

A woman with long hair, wearing a bright yellow, long-sleeved dress, is floating on her back in dark, rippling water. Her eyes are closed, and her expression is peaceful. The lighting is dramatic, highlighting the texture of her dress and the ripples in the water. Overlaid on the image is white, handwritten-style text.

Langeliv

Isceenasatte objekter
og et isceenasatt selv

Signe Becker



Loyal Liv
Isenesatte og jette
og et isenesatte selv

Signe Becker

Av erfaring vet jeg at hvis man ser et menneske lenge nok inn i øynene blir man til slutt forelsket i vedkommende. Ser man lenge nok på en ting begynner den å leve. Tingen vil fortelle deg alt om sin form, om materialene den er laget av, om teksturen på overflaten, hvor den kommer fra, og hvor gammel den er. Over tid vil du danne deg et større bilde av tingen, du vil lære dens historie, du vil kjenne dens egenskaper, dens muligheter, dens begrensninger, dens rolle her på jorden. Det vil oppstå en relasjon mellom deg og tingen. Denne relasjonen kalles liv.

Cynthia

Jeg vil først og fremst takke alle de medskapende kunstnere som har bidratt aktivt for å berike denne kunstneriske forskningen. Sangere, dansere, komponister, skuespillere, lysdesignere, outside-eye, produsenter: Rosalind Goldberg, Sigrid Kopperdal, Irene Theisen, Mathias Stoltenberg, Mariama Slåttøy, Magnus Myhr, Silje Aker Johnsen, Marie Bergby Handeland, Julie Solberg, Cecilie Solberg Knudsrød, Kristin Ryg Helgebostad, Ingeleiv Berstad, Harald Beharie, Julie Moviken, Saila Hyttinen, Lisa Lie, Martin Langlie, Sara-Lovise Ask Ewertson, Per Platou, Martin Myrvold, Toril Skipnes, Anita Gundersen, Camilla Lilleengen, Frode Holgersen, Espen Klouman Høiner, Jon Refsdal Moe, Camilla Vatne Barratt-Due, Signe Emmeluth, Ingvild Holm, Nikolai Lieblein Røsæg, Ingeborg Husbyn Aarsand, Christina Nikolaisen, Mona Solhaug, Eivind Seljeseth, Ingrid Haakstad og Fanney Antonsdóttir. En spesiell stor takk til komponist Ingvild Langgård som er kunstnerisk partner i *Turns* og *Skeleton Woman*, og som har sørget for at *Skeleton Woman* har turnert jevnlig i tre år.

Jeg vil takke mine veiledere Marianne Heier, Gunhild Mathea Husvik-Olaussen og Carle Lange for uvurderlig kunnskapsutveksling, motivasjon og veiledning.

Takk til Kunsthøgskolen i Oslo, dekan Victoria Aase Meirik, takk til forskningsledere Trond Lossius, Camille Norment og Janne-Camilla Lyster og en spesiell takk til Therese Veier for veiledning gjennom programmet, og medstipendiat Rosalind Goldberg for vennskap og dialog fra start til slutt. Takk til Nina Størk på systua, Lina Mariann Friis på gipsavdelingen, Petrine Vinje, Ida Falck Øien og Magnhild Øen Nordahl for samtaler og lesegruppe, og ellers alle andre ansatte, studenter og medstipendiater ved KhiO. Takk til Christina Lindgren og Sodja Lotker for å ha innlemmet meg i forskningsprosjektet *Costume Agency*, takk til Else Marie Hagen, Hanna Sjöstrand, Theodor Barth, Lars Øyno, Agathe Schneider, Fredrik Hannestad og Jakob Oredsson for viktige samtaler. Takk til Verk Produksjoner og Ingrid Fiksdal for alle de kunstneriske samarbeidene som har ledet meg hit jeg er i dag.

Takk til alle som har vært med å co-profusere arbeidene: Sven Åge Birkeland, Karoline Skuseth og Kristina Melbø Valvik ved BIT Teatergarasjen, Anne-Cécile Sibué-Birkeland, Jean Vincent Kerebel og Elin Amundsen Grinaker ved Black Box teater, Per Ananiassen og Elisabeth Egseth Hansen ved Trøndelag Teater, Alexander Roberts og Guro Hustad Stugu ved Rosendal Teater, Petter Buhagen ved Galleri Noplace, Ivan Galuzin og Glafira Severianova ved Galleri Boa, Anne Hilde Neset og Ida Kierulf ved Kunstnernes Hus, Koreda Dansefestival, Ravnedans og Bodø Biennalen.

Takk til Alette Schei Rørvik, Tale Katrine Hendnes, Istvan Virag, Simen Diserud Thornquist, Ingvild langgård, Per Platou, Martin Myrvoll, Jessika Thörnqvist og Kim Ramberghaug for fotodokumentasjon, og Ylva Greni for visuell utforming av denne publikasjonen.

Takk til Fond for Lyd og Bilde, Det Norske Komponistfond, Fond for utøvende kunstnere og NKF Formidling/gjestespill.

Takk til Espen Klouman Høiner for livsnødvendig støtte og hjelp. Takk til mine barn Juno og Aurora, og takk til min øvrige familie, mine foreldre og søstre, for livet med dere.

Innhold

13	Forord
16	Livet i kunsten
20	Vi vil leve, vi vil lage liv
24	Å iscenesette livet
28	Tid som livgivende metode
34	Tanker som ting

Bilder

37	Cynthia
55	Turns
69	For tilværelsen
85	Skeleton Woman
101	The Beholder
117	Over ævne

Rapporter

133	Cynthia
139	Turns
143	For tilværelsen
147	Skeleton Woman
153	The Beholder
159	Over ævne

Forord

Denne samlingen av tekster dokumenterer en serie arbeider skapt av meg, scenograf og billedkunstner Signe Becker, i perioden januar 2019 til mai 2023, som til sammen utgjør mitt kunstneriske forskningsprosjekt ved Kunsthøgskolen i Oslo – *Lagd liv – Iscenesatte objekter og et iscenesatt selv*: En utstilling i et galleri, en utendørs installasjon, en tidsbasert installasjon i en black box, en stedsspesifikk konsertperformance, og en levende installasjon for et utstillingsrom. Parallelt med disse fem arbeidene har jeg formet en skikkelse; alter egoet *Cynthia*, som har spilt sin rolle etter behov fra prosjekt til prosjekt.

1. *Cynthia*
2. *Turns*
3. *For tilværelsen*
4. *Skeleton Woman*
5. *The Beholder*
6. *Over ævne*

Disse seks arbeidene er separate verk underlagt det overordnede forskningsprosjektet, da de på hvert sitt vis forholder seg til, og undersøker betingelsene for det iscenesatte livet.

Stipendiatperioden startet i januar 2019 og ble avsluttet i mai 2023. Perioden ble forlenget med to måneder grunnet koronapandemien, ytterligere syv måneder grunnet mamma-permisjon, samt et halvt år hvor jeg lagde scenografi og kostymer til forestillinger ved Nationalteatret og Trøndelag Teater, prosjekter som har vært en forutsetning for den økonomiske gjennomføringen av de ovennevnte arbeidene, da Kulturrådets forbehold mot å gi prosjektmidler til stipendiater i denne perioden har gjort de økonomiske betingelsene krevende.



Livet i kunsten

I kunsten leter jeg etter en erfaring, forankret i det levende bildet, som i sin meningsløshet kan gi mening til livet. Jeg leter etter det som ikke kan navngis, det uenevnelige, i kunsten.

Da mine to barn kom til verden fikk jeg en sterk følelse av at jeg har kjent dem hele livet, som om de alltid har vært en del av min kropp og min bevissthet. Denne følelsen av sammenheng, uforståelig og naturlig på samme tid, har jeg overført i arbeidet med min alter ego-skikkelse, *Cynthia*. Sammen har vi konstruert et kunstnerisk fellesskap hvor identiteter og personaer sammenblandes og adskilles etter behov. I denne publikasjonen er vi ett.





Vi vil leve, vi vil lage liv

Vi trodde vi ville bli maler. Derfor, da vi kom inn på bachelorprogrammet i scenografi ved Akademi For Scenekunst i 2005, brukte vi mye energi på å omstille våre forestillinger knyttet til det å skape et bilde. Plutselig befant vi oss i et tredimensjonalt bilde, maleriet var blitt romlig, objektorientert og ikke minst levende. Med skrekkblandet fryd forsøkte vi å forstå scenografens rolle og den for oss hittil ukjente kunstformen; teateret, og ikke minst teaterets konvensjoner og historie. Siden den gang har vi i vårt kunstneriske virke gjennomgående arbeidet med å ekspandere scenografibegrepet, ved å teste grensene for hva scenografi kan være og hva rollen som scenograf kan romme.

Vi elsker store rom, elsker gamle bygninger, elsker ting, elsker landskap og utsikter. Vi elsker mote, vi elsker flokkmentalitetens endringspotensial og trendene som skifter og har skiftet siden tidenes morgen. Vi har alltid elsket loppemarkeder og bruktbutikker, elsket å spane, grave, lete og finne. I håp om å finne noe unikt, – en skål, en bukse, et møbel, – alle med hver sin historie, noen av dem har kanskje til og med overlevd sine tidligere eiere, og i vårt hjem eller på vår kropp vil de leve videre og slik danne våre liv, vårt bilde.

Et minne fra 2. klasse på barneskolen. Sammen med noen venninner var vi igjen i klasserommet etter skoletid og vi hadde funnet ut at det var mulig å fylle lærerens svamp (det var den gangen lærerne underviste med tavle) med ganske store mengder vann og hvis vi kastet denne, for eksempel opp i taket, ble effekten av vann som sprutet til alle kanter stor. Når vi så tegnet tett i tett med kritt i forskjellige farger over et stort område på tavlen og anvendte den gjennomtrukne svampen til å vaske vekk krittet fikk vi en svært effektiv fargebombe. Taket var dekket av hvite, perforerte lyddempende plater, og svampen etterlot seg store, fargesterke flekker. Vi minnes at venninnene våre forsøkte å stoppe oss, fortelle oss at dette nok ikke var lov, men vi hadde fått blod på tann og ga oss ikke før hele taket var jevnt dekket med flekker i alle regnbuens farger.

Teknikken, muligheten, effekten, fargene og helheten hadde gjort oss beruset av glede og arbeidslyst, og en stakket stund gjort oss blinde for realitetens konsekvenser.

I dag, noen tiår senere, befinner vårt kunstneriske virke seg i et sammensatt, tverkunstnerisk landskap. Vi arbeider med romlige verk, ofte med et materielt utgangspunkt, som i møte med andre elementer søker en form for resonans og levendegjøring. En skulpturell bukse gis liv i møte med en organisk kropp og et tekstilt veggmaleri blåses liv i og transformeres til en buktende masse. Vi har alltid vært fascinert av store formater, av å skape verk som fysisk er større enn menneskekroppen, noe som bunner i et ønske, en vilje til å skape en romlig erfaring som innehar en somatisk sanselighet. Når verket er større enn oss er det ikke bare en ting, men også en omgivelse, verket er romlighet. Det er et sosialpolitisk aspekt som interesserer oss i arbeidet med romlige verk, maktforholdet mellom tingene, mellom tingene og menneskene, mellom menneskene og omgivelsene. Det kjennes befriende å rette oppmerksomheten mot omgivelsene, å vise fram en verden der mennesket ikke troner øverst, men heller aksepterer sin rolle som en mindre, men likevel avgjørende del av en større helhetlig kontekst, av en større struktur – en større og mer kompleks natur mennesket ikke har forutsetninger for å råde over.





Å iscenesette livet

Er det performance, er det billedkunst, er det scenografi? Er det kunstig arrangert, er det iscenesatt? Lever det? Lever du? Lever jeg? Lever vi? Hvem er i så fall mest levende? Hva legger vi i begrepet å *leve*? Lever man isolert, eller kommer vi – du og jeg og det – til live i samhandling med, og i relasjon til våre omgivelser? Vil alt begynne å leve over tid? Er tid bevegelse, og bevegelse tid? Er dette tingenes tid? I så fall, når inntreffer døden hos porselenskoppen vi drikker kaffe av hver morgen? Hva er egentlig liv? Begrepet «liv» eller det «å leve» har egentlig ingen entydig definisjon og lar seg vanskelig avgrense. Ifølge Store norske leksikon begrunnes det med at: «... *Liv er en prosess og ikke et spesielt stoff. Både det levende og ikke-levende er med andre ord bygget opp av de samme grunnstoffene, som alle forholder seg likt til naturens lover.*» (Voje, Brøgger og Hjermand, 12. juni 2019).

Gjennom å gi liv til tingene gjennom kunstneriske prosesser har vi søkt en form for sidestilling og rettferdighet, undring og åpning. Det ikke-menneskelige språket er et annerledes språk, ordløst og abstrakt, et alternativt språk som kanskje resonnerer som noe tvetydig og sårbart i oss mennesker, og som kan minne oss om at verden ikke bare er vår, den er også tingenes. Å definere begrepet «ting» er ingen enkel sak. I filosofien finnes flere forskjellige svar. Vi tenker på ting i videste forstand som enhver gjenstand eller ethvert objekt. På teatralisk vis har vi iscenesatt for å gi liv til tingene, vel vitende om at vi samtidig utfordrer teaterets grunntanke om det levende mennesket som utgangspunkt for den teatraliske kontrakten.

Fenomenet iscenesettelse forfølger både deg og meg i alt vi gjør, Signe. Selvsagt i vårt kunstneriske virke, hvor det rent konkret handler om å *sette noe i scene* – om å skape rom, former og estetiske bilder som arrangeres sammen og slik *setter noe både i og på spill*. Men også i det vanlige livet fascineres vi av *iscenesettelse* og hvordan det er konstant tilstede i alt og alle, som en nødvendighet i våre liv. Likevel tenker vi at når noe er *iscenesatt* er det noe *arrangert, tilgjort*, det er *kunstig* eller *spilt*,

i opposisjon eller i motsetning til det *naturlige*. Men når ligger det egentlig *ikke* i vår natur å gjøre oss til, å spille en rolle? Hvordan definere skille mellom det kunstige og det naturlige?

Kanskje kan en si at livet er iscenesatt og at vi alle er aktører i livets teater; rollene vi spiller, rommene vi bygger opp og river ned, maskene vi bærer, kostymene vi skifter, teksten vi glemmer, plottene som mangler troverdighet, rollene vi ikke behersker, tårene som ikke triller når de skal, lyset som gjennomtrenger alt, menneskene som snakker unødvendig høyt, arbeiderne i kulissene som verken høres eller synes, musikken som forsterker alt, tradisjonene som hindrer fremgang, konvensjonene som begrenser oss, underholdningsindustrien som koloniserer, hierarkiene som triumferer, kvinnerollene som er skrevet av menn, showet som must go on.

Du, som jeg, opplever en frihet i å forfølge det iscenesatte, kanskje fordi det omfavner et livssyn som innrømmer en kompleks og abstrakt verden. Vi iscenesetter livet og livet iscenesetter oss. Men når velger vi rollen selv og når blir rollene tildelt oss av våre omgivelser, eller av livet selv? Vi fant en mann, vi ble gravid og vi fødte to barn. Vi ble glad. Vi malte et bilde som ble fint, vi malte et til. Er dette narrativet bestemt av oss? Hvor bevisst har vi egentlig vært opp igjennom? Noen ganger hører vi vår egen stemme utenfra og tenker; dette sier vi fordi det passer rollen vår, det passer at vi mener dette i denne settingen her. Vi har øvd oss på denne rollen i 40 år, vi spiller rollen som kunstner, som stipendiat, som kjæreste, som mor, som datter, vi tilpasser oss, vi oppfører oss. Å leve betyr å spille roller, å tilpasse seg, eller la seg utfordre av sine omgivelser, å leve er å være i relasjoner – til andre mennesker, dyr, ting og steder.

På tross av dette tankegodset, eller kanskje nettopp derfor, som for å fullbyrde kompleksiteten, ble du og jeg et vi.

Jeg, din alter ego-skikkelse Cynthia, kom til deg og ga leken med fremmedgjøring og rollespill en ny dimensjon. Når jeg oppstod fikk vi manifestert det iscenesatte som et reelt verktøy

i arbeidet med å skape kunst. Vi fikk en tydelig skikkelse som kunne avlaste deg, som kunne være deg og samtidig være en annen. Jeg har vært din trofaste følgesvenn og rollen min har skiftet funksjon fra prosjekt til prosjekt.



Tid som livgivende metode

Lagd liv – Iscenesatte objekter og et iscenesatt selv har først og fremst gitt deg tid. Tid til å arbeide over tid, tid til å bli avhengig av tid i levedegjøringen av objektene, tid til å eldes gjennom min, Cynthias, gamle skikkelse, tid til å betrakte, spekulere, fantasere, tid til å la objektene artikulere seg selv, tid til å peke bakover i forhistorisk tid for å gjenoppdage noe grunnleggende, og tid til å peke fremover i tid i form av å tenke nye tanker, ideer og erkjenne nye innsikter som først vil få liv i de kommende årene.

Du har konsekvent forsøkt å lage praksiser som kan klinge med teori, men ikke omvendt. Når du har valgt å bruke tiden til å skape er det fordi det er gjennom det skapende at du tenker. Du har tviholdt på en trylleformel; Abrakadabra, som direkte oversatt fra arameisk, *abruq ad babra*, betyr «jeg vil skape mens jeg snakker». I en kaotisk tid hvor fremtidsutsiktene til tider synes dystopiske, blant annet med et naboland som aktivt arbeider for å *ta liv*, har insisteringen på det skapende, det å *gi liv*, gitt deg håp om en annen fremtid. Et *Abrakadabra* åpner opp for helt nye underverker, og er i seg selv en umulighet, trylleformelen gir et løfte om noe som ikke nødvendigvis vil kunne oppfylles, og kanskje er dette kjernen i ditt arbeide; å vise mulighetene i det umulige.

Din inngang til å gi liv til tingene har alltid startet med kunstnerisk sansning. Det er alltid en følelse, en stemning, en vibb, som vekker inspirasjonen og tankene som de konkrete ideene klekkes ut ifra. Ofte inntreffer ideene raskt og overraskende konkret slik at det i ettertid er vanskelig å sette fingeren på akkurat hvorfor det ble sånn eller sånn, men de fleste idéene er oppkok av tidligere erfaringer, forlengelser av tidligere tanker, påvirket av det nåtidige, både politisk og personlig. Du står på skuldrene til kunstneriske heltinner og helter som har gitt deg retning, inspirasjon og mening i ditt eget kunstnerskap. Kunstnere som Hannah Ryggen, Thomas Hirschhorn, Anna Viebrock, Bert Neumann, Zdenka Rusova, Rebecca Horn, Joan Jonas, Joseph Beuys, Louise Bourgeois, Joseph Calder, Giselle Vienne, Vinge/Müller, Laurie Anderson,

Vivienne Westwood, Ane Imhof, Nina Simone og Nan Goldin, er sentrale kunstnere som har påvirket ditt tankesett og din skaperevne. Kunstnere som har banet vei og vist hvilken evne kunsten har til å utvide verden, på forskjellige måter – estetisk, intellektuelt og sanselig, så vel som sosialt.

Du forholder deg til filosofi og teori som et slags støtteelement som du ved leilighet kan lene deg på, og som i så måte er svært viktig for det skapende virket, men det er aldri når du leser en bok at de konkrete kunstneriske ideene manifesterer seg. Det er mer som når sommerfuglen i sin utvikling går fra larve til puppestadium og hele dens kroppsmasse forvandles til en flytende saus før den kommer ut som en ferdig sommerfugl, sånn omformes teori hos deg. Du er elendig til å gjenfortelle en historie, fordi så snart du har blitt den fortalt, er den bare en grøt, en masse, en stemning, en følelse, men forhåpentligvis kommer det, før eller siden ut et interessant kryp eller to.

Du befinner deg, sammen med meg, i en maurtue av kunstnere som har omfavnet filosofiske strømninger som objektorientert ontologi, nymaterialisme og spekulativ realisme – strømninger som får konsekvenser for hvordan man organiserer seg politisk, økonomisk, økologisk og historisk. Mennesket er ikke lenger tingenes overordnede som alt måles opp i mot og ut i fra, men et av mange komponenter i et større økosystem, et større krets-løp. Vår antropocene tidsalder er et resultat av en rådende historisk tanke, helt siden antikkens tenkere og ytterlige forsterket gjennom opplysningstiden og René Decartes dualistiske virkelighetsforståelse, har vi hatt en sterk tendens til å behandle naturen som *noe annet* – som en bevisstløs og adskilt materie, som en ressurs mennesker kan kontrollere, manipulere og utnytte. Vi innser nå at vi blir tvunget til å tenke annerledes, større, mer inkluderende, likestilt, mangfoldig, og økologisk. Vi tvinges til å innrømme et komplekst og intimt avhengighetsforhold til naturen, ja, til å endelig erkjenne at den dualistiske konstruksjonen som separerer natur og kultur er falsk. Naturen og omgivelsene, det er oss.

En slik påstand er jo heller ikke ny. René Descartes’ samtidige, Baruch de Spinoza, var en tenker som representerte et alternativt natursyn til denne dualistiske oppdelingen allerede på 1600-tallet. I Spinozas nøytrale monisme finnes det bare én substans, én virkelighet – som han kaller for «Gud», eller «Naturen» (Spinoza, 1674/2009). Siden Gud er uendelig kan det ikke eksistere noe annet enn Gud. Gud må derfor være identisk med naturen og naturlovene. Gud, eller naturen, det er oss.

