

Stoffets mystiske konsistens

Magnus Thorø Clausen

"Forstår I - spurgte min fader - den dybe mening med denne svaghed, denne lidenskab for kulørt papir, papmaché, lakfarver, blå og træuld? Det er - sagde han med et smerteligt smil - nu engang vores kærlighed til materien, til dens oppustethed og porøsitet, og til dens altomfattende mystiske konsistens. Demiurgen, denne store mester og kunstner, gør den usynlig, byder den forsvinde i livets hvirvel. Vi derimod elsker dens knasen, dens modstandsdygtighed, dens træde klodsethed".

Bruno Schulz: Traktaten om mannequinerne, s. 44

Sprogligt set kommer ordet "tekst" fra det latinske textus, som betyder vævning. Det kan antyde, at skrivning oprindeligt har været tættere forbundet med det at væve eller at strikke, end man måske tænker det i dag. Set på afstand er der også nogen oplagte ligheder mellem de to aktiviteter. I begge tilfælde handler det om at sammenføje eller sammenvæve streger eller tråde til større forbundne enheder. Fra et kvadratisk stykke tekstil til en kvadratisk tekst er afstanden visuelt ikke så stor, slet ikke for den, der ikke har lært at læse. Eftersom det først er omkring midten af 1800-tallet at den læsende del af befolkningen udvides til flertallet, har der historisk set været rige muligheder for at opretholde en åben forbindelse mellem teksten og tråden som sammenvævede flader.

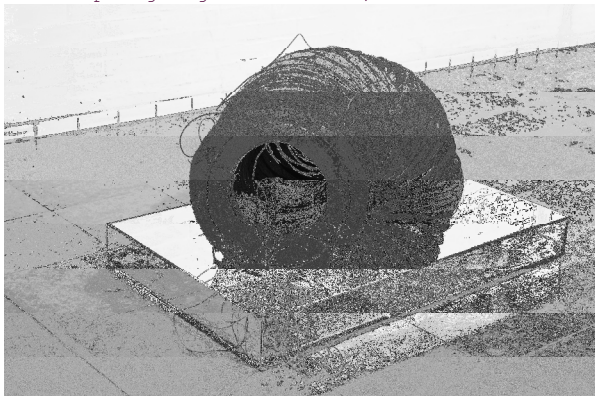
Koblingen mellem tekst og tekstiler hører dog umiddelbart op, når man begynder at tale om betydning. Tekster kan læses, de har et konkret indhold og er åbenlyst tegnbærende, mens strikkede og vævede flader derimod fremtræder som betydningstomme, primært sansemæssige fænomener. Et tæppe kan naturligvis godt fortolkes både historisk, socialt, kulturelt og økonomisk, ligesom en tekst kan det, og alle andre genstande i verden i øvrigt også. Men hvis man fokuserer på den måde tæppet er vævet på, eller hvordan en tråd bevæger sig mellem forside og bagside, hører betydningen op. På dette niveau er der udelukkende fysiske forskelle tilbage at bemærke. På den anden side, måske er denne opdeling ikke helt så absolut. Her er det oplagt at pege på skulpturkunsten som et af de områder, hvor de to områder altid har stået i en mere åben udveksling med hinanden. En illuderet fold i marmorens overflade, eller en svejsning mellem to jernstænger, griber konstant fra det fysiske rum videre over i et immaterielt eller mentalt rum. Aflæsningen af skulptur er måske grundlæggende et forsøg på at forbinde det fysiske stof med de begreber og erfaringer man selv kommer med, velvidende at de aldrig holder helt. I bedste fald fører det til, at man bliver flyttet et andet sted hen, end man var i forvejen. Tættere på stoffet, som jo er det stadige omdrejningspunkt og endepunkt, indtil næste gang man stiller sig foran værket, og prøver om man kan komme lidt længere.

