

Iscenesættelse Maskerade Identitet

En undersøgelse og diskussion af Julie Nords udstilling *Xenoglossy* med fokus på iscenesættelsen og interaktionen mellem værker, udstillingsrum og deltager



Julie Nord, *Xenoglossy* rum 1, ARoS 2010

Indhold

L'oeil et l'esprit. Indledning med problemformulering	3
Undersøgelsens formål, teori og metode.....	3
Empiri, afgrænsning og disposition	5
Xenoglossy.....	6
Rum 1. White Cube som indgangssignatur: Overskridelse af værkgrænser	6
Tegning direkte på væggen	6
Udflydende blækklut og rammesætning	7
Psykedelisk dualistisk motivverden.....	7
Rum 2. Rødt rum og tidlige værker. Gensynets glæde.....	8
Mønsterbrud	9
Rum 3. Lille sort rum med monumentale værker: Sansningen udfordres	10
Øjne og blikke.....	11
Driller optiske illusioner perceptionen?	11
Rorschachtest.....	12
Rum 4 eller 'mellemrum'. Bagsiden af teaterkulisser med glughul: Peripeti	13
At sætte øjet til glughullet.....	14
Mellemrummet som indramning?	15
Rum 5. Værker i farver. Performative lege mellem billeder, scene og vrangvendt virkelighed.....	16
Teaterscene med aktører	16
<i>Untitled (The Oval Portrait)</i> : Ramme i ramme i.....	19
<i>Untitled (The Paper Doll's House)</i> : Masker, rollespil, identitet	20
<i>Speaking in Tongues</i> : Xenoglossy.....	24
L'oeil et l'esprit. Individ og identitet. Maskerade som passageværk. Katharsis?	25
Konklusion	27
Perspektivering: Teaterroller og sociale roller	28
Litteraturliste.....	30
Summary	32
Bilag 1. Liste over billeder i opgaven	33
Bilag 2. Xenoglossy værkliste	34
Bilag 3. Grundplan over Xenoglossy	36

L'oeil et l'esprit. Indledning med problemformulering

Småpigernes store øjne i de smukke dukkeansigter ser apatisk ud i intetheden. Omkring dem transformeres de ved første blik så idylliske omgivelser. Fra blot i et splitsekund at have narret mig til at tro, at dette er visualiseringen af min drøm om lykke i barndommens trygge eventyrunivers, ændrer det fuldstændig karakter til noget grumt og truende. Med et velbehageligt lille gys går jeg gennem udstillingsrummene, der løbende ændrer udtryk. Undervejs passerer jeg en mellemgang, hvor væggene består af noget, der tilsyneladende er bagsiden af teaterkulisser. Her er ingen værker i glas og ramme, men derimod en enerverende musik. På samme tid lokket og frastødt af lyden opdager jeg, at den strømmer ud fra et lille glughul. Jeg bevæger mig hen imod lyden. Med en let skamfuld følelse af at gøre noget forbudt sniger jeg mig gennem rummet og sætter som en voyeur øjet til hullet og kigger nærmere, for jeg er nødt til at vide det: Hvad er der på den anden side?

Den her refererede oplevelse fandt sted i udstillingen **Xenoglossy**¹ af Julie Nord (JN) på ARoS Aarhus Kunstmuseum august 2010. JN (f. 1970) er dansk billedkunstner og uddannet 2001 fra Det Kongelige Danske Kunstakademi, hvor hun beskæftigede sig med maleri, tegning og video. Hun er især kendt for sine store sort-hvide tegninger og er en vigtig del af de senere års bølge af figurativ narrativ billedkunst. Der har været skrevet en del om værkerne på Xenoglossy. Men hvad sker der med betydningsdannelsen, når kontekst, udstilling og beskuer, medtænkes? I denne opgave vil jeg undersøge og diskutere Xenoglossy med fokus på iscenesættelse og interaktion i og mellem værker og vægge: Hvordan iscenesætter værker og vægge hinanden samt sansningen og dermed den fænomenologiske oplevelse, som det enkelte individ foretager i mødet med kunsten? Hvorfor understreger udstillingsrummene værkernes betydningsproduktion, og sker der forskydninger, efterhånden som vi bevæger os gennem udstillingen? Lokkes vi performativt til aktiv deltagelse kropsligt, åndeligt og mentalt: L'oeil et l'esprit?²

Undersøgelsens formål, teori og metode

Det overordnede mål med denne opgave er således at analysere, hvilke virkemidler der benyttes i værker og på vægge, hvordan de genererer betydning, samt hvorledes de lokker betragteren til at agere som deltager i udstillingen. Jeg vil vise, at der i Xenoglossy er en nøje sammenhæng mellem værker og udstillingsindretning, og at enkeltdele og helhed dialektisk interagerer i en gennemtænkt iscenesat og teatralisk kuratering, hvor den samlede udstilling, tegninger og vægge, får karakter af at være ét stort værk i sig selv.³ Nogle af de spørgsmål, jeg vil diskutere, er: Hvorfor opleves det arkitektoniske forløb af rum af som en fremadskridende handling, der med illusion og

¹ Xenoglossy er et omdiskuteret, okkult fænomen, hvor personer i trancelignende tilstand pludselig taler et sprog, de ellers ikke kender til. Mere herom s. 24-25 i afsnittet om værket *Speaking in Tongues*.

² Fra den franske fænomenolog Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'esprit*. Læs om den valgte teori på næste side.

³ I diskussionen af dette benyttes termerne tegning, akvarel og billede om de todimensionelle billedværker.

bedrag lokker beskueren til aktiv deltagelse? Hvordan skaber JN interaktion og dialog mellem værker, vægge og betragter? JN har kurateret og tilrettelagt udstillingen i samarbejde med kunsthistorikere. For udstillingens samlede udsigelse er det således vigtigt at pointere, at kunstneren selv har arbejdet med udstillingens opbygning og indretning ud fra en ide om at give værkerne et fælles udtryk. Kuration og værkets dannelse smelter næsten sammen, og hvis værket blev udstillet anderledes, ville det være at betragte som et nyt værk.

Isenesættelsen af JNs værker på udstillingen synes i høj grad at være fokuseret på at inddrage publikums sanselighed med farver, lys, lyd m.m. Som grundlag for mine analyser har jeg derfor valgt at bruge filosofen Maurice Merleau-Pontys fænomenologiske tilgang, fordi hans forestilling om, at kropslighed, sansning og før-sproglighed er en fundamental del af al erkendelse. Fænomenologien kan bruges til at forklare, hvordan udstillingens opbygning og virkemidler påvirker beskuerens perception og hvordan udstillingens betydning opstår i dialog med beskuerens væren og bevægelse i rummene.⁴ Subjektets møde med kunsten sanses først med kroppen, *l'oeil*, og bliver herefter intellektuelt erkendt og bevidst, *l'esprit*, hvilket er væsentligt i forhold til Xenoglossys dualitet og iscenesættelse, fordi beskueren lokkes til interaktion med vægge og værker. Min analyse af udstillingen og tegningerne som en fænomenologisk oplevelse er derfor baseret på teksterne *L'Oeil et l'esprit* samt *Kroppens Fænomenologi* af Merleau-Ponty.

Udstillingen er opbygget på en måde, så de enkelte rum forholder sig til hinanden ved enten at fortsætte en stemningsopbygning eller skabe et brud med stemningen i det forrige rum. Derfor mener jeg, at udstillingen kan betragtes som ét stort værk bestående af mangfoldige 'mindre' værker. Jeg vil undersøge forskydninger i betydningsdannelsen undervejs i udstillingen, og dertil vil jeg benytte Camilla Jalvings tanker om performativitetsteori.⁵ Jalving beskæftiger sig med værkernes mulige produktive effekter og den beskuersituation, som værkerne indgår i, og derved rettes opmærksomheden imod forhold i og omkring værket.⁶ Jalving demonstrerer performativitetsteoriernes anvendelighed mere bredt i forhold til den danske samtidskunst, som JN er en del af, bl.a. ved at skelne mellem værket som objekt og værket som handling.⁷

Undervejs i udstillingen leger JN med kreative former for rammesætning og overskridelse af værkgrænser. I diskussionerne af dette supplerer jeg performativitetsteori med semiotik og bruger Jens Tofts betragtninger over billeders grænser og den mulige udveksling henover disse.⁸ I løbet af Xenoglossy ændres udstillingens karakter, så den fremstår som ét stort kunstværk med indbygget scene. Til analyse af sceneaspektet og udstillingens teatrale virkemidler benytter jeg Anne Ring

⁴ Merleau-Ponty, *Kroppens fænomenologi*, 93-94, 103.

⁵ Jalving, *Værk som handling* samt Jalving, *Fra objekt til begivenhed*.

⁶ Jalving argumenterer for, at performativitetsteori kan mere end teatralitetsteori og tillige mere end kendte teorier i det kunsthistoriske felt såsom semiotik. Dette kan diskuteres, da performativitetsteori bygger på semiotikken. Den diskurs er dog ikke emnet for denne opgave.

⁷ I stigende grad bruges teorier om performativitet i forhold til andet end decideret performancekunst. Også til billedkunst, i diskussioner af det performative eller iscenesættende i billederne i sig selv.

⁸ Toft, *Om billedrammer og rammesætning. Betragtninger over billedets grænser*.

Petersens teori om installationskunst.⁹ I diskussionerne om teatralitet og sociale roller bruger jeg Erwin Goffmanns sociologiske teori.¹⁰

En egentlig diskussion af distinktionen mellem et installatorisk værks teatralitet, performativitet og iscenesættelse ligger uden for denne opgaves grænser. Det skal dog kort nævnes, at jeg bruger ordene på baggrund af definitionerne hos Jalving og Ring Petersen.¹¹ Med iscenesættelse mener jeg således værkernes og udstillingens interne strukturering og materielle organisering. Det performative angår mere udstillingens styring af betragterens oplevelse og betegner performance-lignende kunst med opførelsesmæssige aspekter, der medfører handling, som individet ikke har fuld kontrol over.¹² Det teatraliske dækker umiddelbart over en affekteret måde at opføre sig på, der kan være virkemiddel i iscenesættelsen. I opgaven bruger jeg det dog primært om den særlige perceptionsform, som Michael Fried har beskrevet, hvor han skelner mellem *absorption* og *theatricality*.¹³ Absorption er den selvforglemmende måde at forholde sig til et værk på, hvor beskueren lader sig opsluge af værket. Det kan dog kun ske, hvis betragteren ikke opnår blikkontakt med tegningens figurer, og hvis værket er konstrueret således, at teknikken ikke afslører sig selv som værk for beskueren. Teatraliteten opstår, når selvforglemmelsen i værkets realitet ophører, og subjektet igen bliver opmærksom på sig selv som betragter, enten ved at få blikkontakt med en figur i tegningen - eller ved at værket afslører sig selv som en konstruktion, som kunst, hvilket JN leger med.

