

Pernille Egeskov / Unravel

“Der findes intet værk skabt af menneskehånd, som tiden ikke vil slide op og forvandle til støv.”

Marcus Tullius Cicero, 46 f.v.t.

Det der skabes, det der forsvinder

På Rosenborg Slot hænger en hvid skjorte, som ikke længere er en skjorte, men et stykke Danmarkshistorie. Det er Christian IVs skjorte, som han bar ved slaget på Kolberger Heide i 1642. Denne skjorte er ikke meget anderledes end andre skjorter fra den tid, men vi har tillagt den en betydning ud over det sædvanlige, fordi den er blevet båret af en ganske særlig person ved en ganske særlig lejlighed [ill. 1].

[ill. 1. Christian IVs skjorte på Rosenborg Slot]

I H&M ligger der stabler af hvide skjorter, som er fremstillet på en fabrik i Bangladesh, og som tusindvis af anonyme individer vil købe, gå i og smide ud, når de er slidt op eller ikke længere er på mode. Disse skjorter er ikke anderledes end millioner af andre, men måske vil et par af dem opnå en særlig betydning for de mennesker, der har berøring med dem. Man kan tænke sig, at en af skjorterne vil hænge på en ung mands overkrop, den dag han møder sit livs kærlighed. En anden vil hænge tilbage i skabet efter en kær afdød og dufte af det menneske, man har mistet. En tredje vil ligge ubrugt hen i bunden af et skab, indtil den bliver smidt til genbrug, hvor et andet menneske vil finde den og fylde den med ny værdi.

Til daglig er vi omgivet af simple, nære ting, som er hverdagsagtige, forhåndenværede og ikke spor specielle; de værktøjer vi anvender til at ordne dagligdagens opgaver med, og det tøj vi står og går i. Den tyske filosof Martin Heidegger omtaler denne type genstande som

Zeug, der på gammelt tysk både dækker både tøj og værktøj.¹ Vi tænker sjældent over disse brugsting og tillægger dem ikke nogen nævneværdig værdi. De er skabt til et funktionelt formål og vi sætter pris på dem, fordi de virker efter hensigten; de hjælper os med det basale og holder os varme og tørre. Men engang i mellem træder en ting eller et stykke tøj ud af sin upåagtede væren, overskrider sin prædestinerede intention og antager en anden og dybere betydning end sin blotte funktion. Derfor gemmer man de sko, man havde på til sit bryllup, selvom de er slidte eller håbløst forældede. Og derfor er Christian IVs skjorte bevaret, selvom den ikke længere tjener sit oprindelige formål. De hverdagsting, som vi gemmer og hæger om, antager på et tidspunkt en anden værdi, end den de i sin tid blev skabt med. Nogle ting får en almen kulturel værdi - som Christian IVs skjorte - mens andre har en anonym og privat betydning - som morfars gamle skjorte. Alle den slags brugsting er som udgangspunkt skabt i forhåbningen om optimal anvendelse, at de vil blive brugt til det tiltænkte formål, at de vil hjælpe nogen med noget væsentligt, at de vil blive holdt af og slidt op. Men ingen kan vide, hvad de ellers rummer af uintenderede værdier og fortællinger. Alene dét er smukt, men dertil kommer den uventede betydning, genstanden kan opnå i hænderne på den opmærksomme; det kun nogen kan se, men som ligger i kim i alting.

Pernille Egeskovs kunst er skabt af disse grundstoffer. Hun opsøger, udvælger og iscenesætter ting, stof og materialer, som vi er vant til at forbinde med almindelige, dagligdags formål. Det kan både være gamle fundne genstande, der tidligere har gjort nytte, men nu er udtjente, men også nye stoffer, der er produceret til brug som tøj, boligtekstiler eller andre funktioner. I grunden er det ganske ydmyge og upåagtede ting. Den slags, vi plejer at bruge og smide væk, eller skille os af med, når vi rydder op i skuffer, pulterrum, eller tømmer et dødsbo. Egeskov ser et potentiale i dem, hiver dem ud af hverdagens strøm, transformerer og danner nye betydninger af dem.

De materialer og begreber, hun sætter i spil i sin kunst, er i sig selv født med betydning. Et lagen er et lagen, og en skjorte er en skjorte. Nogle af de ting hun benytter er anonyme, som når hun bearbejder et gammelt slidt forklæde, fundet på et loppemarked. Andre har almen, kulturhistorisk karakter, som de traditionelle skånske uldpuder og vindepinde, hun parafraserer i andre af sine værker. Engang har disse genstande været vævet ind i hverdagen og været del af en almen kulturel, tidsbestemt selvforståelse. Men i tidens strøm er

¹ *Kunstværkets oprindelse*, s. 25 ff.

deres kontekst forsvundet og deres mening gået under. Egeskov genfinder dem og benytter dem som et åbent terræn, hvor hun kan indstifte nye fortællinger.