Selvom skulpturens transport mellem materiale og tænkning principielt set kan gøres gældende for skulptur også før moderniteten, er forholdet og måske især bevidstheden om det primært forbundet med de dele af skulpturen i perioden efter 1960, der specifikt retter fokus mod materialet og dets betydningsmuligheder. Den amerikanske skulptør Robert Smithson er en af dem, som i denne periode eksplicit taler om skulpturen som en forening af stof og bevidsthed, i det han betegner som en uafsluttelig materiel dialektik, hvor sprog bliver ligeså primært som stål (eller tråd for den sags skyld). Hvis man vender tilbage til brugen af tæpper og tekstiler, som jo er det fokus, jeg forsøger at fastholde, er spørgsmålet hvordan disse materialer på det fysiske plan, i deres vævning, i deres rumlige placering osv., kan opnå denne åbning ud til bevidsthed og tænkning. Det kan fungere som en mulig indfaldsvinkel til Martin Erik Andersens arbejde, hvor tæppe, tekstil og tråd har været gennemgående elementer siden starten af 1990'erne. Det er naturligvis et lidt kunstigt greb udelukkende at fokusere på tekstiler og tæpper, fordi de jo i de konkrete værker ofte indgår sammen med en række andre materialer. Håbet er dog, at det i udgangspunktet snævre fokus kan åbne op for en præcisering af nogle bredere tematikker. Jeg har i den forbindelse valgt at inddele gennemgangen i tre løse overskrifter, der kan udpege tre områder som det materielle arbejde forbinder sig med og udforsker: kroppen, tegning/skrift og ornamentik. Det kan også antyde en kronologisk bevægelse fra før til nu, hvad der dog ikke er helt korrekt. Man kan tværtimod sige, at værkerne aktivt modarbejder en sådan afgrænsning og udtømmning ved hele tiden at lægge spor og henvisninger oven på hinanden i en stadig fortætning fra værk til værk. Arbejdet har som helhed karakter af et åbent processuelt rum, hvor alle elementer og betydninger kan gentages et andet sted i en anden materiel kontekst. For beskueren giver det fornemmelsen af at befinde sig på kanten af en cirkel, hvis midte konstant forskyder sig væk fra det konkrete rum, man står i. Skulpturerne balancerer mellem at være markant fysisk nærværende og samtidig løbende at udviske sig selv indtil grænsen, hvor de næsten forsvinder ud af syne. Eller i hvert fald ud af det som tænkningen kan fastholde med begreber.

Kroppen

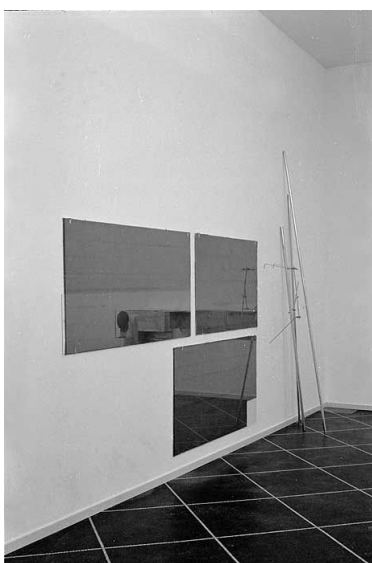
Cotillon / Nervenanhæng (1992) er et harmonikaagtig objekt syet sammen af runde udskårne filtstykker og placeret direkte på gulvet. Det særlige ved værket er, at det kan befinde sig i flere positioner. I sammenfoldet tilstand fremtræder det mest som en slags gådefuld uigennemsigtig beholder. Når man derimod løfter op i de fastgjorte snore på siderne, foldes objektet ud til en mere åben og gennemsigtig vertikal struktur. Som antydet i titlen er forlægget til værket en cotillon, som er en lille farvet pynteting af østligt ophav, man for eksempel kan støde på til fester, karneval eller i tivolier. Her har pyntetningen været igennem en række grundlæggende forskydninger. Papir er blevet til gulvtæppe, de kulørte farver er erstattet af en mørkerød nuance (materialisten angiver blyfarvet mønje), og objektet er flyttet fra loftet til gulvet. Den afgørende forskydning er

dog nok forandringen i skala. Objektet fungerer ikke mere udelukkende som dekorativt blikfang, men er omdannet til et kropsligt volumen, der i udfoldet tilstand faktisk rager lidt op over beskueren egen krop. Brugen af gulvtæppe som materiale spiller her en vigtig rolle, fordi gulvtæppet i sig selv er meget direkte relateret til kroppen og fødderne. Er det for meget også at se den rødlige farve som en henvisning til kroppen, for eksempel til arkaiske kropsbemalinger? Under alle omstændigheder virker objektet til med hjælp fra tæppets taktile associationer at indskrive kroppen i en ellers visuel aflæsningsammenhæng. Den anden del af titlen, "Nervenhang" eller nerveanhæng, er meget åben. Måske kan den bruges som springbræt for en mere dystert fortolkningsramme, hvor objektet bliver en slags oversat nerve for registrering af smerte? Hvis man ikke vil gå så langt, kan man måske også blot forstå nerve-associationen som endnu en overvejning ind i krydsfeltet mellem det kropslige og mentale rum, som værket kredser om.