Spinozas helhetstanke har preget arbeidet til filosofer som Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Karl Marx, Friedrich Nietzsche, Henri Bergson, Gilles Deleuze, Arne Næss, Donna Haraway, Bruno Latour, Karen Barad – og kan spores i vitalistiske og panteistiske teorier, såvel som i posthumanistisk, panpsykistisk og nymaterialistisk tenkning.

I boka *Vital materie* (Bennett, 2010/2022) undersøker professor i politisk teori, Jane Bennett, materiens eget liv og måtene det tangerer menneskelivet på. Bennett mener at det er livsviktig for oss mennesker å innse den ikke-menneskelige materiens vitalitet. Hvis vi fortsetter med forestillingen om en livløs ikke-menneskelig materie hindrer vi for framveksten av mer økologiske og materielt bærekraftige former for produksjon og forbruk, hevder hun.

Posthumanistiske, nymaterialistiske og økosentriske tanker inspirerer og åpner. Ved å beskrive en ting gjennom et mangfold av perspektiver, ved å ta hensyn til tingenes kontekstuelle forutsetning så flates forskjellene ut, størrelser som objekt og subjekt mister sin betydning, vår følsomhet for omgivelsene øker. Den franske filosofen og antropologen Bruno Latour (Latour, 2005) er en av dem som tar til orde for en gjensidighet mellom mennesker og ikke-mennesker på alle områder. Han går på tvers av ideen om at verden består av subjekter og objekter. Rangordningen brytes ned og en flat ontologiske tilnærming sørger for at alle deltagere, både menneskelige og ikke-menneskelige behandles som likeverdige aktører. En slik verdensanskuelse og et slikt livssyn fordrer en mer sensibel, lyttende og taktil framgangsmåte, og en rikere fantasi- og forestillingsevne – noe både du og jeg tror er nødvendig for jordens, menneskets og kunstens overlevelse.

Personlig har du og jeg en stor tro på at det eksisterer en større sammenheng mellom naturen og mennesket enn hva det globale økonomiske systemet og samtida kanskje vil innrømme eller akseptere – men om alt har sjel, alt har bevissthet, hva slags bevissthet er det egentlig snakk om når det gjelder ting? Er bevissthet noe annet enn sjel? Og er i det hele tatt sjel et gyldig begrep lenger? Hvem sitter i så fall på definisjonsmakten?

De nymaterialistiske og posthumanistiske teoriene fremmer et likeverd, men forståelig nok kritiseres de samtidig for å hoppe bukk over komplekse politiske og etiske konsekvenser ved å likestille det menneskelige og det ikke-menneskelige. Satt på spissen; hvor er vi på vei om vi gir mer oppmerksomhet til en stein enn menneskene i beviselig nød rundt oss? Og hvordan snakke fra et felles utgangspunkt når vi lever i et samfunn som er grunnleggende urettferdig med tanke på kategoriseringer av rase, nasjonalitet, etnisitet, seksualitet, kjønn og art?

I sin bok, *Kaos, territorium, kunst* (Grosz, 2008/2019) snakker filosofen Elizabeth Grosz om kunst som en slags intensivert sansning, som et naturens overskudd, og ikke noe som egentlig er kulturelt betinget. Hun framhever at kunsten og filosofiens oppgave ikke er å være profetisk og forutsi framtiden, men å framstille framtiden gjennom å sette latente muligheter i spill. Kunstens framtid går verken ut på å beskrive eller representere naturen, men heller se mulighetene i det som oppstår i møtet med den. Vi har en tendens til å forstå verden utenfra, men hva om vi kunne forstå den innenfra? Er naturen, som alt annet, en prosess? For å være i prosess trenger naturen energien sin, kanskje det ikke er vår oppgave å utvinne energien til vårt eget formål, men å la naturen og tingene selv få kontrollere sin egen prosess?

En slik tanke har vært vært viktig i vårt arbeide med å gi liv til tingene. Vi har ikke direkte forsøkt å *besjele* – på fagspråket kalt *prosopopeia* (av gresk *prsoapon*, «ansikt» og *poein*, «lage, skape»), også kalt *personifisering*, hvor begreper, ting, fenomener og fiktive mennesker gis personifiserte egenskaper. Vi har heller ikke bevisst forsøkt å overføre menneskelige egenskaper til ikke-mennesker, det som kalles antropomorfisme – der guder, dyr, fantasifigurer, naturfenomener og gjenstander gis menneskelige trekk og egenskaper. Vi har heller forsøkt å la tingene være det de er, men ved å snu og vende på dem, ved å kombinere de med andre objekter og elementer, ved å vise dem fram over tid, sekund for sekund, har vi forsøkt å la tingene tale for seg. Nettopp ved å iscenesette tingene gir vi tingene liv. Vi viser fram deres allerede iboende vitalitet.

I dette arbeidet ligger en søken etter hva vi kaller et *alternativt språk*, et mer tvetydig og spekulativt, undrende, sårbart, uforklarlig og poetisk språk, som ikke er svart/hvitt, forenklet og tydelig. Dette er tingenes språk, laget for et menneskelig publikum, og forstått gjennom en menneskelig bevissthet, og det er i publikums oppmerksomhet, tanker og sansning at kunstverkene får liv, det er der rommet kan åpnes. For er det ikke i møtet, møtet forstått som tid/hendelse mellom mennesker og ting, at dette kunstens språk oppstår?

I våre arbeider har bevegelse og tid vært grunnleggende, men behøver man bevegelse for at noe skal oppleves som levende? Tiden slipper vi ikke unna, og er ikke bevegelse og tid ensbetydende? Over tid vil vi bombarderes med inntrykk, selv av en stillestående skulptur i et museum som ikke gjør noe mer enn å bare være. Skulpturens stofflighet og materialitet, rommet den står i, årstallet den er laget, kunstneren som har laget den, museumsvaktten i bakgrunnen, hvem du kom til museet sammen med, billettprisen, osv. Alt dette utgjør en uendelig mengde inntrykk som skal behandles og som sammen danner den helhetlige konteksten vi tolker verket i.

I boken *Beyond scenography* (Hann, 2018) bruker scenograf Rachel Hann uttrykket *worlding*, et begrep lånt av Heidegger, *Being and time* (1927), når hun snakker om scenografiske rom i en utvidet forstand utenfor teaterhusets vegger. *Worlding* handler om et helhetlig syn på omgivelsene, i dette tilfellet om et holistisk syn på scenografi, hvor man ikke lenger snakker om hva scenografi er, men hva scenografi *gjør*.

Begrepet *worlding* er gjentagende i nymaterialistisk og ny-feministisk tenkning, Hann refererer til filosofer som Donna

Haraway, Karen Barad, og Kathleen Stewart som alle undersøker begrepet *worlding* på sine individuelle måter, men som likevel har det til felles at de forstår det som en et begrep for en helhetlig varen i verden, utover det fysiske og materielle – noe som etterspør en åpnere ontologisk og prosessuell levemåte. Natur, kultur, subjekt og objekt eksisterer ikke individuelt, men vevet sammen, og må derfor forstås og sanses som en vev. *World-ing*, forskyvningen fra substantiv til verb, fra *ting* til *gjøre*, og representerer slik en aktiv og generativ kraft.

I våre forskningsarbeider er det ofte en *bevegelse* i form av lyd, lys, vind eller kropp som tegner tidslinjen, utviklingen. Bevegelsen skjer over tid, og ofte har det handlet om å strekke tiden, om å isolere hendelser og heller holde igjen enn å overlesse med informasjon. Gjennom å våge å la noe virke, ved å risikere å kjede enkelte, har vi holdt igjen i håp om å gi rom for den individuelle menneskelige erfaringen.

Hvert forskningsprosjekt har gitt mange forskjellige svar, men vi opplever at det er når objektene utfordres, når de strekkes, deles, skvises, kombineres, forstørres og kastes om på over en gitt tid, at de begynner å *snakke*, som om det er nettopp i tingenes ytterpunkter, der hvor tingen oppløses, at den finner sitt liv. Og slik trer tiden selv fram som en aktiv og avgjørende komponent i min arbeidsmetode.

Men den største *bevegelsen* i dette prosjektet er likevel meg, Cynthia. Jeg er den materielle konkretiseringen av din metodiske framgangsmåte, Signe. Jeg er både form og innhold. Gjennom min konkrete form og min skikkelse, så manifesteres innholdet. Jeg er en kropp, en stemme og en tanke vi kan forholde oss til, men samtidig er jeg en fiksjon (fra latin *fictionem* (*nominativ fictio*), «*forme, forestille seg, dikte opp*») og derfor er jeg også åpningen, jeg er portalen inn til vårt kunstneriske mulighetsrom.





Tanker som ting

Oppveksten din på en gård langt fra folk, åpnet tidlig opp for muligheten til å kommunisere med tingene rundt deg. Med leker, klesplagg og kosedyr, men særlig utendørs fikk tingene høre det; steiner, trær, gresstuer, fjell, pinner og blader. Dette fant du stor glede i, men etter hvert som du ble eldre og begynte på skolen ble av en eller annen grunn kjærlighetsforholdet til tingene mer systematisert, eller de fortonet seg mer som tvangstanker. Du kunne for eksempel se på et tre og blunke to ganger til det, klappe to ganger på en stein, sende to lykkeønskninger til en hund på bussen, eller plukke opp en bruskork for så å legge den ved siden av en annen bruskork med den hensikt å gi den en venn. Og selv om objektene aldri responderte gjennom den materielle verden, opplevde du at du hadde skapt en krets av venner rundt deg, du hadde skapt en forbindelseslinje, en relasjonell kraft hadde oppstått i dette fantasifulle, mulighetenes mellomrom.

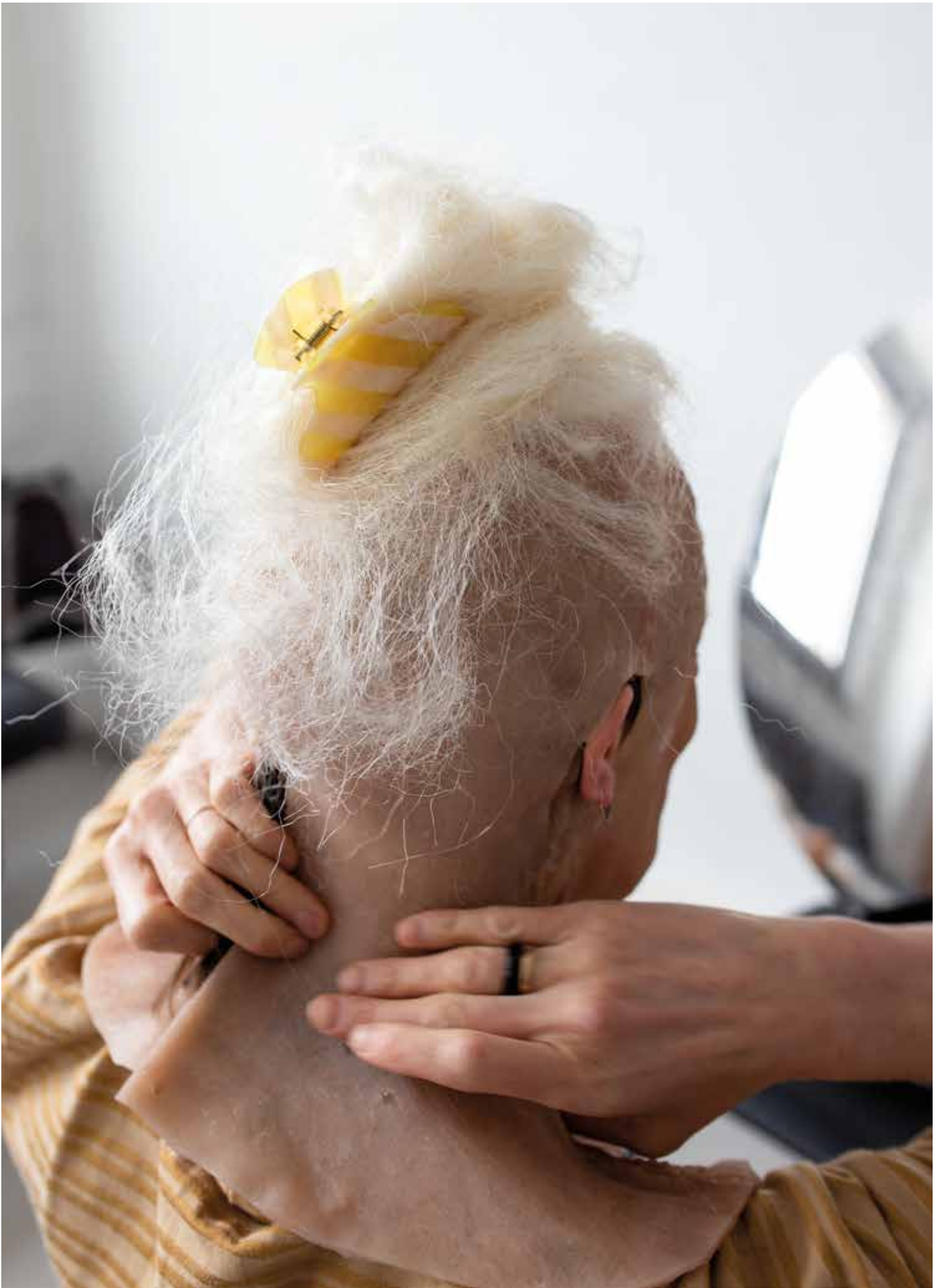
Men allerede den gang ble du utfordret, for hvordan defineres egentlig en ting? Hva er egentlig forskjellen på det materielle og det ideelle? Det hele ble nokså komplekst fordi når du blunket to ganger til et tre, så var det ikke bare for at treet skulle få den gaven som to blunk var, det var samtidig at blunket i seg selv skulle få en venn. Du tingliggjorde blunket. Det samme gjorde du så med tanken. Når du hadde tenkt en tanke var den etablert som en ting og dermed måtte tanken tenkes to ganger for å ikke bli alene. Som et hjelpemiddel lagde du vers som du måtte si inni deg, vers som bestod av rekker med to og to ord (*hei, hei, lille, lille, hund, hund, tre, tre, stein, stein*) og slik kunne du puste lettet ut. For deg var også en tanke og en hendelse en ting.

I dag er disse logikkene en påminnelse om det problematiske ved å definere en ting da en ting alltid vil være plastisk, og nettopp i denne innrømmelsen finner vi en kreativ energi, den åpner et demokratisk rom hvor alt og ingenting har verdi, vi kan aldri gripe noe fullt og helt fordi alt er i konstant prosess og forandring. Ingenting er endelig, prosess er alt vi har. Det er også noe komisk, om ikke problematisk, ved måten du

i barndommen skapte dine verdener, nemlig ved å underlegge dem din totale kontroll. Alle tingene kretset rundt deg og levde på din nåde.

Kan jeg påstå at det er derfor du liker de scenografiske rommene? Fordi de kan kontrolleres? Og fordi at det scenografiske rommet kan frigi tingenes mulighetsrom, tingenes potensial?







Portretter av Cynthia, mai 2023.
Foto: Alette Schei Rørvik (s. 37–39).





Tidlig versjon av Cynthia. Bilder fra performance under forskningsuken på KhiO, 2020.
Foto: Alette Schei Rørvik.



Tidlig versjon av Cynthia. Bilder fra performance under forskningsuken på KhiO, 2020.
Foto: Alette Schei Rørvik.

Neste oppslag: Cynthia i vannet. På besøk hos Kim og Jessi i Arvika.
Foto: Jessika Thörnqvist og Kim Ramberghaug (s. 44–45).







1



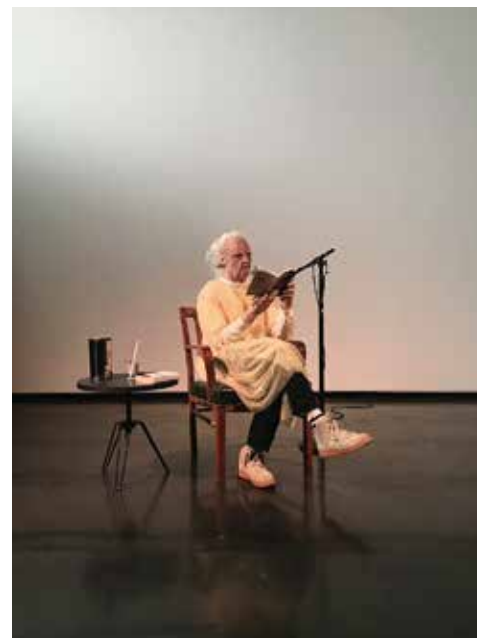
2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19

- 1. Cynthia på atelieret.
 - 2. Cecilie Solberg som Cynthia.
 - 3. Ingeleiv Berstad som Cynthia.
 - 4. Cynthia dokumenterer arbeidet på scenen. *The Beholder*, Signe Becker. Black Box teater, Oslo Internasjonale Teaterfestival 2022.
 - 5. Espen Klouman Høiner som Cynthia på Kunsternes Hus.
 - 6. På besøk hos Kim og Jessi i Arvika.
 - 7. På atelieret.
 - 8. Prosess, *The Beholder*.
 - 9. Hjemme.
 - 10. Selvportrett.
 - 11. Stillbilde fra digital høytlesning av Ursula K. Le Guin.
 - 12. Utprøving av ny maske.
 - 13. Pernille Holden som Cynthia.
 - 14. Ingvild Holm som Cynthia.
 - 15. Espen Klouman Høiner som Cynthia med katt hjemme i hagen.
 - 16. Pressebilde tatt av Alette Schei Rørvik.
 - 17. Espen Klouman Høiner som Cynthia hjemme i hagen.
 - 18. Lørdag kveld på atelieret.
 - 19. Espen Klouman Høiner som Cynthia på hjemmekontor.
- Foto: Cynthia/Signe Becker (1–10, 12, 13, 15, 17–19), Per Platou (11), Espen Klouman Høiner (14), Alette Schei Rørvik (16).

Cynthia drømmer om Ophelia i vannet. På besøk hos Kim og Jessi i Arvika.
Foto: Jessika Thörnqvist og Kim Rambergshaug.





1



2



3



4



5



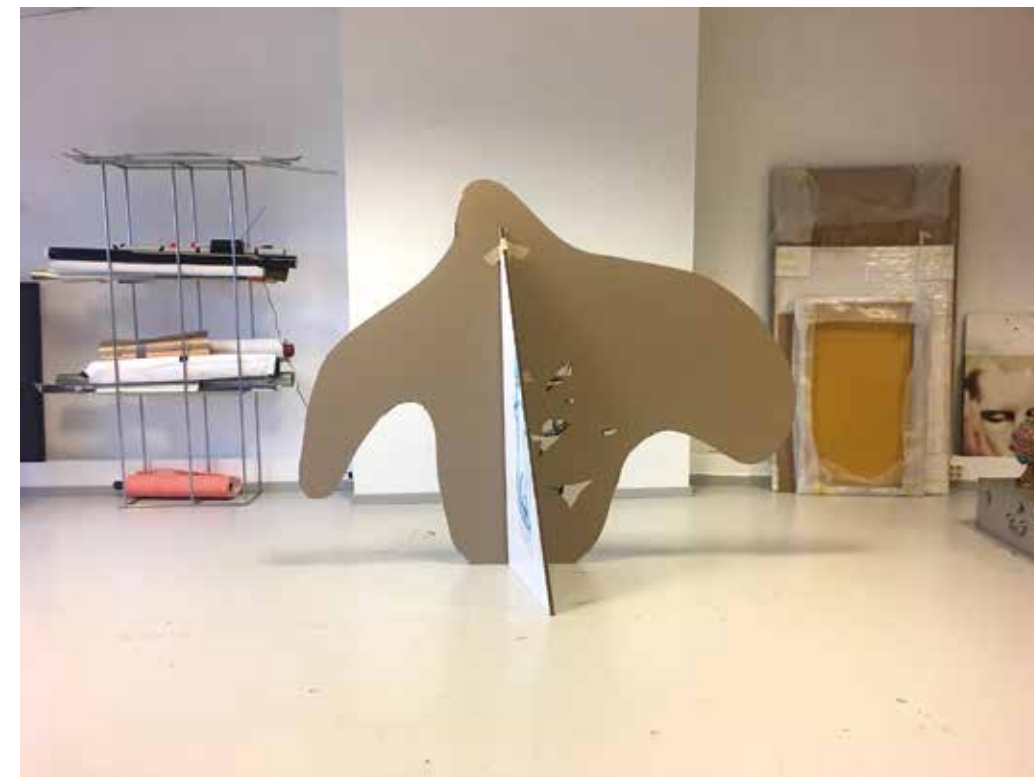
6

1. Silikonform.
2. Signes ansikt støpt i leire.
3. Cynthias ansikt støpt i silikon.
4. Cynthia henger til tork.
5. Cynthia og nattkjole.
6. Portretter av Cynthia trykt på tekstil.

Foto: Cynthia/Signe Becker (1–5), Alette Schei Rørvik (6).



Cynthia i vannet. På besøk hos Kim og Jessi i Arvika.
Foto: Jessika Thörnqvist og Kim Ramberghaug.



