

Fluidum

Om VANDET-udstillingen på Museum Jorn og erfaringerne med sensorisk formidling i museal kontekst

Med udstillingen *Fluidum* afprøvede Museum Jorn, Silkeborg, alternative strategier for sin samlingsbaserede formidling til børn og unge. Ved en direkte inddragelse af det sensoriske teaters virkemidler, og en heraf følgende konvergens mellem iscenesættelse og formidling, arbejdede den tværfaglige udstilling med en tematisk rammesætning af brugerens affektive oplevelser som en strategi for kunstoplevelsen.

Af Teresa Østergaard Pedersen

Baggrunden for udstillingen

Udfordringen i at formidle det nonverbale har traditionelt stået centralt i Museum Jorns formidlingspraksis. Denne omstændighed har sit udgangspunkt i museets samlinger, der baserer sig på Asger Jorns (1914-1973) omfattende donation af kunstværker til Silkeborg fra 1953 og indtil hans død i 1973. Asger Jorns værkudvælgelser og -overdragelser til museet afspejler derfor kunstnerens blik for de strømninger på den europæiske kunstscene, som udgjorde slægtskaber og inspirationskilder for ham, og de repræsenterer således et personligt og prioriteret udvalg betinget af såvel et specifikt kunstsyn som en fokuseret kulturhistorisk observans.

Museum Jorns udstilling tog udgangspunkt i surrealismen og dens forløbere, som spillede en ganske særlig rolle for Asger Jorn. Op gennem kunst- og religionshistorien har vandet været en yndet og potent metafor, og med udgivelsen af Freuds bog *Drømmetydning* fra år 1900 blev vandet - det rasende hav, den bundløse sø og det rislende vandfald – til metaforer for det underbevidste, for følelser, drømme og seksualitet. Det indskrev sig på linje med et væld af andre symbolske figurer i billedliggørelsen af de sindstilstande og erkendelsessystemer, som unddrog sig sproget og de rationaliserede forklaringsmodeller.

Netop billeddannelsen som en grundlæggende erkendelsesfigur i sig selv optog Jorn i særlig grad, og billedsproget set som det skrevne og talte ords alternativ, som en mere umiddelbar og

betydningsfortættet aktør i en kollektiv forståelsesramme, er en vinkel, som ofte fremhæves i den sammenhæng. Betragtninger som disse er således altid latent tilstede i Museum Jorns formidlingsarbejde - skønt formerne og variationerne, hvormed de kommer til udtryk, er mangeartede.

Beslutningen om at tage udgangspunkt i værker fra museets egen samling lå derfor fast fra starten. Vi ønskede herigennem at kunne gøre os relevante erfaringer indenfor alternative vinkler på iscenesættelse og fortælling, som kunne være retningsanvisende i forhold til den fremtidige formidlingsstrategi på museet.

Det overordnede projekts fokus på den spontane tilgang til billederne og muligheden for at tilbyde børn og unge en anderledes kunstoplevelse som spillede på flere sanser og på lysten til at gå på opdagelse, udgjorde bevæggrundene bag *Fluidum*. I relation til det fælles udgangspunkt blev det vandets overførte betydningslag i kunsten, som udgjorde grundlaget for udstillingen af i alt 25 primært symbolistiske og surrealistiske malerier fra 1894 til 1948. Der var tale om kunstnere spændende fra Johannes Holbek, J. A. Jerichau og Aksel Jørgensen til Vilhelm Bjerke Petersen, Wilhelm Freddie og Asger Jorn.



Johannes Holbek, *Forstening*,
1894. 52,5 x 66 cm



© Vilhelm Bjerke Petersen,
Den gamle bro styrter i havet, 1935.
90.5 x 125 cm

Surrealisme 'gone real'

Med inddragelsen af teaterets flersanselige virkemidler var det intentionen at præsentere værkerne i et mere suggestivt setup end den klassiske hvide væg – et setup, som i stedet kunne bidrage aktivt til fantasien og billeddannelsen og som via scenografiske greb kunne artikulere detaljer og supplere værkernes univers. Teaterets stærke narrative tradition og evne til at iscenesætte og præge

fortællinger blev således inddraget som en integreret del af udstillingen, hvor værker og scenografi skulle arbejde sammen om at gøre det surrealistiske rum og dets billedverden kropslig og levende.

Udstillingen fandt sted i museets langstrakte kælderrum, og den snoede trappe betonedede nedstigningen til denne anden verden fra den ellers lyse og åbne museumsforhal. Den scenografiske iscenesættelse tog udgangspunkt i denne nedadgående bevægelse med spejlfolier på trappetrinnene og styringer af lysintensitet og –farve. Værkerne i udstillingen trådte frem via spotlys, der både skabte egne `rum´ for nogle af værkerne og bandt andre sammen. Rumdelere i forskellig udforminger og materialer bidrog til at skabe bevægelsesforløb og motiviske sammenfald igennem den lange vinkelgang, som udgjorde hovedrummet i udstillingen.

