

Stuck in limbo

an essay by art historian *Catherine Somzé*

Vast in het ongewisse

een essay door kunsthistorica *Catherine Somzé*

Most spaces we inhabit have a clearly defined purpose that is matched with a specific social etiquette. For each of them, there is an unwritten social script that one feels compelled to follow. In restaurants, for instance, we abide the ritual of being served. In saunas, nakedness is normalized as we come to regard it as a form of dress despite being taboo almost everywhere else.

Yet in some cases, the social script to follow is less obvious and it is up to us to find the appropriate conduct along the way. This is true of changing rooms in gyms and elevators in both office and private buildings. They impose physical closeness with strangers as they connect places with each other while they themselves seem to be deprived of an essence of their own.

In his photo series, appropriately entitled *Void*, Dirk Hardy takes this perceived lack of essence characteristic of elevators to almost mythic levels. He does not picture them as places where social rituals are merely less articulated than elsewhere or where the boundary between the private and the public becomes blurred. They represent a place larger than life: A limbo between life and death.

The elevator in *Void*
is, quite literally,
a stage.

De meeste ruimtes waarin we ons begeven hebben een heldere functie die is gelinkt aan een specifieke sociale etiquette. Voor elk van hen bestaat een ongeschreven gedragscode waar men al dan niet gedwongen aan gehoorzaamt. In restaurants bijvoorbeeld volgen we de gewoonte om geserveerd te worden. Naaktheid in saunas is genormaliseerd en wordt een vorm van kleding, ondanks dat dit bijna overal een taboe is.

Er zijn echter situaties, waar het te volgen sociale script minder duidelijk is en waar het aan ons is om het gepaste gedrag te vertonen. Dit is het geval bij kleedkamers in sportscholen en bij liften in zowel kantoorgebouwen als woongebouwen. Ze leggen fysieke intimiteit op met vreemden omdat het verkeersruimtes zijn die zelf geen essentiële functie bekleden.

In deze fotoserie, met de gepaste titel *Void*, neemt Dirk Hardy dit vermeende gebrek aan essentie, die karakteristiek is voor de lift, naar bijna mythische niveaus. Hij beeldt ze niet alleen af als plekken waar sociale rituelen slechts minder gearticuleerd zijn dan elders, of waar de grenzen tussen privé en openbaar worden vervaagt. Ze vertegenwoordigen een plek die groter is dan het leven zelf: Een niemandsland tussen het leven en de dood.

The light coming from an invisible source on top of the scene hints at the typical bipartite composition of classic religious paintings in which the divine literally breaks into earthly reality from the clouds with glowing aura (fig. 1). On the other hand, the almost fully deprived interior of Hardy's elevator seems to foreshadow the material dispossession of death.

The elevator in *Void* is, quite literally, a stage. Designed and built by the photographer himself, it enables him to control every detail of the images. One of Hardy's sources of inspiration for crafting his scenes is the work of Edward Hopper (fig. 2). Like once said about the realistic paintings of the American artist, Hardy's work can be characterized as 'a blend of observation, memory and imagination.'

The props, costumes and hairdos in Hardy's *Void* are nods to twentieth century fashion without specific reference to any trend in particular. Likewise, the mises-en-scène seem to recreate characters as well as situations lifted from the mass media imagery surrounding modernity without quoting any exact movie or photograph. Hardy makes use of his models' specific body language as well as stereotypical depictions of modern figures such as the clerk packing his stuff, and the suburban husband holding a crying baby.

But what links Hardy's photographs most clearly to Hopper's paintings is perhaps their emphasis on a form of loneliness that is specific to modernity, a loneliness expressed by establishing a parallel between places and characters. Both artists choose spaces typical of the modern urban landscape: While Hopper painted individuals in bars and motel rooms, Hardy features people in elevators. All these places share a common denominator. They are places of transit or, as French anthropologist Marc Augé described them in the 1990s, '*non-places*.' They all lack substance and do not seem to have an identity of their own. Their essence, paradoxically, is to have no essence.

In both Hopper's paintings and Hardy's photographs, such *non-places* reflect the mental condition of the characters to be found in them. The individuals pictured in their work have lost touch with themselves and their surroundings. They stare into space as if they were blindly holding on to a thought. Emptied of their substance, they have become shadows of their previous selves hopelessly waiting for something to happen, stuck in between two states. Places have become characters and the other

Het licht uit een onzichtbare bron boven in de scene verwijst naar de typische tweedelige samenstelling van klassieke religieuze schilderijen waarin het goddelijke letterlijk door de wolken tot de aardse werkelijkheid toetreedt, met gloeiende aura (fig. 1). Anderzijds lijkt het bijna volledig ontzette interieur van Hardy's lift de materiële onteigening van de dood aan te kondigen.

