

Der er mange måder at nærme sig Olafur Eliasson (1967-) på som kunstner. Hans aktiviteter spænder vidt, fra spektakulære, offentligt tilgængelige installationer i entreprenørklassen – senest en række kunstige vandfald i Hudson River i New York og et projekt på taget af kunstmuseet ARoS i Aarhus – over mere håndterlige apparaturer til grafiske og fotografiske arbejder af undertiden ganske lavmælt karakter. Eliasson opfatter selv det hele som et sammenhængende arbejde – en grundlæggende kunstnerisk refleksion, en måde at tænke på – der så kan finde en form fra gang til gang, stor eller lille.

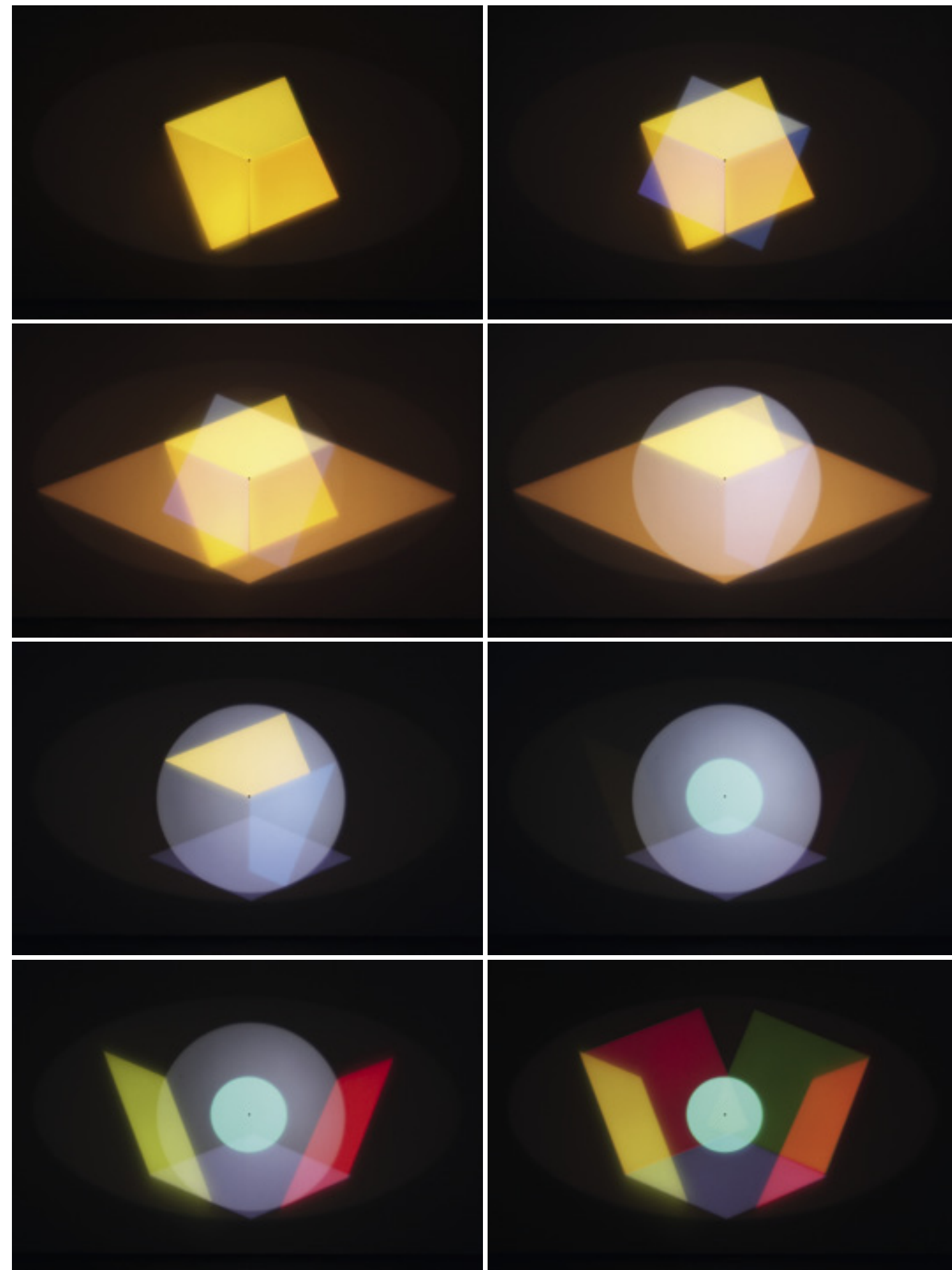
Det drivende i arbejdet er således ikke mindst de fysiske eksperimenter, hvor hvert nyt værk åbner for endnu andre muligheder, og eksperimenterne kan udmærket have den legende karakter, som i det hele taget kan præge både kunstnerisk og videnskabeligt arbejde – ”hvad sker der mon, hvis vi gør sådan og sådan?”