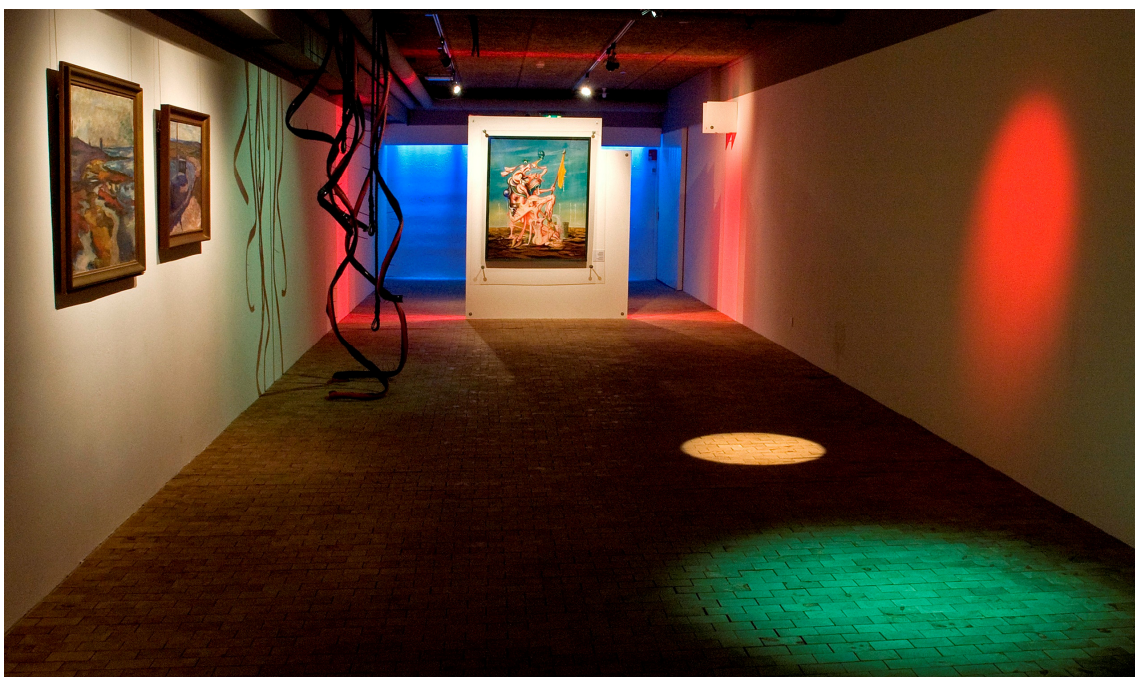


Et mindre rum neden for trappen, *Det blå rum*, blev omdannet til værkfri kontemplationszone.

Her var loftet blevet indtaget af en halvgennemsigtig og organisk udseende figur (i daglig tale benævnt ”bløddyret”), på hvilken der blev projiceret bølgende og changerende lysvirkninger, og på slængemøblerne herunder kunne man således koble af, se op og flyde ind i rummets lydkulisse. Foto: Lars Bay.

Overordnet kan man sige, at alle de scenografiske elementer og lyde arbejdede med de motiver, fragmenter og former, som kom til syne i malerierne. På denne legende måde henviste iscenesættelsen direkte til billederne samtidig med at den mimedem og overførte tematikken og formerne til selve udstillingens realrum. Både det kropslige aspekt, lydende og det detektivagtige i at finde sammenhænge i de visuelle indtryk gav mulighed for aktivering af sanserne og fantasien. Hverdagsmaterialerne i deres uvante fremtrædelsesformer, såsom behandlede cykeldæk med skarpe slagskygger hængende ned fra loftet eller vinkelgangens spejlvæg, som fragmenterede de

besøgendes rum samt opsnappe de omkringhængende værker, er eksempler på de anvendte elementer. Ligeledes kan nævnes Man Rays maleri *La Fortuna* (1939), hvor et billardbord med kugler i spil ses i forkortning ud mod et vue af skyer i primærfarver, der på udstillingen fik følgeskab af den skarpe lyd af et billardstød, der syntes at komme fra selve billedet og realrummet på samme tid. I kombinationen med de surrealistiske værkers fragmentariske sammenstillinger og uventede scenarier bidrog scenografien på denne måde til at åbne for værkerne og møde dem på et mere umiddelbart og associativt plan.



