



# PÅ SPORET AF STILHEDENS FORMSPROG

LIZA BURMEISTER KAARING

I gennem hele Palle Niensens (1920-2000) værk løber der to spor, et roligt og et uroligt. Det var tilsyneladende helt bevidst fra Niensens side, for han brugte selv de to betegnelser, når han skulle gruppere sine værker.<sup>1</sup> Man kan også kalde de to spor for henholdsvis et stilhedens spor og et bevægelsens spor. Sporene er sideløbende og ligeværdige og er begge til stede igennem hele hans værk og i langt de fleste af hans forskellige serier og teknikker. Således forekommer der for eksempel i serien *Orfeus og Eurydike I* både billeder fulde af bevægelse og dynamik og billeder, hvor tiden synes at være gået i stå, måske endda midt i en bevægelse.

I denne artikel vil jeg koncentrere mig om sporet af stilhed. Med hvilke midler opnår Palle Nielsen udtrykket af tid, der er sat i stå? Formålet er at indkredse stilhedens formsprog i *Orfeus og Eurydike I* eksemplificeret ved *På sporet*, 1955 [fig.1], det vil sige at pege på, hvilke billedelementer der har særlig betydning for, at værket opleves som tidløst. I min undersøgelse inddrager jeg Dagmar Motycka Westons og Irene Nettas analyser af henholdsvis Giorgio de Chiricos og Johannes Vermeers tidløse værker.<sup>2</sup> Begge forskere prøver at løfte sløret for, hvad det konkret er i de omtalte kunstners værker, der er skyld i, at vi som betragtere oplever tiden i værkerne som standset eller som stille. Af konkrete elementer fokuserer jeg her specielt på de motiviske og de formale kvaliteter.

Det kan virke som en nærmest umulig opgave at ville indfange og konkretisere noget så u håndgribeligt som oplevelsen af tid i et statisk værk som et grafisk blad, en tegning eller et maleri. I andre sammenhænge kan tid måles og beskrives meget nøjagtigt, men i relation til billedkunsten er der i højere grad tale om en individuelt betinget og i praksis umålelig oplevelse. Udgangspunktet er dog konkret, og derfor er det muligt at italesætte det.

I det følgende citat anskueliggør Erik Fischer denne problematik og peger samtidig på, hvad det er, vi kan italesætte:

”Banalt som det lyder: En gennemspilning af Beethovens *Pastoralsymfoni* varer ca. 35 minutter, en opførelse af *Hamlet* ca. tre timer, og ingen af dem kan uden at forvanskes bringes til at vare ret meget længere eller kortere. Derimod ville det være uden mening at diskutere, hvor lang tid det tager at se på Rafaels fresko *Skolen i Athen* fra 1510-11: Her kan man tilsyneladende begynde, hvor man vil og slutte, når man vil, og der har garanteret aldrig levet to mennesker, som har gennemvandet billedet ad de selv samme veje fra figur til figur og derigennem oplevet det selv samme handlingsforløb. Dette siger noget om arten af billedkunstnerisk struktur og meddelelsesform og om vanskeligheden ved at analysere og forklare den. Alligevel findes den og anes som indre love, der organiserer, hvad der fremstilles”.<sup>3</sup>

Det er denne struktur og disse ”indre love” i Palle Niensens stille værker, som jeg skal forsøge at indkredse i denne artikel. De stille værker beskrives til tider som tidløse og andre gange som værker, hvor tiden synes at være midlertidigt sat i stå, revet ud af tidens flow. Termen ”tidløs” bruges i denne sammenhæng ikke om det evigtgyldige, men i stedet om værker, motiver og situationer, der synes at være rensat for et tidsligt forløb.

## Et paradoks

Man skulle egentlig tro, at normalen var, at et statisk medie som et stykke grafik eller et maleri blev opfattet som netop statisk, og at den tidsoplevelse, der knyttede sig til disse værker, var lige så uforanderlig som selve værkerne. Men sådan er det typisk ikke, faktisk snarere tværtimod. Det er, som om vi slet ikke kan lade være med at knytte tidsforløb til fremstillinger på papir og lærred, og i denne sammenhæng er det ligegyldigt, om der er

(udsnit af Fig. 1) Palle Nielsen:  
På sporet. Fra *Orfeus og Eurydike I*, 1955  
On the Track. From *Orpheus and Eurydice I*  
Linoleumssnit,  
14,5 x 19,9 cm  
Kobberstiksamlingen,  
Statens Museum for Kunst, København

tale om figurative eller non-figurative værker. Der knyttes nemt en eller anden form for tidsmæssigt forløb til begge udtryksformer. David Hockney gør med maleriet *Picture Emphasizing Stillness*, 1962 [fig. 2] på humoristisk vis beskueren opmærksom på det paradoks, der ligger i, at vi knytter bevægelse til et standset medie som malekunsten. Værket forestiller et sporadisk optegnet landskab med to mænd i samtale. I øvre del af billedets højre side hænger en stor leopard i luften, angiveligt på vej til at angribe de to mænd. Hockney har dog placeret sætningen "They are perfectly safe – this is a still" imellem dyret og de to mænd, således at betragteren standses i sin forestilling om dyrets videre færd og i stedet tvinges til nøgternt at overveje billedets virkemidler. Eksemplet peger blandt andet på vores tendens til at færdiggøre ufuldførte bevægelser uden et oplagt hvilepunkt og samtidig på det selvmodsigende i overhovedet at opleve bevægelse i et stillbillede.

