med storbyen som en "overindividuell livsbetingelse"⁴¹. Grensens rolle her er generelt sett knyttet til inndelingen av samfunnets kultur i en objektiv og subjektiv sfære som vokser lenger og lenger fra hverandre; det objektive er her representert av storbyen som står for det upersonlige, et sentrum for utflating av personlige verdier⁴². Storbyen består av flere slike sfærer som overlapper hverandre, bl.a. konsum og sirkulasjon, og får konsekvenser for individets personlige sfære: kontraster i sansestimuli sliter på nervene, og mennesket utvikler *forsvarsmekanismer* for å tilpasse seg storbylivet.

Den mest grunnleggende av disse er en evne til å reagere med hodet heller enn følelsene; en intellektualiserende objektivitet og distanse⁴³. Det er denne *intellektuelle holdningen* som er opphav til andre tilpasningsmekanismer hvis felles formål er å beskytte subjektiviteten og individualiteten i møte med omverdenens "overveldende krefter"⁴⁴. Selv om en slik holdning kan høres ut som en negativ egenskap, ettersom den utelukker innblanding av følelser, omfatter den også en form for punktlighet og presisjon som blir høyst nødvendig for å overleve i storbyen⁴⁵ - den intellektuelle holdningen blir en nødvendighet.

³⁸ Simmel, "The Sociology of Space", 160

³⁹ Simmel, "The Sociology of Space", 138

⁴⁰ Frisby, *Simmel and Since*, 105-106

⁴¹ Hansen, *Georg Simmel: Sociologi og livsfilosofi*, 158

⁴² Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 184

⁴³ David Frisby, "Introduction to the texts" i *Simmel on Culture: Selected Writings*, 1-25, red. av David Frisby og Mike Featherstone (London: Sage, 1997), 12-13; Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 174-185, red. av David Frisby og Mike Featherstone (London: Sage, 1997)

⁴⁴ Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 176; 184; 174-175

⁴⁵ Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 177

En *blasert holdning* som en forsvarsmekanisme er en mulig konsekvens av den intellektuelle, objektive holdningen⁴⁶. Menneskets reaksjonsevne blir sløvet ned av mengden og skiftningene i stimuli; tingenes verdi blir forflatet og fremstår som en grå masse - det vil imidlertid ikke si at mennesket er likegyldig eller ikke registrerer ting i omverdenen; det er bare viljen og evnen til å reagere med ulik intensitet som blir påvirket⁴⁷.

Simmel nevner *reservasjon* også i dette essayet, som en forsvarsmekanisme: det er en annen konsekvens av den intellektuelle holdningen. Mens *The Sociology of Space* snakker om reservasjon som uttrykk for en psykologisk, personlig grense, utdyper Simmel her hvordan reservasjon bare er betegnelsen på det synlige uttrykket for en ytre tilstand av aversjon eller likegyldighet. Igjen understrekes altså kontrasten mellom det ytre og det indre - som forsterker inntrykket av at grenser kan brukes som et forenende begrep også her, selv om grensen ikke nevnes like eksplisitt i dette essayet som i de andre. Når formålet er å beskytte individets personlighet og subjektivitet, kan det dessuten korrespondere med definisjonen i *The Sociology of Space* hvor hemmelighold og utlevering poengteres.

Grenser hos Simmel inngår altså ikke bare i en filosofisk diskusjon⁴⁸, men kan finnes igjen i flere sammenhenger: for det første hvordan avgrensning av konkret fysisk rom påvirker individet, eksemplifisert gjennom dører, vegger, vinduer osv. Måten å forholde seg til rom på blir også uttrykt som en fleksibel grense mellom individer i stadig interaksjon, og i tillegg kan slike interaksjonsforhold defineres som hva som foregår utenfor hver enkelt individ - på utsiden av grensen. I alle tilfeller er grensene også fleksible og gjenstand for kontinuerlig forhandling.

Men mens Simmel brukte disse begrepene for å forstå og beskrive individ, samfunn og hvordan disse forholder seg til og påvirker hverandre, vil min benyttelse av de samme begrepene også ha en visuell forankring: det er ikke grensen som forklarende for samfunnsforhold, individualisme eller storbyrom i Hoppers livstid som blir mitt fokus. I utgangspunktet blir det heller snakk om å se etter visuelle antydninger til grensebegrepet i selve bildet, og heller trekke linjer ut over der det eventuelt kan være nødvendig.

Om valg av teori og kilder

Når det er snakk om å forsøke å finne et alternativ til lesninger om fremmedgjøring hos Hopper kan Simmel synes som det minst logiske valget - *The Metropolis and Mental Life* er

⁴⁶ Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 178

⁴⁷ Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 178

⁴⁸ Weinstein og Weinstein, *Postmodern(ized) Simmel*, 103

av hans mest kjente tekster og det er her han presenterer sin teori om fremmedgjøring i storbyen som et definerende trekk ved moderniteten⁴⁹. I tillegg har Simmel måttet tåle mye kritikk hva vitenskapelig metode angår, både i samtid og ettertid - han har en essayistisk skrivestil, oppgir ikke kilder eller referanser, og mangler tilsynelatende et konkret vitenskapelig system til å understøtte sine betraktninger.⁵⁰ Både relevans og metodologisk egnethet er altså viktige punkter for kritikk.

Men om denne kritikken går på Simmels vitenskapelige status som sådan, finnes det også motargumenter mot mitt valg av Simmel i denne sammenheng. Slike motargumenter kan i dette tilfellet se ut til å falle i to hovedkategorier: Først og fremst er det utvilsomt et poeng at valget av ham som teoretiker i utgangspunktet kunne kreve en spesiell kompetanse i sosiologi eller filosofi (eller andre fagfelt som i ettertid har brukt Simmel som inspirasjonskilde), og at inklusjonen av ham i en kunsthistorisk undersøkelse uansett vil gi et misvisende resultat når hele Simmels sosiologiske og filosofiske prosjekt ikke på forhånd er vurdert. Dette er et poeng som raskt kommer til syne i sekundærlitteraturen, ettersom forskningsmiljøet tilsynelatende aldri helt blir enige om Simmels egentlige prosjekt; hans fagtilhørighet, styrker og svakheter.

Den andre kategorien av kritikk kunne kommet fra studiet av Simmel og er relatert til den tidligere nevnte misnøyen med Simmels systemer - hans subjektive og lite vitenskapelige stil gjør ham lite egnet til nyere forskning; denne stilen utgjør en brist i selve hans vitenskapelige metode, en mangel på et konkret system i undersøkelsene hans når det gjelder dialektikken mellom objektiv og subjektiv kultur, økonomi og andre temaer.⁵¹ Med andre ord er det en metodologisk kritikk det er snakk om, og en kritikk som ofte blir rettet fra et ståsted innenfor moderne sosiologi.⁵²

Som svar til begge kategorier av kritikk vil Robert A. Nisbets antydning om at Simmel fremdeles kan brukes ikke bare i vitenskapelig sammenheng, men også som en slags subjektiv informasjonskilde⁵³, etter min mening kunne brukes som en delvis legitimering av Simmels

⁴⁹ Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 174-175; 184

⁵⁰ Hansen, *Georg Simmel: Sociologi og livsfilosofi*, 18

⁵¹ Nils Gunder Hansen, *Georg Simmel: Sociologi og livsfilosofi* (København: Tiderne Skifter, 1991), 18

⁵² Eksempelvis Kaspar D. Naegele, "Attachment and Alienation: Complementary Aspects of the Work of Durkheim and Simmel" i *American Journal of Sociology*, Vol. 63, No. 6 (Mai 1958), 580-589. <http://www.jstor.org/stable/2772988>, 585

⁵³ Robert A. Nisbet sitert av Donald N. Levine, Ellwood B. Carter og Eleanor Miller Gorman. "Simmel's influence on American sociology. II". *American Journal of Sociology*, Vol. 81, No. 5 (Mars 1976), 1112-1132. <http://www.jstor.org/stable/2777557>, 1129. Artikkelforfatterne ser også for seg at "other aspects of Simmel's work will appear more significant in the future", som på sett og vis også kan legitimere min bruk av Simmel som teoretisk figur.

teorier innenfor andre felt enn sosiologi og filosofi. I tillegg lener jeg meg på vissheten om at Simmel har blitt trukket frem i andre kunstteoretiske sammenhenger⁵⁴, samt David Frisbys beskrivelse av Simmel som en impresjonist, for å legitimere tekstenes sammenheng med billedkunst og ikke bare som en inspirasjonskilde til moderne sosiologi. Det skal heller ikke glemmes at Simmel også hadde en livslang interesse for billedkunst og kunsthistorie, og skrev flere essays med kunst som hovedtema.⁵⁵ I tillegg avslører Simmel sin svakhet for kunst når han stadig bruker den som eksempel for å beskrive sosiologiske fenomener, fra sosiabilitet⁵⁶ til autonomi gjennom avgrensning⁵⁷. Dette gjør i seg selv ikke Simmel til en kunsthistoriker, men bidrar til å styrke et syn på at Simmel og billedkunst ligger nærmere hverandre enn slik det fremstår i mye sekundærlitteratur.

Simmels relevans i forhold til Hopper, dersom man skal se bort fra fremmedgjøringen, ligger etter min mening vel så mye i faktorene og elementene som inngår i hans bredere diskusjon, hvor fremmedgjøringen bare utgjør ett moment: fremmedgjøringen kan også sees som et symptom på noe større. I aller siste instans kan Simmels prosjekt sies å være i stor grad sentrert rundt dynamikken mellom individ og samfunn og objektiv og subjektiv kultur (selv om en endelig konsensus på Simmels overordnede prosjekt, og hvilket fagfelt det skal tilhøre, ennå ikke er nådd).⁵⁸ Der fremmedgjøring ofte blir de trådene som blir trukket ut av Simmels teoretiske nøste i sammenheng med billedkunst, kommer mine tråder heller til å dreie seg om grenser - selv om de naturligvis er knyttet sammen med fremmedgjøringen på uunngåelig vis, i en større kontekst.

Valget av de tre Simmel-essayene er ikke basert på kronologi eller status innen Simmel-forskning; *The Metropolis and Mental Life* ble brukt som utgangspunkt ettersom det er dette essayet som tradisjonelt ser ut til å ha blitt knyttet til billedkunst og kunstteori, og derfra arbeidet jeg meg videre til andre tekster som utdypet eller tok for seg lignende temaer. Det ble etter hvert påfallende hvordan grenser så ut til å utgjøre en slags rød tråd gjennom mye av

⁵⁴ Foruten å bli nevnt av eksempelvis Dean Coolege blir Simmel også trukket fram av Charles Harrison og Paul Wood i det at "The Metropolis and Mental Life" er inkludert i *Art & Theory* serien som åpningsteksten i kapittelet "The Idea of the Modern World". Ikke bare er Simmel på den måten inkludert i den kunstteoretiske kanon, men også den kanon som omfatter viktige samfunnsbetraktninger på 1900-tallet. Harrison, Charles og Paul Wood (red.) *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing, 2003.

⁵⁵ Hansen, *Georg Simmel: Sociologi og livsfilosofi*, 16; 20;

⁵⁶ Kurt H. Wolff, *The Sociology of Georg Simmel* (Glencoe: The Free Press, 1950), 56

⁵⁷ Simmel, "The Sociology of Space", 141

⁵⁸ Donald N. Levine, Ellwood B. Carter og Eleanor Miller Gorman. "Simmel's influence on American sociology. I". *American Journal of Sociology*, Vol. 81, No. 4 (Januar 1976), 813-845.
<http://www.jstor.org/stable/2777598>, 814

materialet, selv om Simmels bruk av begrepet varierer fra tekst til tekst - dette er også grunnen til at jeg her har plassert tekstene etter tematisk flyt heller enn kronologi. *Bridge and Door* er den nyeste av tekstene, men blir det tematiske startpunktet for analysene på grunn av den visuelle relevansen og fokuset på gjenkjennelige objekter. *The Sociology of Space* er valgt mye på grunn av at det er her grensen får sin eksplisitte definisjon og diskuteres i dybden, om enkelte av de andre punktene også har relevans for grensebegrepet, som for eksempel avstander. Den følger tematisk etter *Bridge and Door* ved å ha en fokus på menneskets forhold til rom, om enn på en mer metafysisk måte. *The Metropolis and Mental Life* er plassert til sist som en fortsettelse av tematikken i det forrige essayet, spesielt tydelig når det kommer til reservasjon som en sosial grense og forsvarsmekanisme - og den kjente fremmedgjøringsproblematikken havner i en større kontekst. Samlet gir tekstene flere eksempler på og forståelser av grenser, samtidig som eksemplene de tar opp ikke gjør dem for abstrakte til å inngå i en diskusjon om billedkunst.

Ettersom Simmels skrivestil er såpass springende og preget av en annen tid har jeg valgt å bruke David Frisbys antologi *Simmel on Culture* som primærkilde i stedet for Simmels originale tyske tekst. Men Frisby er en stor størrelse når det gjelder studiet av Simmel og derfor ser jeg likevel på hans gjengivelser som troverdige: Han har brukt Mark Ritters oversettelse av *Bridge and Door*, og Ritter har også oversatt *The Sociology of Space* sammen med Frisby selv. *The Metropolis and Mental Life* er oversatt av Kurt Wolff, en oversettelse som også er brukt av andre innen Simmel-studier. Derfor kommer jeg til å henvise til tekstene med deres engelske tittel.

Om valg av verk/analyseobjekter

Utvalget av Hoppers verk er gjort for det første ut fra en antakelse om at bilder fra tre ulike tiår i Hoppers karriere vil være mer representative for kunstnerskapet som helhet enn eksempelvis tre fra begynnelsen av karrieren. Videre er det tatt hensyn til en variasjon i antall personer i bildene - de har alle én umiskjennelig hovedperson, men bildene inkluderer et varierende antall andre personer; både tydelige og fragmenterte. De tre valgte verkene har også en forenende faktor i det at de *umiddelbart* fremkaller assosiasjoner til grenser visuelt sett, som gir grunnlag for videre undersøkelse. Som et siste kriterium har jeg forsøkt å ta hensyn til volumet av tidligere analyser: Vel er *Automat* analysert utallige ganger, men ble inkludert her fordi jeg mener det inviterer særlig til en lesninger som omhandler grenser. *New York Movie* har også blitt skrevet mye om, men kommer likevel ikke i nærheten av *Nighthawks* i antall omtaler og analyser, som også er mye av forklaringen på hvorfor jeg

valgte å forbigå sistnevnte i denne sammenheng. Når det gjelder *New York Office* er det skrevet langt mindre om dette bildet sammenlignet med det andre kjente maleriet med kontormotiv; *Office at Night* - derfor ble førstnevnte et mer naturlig valg. Det finnes utvilsomt tegn til grenser også i andre bilder, men det er altså disse tre bildene jeg føler er både representative for en lang karriere, og i tillegg tåler å bli utsatt for videre analyser.

Oppgavens oppbygning

Denne undersøkelsens hoveddel vil være viet til de tre nevnte bildene og dermed resultere i en tredeling: Hvert av verkene vil bli gjennomgått i kronologisk rekkefølge, først gjennom en kortere formal beskrivelse, før grensebegrepet og Simmel trekkes inn.

De tre billedanalysene vil i utgangspunktet være strukturert gjennom underbegreper i de tre essayene, poenger som likevel alle kan ha grenser som overordnet fellesnevner: Simmels definisjoner av broen, døren, vinduet og vegger i relasjon til grensebegrepet slik de beskrives i *Bridge and Door*; i forbindelse med *The Sociology of Space* tre av de fem egenskapene ved det sosiologiske rom som Simmel definerer, og av begrepene som nevnes i *The Metropolis and Mental Life* faller tyngden på forsvarsmekanismer og deres funksjon som grense. Etter denne kartleggingen vil jeg forsøke å sette all informasjonen fra analysene inn i kategoriene *konstruksjon* og *mulighet til overskridelse* av de samme grensene - grenser forstått som oppbygging og nedbryting; de to kategoriene som ifølge Simmel altså strukturerer livet. Kan de være like strukturerende for bildene?

På grunnlag av informasjonen fra analysedelen og drøftingen av denne blir det aktuelt å avgjøre hvilke konsekvenser grensebegrepet har for hvor denne analysen havner i sammenheng med de tidligere tolkningene av Hopper som iscenesetter av fremmedgjøring og ensomhet: kan Simmels grensebegrep og bruk av hans tekster bidra til et perspektiv som skiller seg fra de tidligere - om ikke radikalt, så i det minste på en måte som åpner opp for flere nyanser og fasetter i Hoppers kunstnerskap?

Automat (1926)

Automat tilhører Hoppers tidligere karriere, hvor han så vidt hadde begynt å konsentrere seg om olje som medium - da bildet ble stilt ut for første gang, i Rehn Galleries våren 1927, var det ett av bare fire oljemalerier.⁵⁹ Flere lesninger har poengtert variasjoner av ensomhet og isolasjon i forbindelse med bildet og motivet: Rolf G. Renner snakker om en "rigid artificiality" og spor etter "a lost natural life" i tillegg til at tvetydighetene i bildet blir vektlagt som elementer i seg selv⁶⁰ - nærværet av det kunstige og fraværet av det naturlige forsterker inntrykket av tomhet og isolasjon i lesningen. Fremmedgjøring nevnes eksplisitt av Robert Hobbs som hevder kunstneren har "dramatized alienation in a new way"⁶¹, noe som også understreker Hoppers evne til å iscenesette situasjoner. Carol Troyen nevner ikke fremmedgjøring på samme eksplisitte måte i sin tolkning, men setter tvetydigheter til side og gir en klar definisjon av bildets tema: "Automat is about the difficulties of adjusting to new aspects of modern life".⁶² Wells bruker ordet hermetisk for å beskrive scenen⁶³ - kvinnen er ifølge ham innestengt. Lesningene er dermed sentrert rundt en følelse av psykologisk tap, fremmedgjøring, iscenesettelse, tilpasning og isolasjon. Er de umiddelbart dekkende for det som foregår i bildet?

Vi ser en kvinne som sitter alene ved et rundt bord, med kun en kaffekopp til selskap; den bortvendte, tomme stolen ved bordet hennes kan også bidra til å forsterke fraværet av andre mennesker. Hun sitter like ved en radiator, fremdeles kledd i ytterkåpe, og hun har bare tatt hansken av den hånden som varmer seg på kaffekoppen. I kontrast til dette er beina, som er synlige under bordet, kledd i tynne, nymotens silkestrømper⁶⁴. Kvinnen ser tilsynelatende enten ned i kaffekoppen eller stivt ut i luften framfor seg; blikket hennes gjøres tvetydig ved at ansiktet skjules delvis av en tidsriktig, tettsittende hatt. Men selv om kvinnen nødvendigvis tiltrekker seg betrakterens oppmerksomhet fordi hun er den eneste personen i bildet, er

⁵⁹ Garnett McCoy, John D. Morse og Charles Burchfield, "Charles Burchfield and Edward Hopper: Some Documentary Notes". *Archives of American Art Journal*, Vol. 7, No. 3/4 (Jul. - Okt., 1967), 1-15. <http://www.jstor.org/stable/1557077>, 12-13

⁶⁰ Rolf G. Renner, *Hopper: Transformation of the Real*. Köln: (Taschen, 2007), 66-67

⁶¹ Robert Hobbs, *Edward Hopper* (New York: Harry N. Abrams Inc Publishers, 1987), 72

⁶² Carol Troyen, "The Sacredness of Everyday Fact: Hopper's Pictures of the City" i *Edward Hopper*, 111-143, med bidrag av Carol Troyen, Judith A. Barter, Janet L. Corney, Elliot Bostwick Davies og Ellen E. Roberts. (London: Thames & Hudson, 2007), 118

⁶³ Wells, *Silent Theater: The Art of Edward Hopper*, 41

⁶⁴ Hobbs, *Edward Hopper*, 72

rommet som omringer henne minst like viktig visuelt: Et stort vindu som abstraheres som en svart flate er det som dominerer rommet - kun lampene som reflekteres i denne indikerer at det er en blank overflate. Rolf G. Renner definerer vinduets refleksjon som det som gir bildet denne særegne tvetydigheten⁶⁵, mens Walter Wells tolker de samme lysenes speilbilde som symboler på kvinnens konfliktfylte tanker.⁶⁶ Wells legger også merke til trappegelenderet helt til høyre, som nesten er vanskelig å få øye på; fokuset ledes tilbake på bildets hovedperson.

En umiddelbar beskrivelse av bildets visuelle elementer kan gjøre at en tolkning relatert til fremmedgjøring, isolasjon og ensomhet blir logisk og forståelig - samtidig som det finnes elementer som øker nysgjerrigheten: Om rommet stenger kvinnen inne, er dette en udelt negativ konsekvens? Hvilken funksjon har vinduet når man ikke kan se ut? Nettopp her kan det være at Simmels grense som begrep og avgrensning som handling blir relevante.

Av de visuelle elementene Simmel snakker om i *Bridge and Door* er det kanskje vinduet og døren som blir de mest logiske representantene i *Automat*, men ikke dermed sagt de eneste av interesse - for å begynne analysen etter Simmels kronologi i essayet, kan broen også være et utgangspunkt. Hvor i bildet kan et slikt element finnes? Svaret finnes helt til høyre i bildet, bak en avskåret stolrygg, er to trappegelendere av messing synlige, og indikerer en vei nedenfor og utenfor det synlige billedrommet. I dette tilfellet er problemet at trappens startpunkt er synlig, men vi vet ikke hvor den ender; rent visuelt forbinder den ikke to steder med hverandre så mye som den antyder en forbindelse til *noe annet*, hvis form og konnotasjoner det er opp til betrakteren å tolke. For å binde disse to stedene sammen, blir forutsetningen at de allerede eksisterer mentalt som separate, som igjen indikerer en tidligere tilstand av sammenheng - den ene tilstanden referer alltid implisitt til den andre.⁶⁷ Den selvfølgelige forbindelsen som blir gjort mellom dens startpunkt og endepunkt er altså først og fremst en mental operasjon - trappen *representerer* en forbindelse mellom to steder.

For at denne skal være sammenlignbar med en bro i Simmelsk forstand må den oppfylle flere kriterier enn en mental forening av to punkter: selv om begge punktene i dette tilfellet ikke trenger å være fysisk synlige for at tanken skal klare å skape en type forbindelse mellom dem, er det fysiske elementet tross alt det som gjør broen relevant for Simmel, både

⁶⁵ Renner, *Hopper: Transformation of the Real*, 66-67

⁶⁶ Walter Wells, *Silent Theater: The Art of Edward Hopper* (London: Phaidon, 2007), 36-37

⁶⁷ Georg Simmel, "Bridge and Door", i *Simmel on Culture: Selected Writings*, 170-174, red. av David Frisby og Mike Featherstone. (London: Sage, 1997), 171

funksjonelt og estetisk - det er det som tar broen fra den subjektive til den objektive sfæren⁶⁸. Her kan denne dobbeltheten problematiseres ytterligere i det at den har et *fysisk* (igjen, malingsstrøk som gjenkjennes som trappegelender) utgangspunkt, og et *mentalt* endepunkt - betrakterens fantasi eller antagelse om hvor trappen leder, hvilke konsekvenser det vil ha for kvinnen og rommet hun befinner seg i osv. I den forstand vil trappen ikke bare være den fortsettelsen vi tenker oss av Hoppers fysiske trapp i *Automats* rom, men den mentale trappen, eller broen, som oppstår mellom det kjente og det ukjente.

På én måte kan trappens forevigelse i malingsstrøk representere konkretiseringen av den mentale operasjonen - den er fysisk synlig, estetisk (både ved å være del av det estetiske objektet maleriet utgjør og i det forseggjorte messinggelenderet i seg selv) og permanent. Gjennom at potensialet for bevegelse, dvs at man kan forflytte seg via den, på samme tid blir satt på plass gjennom dens varige fysiske eksistens, inneholder trappen som bro dermed også bevegelse og stillstand, separasjon og forbindelse samtidig.

Så hva har nærværet av et slikt element å si for kvinnen? Av bildeelementene som her har forbindelse til Simmel er hun plassert nærmest trappen, men den befinner seg likevel bak henne. Muligheten for bevegelse er der i det at trappen, som bro, synliggjør den, men det er en mulighet som i dette tilfellet ikke er realisert. Dermed kan det se ut til at operasjonene dette elementet representerer - separasjon og forening - heller eksisterer eksplisitt som forutsetning for den permanente synliggjøringen trappen utgjør - den er allerede gjort til noe endelig⁶⁹.

I kontrast til dette blir døren mer fleksibel og forbundet med bevegelse: den gir større potensiell kontroll enn veggen i forhold til omverdenen; man kan selv bestemme hva man skal stenge ute og hva man skal slippe inn; om man skal befinne seg i en avgrenset enhet, eller ta steget utenfor og sette seg *utenfor sin egen avgrensning*⁷⁰. Avhengig av om døren er lukket (en lukket dør gir en følelse av isolasjon og dermed trygghet), eller åpen (som potensielt kan slippe resten av verden inn, og være en større kilde til usikkerhet og kaos), blir det beskyttende aspektet som avgrensningen gir påvirket.

Det faktum at det er en svingdør og ikke en vanlig dør som er avbildet i dette bildet gjør Simmels betraktninger om retninger i forhold til døren spesielt interessante: den er tosidig; den fungerer begge veier, den lukker ute og slipper inn - og omvendt. En svingdør oppfyller begge disse funksjonene samtidig, og i Simmels definisjon vil den da verken føre til en entydig økt følelse av trygghet eller isolasjon (i positiv forstand), eller kun la liv strømme

⁶⁸ Hansen, *Georg Simmel: Sociologi og livsfilosofi*, 223

⁶⁹ Simmel, "Bridge and Door", 172-173

⁷⁰ Simmel, "Bridge and Door", 172

ut fra "den isolerte separate eksistens begrensning ut i alle mulige retningers grenseløshet"⁷¹, men alt på én gang. Det kan virke som om den operasjonen som skiller verden som det store hele fra bygningen som det isolerte rommet, blir til en viss grad visket ut.

