

Festlig Formalisme

Magnus Thorø Clausen

“Irrational thoughts should be followed absolutely and logically.”¹

Paradokset har det kendetegn frem for mere regelrette tænkemåder, at det i et kort øjeblik gør det muligt at opleve verden som uorden. Den fortrolige forståelse af tid og rum konfronteres i paradokset med en fundamental anden logik, hvis overskud af informationer ikke lader sig indordne under det velkendte. Paradokssets uorden bør dog nok ikke med det samme sidestilles med kaos. Der er snarere tale om en særlig form for parallel logik, hvis præmisser ikke svarer til de velkendte, og hvis struktur altid til en vis grad vil henligge i skygge. Logikken kan måske ligne den vi kender, men opfører sig alligevel på afgørende punkter anderledes. Konsekvensen heraf bliver at det paradoksale ofte placerer sig på kanten af forståelsen. Paradoksalitet kan i den forbindelse fremtræde som irrationalitet. Men der er i så fald tale om en irrationalitet som også er en slags systematik, som blot følger en hidtil ukendt og uerfaret logik. Verden indeholder mulighed for andre ordner end dem som fornuften råder over. Opbygningen af parallelle logiske systemer kan være med til at synliggøre disse ordner.

Paradokset er nogen gange blevet sat i forbindelse med ironi. Men i en udvidet forståelse af begrebet kan det også knyttes til humor i det hele taget. Man kan sige at paradokset ligesom latteren er et stilbruds uvilkaarlig form. Det paradoksale viser sig med andre ord som et brud (en omvendning, en forskydning) i det velkendte rum. Bruddet sender os kortvarigt ud på den anden side af forståelsen og sproget, som humor også kan gøre det. Effekten af forskydningen kan for eksempel være en følelse af svimmelhed, som når man føler man ikke har helt fast grund under sig. Den irrationelle logik fører måske generelt ud i et felt hvor grunden er ustabil og til genovervejelse og for eksempel lige så godt kan befinde sig på væggen som under fødderne. Tvetydighed anerkendes her som en positiv størrelse. Modsætninger forøges i stedet for at reduceres og der aftegner sig kontraster, som ikke udligner hinanden, men derimod bliver stående som forskelle. Der etableres på den måde en asymmetrisk systematik, som hele tiden netop ikke går op, og som i sidste ende udfordrer den fornuftige orden og de vanlige kategoriseringer, som vi forstår det virkelige med. En papkasse som bliver foldet logisk forkert kan åbne for nye og fremmede sider af rummet.



"Objects in Mirrors with Parasol" 2003

Martin Erik Andersens skulpturer kan beskrives som omorganiseringer af objekter og materialer, der er kendetegnet ved at de, på trods af deres umiddelbart diffuse fremtræden, alle forholder sig til velkendte erfaringsrum. Blandt de rum som løst optegnes i værkerne er hjemmet, værelset og værkstedet samt mere kulturelt specifikke rum som laboratoriet og helligdommen. Udover optegnelsen af disse mere eller mindre fortrolige sammenhænge finder der også en løbende skematisering af enkeltgenstande sted. Her kan man for eksempel nævne sengen, bordet, stolen, lampen, hylden, væggen, døren, tørrestativet og parasollen. At der er tale om optegnelser eller skematiseringer snarere end direkte repræsentationer af det virkelige har at gøre med at henvisningen hele tiden blot er løs og antydningssvis. En spånplade placeret på et stålstativ kan skitsere en seng, et lysstofrør overdækket med farvet akrylstrik kan skitsere en lampe. Den åbne skematisering af velkendte rum og ting synes at holde det virkelige inden for rækkevidde som en slags bagvedliggende grammatik, værkerne kan spille op imod.

Det virkeliges tilstedeværelse kan også følges ud i værkernes markante materialitet. En optegnelse over genkommende ting og materialer indbefatter stålstativer af armaturjern, jernprofiler, beslag, spånplader, lægter, gulvtæpper, persiske tæpper, skintæpper, glasplader, spejle, videoskærme, computere og højttalere, kameraer (ledninger, kabelbokse), akrylstrik, silkepapir, folie, tryksager (aviser og tegneserier), afdækningspap, underlagsfilt, musik, lysstofrør, farvede el-pærer, silke- akryl- og latexpuder, røgelsespinde, kogeplader, pladespillere, pynteting (akrylhæklinger, pomponer, cotillioner), grafiske tryk (silketryk, bemalede silketryk, offsettryk, litografier), gips, voks, stearin, polyester, papmaché, bronze, papir, beton, plastik, marmor og pap. Alle materialer vækker forskellige sensibiliteter og forbinder sig til forskellige betydningsområder. I koblingen mellem dem opstår der imidlertid en

form for orden på tværs, som ikke ligner den rationelle orden, men dog fremstår som en slags fortløbende systematik. En pladespiller og en kogeplade er her ikke kun modsætninger men også spejlinger af hinanden.