### På sporet

*På sporet* er et tidsmæssigt tvetydigt og interessant linoleumssnit fra første del af serien *Orfeus og Eurydike*, som jeg på trods af det centrale bevægelsesmotiv vil karakterisere som et af Nielsens rolige værker. Værket viser os Orfeus fastfrosset i strækmarch med højt hævet venstre ben og næsten udstrakt højre arm. Over ham dækkes himlen nærmest fuldstændigt af sporvognens køreledninger, der strækker sig over byen som et kæmpemæssigt spindelvæv. Oven over nettet af ledninger ses

en flyvemaskine, der trækker et banner med en ulæselig skrift efter sig. Maskinen flyver foran Orfeus, i samme retning som han bevæger sig, og kommer derfor til at virke som en form for orienteringspunkt for hans march, næsten som om flyveren ikke kun trækker banneret, men også Orfeus efter sig. Jeg tror, at ideen, om at han trækkes efter flyveren, især opstår, fordi hans mekaniske bevægelser giver ham et robotagtigt præg. Det er, som om bevægelserne er for overdrevne til at være virkelige, hvilket sammen med det mekaniske præg giver scenen et drømmeagtigt skær, hvor Orfeus' bevægelser forekommer, som så vi dem i slowmotion. Hermed har vi en bevægelse, der på en og samme tid synes både determineret, på grund af de store og på sin vis beslutsomme bevægelser, og uendelig langsom, på grund af den drømmeagtige mekaniskhed. Tvetydigheden understreges yderligere af usikkerheden omkring Orfeus' status; er han menneske eller maskine? Bevæger han sig af egen fri vilje, eller styres han af flyvemaskinens eller måske ledningsnettets mystiske kræfter?

*På sporet* indgår i en sekvens i *Orfeus og Eurydike I*, hvor Orfeus har taget beslutningen om at opsøge Hades og få sin højt elskede Eurydike tilbage fra de dødes rige.<sup>4</sup> Bladet før hedder *Beslutning*, 1955 [fig. 3], og også her vandrer Orfeus af sted som med en afsindigs overdrevne bevægelser. Men selv om der er flere ligheder med Orfeus-skikkelsen i *På sporet*, formidler figuren i *Beslutning* dog en helt anden bevægelighed og det endda på trods af, at Orfeus her i endnu højere grad ser ud til at være fanget som en flue i kæmpeedderkoppens net. Dette tillægger jeg først og fremmest, at Orfeus-figuren her ikke på samme måde som i *På sporet* har lighed med en robot, bevægelserne er fx langt mindre stive, og Orfeus er gengivet stærkt foroverbøjet og ude af balance på en måde, der understreger bevægelsen. Derudover spiller rummets større åbenhed også en rolle i forhold til betragterens oplevelse af, hvorledes Orfeus bevæger sig. Kaster man således et blik på *Beslutning*, fremstår *På sporet* i endnu højere grad som et mærkeligt standset øjeblik. Det foregående værk leverer dog ikke en handlingsmæssig forklaring på Orfeus' mekaniske bevægelser i *På sporet*.

En flig af forklaring kan til gengæld findes i det efterfølgende *Varsel*, 1955 [fig. 4]. Her ses Orfeus nu forfra, stående i en afventende og opmærksom/lyttende position. Han er ikke længere værkets dominerende figur; dette er i stedet den store rotunde bygning (kæmpeedderkoppens?) med de store tomme øjne, der udsender det varsel, som Orfeus lytter til. Man kunne få den tanke, at

(Fig. 2) David Hockney:  
Billede der understreger  
stilstand, 1962  
Picture Emphasizing Stillness  
Olie og letraset på lærred,  
153 x 180 cm  
Sintra Museu de Arte  
Moderna, Lissabon





