

Fortællingens konstruerede sandhed

Dokumentation og dokumentarisme i Birgit Johnsen og Hanne Nielsens videoværker.

Af Lars Movin

Over en periode på ti år, fra deres allerførste fælles værk, videoen *Gokker* (1994), og op til det seneste samarbejdsprojekt, installationen *Replay* (2004), har kunstnerduoen Birgit Johnsen og Hanne Nielsen haft en dialog kørende med beskuerne omkring begreber som forventning, sandhed og autenticitet – ikke mindst i forbindelse med mediets repræsentative kapaciteter. I de første værker, gerne single-monitor videoer, blev idéer og undersøgelsesfelter sat i spil i ret enkle performance-baserede opstillinger, deciderede atelierarbejder, til tider med kunstnerne selv som agerende og i langt de fleste tilfælde med inddragelse af få og hverdagsagtige remedier. Heroverfor står flere af de senere værker, som typisk har været teknisk og konceptuelt mere sofistikerede multi-screen installationer, hvor råstof indsamlet på dokumentarisk vis uden for kunstnernes umiddelbare omgivelser under inddragelse af professionel videobearbejdning og omfattende iscenesættelser er blevet gjort til genstand for undersøgelser vedrørende relationer mellem en såkaldt autentisk virkelighed og tolkninger eller medierede repræsentationer af samme.

Det sidste er den seneste installation, *Replay*, et eksempel på. Værket, der vises som flere parallelle opstillinger, hver med to eller tre projektioner, tager udgangspunkt i en række optagelser foretaget med overvågningskameraer placeret i en lille håndfuld private hjem. De involverede familier har frivilligt ladet sig videoregistriere i deres dagligdag over en periode på to uger, men er i øvrigt blevet bedt om så vidt muligt at ignorere kameraerne og fortsætte deres normale rutiner. Efterfølgende har Johnsen og Nielsen gennemset materialet, udvalgt nogle passager, foretaget udskrifter af dialogerne, typisk omkring morgenbordet eller madlavningen, og videregivet disse til et team af skuespillere, som alene på baggrund af det skriftlige materiale er blevet bedt om at iscenesætte deres tolkninger af de pågældende situationer. Skuespillerne har således ikke set de oprindelige optagelser, ligesom de heller ikke har fået oplysninger om personernes indbyrdes relationer, alder, etc. Endelig har det været en spilleregul, at visse replikker, som var fremhævet i 'manuskriptet', skulle siges ordret, mens resten kunne gøres til genstand for en vis grad af improvisation. De iscenesatte situationer er så blevet optaget under inddragelse af filmiske og fortælle-mæssige greb, der typisk knytter sig til tv-fiktion: håndholdt kamera, nærbilleder, krydsklip og mere eller mindre optimal belysning. I værket præsenteres de oprindelige optagelser side om side med de nye iscenesatte tolkninger og inviterer således beskueren til at sammenholde de to meget forskellige blikke eller synsvinkler på de samme hverdagsfragmenter.

I en vis forstand afmærker *Replay* to yderpunkter i en dokumentarisk diskurs. I gængs sprogbrug dækker begrebet dokumentarisme over en filmisk praksis, hvor virkeligheden ses gennem et temperament. Heri ligger i hvert fald to implicitte antagelser: For det første at der i dokumentarisme *ikke* er tale om neutral iagttagelse, simpel dokumentation; virkeligheden ses netop gennem et temperament, hvilket vil sige instruktøren, som er dén, der har valgt emne og indfaldsvinkel og dermed er ansvarlig for den filmiske fremstilling. Og for det andet at der *trods alt* er tale om virkelighed, altså en eller anden grad af autenticitet; selv om vi anerkender, at der i dokumentarisme kan indgå en vis iscenesættelse, går den uskrevne overenskomst mellem filmmager og publikum ud på, at råstoffet rent faktisk er hentet ude i virkeligheden, og at den filmiske tolkning så vidt muligt er tro mod denne virkelighed.

Set i forhold til disse to kriterier er det, som om Johnsen og Nielsen i *Replay* rykker yderpositionerne et nøk uden for de hegnsplæer, som normalt indrammer dokumentarismen. I overvågningsoptagelsernes nøgne registreringer afmonteres så mange af de filmiske konventioner, at det kan være vanskeligt overhovedet at aflæse forløbene som fortællinger. Og i de genindspillede versioner, hvor de autentiske personer er erstattet af stedfortrædere, er afstanden til virkeligheden så stor, at end ikke en term som *iscenesat dokumentarisme* virker dækkende.