Ting og transcendens

Egeskov ejer arkæologens sensibilitet for hverdagens profane ophobning af ting, og hun holder sin bevidsthed åben for tilfældets spontant opståede poesi. Hun bruger dagevis på loppemarkeder, hvor hun opsporer mange af de råmaterialer, hun bearbejder i sin kunst. Andre lander tilfældigt i hendes hænder, som den fine gamle kniplingsdåbskjole med broderede navnetræk, som hun fandt uforklarligt efterladt på vejen udenfor sit hjem en råkold vintermorgen. Det irrationelle sammenstød mellem en så sart og værdifuld ting og den kuldslående virkelighed, den pludselig befinder sig i, er karakteristisk for Egeskovs kunst. Det rå og det skrøbelige, det voldsomme og det forfinede indgår i en stadig vekselvirkning af energier. Det afspejles i hendes valg af materialer og deres sammensætninger, hvor den fineste silke møder den tarveligste klud, grov hessian danner baggrund for flortet organza, og delikate kædesting broderes med hår, der er faldet af et menneskes hoved. Kompositionerne bygges op i intrikate udvekslinger af mørke og lys, eksplosiv kraft og tysthed, pastose farveklatter og sirlige detaljer. Egeskov tilstræber det musiske i sine kompositioner, at opbygge harmonier og dissonanser mellem vekslende farver, former og materialer, og pauserne er lige så udtryksfulde som de visuelle klangflader, der spænder op mod hinanden.

De menneskelige vilkår og relationer, hendes billeder indkredser, udgør i sig selv et spændingsfelt. Et af de vilkår, der løber som en understrøm i Egeskovs værk, er tidens gang og altings forfald. Det er indvævet i selve de materialer, hun arbejder med. De udstiller en tidsbundet skrøbelighed, en gradvis opløsning, og det er dette vilkår hun afsøger i sine kompositioner. I mange af hendes værker ser man en forkærlighed for tekstiler, der tydeligt bærer præg af levet liv, af mange års slid og brug, så de næsten ikke kan hænge sammen i sømmene længere. Flere steder kan man se spor efter omhyggelige reparationer - et forklæde der er rimpet sammen i linningen, et viskestykke der har fået en lap - klare forsøg på at få ting, der egentlig er udtjente og i stykker, til at strække lidt længere. Egeskov er fascineret af denne omsorg for tingene, og med største omhu arbejder hun med, ikke at udviske, men tværtimod at stille slitage og reparationer til skue, når hun forvandler tøj til værk.

Hvorfor denne interesse for tøj og ting, som vi normalt opfatter som opbrugte, fraklippede, eller afstødte som gammel hud? Selvom de er døde ting, så bærer de i deres fibre spor og aftryk af de mennesker, der har levet med dem, og som nu er borte. Det tøj vi går i, og de ting vi bruger og omgiver os med i vores hverdag, er helt afgørende for at vi kan mærke hvem vi er. Tøjet markerer et skel mellem den indre og ydre verden, kroppen og omgivelserne, mellem vores intime privatsfære og det offentlige rum. Uden denne membran mellem mig og omgivelserne ved jeg ikke, hvor jeg ender og alt muligt andet begynder.² Når Egeskov komponerer billeder ud af de slidte stoffer, der engang har omhyllt mennesker og i den forstand afgrænset deres plads i verden, genfremkalder hun deres anonyme nærvær, og gør os dermed opmærksomme på vores egen timelighed. Her står jeg, i mit tøj, og ser på det fastholdte forfald. I mødet med opløsningen opstår erkendelsen.

Den engelsksprogede titel på udstillingen, *Unravel*, er en nøgle til at forstå, hvilke betydninger der udfolder sig i Egeskovs kunst. 'To unravel' betyder i bogstavelig forstand at trevle op, at få de enkelte tråde i et stof til at dele sig. At noget opløses. I overført betydning kan ordet derimod angive det at opklare noget; som at optrevle en historie og finde frem til dens egentlige sammenhæng. Ordets dobbeltbetydning balancerer således mellem opløsning og erkendelse. I Egeskovs univers er disse to tilsyneladende modsætninger tæt vævet sammen. I takt med at tiden går og livet leves, erkendes opløsningen som et ufravigeligt vilkår. I takt med at tiden går og livet forbruges, opløses erkendelsen langsomt og den klare bevidsthed forfalder. Dette er et urgammelt tema, som trækker tråde tilbage til antikkens myte om skæbnegudinderne, de græske 'moirai', der i én og samme bevægelse spinder livets tråd for den enkelte, udmåler dens længde og afgør, hvornår den skal kappes over.³ Livets forløb er uløseligt forbundet med dets afslutning og opløsning, og findes ikke uden denne.

I sin berømte afhandling, *Kunstværkets oprindelse*, fra 1935-36 skriver Martin Heidegger sig ind på de subtile, men afgørende, forskelle mellem kunstværker og andre former for genstande. Her fastslår han, at et kunstværk, udover at være en fremstillet ting, også siger

² Min læsning af tøjet som en membran, der definerer subjektet, er inspireret af Heideggers beskrivelse af, hvordan en bondekone mærker sig selv i verden gennem det personlige præg, hun har givet sine sko gennem daglig brug (i *Kunstværkets oprindelse*). Derudover trækker den på en passage i Mikkel Boghs artikel "Den blindes vindue. Drømmen om nærhed i Anna Anchers maleri", hvor der refereres til en fænomenologisk forståelse af de membraner, der sætter skel mellem individ og verden (huse, tøj, hud, sprog) i Gaston Bachelards *La Poétique de l'Espace* (1958) og Michel Serres' *Les cinq sens* (1985).