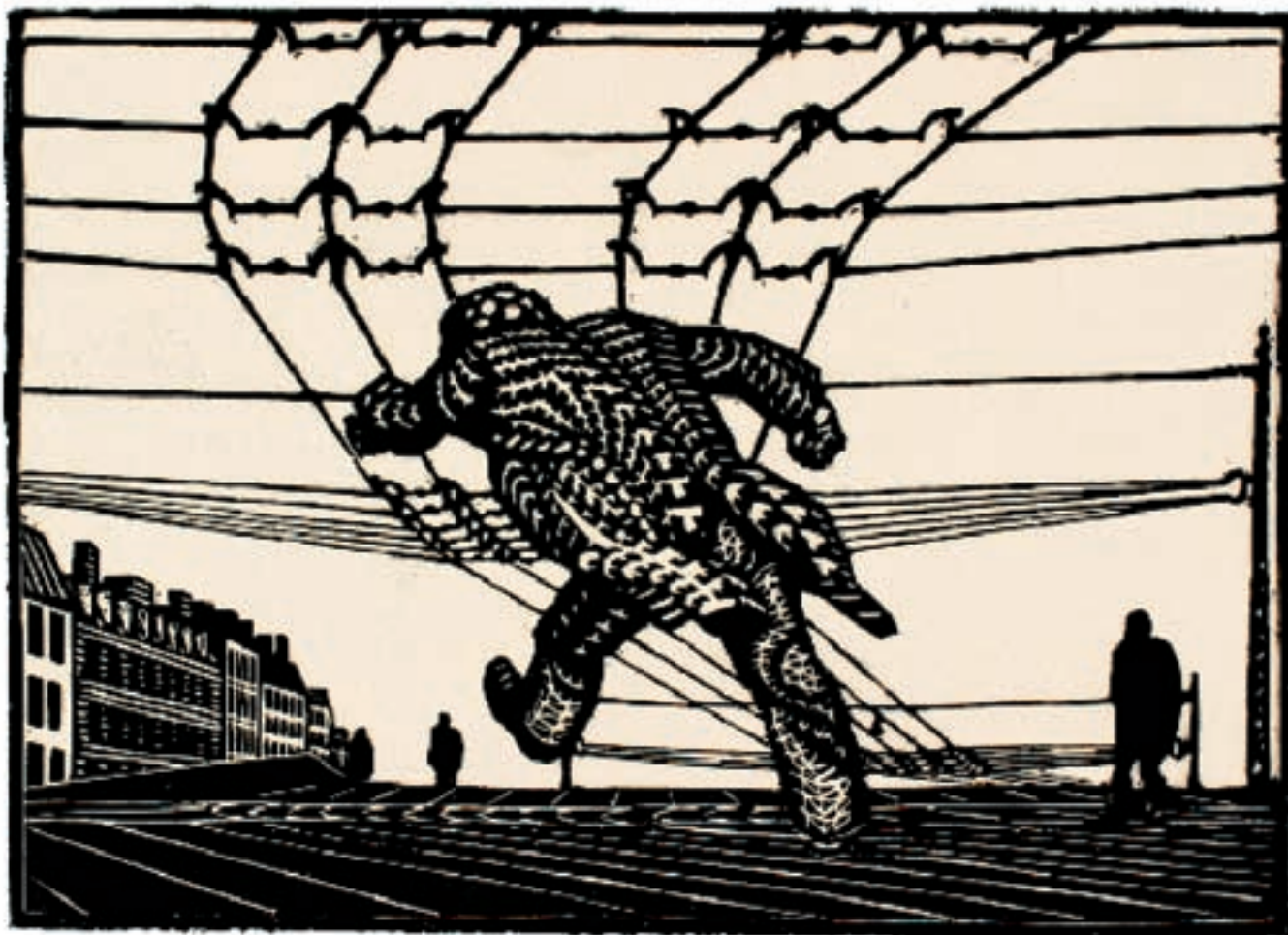
det, som Orfeus drages af i *På sporet*, i virkeligheden ikke er køreledningerne og flyvemaskinen, men i stedet rotundens varselsudsending. Dette kan måske samtidig forklare, hvorfor Orfeus bevæger sig i en trancelignende tilstand. En anden plausibel forklaring kunne være, at det langsomme tempo er en del af hele seriens drømmeagtige eller måske rettere mareridtsagtige stemning. Ligesom i *Den fortryllede by II* fra 1953, synes vi i *Orfeus og Eurydike I* at befinde os i et univers, hvor andre fysiske love gælder. I førstnævnte serie møder vi fx spontant svævende figurer, mens vi i *Orfeus og Eurydike* i flere tilfælde møder figurer, der opfører sælsomme trancelignende fællesdanser. Set i denne sammenhæng er det ikke svært at forestille sig, at tidens normale gang ligeledes er sat ud af spil. Men seriens generelle drømmeagtige stemning er ikke nok til at forklare den oplevelse af standset tid, der knytter sig til *På sporet*, og det er derfor vigtigt også at se på hvilke andre formale forklaringer, der kan findes på denne tidsoplevelse.

Hvis man ser på analyser af relationen mellem tidsoplevelsen og de formale og motiviske kvaliteter i andre kunstneres tidløse værker, er der specielt to kvaliteter ved *På sporet*, der ser ud til at kunne fremhæves som særligt afgørende for oplevelsen af tiden som langsom eller som sat i stå. Dels er der tale om den store dominerende og robuste hovedfigur, dels om tvetydigheden omkring Orfeus-figurens status og dennes handling, billedelementer jeg skal vende tilbage til. Først vil jeg i det følgende se nærmere på, hvilke billedelementer der synes at være afgørende for rolige og tidløse værker af de Chirico og Vermeer.