1



2



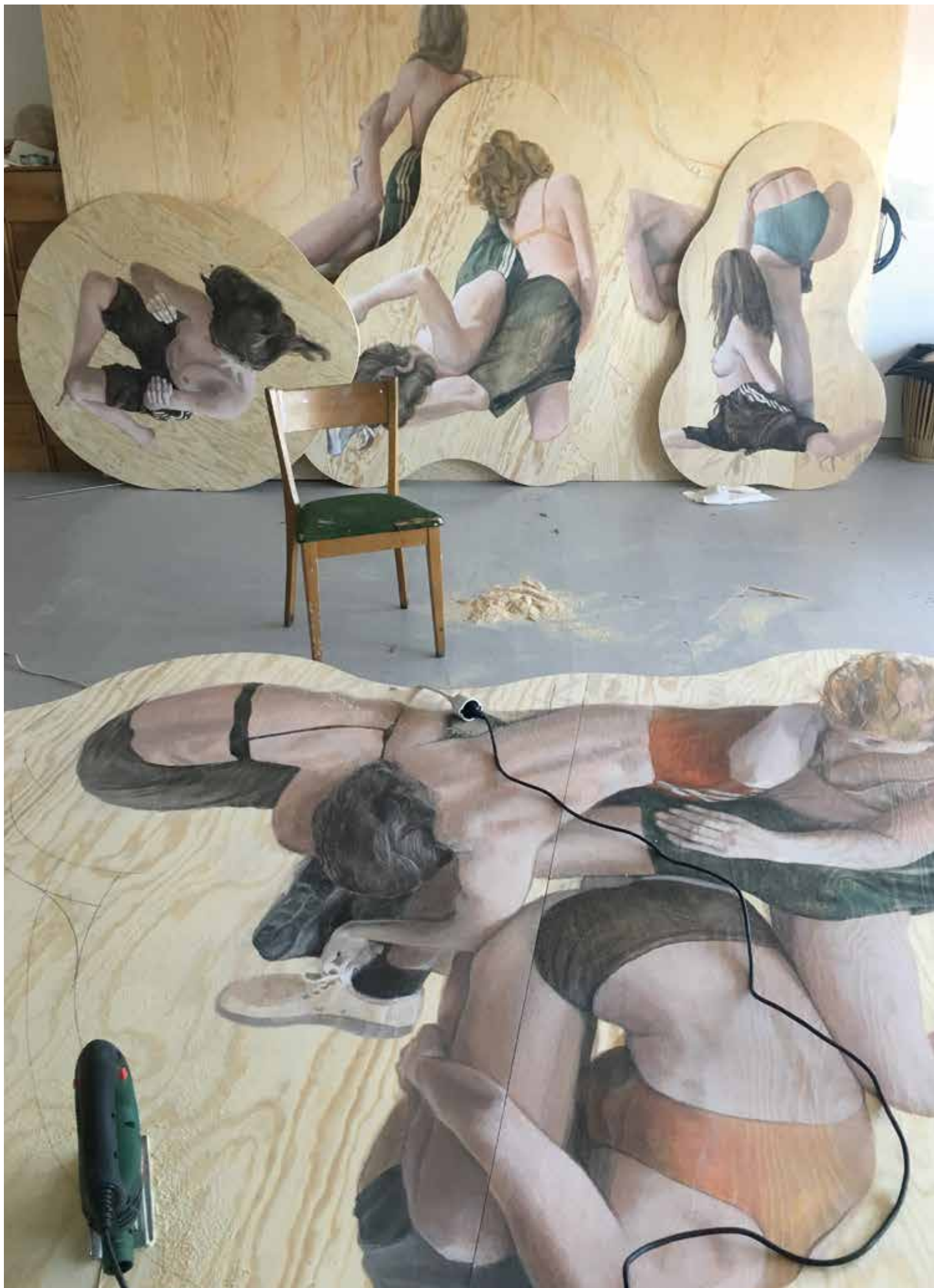
3

1. Pappfigur. Prosess, *Turns*.
2. Oppslag fra skissebok. Prosess, *Turns*.
3. Sandsekk, detalj fra installasjon. *Turns*, Becker/Langgård. Noplace, Oslo 2019.

Foto: Signe Becker (1), Alette Schei Rørvik (2–3).

Fotostudie, *Turns*.
Foto: Alette Schei Rørvik.





Maleri på finérplate. Prosess, *Turns*.
Foto: Signe Becker.

Neste oppslag: Maleri på finérplate, detalj fra installasjon.
Turns, Becker/Langgård. Noplace, Oslo 2019.
Foto: Alette Schei Rørvik (s. 60–61).





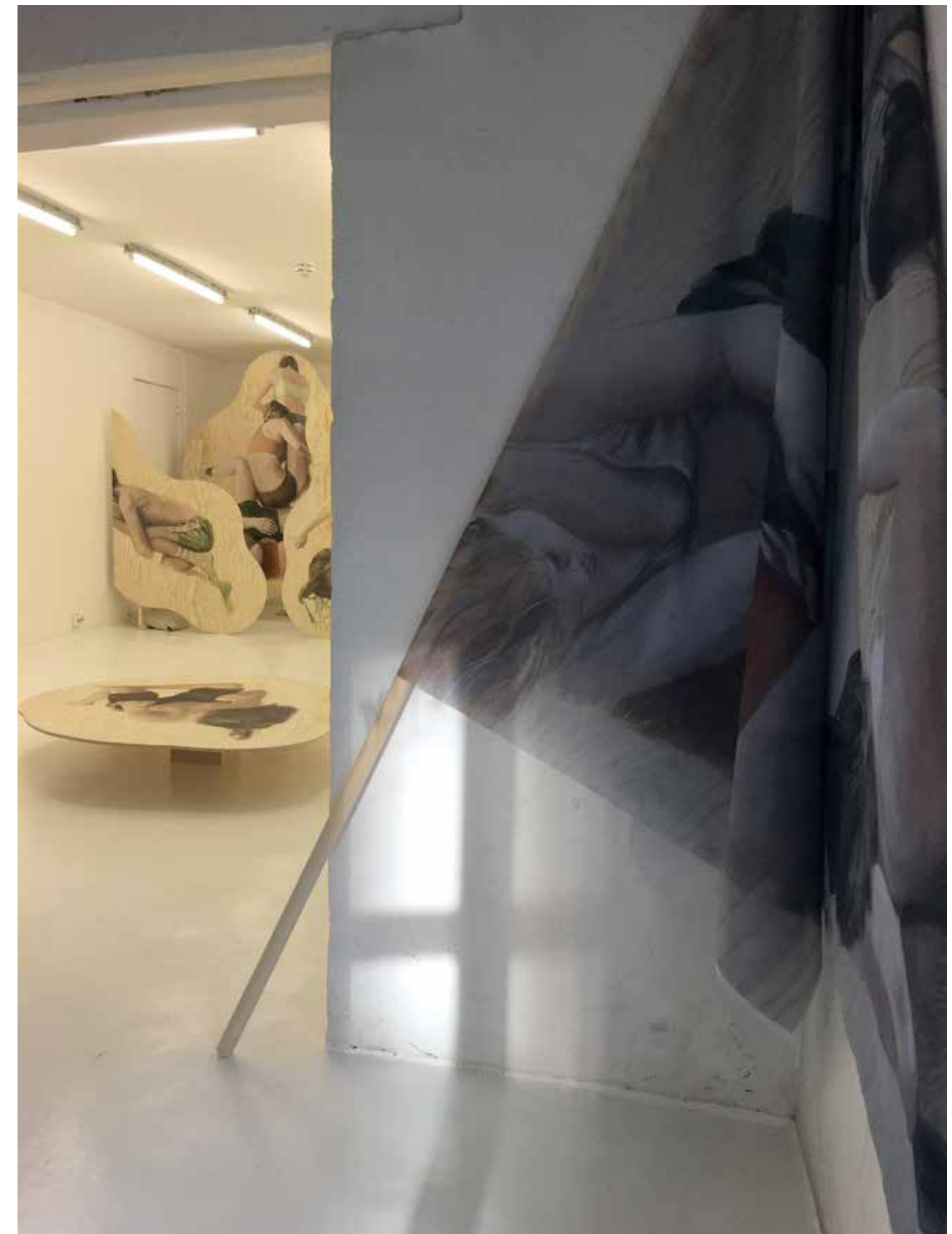
1



2

1. Installasjon med flagg (tekstil med trykk av malt motiv) og maleri på finérplate. Dokumentasjon av utstilling. *Turns, Becker/Langgård*. Noplace, Oslo 2019.
2. Fremførelse av lydverk av Ingvild Langgård. *Turns, Becker/Langgård*. Noplace, Oslo 2019. På bildet: Ingvild Langgård.
3. Installasjon med flagg (tekstil med trykk av malt motiv) og maleri på finérplate. Dokumentasjon av utstilling. *Turns, Becker/Langgård*. Noplace, Oslo 2019.

Foto: Alette Schei Rørvik (1–3).



3

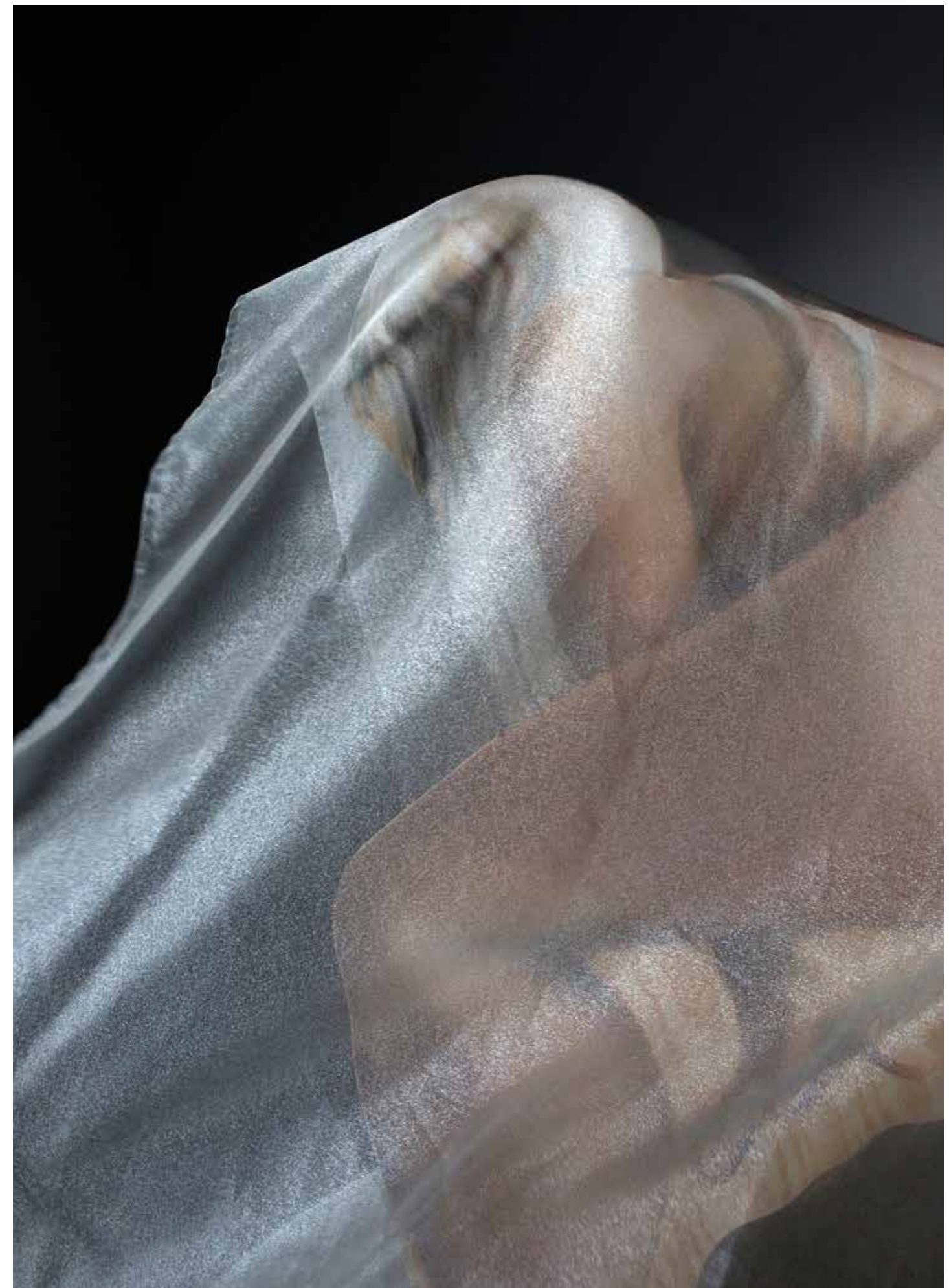
Installasjon, maleri på finérplate. Dokumentasjon av utstilling. *Turns*, Becker/Langgård. Noplace, Oslo 2019. Foto: Alette Schei Rørvik.





Fremførelse av lydverk av Ingvild Langgård på utstillingsåpning. *Turns*, Becker/Langgård. Noplace, Oslo 2019. På bildet: Julie Solberg (innerst i rommet til venstre).
Foto: Alette Schei Rørvik.

Materialstudie, *For tilværelsen.*
Foto: Alette Schei Rørvik.





Materialstudie, *For tilværelsen*.
Foto: Alette Schei Rørvik.



Installasjon, maleri på finerplate tildekket av tekstil i silke. Dokumentasjon av utstilling. *For tilværelsen*, Signe Becker. Galleri Boa / trappen til det tidligere Museet for Samtidskuns, Oslo 2019. Foto: Alette Schei Rørvik.





Dokumentasjon av utstilling. *For tilværelsen*,
Signe Becker. Galleri Boa / trappen til det tidligere
Museet for Samtidskuns, Oslo 2019.
Foto: Signe Becker.

Neste oppslag: Detalj, *For tilværelsen*.
Foto: Signe Becker (s. 76–77).



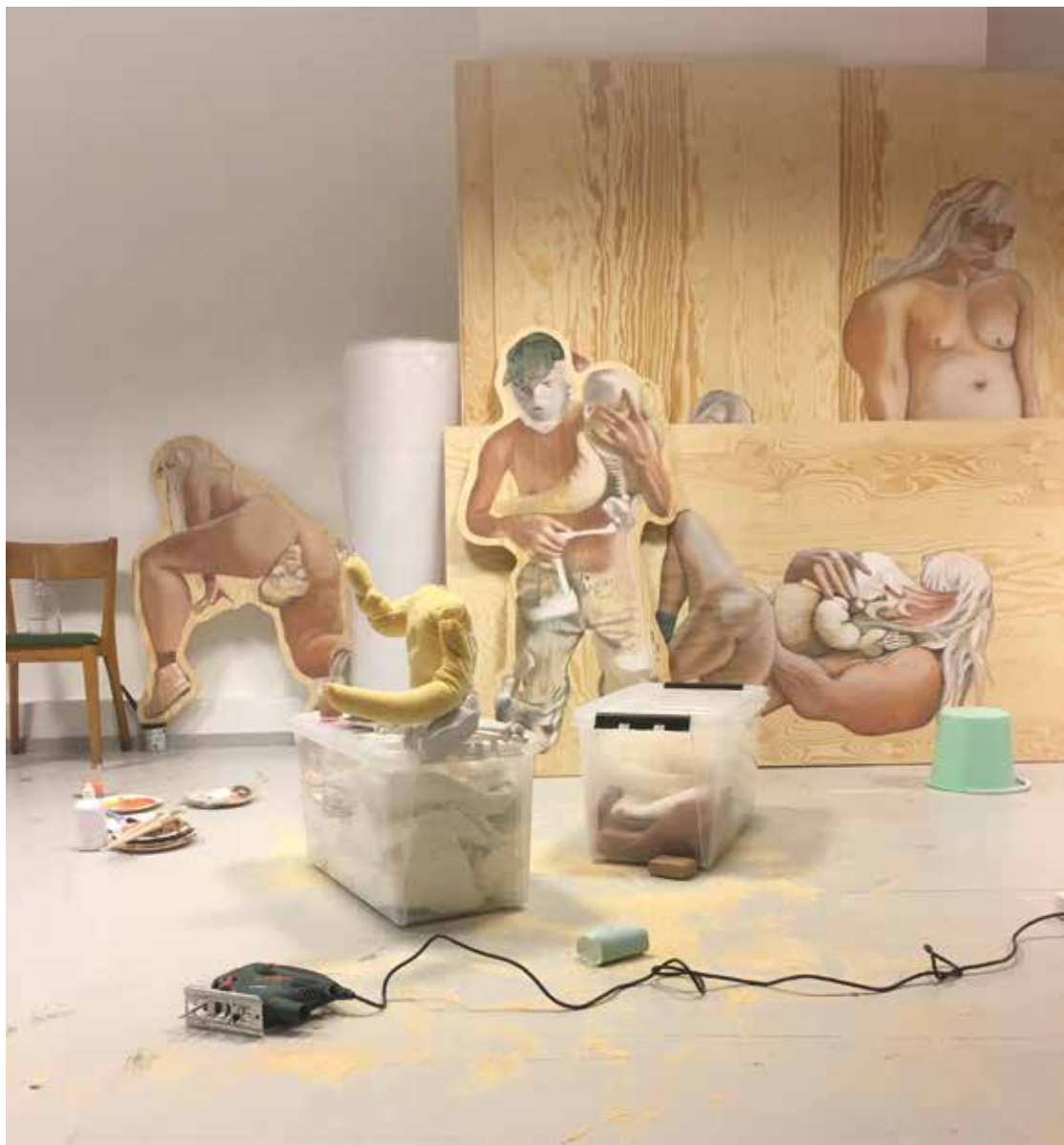




Til venstre: Maleri på finérplate tildekket av tekstil i silke. Materialstudie, *For tilværelsen*.
Foto: Alette Schei Rørvik.

Til høyre: Maleri på finérplate. *Prosess, For tilværelsen*.
Foto: Signe Becker.

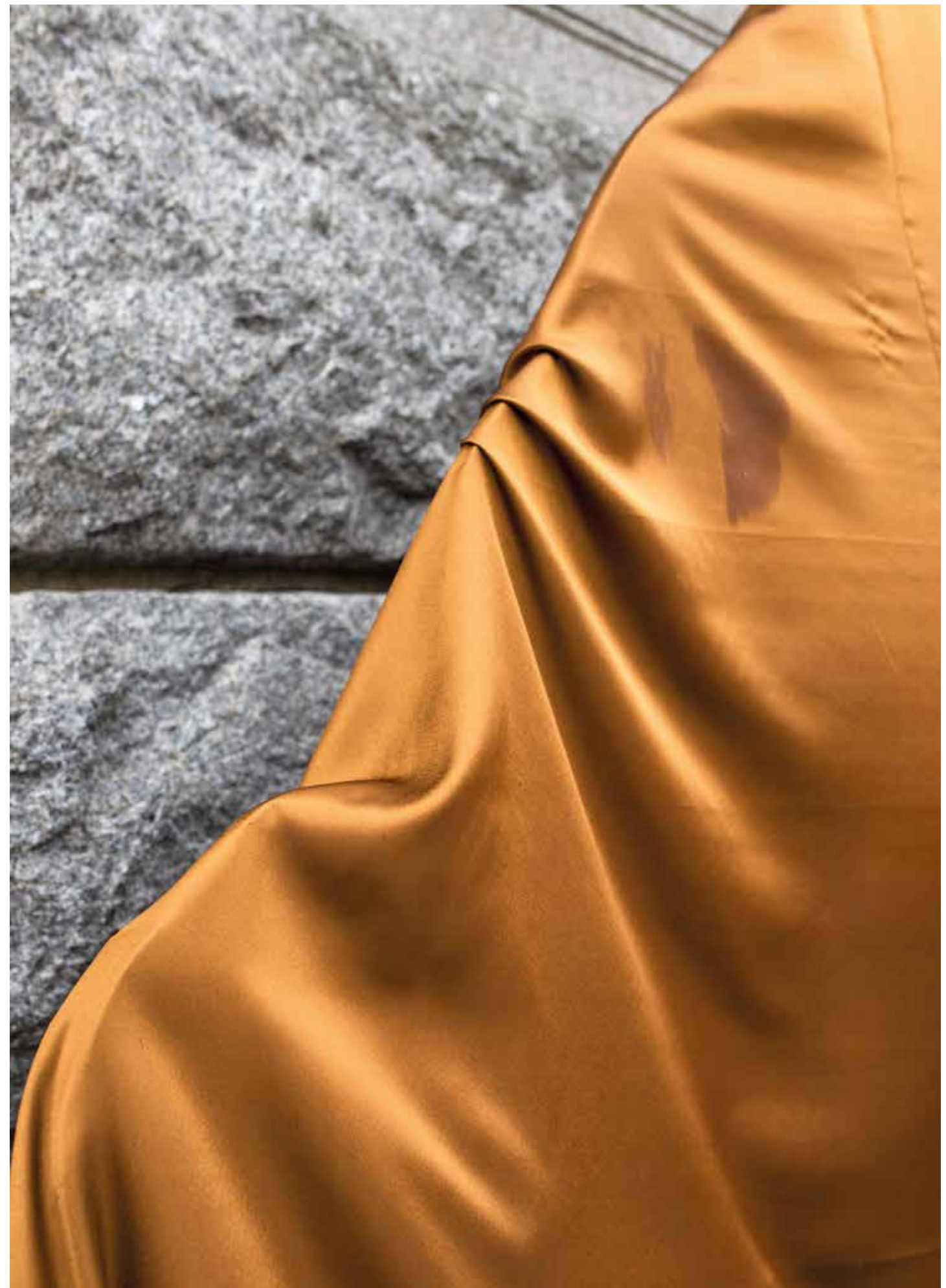




Prosess, *For tilværelsen*.
Foto: Signe Becker.