Gennem sammenstillingen af de to ekstremer etablerer Johnsen og Nielsen ikke blot et formelt udfordrende dobbeltblik på verden. De opnår tillige en skærpelse af opmærksomheden omkring enhver tolkning eller iscenesættelses troværdighed, og dermed også en problematisering af dokumentarismens præmisser. I visningssituationen vil beskueren uvægerligt give sig til at sammenligne de to forløb, hvorved det anskueliggøres, hvordan selv det mest diskrete eller nænsomme filmiske eller fortællemæssige greb samtidig er en manipulation, et overgreb på virkeligheden. Typisk vil de hverdagsepisoder, der i overvågningsoptikken fremstår som uddramatiske, som det til tider distræte og rutineprægede samvær mellem mennesker, der lever sammen og kender hinanden intimt, i skuespillernes tolkning blive tilføjet et element af drama og lurende konflikter. Dét, der i de oprindelige optagelser af beskueren kan aflæses som slet og ret en omgangsform, bliver i iscenesættelsen til vibrerende og sprængfarlige situationer, hvor snart sagt hver replik, hver gestus, hvert stemningsskift lades med potentiel betydning.

De forskellige aflæsninger vil naturligvis et stykke hen ad vejen hænge sammen med den bagage, beskuerne selv medbringer og projicerer ind i situationerne. Men de udsiger også noget mere generelt om vores forhold til visuelle repræsentationer af virkeligheden, herunder diverse dokumentariske formater, nemlig at aflæsningen i høj grad er afhængig af vores fortrolighed med de filmiske og fortællemæssige konventioner – som vel at mærke typisk formuleres gennem en praksis, hvor der *ikke* nødvendigvis skelnes skarpt mellem fiktion og fakta, mellem iscenesættelse og registrering; altså en praksis, hvor sproglige og fortællemæssige greb, der mest knytter sig til fiktion, rask væk anvendes i dokumentarisme, og omvendt.

Herved bevæger Johnsen og Nielsen sig – i videre forstand – ind i en problematik, som netop handler om sandhedsbegrebet i forbindelse med relationen mellem de såkaldt fiktive og de såkaldt virkelighedsbaserede genrer, herunder den

antagelse, at fiktion er opspind, mens dokumentarisme er sandhed. Men paradoksalt nok også antagelsen om det modsatte: At fiktion kan rumme et element af sandhed, mens dokumentarisme (eller journalistik) kan forekomme at være langt fra virkeligheden. Hvad angår det sidste, kunne man, som et tankeeksperiment, hævde, at overvågningsoptikken i en given episode i *Replay* netop dækker over sandheden, fordi man i det passivt registrerende totalbillede ikke kan se nuancerne i dét, der foregår; mens den iscenesatte version fortæller sandheden, eller én sandhed, fordi den gennem tolkningen bringer nogle skjulte lag frem til overfladen.

Selv om størrelser som forventning, sandhed og autenticitet har været på spil i størsteparten af Johnsen og Nielsens værker, har de ikke altid knyttet sig så tydeligt til en dokumentarisk diskurs som i de senere år. Går man tilbage til midten af halvfemserne, vil man kunne iagttage, at kunstnerduoen lagde ud med en serie videoværker, som var dokumenterende snarere end dokumentariske; og som – typisk for den tid – blandt andet udfoldede sig i en dialog med halvfjerdsernes nu klassiske konceptuelle og performance-baserede videoeksperimenter.

Birgit Johnsen (f. 1958) og Hanne Nielsen (f. 1959) kom begge fra Det Jyske Kunstakademi og havde begge arbejdet med skulptur og installationskunst, da de i 1993 indledte et samarbejde, som i årene fremover primært skulle få video som omdrejningspunkt. At det lige blev video, var lidt af et tilfælde, idet det var en invitation fra Århus Filmværksted, som første gang ansporede dem til at gå i lag med mediet. Invitationen kom i forbindelse med et projekt, hvor personer fra forskellige miljøer, som ikke ellers udtrykte sig i levende billeder, blev opfordret til i værkstedets regi at eksperimentere med mediet. Den processuelle tankegang, der gerne forudsættes i videoproduktion, viste sig at gå godt i spænd med Johnsen og Nielsens kunstneriske strategier, og projektet endte med at kaste hele fire produktioner af sig, hvoraf de tre kom til at indgå i antologien *Crawl* (1995), som Århus Filmværksted efterfølgende udsendte.