### Stilhedens formsprog hos de Chirico

Dagmar Motycka Weston beskæftiger sig i artiklen *'The Hour of Enigma': The Phenomenal Temporality in the Metaphysical Painting of Giorgio de Chirico* med det, hun kalder for "det frosne look" i Giorgio de Chiricos (1888-1978) malerier fra den såkaldte metafysiske periode (ca. 1910-20).<sup>5</sup> De Chirico skildrer i denne periode typisk

(Fig. 1) Palle Nielsen: På sporet. Fra *Orfeus og Eurydike I*, 1955. On the Track. From *Orpheus and Eurydice I*. Linoleumssnit, 14,5 x 19,9 cm. Kobberstiksamlingen, Statens Museum for Kunst, København



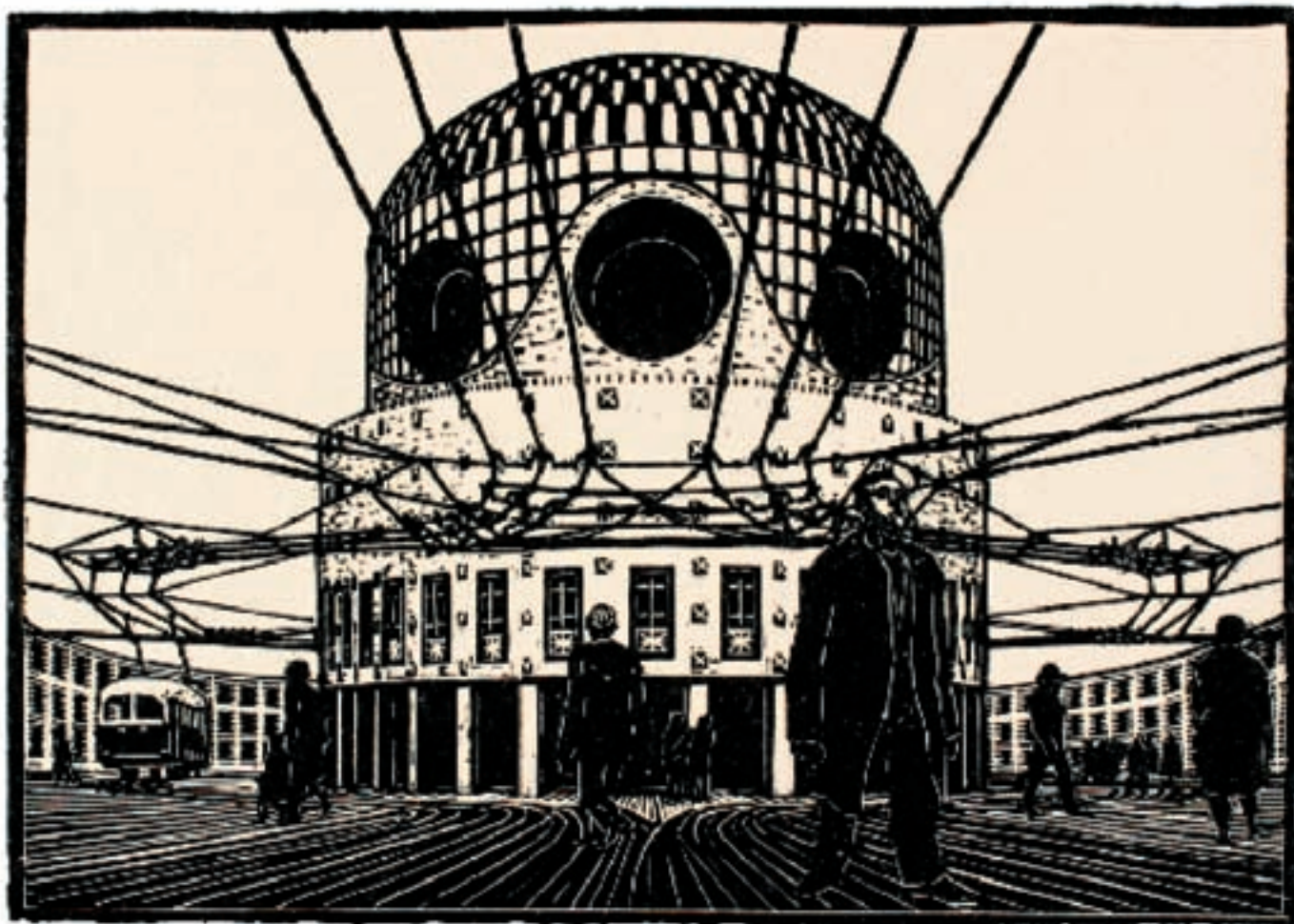
(Fig. 3) Palle Nielsen: Beslutning. Fra Orfeus og Eurydike I, 1955  
Decision. From Orpheus and Eurydice I  
Linoleumssnit, 14,2 x 19,9 cm  
Kobberstiksamlingen, Statens Museum for Kunst, København