"Baptisteriet" 2003

Skulpturerne fungerer altså både som skemaer over velkendte sammenhænge, samtidig med at de overskrider disse sammenhænge gennem en række omstruktureringer eller processer, der tilsidesætter tingenes sædvanlige opbygninger og forbindelseslinjer for at etablere nye og anderledes. Her kommer en liste over nogle af de processer som går igen på tværs af værkerne: omvendinger, spejlinger, overføringer, overdækninger, ombygninger, sammenføjn timer og overdrivelser. Gennem processerne åbnes der for en slags usikker og farverig parallelverden til den bestående. Det er i den forbindelse måske igen værd at sige at de parallelle processer aldrig ophører med at forholde sig til den velkendte erfaringsverden. Men værkerne konkretiserer en slags bagsider af det virkelige, hvor tingene som stof og betydning fremstår mere flydende i forhold til hinanden og endnu ikke er

faldet på plads i stabile definitioner. Transporten mellem objekter og materialer er dog aldrig fuldstændig flydende. Man kan for eksempel hævde at organiseringerne stort set overalt er orienteret efter en gridstruktur af rette linjer. Individuelle værkelementer placeres for det meste enten serielt, parallelt eller vinkelret i forhold til andre elementer samt i forhold til den omgivende arkitektur. Griddet kan måske antyde det generelle forhold, at værkernes meget åbne form etableres i udveksling med en lige så fundamental strukturel interesse.

Den første værkproces jeg vil se på er omvendingen af ting og materialer. Fra værk til værk indgår blandt andet omvendte gulvtæpper, omvendte papkasser, omvendte og spejlvendte tryksager, omvendt musik, omvendte forskallingsbrætter, omvendte skærme og omvendte skærbilleder. Skulpturen *Cire perdue* med projektion (1998) består for eksempel af en støbeform som er vendt om så indersiden vender udad. I afstøbningsprocessen har formen herefter foretaget endnu en omvendning, således at det endelige værk fremtræder som en paradoksalt omvendt omvendning. Skulpturen *Gulvophæng* (1998) arbejder ud fra samme logik. Den er lavet af et omvendt gulvtæppe, hvis ene bagside er skåret halvvejs op i stykker, som så er vendt om, sådan at omvendingen også her bliver mindst dobbelt. Omvendingerne kan også føre til at rummet nærmest kommer til at stå på hovedet, som i Malmøversionen af *Ingen anden nåde* end dette dit dørtrin (1999–2004) hvor lysstofrørene blev placeret på gulvet i stedet for i loftet. Sideløbende medfører omvendingen af lydsiden i værker som *Af alle disse værelser er ingen blevet til* (2004) at skulpturens tid nærmest kommer til at gå baglæns gennem stoffet. En af virkningerne af omvendingsprocessen er måske netop at den overlejrer det retvendte rum og den fremadskridende tid med rum og tider, som man normalt ikke har adgang til med blikket og hørelsen.

Spejlingernes plads i skulpturerne har det særkende at de ikke kun udfoldes i forhold til spejlets umulige rum, men også konkretiseres i helt håndgribelige elementer og således opnår fysisk eksistens. Hvis man først holder sig til de visuelle spejlinger fremtræder de i spejlflader, spejlkasser, spejlkabinetter og plader af blankpudset stål og folie. I alle disse elementer etableres der på fladen en forskel mellem realrummet og et reflekterende rum, som er utilgængeligt for kroppen. Derudover er spejlingsprocessen til stede i transporten mellem videokameraer og videomonitorer, der også typisk optræder i forbindelse med spejlflader. I lighed med spejlkasserne medfører disse opstillinger en form for svimlende uendelighedsprojektion, hvor blikket fortaber sig og bliver væk. Den genkommende forvirring af synsretningen synes at være led i den indkredsning af irrationelle rum som værkerne arbejder omkring. Spejlingens forlængelse ud i det fysiske stof medfører nu at selve spejlfladen

bliver usynlig, eller omvendt indarbejdes i beskuerens blik. En liste over konkrete spejlinger i værkerne omfatter blandt andet fordoblede punkteringsapparater, fordoblede sokler, fordoblede blokke af voks, fordoblede kvadrater af silkepapir, fordoblede gulvtæpper, jernstativer, akrylhæklinger osv. Når man først har fået blik for spejlingens fysikalisering falder værkernes materielle elementer sammen i en række besynderlige fordoblinger af sig selv. Et forløb af kulørte cotillioner, er for at følge logikken også en forskydende spejling i det konkrete, hvor grænsen mellem det synlige og det usynlige begynder at blive flydende.