Blandt disse kom specielt *Afrivning af løg* (1995) til at fremstå som et hovedværk fra perioden – og et værk, som hen ad vejen nærmest er blevet emblematiske for duoen. I videoen rammer Johnsen og Nielsen ikke blot en form, som er både enkel og mangetydig, de indskrives sig tillige i en tradition for procesorienteret og selvinvesterende kunst, som i halvfjerdserne ikke mindst manifesterede sig i kategorier som performance og body art. Eksempelvis er det nærliggende at betragte *Afrivning af løg* som en venlig hilsen og/eller en humoristisk kommentar til kunstnere som Vito Acconci, Chris Burden eller Carolee Schneemann, som fra slutningen af tresserne og en årrække frem udførte performances, der for såvel kunstnere som beskuerne var udfordrende i deres tabustormende og udholdenhedsprøvende grænsesøgning. Tager man Vito Acconci, sad han i værket *Rubbing Piece* (1970) på New York-restauranten Max's Kansas City og gned sin venstre underarm med højre hånd i en time, således at huden blev irriteret og rød. Og i *Trademarks* fra samme år bed han sig selv, så tænderne efterlod mærker i huden. Netop disse to værker er ikke video- eller filmdokumenterede, men fra samme periode kunne nævnes en række andre lignende værker, som blev iscenesat for kameraet, heriblandt *Blindfolded Catching* (1970), hvor Acconci med bind for øjnene og placeret med ryggen

mod en væg udsættes for et mindre bombardement af bolde, der af en anonym medaktør kastes mod hans krop, og som han i sin hjælpeløse tilstand forsøger at beskytte sig imod.

En lignende form for selvinvesterende kropsudforskning udspiller sig i *Afrivning af løg*, en dokumenteret performance, hvor Johnsen og Nielsen skræller løg, så tårerne triller. I videoens deadpan-iscenesættelse af *en hverdagshandling som videnskabeligt eksperiment* sidder de to kunstnere med front mod kameraet og skræller sig gennem ikke mindre end ti løg, mens deres beslutsomme blikke ud mod beskueren bliver stadig mere forgræmmede og tåreslørede. Som nævnt kan værket ved en umiddelbar betragtning udløse associationer til halvfjerdsernes body art, men samtidig synes det at operere på en række andre niveauer, der ikke så meget har at gøre med selve handlingen og dens kropslige udfordringer, men snarere synes at tilhøre dels et metaplan, dels et kønspolitisk aspekt, dels den tidligere omtalte problematik vedrørende relationer mellem autenticitet og iscenesættelse.

Med hensyn til metaplanet har det at gøre med, at handlingen på den ene side synes at referere til en tidligere kategori af værker, mens den på den anden side har et tydeligt komisk element, som udspringer af det unødvendige (meningsløse) i den selvpinende aktivitet. Det kønspolitiske kunne vedrøre selve det faktum, at Johnsen og Nielsen snarere end at tage en neutral handling – som at gnide huden rød eller at lade sig beskyde med bolde – har valgt en hverdagshandling, som knytter sig til madlavning og dermed traditionelt en kvindelig sfære. Endelig er der autenticitets-problematikken, som ligger indlejret i det forhold, at tårerne i videoen ganske vist er kunstigt fremkaldte, men ikke desto mindre ægte.

Opholder vi os en stund ved tårerne, kan man sige, at der alene i dét aspekt er flere kunsthistoriske referencer på spil, idet der – foruden hele den omfattende tradition for at skildre lidelse – findes i det mindste to oplagte fortilfælde af film- eller videoværker, hvor kunstnere græder foran kameraet. Det ene er Brit Art-kunstneren Georgina Starrs gennembrudsværk, videoen *Crying* (1993), skabt blot to år før *Afrivning af løg*; det andet er den hollandske kunstner Bas Jan Aders film (og stillfoto) med titlen *I'm Too Sad To Tell You* (1970). For begge de to værker gælder det, at grådens årsag er uoplyst og dermed et mysterium for beskueren. Hos Bas Jan Ader signalerer titlen, at sorgens årsag er af en karakter, så han end ikke er i stand til at tale om den; mens Georgina Starr mere neutralt signalerer, at hun slet og ret græder, måske uden selv at vide hvorfor. I begge tilfælde igangsættes refleksioner omkring gråd som et ydre tegn på en indre tilstand, ansigtet som sjælens spejl, det indre livs uudgrundelige dybder, og så videre. Forestillinger om psykologiske og følelsesmæssige tilstande og mekanismer, som Johnsen og Nielsen med et snuptag afmonterer ved på næsten videnskabelig vis at dokumentere en opstilling, hvor gråden fremstilles som en ganske simpel fysisk reaktion på en konkret påvirkning. Og videre: Hvis denne gråd har en så lidet spirituel årsag, hvad skal vi så tro eller mene om karakteren eller ægtheden af den gråd, eller de følelser, som vi møder i andre billedmedier?