Empiri, afgrænsning og disposition

Udstillingen præsenterer 44 værker, der ikke alle behandles her.¹⁴ Alle udstillingsrum og deres indbyrdes sammenhæng undersøges, og i hvert rum fremhæves mindst et karakteristisk værk mhp. iscenesættelse og samspil.¹⁵ I undersøgelsen af Xenoglossy er det væsentligt at behandle hvert udstillingsrum med udvalgte værker for sig, da det er den rækkefølge, de præsenteres for beskueren på. Rumrækkefølgen med dens fortløbende og fremadskridende opbygning af effekt og affekt har derfor signifikant indflydelse på betydningsproduktionen. Analyse og diskussion med inddragelse af teori glider over i hinanden og behandles under ét for hvert rum. Opgavens diskussioner går således i dybden med varierende temaer ift. problemformulering og formål, styret af hvordan rum med værker hver især gør noget ved iagttageren. Bl.a. konkretiseres udstillingens forgængelighed i kraft af tegning direkte på væggen. Det undersøges, om den besøgendes perception udfordres med sansebidrag. Teaterkulisserne og glughullets funktion bliver diskuteret. Til sidst perspektiverer jeg i forhold til, hvad iscenesættelsen i udstillingen

⁹ Ring Petersen, *Installationskunsten mellem billede og scene*.

¹⁰ Goffmann, *The presentation of Self in Every Day Life*.

¹¹ Jalving, *Værk som handling*, 46-66 og Ring Petersen, *Installationskunsten mellem billede og scene*, 269-305, 316

¹² Jalving og Ring Petersen bygger begge videre på performativetsbegrebet, der stammer fra lingvistikken i 1950'erne med J.L. Austin. Siden har teorierne spredt sig via performance- og teaterkunst til en lang række områder.

¹³ Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, 35, 100.

¹⁴ Se liste over billeder i opgaven i bilag 1, s. 33. Se liste over alle udstillingens værker i bilag 2, s. 34.

¹⁵ Xenoglossy blev efterfølgende vist flere steder i udlandet. Disse udgaver vil jeg ikke forholde mig til i opgaven.

betyder for beskuerens oplevelse af værkerne, og hvad interaktionen mellem værk og beskuer betyder for rolle- og identitetsdannelse.¹⁶

Xenoglossy

Udstillingen består af fem på hinanden følgende udstillingsrum. Grundarealet er 350 m².¹⁷ Væggene er opbygget specielt til denne udstilling og bliver efterfølgende taget ned. Gennem udstillingen ændrer rummenes opbygning løbende karakter pga. skiftende størrelse og form, vægfarve og gulvbelægning, belysning og møbler, ligesom tegningernes medie er forskelligt. Den overordnede struktur er overvejende af formel karakter, dog også med megen tematik og kronologi. Teksterne er holdt på et absolut minimum.¹⁸ Til udstillingen hører et filmrum. Her vises dokumentarfilmen *Fever*, der følger JNs arbejdsproces med et værk fra udstillingen.¹⁹

Rum 1. White Cube som indgangssignatur: Overskridelse af værkgrænser

Tegning direkte på væggen

Udstillingen begynder i et white cube-rum.²⁰ På baggrund af en stor, sort og udflydende tuschklat hænger 6 sort-hvide, indrammede tuschtegninger.²¹ På en anden væg er malet direkte på væggen et vindue med gardiner og udsigt til en helikopter 'udenfor' samt et vejdæksel²² med sort. Her introduceres iscenesættende udstillingselementer, der vil blive gendigtet og transformeret undervejs i udstillingen. JNs valg af medie bryder i sig selv det traditionelle mønster: Historisk set er tegning primært blevet anset som et underordnet skitsemedie, men efter årtiers eksperimenter med fx lys-, net- og installationskunst får tegneteknikken her en lille renæssance. JN har udtalt, at tegning for hende er en nemmere, hurtigere og friere arbejdsform, og at den er tættere knyttet til hendes ideer.²³ Her præsenterer værkerne sig ikke kun i glas og ramme, men tillige tegnet direkte på væggen; kommenterende den gamle diskussion om værkbegrebet, ægte original kontra reproduktion, foruden billeders generelle repræsentations- og betydningsdannelse samt kunstens ontologiske status: Tegningerne er tæt forbundet til udstillingens tid og rum, for efter udstillingsperioden bliver vægtegningerne malet over og væggene fjernet. Deres eksistens er dermed midlertidig og forgængelig. Teknikken er således kendetegnet af dobbelthed, illusion og iscenesættelse, og den styrer fra starten af udstillingen bevidst betydningsdannelsen. Som Jalving

¹⁶ Læseren kunne muligvis forvente en perspektivering til Katrine Ærtebjerg, Olafur Eliasson m.fl. Men da opgavens emne ikke er en karakteristik af samtidskunst, er dette fravalgt.

¹⁷ Se grundplan over udstillingen i bilag 3, opgavens sidste side.

¹⁸ En smule introduktion i første rum. Derefter kun værktekster med formalia: titel, datering, materialer.

¹⁹ Et klip fra filmen kan ses her: www.julienord.dk/dokumentar I opgaven bruges enkelte citater fra filmen. Da jeg arbejder for JN, henviser jeg i sikker forvisning til specifikke detaljer på hendes hjemmeside, uden risiko for at det bliver ændret i opgavens bedømmelsesperiode. Tidligere ville man måske have kritiseret mig for mangel på akademisk objektivitet pga. vores relation, men i erkendelse af, at objektivitet alligevel ikke er mulig, anser jeg det som en force.

²⁰ Se foto på opgavens forside.

²¹ Alle 76 x 57 cm. og fra 2009. Se to af dem gengivet på næste side.

²² Desværre findes der ingen fotos af vejdækslet.

²³ Fra dokumentarfilmen *Fever*.

skriver: 'ethvert kunstværk er en form for iscenesættelse og kan derfor altid anskues fra en performativ vinkel, selvom nogle værker indbyder mere til det end andre. Igen handler det i mindre grad om at se på, hvad værket betyder, og i højere grad *hvordan* det betyder, eller netop at forstå dette *hvad* som en funktion af dette *hvordan*.²⁴

Udflydende blækklat og rammesætning

De indrammede tegninger væves sammen af den udsplattede klat på væggen i et iscenesat samspil. De kan siges at være ét værk, hvor klatten indrammer et billede bestående af seks indrammede tegninger. Denne betydningsmæssige forskydning efterlader det figurale vægmaleri, vinduet ved siden af klatten, i en mellemposition. Det kan opfattes som et andet selvstændigt værk, men afgrænsningerne mellem billede og ikke-billede flyder sammen allerede her, hvor rammefunktionens placering er usikker. Det skaber et ubestemthedsfelt, også fordi vejdækslets placering til venstre for vinduet og nede ved gulvet gør, at det formentlig er en del af vindueværket. Tillige metastaserer klatten sig ind i de indrammede tegninger.²⁵ Alt i alt opleves de to bemalede vægge tilsammen som værende ét værk, hvor arkitekturen, grænserne til loft og gulv, som 'virtuel ramme'²⁶ definerer billede og ikke-billede. Som Toft analyserer, ændrer det typen af relation mellem tegning og betragter. Subjektet oplever transformation mellem at være på den ene side en ideal modtager som funktion af det tegnede; på den anden side en reel modtager som reel beskuer i realrummet.²⁷ Dette værk omslutter det kropslige individ til to sider og udfylder hele synsfeltet. At den virtuelle rammes præcise placering er usikker og grænserne flydende, påvirker betragteren, der inddrages i dialog. Værkgrænserne er overskredet, hvilket skaber teatral effekt.²⁸

Psykedelisk dualistisk motivverden



Julie Nord, *Paper Doll*



Julie Nord, *The painter*

Begge tegninger fra 2009, filtpen, poscapen og tusch på papir, 76 x 57 cm., fra *Xenoglossy* rum 1

²⁴ Jalving, *Værk som handling*, 259.

²⁵ Se fx gengivelse af to af de indrammede tegninger nedenfor samt opgavens forside.

²⁶ Begreb fra Toft, *Om billedrammer og rammesætning. Betragtninger over billedets grænser*, 121.

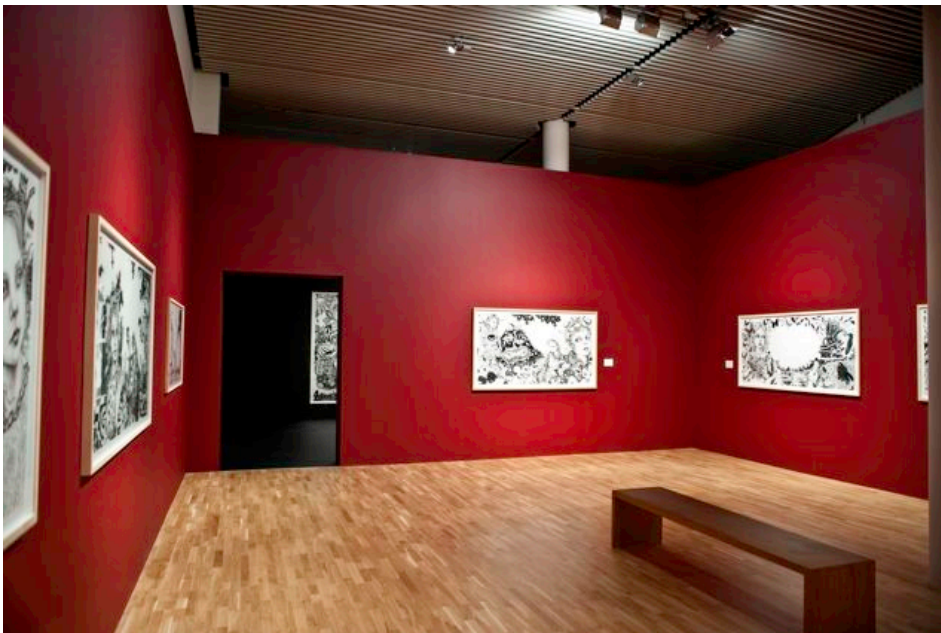
²⁷ På baggrund af Toft, *Om billedrammer og rammesætning. Betragtninger over billedets grænser*, 129.

²⁸ Exe Christoffersen, *Samtidskunst og teatralisering*, 153.

Vævet sammen af den abstrakte klat, modstillet af tomme hvide felter i tegningerne, hænger indrammede figurative motiver.²⁹ Hvad tegningerne forestiller, kan være svært at gennemskue, for som ved fikserbilleder, hvor øjet ved samme motiv springer mellem at opfatte alternative former og betydninger, driller deres dobbelthed os. De mange symboler kappes om at dominere indtrykket, og ikonografien er næsten psykedelisk dualistisk. De umiddelbart troskyldige præpubertære dukkebørn er nogle af gennemgangsfigurerne i værkerne, og ligesom de mangfoldige dyremetaforer spiller de på betragterens fantasi og deltagelse: som lokkeduer inviterer de os indenfor i en modsætningsfuld mystik, hvor den nuttede lille fugl er kronet med kranie og missekatten næppe er særligt lykkelig. I *Paper Doll*³⁰ er den ved første øjekast søde og naive, todimensionelle, påklædningsdukke, som klippet ud af en gammel opdragende børnebog. Fritsvævende og skyggeløs skal hun til at påtage sig en foruroligende dragt, der konkretiserer udstillingens modsætninger og iscenesættelser i en urovækkende delirisk dobbelthed. Grænselandet mellem billedflade og fortælling opløses. En helikopter, der både kan være en kamphelikopter og en redningshelikopter, lurer rundt omkring i billederne som i *The Painter*.³¹

Her præsenteres vi for grundelementer og ledetråde som fx helikopter og vejdæksel på klem ned til en mystisk underverden og underjordiske ubevidste gange. Fra dette introducerende rum, der fungerer som en art signatur med tegn og spor der peger fremad i udstillingen og giver os smagsprøver på, hvad der er i vente, går vi videre til det røde rum.