gådefulde og drømmeagtige bylandskaber, der gengiver stemninger og følelser frem for egentlige steder. Byerne er til tider befolket med enkelte hybrid-figurer, der befinder sig et sted mellem menneske og dukke. Figurerne kan også have skikkelse af tilsyneladende autonome skyggefigurer. Hverken rummet eller tiden er gengivet realistisk, men følger i stedet helt andre og ulogiske "regelsæt". Ofte er genstande, figurer og bygninger enten alt for store eller alt for små i relation til billedets øvrige elementer, og tiden er præget af inkonsekvens, hvilket fx kommer til udtryk ved, at det i nogle scener synes at være både nat og dag på samme tid.

Weston mener, at de Chirico i sine metafysiske værker arbejder med tre temporale strategier, der hver især gengiver en form for oplevet tid. Den første gruppe gengiver det, hun betegner som en nostalgi efter og en tilbagevenden til paradigmatiske tid. Den anden gruppe er dem, der gengiver det, hun kalder for "det frosne øjeblik" eller "tidens ophævelse". Den tredje gruppe betegnes

"temporale collager", fordi de sammenstiller normalt uforenelige temporale realiteter. Jeg koncentrerer mig i denne sammenhæng om gruppe 2, hvis værker med hensyn til tidsoplevelsen ligger tæt på den tidsoplevelse, som jeg har beskrevet i *På sporet*.

I sin artikel går Weston konkret til værks og udpeger de formale og motiviske elementer, som ifølge hende er årsagen til, at vi oplever billedets tid som et øjeblik, hvor tiden er sat i stå. Man kan sammenfatte hendes analyser i fire punkter: 1. Malestilen er karakteriseret ved at være solid og konkret. Modelleringen er relativt realistisk, og de enkelte genstande er fremstillet uden fragmentering. Karakteristika der tilsammen betyder, at de repræsenterede genstande har en vis tyngde, og at sceneriet får et stillestående præg. 2. De Chirico fratager bevægelsen dens kontinuitet og konverterer den til frosne fragmenter. Bolde og andre genstande kan for eksempel på mystisk vis ligge stille på en skrånende flade og dukker, børn eller handsker være fæstnet til tavler som sommerfugle. 3.



Figurer er skarpt optegnede, eksempelvis som silhuetter og ofte livløse. Deres immobilitet forstærkes typisk af en semi-menneskelig status, idet de er gengivet, så de i højere grad minder om mannequiner eller statuer end om levende mennesker. 4. De Chirico bruger struktureringen af rummet til at manipulere med beskuerens oplevelse af tiden i billedet. I de stille værker arbejder han bevidst på at neutralisere perspektivets dybdevirkning, og han gengiver ofte enkelte genstande og i nogle tilfælde hele rum som todimensionale. De værker, som domineres af todimensionalitet har typisk en ro og en stabilitet, der i høj grad kan tilskrives behandlingen af rummet.

I *The Mystery and Melancholy of a Street* fra 1914 [fig. 5] finder vi en række af de karakteristika, som ifølge Weston kendetegner de Chiricos værker med standset tid. Først og fremmest er maleriet udført med det, som hun betegner som en solid og konkret malestil. Genstandene er gengivet med store, simple og ufragmenterede farveflader og med et minimum af detaljer. Således

signalerer de enkelte genstande og bygninger i sig selv tyngde, stabilitet og ro, hvilket skaber en kontrast til det ellers på flere måder urovækkende motiv. Vi har også den immobiliserede bevægelse repræsenteret ved en løbende og legende pige, der er gengivet som en mærkelig flad og livløs silhuet samt en stor skyggefigur med ukendt ophav og identitet. Både pigen og skyggen er kendetegnet ved en mærkelig statiskhed, der i høj grad må tilskrives den manglende volumen og manglen på menneskelige detaljer. Derudover møder vi et billedrum, hvor blandt andet størrelsesforhold og vinkler giver et kaotisk og uigennemskueligt rum, der virker fremmedgørende og skræmmende, med en række genstande og bygninger gengivet i tilsyneladende hver deres skala samt et stærkt manipuleret perspektiv. Det usammenhængende rum understreges af værkets lysforhold, der giver modstridende oplysninger om tidspunktet på dagen med en ulogisk kombination af den stærkt soloplyste hvide bygning og den tussmørkeagtige himmel.