³ Om 'moirai', se engelsk Wikipedia <http://en.wikipedia.org/wiki/Moirai>

noget der ligger hinsides værkets konkrete væren som objekt. Kunstværket overskrider det tingsmæssige og bliver til symbol.⁴

Kunstværkers primære formål er ikke at hjælpe os med at holde varmen eller slå søm i væggen, sådan som den kategori af ting, der omfatter tøj og værktøj. De er derimod først og fremmest bærere af betydninger og erkendelser, frembragt af og delt mellem mennesker. Vi passer på dem på en helt anden måde, end vi ville gøre med et par jeans eller en træske. Derimod fungerer tøj og værktøj bedst, når vi slet ikke bemærker dem; når de går op i ren funktion, som Heidegger påpeger.

“Tøjet tager det, som det består af, dvs. stoffet, i sin tjeneste, fordi det er bestemt af tjenligheden og brugbarheden. I forfærdigelsen af tøjet, f.eks. en økse, bruges og forbruges stenen. Den forsvinder i tjenligheden. Stoffet er så meget desto bedre og mere egnet, jo mere modstandsløst det går under i tøjets tøjværen.”⁵

Derfor skaber det nogle højst interessante spændinger, når Egeskov i sin kunst transcenderer det stof og tøj, der normalt hører til i en dagligdags brugskontekst, og omsætter det til værker.

Objets trouvés

Den kunstneriske praksis med at skabe kunst ud af hverdagens genstande rækker tilbage til begyndelsen af det 20. århundrede. Den franske term ‘objet trouvé’ (funden genstand) henviser til kunst, der er skabt ud af ting, der hidrører fra naturen eller en dagligdags tingsverden og ofte forbindes med en konkret funktion. Kunstnere kan benytte objets trouvés som råmateriale til at skabe collager, assemblager eller installationer, hvor de fundne genstande modificeres eller indsættes i nye og ofte overraskende sammenhænge.⁶ Objets trouvés kan fx være en sten fundet på stranden, som synes at have ansigtstræk, en anonym hverdagsgenstand der har fået en bemærkelsesværdig form pga. lang tids brug, eller en

⁴ Heidegger, s. 24.

⁵ Ibid. s. 53.

⁶ Om objet trouvé:

MoMA Art Terms http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10135

Engelsk Wikipedia http://en.wikipedia.org/wiki/Found_object

fabriksproduceret dims der pludselig antager ny mening, når den rykkes ud af sin funktionelle og upåagtede normalitet og bliver del af et kunstværk [ill. 2].

[ill. 2. Raoul Hausmann, *The Spirit of Our Time*, ca. 1920, Centre Pompidou]

Objets trouvés benyttes i mange af de avantgardistiske kunstbevægelser i de første årtier af 1900-tallet, hvor de på forskellig vis rusker op i vante forestillinger om hvad kunst er. Et af de tidligste eksempler er Pablo Picassos kubistiske billede *Stilleben med stol* [ill. 3], hvor fletværk fra et stolesæde og reb er anvendt som formelle elementer, der udfordrer forestillingen om hvad et maleri kan bestå af. For dadaisterne blev fundne genstande et basalt kunstnerisk råmateriale. Det handlede om at lave en samtidig kunst, der omvæltede de traditionelle værdier og den herskende logik; enhver form for rationel orden. Dadaisterne vrængede af kunst, der var ophøjet og *betydningsfuld* i ordets forskellige nuancer. De afdækkede ny værdi og poesi i hverdagens ting og lavede kunstværker, som er fulde af virkeligheden i al dens skæve mangfoldighed.⁷

[ill. 3. Pablo Picasso, *Stilleben med stol*, 1912, Musée Picasso Paris]

Surrealisterne videreførte dadaismens revolte mod samfundets vedtagne orden og rationalitet og indsatte den fri fantasi, den uindskrænkede kreative impuls, som menneskets absolut væsentligste evne og dets nøgle til frigørelse. Derfor brugte surrealisterne objets trouvés til at skabe irrationelle, sanseforstyrrende sammenstød, hvor tingenes konkrete realitet blandes med drømmen og det ubevidste og bliver til en anden dimension af virkeligheden, en *surrealitet*.⁸

[ill. 4. Wilhelm Freddie, *Zolas skrivebord*, 1936, Louisiana / alternativt Wilhelm Freddie, *Liggende kvinde*, 1934, SMK]

Dadaisterne og surrealisterne var optagede af at aflokke de normalt ubemærkede og jævne ting, som vi mener har en fast funktion og plads i vores livsverden, nye poetiske og

⁷ Tristan Tzara, *Dada Manifesto*, 1918. Richard Huelsenbeck, *First German Dada Manifesto*, 1918. Harrison & Wood, s. 248-55.

⁸ André Breton, *First Manifesto of Surrealism*, 1924. Harrison & Wood, s. 432-39.

subversive betydninger. De rykkede dem ind i nye sammenhænge og sammensatte dem på måder, der affødte sansechok og forstyrrer folks vanlige logik og forestillinger. Det er også tilfældet i Egeskovs brug af fundne genstande. Uden at hun bekender sig til disse kunstbevægelsers programmer, så viderefører hun arven fra deres brug af *objets trouvés*; en levende optagethed af hverdagstingenes latente transcendens. Men hun føjer også en ny form for eksistentielt nærvær til den kunstneriske bearbejdning af fundne genstande. Hvor de tidlige avantgardekunstnere brugte hverdagsting i kunsten som et middel til at chokere sanserne og udfordre offentlighedens kunstforståelse, så er *objets trouvés* i dag et helt almindeligt og anerkendt kunstnerisk materiale, der er fuldkommen integreret i kunstbegrebet.