Rum 2. Rødt rum og tidlige værker. Gensynets glæde



Julie Nord,
Xenoglossy rum 2,
ARoS 2010

²⁹ Se to af de indrammede tegninger på forrige side. Se udstillingens præsentation af disse værker på forsiden.

³⁰ Gengivet på forrige side. Specifikke værkdata kan ses i listen over billeder i opgaven i bilag 1, s. 33.

³¹ Se tegningen forrige side. Værkdata kan for alle billeder også ses i værklisten over udstillingen i bilag 2, s. 34.

Det dybt mørkerøde rum er et rektangulært og aflangt klassisk museumsrum. Publikums bevægelse rundt i rummet giver høje kliklyde af skohæle mod parketgulvet. Her er udelukkende udstillet tidlige værker, dvs. store, bredformat sort-hvide tegninger. De værker, som JN på rekordtid blev kendt for, og som hun ved, vi som betragtere er bekendt med. JN bruger således genkendelsen som virkemiddel. Den særlige tegndannelsesproces, som herved opstår, påvirker det publikum, der kender JNs kunst i forvejen, og som dermed oplever genkendelsens glæde. Men som et musikstykke, der bliver nyopført, er det dog aldrig helt det samme: Et billede, som udstilles på en ny måde på et andet sted, er i princippet et nyt værk og læses derfor anderledes. Imidlertid lilles betragteren ind i en tryk og pirrende vished om, at vedkommende ved, hvad der er i vente. Dette er et bevidst træk fra JNs side. For nye beskuere, der ikke kender værkerne i forvejen og må læse titel og årstal på de små værkskilte, påvirkes betydningsdannelsen ikke på samme måde. De oplever dog alligevel, at dette rum modsat de andre ikke direkte leger så meget med præsentation eller sansning. Grundlæggende er der en vis iscenesættelse i netop valget af et klassisk rum til præcis disse næsten ikoniske værker. Her er det især de indrammede tegninger, der skaber iscenesættelse og interaktion med surreelt formsprog og uendelige formale og motiviske skift.

Mønsterbrud



Julie Nord,
*Illustration for A
Lost Tale*, 2005,
filtpen og
poscapen på
papir,
93 x 193 cm.,
fra *Xenoglossy*
rum 2

De kniplingsfine fiberpensstreger fremviser et detaljemylde med blomsterbuketter der indbefatter kranier. Sommerfugle forvandler sig til flagermus, og de utallige metamorfoser virker både dragende og skræmmende på os.³² Perspektivreglerne både overholdes og brydes i den elegante leg med det illusionistiske billedrum, mens de forskudte rumkonstruktioner flettes ind i hinanden. Uvirkeligheden i formsprogets kompositoriske elementer modsiger således stilens umiddelbare realisme, hvor den insisterende streg kræver nærvær. De slyngede, filigranagtige linjers dekoration, formernes sammensmeltede monokrome kompleksitet, minder om både tatoveringer og tidligere tiders ornamentik. Ornamenteringen brydes af tomme hvide felter, som

³²Se gengivelse af tegningen *Illustration for A Lost Tale* ovenfor.

sender et signal til beskueren om, at denne selv skal identificere, hvad der mangler og hvad der kunne fylde tomrummet ud. Samme formål har de tomme rammeagtige billeder uden portrætter og taleboblere uden tale. JNs intention er, at vi som publikum skal interagere og påtage os roller for at færdiggøre historien. Værkerne rummer store fortællinger om liv og død, der forfører os, og for enden af rummet går vi videre, hvilende trygt og pirret i troen på, at vi ved, hvad vi kan forvente af udstillingen.

Rum 3. Lille sort rum med monumentale værker: Sansningen udfordres



Julie Nord,
Xenoglossy rum 3.
Til venstre i foto
tegningen *Ghost*,
til højre tegningen
Homecoming Queen.
ARoS 2010.

Beskueren omsluttet af kulsort mørke: Vægge, gulv og møbler er sorte, og kun få lamper belyser værkerne. Rummets grundareal er småt, til gengæld er her højt til loftet. Dette er udstillingens mindste rum, men med de fysisk største tegninger, hvilket giver en klaustrofobisk effekt. Den udflydende sorte klat fra rum 1 omslutter os helt i en black box iscenesættelse, der kan give konnotationer både til et smart institutionskritisk galleri; men også til et dunkelt kirkerum med de monumentale værker, uden påsat ramme i konventionel forstand, stræbende opad som glasmalerier i en katedral.³³ Det er en voldsom sanselig gyseræstetisk oplevelse for betragteren, der enten gribes af en højtidelig mystisk stemning, eller tolker det som et komisk indslag. De tre monumentale sort-hvide værker udfylder hver især det meste af en væg. De absurd forvrængede proportioner og automattegningernes detaljerighed byder på en okkult atmosfære, hvor de tilforladelige fænomener måske gemmer på en eksplosion af væren.

³³ Disse nye former for præsentationsrum er typisk for teatral nutidskunst. Exe Christoffersen, *Samtidskunst og teatralisering*, 149.

Øjne og blikke

Vores øjne har endnu ikke vænnet sig til mørket i dette rum. Og overalt i disse tegninger, som i hele udstillingen, gentages øjemotivet samt syns- og øjemetaforer. 'Vi er som subjekter med en krop i verden både seende og set', skriver Merleau-Ponty,³⁴ og det forekommer os, at vi overvåges her. Om det er af de angste mennesker, der gemmer sig i husene, af de mange dyr, eller om det er bygningerne, der på forunderlig vis kan se, er ikke til at afgøre. Måske fordi vi paranoidt kontrolleres af værkernes sindbilleder på det moderne overvågningssamfund, de mange antenner og helikoptere. Pigernes livløse skrå blikke modsvares ofte af, at vi som beskuerer kan opleve direkte øjenkontakt til andre væsener i tegningerne, fx katte. Øjnene giver samtidig en følelse af at blive overvåget, og det beskueren bliver overvåget af, er billederne. Motiverne skaber en bevidsthed om, at vi er beskuerer, og på den måde bliver vi en vigtig faktor for fuldendelsen af værket. Man siger, at alt afhænger af øjnene, der ser. Men hvad sker, når sansningen udfordres?

Driller optiske illusioner perceptionen?



Julie Nord, *Ghost*, 2010,
poscapen og tusch på papir, 245 x 188 cm,
fra *Xenoglossy* rum 3.

Rummets sorte farve giver en næsten clair-obscur-agtig effekt, hvor det hvide i værkerne synes at vokse frem fra mørket. I tegningen *Ghost*³⁵ sidder en lille pige med kanin i sort silhuet i det ene

³⁴ Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, 152.

³⁵ Se tegningen ovenfor.

hjørne og ser op på en stor skygge, der hæver sig højt og faretruende over hende fra den blomstrede væg. Denne figur er hvid, og mange blandt publikum er ude af stand til at få øje på den, selvom de får den udpeget. Ser man den gengivet på print, volder det næppe problemer. Men kombinationen af mørket, den korte afstand mellem beskuer og billedrum og det faktum, at spøgelse ikke er sort, driller synet hos flere beskuer. Den optiske illusion aktiverer betragteren til fænomenologisk, sanselig og kropslig aktivitet: Subjektet bevæger sig kropsligt frem og tilbage i rummet for at fange og fastholde motivet; justere blikket og stille skarpt. Således indgår der også en tidslighed i den fænomenologiske perceptionshandling. Spontant, og næppe planlagt fra JNs side, hjælper forskellige blandt publikum hinanden med at forsøge at udpege tegningens spøgelse. Betragtere, der ikke i forvejen kender hinanden, indtager spøgelsens stilling og prøver at spejle eller skuespille det, for at hjælpe med-beskuerne til at få øje på figuren. Disse performative øjeblikke er en helt særlig sjælden relation, som etableres mellem beskuer, dels skabt af de besøgende selv, dels af værk og udstillingsindretning. Tegningens iscenesættelse gør betydningsdannelsen til en social aktivitet. Værket iscenesætter sansningen og dermed den fænomenologiske undersøgelse, vi foretager. I første omgang er det muligvis ikke motivet i sig selv eller funktionen af at stå over for en slags fixerbillede, der fanger opmærksomheden, men derimod måden, hvorpå vi oplever tegningen. Fænomenologisk set er det i selve fremtrædelsesmåden, at objektet viser sig som betydning. Perceptionen udfordres og sansningen skærpes og vækkes fra dvale i en semi-performativ akt.³⁶

Rorschachtest

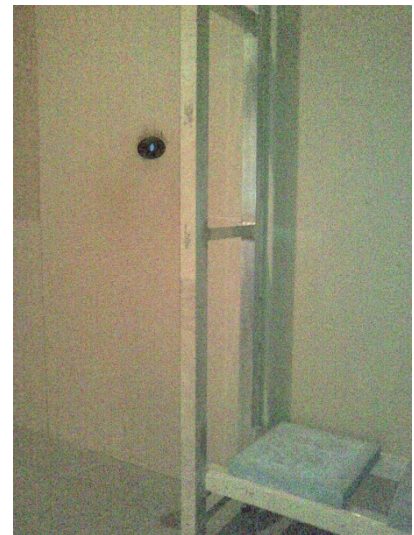


Julie Nord, *The Smoke from the Chimney*, 2010, filtpen, poscapen og tusch på papir, 245 x 188 cm, fra *Xenoglossy* rum 3

³⁶ På baggrund af Jalving, *Værk som handling*, 141-147.

Under den tilforladelige overflade fortæller JN om drabelige sammenstød mellem bevidstheden og det ubevidste eller drømmende; og mellem virkelighed og illusion. Betragteren er ikke i stand til at fastholde begge indtryk samtidig, og som i en Rorschachtest³⁷ afsløres vores associationer og dybere karaktertræk. Allerede den sorte klat i rum 1 lignede en sådan inkklattavle. Det udleverer os, om vi fx tolker *Homecoming Queen*³⁸ som et sødladent eller brutalt værk; forudsigelig tryghed eller angstprovokerende uro; barnligt eller voksent univers. Liv eller død. De hverdagsagtige motivdetaljer med præg af automattegning i *Smoke from The Chimney*³⁹ genkender vi fra vores eget liv, og genkendelsen fører os ind i tegningerne. Vi gør dem til en del af vores virkelighed, og derfor kan fiktionen med det surrelle univers ikke opretholdes. Fremmedelementerne fra den surrelle narrativitet bliver imidlertid ved med at presse sig på og fortæller os, at også vores virkelighed besidder dobbeltheden. Her bryder det ubevidste og fremmede igennem det skrøbelige ydre skin af velkendt idyl, som glædesbobler eller kaniner, der kommer op fra deres huller, og vores omhyggeligt opbyggede rationalistiske verden med de tilforladelige små huse trues af det ukendte og farlige. Det dualistiske er ikke skarpt adskilt i poler, men blander sig på foruroligende vis, og den umiddelbart fremadskridende fortælling gennemhules og opløses til det groteske.