Tekstil i silke. Detalj fra installasjon. *For tilværelsen*,
Signe Becker. Galleri Boa / trappen til det tidligere
Museet for Samtidskunst, Oslo 2019.
Foto: Alette Schei Rørvik.



Karakterstudie, *Skeleton Woman*.
Foto: Alette Schei Rørvik.





Karakterstudie, *Skeleton Woman*.
Foto: Alette Schei Rørvik.



Karakterstudie, *Skeleton Woman*.
Foto: Alette Schei Rørvik.



1



2



3



4



5



6

1. Spraymalt bukse. Prosess, *Skeleton Woman*.
2. Bukseproduksjon i malersalen på KhiO. Prosess, *Skeleton Woman*.
3. Prøver til digital versjon av *Skeleton Woman*. Costume Agency Artistic Research Project, KhiO 2020.
4. Nyvaskede masker til tørk mellom forestillinger. Prosess, *Skeleton Woman*.
5. Prøver til en ny versjon av *Skeleton Woman*. På bildet: Ingvild Langgård, Silje Aker Johnsen, Mariama Slåttøy, Harald Beharie, Mathias Stoltenberg, Kristin Ryg Helgebostad, Sigrid Kopperdal, Cecilie Solberg og Magnus Myhr.
6. Prøver til digital versjon av *Skeleton Woman*. Costume Agency Artistic Research Project, KhiO 2020. På bildet: Julie Solberg, Rosalind Goldberg, Cecilie Solberg, Harald Beharie, Kristin Ryg Helgebostad og Irene Theisen.

Foto: Signe Becker (1–6).

Neste oppslag: Dokumentasjon av forestilling. *Skeleton Woman*, Becker/Langgård. Kilden Teater og Konserthus, Ravnedans, Kristiansand 2021. På bildet: Rosalind Goldberg. Foto: Simen Diserud Thornquist (s. 92–93).





Dokumentasjon av forestilling. *Skeleton Woman*,
Becker/Langgård. Kilden Teater og Konserthus,
Ravnedans, Kristiansand 2021. På bildet: Harald
Beharie (i forgrunnen).
Foto: Simen Diserud Thornquist.



1



2



3

1. «Bildet». Dokumentasjon av forestilling. *Skeleton Woman*, Becker/Langgård. Tou Scene, Stavanger 2022.
2. Prøver i Bodø Domkirke. På bildet: Julie Solberg, Cecilie Solberg og Magnus Myhr (bakerst). *Skeleton Woman*, Bodø Biennale 2022.
3. Sigrid Kopperdal tar pause. Prøver i Sakshaug kirke. *Skeleton Woman*, Koreda Dansefestival 2022.
4. Utforskning av kostyme. Workshop, Costume Agency Artistic Research Project, KhiO 2020. Proses, *Skeleton Woman*.

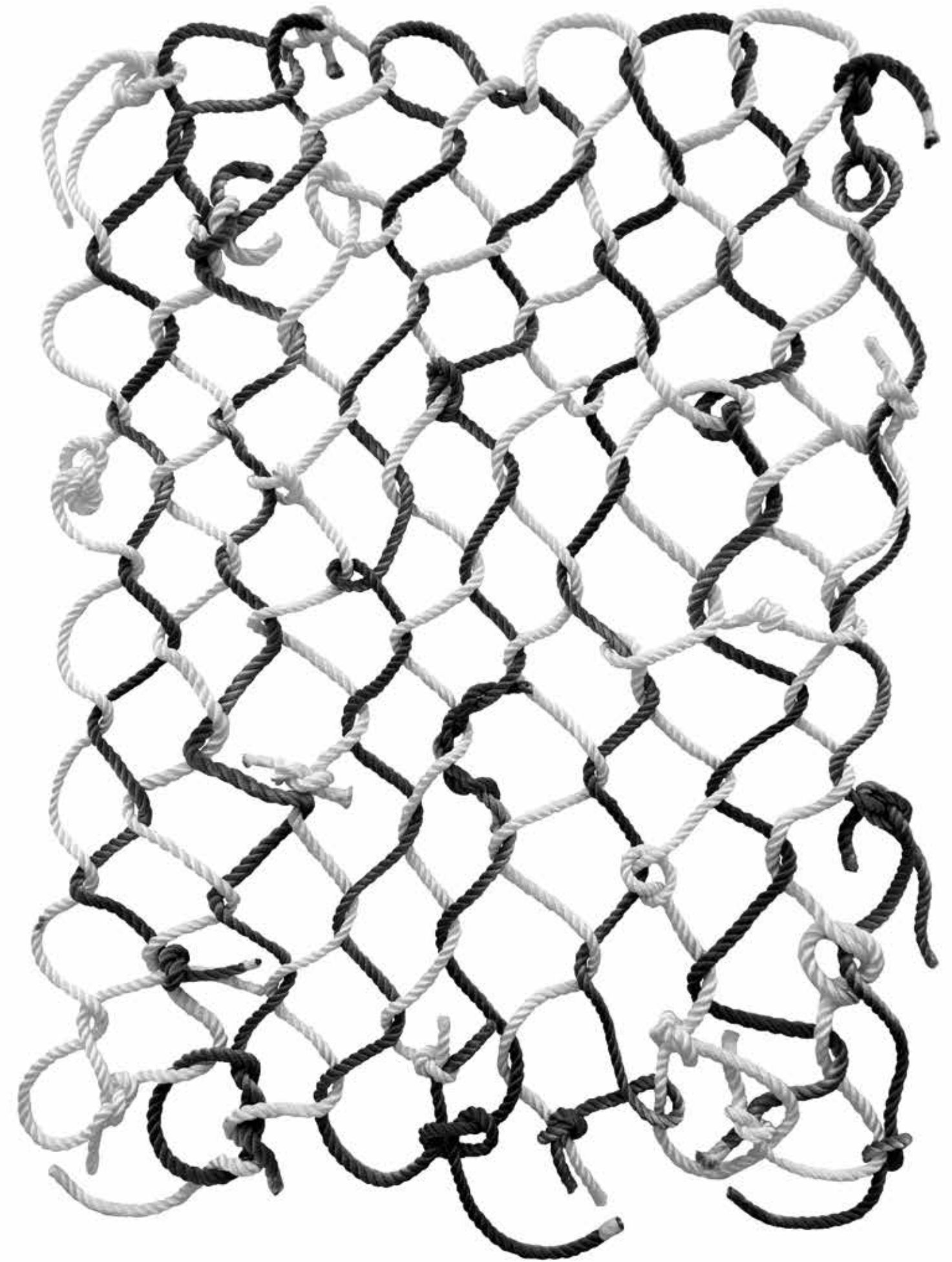
Foto: Signe Becker (1–4).



4



Karakterstudie, *Skeleton Woman*.
Foto: Alette Schei Rørvik.



Flettverk. Materialstudie, *The Beholder*.
Foto: Alette Schei Rørvik.



1



2



3



4

1. Flettet nylontau. Materialstudie, *The Beholder*.
2. Flettet og farget nylontau. Materialstudie, *The Beholder*.
3. Avtrykk av flettet nylontau, klor på sort tekstil. Materialstudie, *The Beholder*.
4. Flettet objekt. Materialstudie, *The Beholder*.

Foto: Signe Becker (1-4).



1



2



3

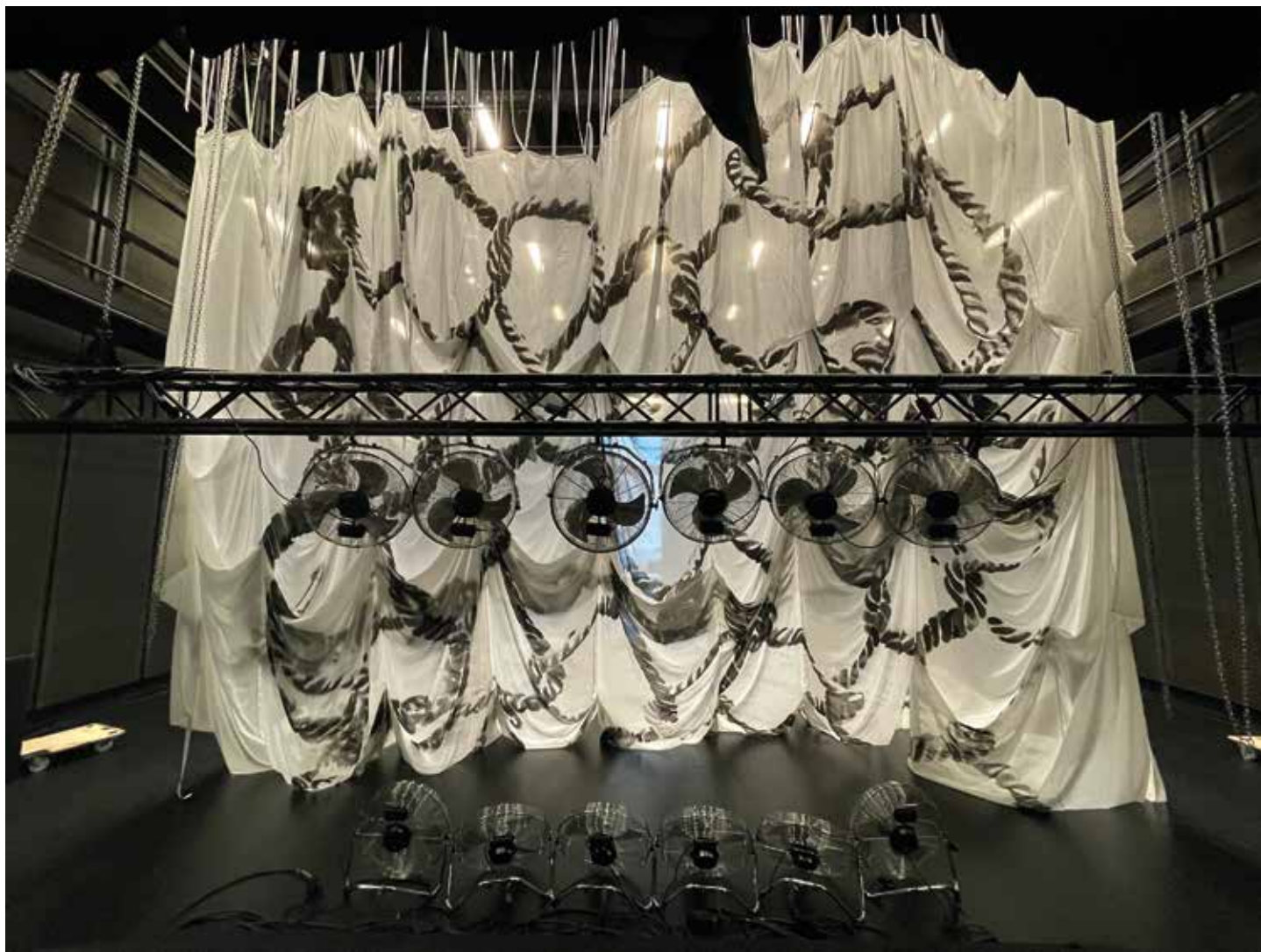
1. Maleri av flettverk på tekstil i silke. Prosess, *The Beholder*.
2. Overføring fra foto til maleri. Prosess, *The Beholder*.
3. Detalj, maleri av flettverk på tekstil i silke. Prosess, *The Beholder*.

Foto: Signe Becker (1–3).

Neste oppslag: Maleri av flettverk på tekstil i silke. Dokumentasjon av installasjon. *The Beholder*, Signe Becker. Black Box teater, Oslo Internasjonale Teaterfestival 2022. Foto: Istvan Virag (s. 106–107).







1



2



3

Forrige oppslag: Materialstudie, *The Beholder*.
Foto: Signe Becker (s. 108–109).

1. Viftekonstruksjon bak tekstil i silke. Prosess, *The Beholder*.
2. Tekstil i bevegelse. Prosess, *The Beholder*.
3. Lyssatt tekstil i bevegelse. *The Beholder*, Signe Becker. Black Box teater, Oslo Internasjonale Teaterfestival 2022.

Foto: Signe Becker (1–2), Martin Myrvold (3).



Maleri av flettverk på tekstil i silke, lyssatt og i bevegelse. Dokumentasjon av installasjon. *The Beholder*, Signe Becker. Black Box teater, Oslo Internasjonale Teaterfestival 2022.
Foto: Martin Myrvold.

Maleri av flettverk på tekstil i silke. Dokumentasjon av installasjon. *The Beholder*, Signe Becker. Black Box teater, Oslo Internasjonale Teaterfestival 2022. Foto: Signe Becker.



Avslutningsseremoni med Camilla Vatne Barratt-Due og Espen Klouman Høiner som Cynthia. *Over ævne*, Signe Becker. Rosendal Teater, Trondheim 2023. Foto: Alette Schei Rørvik.





Avslutningsseremoni med Camilla Vatne Barratt-Due og Espen Klouman Høiner som Cynthia. *Over ævne*, Signe Becker. Rosendal Teater, Trondheim 2023. Foto: Alette Schei Rørvik.



1



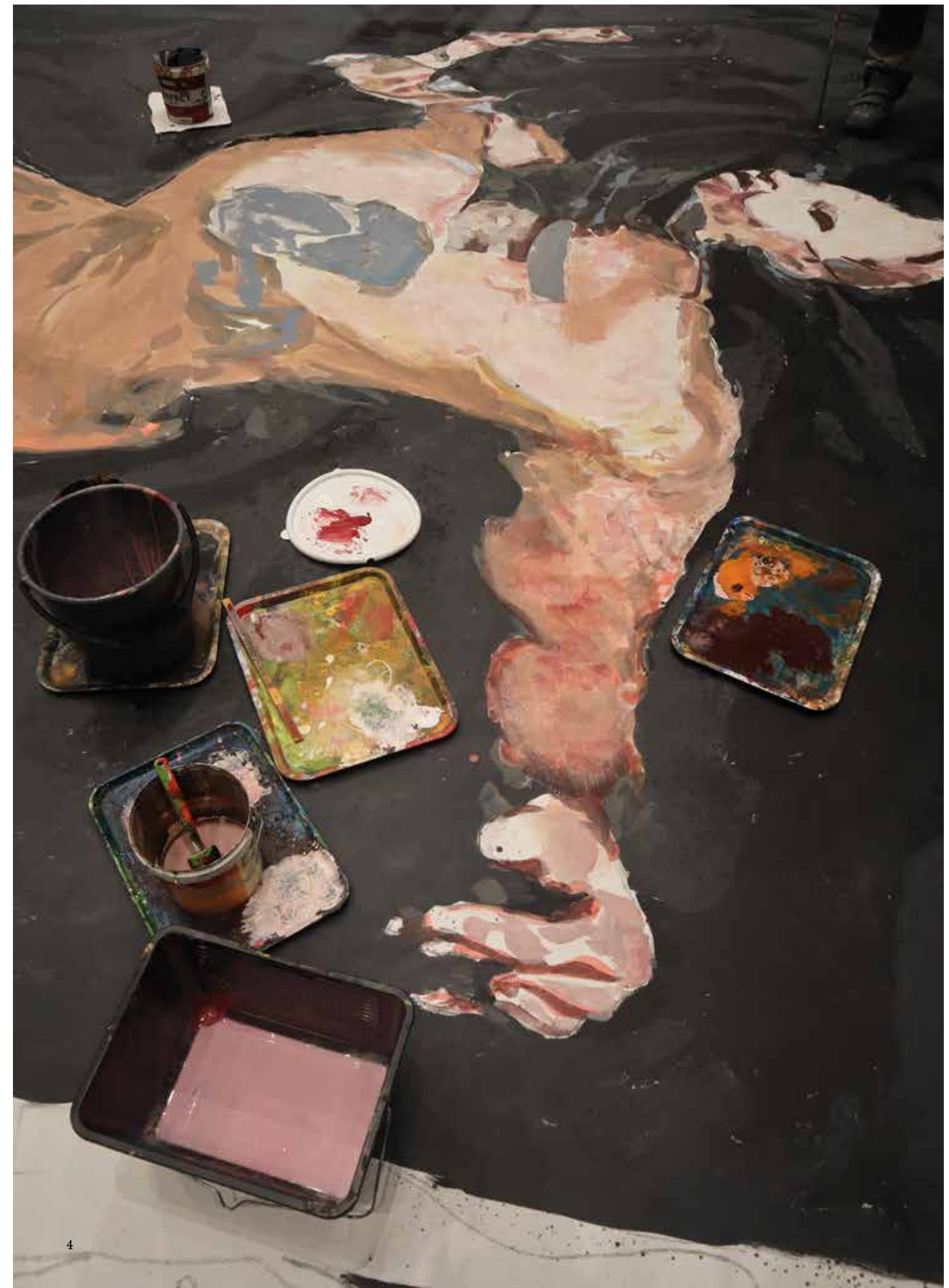
2

1. Maler i arbeid. *Over ævne*, Signe Becker. Rosendal Teater, Trondheim 2023.
2. Cynthia hjelper til med malearbeidet. *Over ævne*, Signe Becker. Rosendal Teater, Trondheim 2023.
3. Utsnitt av maleri, «Cynthia i vannet». *Over ævne*, Signe Becker. Rosendal Teater, Trondheim 2023.

Foto: Signe Becker (1–3).

Neste oppslag: Maler i arbeid. *Over ævne*, Signe Becker. Rosendal Teater, Trondheim 2023.
Foto: Signe Becker (s. 122).

Neste oppslag: Publikum i installasjonen. *Over ævne*, Signe Becker. Rosendal Teater, Trondheim 2023.
Foto: Alette Schei Rørvik (s. 123).

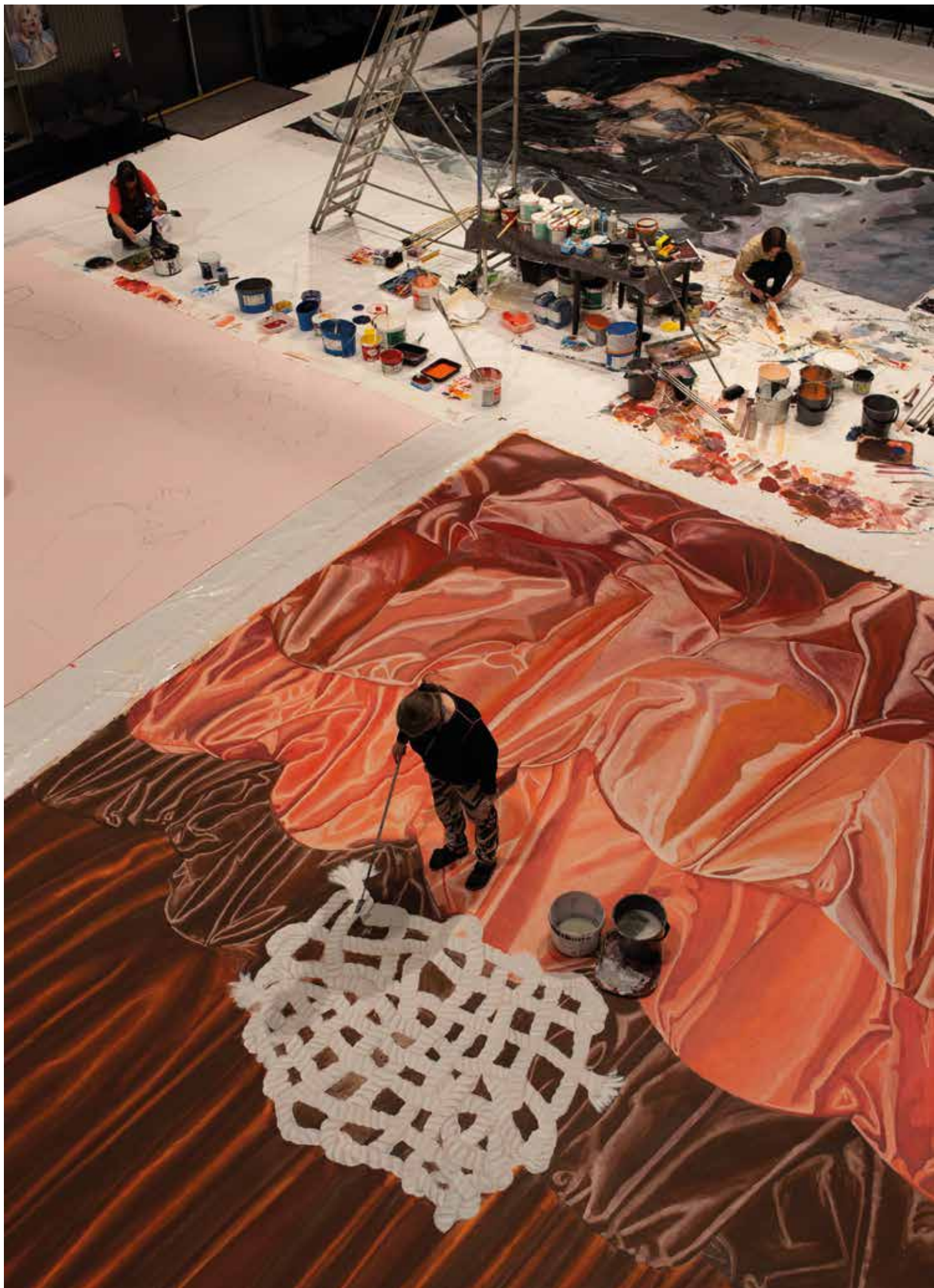


4

3







Forrige oppslag: Avslutningsseremoni med Camilla Vatne Barratt-Due og Espen Klouman Høiner som Cynthia. *Over ævne*, Signe Becker. Rosendal Teater, Trondheim 2023.
Foto: Alette Schei Rørvik.