Måske er det en tilsnigelse at tegne et omrids af Johnsen og Nielsens tidlige produktioner som generelt performance-orienterede, idet de øvrige værker fra perioden, selv om de involverer et vist performance-element, snarere beskæftiger sig med formelle billedkunstneriske problematikker. Ligesom langt de fleste af værkerne på et eller andet plan involverer refleksioner omkring konventioner for dokumentation samt medie/beskuer-relationer, herunder de forventninger, som knytter sig til forskellige genrer og mediekategorier.

Forud for *Afrivning af løg* lå således en produktion, *Gokker* (1994), hvor grænsen mellem det maleriske og det skulpturelle på drilsk vis udviskes; samtidig med at videoen dels anfægter ved sin sammenblanding af børnerim og destruktion, dels inddrager beskueren i et forløb, hvor størrelser som suspense, forventning og overenskomst sættes i spil. I en fast indstilling ses en opstilling af 154 flødeboller, sirligt arrangerede på snorlige rækker i et mønster, et *grid*, med elleve rækker på den ene led og fjorten på den anden. En hånd kommer ind i billedfeltet, og samtidig med at en mærkeligt pibende stemme på lydsiden afsiger remsen "Okker, gokker, gummiklokker ...", knuser hånden bollerne én efter én. Selv om der spares en bolle, hver gang remsen når til sit "... du slap *fr*", ender resultatet alligevel som et syndigt rod, en mos af hvidt skum og brune chokoladestykker – måske et abstrakt billede skabt via destruktionen af en skulpturel form?

En lignende blanding af formel undersøgelse og udfordring af beskuerens forventning finder sted i *Guillotine* (1995), det sidste af de tre værker fra antologien *Crawl*. Her tilter kameraet i rolige bevægelser fra gulvet og op ad en række skikkelser, én efter én, mænd, kvinder, børn og sågar en sort hund. Optagelserne er lavet i hjemlige omgivelser, og personerne er iført hverdagstøj, hvilket, sammen med kamerabevægelsen, kan udløse associationer til en filmisk konvention, en portrætkategori, hvor en række træk fremlægges i en kalkuleret rækkefølge, indtil et mere eller mindre komplet billede tegner sig – havde det ikke lige været for dét faktum, at samtlige tilt-bevægelser i videoen standser ved den pågældende skikkelses hals, således at ansigtet forbliver uset. I stedet for at udløse 'spændingen' slår den amputerede – eller amputerende – kamerabevægelse efter en lille pause over i en hastig panorering fra side til side, en slags hoveddrysten, ledsaget på lydsiden af en spottende eller næsten hysterisk hekseagtig latter. Den 'halshuggende' kameraføring kan ses som en sjældent direkte henvendelse til beskueren, der fanges i et krydsfelt mellem en autentisk fornemmelse af at føle sig snydt (eller holdt for nar) og et mere meta-agtigt og intellektuelt niveau, hvor videoens eksplicite forehavende sætter værk/beskuer-relationen til diskussion.

De mere formelle undersøgelser af mediet fortsattes i årene 1995-96. Installationen *Okeanos* (1995) består af en projektion af et billede, som er sammenkopieret af to optagelser af boksende hænder, ét sæt i hver side af billedrammen. De to sæt hænder bokser tilsyneladende imod hinanden, men fordi de er optaget i to omgange og efterfølgende lagt sammen til ét billede, rejses spørgsmålet om rumlig tilstedeværelse, mediets versus virkelighedens: I videoens elektroniske rum er hænderne til stede sammen, mens de i et reelt, fysisk rum hver især bokser ud i intetheden; videoen dokumenterer med andre ord et møde, en konfrontation, som aldrig har fundet sted.

I *Wipematerial* (1996) reflekteres – ligesom i *Gokker* – over maleriske og skulpturelle forhold, denne gang med vand som materiale. Forløbet indrammes af en optagelse af en kogende fløjtekedel med vanddamp stående ud ad tuden som en skulpturel søjle. Og ind imellem start- og slutbilledet ses en række optagelser af en grøn tavle, der skiftevis påføres våde spor med et fugtigt viskestykke og blæses blank med en hårtørrer. En slags malerisk Sisyfos-arbejde med flygtigheden som centralt parameter.