(Fig. 4) Palle Nielsen: Varsel. Fra Orpheus og Eurydice I, 1955  
Warning. From Orpheus and Eurydice I  
Linoleumssnit,  
17,3 x 24,5 cm  
Kobberstiksamlngen,  
Statens Museum for  
Kunst, København



(Fig. 5) Giorgio de Chirico:  
Gadens mysterium  
og melankoli, 1914  
The Mystery and  
Melancholy of a Street  
Olie på lærred, 88 x 72 cm  
Privatsamling, New York

(Fig. 6) Johannes Vermeer:  
Kvinde i blåt læsende et brev,  
ca. 1663-64  
Woman in Blue Reading  
a Letter  
Olie på lærred, 46,6 x 39,1 cm  
Rijksmuseum, Amsterdam

### Stilhedens formsprog hos Vermeer

Vermeer (1632-1675) er en anden kunstner, hvis værker kunsthistorien ofte har karakteriseret som tidløse og stille. Umiddelbart skulle man tro, at 1600-tallets Vermeer lå milevidt fra 1900-tallets de Chirico, men når det kommer til de billedelementer, der synes at have særlig betydning for tidsoplevelsen, har de to malere overraskende mange billedstrategier til fælles, og dette på trods af deres umiddelbart vidt forskellige billedudtryk. Hvor de Chirico maler mystiske byprospekter med usammenhængende og ofte uforståelige sammensætninger af genstande, er Vermeers tidløse værker interiørbilleder, der gengiver en enkelt figur fordybet i indadvendt aktivitet, værker der ikke ved første øjekast synes at være særligt mystiske. Irene Netta kommer i sin afhandling *Das Phänomen "Zeit" bei Jan Vermeer van Delft – eine Analyse der Innerbildlichen Zeitstrukturen seiner Ein- und Mehrfigurigen Interieurbilder* frem til, at oplevelsen af tidløsheden i særlig grad skyldes det, hun kalder for

scenens ubestemmelighed og det ikonografiske indholds uigennemskuelighed. Karakteristika, der er genkendelige fra analysen af tidens formsprog hos de Chirico og som samtidig kan være med til at give en forklaring på det statiske udtryk, vi på paradoksalt vis oplever hos Palle Nielsen.<sup>6</sup>

Scenens ubestemmelighed handler ifølge Netta om, at de rumlige forhold er enten mangelfuldt beskrevet, skjult bag møbler, tæpper eller andre genstande eller dårligt oplyst, hvilket gør det svært at få et overblik over de rumlige dimensioner og dermed over scenen, hvor handlingen udspiller sig. Således fremstår rummet og til tider også tidspunktet på dagen uklart. Dette ses eksempelvis i *Kvinde i blåt der læser et brev* (ca. 1663-64) [fig. 6]. Typisk for Vermeers enfigursmalerier er rumudsnittet snævert. Det smalle rum lukkes og defineres med bagvæggen, og der er hverken udsyn til andre rum eller til verden udenfor. Således har vi et rum, der i høj grad lukker sig om sig selv og ikke lader tanker flyve til verden udenfor. Selvom rummet er tæt pakket med møbler placeret rundt om den læsende kvinde, og der gives på denne måde ikke plads til, at man i fantasien kan lade kvinden bevæge sig omkring i rummet. Netta peger desuden på, at det er svært at danne sig et overblik over rummet, blandt andet på grund af det valgte udsnit, hvor gulvet ikke er synligt, og et mørkt tæppe dækker et stort område af billedets nederste venstre hjørne. Sammen med den manglende rumlige vidde, manglen på synlige værelsestokke og manglen på udsyn til eksempelvis andre rum, mener Netta, at de nævnte rumlige karakteristika er med til at nedtone indtrykket af tredimensionel rumlighed, og i stedet giver værket et nærmest todimensionalt udtryk. I Nettas tolkning er det faktisk ikke blot rummet, der er fladt, men delvist også den ellers så monumentale kvinde i blåt, som Netta beskriver som papirklipsagtig. Det, Netta kalder for scenens ubestemmelighed, er således defineret ved et manglende indblik i scenens rumforhold, der igen har afgørende betydning for oplevelsen af tiden.

Det andet afgørende karakteristika ved Vermeers tidløse værker er, ifølge Netta, det ikonografiske indholds uigennemskuelighed, der i meget korte træk kan beskrives som en mangel på fortællende detaljer. I *Pige der læser et brev ved et åbent vindue* (ca. 1657) mangler der for eksempel detaljer, der kan fortælle om arten af brevet indhold.<sup>7</sup> Ved hjælp af røntgenundersøgelser af maleriet, kan man se, at Vermeer har fjernet et maleri med en Amor fra bagvæggen. Som et kærlighedssymbol ville Amor have været en eksplicit henvisning til brevet



som et kærlighedsbrev, men eftersom Vermeer har valgt at fjerne maleriet, tyder noget på, at det er ganske med overlæg, at brevets indhold forbliver en gåde. Ved at udelade referencer til brevets indhold slipper vi samtidig for, at forstyrrende elementer i form af associationer og moraliserende betydningslag griber ind i maleriets stille atmosfære og den unge kvindes private rum.<sup>8</sup> Denne mangel på fortællende detaljer, der er et gennemgående træk ved Vermeers enfigursmalerier, understreger oplevelsen af tidløshed, fordi øjeblikket får lov at stå alene og ikke bliver forstyrret af henvisninger til et før eller et efter. Manglen på henvisninger til tiden, der går, ud over det viste øjeblik, understreger oplevelsen af, at tiden står stille.