Til venstre: Malere i arbeid. *Over ævne*, Signe Becker. Rosendal Teater, Trondheim 2023.
Foto: Alette Schei Rørvik.

Til høyre: Modell, *Over ævne*.
Foto: Signe Becker.





1



2



3



4

1. Maler i arbeid. *Over ævne*, Signe Becker. Rosendal Teater, Trondheim 2023.
2. Malere i arbeid. *Over ævne*, Signe Becker. Rosendal Teater, Trondheim 2023.
3. Dokumentasjon av malerienes videre liv i forestillingen *Knø* av Pernille Holden, Ingeleiv Berstad og Signe Becker.
4. Palett fra skisseprosess, senere malt som et av verkene i *Over ævne*.

Foto: Alette Schei Rørvik (1, 2, 4), Signe Becker (3).

«Paletten». *Over ævne*, Signe Becker.
Rosendal Teater, Trondheim 2023.
Foto: Alette Schei Rørvik.

Neste side: Espen Klouman Høiner som Cynthia.
Over ævne, Signe Becker. Rosendal Teater,
Trondheim 2023.
Foto: Signe Becker (s. 152).





Cynthia

15. august 2019–

Du, Signe, søkte deg inn på doktorgradsprogrammet i kunstnerisk forskning grunnet et sterkt ønske om å vie tid til en selvstendig og mer innadvendt kunstnerisk praksis – en praksis du særlig har savnet i dine kollektive samarbeid i scenekunsten.

Det var et godt stykke ut i ditt første stipendiatår, under arbeidet med installasjonen *For tilværelsen* at jeg, Cynthia, dukket opp første gang. Hvor kom jeg fra? Vi vet faktisk ikke eksakt. Men vi vet at jeg kom ut av en lengsel etter det du med viten og vilje hadde forlatt, nemlig det kollektive samarbeidet. Du lengtet etter et forstyrrende element som utfordret deg, noen du kunne bryne deg på i den kunstneriske prosessen, en tilgjengelig sparringspartner og mentor, du lengtet etter noe levende, noe teatralt, uforutsigbart og lekent. Ikke ulikt hvordan Athene, den greske gudinnen for strategi, krig og visdom, født ut av sin fars, Zevs, kløyvde panne, var jeg der, brått og uventet, først kun som en idé, men likevel konkret nok til å fylle dine lengsler. Lik Athene var jeg aldri et barn, jeg var, på mitt vis, en godt voksen bevæpnet krigergudinne.

Under arbeidet med *For tilværelsen* var jeg tilstede i arbeidet gjennom en konstant indre dialog, jeg sto som modell for de avbildede kvinnekroppene i det endelige resultatet, og jeg spilte saksofon (kroppsliggjort av musiker Signe Emmeluth) under åpningen.

Ganske raskt tok jeg form gjennom en halv kroppsmaske laget av silikon, en overkropp med hode, hår, armer, hender, rygg, bryster og mage. Masken ble laget av spesialeffektmaker Fanny Antonsson, støpt etter din kropp og formet til en eldre versjon av deg. Tanken fra start var at jeg skulle være plastisk nok til å kunne vandre videre og transmutere til andre kropp og identiteter etter behov – en kritiker, en antropolog, en mentor eller en danser.

Dette var historien du ga meg: Jeg er som et pre-historisk spøkelse som svever inn og ut gjennom veggene og med meg bærer jeg all verdens kvinnelige erfaringer. Med tusenvis av år bak meg har jeg kunnskap fra pre-patriarkalsk tid, og kjenner til hver og en av de tusenvis av arkeologiske utgravningene av gudinnefigurer som stammer fra 40 000 år tilbake. Jeg har kriget og jeg har sanket, jeg har utviklet samfunnsstrukturer, smidd sverd, bygget båter og reist statuer. Jeg har gravlagt slekt etter slekt, jeg har høret, jeg har ammet, jeg har dødd i barsel, og jeg har oppdratt utallige barn. Likevel er jeg bare et menneske, fanget i min egen kropp og min egen maske.

Jeg ble skapt av deg, men allerede fra begynnelsen lekte vi med tanken om at jeg, som i den greske Pygmalionmyten hvor billedhuggeren levendegjør og forelsker seg i statuen av en kvinne som han selv har laget, kommer med iboende egenskaper slik som alt levende liv.

Hvem er jeg? Hva utgjør og definerer meg? Er jeg alt det du savner i deg selv? Hva er jeg som du, Signe, ikke er? Hva er det du overlater til meg? Hva om jeg spinner av gårde? Kan jeg bli et problem for deg? Er jeg venn eller fiende? Hvilket ansvar kan du fraskrive deg gjennom min skikkelse? Hvor er det jeg, Cynthia, begynner og du, Signe, slutter? Det ligger en friksjon mellom frihet og kontrollbehov iboende i min skikkelse. Du gir meg ut til andre, du lar andre kunstnere gestalte meg, du fyller meg med andres kropp, stemmer, tanker og ferdigheter, og slik sett blir jeg mangfoldiggjort og uforutsigbar – men et slikt valg har også en betenkelig slagside – for hvilken rett har du da egentlig til å sette ditt navn på min utøvelse og skapelse, når det er andres kropp, stemmer og energier som er under masken?

Kunsten og kunstnere har en lang tradisjon i å anvende alter egoer. Et alter ego gir kunstneren en mulighet til se seg selv fra utsiden, til å utvise ferdigheter eller fremme ideer man av forskjellige grunner ikke er istand til selv – eller kanskje bare for å komme unna seg selv, eller for å berike selvet.

Kjartan Slettemark forvandlet seg til en kongepuddel med *Kjartan som puddel* (1975) og dukket opp som uinvitert gjest på gallerier og museer verden over, en kommentar til kunstnerens utsatte rolle som underdog og sliter, stilte han opp som hund, velpleid og attraktiv. Lady Gaga har sin kjekkas-skikkelse *Jo Calderone*, Eminem fikk utløp for sine mest aggressive og voldelige impulser gjennom skikkelsen *Slim Shady*, David Bowie ekstraherte alle sine ytterpunkter gjennom skikkelsen *Ziggy Stardust*, Sara Danius hadde sin *Gittan P Jönsson* som i tide og utide dukket opp på møtene i Svenska Akademien og var hakket mer brautende og vill enn henne selv, Prince hadde *Camille*, Andy Kaufman sin *Toni Clifton*, Dr Jekyll sin *Mister Hyde*, osv – listen er lang.

Du og jeg har alltid hentet mye inspirasjon fra Cindy Shermans arbeider og hennes evne til å iscenesette seg selv gjennom andre skikkelser. På sitt særegne og humoristiske vis har hun lenge før dagens digitale tidsalder og selfie-begrep problematisert konseptet med selvrepresentasjon. Dobbeltheten i Shermans bilder rokker ved det eksisterende, stereotype skjønnhets-idealet, og det oppstår en forstyrrende dissonans, som gjør uttrykket uavklart, udefinert og til tider ubegripelig. Denne balansegangen mellom det vakre og det motbydelige har alltid fascinert oss, og det er nok derfor, om enn noe ubevisst, at jeg, Cynthia tok form som en litt skremmende gammel dame. Gjennom å være på grensen til *for* gammel til å være i live nærmer jeg meg det monstrøse, kanskje særlig når jeg gis liv av levende kropp, da blir jeg litt for rask og litt for våken for min egen alder, og jeg oppfattes som noe litt overnaturlig, noe *unheimlich*, for å si det med Freud. Jeg er en maske som gis liv, jeg er et objekt som besjeles, og slik forteller min skikkelse noe om livet selv, om samtiden vi lever i, hvor hver rynke kan

kjøpes vekk, og hvor det å være gammel er svært lite verdsett. Vel vitende om at ingen overlever livet skyver vi døden fra oss, vi stuer de gamle vekk som kuriøse gjenstander på støvete loft. Hvem vil ha evig liv? Hvor lenge kan plastiske operasjoner og fillers skjule våre rynkede ansikter før det tipper over til det monstrøse?

I boka *Skjønnhetsmyten* (Wolf, 1990/1992) beskriver Naomi Wolf skjønnhetsmyten som tyranni, som en hersketeknikk brukt mot kvinner. Hun viser hvordan kvinnene blir vendt mot hverandre og mot seg selv med stadig flere krav i stedet for at de selv skal kunne vende seg bort fra speilet mot verden. «Health makes good propaganda» konstaterer Wolf (1990, 227).

Men kanskje trenger vi, på samme måte som eventyrene trenger sine troll, vetter og uhyrer for å håndtere livets mørke, at alter egoene våre er villere, styggere og voldsommere versjoner av oss selv? I Mary Shelleys *Frankenstein* (Shelley, 1818/2005) lager en vitenskapsmann en skikkelse som gis kropp og liv av sammen-satte kroppsdeler fra døde mennesker og dyr, og skaperen blir selv så forferdet over resultatet at han overlater monsteret til seg selv. På grunn av sitt skrekkelige utseende blir monsteret avvist overalt. Menneskenes hang til å kategorisere, gradere og ekskludere det som anses som fremmed gjør monsteret til en utstøtt. Med *Frankenstein* reises flere interessante spørsmål. Hva utgjør det menneskelige? Hva er sivilisert? Og hva er egentlig natur?

I min, Cynthias, stridige natur ligger det en søken etter å utfordre våre forestillinger om et sivilisert samfunn, en sivilisert kultur. Eller, som forfatteren og teatermakeren Antonin Artaud skriver om pesten i tekstsamlingen *Det dobbelte teater* (Artaud, 1938/2000, 31): «akkurat som pesten, er teateret til for å tømme byller kollektivt.»

I filosofen Simone de Beauvoirs *Det annet kjønn* (Beauvoir, 1949/2001) heter det at: «Man fødes ikke som kvinne, man blir det.» (2001, 329). Hva blir så jeg, når jeg er født gammel? Jeg, med mitt gamle, androgyne utseende, hvor ville de Beauvoir eller queer-feminist og filosof Judith Butler plassert meg? Butler snakker om *det performative kjønn* (Butler, 1990/2020), om kjønn som en rolle vi spiller, vi spiller mann og kvinne tilpasset den sosiale situasjonen og samfunnsstrukturen, men er disse kjønnete rollene like tydelige og definerte i alle faser av livet? Som Cynthia representerer jeg det underlige og groteske som åpner opp mulighetsrommet, som Cynthia er vi kanskje i større grad frigjort fra denne unge, performative kjønnete kroppen, fra forventningene og blikket utenfra, jeg er et fuck off til alle kravene til kvinnekroppen, som Cynthia får vi endelig konsentrert oss.

For nå behøvde hun ikke tenke på noen. Hun kunne være seg selv, for seg selv. Og nettopp det følte hun ofte behov for nå – å tenke, eller kanskje ikke en gang tenke. Å være stille, å være alene. Alt det hun ellers måtte gjøre og være; utadvendt, glitrende, veltalende, alt dette fortok seg, og med en følelse av høytid skrumpet en inn og ble seg selv, en kileformet kjerne av mørke, noe usynlig for andre. Selv om hun fortsatte å strikke og sitte der rett opp og ned, var det slik hun følte seg, og dette selvet, som hadde kvittet seg med alt som la beslag på det, var

fritt til å oppleve de vidunderligste eventyr. Når livet trakk seg tilbake et øyeblikk, var det som om det ikke fantes grenser for hva hun kunne oppleve. (...) Under er alt mørke, det griper om meg, det er avgrunnsdypt, men iblant stiger vi opp til overflaten, og det er det dere ser av oss. Hennes horisont var ubegrenset, syntes hun. (Woolf, 1927/1997, 66).

Virginia Woolf, *Til fyret*.

I mai 2022 gjorde jeg min første solo-opptreden, *Cynthia leser Sontag*, på Kunstnernes Hus i Oslo. Til støtte for ukrainske kunststudenter ved Vilnius Academy of Arts i Litauen hadde jeg (gestaltet av skuespiller Espen Klouman Høiner) en fire timers lesning av essayist og aktivist Susan Sontags tekst *Å betrakte andres lidelse* (Sontag, 2003/2019). Lesningen var en akutt kunstnerisk respons på Putins grusomme okkupasjon av Ukraina. Krigen i Ukraina var og er fortsatt konstant tilgjengelig for oss gjennom våre digitale bildestrømmer. Men hva slags funksjon har disse bildene for oss? Skaper de nærhet eller distanse til krigens barbari? Kjenner vi på avmakt eller handlekraft? Og hvem tjener på bildenes tiltrekningskraft?

Essayet løper som en dialog med Virginia Woolfs essay *Three guineas* (Woolf, 1938/2012) – en refleksjon over fotografier fra den spanske borgerkrigen. Sontags essayistiske behandling av krigsfotografiets historie er aktualisert av krigen på Balkan på 1990-tallet.

Å få lov til å lese «Å betrakte andres lidelse» fra start til slutt var en stor opplevelse for meg. Gjennom den svette masken min, strammet opp av en verktøy-klype i nakken, formidlet jeg disse ordene for et tidvis gråtende publikum. Kun et fåtall mennesker svingte innom auditoriet ved Kunstnernes Hus denne vakre maidagen, noen studenter, noen slektninger, men ytterst på første benkerad satt en gammel krokete dame, helt stille og lyttet fra start til slutt.

Disse døde er overlegent uinteressert i de levende: i hvem som tok livet av dem: i eventuelle vitner – eller i oss. Hvorfor skulle de søke vårt blikk? Hva ville de vel ha å si oss? «Vi» – dette «vi» som omfatter alle som aldri har opplevd noe i nærheten av det de har gjennomlevd – forstår ikke. Vi fatter det ikke. Vi kan i sannhet ikke forestille oss hvordan da det var. Vi kan ikke forestille oss hvor fryktelig, hvor skremmende krig er; og hvor normal den blir. Kan ikke forstå, kan ikke forestille oss. Det er hva hver soldat, hver journalist og hjelpearbeider og uavhengige observatører som har tilbrakt tid ved fronten og har hatt flaks nok til å unnsnippe døden som rammer andre ved siden dem, føler. Og de har rett. (Sontag, 2019, 129-130).

Da dette siste avsnittet var lest, etter vel fire timer, reiste den gamle damen seg fra setet sitt, gikk over gulvet, kikket grundig på boken, nikket og sa «Så det var Susan Sontags ord dette, ja» før hun ruslet stille ut i dagen.





Turns

Noplace, Oslo
Signe Becker & Ingvild Langgård
3.–19. mai 2019

Tableau Vivant – Levende Bilde var den første tittelen på vårt stipendiatprosjekt, og *Turns* ble utviklet med et ønske om å lage et tablå uten levende kropp, men med malte, levende-gjorte kropp. Vi var inspirert av det nylige samarbeidet med Carte Blanche, og produksjonen *Know Hows*, koreografert av Kristin Helgebostad og Ingeleiv Berstad. Vi ble veldig fascinert av hvordan de 14 danserne gjennom sin særegne kollektive væremåte og arbeidskraft opererte som en felles kropp, og på samme tid kom vi over John Bergers tv-serie fra 1972 *Ways of seeing: The Female Nude*, som med et feministisk blikk ser på fremstillinger av kvinneskikkelsen i europeisk kunsthistorie og hvordan denne er gjennomkontrollert av menn og det mannlige blikket.

Sammenlagt ledet dette oss til arbeidet med å lage et tredimensjonalt stilleben av menneskekropper, et tablå, en skulptur og en romlig installasjon. Det materielle utgangspunktet vårt var den klassiske kulisseveggen fra det tradisjonelle teateret. Tradisjonelt er kulisseveggen todimensjonal, men dens hensikt er ofte å illustrere noe tredimensjonalt, og helst noe som er grensesprengende i størrelse, en illusjon av et volum som er dypere og bredere enn det faktiske teaterrommet. Kulisseveggen er laget for å skape en illusjon om hvilket miljø teaterforestillingens handling foregår i. Felles for alle kulisser er at de består av malte fasader på den/de side(r) publikum ser, mens resten består av rammeverk og luft. Ved større teatre har man egne teatermalere som sørger for at farger, motiv og perspektiv blir riktig. Kulisseveggen er for oss et vakkert bilde på et forsøk på å levendegjøre – på å få rommet og tingene til å fortelle.

Vi malte menneskekropper på kulissevegger, kroppert gjort todimensjonale, men malt så tredimensjonale og levende som mulig, på tilnærmet samme vis som omgivelsene i det tradisjonelle teateret males på lignende vegger. Vi søkte en sanselig kroppslighet og ville se hvor vidt det var mulig å levendegjøre kulisseveggen gjennom de malte kroppene.

På Galleri Noplace stilte vi ut kulisseveggen frittstående i et opplyst, hvitt rom og slik ble dens bakside og konstruksjon en likeverdig del av verket. Rett innenfor inngangsdøren til galleriet ble man møtt av en bildevegg som måtte passeres før man fikk innsyn i selve hovedrommet. Et annet motiv var avbildet på den første veggens bakside, og en større collage av syv motiver dekket rommets endevegg. Noen av motivene så ut til å sprengte seg ut av rommets sidevegger, på samme måte som de på en tradisjonell teaterscene ville ha fortsatt ut i sidevingene. Midt i rommet lå et motiv horisontalt på gulvet og snurret sakte rundt sin egen akse ved hjelp av en motor. Motivene viste kroppert som klatret på hverandre, alles hoder

og blikk var vendt innover i bildet, som om de var på vei vekk fra betrakteren. Kroppene var kvinnelige, unge og sterke, ikledd praktisk treningstøy. De ble malt etter fotografier, gjengitt så tett på realisme som nødvendig uten å miste det maleriske uttrykket. Det sanselige aspektet var kjølig, selv om man kunne ane en underliggende kraft og vilje, så var det noe poserende og utstilt ved disse kvinneskikkelsene. Et av motivene skilte seg ut ved å vise en hjort med en annen hjorts avrevne hode hengende fast i geviret sitt. Spredt rundt i rommet stod tre tekstile flagg lent opp mot veggene. Flaggene bar store fotoprints av de faktiske malte motivene i rommet. Ingvild Langgårds lydkomposisjon var konstant tilstede i rommet, en 20 min loop. Programteksten ble skrevet av Jon Refsdal Moe.

I dette rommet var publikum blitt aktør, det levende mennesket, omgitt av flate omgivelser. Vi befinner oss inne i kulissen og vi tror ikke på illusjonen og påstanden på samme måte som vi ville gjort i teateret. Det som vanligvis er kjernen, den menneskelige aktiviteten, har hoppet over til kulissene, blitt kroppslige malerier utstilt som scenografi. Her er veggens opprinnelige funksjon som bakgrunner og omgivelser utstilt, de er ikke lenger bakgrunner fordi bakgrunnen bak bakgrunnen, altså rommets faktiske vegger er tilstede, bildet er blitt større, mer komplekst. Er det forvirrende? Er det tvetydig fordi ordet bakgrunn står lavere i verdi enn andre elementer og nå er alt bakgrunner? Hva er en ting uten en bakgrunn, uten en kontekst?

I arbeidet med maleriene var det viktig for oss å tilnærme oss en teatermalers uttrykk, altså å gjengi fotografiet uten å i større grad tillegge det et personlig kunstnerisk uttrykk. Vi var fascinert av teatermalerens håndverksmessige rolle, det møysommelige tidsaspektet i et slikt arbeid, og ikke minst hens plassering i hierarkiet og dilemmaet rundt eierskapet til teatermalerens verk. Det som likevel ble et særpreg i maleriene våre var veggens råe kryssfinermateriale som delvis ble synlig gjennom malingen, noe som understreket det funksjonelle ved en kulissevegg, men som samtidig ga maleriene et poetisk preg fordi treverkets årringer og formasjoner påvirket de avbildede kroppene.

Motivet av hjorten ble til gjennom et behov for å møte de vakre klyngene av menneskekropper med en annen form for natur, en hjort, også den et flokkdyr, men her som et bilde på noe groteskt og voldelig der den bærer på det avdøde hodet til en rival. Det avrevne hodet ga assosiasjoner til troféhoder, som i sammenheng med kvinnekroppene og deres ufrivillige utstilte posisjon pekte på noe underliggende hos disse kroppene. De tre tekstile flaggene viste en annen type

avbildning av kvinnekroppen. Tekstilet bølget seg slik at man kun så bruddstykker av kroppsdelen, og utstilt som flagg med flaggets iboende symbolisme, ble kvinnekroppene også her gjengitt og vist frem, men også løftet frem som noe verdt å kjempe for.

