

## SOM FORESTILLINGEN SÅLEDES UDSTILLINGEN

af Annesofie Becker og Willie Flindt

ÆTER - en forestilling og en udstilling om Omvejen & Øjeblikket er et eksperiment med teater, billedkunst og ord i museet. Forestillingen og udstillingen er udarbejdet af Kirsten Dehlholm og Willie Flindt, teksten er skrevet af Inger Christensen og fremførtes i 1987 på Den Sønderjydske Højskole for Musik og Teater i Toftlund, Nordjyllands Kunstmuseum i Aalborg, Kunsthallen Brandts Klædefabrik i Odense og på Statens Museum for Kunst i København.

Med udgangspunkt i Horat's *ut pictura poesis* (som billedet således digtet), har det været eksperimentets mål at føre grundlæggende principper for billede og tekst sammen. At, ligesom Simonides, der kaldte maleriet for tavs digtning og digtet for talende billede, sideordne beskrivende talen og betegnende handlen. Et andet mål har været, at sammeføje to retninger i dagens teater: det nonverbale, visuelle med forbindelse til performanceformen og det psykologiske med dets traditionelle konventioner.

Eksperimentets visuelle grundlag baserer sig på mnemotekniske billeder d.v.s. iøjnefaldende landskabelige, arkitektoniske eller skulpturelle udtryk knyttet til *Ars memoria*, en huskekunst med rødder i antikken, middelalderen og renæssancen. Inspireret af den samme tradition indgår i eksperimentet objekter som er klassificeret og udstillet i en særlig orden. Aspektet af *udstilling* har været styrende for projektet og Museet er valgt som ramme om dette eksperiment, der i lige så høj grad tager udgangspunkt i billedkunsten som i teatret. I ét af museets rum opbygges et udstillingsbillede, et billede der ved lejlighed befolkes og bruges i en (teater)forestilling. Som en kinesisk æske danner forestillingens scenografi en selvstændig udstilling af genstande og scenarier - og omvendt skaber udstillingen rammen om en forestilling. Udstillingens objekter fungerer som forestillingens rekvisitter, her fremvises de som genstande, der er værdifulde i sig selv, som kunstværker. Med ord skabes levende billeder; ord føjes til billede og først *herefter* introduceres selve teatret, dog i en meget stram og enkel form, som helt koncentrerer sig om en rendyrkning af visse basale teatraliske elementer, nemlig monolog, dialog og triolog. Forestillingens verbale udtryk lægger vægt på en rytmisk og stiliseret fremførelse, og i stykket medvirker fire personer, af forfatteren kaldet elementære skikkelser, som hver repræsenterer tre roller. Skuespillerne fremstiller mere end udfylder rollerne, kostumer og smikning understreger dem som en levende del af billedet, deres kroppers bevægelser er baseret på gestus hentet fra retorikken samt ikonografiske tolkninger af billeder og statuer.

"At læse det der aldrig blev skrevet". Walter Benjamin antyder med disse ord tabet af evnen til at opfatte denne verdens *usanselige* ligheder, og renæssancens yndede metafor: Verden som en bog, vidner om det allerede tabte. Verden skulle nu aflæses, afkodes og oversættes, for ikke at sige *aftvinges* en mening. Og kunne verden aflæses som en bog, kunne den også overværes - som teater.

I denne udstilling og forestilling er imidlertid enhver sanselig lighed utilsigtet og enhver overensstemmelse med virkeligheden tilfældig. Udstillingens og forestillin-

gens bestanddele (rum, objekter, scenografi, lys, lyd, tekst, spil, stemmeføring, kostumer, instruktion og katalog) indgår som afgrænsede arbejdsenheder, til tider uden særlig forbindelse, uvillige til at afgive betydning eller til at gå op i en højere enhed. En del af eksperimentet består i at løsrive ting fra deres vante omgivelser, at med skæve indfaldsvinkler gøre dem synlige på en ny måde. At delene er uden forbindelse er ikke ensbetydende med, at de er uvedkommende, fremmede eller lige-gyldige for hinanden. Tværtimod uddyber de på hver sin måde et fælles tema. De manglende forbindelser refererer til fraværet af henvisninger. Delene illustrerer ikke hinanden og tilstæber ikke ét fælles, standardiseret udtryk. Ord passer ikke nødvendigvis til billede eller billede til ord. Til gengæld er tilstræbt den højest mulige koncentration om de enkelte dele, som hver især indgår på sine helt egne præmisser. Eksperimentet kombinerer kendte ting for at nå det ukendte - og samler uden at forene. Mødets tilfældighed og variation er både indkalkuleret og sat i system.

Rummet skifter med stedet, dvs. forskellige museer, bortset fra visse faste opbygninger. Midt i rummet er foretaget en afgrænsning, der følger principperne for kompositionen af det romantiske landskabsmaleri med en for-, mellem- og baggrund, markeret som tre parallelt løbende baner. Banerne er lavet af gennemsigtigt glas og lader blikket gennembore afgrænsningen, dvs. scenearealet, perspektivisk, fra flade til dybde, men uden en fast horisont, idet spillet foregår i to retninger og ses af publikum fra to sider. Oven i købet har stykkets første halvdel to forskellige handlinger gående samtidigt, her afgør spillernes retning mod enten øst eller vest, hvilken af handlingerne de deltager i, idet kun personer vendt i samme *retning* befinder sig i det samme billede, altså deltager i det samme spil. Indenfor det afgrænsede areal danner således de fire spillere varierede grupperinger ud fra et nøje udregnet og fastlagt konstellersmønster, og ovenpå hele dette scenografiske og koreografiske system er lagt *et andet system*, bestående af monologer, dialoger og triologer, sammensat i stadigt skiftende kombinationer, kombinationskonstellationer, der i sig selv udgør et dramatisk forløb fra enetalen over dialogens modspil til intrigen eller selve handlingen - analog med billedets forløb fra flade til dybde.

Den dobbeltperspektiviske opbygning eller scenografi er valgt, fordi centralperspektivet udgør en kompositionsform der både ordner og inddeler, men også over- og underordner elementerne og derved skaber et fast hieraki. Samtidig er de gennemsigtige glasbaner arrangeret "skrånende", hvorved publikum får et skævt indkig, som igen bevirker en *opløsning* af det hierakiserede centralperspektiv, i den forstand at ingen siddepladser er bedre end andre. På den gamle perspektivscene var midterpladserne reserveret de standspersoner der krævede det maksimale udbytte, mens yder- eller sidepladserne gav dette let forvrængede billede af forestillingen. Og uanset at det centralperspektiviske billede i ÆTER opretholder et fast hieraki, så udnyttes dette *til fordel for* de skæve indfaldsvinkler. Vrangbillederne, som yderpositionerne eller marginalområderne angiver, har en særlig betydning for eksperimentet i det hele taget.

Foruden spillearealets afgrænsning og inddeling er der forskellige steder i rummet placeret ting eller opbygninger som på en eller anden måde forholder sig til denne afgrænsning. Indenfor, i mellemgrunden, står en bro der markerer denne mellemgrunds karakter af overgangsområde. Og udenfor står en landskabsmaler og ser ind på scenen mens han maler et landskab efter et postkort, et billede af et billede. Landskabsmaleren forener i sin person to af stykkets figurer, nemlig landmåleren og arkæologen, idet han udforsker og registrerer handlinger og forhold, han iøvrigt ikke

har nogen indflydelse på.

Ovre mod øst hænger en jernhylde med 24 brændende spritlamper. Ildens skær forstærkes af blanke aluminiumsvinkler. Men derudover bevares rummet så rent som muligt i kraft af et konstant og ensartet lys i salen. Blikket ledes ikke af hverken spotlights eller andre lyseffekter, her drejer det sig om spillet og om øjets frie vandring; hylden er kun et *billede* på lys. Endnu længere udenfor selve spillearealet står fem statuer på hver 3 m, af kunstfiber og armeringsjern og på sokler af metal. Ved på én gang at få blikket til at fæstne sig og se ud i det fjerne, udgør statuerne perspektivets forsvindingspunkt.