Svingdørens bevegelighet kan bli en indikasjon på et usikkerhetsmoment når det gjelder å stenge verden ute; den kan ikke lukkes helt inntil på samme måte som en vanlig dør, og dermed blir dennes beskyttende rolle heller ikke klar. Hvis dørens mulighet til å åpnes og lukkes prinsipielt gir større trygghet og større følelse av beskyttelse og isolasjon, ser ut til å kunne påvirke den mulige kontrollen kvinnen har over situasjonen, men det kan unektelig også forbindes noe kaotisk med den roterende, uendelige bevegelsen som ligger i den - dette kan også ha noe å si for intensjonaliteten Simmel snakker om; det å gå inn eller ut har sitt grunnlag i forskjellige ønsker.⁷² Svingdøren kan dermed stå for både beskyttelse og utrygghet, innestengthet og frihet. Dørens utforming betyr dermed ikke at den mister det fundamentale aspektet av frivillighet og kontroll - tryggheten ligger i det at man har *muligheten* til å isolere seg fra resten av verden og dermed føle seg beskyttet fra kaoset.

Når døren altså er mer forbundet med aktivitet, bevegelse og en konstant utvekslingsprosess⁷³, blir det enda mer påfallende hvordan den ikke er i bruk, noe som også speiles i de nesten vinkelrette linjene svingdøren er bygd opp av i bildet; den er visuelt sett blitt et statisk objekt. På samme måte som med trappen er det en mulighet som kvinnen ikke benytter seg av - men fordi muligheten *er* der, kan den likevel bidra til å opprettholde en form for kontroll og beskyttelse.

Døren er også det formidlende elementet mellom interiør og eksteriør, det begrensede og det ubegrensede, noe som gjør den spesielt relevant med tanke på at bildets største uniforme flate tas opp av det opake vinduet: Det er det mest dominerende elementet i bildet, det er bestemmende for blikkets fokus og fungerer som en ramme rundt kvinnen⁷⁴. Betydningen av et vindu ifølge Simmel er altså dens egenskap som bindeledd mellom det avgrensede og ubegrensede, og dermed en form for kontrollert overskridelse - men i denne sammenheng blir dette aspektet problematisk ettersom vinduets primære egenskap egentlig mangler - gjennomsiktigheten, vinduets muliggjøring av å se ut, men ikke inn⁷⁵, dekkes bokstavelig talt over. Ved at denne funksjonen fjernes, elimineres også betydningen av retninger i forhold til vinduet: mens døren går begge veier, går som nevnt bevegelsesretningen

⁷¹ Simmel, "Bridge and Door", 173; min oversettelse

⁷² Simmel, "Bridge and Door", 173

⁷³ Simmel, "Bridge and Door", 173

⁷⁴ Wells, *Silent Theater: The Art of Edward Hopper*, 36

⁷⁵ Simmel, "Bridge and Door", 172

i vinduet fra innsiden til utsiden, men ikke omvendt.⁷⁶ Når det ikke er mulig å se utover, blir fokuset igjen vendt mot innsiden; den avgrensede enheten.

Vinduets funksjon blir her i større grad avhengig av hva man leser det som: øyet kan veksle mellom å se vinduet som nettopp et vindu med reflekterte lamper, og en svart flate med hvite ovale felt i, men ikke begge på en gang⁷⁷. Det er likevel tydelig at refleksjonen fra lampene spiller en sentral rolle i begge oppfatningene: Når vinduet tolkes som en flate, stopper betrakterens blikk idet det treffer flaten, det er umulig å se noe av det som er utenfor, men lampene, som gulhvite bobler, danner linjer som kan lede oppmerksomheten tilbake til rommet. Disse lysene kan samtidig fungere som det etterlyste bindeleddet mellom det indre og det ytre i den forstand at de formidler et perspektiv og en følelse av dybde som motvirker vinduets dominerende flate, og forståelsen av vinduet som noe funksjonelt blir gjenvunnet. Dette blir spesielt klart dersom lyslinjene settes i sammenheng med det som allerede er sagt om broen: i dette tilfellet er det visuelle start- og endepunktet litt klarere, og symbolsk sett kan disse linjene også være en synliggjøring av en mental operasjon - den aktiviteten som søkes og benektes gjennom å ikke kunne se ut.

Hvilken konsekvens har dette for hovedpersonen, når hun allikevel har ryggen vendt mot vinduet? At man ikke kan se ut betyr ikke at innsyn også er umulig, spesielt ikke med tanke på andre Hopper-bilder hvor denne effekten er gjort til hovedmotiv; som for eksempel *Nighthawks* eller *Night Windows* - dersom vinduets egenskaper er reversert, blir vinduets funksjon lite beskyttende og heller noe som formidler det avgrensede rommet tilbake til det ubegrensede igjen, utenfor individets kontroll.

En slik mulighet må likevel betraktes som hypotetisk - en annen og kanskje mer produktiv mulighet, når vinduet mister gjennomsliktigheten som sin mest sentrale egenskap, er å la dette elementet bli redefinert som en vegg - når flaten forblir ugjennomtrengelig gir den inntrykk av permanens på samme måte som en vegg gjør; den er mer endelig i sin avgrensning enn døren og vinduet, den formidler ingen egentlig kontakt med utsiden, men fungerer mest som noe som skiller rommet fra resten av verden.

Men i motsetning til Simmels påstand vil denne veggen være mer talende enn stum⁷⁸; kanskje enda mer vokal enn svingdøren. Vel vil en slik omdefinering gjøre vinduet mer absolutt og permanent og mindre fleksibelt enn et vindu - nettopp denne mangelen på

⁷⁶ Simmel, "Bridge and Door", 173

⁷⁷ Gombrich påpeker en slik umulighet med sitt and-og-kanin-eksempel. E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A study in the psychology of pictorial representation*, 6. utg. (London: Phaidon, 2002) 4-5

⁷⁸ Simmel, "Bridge and Door", 172

fleksibilitet fastlåser veggens betydning og funksjon og ikke ser ut til å inngå i samhandling med individet - veggene blir oppført, bidrar til å beskytte individet, og utspiller dermed sin rolle. Det er derfor Simmel kaller veggene "stumme"⁷⁹, de er så å si oppbrukt. Men man kan likevel tenke seg at veggens definisjon som noe mer permanent og endelig også utgjør en mer permanent beskyttelse - selv om døren også overgår veggene når det gjelder grad av frihet og kontroll.

I og med at kvinnen er plassert med veggflaten synlig bak seg og parallelt med billedflaten kan den beskyttende funksjonen som avgrensningen gir i utgangspunktet se ut til å komme til uttrykk rent visuelt i bildet. Ikke minst dersom vi aksepterer Simmels definisjon av alt utenfor en slik avgrensning som kaos, blir de rene, skarpe flatene som veggene utgjør noe rent og ukomplisert, en trygghet kontrastert med farene utenfor. På den annen side, med tanke på veggens absolutthet som grense, blir en lesning av innestengthet og en mer klaustrofobisk spenning ikke mindre gyldig - avgrensningens funksjon kan dermed være et toegget sverd.

De synlige elementene i rommet, i relasjon til hovedpersonen, får dermed en betydning som kan relateres til det Simmel beskriver i *Bridge and Door*: Trappen blir en form for bro og representant for forening og overvinning av hindringer. En lignende overskridelse blir også mulig gjennom døren (bokstavelig talt), men kan samtidig understreke hvordan begrensningen er selvvalgt. Vinduet og veggen blir i dette tilfelle gjort nesten synonyme og kan betraktes som én flate. Plasseringen av kvinnen mellom disse romlige elementene bidrar til å synliggjøre mulighetene de representerer - beskyttelse gjennom avgrensning, men en stadig mulighet til å overskride den samme selvpåførte grensen, en overvinning av hindringer og dermed en plassering av individet over de naturlige omgivelsene.

Når det konstruerte rommets innvirkning på individets psykologi blir understreket⁸⁰, blir det også en mulighet å snakke om mentalt konstruerte grenser, som et ekko av de fysiske som allerede er der. Finnes det antydninger til slike grenser i Automat også, selv om de per definisjon ikke er synlige i seg selv? Her kan *Soziologie des Raumes*, eller *The Sociology of Space* i David Frisbys oversettelse, kanskje bidra.

⁷⁹ Simmel, "Bridge and Door", 172

⁸⁰ Ikke bare har disse elementene en mental effekt på individet, men elementene kan også betraktes som en synliggjøring av det mentale, eller metafysiske generelt. Hansen, *Georg Simmel: Sociologi og livsfilosofi*, 223

I *The Sociology of Space* understreker Simmel altså hvordan rommets sosiologi har å gjøre med et rom som skapes av og mellom mennesker; rommet er en psykologisk aktivitet⁸¹. Dette rommets egenskaper kan ikke relateres til det fysiske rommet på samme måte som *Bridge and Door*, men fellesnevneren blir at individet forholder seg til rom på en eller annen måte, og grensen er ett av fem eksempler på et romlig begrep å forholde seg til. Det er altså først og fremst den eksplisitte definisjonen og utdypingen av grensen som blir sentralt her, mens avstander og muligheten for bevegelse får en betydning i egenskap av å være relatert til grensen.

Grensens mest generelle og grunnleggende egenskap for Simmel ligner den beskrivelsen han gir i *Bridge and Door*: hvordan den skiller én enhet fra det rundt og gir den adskilte enheten en egen identitet. Men der en slik avgrensning får en synlig og funksjonell motpart i det andre essayet, forblir grensen her for det meste usynlig, noe som også bidrar til tvil og forhandling når det gjelder grensens egentlige plassering og omfang - hvordan kan man for eksempel skille individer, grupper og organisasjoner fra hverandre når det ikke er en synlig linje mellom dem?⁸² Hvordan skal man finne ut hvor den psykologiske grensen mellom to individer befinner seg?⁸³

Grensens funksjon blir presentert på en mer utdypende måte: grensen er ikke bare en konsekvens av inndelingen, men også årsaken til den samme inndelingen - et rom kan ikke eksistere uten en grense, og en grense kan ikke eksistere uten et rom: grensen blir dermed avgjørende for rommets identitet. Dersom rommet i *Automat* fremdeles defineres gjennom den synlige komposisjonen, blir vindu/vegg elementet igjen sentralt, spesielt de nevnte refleksjonene i vinduet: gjennom å hindre utsyn, forsterkes inntrykket av at alt det synlige i bildet beholdt innenfor dette rommets flater - og det er det som også kan tenkes som rommets identitet, grensen muliggjør nemlig at rommet blir "her" og ikke "der". Dermed spiller det egentlig ingen rolle at det andre, det vil si utenfor vinduet, er ukjent - fordi det synlige og usynlige i seg selv utgjør to forskjellige identiteter i to forskjellige rom. Kvinnen blir et individ som befinner seg innenfor en avgrenset enhet og dermed på innsiden av noe, adskilt fra det offentlige og kollektive.

Men dersom det er veggen, eller vindusflaten som vegg, som holder rommet sammen og bidrar til dets autonomi. er denne grensen like fullt permanent og stum. Flexibiliteten Simmel ellers gir grensen i dette essayet ligner heller på dørens funksjon - avhengig av

⁸¹ Simmel, "The Sociology of Space", 138

⁸² Simmel, "The Sociology of Space", 141

⁸³ Simmel, "The Sociology of Space", 163

aktivitet og fylt av muligheter. Den *personlige* grensen, som Simmel i utgangspunktet definerer som psykologisk heller enn sosiologisk, har en beskyttende funksjon like fullt som veggen, men er altså mer fleksibel og åpen for forhandling - i motsetning til grensene som opptrer i naturen er denne subjektiv når det gjelder plassering; den kan justeres etter situasjon og person, og være bevisst eller ubevisst⁸⁴. En slik grense kan for eksempel vise seg gjennom individets behov for å verne om privatliv og selv velge hvilken informasjon man gir til andre - mens andre mennesker gjør seg opp meninger om dette individet gjennom egne konklusjoner og tolkninger, og på et vis derfor overskrider denne private grensen⁸⁵. Hva kan sies om *Automats* hovedperson her?

Det nedslåtte blikket ser umiddelbart ut til å være det elementet som tydeligst signaliserer en form for grense hos kvinnen: hun viser jo ingen oppmerksomhet mot noe utenfor seg selv, blikket er vendt nedover - i tillegg ser den nedovervendte hattebremmen ut til å tangere den høye pelskragen i kåpen, med den effekten at kvinnens hode blir så å si muret inne. Wells er inne på noe av det samme når han sammenligner dette med kvinnen i *Sunlight on Brownstones*, men i dette tilfellet blir det mindre relevant å gjøre det til et enkelt symptom på en mental innestengthet som er bestemt kvinnelig, slik han antyder.

I motsetning til det tildekkede hodet og deler av halsen, er denne kvinnen heller avslørende forfra; kjolen er utringet og kort nok til å ikke synes under bordet - dermed er det også et element av avsløring eller sårbarhet, noe ansiktsuttrykket i den sammenheng kan fungere som et vern og en kontrast mot. Om en grense skal påpekes her, kan det være vel så viktig å samtidig påpeke dens fleksibilitet i denne tvetydigheten - hun er lukket og åpen på samme tid. Den subjektive grensen kan på én måte være synlig gjennom ansiktet, gjennom en regulering og dermed begrensning av informasjon som kommuniseres utad - mens den åpne kåpen som synliggjør den bleke huden samtidig kan symbolisere den informasjonen andre forsøker å rekonstruere.

Dersom symbolene eller tegnene på en slik grense utvides til å omfatte også deler av rommet, blir stolryggene også slike elementer - den tomme stolen som er rett overfor kvinnen og som er gjort helt synlig, har en stolrygg som følger bordets kurve, og dermed blir stolen ikke bare stående med ryggen mot betrakteren, men også som et slags skjold for kvinnen. Den andre stolryggen, foran trappegelenderet og litt vanskelig å få øye på, har en kurve som vender seg utover - dermed blir disse stolene også stående rygg-mot-rygg og tegner en slags usynlig linje mellom seg, og mellom kvinnen og en eventuell annen person. De bidrar dermed

⁸⁴ Simmel, "The Sociology of Space", 141-142; 163

⁸⁵ Simmel, "The Sociology of Space", 143

til å synliggjøre en usynlig, psykologisk grense som fjerner oss fra kvinnen eller gjør henne mindre tilgjengelig for oss som fortolkningsobjekt.

Likevel er det ikke dette som i Simmelske termer blir overføringen av den personlige grensen til romlig, sosiologisk kontekst: Rommets relevans blir her i større grad relatert til poenget med stedsbundethet; at den psykologiske personlige grensen kan defineres forskjellig ut fra hvilket sted man befinner seg på⁸⁶. Stolens relevans blir dermed heller som indikatorer på en mulig markering rundt kvinnen, hvor den virkelige grensen ligger; det er henne elementene kretser rundt (noe som bordets form bare bidrar til å forsterke). Om hennes holdning og tilsynelatende personlige grense skal relateres til selve rommet, blir det mer relevant å trekke frem hvilken atferd som ble forbundet med slike kaféer, slik Carol Troyen beskriver det: det var her kvinner trygt kunne spise alene og uten (mannlig) selskap⁸⁷, dermed ble aleneheten og mangelen på interesse overfor andre kafégjester akseptert. På den måten kan kvinnens grense i en sosiologisk, romlig kontekst i en viss forstand inngå i den normale atferden knyttet til akkurat slike spisesteder.

Den grensen det er snakk om kan med en slik beskrivelse få et element av noe naturlig og selvfølgelig - men det faktum at lokalet er tomt bortsett fra kvinnen, bidrar til å stille spørsmålstegn ved motivasjonen for kvinnens holdning: det er en diskrepans mellom det miljøet som skulle ha preget spisestedet og legitimert en spesifikk grensesetting, og det miljøet som faktisk er synlig - likevel er ikke kvinnens holdning forandret. Dette bidrar til å forsterke inntrykket av tvetydigheter som allerede er nevnt i forbindelse med bildet.

Om den nevnte diskrepansen også kan beskrives som en avstand mellom forventning og realitet, blir den avstanden Simmel konsentrerer seg om mer kompleks - kan en slik avstand relateres til bildet i det hele tatt? Etersom kvinnens eller bildets relevans til den delen av Simmels diskusjon som dreier seg om organisasjoner, institusjoner og personlig kontakt mellom deres medlemmer umiddelbart blir mindre viktig, kan fokuset på møtet mellom individer bli desto mer interessant: mennesker i umiddelbar nærhet kan fostre en likegyldighet og latent aversjon overfor hverandre, mens folk og objekter på avstand kan virke psykologisk nærmere⁸⁸. Det hele blir et paradoks; det moderne samfunnet har snudd det tradisjonelle forholdet mellom avstander og emosjoner på hodet.

Ett avstandsforhold som kan være representert er det som understrekes ved fraværet av andre mennesker - det er ingen som befinner seg så nær kvinnen at den nevnte

⁸⁶ Simmel, "The Sociology of Space", 143

⁸⁷ Troyen, "The Sacredness of Everyday Fact: Hopper's Pictures of the City", 118

⁸⁸ Simmel, "The Sociology of Space", 152-154

likegyldigheten eller aversjonen trenger å utløses, og det nedvendte eller introspektive blikket til kvinnen kan forsvares med at det eller den hun tenker på, som nødvendigvis befinner seg lengre borte, står for det som gir en opplevd følelse av nærhet. Sannsynligvis er det noe lignende Wells tenker seg når han snakker om tenkeboblene over kvinnens hode og gir forslag til hva hennes personlige dilemma dreier seg om⁸⁹.

Dette kan kanskje være en i overkant enkel løsning: det hele blir mer komplekst når de tidligere observasjonene inkluderes, og kvinnens markering av en grense som symboliseres også gjennom møblene i rommet, betraktes som et distanserende element. Kvinnens størrelse i komposisjonen tilsier at en betrakter er på relativ kort avstand; som om en skulle sitted ved nabobordet hvis posisjon den ene stolryggen såvidt markerer. Dermed kan dette indikerte nærværet, som så å si fullføres gjennom å betrakte bildet, inngå i det paradoksale forholdet: blikkets nærhet utgjør en form for trussel eller et element som kan forårsake enten likegyldighet eller aversjon - førstnevnte er kanskje mest beskrivende i dette tilfellet.

Samtidig utgjør stolryggene og det store bordet kvinnen sitter ved en serie av hindringer - det er dette som synliggjør grensen, som nevnt - og ved nærmere øyesyn ser en psykologisk avstand mellom kvinnen og betrakter ut til å øke ytterligere. Dette understreker forøvrig muligheten for betrakteren til å, slik individet beskrives i *Bridge and Door*, overkomme hindringene ved å binde sammen, i dette tilfelle vårt eget og kvinnens psykologiske landskap - men på den annen side blir denne muligheten benektet gjennom det Linda Nochlin beskriver som "masklike incommunicado"⁹⁰ - den psykologiske grensen kommer igjen til syne, og blir bare forsterket i en diskusjon om avstander og nærhet. Det er gjennom et slikt dynamisk forhold at den sosiologiske grensen både oppstår og uttrykkes; den er "psykologisk aktiv"⁹¹.

Avstand og nærhet blir også beskrivende for en fleksibel grense i det at den når som helst kan forandres og gå over i noe annet - det potensialet for mobilitet Simmel snakker om inneholder det samme motsetningsforholdet. Forholdet inkluderer evnen individet har til å sette seg utenfor eller innenfor⁹² (som døren allerede er blitt et eksempel på); forholdet mellom det kollektive og det individuelle (bevegelse tilhører det kollektive, mens det

⁸⁹ Wells, *Silent Theater: The Art of Edward Hopper*, 41; 37

⁹⁰ Linda Nochlin, "Edward Hopper and the imagery of alienation". *Art Journal*, Vol. 41, No 2, Edward Hopper Symposium at the Whitney Museum of American Art (sommer 1981) 136-141.
<http://www.jstor.org/stable/776462>, 137

⁹¹ Simmel, "The Sociology of Space", 141-142

⁹² Simmel, "The Sociology of Space", 168

individuelle er preget av ro⁹³), og mellomtilstanden som oppstår når man er på vei fra noe og til noe annet - i det hele tatt er det flyt og ikke stabilitet som naturlig nok karakteriserer mobiliteten⁹⁴.

I Automat kan på sett og vis både stillstand og mobilitet relateres til kvinnen: Hun sitter i ro med ingen andre mennesker rundt seg; hele scenen er preget av en form for fastfrossethet - det er ikke vanskelig å se hvorfor Hoppers bilder av enkelte sammenlignes med det fryste stillbildet fra film⁹⁵, eller hvordan andre understreker nettopp stillheten i scenene.⁹⁶ Ettersom hun sitter med en halvfull kaffekopp og det som ser ut som en tom asjett, ser det ut til at øyeblikket er fanget på et tidspunkt der kvinnen allerede har sittet der en stund, noe som implisitt gjør at en mulighet for forflytning kommer stadig nærmere - hun kan reise seg og gå bare kaffekoppen er tømt. Det midlertidige i situasjonen blir understreket av at hun har beholdt hansken på på den ene hånden, og det faktum at hun også har på ytterkåpe med pelskant i det tydelige oppvarmede lokalet (radiatorens nærvær er vanskelig å overse). Hun ser altså ikke ut til å ha slått seg helt til ro på dette spisestedet. Walter Wells fanger denne tvetydigheten hos kvinnen i én setning samtidig som han sammenligner kvinnen med tilsvarende figur i *Hotel Room*: "There is about her (...) the sense of a banished Eve, a woman sealed into a space *for the moment*, in troubled contemplation over what comes next⁹⁷." (min utheving) Dermed understreker han det temporære ved situasjonen, samtidig som han understreker hvordan det som eventuelt kommer til å skje forblir i det ukjente.

Likevel er den forskjellen Simmel understreker ikke den som umiddelbart er synlig, men hvilke forskjeller som oppstår i sosiale interaksjoner når de to situasjonene sammenlignes. Det at kvinnen bare har én hanske på kan riktignok fungere som en indikasjon på at mellomtilstanden er mer beskrivende for hennes situasjon enn en tilhørighet på den ene eller andre siden av kafévinduet - igjen ser hun ut til å havne på et grensepunkt. Men det som karakteriserer en tilstand av vandring eller å være på gjennomreise er ifølge Simmel en større åpenhet overfor andre i samme situasjon, en mindre mistenksomhet overfor andre - denne situasjonen, midt mellom stedsbestemt tilhørighet og rotløs flyt, overstyrer den tidligere reservasjonen mellom naboer. For at dette skal bli gyldig i sammenheng med kvinnen i bildet,

⁹³ Simmel, "The Sociology of Space", 161

⁹⁴ Simmel, "The Sociology of Space", 160; 162

⁹⁵ Hobbs, *Edward Hopper*, 16; Ortrud Westheider, "Edward Hopper: Melancholy in Modernism" i *Modern Life. Edward Hopper and his time*, 139, red. av Michael Philipp og Ortrud Westheider. (München: Hirmer Verlag, 2009), 139

⁹⁶ Wells, *Silent Theater: The Art of Edward Hopper*, 224

⁹⁷ Wells, *Silent Theater: The Art of Edward Hopper*, 95

innebærer det dermed at den tidligere forbindelsen mellom henne og konstruksjonen av en psykologisk grense oppløses.

Et mulig motargument kan være rollen personlig frihet spiller når det gjelder mobilitet - frihet og uavhengighet gjør det enklere å reise, og det å være på reisefot gir individet frihet til å se på møter og vennskap som uforpliktende - de er kun gyldige innenfor denne mellomtilstanden⁹⁸. Når kvinnen ikke viser oppmerksomhet mot noe utenfor seg selv, kan dette dermed også tolkes som et aktivt valg - hun drikker kaffe alene, hun har ingen avtale og fremstår dermed som uavhengig - noe som forsterkes ytterligere av Carol Troyens beskrivelse av henne: *Automats* hovedperson eksemplifiserer ifølge henne en kvinnetype som er

new to the workforce, who favored bobbed hair and a radically new clothing style - short skirt, silk stockings, and a dress that shows off her 'boyish' (that is, flat-chested) figure - that asserted her greater freedom to work and move in society⁹⁹.

Kvinnens mangel på interesse kan dermed både være en aktiv psykologisk grense, og et tegn på frihet og uavhengighet: Når hun befinner seg mellom vandringens ustabilitet og tilhørighetens ro, kan det bidra til å forklare hvorfor hun ikke har gitt fullstendig slipp på reservasjonen. Hun balanserer fremdeles på en grense mellom det private og det offentlige, mellom individ og samfunn.

The Metropolis and Mental Life trekker denne kontrasten enda lenger: Forholdet mellom individ og samfunn, og konflikten mellom subjektiv og objektiv kultur er dessuten sterkt knyttet til storbyen som sådan: de bidrar til at menneskene i metropolen blir offer for en tilstand av fremmedgjøring som så ofte har blitt snakket om. Men der kvinnens frihet som nevnt over kan være relevant som en evne til å forflytte seg og være uavhengig av de romlige omgivelsene, blir den definisjonen Simmel gir i dette essayet mindre oppløftende:

(...) one nowhere feels as lonely and as lost as in the metropolitan crowd. For here as elsewhere it is by no means necessary that the freedom of man be reflected in his emotional life as comfort. (...) the individual is reduced to a negligible quantity (...) life is made infinitely easy for the personality in that stimulations, interests, uses of time and consciousness are offered to it from all sides. They carry the person as in a stream, and one needs hardly swim for oneself.¹⁰⁰

Ved å retorisk kontrastere individet mot folkemassene og trekke en parallell til det subjektive som viljestyrt og det objektive som et kaos av krefter, blir de to sfærene sterke

⁹⁸ Simmel, "The Sociology of Space", 162; 164

⁹⁹ Troyen, "The Sacredness of Everyday Fact: Hopper's Pictures of the City", 118

¹⁰⁰ Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 181; 184

kontraster - og skillet mellom dem kan tolkes som en grense i seg selv: i dette tilfellet blir det veldig tydelig hvordan de to sidene av avgrensningen får hver sin identitet. Grensen blir en konsekvens av en kollisjon mellom den ytre og den indre verden; det som er på utsiden og innsiden av individet. En slik kollisjon er også Simmels uttalte diagnose på den moderne tilstand i sin helhet¹⁰¹. Som nevnt innledningsvis er det gjennom forsvarsmekanismer at individet gis verktøy til å tilpasse seg og overleve i en slik hverdag. Om slike mekanismer kvalifiserer som en aktiv avgrensning og forhandlingspunkt mot samfunnet, kan de bidra til å øke essayets relevans for Automat?