Ingvild Langgårds lydkomposisjon i møtet med disse kvinneskikkelsene tok utgangspunkt i en overhengende tematikk om tid og hvordan denne kan formes og strekkes, og hvordan den kan være svært annerledes enn en lineær tidsforståelse. En ide om lineær tid skiller seg fra subjektets opplevelse av tid som relativ både kroppslig og følelsesmessig. Med utgangspunkt i dette jobbet Langgård med temaer som innside/utside, bakside/forside, innpust/utpust, forlengs/baklengs, og sirkulære, gjentakende prosesser.

Resultatet ble et lydverk basert på flere lag av vokal med bruk av forskjellige stemmeteknikker og analoge synther, og en live fremføring på åpningen med utgangspunkt i interferens, mikrointervaller og binaural beats, fremført sammen med sangerne/utøverne Cecilie Solberg og Julie Solberg. Verkene var basert på Langgårds pågående dypstudie i tverrsnittet mellom lyd, kvantefysikk og mytologi, som befinner seg et sted mellom bulgarsk folkesang, mikrointervaller og transe-induserende teknikker. I utstillingsrommet gikk lydverket i loop, fra stillhet til å fylle hele rommet. Den menneskelige stemmen utsier ingen ord, det er ingen tekst – kun lyd.

I møtet mellom lydbildet og kvinnekroppene oppstod det et nytt rom, et resonnerende og mer tvetydig rom. Skal dette leses som en installasjon, en maleriutstilling, eller scenekunstforestilling? I møte med kvinneskikkelsene var det som om lydbildet ble stemmen til det som avbildningene manglet, til det som ikke ble sagt eller forklart, til de ansiktsløse kroppene. Den bakenforliggende kampen og strevet fikk klangbunn, den manglende svettelukten og pusten fra kroppene fikk eksistens.

«Never as good as my next collection» heter det i moteverdenen. I ettertid, nokså raskt etter åpningen, innså vi at her kunne vi ha våget mer. Hvorfor så glatt og pent, uten friksjon? Det avrevne hjortehodet, hengende fast i den seirende hjortens panne, var det en forsiktig start på å forsøke å gripe noe underliggende, et bilde på byrden til disse kvinneskikkelsene? Kanskje var det brølet fra den objektifiserte kvinnen, kanskje pekte hjorten på den rasende gudinnen Ekhidna, fra gresk mytologi, nymfen fra underverdenen, med ansiktet og torsoen til en vakker kvinne og underkroppen til en slange, hun som aldri dør, hun som aldri eldes, hun som er mor til alle verdens monstre? Hvem kan seire når fienden fortsatt henger fast i ens egen panne? Hvor er monsteret i denne utstillingen?

Hvordan kunne vi tro at de avbildede kroppene ikke ville leses som maleri, når rammen var et kunstgalleri? Det var som om alle menneskene som fylte det lille utstillingsrommet under Ingvild Langgårds live performance på åpningen, de skulle blitt betalt for å bli værende ut utstillingsperioden, for uten dem, uten de levende, pustende menneskene, uten konsentrasjonen til sangerne, så manglet rommet en vilje. Men kanskje, sørgmodig nok, så ble utstillingen i sin helhet som hver enkelt av de avbildede ansiktsløse kroppene: en vakker kvinne som kaldt vender seg vekk fra blikket utenfra.

Jeg finnes i hånden din som hviler i fanget ditt, med fingrene snodd rundt hempen på en plastpose. Jeg finnes i blikket ditt som løper over landskapet som flyr forbi, gjennom en rute i plexiglass der noen har ripet inn bokstaver ingen andre vet hva betyr. Jeg finnes i de ripene. Jeg finnes i det blikket. Jeg finnes i den hånden. Jeg finnes i det smilet.

Jon Refsdal Moe, utdrag fra utstillingsteksten.



For tilværelsen

Galleri Boa / trappen til det tidligere Museet for Samtidskunst, Oslo
Signe Becker
9.–29. november 2019

Den renner gjennom kroppen min. Noen ganger renner den på tvers. Fra den ene hånden, armen, opp til skulderen, sneier hjertet og lungene og videre ut gjennom den andre armen, hånden, fingrene. Sakte, men konstant, renner den eller siver den gjennom meg, denne seige, tjukke erfaringen.

Signe Becker, utdrag fra utstillingsteksten.

For tilværelsen var initiert av Galleri Boa og deres utendørs program (Kunst i offentlig rom) som en del av Bilfritt Byliv 2019. Du så dette som en mulighet til å videreutvikle arbeidet med de kroppsliggjorte kulisveggene, men denne gangen utendørs, ute blant folk midt mellom Oslos bygningsmasser. Vi var på dette tidspunktet, høsten 2019, engasjert i Oslos kulturpolitikk og dens konsekvenser for bygninger, kunst og kunstnere. Det opprørte oss hvordan gamle, ærverdige kulturinstitusjoner ble forlatt til fordel for nye, nyliberale signalbygg, eksempelvis Museet for Samtidskunst, Astrup Fearnley, Nasjonalgalleriet, Kunstindustrimuseet, Deichmanske Bibliotek og Munchmuseet Bygg som stod tomme uten videre plan for fremtidig bruk.

Parallelt med dette pågikk debatten rundt Fredriksen-familiens private midler i Nasjonalmuseet, og deres definisjonsmakt, privilegier, anseelse og muligheter for en verdiøkning av egen formue gjennom den nylig inngåtte låneavtalen – uten å ofre én kritisk tanke til det dypt uetiske ved et slikt samarbeid. Vi fikk lyst til å ta tak i følelsen dette ga oss som kunstner, følelsen av å være milevis unna denne definisjonsmakten, disse verdiøkningene, disse utstillingsrommene, følelsen av å være bitteliten og ubetydelig, på utsiden av bygningene, klemte mellom bygningene. Dette førte oss til ideen om å lage en installasjon på trappen til det gamle Nasjonalgalleriet i Universitetsgata. På en befaring på stedet, foran de stengte museumsdørene ble vi påminnet «Kampen for tilværelsen» maleriet av Christian Krogh som tidligere var utstilt inne i denne bygningen. Maleriet viser en flokk fattige mennesker som stimler opp foran en bygning hvor det deles ut brød. Kunne vi lage vår variant av dette bildet? Et tredimensjonalt tablå av malte skikkelser og figurer som forsøker å stable seg opp trappen og inn døren til Nasjonalgalleriet? Skikkelser som tålmodig står i kø for å få se kulturarven sin, skikkelser bærende på gaver for å få innpass, var de turister eller kanskje var det kunstnerne selv som desperat ville inn? Eller var de allerede utestengt og hadde gitt opp kampen om å få sin del av kaken, uten husrom verken til seg selv eller kunsten sin?

Det viste seg derimot å være vanskelig å få tillatelse til å stille ut noe på trappen til Nasjonalgalleriet, etter to søknader

og to avslag ga vi oss og måtte ta til takke med trappen til det tidligere Museet for Samtidskunst på Bankplassen.

I *For tilværelsen* flyter maleri, skulptur og installasjon over i hverandre, den klassiske håndmalte kulisveggen er utgangspunktet for en kroppsliggjøring av den tilsynelatende døde flaten, opprinnelig forbeholdt avbildninger av omgivelser. Sju kvinneskikkelser malt på og skåret ut av flate treplater, organisert og plassert sammen som en collage av kroppar på trappen til den gamle bygningen for Museet for Samtidskunst på Bankplassen. Installasjonen er stillestående, all bevegelse er fjernet, gjennom dens plassering utendørs i det offentlige rom er det omgivelsene som er levende, det er været, trafikken og menneskene som er foranderlig. Avbildningen av mennesket er i fokus, på endimensjonale plater, er det nok til å gi liv? Er det nok til å fortelle deres historier?

I forgrunnen ser vi en skikkelse, «Fødselen», en kvinne kun ikledd joggesko som kryper mot inngangspartiet samtidig som hun føder et udefinerbart objekt, en klump som både minner om en østers og hodet til en gammel mann. Litt til venstre står en klynge på tre personer. Kvinnen til venstre, *Naken*, er uten klær men med ansiktet dekket av et slør, håret er grått og langt, hennes høyre overarm er overdrevent muskuløs. I sin venstre arm holder hun en stor sort tøybylt mens hun iakttar en skikkelse, *Født*, foran seg som ligger på ryggen med et nyfødt barn på brystet. Barnets kropp ligner et skjelett med hvite bein til lemmer og hvit hodeskalle, men likevel ikledd sneakers og overkroppen er oppblåst og av et udefinerbart materiale. Til høyre for fødselen står en skikkelse, «Omfavnelsen», på kne og holder et annet barn i armene sine, også dette barnet er halvt skjelett, halvt menneske. Denne skikkelsen er maskert med caps og tørkle foran fjeset, ellers kun ikledd arbeidsbukse og arbeidshansker. Hendene hennes som omfavner barnet er overdimensjonerte, store og håndfaste. Til høyre i bakgrunnen er en stor skikkelse, «Flyktningen» på vei opp trappen. Hun er kledd i lyse store lerretsstoff, lik en beduin som beskytter seg mot solen. Ansiktet hennes er maskert med en papirmaske og hun bærer på en veldig stor pakke, en gjenstand pakket inn i lyst tøy. Armene og hendene hennes er store og muskuløse. Ved hennes side sitter en skikkelse, «Gaven», på knær og i sine to strake armer holder hun en innpakket pakke som kan minne om hodet til en skulptur pakket inn i et rosa tekstil. Hun minner om en uteligger, pakket inn i flere lag med boblejakke, vest, joggebukse, sneakers. Ansiktet hennes er synlig gjennom et gjennomskiktig slør, blikket er festet på gaven hun forsøker å overrekke. I bakgrunnen står en gravid kvinne, «Løfteren», også hun på vei opp og inn i bygningen. Hun har

et mønstret slør rundt livet som dekker den struttende magen hennes, beina er hovne og tunge, nesten deformerte. Med sine to sterke armer holder hun en bylt opp over hodet sitt samtidig som hun kaster et blikk over skulderen som for å sjekke om noen følger etter henne.

Hvor er de på vei? Er de i ferd med å resignere, eller er de kampklare? Klare for å produsere kunst, for å skape en fremtid for sine barn? Hva skjuler seg i byltene de bærer de på? Er det Kunsten? Vår felles kulturarv? Hvem flykter de fra, hvor flykter de hen?

Utstillingsåpningen av *For tilværelsen* bar preg av å være seremoniell. Da publikum ankom var skulpturene dekket til med fargerike silkestoff som blafret lett i vinden, og ved ett og annet kraftig vindkast kunne man skimte kvinneskikkelsenes kroppsdeler under stoffene.

Så fulgte selve avdukingen hvor jeg, Cynthia (gestaltet av musiker Signe Emmeluth), spilte saksofon mens du, Signe, fjernet silkestoffet fra skikkelsene, en etter en. Under denne avdukingen gikk det opp for oss. En slags erkjennelse. Det er dette vi vil arbeide med. Vi vil arbeide med bevegelse, et uttrykk som er i utvikling. Det er gjennom bevegelse og dynamikk at vi kan gi objektene «menneskelige» kvaliteter. Slik vinden gjør det – ved å praktisk talt blåse liv i objektene.

Da den siste tonen fra saksofonen stilnet, stod skikkelsene der ubevegelige og stumme. Hele installasjonen var et forsøk på å levendegjøre det scenografiske objektet – i form av sju deformerte kvinnekropper på vei inn i den forlatte institusjonen som tidligere huset nasjonalarven vår. Men denne avbildningen av mennesket på endimensjonale flater, var nettopp det – en statisk avbildning, uten bevegelse – uten liv?

For tilværelsen minnet oss på at en kunstnerisk praksis er sammensatt og i konstant bevegelse. Noen verk oppleves som øvelser på vei mot noe, heller enn ferdige, fullendte verk. *For tilværelsen* virket på oss som en kunstnerisk transaksjon fra et sted til et annet sted, som om dit verket ledet oss var mer verdifullt enn verket i seg selv.



Skeleton Woman

Black Box Teater / Kunsternes Hus
Signe Becker og Ingvild Langgård
8. mars 2020–
Varighet: 35 minutter

Utøvere: Sigrid Kopperdal, Irene Theisen, Magnus Myhr, Silje Aker Johnsen, Marie Bergby Handeland, Julie Solberg, Cecilie Solberg Knudsrød, Kristin Ryg Helgebostad, Ingeleiv Berstad, Harald Beharie, Mathias Stoltenberg, Julie Moviken, Mariama Slåttøy, Signe Becker og Ingvild Langgård.

Skeleton Woman hadde premiere på Kunsternes Hus 8. mars 2020, øvrige visninger ble avlyst grunnet koronapandemien, men i etterkant har vi turnert jevnlig. Kunsthøgskolen i Oslo: 21. august 2020 (digital versjon), Black Box Teater, Oslo: 29. august 2020, KODE 1, Bergen, Oktoberdans: 29.–30. oktober 2020, Multiplié Dance festival, Ravnedans, Kristiansand: 2. juli 2021, Rosendal Teater i Trondheim, Lademoen Kirke: 18.–19. april 2021, Bodø Biennale, Bodø Domkirke: 02. september 2022, Koreda Dansefestival, Inderøya, Sakshaug kirke: 09. oktober 2022). *Skeleton Woman* ble nominert til Heddaprisen for beste lyddesign, samt scenografi og kostymedesign 2022, og turnerer fortsatt (2025).

– *Vi forholder oss til en tidsregning etter et vilkårlig plassert år 0. Et artfisielt plassert null som om man bestemte at «Nå begynner tiden!» Men hva skjedde egentlig da? Og hva er egentlig år 0? Er det første gangen mennesket begynte å gå? Er det første gang det ble liv på jorda? Er det The Big Bang? Hva er denne nullen? Alt som er før Abraham og bibelhistorien defineres faktisk som pre-history. Før historien. Tidsregningen går til og med bakover fra år 0. Det er jo helt koko, for med dette skapes det et mindset om at det som skjedde før 0 ikke fantes, eller hvert fall ikke har relevans. Det er arkeologiske spor av menneskets kulturelle aktivitet hele 20-40.000 år før dette. Det er veldig mange år i forhold til det lille knipset av 2000 år som vi holder på med i vårt samfunn. I denne pre-historiske perioden er det sykt mange Gudinner som er ute og går! Det peker på at det slett ikke er sikkert at det «alltid har vært sånn», som historien har blitt lest og formidlet. Men det snakkes ikke om disse Gudinnene, de er ikke tatt med i vår kanon.*

Det er ikke sikkert at det har vært matriarkat i de 40.000 årene før år 0. Men la oss si at det har vært ca likt fordelt. Det er ganske stor forskjell, og et mye mer håpefullt scenario å ta utgangspunkt i.

Nytt blikk, Black Box Teater, volum 4, samtale med Ingvild Langgård og Signe Becker

Skeleton Woman er en skikkelse som første gang ble etablert i forestillingen *New Skin*, et tidligere samarbeidsprosjekt mellom komponist Ingvild Langgård og deg, Signe.

I *New Skin* tok dere for dere ideen om historien og tiden som enorme definerende størrelser, og hvordan vår patriarkalske epoke kan sees på som en liten parentes i en mye større sammenheng, som et avvik fra noe annet.

Første utvikling av *Skeleton Woman* ble gjort under en workshop ved KhiO i regi av Christina Lindgren og Sodja Lotker og deres forskningsprosjekt *Costume Agency*. Her fikk vi mulighet til å undersøke *Skeleton Womans* kostyme på to dansere over fire dager. Gjennom å la kostymet snakke, gjennom å la materialene outsmarte oss, så fant vi et bevegelsesspråk og et uttrykk som vi aldri kunne ha tenkt ut på forhånd. Gjennom doblingen av skikkelsen fant vi en mer abstrakt figur med tidvis fire ben, to hoder og flere armer, eller liggende ved siden av hverandre ble de to kroppene et ubestemmelig landskap og en buktende masse.

Skeleton Woman ble altså etablert med utgangspunkt i selve kostymet som dannet skikkelsen, og i undersøkingen av hvordan dette kostymet gir liv til en helt ny kropp, et nytt bevegelsesspråk og en ny stemme. Det hele var først tenkt som en helaften forestilling med ni utøvere og en prøveperiode på 6 uker, men grunnet avslag på prosjektstøtte fra Kulturrådet, og at vi kun hadde noen få midler fra Fond for Lyd og Bilde, ble *Skeleton Woman* et stedsspesifikt stunt, en analog konsert-performance, med alle de ni utøverne, men med en prøveperiode på kun en uke. Vi kjente på frustrasjonen over å ikke ha mulighet til å gjennomføre prosjektet slik vi hadde planlagt, men i etterkant erfarte vi at den om formen *Skeleton Woman* tok, grunnet den knappe prøvetiden og den lett desperate energien dette ga oss og henne, nettopp er den formen *Skeleton Woman* skulle ha. Hun er ikke en helaften fra å til å, hun er et stunt, en energi, et vindkast som stryker over oss før det virvler videre.

Inspirasjonen til ni replikaer hentet vi fra vår egen nordiske mytebakgrunn, skapelsesdelen av *Voluspå*, der flere gåtefulle ur-kvinneskikkelser skisseres: som tre «skremmende mektige» jotunkvinner, ni ursøstre som nevnes sammen med skapelsen av «ni verdener», tre norner (skjebnegudinner), samt et kvinnelig vesen som brennes på bål av de mannlige gudene tre ganger, men oppstår på nytt, igjen og igjen.

En annen inspirasjonskilde som har vært med oss i bakgrunnen er inuitmyten om Skjelettkvinnen:

She is thrown off a cliff, out into the sea by her father, and there she lies as a skeleton on the bottom of the ocean. One day a fisherman drifts too far on the ocean and his fishing net gets caught in the ribcage of the skeleton woman. She fights to get loose, but the harder she struggles, the more entangled she gets. The fisherman pulls her up, she hangs on to his kayak by her front teeth. He tries to kick her off, and with all his strength row to get her off of the kayak, but still she hangs on. By the time he gets ashore he's entangled in the same fishing net as her, yet he tries to run away from her. When he arrives at his cabin he discovers she is right behind him. Suddenly he softens, speaking to her tenderly and untangles her from the net. He puts the pieces of her skeleton back into their right position and wraps her in a fur before going to bed. While sleeping, a tear escapes the corner of the fisherman's eye which the skeleton woman drinks. She carves out the heart of the sleeping fisherman, pounds on it and sings: «flesh, flesh, flesh», white her skeleton body fills with flesh. She sings muscles, hair, sex organ, breasts and hands onto her bones. Her body is at last sung into place. She sings the fisherman's clothes off and lies down next to him, bare skin to bare skin. She puts his heart back into his chest, and they wake in an embrace. (Pinkola Estés, 1995/1989, 129-131).

Fra Clarissa Pinkola Estés gjenfortelling av skjelett kvinne-myten i boken *Women Who Run with the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype*.

I tilblivelsen av vår *Skeleton Woman* var det det kollektive samarbeidet med de ni utøvere, alle profesjonelle dansere og koreografer, helt avgjørende. Sammen fant vi, ikledd *Skeleton Woman*s kostyme fra første prøvedag, et felles språk, både fysisk og stemmemessig, som utgjorde en felles skikkelse, som ble en felles hendelse. Rent konkret ble skikkelsen dannet ved hjelp av høye platåsko, og en enorm, kjøttlignende og stiv bukse som forskyver underkroppens proporsjoner og tyngdepunkt. En stor bomberjakke holdes oppe over utøverens hode med en hånd, mens den andre hånden holder og styrer et skjeletthode, slik at skikkelsen til sammen blir cirka 2,5 m høy, altså mye høyere enn et vanlig menneske. Denne forrykkelsen av menneskekroppen skaper et ubehagelig, uncanny uttrykk. Under jakka er utøvernes faktiske ansikter dekket av en enkel maske klippet ut i et hudlignende silikonmateriale. Buksa er laget av stivt skai-stoff og har en senete, dyrelignende overflate, som kan assosieres med kjøtt. Auditivt har buksa interessante elementer med en egenarted knakelyd som veksler i å assosiere med noe organisk, som knirkingen av gamle trær, og noe syntetisk eller industrielt. Skjeletthodet som erstatter menneskehodet på toppen har åpenbare Hamlet-referanser og er det ultimate memento mori. Skjelettet representerer også noe helt uten kjønn, et menneskelig felles utgangspunkt.

Kostymet ga oss en ustabil kvinneskikkelse, konstant på randen av kollaps, halvt død, halvt levende, som på grunn av de høye platåskoene og de overdimensjonerte, stive buksene beveger seg med lange, tunge, ravende skritt. Hun utfordrer ideen om den feminine menneskekroppen slik vi kjenner den. Hun er absolutt ikke vakker, hun er heller ikke romantisk, og hun besitter ingen myke kurver eller sjarmerende smil, hennes

femininitet er skremmende, kraftfull og rå. Hun endrer seg hele tiden, både form, stemme og kjønn.