Rum 4 eller 'mellemrum'. Bagsiden af teaterkulisser med glughul: Peripeti



Julie Nord, *Xenoglossy* rum 4: Teaterkulisser. Ingen indrammede billeder. På foto til højre ses glughul. ARoS 2010.

³⁷ Psykologisk test der vha. symmetriske sorte blækklatte på hvid grund vurderer forestillingsevner, personlighedstræk og psykopatologi.

³⁸ Se værket til højre i foto på s. 10.

³⁹ Se tegningen gengivet forrige side.

At sætte øjet til glughullet

Gennem en lille mellemgang beklædt med noget, der ligner bagsiden af midlertidige teaterkulisser, kommer vi fra rum 3 til rum 5.⁴⁰ I udstillingens infofolder betegnes det uoplyste rum som en mellemgang. Her udstilles ingen billeder i glas og ramme, så det kan forekomme lidt uklart, om rummet egentlig er et overflødigt gennemgangsrum. Men fra den fjerneste ende lyder en monoton melodistump, der gentages i det uendelige og virker både dragende og frastødende. Lokket af lyden kommer vi hen til et lille kikhul, hvori der spilles en sort-hvid tegnefilm. Hullet tager os med ned gennem første rums tegnede vejdæksel, eller ned i kaninhullet, til en fordrejet og fortryllet underverden. I et evigt gentagende loop viser filmen forvandlinger som i Alice in Wonderland: En kanin bliver til et parcelhus bliver til en prinsesse bliver til et kranie bliver til... osv. Det er et videoværk af JN, *Down the Rabbithole* fra 2006.⁴¹ Det, vi ser bagved scenen, er en forvandlingsanimation. Det er en illusion, der opløser sig selv for at fremvise en ny illusion, der igen skaber en ny illusion, hvilket fortsætter i det uendelige. Tanken om, at der er noget på den anden side, afslører dermed sig selv som værende en illusion. Kunst er kunstigt, og alt er illusion.



Glughul med stillbillede af tegnefilm.

Også kulisserne 'back stage' understreger, at kunst blot er illusion. Deres rå iscenesættelse peger tilbage på sig selv og iscenesætter sig selv som en slags teaterinstallation. Den teatraliske illusion blotlægges helt bevidst: iscenesættelsen iscenesættes. Vi er selv bag kulisserne og ser ind på teaterscenen. Nysgerrigheden tvinger os til at se ind i hullet næsten som en voyeur. Filmen vises ikke på en stor skærm, men er sat ind i et glughul, for at vi som skamfuldt sansende og handlende individer skal deltage aktivt. Vi føler os nærmest tvunget af JN til en interaktion, som egentlig er os lidt imod. Vi bevæger os væk fra den logiske gålinje fra forrige rum til det næste og sniger os til at se noget forbudt, selvom det er gemt af vejen. Fra at være beskuere er vi nu, om ikke før, blevet aktive deltagere – medskyldige eller medvidende i noget, vi ikke kender til.⁴²

På den ene side skal vi interagere fysisk for at opleve værket. På den anden side bliver vi rent blik i selve oplevelsen af samme værk, fordi det er indsat i en slags 'peephole'.⁴³ Denne åbning mod

⁴⁰ Se fotos på forrige side.

⁴¹ Filmen kan ses på www.julienord.dk, hvor den udgør startside. Musikken er skrevet af Peter Land.

⁴² Brugen af glughullet kan minde om baroktidens brug af forhæng til bl.a. at skabe teatral effekt.

⁴³ Dette dobbeltgreb, hvor betragteroplevelsen skifter fra meget kropslig til at være ren øje pga glughullet kunne være interessant at fordybe sig i med inddragelse af fx Jacques Lacan og Christian Metz. Det er fravalgt af pladshensyn.

publikum betyder, at værket ikke blot er at betragte som et autonomt objekt i modernistisk henseende, men i højere grad definerer sig selv ved den handling, som det fremkalder, mere end sin bare materialitet. For subjektet giver dette en forskydning mellem et kropsligt blik og et ikke-kropsligt blik. Blikket udgår fra en aktør, hvis relation til objektet defineres skiftevis af kroppen og af synet.⁴⁴ Taktilt, aktivt, fysisk. Og lige modsat. Opstået af videoværket selv, men især af den måde, hvorpå JN har valgt at præsentere det. Performativt skabes handling, og værket bliver en form for fremtrædelsesrum med *action*.⁴⁵

Mellemrummet som indramning?

Bagsiden af kulisserne og placeringen af glughul med film er en scenografisk udstillingsindretning, hvor vores perception kun momentant kan skelne værk fra ikke-værk. Brugen af disse tværmediale virkemidler understreger udstillingsrummets kunstighed, og den performative handling, deltageren udfører, viser Xenoglossys teatralitet. Vi skal fænomenologisk registrere iscenesættelsen og kunstigheden som JNs intention om at skabe et teatralisk rum, med mindelser om et ægte teaterrum, omend vi egentlig befinder os i det ellers velkendte sociale rum i museet. Men lige her befinder vi os i en passage, et limbo mellem forskellige sfærer, hvor der sker forskydning i relationen mellem subjekt og objekt. Her bliver det klart for os, at vi befinder os i en form for installatorisk kunstværk. Tofts⁴⁶ virtuelle ramme, hvor beskueren ved, at der er en ramme, men ikke, hvor den præcist er placeret, ændrer sig lidt her. Den bliver en metaforisk betydningsladning mellem fænomenerne, der dialektisk sættes i et andet lys, end virkelighedens. Som Ring Petersen skriver, er 'rum aldrig noget der bare eksisterer forud for begivenhederne som stabile, fysiske omgivelser. Rum skabes, rum er dynamiske. De er produkter af det vi foretager os i dem (...), de er et resultat af performative processer'.⁴⁷ Vi indser, at vi befinder os et sted, hvor teatraliteten giver mulighed for at skelne mellem værk og virkelighed, men hvor den virtuelle ramme ikke er helt lokalisierbar, fordi det indrammede ikke er et billede, men et helt rum.⁴⁸

Således opleves denne passage backstage betydningsmæssigt og funktionsmæssigt som en scenografisk rammesætning for næste rum. Beskueren passerer den muligvis ubevidst og uvidende, som var den en dørtærskel. Men en tærskel er den. Hvis udstillingen havde været en teaterforestilling, kunne man med Aristoteles' tragedieteoretiske filosofi tale om, at der med teaterkulisser og glughul indtræder en peripeti, vendepunkt, i handlingsgangen. Vi når her et vendepunkt efter anslag og spændingsopbygning.⁴⁹ Ifølge Aristoteles' tanker om velkomponeret handling mangler vi den dramatiske kulmination og eventuel efterfølgende forløsning i form af katharsis.

⁴⁴ Jalving, *Fra objekt til begivenhed*, 138.

⁴⁵ Jalving, *Værk som handling*, 157-159.

⁴⁶ Toft, *Om billedrammer og rammesætning. Betragtninger over billedets grænser*, 121.

⁴⁷ Ring Petersen, *Installationskunsten mellem billede og scene*, 350.

⁴⁸ Oprindeligt ville JN have lavet trappetrin ved kulisserne, således at der var en fysisk niveauforskel i dette rum. På denne måde ville beskueren være mere opmærksom på sin egen passage af en tærskel.

⁴⁹ Fra Aristoteles' kunstteoretiske skrift om de grundlæggende elementer i poesi og den attiske tragediedigtning. *Poetika Om Digtekunsten*, 21-36. Peripeti er vendepunktet i handlingen.

Rum 5. Værker i farver. Performative lege mellem billeder, scene og vrangvendt virkelighed



Julie Nord,
Xenoglossy rum 5,
ARoS 2010

Hidtil har rummene haft en klar gangretning, der ledte den besøgende videre, men her er vi tydeligvis nået til rejsens ende. Efter fire rum med tegninger udelukkende i sort og hvidt, kommer vi ind i et farvemættet rum. En stor, stærkt oplyst og kvadratisk sal, hvor alt undtagen værkerne er pudderfarvet. Fødderne synker dybt ned i det tykke, bløde gulvtæppe, der kvæler alle lyde. De mange projektlignende lamper skaber en kraftig varme, og fra væggene vælder farverige fortællinger frem, illusionistiske og grumme fra hverdagen i hjemmet: En slags magisk socialrealisme, modsat udstillingens hidtidige billeder med eventyrpræg. På forunderlig vis føles det som at befinde sig i et rum, eller på en scene, der synes at svæve frit i museet.

Teaterscene med aktører

Her er vi på forsiden af de teaterkulisser, vi så bagsiden af i forrige rum. Og som ved trylleri, pga. udstillingens iscenesættende arkitektoniske forløb,⁵⁰ føles det, som om vi står på en svævende scene badet i projektllys. Hvis *Xenoglossy* havde været teater eller opera, kunne vi nu være statister i opførelsen, der her når crescendo og den store finale. I overført betydning er her således et mulighedsrum, der kan opleves som en scene, indrammet og iscenesat af kulisserummet. Dette spejlkabinet gengiver den såkaldte virkelighed i mangfoldige groteske fordrejede fragmentariske iscenesættelser og omskaber det forventede og genkendelige til et forvrænget sammensurium. På dette tidspunkt går det op for beskueren, hvad der var der på den anden side af glughullet. Der var bedrag og illusion: En iscenesættelse af sansningen og af selve iscenesættelsen, hvor vi selv er aktører. Den fænomenologiske opmærksomhed er skærpet. Som Merleau-Ponty skriver: 'Gåden

⁵⁰ Om det arkitektoniske forløb af rum med fremadskridende handling og dermed performativitet fra Jalving, *Værk som handling*, 140.

er netop, at mit legeme på en og samme tid er seende og set. Det betragter alle ting, men kan også betragte sig selv og derved erkende den anden side af sin kraft til at se (...) i en uadskillelig forbindelse mellem den, som ser, og det som ses, eller mellem den, som rører noget, og det, som berøres, eller mellem den, som sanser, og det, som sanses'.⁵¹ Her veksles mellem hvem, der betragtes, og hvem, der betragter. Og det er muligt at bytte roller.