Endelig kan fra perioden nævnes *Beyond Reach* (1996), en performancevideo, hvor blik, krop og rum indgår i en demonstrativ synsakt, der kunne føre til overvejelser omkring kroppen som henholdsvis synsmaskine og målestok for skulpturelle og rumlige kategorier; og samtidig en demonstration af kunstnerens vanskelighed ved at dokumentere sin egen performance, at udfylde dobbeltrollen som aktør og registrator. Med fødderne placeret solidt på hvert sit faste punkt på gulvet videofilmer performeren sin egen nøgne krop, tilsyneladende efter nogle på forhånd fastlagte mønstre: Først fra gulvet op ad forsiden af venstre ben til lysken, så op ad forsiden af højre ben, så ydersiden af venstre ben, så ydersiden af højre ben, så bagsiden af venstre ben, etc. Hver gang dette sæt af bevægelser gennemføres, må performeren stoppe, når kroppens fysiske indretning og smidighed sætter en grænse – hvilket omtrent vil sige, inden linsen når til performerens egen bagdel. På lydsiden høres sukken og stønnen som en indikation af de fysiske anstrengelser, der er forbundet med at udfordre synsaktens grænser. Og under en kunstfilosofisk vinkel kunne man sige, at værket peger på en slags formelt sammenbrud i det øjeblik, hvor kunstnerens egen krop gøres til materiale; og hvor blikkets forankring, subjektet, og værket som objekt smelter sammen.

Denne første pulje af værker – som omfatter flere titler end de her omtalte – gled allerede i 1996 over i et nyt spor, hvor Johnsen og Nielsen, uden egentlig at slippe de tematiske og formelle kernepunkter i deres arbejde, for en stund udskiftede menneskekroppen og de hverdagsagtige redskaber eller situationer med 'naturen' som materiale – mere specifikt: døde solsorte og kaniner. Samtidig sneg der sig en mere overgivent lystig tone ind i værkerne, holdt i ave af en grotesk og til tider næsten grum humor. Det sidste ikke mindst i *Wake Up, Charlie* (1996), en vignetagtigt kort video, som overrumpler beskueren med sin anonyme aktørs halvhjertede forsøg på at genoplive en død solsort. I billedet ses fuglen liggende på en neutral overflade, mens et par mandehænder på forskellige måder prøver at bringe den til live. Hænderne 'cykler' med fuglens ben, basker med dens vinger, giver den hjertemassage og hælder vand ned i næbbet gennem en plasticslange. "*Vågn nu op, din dovne fugl, tjuptjuptjup ...*" siger manden med en stemme, som ikke for alvor signalerer bekymring. "*Giv mig nu et tegn, jeg har ikke hele dagen. Vågn nu op, eller jeg giver dig til katten!*" At manden ikke alene synes blottet for indlevelsesevne, men også er ude af stand til at skelne mellem menneske og dyr, kunne være en pointe.

I en vis forstand er der i denne nye kategori af værker stadig tale om dokumenterede performances, blot optræder Johnsen og Nielsen nu ikke længere selv foran kameraet, og – hvad der er nok så væsentligt – den neutrale registrering synes at have fået en drejning i retning af én eller flere velkendte videogenrer, specielt

demonstrations- eller instruktionsvideoer; hvorved der følgelig også opereres med de konventioner og forventninger, der måtte knytte sig til disse formater.

Det gælder nok så meget for de to 'kaninvideoer', *Attributes* og *Rabbitsuit*, begge fra 1996, og begge udtryk for en tilsyneladende lige så skødesløs omgang med menneskets pels- eller fjerklædte medskabninger som *Wake Up, Charlie*. I de to værker 'instrumenteres' kaninen, et blødt og 'nuttet' dyr, som mennesker ofte nærer varme følelser for, og gøres til objekt for 'kølige' kunstneriske overvejelser vedrørende overflade og form – samtidig med at tendensen til at humanisere dyr igen problematiseres.

I *Attributes* ses hænderne af en anonym mandlig aktør, som systematisk pels en kanin, ophængt på en væg i de to bagben, mens han med neutral stemmeføring kommenterer sine handlinger: "*Først lægger jeg et snit ved det ene knæ,*" forklarer han, "*så løsner jeg forsigtigt skindet hele vejen rundt.*" Trin for trin løsner manden kaninens pels og trækker den til slut af, så dyrekroppen hænger tilbage som et nøgent stykke kød. Såvel form som tonefald kunne være en instruktionsvideo værdig – lige indtil det punkt, hvor manden, efter endt pelsning, lægger dyrekroppen ned på et ternet klæde og giver sig til at iføre den barne- eller dukkeklæder: undertøj, bukser, trøje, etc. Dyret forsynes derved med en ny overflade, en ny iklædning, en ny 'pels', som atter gør det værdigt for menneskelige følelser.