Cotillon / Nervenhang (1992/2008)

En anden skulptur, som bruger tæppematerialet som en mulig model over kroppen, er værket *3 Poles* (1996). Det består af tre firkantede glasflader monteret på væggen. Når man går tæt på, kan man se, at der mellem glassene og væggen er indskudt lag af filt. Det medfører, at man i betragtningen opnår en dobbelt materiel bevidsthed. På den ene side reflekteres man af glasfladen, der desuden peger ud i det omgivende rum. Men samtidig bremses blikket af den tætte forskelsløse filtmasse, som virker som en slags uigennemtrængelig krop på den anden side af glasset. Man kan måske sige, at skulpturen placerer sig i overgangen mellem synlighed og blindhed, hvor det at se ind i værket også indebærer at se ind i en kropslig tæppemasse, som blokerer for synet. I en videre forstand er dette grænseland egentlig også et traditionelt opholdssted for skulpturen, som altid har haft et uafgjort forhold til den rent billedlige fremtræden. For eksempel kan skulpturen adskilles fra maleriets definition ved at have en fysisk bagside, som ikke er tilgængelig, før man som beskuer flytter sin egen krop. Udover glas og filt indeholder skulpturen tre fritstående stålrør, som forbinder væg og gulv samt et punkteringsapparat, som traditionelt er brugt til at kopiere fysiske former nøjagtigt. Ligesom glasfladerne kredser disse elementer om spejling og fordobling, om end dog forskudt fra kroppen til det arkitektoniske rum. Punkteringsapparatets tre kopieringspunkter er placeret ind mod væggen, mens stålrørens endepunkter oversætter en trekants punkter fra gulv til væg. Men på trods af forskydningen mod rummet fastholdes interessen for området mellem synlighed og blindhed. Det hænger blandt andet sammen med at både stålstængernes og punkteringsapparatets kopiering hviler på fysisk kontakt snarere end på visuel registrering.



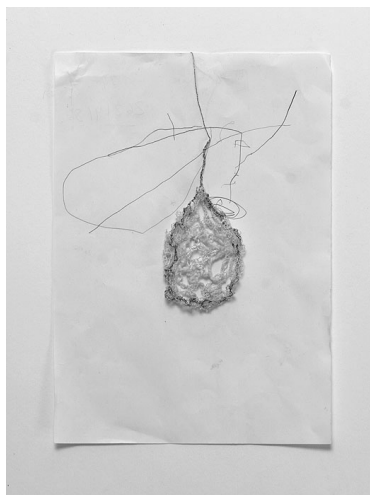
3 Poles (1996)

Brugen af gulvtæppet sker i det første tilfælde i en direkte om end åben billedlig skematisering af kroppen, mens der i andet tilfælde omvendt er tale om en skematisering, der bevæger sig bagom billedligheden ind i et taktilt og delvist arkitektonisk rum. På trods af denne ret markante forskel i vejen til kroppen er begge skulpturer rettet mod en nuancering og problematisering af den visuelle aflæsning af det fysiske rum. Som et alternativt skitseres en mere grumset situation, hvor det

visuelle på forskellige måder er viklet ind i en taktil sansning og åben overfor begreber og sproglige forstyrrelser, der igen er med til at flytte rummet og kroppen ind i en uafgjort og dobbeltbundet situation.

Tegning og skrift

Denne rumlige forskydning på kroppens præmisser er sådan set en af konstanterne i MEAs arbejde og går derfor også igen med variationer i de følgende værkeksempler, hvor den materielle dialog føres over i retning af områderne tegning og skrift. Det medfører en opmærksomhedsforskydning indad mod tekstilets helt basale opbygning af sammenvævede tråde. En tråd har som nævnt et etymologisk slægtskab med en tegnet streg, der bliver til bogstaver og efterhånden danner længere sætninger nedover papiret. Men i overgangen mellem tråd og bogstav placerer en anden og mere løs og betydningsåben streg sig, som endnu ikke har besluttet sig for, om den skal placere sig i det billedlige eller det tekstlige område.