Det særlige intense nærvær, Egeskov opnår i sine kompositioner af fundne materialer, kommer af at hun udvælger og bearbejder helt ydmyge, undselige stoffer. Tøj, der med Heideggers ord tydeligvis er gået modstandsløst under i sin tøjværen, simpelthen er blevet brugt, til det ikke kunne mere. Dadaisterne og surrealisterne brugte ofte fundne genstande, som var signifikante for deres samtid - avisudklip, sporvognsbilletter, maskindele, ting fra konsumkulturen - så deres collager blev udtryk for det hektiske, moderne liv og det moderne menneskes sindstilstande. De materialer, Egeskov bearbejder, er derimod næsten altid unavngivne og umælende. De vidner ikke om et eksakt historisk nu, og deres rolle er ikke at chokere sanserne og betragterens forventninger til kunstoplevelsen. Det er materialer, der strækker sig ind gennem tiden og repræsenterer almenmenneskelige livsbetingelser snarere end en bestemt epokes tidsånd. Det er de stoffer, hverdagslivet er gjort af, der interesserer hende. De fundne genstande og profane materialer, der danner baggrunden for det levede, levende liv.

Når hun selv skal nævne en af de historiske kunstretninger, som hun inspireres af, er det suprematismen - kendt fra bl.a. Kasimir Malevichs kompositioner, hvor energier udløses i et abstrakt spændingsfelt mellem former og farver, linjer og flader [ill. 5]. Fundne genstande kan undertiden også indgå som markører af rumlighed eller forvandling i suprematismens malerier, men altid sådan at den enkelte tings individuelle realitet ophæves og glider ind i kompositionen af et nyt kunstnerisk univers.⁹ Det giver mening, at Egeskov identificerer sig med en kunstretning, som ikke er interesseret i tingene selv, men i tingenes transcendens. Selvom hendes kompositioner er sammensat af konkrete ting, arbejder hun abstrakt med

⁹ Kasimir Malevich, *Non-Objective Art and Suprematism*, 1919. Harrison & Wood, s. 290-92.

dem. Det hun former og modellerer op, er visualiseringer af energier, spændinger og menneskelige relationer.

[ill. 5. Kasimir Malevich, *Suprematism*, 1916-17, Krasnodar Museum of Art]

Det der forsvinder, det der skabes

Spor af levet liv og altings forgængelighed optræder ikke kun i form af de fundne genstande, som Egeskov inkorporerer i sine værker. Serien *Børnetegninger* er baseret på fundne albums med familiefotografier, som hun har omsat til et nyt medie. Motiverne er skitset løst op med oliekriddt og forsynet med stumper af organza, der lægger sig som slør eller skygger hen over billederne. Her transponeres de fundne hverdagsting - familiefotografier, der i bogstavelig forstand er aftryk af nogens dagligdag - til et kunstnerisk udtryk. Denne transponering fra fotografi til tegning udsletter fotografiets medialitet og erstatter det med en sensibilitet over for billedernes indhold.

Familiefotografier bærer i sig - ligesom det tøj mennesker har gået i og de redskaber de har haft i hænderne - et kraftigt nærvær af levet liv. I 1800-tallet, da fotografiet var ungt, blev det anset som et 'realistisk medium', der beviste at noget faktisk havde fundet sted. I takt med en øget bevidsthed om, at fotografier som oftest rummer et element af iscenesættelse eller manipulation, er mediets funktion fundamentalt forandret. Imidlertid hænger der stadig en realisme-effekt ved fotografiet, som kunsthistorikeren Mette Sandbye kalder for en 'mental realisme'. Selvom vi ikke længere opfatter fotografiske billeder som objektive, kan de alligevel opleves som om de på et mentalt plan skaber forbindelse mellem betragteren og et andet menneske i en anden tid.¹⁰ På trods af at vi ikke trygt kan stole på deres udsagn, så rummer de dog indiskutabelt spor af liv, indicier på at dette menneske har fandtes i dette nu, på dette sted - navnlig når vi taler om familiefotografier. Hvad er det for en bro, fotografiet etablerer mellem betragterens nu og motivets nu? Den franske filosof Roland Barthes skriver i sit essay *Det lyse kammer*, at fotografiet sætter os i stand til at se vores egen forgængelighed og død i øjnene. Gennem de personer, der er fastholdt i familiefotoets aftryk, stirrer vi på mennesker

¹⁰ Sandbye, s. 37

der siden er blevet ældre, måske affældige, måske er døde og borte, og forstår i et glimt at det samme vilkår gælder os selv.¹¹

Denne egenskab ved fotografiet drager Egeskov ind i sine *Børnetegninger*. Motiverne og deres udformning genkendes umiddelbart som typer fra fotoalbums, og alle forestiller de børn eller begivenheder med børn i centrum; børn ved stranden, på gårdspladsen udenfor familiens hjem, på skødet af bedstefar, til højtider i kirken og lignende. Ved at skitse dem op med oliekridt i grove strøg og klare afgrænsede farveflader er de oprindelige motivers detaljer og individualitet forsvundet. Tilbage står anonyme portrætter af situationer, enhver kan spejle sig i. De diskret placerede afklip af halvtransparent organza kaster skygger ind over motiverne, som om nogen står og dækker for solen. Denne skygge kunne også være betragterens, der kigger på motiverne fra en anden tid. Vi kaster blikke ind over disse menneskers private øjeblikke - motiver, der ikke var tiltænkt andre end de nærmeste. Vores blikke overskrider deres privatsfære og vi indtager voyeurens rolle.

