

# Tingenes liv

TANIA ØRUM

Nouveau réalisme hed en broget gruppe kunstnere, der fra 1960 samlede sig om et manifest skrevet af kritikeren Pierre Restany, hvor begrebet ny realisme for første gang blev lanceret.<sup>1</sup> Det var en eksperimenterende gruppering, der i forlængelse af avantgardetraditionen fra dada arbejdede på at forny begrebet om realisme i forhold til de kunst- og litteraturhistoriske stilretninger fra 1800-tallet, der har vundet hævd på termen. En terminologisk forstening, der har vist sig så hårdnakket, at det så sent som i 2002 kunne lanceres som en nyhed i to danske antologier, at realisme kan være noget andet, og at realisme og (form)eksperiment langtfra er modpoler.<sup>2</sup>

Nouveau réalisme-gruppen havde som erklæret formål at vende sig mod hverdags- og dagliglivet i bredeste forstand, herunder profane områder som fabrikker, skraldepladser, indkøbscentre og spisesteder – for dermed på klassisk avantgardistisk vis at overskride skellet mellem kunst og liv. Vel at mærke uden den negativitet, talsmanden Restany så som karakteristisk for den forudgående avantgardetradition. Restany og kunstnergruppen opfattede sig som "neo-dada", men med en ny positivitet og accept af dagliglivet.

For dem som for andre avantgardekunstnere i begyndelsen af tresserne var den kritiske tradition kompromitteret af de venstrepradikales alliancer med kommunistpartierne. Det 'kritiske' og negativiteten fremtrådte på den baggrund mest som et påbud om at være højpandet og mavesur over for efterkrigstidens nye hverdagsliv med dets masseproduktion, begyndende ungdoms- og trivialkultur – altså noget som avantgardisterne omfattede med nysgerig interesse.

Den ny realisme kunne tage mange former hos de deltagende kunstnere: Arman lavede skulpturer ud af

sammenpressede bilvrag. Yves Klein udstillede et tomt rum, hvor tilskuerne selv måtte forestille sig det metafysiske indhold, mens Daniel Spoerri på en udstilling i Galerie Köpcke i København i 1961 viste varer indkøbt i Irma og påstemplet "attention oeuvre d'art".

Fælles for dette realismebegreb er netop vendingen fra kunstscenen ud i hverdagsarenaer, hvor de ædle og ophøjede materier skiftes ud med beskedne materialer uden kunstnerisk glans (fra bilvrag og gadernes plakater til Irmavarer). Hverdagens genstande, gøremål og rum omfattes med et interesseret fænomenologisk blik, der ikke frasorterer hverken masseproduktionens standardvarer og lavkulturelle objekter, skrot- og lossepladsernes materialer eller reklame- og modeindustriens celebre lanceringsmetoder. Det vigtige er at anlægge et nyt syn, der lader det reelle fremtræde på andre måder og kan indfange bredere baner af den omgivende verden. Hvis værkerne og aktionerne chokerer, er det snarere ved deres humor og generelle profanering af kunsten og den borgerlige pænhed end i kraft af politisk militante gestus.

Et af de bedste eksempler på denne nye eksperimenterende form for realisme er en bog af Daniel Spoerri, der udkom i 1962 i Paris under titlen *Topographie Anecdotee du Hasard* – og som efter Spoerris deltagelse i Fluxusbevægelsen fra 1963 udgives i engelsk oversættelse i 1966 på Dick Higgins' Fluxusforlag Something Else Press som *An Anecdoted Topography of Chance*. At bogen har ført en noget oversat tilværelse skyldes uden tvivl, at den – som andre avantgardeværker – udspringer af en tværæstetisk sammenhæng og derfor ikke opfattes som tilhørende nogen enkelt-kunstart.

Titlens *topografi* er bordet i Spoerris beskedne hotelværelseslejlighed på Rue Mouffetard i Paris, hvorpå

der befinder sig et antal genstande. Disse genstandes placering på bordet er gengivet på indersiden af bogens forside og de udgør tilsammen de 80 "kapitler" i bogens indholdsfortegnelse fra:

- 1 - Et stykke hvidt brød
- 1a - Krummer
- 2 - Lysegrønt æggebæger
- 3 - Liter Vin de Rocher

til diverse spiseredskaber, knapper, mønter, rustne søm, tændstikker, vækkeur, wc-papir, vinpletter og cigaretbrændemærker i bordpladen. Hver genstand har sit afsnit i bogen, der svinger i længde fra mindre end en side til over ti, og ledsages af en primitiv stregtegning af tingen.