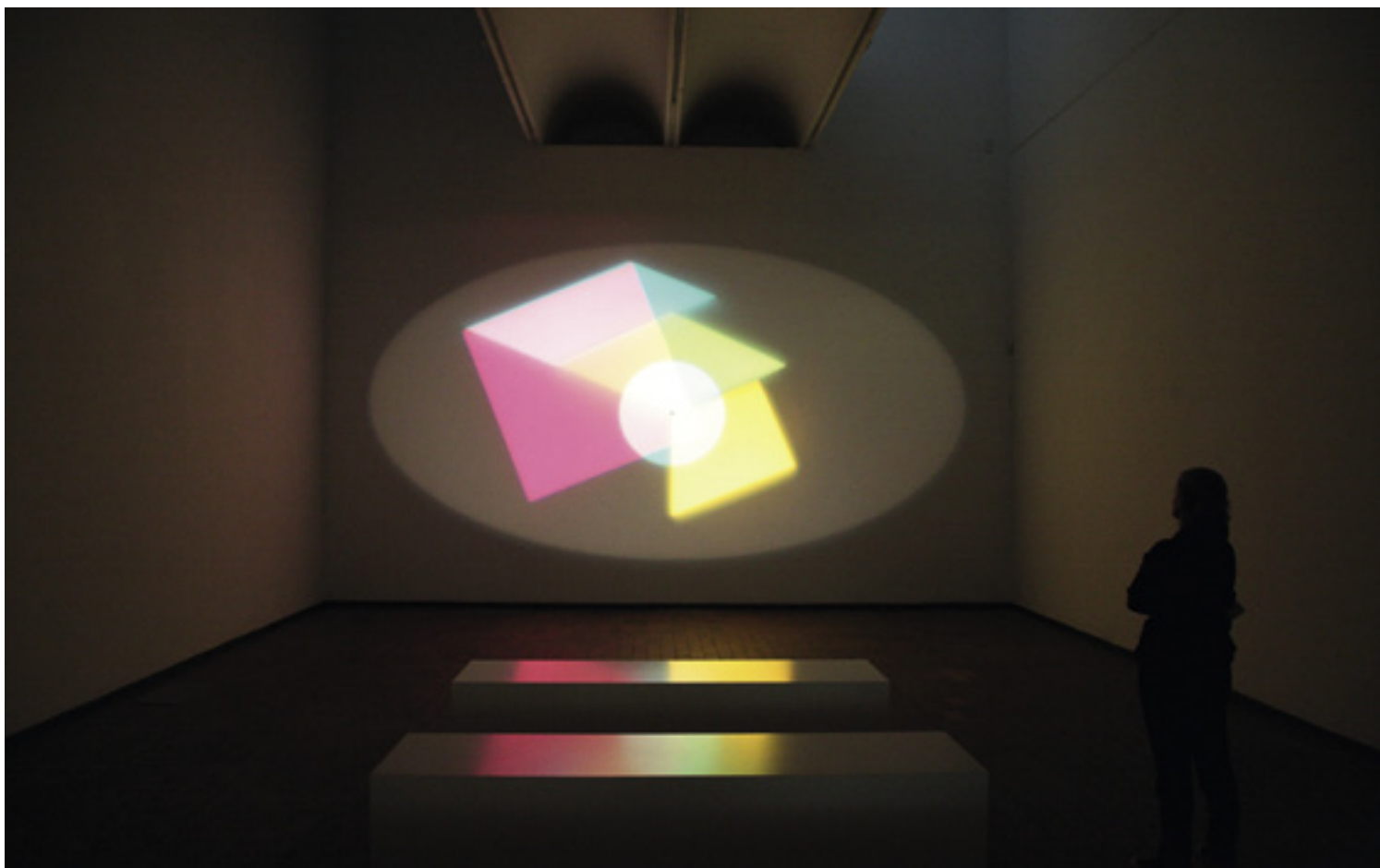
Helt i overensstemmelse med denne materielt set krævende praksis har kunstneren de sidste mange år arbejdet i et fabrikslignende atelier med adskillige ansatte ligesom – uden sammenligning i øvrigt – den italienske arkitekt Renzo Piano, der i sin tradition griber tilbage til renæssancens *bottega*, værkstedet med assistenter, overleveret viden og aktuel ekspertise. Eliasson, der er dansk, men født på Island, har senest indrettet sig i et gammelt kompleks i Prenzlauer Berg i Berlin – herfra om ikke hans verden går, så dog hans produktion, der er frugten af hyppige og intensive undersøgelser af lys, bevægelse, stof. Alt sammen elementære egenskaber ved verden, som Eliasson har sat sig for at vende i hovedet og i hånden – endnu en gang – og navnlig give skikkelse, så deres kvaliteter træder frem i beskuerens oplevelse af dem. Kunsthistorisk set i forlængelse af hvad der i 1960’erne foregik på den amerikanske vestkystscene med folk som James Turrell, Robert Irwin med flere.