Den første og tilsynelatende mest grunnleggende forsvarsmekanismen er altså den intellektuelle holdningen som består i at det objektive og empirisk definerbare har forrang over det subjektive og emosjonelle¹⁰². Satt i sammenheng med den kvinnelige hovedpersonen her ser det ut til å oppstå to muligheter: Den første kan settes i sammenheng med den tidligere nevnte tolkningen der Wells forsøker å definere kvinnens tanker¹⁰³, og dermed benekte at en slik holdningsendring har funnet sted. I en slik lesning blir det tvert imot nærværet av det subjektive, dog kanskje i kontrast til det objektive samfunnet ellers, som poengteres.

Men som nevnt kan Simmels betraktninger få en slik lesning til å virke noe forenklet. Når en form for reservasjon, mangel på kommunikasjon og en psykologisk avgrensning overfor andre allerede er poengtert gjennom kvinnens ansikt og kroppsholdning, kan nettopp dette anonyme og maskelignende også være uttrykk for noe objektivt, noe som er antitetisk til det emosjonelle - en konsekvens av å beskytte subjektiviteten kan dermed bestå i å anta en objektiv fasade, i form av likegyldighet eller blaserthet.

Den blaserte holdningen er altså en av slike forsvarsmekanismer som har intellektets forrang som forutsetning: mengden og skiftningene i stimuli forårsaker en form for mental slitasje, noe som løses ved at hjernen (Simmel snakker her om "nervene") slutter å diskriminere mellom reaksjoner¹⁰⁴. Dermed får alle inntrykk samme verdi. En slik holdning kan kanskje også bidra til å forklare kvinnens mangel på interesse eller reaksjonsnivå - uavhengig av hvilken stimuli som faktisk er tilgjengelig i billedrommet: Om det er en slik holdning kvinnens ansikt uttrykker, må man gå ut fra at dannelsen av en slik holdning allerede

¹⁰¹ Dette kommer særlig frem i åpningslinjene (min utheving): "The deepest problems of modern life derive from the claim of the individual to *preserve* the autonomy and the individuality of his existence in the face of *overwhelming* social forces, of historical heritage, of external culture, and of the technique of life." Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 174-175

¹⁰² Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 176

¹⁰³ Wells, *Silent Theater: The Art of Edward Hopper*, 41; 37; se også side 24 i denne oppgaven

¹⁰⁴ Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 178

har funnet sted forut for den avbildede situasjonen (Dette forsterkes ved at Renner definerer henne som allerede integrert i en teknologisk livsførsel¹⁰⁵).

Uansett om en slik tilstand blir beskrivende for kvinnen som en forsvarsmekanisme, eller om man vil følge Wells' forslag om et sterkt fokus på det subjektive og introspektive, blir det i det minste klart at hun ikke er representativ for den type av ekstrem selvhevdelse som også kan være en konsekvens av å ville beskytte subjektiviteten - affekterte væremåter, et ønske om å tiltrekke seg oppmerksomhet og vektlegge det som gjør en annerledes, uansett hva det måtte bestå i¹⁰⁶. Kvinnen viser ikke noe behov for å ville skille seg ut ved å bruke slike tiltak, hverken i lokalets kontekst eller generelt - noe som kan bidra til å styrke den eventuelle blaserte holdningen som hun kan tilskrives: denne vil heller tale for at (det umulige) behovet for kontraster i stimuli søkes utenfor selvet, og ikke innenfor personlighetens sfære. I tillegg fører blasertheten i siste instans til at man overfører den samme holdningen fra det ytre til det indre, slik at personligheten også gir den samme opplevelsen av en grå, verdiløs masse¹⁰⁷.

Det kan virke som et paradoks da at en slik sløving av reaksjonsnivået, som bare skiller seg fra likegyldighet ved at den innebærer en form for reaksjon (bare ikke nivåforskjeller innenfor dem), er en forsvarsmekanisme som deler grunnlag med den reservasjonen som allerede ble antydnet tidligere i denne analysen: Simmel presiserer at reservasjon som forsvar er todelt mellom det ytre og det indre; reservasjon er beskrivelsen av det som presenteres utad, mens dens mentale opphav er aversjonen, som alltid er latent og beskytter mot likegyldighet. Gjennom å definere reservasjon som forsvarsmekanisme kan grensen den antyder synes mer absolutt, samtidig som nødvendigheten av fenomenet forklares.

Så er reservasjon likevel den tilstanden som best beskriver kvinnen? Da det tidligere var snakk om en reservert holdning som en mer fleksibel og kontekstavhengig rett til å holde tilbake informasjon, var det likegyldighet som kunne settes i sammenheng med kvinnens tvetydige blick - men situasjonen ser ut til å forandre seg her, hvor likegyldigheten og reservasjon synes uforenlige; ytre reservasjon forutsetter en aversjon, som igjen utelukker likegyldighet. Om den reserverte holdningen er representert her, er den avhengig av en indre aversjon fra kvinnens side.

¹⁰⁵ Renner, *Hopper: Transformation of the Real*, 66

¹⁰⁶ Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 183

¹⁰⁷ Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 178-179

Én måte å lese reservasjon i bildet på kan være å tolke tomheten i rommet og fraværet av noe synlig utenfor vinduet som en avvisning av det kollektive, det ytre eller urbane som en abstrakt størrelse - tomheten i rommet blir dermed et symbol på reservasjonen i seg selv, eventuelt aversjonen overfor byen eller verden som sådan. Faren her blir at en slik lesning forenkler kontrastene og gjør motivet nesten umulig å heve opp fra en bunnløs negativitet.

Tomheten i rommet eller i det minste den kompositoriske oppbygningen av de elementene som tross alt er i det, fremhever heller som nevnt det faktum at kvinnen er det som umiddelbart tiltrekker seg oppmerksomhet og inviterer til kommunikasjon. Dersom den reserverte holdningen tolkes som en forklaring på den manglende interessen for slik kommunikasjon; en forklaring på hvorfor hun ikke ser ut av billedrommet eller på noe annet definerbart, blir dens nødvendighet understreket med en annen tyngde enn i *The Sociology of Space* - reservasjonen blir i denne sammenheng en mer bastant grense fordi den er stedsbundet (til storbyen), og grensen kan dermed virke mindre åpen for forhandling. Kvinnen gjør det hun må for å tilpasse seg det moderne storbylivet, og reaksjonen kan dermed på et vis forsvares (selv om Simmel mener ingen er i posisjon til å dømme når man ikke befinner seg på utsiden av systemet, noe som i praksis er umulig¹⁰⁸) - men at en betrakter får tilgang til denne informasjonen er ikke det samme som å få tilgang til kvinnens mentale verden. Stolryggene kan igjen få den samme symbolske betydningen som hindere som speiler en slik nødvendig reservasjon - dermed kan en slik holdning beskrive ikke bare kvinnens unnvikende blick, men dynamikken som oppstår mellom henne og betrakteren - og dermed blir dens status som grense styrket ytterligere.

Grensens relevans når det kommer til dette ene bildet ser dermed ut til å innebære avgrensning i både fysisk, sosiologisk og psykologisk forstand: I *Automat* skaper rommet en potensielt beskyttende avgrensning fra et mer utvidet, abstrakt rom utenfor, men det ytre er ikke bare representert gjennom det som befinner seg i dette utvidede rommet, men gjennom alt som befinner seg utenfor kvinnen som subjekt - betrakteren innkludert. Kan noe av det samme sies om verk fra et senere tidspunkt i Hoppers karriere? Blir utfallet annerledes om rommet og personene som er avbildet skiller seg fra dette første eksempelet? For å komme nærmere et svar på dette vil jeg gå videre til neste eksempel, malt 13 år senere.

¹⁰⁸ Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 185

New York Movie (1939)

Også her dreier det seg om én kvinnelig hovedperson som kan være beslektet med *Automat*, men her bildet delt inn i to felt, slik at betrakteren får se glimt av to rom samtidig; en kinosal og et inngangs- eller utgangsparti. Denne inndelingen i seg selv har vært grunnlag for forskjellige tolkninger, for eksempel kontrasten mellom lys og skygge - uansett om det avbildede rommet oppfattes som en sammensetning av moduler eller en enhet, kan lyset være et umiddelbart blikkfang - timeglassmønsteret som tegnes på veggen av lyset fra lampetten, det kraftige lyset som denne også kaster på det dyprøde forhenget opp til det ukjente utenfor, og lyset som kommer fra dette rommet over trappen. Lysene i taket i selve kinosalen fremstilles som dyporansje felter som leder øyet innover i bildet og mot skjermen, samtidig som fargen gjentas i rommet der kvinnen står og venter. Disse lampene har ikke den samme "tenkeboble"-kvaliteten som i *Automat*; likevel fokuserer John Hollanders lesning på dette lyset i sammenheng med hvordan lyset i et rom er et gammelt symbol på tankene i et menneskes hode¹⁰⁹, noe som gjør lesningen representativ for et fokus på kvinnens fantasier og drømmer (både Levin, Wells og Troyen kan nevnes her). Om lyset blir en indikasjon på inndelingen av rom eller flate, kan Joseph Stanton trekkes fram som en av de få som faktisk nevner grensen - *edge* - som definerende for *New York Movie*¹¹⁰ - han viser dermed at det kan være et grunnlag for grensens relevans her, selv om det ikke er Simmel han støtter seg på.

Den kvinnelige kinoansatte (*usherette*) som er hovedpersonen her står lent mot veggen med haken i hånden og hodet vendt nedover; deler av ansiktet og spesielt øynene er skjult på samme måte som i *Automat*. Men i kontrast til det tidligere bildets enkle rominndeling er definisjonen av arkitektoniske elementer i Simmels forstand ikke like lett å definere her - ytterveggene er en selvfølgelighet, men gir ikke det samme inntrykket av å ha den direkte kontakten med verden utenfor. Også fordi den er under gateplan, gir kinosalen heller inntrykk av å være et rom omgitt av flere andre rom. Men den indre veggen ser også ut til å spille en betydelig rolle i bildet; det er veggen som gjør at vi ser to rom samtidig - området der kvinnen står og kinosalen - og den blir dermed også et viktig kompositorisk element, i det veggen også markerer en sterk kontrast mellom lys og skygge i bildet. Forskjellen i takhøyde forsterker også inntrykket av at rommene ikke har noen forbindelse til hverandre; som Walter Wells

¹⁰⁹ John Hollander, "Hopper and the Figure of Room". *Art Journal*, Vol 41, No 2, Edward Hopper Symposium at the Whitney Museum of American Art (sommer 1981) 155-160, <http://www.jstor.org/stable/776465>, 159

¹¹⁰ Joseph Stanton, "ON EDGE: Edward Hopper's Narrative Stillness" i *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 77, No. 1/2 (Vår/Sommer 1994), 21-40. <http://www.jstor.org/stable/41178875>, 35

beskriver kan det sees som et slags diptyk av to bilder som både har tilknytning til hverandre, og likevel ikke hører sammen.¹¹¹ Et sete i den bakre raden overlapper den grensen som er trukket opp i billedflaten som en linje, som en slags påminnelse om at rommene faktisk har en forbindelse og ikke er to helt uavhengige, parallelle verdener.

Eventuelle personer i den mørklagte kinosalen forblir skjulte, de fleste er kun synlige som skygger: en kvinne i hatt er antydning lengst bak i billedrommet, nær skjermen, men mannen som sitter omtrent midt i salen blir delvis opplyst og dermed en bedre representant for kinopublikumet. Dermed blir det snakk om to synlige personer i bildet i tillegg til en antydning, sammenlignet med *Automat* som har hovedpersonen som eneste menneskelige nærvær. I tillegg er rommet også delt inn i flere deler og gjør scenen mer kompleks. Hva har dette å si for avgrensningens funksjon i bildet - kan avgrensning og grense i Simmelsk forstand ha en relevans som går utover det Renner beskriver som ensomhet og isolasjon i et rom som antyder beskyttelse¹¹²?

Broen i dette tilfelle kan i likhet med *Automat* finne en parallell i trappen, som også her blir en visuell antydning - den er delvis skjult bak et forheng, og rommet den leder opp til vises ikke i det hele tatt. På samme måte som i *Automat* er punktene som knyttes sammen gjennom trappen fysisk i den ene enden og mentalt i den andre: Vi ser hvor trappen går fra, men ikke hvor den ender opp; forbindelsen må foregå mentalt. Trappen i kinoen et synliggjort objekt; det er bare dens endepunkt som enda er usynlig for oss. Så selv om den ender opp i noe ukjent, som i *Automats* tilfelle, kan kanskje selve synliggjøringen av den som noe konkret og gjenkjennelig være nok: Broens utseende og funksjon sammenfaller på en slik måte at den ikke trenger å tolkes, ifølge Simmel, og i tillegg står den over naturen samtidig som den passer inn i denne, som et pittoresk element. Dersom bildets helhet tilsvarende naturen her, gjelder trapp/bro parallellen fortsatt, ettersom den er et logisk bildeelement. Den eventuelle forskjellen må være at broen her nettopp nødvendiggjør tolkning.

En annen forskjell kan også oppstå gjennom lyssettingen; i dette tilfellet blir blikket ledet oppover mot dette ukjente og ønsket om å forbinde den synlige delen av trappen med noe annet blir mer uttalt. Trappen som bro tiltrekker seg her mer oppmerksomhet enn i *Automat*, utfordringen blir understreket: Det oransje lyset kan kanskje indikere at man befinner seg nærmere et konkret punkt som gjør at hinderet kan forseres og de to sidene gjenforenes, men dette oppfylles ikke. Selv om selve trappetrinnene er mer synlige her enn i

¹¹¹ Wells, *Silent Theater: The Art of Edward Hopper*, 224

¹¹² Renner, *Hopper: Transformation of the Real*, 46

Automat, kan den stillstanden som en bro representerer gjennom varig fysisk eksistens, være mindre fremtredende sammenlignet med bevegelsen; den mentale operasjonen blir ikke satt på plass, og Simmels definisjon av broen som en visualisering og stabilisering av noe metafysisk¹¹³ kan dermed gjøres mindre stabil.

Øyets mentale forflytning på leting etter trappens endepunkt kan se ut til å forsvare Wells' fremheving av trappen som ubenyttet rømningsvei¹¹⁴ - samtidig kan Wells' utsagn bidra til å "stabilisere" dette elementet likevel gjennom å antyde at trappen også kan være en dør ut eller opp. Det er ingen annen egentlig dør her som blir visuelt antydning, som i *Automat*; det visuelle alternativet blir forhenget som henger som et gardin foran trappen - det er dette som blir den beste indikatoren på dørens funksjon, fordi det i prinsippet kan erstatte dørens åpne/lukke-mekanisme: ved å trekke for forhenget er døren lukket, ved å binde dem opp (slik de er synlige på bildet) er "døren" åpen. Dermed er ikke denne åpningen i det konstruerte rommet like "truende" som det andre, fordi det i prinsippet kan justeres etter individets behov.

Men om denne ikke er like avdekkende og ukontrollerbar som den åpningen som er mellom kinosalen og der kvinnen står, har dens tvetydigheter likevel fellestrekk med svingdøren i *Automat* - ettersom den skiller seg fra en enkel og vanlig dør, blir dens evne til å formidle mellom det "menneskelige rom og alt utenfor"¹¹⁵ mer kompleks. Selv om forhenget er åpent, avdekkes ikke hele den åpningen mellom rommene som vil synliggjøre trappen, og dermed havner denne formen for dør også i en mellomtilstand: den er åpen og lukket på samme tid, og forsterker dermed ikke en opplevd følelse av kontroll over forholdet mellom det begrensede og det ubegrensede. På grunn av de praktiske forskjellene i disse dørenes utforming oppleves forhenget likevel ikke så kaotisk i sitt potensiale som sin motpart i *Automat*.

Selv om grensen mellom det avgrensede og det utenfor her ikke markeres av en visuell flate, kan forhenget som dør altså se ut til å være en gyldig parallell, ikke minst i sammenheng med Simmels egen understreking av forholdet mellom døren og subjektet: døren står for kontroll og intensjon hos subjektet, men døren kan også representere en synliggjøring av et *grensepunkt* individet alltid kan befinne seg på¹¹⁶. Men i dette tilfelle kan trapp og dør også sammenfalle i ett objekt: den eneste forskjellen går først og fremst på funksjon og intensjon. Trappen med forhenget, definert som dør, får en paradoksal betydning ettersom det innebærer

¹¹³ Simmel, "Bridge and Door", 174

¹¹⁴ Wells, *Silent Theater: The Art of Edward Hopper*, 229

¹¹⁵ Simmel, "Bridge and Door", 172

¹¹⁶ Simmel, "Bridge and Door", 172

en intensjonell forskjell avhenging av hvilken side man står på, mens trappen som bro ifølge Simmel er en mer sikker og retningsfri forbindelse ettersom "inn" og "ut" erstattes med det enklere "over". Simmel hevder altså at broens retning er likegyldig.¹¹⁷ I *New York Movie* kan det likevel se ut som retningen spiller en større rolle: Det er logisk å si at trappen går oppover, selv om den selvfølgelig kan brukes begge veier. Men Simmel innrømmer samtidig at én retning i visse tilfeller kan ha forrang over den andre, for eksempel når det gjelder dørene i gotiske kirker¹¹⁸, og dermed gjør ikke trappens retning at parallellen til broen blir helt ugyldig.

Når dette objektet i bildet får både dørens og broens funksjoner sammen, kan det se ut til at kontrollen som ligger i å overskride grensen eller sette seg selv utenfor den blir større enn om funksjonene skulle vært fordelt på flere elementer i bildet, som i *Automat* - trappen som bro kan forene (i dette tilfelle i det minste understreke muligheten til forening) separasjonen mellom to rom eller to typer verdener; mens forhenget som dør bidrar til å visualisere en nødvendig inndeling av noe som i utgangspunktet er ubegrenset.¹¹⁹ Forhengets funksjon lest som en dør kan se ut til å invitere til en bevegelse, enten gjennom øyet, mental aktivitet eller fysisk benyttelse av trappen fra kvinnens side, og dermed understreke individets kontroll gjennom sammenbinding og avgrensning som aktiviteter.

Trappens invitasjon til bevegelse kan dermed være forenlig med en tolkning av denne som fluktrute (den andre, ifølge Colledge og Troyen, representeres av filmen og forblir også ubenyttet¹²⁰). Her kan kinoskjermen leses som et alternativt vindu; et vindu mot en annen verden, og dermed med en ytterligere symbolsk funksjon;¹²¹ heller ikke dette er direkte representert i bildet. Men når skjermen sammenlignes med vinduets egenskaper, som objekt, kan det bli et potensielt problem å få det til å passe med Simmels definisjon av vinduets fremste egenskap - altså gjennomsiktigheten¹²². Denne egenskapen er viktig for Simmel først og fremst på grunn av den beskyttende konsekvensen det har for individet, som kan se uten å bli sett: vinduet blir på samme måte som døren det som binder det ytre og det indre sammen,

¹¹⁷ Simmel, "Bridge and Door", 173

¹¹⁸ Simmel, "Bridge and Door", 173

¹¹⁹ Simmel, "Bridge and Door", 174

¹²⁰ Som Dean Coledge og Carol Troyen antyder, har kvinnen sett filmen for mange ganger til å orke å vie oppmerksomheten mot den, mens publikumsmassen sannsynligvis vil ha opplevd filmen som den ultimate form for eskapisme. Colledge, "Edward Hopper's Subversive Pastoralism in the Urban Landscape"; Troyen, "Hopper's women", 189

¹²¹ Renner, *Hopper: Transformation of the Real*, 45

¹²² Simmel, "Bridge and Door", 173

en forbindelse som er "kronisk og kontinuerlig"¹²³. Transparensen blir det som beskytter individet fordi den gir en viss tilgang til det ubegrensede og det kaotiske som verden utenfor symboliserer, samtidig som individet befinner seg innenfor det avgrensede rommets trygghet. Kan skjermen som vindu gi en lignende form for beskyttelse selv når transparensen fjernes?

Uansett om man ikke kan se fysisk ut av rommet via skjermen, kan det likevel se ut som om "vinduet" i dette tilfellet passer kriteriet om enveiskommunikasjon: tilskueren ser på filmen og dermed utover, og man kan ikke se inn i kinosalen gjennom skjermen. Som Carol Troyen påpeker var kinoen på 1930-tallet et sted som tilbød en etterlengtet form for eskapisme, og hun påpeker hvordan skjermen, eller filmen, fungerer som et mellomledd mellom tilskuerens tankeverden og den faktiske virkeligheten utenfor salen¹²⁴. Skjermen kan dermed være noe man ser ut *av* ved å se *på* den - den involverte aktiviteten dreier seg fremdeles rundt å se uten å bli sett, og en potensielle beskyttelse kan finne sted både gjennom lesning av skjermen som vindu, og Simmels opprinnelige definisjon. I begge tilfeller er fokuset en verden som foregår utenfor rommets vegger, og om denne virkeligheten er reell eller en kunstig manipulert utgave trenger ikke å ha noen relevans i denne sammenheng. På den måten kan det se ut som kinoskjermen, og i utvidet betydning også filmen, samtidig fungerer som beskyttelse og grense - tilskueren blir for en kort stund beskyttet fra virkelighetens bekymringer gjennom å gå inn i et annet rom og se utover, og skjermen blir der hvor virkeligheten og fantasien møtes¹²⁵. Filmens og skjermens rolle i dette tilfelle kan bli å trekke oppmerksomheten bort fra sin fysiske tilstedeværelse og form, og mot denne andre verdenen¹²⁶. Skjermen kan dermed kvalifisere til et slags formidlende bindeledd mellom innside og utside, og blir dermed i seg selv også en type grense.

Et problem med en slik tolkning av filmen og skjermen som et "vindu mot verden" er at den tar mindre hensyn til bildets faktiske hovedperson: det blir den alminnelige betrakter som inkluderes; den som vier oppmerksomheten til filmen - noe bildets hovedperson altså ikke gjør. Hvilket forhold kan hun ha til skjermen - dersom denne gir beskyttelse og hun ikke er interessert i filmen, følger det av dette at hun avviser eller ikke har behov for en slik type beskyttelse?

¹²³ Simmel, "Bridge and Door", 173

¹²⁴ Troyen, "Hopper's women", 188

¹²⁵ Stanton, "ON EDGE: Edward Hopper's Narrative Stillness", 22

¹²⁶ Det kan faktisk også se ut som om Simmels definisjon av kunstverket også kan være passende her - selv om kunstverkets autonomi hos Simmel innebærer formalisme, har filmen den virkelige verden som sitt nødvendige utgangspunkt for så å frigjøre seg fra den og sette seg over den og utenfor den. Kurt H. Wolff, *The Sociology of Georg Simmel* (Glencoe: The Free Press, 1950), 43

Walter Wells påpeker at skjermens/filmens mulighet for rømning, *escape*, er separat fra kvinnens andre muligheter - å rømme opp trappen (som allerede nevnt), eller inn i sitt eget hode, og det er nettopp denne siste muligheten Wells ser for seg¹²⁷. Skal man følge Wells' tankegang ser det ut som om skjermens funksjon - muliggjøre eskapisme og beskyttelse for betrakter og publikum - igjen retter oppmerksomheten mot den synlige markerte grensen mellom salen og kvinnens ståsted, gjennom å bekrefte at én del av bildet så å si er til for betrakteren, mens den andre delen er kvinnens egen - tilsynelatende.

For kvinnen får, fordi vi kan se henne, likevel ikke ha dette rommet helt for seg selv: Betrakterens blikk blir dratt mot henne i stedet for skjermen der filmen, som burde være sentrum for oppmerksomhet i en kinosal. Skjermens rolle som beskyttelse blir dermed mer problematisk i forhold til kvinnen enn betrakteren - sistnevnte kan kanskje i prinsippet beskyttes mot omverdenen via skjermen, men filmen er ikke nok til at betrakterens oppmerksomhet unngår kvinnen: hun blir ikke trygg for betrakterens søkende blikk, og dermed får hun heller ikke den samme beskyttelsen. Denne dobbeltheten gjør i seg selv ikke Simmels definisjon av vinduet irrelevant, men peker heller på den komplekse dynamikken i selve bildet - skjermens rolle som vindu får en sammenheng med selve rommets oppbygning, eksemplifisert gjennom veggen. Blir en slik vegg like taus her som Simmel foreslår?

I analysen av *Automat* ble det nevnt hvordan avgrensningen i form av veggkonstruksjon fungerer som en beskyttelse og en inndeling av kaos til noe mer håndterlig og konkret. Dette kan i prinsippet stemme om kinoen som et hele, men når rommene vi får se her ikke har så mye i kontakt med ytterveggen eller verden utenfor, blir dette en forutsetning for den videre inndelingen av rom og ikke noe synlig. På én måte kan man kanskje si at disse rommene potensielt gir enda mer beskyttelse enn *Automats* enkle rom; avgrensningen er gjentatt flere ganger og individet blir omgitt av flere lag med vegger mellom seg selv og det ytre kaoset - men samtidig blir det åpne partiet som muliggjør innsyn i de to delene samtidig i den sammenheng en påminnelse på hvor skjør beskyttelsen er. Veggene her får dermed en karakter av mindre absolutthet - selv om veggene ikke kan flyttes eller være fleksible rent fysisk, er de ikke bastante.

I dette bildet kan veggens beskyttelse kanskje også sees som et spørsmål om gradering og ikke et enten/eller spørsmål: Simmel mener som nevnt at en vegg er lite fleksibel og gir lite kontroll sammenlignet med en dørs muligheter. Men i dette tilfellet er likevel veggen mellom kinosalen og rommet bak lite absolutt i det at den bare skiller rommene

¹²⁷ Wells, *Silent Theater*, 229

delvis, og også muliggjør oppfattelsen av dem som ett rom. Rommet som oppstår blir dermed mindre klaustrofobisk - men i stedet for å kun gi subjektet bevegelsesfrihet eller kontroll, som man kunne tenkt seg om dette overgangspartiet hadde vært strengt definert som Simmels dør, understreker det også mangel på eller en svekket beskyttelse. Når man vet at veggen i prinsippet skal tilby beskyttelse for en selv som individ, blir man bevisst på når denne beskyttelsen uteblir: overgangen mellom de to rommene gjør noe som skulle gitt sikkerhet, heller til et potensielt uromoment. Veggen *kunne* ha beskyttet henne ved å hindre betrakteren i å se henne, men hun er likevel visuelt tilgjengelig for betrakterens blick.