At det er *Tilfældets* topografi beror på, at tingene er organiseret i den (u)orden og tilstand, som de befandt sig i på en tilfældig dag, nemlig d. 17. oktober 1961 klokken 15.47.

Når tilfældets topografi kaldes 'anekdoteret', beror det dels på, at de diverse genstande alle har forbindelse med anekdoter om værelsets beboere og deres gøremål og gæster, og dels på, at først forfatteren og dernæst oversætterten og andre har tilføjet deres noter med yderligere anekdoter og omstændigheder knyttet til de 80 genstande på bordet.

Tingene er således ikke kun til stede som repræsentanter for hverdagslivets objektverden, men også som spor af menneskelige aktiviteter og relationer. De udgør på den måde en ord-og-papirudgave (*piège à mots*) af Daniel Spoerri berømte 'snare-billeder', *tableaux-pièges*, hvor han forsøger at indfange virkeligheden ved at lime resterne af et måltid fast på bordpladen og dernæst hænger bordpladen op på væggen – f.eks. ved den udstilling i Galerie Lawence i Paris i februar 1962, som blev ledsaget af bogens udgivelse. I forfatterens forord sammenholder han denne type fastfrysning med en samling spor, som dem Sherlock Holmes benytter sig af for at løse en kriminalgåde, eller med "historiens mest berømte fiksering, Pompei", hvorudfra en hel epoke kan rekonstrueres.

Fastfrysningen af et tilfældigt hverdagsinventar i et tilfældigt øjeblik er et forsøg på at overlade den

skabende rolle til en instans uden for kunstneren. Det markerer et ønske om at undgå subjektiv intention, kreativitet og indre dybde. Tilfældet som forfatter kan derimod indfange et stykke virkelighed uden redaktion – bl.a. uden den konventionelle sortering i højt og lavt, vigtigt og uvigtigt, der normalt strukturerer vores sprog og perception – og ud fra denne skive virkelighed kan man, som bogen demonstrerer, rekonstruere en del af Spoerri's liv.

Den første ting i bogen, en skive hvidt brød, oplyses således at være indkøbt dagen forinden, men skåret samme morgen af skuespilleren Renate Steiger, der kom til morgenmad sammen med sin mand Claus Bremer. Den bid, der er taget af brødet, er imidlertid først senere bidt af Kichka Batischeff, der indtog den til frokost sammen med to blødkogte æg. I tilknytning til krummerne fra brødet, som er næste genstand på bordet og indholdsfortegnelsen, kommer Spoerri i tanker om, at han netop har modtaget et brev fra Addi Köpcke, som på licens har fremstillet fem snarebilleder af Spoerri, der er blevet op hængt på Majudstillingen i København, og at der i brevet var en collage med bl.a. ordene "Stets krümlfreier Tisch durch Krümlfangleiste" (dvs. aldrig mere krummer på bordet med krummeopfangerlisten). Plasticæggebægeret opgives at være indkøbt i Uniprix som et af fire, hvoraf de tre blev foræret til Kichkas søster som fødselsdagsgave, mens det fjerde forblev på forfatterens bord og blev brugt af Kichka til frokostens blødkogte æg – hvortil oversætterten Emmett Williams tilføjer en længere note, hvor der spekuleres over, hvor mange æg Kichka egentlig spiste. Flasken med en liter Vin de Rocher forsynes ligeledes med indkøbsdata, pris og gengivelse af inskriptionerne på etiketten og bl.a. den fodnote, at Raymond Hains efter at have set manuskriptet til bogen tilbragte en hel aften med at tale om en artikel af Etiemble om "Paul Claudel et le Vin de Rocher", som han vil skrive en svarartikel til omhandlende Sartre, Gide og litteraturen som helhed.