På denne teaterscene bliver betragteren en slags skuespiller, der fra denne position ved nærvær og deltagelse selv færdiggør forestillingen eller udstillingen. Beskueren kan bryde ind i udstillingen og overskrider dermed bevidst eller ubevidst den grænse, som almindeligvis eksisterer mellem objekt og subjekt. Det er i det øjeblik, hvor vi bliver lokket til mere fysisk aktivitet end blot at gå fra værk til værk; hvor vi efter at være blevet sanseligt udfordret i rum 3, derefter er gået gennem rum 4 for at se, hvorfra lyden kommer, har set filmen; og derefter overskrider tærsklen og træder ind i dette sidste rum, at Xenoglossys mulige betydninger kan udfolde sig.⁵² Vi kan her blive medspillere i forestillingen. Denne betydningsmæssige forskydning kan ikke ses adskilt fra den deltagelse, individet gennemgår i udstillingen og dens peripeti, vendepunkt i form af kulisser og kighul med forvandlingsfilm, og til dette rum. Udstillingens indhold og betydning eksisterer ikke uden den brug eller handling. Betydningen bliver dermed resultatet af iscenesættelsen og interaktionen. Den fortællende og den lyttende bytter roller for en stund, og 'betragtersubjekt og værkobjekt flettes sammen'.⁵³

Interaktionen mellem værk og beskuer forskyder betydningsdannelsen, og måske erfarer vi herefter, hvad vi er blevet en del af. Fra l'esprit tilbage til vores kropslige udgangspunkt. Fra scenen perciperer vi verden, scenerummet og kulisserne. Det der sker her, er som Jalving formulerer det: '(...) kroppens-væren-i-verden. Det, der sættes i scene, er bevidsthedens kropslige udspring. Og det, der vises frem, er ikke først og fremmest det sansede, men sansningen i sig selv.'⁵⁴ 'Kurateringen' er en scenografisk udnyttelse af rummene, der gør at beskuerens blik registrerer JNs intention. Teatraliteten opstår, da betragteren pga. den bevidste iscenesættelse bliver opmærksom på det kunstige i situationen, som inkluderer vedkommende.⁵⁵ Eller som Ring Petersen skriver: 'hvor blikket spalter det perciperede rum i værk og ikke-værk, fiktion og virkelighed.'⁵⁶

JN har skabt rammerne for at give iscenesættelsen en ekstra dimension vha. deltagelse. Hver gang et nyt subjekt begiver sig ind på denne scene, ændres udsigelsen og betydningen. Betydninger kan

⁵¹ Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, 152-153.

⁵² Jalving, *Værk som handling*, 140. Det er bevidst, at jeg skriver kan, eftersom det ikke er sikkert. Kan være, at der ingenting sker, hvilket vi kommer til om lidt.

⁵³ Ring Petersen, *Installationskunsten mellem billede og scene*, 206.

⁵⁴ Jalving, *Værk som Handling*, 141.

⁵⁵ Fried, *Absorption and Thetricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, 125. Betragteroplevelsen var i rum 1 som at sidde i en mørk biograf foran et stort hvidt lærred. Ved glughullet var betragteroplevelsen først ren krop og derefter rent blik. Og nu er den teatraliske betragteroplevelse som at stå på en scene, hvor både skuespiller og publikum er til stede samtidig.

⁵⁶ Ring Petersen, *Installationskunsten mellem billede og scene*, 319.

derfor ikke betragtes adskilt fra den handling, som JN lægger op til qua udstillingsindretningen, men den vil også variere fra gang til gang pga. publikums ofte individuelle interaktion med værker og rum. Man kan hævde, at det muligvis ikke er alle blandt publikum, der forstår disse interaktions- og betydningslag. Det medfører dog ikke nødvendigvis, at forskydningerne i iscenesættelsen ikke finder sted. Det kan de godt, omend i mere ubevidst form. En risiko ved denne form for kurateringspraksis er, at publikums interaktion med udstillingen kan være svær at forudsige og styre.⁵⁷ Her er der ikke længere tale om, at afsender, modtager og indhold i kunsten er tre adskilte størrelser. Betragteren bliver medforfatter, og alt kan dermed ikke kalkuleres på forhånd af JN. Det kan diskuteres, hvem der er den egentlige 'forfatter', dvs. kurator eller betydningskaber.⁵⁸

Oftest indeholder et billede alle sine indbyggede tidssekvenser på samme tid, modsat teater- og filmkunst. Imidlertid indeholder flere af disse tegninger, og især i denne koreografisk-installatoriske sammenhæng, flere scener i samme tegning. I Xenoglossys simultanfortællende historier minder det nogle gange om de skiftende kameravinkler i film. Her mærkes det, at JN er inspireret af især én kunstart: gyserfilm. Hun benytter virkemidler herfra til opbygning af den suspense, vi sidder med under en gyserfilm, hvor vi anspændt venter på, hvornår det hele vender, og nogen eller noget begynder at angribe. Hovedrollen spilles af den kønne præpubertære pige, der dog også kan forekomme tudsegammel. Ligesom de andre temaer som motivisk gentages gennem udstillingen minder om hinanden, er ikke to af dem ens.

Tegningerne på udstillingen har indtil nu udelukkende været sort-hvide, men dette rum er et fortættet farveorgie. De sort-hvide tegninger gav beskueren en oplevelse af at se virkeligheden som negativer. Ved at inddrage farverne i rummets værker signalerer JN, at beskueren træder fra en verden af negativer ind i en verden af virkelighed. Skiftet fra sort-hvid til farve har samtidig den betydning, at beskueren pludselig revurderer sin oplevelse af de sort-hvide tegninger og opfatter dem som en slags skitser eller forstudier, og at de farveholdige billeder er de 'rigtige' værker. Vi er således gået fra det farveløse, fra ufærdige negativer og gamle billeder fra før farvefotografiets opfindelse til de fremkaldte, færdige billeder. Teknikken styrer således betydningen; disse humoristisk-grumme 'billedbøger' for voksne er også qua mediet kendetegnet af dobbelthed og iscenesættelse og bundet til hvor tid, hvor Alice in Wonderland-transformationerne muligvis har mere relevans end nogensinde.

I rummet hænger 24 flerfarvede akvareller med motiver fra den hjemlige sfære. Ikke umiddelbart de store fortællinger som tidligere i udstillingen, men scenarier med børn med huslige sysler, hvilket netop skaber et *unheimlich*-spændingsfelt mellem den artificielle iscenesættelse og den naturlige nære livsverden, mellem det fortrolige og fremmedgørende. Her er JN inspireret af

⁵⁷ Man kan i denne sammenhæng skelne mellem opførelse og iscenesættelse. Opførelse betegner det, der spontant opstår mellem værk og betragter. Iscenesættelsesbegrebet indeholder derimod en plan eller ide, hvilket gør resultatet lidt mere forudsigeligt. På baggrund af Fischer-Lichte, *Begrundelse for det performatives æstetik*, 16-18

⁵⁸ Her tænkes bl.a. på Roland Barthes' essay *Forfatterens Død*, hvilket dog ikke skal uddybes her.

børnebogsillustrationer fra 1950'erne. De betydeligste er de nye store *Untitled*-tegninger⁵⁹ samt *Speaking in Tongues*.⁶⁰ Pigen er stadig hovedperson i tegningerne, der opleves som teaterkulisser. Akvarellerne er store og ophængt så højt på væggen, at figurerne forekommer at være kæmper.

Untitled (The Oval Portrait): Ramme i ramme i....



Julie Nord, *Untitled (The Oval Portrait)*, 2010, akvarel og blyant på papir, 115 x 185 cm, fra *Xenoglossy* rum 5

Som en kinesisk æske eller russisk dukke knapper en grå pige sin kjole og dermed en åben operationscikatrice op for at fremvise, hvad hun bærer under sit hjerte: hus og hjem, som hun skal nedkomme med efter nærkontakt med de halvrådne dunhammer. ⁶¹ Det manglende blod ved åbningen kunne tyde på, at hun er død. Pigens farveløshed kan også være udtryk for manglende identitet, som hun søger at camouflere ved at lege med husmorrollen. Akvarellen har som de øvrige største værker i denne sal titlen *Untitled*, let selvmodsigende og kunstigt iscenesættende. De parentetiske dele af disse *Untitled*-tegninger er underspillede, i betragtning af hvad der sker i værkerne. Imidlertid supplerer JN med tekst, der kan referere til nogle delvist ubevidste lag i *Xenoglossy*betydningen. Den parentetiske tilføjelse kommenterer i sig selv rammesætningens betydning. (*Oval Portrait*) kan betyde, at billedets mønstrede tapet uden om den ovale ramme med pigen ikke er en del af værket. Hus i mave i pige i ramme i akvarel i rum 5 forekommer at

⁵⁹ Se nedenfor, de næste sider samt værklister i bilag 2, s. 34.

⁶⁰ Gengivet s. 24.

⁶¹ Se *Untitled (The Oval Portrait)* ovenfor.

være ramme i ramme i ramme i ramme i ramme som metafor for de evindelige iscenesættelser, grænseoverskridelser og dekonstruktioner i udstillingen. Billedets mangfoldige indramninger understreger Xenoglossys gentagne overskridelser af værkgrænser og hele udstillingsprojektets kunstighed. Værket gengiver en ramme og peger ironisk tilbage på sig selv som iscenesættelse, også ved at skabe associationer til barokkens brug af forhæng, der løftes til side i en teatral gestus. Desuden henviser det til afgrænsningsproblemer med konnotationer til Tofts virtuelle ramme fra før. Det er svært at vide, hvor en 3D installation som Xenoglossy har sin grænse. Den indrammer selv det omgivende rum, og det indrammede område er både en del af værket og 'udenfor.'⁶²

Untitled (The Paper Doll's House): Masker, rollespil, identitet



Julie Nord, *Untitled (The Paper Doll's House)*, 2010, blandede materialer, 115 x 185 cm, fra *Xenoglossy* rum 5

I et teatralt metaperspektiv på rollespil hævder socialantropologen Erwin Goffmann, at man kan betragte det sociale liv som roller, vi spiller i livet og ansigtet som en række masker, vi tager på dertil.⁶³ I JNs billede⁶⁴ er pigen i midten en figur, der kan påtage sig forskellige roller. Hun har hverken skygge eller fast ståsted, men hun kan klippe sig selv væk eller åbne op for de skrigrigende dæmoner, der består af en intensiveret udgave af den sorte klat fra tidligere.

⁶² Den problemstilling kunne være interessant at fordybe sig i en anden gang.

⁶³ Goffmann, *The Presentation of Self in Everyday Life*, 11-13.

⁶⁴ Se værket *Untitled (The Paper Doll's House)* gengivet lige ovenfor.



Julie Nord, *Untitled (The Paper Doll's House)*, fra Xenoglossy rum 5. Udsnit: Det indre lukkede rum i venstre side af akvarellen, set fra beskueren. Rummet er smalt og farverne blege. Hele billedet ses på forrige side. Min opdeling.

Deler vi billedet i tre partier og læser fra venstre mod højre,⁶⁵ ser vi den sorte påklædningsdukkes udflydende facon svøbt i den sorte klat fra tidligere og med gabende munde og blodsprængte øjne, som var den besat af dæmoner. Det er som om den 'ægte' pige, rovdyragtigt med saks i hånden har klippet en grotesk udgave af sig selv, hvor kroppen og det indre er vendt om. Hendes subjekt står nu splittet mellem den ydre krop og det indre dæmoniske følelsesliv. På den måde bliver hun et billede på et menneske uden nogen fast identitet. Hendes identitet skabes først i kontakt med omverdenens rammer. På den måde indikerer JN, at subjektets identitet er en skrøbelig konstruktion bestående af en lang række roller, der kan udskiftes. På samme måde er publikum her på Xenoglossys scene selv en skuespiller i en performativ rolle. Dette er blot endnu en rolle ud af de mange 'sædvanlige' roller, vi til daglig påtager os.