Betragter man striben af tegninger én efter én, virker det som en lysbilledserie, hvor disse menneskers liv og relationer er blevet genfundet eller "fremkaldt" på en ny måde. Men vi kan ikke rigtig få hold på motiverne alligevel. Ansigterne er flydt ud, stederne diffuse, og de skygger, som organzalapperne kaster henover motiverne, er med til at sløre og skabe distance til det afbildede, så det sanselige nærvær, de snapshot-agtige skitser indfanger, forenes med en grundtone af en tabt tid. Serien af *Børnetegninger* er tegninger af børn, der engang blev indfanget af kameraets objektiv. De forestiller en tryk og sorgløs verden, men idet vi betragter den, erkender vi at den er borte.

Et andet værk, der med hviskende stemme taler om tabet som grundvilkår, består af to korte digte broderet af menneskehår på skrøbelige silkestykker, der næsten ikke kan hænge sammen længere. Hårene der er faldet af hovedet, repræsenterer i sig selv tid og tab. Den slidte silke symboliserer en skrøbelig sanselighed. Hårstråene er brugt som tråd til at brodere to ordknappe tekster med de fineste kædesting, i ubrudte forløb. Som livstråde, der løber fra begyndelsen til enden. Også i teksterne kædes begyndelse og afslutning, liv og død sammen. Ordret lyder teksterne "To day / to day / ... / to die" og "To night / to night / ... / to die". Men den tilsyneladende prunkløshed i ordene dækker over en større dybde. Ordene 'today' og

¹¹ Ibid. s. 182.

'tonight' er delt op, så de både kan læses som adverbier ('today' og 'tonight') og verber ('to day' og 'to night') Oversættes ordene som verber til dansk, kan de på poetisk vis læses som 'at dages' og 'at nattes'. At vågne og at gå til ro. De hårbroderede digte kredser således, uden at lande på én betydning, om de enkle udsagn 'i dag at dø, i nat at dø' og 'at dages og at dø, at nattes og at dø'. Denne dag eller nat kan blive den, hvor du skal dø. Denne dag kan være den sidste, hvor du vågner. Denne den sidste, hvor du lægger dig til at sove. De fine tynde hårstrå kan, som livstråden, knække nårsomhelst, men holder mirakuløst, en stund endnu.

Scener fra livet

Det skaber spændinger i Egeskovs værker, at hun former sin kunst ud af tøj og stof. Det får dem til at stå og sitre mellem ting og transcendens. Spændingerne hersker ikke kun på det formelle plan, men også i billedernes udsigelse. De håndgribeliggør forskellige former for spændinger der opstår i relationerne mellem mennesker. 'Spænding' er et ord med mange betydningslag, der føjer sig sammen i billederne; intensitet, foruroligelse, forventning, afventen, fjendtlighed, anspændthed, vekselvirkning mellem to størrelser, elektricitet. Alle disse nuancer af spændinger er uløseligt spundet sammen i relationerne mellem mennesker - det kan være mellem kønnene, mellem elskende eller modstandere, mellem familiemedlemmer eller forbigående fremmede, mellem skiftende tider - og Egeskov omsætter dem til former, farvespil og linjer. Nogle danner poetisk-abstrakte indkredsninger af komplekse relationer, som værket *Familie-dug*, hvor bølgende energiudladninger og intrikate mønstre er broderet ind over en gammel, opsprættet frakke, der er opdelt i et triptykon ligesom en altertavle. De farvestrålende broderier på sort uldstof mimer de skånske uldpunder, som vordende brude fremstillede til deres tilkommende i gamle dage.¹² [ill. 6] Titlen *Familie-dug* antyder, at her er tale om et klæde, der dækker op til en familiemiddag; dette grundlæggende ritual i enhver familie. Forestiller man sig den scene, dugen repræsenterer, kan de linjer, slynginger og tætte skraveringer med tråd, der breder sig henover dugen - undertiden sirlige og stramme, undertiden løsslupne og kåde - skabe associationer til de komplekse følelser, meninger, udbrud og tavsheder, der udveksles mellem fædre og mødre, børn og søskende, henover bordet, måske gennem flere generationer. Dugen suger det hele til sig og danner et billedtæppe af indtryk. Samtidig er frakken et stykke tøj, der hvis formål det er at varme og beskytte, men her er den sprættet op og har mistet sin oprindelige

¹² Broderiteknikken kaldes 'yllebroderier', og traditionen var udbredt i 1700- og 1800-tallet.

afskærmende funktion. I stedet blottes dens indre, det bløde foer, lommerne og sammensyningerne, der normalt er skjulte. Hvis frakken kan ses som et trykt hylster rundt om familiens krop, så er dens intime strukturer her krænget ud. Ligesom i serien af *Børnetegninger* er der noget voyeuristisk over anretningen, og samtidig noget nært og genkendeligt. For værket vender sig også som et spejl mod betragteren og vækker erindringer om vores egne familiemiddage; med intimitet, hygge, intense samtaler, pinlige tavsheder, spydige bemærkninger, skjulte blikke, fortællelser, latter, gråd, komplekse følelser af at være fremmedgjort og at høre til, der udspinder sig i til tider smukke, til tider smertelige mønstre.