For hver ende af de tre gennemsigtige løbebaner eller grunde står 2 reoler med genstande klassificeret som bløde, blanke, hårde eller nye. Genstandene er: Instrumenter, måleudstyr, arkitektonisk model, børste og kost, udstandset gummiform, våben, udstoppet dyr, hus- og haveredskaber, chokoladeæske, kommunikationsudstyr, hundelegetøj, lygte & lampe, rideudstyr. Et primært kriterium for indsamlingen af disse genstande har været størrelsen, idet reolernes hyldemål var fastlagt på forhånd.

Reolerne er, ligesom museet, hukommelsens sted, arsenaler for erindring. De udstillede genstande bringes i løbet af udstillingen ind i handlingen, de medvirker, men ikke på en direkte eller entydig måde. En ting som bæres omkring under fremviselse af et stykke tekst har en særlig effekt, lægger en egen dimension til både tekst og ting, uden at teksten behøver illustrere tingen eller omvendt. Teksten kan give chokoladeæsken et indhold, uanset æsken *i virkeligheden* er tom. I museets udstilling svarer det til en montretekst til en lukket æske, hvor der står: Her er en æske med fisk. Sådan kan det levende museum også defineres, som ét der inddrager den besøgendes forestillingsevne og erfaring, hvor dét der lever ligger i mødet mellem ting, evt. tekst og den besøgende, hvor det levende ikke bestemmes ud fra i hvor høj grad man ved hjælp af diverse effekter har fået de døde ting til at sprælle!

Den tekst der hæftes på tingen, hvad enten den er talt eller skrevet - eller nærværer ved sit fravær - vil altid påvirke den udstillede ting. Bare tingens *navn*, som viser tilbage til en bestemt orden, angiver et væld af betydninger - også, siden vi glemte Adams sprog, tabet af evnen til at få tingen til at *være* navnet. Navnet angiver en kompliceret identifikation, først og fremmest historiesynet og den dermed forbundne og ideologisk bestemte klassifikation. Denne gensidige påvirkning imellem tekst og ting er i ÆTER forsøgt tydeliggjort: En af personerne bærer omkring på et veterinærinstrument og taler imens om jordmåling. Hvad passer? Hvad er mest sandt eller virker mest overbevisende, instrumentet eller talen?

Når ikke alle genstandene i reolerne tages i brug eller inddrages i forestillingen er det også for at demonstrere museets grad af unytte - og her tænkes ikke på den almindelige ligegyldighed, der præger opfattelsen af museet (også indenfor murene). Museets ting er i overflod og i overskud, en gennemrationaliseret museumsdrift nærmest utænkelig og i hvert fald i fuldkommen strid med museets væsen og idé. Uanset de strenge klassifikations- og opbevaringssystemer, uanset antallet og kvaliteten af udstillingerne, så forekommer der altid visse "huller" og irrationelle momenter i driften, et forhold der givetvis også hænger sammen med mængden - eller manglen på - og karakteren af ting. Det viser sig bl.a. i det besvær tingene volder museumsarbejderen, som til tider simpelthen må afvise deres eksistens og koncentrere sig om at få tingene afmaterialiseret og usynliggjort ved f.eks. at placere

dem på skærme, billeder eller plancher - eller ved at svøbe dem ind i forklarende tekster.