De lift in *Void* is, nogal letterlijk, een podium. Ontworpen en gebouwd door de fotograaf zelf, wat hem in staat stelt elk detail van de beelden te regisseren. Een van Hardy's inspiratiebronnen voor het creëren van deze scenes is het werk van Edward Hopper (fig. 2). Net zoals het werk van deze Amerikaanse schilder ooit werd getypeerd, kan Hardy's werk ook worden omschreven als 'een mix van observatie, herinnering en verbeelding.'

De rekwisieten, kostuums en kapsels in Hardy's *Void* refereren naar de mode uit de twintigste eeuw zonder verwijzingen te maken naar een bepaalde trend. Ook de mises-en-scène lijken zowel karakters als situaties te recreëren vanuit het beeld van moderniteit uit de massamedia, echter zonder een bestaande film of foto te quoten. Hardy maakt gebruik van zowel de kenmerkende lichaamstaal van zijn modellen als het stereotypisch afbeelden van moderne figuren zoals de kantoormedewerker die zijn spullen inpakt en de stadse echtgenoot die een huilende baby in zijn armen houdt.

Wat Hardy's foto's het duidelijkst verbindt met Hopper's werk is misschien wel de nadruk op een vorm van eenzaamheid, die past in de moderne tijd. Een eenzaamheid die wordt uitgedrukt door de werkstelling van een parallel tussen plaats en persoon. Beide kunstenaars kiezen ruimtes die kenmerkend zijn voor het moderne stadslandschap: Waar Hopper individuen in bars en motelkamers schilderde, beeldt Hardy de mens af in de lift.

Al deze ruimtes hebben een gemeenschappelijke deler. Het zijn verkeersruimtes of, zoals de Franse antropoloog Marc Augé ze beschreef in de jaren '90: '*non-places*.' Ze missen substantie en lijken niet over een eigen identiteit te beschikken. Hun essentie, paradoxaal genoeg, is het ontbreken van essentie.

In het werk van zowel Hopper als Hardy weerspiegelen deze *non-places* de mentale toestand van de personages die we erin terug vinden. De in hun werk afgebeelde individuen hebben de connectie met zichzelf en hun omgeving verloren. Ze staren in de leegte, alsof ze verblind vasthouden aan een gedachte. Ontdaan van hun substantie zijn ze de schaduw van hun vroegere zelf ge-

way around. Whereas the lift and the bar have become endowed with a soul, those who inhabit them seem to have surrendered theirs.

Alienation is therefore doubly figured in *Void*. Once by means of the metaphor of the empty vessel that is the elevator; and a second time by the apparent estrangement of the characters from themselves and others. Together with the retro look of the photographs, and the instantaneous recognition of its characters as part of a worn-out collective visual imagery of modernity, *Void* lends its artistic strength to its play with the idea of loss: The longing for past times, meaningful images, and strong emotional impulses that would elevate us above the monotony of everyday life.

Places have become characters and the other way around.

worden, hopeloos wachtend tot er iets gebeurt, gevangen tussen twee toestanden. Plaatsen zijn personages geworden en andersom. Waar de lift en de bar zijn beschonken met een ziel, lijken hen die ze bewonen hun ziel volledig te hebben overgeleverd. Vervreemding is dan ook tweeledig zichtbaar in *Void*. Enerzijds door de metafoor van de lift als lege huls, anderzijds door de schijnbare vervreemding van de karakters. Vervreemding van zichzelf en van anderen. Dat in combinatie met de retro look van de foto's en de onmiddellijke herkenning van de personages als onderdeel van een uitgeputte collectieve beeldtaal van de moderniteit, dankt *Void* zijn artistieke kracht aan het idee van verlies: Het verlangen naar vervlogen tijden, betekenisvolle beelden en sterke emotionele impulsen die ons verheffen boven de eentonigheid van het dagelijks leven.



Fig. 1: Raphael, *The Transfiguration*, 1516-20, tempera on wood, 278cm x 405cm (109" x 159"), Pinacoteca Vaticana, Vatican City



Fig. 2: Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942, oil on canvas, 84.1cm x 152.4cm (33^{1/8}" x 60"), Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois