SE, TALE, HØRE — OPLEVELSENS KUNST

Bruno Ingemann

Kunst opleves. Men hvad er det der karakteriserer de konkrete oplevelser af et værk i en udstilling? Hvor personlig eller universel er oplevelsen? Hvilke relationer skaber den besøgende i værket og mellem værkerne og sig selv? Gennem beskrivelse og analyse fokuseres her på den individuelle reception af en udstilling med billedkunstneren Ole Sparring på Sofienholm i København. Samtidig præsenteres videovandringen som en ny metode til at komme tæt på den personlige reception.

DE TRE ABER

Man kan se den traditionelle figur med de tre aber som en negation af at opleve noget. Og det "noget" man kan opleve er fx. et maleri eller flere malerier samlet på en udstilling.

Der er vel bred enighed om at man ikke kan se det som en isoleret handling – som en ren perception. Den sanselige oplevelse er indlejret i det menneske som ser og dermed i de erfaringer, som dette menneske har. Men man kan vel forestille sig at der er temmelig stor forskel på den hurtige vandring gennem en udstillings rum – og den hvor den besøgende ser med langsom opmærksomhed og åbenhed.

På den måde kan man tage den abe alvorligt – nemlig den der ikke-ser med opmærksomhed og åbenhed. Så er der måske slet ikke en oplevelse? Eller i hvert fald ikke en oplevelse af billederne men måske af rummet og af stedet og de mennesker man er sammen med.

Man kan se billeder i tavshed. Det betyder ikke at der ikke foregår en tale – men den er

måske indvendig og ser dermed tavs ud. Men man kan jo også tale med nogen og dermed også høre på nogen og indgå i en ydre dialog.

Ikke-tale og ikke-høre aberne demonstrerer den ødelæggende ikke-oplevelse og er dermed den totalt stoppede dialog.

Den anden del af titlen – "oplevelsens kunst" spiller på at det handler om at opleve kunst men at det også er en kunst at opleve. Men det rejser jo en række problemer: Hvem er det som oplever? Hvilken rolle spiller de konkrete værker i den konkrete kontekst? Hvilken betydning har den formidling der ligger i form af skilte og hand-out og katalog? Hvad er overhovedet en oplevelse?

Det vil jeg prøve at svare på – men på en meget konkret måde inden for en bestemt kontekst.

TÆT PÅ DEN BESØGENDE

Hvad sker der når konkrete beskuer møder en udstilling og nogle værker? Denne undren

32 er udgangspunktet for det projekt jeg her vil præsentere. Vi er på Sofienholm engang i juli måned 2000. Her er en særudstilling med Ole Sparring.

Der er også to besøgende. Disse to besøgende er mine informanter. Den ene har et lille videokamera placeret på en kasket på hovedet og en rygsæk med en videooptager (ill. i *Nordisk Museologi* 1999/1, s. 158). De bevæger sig gennem udstillingen og de taler sammen undervejs. Hvad hovedpersonen ser på bliver registreret på video sammen med deres samtale om de billeder de ser og de rum de bevæger sig igennem. Hovedpersonen Jakob er 27 år gammel og hans følgesvend Gunnar er 55 år gammel.

Ideen med at registrere deres videovandring er at det er det tætteste man kan komme på den konkrete oplevelse i situationen. Det betyder ikke at det er en upåvirket situation, for de er begge bevidste om at alt hvad der sker bliver optaget og dermed fokuseres deres opmærksomhed og de bruger sikkert væsentlig længere tid på besøget, end hvis de ikke blev registreret.

Man kan sige at de spiller rollen som de "gode besøgende". De gør hvad de kan for at få så meget ud af billederne som muligt – men de kan jo ikke iscenesætte sig selv til at være klogere eller mere oplevende med de kompetencer de nu engang har.

Jeg har tidligere lavet videovandring på kulturhistoriske museer bl.a. i Københavns Bymuseum (Ingemann 1999) og har vist, at der gennem dialogen mellem to besøgende og gennem videovandringen bliver muligt analytisk at afdække disse to personers indholdsmæssige og personlige præferencer – og vise at det som var den konkrete udstillings indhold og budskab kun i meget begrænset udstrækning blev dækket af informanter-

nes oplevede ting, indhold og budskab.

Nu er det kulturhistoriske museums ting jo netop ting der har svært ved i sig selv at fortælle en historie. Dermed kan det være sværere at forbinde den store historie med den lille historie og med de besøgendes personlige historie.

Det skyldes at ting i denne sammenhæng er hentet ud fra helt andre funktionssammenhænge og dermed indsættes i en ny konstrueret funktionssammenhæng, nemlig på museet. Det er gennem tingenes musealisering at de får betydning for museet – men det er den besøgende der igen skal kontekstualisere dem i relation til sig selv (Braxendale 1991).

Man kan anskue et Ole Sparringmaleri som en ting. Den er hentet ud af en funktions-sammenhæng nemlig hans atelier, den er kontekstualiseret på Sofienholm i en udstilling af andre malerier, tegninger og ting, og den skal så indgå i den besøgendes kontekstualisering.

Men maleriet er mere end den almindelige kulturhistoriske tavse ting. Kunsten kan betragtes som kommunikation og har dermed flere indbyggede fortællinger som måske er mere ligetil at pakke ud for den besøgende.

Maleriet er heller ikke indfoldt i en bestemt historie med et bestemt budskab der gerne skulle kunne forstås af den besøgende eller helst kunne forstås nogenlunde ensartet af en række forskellige besøgende på forskellige niveauer. Kunsten taler til individet som indgår i samspillet og den mere åbne fortælling. Man kan måske gå så langt som at sige at hvert enkelt individ konstruerer hver sin egen helt private fortælling gennem sin iagttagelse selv om denne iagttagelse også kommer til at indeholde andre der iagttager.

Men hvordan kan man overhovedet strukturere og dermed skabe en forståelse igennem det kaos som fremtræder, når to mennesker ser, taler og lytter sig gennem en udstilling?

Hvad er det for kerneområder der er centrale i denne oplevelse?

THE ART OF SEEING

Csikszentmihalyi & Robinson har i deres fremragende undersøgelse *The Art of Seeing. An Interpretation of the Aesthetic Encounter* prøvet at indkredse hvilke faktorer der spiller en rolle i mødet med værket. De lavede en undersøgelse med kvalitative interviews og kvantitative spørgeskemaer og de brugte ikke almindelige besøgende, men netop nogen der var eksperter, nemlig 57 kuratorer fra 17 forskellige institutioner.

De fandt at der var fire centrale dimensioner der kunne sammenfatte de meget forskellige oplevelser. Den ene var *Den perceptuelle dimension* med fokus på værkets organisering af elementer nemlig dets form, line, farve og tekstur (p. 29).

Den anden var *Den emotionelle dimension* med fokus på den følelsesmæssige involvering (p. 33). Det kunne både være positive følelser som glæde, fornøjelse, inspiration og kærlighed, og det kunne være negative følelser som vrede, had og frustration – som en informant spurgte sig selv da hun så et værk hun først hadede: "Why do you dislike it?" (p. 37).

Den tredje var *Den intellektuelle dimension* med fokus på det kulturhistoriske, det kulturelle, det historiske og det biografiske (p. 41). Denne dimension kom først i spil efter at værket havde gjort indtryk på det perceptuelle og emotionelle niveau. En informant udtrykker den nødvendige forviden på denne måde: "You only see what you are taught to see. You have to be taught to see a certain amount before you can go from that and develop a more sustained and creative process of seeing." (p. 42)

Den fjerde dimension var *Den kommunika-*

tive dimension med fokus på kommunikation med en æra eller en kultur, som en dialog med kunstneren og som en dialog inden i beskueren (p. 62). Csikszentmihalyi & Robinson understreger at denne kommunikation finder sted i beskuerens bevidsthed når de fokuserer på værket og at den har form af en indre dialog.

Gennem deres undersøgelse konkluderer de at der ikke er nogen forskel på hvor kraftigt de fire dimensioner indvirker på oplevelsen af værket. De kan ikke finde forskelle bestemt af alder, køn, tidligere uddannelse eller nuværende specialisering. Men så er der alligevel forskel. I de mellemste år (35–45 årige) er der en polarisering: viden og kommunikation værdsættes højt. Men for de over 45 årige informanter falder de fire dimensioner sammen – og det gør de også for de under 34 årige informanter (p. 107).

I Csikszentmihalyi & Robinsons undersøgelse taler informanterne om konkrete værker, men det er værker de selv vælger og som har en betydning for dem individuelt. Man kan sige at de i interviewet bruger dem som eksempler der for hver enkelt informant fungerer som en slags prototyper på temaer de taler om.

I mit projekt foretager jeg en yderligere fokusering. Jeg vælger to almindelige besøgende som ikke har en kunst- eller kunsthistorisk uddannelse eller træning. Jeg vælger også at de skal besøge en bestemt udstilling, som altså udgør omdrejningspunkter for deres oplevelse, og jeg vælger også at de ikke skal interviewes, men at de skal bevæge sig rundt i udstillingen og – måske – tale sammen. Mit teoretiske udgangspunkt adskiller sig fra Csikszentmihalyi & Robinsons ved at mens de så direkte fokuserer på kunsten, så tager jeg udgangspunkt i den besøgende. John Dewey har allerede i 1934 fokuseret på oplevelsen

Ole Sparring i sit atelier.

og netop på at oplevelsen af kunst må ses som oplevelse på samme måde som oplevelsen af dagligdagen.

Det er altså hensigten gennem den empiriske undersøgelse af denne konkrete videovandring at operationalisere Oplevelsen, som bestående af fire felter som kombineres og udtrykkes gennem de relationer som informanterne skaber mellem værket og dem selv og som er betinget af et valg af læsestrategier.

OLE SPORRING

– SOM HAN PRÆSENTERES

Jakob (27) og Gunnar (55) møder Sofienholm og Ole Sparring ved skranken. Her får de udleveret en A4-side med en tekst om Ole Sparring. De læser den nu ikke, faktisk læser de den først da de efter halvanden time sidder i solskinnet og kigger ud over Bagsværd Sø og får lidt frokost.

A4-siden præsenterer udstillingen med at

Ole Sparring har kaldt den: *Vincent møder de tre små mænd.*

”En livslang interesse for Storm P’s ”De tre små mænd” kombineret med en studietur til Arles i maleren Van Goghs fodspor i 1998 fik ham til at konfrontere disse størrelser, som man ikke umiddelbart ville sætte i forbindelse med hverandre. Fremtryllet af hans fabelagtige tegnetalent bruges De tre små mænd som formidlere i billederne, de arbejder med maleriets virkemidler, griber forstyrrende ind, hiver en flig af lærredet ned, svinger sig i billedernes linier. Der opstår overraskende og pudsige sammenstød mellem den store kunstnermyte Van Gogh og de travle og virksomme små mænd. Her er kommentarer til kunstdebatten, Mona Lisa smiler underfundigt i skikkelse af en rapand, her er rejseerindringer og personligt gods. Alt blandes i disse turbulente malerier, der emmer af energi, humor, kraft og fortælleglæde. Men der stilles også alvorlige spørgsmål.”

Jakob er ikke særlig vant til at gå på kunst-udstillinger men er meget historisk interesseret og vant til at besøge kulturhistoriske museer, mens Gunnar har set Ole Sporringsbilleder med tilfældige mellemrum gennem en årrække uden af den grund dog at være ”ekspert”.

VIDEOVANDRINGEN – I PERSPEKTIV

Det som bliver anslaget og af afgørende betydning for hele besøget er et lille rum hvor der er udstillet nogle store fotografier der er taget i Ole Sporrings atelier. De meget store malerier hænger på væggen i atelieret og foran hvert billede foretager han sig noget. Fx. ligger han på knæ med en masse værktøj foran ham og han indtager den samme stilling som replikaen af Van Goghs på lærredet i det store billede med ”Superflu”; eller hvor han står foran lærredet med elefanten og den store and og rækker et flutes til en and. De bruger ret lang tid på hvert fotografi og de får på den måde skabt en forforståelse af at denne mand er ret sjov og uhøjtidelig. De får en fornemmelse af at her kan der ske mange spøjse ting. Jakob siger: ”Det er meget herligt”.

1. nedslag – store Gorm

Det første maleri som de rigtig ser og ser meget længe på (4:50 minutter) er det billede som hedder ”Søgen efter Kong Gorms grav. 1995”. Det ved de nu endnu ikke. Hvad de undrer sig over er de billeder som de har passeret uden at se dem og dem som de kan skimte inde i de kommende sale. De undrer sig over billedernes størrelse – at de er så store at man er meget tæt på og at det er svært at komme langt nok væk – men som Jakob siger: ”... så mister man også detaljerne”.

Så derfor står de tæt på billedet og lader sig opsluge af detaljerne. Her er der en mand der

er spærret inde – og der er en orange and. Og der er de dramatiske øgler. Her kommer den første association til den gamle nordiske myte med den store ormegård hvor en af heltene blev smidt ned og skulle lide og dø, og Gunnar viser sit kropslige ubehag med at ryste lidt på skuldrene.

Så læser de endelig det lille titelskilt. Det får dem til at fokusere på en person i mørke der fremtræder som en rå og indtørret tekstur. ”Gorm den gamle her – måske et spøgelse eller en ånd?” siger Gunnar. I teksten fremtræder også hvad Gunnar taler om som en slags sværdhæfte, mens Jakob grinende siger: ”...det kan ligne mange ting – også lidt frække sager?”

Jakob afslutter deres visuelle undersøgelse med at sige om billedet at det er svært ”... man kan fornemme en masse ting; det er heller ikke meningen at man skal have en bestemt mening ud af det”.

De taler ikke om alt hvad de ser. Eller rettere de ser meget mere end de eksplicit formulerer. De ser den lille hvide mand i det mørke indesluttende rum. De ser den kantede form i venstre side som en kontrast til det mere levende og kaotiske i resten af den malede flade. De ser den planke som presser sig ind i højre hjørne. De ser de groft malede slanger eller øgler i øverste venstre hjørne. Men det er alt sammen så indlysende at det behøver de ikke at tale om, de ved begge at de har set det og derfor kan de gå videre og tale om det som skal afdækkes for at give betydning. De taler om det der er sprækker eller åbne felter for betydningsdannelsen.

Her er størrelsen meget central. Man kan vælge at gå tæt på og forsvinde i detaljerne eller man kan vælge at holde distancen og de vælger at lade sig involvere som de implicit mener at maleren selv har gjort det.

36 De forsøger at skabe relationer mellem billedets enkelte dele og den *interne* relation de søger, efter at de har læst titlen, forstærker noget af det i billedet som ikke fremtræder så tydeligt nemlig det mørke som er gemt i mørke, men fremhævet gennem en anderledes tekstur

– nemlig Gorm den gamles ånd eller spøgelse. Her trækker de på en kulturel kompetence. De har måske ikke lige historien om Gorm særlig præcent, men inddrager implicit forestillinger om gengangere og måske er Hamlets fars ånd også på spil her? Den interne relation forvand-

*Søgen efter
Kong Gorms
grav. 1995.*

les til en *ekstern* relation. Det er helt tydeligt når det gælder Gunnars associationer til den nordiske mytologi, som også indeholder en kraftig emotionel følelse af ubehag.

Da det også er det første værk de rigtig sér, så holder Jakob med sin bemærkning om ikke at tolke en bestemt mening ind i billedet feltet åbent. Hvad mon der kommer til at ske?

Nogle minutter senere – da de har set en række andre værker – vender de sig om og kigger tilbage gennem to døre og ser så en beskåret udgave af maleriet med Gorm. Jakob siger at det er godt billederne er meget store "... så får man en ekstra ramme. Man kan få mange billeder ud af den døråbning". Og så får han en association fremkaldt af rummenes arkitektur: "Det ville Hammershøj være glad for". Denne *eksterne* relation forlænger han fordi han ved hvor hans hus ligger på i Strandgade på Christianshavn og Jakob har vist rundt der i sit arbejde som rundviser på Bymuseet.

SLÅET MED STUMHET

Da de har gået rundt på udstillingen en times tid og talt løbende og meget og har gået på opdagelse i de enkelte billeder og i relationer mellem billederne bliver de stumme. De taler næsten ikke i syv minutter. De er kommet til et lille rum som én af dem kommer til at kalde inspirationsrummet. Her hænger ikke-værker. Her hænger en masse kopier af landkort; fire originaltegninger af Robert Storm P's De tre små mænd; en masse fotografier fra aviser og en Boberg og Adler-Petersen tegning. Og så står der en monter med en skilt på: "Engelsk bagekartoffel. 1998".

De er stumme fordi de på en måde føler at de her står midt i malerens værksted. Ikke det fysiske atelier men det virtuelle og mentale rum, hvorfra en del af værkerne kan ses, måske forstås, men i hvert fald kan perspektive-

res. De har på dette tidspunkt jo været på opdagelse i deres egen viden om og erindring om Van Goghs værker.

De ser det lille avisfoto af et maleri af Poussin og kan så huske at det har de set brugt af Ole Sparring i det store maleri som hedder "Festen". Og de ser den legende Storm P. hvor han også leget med flere virkelighedsplaner i sin tegneserie. Og Bobergs uhyre som åbenbart har været inspiration for ham. De bliver lidt irriterede på sig selv over at de kan efterspore nogle af inspirationerne, men for en del af avisfotografierne må de give fortabt. Og så griner de af den engelske bagekartoffel. Er det mon én Ole Sparring har spist i England – eller er det en han har bagt hos sig selv? Eller er det sådan at englændere kan ødelægge selv en gemén bagekartoffel?

2. nedslag – det sorte lys

De træder ind i det første store rum hvor de så endelig ser de første fire billeder der er fokuseret på De tre små mænd. Jakob udbryder spontant: "Der er gang i den" og griner overvældet. Han læser omgående skiltet "Det overgroede hus, 1998".

De forsvinder straks ind i billedets detaljer. Der sidder en og taler i mobiltelefon. Og han der kaster op – der er en arm i opkastet. "Ja et eller andet har han spist" siger Jakob. Han griner igen "... det er i hvert fald vanvittigt!". "Og så den hund eller hvad det nu er..." og så stopper han op og peger pludselig den meget præcist tegnede cirkel på det rå brune lærred: "Det er meget flot her med det bare lærred og så har han tegnet denne præcise cirkel".

Han ser en anden præcis form nemlig en sort oval. Så opdager han en meget sjov detalje "... så lyser han op og der bliver mørkt. Det er ligesom Jonathan".

Han prøver altså først at skabe en række interne relationer mellem de enkelte dele af

38 billedet. Han prøver at aflæse det. Så skifter han læsestrategi og fokuserer så på det håndværksmæssige og æstetiske smukke i at der pludselig det det voldsomme og farverige billede er noget som er så enkelt og rent som cirklen tegnet med én klar streg. Og så skaber han en æstetisk relation til den sorte oval. Men

den sorte oval udgør en udfordring til virkelighedsplanet – en lygte lyser jo ikke sort. Men han har netop oplevet at hans egen 2-årige søn prøvede at lyse med en lommelygte op på det solbeskinnede loft og undrede sig over at der ikke kom en lysplet, så denne hverdagsbegivenhed indsneget sig her i Ole Sporrings

*Det
overgroede
hus. 1998*

Skitsevæggen.

univers med en ikke-hverdagslige logik. Selv i dette sære univers er der altså rum for Jakobs personlige erfaringer.

3. nedslag – tegningerne

I en del små rum hænger der hundredvis af tegninger som er fotokopier af Ole Sporrings skitsebøger. Væggene er tapetserede fra gulv til loft. De sidder tæt, meget tæt. Da de møder dem står de helt stille i lang tid og lader blikket flakke hen over tegninger i et håb om at noget kan fange øjet. Men det sker kun med en meget bevidst og kraftig fokusering. De undrer sig og man kan mærke at de prøver at finde en måde hvorpå de kan kategorisere dem eller få dem til at fortælle en slags historie.

Efter at have set dem i lang tid siger Jakob "... det er som en slags tegneserie" og han fokuserer på at når man kigger på overfladen så lægger man ikke umiddelbart mærke til at de er ret barske og makabre, når man kigger nærmere efter.

De ser på den umådelige mængde af tegninger som en slags dagbog eller skitser til

kommende større værker og Jakob mener at "... her har han taget alt hvad han har lavet... og at det udgør et indblik i den verden som han lader sig inspirere af og i hans arbejdsproces. De kan ikke finde en struktur selv om de leder efter den. Men så ser de at der er en række tegninger der er lavet på den samme måde. Det er oftest mere eller mindre kendte værker af andre kunstnere som Ole Sparring har tegnet henholdsvis med en grov tusch og en mere fin tusch og dermed kommer de til at diskutere om den forskel det giver for deres oplevelse af grovhed, forenkling overfor finhed og detaljerigdom.

Gunnar læser "Kendt dansk flyver dræbt i Norge" og Jakob svarer med "Håb om fred i Norge". Og de associerer til at der her er nogle avistekster og avisbilleder som vandrer ind på skitseblokken. De finder en række skitser hvor en person bider øret af en anden – "... eller af sig selv" og de relaterer det til at "... det passer jo meget godt med Van Gogh. Men også med avisbilledet af bokseren Mike Tyson som bed en stump af øret på en anden bokser i ringen.

40 "Det var meget foragteligt!" siger Jakob.

Endelig finder de en tekst hvor der er en masse numre. De vælger hvad der måske er en dato nemlig d. 14.10. og så prøver de at finde ud af hvordan teksten henviser til skitserne. De leder og leder og prøver at finde et

motiv der svarer til teksten og til sidst giver de op. Man skal være meget ivrig for at finde sammenhængen og Gunnar foreslår at hvis de små tekster nu havde stået under skitserne så ville det have været nemmere.

De prøver at finde interne sammenhænge

*Mal selv,
NOPIR 1999:
De tre små
mænd synes
de gamle
billeder
trænger til
lidt speed.
Bliver de
opdaget inden
der sker
ulykker?*

i skitserne og de finder steder hvor bestemte symboler går igen. Fx er der mange billeder med øjne og briller og den øde ø og de finder mange billeder hvor nogen såres eller skæres i eller forvrænges ved at arme bevæger sig gennem øre og ud af øjne. De prøver at finde eksterne sammenhænge og her bliver indgangen dels nyhedsbilleder og tekster som de så forfølger som en slags kategori, og de finder eksterne sammenhænge med tegninger lavet efter andre kunstneres billeder uden at de dog kan placere eller finde forbillederne i deres eget indre katalog over kunstens historie.

Og de forsøger at lave en kategori af æstetiske relationer fokuseret på de grove og de fine streger og de forskellige udtryk de oplever det giver.

De opgiver at finde en samlet historie, men de kan fornemme at der ligger en række sammenhængende historier uden at det lykkes for dem at afdække dem alle. Mængden af billeder får dem til at give op efter 10 minutter.

4. nedslag – vinduet

I et rum er der et skilt placeres på vinduet. De går hen og læser "Hus. Diverse materialer og diverse planter, 2000". De kigger ned i den smukke park og der ligger en slags hus med en masse vækster og andre ting. Gunnar siger "... han er en vittig mand – ikke" (18:25). Og Jakob svarer "Jo, han forstår, ikke at tage det så alvorligt".

Da de umiddelbart efter kommer ind i et andet rum som vender til den anden side af haven så kigger de ud af vinduet der og de undrer sig over at der ikke står noget skilt på vinduet. Og Gunnar forslår at dér kunne stå "Græs, 2000".

De har gennem deres iagttagelser af den sære verden de nu befinder sig i lært at være åben over for hvad der mon kan ske, så meget at de nu er med til at opfinde nye "værker" og selv

om skiltet ikke var der, så vil det altid være der i deres egen historie om denne udstilling. De skaber på en måde en intern relation mellem noget der er – og det som *kunne* være i det kreative rum som udstillingen åbner op for.

5. nedslag – De tre små mænd

Ser de overhovedet værkerne? Hvad går de op i når det går fra værk til værk og bruger gennemsnitlig to og et halvt minut på hvert værk?

"Her er det hvor han stod med blomster" siger Jakob. *Her* henviser til det rum de startede i og hvor der var fotografierne af Ole Sparring foran hvert enkelt værk og hvor han foran dette værk holdt en buket solsikker op foran maleriet.

Det er *De tre små mænd*-billederne som de er fokuseret på måske på grund af udstillingens titel. De går på opdagelse i værkerne og i alle værkernes detaljer og det skyldes i høj grad at billederne er så store at man næsten indtages i dem. Gunnar står foran et billede hvor der er malet et rum og i det står der en række malerier lænet op af væggene. Han stiller sig en meter fra billedet og får den oplevelse af at være inde i billedets rum. "... malerierne er næsten i naturlig størrelse" bemærker han om malerierne der står lænet op af væggen.

"Her er raketten der flyver ind eller er det en pil?" kan ses som et typisk benævrende træk. Det er altså en slags genkendelse af motivet og af afklaring af hvad det refererer til. Og det kan referere til tre forskellige verdener. Her er referencen en slags hverdagslig virkelighed ud fra en viden om raketter og pile og deres almindelige fremstilling.

"...og fuglen der er ved at vælte malerspannen..." og at "det er den røde farve der vælter igen". De er så opmærksomme at de husker at andet værk de har set 25 minutter tidligere og dér var der også en malerdåse med den røde farve der blev væltet. Detaljer i ét værk

42 refererer til detaljer i et andet værk og bliver på den måde til en intern reference i Ole Sporrings univers.

Det er først her de læser billedets tekst "Mal selv. NOPI. 1999. "De tre små mænd synes de gamle billeder trænger til lidt speed. Bliver de opdaget inden der sker ulykker?"". Men da har Jakob allerede bemærket ved et af de

malerier der ligger i billedet at "... der er noget ikke særlig Van Goghsk, det er nærmest nogle Halloween masker". Det er selvfølgelig ikke så overraskende at de her refererer til Van Gogh fordi det jo er et centralt omdrejningspunkt i alle disse værker med De tre små mænd. Men på en måde har de jo fanget det centrale i værket før de læste teksten. Den

Korridoren. 1998: De tre små mænd møder dyret.

kommer mere til at virke som en bekræftigelse på deres egen forståelse.

”Det er vanvittigt med ham der har taget sin hånd ind gennem sit hoved ud af øjet. Der er en hånd for meget, eller er det hår?” – dette er meget makabert for dem og den surrelle verden accepterer de med den særlige vanvittige logik der udfolder sig i Ole Sporrings univers. Men de opdager også at den vanvittiges hånd griber om to solsikker og Gunnar bemærker ”... de er taget ud af billedet” som står i hjørnet, altså det kendte Van Gogh billede med solsikkerne hvor netop to solsikker mangler.

På den modsatte væg i et helt andet værk opdager de at solsikkebilledet er genmalet i negative farver; violet i stedet for gult og hvor solsikkerne er visnede. Og her trækker de deres oplevelse af NOPIP-billedet med sig og Jakob taler også her om at ”...de gamle billeder også er lidt farlige og at de skal beskyttes – men de trænger også til lidt fornyelse”.

Der er ialt 10 værker med De tre små mænd der møder Van Gogh og ”NOPIP” er det syvende værk de ser. Der er åbenbart her at brikkerne begynder at falde på plads. Det er her at de mange referencer til en række forskellige verdener udfolder sig og kommer til at skabe en mere sammenhængende betydning for dem.

Der er en ting som NOPIP ikke indfanger. Det er deres begejstring og undren over at han er så dygtig. De taler hele tiden om ”han” og han det er Ole Sparring. De taler som om de indgår i en dialog med Ole Sparring på stedet og gennem værkerne. Det er noget som præger hele deres oplevelse nemlig af at han er meget dygtig til at komponere et billede. Det kommer til udtryk gennem deres samtale om at han maler sløret og at han så indsætter en meget præcis og skarp form og farve, så både det slørede og det skarpe bliver fremhævet.

Det første af malerierne med *De tre små mænd* viser et værk hvor der er et uhyre og så

står der en kvinde og støvsuger. De er optaget af at der på den brune baggrund i billedet er tegnet noget som de opfatter som nogle blødt tegnede kroppe der bliver sluget op af støvsugeren. Og de undrer sig. Hvordan kan han mon både være den meget fine tegner der kan tegne meget realistisk og præcis, og så samtidig male noget som er så groft og næsten kejtet. ”Det er utroligt at han kan lave begge dele...”. Denne undren ligger som en grund under deres oplevelser af de følgende værker og især da de ser det maleri med en meget erotisk tegning med hvad de opfatter som en renæssance karakter og som de senere hen i Inspirationsrummet opdager er et Poussin-maleri.

De føler også at de bliver stillet på en spændende opgave, nemlig om de kender deres Van Gogh. De har ingen problemer med at genkende Solsikkerne, Sengen, Stolen, Sædemanden, Bonden i marken, men da de ser et rødprykket vaskesæt med kande og balje så tror de nok at det er en Van Gogh men de er ikke sikre.

Når det gælder Van Gogh så optræder der en række genkendelsesrelationer. Det er på en måde så kendte værker at de næsten er blevet usynlige – men gennem Ole Sporrings genmaling af dem så bliver de nye igen. Billede på billede på billede... med de samme billeder eller debilleder som gennem deres nye kontekst får tilskrevet nye betydninger men især renser blikket for de gamle billeder.

Det sker ikke med *De tre små mænd*. Jakob og Gunnar taler meget om hvad De tre små mænd foretager sig i Ole Sporrings univers. Men det er på en meget konkret måde gennem at benævne hvad de foretager sig. Da de kommer til Inspirationsrummet så taler Jakob om at han altid har elsket De tre små mænd og Storm P. og man kan sige at den brug af det virtuelle rum som skabes mellem tegner, de tre små mænd og en slags virkelig-

Oplevelsen.

hedsplan netop er det som Ole Sparring forlænger og videreudvikler. Det er de tre små forstyrrelser der foretager sig underlige ting – og det gør de jo også i hans univers. Der lægges ikke så meget til deres karakter, men deres indflydelse på de ti værker er stor som dem der skaber forunderlige handlinger.

RELATIONER OG OPLEVELSE

Jeg har gennem min analyse fokuseret på hvilke relationer de to informanter skaber. Og jeg har fundet at de skaber i hvert fald fire relationer:

Interne relationer: Gennem deres fokusering på detaljer skaber de interne relationer mellem ting i det enkelte værk og det hjælper dem til at aflæse værket. Men de skaber også andre interne relationer nemlig mellem værkerne. Fx solsikker i hånden på Ole Sparring og solsikker i et billede relateret til en anden version af solsikker. Rød maling der vælter i ét billede og rød maling der vælter i et andet billede.

Eksterne relationer: De skaber eksterne relationer gennem at associere til noget der ligger udenfor værkerne. Når Gunnar skaber en forbindelse mellem uhyre eller slanger og forbinder det med den nordiske mytologi og slangegården – og samtidig åbenbart har en meget skræmmende oplevelse af slanger som ubehagelige. Og når Jakob forbinder billedet med lykten der lyser sort til sit eget barns oplevelse af ikke-lys. Og når de ser det afbidte øre og både skaber en relation til Van Goghs afskårne

øre og til den foragtelige ørebider Mike Tyson.

Genkendelsesrelationer: På det helt enkle plan er det genkendelsen af de kendte værker af Van Gogh som værkerne henviser til og som bliver en slags prøve for dem om de nu kan deres kunsthistorie. Men de genkender også en række elementer som er funderet i deres almene viden og erfaring i verden: mobiltelefoner, elefanter, ænder, cykel, får...

Æstetiske relationer: Når de bevæger sig ud af billedernes historier og lægger et æstetisk blik på komposition og det billedsproglige udtryk med brugen af fint/groft og sløret/skarpt og glat/struktur. Og hvor de undrer sig over Ole Sparrrings evne til at spænde så vidt.

De fire relationer kan ses som udtryk for deres oplevelse. Men deres oplevelse er mere sammensat end relationerne giver udtryk for. Hvis man accepterer Deweys forestillinger om at oplevelse af kunst ikke adskiller sig fra andre oplevelser kan man operationalisere oplevelsen i fire felter: Aktion; Emotion; Værdier og Viden (Gjedde & Ingemann 1999).

Aktionsfeltet har at gøre med hverdags aktiviteter fra at være beskuer til at foretage informerede valg om konkrete oplevelser.

På udstillingen handler det om kroppen. Det er gennem kroppen vi sanser udstillingen. Det er ikke kun øjet der er i funktion. Vi går gennem rum og standser foran et værk. Ser og går videre. Det handler om tid og rum. Vi bevæger og gennem tid og rum – gennem de få minutter vi kan haste gennem udstillingen og få en viden om hvad der dog er – og så den mere indlevende langsomhed og stop ved hvert værk. Kroppen placerer vi også i en bestemt afstand til værket, går nærmere og fjernere igen.

Jakob og Gunnar er meget langsomme og grundige og bruger deres krop til at variere afstande til værket og de peger og forklarer med deres arme. De reagerer med deres krop-

pe på hinanden og de taler sammen og uddyber bevægelserne. De ser ofte på hinanden og hinandens kropssproglige udtryk for at finde bekræftelse eller modsigelse.

Emotionsfeltet er den følelsesmæssige forbindelse mellem ting og mennesker og mennesker.

De glæder sig først og fremmest til at være sammen om det at gå på udstilling. De er nysgerrige og meget åbne over for hvad der nu skal ske. De møder udstillingen meget positivt. De føler sig vel mødt med HAM, altså Ole Sparring, og lader sig trygt indfange af hans univers og indgår i en dialog med ham. De møder værkerne voldsomme udtryk men også humoren og den kreative venden på hovedet og så går de på opdagelse. Men de irriteres også når noget bliver for umuligt at skabe en betydning fx. når det gælder de overvældende mange skitser.

Værdifeltet er relateret til kollektive og personlige værdisystemer, normer og moral.

Udstillingen kan måske anfægte mennesker der har en ærbødig holdning til kunst og især til Van Gogh. Det meget kraftige udtryk i værkerne er i hvert fald i modstrid med værdien om at æstetik er det smukke. De religiøse elementer, fx. Jesus på korset, kan virke provokerende i den nye kontekst.

Men for Jakob og Gunnar er værkerne ikke provokerende ved at de angriber deres værdier. De er meget accepterende over for det univers de lader sig indføre i.

