

Hebefreni

Bemærkning kunstnerisk forskning og kunstnerisk udviklingsvirksomhed på baggrund af et seminar om 'formålsløs dvælen' i Århus d. 30 oktober 2015

Min umiddelbare association med temaet "formålsløs dvælen" var et græsk fremmedord, hebefreni, som jeg huskede at jeg skrev ind i mit leksikon på et tidspunkt i halvfemserne som betydende "et post-studentikost idiottilstand, jævnfør Blick (tom)". Jeg havde ellers håbet på at jeg havde skrevet noget mere og noget mere intelligent. Når jeg kiggede hvad som stod under "Blick (tom)", så var det kun marginelt mere udfoldet og desværre i samme netop studentikos-sjove tone: "en fjollet stirren (tit ledsaget af en slap holdning i hagen) på noget som umuligt kan have noget som helst interesse. Tit en dys-aktivitet hos dårer eller distræte personer, som er på vej at, eller allerede har, tabt kontakten med virkeligheden".

Ikke kun var det dårligt ramt, det var også forkert. Hebefreni, har jeg nu lært mig, er en let

anomalisk type af schizofreni, karakteriseret ved at patienten, som typisk får sin diagnose under puberteten, trækker sig tilbage, bliver apatisk og reagerer affektivt uden ydre stimuli, for eksempel smiler fjollet eller griner uden nogen synlig årsag. Den hebefrene udvikler en excentrisk virkelighedsopfattelse hvilken karakteriseres af associationsvanskeligheder i sproget og flade eller upassende affekter. Diagnosen er dyster, da de euforiske elementer med tiden typisk forsvinder og bliver erstattet af en total mangel på motivation og formål.

Fra litteraturen kender vi typen godt. Det er naturligvis skriveren Bartleby i Melvilles novelle med samme titel. Bartlebys formel "I would prefer not to" er velkendt og historien er også gennemanalyseret på kryds og tværs. Her vil jeg først og fremmest pege på Agambens læsning af Bartlebys, netop ikke projekt, men væren, som en væren der bestræber sig på en radikal af-

virkeliggørelse, dvs. At rulle tilbage enhver aktualisering til dets tilstand af potentialitet, altså en absolut kontingens, hvor ingenting er virkeligt og alting er muligt. Måden, hvorpå denne tilbagerulning sker, viser sig svare ganske fuldstændigt til diagnosen hebefreni, også i dens fængselsagtige håbløshed, hos Agamben beskrevet som den dybeste kælder i Skæbnens Palads i Leibniz' fabel.

Men der er et aspekt af karakteren Bartleby som sjældent, hvis overhovedet, er blevet bemærket. Et aspekt som peger på en modalitet af hebefreni og den formålsløse dvælen, der ikke nødvendigvis behøver ende på den lukkede afdeling eller Sing-Sing, om end den typisk gør det alligevel. Jeg tænker på det "rumor", som optræder helt i novellens slutning, når fortællerjeget, eller Lovens Man, som han hedder hos Agamben, siger til en af fangevogterne: "I think he is a little deranged", hvorpå fængselsbetjenten svarer:

"Deranged? deranged is it? Well, now, upon my word, I thought that friend of yours was a gentleman forger; they are always pale and genteel-like, them forgers. I can't help pity 'em - can't help it sir. Did you know Monroe Edwards?" he added, touchingly, and paused, "he died of consumption at Sing-Sing. So you weren't acquainted with Monroe?"

"No, I was never socially acquainted with any forgers. [...]"

I det sammenhæng skal vi heller ikke glemme, at Bartlebys arbejdsopgaver i advokatkontoret var at kopiere og autentificere, og den første gang som Bartleby udsiger sin formel, er netop da han af fortællerjeget bliver ombedt at verificere et mindre dokument. "Kopiere" og "autentificere" værende netop de to centrale aktiviteter når det kommer til spørgsmålet om original og kopi, autentisk og inautentisk forfatterfunktion.