Papirarbejde (2005)

Et værk der undersøger dette grænseområde er *Papirarbejde* (2005), som kort fortalt er et indrammet stykke papir med en halvcirkulær stregtegnning. Fra toppen af papiret er der hængt en lille kulørt hæklet tingest ned fra en snor. Den første association som værket måske åbner for, er tanker til fritidshjemmets rum, til fingerstrikk og ubehjælpsomme børnetegninger, som måske fastholder en fascinationskraft, fordi de tegnemæssige konventioner som skala og perspektiv her endnu ikke håndteres. Værket synes at søge ned mod den grænse, hvor materialet kun lige netop bemestres nok til at få noget ned på papiret eller lave et slags objekt. Hvad sker der i dette rum nær nulpunktet? Et af de aspekter der falder i øjnene er nogle helt basale forskelle mellem blyantstregen og tråden som materielle fænomener. Begge er dokumentationer af konkret arbejde. Men hvor stregen ligger på papiret som et endegyldigt spor, der kun kan laves om ved at viskes ud eller tegnes over med nye streger, er tråden mere fleksibel, den kan for eksempel trevles op og hækles sammen på en ny måde. På den anden side er det strikkede objekt afhængig af alle tråde for at hænge sammen. Hvis en af dem klippes over, falder det hele fra hinanden. Man kan på den baggrund opfatte tråden som en forskudt oversættelse af den tegnede streg, der flytter den over i et mere foranderligt og mere dekorativt, men også mere skrøbeligt rum.

I *Hængelampe (one for loss, one for losing)* (2007) bringes strikkeriet i direkte kontakt med bogstaver og tekst. Skulpturen kan beskrives som en vandret ophængt lampe med ord formet af bøjet neon. Over ordene er der ophængt akrylstrikk, som lidt kan minde om vasketøj, der hænger til tørre. Ned fra lampen er der desuden fastgjort en masse af de små hækledede objekter, som hænger og dingler i luften. Neonteksten er som følge af løsrivningen fra sin oprindelige kontekst meget åbent. Den synes at handle om tab og om at tabe eller miste og kunne i den forbindelse invitere til en melankolsk aflæsning. Måske skal den imidlertid ikke kun forstås i en negativ eller melankolsk forstand, men også mere positivt som et udsagn om tab (for eksempel af sig selv) som en mulig forudsætning for at kunne tage noget nyt ind. Eller sandsynligvis placerer sætningen sig et sted mellem disse to poler i en slags bevidst uafgørlighed. En af effekterne af sammenstillingen mellem ord og strik er, at sætningen i sig selv kommer til at opleves som en slags strikning. Den virkning er især til stede, når man ser lampen skråt fra siden, hvor man ikke kan læse sætningen, og de neonbøjede rør derfor opløser sig til arabesk-agtige abstrakte mønstre, som videre fletter sig ind i de ledninger, som giver dem strøm. Denne forandring af opmærksomheden virker naturligvis også den anden vej, i den forstand at man også begynder at aflæse de faktiske strikkede og hækledede elementer som en slags aflæselig skrift, hvor man blot mangler koden for at komme videre. Er der et system i måden fingerstrikken er ophængt med varierede mellemrum, er der en sammenhæng i de forskellige farveforløb, som tekstilerne fremviser? En lampe er måske grundlæggende et objekt, der kaster lys over noget, i dette tilfælde måske først og fremmest sig selv. Samtidig er tekstilerne med til fortsat at tildække denne belysning, konkret og i overført betydning, sådan at skulpturen hele tiden forsvinder ind i sig selv. Hvad der fører tilbage til titlen, som måske også i sidste ende peger på det tab af sig selv, som værket er.



Hængelampe (one for loss, one for losing) (2007)

Ornamentik

Jeg har kredset om det flere gange, uden imidlertid at komme direkte ind på det, ornamentikkens rum. Men man kan sige, at den generelle optagethed i værkerne for dekorative kulørte elementer, for tivoli og fest eller for pynteting og billedlige referencer til for eksempel karnevallet, peger ind mod det ornamentale forstået helt bredt. Det vil sige mod et område hvor det måske ikke primært er sprog og begreber, der er i centrum, men snarere et blik flyttet halvvejs ud af sig selv i en optaget sansning af kulørte el-pærer, underlig musik og arabiske mønstre, som bevæger sig ind og ud af hinanden. Ornamentikken kan måske generelt beskrives som en form eller struktur for tænkningen hvor den målrettede, objekt- og funktionsorienterede indstilling er erstattet af uafgrænsede flydende sammenhænge som uafslutteligt forbinder sig på kryds og tværs. En struktur som punktvis fortætter sig til motiver og former, men som samtidig altid er på vej et andet sted hen. Måske er det ornamentale også et af de privilegerede steder hvor tænkningen frigjort fra funktion kan blive til sansende struktur, for eksempel til mønstre eller musikalitet.