### Sammenfatning af tidens formsprog hos de Chirico og Vermeer

Sammenholdes Westons og Nettas analyser af det tidløses formsprog, begynder der at tegne sig et billede af, hvilken sammensætning af billedelementer der, i kombination med det rette motiv, kan være med til at skabe en oplevelse af tidløshed. Her skal blot fremhæves de vigtigste: Først og fremmest er gengivelsen af rummet af afgørende betydning. Både hos de Chirico og hos Vermeer synes det, som Weston og Netta kalder en manipulation af billedrummet, at have afgørende betydning for oplevelsen af tiden. Af fælles træk i denne sammenhæng kan nævnes de to maleres brug af fladevirkninger samt en tendens til at sløre og skabe forvirring omkring de rumlige forhold. Hos begge kunstnere har vi også at gøre med en anden form for ubestemmelighed, nemlig omkring det, Irene Netta kalder det ikonografiske indholds uigenkendskuelighed. Dette handler om, at vi mangler sammenhæng i det, der fortælles, blandt andet fordi vi mangler detaljer, der kunne afklare de spørgsmål, vi måtte have til scenens fortælling. Men også fordi sammensætningen af billedelementer ikke altid giver mening. Deruover er de Chirico og Vermeer (blandt andet) fælles om brugen af solide og tunge figurer; et billedtræk der understreger oplevelsen af statiskhed.

### Det tidløses formsprog set i relation til *På sporet*

Med indkredsningen af "det tidløses grundelementer" kommer vi samtidig nærmere en forklaring på, hvorfor *På sporet* og andre af Palle Nielsens værker kan opleves som standsede i tid.

Som tidligere beskrevet er *På sporet* på mange måder et tvetydigt værk, både hvad angår Orfeus-figuren og rumgengivelsen. Orfeus er i bevægelse, men synes på

trods af det højt løftede ben og de energisk svingende arme alligevel at bevæge sig med en underlig maskinel langsomhed. I denne beslutsomme, men samtidig uendeligt langsomme figur genkender vi nu de tunge og solide figurer fra både Vermeer og de Chirico, og samtidig genfinder vi den semi-menneskelige status, som er så afgørende for oplevelsen af den sælsomme og ikke mindst tidløse stemning hos de Chirico. I kraft af sin rygvendte position, sit maskinelle præg og den måde, hvorpå figuren på grund af synsvinklen tårner sig op foran betragteren, fremstår Orfeus med en fremmedgjorthed, der på mange måder ligger tæt op af den, som vi finder hos de Chirico. Den generelle oplevelse af fremmedgjorthed, der knytter sig til værket, understreges yderligere af, at scenens eneste tre andre figurer rent faktisk fremstår som silhuetter, der næsten går i ét med baggrundens bygninger. Ud over Orfeus og silhuetterne er der intet andet liv i form af fx biler eller sporvogne, og byen fremstår således i nogen grad lige så hemmelighedsfuld og fremmedgjort som byerne i de Chiricos metafysiske malerier. Den hemmelighedsfulde by er et af Palle Nielsens gennemgående temaer, hvad enten den er kulisse eller hovedperson. I relation til *Den fortryllede by II* har Kristian Romare beskrevet en by og dens hændelser, der lige så vel kunne være skrevet om *Orfeus og Eurydike*: "Det er, som om den skæbnemættede forstening i Giorgio de Chiricos metafysiske billeder havde forvandlet sig til en anden fortryllelse. Mennesker bevæger sig som skygger over torve og i gader, som skulpturer, der er blevet vakt til live. Uventede vindstød synes at gå gennem byen. Der forekommer kraftudladninger. Nogen vælter baglæns ned ad en trappe. Nogen kastes op i luften. Som om der huserede en usynlig magt".<sup>9</sup> Ligesom i *Den fortryllede by II* forekommer der også i *Orfeus og Eurydike* en lang række af uforklarlige hændelser, hvor en gruppe mennesker pludselig synes at være blevet kollektivt sindssyge, som når de alle kaster sig ud i en fælles tvangsmæssig narredans. Og ligesom i *Den fortryllede by II* ser vi usynlige og ukendte magter tage over i *På sporet*, hvor de sætter Orfeus i en trancelignende tilstand og fører ham i retning af varslet. De usynlige magter har tilsyneladende også indstillet tiden på slow-motion.