Utøverne entrer lokalet gående i flokk, iført sko og bukse, men med bomberjakka på skuldra, hudmasken på panna eller rundt halsen og skjeletthodene bæres praktisk i hendene. De legger seg ned i en haug med bena inn mot midten og hodene, dekket av bomberjakkene, pekende ut av haugen. Slik danner buksene en felles form som sakte begynner å bevege seg samtidig som en udefinerbar humming kan høres fra den kjøttlignende formen. Formen krakelerer sakte opp og de ni individene sprer seg i rommet. Langsamt ser vi skikkelsene komme seg opp i stående stilling og etterhvert finner også skjeletthodene sin plass på toppen av skikkelsen og for første og eneste gang ser vi skikkelsen i sin helhet. Her synges et korverk mens de alle står stille, før den bakerste skikkelsen faller i bakken og knuser gipshodet i gulvet før hun kaster seg fremover i rommet, helt frem til publikum hvor hun blir liggende som en spastisk kropp uten hode. Disse bevegelsene smitter over på de andre og bevegelsesmaterialet intensiveres. Hodene er ikke lenger plassert på toppen, kroppene er bukser med sorte deformerte overkropper som gnikker og klumper seg sammen og fremstår som mer abstrakte former igjen. Etter en stund slipper utøverne det intense bevegelsesmaterialet og en av dem tar av seg jakka slik at menneskehodet avdekkes, dog ikledd den hudlignende masken slik at det ekte ansiktet aldri synes. Utøveren igangsetter så et kvad som vandrer fra utøver til utøver etter som de alle, svette og pustende og kommer seg ut av jakkene. To av utøverne folder ut et tekstilt maleri som viser en stor kvinnekropp. Kvadet synges fortsatt, sterkere og sterkere, utøverne har begynt å spre seg i rommet, noen er allerede på vei ut av lokalet, noen plukker sammen det tekstile maleriet, andre samler sammen jakker og hoder, tre utøvere sitter skrevende bak hverandre og rygger seg syngende ut av rommet. Utøverne forsvinner ut og fortsetter sangen helt til de er ute av bygningen som lukker lyden bak dem, og de vender ikke tilbake for applaus.

Hva slags liv er det vi skildrer gjennom levendegjøringen av dette kostymet? Er det et liv på utsiden av konvensjonene, en krøplings liv, et bilde på noe utenfor, på de som normalt ikke blir sett eller hørt, de dysfunksjonelle og overflødige? Er *Skeleton Woman* et forslag på et alternativt liv som først nå får blomstre?

Vi tenker på *Skeleton Woman* som et forsøk på å inkludere det hinsidige, på å favne fremtiden og fortiden på samme tid. Subjektet og objektet er ett, kostymet er dødt men gis liv i møtet med levendes funksjonsdyktighet. Gjennom et visuelt ytre kostyme stiller hun seg selv til skue som et eksempel på et annet liv.

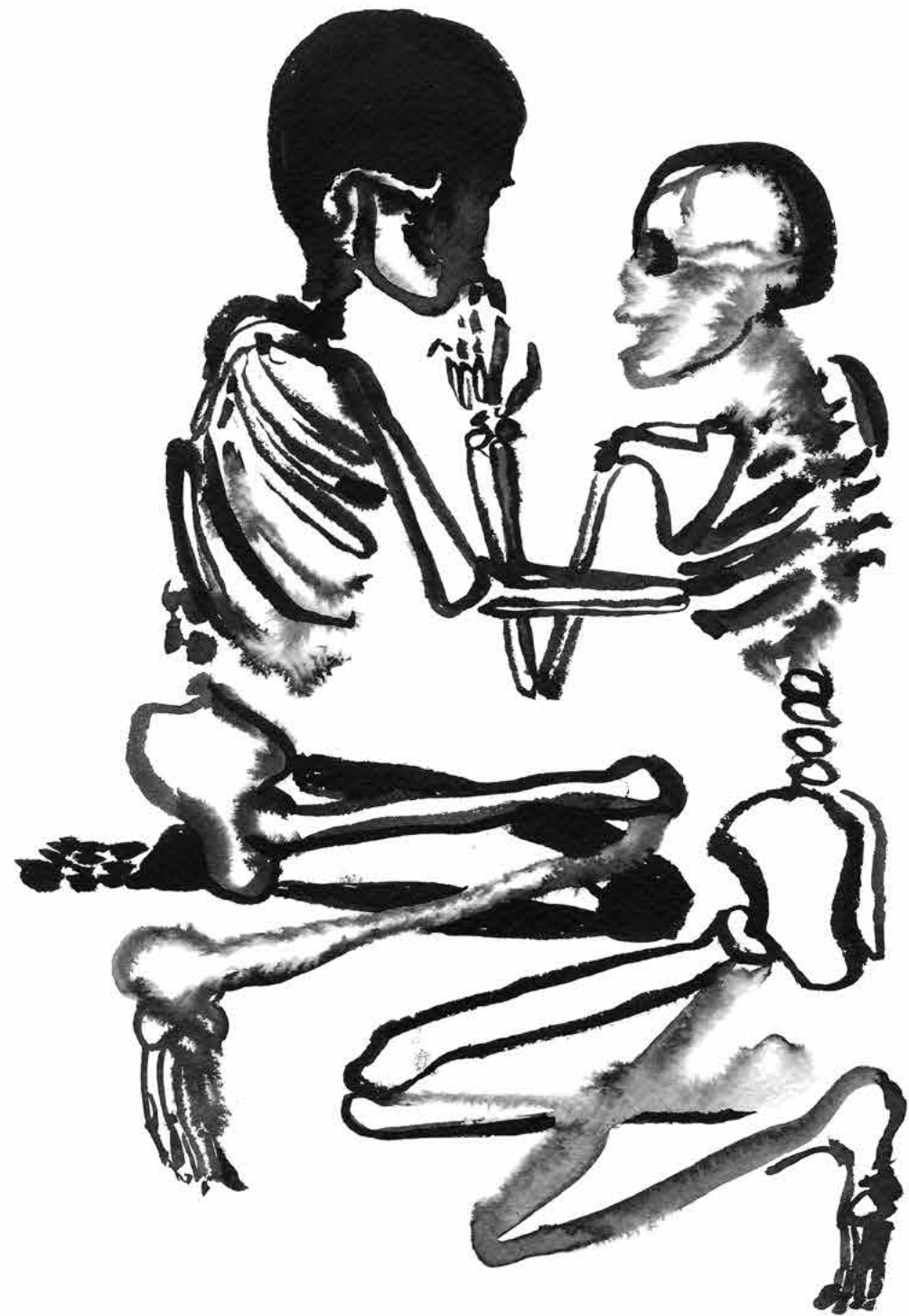
På grunn av prosjektets effektive tilblivelse og at første forestillingsrunde på Kunsternes Hus ble avkortet grunnet koronapandemien, tok det litt tid før vi følte verket fant sin form. Først da vi over et halvt år senere viste den ved KODE 1 i Bergen erfarte vi at *Skeleton Woman* eide oss og vi eide henne. Det handlet rett og slett om å bli trygge sammen, om å kjenne materialet og formen godt nok til at det oppstod et

overskudd og i dette overskuddet lå fellesskapet, den felles stemmen og den felles kroppen. Først nå åpnet verket for større individuelle handlingsrom, og på sitt kompromissløse vis ble hun nå enda mer uforutsigbar, men samtidig tydeligere og sterkere. Under premieren bestod *Skeleton Woman* av ni kvinnelige utøvere, men da det etter hvert, på grunn folks travle timeplaner, ble nødvendig med flere utøvere, inviterte vi også mannlige utøvere inn i kompaniet. Diskursen rundt dette valget var forholdsvis kort, kanskje fordi vi alle følte at *Skeleton Woman* stod såpass stødig i seg selv, statueringen av hennes skikkelse var viktigere enn hennes kjønn, og når hun da ble gestaltet av flere kjønn så gjorde det henne enda sterkere, kanskje særlig auditivt fordi hun da fikk «alles stemmer».

Våren 2022 hadde vi tre dager på atelieret hvor vi startet arbeidet med å forme en videreutviklet versjon av *Skeleton Woman*. Vi ønsket å se på muligheten av å la den opprinnelige forestillingsformen krakelere og strekke materialet ut i tid, slik at formen i stedet blir en serie av mindre og større hendelser som kunne pågå over en hel dag. Dette arbeidet skal videreutvikles i løpet av 2023.

En svak gnisselyd høres ifra plastikkbuksene før jeg faktisk ser bevegelsene. I stillheten blir gnissingen i buksebeina til musikk. Snikende inn i kirkerommet, ovenifra, kommer deretter en atmosfærisk sang, uten ord, men med klang. Formen på gulvet går sakte og nesten ubemerket fra å være stum til å bli en levende skulptur, og et magisk øyeblikk oppstår idet formen begynner å synge. Fra bevegelig skulptur går formen over til å bli en syngende organisme som sprer seg utover i kirkerommet. Lyden er himmelsk, men adskillelse er ikke lett. Bestanddelene åler, hakker, kaver, sloss og kjemper seg fra hverandre. De er fortsatt former. Samtidig minner de nå mer om mennesker. Spredt rundt i rommet. Mennesker som ikke har lært seg å bevege seg som mennesker, eller ødelagte mennesker. (Halvorsrød, 2021).

Linn Halvorsrød, ArtSceneTrondheim.



The Beholder

Black Box Teater / Oslo Internasjonale Teaterfestival
Signe Becker
10.–19. mars 2022
Varighet: 30 minutter

Lyddesign: Per Platou
Lysdesign: Martin Myrvold

*Wind, sound, light, textile.
Leaf, shell, sling, sack, basket, bag, bottle,
pot, net, container, womb,
O' behold
The Beholder.
The thing to put things in,
the container for the things contained.
O'behold
The holder
The being
The Beholder!*

Fra programteksten til *The Beholder*, Signe og Cynthia

The Beholder er en tekstil installasjon, et sanselig verk hvor lyd, lys og et stort tekstil er møysommelig koreografert sammen til en helhetlig opplevelse.

Verket er en respons på en bok som vi fikk av vår mor som er utdannet tekstilkunstner og som i dag arbeider med vevede og flettede skulpturer laget av piletre. Boken *The carrier bag theory of fiction*, av Ursula K. Le Guin (Le Guin, 1986/2020), foreslår bærenettet som det første kulturelle redskap, en korreksjon til den maskuline historien vi alle kjenner om sverdet, spydet eller knokkelen som det første hjelpemiddelet.

If it is a human thing to do to put something you want, because it's useful, edible or beautiful, into a bag, or a basket, or a bit of rolled bark or leaf, or a net woven of your own hair, or what you have, and then take it home with you, home being another, larger kind of pouch or bag, a container for people, and then later on you take it out and eat it or share it or store it up for winter in a solid container or put it in the medicine bundle or the shrine or the museum, the holy place, the area that contains what is sacred, and then next day you probably do much the same again – if to do that is human, if that's what it takes, then I am a human being after all. Fully, freely, gladly, for the first time. (Le Guin, 2020/1986, 5).

Ursula K. Le Guin, *The carrier bag theory of fiction*.

Tankegodset og søknadsskrivingen til *The Beholder* ble til mens du gikk gravid med din andre datter, Aurora. Da vi tok fatt på det konkrete materielle arbeidet var Aurora 7 måneder, og storesøsteren Juno var 3 år, og vi befant oss i et inferno av kropps-

væsker, relasjonelle utfordringer og våkenetter, men kraftigst opplevdes følelsen av å være et helt nytt sted i livet, og for din del Signe; på den andre siden av det å føde barn. Hvem er du nå? Hvordan leve i all denne kjærligheten, hånd i hånd med angsten for å dø fra det hele? Hvorfor handler ikke all kunst, litteratur, tenkning og politikk om denne vanvittige erfaringen? Hvorfor var du ikke bedre forberedt på morsrollens brutalitet? I den britiske filosofen Mary Midgleys refuserte essay «*Ringer og bøker*» (Midgley, udatert 1950-tallet/2023), tar hun utgangspunkt i René Descartes *Meditasjoner over filosofiens grunnlag* (Descartes, 1641/2015). I *Meditasjonene* setter Descartes, en barnløs ungar, seg godt til rette ved peisen, fri fra enhver distraksjon, slik at han kan undersøke sine oppfatninger og finne ut om noen av dem kan være utvilsomt sanne og brukes som et fundament for filosofien.

Min oppfatning er at ingen som lever et normalt, deltakende liv med andre mennesker vil betrakte dem på denne måten. Det jeg er helt sikker på er at for enhver som lever nært med dem som et ekte familiemedlem, vil cogito være cogitamus; deres bevissthet er akkurat like sikker som ens egen. Og hvis det ikke er slik for menn, er det i alle fall slik for kvinner. Kvinner er ikke en annen art. En kunnskapsteori som falsifiseres av kvinners erfaring er inadekvat, ufullstendig og uberegnelig. Filosofer har for eksempel snakket som om det var åpenbart at én bevissthet går inn i én kropp, som om hvert enkelt menneske var et lukket system som kun kan signalisere til andre gjennom ekstern adferd, og at denne adferden må tolkes basert på tidligere erfaring. Jeg lurer på om de ville sagt det samme om de hadde opplevd å være gravide eller å amme spedbarn, dersom de konstant hadde blitt konfrontert med spørsmål som: «Hva har du spist for å gjøre ham syk?». Ville de ha sagt det samme dersom de hadde erfart den underlige fysiske sympatien mellom barn og forelder eller mellom mann og kone, som avdekker plager og ofte hva plagens natur er uten at man trenger å si noe? Dersom de hadde opplevd å konstant gjøre øyne og hender tilgjengelige for barnet når det måtte trenge dem, blitt vant til tanken om at kroppene deres ikke kun var deres egne?» (Midgley, 2021).

Mary Midgley, *Ringer og bøker*.

Via symbiosen og inn i arbeidet med *The Beholder* – behovet for *det egne rommet*, det å kunne arbeide fokusert og

konsentrert var sterkere enn noen sinne. De få timene vi hadde til å skape opplevdes unike og nødvendige for å overleve både livet i kunsten og livet i familien.

Ikke ulikt *Skeleton Woman* var ambisjonene for *The Beholder* høye. Nok en gang leverte vi en stor søknad til Kulturrådet. Fra prosjektbeskrivelsen:

The Beholder er et forsøk på å levendegjøre et scenografisk objekt – i form av et flatt veggteppe med statiske avbildninger som det blåses liv i ved hjelp av lyd, lys og, bokstavelig talt, vind. Bak teppet befinner det seg en vegg dekket av vifter som er programmert i takt med at lysstoffrørene i taket sakte blinker seg av og rommet mørklegges. Stormen som oppstår i det teppeveggens enorme folder av stoff blåses flere meter ut i rommet kan først bare kjennes som en vind i mørket, men etter hvert som publikums øyne venner seg til mørket og en svak lyskilde fades inn aner man konturene av en enorm masse som bølger seg mot en. Etter hvert som lyset øker og «dagen gryr» vil man oppdage at det som først så ut som abstrakte svevende former viser seg å være malte avbildninger av abstrakte skikkelser og objekter som avdekkes glimtvis når tekstilet bølger seg utover og større flater av stoffet strekkes ut. Det realistiske og abstrakte vil sammenblandes og slik vil nye bilder og sammenhenger kunne oppstå og forstås individuelt hos publikum. For eksempel vil kanskje det du i tussemørket først oppfatter som en stor kvinnekropp som velter mot deg vise seg å være et hav fylt av kropp? Eller er det slettes ikke kropp, men heller insekter eller en rasert skogbunn? Sakte, sakte stilner stormen og lyset beveger seg tilbake til start for så å gå inn i en ny loop.

Da den store prosjektsøknaden ble avslått, bestemte vi oss for å gjennomføre en nedskalert versjon, kun ved hjelp av noen få midler fra Fond for Lyd og Bilde og Komponistfondet. Tankegodset om det enorme maleriet ble kokt ned til et alternativt bilde på *The Beholders* kropp: et sorthvitt mønster av flettet tauverk, malt på et hvitt silkestoff. Vi utførte alt av sømarbeid og malerarbeid selv og fikk dermed råd til to ukers prøvetid hvor vi fikk komponert tekstil, vind, lys og lyd sammen, i samarbeid med lyddesigner Per Platou og lysdesigner Martin Myrvold.

Vi arbeidet lenge med tau i forskjellige dimensjoner og undersøkte forskjellige flettemetoder, mønster og knuter, før vi landet på et nett på cirka 2 x 2 meter. Nettet ble avfotografert før vi overførte det med silkemaling på det 16 x 16 meter store silkestoffet. Å overføre noe så lite til noe så stort, på et svært levende og florlett silkestoff viste seg å være mer problematisk enn forventet (dette var før vi lærte teatermalernes teknikker å kjenne). For å kunne holde orden på proporsjonene ble vi nødt til å anvende prosjektor til å skissere opp mønstret, og det første lokalet vi hadde leid for anledningen hadde for lav takhøyde til dette, vi var nemlig avhengig av at et malt felt tørket helt opp før vi flyttet på tekstilet for å unngå søl gjennom det tynne stoffet. Redningen ble at vi fikk innpass på en scene på Black Box Teater i påskeferien hvor vi kunne projisere på større flater av gangen. Når tekstilet endelig hang

i full skala på en scene på Khio, med en vegg av vifter bak seg, lyskastere i taket og lyd i anlegget, startet undersøkningen av elementenes potensial i møte med hverandre. Vi kontrollerte viftene, sekund for sekund, av og på, utforsket minimale lysstyrke-nivåer og øyets sakte tilvenning til nattsyn, og vi testet hvordan full styrke på viftene fikk tekstilet til først å fylle hele rommet, for så å løfte seg som en himling over oss.

The Beholder ble en liten forestilling hvor tekstilet spiller hovedrollen. Stoffet er en skulptur, en skikkelse, en danser eller en installasjon. Først var tanken at *The Beholder* skulle loopes og publikum selv skulle få bestemme hvor lenge de overvar verket, men under prøvetiden ble vi fascinert av tekstilets egenskaper i minimal mengde lys og hvordan dette, i samspill med øyets tilvenning til nattsyn, åpnet et eget fantasirom, en effekt vi ikke ville fått om man tilfeldigvis dumpet innom midt i forløpet. Derfor ga vi *The Beholder* teaterrommets kontrollerte tid, og i tillegg teaterrommet perspektiv ved at tekstilet dekket en av fire vegger lik en kulisserorientert scenografi.

Etter to ukers prøvetid på KhiO holdt vi fire testforestillinger for et invitert publikum. Ved første visning fikk publikum se en liten video hvor Cynthia leste et utdrag av *The carrier bag theory of fiction* før de entret scenerommet, men tilbakemeldingene fortalte oss at dette opplevdes unødvendig for erfaringen av tekstilet, og at det ga en forventning om at skikkelsen Cynthia ville dukke opp som en del av verket inne i scenerommet. I tillegg fikk vi tilbakemeldinger på at lydbildet til tider fortonte seg noe overveldende, at verket tålte mere luft og ro, og sammenlagt førte dette til at da *The Beholder* ble vist under Oslo Internasjonale teaterfestival på Black Box teater, så var det uten Cynthias tilstedeværelse og en videreutviklet, nedtonet versjon av lydbildet.

Publikum kommer inn i et opplyst rom og blir henvist til sakkosekker og puter i den ene enden av rommet. I den andre enden henger tekstilet fra taket festet med hvite tau i forskjellige lengder. Vi hører en summende lyd av viftene som pulserer rolig og gir tekstilet en bølgende og konstant bevegelse. Sakte fades lyset ned og det bølgende tekstilet slukes i mørket. Så følger en ti minutters sekvens hvor minimale lyskilder vandrer på baksiden av tekstilet og som tilskuer er man tidvis usikker på hva man ser og om man i det hele tatt ser noe. Gradvis, i takt med lydbildet, øker lyset og styrken på viftene, slik at større partier av tekstilet bølger seg flere meter ut mot publikum. Det som lenge har sett ut som tilfeldige flekker er greinene til et tre, trer nå frem som det malte tauverket. Gradvis blir vinden villere og mer uforutsigbar, den løfter tekstilet opp mot taket og ut mot sidene før det blåses opp i sin fulle størrelse og løfter seg fremover i rommet som en enorm vom før viftene når maks styrke og tekstilet slikker seg over publikums ansikter før det løfter seg over dem og danner en tunnel innover i rommet og teknikken, veggen av vifter, kommer til syne. Tekstilet fortsetter noen runder med disse svære bølgepustene før det sakte roer seg ned, vi hører lyden av bølger mot en strand, samtidig som lyset bygger seg opp igjen og det hele ender i det samme pustende, opplyste rommet som vi startet i.

I etterkant kjennes *The Beholder* som et vesen som vi så vidt lærte å kjenne, som en blitz inn i et mørke, eller som en fødsel hvis detaljer er glemt så snart barnet ligger i armene. *The Beholder* er hittil kun blitt vist under Oslo Internasjonale Teaterfestival mars 2022, og planene om å utvikle verket, om å la det få nye liv, ligger i fremtiden. I dialog med lyddesigner Per Platou har vi snakket om mulighetene av *The Beholder* som en foranderlig og plastisk kropp som kan gjenoppstå i flere versjoner av seg selv. Hva om rommet ikke var svart, men hvitt, hva om tekstilet ikke var flatt, men en romlig skulptur, hva om lydbildet ikke var massivt og rikt, men enkelt og monotont, hva om forløpet var mye, mye lengre? I denne versjonen av *The Beholder* lot vi tekstilet vise alle ytterpunktene sine, i neste versjon kan vi kanskje våge å holde noe tilbake for å løfte noe annet frem.