Overføringsprocesserne er måske især fremtrædende i transporten af former gennem forskellige materialer. Papkasser overføres til stålkasser, papstykker overføres til bronze, marmorsten overføres til sten i polyester, kavaletter i træ overføres til kavaletter i jern, papir og blyantstreger overføres til corténstål, drivtømmer overføres til bronze, spejlflader til glasflader, grundtapet til træ, silkepapir til tryksager osv. Overføringen producerer et sammenfald mellem forskellige materials egenskaber og betydninger, som samtidig forskyder objekterne ud over realrummets grænser. En del af overføringerne virker ret absurde, som for eksempel en fastlåst kavalet af jern, der jo må siges at være et ret umuligt redskab at arbejde med. Et andet paradoksalt eksempel er overføringen af et ornamenteret gulvtæppe til spåntræ, hvor tæppets ornamenter oversættes til udsavede mellemrum. I begge tilfælde er der tale om en mærkelig form for obstruktion og samtidig bevarelse eller fastholdelse af objektets identitet, som måske også kan forstås som en fjern refleksion over en af skulpturens grundlæggende funktioner historisk set som en slags monumentalisering af det flygtige. Men samtidig virker disse monumentaliseringer indbygget med en skrøbelighed og manglende funktion, som snarere gør dem til et slags forsvar for det der falder udenfor blikket.

Overdækning og tildækning er først og fremmest knyttet til de mange materielle lag i skulpturerne, som skyder sig ind over hinanden. De måske primære lag omfatter silkepapir, tegneserier, aviser og akrylstrik. Disse kan være forbundet med mere flydende lag af materialer som polyester, stearin, papmaché, voks og gips. Lagene placeres blandt andet omkring jernstativer, over forskellige former for plader, på gulve, på vægge, på vinduer og på sokler samt henover objekter som højttalere, computere, skærme og lysstofrør. De mere flydende lag optræder især rundt om og nede i papkasser og plastikbaljer samt over ledninger, kabelbokse og sammenføjninger. Der er i den sammenhæng ofte tale om sammenblandinger hvor der også indgår tryksager eller silkepapir. Overdækningerne synes at fungere som en form for slør eller halvgennemsigtige grænser, der skjuler, værner eller beskytter værkelementerne mod en mere direkte visuel aflæsning. De træder

som lag ind mellem værkelementerne og blikket, og holder på den måde værket halvvejs på afstand. I en række silketryk fremtræder tildækkede og slørede ansigter, og for eksempel i skulpturen Hoved med klud (2002) er der lagt akrylstrik henover et bronzehoved. Begge steder er der tale om beskyttelser mod blikket og om opbygninger af en slags maskering omkring det personlige rum. Også tæpper, folie og træplader kan organiseres efter denne tildækningsproces. Måske kan værkernes lydside og brugen af røgelsespinde også i sidste ende fortolkes som former for overdækninger af det materielle, der fastholder stoffets nødvendige fjernhed fra det sociale og medialiserede rum.

Ombygningen af ting og materialer foregår i de fleste tilfælde på baggrund af en forudgående nedbrydning. En cotillion af papir koges for eksempel så strukturen falder fra hinanden; en lejlighed splittes op i en uoverskuelig række af fotografier; en marmorblok hugges ud i brudstykker; en lænestol skrælles for sin polstring; punkteringsapparater, gulvtæpper og papkasser splittes ad. Herefter bygges elementerne op igen. Genopbygningen er karakteristisk ved ikke at tilføje stof, men ved derimod at realisere en parallel strukturering af stoffet. Det som der derved rykkes ved er måske i sidste ende forståelsen af objektet som en afsluttet og endegyldig størrelse til fordel for en betoning af objektet som arbejde og tilblivelse i et mere åbent rum. I videoværket Home Is Where The Buffalo Roam (1996) afspilles lejlighedsfotografierne med en så hurtig klippehastighed, opfulgt på lydsiden af en væltende bagvendt polka, at det intime rum krænges udad og bryder sammen på skærmen. Hverdagsrummets kontinuerlige velkendthed forvandles til en opsplittet tilstandsform af farver og hastighed, der kan minde om et slags magisk hallucinerende ritual rettet mod at få inde og ydre og nær og fjern til at kollapse. Ombygningsprocessen peger ikke kun tilbage til den arbejdende krop bag objekterne, men også ud mod dette større metafysiske rum udenfor subjektet.