[ill. 6. Traditionel skånsk uldpude med yllebroderier]

Den samme blottelse af intimsfæren er på færde i fotoserien *Vasketøj*. Her formidlet med et enkelt, konceptuelt greb. Egeskov har udset sig en række anonyme hjem og bedt de familier, der bor der om at tømme deres vasketøjskurv. Indholdet har hun sirligt arrangeret i forhaven eller på dørtrinnet udenfor huset, som stedfortrædere for de mennesker, der bebor huset og tøjet. Dette tøj, der normalt fungerer som en membran rundt om beboernes jeg og definerer dem i forhold til omverdenen, er her krænget ud og lagt frem til skue for offentligheden. En af hjemmets allermest intime zoner, det beskidte vasketøj, som er fuld af kropsdufte, afstødte hudceller og hårstrå, aftryk af hvad man har lavet, spist, hvem man har været sammen med - kort sagt alt det vi plejer at henregne til privatsfæren - er lagt frem som vidnesbyrd om, hvem beboerne i virkeligheden er. Således at krænge sit privatliv ud og lægge det til skue på fortovet er på én gang en sårbar og frimodig gestus. Her er vores liv, sådan er vi bag facaden.

Elektriske billeder

Relationerne i Egeskovs værker er undertiden erotisk ladet. Det erotiske er en del af hendes undersøgelse af det, der ligger i grænselandet mellem det private og det offentlige.

Beluringen, smugkiggeriet ind bag de nedrullede gardiner, som er på færde i serien af *Vasketøjsbilleder*, får en åbenlyst erotisk drejning i værkserier som *Peep* og *Curtains*. Her får Egeskovs brug af stof som råmateriale en udvidet betydning. Når stofferne arrangeres lag på lag i billederne, danner de bogstavelig talt slør eller forhæng, der kan lindes på for at afdække det skjulte. Egeskovs legesyge behandling af tekstilerne og deres forskellige taktile kvaliteter

skaber ofte erotiske konnotationer. Hun lader tråde og bånd penetrere stoffernes flader, eller komponerer linjeforløb, der kulminerer som eksplosive udløsninger. Andre steder skaber hun subtile erotiske fortællinger ved at forvandle huller og mærker i gamle, slidte stoffer til symbolske kropsåbninger. I værket *Open* har hun fremhævet et undseligt slidhul i et gammelt viskestykke med delikate broderier, så det pludselig minder om et åbent kvindekøn. Det hul, som lang tids slid og arbejde har forårsaget i viskestykket, er et fund for kunstneren. Hun transcenderer dets oprindelige funktion og åbner en latent poetisk fortælling om køn og lyst.

Forfaldets vilkår er tæt vævet sammen med det erotiske i Egeskovs univers. Den erotiske tiltrækning og kraft er, ligesom tidens gang og altings forgængelighed, et eksistentielt grundvilkår. Når erotikken udspiller sig i hendes værker, er det ofte indfarvet af kroppens naturlige ældning og forfald. De pikante, kvindeligt konnoterede stoffer som silke og tyl befinder sig i forskellige stadier af opløsning. Lagner og klude er tyndslidte af brug. Mærkerne efter kroppene er tydelige overalt. Som tegn på at mennesker har levet, elsket og virket i disse stoffer, alt imens deres liv og tid er gået. Det er nærliggende at se stof som metafor for hud, i og med at tøjet, vi iklæder os, er en membran, der er med til at afgrænse individet og definere dets identitet. Vi vælger tøj og ting, der afspejler vores selvbillede, så de danner et repræsentativt lag uden på den nøgne hud. De kræfter der er på færde i stofferne selv, tyngdekraften der lader dem falde i tunge folder, og tiden der mørner dem, så de langsomt går i opløsning, er også bestemmende for menneskets hud. Det slidte stof bliver i den forstand stedfortrædende for den nøgne hud, der har været indhyllet i det.

Værket *Klargjort* består af en såkaldt poche (en intim beklædningsdel, der blev benyttet under krinolineskørter for at brede dem ud over hofterne), som hænger henslængt over et legemsstort, antikt spejl i klassisk stil. Umiddelbart synes værket at være en enkel opstilling af fundne genstande, men pochen er manipuleret; dens kjoleliv er syet ind til en snæver åbning af rosa batiste, der konnoterer kropsåbning; anus og øje. Den henslængte poche anslår en scene, hvor noget er gået forud. En kvinde har klædt sig af foran spejlet, i ensom betragtning af sin egen nøgne krop eller i løssluppen hast med en elsker. Det står åbent for fantasien. Det legemsstore spejl fanger billedet af din egen krop, synet af dit eget blik, der betragter dette billede på begær og blottelse, og møder dine private associationer. Vi er tilskuere til et intimt optrin, men det stirrer samtidig tilbage på os. Fordi rekvisitterne er fra en anden tid, kan det

sanselige begær og den given efter for lysten, som antydes i opstillingen, aflæses som et stjålent blik ind i en scene fra fortiden; et billede på livets og nydelsens flygtighed.