I kunstforfalskningens historie så ligger der som en sjældent belyst og endnu vanskeligere efterprøvningsbar undertekst, nemlig en erfaring af identitetstab, ophævelse af kausalitetens love og

handlingslammelse. Det sker når kunstforfalskeren skal beskrive produktionen af deres bedre værker. Snarere end skabelse, er denne produktion præget af noget som man nok bør betegne som en af-skabelse, netop en ikke-villet opløsning af intention, kausalitet og identitet. Et eksempel på et sådant vidnesbyrd er Tom Keatings når han beskriver hvordan han kom til at producere sine 'Samuel Palmers':

"In the daytime I worked at my own paintings, and in the evenings after supper I'd climb the stairs and sit in my little sketching room and wait for 'it' to happen. The quill pens, that I'd made myself, were arranged before me on the table together with the bottles of sepia ink. All the gradations of wash were mixed and the water colours were at the ready. I'd just sit there whistling softly to myself to help me think, then I'd start to doodle and look at the moon. Dink, donk, dink, tick, tick, tick, - it would start to happen. God's honour, I have never drawn a sheep from life, but Palmer's sheep would begin to appear on the paper tick, tick, tick, and there they would be in the gov'nor's 'valley of vision' watched over by the good shepherd in the shadow of Shoreham church. With Sam's permission I sometimes signed them with his own name, but they were his work and not mine. It was his hand that guided the pen. He turned out dozens

and dozens and dozens of them. And then would come Gainsborough, Wilson, Turner, Girtin, Constable, all the boys. But none of the old masters, by which I mean the Dutchmen, Frenchmen and Italians. They were all very English, all Romantic landscape painters and men of the same feeling". (The Fake's Progress, p. 183.)

Samuel Palmers Shoreham-landskaber kommer altså til, dukker op, ved en art retningsløs holden-sig-tilbage. Keating "sidder kun der og kigger på månen" indtil "The Guv'nor", eller "the Gaffer", som Keating også kalder denne slags pilotbølge, som overtager hans intention og faktisk hans subjektivitet i det hele taget. Men vi taler bestemt ikke om en "absolut kontingens" i Agambens forstand; alting er forberedt for "det", og resultatet bærer alle præg af en vis retning, nemlig "de romantiske landskabsmaler af den samme følelse". Men det er tydeligvis et spørgsmål om grad. Ved et andet tilfælde beskriver Keating tilkomsten af et selvportræt af Degas med følgende ord:

It sounds ridiculous, I know, but Degas really did draw that picture through me and many others besides. I woke up one morning and found it on the easel, in place of the scratchy, silly daub that I'd been working on the day before: a pastel self-portrait of the artist in a hat, completely unmistakable in form and technique. It showed him as a young man in his middle thirties, at the peak of his genius and understanding of his art. But the queerest thing of all was that when I measured it it was in centimetres - instead of inches! It was on ordinary Ingres paper from the local art shop in Richmond, and I did not measure it before I pinned it to the drawing board on my easel. I read somewhere that Degas once said: 'Thank God, I never found my style.' It pleased me enormously because I've never found mine either. I feel as if I am his heir. (p. 153-54.)

At Keating ikke huskede noget om hvordan billedet kom til skyldes formentlig hans avancerede alkoholisme, men intet hindrer os fra at medtænke alkohol og droger i en analyse af den affekterede apati, den formålsløshed, og det kausalitets- og virkelighedstab vi er ude efter her. I det mindste kan denne forbindelse spores tilbage til de antike Sibyllaer, der, som bekendt, dvælede i deres grotter.

Dvælen er en tidsform som intet har at gøre med fortid, nutid eller fremtid. Den er altså ikke temporal, men aspektuel, altså vedrører hvorvidt en hændelse er singulær eller genkommende; afsluttet eller uafsluttet og så fremlædes. En dvælen er naturligvis imperfektiv, d: afsluttet til sin natur og skelner sig deri fra enhver ambition, ethvert formål eller projekt som sigter mod en afslutning i en fremtid, så som vi ellers kender dem - projekterne altså - fra videnskaberne og kunsterne. Men den skelner sig også fra enhver rehabilitering, undskyldning eller indløsning af fortiden, så som fx. Benjamin forestillede sig det messianske, som det, som kan gøre det afsluttede uafsluttet. Dvælen dvæler ikke kun i nutid og foran fremtiden. Den dvæler også ved fortiden. I den helt igennem dårlige, eller i det mindste uproductive, betydning af at den hænger fast ved fortiden. Kombinationen af en formålsløs dvælen ved fortiden og en afvirkeliggørelse af fremtiden er det som karakteriserer hebefrenens affekterede apati.