Kunne *Attributes* – ud over de formelle henvisninger til instruktionsvideoens rationelle, autoritative og forudsigelige format – handle om den overflade, som giver objekter deres form, og som adskiller dem fra omverdenen, fremstår *Rabbitsuit* på ét plan som en undersøgelse af de forskellige grundformer: kube, kegle, kugle, pyramide. Men den gør det i en form, som låner fra en ganske anderledes type fortælling, nemlig eventyret, idet de formelle undersøgelser hér er pakket ind som en grotesk fortælling om en forfængelig kanin, frøken Langøre, der er så optaget af sit eget ydre, at hun er et knurhår fra at blive bytte for Mikkel Ræv. Mens en kvindestemme på lydsiden (spruttende af latter) fortæller historien om frøken Langøres farefulde møde med ræven, vises i primitivt iscenesatte og nødtørftigt animerede tableauer et forløb, hvor en død kanin, som et stykke modellervoks, er formet i de nævnte grundformer. Det hele er så mærkværdigt, at man som beskuer umiddelbart kan have vanskeligt ved at disponere sin opmærksomhed: Skal man lade sig absorbere af fortællingen, skal man lade sig anfægte af de bizarre manipulationer af kaninkroppen, eller skal man forsøge at holde hovedet koldt og forholde sig til gennemgangen af de skulpturelle former?

At *Rabbitsuit* med dens eventyrreference pegede ud ad et nyt spor, skulle vise sig at blive symptomatisk for Birgit Johnsen og Hanne Nielsens arbejde i den følgende periode, idet deres værker herfra syntes at sprede sig ud i flere retninger: dels med videoinstallationer som *Carwash* (1999), *Inflated Constructions* (2000) og *Grooming the Environs* (2001), hvor en vifte af strategier og temaer blev foldet ud; dels med kortfilmen *Børges bilværksted – fire mænd og en bil* (2000), det første af en serie egentligt dokumentariske værker, senere fulgt op af installationer som *Territorielle udsagn* (2003) og *Replay* (2004).

Filmen *Børges bilværksted*, produceret med støtte fra Det Danske Filminstitut, udgør på sin vis både en undtagelse og et 'hængsel' i Johnsen og Nielsens oeuvre. En undtagelse, fordi der, trods formeksperimenter, er tale om en egentlig film skabt til filmverdenens distributions- og visningsformer. Og et 'hængsel', fordi det dokumentariske element, som i de følgende værker blev inkorporeret i et kunstprojekt, hér undersøges, dyrkes og foldes ud i mere eller mindre ren form; det er, som om det dokumenterende fra de tidlige værker i *Børges bilværksted* mødes med det dokumentariske fra de senere.

Samtidig markerer *Børges bilværksted* en bevægelse væk fra atelieret og de nære hverdagsomgivelser og ud i en ydre social virkelighed, nærmere bestemt et autoværksted, hvor fire mænd hver torsdag aften mødes for at restaurere en veteranbil, en Dodge fra 1934. I et år har Johnsen og Nielsen fulgt de fire – hvilket vil sige Børge (f. 1915) og hans tre makkere – under arbejdet, og umiddelbart kunne situationen siges at lægge op til en velkendt dokumentarisk formel: et (kvindeligt) nysgerrigt blik til stede i et ellers utilgængeligt (mande)univers. Men i stedet for at trænge ind på mændene og søge forklaringer eller skjulte lag lader Johnsen og Nielsen skiftevis blikket panorere overfladisk og slår ned på mere eller mindre tilfældige detaljer.

En traditionel lineær billedfortælling er der med andre ord ikke tale om. Med sin musikalske montage opridser filmen snarere et fluktuerende visuelt rum, hvor associationer mellem det specifikke og det almene kan flyde frit. Specielt fragmenteringen af lydsiden fremkalder en fortættet og hermetisk atmosfære, der dirigerer opmærksomheden væk fra de filmede situationer og over i retning af de til tider aparte billedsproglige greb. De iagttagende forvirrer for eksempel mændene ved at være mere end almindeligt interesserede i deres fodtøj – træsko – samtidig med at de beredvilligt lægger linse og mikrofon til små demonstrationer af en benzinpumpe, en forkromet dims eller noget tredje. Tingene ses dog altid ude af kontekst, og ret hurtigt kommer det til at stå klart, at det primære ærinde ikke har været at dokumentere arbejdet med bilen – selv om filmen følger en tidsmæssig kurve fra projektets start, til den færdige bil ruller ud i verden. Snarere er fokus på et miljø, en samværsform og den særlige interaktion, der opstår i mødet mellem en indforstået gruppe og et udefrakommende blik. Samt på selve dokumentarismens formelle greb: Ved konsekvent at afholde sig fra en klassisk dramaturgi, og ved at undlade at supplere billederne med forklarende eller sammenhængsskabende informationer og kommentarer, peges indirekte på de filmiske konventioner; og snarere end at manipulere med optagelserne ved at presse dem ned i fortællingens skabelon gøres de til materiale for en række mere billedkunstneriske greb, skiver af tid og afkodninger af rum, som modelleres til en filmisk struktur.