De banale genstande på bordet viser sig således at være en nøgle til både privatlivet, det sociale liv og kunstlivet. Genstand nummer 78, en spritpen brugt til at signere billeder udstillet i Galerie Köpcke, in-

deholder ligefrem en fodnote af forfatteren, hvori er indføjet hans biografi som noteret af vennen og kollegaen Robert Filio. Og undervejs gennem genstandsbeskrivelser og fodnoter bliver læseren præsenteret for både den kunstneriske og private omgangskreds og får et indtryk af Spoerris hverdagsliv og hans aktiviteter som kunstner. F.eks. beskriver Emmett Williams i en note til genstand nr. 66 – en almindelig prop, der endnu sidder fast på resten af en proptrækker uden håndtag – en performativ udgave af topografien, hvor Spoerri ved den IX. Internationale Kunstgespräch i Wien sommeren 1963 holder foredrag ved at trække de ting frem, han har i sine lommer, og tale om dem.<sup>3</sup>

I et realistisk værk af den litteraturhistoriske variant ville en tilsvarende udførlig beskrivelse af genstandsverdenen være indicier, hvoraf der kan udledes en symptomatisk karakteristik af de personer, der færdes i den. I et modernistisk værk ville en teknik, hvor man stiller skarpt på et enkelt øjeblik eller en serie korte tidsafsnit i en persons liv, være indgangen til et dybdeportræt af personen. I Spoerris selvportræt via køkkenbordsvidnerne kan tilsyneladende alle mulige private indfald, begivenheder og relationer komme med i en art fri association, der kunne minde om psykoanalysens. Det personlige liv, der afdækkes i Topografien, er imidlertid meget fjernt fra den introspektion og dybdeanalyse, som kendes fra romaner og psykoanalyse. Spoerri holder sig, som Perec og andre af 1960'ernes og 1970'ernes eksperimenterende kunstnere, resolut på overfladen. Hos ham/dem er hverdagsoverfladen ikke noget, der dækker over en dybere kerne af betydning. Hverken genstandsverdenen eller livet kan på den måde opdeles i det banale og overfladiske over for det dybe og ægte. Spoerri ville snarere være enig i Roland Barthes og Jacques Lacans nogenlunde samtidige analysestrategier, der går ud fra, at alt er synligt på overfladen.

Spoerris brug af det selvbiografiske stof er således ikke bekendende, men snarere udslag af en æstetisk strategi, hvor kunstneren benytter sig af det forhåndenværende, hvad enten det er dagliglivets ob-

jekter eller egne biografiske data, der i lige høj grad kan tjene som tilfældighedsmetoder til sortering af et grundlæggende ikke-hierarkisk, ikke-afgrænset kontinuum mellem dagligliv og kunst og social kontekst. Og ved at blive på denne overflade åbner han samtidig for, at andre kan deltage i samme kontinuum med deres egne objekter, indfald og data. Spoerris Topografi er et udpræget åbent værk: Med sin inklusion af både egne og andres anekdoter og sine flere lag af noter skrevet af venner, bekendte og oversætter – foruden en mængde intertekstuelle lån allevegne fra – er det et flerhændigt, kollektivt værk, et *work in progress*, hvis første franske udgave senere suppleres af en udvidet udgave, der yderligere vokser i oversættelsen. I den amerikanske udgave udvides denne åbenhed, idet udgiveren i sit forord bekendtgør, at det er hensigten med uregelmæssige mellemrum at udsende supplementter til den foreliggende tekst, hvorfor læserne opfordres til at bidrage med egne yderligere annoteringer og kommentarer til tekstens inventar. Om det blev realiseret, vides ikke. Men det åbner for en *Everybody's Autobiography*.

#### Noter

1. Gruppen består af Yves Klein, Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Pierre Restany, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques de la Villeglé; senere også César, Mimmo Rotella, Niki de Saint-Phalle og Gérard Deschamps.
2. De to glimrende antologier er Britta Timm Knudsen og Bodil Marie Thomsen (red.): *Virkelighedshunger* og Karin Petersen og Mette Sandbye (red.): *Virkelighed, virkelighed!* Begge udkommet på Tiderne Skifter, København 2002.
3. En strategi, der påfaldende minder om forfatteren Georges Perecs lignende forsøg på at overliste virkeligheden og indfange det, han kalder det 'infra-ordinære'. I Perecs programerklæring "Aproches de quoi" fra 1973 lyder opfordringen netop: "Lav en liste over indholdet i dine lommer, i din taske. Udforsk, hvor hver enkelt genstand, som du trækker frem, kommer fra, hvad den bruges til, og hvad der videre vil ske med den." Se nærmere i Tania Ørum: "Det infra-ordinære" i Karin Petersen og Mette Sandbye ovennævnte antologi.