Det ornamentales kobling med vævning og strikning kommer i MEAs arbejde blandt andet til udfoldelse i brugen af persiske ornamenterede tæpper. I *Ucello Tombant* (1995) er tæppeornamentikken på én gang åbent til stede og nedbrudt i værkets form. Skulpturen består af et vægte Wilson-tæppe, der er skåret i strimler og ophængt i loftet, så tæppets forside og bagside vekselvis griber ind i hinanden. Ved siden af denne fragmentering er der i tæppet sideløbende indlagt tværgående linjer i forniklet stål, der som helhed repræsenterer en såkaldt massochio, som er en tidlig perspektivisk form udført af maleren Paolo Ucello. Alle disse detaljer kræver naturligvis relativt lang tid at finde ud af, selvom titlen kan fungere som et hint om sammenhængen. I det værkets rum er etableret mellem to væsensforskellige optikker, man kunne sige mellem et ornamentalt rum og et perspektivisk rum, kan man i næste omgang spørge til den videre betydning. For det første er ingen af rummene privilegerede over det andet, de er præcist lige nedbrudte og udviskede. Denne ligeværdige status fører i næste omgang til en mulighed for at tænke dem tættere i forbindelse med hinanden. I skulpturens sammenbrud bliver det således muligt momentant at opleve de perspektiviske objektive linjer som løsrevne ornamentale streger. Omvendt bliver de ornamentale streger fra deres side delvist forvandlet ind i perspektivtegningens logiske system. Begge rum har så at sige både en visuel og "retorisk" side og en logisk og strukturel side, et forhold som værket ikke udsiger som en klar pointe, men måske snarere gennemarbejder og igen får til at falde sammen.

Værket *Ingen anden nåde end dette dit dørtrin* (1998) forbinder sig også til det ornamentale rum. I dette tilfælde sker det i en materiel overføring af gulvtæppets ornamentale mønstre til spånplade, hvori de herefter udskæres med en dekupørsav. Tæppets bløde karakter og runde organiske mønstre får en markant kontrastering i spånpladernes hårdhed og kantethed. En anden forskydning er bevægelsen fra et kulørt og visuelt rum til spånpladernes blege farve og porøse struktur, der kan minde om hudens karakter. Måske skal man dog finde den primære betydningsmæssige forskel et andet sted, nemlig i den omvendning der foregår, idet tæppemotivets konturer udskæres i træpladen, hvorved tråden erstattes af tomrum. Denne forskel bringer træpladens ornamentale rum tæt på fravær. Helt principielt opridses værket en arbejdsmæssig dialog med en tidligere væver ved at eftergøre hans oprindelige arbejde. Det resulterende værk bliver på én gang en forstærkning og aktualisering af de allerede eksisterende mønstre. Men samtidig medvirker det til en paradoksal udhuling. Man kan sige, at ornamentikken kommer til syne i samme øjeblik, som den forsvinder igen. Der er i alle de værkeksampler, jeg har været inde på en mere eller mindre åben dialog med traditionen, især tilvejebragt med det konkrete arbejde i stoffet som mellemlid. Det særlige ved denne dialog er, at

den genåbner det historiske rum for i næste omgang at aktualisere det som konkret fraværende. De materialer der bliver tilbage peger i spor på det, der ikke længere er der.



Ingen anden nåde end dette dit dørtrin (1998)

Dette forhold, som med forskellige spring genoptages i MEAs skulpturer, fik mig til at tænke på forfatteren Bruno Schulz og hans tekstunivers gennemtrængt af materielle tilstande, der hele tiden peger tilbage til historiske, sociale og symbolske rum, som ikke længere findes. Det tankevækkende ved Schulz, og måske også ved MEAs arbejde, er at det nære fokus på materialet åbner en mulighed for igen at forbinde sig til det overståede rum på fraværets og tomhedens præmisser. Fravær, tab og udviskning åbner begge steder op for fornyede muligheder for nærvær og sensibilitet for den materielle verdens kompleksitet og tidslige sammenfald. Med afsæt i materialet og kroppen kan der etableres en udveksling mellem rum, der ellers er væsensforskellige. Det bidrager til at modvirke en reduktion af det virkelige til øjeblikkets dagsordner og af det materielle til ren funktionalitet og fastlagt betydning. Forsvaret for stoffet peger mod en mere skrøbelig men også mere sammenhængende tilgang til verden. Det gør det kort sagt muligt at leve.

Stairway to Heaven - Highway to Hell

Interview

Magnus Thorø Clausen

Martin Erik Andersen

MTC: Det første jeg gerne ville høre noget mere om er den hvide geometriske blok, som er anbragt i starten af værket. Når man går videre gennem værket, er der lagt mere formløse klumper (af samme materiale?) ud på gulvet. Og når man så kommer helt ned for enden bag et af de to oprejste tæpper, støder man så på endnu en geometrisk blok. Hvad har været tanken ved at starte og slutte med dem?