På den måten kan det se ut til at veggene unnslipper en absolutt eller endelig funksjon - men når Simmel sier at den opprinnelige avgrensingen veggene representerer gir det resulterende rommet en entydig mening, kan denne meningen likevel bare tolkes som den nødvendige motsetningen til det ubegrensede; uansett hvilken symbolfunksjon rommet får og hvor komplekst det er visuelt, er det likevel begrenset, og dermed entydig. Dermed ser ikke grensebegrepet ut til å bli mindre relevant.

Men kompleksiteten i det rommet vi får se; at de er ett og to rom samtidig, kan se ut til å gjøre veggen litt mer vokal enn Simmel ville regnet med - vel er den på sett og vis endelig i at den ikke kan fysisk flyttes på eller manipuleres som døren (eller forhenget) kan, men som det mørklagte kinosetet demonstrerer *indikerer* denne veggen en avgrensning mellom rommene mer enn å være det, til syvende og sist. På den måten kan veggen også sammenfalle med den symbolske grensen som trekkes mellom kvinnens verden og alt utenfor; den tilsvarer, som hos Simmel, en visualisering av noe metafysisk.

Her blir det naturlig å gå videre til Simmels syn på rom som sosialt og abstrakt; at det metafysiske får en fysisk synlig form kan også forutsette en omvendt prosess hvor det som fysisk kan oppfattes gis en psykologisk relevant betydning. Hvilken betydning kan grensen få her - når det medmenneskelige aspektet fremheves, hva vil det si for tilstedeværelsen av en annen person i bildet, sammenlignet med *Automat*?

Som tidligere nevnt er det i *The Sociology of Space* det beskrives mest eksplisitt hvordan det sosiale rom kommer til uttrykk gjennom interaksjon mellom individer og oppleves som rom gjennom mental aktivitet¹²⁸. Form og rom som sådan er ikke det samme,

¹²⁸ Simmel sammenligner dette med forklaring av tankeprosesser gjennom skriftspråk, hvor tankeprosessene da får sitt uttrykk i ordene, men ikke gjennom dem - den mentale prosessen har allerede funnet sted. Simmel, "The Sociology of Space", 137

ettersom form er en konkret og spesifikk bruk av det mer generelle rommet¹²⁹. Dette skillet ligner det Hollander trekker opp mellom rom (*Room*) som det rommet som er tilgjengelig, i kontrast til rom som en innelukket, avgrenset enhet¹³⁰. Dermed er også parallellen til ubegrenset og begrenset rom nærliggende.

Identitet blir viktig i forbindelse med grense her: grensene er det som holder den nyutskilte enheten sammen gjennom denne identiteten.¹³¹ I dette tilfellet blir definisjonen av grensen som en ramme som holder elementene sammen spesielt interessant dersom man igjen fokuserer på veggen mellom kinosalen og det andre rommet; linjen som gjør bildet til et slags diptyk - dersom kinosalen defineres som ett bilde og rommet der kvinnen står defineres som et annet, blir hvert av rommene så å si underlagt sin egen logikk. I kontrast til *Automat* hvor utsiden blir en ukjent størrelse som man bare kan definere gjennom dens motsetning, blir her både en utside og en innside visuelt tilgjengelig - de to sidene har hver sin identitet, men beholder en form for fleksibilitet: hvem er på utsiden, kinogjengeren eller kvinnen? Er filmtilskueren utenfor kvinnens mentale verden, eller er kvinnen utenfor filmens fantasiverden (slik Renner foreslår¹³²)? Dermed kan Simmels påstand om at grensen er identitetsskapende for de to sidene som oppstår gjennom avgrensningen, være beskrivende, samtidig som denne identiteten alltid vil være relativ.

Denne relativiteten understreker samtidig muligheten for interaksjon eller en type forhold mellom de to sidene; forhold som kan innebære endeløse flyt og skiftninger - grensen blir kilde til (og forutsetning for) en kompleks sosiologisk dynamikk.¹³³ Dersom grensen i bildet muliggjør en interaksjon mellom de to delene, eller de to menneskene som representerer dem, kunne man ved første øyekast sagt at ettersom de ikke har oppmerksomheten rettet mot hverandre og ikke engang ser ut til å ense hverandre, blir påstanden om interaksjon umiddelbart svekket: Den andre personen som i størst grad er synlig i bildet er den nevnte mannen i profil; han er nesten oppslukt av salens mørke, og plassert på en slik måte i billedrommet at han og hovedpersonen uansett ville vært utenfor hverandres synsvinkler. Men Simmel holder fast på at en negasjon av sosiologisk interaksjon, eller sosialisering, er ikke mangel på sosialisering, men en annen form for denne¹³⁴ - interaksjonen

¹²⁹ Simmel, "The Sociology of Space", 137

¹³⁰ Hollander, "Hopper and the Figure of Room", 155

¹³¹ Simmel, "The Sociology of Space", 141

¹³² Renner, *Hopper: Transformation of the Real*, 46

¹³³ Simmel, "The Sociology of Space", 144

¹³⁴ Simmel, *The Metropolis and Mental Life*, 180

kan altså pågå likevel, ved at den eksisterer som en negasjon. Dermed kan grensen se ut til å muliggjøre en interaksjon mellom de avgrensede delene også innenfor bildets egne logikk.

Om man dermed tenker seg at det foregår en form for interaksjon mellom de to ved nettopp det faktum at de ikke viser noe oppmerksomhet overfor den andre, kan interaksjonsforholdet kanskje falle inn under kategorien psykologisk grensesetting - en tilbakeholdenhet når det gjelder å utlevere seg selv, eksempelvis. Rent visuelt kan dette være en nærliggende mulighet, i det minste om man skal gå ut fra kvinnens skikkelse: Det skjulte ansiktet, armene som krysses foran kroppen kan tolkes som tegn på avvising eller likegyldighet. På den annen side skriver Simmel om den personlige grensen at dens plassering ikke er noe man umiddelbart er klar over selv, men noe som oppstår over tid gjennom interaksjonsforhold¹³⁵ - om det skal stemme i dette tilfelle, vil det altså se ut til å forutsette en aktiv interaksjon (og ikke bare negasjonen av den) forut for den scenen som utspiller seg i bildet.

Ut fra de to personenes respektive roller som kinogjenger og kinoansatt, kan et rutinemessig interaksjonsforhold likevel være sannsynlig, ikke minst ettersom Simmels argument for den personlige grensens fleksibilitet er at den er avhengig av kontekst og person: man kan utlevere seg i større grad overfor en man sannsynligvis ikke kommer til å treffe igjen, mens et dypere vennskap kan innebære en mer gradvis forhandling¹³⁶. Dette trenger ikke bety at kvinnen er nødt til å være åpen overfor den mannlige kinogjengeren ettersom møtet er uforpliktende, men understreker at forskjellige sosiale roller krever forskjellige grenser. Dermed kan den psykologiske, personlige grensen her sammenfalle med den fysiske, eller "naturlige"¹³⁷: igjen blir det veggen mellom de to verdenene som blir viktig.

Men i tillegg til at de to delene som oppstår i selve billedrommet får forskjellige identiteter med muligheter for interaksjon, kan det også oppstå en lignende forhold på begge sider av den grensen billedflaten utgjør - den avbildede virkeligheten får én identitet, betrakteren på utsiden av bildet befinner seg i et annet sosiologisk rom. Kan det foregå en interaksjon også her - blir betrakterens forhold til hovedpersonen her like direkte som i det forrige bildet?

Når betrakteren plasseres på utsiden av en slik grense, kan man på samme måte som i *Automat* bli utestengt fra kvinnen ved å ikke ha tilgang på hva hun tenker, samtidig som vi

¹³⁵ Simmel, "The Sociology of Space", 163

¹³⁶ Simmel, "The Sociology of Space", 162; 164

¹³⁷ Som eksempel bruker Simmel grensen mellom fjellandskapet og byen; grensen ligger i utgangspunktet i naturen, men former likevel innbyggerne på begge sider og påvirker deres forhold. Simmel, "The Sociology of Space", 142

også er utestengte fordi vi befinner oss i en fysisk virkelighet: Kvinnen befinner seg i en parallell verden som ikke kan nås; det er altså denne muligheten vi blir frarøvet. Orietta Rossi Pinelli understreker også dette aspektet; betrakteren befinner seg i én verden, hovedpersonen i bildet i en annen, og den ene er fullstendig inkapabel til å bryte inn i den andres verden.¹³⁸

Dette kan også relateres til det poenget i Simmels diskusjon som omhandler diskresjon; man bør ikke gå for langt i sine forsøk på å bryte inn i en annen persons psykologiske verden, for eksempel ved å grave etter hemmeligheter som denne personen har valgt selv å ikke avsløre - "hvor", spør Simmel, "går grensen mellom den lovlige, til og med nødvendige rekonstruksjonen av en annens sinn og psykologisk overtramp?"¹³⁹ Dermed kan det faktum at bildets logikk og vår egen virkelighets logikk ikke kan forenes (en bro mellom de to verdenene kan dermed ikke konstrueres her), tydeliggjøre kvinnens personlige grense - dette blir enda tydeligere her enn i det forrige bildeeksempelet, ettersom betrakteren får en "konkurrent" når det gjelder muligheten til å søke informasjon hos kvinnen.

Fokuset på en psykologisk grense, både når det gjelder kvinnen i forhold til den andre personen i bildet og betrakteren utenfor, har også som nevnt en mulighet til å bli påvirket av avstander. I dette tilfellet kan begrepsparet se ut til å få en ytterligere betydning i tillegg til de nevnte forholdene - med tanke på at filmen og skjermen spiller en så vital rolle, blir det spesielt relevant hvordan Simmel beskriver at en mental følelse av nærhet kan oppstå gjennom "indirekte kommunikasjon og enda mer gjennom *fantasi*¹⁴⁰" (min utheving).

Det er nettopp fantasi og illusjon som har blitt trukket frem som filmens betydning i andre lesninger, som noe hovedpersoner vender seg bort fra. Men når filmen blir et eksempel på fantasi som har med forholdet mellom avstander og nærhet å gjøre, kan det se ut som om eksempelet ikke er avhengig av hovedpersonen for å fungere: fantasien, altså en psykologisk opplevd nærhet, kan også påvirke en gruppes medlemmer seg i mellom¹⁴¹. Dermed kan kinogjengerne, også de som ikke er synlige i bildet, bli et symbol på psykologisk nærhet overfor noe fysisk fraværende, som i tillegg forener medlemmene gjennom et felles fokuspunkt, fiksert i rommet¹⁴². Filmene kan dermed få en spesifikk betydning i relasjon til publikum, som jo kvinnen ikke er en del av.

¹³⁸ Orietta Rossi Pinelli, *Hopper* (Firenze: Giunti Editore, 2002), 18

¹³⁹ Simmel, "The Sociology of Space", 143

¹⁴⁰ Simmel, "The Sociology of Space", 152; min oversettelse

¹⁴¹ Simmel, "The Sociology of Space", 151

¹⁴² Kinogjengernes forhold til hverandre blir dermed stabilisert ved hjelp av filmen; det er selve filmen som bestemmer publikums aktivitet, på samme måte som skipet for Simmel blir et sted som påvirker interaksjonsforholdet. Simmel, "The Sociology of Space", 147

Likevel, det tidligere argumentet om at fravær av sosialisering likevel er en form for sosialisering kan kanskje gjelde også her - nettopp kvinnens årsaker til å ta avstand fra filmen er jo det som ofte har blitt fokusert på i tidligere lesninger av bildet. Om filmen som fantasi i sammenheng med avstander skal ha en betydning for kvinnen her, er det vanskelig å komme unna den populære oppfatningen om at kvinnens egen fantasi vurderes som mer interessant enn den andre filmen representerer. Men med en mer "Simmelsk" forståelse av forholdet vil årsaken likevel ikke bli så enkel som at kvinnen kjeder seg, har sett filmen for mange ganger eller har en romanse i tankene som overgår den enhver film kan vise¹⁴³ - uten å komme med forslag til hva kvinnen tenker på eller opplever en psykologisk nærhet til, kan denne opplevde nærheten oppstå som en nødvendig motsetning til skjermens relativt sanselige nærhet (det er rimelig å anta at hun kan høre lyden fra filmen selv om hun ikke ser på) - og filmen blir det objektet som er psykologisk distansert fra henne.

Når det gjelder å overføre det samme avstandsforholdet til menneskene i salen, spesielt den ene synlige mannen, kan dette bli vanskeligere: Om kvinnen i dette tilfellet motsetter seg kommunikasjon eller oppmerksomhet mot salen på grunn av det fysiske nærværet av andre mennesker, vil det i følge Simmel utløse sterke og negative følelser eller motsetningen av disse; fravær av en følelsesmessig reaksjon.¹⁴⁴ Men det faktum at de to rommene er holdt separate gjennom en så sterk visuell markør, taler for at publikum og kvinnen egentlig ikke befinner seg i så sterk fysisk nærhet (selv om det menneskelige nærværet innenfor bildet likevel er større her enn i *Automat*) - hun har ikke den samme sanselige tilgangen til dem som hun har til filmen, og det blir dermed negasjon eller en latent mulighet som blir de klareste alternativene.

Disse sterke følelsene er nemlig positive og negative ekstremer som eksisterer side om side i latent form, og sanselig nærhet kan fremprovosere en av disse - likegyldigheten ser Simmel på som en alternativ reaksjon som nødvendigvis utelukkes når de andre trer i kraft. Denne likegyldigheten kan i dette tilfelle være den av de tre som blir mest beskrivende, og igjen kan kvinnens yrke være en medvirkende faktor: Simmel bemerker at visuell nærhet gir et mindre individualisert forhold mellom personene, enn en nærhet som også involverer kommunikasjon. Etersom det er kvinnens mangel på kommunikasjon som blir tydelig i bildet (den kommunikasjonen hun eventuelt har hatt med publikum umiddelbart før den situasjonen vi ser henne i, har neppe vært av en individualisert karakter), og tilgangen hun potensielt har til kinogjengerne i denne situasjonen er mest visuell, vil hennes forhold til personene i salen

¹⁴³ Cooledge, "Edward Hopper's Subversive Pastoralism in the Urban Landscape"; Wells, *Silent Theater*, 229

¹⁴⁴ Simmel, "The Sociology of Space", 154

være av en upersonlig karakter. Dette understreker igjen at avstander og nærhet kan relateres til en psykologisk grense hos kvinnen, uten at kvinnens spesifikke tanker eller følelser trenger å inkluderes.

Men ettersom betrakteren ble inkludert i grenseforholdet som en tredje mulighet, vil betrakteren få den samme relevansen når det er snakk om avstander og nærhet? Det er jo nettopp gjennom fraværet av den beskyttelsen veggen ville ha gitt, men faktisk ikke oppnås, at vi får visuell tilgang til kvinnen og hun blir dermed, som beskrevet tidligere, ikke skjermet for betrakterens blikk. I det at betrakteren får se kvinnen uten å ikke selv bli sett, vil i teorien kunne representere en opplevd nærhet hos betrakteren - til et objekt som nødvendigvis er langt borte ettersom hun befinner seg innenfor en annen virkelighet, uforenlig med vår egen. Samtidig kan betrakterens blikk i teorien sammenfalle med et usynlig seende subjekt innenfor bildet, og dermed forsvare kvinnens likegyldige reaksjon - en reaksjon forårsaket av en sanselig, fysisk nærhet: for om dette seende subjektet hadde vært innenfor billedrommet, hadde vedkommende også stått nærme nok til å kommunisere.

Dette bidrar til å understreke hvordan avstander og nærhet involverer en høy grad av fleksibilitet og bevegelse - forflytning blir det som muliggjør at avstanden reduseres og i stedet går over til nærhet. I dette tilfelle er det kanskje umiddelbart forholdet mellom det individuelle og kollektive som ser ut til å få en betydning: som nevnt representeres det sosiale av bevegelse og flyt, mens ro og stabilitet knyttes til det individuelle og personlige; Simmel snakker om "sosiale og personlige elementer av eksistens"; hvor behovet for variasjoner i stimuli eller et tilsvarende behov for faste strukturer kan oppfylles på begge sider av grensen.¹⁴⁵ Det visuelle grunnlaget for dette finnes jo unektelig i kvinnens positur fordi hun hviler seg mot veggen og støtter ansiktet i hånden - det er hennes rom både fysisk og mentalt, og dermed blir sammenhengen mellom det individuelle, ro og tilhørighet understreket på en lett synlig måte. Det kollektive blir dermed publikum i salen, som "flyter" inn og ut for å se forskjellige filmer og består av forskjellige mennesker hver gang.

Når kvinnens identitet ser ut til å sammenfalle med rommets identitet på denne måten blir de tidligere nevnte fluktrutene mer problematiske - det er de som representerer uromomenter, signaliserer en forandring. Sammenlignet med Automat er det mye mindre visuelt potensiale for forflytning fra kvinnens side her: hun fremstår som påfallende stillestående, og dermed havner hun ikke i den samme formen for mellomtilstand som hovedpersonen i det andre bildet. Riktignok er hun mellom salen og et annet rom utenfor og

¹⁴⁵ Simmel, "The Sociology of Space", 161

over (foajeen?), og dermed på sett og hvis mellom fantasi og virkelighet som Stanton påpeker¹⁴⁶, men spenningen blir likevel ikke like uttalt. I stedet blir det i større grad betrakteren som havner i en tilsvarende mellomtilstand - det er umulig å holde fokus på kvinnen og kinosalen samtidig, og det blir igjen veggen som avgrensende og formidlende element som ser ut til å spille en nøkkelrolle her.

Men når fluktmulighetene får mindre betydning i bildet, blir kvinnen også mindre "fanget"? Med utgangspunkt i den tilhørigheten til rommet som kommer til uttrykk gjennom kvinnens positur, kan et foreløpig svar se ut til å være bekreftende: Ifølge Simmel har personer med sterk tilknytning og følelse av stedsbundethet tvert imot en fordel sammenlignet med de som er mer rotløse (i dette isolerte tilfellet kan en i publikum være en representant for en slik type): Når som helst har de mulighet til å forflytte seg fra sitt umiddelbare miljø og nyte av den resulterende friheten - mens en som er rotløs av natur ikke vil få den samme positive gevinsten av å knytte seg til ett sted¹⁴⁷. At kvinnen her kan virke kompositorisk fanget i det lille opplyste rommet blir et svakere argument når trappens muligheter som nevnt tidligere innebærer, til tross for sine tvetydigheter, en potensiell kontroll: selv om hennes stillstand¹⁴⁸ i det avbildede øyeblikket understreker at mulighetene ikke blir brukt, betyr det ikke at kvinnen ikke enser dem.

I de siste avsnittene blir det uansett tydelig hvordan den avgrensningen det er snakk om kan sentreres rundt kvinnen som en kontrast til hennes omgivelser. Dermed kan kanskje *The Metropolis and Mental Life*, som jo i siste instans har å gjøre med denne kontrasten, også få en spesifikk relevans her?

Den stadige kampen for å opprettholde den individuelle personligheten i møte med ytre stimuli og andre mennesker i storbyen som beskrives i *The Metropolis and Mental Life* fører som nevnt til at spesielle psykologiske mekanismer trer i kraft - en slik mekanisme kan i sammenheng med de forrige tekstene også tolkes som en grense mellom den subjektive sfære og resten av verden, og dermed øke avgrensningens betydning. I forbindelse med *Automat* ble reservasjon en forsvarsmekanisme som kunne være beskrivende, men vil det samme være tilfelle også her?

¹⁴⁶ Stanton, "ON EDGE: Edward Hopper's Narrative Stillness", 22

¹⁴⁷ Simmel, "The Sociology of Space", 170

¹⁴⁸ Elliot Bostwick Davis kaller den spesielle følelsen av stillstand i Hoppers bilder for "quasi-narrative stasis". Elliot Bostwick Davis, "Hopper's Foundation", i *Edward Hopper*, 29-53, red. av Sarah McCaughey og Mark Polizzotti (Boston: MFA Publications, 2007), 46

Dersom den intellektuelle holdningen igjen blir utgangspunktet for andre forsvarsmekanismer, kan det umiddelbart pekes på elementer her som ikke vises i like stor grad i det tidligere maleriet. Det å reagere med hodet i stedet for hjertet er som nevnt det som blir den første forutsetningen for å overleve i storbyen; å forholde seg til ting med en objektiv distanse i stedet for affekt; kvantitative størrelser blir viktigere enn kvalitative vurderinger, som hører subjektiviteten til¹⁴⁹. Når kinosalen tidligere ble definert som den kollektive sfæren i bildet, det som blir antitetisk til kvinnens individualitet og subjektivitet, blir det naturlig at denne også her blir en representant for det upersonlige: For det første kan pengeøkonomien bli et ledd i intellektualiseringen ettersom publikum har betalt for å se filmen og filmopplevelsen blir dermed en vare som publikum på den måten forholder seg til på samme måte (dette forsterkes også av det tidligere nevnte poenget om at publikum forenes av et felles fokuspunkt). I tillegg vises filmen på et gitt tidspunkt som publikum også har måttet forholde seg til; kinobesøket er blitt en del av deres strukturerte program, og bidrar til å bekrefte det som Simmel tross sin negativitet fremhever - det er umulig å overleve i storbyen uten en strukturering rundt objektive, målbare verdier som klokkeslett og penger.

Det er kanskje dette som samtidig retter oppmerksomheten mot kvinnens posisjon på siden av eller utenfor det som her er den kollektive sfæren. Representerer hun den samme kjølige distansen ved å sette seg selv utenfor - hva skjer når hun må beskytte sin egen personlighet? Med utgangspunkt i den tidligere nevnte likegyldigheten eller manglende interessen i forhold til kinosalen, kan det se ut til at blasertheten kan være et alternativ å begynne med: spesielt kan forholdet kvinnen har til filmen se ut til å relateres til Simmels tanker om dette, i at den blaserte oppsøker former for underholdning og kontrasterende uttrykk for å unngå det monotone reaksjonsmønsteret¹⁵⁰. Wells' og Renners forslag om at kvinnens innadvendte sinn kan være et uttrykk for kjedsomhet, at hun har sett filmen for mange ganger og lar seg ikke imponere¹⁵¹, kan også se ut til å støtte dette.

Her blir innvendingen at kvinnen ikke har oppsøkt kinoen av underholdningsmessige grunner; hun befinner seg ikke på mottagersiden av denne transaksjonen. Likevel kan filmen i seg selv, som en kilde til skiftende inntrykk og sanselige kontraster, fremdeles være relevant: filmen kan representere et startpunkt for den prosessen Simmel beskriver, hvor kontraster i stimuli blir for mange til at nervene klarer å reagere tilsvarende, og til slutt må resignere. I en slik kontekst kan kvinnens manglende interesse for filmen være en konsekvens av de

¹⁴⁹ Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 176

¹⁵⁰ Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 178

¹⁵¹ Wells, *Silent Theater*, 37; Renner, *Hopper*, 46

repetitive inntrykkene hun har fått gjennom utallige filmer, som til slutt, i Simmels ord, blir til en grå masse - ingenting er verdt mer oppmerksomhet enn noe annet¹⁵².

Men om dette stemmer, blir ikke kvinnens reaksjon egentlig den samme som den likegyldigheten eller formen for avvísning som eksempelvis Renner ser for seg - for likegyldighet innebærer en mangel på interesse eller at man ikke registrerer noe utenfor seg selv, mens det å være blasert innebærer en reaksjon på et visst nivå; det er bare det at dette nivået ikke reguleres i samsvar med forskjellige inntrykk. Likegyldighet kan dessuten like gjerne være et tegn på naivitet eller dumhet, og forutsetter ikke intellektualiteten som utgangspunkt slik den blaserte holdningen gjør¹⁵³ - likegyldigheten blir dermed subjektiv. I den sammenheng er det også interessant å merke seg at de tolkningene som fremhever likegyldighet i tillegg fremhever at kvinnens egen drømmeverden er det som blir valgt på bekostning av filmen.

Når det gjelder den reserverte holdningen kan det derfor se ut til at denne har større mulighet til å eksistere sammen med den blaserte holdningen enn det den enkle likegyldigheten har - de to førstnevnte blir to konsekvenser av samme utgangspunkt. I tillegg, når reservasjonen er det ytre uttrykket av aversjon og aversjonen skal beskytte mot likegyldighet (som nevnt i forbindelse med *Automat*), blir det mer sannsynlig at likegyldigheten havner utenfor her. Men mens reservasjonen tidligere ble diskutert som en psykologisk grense, får den her en mer sosial eller sosiologisk karakter: det er ikke først og fremst utlevering individet skal regulere gjennom denne holdningen, men en bevaring av alt som har med individualitet, emosjoner og personlige verdier å gjøre, i kontrast til det upersonlige som storbyen er bygd opp av¹⁵⁴.

I forbindelse med bildet kan kvinnens eventuelle reservasjon overfor alt som foregår i salen dermed tolkes som logisk - avvísningen av filmen blir en nødvendig konsekvens av å ville beskytte den subjektive sfæren; dersom man lar seg oppsluke av storbyen og dens upersonlige struktur, er det en unngåelig konsekvens at subjektiviteten blir ofret¹⁵⁵. Samtidig blir heller ikke her kvinnens tanker som sådan eller fokuset på den formen subjektiviteten tar viktig: reservasjonen er ikke *i* subjektiviteten som sådan, men kan være grensepunktet mellom de to sfærene, noe Simmels beskrivelse av reservasjonen som et *ytre* uttrykk for en indre

¹⁵² Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 178

¹⁵³ Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 178

¹⁵⁴ Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 179; 176-177

¹⁵⁵ Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 179

tilstand ser ut til å avsløre. Dermed blir både reservasjonens relevans for bildet og som grense styrket.