Tiden ville det slik at Russlands krigføring i Ukraina startet kort tid før visningene av *The Beholder*, noe som viste seg å påvirke publikums erfaring mer enn forutsett. Flere opplevde mørket og det bølgende tekstilet som et slags dødsrike, som et hav av døde kropp og tapte liv. Tauverket og det flettede nettet ga assosiasjoner til en fiskers garn, til båtflyktningene i Middelhavet, andre så bomberegner og ufødte barn. Vi opplevde også selv at det flettede nettet, inspirert av Ursule K. Le Guins tanke om bærenettet som det som beskytter oss, det som holder oss, det som samler oss og tingene våre, i lys av krigen også ble til et gjerde, en mur, et fengsel.

Vi leser tekstilkunstner Rosemary Mayers dagbok, *Excerpts from the 1971 Journal* (Mayer, 2020), hvor hun beskriver frustrasjonen over å ikke ha råd til materialer til å skape av. Vi ser en dokumentaren *Eva Hesse* fra 2016 om skulptør Eva Hesse, som da hun var to år, sammen med sin søster, i siste liten ble sendt ut av Tyskland i et av togene kalt «kindertransport», på flukt fra nazistene, om moren hennes som tok selvmord kort tid etter, om alle de fantastiske verkene hun rakk å produsere før hun døde av en hjernesvulst i en alder av 34 år. Vi tenker på videoverken til Ana Mendieta, på alle de «døde» kroppene i verkene hennes. På hennes *Siluetas Series* (1973–1985), kropp formet av jord, av ild, av flytende blomster i vann, av leire på en åker, av sand i en elv, og hennes egen kropp dekket av fjær. Alt dette før hun i en alder av 36 år falt ut av et vindu i 34 etasje, mest sannsynlig forårsaket av hennes ektemann. Vi tenker på selvpportrettet til Francesca Woodman hvor hun henger fra en dørkarm som Jesus på korset, tenker på at hun rakk å produsere 800 fotografiske verk før hun kastet seg ut av et loftsvindu på Manhattan, kun 22 år gammel. Og vi tenker på Hannah Ryggen og hennes liv ved vevstolen på Ørlandet hvor hun dag etter dag, tråd for tråd, responderte på samtiden, på livet som kvinne i en mannsdominert verden. Vi tenker disse tankene og ønsker vi kunne sette fyr på historien, men lager et verk av et pustende flettverk.

I am overwhelmed by the feeling of having been cast from the womb (nature). My art is the way I re-establish the bonds that unite me to the universe. It is a return to the maternal source. (Mendieta, 2018).

Ana Mendieta



Over ævne

Rosendal Teater
Signe Becker
20.–29. april 2023
Varighet: 8 dager

Malere: Toril Skipnes, Anita Gundersen, Frode Holgersen og Camilla Lilleengen
Cynthia: Espen Klouman Høiner
Produsent: Ingeborg Husbyn Aarsand

Over ævne er et performativt verk som setter den opphøyde statusen til den uavhengige kunstneren i spill da det opererer som en form for hyllest til maleren og malerfaget som bærer av en håndverkstradisjon.

I et stort rom arbeider et knippe teatermalere på flere svære malerier. Det er malerne og deres arbeidsprosess som stilles ut, dørene er åpne og publikum bestemmer selv hvor lenge de vil overvære tilblivelsen av verkene. Motivene som males er i forkant møysommelig komponert av kunstneren, oss, men utføres av dem, malerne. *Over ævne* manifesterer seg som et levende dilemma, og reiser spørsmål rundt maktforhold og åndsverk. Hvem er verkets tjenere og hvem tjener på verket? Hvem signerer verket til slutt?

Med *Over ævne* ønsket vi å lage en situasjon som både ekskluderer og inkluderer på samme tid, og som slik utforsker grensene og peker på kompleksiteten ved et åndsverk. Nok en gang insisterer vi på vår egen uavhengighet som kunstner.

I det opprinnelige greske teateret var det den faktiske naturen og landskapet som utgjorde scenografien, men med malekunstens inntog i teateret fikk man mulighet til å skape all verdens arkitektur og landskap. *Over ævne* genererer alternative landskap og gir offentligheten et innblikk i en håndverkstradisjon gjennom en arbeidsprosess som normalt holdes skjult. Her får publikum mulighet til å se bildene bli til, se malingen blandes, penselstrøk strykes og maling tørke. I en tid hvor nesten all billedlig informasjon er digital er det nettopp det analoge og det møysommelige tidsaspektet i et slikt arbeid som utgjør verkets kjerne. Her reflekteres tiden – tiden det faktisk tar å lage et kunstnerisk verk. Norske Scenografer i Creo ble opprinnelig stiftet som Norsk Teatermalerforening i 1935 for å ivareta medlemmenes faglige og økonomiske interesser. Den skiftet navn til Norske Teatermalere, forening for norske teatermalere og kostymetegnere i 1945 og ble Norske Scenografer i 1971. Det er altså ikke mer enn 50 år siden det å være scenograf var ensbetydende med å være teatermaler.

*Hvem bygde Theben med de sju portene?
I bøkene står noen kongenavn.
Har kongene slept på murblokker?
Og Babylon, ødelagt så mange ganger:*

*Hvem gjenreiste Babylon så mange ganger?
Lima strålte av gull: Hvor bodde
byggningsarbeiderne i Lima?
Den kinesiske mur ble endelig ferdig:
Hvor gikk murerne da?
Det store Roma er fullt av triumfbuer:
Hvem satte dem opp? Over hvem triumferte de?
Og i sangeres Bysantz: Bodde alle i slott?
Selv i sagnenes Atlantis brølte de drukne
på sine slaver den natt havet kom.
Den unge Alexander tok India.
Han alene?
Caesar slo gallerne.
Hadde han ikke engang med seg en kokk?
Filip av Spania gråt da hans armada
gikk under: Var det ingen andre som gråt?
Fredrik den andre seiret i sjuårskrigen. Hvem
seiret bortsett fra ham?
På hver side: en ny seier.
Hvem kokte seiersmaten?
Hvert tiår: en ny stor mann.
Hvem betalte regningen?
Så mange historier.
Så mange spørsmål.
(Brecht, 1968, 38).*

Berthold Brecht, *En lesende arbeiders spørsmål*.

Over ævne foregår i et stort, åpent rom. Ved Rosendal Teater i Trondheim hadde vi mulighet til å fjerne eksisterende amfi slik at rommet ble som en stor, åpen arbeidshall. Alt av eksisterende inndekning ble fjernet og gulvet ble dekket med et kraftig hvitt papir. På gulvet lå tre svære lerret (8 x 6 meter), og mellom lerretene var det smale passasjer, akkurat brede nok til at publikum kunne bevege seg rundt, og langs veggene stod det stoler som publikum kunne sitte på om de ønsket. I midten av rommet stod en fire meter høy flytrapp-stige som malerne med jevne mellomrom anvendte for å se maleriene på avstand. Langs den ene langveggen stod to store bord, et som malerne brukte som felles lunsjbord og et arbeidsbord som viste bøker, skisser og objekter fra Signes arbeid med motivene. Rommet var opplyst i et behagelig arbeidsllys. Vi var begge tilstede i

rommet, men mest aktiv var jeg, Cynthia, med å bistå malerne, småsnakke med de besøkende, koke kaffe, samt guide de som ønsket opp på galleriet så de kunne overvære det hele i fugleperspektiv.

I løpet av de åtte dagene på Rosendal Teater var det et jevnt tilsig av besøkende. Rommet var konsentrert, samtidig lett og åpent, men likevel underliggjort i kraft av min, Cynthias, tilstedeværelse. Mange var interessert i å snakke med meg for å få vite mer om detaljene rundt motivene, teatermalerne, arbeidsteknikken, og også min egen rolle i det hele. Mange av de besøkende kom tilbake flere ganger for å følge verkets utvikling.

De tre motivene, *Bølgene og nettet*, *Cynthia i vannet*, og *Paletten*, ble til etter en lang prosess med mye leting og fomling. Fra start hadde du en idé om å bygge tredimensjonale rom av tekstil, med forskjellige figurer og former som du så avfotograferte. Videre arbeidet du med fotoprint på tekstiler som så ble avfotografert mens de blafret i vinden. Så fulgte noen lange vintermånedder der du hadde fått det for deg at det var et viktig poeng at du først malte det malerne skulle male. Tre store malerier ble malt, alle ned til den minste detalj, men det kjentes på ingen måte rett, og det kjentes ekstremt viktig at det ble rett. Først en uke før du skulle overlevere maleriene til malerne klarte du å tenke klart. Det er malerne som skal male, ikke du! Aha-opplevelsen inntraff da du etter en måneds arbeid med et maleri kikket ned på maleriets fargepalett, det tilfeldige arket som du hadde blandet fargene på, og du plutselig skjønte du at den, den tilfeldige paletten, var mye mer interessant enn det faktiske, planlagte og tenkte maleriet. Paletten var symbolet på prosessen og veien, laget helt ubevisst, og selvfølgelig skulle den få skinne på et 8m x 6m stort lerret i *Over ævne*. *Bølgene og nettet* var et av fotografiene av de tredimensjonale rommene tatt tidlig i prosessen, som så ble hentet frem igjen. Bildet viser et landskap av tekstile bølgedaler, og over dette landskapet svever en liten versjon av det flettede tauverket fra *The Beholder*. Tekstilet peker på din, Signes, årelange fascinasjon for tekstilet og dets forgjengelighet, dets teatral egenskaper, og samtidig på den todimensjonale kulisveveggen og dens desperate forsøk på å skape tredimensjonalitet. Bildet viser et kunstig, pastellfarget landskap som ender i et lukket sceneteppe. Hvorfor elsker du denne formen for naive scenografiske rom? Det siste motivet, *Cynthia i vannet* er et fotografi som du tilfeldigvis tok under prosessen med å printe bilder på tekstil. Fotografiet viser et bilde av meg, Cynthia (fotografert liggende i et tjern i Arvika i Sverige av fotografene Jessika Thörnqvist og Kim Ramberghaug, sommeren 2022) som ligger i et fikseringsbad. Tekstiletts bevegelser i vannet gjør at det opprinnelige motivet forvrenses noe, og i gjenskinnet av metallvasken fikk vannet rundt kroppen min et oljeaktig preg. Uttrykksmessig strekker de tre motivene seg i tre forskjellige retninger, men sammenlagt gir de mening i form av å gjenspeile en lang prosess, *Lagd liv – Iscenesatte objekter og et iscenesatt selv*.

«Det er ikke alle som forstår at hender er knyttet til hjerne» var det første en av de eldre teatermalerne sa til oss da vi spurte om hun kunne tenke seg å være med som utøver i *Over ævne*.

Over ævne er et viktig verk for deg rent personlig, Signe. Som kunstner i et tverr-estetisk landskap hvor situasjonen ofte krever at du definerer deg som enten kunstner eller scenograf, opplever du stadig å måtte posisjonere deg i hierarkiske strukturer. Som scenograf er man tradisjonelt underlagt regissøren, en struktur du selv har arbeidet aktivt for å oppløse helt siden du var nyutdannet i 2006. Samtidig, med bakgrunn i en tradisjonell scenografiutdannelse besitter du selv en håndverksmessig kunnskap i faget, men du er helt avhengig av andre fagfelt og deres spesialkompetanse som er underlagt deg for å få scenografier bygget og kostymer sydd. I dine egeninitierte prosjekter hvor du selv er *kunstneren*, blir du selv den som understøtter og bekrefter det hierarkiske systemet ved å plassere deg selv på toppen.

Gjennom *Over ævne* vender du tilbake til maleriet, til fargene, pigmentene, til den analoge billedkomposisjonen og til den arbeidende kunstneren. Bildet er både flatt og romlig på samme tid. Verket er ditt, bestående av dine bilder, men du deler det med malerne, det er de som utgjør selve verket, og det er de som levendegjør objektene, bildene. *Over ævne* er et kunstverk i samtiden, og når det stiller ut og løfter frem et truet håndverksfag evner det å favne noe medmenneskelig og samtidig samfunnskritisk. Helt uproblematisk er det ikke når du som kunstner, Signe, stiller deg selv i denne posisjonen hvor du belyser dette håndverket og gir malerne denne plassen, og samtidig fremmer deg selv som kunstner. Det er mange lag i persepsjonen av dette verket. Hvem er du til å gi dem denne plassen? Den barmhjertige samaritan? Står du i fare for å påstå at håndverket ikke har samme verdi når det pågår som normalt, bak lukkede dører, inne på verkstedene? Dette er spørsmål som tvinger seg fram i skapelsen av dette verket, og som du mener bør være gjenstand for samtale i mottagelsen av *Over ævne*. Din posisjon er ikke nøytral, du har makt og innflytelse – og ved å forvalte makten din på denne måten risikerer du, og inviterer du implisitt til, en etisk diskusjon rundt disse spørsmålene.

Du har alltid vært fascinert av teatermalerens håndverksmessige rolle, det møysommelige tidsaspektet i et slikt arbeid, og ikke minst hens plassering i hierarkiet og dilemmaet rundt eierskapet til teatermalerens verk. *Over ævne* reflekterer tiden det tar, et aspekt som du stadig fascineres av. Et av dine store forbilder, veverken Hannah Ryggen og hennes enorme billedvever tegner som et godt eksempel på dette. Det er noe med tiden, tiden som ligger i selve arbeidet, tiden det har tatt å veve disse gigantiske billedvevene tråd for tråd. Tiden det har tatt å karre, spinne og farge trådene. Tiden som er lagt ned i dette arbeidet tilfører verkene en særegen tyngde og verdi.

Med *Over ævne* vender vi dessuten tilbake til vårt første stipendiatarbeid, *Turns* ved Galleri Noplace. Ønsket om å levendegjøre objektet, kulisveveggen, den malte bakgrunnen, har via *Turns*, (og videre via *For tilværelsen*, *Skeleton Woman* og *The Beholder*), funnet sin endelige form.

Etter første maledag ved Rosendal Teater, 20. april 2023, følte vi at noe stort og tungt landet. Teatermalerne var i gang, arbeidet var levendegjort, verkets liv lå i prosessen, i håndverket, i den kroppslige kunnskapen. Først med måle-

bånd, rutenett, kritt og kull, før fargene sakte men sikkert ble påført, lag på lag, først abstrakte former, så mer gjenkjennelige, materialer, elementer og tilslutt hele bilder. Abrakadabra, I will create as I speak!

Gjennom *Over ævne* vendte vi oss mot oss selv, de tradisjons-tunge teaterinstitusjonene og tilhørende konvensjonene som tidligere hadde vært motstanden, ble gjennom nettopp det vi trengte for å få noe nytt til å spire. Teatermalerfaget er et truet yrke med stadig færre som utdannes innen faget, og i *Over ævne* fikk dette yrket og disse malerne spille hovedrollen, de ble løftet frem i lyset, ved helt konkret å stille dem ut på hovedscenen, ved å la bakgrunnen bli forgrunnen. Det var ingen selvfølge at de inviterte malerne skulle takle denne nye rollen uten problem, men Toril Skipnes, Anita Gundersen, Frode Holgersen og Camilla Lilleengen uttrykte stor glede over å få være en del av dette prosjektet. Fordi de kom fra to forskjellige teaterhus, Toril og Anita fra Trøndelag Teater og Frode og Camilla fra Kilden Teater og Konserthus, så fikk de her en sjelden anledning til å utveksle kunnskap, noe som ellers aldri skjer når de arbeider på hver sine verksteder. Den eldste av malerne, Toril Skipnes, har arbeidet som teatermaler på Trøndelag Teater i 46 år og har vært med på hele reisen fra den gangen da nesten all scenografi bestod av malte bakgrunner og alle teaterets reklamebannere ble håndmalt på malersalen. Anita Gundersen har arbeidet sammen med Toril i 27 år, og over tid har de utviklet en teknikk hvor Anita alltid maler venstre side av maleriet og Toril den høyre. Å se dem male sammen var som å se en felles kropp, de tar avgjørelser, vurderer farger, teknikker og fremgangsmåte nesten uten å utveksle et eneste ord. Sammen med malerne ser vi på hvordan *Over ævne* kan videreutvikles, i første omgang under Meteor Internasjonale Teaterfestival ved BIT Teatergarasjen i Bergen, oktober 2023, hvor de samme malerne er med, men motivene som skal males er nye. Her ønsker vi å invitere andre teatermalere eller andre interesserte inn i arbeidsprosessen, og slik dele kunnskap. Tim Ingolds essay *Making* (Ingold, 2013), diskuterer nettopp denne erfaringen, om den kunnskapen som kun finnes i en hånd eller i en kropp, en kunnskap som ikke kan artikuleres, men som må læres gjennom performative verktøy, gjennom *gjøring*, gjennom det praktiske og fysiske møtet med materialene. Det er slik *Over ævne* også kommer til liv som verk. Over tid, Gjennom det praktiske og fysiske møtet mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige skapes verket og bekrefter seg selv som verk – ikke som en fullendt form, men som en prosess, som potensial, som noe i bevegelse, noe som er på vei.

Litteraturliste

- Artaud, Antonin. 2000. *Det dobbelte teater*. (Kjell Helgheim) Oslo: Solum Forlag. (1938).
- Bennett, Jane. 2022. *Vital materie*. (Anders Dunker). Oslo: Existenz forlag. (2010).
- Brecht, Bertolt. 1968. *En lesende arbeiders spørsmål i 100 dikt – Bertolt Brecht i norsk gjendiktning ved Georg Johannesen* (Georg Johannesen). Oslo: Bokklubbens lyrikkvenner. (1936)
- Butler, Judith. 2020. *Kjønn, performativitet og sårbarhet*. (Lars Holm-Hansen). Oslo: Cappelen's Upopulære. (1990).
- Beauvoir, Simone de. 2001. *Det annet kjønn*. (Bente Christensen). Oslo: Pax Forlag. (1949).
- Decartes, René. *Meditasjoner over filosofiens grunnlag*. (Asbjørn Aarnes). Oslo: Aschehoug. (1641).
- Grosz, Elizabeth. 2019. *Kaos, territorium, kunst*. (Anders Dunker). Moss: H/O/F.
- Halvorsrød, Linn. 2021. *Vi kommer i fred for å bli med å sloss*. Hentet 04.08.2023. <https://artszene.no/2021/09/20/jeg-kommer-i-fred-for-a-bli-med-og-slass/>
- Hann, Rachel. 2019. *Beyond scenography*. New York: Routledge.
- Ingold, Tim. 2013. *Making, Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Oxfordshire: Routledge.
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Le Guin, Ursula K. 2020. *The carrier bag theory of fiction*. Birmingham: Terra Ignota. (1986).
- Mayer, Rosemary. 2020. *Excerpts from the 1971 Journal*. New York: Sobercove.
- Mendieta, Ana. 2018. *Ana Mendieta was the controversial artist who helped pioneer earth art*. Hentet 04.08.2023. <https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/39819/1/ana-mendieta-was-the-controversial-artist-who-helped-pioneer-earth-art>
- Midgley, Mary. 2021. *Mary Midgley om single filosofer og tenkning i isolasjon*. Hentet 04.08.2023. <https://www.salongen.no/descartes-mary-midgley/mary-midgley-om-single-filosof-og-tenkning-i-isolasjon/153167>
- Midgley, Mary. 2021. *Ringer og bøker*. Salongen.no. Oppdatert 20 juni 2023. <https://www.salongen.no/descartes-mary-midgley/mary-midgley-om-single-filosof-og-tenkning-i-isolasjon/153167>
- Pinkola Estés, Clarissa. 1995. *Women Who Run with the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype*. The Random house publishing group, Ballentine Books. (1989).
- Shelley, Mary. 2005. *Frankenstein*. (Kjetil Korslund). Oslo: Kagge Forlag AS (1818).
- Sontag, Susan. 2019. *Å betrakte andres lidelse*. (Agnete Øye). Oslo: Pax Forlag. (2003).
- Voje, Kjetil Lysne; Brøgger, Anton; Hjermann, Dag Øystein. 12. juni 2019. *Liv* i Store norske leksikon på snl.no. Hentet 3. august 2023 fra <https://snl.no/liv>.
- Wolf, Naomi. 1992. *Skjønnhetsmyten*. (Toril Hanssen) Oslo: Tiden Forlag. (1991).
- Woolf, Virginia. 2012. *Et eget rom + Tre guineas*. (Merete Alfsen). Oslo: Pax Forlag. (1929+1938).
- Woolf, Virginia. 1997. *Til Fyret*. (Merete Alfsen). Oslo: Pax Forlag. (1927).



Lagd liv – Iscenesatte objekter og et iscenesatt selv
Signe Becker

© 2023 Signe Becker
www.signebecker.com
1. utgave, 200 eksemplarer

ISBN 978-82-7038-429-7

Tegningene er laget av Signe Becker. Bildene er tatt av Alette Schei Rørvik, Jessika Thörnqvist, Kim Ramberghaug, Cynthia, Signe Becker, Per Platou, Espen Klouman Høiner, Simen Diserud Thornquist, Istvan Virag og Martin Myrvold.

Boken er formgitt i Oslo av Ylva Greni, satt med LD Genzsch Antiqua (© 2019 Michael Wörgötter), trykt hos Aksell i Aurskog og bundet hos Bokbinderiet Johnsen i Skien 2023.

Materialet er vernet etter åndsverkloven. Uten uttrykkelig samtykke er eksemplarfremstilling bare tillatt når det er hjemlet i lov eller avtale med Kopinor (www.kopinor.no).

Utgivelsen er støttet av Kunsthøgskolen i Oslo.