MEA: Blokkene er silikonestøbninger i papkasser som oprindeligt har indeholdt noget af lysudstyret. Jeg tænker dem som en slags koaguleringer af dels silikone, lys og transport. Og det virkede naturligt at starte en afslutning af arbejdet med blokkene. (De mere formløse klumper er tapetklister og papir, men jeg havde egentligt også overvejet dem i silikone, men valgte alligevel tapetklister for at få en tilknytning til væggene, hvor sådan noget jo normalt hører hjemme). Den første silikoneblok som man ser i udstillingen, er den sidste jeg støbte, den blev faktisk støbt på museet. Jeg kan godt li at det sidste bliver til det første, og omvendt. Det er altid en transport at afslutte et arbejde, jeg skal jo ud af det, og andre skal (hvis de har lyst) kunne komme ind. Forholdet mellem det flydende og det standsede er på flere niveauer gennemløbende i hele værket. Nå ja, og blokke er selvfølgelig deres eget rum, og en til- og frakobling til en minimalistisk diskurs.



MTC: Fra silikone-blokken går der en slags vej eller sti (eller løs tråd) af fiberlys og ledninger, som bevæger sig henover gulvet og ender med at forgrene sig ud i to komplementære rum. Undervejs er stien standset i en slags små skulpturelle situationer. Kan du sige noget om dit valg af stien/tråden som gennemgående struktur (og måske symbol?) i værket?

MEA: Generelt er mit eget arbejde med billedkunsten (og det rundt om den) et temmelig forgrenet og flydende rum af erfaringer, betydning, materialer, forbindelser, valg, fravalg, blindgyder, og altså måske stier. En løs sti repræsenterer en ud af mange mulige veje for kroppen til at komme fra et sted til et andet. En sti er en slags fælles mulig bevægelse, som kan følges eller forlades. Denne her sti er selvfølgelig en slags meta-sti, man går nok ikke på den, man går langs den, og den er også en afslutning i sig selv, den danner rum omkring sig med sit eget lys. Stien her er vel et billede, og i den forstand tonstung symbolik, men dens opbygning trækker også i anden retning ved at den bærer sin egen mikropragmatik som sted mellem ledning, tråd, syning, tegning og rumbelysning. Den sammensmelter lys, ledninger, hæklinger og bevægelse. Standsningerne er jo så blandt andet små spejle, som knækker stien. I værket er det vel igen som med boksene den uafgjorte relation mellem at flyde og at koagulere. Stien er selvfølgelig også bundet op på udstillingstitlens motorvej til helvede og trappe til himmelen. Kroppen er jo altid et kryds mellem lodret og vandret. En flad horisontal sti placerer kroppen horisontalt i rummet. Dens fladhed aktiverer det at stå og at gå. Og måske er stien og blokkene her en slags udflydende sokkel for de 2 komplementære rum. Den første blok størrelse ligger for øvrigt ret tæt på en standard fod, vel ca. størrelse 43. Og forholdet mellem sok og sokkel er jo naturligvis altid vigtigt.

MTC: I de to rum for enden af stien er der opstillet en slags "oversættelser" af et ornamenteret tæppe i gennemlyst silikone. Fortæl om tankerne bag bearbejdningen af tæppet og det rum du har etableret omkring det. Hvorfor har du valgt at overføre og udskære det i silikone?

MEA: Silikonen er jo netop et oversættelsesmateriale. Det er en silikone som normalt bruges til gummiforme og afstøbninger. Ornamentikken er først udskåret i styrofoam, som derefter er afformet i silikonen og til sidst støbt positivt ud igen i silikone. Ornamentikken fra tæppeforlægget er tegnet af en fraskæring af kontur, dvs. strengen er skåret væk. Silikonen har også den oversættelsesegenskab

at den er halvgennemsigtig. Den er visuelt halvt tilstede og halvt væk, i hvert fald i forhold til lyssætningen. Halvgennemsigtigeheden toner det som den er i mellem. Ligesom stien ikke er en sti så er tæppet heller ikke et tæppe. Musikken er fra centralasien, samme geografiske område som tæppeforlægget. Lyden er en digital overspilning fra en vinylsingle. I oversættelsen fra vinylsingle til Mp3-afspiller ligger støjen fra pick-up'en (fra en pladespiller som ikke er der) som en slags parallel til silikonens forvrængning af tæppet. Der opstår et mellemrum i transporten. Jernstativer og strik er tænkt som en slags løse overgange mellem lampestativer, kroppe, arkitektur og skulptur. Og som midlertidige markører der optegner nogle konkrete rumlige størrelser i afstanden mellem tæppe og krop.