Selve filmens rolle kan gjøre situasjonen mer kompleks: Den kan kanskje se ut til å miste et menneskelig aspekt gjennom det motivet skjermen viser oss, nemlig noe som ser ut som et alpelandskap¹⁵⁶ - ikke noen romantisk scene eller typisk Hollywood-glansbilde, som kunne gjort parallellen mellom film og fantasi enda mer tydelig. Men om filmens betydning som grense fremheves, blir dette mindre relevant: Som vi har sett kan skjermen jo uansett være et vindu utover, og dermed presentere noe ytre mer generelt - som kvinnen reserverer seg mot. Dersom filmen er kun en representant for det ytre, i denne sammenheng kanskje som et spesifikt storbyfenomen, en form for *spectacle*, blir parallellen til Simmel enda tydeligere: filmen hører til storbyens og det moderne livs masse av stimuli, informasjon og fenomener, på lik linje med mennesker. På samme måte som interaksjonen med kinogjengeren som nevnt tidligere ble bekreftet gjennom negasjon, kan den samme formen for interaksjon foregå mellom kvinnen og filmen her: Negasjonen bekrefter forholdet, i dette tilfellet gjennom reservasjonen og kvinnens rett til å beskytte sin egen subjektivitet.

Reservasjonens rolle i bildet kan dermed se ut til å forutsette at kvinnens "supra-individuelle livsinnhold¹⁵⁷" defineres som kinosalen, filmen og/eller publikum - når betrakteren tidligere fikk en rolle i interaksjonen, hva kan sies om betrakterens rolle her? Reservasjonen som en psykologisk, personlig grense, hvor kvinnen trekker seg tilbake fra en eventuell nærhetssøken fra vår side, gjør nødvendigheten av denne handlingen som forsvar vel så sentral. Det skjulte ansiktet og de kryssede armene blir ikke mindre effektive symboler i denne sammenheng - i tillegg kan reaksjonen forsvares gjennom at de enkle formene for beskyttelse som avgrensning i rom gir, er tatt fra henne. Det er jo spesielle situasjoner eller spesielle forhold som gjør at slike forsvarsmekanismer aktiveres (noe Simmel også til stadighet understreker når han sammenligner storbyen med landlivet¹⁵⁸, eller moderniteten med middelalderen¹⁵⁹) - og i teorien kan det faktum at hun er potensielt synlig for et annet subjekt være en slik situasjon.

Når kvinnen dermed befinner seg i en slik situasjon der subjektive verdier må beskyttes for ikke å bli utjevnet og inngå i den større, objektive strukturen, kan hun også likevel havne i den typen mellomtilstand lignende den som ble definert i *Automat*: Til tross

¹⁵⁶ Renner, *Hopper: Transformation of the Real*, 46

¹⁵⁷ Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 175

¹⁵⁸ Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 175

¹⁵⁹ Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 180

for at stillstanden er enda mer definerende for denne kvinneskikkelsen enn i det tidligere bildet, kan det likevel markeres en spenning: Det at seteradene overlapper kvinnens rom i billedflaten understreker en mulighet for overskridelse også fra kvinnens side, et element av kontroll: Hun har *mulighet* til å fysisk krysse grensen og bevege seg ut i salen, akkurat som hun teoretisk har mulighet til å vie filmen oppmerksomhet. Men hun har gjort sitt valg - og det er subjektiviteten og personligheten som vinner.

Forsvarsmekanismer kan altså være representative for selve dynamikken mellom stimuli, grense og reaksjon; årsak og virkning. At en forsvarsmekanisme kan betraktes som sted for forhandling og som en fleksibel enhet kan dermed bidra til å understreke grensens særegne egenskaper, slik Simmel også beskriver i *The Sociology of Space*¹⁶⁰. Forholdet mellom det ytre og det indre, menneskets omgivelser og individets subjektive landskap blir fremdeles like viktig.

¹⁶⁰ Simmel, "The Sociology of Space", 141-143

New York Office (1962)

New York Office hører til den senere perioden av Hoppers kunstnerskap; helsen hadde begynte å skranke da det ble malt i løpet av to strevsomme måneder våren 1962¹⁶¹. Selv om lysene i taket, som Wells påpeker, blir som et ekko av lysrefleksjonene i *Automat*¹⁶², er det en mer filmatisk iscenesettelse som ofte blir trukket frem i lesninger av bildet: Renner sammenligner hovedpersonens plassering med en stjerne på et kinolerret¹⁶³, mens Levin påpeker at den samme hovedpersonen blir stilt ut som en vare¹⁶⁴. I tillegg poengterer Wells at lyset er kunstig, som et spotlight¹⁶⁵, som igjen skaper en parallell til det sceniske. Felles for disse oppfatningene er at kvinnen plasseres i et innelukket, opplyst rom som, i likhet med tidligere lesninger av *Automat* og *New York Movie*, oppleves som klaustrofobisk - isolasjonen utgjør dermed et tyngdepunkt i lesninger av også dette bildet.

Sammenlignet med *Office at Night*, hvor både rommets og karakterens funksjon kan leses mer tydelig ut fra møbler og andre objekter, blir kontoret vi får se her mer tvetydig: rommet har nesten ingen synlige møbler, bortsett fra et skrivebord som er plassert helt inn mot vinduet og i samme høyde som vinduskarmen. Det eneste avbildede objektet som gir assosiasjoner til et kontor er en telefon, hvis posisjon i vinduskarmen kan minne om fruktfatet i *Automat* i det at den er omringet av så mye rom på alle kanter; noe ved plasseringen fremstår som unaturlig. Det eneste andre som ligger på skrivebordet er en liten notisblokk; resten av skrivebordet og de andre synlige elementene i bildet er frigjort for noe som kan forbindes med høyt tempo, effektivitet og kontinuitet.

Det minimalistiske ved rommet bidrar til å trekke oppmerksomheten mot den blonde kvinnen. Hun holder et kort eller en blokk i den ene hånden¹⁶⁶, den ermeløse kjolen og lyssettingen bidrar til å understreke fokuset på den nakne huden. Det samme lyset understreker også fasadestrukturen og rammer inn vinduet, mens gaten som utgjør den andre siden av hjørnet er mørklagt - i likhet med bakgrunnen av kontorlokalet hvor to andre personer mørklegges på bekostning av fokuset på blondinen: en kvinne med ryggen til vinduet og en mulig tredje, mannlig person.

¹⁶¹ Gerry Souter, *Edward Hopper* (New York: Parkstone Press, 2012), 189-190

¹⁶² Wells, *Silent Theater*, 36

¹⁶³ Renner, *Hopper: Transformation of the Real*, 53

¹⁶⁴ Levin, *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné, Vol I*, 77

¹⁶⁵ Wells, *Silent Theater*, 229

¹⁶⁶ Dokument og brev er også foreslått av henholdsvis Gerry Souter og Gail Levin; Souter, *Edward Hopper*, 189-190; Levin, *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné, Vol I*, 77

Med tanke på hvor sentrale de arkitektoniske elementene er i bildet, og hvordan kvinnen er plassert i forhold til disse - det skarpe gatehjørnet, inkluderingen av gaten utenfor, kvinnens nesten krympende figur i det enorme vinduet - kan det umiddelbart se ut til at grensen kan ha en lignende relevans her som i de foregående eksemplene. Men det finnes også umiddelbare forskjeller, som kvinnens opplyste ansikt og de andre personene i bildet; her er ikke hovedpersonen lenger alene. Gjør dette at grense og avgrensning forholder seg annerledes til dette bildet?

Også her er det logisk å begynne med *Bridge and Door*. I *New York Offices* tilfelle er det vegg, representert ved den bastante bygningsfasaden, og vinduet som tydeligst kan relateres til Simmels tekst; det er ingen dører, trapper eller åpninger avbildet (Gerry Souter hevder en ekstern svingdør er synlig¹⁶⁷, men den blir ikke nevnt av andre, og selv har jeg ikke lyktes med å finne denne) - bro og dør må i dette tilfelle heller betraktes som de mulige uttrykkene denne nevnte evnen til å forene og avgrense kan få. I dette bildet kan vinduets betydning som et formidlende (og på sett og vis også forenende) element mellom det begrensede og det ubegrensede derfor få en mer sentral betydning, mens veggens avgrensende rolle også blir understreket.

Historisk sett er ikke vindu som hovedmotiv fritt for konnotasjoner: Gail Levin eksemplifiserer en slik assosiasjon med å kalle vinduet et "romantisk symbol på den vidstrakte verden utenfor" (min oversettelse)¹⁶⁸, et inntrykk som forsterkes av at kvinnen er gjort så liten i forhold til vinduets rom - det er nesten fristende å sammenligne med Caspar David Friedrichs *Rückenfigur* i de majestetiske landskapene. Den samme vektleggingen på å se ut av vinduet på verden utenfor finnes også hos Simmel, men hans fokus er ikke at mennesket skal se ut på verden og ønske seg ut eller bort, men heller føle seg trygg fordi man befinner seg adskilt fra kaoset samtidig som man kan bevitne det.¹⁶⁹

I dette tilfellet blir vinduets gjennomsiktighet, i motsetning til de andre to bildene, oppfylt til fulle: gjennomsiktigheten understrekes i så høy grad at vinduet så å si utsletter seg selv og gir en illusjon av åpent rom¹⁷⁰. Når gjennomsiktigheten er det som skal være vinduets kilde til kontroll og beskyttelse hos individet, kan denne ekstreme tilfellet av gjennomsiktighet dermed gjøre vinduets rolle problematisk i forhold til hovedpersonen som

¹⁶⁷ Souter, *Edward Hopper*, 189-190

¹⁶⁸ "The window served both as a romantic symbol of the expansive world beyond and a barrier separating the viewer-voyeur from the drama within". Levin, *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné, Vol I*, 65

¹⁶⁹ Simmel, "Bridge and Door", 173

¹⁷⁰ Wells, *Silent theater*, 229

individ: Det begrensede og ubegrensede rommet ser ut til å smelte sammen i en kontinuitet i stedet for at vinduet blir den kontinuerlige formidlende grensen mellom disse sfærene. I tillegg blir den betryggende avgrensningen gjort ustabil ved den nevnte dualiteten av retninger; muligheten for innsyn blir også en mulighet for det ubegrensede og kaoset til å strømme inn i den avgrensede enheten som kontoret utgjør.

Denne muligheten til å formelig fjerne glasset fra vinduet er et virkemiddel Hopper har brukt tidligere; i *Office in a Small City* (1953) og kanskje i enda større grad *Sunlight in a Cafeteria* (1958), hvor forståelsen av vinduet som et vindu overskygges av inntrykket en får av den motstående bygningsfasaden som form og flate; distansen mellom denne andre bygningen og kafeen ser ut til å utslettes. Det er mulig å anta at Simmels nærmest selvfølgelige konklusjon om vinduets retning er basert på den ideelle funksjonen til et vindu; det er ikke *meningen* at man også skal se inn, noe som støttes av Wells' forklaring av det voyeristiske blikk: det bærer ofte preg av spenningen ved det ulovlige, man blir tiltrukket og frastøtt av det på samme tid¹⁷¹. På den måten blir gjennomsiktigheten, også gjennom Simmel, det som kan gjøre betrakterrollen relevant for bildet.

Dette forholdet skiller seg likevel fra det som foregår i de andre bildene; i dette tilfelle kan vinduet ha en relevans som ikke bare gjelder hva betrakteren/andre personer får se (som i *New York Movie*) eller hva som reflekteres tilbake til betrakteren (som i *Automat*): Samtidig som betrakteren kan få innsyn gjennom vinduet ser denne kvinnen også *opp og ut* av vinduet fra sin posisjon i kontoret - aktivt utsyn ser ut til å spille en større rolle her enn i de andre eksemplene. Når både innsyn og utsyn er involvert, kan det dermed se ut til at sjansen for en form for interaksjon blir mer sannsynlig.

Umiddelbart kan det nemlig se ut som om kvinnen møter betrakterens blikk, men med en gang denne kommer nærmere og begynner å undersøke i detalj, går blikket så å si i oppløsning; hun inviterer og ignorerer på samme tid. Når betrakterens blikk blir invitert inn i bildet på denne måten, mot innsiden av et vindu, kan rommet mellom betrakter, hovedperson, utside og innside altså se ut til å bli visket ut. Selv om det ikke er en direkte bro eller dør i dette bildet ser det derfor likevel ut til at det å potensielt binde sammen noe som i utgangspunktet er separat, og det å forholde seg til en avgrensning mellom en begrenset og en ubegrenset sfære, blir to operasjoner som kan relateres til bildet - gjennom samme objekt.

Selv om vinduet altså får en rolle her som blir mer tvetydig og fleksibel enn det Simmel foreslår, er grunntanken den samme: det handler om delens forhold til helheten,

¹⁷¹ Wells, *Silent theater*, 78. Levin inkluderer forøvrig noe av den samme forklaringen i sin beskrivelse av *Soir Bleu*. Gail Levin, *Edward Hopper: An Intimate Biography* (Berkeley: University of California Press, 1998), 98

strukturering av kaos, og en mulig forening av de inndelingene som allerede eksisterer. Veggen derimot, som er et avgrensende element *par excellence*, er også visuelt dominerende i bildet: selv om vinduet tar opp mer av flaten, er den følelsen av tyngde og autoritet som blir antydnet gjennom linjemønsteret i pillarene beskrivende, og avgrensningen blir dermed gjort mer synlig enn i vinduets tilfelle. Oppfyller denne veggen den rollen Simmel tillegger den?

Ifølge Simmel er veggens betydning altså viktig som den første avgrensingsoperasjonen, og fra da av er denne grensen fast¹⁷². I dette bildet kan dette understrekes ved at bygningen er parallell med billedflaten, den tiltrekker den seg oppmerksomhet også som en fast flate, mens det nevnte hjørnet også bidrar til å vise mer av hva bygningen er avgrenset fra, og hvilken form denne avgrensningen tar (selv om *Automat* også viser et hjørne, ser denne effekten ut til å være mindre tydelig her ettersom den ytre verdenen det grenses mot ikke vises i det hele tatt). Med så mye visuell informasjon om avgrensingsforholdet og en understreking av den samme avgrensningens absolutthet kunne man i teorien ha hevdet at beskyttelsesaspektet dermed ville blitt sterkere enn i de to andre eksemplene.

Det er likevel viktig å huske at det ikke er absoluttheten i seg selv som bidrar til beskyttelse, snarere tvert imot: de bastante veggene kan riktignok gi en grunnleggende beskyttelse fra omverdenen, men ettersom det ikke er noen (synlig) dør i bildet, forsvinner et viktig element av kontroll: selv om Simmel understreker at veggen sammenlignet med en lukket dør gir *mindre* følelse av isolasjon¹⁷³, er dette nettopp fordi døren potensielt kan åpnes, en mulighet veggen ikke gir. Det er bare døren som kan midlertidig manipulere denne grensen mellom det ytre og det indre i det at en person kan velge å åpne og lukke døren og plassere seg selv på utsiden eller innsiden, og ved å miste denne kontrollen vil kvinnen også miste en vesentlig del av beskyttelsen hun kunne ha hatt. Paradoksalt nok havner hun dermed i samme situasjon som kvinnen i *New York Movie*; de er begge fratatt en form for beskyttelse, selv om det første eksempelet dreier seg om et fravær av en vegg og det her er snakk om tilstedeværelse av en vegg. Dermed kan døren nettopp ved sitt fravær få en spesiell betydning for kvinnen i dette bildet gjennom en negasjon - det er ikke det samme som totalt fravær, men bare en annen form for tilstedeværelse, for å overføre Simmels nevnte påstand om sosialisering.

Dermed får dette rommet en tvetydighet som ikke er tydelig ved første øyekast: Det er både tydelig avgrensning (via veggene) og samtidig en benektelse av den samme

¹⁷² Simmel, "Bridge and Door", 172-173

¹⁷³ Simmel, "Bridge and Door", 172

avgrensingen ved å skape en illusjon av et åpent rom. Men felles for de to poengene er uansett at de kan innebære en konsekvens for kvinnen - en mulig svekket kontroll eller mangel på beskyttelse gjennom dørens fravær og vinduets usynlighet, samtidig som vinduet i prinsippet tilbyr en liten del av dørens formidlende egenskaper. På den måten øker også inntrykket av at grensene her inngår i et dynamisk forhold og strukturerer bildet på samme måte som avgrensningen og forening av isolerte deler strukturerer livet¹⁷⁴. Hva skjer med grensens rolle her når definisjonen fra *The Sociology of Space* inkluderes?

Det er som nevnt i dette essayet at Simmel er mer spesifikk når det gjelder resultatet av den avgrensende operasjonen; de to sidene er ikke bare en begrenset og en ubegrenset del av rommet, men de to sidenes forskjellige identiteter kan også påvirke hvordan folk på samme side forholder seg til den andre siden - og hvordan de forholder seg til hverandre: for eksempel blir en gruppe holdt sammen gjennom en opplevelse av en sterk avgrenset identitet overfor det utenfor gruppen¹⁷⁵. Med tanke på at *Automat* kun er befolket av hovedpersonen og *New York Movie* bare har én statist, blir relevansen for slike sosiologiske rom og grenser enda mer relevant her, hvor det er to andre avbildede figurer i tillegg til hovedpersonen - i dette tilfelle kan man tenke seg at de to andre personene være en gruppe adskilt fra hovedpersonen, samtidig som de tre kan utgjøre en samlet gruppe i kontrast til verden utenfor.

En mulig visuell indikasjon på det første kan i så fall være hvordan lyset faller nesten utelukkende på hovedpersonen mens de andre havner utenfor lyskilden - og lyssettingen blir dermed det begrensende elementet: de to resulterende identitetene bekreftes gjennom den umiddelbare oppfatningen av de tre personene som hovedperson og statist. Det som imidlertid taler imot denne muligheten er at disse to som gruppe ikke ser ut til å vise et samhold seg imellom som en konsekvens av denne inndelingen, tvert imot ser det ut til at de vender i hver sin retning - og perspektivet (som understrekes ytterligere av lyset som faller på den ene veggen) gir en forkortning som presser sammen rommet mellom de to. Om disse to ser ut til å havne i én gruppering med én identitet kan dette være resultat av en type avgrensning gjort av betrakteren, styrt av Hoppers kompositoriske grep, og dermed gi gruppen en flyktig og ustabil identitet.

Dersom de tre tolkes som én gruppe som får én identitet sammenlignet med verden utenfor, kan selvfølgelig det samme argumentet bli fellende - de uttrykker jo enda mindre samhold seg i mellom. Fordelen her blir at den fysiske avgrensningen fasaden og vinduer

¹⁷⁴ Hansen, *Georg Simmel: Sociologi og livsfilosofi*, 223

¹⁷⁵ Simmel, "The Sociology of Space", 141

tilbyr gjør det lettere å bruke nettopp denne grensen til å gi de resulterende delene hver sin identitet - fordi forskjellige identiteter forutsetter grensens eksistens, og en grense her er synlig, må det nødvendigvis også eksistere to forskjellige identiteter. Dermed trenger for så vidt ikke samholdet mellom personene å uttrykkes visuelt; de får likevel en samlet identitet som de som er på innsiden av grensen, de som jobber på et kontor, osv.

En slik tolkning er likevel til dels avhengig av at grensen representeres av det synlige skillet som den malte fasaden skaper i bildet. Men selv om det i utgangspunktet er den usynlige grensen og avgrensingsoperasjonen som omtales i teksten, er ikke Simmel helt fremmed for at den fysiske kan være et uttrykk for den psykologiske eller sosiologiske: Den nøyaktigheten som vises gjennom den fysiske grensen kan være et uttrykk for den menneskeskapte, subjektive grensen, og av den grunn blir sistnevnte oppfattet som mer tydelig og bevisst enn når det er snakk om en grense i naturen. Selv om det er de usynlige grensene som får størst påvirkningskraft, skjer dette bare fordi individene på forhånd kan forestille seg denne grensen som en geometrisk linje - dermed blir det fysiske romlige elementet en grunnleggende forutsetning¹⁷⁶.

Dette åpner også opp for den oppfatningen av psykologiske grenser som ble brukt i de andre eksemplene og som befinner seg på individuelt heller enn gruppenivå - om de tre personene på et vis kan betraktes som grupper gjennom en avgrensning i sosialt rom, kan det også være en aktiv psykologisk grense mellom hver av de tre?

For å starte med hovedpersonen: i avsnittet om gruppeidentiteter over kunne hun representert noe ubegrenset i relasjon til de to kollegene og dermed vært del av en større gruppe, men om hun skal betraktes isolert, blir hun tilsynelatende konfrontert av to grenser. Bak ryggen hennes vender den andre kvinnen seg bort med albuen stikkende litt ut som et forskjøvet speilbilde; forskjellen i belysning bidrar også til å indikere en form for grense mellom disse to. Den resulterende grensen som kan spores minner om den som skapes av de tomme stolene i Automat hvor stolryggene ser ut til å tangere den samme linjen; her får albue den samme funksjonen. Mens den bakerste kollegaen befinner seg for langt bak i rommet til å ha noe med hovedpersonen å gjøre i denne sammenheng, er hans interaksjon med den andre kvinnen visuelt hindret av en bokhylle eller skap - igjen en mulig synliggjøring av en psykologisk grense.

Foran seg har kvinnen den grensen som vinduet utgjør; grensen mellom det ubegrensede og begrensede - sistnevnte blir altså enda mer begrenset i dette tilfellet, de andre

¹⁷⁶ Simmel, "The Sociology of Space", 141

personene tatt i betraktning. Kvinnens opplevde følelse av *boundedness* kan likevel være sterkere i relasjon til den psykologiske grensen mellom henne og kollegene, enn i relasjon til vinduet som fysisk begrensende. Men som en kontrast til en slik *boundedness*, skarpe inndelinger og tykke vegger, må man ikke glemme at menneskeskapte psykologiske grenser har en markant fordel: de er mer fleksible: de kan slås sammen, forandre posisjon, utvides, forhandles, de kan være passive og offensive - så en eventuell følelse av innestengthet eller bevissthet om hvor disse grensene befinner seg, kan når som helst forandre seg. Absoluttheten i grenseforholdet blir også mindre når vi husker at det å ikke sosialisere med noen også er en form for sosialisering (forholdet ligner dermed forholdet mellom *New York Movies* hovedperson og kinogjengeren) - det å ikke vise kontakt eller interaksjon med de andre blir likevel en visuell indikasjon på personenes forhold til hverandre i dette tilfellet.

Til nå kan det dermed se ut til at den sosiologiske grensen gis en større betydning og kompleksitet her enn i de andre eksemplene, på grunn av tilstedeværelsen av andre personer i bildet: avgrensninger mellom grupper, identiteter som resultat av dette, og forholdet mellom alle tre som individer kan se ut til å gi psykologiske og sosiologiske grenser en spesiell betydning innenfor billedrommet, hvor de andre eksemplene ble avhengig av at betrakteren fikk en rolle i interaksjonen. Men betyr det at betrakteren får en mindre betydning her, og står i fare for å bli irrelevant?

Med tanke på at oppbygningen av bildet deler et aspekt med *Automat*, der betrakterens rolle ble avgjørende, ser det ikke slik ut: Men der man i *Automat* hadde ett rom å forholde seg til, kan det her være snakk om to - det som er på innsiden og på utsiden av vinduet (akkurat som man i *New York Movie* forholder seg til det som er på innsiden og utsiden av salen). På samme måte som i *Automat* blir bildets hovedperson forskanset bak arkitektoniske elementer - denne gangen svært konkret ved hjelp av skrivebordet og vinduets linjer - og fortauet som går parallellt med disse linjene kan bidra til å forsterke dette. Dette retter også fokuset mot dimensjonen av avstand og nærhet: Satt i sammenheng med kvinnens størrelse i vinduet og kontorrommet, som synes å vokse i dybde jo lenger man ser på det, blir kvinnens nærhet i forhold til betrakteren kanskje nær nok til å kvalifisere til en sanselig, fysisk nærhet - men de visuelle hindrene gjør likevel at hun kan virke lenger borte - fremdeles visuelt sett.

For den konsekvensen avstander og nærhet har på interaksjonforholdet er jo omvendt i forhold til det som er idealet, noe som gjør at visuelle avstander ikke trenger å uttrykke avstand i det hele tatt. Men når det finnes en viss visuell avstand, vil det si at det nødvendigvis er et aspekt av sosiologisk eller psykologisk nærhet her? Det kan kanskje hjelpe å snu problemet på hodet: det finnes unektelig en viss emosjonell involvering fra betrakterens side;

enten det er i form av nysgjerrighet overfor kvinnens tanker, en visuell tiltrekning, eller undring over motivet generelt. Ifølge Simmel er avstander det som forutsetter at de emosjonelle kreftene overgår de intellektuelle - det er de objektive som trer i kraft når personen er sanselig tilgjengelig¹⁷⁷ - dermed er kvinnen nødt til å befinne seg på en viss avstand, selv om hun er visuelt tilgjengelig. Arkitekturen og de romlige elementene rundt kvinnen bidrar altså til å bekrefte dette.

Også når det gjelder hovedpersonens relasjon til de andre i rommet, hva avstander angår, rettes oppmerksomhet mot kvinnens tanker - det er dette som kan representere en fantasi, en psykologisk opplevelse av nærhet overfor noe langt borte, i kontrast til det som befinner seg i umiddelbar fysisk nærhet, som avvises. Her blir indikasjonene på kvinnens tanker enda mer kompleks fordi hun ikke har det samme nedslåtte blikket som de andre nevnte hovedpersonene; det er ikke nødvendigvis romantiske drømmer som er tema her, det trenger heller ikke å ha noe å gjøre med hennes umiddelbare situasjon. Som Levin nevner bidrar vinduet med sine tradisjonelle konnotasjoner til å gi kvinnen en drømmende karakter¹⁷⁸ - kanskje på samme måte som lysene over kvinnens hode i *New York Movie*.