Efter at have flirtet mere direkte med den dokumentariske genre i *Børges bilværksted* zoomede Johnsen og Nielsen i 2003 med installationen *Blindgang* ind på synsaksen, og på forholdet mellem en visuel afkodning og en sproglig formidling af verden – samtidig med at de på sin vis kommenterede i det mindste ét aspekt af den dokumentariske diskurs fra en ganske uventet vinkel. Installationen forener træk og tematikker fra tidligere værker: Inddragelsen af dyr som stedfortrædere eller objekter for projektioner genkendes fra *Wake Up*, *Charlie* og 'kaninvideoerne', mens sammensmeltningen af performerens blik og den dokumenterende kameranlinse bringer

mindelser om *Beyond Reach*. Men elementerne sættes her sammen med en uudgrundelig form for lune, som placerer værket i en kategori for sig.

På et praktisk plan er installationens idé relativt enkel. Beskueren præsenteres for to billedforløb, projiceret side om side. Begge forløb stammer fra en blind kvinde og hendes førerhunds daglige udflugt til Søndermarken ved Valby. Kvinden (Hanne) og hunden (Billy) har hver især fået påmonteret et videokamera, kvinden foran på overkroppen, hunden oven på hovedet. De to kameraer registrerer passager fra den virkelighed, det indbyrdes forbundne par passerer igennem, fra de forlader lejligheden, undervejs til Søndermarken, ventende på bussen, under skovturen hvor en række episoder indtræffer, og retur. På lydsiden høres kvindens kommentarer, dels hendes kommunikation med hunden – ros, opmuntringer, kommandoer, småsnak – dels hendes reaktioner på hændelser og indtryk på deres vej.

En stor del af tiden er hunden 'på plads' ved kvindens side, hvilket betyder, at de to 'synsindtryk', de to kameraoptagelser, er parallelle registreringer af de scenerier, der ligger foran dem. Beskueren ser stien gennem skoven, træerne, forbipasserende, og hvad de ellers møder på deres vej – dels fra hundehøjde, dels fra kvindens lidt højere perspektiv. I visse passager slippes hunden dog løs, således at de to forløb så at sige løsriver sig fra hinanden, og hunden, kvindens synsprotese eller stedfortrædende blik, boltrer sig frit i naturen, mens kvinden selv mere stift forsøger at holde sig til stien og sin forudbestemte rute. I disse sekvenser forekommer det, at kvinden og hunden bevæger sig frontalt mod hinanden, således at de så at sige 'ser' hinanden – hvorved værkets illusion om at repræsentere henholdsvis kvindens og hundens p.o.v. brydes, idet beskueren bliver gjort opmærksom på det påmonterede videoudstyr.

Ved at koble et visuelt registrerende medium til en ikke-seendes sansning kommer værket reelt til – i beskuerens bevidsthed – at operere med et møde mellem tre elementer: 1) det samlede indtryk af de to billedforløb; 2) reallyden fra omverdenen; og 3) den blinde kvindes tolkninger eller afkodninger af den virkelighed, hun bevæger sig igennem. Fra et dokumentarisk synspunkt giver denne kobling anledning til en række spørgsmål omkring forbindelsen mellem visuel repræsentation og subjektivitet, tolkning – dét, vi indledningsvis omtalte som *virkeligheden set gennem et temperament*. Det interessante er, kunne man sige, at selv om kameraerne i en vis forstand registrerer 'noget', som må siges at være tæt på den virkelighed, kvinden og hunden har færdedes i på deres tur, er de videooptagelser, som beskueren præsenteres for, ikke nødvendigvis repræsentative for det, de har oplevet. Kvinden har ikke set dét, hendes kamera har optaget; og hvad hunden har 'set' eller 'registreret' eller 'oplevet', kan vi ikke have nogen reel fornemmelse af, eftersom vi ikke har en dybere viden om et dyrs bevidsthed. Et enkelt og ganske tydeligt eksempel på diskrepansen mellem den virkelighed, som vi, beskuerne, registrerer på optagelserne, og den virkelighed, som kvinden registrerer, er en episode, hvor kvinden hører knasen fra hjul i gruset og kommenterer til Billy, at nogen cykler på et sted, hvor det ikke er tilladt; mens vi, beskuerne, på optagelsen kan se, at der er tale om en familie med en klapvogn.