Udstillingsfoto af den bagerste gang. På væggen til venstre ses J. A. Jerichau, Carl Frederiksen og på den fritstående væg anes Wilhelm Freddie's *Psyko-fotografisk fænomen : Verdenskrigens faldne* fra 1936. Foto: Lars Bay

Erfaringer fra udstillingen

Formidlingsstrategien i udstillingen var dobbelt forstået på den måde, at den tematiske iscenesættelse omkring museets egne værker naturligt var bærer af et budskabsperspektiv. Det var intentionen, at udstillingen fortsat skulle skabe rammer for at fortælle om de symbolistiske og surrealistiske værker, deres særegne univers og kunstsyn. Ikke gennem en intellektuelt funderet verbalisering, men på en måde, hvor modtagernes sanser og associationer åbnede værkerne og definerede stemningerne, og således gjorde de besøgende til medskabende aktører. Udstillingen skulle så at sige opleves 'på egne præmisser', og det drejede sig herigennem også om at undersøge,

hvordan scenografi og iscenesættelse kunne fungere som nonverbale ”formidlere” i samspil med værkerne.

Selvom udstillingen som udgangspunkt var tiltænkt børn og unge i alderen fem til atten år, blev den også set og oplevet af voksne. Mange udtrykte glæde og entusiasme over de sensoriske virkemidler i udstillingen, men der har også været besøgsgrupper udelukkende bestående af voksne, som havde svære problemer med lyset og/eller lyden. Påvirkningen var hos nogen for voldsom eller i hvert fald af en karakter, som i højere grad viste sig at blokere for oplevelsen af udstillingens kunstværker end det modsatte. Enkelte har enddog set sig nødsagede til at forlade udstillingen, da der var for mange sansepåvirkninger fra forskellige steder på samme tid. Det samme har dog kun været tilfældet med enkelte børn, hvor lyset og lyden havde en særlig stærk effekt.

I forhold til værkerne har adskillige givet udtryk for, at malerierne i udstillingen fik et helt nyt liv på grund af de scenografiske greb. Der var en overbevisning om, at man lagde mærke til elementer og detaljer, som man ellers ville have overset. Enkelte voksne gæster var dog i tvivl om, hvorvidt de fysiske, scenografiske elementer, som var blevet bygget op i udstillingen, var at opfatte som kunstværker eller ej. Det er naturligvis problematisk, da der i en formidlingssituation, uanset art, ikke må herske tvivl om, hvad der er værk og hvad der er et formidlingsgreb. Det blokerer for oplevelsen og kan i værste tilfælde fremkalde en modvilje mod at gå udstillingen i møde.

De fleste besøgende skoler og institutioner accepterede at opleve udstillingen selvstændigt, men har samtidig ytret ønske om at knytte aftaler med en formidler eller få en omvisning i forbindelse med deres besøg. Dialog er den formidlingsform, som flertallet er vant til og forventer på museet, og måske derfor er den så efterspurgt. De sensoriske virkemidler kombineret med en formidler, som kan guide og pege på sammenhænge, har været en succes; f.eks. åbnede lyden af tidligere nævnte billard-break for dialog og stor opmærksomhed, og netop lyden bevirkede, at mange opfattede værket som ”svært at komme udenom”. Andre børn, primært i fem til seksårsalderen, opfattede omvendt lyden som farlig og fór sammen hver gang den lød, uanset hvor de var i udstillingen. Den slags forskellige reaktioner er værd at bemærke, da de i visse sammenhænge kan være mere ønskelige end i andre, og afsender bør fra starten gøre sig disse styrker og svagheder klart og afveje, hvilke påvirkningsgrader og reaktionskategorier, man reelt ønsker skal supplere den pågældende udstilling.



Udstillingsfoto fra den forreste gang. Erik Ortvads
Hovedet i bjergvæggen (1945) set gennem en af de scenografiske
rundelere. Foto: Lars Bay.

Lyssætningen fungerede godt, suggestivt og æstetisk. Den skabte stor opmærksomhed på værkerne, lysten til at fordybe sig i og tale om dem, og frembragte langt mindre modstand end lyden – både for børn, unge og voksne. Retfærdighedsvis skal det dog nævnes, at lydkulisserne også blev vel modtaget af rigtig mange, men hvis man skal inddrage lydeffekter som et formidlingstilbud i forbindelse med museets faste samlinger, så bør de enten være tidsmæssigt afgrænsede eller endnu bedre; være en valgmulighed for museets gæster. For eksempel kunne man forestille sig tre forskellige lydspor til markante værker i samlingerne, hvilket er en metode, som er taget i brug af enkelte kunstmuseer allerede. Lyd er som sådan ikke et mere neutralt formidlingstilbud end for eksempel mundtlig formidling, den vil altid have en `farve´ og styre perceptionen i en bestemt retning ligesom en formidler, der italesætter værkerne.