Men i likhet med sistnevnte bildet blir det imidlertid også vanskelig å fastslå intensiteten i emosjonene - Simmel hevder jo også at graden av intensitet i forholdet øker jo nærmere man kommer fysisk og avtar når avstanden øker, noe som vil innebære en svakere emosjonell intensitet overfor det kvinnen tenker på enn overfor de som allerede er i rommet - uansett om disse emosjonene er av positiv eller negativ karakter.¹⁷⁹ Men når alle personene i dette bildet vender i hver sin retning, tilsynelatende i sine egne verdener, illustrerer det likevel Simmels nabo-eksempel ganske nøyaktig; det innebærer også et element av hyppig og regelmessig kontakt som forsterker den sosiologiske avstanden til tross for den fysiske nærheten - hovedpersonen ser ut til å vende seg mot de andre både sosiologisk og fysisk, mens det elementet som utgjør en sosiologisk nærhet, først blir mulig med betrakterens deltagelse.

Det kan virke som om dette bildet enda mer enn de andre to understreker en dynamikk og en fleksibilitet når det gjelder forhold mellom billedrom, betrakter, hovedperson og andre karakterer. Hvordan kan da mulighet for mobilitet spille inn her - er kvinnen fanget i den situasjonen bildet viser, eller blir også dette forholdet mer komplekst? I Simmels diskusjon understrekes det hvordan mennesker i forflytning er individualiserte og uavhengige, samtidig

¹⁷⁷ Simmel, "The Sociology of Space", 154

¹⁷⁸ Levin, *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné, Vol I*, 77

¹⁷⁹ Simmel, "The Sociology of Space", 156-157

som de på grunn av disse egenskapene har noe felles med andre mennesker i samme situasjon, og knyttes sammen med disse som gruppe.¹⁸⁰ Dette kan forsåvidt bidra til å forklare inntrykket av at de tre personene ser ut til å eksistere i hver sine personlige sfærer - de er på sett og vis forflyttet fra sine hverdagslige, hjemlige sfærer og kommer sammen med andre i samme situasjon, og kan knyttes sammen i egenskap av å være kolleger. Men den viktige forskjellen blir at de treffes på regelmessig basis; møtene blir ikke flyktige eller uforpliktende, og dermed er det heller større grunn til å tro at det er en form for reservasjon eller aktiv psykologisk grensesetting som trer i kraft.

Et mer relevant poeng kan være når Simmel utdypet videre hvordan forskjellige forhold kan oppstå mellom den delen av en gruppe som har sin faste plass, og den delen som bryter ut av denne ved å forflytte seg¹⁸¹. Dette bildet er det eneste av de tre eksemplene som faktisk kan inneholde en gruppedynamikk, noe som gjør at mobiliteten ikke trenger å tolkes som mulighet til å overskride en grense i rommet (*New York Movie*) eller forlate en bygning eller situasjon (*Automat*): Ved å vende ryggen til de andre i rommet, være plassert lengre frem i billedrommet, og å være visuelt adskilt fra dem, blir kvinnen umiddelbart skilt ut fra de andre - hun er hovedperson, de andre statister. Dermed har hun, om enn på mikroskopisk nivå, midlertidig forflyttet seg fra en gruppe. Selv om dette nødvendigvis må være en midlertidig tilstand, åpner det opp for en mulighet om at også denne hovedpersonen befinner seg i en slags mellomtilstand: et potensiale for bevegelse som står i sterk kontrast til i et arkitektonisk miljø hvor stillstand og permanens blir beskrivende¹⁸².

Vinduet kan i den sammenheng bli det arkitektoniske elementet som kan motvirke stillstanden - når glassflaten altså gjøres usynlig, får kvinnen en potensiell større bevegelsesfrihet. Dette er riktignok innenfor et avgrenset rom, som dermed likevel gir kvinnen en fast forankring; heller ikke hun tilsvarer en rastløs eventyrer eller omstreifer. Hennes tilstand ser derfor ut til å være et sted i mellom hovedpersonen i *Automat* og *New York Movie*; ikke rastløs eller nervøs som i førstnevnte tilfelle, og ikke så utpreget rolig som i sistnevnte - riktignok har hun tilsynelatende stoppet midt i en bevegelse, men hun hviler ikke på samme måte som den kinoansatte. Det er mest sannsynlig at hun kan representere en forankret personlighet slik Simmel beskriver det; hun kan ha en trygg forankring i samfunnet,

¹⁸⁰ Simmel, "The Sociology of Space", 162

¹⁸¹ Simmel, "The Sociology of Space", 165

¹⁸² Det er langt på vei det Lloyd Goodrich snakker om i sin beskrivelse av bildet; steinblokkene i bygningen understreker for eksempel byggets autoritet og monumentalitet. Lloyd Goodrich, Edward Hopper (New York: Abradale Press/Harry N. Abrams Inc, 1983), 133

og samtidig nyte frihet og mobilitet som muliggjør miljøskifte i perioder - at hun ser ut av vinduet i denne situasjonen er ikke bevis nok på at hun er en eventyrlysten sjel som helst vil frigjøre seg fra samfunnet, og som ikke kan innfinne seg med en fast forankring.

Med tanke på at mobilitet og forflytning er et symptom på moderniteten ifølge Simmel¹⁸³, kan altså *The Metropolis and Mental Life* være relevant her - kan forholdet mellom kvinnen og de andre personene i bildet karakteriseres ikke bare som reservasjon nødvendiggjort av fysisk nærhet, men som en visuell indikasjon på at nødvendige forsvarsmekanismer er i aksjon?

Selv om *Automat* og *New York Movie* også i høy grad viser steder og fenomener som hører storbyen til (og spesifikt New York¹⁸⁴), blir sannsynligheten for at slike forsvarsmekanismer skal finne sted minst like høy når det er et kontor det er snakk om: Her blir også de andre personene i bildet viktige, ettersom de kan sees som eksempler på Simmels teori om at arbeidsdelingen er det om først og fremst har skapt den intellektuelle holdningen og alt den fører med seg. Arbeidsoppgaver blir mer spesialiserte, og hver arbeider blir mer avhengig av den andre for at produktet skal bli ferdigstilt - dette er ikke lenger et fast objekt som hver ansatt kan arbeide med. Varen produseres for et usynlig marked og ikke en konkret kunde¹⁸⁵. Dermed kan dette også være en faktor i hvorfor personene i bildet ikke ser ut til å være oppmerksom på hverandre - de kan være for involvert i sine respektive arbeidsoppgaver.

Samtidig kan det være uttrykk for en reservasjon, som blir en sannsynlig forsvarsmekanisme når man husker at disse menneskene treffes hver dag. Riktignok nevner Simmel denne muligheten både når det gjelder mennesker som treffes hver dag og flyktige møter: Regelmessige møter innebærer gjerne fysisk kort avstand; det oppstår gnisninger og intensiverte, polariserte følelser, mens flyktige møter, som i *The Sociology of Space* kunne innebære en større frihet og mindre mistenksomhet, i denne sammenheng blir en større grunn til reservasjon. Simmels argument er at storbylivet kan innebære så mange og flyktige møter at man er nødt til å ha en viss reserverende, distansert holdning for å beskytte både følelser,

¹⁸³ Simmel ser ut til å antyde at dette omstreifende aspektet er noe som hører en annen tid til og som i lys av moderniteten allerede er passé; han mener i hvert fall at det å ha en fast forankring har flere fordeler "jo nærmere vår tid man kommer". Han forbinder mobiliteten med eldre samfunn, mens det å være knyttet til et sted er et mer moderne fenomen, på tross av at det moderne samfunnet gjør det lettere å forflytte seg. Simmel, "The Sociology of Space", 170

¹⁸⁴ Hopper skal ha brukt virkelige steder i New York som modeller, både når det gjelder Automat restauranten som har korrekt gjengitte møbler, og kinoen, som har arkitektoniske detaljer fra bl.a. Palace Theater. Troyen, "The Sacredness of Everyday Fact: Hopper's Pictures of the City", 118; Troyen, "Hopper's women", 187

¹⁸⁵ Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 176

subjektivitet og mentalt energiforbruk¹⁸⁶. Dermed kan det se ut til at en viss reservert holdning hos personene i prinsippet kan utløses både av flyktig og regelmessig kontakt - men det er sistnevnte som blir mest sannsynlig her, når det er storbyen som er bildets kontekst.

Når personene har såpass lite med hverandre å gjøre, kan påstanden om at aversjonen er en indre følelse som reservasjonen uttrykker, også være forsvarlig - en slik aversjonen er latent og kan utløses ved nær kontakt¹⁸⁷ (noe den regelmessige kontakten som kolleger kan tilsvare). På den annen side kan holdningen hos disse menneskene, ikke minst hos hovedpersonen, også passe inn under beskrivelsen likegyldighet, som tvert imot skal være det aversjonen beskytter mot. Hvilken av de to tilstandene blir da mest sannsynlige?

Om kvinnens ansiktsuttrykk tolkes som likegyldig, fraværende eller distansert i motsetning til en mer negativt farget reservasjon, kan vinduet ha en rolle å spille også her, mye på grunn av de tidligere nevnte konnotasjonene dette har i kunsten¹⁸⁸: drømmer og lengsel kan farge vår tolkning av henne. Likegyldighet kan kanskje også beskrive kvinnens blikk når det på avstand ser ut som om hun ser ut av bildet; en blikkontakt som altså ikke eksisterer. Men Simmel hevder samtidig at likegyldighetens posisjon i følelseslivet er i et hierarkisk system med positive og negativt ladede følelser, og selv om likegyldighet ser ut som den dominerende holdningen utad, trenger ikke dette være tilfelle¹⁸⁹ - kvinnen trenger dermed ikke være likegyldig selv om hennes ytre indikerer det.

Alternativet blir dermed aversjonen (uttrykt som reservasjon), ettersom positivt ladede følelser i denne sammenheng blir enda vanskeligere å spore. Her synes Simmel å mene at den graden av reservasjon som kan oppstå mellom mennesker ofte kan være mer fiendtlig og tendere mot aversjon i større grad enn individet selv kan være klar over,¹⁹⁰ noe som til dels går imot det forrige poenget og gjør perspektivet mer pessimistisk - og kanskje mer enn noe annet understreker kontrastene som storbylivet innebærer for individets personlighet. Om man skal bruke dette argumentet blir det mer sannsynlig at det er reservasjon og aversjon det er snakk om her - men fleksibiliteten kan innebære at kvinnen og de andre personene uttrykker forskjellige grader av tilstanden.

For eksempel kan personene i bakgrunnen uttrykke en aversjon og reservasjon overfor hverandre og hovedpersonen; de er adskilt og bortvendte; når de jobber på samme sted hver dag øker sannsynligheten for negativ emosjonell intensitet og fiendtlighet, som Simmel

¹⁸⁶ Simmel, "The Sociology of Space", 143; Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 179

¹⁸⁷ Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 179

¹⁸⁸ Levin, *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné, Vol I*, 65

¹⁸⁹ Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 179

¹⁹⁰ Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 179

beskriver. Kvinnen er vendt bort fra disse igjen og kan med det også uttrykke en reservasjon, mens hennes forhold til betrakteren i større grad kan være preget av likegyldighet: Det er ikke klart hva eller hvem hun ser på utenfor vinduet, men det gis heller ikke en indikasjon på at det er noe spesifikt. Om betrakteren hadde blitt inkludert i bildets virkelighet som et seende subjekt, som det ble foreslått i *New York Movie*, hadde kvinnens oppmerksomhet likevel ikke kunne fanges av dette blikket. Derfor blir begge tilstandene uansett symptomatiske for en form for intellektualiserende distanse, nødvendiggjort av storbylivet.

Det samme kan sies om blasertheten som forsvarsmekanisme; som nevnt er denne en av de mest ekstreme formene for forsvar ettersom det er en siste utvei for individet til å takle storbyens mange inntrykk. Kan denne få en rolle også her, eller er det heller snakk om et annet punkt på skalaen i dette bildets tilfelle? Av de nevnte mekanismene er blasertheten den Simmel mest eksplisitt setter i sammenheng med å spare mental energi - det er dermed ved selve formålet at denne holdningen tydeligst kan defineres som grense; den setter opp en tilsynelatende ugjennomtrengelig vegg for omverdenen ved at det tilsynelatende ikke noe som egentlig når fram til den blaserte personen.

Dermed kan en eventuell blasert holdning hos kvinnen bli et tredje alternativ til noe som kan tolkes ut fra kvinnens allerede nevnte innadvendthet og unnvikende blikk - en slik innadvendthet kan stemme med en utjevnet reaksjonsevne; en utjevnet reaksjon på stimuli vil med sannsynlighet komme til visuelt uttrykk gjennom nøytralitet eller i det minste vanskelig lesbare reaksjoner. Kvinnens mangel på oppmerksomhet overfor brevet hun holder, telefonen og de andre i rommet kan kanskje samlet tilsi at de er verdt like mye oppmerksomhet - menneskene er ikke verdt en større emosjonell reaksjon enn en konvolutt - dette blir i så fall det tydeligste tegnet på en blasert holdning. Samtidig kan den samme mangelen på reaksjon eller oppmerksomhet tilskrives likegyldighet eller et generelt tegn på den kjølige distansen som blasertheten ifølge Simmel har utviklet seg fra. Den blaserte holdningen blir dermed en mulighet i teorien - om ikke rent visuelt.

Det blir i det minste klart at kvinnens manglende oppmerksomhet mot noe konkret utenfor seg selv, og i hvert fall uvitenhet overfor et granskende blikk, kan være sentralt også her, i tillegg til at tidligere tolkninger har vært opptatt av dette. Spesielt gjelder dette lesningene som har med voyerisme å gjøre: i sammenheng med denne oppgavens analyse til nå, vil det være kvinnens likegyldighet som gjør henne tilgjengelig - men hun er likevel uoppnåelig; et opphøyet bilde¹⁹¹. Interessant blir likevel denne observasjonen at hun er på

¹⁹¹ Levin, *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné, Vol I*, 77; Renner, *Hopper: Transformation of the Real*, 53

utstilling, at hun er skapt og plassert for å bli sett på (noe vinduet igjen blir den fremste indikator på): for av Simmels beskrivelser kommer det frem at det å beskytte subjektiviteten og følelseslivet ikke bare innebærer å skape et skille mellom det private selvet og det objektive ytre, men også en viss selvhøvdelse. Å beskytte subjektiviteten trenger altså ikke bestå i å trekke seg tilbake følelsesmessig sett og bli mer og mer privat; ettersom storbylivet innebærer en økt konkurranse¹⁹² og dels også fordi det blir viktigere å understreke forskjeller og individualitet når man skal gjøre et førsteinntrykk, kan en konsekvens av storbylivet bli at man utvikler utrerte personlighetstrekk og gjør seg selv dyrebare og unik i sammenligning med andre¹⁹³. Kan dette settes i sammenheng med kvinnens unike egenskap sammenlignet med de andre bildene - at hun i større grad er vendt mot betrakteren?

Nok en gang ser det ut til at kompleksiteten øker: Det som tilsier at hun så å si viser seg frem for den seende og vil tiltrekke seg oppmerksomhet er vel så mye de andre elementene enn ansiktet - kjolen som Levin kaller "ubeskjeden"¹⁹⁴, belysningen på armen og skulderen som understreker huden, posituren som fremhever kurvene og håret som umiddelbart gir assosiasjoner til en Marilyn Monroe-aktig filmstjerne. Sammenlignet med kollegene i mørke og formelle klær, skiller hun seg tydelig ut og fremstår som mer glamorøs. Men selv om det gir henne størst individualitet i sammenligning med dem, er hun minst like representativ for en type, om ikke en av Simmels storbytyper så i det minste en av Hoppers kvinnetyper: Det gyllenblonde håret som blir understreket av en markant lyssetting er like sentralt for figuren her som hos kvinnen i *New York Movie*, selv om sistnevnte ikke synliggjør seg selv på samme måte. I dette tilfelle blir hun i større grad "servert" til betrakteren - men det unnvikende blikket bidrar også til å anonymisere henne: selve blikket er like skjult og tvetydig som i *Automat* og *New York Movie*. Dermed ser hun også ut til å passe til en av Simmels observasjoner fra et annet essay, om moter i storbyen: det er et paradoks i at man vil være moteriktig for å skille seg ut, når mote og trender er både flyktige og muliggjør at alle kan ligne hverandre: Man vil skille seg ut ved å søke likhet¹⁹⁵.

Denne dobbeltheten hvor kvinnen er gjort tilgjengelig uten egentlig å være det, og virker individualisert selv om hun også kan være en anonymisert representativ for en type, kan på den måten bidra til å understreke heller enn motbeviser en form for forsvarsmekanisme

¹⁹² Overlevelse innebærer ikke lenger menneskets kamp mot naturen, men menneskers kamp mot andre mennesker. Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 175; Hansen, *Georg Simmel: Sociologi og livsfilosofi*, 160

¹⁹³ Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 183

¹⁹⁴ Levin, *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné, Vol I*, 77

¹⁹⁵ Georg Simmel, "The Philosophy of Fashion", i *Simmel on Culture: Selected Writings*, 187-206, red. av David Frisby og Mike Featherstone (London: Sage, 1997), 187-188

i storbyens kontekst: det kompliserte forholdet mellom å beskytte seg mot omverdenen samtidig som man må hevde seg selv og kaste seg selv ut i den for å overleve - en prosess som i sin fleksible karakter også kan sees som en form for forhandling om en grense.

Resultater

Det grensebegrepet som kan se ut til å knytte Simmel og Hopper sammen rommer altså en mengde relaterte underbegreper og flere nivåer - forholdet mellom en metafysisk og fysisk grense; en psykologisk eller sosiologisk grense, en tenkt grense mellom det subjektive og objektive. Igjen kan disse gli over i hverandre, og gjøre begrepenes relevans mindre klar: at mange av begrepene i forrige del kan relateres til de tre Hopper-bildene som er diskutert, kan uansett se ut til å være en gyldig påstand så langt, men hva denne relevansen består i er fremdeles ikke helt klart. Hvilken konsekvens har begrepene for den helhetlige tolkningen av bildene - hvordan blir grensen viktig?

For å besvare disse spørsmålene vil jeg i dette kapittelet argumentere for at den Simmelske grensens relevans for Hoppers bilder kan organiseres i kategoriene grense som konstruksjon og den potensielle overskridelsen av denne samme grensen. I begge kategoriene vil både billedrommets muligheter og betrakterrollen inkluderes som muligheter, og beskyttelse og kontroll vil være viktige nøkkelord når det gjelder formålet for konstruksjonen - og overskridelsens funksjon.

Døren blir et logisk utgangspunkt idet den for Simmel altså innebærer eksplisitt beskyttelse og kontroll: den avgrensede enheten får en identitet preget av trygghet kontrastert med det ytre kaoset, og kontrollen består i individets frihet til å regulere forholdet mellom disse to sfærene etter eget behov¹⁹⁶. I *Automats* tilfelle, som analysen også påpekte, kan en slik opplevelse av kontroll bli tvetydig: Svingdøren kan passe til Simmels beskrivelse av en kontinuerlig forhandling mellom begrenset og ubegrenset rom, men når den på sett og vis aldri er helt lukket eller helt åpen, bare potensielt begge deler, blir dens beskyttende funksjon problematisk. Om dette blir et hinder for den nevnte tryggheten i rommet kan radiatoren forsåvidt gi konnotasjoner til trygghet og farge dørens nøytralitet eller problematiske funksjon - men det vil i så fall falle utenfor Simmels system.

Døren i *New York Movie* presenterer et lignende problem; døren er også enda mer tvetydig ettersom den er definert ut fra funksjon og ikke form; det blir en dør fordi den forbinder to rom eller sfærer, og kan til en viss grad åpnes og lukkes. Men her kan heller ikke beskyttelsen og kontrollen oppfylles helt, den havner også i en mellomtilstand hvor den er åpen og lukket samtidig - og dermed fornekte den en av funksjonene en Simmelsk dør ideelt

¹⁹⁶ Simmel, "Bridge and Door", 172

sett har. Dermed kan man også stille spørsmålet: blir parallellen til Simmels dør for svak i dette tilfellet?

Her tror jeg det er viktig å huske at dør for Simmel (til tross for at det jo, som Nils Gunder Hansen har påpekt, er et hverdagslig objekt hvis fysiske eksistens og relevans ikke benektes¹⁹⁷) er viktig fordi den kan sees som en representant for en måte individet forholder seg til omverdenen på; et permanent uttrykk for formene som utgjør livets dynamikk¹⁹⁸. I den forstand blir døren bare et eksempel, en verktøy Simmel bruker for å beskrive dette forholdet - og hvilken form døren tar blir mindre relevant. Dermed kan de respektive dørene i *Automat* og *New York Movie* likevel fungere som slike, fordi de representerer den forbindelsen mellom begrenset og ubegrenset rom; trygghet og kaos som Simmel snakker om.

Den egenskapen ved dørene som dermed står i fare for å unngå Simmels beskrivelser blir altså den kontinuerlige mellomtilstanden: Det er den lukkede døren som gir beskyttelse; ikke bare fordi den lukker omverdenen ute, men fordi den innebærer en latent mulighet til å åpnes igjen. Her kan det tidligere nevnte prinsippet om negasjon kanskje brukes - fordi disse dørene gjennom Simmels beskrivelser retter oppmerksomheten mot grensekonstruksjon og beskyttelse, blir man også oppmerksom på en eventuell fraværende beskyttelse: det blir tydeligere hvordan skillet mellom det indre og det ytre bare tilsynelatende er stabilt, og de to sfærene blir koblet tettere sammen.

Negasjonsprinsippet kan også benyttes, som nevnt i analysen, når det gjelder fraværet av dør i New York Office: Her blir beskyttelsen på samme tid bekreftet og avkreftet ettersom det fremdeles er snakk om et begrenset rom og en inndeling av et ubegrenset kaos, men kontrollen en dør gir uteblir. Det er ikke gitt noen mulighet til å regulere forholdet mellom de to sfærene - men det innser man heller ikke dersom man ikke på forhånd blir gjort oppmerksom på dørens funksjon. Fraværet og nærværet av et element får dermed en viss sammenheng.

Det bildet hvor det i høyest grad kan være snakk om et fravær blir likevel *Automat*, når det gjelder å finne en psykologisk eller sosiologisk grense: når det bare er én person i bildet, hvem skal denne personen forholde seg til? Dersom negasjonsprinsippet brukes også her, må det i så fall tilsvare det Simmel beskriver som at fraværet av sosialisering er en form for sosialisering i seg selv - men det innebærer likevel at denne personen forholder seg til andre personer på en eller annen måte, for så å kunne benekte dette forholdet (en parallell som tydeliggjør dette enda nærmere kan være Simmels betraktninger om vandreren, som

¹⁹⁷ Hansen, *Georg Simmel: Sociologi og Livsfilosofi*, 222; 224-225

¹⁹⁸ Simmel, "Bridge and Door", 174

konfronterer samfunnet ved å sette seg utenfor det). Her kan kanskje det synet som kommer til uttrykk i *The Metropolis and Mental Life* være til hjelp enda mer enn *The Sociology of Space*; man kan tenke seg denne personen som et individ, og alt utenfor, uansett om det er andre mennesker, urban struktur eller objekter, blir det "ytre" og det "objektive", og dermed en abstrakt størrelse. Så lenge hovedpersonen defineres som det ene i motsetning til det andre, spiller det mindre rolle hva dette andre egentlig er - og dermed kan det andre i dette tilfellet være personene som ikke synes. På den måten kan poenget i *The Metropolis and Mental Life* i dette tilfelle brukes til å forsvare bruken av grenser i *The Sociology of Space*, hvor rom defineres som noe mellom mennesker. Men hva har sistnevnte definisjon av grenser å si for beskyttelse og kontroll?

Generelt gir Simmel denne grensen den samme funksjonen som den nevnt i *Bridge and Door* - det handler om avgrensning mellom del og helhet. De forskjellige delenes identiteter blir en direkte konsekvens av inndelingen, og noe som kan spores som en mulig visuell indikasjon; for eksempel gjennom lyssetting. I *Automats* tilfelle blir definisjonen av kvinnen som en enhet i motsetningsforhold til noe annet fremdeles gjeldende; når lyset som faller på henne skaper en så sterk kontrast mot vinduet i bakgrunnen¹⁹⁹, kan det være en indikasjon på hvordan kvinnen og det utenfor blir gitt ulike identiteter gjennom grensen.

Men *New York Movie* er kanskje et enda bedre eksempel ettersom avbildningen av to identiteter, både representert ved fysisk rominndeling og mennesker, er såpass konkret - den fysiske grensens plassering sammenfaller med den inndelingen som angår forholdet mellom mennesker. Sistnevntes fleksibilitet innebærer også en mulighet for at den ikke alltid vil sammenfalle med den fysiske: ettersom den fysiske grensen som eksempelvis vegger utgjør kjennetegnes av en permanens og entydighet, blir de antitetiske til den psykologiske grensens flyt og skiftninger - det er dette som i så fall innebærer et element av kontroll, og dermed implisitt også en beskyttelse.

I disse eksemplene er det likevel vanskelig å holde denne grensedefinisjonen unna den som *Bridge and Door* representerer: selv om fellesnevneren blir at forskjellige identiteter forutsetter en grense og en grense uansett skaper to identiteter, blir det synlige uttrykket for disse identitetene vanskelige å skille fra det arkitektoniske rommet. *New York Office* kan kanskje være det klareste eksempelet på identiteter som oppstår gjennom inndeling av sosialt rom; det ser ut til at nettopp de andre personene i bildet gjør at denne muligheten kan løsrives i større grad fra grensene som blir markert av bygningselementer. Som analysen viser finnes

¹⁹⁹ Hobbs, *Edward Hopper*, 72

det flere muligheter å tolke konstellasjonene i forhold til hverandre på; de kan sees som individer, to mot én eller tre mot noe abstrakt annet (som i *Automat*). Når det visuelle tilsier at hovedpersonens avgrensning fra de andre er temporær, understrekes også det fleksible ved hele dynamikken som oppstår mellom de tre - og dermed kan dette bildet bli det av de tre eksemplene som mest eksplisitt kan kobles til den rent sosiologiske grensen Simmel snakker om (i *New York Movies* tilfelle kunne antydningen av en tredje person også vært et argument for en lignende interaksjon, men disse personene har enda mindre med hverandre å gjøre og oppholder seg kun i samme rom - de har ikke det samme potensiale for fleksibilitet i gruppering og avgrensing seg imellom). Ikke bare blir dette en synliggjøring av den kontinuiteten en slik grensekonstruksjon innebærer, men også nødvendigvis en kontroll - en annen av grensens egenskaper er jo at dens plassering varierer avhengig av person, miljø og situasjon, og det er individet selv som *aktivt* bidrar til å bestemme denne plasseringen.