Man kan altså godt vælge det elementære som en indgang til Eliassons arbejde, men vi tager alligevel en anden. For ét særtræk springer mere i øjnene end noget andet, og det er den kollektive oplevelse, som mange af hans værker iscenesætter. Heri ligger nemlig et kunstbegreb – og for den sags skyld også et kunstgreb – gemt, som samler de mange (i øvrigt også kollektive) arbejdsprocesser, produktioner og nogle gange næsten eventprægede manifestationer og giver dem retning.

Olafur Eliasson: between inside and outside (mellem inde og ude), 2008
Installation. 21 individuelt dæmpede source-four-spots, farvefilterfolie,
kontrolenhed og kugleformet vægholder i rustfrit stål, variable mål
Erhvervet med midler fra Oticon Fonden

Olafur Eliasson





Megen kunst i det tyvende århundrede fremstår som privat, radikalt individualistisk, udgrænset erfaring, både i sit udspring hos kunstneren og i den oplevelses- og fortolkningsform, den lægger op til. Enhver vil have sin egen forståelse af kunstværket – i fred. Man kan godt stå to mand foran det samme maleri, men det meste af det, der er sagt og skrevet om for eksempel maleri, peger andre steder hen end på fællesskabet. Det peger derimod på den enkeltes indlevelse, erindring, ensomhed foran værket – og ofte med en vis patos.

Hos Olafur Eliasson er det helt modsat. Næsten alle hans 'situationer' er tilgængelige på et fællesskabs præmisser – enten det handler om det delvis identiske sanseapparat fra menneske til menneske, den næsten ritualistiske praksis foran den store sol i Tate Moderns turbinehal, *The Weather Project* (alle kan tale med om vejret), eller det endelig er værker, der henvender sig til kunstinstitutionen selv, værker, der tematiserer det at se i visse rammer, at være i visse rammer og at blive bevidst herom. Der står fællesskab over det hele. Tabt fællesskab, potentielt, genvundet, nødvendigt – alt afhængig af det enkelte værks udsagn.

På den baggrund kan man godt kalde Olafur Eliasson en politisk kunstner, idet han ønsker at tydeliggøre både nogle kollektive processer og nogle kollektive forudsætnin-

ger for, hvorfor vi ser verden, som vi gør. Denne tydeliggørelse omfatter også museet selv, som han anser for at være et muligt arnested for både positive og negative sociale værdier – afhængigt af museets identitet, afhængigt af, hvorledes det producerer – for museet er mere end repræsentation af kunst, og vil det ikke indrømme det, spiller det falsk.

Museet har magt – eller har i hvert fald haft det i mange år som den af samfundets institutioner, der for det første definerer, hvad kunst, kulturel betydning og værdi er, for det andet udpeger visse kunstnere som bærere heraf og andre som uvæsentlige. Også den magt – og ikke kun den mere officielle politiske magt – er det den politisk sindede kunstners opgave at sætte på spil. Og det sker ikke mindst i installationen *between outside and inside*, skønt man ved første øjekast næppe forventer sådan en pointe.

Værket er et næsten mørkt rum med en projektion på bagvæggen. Beskuerne – eller for at drive betegnelsen endnu længere ud i den passivitet, der siden skal afsløre sig som en illusion: *tilskuerne* – sidder på bænke, lidt som i en biograf. Situationen er, i udgangspunktet, næsten parodisk klar: Vi sidder og kigger på noget på en væg foran os. Er det ikke grundformlen for museal adfærd blandt oprejste væsener? Når bortses fra, at de fleste moderne museer er karrige med stole og bænke – man skulle jo nødig falde hen i interesseløst behag, som det hed hos filosofen Kant.