Vidensfeltet indeholder både det at få ny viden og det at få kendt viden aktualiseret gennem mødet med fx. et værk.

Lidt firkantet sagt så får de ny viden gennem de tekster der er knyttet til hvert enkelt værk. Her er de sædvanlige titler og årstal men også lange og gode tekster som giver hvert enkelt værk et bestemt perspektiv.

*De fire
læsestrategier.*

Men de får også ny viden gennem værkerne selv? Det er mere tricky. I værket med "Søgen efter Gorms grav" er der en lille hvid mand der står i en slags pløret udgravning og støtter sig til væggen. Og indlejret i væggen er den denne næsten usynlige ånd? De får en ny viden i kraft af billedets indhold og komposition – det ser altså sådan ud når Ole Sparring søger efter Gorms grav. Men samtidig aktualisere de en kendt viden nemlig om Gorm den gamle. Danernes konge.

Jeg mener at de også får ny viden om noget de kender så godt nemlig Van Goghs værker. Det sker gennem Ole Sparrings genmaling af motiverne og deres forskydninger og nye kontekstualiseringer som gør det muligt for dem at se værkerne med nye øjne.

De får også en ny viden om HAM. Om Ole Sparring. De møder hans verden og hans måde at se verden på og derigennem indgår de i en dialog med ham.

LÆSESTRATEGIER

Hvad der betinger deres mulighed for at skabe relationer og oplevelser er funderet i deres valg af læsestrategier (Ingemann 1996 & 1998).

Når jeg skitserede den hurtige besøgende der vandrer gennem udstillingen på 10 minutter, så kan man betegne den læsestrategi hun vælger som *Det låste blik*. Altså at hun lige skim-

46 mer overfladen og har genkendt elementer i værkerne men har ikke indlevet sig i dem.

Jakob og Gunnar er meget motiverede. De vil det her og de er meget åbne over for mulige overraskelser. Man kan sige at de bruger *Det åbnende blik* hvor de gerne vil overraskes både af det æstetiske og af billedernes indhold og fortælling og det samlede univers de tegner.

Når de står foran et konkret værk så bruger de flere forskellige læsestrategier som de svinger imellem. De bruger *Det åbnende blik* for at lade billedet virke og de afsøger detaljer og viden som de kan bruge til at skabe en samlet betydning. De er afventende og akkumulerer oplevelser indtil de kan forløses i en mere sammenfattet oplevelse. Men de inddrager også *Det pragmatiske blik* og prøver at relatere det visuelle og indholdsmæssige til deres egen personlige verden. Som når Jakob taler om den lygte der lyser sort. Og de bruger *Det spejlende blik* for at kunne placere og adskille sig selv fra værket eller måske især fra HAM. Kunstneren. De indlever sig i ham og er medlevende i hans verden – men står samtidig med udenfor ham og holder distancen.

DET PERSONLIGE OG DET FÆLLES MENNESKELIGE

Csikszentmihalyi & Robinson fandt i deres undersøgelse fire dimensioner for beskuerens oplevelse af kunst: den perceptuelle, den emotionelle, den intellektuelle og den kommunikative.

Jeg har gennem min analyse af to informanternes vandringsvideo på en kunstners udstilling udskildt tre perspektiver:

Grundlæggende handler det om oplevelse og her har jeg nuanceret oplevelse i fire felter: aktion, emotion, værdi og viden. For at kunne indkredse oplevelsen har jeg først analyse-

ret vandringsvideoen for at finde relationer: interne, eksterne, genkendelse og æstetiske relationer. Og så har jeg sammenholdt det med informanternes intention og dermed forsøgt at afdække deres læsestrategi i: Det låste blik, Det åbnende blik, Det pragmatiske blik og Det spejlende blik.

Hvis vi prøver at fokusere på kunstens formidling så kan man sige om denne konkrete udstilling, oplevet af de to konkrete informanter, at da de sad i Sofienholms Café efter besøget og så læste den A4-side de havde fået da de kom så kunne de sige at hvad de læste var jo hvad de havde oplevet.

Jeg indledte med at sige at man måske kunne have den forforståelse at oplevelsen af kunst er meget personlig og individuel. Hvad analysen af de to informanternes oplevelse viser, så er det at der åbenbart er så meget der har en fællesmenneskelig eller universel karakter, at det som er udstillingens univers bliver formidlet så klart gennem værkerne og deres tekster at det mest personlige i oplevelsen ikke overlejrer det fælles. Når man er aktør i denne kultur vi nu befinder os i, kan værket i sin kontekst opleves meget direkte og klart.

Csikszentmihalyi & Robinson konkluderer i deres undersøgelse at kunstformidlere ikke kan planlægge ud fra en universel krog der kan fange opmærksomheden hos alle besøgende hvis erfaringer er forskellige og ukendte (p. 186).

Men er det rigtigt? Er det mon i stedet sådan at der er noget universelt, men at det universelle ligger i værkerne og især i sammensætningen af værkerne? Man kunne jo tænke på om man ved planlægningen af en udstilling måske skulle overveje værkernes evne til at skabe relationer, om hvilke oplevelsesfelter det er muligt at aktivere i den konkrete udstilling og hvilke læsestrategier der er muligt at anlægge?

DE TRE ABER – IGEN

Jeg vil vende tilbage til mine tre aber. De to besøgende overskrider negationen. De både ser og taler og lytter både til værkerne, til hinanden og til sig selv. De udfolder oplevelsens kunst – og det er måske også kunstens oplevelse.

For det er vel ikke sådan at man skal acceptere som det siges i de gamle indiske vedaer: ”Det, der ser, kan ikke ses. Det, der hører, kan ikke høres. Og det, der tænker, kan ikke tænkes.” (Frankl (1974/80 p. 21).