MTC: Jeg synes personligt at tæppet er med til at introducere et kulturelt rum, som ligger bagom det hverdagslige og måske vestlige moderne rum. Det forbinder sig til en fortidig nomadekultur med en radikalt anden verdensorden hvor grænsen mellem fysik og metafysik måske også er mere flydende. Haveikonografien i tæppet kan for eksempel både pege på den konkrete jord og på himlens tænkte harmoni. Denne her arkaiske verden er så filtreret gennem en skrøbelig og materielt set mere nutidig virkelighed af kulørte lamper og proto-arkitektur. Kan man i den sammenhæng også tale om at der i værket foregår en transport mellem fortid og nutid, mellem metafysikken, arkitekturen og det forladte tivoli ?

MEA: Transport og tid er jo tæt forbundet. Uden tid ville alt vel stå stille, og hvis ingen ting flyttede sig ville vi næppe kunne se tiden gå. Når jeg siger jeg interesserer mig for oversættelse og transport, så er det jo en interesse jeg ikke kan etablere uden at ha noget der skal flyttes, noget andet end det jeg allerede har. Og et turkmensk nomadetæppe fra en kultur som russerne opløste i 1881 er jo et konkret kulturelt objekt, som ikke er fra Mars, men som alligevel repræsenterer en kolossal fremmedhed. Der er ingen der rigtig ved hvad ikonografien på tæpperne egentlig er for noget. Hovedmønstret hedder godt nok en "Gull" og er, hvis det er et persisk låneord, en blomst. Men på turkmensk betyder "Gull" sådan set bare mønster. Selv mener jeg mønstret som sådan kan følges ubrudt helt tilbage til hulemalerne. Det ornamentale er måske et flydende rum hvor mennesker på kryds og tværs af tid og rum taler strukturelt med hinanden. Det interesserer mig, og så alligevel ikke, det er for generelt. Støjen, fejlene, vrøvlet og det specifikke er det som vælter virkeligheden frem på trods af vores forsøg på at omfatte den. Det jeg prøver på er vel at afgrænse en slags lokal åben orden som kan bære sit eget sammenbrud, velsagtens åbenlyst forkerte oversættelser som bliver til deres eget sprog. Det forladte tivoli er helt sikkert et sted for den slags ordner. Jeg kan sagtens tro på at tingene bliver til metafysik når vi forlader dem.



MTC: Da jeg stod og kiggede på de oversatte tæpper kom jeg til at tænke på at det egentlig også kunne minde om en slags lukkede døre eller porte. Ud fra de to poler i titlen, himmel og helvede, kunne det måske i den sammenhæng være relevant at pege på en række andre lukkede porte i skulpturhistorien, for eksempel Ghibertis *Paradisets Porte* (1425-1455) eller naturligvis Rodins

Helvedes Port (som forblev uafsluttet), eller længere ude **Duchamps Store Glas** (1915-1923), som halvgennemsligtigt åbner ind mod et ekstrarationelt rum, eller måske mere oplagt **Robert Morris'** bronzeporte fra 1980'erne. Hvor de to første eksempler og muligvis også det sidste entydigt referer til himmel eller helvede er dine tæpper dog nok mere flertydige. Hvordan har du det selv med en sådan vinkel, er det for langt ude?

MEA: Det er bestemt fair nok at tænke på døre. Døre er jo overgange mellem rum. Standsninger midt i mellem forskelle. Og det er vel egentligt ikke bare silikonetæpperne der kan tænkes sådan, men faktisk mit arbejde som helhed. Også i flere af detaljerne, fx gavetrykket her som man skal bladre om for at kunne aflæse. Der findes for øvrigt også et Turkmensk tæppeformat som hedder "engsi", det blev op til midten af det 20 årh. solgt af tæppehandlere som et bedetæppe, det har det aldrig været, det har altid været et dørtæppe til yurterne. Engsiens ikonografi er religiøs, men førislamisk. Jeg arbejder også nu på en kopi af det persiske Ardabil-tæppe som indvævet har en inskription af Hafez der bl.a. siger "Ingen anden nåde end dette dit dørttrin". Døren er måske altid en bøn om nåde. Den form for billedkunst jeg arbejder med er muligvis bygget op omkring døre som på den ene side er ødelæggelse og på den anden ekstase. Måske karruselidre.