De tidligste museer, Wunderkammeret eller kuriosakabinetterne, skelnede ikke imellem natur og kunst, men samlede og udstillede, i en egen sær orden, mineraler, fossiler, dyreskeletter, etnografika, håndværk, skulptur, maleri og forunderlige naturformationer ud fra den opfattelse, at der mellem natur og kultur eksisterede forbindelser som det var muligt at komme på sporet af ved at løsrive tingene fra deres sædvanlige funktionelle sammenhæng og stille dem sammen på en ny måde. I selve museets væsen, bag dets opståen ligger dette håb om at indvinde ny erkendelse og konstruere nye kundskabsstrukturer ved at studere forbindelserne og specielt lighederne imellem ting og fænomener. I disse encyklopædiske samlinger havde derfor også *afstanden* imellem tingene, der skulle studeres og huskes, sin helt egen betydning (de *magiske* proportioner!), idet hukommelsen sanser tingene på en rumlig og visuel måde, og desuden, som erkendende instans, er skabende og reflektiv - et forhold der afslører sig i klassifikationssystemet. At de italienske renaissancefyrsters *studiolos* med deres repræsentation af "al ting" i miniature, også konstituerede stedet hvorfra fyrsten hævdede suveræniteten over hele den artificielle og naturlige verden som han regerede, er heller ikke i strid med museets væsen. Ordenen havde her blot en symbolsk karakter. Det er først langt senere de videnskabelige klassifikationskriterier, som i højere grad koncentrerer sig om enkelte tings og fænomeners opståen, træder til.

Museets genstande er, også i vores tid, indsamlede før den videnskabelige bearbejdelse finder sted, uanset at indsamlingen er styret af bestemte teorier, historiesyn og de herskende klassifikationer. Derfor har museets genstande også en selvstændig status i grundforskningen, der gør dem til andet og mere end blot materialiserede illustrationer af videnskabelige eller kunsthistoriske ideer. "Det er spændingen mellem systematikken og det virkelige objekt, som er museernes område" (Per Kirkeby)

Indsamlingen er begyndelsen til tingsliggørelsen af det indsamlede materiale, der, indtil det "opdages", indgår i en funktionel og kausal sammenhæng som gør de enkelte genstande sårbare og umulige som alene-betragtede objekter, som dele, der ville kunne sige noget (mere) om helheden. *Bagefter*, når tingene brutalt er fjernet fra deres funktionelle familier eller kategorier, så siger de alt! Så udkrystalliseres deres betydning og viser sig for os, deres stivede form bringer os tilbage til det øjeblik de blev skabt, til deres brug og mening. Destillationsprocessen som den her er skitseret, bliver lig med fjernelsens tid; den tid det tager at rive tingene ud af deres funktionelle sammenhæng og lade dem indgå i en ny. Her i re- og masseproduktionens tidsalder, i den mest tingskrævende af dem alle, har tingene mistet deres værdi som bærere af virkelig betydning, som objekter der kan vise vigtige sider af en kultur og give mening. Vi er holdt op med at tro på tingene. I dem aflæser vi ikke længere hverken menneskelige hensigter, brug eller natur. Vi har større tiltro til et fotografi af en buskmandskvinde end til hendes fedtede strudseæggeskals perlekæder eller til rørene hun bruger til at suge de sparsomme dråber på af Kahlahariørkenens sand. Heller ikke vore egne ting bemærker vi, men reagerer højst på *antallet*.

De hyperrealistiske malere opmærksommer tingene, som de er, ved at *overvirkelig-gøre* dem og lade os, de betragtede, overvære den ubetingede tvang der forbinder mennesker og ting, ting som efterhånden er mangfoldiggjort i en grad, der overflødiggør alle spørgsmål om dem. I dag vil almindeligvis også tingenes funktion

være tydeliggjort sådan at de opfattes som tegn (i betydningen trafiktegn) og henvisninger: Vi ser funktionen i stedet for substansen i tingene, og dermed opdager vi heller ikke tingene selv, de forvandles til koder for adfærden og får ingen selvstændig materialitet.