Hvad ser vi? Vi ser en række former, der afløser hinanden i langsomme overblændinger. Simple kvadrater, cirkler og rektangler i forskellige farver – ikke så langt i stilen fra den russiske konstruktivisme – Kazimir Malevitj – og hvad der fulgte af abstrakt-geometrisk kunst fra Vasarely, Richard Paul Lohse og mange andre til en Richard Mortensen i dansk sammenhæng. Vi sidder koncentreret. Vi fokuserer – det er nødvendigt. Og deri ligner værket faktisk sit formelle ophav, omtalte Malevitj, som opfattede sine billeder som en moderne afløser af den religiøse ikon-tradition, hvor fordybelsen i billedet kunne bringe beskueren over tærsklen, væk fra denne verden ind i andre og højere – hvorfor hans kunstneriske program fik betegnelsen *suprematisme*.

Så sker der noget. Det er ikke den store historie, men mindre kan også gøre det. Lamperne begynder at tænde og slukke. Roligt og langsomt. Det mærkelige er imidlertid, at billederne på væggen ikke forsvinder. De ændrer sig bare – men der er stadig nogle. Eller – det er måske så meget sagt, for hvor *er* sådan nogle billeder egentlig? På væggen eller på nethinden – i hjernebarken hos beskueren? Det hele 'er' naturligvis et eller andet sted inde i øjet, for ellers kunne vi slet ikke se det, men det interessante er, at vi kan se billeder – farvede felter – selv når projektorerne er slukkede. Det kan vi, fordi øjet selv producerer billeder – komplementærfarver – i det pludselige fravær af en given farve på væggen foran os.

Der er altså flere forskellige slags projektorer til stede i rummet. Lamperne på bagvæggen. Og så er der dig og mig. Vi skaber halvdelen af billederne selv, som efterbille-

der. Og vi gør det begge to, medmindre der er noget galt med vores hjerne – det er en kollektiv oplevelse. Oplevelsen er forunderlig, elementær, smuk og tankevækkende.

Det er næppe svært at forstå, hvor kunstneren vil have os hen som museumsbesøgende. Eliasson vil for det første afprivatisere sansningen – den er fælles. Og dernæst vil han demokratisere forholdet mellem beskuer og værk, nedbryde værkernes totale autoritet. Det afbalancerede i hans synspunkt er, at han jo ikke hævder, at verden ikke findes, og at vi kun lever i vore egne forestillinger (den slags folk findes også). Han nøjes med at iværksætte et eksperiment, hvorfra linjerne kan trækkes til det synspunkt, at billederne og deres indhold – oplevelsen og fortolkningen heraf – findes i zonen *mellem* værk og beskuer. Måske vidste vi det godt. Men mange museer ser alligevel i realiteten ud, som om de har glemt det – den hyppige envejskommunikation i formidlingen ihukommet.

Fra *between outside and inside* kan man nu bevæge sig ud i museet, en anelse mere bevidst om, i hvilket omfang man selv bidrager til underholdningen – eller formuleret lidt mere i respekt for synspunktets reelle hensigt: Oplevelsen hjælper til med at afvikle museet som et statisk betydningsarkiv – nationens kunstneriske udsagn i fornemste opstilling – til fordel for en levende institution, der arbejder ud fra, at værk og virkning hænger sammen i gensidighed.

Som den chilenske kunstner Alfredo Jaar arbejder også Eliasson med den sanselige oplevelse som nøgle til disse erfaringer. Selvfølgelig kunne man bare skrive pointen ned – jeg har jo lige gjort det. Men det virker ikke alene at få at vide, at det forholder sig sådan med billeder og efterbilleder. Det er selve oplevelsen – den kunstneriske oplevelse – der anskueliggør synspunktet, hvor teoretisk der end kan redegøres for det. Og det er endvidere netop placeringen af denne oplevelse i et museum, hvor man måske har indstillet sig på en anden forståelse af forholdet mellem billedet og mig, der gør, at det virker. Den sociale situation er således valgt med omhu – og en del af værkets klangbund. Som i et instrument – uden den ingen lyd; uden beskuer intet efterbillede.

'Den sociale situation' kunne være endnu en formulering af det, som både det kollektive og det elementære var indgange til – de bærende kræfter i Eliassons arbejde. For den har han altid arbejdet uhyre bevidst med – som når han hælder pigment i vandet og forvandler en flod til en strøm af farve, hvad han gjorde i en let urovækkende aktion i Stockholm for snart mange år siden. Eller flytter naturen indenfor – som vand, vind og tåge. Eller modificerer rum ved hjælp af spejle og lys.

Først og fremmest handler Eliassons kunst om at skabe en specifik tilstand, der udløser erkendelse af elementære forhold ved vores tilværelse – fysiske, kropslige, sociale, mentale – gennem en (fælles)sanselig oplevelse af dem. Det får ikke verden til at stå fast – resultatet er som den meste grundforsknings og kunsts: at grænserne flyttes endnu en gang. Det kan man også kalde et bud på menneskelig frihed.