⁶⁵ Se den venstre og midterste del ovenfor. Højre del er gengivet på s. 23.



Julie Nord, *Paper Doll*, fra *Xenoglossy* rum 1. Min opdeling.

Tidligere i *Xenoglossy* er vi blevet introduceret til påklædningsdukken. I rum 1 var der et billede af påklædningsdukken, svævende frit i rummet.⁶⁶ Siden da har hun fået hus og en alvidende missekate⁶⁷ der ved, hvordan man skal spille spillet på spillepladen. Den hvide figur eksisterede heller ikke i rum 1-udgaven, hvilket gør det interessant at fokusere på den samt inddrage baggrunden. I venstre side af billedet er vi indenfor i et klaustrofobisk smalt rum, hvor pige og sort dukke er placeret klos op ad bagvæggen, parallelt med billedplanet. I højre side, som baggrund for den hvide påklædningsdukke, er det udendørs rum dybt og dejligt.⁶⁸ Den smukke park med blomster, stier og herskabshus gemmer ikke på noget af alt det truende og potentielt onde, vi ellers har set i udstillingens værker. Solen skinner, fuglene pipper. Naturen stråler i glade farver og alskens former, og den fine blanke figur er del af dette. Ifølge Goffmann er der kun forsvindende lille forskel på teaterroller og sociale roller.⁶⁹ Den sociale rolle kan teatraliseres, hvis rolleindehaveren får indsigt i situationen og kontrol over virkemidlerne, så differentiering mellem pigens roller og identitet er unødvendig. Fremfor den sociale rolle er der fokus på pigens handling i tegningen. Pigen virker tilsyneladende ideel men dog indespærret. Hun har en saks i hånden og er dermed handlende. Dette er usædvanligt i forhold til de øvrige piger i udstillingen. Siden rum 1 er dukkepigen således nået videre: Hun reagerer på sin situation, og da nye muligheder opstår, gør hun sig fri med saksen. Hun klipper sig ud i livet i det idylliske ideallandskab, der ligesom en pastorale udtrykker det gode og frie liv, hvor hun skaber sig en ny identitet.

⁶⁶ Se ovenfor og evt s. 7.

⁶⁷ JN benytter jævnligt dyr som tryghedsskabende væsen, der drager os ind i billederne. Ligesom i rigtige eventyr kan de være hovedrolleindehaver eller metafor for udvalgte karakteristika.

⁶⁸ Se udsnit af billede på næste side.

⁶⁹ Goffmann, *The Presentation of Self in Every Day Life*, 11-13. Goffmann er en af de første, der overfører teatrets virkemidler til teori om moderne rollespil og identitetsdannelse.



Julie Nord, *Untitled (The Paper Doll's House)*, fra Xenoglossy rum 5. Udsnit: Højre del set fra beskueren. Rummet er dybt og åbent. Naturen stråler i stærke glade farver og alskens former. Det frie valg og gode liv i det gode landskab. Hele billedet kan ses på s. 20. Min opdeling.

Kontrasten til de andre tegninger er stor pga. den hvide figur, der peger konstruktivt ud i fremtiden. Tegningen indeholder flere scener samtidigt. JN har gjort en form for spil tilgængeligt for os, hvor det er os som deltagere, der ved nærvær flytter brikkerne rundt, og skaber interaktion mellem dette smukke og monstrøse pigebarn på skakbrættet, udstillingen og os selv. Udstillingen viser en udvikling fra total statisk værenstilstand til flere scener i samme akvarel, hvor JN har fremmalet subjektets mulighed for handling og indflydelse på egne livsvilkår.

Mennesker kan føle sig selv og sin egen situation spejlet af sådan et billede. Som Merleau-Ponty skriver: 'Mennesket er et spejl for mennesket. Og hvad selve spejlet angår, er det et redskab for universel magi, der forvandler ting til et skue og skuet til ting, mig selv til den anden og den anden til mig. Malerne (...) har genkendt den seendes og det synliges forvandling'.⁷⁰

Speaking in Tongues: Xenoglossy



Julie Nord, *Speaking in Tongues*, 2008, akvarel, blyant og filtpen på papir, 57 x 76 cm., fra *Xenoglossy* rum 5.

⁷⁰ Merleau-Ponty, *l'Oeil et l'esprit*, 158.

Et af de allersidste værker, vi ser på udstillingen er dette.⁷¹ Her sidder en pige i tøj i afdæmpede farver. Hun virker som hensat i en drømmetilstand, delirisk eller næsten livløs, og fra hendes mund flyder en grotesk psykedelisk taleboble: et virvar af besynderlige hybridbilleder med uhyrer, øjne, dødningshoveder og mystiske mellemting. Hendes sprog er mærkeligt, som fra en anden verden, og det er udført med skarpttegnede sorte tusch, formelt kontrasterende til pigens, der fremstår som en ufærdig maleskitse. Hun forekommer at være ligeså uvirkelig som sit sprog. Som en illusionær skikkelse uden reel eksistens og rationel virkelighed relaterer hendes iscenesættelse stærkt til udstillingens titel. Dette gådefulde og uforklarlige Xenoglossy-fænomen titter indholdsmæssigt frem mange steder i udstillingen; i iscenesættelsen af pigernes rolle; og formelt i sammenstillingen af modsatrettede motiver og felter, der flettes ind i hinanden i endeløse illusionsnumre. Pigens xenoglossy færdiggør forførende og foruroligende forudannelserne fra *The Painters* talebobler i udstillingens første rum. Stemmen er ikke helt af denne verden, men fra en teatral vrangvendt virkelighed med ukendt rolle eller identitet, og har metaforisk givet 'synlighed til noget, som den uindviede betragter som usynligt'.⁷²

L'oeil et l'esprit. Individ og identitet. Maskerade som passageværk. Katharsis?

Vi har deltaget i en form for maskerade med mulighed for at bytte roller og lege performativt med egen identitet. Et installatorisk værk⁷³ som dette kan fungere som passage. Ikke kun rumligt og strukturelt, men også som performativ og ceremoniel tærskelsituation, hvor eksistentielle spørgsmål kan bearbejdes.⁷⁴ I rum 4 overtrådte vi en dualistisk skillelinje mellem det fremmede og den hjemlige verden. Det forventede ophørte, og noget nyt blev anet, som med det samme blev dekonstrueret. Vi forlod én verden for at træde ind i en ny. De forvrængede skygebilleder lokkede os til at gå gennem spejlet, dvs. papiret og deltagertærskelen i kulisserummet. Mellemrummet blev et gennemgangssted, der transformerede hele udstillingen til et mentalt transitsted, som et limbo mellem iscenesættelse og realitet, hvor deltageren kan reflektere over livets store spørgsmål. I passageværket har man mulighed for som menneske at gennemgå en metamorfose og genforhandle sin rolle eller plads i livet. Deltageren har mulighed for at tage livet i egen hånd, frigøre sig og qua tærskeloplevelsens transformation indoptage en eventuel ny identitet. Tilstedeværelsen i mellemrummets overgangszone, et rituel liminalt rum, efterlader spor, mentale og adfærdsmæssige aftryk, hos os.

Med Xenoglossy har JN skabt en ideel iscenesat dialog mellem værker og vægge; mellem kunst og betragter; mellem handling og tidslighed – og mellem l'oeil et l'esprit. De uendelige metamorfoser og gyserfilmiske forvrængninger forfører og forskrækker mig ved at spejle mine inderste følelser.

⁷¹ Se det gengivet forrige side.

⁷² Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, 156. Begrebet xenoglossy kunne være interessant at undersøge dybere en anden gang, gerne med inddragelse af Roland Barthes tekst *Er maleriet et sprog*.

⁷³ Denne værktøjsidentificering af en udstilling som ét samlet installatorisk og teatralisk værk håber jeg at kunne fordybe mig i snarest, fx med inddragelse af Julia Kristeva. Det er en eksemplarisk udtryksform, hvor helheden (udstilling) bliver overordnet delen (billede), modsat almindelig konventionel udstillingspraksis. Rammens placering om et sådant værk er ubestemmelig, og vi er som betragtere selv en uadskillelig del af værket.

⁷⁴ Ring Petersen, *Installationskunsten mellem billede og scene*, 430-440.

De lokker mig til at gå gennem spejlet, dvs. papiret og kulisserne, og tage del i deres virkelighed. Fra kaninhullet eller vejdækslet forføres jeg til en tur gennem glughullets forvandlingsanimation og ind som aktør på Xenoglossys teaterscene. Mødet med de ustabile forvrængende iscenesættelser kan opleves som mareridtsagtig. Ikke desto mindre kan det netop give håb, fordi jeg billedligt talt træder ind i denne fantasiverden. Gennem kunsten opnår jeg i bedste fald ikke bare indsigt, men også mulighed for forløsning som en art renselse. Lidelse, frygt og eksistentiel forvirring kan være livsbekræftende, som en påmindelse om, hvad livskvalitet er. Det, jeg ikke kender, skræmmer mig. Det, jeg tror, jeg kender til, er en illusion. Det, der skræmmer mig, erkender jeg nu. Og qua denne ufarlige intensivering kan jeg opnå at blive lutret, og afslappet stifte fred med det. Katharsis.⁷⁵



Julie Nord, *Speaking in Tongues*. Udsnit. Hele billedet ses på s. 24.

En fænomenologisk helhedsoplevelse af Xenoglossy som ét samlet, stort, installatorisk passageværk kan kommenteres således: 'Det er kunstværket selv, som har åbnet vejene for et nyt område, hvori det viser sig på en anden måde – det er værket, der forvandler sig selv og bliver til sin egen afløser. Alle de utallige nyfortolkninger, som det med rette kan blive underkastet, ændrer det indenfor dets egne rammer',⁷⁶ hvor rammer kan forstås både konkret og metaforisk.

⁷⁵ Aristoteles, *Poetika Om Digtekunsten*, 36.

⁷⁶ Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, 168.

Konklusion

Jeg sætter øjet til glughullet. Ser forvandlingsanimationen og træder uanende ind på scenen. Interagerer. Det står nu klart, hvad intentionen med glughullet er, for JN har med udstillingen skabt et gesamtkunstwerk. En iscenesættelse, der straks opløste sig for at fremvise en ny iscenesættelse. Min tro på, at der var noget på den anden side, var i sig selv en iscenesættelse. Værkgrænserne blev overskredet, og i stedet blev der skabt ét samlet installatorisk og teatralt værk. Et mødested med mulighed for dialog.