Såvel forestillingens tekst som instruktion er udledt af det formelle konstellationsmønster, som er ren koreografi (møder og positioner på et afgrænset areal) og som er uden historie i sig selv. Først når forfatteren træder til, får forestillingen en betydning *som indhold*. Instruktionen tilstræber med en stram indøvning, at skabe et selvstændigt udtryk for et eksperiment om eksperimentet i en form, der ikke bare gør instruktionen til en fortolkende og samlende "sidste instans". Stykket starter med, at de fire spillere præsenterer sig selv på en ret stiv og ubevægelig måde. Herefter tegnes karaktertyperne gradvist op: Ved begyndelsen står to af personerne solidt plantet på jorden, én står på fodaftryk af metal, lagt i forskellige positioner, en anden på ét ben, hvilende det andet på et redskab til at sko heste med. Herefter tillægges altså objekter, men også gestus hentet fra retorikken, begge dele som attributter der tilfører rollerne en nuanceret uddybning, giver dem en ikonisk betydning. Denne fase er opbygningens og finder sted i stykkets første halvdel. I den midterste del følger så en objekt-*udveksling* personerne imellem, og til sidst ændres arten af disse objekter, der nu fremstår som tematiserede serier, mere udtænkt og kunstnerisk frembragt end i første del af stykket. Alle genstande er hvide (4 kakler, 4 tørklæder, 4 pinde, et glas mælk, en rod) og hentes frem fra én af reolernes hylder, som også er hvid. Denne ændring af objektvalg forbindes med en afklarethed, der som sådan er tilstræbt i stykkets anden del. Sproget bliver her både mere gentagende, mindre digt og mere dagligdags.

Stemmeføringen i ÆTER begynder for alle de medvirkendes vedkommende med stereotyp at markere tekstens stavelser. Herefter udvikler de enkelte stemmer sig forskelligt for på den måde at understrege personernes temperamenter. Tilsammen bevæger stemmerne sig i en kurve, et spor, som stiger i takt med at ordene farves og *spilles*. Stemmen bruges til at fremhæve den stadigt intensiverede figurtegn og teksten fremstår som en *bærende instans*, konstant nærværende og uden pauser, undtagen ved markering af de kompositoriske skift.

Set i forhold til de teksttyper som normalt forekommer i museet (montreteksten som læses på stedet, omviserens tale som opleves lige nu og katalogteksten som tages med hjem) har ÆTER benyttet de tre typer på sin egen måde. Parallelt med montreteksten er der en forklarende overensstemmelse imellem tekst og billede i de tilfælde, hvor der tales om ting man har i hænderne. Omviserens tale svarer til en yderligere fabulering - selve fortælletraditionen, mens katalogteksten repræsenterer det u håndgribelige og flygtige i forestillingen eller udstillingen, og som alligevel ønskes fastholdt i tid. I denne sammenhæng (udstillingen-forestillingen- museet) er kataloget til ÆTER måske den mest eksperimenterende del af hele projektet. Derefter følger den talende fabulering - eller omvisningen - der, som selvstændig kunstart, her genindføres i museet som den helt nødvendige og uundværlige del den er.

Udenfor det afgrænsede spilleareal, i retningerne øst og vest står ialt 118 stole, 59 i hver side; under hver stol er anbragt en ottekantet form af granuleret skumgummi, hvori der er nedsat en udstandset metalflade. Stolene er med andre ord bearbejdede; der er taget kunstnerisk stilling til deres nødvendige tilstedeværelse for netop at undgå at skulle betragte hverken dem eller det publikum, de skal betjene, som et

nødvendigt onde. Som det, måske, er fremgået af ovenstående er ÆTER ikke nogen umiddelbar lettilgængelig forestilling eller udstilling, og forholdet til publikum derfor ikke helt uproblematisk eller afklaret. Et eksklusivt og måske forkælet ønske har været, at med dette eksperiment både at finde og opdrage et eget publikum, fri for de sædvanlige forventninger og krav om hurtige, underholdende og helst *problem - løsende* budskaber, og desuden rekrutteret udenom de sædvanlige medier.