Også på et bogstaveligt plan arbejder Egeskov med elektriske spændinger i sin kunst, nemlig i serien *Elektriske billeder*. Titlen kommer af, at disse collager er formgivet i kraft af den statiske elektricitet, der kan opstå mellem forskellige typer tekstiler. Efter i en periode at have undersøgt de kunstneriske muligheder i at arbejde med fundne, slidte materialer, stillede hun sig selv den udfordring kun at anvende fabriksnye stoffer i sin næste serie af værker. Hidtil havde processen med collagerne foregået på vandrette borde, hvor hun tilrettelagde sine kompositioner som mønstre på plane flader. Disse forløb kunne strække sig over længere tid. I processen med den nye serie, hvor ubehandlet hessian danner bagtæppe for stumper og fraklip af organza, gjorde hun et fund: Når de lette stoffer er nystrøgne, opstår der en kraftig statisk elektricitet, der får dem til at klæbe fast til den grove hessian. Det har medført en ny frihed og spontanitet i den kreative proces. Hun kan arbejde med collagerne som lodrette flader, sådan som de også vil fremstå når de er færdige og klar til at hænge op. Den statiske elektricitet fortager sig efterhånden. Arbejdet med at komponere de elektriske billeder må derfor i denne fase gå hurtigt, så hun kan nå at fæstne de lette stofstykker - først med nåle, dernæst med knap mærkbare sting - inden de slipper deres tag i hessianen. Kompositionerne er prægede af denne uopsættelighed. Linjeføringen er bred og spontan, og Egeskov udnytter den statisk-elektriske virkning som et kreativt benspænd. Billederne opstår i et samspil mellem stoffernes elektriske effekt og kunstnerens intuitive sans for på én gang at orkestrere processen og lade sig forføre af den. Derudover har den lodrette metode introduceret en dybere reliefvirkning i værkerne. Ved at samarbejde med tyngdekraften får hun de lette stoffer til at falde og bugte sig ud i rummet. Egeskov har altid efterstræbt en rumlighed i sine værker, også når de er skabt i vandret stilling, men det har antaget en ny dimension med de *Elektriske billeder*. Når hun selv skal sætte ord på, hvad det er hun søger at indfange i sine kompositioner, taler hun om rummet mellem mennesker opfattet som energier. Hun er optaget af rum forstået som *mellemrum*; de elektriske spændinger der kan registreres mellem personligheder, deres indbyrdes tiltrækning og frastødning.

Skibet er ladet med

Egeskovs største værk til dato, den komplekse installation *Brudekisten*, er på mange måder et metaværk, der samler flere tråde i hendes virke. Installationen består af en bund af træ med glaslameller, der udgør et skrøbeligt leje. På kistens bund er arrangeret en opstilling bestående af syv rejsebrædder [ill. 7] På hvert rejsebræt er fastgjort et sammenfoldet tylsslør. Derudover ligger der en enkel særk og fem kropsfuteraler af blød filt, der er formgivet til at beskytte hoved, hænder og fødder. Endelig er der syv såkaldte vindepinde, drejet og udskåret af lyst træ. For kistens ene ende rejser sig et gammelt hørlagen, der er fuldkommen tyndslidt på midten af mange års anvendelse. Lagnet har været vendt, som det var skik og brug i gamle dage for at strække dets levetid. Det vil sige at nogen engang har sprættet lagnet op på den lange led og syet de mindre slidte yderkanter sammen til en ny, stærkere midte. Egeskov har rippet reparationen op, vendt lagnet tilbage til sin oprindelige tilstand, og løseligt syet den tyndslidte midte sammen igen med silketråd. Nu vajer det over brudekisten som et sejl.

[ill. 7. Et traditionelt rejsebræt]

Brudekister er for længst gået ud af brug. Men i gamle dage var det fast procedure, at en vordende brud forberedte sig på sin nye tilværelse ved at sy hele hjemmets tekstile beholdning i form af lagner, linned, duge, servietter og lignende. Det hele blev lagt i en smukt udskåret eller bemalet kiste, der indgik som medgift i ægteskabet [ill. 8]. Rejsebrædderne sikrede, at linnedet var som nystrøget, når man skulle ud på rejse. Poser i varierende tekstiler blev også benyttet som beskyttende futerale til særligt skrøbelige genstande, der ikke måtte beskadiges under transporten.

[ill. 8. En traditionel brudekiste]

Vindepinde er et andet historisk element, der indgår i *Brudekisten*, og som også var forbundet med ægteskabet. Manden skar i forlovelsesperioden disse vindepinde som bryllupsgave til sin udkårne. Vindepindene var et basalt redskab i husholdningen, idet de blev brugt til at opvinde garn til garnnøgler. Denne opvindingsmetode danner garnnøgler, der trevles op indefra og ud. Tråden trækkes fra garnnøglets indre og medfører, at garnnøglet langsomt udhules og bliver til en tyndere og tyndere skal [ill. 9]. I modsætning til traditionelle vindepinde har dem i Egeskovs *Brudekiste* groftskårne, forrevne træskafter, der ved brug ville flosse og rive garnet

itu. Derudover er de flere gange større end originale vindepinde og dermed umulige at håndtere.