"Cotillion" 1992

Den næstsidste proces jeg vil se på er sammenføjdningen. Skulpturerne kan kendetegnes ved at føje ting og materialer sammen på kryds og tværs. Voks sættes sammen med pap og gulvtæppe; lysstofrør kobles med silkepuder; akrylhæklinger føjes sammen med små jernstativer; træplader føjes sammen med silkepapir, folie og spejle; beslag føjes ind i polyester og tegneserier. Man kan måske til en start sige at sammenføjdningerne arbejder mod det kategoriserende blik og for kompleksitet og forskelle. Der hvor blikket vil se kontraster, for eksempel mellem analyse og intimitet, lavteknologi og højteknologi, flade og rum, indskyder der sig en mere grundlæggende asymmetri, hvor disse forskelle fungerer som aspekter af hinanden. Det kan også ses i forhold til værkernes rumskematisering, som for eksempel i *We Are Free - Electricity* (2000) hvor et hjemlig rum, et videnskabeligt rum og et metafysisk rum føjes ind i hinanden. I samme skulptur kobles værkrummet via videomonitorer og fotografier til rum andre steder i udstillingsbygningen. Totaliteten af indre og ydre rum føjes ind i hinanden og etablerer et sted uden centrum eller entydig fokus men fuld af overgange og blinde vinkler.

Overdrivelsen som proces forbinder jeg med materialernes prægnante tilstedeværelse i skulpturerne. Værkernes dekorative visualitet er måske her det mest fremtrædende eksempel. Den dekorative overdrivelse virkeliggøres blandt andet med silkepapir i lyserøde, lysegule og lyseblå nuancer, kulørte akrylhæklinger, papircotillioner, lyserøde pomponer, tegneserieudklip, farvede elpærer, farvede lysstofrør og spejlkabinetter. Desuden repræsenteres det dekorative i forskellige former for silketryk, offsettryk og videoer. Der opstår her en diffus gråzone mellem tivoli og metafysik. Det visuelle overdrev virker sjovt og destabiliserende, måske fordi pyntegenstande og farver ud fra en rationel logik forekommer så fuldstændig umotiverede. De er også først og fremmest vildt smukke. En anden overdrivelsesproces i skulpturerne er koblet til den mere uorganiserede masse. Der anvendes gennemgående for meget gips, for meget stearin og voks, for meget lim, fugemasse, tape osv. i opsætningen af træplader, glasplader, spejlkasser, papkasser og ledninger. Overskuddet af materialitet synes også på dette mikroniveau at virke som en slags tegnsætning i det materielle. Det kan også opleves som en slags generøsitet eller nysgerrighed i forhold til at se hvad materialet selv gør og kan når man som formgivende bevidsthed et øjeblik træder til side.

Uden den genkendelige erfaringsverden som allestedsnærværende ramme ville værkerne ikke have noget at træde i forhold til, og den parallelle logik ville nok blive uafslæselig, et rent kaos af forskelle. For mange af udstillingstitlerne gælder måske det samme. Deres skøre og mærkelige ordlyd bliver også til på baggrund

af en tiltro til sprogets logik som overskrides eller kortsluttes. Titlerne kan have afsæt i en række forskellige kulturelle kontekster, men måske især centreret om obskure og metafysiske formuleringer om verden bag rummets skrøbelige facader. På den måde peger de ud mod og fastholder parallelverdener, der for det meste er mindst ligeså langt ude som værkerne selv. Men selvom titlerne i en vis forstand er sammenlignelige med værkernes ombrydning af det virkelige rum, så fungerer det konkrete materiale i rummet måske alligevel på et mere minimalt og sanseligt niveau. Man bevæger sig naturligvis gennem værkerne med betydningsaflæsningen i højt beredskab. Men samtidig er de også åbne for en grundlæggende kropslig og sansemæssig aflæsning, som sikkert hænger sammen med deres skitseagtige henvisninger tilbage til det genkendelige rums arkitektur. Man kan som beskuer opholde sig i skulpturerne, stille sig ind under dem, gå igennem dem og flere af dem virker som en slags ly eller afskærmning mod omverden. Skulpturerne kan måske opfattes som en slags mikro-utopier eller mikrorum, som minimalt flytter om på de normale forhold mellem rum, krop og sprog. Forfatteren Peter Seeberg har i en anden sammenhæng skrevet om perspektiverne for et sådant mikroarbejde: "Ingen kan frembringe hele materialet. Præpositioner ligger næsten fast i deres betydninger, adverbierne er allerede mere ombyttelige, men ingen kan på én gang ændre et sprogs betydning helt uden at gøre sig uforståelig, og ingen opleve så meget, at det er nødvendigt at gøre det, uden at det går hen over hovedet også på ham selv. Lidt er nok. (...) Ændre betydningen af 'på', ja så skrider verden virkeligt ned mod fornyelse."²

¹ Sol Le Witt: "Sentences on Conceptual Art" i Øivind Nygård og Morten Stræde (red.): *BIAS: 33 artist's views on sculpture*. Det Kongelige Danske Kunstakademi, 2000, s. 42.

² Peter Seeberg: "Fem afsnit om en realistisk roman" i *Kritik* 47/1979, Fremad, s. 26-27.