Med dette BA-projekt har jeg undersøgt Xenoglossy med fokus på iscenesættelsen og interaktionen. De forskellige virkemidler såsom tegning direkte på væggen og udfordring af perceptionen ved sansebedrag er blevet belyst med en fænomenologisk tilgang inspireret af Merleau-Ponty. Overskridelse af værkgrænser er belyst ved inddragelse af Toft. Analyserne viser, hvordan værkerne dialektisk med udstillingen iscenesætter hinanden, sansningen og den fænomenologiske oplevelse. Qua dette og den arkitektoniske strukturering af rummene sker der forskydninger i betydningsdannelsen, hvilket er diskuteret i fænomenologisk og performativt perspektiv med brug af tanker fra Jalving og Ring Petersen. Således får udstilling med tegninger karakter af at være ét samlet installatorisk værk med performativt fremadskridende handling, som var det en teaterforestilling. Kulissernes funktion er diskuteret, og det er blevet vist, hvordan kulisserummet i overført betydning indrammer eller italesætter det sidste rum som værende en scene. Udstilling og billeder griber ud og inddrager publikum, og fra at være en mere eller mindre distanceret tilskuer bliver betragteren en aktiv deltager, der bevæges til interaktion af mangfoldig art, kropsligt og mentalt. I sidste rum kulminerer udstillingen i et overvældende fortættet farveorgie af akvareller, der fungerer som kulisser omkring den teaterscene, betragteren befinder sig på. Deltagerne har således mulighed for at blive bevidst om egen aktørrolle i denne teatral udstilling og dermed måske også om egne roller i det 'rigtige' liv.

At skabe interaktion i en såkaldt konventionel udstilling af tegninger kan være en udfordring, men det lykkes her for JN. Iscenesættelse og interaktion, det performative, opstår både i måden, hvorpå de udstillede tegninger selv virker og henvender sig til betragteren samt kuratorisk i den måde, som de iscenesættes eller rammesættes på, i den samlede udstillingsopbygning. Omend det kræver, at beskueren responderer på de rammer, som kunsten udgør. Jeg har undersøgt de forskellige former for deltagelse. De er aldrig entydige, men har tværtimod afsmittende effekt på hinanden og skaber forskydninger i betydningsproduktionen. Betydningsdannelsen havde været markant anderledes, hvis tegningerne var blevet udstillet helt konventionelt i neutrale rum. Billedernes egen indbyggede iscenesættelse og performativitet ville være til stede, men ikke oplevelsen af at deltage i en fremadskridende teatral handling og af at agere på en scene i sidste rum. De forskellige former for interaktion mellem billeder, udstilling og deltager hænger uundgåeligt sammen. I det krydsfelt, der opstår, når de mangfoldige performative aspekter ved tegninger og udstillingsopbygning, bliver beskueren til deltager. Hermed skabes et 'nyt' installatorisk værk i sig selv, en art hybrid mellem billede og scene, Xenoglossy.

For at få sine betragtere til at indse det, som hun vil meddele, har JN ikke blot vist tanken, ideen, livssynet frem til skue. Hun vækker kropslige erfaringer hos os, som kan spire og gro. Lader os opleve det fænomenologisk. Den styrede vandring gennem rummene og den langsomme afsløring af iscenesættelsen viser, at JNs intention bl.a. er at få os til at reflektere over vores egen identitet. Lykkes værket, vil værk og liv for en stund blive ét. Det henvender sig både til øjet og det kropslige betragtersubjekts sansning, samt til ånden og den emotionelle erkendelse, bevidst eller ubevidst. Værket Xenoglossy skaber den ideale dialog mellem l'oeil og l'esprit, der komplementerer hinanden og forenes i en fremstilling af livet: til dannelse af individets væren-i-verden og identitet.

Perspektivering: Teaterroller og sociale roller

Gennem udstillingens skiftende performative aspekter med iscenesættelse, dobbelthed og interaktion har Xenoglossy udviklet sig væk fra en repræsentation af noget til en præsentation. Et sted, hvor noget kan komme til udfoldelse: en handling, hvor betydning bliver til i relation til os besøgende, der bliver aktive deltagere. Vi er her - som i livet - deltagere i et surreelt maskebal, hvor alle er iklædt masker samt udklædning, og leger performativt med egne roller og identiteter. Vi er kommet til maskernes nat, hvor maskerne er faldet blot for at vise, at der under dem er endnu en maske. For hvad er egentlig en sand og ægte identitet; modsat en rolle? Hvad er det for et verdenssyn, der her skabes, og hvor vi bliver medspillere? Man kan påstå, at livet er et teater og verden er en scene, og *Theatrum Mundi*-metaforen har eksisteret i vores kultur siden antikken.⁷⁷ Til dette kan der svares, at 'verden er selvfølgelig ikke et teater. Men det er ikke så nemt at pege nøjagtig på hvilken måde, den ikke er det'.⁷⁸ Måden, mennesker handler og spiller roller på, konstituerer samfundet; på livets scene giver vi udtryk og aftryk, som vi ikke har kontrol over, i en teaterlignende kommunikation. Ifølge Goffmann har subjektet ingen på forhånd givet identitet, men tildeles den, eller skaber den, i kontakt med samfundets diskurser, tegn og sociale rammer.⁷⁹ Menneskets identitet er en skrøbelig konstruktion og kan være syg og dæmoniseret, men da teaterroller og sociale roller som nævnt næsten kan smelte sammen, kan vi muligvis lege os videre med performative rollespil som maskerade. I udstillingens tegninger har vi mødt figurer, som det tilsyneladende er lykkedes at undslippe de kontrollerende og dikterende rammer.

I vores postmoderne fragmenterede tid, hvor de store fortællinger er væk og enkeltindividet tilsyneladende konstant må konstruere nye identiteter for at føle sig eksisterende og undgå tomhed, tvinger Xenoglossy med pågående billeder os til at stoppe op og filosofere over ikke blot vores egen skrøbelige, inferiøre væren, men også over kunsten og dens ontologi. Her gives ingen lette svar, men mange svære spørgsmål. Fra det kunstigt-absurde scenerum tilbage til både udstillingens sorte klatter samt tegningernes tomme felter: Vi må selv agere og udfylde tomrummet i vores liv; men med hvad? Disse 'eksistentielle snapshots', som JN selv udtrykker

⁷⁷ Kjölnér, *Teatralitet og performativitet*, 13.

⁷⁸ Goffmann, *The presentation of Self in Every Day Life*, 13.

⁷⁹ Goffmann, *The Presentation of Self in Every Day Life*, 13.

det⁸⁰, destabiliserer vores forestillingsverden. Den såkaldt objektive virkelighed opløses og afsløres som en mental konstruktion. Virkeligheden forvandles til illusion; illusionen til virkelighed. Iscenesættelse til realitet; realitet til iscenesættelse. Intet er, hvad det giver sig ud for. Ondt bliver godt; godt bliver ondt. Der var engang, hvor godt og ondt, liv og død, iscenesættelse og realitet, var klart adskilte, og hvor fortællinger som Alice in Wonderland endte godt; men selv det, der forekom at være drømte eller iscenesatte fantastiske forvandlinger, er som et fortabt eventyr transformeret til virkelig hverdag: Maskerade mellem billeder, scene og vrangvendt virkelighed.

⁸⁰ Fra dokumentarfilmen *Fever*.

Litteraturliste

Aristoteles, *Poetika Om Digtekunsten*, Gyldendal, København 1975

Christoffersen, Erik Exe, *Samtidskunst og teatralisering*, i: *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske Studier. Teatralitet* Aarhus Universitet 2007

Férral, Jossette, *Performance and Theatricality: The Subject demystified*, i: *Modern and Drama* Vol 25, 1982

Ferguson, Bruce W, *Exhibition Rhetorics: Material speech and utter sense*, i: Reesa Greenberg et al, *Thinking about Exhibitions*, London: Routledge 1996

Fischer-Lichte, Erika, *Begrundelse for det performatives æstetik*, i: *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske Studier. Performativitet* Aarhus Universitet 2006

Fried, Michael, *Absorption and Thetricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University og California, Press, Berkly 1980

Fried, Michael, *Art and Objecthood: essays and Reviews*, Chicago: University of Chicago Press 1998

Gade, Rune, *Hvad er udstillingsanalyse? Bidrag til en diskussion af metodiske strategier i forbindelse med analyser af kunstudstillinger*, i: Elisabeth Bodin (ed.), *Udstillinger – mellem fokus og flimmer*, Forlaget Multivers Aps København 2006

Goffmann, Erwin, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Anchor Books US 1959

Heinrich, Falk, *Kroppens Tavshed*, i: *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske Studier. Performativitet* Aarhus Universitet 2006

Jalving, Camilla, *Fra objekt til begivenhed. Om beskueren som deltager i udstillingens rum*, i: Elisabeth Bodin (ed.), *Udstillinger – mellem fokus og flimmer*, Forlaget Multivers Aps København 2006

Jalving, Camilla, *Værk som Handling. Performativitet, kunst og metode*, Museum Tusulanums Forlag Københavns Universitet 2011

Kjølner, Torunn, *Teatralitet og Performativitet*, i: *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske Studier. Teatralitet* Aarhus Universitet 2007

Kyndrup, Morten, *Performativitet, æstetik, udsigelse*, i: *Peripeti. Tidsskrift for dramaturgiske Studier. Performativitet* Aarhus Universitet 2006

Lübcke, Poul, *Fransk Filosofi. Engagement og struktur*, Politikens Forlag København 2003

Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens Fænomenologi*, Det lille Forlag 2009

Merleau-Ponty, Maurice, *L'Oeil et l'esprit / Maleren og filosofen*, i: Jørgen Dehs (ed.), *Æstetiske Teorier*, Syddansk Universitetsforlag 2003

Merleau-Ponty, Maurice, *The World of Perception*, Routledge, Oxfordshire 2004

Nord, Julie(ed)., *Xenoglossy. Udstillingskatalog*, ARoS Aarhus Kunstmuseum 2010

Ring Petersen, Anne, *Installationskunsten. Mellem Billede og scene*, Museum Tusulanum Københavns Universitet 2009

Toft, Jens, *Om billedrammer og rammesætning. Betragtninger over billedets grænser*, i: *Periskop. Forum for kunsthistorisk Debat* nr. 3, Københavns Universitet 1994

Andet:

Phie Ambo, *Fever*. En dokumentarisk portrætfilm om Julie Nords arbejde med værker til Xenoglossy. Havde premiere 14. august 2010 på ARoS. Et lille klip kan ses her

<http://julienord.dk/Dokumentar.html>

Summary

Xenoglossy is a controversial, occult phenomenon in which persons in a trance like condition suddenly speak a language, of which they have no knowledge. Xenoglossy is also the name of an exhibition by the artist Julie Nord that took place at ARoS Kunstmuseum in 2010. I have investigated this exhibition focusing on staging and interaction between images, exhibition walls and spectator. The purpose has been to analyze the phenomenological experience when the individual meets the art. The various instruments such as drawing directly on the wall and the challenging of the perception by sense illusion have been illuminated by a phenomenological approach inspired by Maurice Merleau-Ponty. Exceeding of work borders have been examined by involving Jens Toft. The analyses show how the works dialectically with the exhibition stage each other, the sensation and the phenomenological experience. Qua this and the architectural structuring of the rooms, displacements occur in the meaning construction. This is discussed in a phenomenological and performative perspective using theories by Camilla Jalving and Anne Ring Petersen. Thus the exhibition and works get the character of being a joint installational work with a performatively progressive action like a theatre performance. The function of the backdrops is discussed and it is shown how the backstage figuratively frames or articulates the last exhibition room as a stage setting. Exhibition and works reach out and involve the audience for example by staging the gaze. From being a more or less distanced beholder, the role of the spectator becomes an active participant moved to interact in many ways – physically and mentally. In the last room the exhibition reaches its climax in an overwhelming condensed colour orgy of watercolours working as theatrical setting around the theatre scene, in which the engaged performative participant is. Thus the participant has the possibility of being conscious about one's own actor role in the exhibition and thereby maybe also about one's own role in real life.