Og som karakteriserer kunstforfalskeren. Fælles for de fleste kunstforfalskeres vidnesbyrder er at de udspiller sig i et tilstand hinsides tid og rum. Tom Keating er her overlejet Samuel Palmer, Edgar

Degas, Francisco Goya og mange andre i et rum-tid kontinuum han deler med dem, men naturligvis et rum-tid kontinuum som aldrig virkeliggører eller aktualiserer en fremtid men heller ikke forløser nogen fortid, eftersom det er et kontinuum og ingen rum-tid kausalitet eller diskret koordinat i et rum-tidsligt diagram. Det er samme erfaring som den mere berømte engelske kunstforfalsker (og alkoholiker i øvrigt) Eric Hebborn beskriver i sin genskabelse af en forkommen tegning af Jan Brueghel den Ældre, hvor Hebborn, efter at have indmundiget sig et antal glas brandy, finder sig selv siddende på en sten foran ruinerne af Venus og Diana-templet ved Baia en lys og klar morgen for mere end 300 år siden. "Time was halted. Hours must have passed but it was as if I had breathed the drawing into existence in a moment."

Men til forskel fra alle forfalskere jeg ved af, så havde Hebborn en "teori" om hvad der i grunden sker ved sådan en dvælen. I sin selvbiografi, Drawn to Trouble, reflekterede han over sin studietid ved Royal Academy i London:

"In addition to producing evidence of our practical skills, we were called upon to write a thesis - mine was called The Science of Drawing. It was basically

an unlearned lope through the history of European draughtsmanship from Leonardo to Van Gogh, with many a slip between, but it did contain an idea that was later to be developed as a full dress theory. This germinal notion was not, however, contained in the text, which was of unrelieved banality, but in the illustrations. These were copies after the various masters discussed, and at the top of one double-page spread, I made a drawing after a Leonardo landscape on the left-hand page, the movement of which seemed to be continuous with a landscape after Van Gogh on the right hand page. Since the originals are separated in time by several centuries, and were made by an Italian and a Dutchman of totally different temperament, according to present artistic theory, they should have no stylistic affinity whatsoever. And yet as I drew from them, I became more and more aware that both Leonardo and Van Gogh were tapping from a common source. Defying time and space, they were working in some shared dimension, exploring a world of universals common to all great art. My course was set, I might never set foot in that world myself, but I was determined to look for its pointers, and if I were lucky enough to find them, I was going to show them to others. Had I known then how audacious (I imagine some might say presumptuous), and how arduous the direction I had taken, I might have abandoned it."

Langt senere i hans karriere på kunstverdenens skyggeside taledes Hebborn med sin berømte gode ven, Anthony Blunt, om denne sin teori, at der fandtes

visse fællesnævner i alle gode tegninger, uafhængig af tid, produktionssted eller til og med hvilken kunstner som måtte have frembragt den. Vel vidende at hans teori ville sætte spørgsmålstegn ved kunsthistorikerens mest centrale grundsats, nemlig det diskrete arrangment af værker og deres attribuering på et kronotopologisk diagram og forbundne i en kausal narrativ, så pakkede Hebborn ind sin tese i to dele. Den ene del var at visse linier virkede at have en universell betydning uafhængig af tid og sted samtidig som andre var produkter af en specifik tid. Denne modificering interesserede kunsthistorikeren mere, og da i særdeleshed propositionens anden halvdel.

Uden at her dvæle ved det for længe, så er der ikke at tage miste af, at kunsten, altså den diskurs vi kender fra renaissance til i dag, først og fremmest består af til en forfatterfunktion attribuerede diskrete, altså distinkt afgrænsede og afsluttede, værker indplottede i en kronotopologisk referenceramme. Kunsten, og kunstens udvikling, er her fuldstændig parallel med kartografiens udvikling i vest. Men lige så sandt som at den kartografiske videnskab bygger på de transportveje og forbindelser som tidligere typisk gik over hav og vand, lige så enerverende uomtvisteligt er det, at kunsten, som

det system vi kender, ikke ville have været mulig, hvis den ikke var blevet hævet af vægten fra en meget tung metafysisk ide, som til sin natur er det diametralt modsatte af alt det, som kunst er. Når kunsten, med nødvendighed er daterbar, attribuerbar, aktualiseret, imaginær og diskret, karakteriseres denne metafysiske idé af kontinuitet, uafsluttethed, ikke-kausaltitet, overvejring og realitet. Ideen dvæler og kunsten virkeliggør.