Slike grenser (som Simmel beskriver som psykologiske og personlige, heller enn sosiologiske eller romlige strengt tatt) kan dermed knyttes sammen med dørens funksjon ettersom denne også innebærer fleksibilitet som et viktig poeng når det gjelder beskyttelse: Individet forholder seg aktivt og forhandlende til grensen; konstruksjonen og tilpasning (som også kan betraktes som kontinuerlig gjenskapelse) er innenfor individets kontroll. Forskjellen er at i dørens tilfelle kan denne handlingen foretas av individet alene, mens en personlig grense konstrueres gjennom samhandling²⁰⁰. Der døren gir fleksibilitet til dette forholdet og dermed beskyttelse, får individet altså ikke et objektive verktøy å forholde seg til her - problemet her kan fremdeles se ut til å være at det bildeanalysen søker, det vil si å argumentere for nærværet av noe som er usynlig, forblir en umulighet.

Ettersom en form for reservasjon og distanse ble representert i en eller annen form i alle bildene ifølge analysen, kan dette kanskje være utgangspunkt for diskusjonen her: I tillegg til å beskrive en psykologisk grense i *The Sociology of Space* og dekke diskresjon og regulering av informasjon som utleveres (noe som understreker selve konstruksjonen av en grense), kan den også relateres til identiteter som det private og det offentlige, subjektivt og objektivt, individuelt og kollektivt, som i *The Metropolis and Mental Life*. Men ulempen blir igjen problemet med å finne entydig uttrykk for dette i bildene - selv om det kan finnes visuelle antydninger som kan gjøre løsningen mer sannsynlig.

Igjen blir *New York Office* det tilfellet som blir det letteste utgangspunktet: De avbildede personenes plassering i forhold til hverandre kan understreke en opplevelse av

²⁰⁰ Simmel, "The Sociology of Space", 163

distanse til tross for at de oppholder seg i samme rom; de virker adskilt fra hverandre. Det er dette paradokset som Simmel også understreker som et eksempel på egenskaper som kan påvirke medmenneskelige forhold, og her kommer det temmelig konkret til uttrykk. Selv om det ytre også her kan karakteriseres som noe utenfor alle de tre personene og dermed noe ukjent i et ubegrenset rom, kan det ytre også være det som er utenfor hvert individ, det vil si hverandre - og de to sfærene blir dermed konkret synlige.

Noe av det samme kan sies om *New York Movie*, men her er de to mest synlige personene ikke i samme rom; det er en klar avstand mellom dem. Her blir inntrykket av reservasjon større dersom salen, i egenskap av sin identitet som noe ytre, objektivt og kollektivt, blir gjort til én størrelse - som i *Automat*, men med den forskjellen at vi her får se noe av hva det ytre består i: hovedpersonens tilbakeholdenhet blir mer understreket når det som det antas hun tar avstand fra eller avviser, også blir gjort til noe konkret: Som representant for "det andre" kan den fremhevede kinogjengeren dermed inngå i noe abstrakt som trigger kvinnens *behov* for beskyttelse i egenskap av å være noe eksternt, men som et menneskelig nærvær kan betydningen bli mer spesifikk og mindre generell: han er en synliggjøring av en mulig trussel mot kvinnens subjektivitet (som beskrevet i *The Metropolis and Mental Life*), noe som vil øke behovet for beskyttelse. Linjen kan dermed representere det synlige forhandlingspunktet for den personlige grensen, akkurat slik Simmel beskriver det i *The Sociology of Space*²⁰¹, og på den måten indikere en mulig reservasjon.

Men om det er synliggjøringen av de to sfærene som gjør tilstedeværelsen av reservasjon eller en generell personlig grense mer sannsynlig, vil relevansen for dette altså kunne bli svekket i forhold til *Automat* - det ytre forblir ukjent, selv om man godtar dets natur som noe abstrakt. Her kan ett alternativ - som vist i analysen - være å se på kvinnens plassering i bildet. Ved å være omringet av elementer i rommet, som vinduet bak seg og bord og stoler plassert i flere sjikt foran seg, blir hun sittende bak en form for barrikade - like utilgjengelig fra hver side, også takket være den tettsittende hatten. Slike detaljer kan på den måten leses som symboler på en reservasjon, distanse eller grensesetting fra kvinnens side - om grensen her er fleksibel, er identitetene i denne sammenheng likevel konstante, ettersom beskyttelsen hele tiden er mot "noe annet".

Mangelen på kommunikasjon mellom menneskene og en tilsynelatende likegyldighet overfor noe utenfor seg selv kan likevel se ut til å være det aller største synlige tegnet på en form for reservasjon og distanse - og her blir hovedpersonene i alle tre bildene like gode

²⁰¹ Simmel. "The Sociology of Space", 141

eksempler: De stiliserte blikkene er det som i størst grad kan være et ytre uttrykk for reservasjon, eller rettere sagt en reservasjon som vitner om en grunnleggende aversjon, som i *The Metropolis and Mental Life*: her kan tolkningen av en slik holdning som grense i tillegg bli enda tydeligere når beskyttelsesbehovet tas i betraktning. Når det i den sammenhengen blir legitimt og til en viss grad også nødvendig å inkludere storbyen som én enhet for å beskrive det som individet skal konstruere en grense overfor (supra-individuelle forhold²⁰² er kanskje ingen god oversettelse, men gir likevel den klareste beskrivelsen) stiller alle eksemplene også likt når det gjelder hva som er synlig eller usynlig, kjent eller ukjent av andre mennesker eller miljøer. Storbyen nødvendiggjør utviklingen av forsvarsmekanismer som en form for tilpasning til den moderne livsførselen, og dermed kan det aksepteres at tegn på en reservasjon eller aversjon eksisterer uansett om det ikke er andre personer i rommet (*Automat*), eller om de to personene ikke er synlig for hverandre (*New York Movie*).

Samtidig er det én mulighet, relatert til reservasjon som en personlig, psykologisk grense eller nødvendig forsvar, som også kan benyttes: Involvering av betrakteren. Denne muligheten ble presentert allerede i analysen, relatert til kravet om at en psykologisk konstruert grense eller reservert holdning forutsetter en annen person. Selv om dette kan virke som en hypotetisk løsning, kan det kanskje være nettopp her at den personlige grensen i Simmelsk forstand får en mer konkret relevans for bildene - blir den psykologiske grensen her mer aktiv?

Om en aktivering av en psykologisk, personlig grense krever en andre part (noe som spesielt ser ut til å være tilfelle slik den beskrives i *The Metropolis and Mental Life*, hvor reservasjonen er en mer sosial grense enn forsvarsmekanismer rent generelt), er det likevel klart at "interaksjonen" her er på et teoretisk, tankeeksperimentelt nivå; fysisk toveis kommunikasjon er selvfølgelig ikke mulig. Likevel kan man argumentere for en opplevelse av å stå ansikt til ansikt med et annet individ; det som blir interessant i denne sammenheng er kommunikasjonen mellom bildet og betrakter, det vil si mellom hovedpersonene og oss selv.

Også her kan det være logisk å begynne med *Automat* ettersom det er dette bildet som i størst grad ser ut til å forutsette et slikt forhold - betrakteren er den eneste tilgjengelige personen her. I den sammenheng blir kvinnens tvetydige blick med manglende fokus, som nevnt, den viktigste indikasjonen på en personlig grense. Her kan man også si at det er diskresjon eller reguleringen av informasjon som blir beskrivende - det er betrakteren som vil

²⁰² Simmel "The Metropolis and Mental Life", 175

vite, og bildets hovedperson som regulerer, eller gjenskaper grensen etter behov; kommunikasjonen består i et ubesvart spørsmål. På den måten kan begge parter i forholdet likevel være like aktive.

Når det gjelder forsvarsmekanismer som en form for grensesetting kan det se ut til, dersom de forrige argumentene fremdeles benyttes, at den ytre aktiviteten ikke trenger å være representert av mennesker - storbyen er jo tross alt ikke bare det objektives sfære, men også objekter. Selv om dette kan kreve mindre "agens" av betrakteren som subjekt, kan hovedpersonens grensekonstruksjon altså likevel finne sted og forsvares: det er uunngåelig og nødvendig. Betrakterens fordel er derimot at vi fra utsiden av bildets virkelighet får den retten Simmel benekter, nemlig å kunne unnskyldes eller komme med anklager, og ikke bare akseptere fenomenet som helhet - som han selv hevder å gjøre²⁰³.

Denne muligheten ligner den vi får i *New York Movie*; som nevnt blir betrakteren nødt til å gjøre et valg mellom de to sfærene som blir synliggjort i bildet, og betrakteren kan dermed inkluderes som en mulig tredje part i utvekslingen. I dette tilfellet kan hovedpersonen være enda mindre kommunikativ enn den tilsvarende kvinnen i *Automat*; det er allerede påpekt hvordan armene og hodets posisjon, samt lyssettingen, bidrar til å dekke over noe entydig mening fra kvinnens side - dermed blir det dette som kan være de visuelle indikatorene på den psykologiske grensens aktivitet. Selv om armen gjør at hun indikerer utilgjengelighet uansett vinkel (slik kvinnens plassering gjør i *Automat*), gjør lyssettingen av ansiktet at informasjonen ser ut til å bli holdt tilbake spesifikt fra betrakteren - noe som også kan gjøre at reservasjonen her, i forhold til betrakteren, kan relateres til beskrivelsen i *The Sociology of Space* heller enn *The Metropolis and Mental Life*.

New York Offices involvering av betrakteren blir enda mer kompleks - hovedpersonen forholder seg også her annerledes til de andre personene i bildet enn overfor betrakteren, og her er grensen vanskeligere å få øye på: som nevnt er hun i større grad på utstilling og er tilsynelatende ganske tilgjengelig (som Levin og Renners lesninger indikerer eksisterer hun kun for betrakteren, som et objekt²⁰⁴). For når man først ser ansiktet hennes oppstår det en slags forventning om å møte et blikk, få informasjon og oppnå en form for kommunikasjon - men i realiteten er hun like maskelignende og stum som de andre hovedpersonene. Selv om forholdet til de andre to i bildet skiller seg fra det mellom henne og betrakteren, tilbyr hun ikke kommunikasjon eller informasjon til noen av dem - og dermed kan aktiveringen av en personlig grense kanskje forsvares fra begge kanter.

²⁰³ Simmel "The Metropolis and Mental Life", 185

²⁰⁴ Levin, *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné, Vol I, 77*; Renner, *Hopper: Transformation of the Real*, 53

Altså kan grensen være relatert til både billedrommet og virkeligheten utenfor, og innebære en form for kommunikasjon. Herfra blir det dermed naturlig å se på mulighetene for å overskride en grense, en handling som er antitetisk til konstruksjonen, men likevel, ifølge Simmels logikk, kanskje kan inngå i samme prosess. Her kan det også bli aktuelt å se på overskridelse både innenfor billedrommet og mellom bilde og betrakter: Hva har overskridelse å si for grensens konstruksjon?

Døren blir igjen et eksempel på dette; den ble et sentralt utgangspunkt når det gjaldt selve konstruksjonen av en grense, men overskridelsen er like sentral for dørens funksjon - både det å skape en grense og ha muligheten til å overskride den ligger latent i samme objekt. Denne latente tilstanden blir det fremste argumentet mot det at dørene ikke blir benyttet av bildenes hovedpersoner - selv om både avgrensningen og overskridelsen innebærer en aktivitet fra individets side²⁰⁵, og døren kan tenkes som et objekt som ikke eksisterer som seg selv men skapes gjennom handling²⁰⁶, er det *muligheten* som blir viktig. Når døren synliggjøres som en slik mulighet i bildet, fremheves både avgrensningen og muligheten til å krysse den - dermed understrekes også individets kontroll på nytt.

Dette kan innebære to ting: For det første at hovedpersonene i de to første bildene kan tilskrives en frihet som står i kontrast til den innestengtheten og klaustrofobiske spenningen som har blitt nevnt i lesninger av bildene (for eksempel Renners definisjon av kvinnen i *Automat* som "sperrert inne i et glasshus"²⁰⁷): Dette stemmer også overens med den friheten som allerede er diskutert når det gjelder forflytning; selv om man har en fast forankring, kan man ha friheten til å forflytte seg etter eget ønske. For det andre blir den kontrollen kvinnen i *New York Office* ser ut til å bli frarøvet i fraværet av en dør, gjort til en enda mindre mulighet: Jeg argumenterte tidligere for at fraværet av døren nettopp gjennom dette fraværet kunne gjøre at kontroll eller mangel på den ble understreket, og det er det som i så fall vil skje i denne sammenheng - man blir klar over nøyaktig hva det er kvinnen skulle ha hatt, men blir nektet. Dermed har ikke denne siste hovedpersonen den helt samme muligheten til overskridelse som de andre hovedpersonene har.

Det samme kan kanskje sies om fraværet av en trapp eller bro i bildet: selv om synliggjøring av noe mentalt i seg selv kan finnes her, som beskrevet i analysen, er det ikke

²⁰⁵ Simmel. "Bridge and Door", 172

²⁰⁶ Dette fremheves også av Olli Pyythinen - objekter er "døde" dersom de ikke brukes. Olli Pyythinen, *Simmel and the Social* (Houndmills: Palgrave MacMillan, 2010), 120

²⁰⁷ Renner, *Hopper: Transformation of the Real*, 66

noe som tilsvarer den permanensen og det endelige uttrykket Simmel forutsetter - det er ikke snakk om en bevegelse eller sammenbindende handling som blir gjort endelig. Likevel blir ikke oppmerksomheten på dette fraværet like tydelig som i dørens tilfelle: en mulig grunn kan være at fraværet av en kontinuitet eller frihet (som døren gir) kan oppfattes å ha større konsekvenser for kvinnen i denne sammenheng enn fraværet av den spesifikke muligheten til forening. Men selv om begge de fraværende elementene kan understreke en manglende mulighet til å overvinne naturen - og dermed innebære en negativ tolkning av kvinnens situasjon - er det også mulig å se på fraværet som et fravær av hindringer: finnes det ikke to separate punkter som skal bindes sammen i mental og fysisk forstand i billedrommet, er en slik forening heller ikke nødvendig; en forening forutsetter jo to separate sfærer, som bare kan oppfattes som separate om man i utgangspunktet kan forvente at de skal være ett²⁰⁸.

Trappene, som blir broer i de andre bildene, synliggjør derimot en slik hindring - de er forbindelser, logisk sett, mellom etasjene i de avbildede rommene, men blir i disse tilfellene det som indikerer en mulighet for noe annet, og kan dermed på et vis sammenlignes med dørenes betydning. Den viktige forskjellen er derimot at mens døren som nevnt gjenskapes kontinuerlig, er det en egenskap ved broen/trappen at den tvert i mot er permanent og endelig, i en positivt forstand: Det at den får en konkret og objektiv form gjør at den mentale operasjonen eller handlingen ikke trenger å gjentas²⁰⁹ - å ta trappen i bruk i denne sammenheng vil dermed ikke få den samme skapende betydningen som å gå ut av en dør.

I *Automats* tilfelle blir altså trappens mulighet understreket i det at den allerede er konkretisert og synliggjort, noe som kan innebære at hinderet så å si allerede er overvunnet - forbindelsen har funnet sted ut over det subjektive, og trenger dermed ikke "skapes" av kvinnen gjennom en tenkt forening. Nettopp derfor kan hun også ha friheten til å bevege seg over den. Det samme kan i prinsippet sies om *New York Movies* hovedperson, hadde det ikke vært for at denne trappen er såpass nært knyttet til døren - dermed kan også dens permanens stå i fare; bevegelsesretningene blir ikke nøytrale slik Simmel ser for seg, men inngår heller i dørens retninger: "Ut" og "inn" med sine respektive intensjoner overføres til trappen som "opp" og "ned". Dermed kan det at hovedpersonen ikke bruker denne "rømningsveien"²¹⁰ sammenfalle med det som er sagt om døren, og dermed likevel ikke innebære en følelse av fangenskap.

²⁰⁸ Simmel, "Bridge and Door", 171

²⁰⁹ Simmel, "Bridge and Door", 171-172

²¹⁰ Wells, *Silent Theater: The Art of Edward Hopper*, 229

Vindu blir også et element som kan brukes når det er snakk om overskridelse her: om *New York Movie* fremdeles brukes som eksempel, blir skjermen den mulige overskridelsen mellom det ytre og det indre, i det at den blir et forhandlende element mellom disse to sfærene - og heller ikke denne overskridelsen blir aktivt benyttet av hovedpersonen. Med tanke på situasjonen som er avbildet blir det også mindre sannsynlig at kvinnen har en reell mulighet til å se på filmen; trappen eller døren blir mer nærliggende muligheter når det er de som faktisk er i samme rom som henne. På den måten blir skjermen som vindu likevel mindre tilgjengelig for kvinnen (men ikke så høy grad som i *Automat*, hvor det er gjort ugjennomtrengelig fra begge sider).

Vinduets egenskaper blir altså klarere i *New York Office*, hvor hovedpersonen kan se ut og muligheten faktisk blir benyttet - overskridelsen understrekes ytterligere av at vinduet er gjort usynlig: skillet mellom de to sfærene blir uklart. Spørsmålet er om dette kan veie opp for fraværet av dør og trapp - hun kan jo fremdeles ikke bevege seg fysisk ut av vinduet. I dette tilfellet blir transparensen Simmel snakker om avgjørende, det er den egenskapen som muliggjør at den ellers absolutte grensen mellom det indre og det ytre kan gjøres fleksibel. Ved å få visuell tilgang til verden utenfor i tillegg til det rommet hun befinner seg i, har kvinnen på et vis trådt over grensen, og kan i teorien forholde seg til begge sfærene samtidig.

Men som nevnt er det dette bildet som også kan være det beste alternativet når det gjelder synliggjøring av de psykologiske og personlige grensene - er den overskridelsen vinduet kan symbolisere den eneste som foregår i dette rommet? Det kunne ha vært en mulighet at hovedpersonens plassering i forhold til de andre hadde gjort en synliggjøring av grensen og beskyttelse til det mest sannsynlige alternativet, men det trenger ikke være det eneste: I og med at de befinner seg i samme rom og dermed kvalifiserer til sanselig nærhet, kan den samme faktoren som gjør at den personlige grensen konstrueres, også relateres til overskridelse: Når Simmel fremhever at det krever erfaring, samhandling og skuffelse²¹¹ for å forstå hvor den personlige grensen skal ligge, kan det innebære at en overskridelse av den personlige grensen gjør at den må skapes på nytt og redefineres - og det kan også være tilfelle her.

I *New York Movie* er det ikke snakk om den samme nærheten mellom personene - om noe element her skal true med å overskride kvinnens personlige grense, blir det mer aktuelt å snakke om skillet mellom det kollektive og individuelle; det objektive og det subjektive. Slik forstått kan det være den kollektive sfæren som truer med å overskride den psykologiske

²¹¹ Simmel, "The Sociology of Space", 163

grensen, slik at hovedpersonen dermed står i fare for å bli oppslukt av det objektive og distanserte - nettopp det Simmel peker på som definerende for den moderne kulturen²¹². I begge disse eksemplene kan det dermed se ut til at den personlige grensen bekreftes gjennom at noe truer med å overskride den samme grensen.

Og her blir betrakterens rolle igjen relevant: om betrakteren utgjør en legitim andrepert i interaksjonen, som nevnt, kan altså en merkbar grense oppstå mellom bildet og oss selv og dermed understreke konstruksjonsdelen av forholdet. Men kan ikke betrakteren også utgjøre den største "trusselen" mot denne personlige grensen hovedpersonene konstruerer? Blir potensialet for overskridelse annerledes avhengig av de andre personene i rommet?

Ett element som kan innebære en mulig overskridelse av en grense mellom betrakteren og bildet er trappen - det vil si broen eller den sammenbindende operasjonen. Overskridelsen vil i det tilfelle ha å gjøre med at endepunktene til de to trappene som ble analysert, er ukjente, og vil likevel innebære en mental aktivitet fra betrakterens side - som analysen av Automat beskrev, kan selve objektet tolkes som ferdigstilt, men den mentale operasjonen som ifølge Simmel skal bli gjort overflødig som resultat av dette, blir likevel hengende igjen. Men fører det til at trappen mister sin identitet i dette tilfelle som en bro?

Om man går tilbake til det som ligger bak, nemlig viljen til å binde sammen separate deler, blir parallellen mellom trapp og bro likevel forsvarlig - en slik vilje eller ønske blir det som oppstår når man spør seg hvor trappen ender, hva som skjuler seg bak forhenget, hvordan de skjulte rommene forholder seg til resten av bildet: ikke minst blir dette klart i *New York Movie* hvor lyssettingen altså leder blikket oppover og trigger nettopp slike spørsmål. Vår visshet om at en trapp i prinsippet er et fysisk fastsatt objekt bidrar likevel til at det er mer enn kun en mental aktivitet involvert (om ønsket om forening bare hadde bestått i å stille spørsmål om bildet generelt, hadde derimot parallellen blitt svekket). På den måten kan en slik mental operasjon fra betrakterens side også tilsvare en form for bevegelse over den allerede konstruerte "broen".

Vindu kan være et annet element som kan trigge spørsmål hos betrakteren, men her trenger ikke viljen til å overskride grensen å få en fysisk synliggjøring for å være gyldig. I dette tilfellet blir en eventuell innvending at ingen av de tre vinduene i bildene tilsvarer Simmels nøyaktige egenskaper når det gjelder vinduets ideelle funksjon - men deres status

²¹² Simmel, "The Metropolis and Mental Life", 183-184

som grense og forhandlingspunkt mellom indre og det ytre forsvinner ikke, selv om de opptrer på forskjellige måter. Hvordan passer betrakteren inn i disse forhandlingsprosessene?

I *Automats* tilfelle blir det i prinsippet en fordel at betrakteren befinner seg på samme side av grensen som hovedpersonen gjør - men ettersom gjennomsiktigheten forsvinner, kan vinduets funksjon også blekne; som nevnt kan effekten være at oppmerksomheten tvinges tilbake til rommet. Men det som foregår kan også beskrives ved en prosess som ligner den som tidligere ble nevnt i forhold til sosiale grenser: Man forventer, og krever å vite hva som er på den andre siden av vinduet, ettersom vinduer per definisjon er til å se igjennom (igjen passer Simmels beskrivelse) - men denne muligheten blir benektet gjennom at vinduet bekrefter sin status som grense, og da en grense som er mindre forhandlende enn et vindu skal være, og mer på linje med en vegg, som ble foreslått i analysen. Dermed forsøker vi å overskride en grense som bare blir forsterket gjennom dette ønsket - og det er det som kan gi den nevnte følelsen av at oppmerksomheten blir tvunget tilbake til rommet: Det er "all interior", som Wells kaller det²¹³.

Om betrakteren deler rommet med hovedpersonen her, er det publikum som kobles sammen med betrakteren i *New York Movies* tilfelle: Her oppstår det altså en valgmulighet hvor man selv kan velge å ha oppmerksomheten på kvinnen eller filmen i salen, og i sistnevnte tilfelle kan betrakteren også settes i sammenheng med filmens forhold til publikum: Eskapismen; hvordan filmen blir så å si et vindu mot verden. Dermed får filmen en betydning som går ut over Simmels vindudefinisjon, selv om man likevel ser uten å bli sett. Potensialet for overskridelse blir i dette tilfelle hvordan betrakteren i første omgang velger om man skal "tilhøre" den kollektive eller individuelle sfæren representert i bildet, og deretter et potensielt ønske om å gå over grensen til filmens verden - for eksempel ved å stille spørsmål relatert til filmens handling og tema, ettersom så lite av skjermen faktisk er synlig. Når filmen og kinoen fører med seg konnotasjoner som ikke er ukjent for betrakteren, kan vi også bli inkludert i kinosalens "drømmerom"²¹⁴.

Likevel er *New York Office* det bildet hvor vinduet kan se ut til å få størst betydning: Her er vinduet altså transparent, mens argumentet for at det ikke passer Simmels definisjon har med retninger å gjøre - man kan se ut og inn samtidig, noe som gjør det mulig å se og å bli sett, en utveksling som er relativt sjelden i Hoppers bilder. Akkurat som vinduet i *Automat* kan oppfattes både som vindu, flate og vegg, kan vinduet her oppfattes som vindu og tomt rom: Når betrakterens blikk altså ledes innover i bildet på samme måte som ved lysene i det

²¹³ Wells, *Silent Theater: The Art of Edward Hopper*, 41

²¹⁴ Troyen, "Hopper's Women", 189

forrige bildet, kan det se ut til at den grensen vi da møtte ikke oppstår her - i møte med betrakteren, kan den grensen som allerede er slått fast, tvert imot se ut til å forsvinne. Dermed kan også følelsen av å bli "invitert inn" forsterkes - hadde det ikke vært for at betrakteren treffer på en grense likevel, denne gangen i form av kvinnens blikk.

For selv om vinduet blir betydningsfullt i denne sammenheng, ser denne betydningen ut til å være avhengig av dynamikken mellom vindu og hovedpersonens blikk; det er kvinnens ansikt som altså kan tilsvare *Automats* opake vindu og den veggen som stenger for informasjon. Denne grensen blir dermed mer representativ for den psykologiske, personlige grensen - det er jo ved å tilbakeholde eller regulere utgående informasjon at individet skaper en grense. På den måten blir betrakteren den som forsøker (eller krever) å få innsyn i kvinnens bevissthet, som hun på sin side har rett til å holde privat²¹⁵. Et slikt interaksjonsforhold kan dermed bidra til å forsvare tolkningen av dette ansiktsuttrykket og den tilsvarende holdningen som reservert eller mistenksom, samtidig som betrakterens rolle blir bekreftet; det er vi som kan utgjøre en potensiell trussel for personlighet og subjektivitet, både som individer og representanter for det ytre.