Projekt VANDET's fokus på brugerorientering kom tydeligst til udtryk i den digitale vandportal. Har var det skabende og individuelle direkte indtænkt, og vandvæggen fungerede fint i museets foyer, hvor den blev taget i flittig anvendelse af nysgerrige børn og unge.

At supplere de skiftende udstillinger med værkstedsaktiviteter er et tilbagevendende tilbud i museets formidlingsprogram. I forbindelse med *Fluidum* holdt Silkeborgs *Kunstbus* parkeret udenfor som et rullende billedlaboratorium, hvor man selv kunne lave malerier inspireret af de udstillede kunstnere, og i efterårsferien blev der afholdt familieværksted, hvor man blandt andet kunne afprøve, hvor god en simpel redekam er til at lave bølgestrukturer med.



Asger Jorn, *Uden titel*.
1937. 66 x 70 cm

Formidlingsgreb som form og/eller indhold

Efter afviklingen af *Fluidum* står det klart, at når man retter formidlingen direkte til sanserne, så vil der være meget store individuelle forskelle i modtagerapparaterne. Denne type formidling er derfor svær at kontrollere eller vinkle, og som sådan afhænger anvendelsen af den i høj grad af, hvad man som afsenderinstitution reelt ønsker at fortælle eller skabe rammer for.

Ideen om aktivt at formidle kunst som en nonverbal kommunikations- og udtryksform vækker i sit udspring naturlige paradokser, som kræver formidlerens opmærksomhed, idet forståelsen heraf normalt forudsætter et tillært beredskab overfor symboler og abstrakte refleksioner. At formidle 'det underbevidste' sker ofte kun gennem sprog og skrift, og derfor rummede projekt VANDETs tværfaglige ressourcer en interessant og perspektivrig mulighed for at afprøve erkendelsesveje i formidlingen af kunst som et ordløst sprog.

I forhold til samlingen og de fremtidige formidlingsstrategier tyder det på, at seksårsalderen udgør en nedre grænse for at arbejde med netop *det underbevidste* som fænomen og særlig skabelseskategori. Det forudsætter tilsyneladende konceptuelle forståelser og kognitive beredskaber, som først indskrives sig på højere alderstrin, og således er det måske snarere fantasien og billedverdenerne i sig selv, som frugtbart kan bringes i spil i relation til mindre børns erfaringer og leg med surrealistisk kunst. Denne erfaring er nyttig og viser også, at scenografiske greb og en *learning-by-sensing* - tilgang til et givent kunsthistorisk fænomen kan være et øjenåbnende og underholdende redskab.

Sammensmeltningen af iscenesættelse og formidling kan naturligvis angribes på uendeligt mange måder, og *Fluidum* udgør kun et enkelt eksempel herpå. Ikke desto mindre peger nærværende

erfaringer på en tradition og et mulighedsfelt, som formidlingsteoretikere med rette er opmærksomme på, og som mange kunstmuseer i disse år arbejder med at implementere i forskellig grad og intensitet. Den fremtidige udfordring for scenografiske greb, og for tværfaglige inddragelser i en museal sammenhæng, består i høj grad i at koble grebene og gradbøjningerne til netop de specifikke forhold, som afsenderinstitutionen har som sit særlige forvaltningsområde. Herigennem er der afgjort perspektiver for en brugerbaseret målrettelse og for at optimere effekten af sensoriske formidlingstiltag.

Et kunstmuseum udgør en ramme, hvortil der er tilknyttet særlige forventningshorisonter. Disse er dynamiske størrelser, som løbende bør udfordres og udvikles, så museerne kan blive bedre formidlere af de områder, som de hver især er sat til at varetage. Som sådan rummer projekt VANDET mange perspektiver for fremtidigt arbejde. Det kunstmuseale udgør, ligesom det sensoriske teater, en særegen kategori, og dette forhold bør udstillinger forholde sig til, både institutionelt, form- og indholdsmæssigt, for at kunne videreføre og udvikle den brede vifte af muligheder, som ligger i det tværfaglige samarbejde.

Om forfatteren:

Teresa Østergaard Pedersen, mag.art, er museumsinspektør på Museum Jorn, Silkeborg.

Faktabox:

Udstillingstitel: Fluidum

Udstillingsperiode: 28. august – 24. oktober 2010

Udstillet: 25 værker fra museets samling

Scenograf: Sus Haugland

Lysdesign: Kasper Stouenborg

Lyddesign: Anders Jørgensen