Denne realisme ser vi typisk ikke når vi ser på kunst, netop fordi det er kunst vi ser på. Vi ved alle, at det første vi ser på i et museum eller et galleri, er titelskiltet ved siden af værket eller i dets nærhed, med mindre vi allerede har indopereret titelskiltet i vores visuelle hukommelse. Men indimellem sker det, at vi bliver tagne på sengen. Det skete mig temmelig voldsomt i Documenta 12 i 2007 når jeg fandt mig selv konfronteret med tre løst ophængte hørlærreder. Der var ingenting at se på disse tre lærreder, og eftersom det ingenting var at se, blev jeg nødt til at kigge nærmere. Og hvis man kiggede efter, så kunne man godt se at hørlærrederne havde ligget foldede et godt styk tid og stoffet bar også meget lette spor af hvad som måske var svage pletter af damp eller fedt. Det var

som at stå foran et fotografi som havde fremkaldt tid i stoflig form, et tidsstof, ultra-tyndt naturligvis, men stadig med en netop taktil presens. Havde jeg haft mulighed, ville jeg have læst skiltet inden jeg fordybede mig i min begloen, men når jeg sluttelig fandt skiltet på den modsatte væg, kunne man læse "Tanaka Atsuko. Work. 1955," dimensionerne af stykket, og tillægget "Estate of the Artist", bekræftende indtryket af et stykke stof forladt i en skuffe i årtier. Når jeg havde læst dette var min første indskydelse naturligvis den fascinerende samtidighed med Robert Rauschenberg's Erased De Kooning drawing fra 1953, men jo mere jeg sidenhen har tænkt over det, desto mere tror jeg værket peger i en helt anden retning. Rauschenberg's arbejde er om af-skabelse og kunstnerisk værdi. Tanaka Atsukos virker snarere være om tidens stoff i fysisk-realistisk forstand; altså en slags kronografisk apparat hvor blænderen vedbliver med at være åben.

Keating og Hebborn døde begge to af akut alkoholisme inden de nåede at gå videre til fængslet. Og læren af Melvilles novelle er heller ikke opløftende. Derfor er det heller ingen tilfældighed at kunstnere bestræber sig på at ikke hænge fast i fortiden og arbejde med det imperfektive og uafsluttelige uden

identitet og formål. Men vores bedre kunstnere er godt klare over paradokset. I sin totalinstallation, med den i vores sammenhæng så prægnante titel, The Insane Asylum, ligestiller den russiske kunstner Ilya Kabakov tab af virkelighedssans, affektiv apati, ørkesløshed og manglende kausal forståelse med et institut for kreativ forskning. De tolv 'sagsakter', som hver udgør en del-installation i det overordnede rammeværk, virker alle i højere eller mindre grad lide af netop hebefreni. Lad os bare høre på lidt af Viktor Sjukunovs fortælling "Jeg kan godt lide at dække bræder med hvid farve":

... Når jeg i lang tid, ovenikøbet i meget lang tid, kigger på en tom hvid flade, oplever jeg en usædvanlig behagelig, gribende følelse. Det er som om et varmt, velgørende lys strømmer imod mig af dybet af dette hvide, det uendeligt fjerne. Jeg stiller mig med ansigtet mod denne bølge som omslutter mig, gennemtrænger mig. Jeg bliver grebet af en slags varme, jeg oplever livets fylde, ro, lykke ... Jeg fornemmede altid den samme følelse når jeg arbejdede som maler i virksomheden og skulle hvidstryge en væg inden jeg malede den. Når grundmalingen var færdig var det svært at få mig væk fra væggen, og arbejdsformanden plejede at blive vred da jeg ikke gik i gang med næste lag farve. Men jeg kunne aldrig begynde, det var mere end jeg magtede - det var som om jeg gjorde noget rædselsfuldt når jeg malede over det hvide med gråt

eller brunt. Sommetider drømte jeg at jeg så ting i
det hvide som flød i det hvide som fluer i en
solstråle."