Oplevelsen, af at både byen og Orfeus er underlagt fremmede magter, understreges af det ledningsnet, der ligger over byen. Ledningerne synes nærmest at omspænde og sammensnøre hele byrummet og virker således ikke kun som en spændetrøje for Orfeus, men også for byens ellers så udstrakte rum. Således får vi en oplevelse af en langt mindre rumlighed, og dermed

bliver Orfeus' muligheder for udfoldelse reduceret. Det snævre rum har, som vi har set hos Vermeer, afgørende betydning for, hvordan vi oplever tidsforløbet, og lige så afgørende er det for oplevelsen af tiden, at Orfeus ser ud til at være fanget i nettet. Ikke alene har hans figur, som beskrevet, semi-menneskelig status, han synes også nærmest fysisk at blive immobiliseret i sin bevægelse. Ud over de allerede omtalte "tidløse" billedtræk hos Palle Nielsen kan man også pege på, at hans værker i en vis udstrækning er præget af det, som Netta kalder for "det ikonografiske indholds uigennemskuelighed". Der er nemlig ikke ret mange detaljer i hverken *På sporet* eller i andre typiske værker fra Palle Niensens hånd, som kan hjælpe os med at få rede på hans mystiske univers, og vi er derfor, ligesom det er tilfældet hos både Vermeer og de Chirico, i høj grad ladt i stikken med hensyn til tydingen af sceneriet. Manglen på detaljer betyder også, at fx bevægelsesmotivet ikke motiveres eller understøttes. Som Netta forklarer det i forbindelse med et af Vermeers værker, så tilføjes der ikke elementer, der peger ud over det fremstillede øjeblik, og det fremstillede øjeblik får derfor lov til at stå alene og uforstyrret af fortid eller fremtid. Man kunne indvende, at i tilfældet hvor værket indgår i en serie, kender en betragter ofte både til fortiden og til fremtiden. Men som Palle Nielsen selv har anført i en beskrivelse af Orfeus-serien, består serien i høj grad

af en række enkeltbilleder, hvor der, som Matthias Wivel har formuleret det, er lagt større vægt på det enkelte velkomponerede værk end på at indpasse værket i den sammenhæng, som fortællingen udgør.<sup>10</sup>

Ved hjælp af en sammenholdning med andre tidløse værker og deres formsprog har jeg argumenteret for, at et værk som *På sporet* med et centralt bevægelsesmotiv sagtens kan opleves som tidløst. I *På sporet* handler det blandt andet om, at en række motiviske og formmæssige elementer immobiliserer bevægelsen. Resultatet er tvetydighed og forvirring, som kombineret med de forskellige træk fra "det tidløses formsprog" resulterer i en oplevelse af standset tid.

Det er min opfattelse, at denne fastfrysning virker som en understregning af den fortvivlelse og smerte, som Orfeus oplever ved tabet af Eurydike. Fastholdelsen af følelsen gør den mere synlig og måske også mere uudholdelig for betragteren, som bliver tvunget til at dvæle ved smerten. På trods af at *Orfeus og Eurydike I* er en serie, der som helhed beretter om en rejse, en bevægelse, så optræder der en række af disse tidsmæssigt fastlåste billeder, der ud over at understrege den knugende stemning, der er kendetegnende for serien, også fremhæver oplevelsen af det uvirkelige og drømmeagtige, der præger ikke bare denne serie, men en stor del af Palle Niensens værk.<sup>11</sup>

1 Kristian Romare: *Den fortryllede by*, København 1990, s. 165.

2 Dagmar Motycka Weston: "The Hour of the Enigma: The Phenomenal Temporality in the Metaphysical Painting of Giorgio de Chirico", I Christian Heck og Kristen Lippincott (red.): *Symbols of Time in the History of Art*, Turnhout 2002. Og Irene Netta: *Das Phänomen "Zeit" bei Jan Vermeer van Delft – eine Analyse der innerbildlichen Zeitstrukturen seiner Ein- und Mehrfigurigen Interieurbilder*, Hildesheim 1996.

3 Erik Fischer: *Om kunsthistorie*, Hellerup 1991 (1980), s. 48 f.

4 Se eksempelvis Jørgen Gammelgaard: Palle Nielsen, Humlebæk 2006, 56 f. for omtale af serien.

5 Weston, 2002.

6 Netta, 1996.

7 Johannes Vermeer, *Pige der læser et brev ved et åbent vindue*, c. 1657, olie på lærred, 83 x 64,5 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden. (Inv. Nr. 1336)

8 Irene Netta: "The Phenomenon of Time in the Art of Vermeer", i Ivan Gaskell og Michiel Jonker (red.): *Vermeer Studies*, Washington 1998, s. 260.

9 Romare, 1990, s. 132.

10 *Omkring Orfeus. Skitser og grafiske blade af Palle Nielsen*, Lommebog 7, Den Kgl. Kobberstiksamlng, 1978. Matthias Wivel: „Helheden i fragmentet. Palle Nielsen som 'Cartoonist'“, Mikael Wivel (red.): *Palle Nielsen in memoriam*, Kgs. Lyngby 2002, s. 126.

11 Mange tak til Matthias Wivel, MA og ph.d.-studerende, for opmærksom gennemlæsning og gode forslag til forbedringer.