Dermed kan det se ut til at den tidligere antatte mangelen på beskyttelse hos hovedpersonen, muliggjort av vinduet og det paradoksale inntrykket av at hun eksisterer for å bli sett, likevel kan være en beskyttelse som blir aktivt konstruert - selv om skikkelsen og ansiktet hennes er avslørt og tilgjengelig for betrakteren, er det sinnet og det mentale, representert gjennom blikket, som er beskyttet. Overskridelsens mulighet og opprettholdelsen av den personlige grensen inngår dermed i et kontinuerlig spenningsforhold; de bekrefter den andres tilstedeværelse ved å markere seg selv.

New York Movie kan ha visse likheter med et slikt forhold, men det finnes også forskjeller: Selv om hennes del av bildet er opplyst og bildets inndeling er gjort slik at betrakterens skal få tilgang til en ellers uvanlig side av en slik situasjon, er hun ikke like utstilt som hovedpersonen i det første eksempelet. Dette bekreftes delvis ved at hun er skjult for tilskuerne i salen; hun er ment til å ikke synes, og derfor blir det et slags paradoks at betrakteren får se henne - det har dermed allerede oppstått en form for overskridelse: ved å se to rom samtidig, får betrakteren den tilgangen som tidligere ble søkt gjennom trappen; her sees startpunkt og endepunkt samtidig.

Men i likhet med hovedpersonen i *New York Office* kan kvinnen her virke lukket og avvisende når det gjelder informasjon - hun er like mentalt utilgjengelig for betrakteren som

²¹⁵ Wolff, *The Sociology of Georg Simmel*, 45

hun er visuelt utilgjengelig for publikum. Dermed kan det samme "hendelsesforløpet" se ut til å oppstå også i dette tilfellet - betrakteren søker informasjon og dermed en slags overskridelse av kvinnens grense, som blir bekreftet på nytt gjennom betrakterens forsøk på overtramp. Her er imidlertid den grensen betrakteren møter ikke kvinnens fraværende blikk, heller det at selve ansiktet er skjult og kroppsholdningen såpass lukket - når tvetydighetene er så mange, blir grensen med all sin fleksibilitet bekreftet.

I *Automats* tilfelle er det kanskje denne tilbakeholdenheten og lukketheten som gjenkjennes av Nochlin og beskrives som "mask-like incommunicado"²¹⁶. Dette tilfellet blir spesielt i denne sammenheng ettersom betrakteren her kan være den eneste muligheten for at en form for sosiologisk samhandling skal finne sted - og kanskje nettopp derfor blir betrakterens rolle gjort enda tydeligere. Fraværet av andre personer bidrar nemlig til at fokuset på henne som hovedperson blir forsterket, ønsket om eller viljen til å få psykologisk tilgang til henne kan forsterkes når det ikke finnes "konkurrenter" i billedrommet. Forventingene her går dermed ikke ut på å fange blikket hennes eller se rommet fra en annen vinkel, men å få noe mening ut av scenen vi blir den eneste tilskuer til.

Uansett om betrakteren blir alene om å komplettere et interaksjonsforhold, eller om det er andre personer i bildet som gjør forholdet mer komplekst, kan det altså se ut til at en grense trekkes opp: Overskridelsen blir en potensiell mulighet og "trussel" - gjennom selve fortolkningsprosessen blir vi i følge Simmel den som kan trigge den personlige grensens konstruksjon og regulering. Et slikt latent potensiale for overskridelse fra betrakterens side kan gjøre at hovedpersonenes grensekonstruksjon, som beskyttelse, ikke er en endelig handling, men må gjentas og bekrefte kontinuerlig.

²¹⁶ Nochlin, "Edward Hopper and the imagery of alienation", 137

Oppsummering og konklusjon

Oppsummering

Denne undersøkelsens formål har vært å finne et mulig alternativ til den dominerende retningen mange tolkninger av Hopper ser ut til å havne i - om fremmedgjøring, isolasjon og ensomhet er nødt til å utgjøre et tyngdepunkt i lesninger av Hopper, eller om fokuset kan ligge på andre begreper uten at mening nødvendigvis går tapt. Som et utgangspunkt til en slik alternativ vinkling valgte jeg Georg Simmel og hans syn på grenser, slik de blir beskrevet i tre av hans tekster. Som analyseobjekter og eksempler der dette grensebegrepet og eventuelle underbegreper kunne brukes, har jeg gjennom hele oppgaven forholdt meg til maleriene *Automat*, *New York Movie* og *New York Office*.

I *Automats* tilfelle kan konstruksjonen av grenser i første omgang representeres gjennom det fysiske restaurantlokalet og de psykologiske og sosiologiske implikasjonene et slikt avgrenset rom har for hovedpersonen - mye takket være Simmels understreking av hva de arkitektoniske elementene har å si for individets følelse av beskyttelse. På samme måte blir konstruksjonen av den sosiologiske grensen representert gjennom den tomme stolen som vender mot kvinnen, og gjennom kvinnens ansikt - mangelen på kommunikasjon og informasjon som oppstår i forholdet mellom henne og betrakteren, hun er beskyttet fordi hun er utilgjengelig. Men samtidig er dette forholdet også et uromoment fordi betrakteren i prinsippet har tilgang til henne visuelt sett, noe som gir betrakteren overtaket når kvinnen ikke har oppmerksomheten vendt utover - dette forsterkes av det faktum at det ikke er noen andre personer til stede i bildet. Det ser altså ut til at det er den samme tilstanden eller egenskapen i kvinnens situasjon som gjør henne beskyttet og sårbar på samme tid.

New York Movie ligner når det kommer til dette punktet; hovedpersonen her er tilgjengelig og samtidig utilgjengelig for betrakteren på samme måte. Men her er den fysiske konstruksjonen rundt henne mer kompleks fordi rommet er todelt og åpnet og lukket på samme tid; selv ikke de arkitektoniske grensene er så markerte og absolutte som i *Automat*. Den sosiologiske og fysiske grensen her faller heller sammen med rommets og byggets funksjon som et felles samlingspunkt, hvor filmen som en form for eskapisme kan være en beskyttende grense i seg selv, mellom fantasi og virkelighet - og mellom kvinnen og de andre. Hennes konstruksjon av en grense består dermed i at hun har plassert seg selv i bildets ytterkant og ikke retter oppmerksomheten mot samme punkt som publikum. Overskridelsen blir her mulig ved at rommet hun står i, som ved første øyekast er avgrenset med en skarp

linje, ikke utgjør en fysisk absolutt grense arkitektonisk sett - hun trenger bare ta et par skritt for å overskride denne tenkte grensen. På det psykologiske og sosiologiske plan blir, som nevnt, overskridelsen på samme tid mulig og umulig fra betrakterens side fordi vi kan se henne uten at hun ser oss, men hun gir oss ikke tilgang til sitt indre, private liv. I tillegg tilbyr dette bildet ytterligere en mulighet for interaksjon gjennom andre personer i billedrommet, spesielt den mannlige kinogjengeren.

I det siste bildeeksempelet, *New York Office*, er ikke en slik mental utilgjengelighet like tydelig med det første, fordi kvinnens ansikt ikke er vendt bort fra betrakteren på samme måte som hos de andre to. En annen forskjell understrekes gjennom de to andre personene i bildets bakgrunn, som et element kvinnen kan sette opp grenser mot, og dermed oppnå en form for beskyttelse. Likevel er det igjen grensen mellom kvinnen og betrakter som blir mest tydelig visuelt sett, representert gjennom det store vinduet foran henne. Selv om kvinnen har ansiktet mer vendt mot betrakteren enn i de andre eksemplene, får vi ikke noe mer informasjon eller tilgang til henne - vi kan se, men ikke forstå, ikke komme nær, noe som igjen understrekes av vinduets flate. På den annen side er vinduets flate ikke synlig i seg selv, men tolkes som et vindu i bygningens kontekst. Dermed kan flaten på samme tid tolkes som et firkantet tomrom som gjør kvinnen til den mest utsatte og sårbare av alle Hoppers hovedpersoner i denne undersøkelsen, og dermed mest utsatt for potensiell overskridelse av den personlige grensen. Men på samme måte som de andre bildene oppstår det en spenning gjennom en slik forhandling om den sosiologiske grensen; gjennom kvinnens konstruksjon av grense og betrakterens stadige potensiale til å rive denne ned.

Et slikt spenningsforhold kan karakterisere alle tre bildene: Dette forholdet er riktignok forskjellig i hvert tilfelle ettersom det er snakk om forskjellig antall personer i bildet, noe som gir tre forskjellige muligheter til interaksjon, grensesetting og reservasjon. Men i alle tre tilfellene er det en forutsetning for spenningsforholdet at en *faktisk* overskridelse av grensen aldri vil være mulig; vi kan aldri vite selv om vi får se små glimt, og selv om alle hovedpersonene enten unngår eller er intetanende om betrakterens blikk, er de heller ikke lite utilgjengelige og absolutt stumme, som Simmels vegg. Betrakteren inviteres dermed inn i et spenningsforhold som ikke lar seg oppheve - interaksjonsforholdet som oppstår blir preget av konstant forhandling og forandring; forhandlingen er en prosess, ikke et endelig resultat.

Konklusjon

Gjennom analysen av tre malerier kan Simmels grensebegrep og Hoppers kunst se ut til å kunne flettes inn i hverandre: det blir snakk om et komplisert nett av forskjellige grenser, både på det fysiske og mentale planet, og alle disse grensene involverer på et vis menneskets forhold til noe utenfor seg selv. Mens essayet *Bridge and Door* konkretiserer menneskets forhold til omgivelsene gjennom fysisk rom og objekter og dermed gjennom avgrensning, understreker *The Sociology of Space* hva rom og grenser har å si for menneskers forhold til hverandre. Grensen blir i denne sammenheng i større grad psykologisk enn sosiologisk av natur. *The Metropolis and Mental Life* beskriver en grense som er både psykologisk og sosiologisk i det teksten tar for seg både individ og samfunn. Som en fellesnevner for de kontekstene Simmel plasserer grensen i blir det uansett motsetningsforholdet mellom det å skape en grense og det å overskride den (om enn bare som en teoretisk mulighet) som blir relevant.

En konsekvens av dette er at søkelyset rettes mot grensen som nødvendigvis oppstår mellom bildet og betrakteren - ikke bare kan billedflaten i seg selv fungere som den fysiske grensen mellom vårt og bildets virkelighet, men personen(e) i bildet og betrakteren blir til den minste forutsetning for sosiologisk interaksjon. Gjennom handlingen å betrakte eller analysere bildet, oppstår en form for interaksjon mellom oss og bildets personer: Betrakteren kan utgjøre en potensiell trussel for overskridelse av bildets eller hovedpersonens grense, noe som fører til at sistnevnte kan styrkes eller rekonstrueres, og utvekslingen blir dermed uendelig.

Et slikt forhold viser at det ikke bare er konstruksjon og overskridelse i seg selv som blir sentralt, men også parallellene til de relaterte handlingene forening og adskillelse, som også forutsetter hverandre på samme måte. Dermed blir det også klart at de mentale handlingene som har med grensen å gjøre også kan relateres til denne evnen til sammenbinding og isolasjon, som har en avgjørende betydning ellers i Simmels verker, ikke minst når det er snakk om kulturkrisen. Dette kan dermed se ut til å forsvare bruken av Simmel ytterligere i relasjon til Hopper.

Relevansen blir altså ikke eksplisitt relatert til fremmedgjøring: selv om denne oppgaven har vært nær knyttet til Simmels begreper og har forholdt seg til *The Metropolis and Mental Life* som en av primærkildene; den teksten som kanskje er mest kjent for hans diagnostisering av fremmedgjøring i den moderne storbyen, vil jeg fremdeles hevde at Hopper og Simmels fremmedgjøringsbegrep ikke er en enkel og selvfølgelig parallell å trekke. Selv om sosiologiske og psykologiske grenser kan være relatert til fremmedgjøring, handler det også om interaksjon, forhold mellom det individuelle og det kollektive, det ytre og

det indre - forhold som er store og komplekse og ikke trenger å innebære de negative konnotasjonene som ofte følger med, tross Simmels egne formål med storbyanalysen²¹⁷.

I den grad aspekter ved mine resultater kan relateres til en form for fremmedgjøring, isolasjon eller ensomhet, er det likevel forskjeller sammenlignet med de tidligere nevnte lesningene: *Automat* er kanskje det av de tre bildene her som mest eksplisitt har blitt relatert til fremmedgjøring og isolasjon tidligere, men i denne oppgavens sammenheng er disse tilstandene heller relatert til formål og funksjon - en slik reaksjon skjer på grunn av en form for grensesetting. Det savnet av noe levende²¹⁸ Renner beskriver blir ikke romantisert; det åpner heller opp for betrakteren og muliggjør en interaksjon, som igjen understreker fleksibilitet - situasjonen er ikke sementert, og får heller ikke én betydning slik Troyen synes å slå fast²¹⁹.

I analysen av *New York Movie* finnes det visse punkter som sammenfaller med tidligere analyser - skillet mellom fantasi og virkelighet, filmens potensiale for eskapisme, hovedpersonens innadvendthet. Men når disse punktene havner i lys av Simmels syn på grenser blir det mer viktig hva som gjør at dette eventuelt oppstår som reaksjoner, enn å dvele ved akkurat hvilke fantasier som befinner seg i hovedpersonens hode, eller hva filmen skal handle om. Heller ikke her blir hovedpersonens skjebne slått fast - selv om trappen og filmen også i denne analysen kan karakteriseres som utveier, er det nettopp disse som ved hjelp av Simmel kan få mer komplekse betydninger. En slik kompleksitet understrekes også når betrakteren inviteres inn i interaksjonsforholdet på samme måte som i *Automat*, og isolasjon som en endelig tilstand i forhold til bildet blir en mindre sikker mulighet.

Når betrakteren trekkes inn i *New York Office* er det også en viss forskjell fra andre lesninger - kvinnen i vinduet får sin betydning hverken som et symbol på en lengsel ut eller en romantisert speiding mot det ukjente; hun er heller ikke en vare eller symbol på uoppnåelig glamour²²⁰ - lesninger som innebærer en form for distanse og isolasjon. I denne analysen blir distansen mer nyansert når dens potensiale alltid er nærhet, og når det i tillegg er snakk om psykologisk og sanselig plan, får ikke distansen den samme negative funksjonen - den blir en av flere egenskaper som påvirker individer og samhandling, og også en faktor som har innvirkning på konstruksjon og overskridelse av grenser i personlig forstand.

²¹⁷ Simmel, "The Metropolis and Mental Life, 185

²¹⁸ Renner, *Hopper: Transformations of the Real*, 67

²¹⁹ Troyen, "The Sacredness of Everyday Fact: Hopper's Pictures of the City", 118

²²⁰ Levin, *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné, Vol I*, 65; 75; 77; Renner, *Hopper: Transformations of the Real*, 53

Den isolasjonen som eventuelt oppstår mellom betrakter og bildenes hovedperson er dermed ikke endelig, slik Hobbs ser ut til å mene²²¹, og derfor kilde til en følelse av savn eller tap: det er snakk om en kontinuitet eller flyt. Kanskje er det dette som gjør at tidligere lesninger vinklet mot film og scene kunne vært nærliggende å sammenligne med - men selv om Rossi Pinellis poeng om de to parallelle verdenene på hver side av bildet kan trekkes frem her, er det jo nettopp gjennom betrakterens mentale aktivitet at vi kan bryte gjennom denne grensen, på sett og vis: Den påvirkningen av situasjonen hun snakker om som en umulighet²²² blir da representert av den stadige konstruksjonen av grensen. Om Hoppers bilder minner om eller kan se ut til å referere til klassiske filmer, blir en tilleggsopplysning som ikke blir direkte feil, men en irrelevant detalj i denne sammenheng.

Når det gjelder det mye omtalte fremmedgjøringsbegrepet er det selvfølgelig naivt å tro at man kan og bør unngå det helt. Men når Simmel i *The Metropolis and Mental Life* maler de mentale og sosiologiske konsekvensene av storbylivet i brede strøk, kan det nok være vel så fruktbart å se på fremmedgjøring som ett av mange begreper, enn som et begrep som tas for fort i bruk og brukes definerende om mange tilstander. Simmels berømte essay omtaler fenomener som går igjen i andre tekster og fungerer dermed som en type sammendrag av hans hjertesaker rundt århundreskiftet, og den sosiologiske grensen er en rød tråd gjennom disse, uten at fremmedgjøring egentlig mister sin riktighet eller betydning: den er bare ett av flere aspekter.

Felles for alle analysene i denne oppgaven blir dermed at fleksibiliteten og kompleksiteten blir mer fremtredende enn isolasjon og fastfrossethet som noe endelig: beskrivelser som "hermetisert" (Wells²²³), "narrativ stillhet" (Stanton²²⁴) og "intens ensomhet" (Levine²²⁵) kan derfor se ut til å ikke være nok for å beskrive det som foregår i bildene når både det på innsiden og utsiden av billedrommet inkluderes. Dette er riktignok ikke det samme som å si at fremmedgjøring, isolasjon og ensomhet ikke kan knyttes til Hopper i det hele tatt - men disse begrepene fortjener ikke å trone uutfordret på toppen av meningspyramiden.

Når det gjelder oppfordringen til videre forskning og evne til å la seg fascinere av Hopper er jeg i prinsippet ikke uenig med Wells, som begrunner Hoppers stadige popularitet

²²¹ Hobbs, *Edward Hopper*, 16

²²² Pinelli, *Hopper*, 18

²²³ Wells, *Silent Theater: The Art of Edward Hopper*, 41

²²⁴ Stanton, "ON EDGE: Edward Hopper's Narrative Stillness", 22

²²⁵ Levin, *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné, Vol I*, 75

til dels med betrakterens fascinasjon med bildenes "mysterier"²²⁶, men kanskje er det på tide å forsøke å løsrive seg fra de kjente perspektivene Hopper blir sett fra, og jobbe seg frem mot vinklinger som kan frigjøre enda flere fasetter i hans kunstnerskap. Gjennom denne undersøkelsen har jeg tatt det første steget - et steg som sett på avstand ikke havner milevis fra materialet jeg har hatt utgangspunkt i, men forhåpentligvis langt nok til å vise at Hoppers kunstnerskap kan få, og fortjener, nye og fruktbare vinklinger.

²²⁶ Wells, *Silent Theater: The Art of Edward Hopper*, 6

Bibliografi

- Baigell, Matthew. "The Beginnings of "The American Wave" and the Depression". *Art Journal*, Vol. 27, No. 4 (Sommer, 1968), 387-396+398.
<http://www.jstor.org/stable/775138>
- Barter, Judith A. "Hopper's late pictures" i *Edward Hopper*, 211-225. Redigert av Sarah McCaughey og Mark Polizzotti. Boston: MFA Publications, 2007
- _____. "Nighthawks" i *Edward Hopper*, 195-209. Redigert av Sarah McCaughey og Mark Polizzotti. Boston: MFA Publications, 2007
- Bender, Thomas. "New York City, 1910-35: The Politics and Aesthetics of Two Modernities" i *Urban Visions: Experiencing and Envisioning The City*, 77-108. Redigert av Stephen Spier. Liverpool: Liverpool University Press, 2002
- Berkow, Ita G. *Edward Hopper: An American master*. New York: Smithmark Publishers, 1996
- Brown, Milton W. "The Early Realism of Hopper and Burchfield". *College Art Journal*, Vol. 7, No. 1 (Høst, 1947), 3-11. <http://www.jstor.org/stable/773539>
- Burchfield, Charles; Garnett McCoy og John D. Morse. "Charles Burchfield and Edward Hopper: Some Documentary Notes". *Archives of American Art Journal*, Vol. 7, No. 3/4 (Jul. - Okt., 1967), 1-15. <http://www.jstor.org/stable/1557077>
- Carter, Ellwood B., Eleanor Miller Gorman og Donald N. Levine. "Simmel's influence on American sociology. II". *American Journal of Sociology*, Vol. 81, No. 5 (Mars 1976), 1112-1132. <http://www.jstor.org/stable/2777557>
- Clancy, John; Lloyd Goodrich, Helen Hayes, Raphael Soyer, Brian O'Doherty og James Thomas Flexner. "Six Who Knew Edward Hopper". *Art Journal*, Vol. 41, No. 2, Edward Hopper Symposium at the Whitney Museum of American Art (Sommer, 1981), 125-135. <http://www.jstor.org/stable/776461>
- Cooledge, Dean. "Edward Hopper's Subversive Pastoralism in the Urban Landscape", i *Streetnotes*, No 20: Urban Feel, vår 2010.
<http://people.lib.ucdavis.edu/~davidm/xcpUrbanFeel/cooledge.html>.
Besøkt 12.03.2013
- Davis, Bostwick Elliot. "Hopper's Foundation" i *Edward Hopper*, 29-53. Redigert av Sarah McCaughey og Mark Polizzotti. Boston: MFA Publications, 2007
- Foster, Carter E. og Carol Troyen, *Edward Hopper*. Milano: Skira Editore, 2010
- Frisby, David. *Simmel and Since: Essays on Georg Simmel's Social Theory*. London: Routledge, 1992
- Gombrich, E. H. *Art and Illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. 6. utgave. London: Phaidon, 2002

- Goodrich, Lloyd. *Edward Hopper*. New York: Abradale Press/Harry N. Abrams Inc, 1983
- Hansen, Nils Gunder. *Georg Simmel: Sociologi og livsfilosofi*. København: Tiderne Skifter, 1991
- Harrison, Charles og Paul Wood (red.) *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing, 2003
- Haskell, Barbara. "Edward Hopper: Between realism and abstraction" i *Modern Life. Edward Hopper and his time*, 48-55. Redigert av Michael Philipp og Ortrud Westheider. München: Hirmer Verlag, 2009
- Hobbs, Robert. *Edward Hopper*. New York: Harry N. Abrams Inc Publishers, 1987
- Hogg, Michael A. og Graham M. Vaughan. *Social Psychology*. 6. utgave. Essex: Pearson Education, 2011
- Hollander, John. "Hopper and the Figure of Room". *Art Journal*, Vol 41, No 2, Edward Hopper Symposium at the Whitney Museum of American Art (sommer 1981) 155-160. <http://www.jstor.org/stable/776465>
- Koob, Pamela N. "States of Being: Edward Hopper and Symbolist Aesthetics". *American Art*, Vol 18, No 3 (Høst 2004) 52-77. <http://www.jstor.org/stable/10.1086/427532>
- Levin, Gail. *Edward Hopper: A Catalogue Raisonné, Vol I*. New York: W.W. Norton & Company/Whitney Museum of American Art, 1995
- _____. "Edward Hopper's 'Nighthawks', surrealism and the War". *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 22, No. 2, Mary Reynolds and the Spirit of Surrealism (1996) 180-195+200. <http://www.jstor.org/stable/4104321>
- _____. *Edward Hopper: The Art and the Artist*. New York: W.W. Norton & Company, Inc, 1980
- _____. *Edward Hopper: An Intimate Biography*. Berkeley: University of California Press, 1998
- Lewis, Michael J. *American Art and Architecture*. London: Thames & Hudson, 2006
- Li, Bjørn. "De utstøttes billedhistorie". *KUNST*, Årgang 60, No 4 (2013) 106-107.
- McCaughey, Sarah og Mark Polizzotti (red.) *Edward Hopper*. Med bidrag av Carol Troyen, Judith A. Barter, Janet L. Comey, Elliot Bostwick Davis og Ellen E. Roberts. Boston: MFA Publications, 2007
- Naegele, Kaspar D. "Attachment and Alienation: Complementary Aspects of the Work of Durkheim and Simmel". *American Journal of Sociology*, Vol. 63, No. 6 (Mai 1958), 580-589. <http://www.jstor.org/stable/2772988>
- Nochlin, Linda. "Edward Hopper and the imagery of alienation". *Art Journal*, Vol. 41, No 2,

- Edward Hopper Symposium at the Whitney Museum of American Art (sommer 1981)
136-141. <http://www.jstor.org/stable/776462>
- Petersen, Anne Ring. *Storbyens Billeder: Fra industrialisme til informationsalder*. København: Museum Tusulanums Forlag, 2002
- Philipp, Michael og Ortrud Westheider (red.) *Modern Life. Edward Hopper and his time*. München: Hirmer Verlag, 2009
- Pinelli, Orietta Rossi. *Hopper*. Firenze: Giunti Editore, 2002
- Pyythinen, Olli. *Simmel and the Social*. Houndmills: Palgrave MacMillan, 2010
- Renner, Rolf G. *Hopper: Transformation of the Real*. Köln: Taschen, 2007
- Simmel, Georg. *Simmel on Culture: Selected Writings*. Redigert av David Frisby og Mike Featherstone. London: Sage, 1997
- Souter, Gerry. *Edward Hopper*. New York: Parkstone Press, 2012
- Stanton, Joseph. "ON EDGE: Edward Hopper's Narrative Stillness". *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 77, No. 1/2 (Vår/Sommer 1994), 21-40.
<http://www.jstor.org/stable/41178875>
- Troyen, Carol. "The Sacredness of Everyday Fact: Hopper's Pictures of the City" i *Edward Hopper*, 111-143. Redigert av Sarah McCaughey og Mark Polizzotti. Boston: MFA Publications, 2007
- _____. "Hopper's women" i *Edward Hopper*, 177-193. Redigert av Sarah McCaughey og Mark Polizzotti. Boston: MFA Publications, 2007
- Wagstaff, Sheena. "The elation of sunlight" i *Edward Hopper*, 12-31. Redigert av Sheena Wagstaff. London: Tate Publishing, 2004
- Weinstein, Deena og Michael A. Weinstein. *Postmodern(ized) Simmel*. London: Routledge, 1993
- Wells, Walter. *Silent Theater: The Art of Edward Hopper*. London: Phaidon, 2007
- Westheider, Ortrud. "Edward Hopper: Melancholy in Modernism" i *Modern Life. Edward Hopper and his time*, 141. Redigert av Michael Philipp og Ortrud Westheider. München: Hirmer Verlag, 2009
- Wolff, Kurt H. *The Sociology of Georg Simmel*. Glencoe: The Free Press, 1950
- Zieleniec, Andrzej. *Space and Social Theory*. Los Angeles: Sage Publications, 2007
- Zurier, Rebecca. "Urban visions: The Ashcan school and Edward Hopper" i *Modern Life. Edward Hopper and his time*, 14-27. Redigert av Michael Philipp og Ortrud Westheider. München: Hirmer Verlag, 2009