LITTERATUR

- Baxandall, Michael (1991): ”Exhibiting Intention: Some preconditions of the Visual Display of Culturally Purposefull Objects” in Karp, Ivan & Lavine, Steven D. (ed): *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington: Smithsonian Institution Press.
- Csikszentmihalyi, Mihaly & Robinson, Rick E. (1990): *The art of seeing. An interpretation of the Aesthetic Encounter*, Mailbu California: The J. Paul Getty Trust.
- Dewey, John (1934/58): *Art as experience: the quest for certainty individualism old and new philosophy and civilization*, New York : Capricorn Books.
- Frankl, Viktor E. (1974/80): *Den ubevidste gud*, København Gad.
- Gjedde, Lisa & Ingemann, Bruno (2001): ”In the beginning was the Experience. The experimental reception studies” in: *Nordicom Review* Vol. 22, nr 2, December 2001, p.49–60.
- Ingemann, Bruno (1996): *Fotografiet under pres. Mellem realisme og konstruktion*. Roskilde Universitets Forlag.
- Ingemann, Bruno (1998): *FATAMORGANA – Pres-sefotografiets virkelighed og læsernes*, København: Museum Tuculanums Forlag.
- Ingemann, Bruno (1999): ”Det er helt vildt! – om læsestrategier og reception af en udstilling” in *Nordisk Museologi* nr.1 / 1999, side 155–172.

SUMMARY

See, talk, listen – the art of experience

This article presents the manner in which two informants experience an exhibition of the works of a well known Danish painter, Ole Sparring. One of the informants, Jakob (27), wears a small video camera on his head which records his walk through the exhibition, looking at the paintings and talking with his companion, Gunnar (55). Ingemann states that he has used this method in video-walks previously in the context of a cultural history museum (Ingemann 1999).

A painting can be seen as an object taken from one functional context – the painter’s studio – and contextualised in an exhibition with others of his paintings, drawings, photographs and objects (Braxendale 1991).

Csikszentmihalyi & Robinson have found four factors that are important when one encounters an artwork: the perceptual, the emotional, the intellectual and the communication dimensions. In their project 57 informants educated in the field of fine arts themselves chose the artworks they related to as prototypical examples.

In my project I focused on informants who had no formal art history training and I myself selected the exhibition they would visit. My theoretical starting point differs from that of Csikszentmihalyi & Robinson in that they focus on the art whereas I focus on the informants and their experience (Dewey 1934).

The article scrutinises in detail how the visit to the exhibition is structured and how the informants relate to the paintings and to each other. The video recording is analysed from three perspectives:

• Relations • Experience • Reading strategies.

The Ole Sparring exhibition is entitled ”The three men meet van Gogh”. ”The three men’ is a famous cartoon from the 1940s and van Gogh... The intertextu-

al play constructs a universe of craziness, humour and playfulness. The paintings are huge and contain a lot of details and potential stories.

The two informants construct four types of relations:

Internal relations which combine elements in each painting and recognise elements reused in other paintings.

External relations by linking to elements outside the exhibition room. One of the informants related monsters and snakes to Nordic mythology; and the missing ear of van Gogh to the boxer Mike Tyson, who bit the ear off another boxer. "Really despicable!"

Recognition relations by simply recognizing the famous works of van Gogh. These served as a test on their knowledge of art history. But they recognise a number of elements founded in their common knowledge and experience of the world: mobile phones, elephants, ducks, bicycle, sheep...

Aesthetic relations by moving out of the stories told and looking at the composition, the pictorial language, using expressions such as fine/rough, blurred/sharp and smooth/texture.

The four relations can be seen as an expression of their experience. But their experience is more complex than the relations themselves. We can categorize the experience into four fields: action, emotion, values and knowledge (Gjedde & Ingemann 1999, 2001).

The action field is actualised in the exhibition by the movement of the informants' bodies. They move slowly and determinedly and use their body to vary their distance to the art work and point and explain by using gestures. They often look at each other for confirmation or contradiction.

The emotional field is activated by their curiosity and openness and they enter a dialogue with the painter's universe of violent expressions, humour and the creative way in which he turns things around.

The value field is brought into play by the slight effect the painter's obvious and disrespectful repainting of van Gogh's original has and by his disregard for the value of art as beautiful. But they are very accepting.

The knowledge field gives them new knowledge and

known knowledge is actualised. They actualise their knowledge of the over-familiar van Gogh paintings through the painter's repainting and displacement and recontextualising. They gain new knowledge about the painter and his way of looking at the world.

The informants' possibilities to create relations and experience are based in their choice of reading strategies (Ingemann 1996 & 1998).

A very superficial visitor can walk through the exhibition in 10 minutes employing the reading strategy known as *the locked gaze*. But Jakob and Gunnar are very motivated and use *the opening gaze* to investigate the picture and search for details and knowledge they can use to construct a coherent meaning. They also involve *the pragmatic gaze* in relating what they see and what that contains to their personal world. And they use *the reflecting gaze* to position and separate themselves from the work and from the artist in order to simultaneously involve themselves with him and his world and to stay outside him and maintain a distance.

The analysis shows how two visitors construct their personal and individual experience of a concrete exhibition. But at the same time the analysis of the informants' experience reveals that there is apparently so much that is of a common human and maybe even universal character that the personal cannot ruin the shared experience. When we are actors in the culture the artwork in its context can be experienced very directly and clearly.

This concrete exhibition has the ability to invite the visitor to form relations, to use more experience fields and to use more reading strategies. In relation to the construction of an exhibition this way of thinking may provide a more complex and fruitful concept for seeing, talking and listening in the art of experiencing art!

Bruno Ingemann, ph.d., er lektor i visuel kommunikation ved Roskilde Universitetscenter, Institut for Kommunikation.

Adr: Roskilde Universitetscenter, PO.Box. 260, SK-4000 Roskilde, Danmark.

E-mail: bruno@ruc.dk Homepage: www.ruc.dk/~bruno