Bilag 1. Liste over billeder i opgaven

Hvor intet andet er angivet, er billederne fra www.julienord.dk. Ejerskab er ikke angivet ved værker, der var nye ved åbning af Xenoglossy på ARoS august 2010. Se også fuld værklister over Xenoglossy i bilag 2.

1. Julie Nord, <i>Xenoglossy</i> rum 1, ARoS 2010	1
2. Julie Nord, <i>Paper Doll</i> , 2009, filtpen, poscapen og tusch på papir, 76 x 57 cm	7
3. Julie Nord, <i>The Painter</i> , 2009, filtpen, poscapen og tusch på papir, 76 x 57 cm	7
4. Julie Nord, <i>Xenoglossy</i> rum 2, ARoS 2010	8
5. Julie Nord, <i>Illustration for A Lost Tale</i> , 2005, filtpen og poscapen på papir, 93 x 193 cm, ARoS Aarhus Kunstmuseum	9
6. Julie Nord, <i>Xenoglossy</i> rum 3, ARoS 2010	10
7. Julie Nord, <i>Ghost</i> , 2010, poscapen og tusch på papir, 245 x 188 cm	11
8. Julie Nord, <i>The Smoke from the Chimney</i> , 2010, poscapen og tusch på papir, 245 x 188 cm	12
9 + 10 + 11. Julie Nord, <i>Xenoglossy</i> rum 4, ARoS 2010, fotos: Mette Rosenkilde	13
12. Julie Nord, <i>glughul med tegnefilm Down the Rabbithole</i> , 2006, ARoS 2010, foto: Mette Rosenkilde.	14
13. Julie Nord, <i>Xenoglossy</i> rum 5, ARoS 2010	16
14. Julie Nord, <i>Untitled (The Oval Portrait)</i> , 2010, akvarel og blyant på papir, 115x185 cm	19
15. Julie Nord, <i>Untitled (The PaperDoll's House)</i> , 2010, akvarel, farveblyant og tusch på papir, 115x185 cm	20
16. Julie Nord, <i>Untitled (The Paper Doll's House)</i> . Udsnit af billede 15	21
17. Julie Nord, <i>Paper Doll</i> . Udsnit af billede 2	22
18. Julie Nord, <i>Untitled (The Paper Doll's House)</i> . Udsnit af billede 15	23
19. Julie Nord, <i>Speaking in Tongues</i> , 2008, akvarel, blyant og filtpen på papir, 57 x 76 cm, privateje	24
20. Julie Nord, <i>Speaking in Tongues</i> . Udsnit af billede 19	26

Bilag 2. Xenoglossy værklister

Sorteret efter rum. Ejerskab af værkerne er ikke angivet ved værker, der var nye ved fremvisning på Xenoglossy. Alle billeder kan ses på www.julienord.dk. Se også liste over billeder i opgaven i bilag 1.

Rum 1

Abduction, 2009, filtpen, poscapen og tusch på papir, 76 x 57 cm

Doll's Carriage, 2009, filtpen, poscapen og tusch på papir, 76 x 57 cm

Domestic Scene, 2009, filtpen, poscapen og tusch på papir, 76 x 57 cm

Kitty, 2009, filtpen, poscapen og tusch på papir, 76 x 57 cm

Paper Doll, 2009, filtpen, poscapen og tusch på papir, 76 x 57 cm

The Painter, 2009, filtpen, poscapen og tusch på papir, 76 x 57 cm

Rum 2

Illustration for a Lost Tale, 2005, filtpen og poscapen på papir, 93 x 193 cm., ARoS Aarhus Kunstmuseum

Living Hill, 2007, filtpen og poscapen på papir, 102 x 198 cm, privateje

Nothing's Real, 2003, filtpen på papir, 80 x 124 cm, Statens museum for Kunst

Nowhere, 2004, filtpen og tusch på papir, 23,5 x 29,7 cm, Brask Collection

Silence in the Snow, 2006, filtpen og poscapen på papir, 98 x 180 cm., Kristian Wendelboe

Somewhere not that far Away, filtpen og tusch på papir, 76 x 135,5 cm, privateje

Suburban Rescue, 2004, filtpen og tusch på papir, 72 x 115 cm, Vejle Kunstmuseum

The Bad Girl, 2006, filtpen og poscapen på papir, akvarel på papir, Statens Kunstfond

The Spellbound Sisters, 2005, filtpen og tusch på papir, 93 x 193 cm, privateje

Rum 3

Ghost, 2010, poscapen og tusch (Indian Ink) på papir, 245 x 188 cm

Homecoming Queen, 2010, poscapen og tusch (Indian Ink) på papir, 245 x 188 cm

The Smoke from the Chimney, 2010, poscapen og tusch (Indian Ink) på papir, 245 x 188 cm

Rum 4

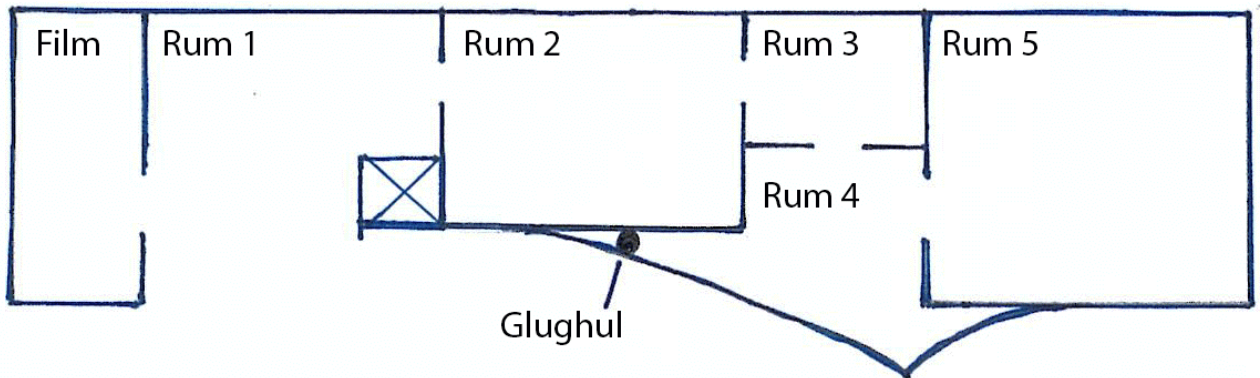
Down the Rabbithole, 2006, sort-hvid tegnefilm

Rum 5

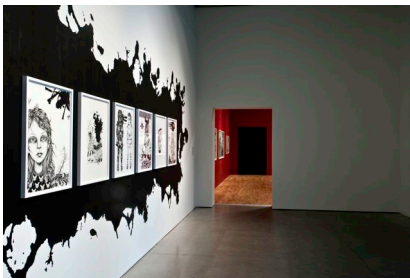
- Angry Twins*, 2006, akvarel og tusch på papir, 27,5 x 49 cm, privateje
- House on a Hill*, 2008, akvarel og filtpen på papir, 57 x 76 cm, privateje
- Nature Study 2*, 2004, blandede materialer, 15 x 21 cm, privateje
- Roommates*, 2007, akvarel, filtpen og tusch på papir, 185 x 83 cm, The New Art Gallery Walsall
- Séance*, 2008, akvarel, filtpen og tusch på papir, 57 x 76 cm, privateje
- Speaking in Tongues*, 2008, akvarel, blyant og filtpen på papir, 57 x 76 cm, privateje
- Spider*, 2009, blandede materialer, 62 x 87 cm, privateje
- Such a Big Girl*, 2008, blandede materialer, 57 x 76 cm, privateje
- The Birthday*, akvarel, farveblyant, filtpen og glimmer på papir, 114 x 154 cm, Djurhuus collection
- The Beast*, 2006, akvarel på papir, 18 x 25,5 cm, Kristian Wendelboe
- The Chopper girl*, 2006, akvarel på papir, 18 x 25,5 cm, Kristian Wendelboe
- The Girl in the Field*, 2006, akvarel, farveblyant, filtpen og glimmer på papir, 50 x 40 cm, Carlsbergfondet
- The Girl Next Door*, 2008, akvarel på papir, 57 x 76 cm, privateje (Danmark)
- The Hunter*, 2008, akvarel, filtpen, poscapen og tusch på papir, 57 x 76 cm, privateje
- The Innocents*, 2006, filtpen og poscapen på papir, 98 x 180 cm, Statens Kunstfond
- The Match Girl*, 2003, akvarel, farveblyant, filtpen og glimmer på papir, 53 x 73 cm, ARKEN Museum for Moderne Kunst
- The Queen*, 2008, akvarel, filtpen, poscapen og tusch på papir, 57 x 76 cm, privateje
- The Strange girl*, 2008, blandede materialer, 57 x 76 cm, privateje
- The Young Couple*, 2009, blandede materialer, 43 x 22 cm, Brask Collection
- Twilight*, 2008, akvarel på papir, 57 x 76 cm, privateje
- Untitled (The Doll's Carriage)*, 2010, akvarel og filtpen på papir, 115 x 185 cm
- Untitled (Fever)*, 2010, akvarel, blyant og filtpen på papir, 115 x 185 cm
- Untitled (The Oval Portrait)*, 2010, akvarel og blyant på papir, 115 x 185 cm
- Untitled (The Paper Doll's House)*, 2010, akvarel, farveblyant og tusch på papir, 115 x 185 cm
- Untitled (Zebra Shadow)*, 2009, akvarel, farveblyant og tusch på papir, 115 x 185 cm

Bilag 3. Grundplan over Xenoglossy

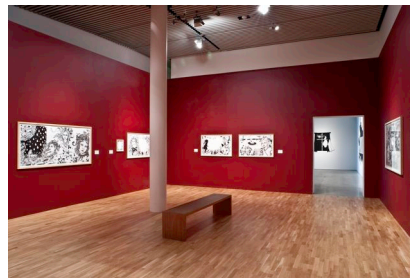
Grundplan udarbejdet på baggrund af tegninger fra JN og Maria Kappel Blegvad, museumsinspektør, ARoS.



Rum 1



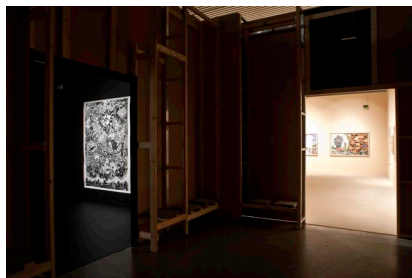
Rum 2



Rum 3



Rum 4



Rum 5