Døre, porte og overgange har historisk altid været voldsomt ornamenterede. Sikkert dels som en art kontrol af rædselen for det fremmede, og dels en udfoldelse af ekstase over det afgrænsede. Måske er der en grusom forbindelse mellem Loos' "forbrydelse og ornament" og Kafkas trøstesløse dørvogtere. Modernitet og rationalitet er nådesløse tærskelvogtere der sender en fra den ene tomhed til den næste. Billedkunstnerisk gider jeg ikke tomhed mere, jeg synes ikke der er tid til det. Jeg foretrækker ekstase og affald, og derfor er jeg måske ikke så bange mere for at slynge om mig med floskler som fx himmel og helvede. Også selvom nogen måske nok med rette vil finde det dobbelt tomt.

MTC: En af de måske synligste strukturer der løber gennem udstillingen er transporten mellem mørke og lys (i forskellige kulørte afbøjninger), der på forskellige måder opløser og sætter værkelementerne i bevægelse som skygger på vægge og gulve. Kan du sige noget om arbejdet med lyset og dets mulige forhold til det scenografiske?

MEA: Nu synes jeg jo ikke at det scenografiske har noget patent på farvet lys. Tivoliet, diskoteket, festen og måske endda kirkeruderne er der før. Og tanken om det installatoriske som teater er mig virkelig meget imod, sikkert fordi det reducerer alle objekter og rumlige relationer til underordnede rekvisitter. Rekvisitter i et teater hvor jeg så skulle være instruktør og publikum aktørerne. Det jeg arbejder med har lige så meget, eller lige så lidt, at gøre med teater som det har at gøre med tæppehandel.

Det farvede lys har, i modsætning til en neutral lyssætning, den egenskab at skyggerne slår om i komplementærfarver, som er tilnærmelsesvis ligeværdige. Rødt lys giver grøn skygge, og grønt lys giver rød skygge. Og måske går jeg lysmæssigt og farvemæssigt efter netop en overgang mellem lys og mørke, et sted hvor alle farverne blander sig. Lidt som vi kender den fra skyerne ved tusmørke. Et slags kromatisk mellemrum.

Og så selvfølgelig det at arbejdet selvstændiggør sig fra stedet, eller overtager det, når det bærer sit eget lys. Værket eksponerer måske stedet med sin egen optik, i stedet for omvendt.



MTC: Jeg vil gerne slutte med et spørgsmål rettet mod det personlige rum. Hvis man ser på bevægelsen i din værkproduktion fra slut-80'erne til nu (hvoraf nogle værkeksempler er medtaget på udstillingen i et rum for sig) er det som om der går to overlappende spor: det ene ud mod en stadig mere inkluderende indoptagelse af heterogene materialer og betydninger fra vidt forskellige steder og tider, det andet mod en stadig mere åben brug af det personlige - fra det biografiske (her fx i gavetrykket) til værkstedsarbejdet (fx silikoneblokken som vi startede med). Er du enig i, at der er tale om en udvikling, eller har spændet sådan set altid været der? Hvilken betydning har det personlige generelt i din tilgang til det at lave billedkunst?

MEA: For mig selv er spændet sådan set det samme. Det er mere et spørgsmål om at griddet har bredt sig fordi der hele tiden bliver bygget rundt i det. Der kommer nye punkter som flytter både det man har lavet før, og det man kommer til at lave efter. De interne afstande i spændet bliver måske mindre og nogle af forskellene glider lettere sammen. Det hele bliver måske mere inkluderende fordi det bliver mere nuanceret, små forskelle bliver fanget bedre ind i et finmasket net. Det har jeg det fint med, for jeg ved grundlæggende at det er en meget løs konstruktion, som skvatter sammen når der bare mangler et par centimeters præcision.

Angående det personlige så har det altid været en del af yderkanten af det grid jeg arbejder i. Jeg har egentligt altid set det personlige som materiale som nødvendigvis måtte bruges som det det er. At min egen biografi så måske nok er lidt ekstra obskur, er jo så bare mit vilkår, ligesom andre har andre vilkår. Hvis det personlige er et materiale på lige vilkår med andre materialer, så har jeg kun mig selv at smide ind på den plads. Men omvendt har jeg da bestræbt mig på at gøre det strukturelt, så det får en slags almen karakter af tegn for det personlige. Det må ikke blive for lokalt om, og for, mig og min moster. Den slags er Se og Hør nok alligevel bedre til at håndtere.