At tilegne sig ÆTER er et hårdt og krævende arbejde og publikum må være indforstået med at stille sig ydmygt an, præcis som når man i mødet med en fremmed kultur, forholder sig høfligt afventende og optræder forsigtigt indtil man er blevet bekendt med almindelig skik og brug. Måske må publikum, ligesom de rejsende hvis ærinde består i at undersøge det fremmedes særlige karakter, gå OMVEJEN over lighederne, på den måde, at det først indstiller sig på at bemærke sig det kendte på de fremmede steder. Ved at drage paralleller bliver betragteren i stand til at opnå den rolige tilstand, som er nødvendig for opmærksomheden. Angsten for ikke at forstå eller for, i de rejsendes tilfælde, overfald, skrækken for ikke at kunne begå sig befordrer hverken koncentration eller overblik. De besøgende må blive så sikre at de tør lade tomheden fylde sig. Først da vil de opmærksomme forskellene.

Ligesom forestillingens scenografi er sin egen udstilling er kataloget til forestillingen sin egen bog, der indeholder en samling tekststykker sammensat ud fra en liste af, for os, nye eller endnu ikke undersøgte ord og begreber. Således vil der mangle en del ord, som nok har haft betydning for ÆTERs tilblivelse, men som allerede i andre sammenhænge er blevet endevendt og brugt i en grad så de har mistet al tiltrækning. Kataloget er selve eksperimentets idé, som rendyrket tekst. Hele opbygningen af ÆTER og systemet der ligger bag projektet, er ikke umiddelbar tilgængeligt, heller ikke som tekst. De to sideløbende handlinger, retningerne øst-vest og personforvandlingerne gør det ikke muligt at gengive stykket som det er skrevet; selvom der er nok af ord kan de, ligesom en montret tekst, ikke stå alene og forfatteren har derfor til kataloget lavet en tekst, som skitserer stykkets 4 elementære skikkelser i digt. Kataloget hverken fortolker, illustrerer eller dokumenterer eksperimentet. Selvom det giver indblik i den benyttede systematik og de strenge principper for opbygningen, så sker det i en ren grafisk form. I det hele taget lægger bogen vægt på tekstens materialitet (uden dog at forvandle den til tomme tegn). Bogen er uden billeder for i højere grad *selv* at kunne virke som billede. Med sider af blindtryk, stålgrå og turkisfarvet tekst, diagrammer, håndskrift og en stærk neddæmpet lay-out, er tekstens udtryks-side forsøgt fremhævet, uden at lade det ske på bekostning af indholdet, men for tværtimod at underbygge dette og lade de to sider, den materielle og den idelle, støtte og komplettere hinanden.

En del af eksperimentet består i, at sammenstille oprindeligt meget forskellige elementer eller kunstarter, det vil i virkeligheden sige underlægge sig nogle af de samme vilkår som det kulturhistoriske museum. Selve arbejdsmetoden er vigtig, og her gælder den grundlæggende antagelse, at der til de enkelte (kunstneriske) udtryk hører vidt forskellige arbejds måder, hvorfor en standardiseret eller ensartet formidling af hver del som indgår i projektet ikke er mulig. Bortset fra en bestemt ydre ramme og visse fælles retningslinier, holdes de forskellige arbejdsenheder derfor adskilt under selve forarbejdet. En konsekvens af denne arbejdsform bliver, at de enkelte enheder ikke afprøves i forhold til hinanden og altså ikke koordineres. Arbejdsmetoden kunne derfor karakteriseres som tillidsbestemt med stor risiko for, at få et helt andet produkt end forventet, idet hver enkelt person i meget vid udstrækning står for sit eget.

Forfatteren kæmper for at finde en begyndelse, en indfaldsvinkel til stoffet. Hun spørger om alt det, der er "forbudt". Hun vil vide, hvad alting betyder. Hvorfor der er valgt naturting til dragtmateriale, når tingene alligevel ændres og bearbejdes så voldsomt, som det er tilfældet. Hvorfor denne kontrast? Tages tingene sådan under behandling i et ønske om at *bevare* dem? Igen og igen besvares forfatterens HVOR-FOR med dette: "Fordi vi har besluttet det". Jamen, siger forfatteren, en beslutning ender altid med at blive et spørgsmål.

(Artiklen er offentliggjort i Birgitte Kragh Rasmussen (red) 'Mellem pulterkammer og Muse-Tempel', Aabenraa Museum 1987)