Dobbeltblikket i *Blindgang* er dermed strengt taget ikke et dokumentarisk blik på verden – og kun i forskudt forstand et dokumenterende blik. 'Noget' dokumenteres

ganske vist, men det dokumenterede kan ikke med sikkerhed kobles sammen med den subjektivitet – eller de subjektiviteter – som er på færde i de to videooptagelser. Selve de fysiske bevægelser, kroppenes vej gennem verden, registreres og kan aflæses af beskueren. Men det dokumenterende blik forankring i et subjekts bevidsthed er gjort til genstand for en distancering, hvorved optagelserne kun meget indirekte afspejler subjektet/subjekternes vilje og intentioner; og gør det på en måde, hvor synsaksen, eller rettere den visuelle registrering, er underlagt de øvrige sanser – hos Hanne først og fremmest høresansen, hos Billy måske først og fremmest lugtesansen.

Mens *Blindgang* i en vis forstand kan opleves som et lille sidespor i Birgit Johnsen og Hanne Nielsens oeuvre, fortsættes den dokumentariske undersøgelse fra *Børges bilværksted* i *Territorielle udsagn* (2003). Værket består af en samling optagelser, interviews, som efterfølgende er monteret i to forskellige formater: en installation og en film/video. Også hér blandes en dokumentarisk registrering af verden med en serie formelle undersøgelser af filmiske greb – omend vægten i *Territorielle udsagn* umiddelbart ligger mere på det formelle, end det var tilfældet i *Børges bilværksted*.

Seks kvinder er blevet interviewet om episoder, hvor de har følt sig under pres fra omgivelserne til at overskride deres normale grænser (af de seks er kun fire med i filmversionen). Der er en afrikansk kvinde, som chikaneres af en underbo, fordi hun på et tidspunkt har afvist hans tilnærmelser. Der er en ung kvinde, som føler sig svigtet af sin veninde, fordi denne under deres samvær synes at være mere optaget af sit barn end af hende. Der er en kvinde, som plages af samvittighedsnag efter en morgen, hvor hun stod og ventede på bussen og i sin selvtilstrækkelighed valgte at ignorere en fuld og forslået mand, som henvendte sig til hende. Der er en herboende ung muslimsk kvinde, som af sine forældre føler sig presset til at vælge mellem et liv i Danmark og en mulig fremtid i Iran. Der er en kvinde, som fortryder, at hun har ladet sig lokke til at fortælle intime detaljer om en skilsmisse til en studiekammerat, hun kun kendte overfladisk. Og der er en færøsk kvinde, der, selv om hun har boet i Danmark i mere end ti år og har sin familie her, på grund af sin accent ofte bliver udspurgt meget direkte om private anliggender eller bliver udfrittet om sit syn på 'færøske' mærkesager som grindedrab og bloktilskud.

Hver af kvinderne fortæller om den samme episode fire gange, med flere dages interval. De fire *takes* er lavet på forskellige tidspunkter af døgnet, med forskellige lyssætninger, vinkler og billedbeskæringer, vekslende mellem det nærmest neutralt forhørsagtige og det mere dramatisk iscenesatte. Kvinderne har hver gang været alene i rummet med kameraet, men de forskellige tidspunkter og iscenesættelser får dem til at modulere deres fremstillinger på vidt forskellige måder. I de disponeringer af stoffet, som beskueren præsenteres for – henholdsvis installationen og filmen – klippes mellem de forskellige *takes*, hvorved værket ikke alene kommer til at pege på, hvordan en historie aldrig fortælles på samme måde to gange, men også på, hvordan selv så simpelt et dokumentarisk greb som interviewet kan skæres på vidt forskellige måder, alle med markante konsekvenser for beskuerens oplevelse af det fortalte. Der findes med andre ord ingen 'sand' version af en given fortælling; enhver version vil være farvet, dels af

fortællerens impulser og følelsesmæssige tilstand i øjeblikket, dels af 'indpakningen', iscenesættelsen.

Gennem det formelle greb med at sammenstille flere versioner af den samme historie placerer Johnsen og Nielsen i *Territoriale udsagn* de seks beretninger i et spændingsfelt mellem filmisk konstruktion og de medvirkende kvinders virkelighed. Hvorved det igen – ligesom i *Replay* – er det dokumentariske begreb og vores forhold til filmisk repræsentation af virkeligheden, som problematiseres. Begge værker suger næring af en autentisk virkelighed, som i princippet udspiller sig foran kameraets linse, heraf deres indholdsmæssige fylde. Men samtidig udstiller de via forskellige greb den differentiering af sandhedsbegrebet, som uvægerligt vil være forbundet med enhver fortælling – hvilket peger tilbage på det element af konstruktion, som ligger til grund for fortællingen som fænomen. Enhver fortælling er – potentielt – et konstrueret bud på sandheden. Om dette udsiger Birgit Johnsen og Hanne Nielsens konstruktioner noget interessant. Og måske også noget sandt.