[ill. 9. En traditionel vindepind]

Værkets last er besynderlig og gådefuld, og kan kun tydes som indicier på dets mulige betydninger. Vi kan godt afdække de forskellige historiske genstandes oprindelige funktioner og kulturelle kontekster. Men i Egeskovs brudekiste er de transformeret til uanvendelige replikaer. Set med datidens øjne er denne brudekiste defekt: Kistens bund er af skrøbeligt glas. Vindepindene, som i deres traditionelle udformning var nyttige redskaber til at opvinde garn, er af en beskaffenhed der betyder, at de snarere vil optrevle (*unravel*) og flosse trådene end at samle dem til en brugbar nøgle. Futeralerne, der oprindeligt skulle beskytte dyrebare og skrøbelige genstande under transport, er formet efter kropsdele. Der er ét til hver hånd og fod, og ét til hovedet. Sammen med særken synes det at være en kvindes krop og hoved, der skal pakkes ind i dette tøj. Men i stedet for at være udrustet med praktisk linned til husholdningen, drager bruden ud i verden som en forførrerske med syv slør ligesom Salome.¹³ At der er syv slør og syv vindepinde er et klassisk eventyrtræk, der udløser associationer til en udfordring, der skal løses. Det dobbeltvendte lagen er blevet hejst som et brystfældigt sejl, der synes at ville give efter for det mindste vindstød. Men samtidig lader den tyndslidte midte lyset strømme igennem og åbner udsigten mod verden.

Den traditionelle brudekiste beretter om et meget prædestineret liv for datidens kvinder. Brudekistens oprindelige betydning er gledet ud af brugen og sproget, og er i dag fremmed eller helt ukendt for mange. Det samme gælder lasten af rejsebrædder, futeraler og vindepinde. Disse genstandes betydning er så at sige nivelleret, og de fremstår nu som et åbent terræn. Det udnytter Egeskov til at transformere dem til symboler på noget andet end det, de oprindeligt stod for. Betragter man *Brudekisten* med de øjne, ligner den et skib lastet med feminine attributter, og skibet synes at være klargjort til én kvindes færd. Den brudedefærd, kvinden her skal ud på, ser ud til blive ensom, en sejlads ud i vinden og verden snarere end ind i en prædestineret skæbne. En rejse med sig selv, forpligtet på den kurs, man selv udstikker. Der er noget determineret og samtidig skrøbeligt over foretagendet. Et komplekst udsagn om at skabe sin identitet.

¹³ Matthæus 14, 1-12.

Brudekisten er et stærkt personligt værk, der taler om at forpligte sig på kunsten som livsprojekt; på at undersøge det bestandigt ukendte og definere sig selv som menneske. Samtidig kan det ses som et manifest for den position, kvindelige kunstnere har opnået, siden den tid hvor brudekisten symboliserede kvindens vej mod sin lod i livet. Som kunstner er Egeskov naturligvis bekendt med de stejle barrierer, tidligere generationer af kvinder har skullet overstige for at få ret til at uddanne sig, udøve deres kunst og overhovedet blive taget alvorligt som kunstnere. *Brudekisten* kan tolkes som udtryk for mange års hårdt tilkæmpede rettigheder. Men også et historisk tilbageblik på de betingelser, der gjaldt for kvinder, som ville andet og mere end det liv, der var kulturelt bestemt for dem. Det kan igen spejles i nutidens muligheder for valg og fravalg. Værket er et brud med den traditionelle brudekistes prædestinerede intention. Dette greb løber som en rød tråd gennem Egeskovs kunstneriske praksis.

Til sidst

Mennesker efterlader sig ikke nogen ting, uden at de har en betydning, hvad enten den er praktisk, grusom eller skøn. Alt, hvad mennesker skaber, har en intention, som altid er bundet til det nu, det skabes i. Derfor bliver intentionen gådefuld, når det skabte flyttes ud af sin kontekst. Den udviskning af tingenes oprindelige sammenhæng, som hele tiden finder sted, ansporer Egeskovs kreativitet. Som en hverdagstingenes arkæolog graver hun nysgerrigt de glemte og oversete ting frem og transcenderer deres bestemmelse. Når hun åbner deres iboende poesi, åbner hun samtidig døre ind til nye erkendelser af os selv. Hendes kunst er nok gjort af ydmyge materialer, men den afsøger de helt store spørgsmål, drifter og vilkår i livet. Den bærer kønnenes og de nære relationers kulturhistorie med sig som ballast, og omformer det profane stof til almene fortællinger om menneskers forhold til hinanden, om begær og forfald, og den nødvendige konfrontation med tab og død.

Litteratur

Charles Harrison og Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishers Ltd 1992.

Martin Heidegger, *Kunstværkets oprindelse*, oversat fra tysk "Der Ursprung des Kunstwerkes (1935-36/1950)", Gyldendal 1994.

Mette Sandbye, *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*, Forlaget politisk revy 2001.

Mikkel Bøgh, "Drømmen om nærhed i Anna Anchers maleri", i Mette Bøgh Jensen (red.), *ANNA jeg ANNA. En hyldest til Anna Ancher*, Skagens Museum 2009.

Merete Sanderhoff, januar 2015