

# PRIMI

Plastics Research and Innovation for Museums and Industry



## PÅ SPORET AF PLAST

*Carsten Thau, der er professor ved Kunstakademiets Arkitektskole i København, taler i juni 2010 med kunstneren Claus Carstensen, der er tidligere professor ved det Kgl. Danske Kunstakademi. Samtalen handler om plast i idehistorisk belysning. Ordstyrer for samtalen er direktør for PVC Informationsrådet mag. art. Ole Grøndahl Hansen.*

*Baggrunden for samtalen er et utraditionelt forsknings samarbejde på Statens Museum for Kunst, der er finansieret af Center for Kultur- og oplevelsesøkonomi. Projektets formål er at åbne nye veje til vækst og innovation i både plastindustrien og kunst- og museumsverden. PRIMI, som projektet hedder, bygger bro mellem de humanistiske videnskaber og naturvidenskaben og er et partnerskab mellem plastindustrien, kunstnere, designere, forskere og kunstkonservatorer. PRIMI-projektet tæller ud over Statens Museum for Kunst deltagere fra Nationalmuseet, DTU Danmarks Tekniske Universitet, PVC Informationsrådet, PlasticsEurope og PapyroTex. På kunstnersiden deltager Claus Carstensen, Bjørn Poulsen og Søren Dahlgaard. Designområdet varetages af Christian Flindt.*



*Fra venstre til højre: Ole Grøndahl Hansen, Carsten Thau, Claus Carstensen*

## Plasten som kode - det tidløse materiale, der ikke yder modstand.

Ole Grøndahl Hansen: I sit korte essay om plast, som står at læse i den franske litteraturforsker Roland Barthes' berømte værk fra 1957, *Mytologier*, tager han udgangspunkt i et meget tidstypisk fænomen, nemlig de plastmesser, der blev arrangeret rundt omkring i Europa på den tid. Som søn af en plastfabrikant husker jeg selv tydeligt dette fænomen fra begyndelsen af 1960'erne, hvor jeg som 7-årig af mine forældre blev slæbt med til Forum i København, der var rammen om begivenhederne. Folk stod i kø i lange baner for at se den supermagiske operation, som Barthes betegner plastforarbejdningen. Ja, man kan nærmest sige, at datidens plastudstillinger kunne opfattes som en del af den tids oplevelsesøkonomi. Det var i vid udstrækning husmødrene, der stod i kø ved sprøjtestøbemaskinerne eller ekstruderne for at se resultatet af det mirakel, der udspandt sig, når de små plaststumper forvandlede sig til alle mulige forskellige husholdningsartikler. Resultatet kunne være en opvaskebalje, en gaffel eller et stykke haveslange, som husmoderen så kunne få med sig hjem som en brugbar souvenir. Ja, Barthes går faktisk så vidt, at han kalder den forundring, som den besøgende stod overfor på datidens plastudstillinger, for frydefuld. Frydefuld fordi det er på omfanget af forvandlinger, at mennesket måler sin magt, siger han. Nu har disse plastmesser i øvrigt fundamentalt skiftet karakter. Der er ikke meget oplevelsesøkonomi over dem længere. De er blevet til rent business-to-business-begivenheder, og der står ikke længere nogen husmødre i kø for at komme ind for at opleve magien ved plastproduktion. Men hvordan skal vi karakterisere plast som materiale i dag? Har Barthes ret i sine antagelser?

Claus Carstensen: Det er ret så interessant, når Barthes taler om plasticiteten. At plasten faktisk ikke aflæses som en substans, at den "i mindre grad er et objekt end den er sporet efter en bevægelse", og at han betragter plasten som en form for indeksikalitet. Men jeg har også en formodning om, at hans analyse af plasten som indeksikalitet er historisk betinget. Jeg tror ikke, at man aflæser plast på samme måde i dag, det er mere objektet som sådan, altså slutresultatet, man interesserer sig for, end det er objektet som spor af en proces. Barthes taler også om, at plasten er stivnet, dens manglende evne til nogensinde at nå frem til naturens glathed. Jeg er af den opfattelse, at det forholder sig modsat, nemlig at plast besidder en slags hyper-glathed. Derimod har han en god pointe i forhold til begrebet simili, at plasten pludselig bliver en del af husmoderhierarkiet som en almindelig husholdnings-substans, der ikke længere imiterer eller simulerer noget sjældent og udsøgt.

Carsten Thau: Med hensyn til formdannelsen er det rigtig, at det virker, som om det i udgangspunktet ikke gør nogen modstand, i den forstand at det kan antage alle mulige former og er totalt plastisk. Alle mulige metamorfoser kan finde sted uden friktion. Dette rejste også visse problemer for formgivere i forbindelse med eksempelvis det syntetiske skummateriale styropor. Hele den danske og den japanske og mange andre designstrategier beroede på, at man i den formgivne genstand (f.eks. en stol) tolkede materialets natur. Det vil sige, at selve objektets autoritet var tæt forbundet med, at træ havde disse og hine egenskaber, eller at stål kunne gøres så og så tyndt og havde visse andre egenskaber. Hvis for eksempel Arne Jacobsen gjorde stolens stålben meget tynde, så fik han stålets styrke og fleksibilitet til at træde frem. I lang tid var værkkarakteren inden for design - sådan som den blev formuleret i Europa siden Werkbund i Tyskland - forbundet med en fortolkning af materialernes natur. En given konstruktiv opbygning af objektet skulle afspejle de egenskaber, materialet havde, plus at sammensætningen af materialer skulle eksponere skønheden og stofligheden i det pågældende materiale. Dette forsvinder på en vis måde i en række af de syntetiske materialer som støbes. Arne Jacobsen kommer i en art krise, da han skal lave Ægget i styropor. For første gang drejer det sig ikke om at etablere en interessant syntaks imellem materialerne og fortolke materialernes natur, dels fordi materialet selv skjules, dels fordi man kan forme det meget frit. Han kan sådan set forme skumplasten som han nu synes - og denne manglende modstand foregriber i en vis forstand den situation, hvor unge mennesker sidder og tegner ved

computeren og i dag kan morfe alle mulige former i digital modellering. I kraft af den enorme computerkapacitet, behøver ingeniøren ikke længere tænke på samme måde som ingeniøren Erik Reitzel, der lavede triumfbuen La grande Arche i Paris sammen med von Spreckelsen. De tænkte hele tiden på, hvordan kræfterne gik ned igennem bygningen. I dag kan man for eksempel som det fremgår af det store stadion til de olympiske lege i Beijing lave alle mulige komplicerede og "vævede" stræk-strukturer i alle mulige former. Skyskrabere er heller ikke længere bygget op som et boxlignende bur af hvilende og bærende elementer, de har i en række nyere morfologiske og komplekse stræk-strukturer, som forudsætter en enorm mængde kalkulationer, men som computerkraften på den anden side gør mulige.

Claus Carstensen: Jo, men det er jo ikke materialet, men computerens evne til at udregne stålkonstruktionen. Hvis man skal bruge arkitekturens 'skin and bone'-metafor, så er 'bone'-strukturen eller stålkonstruktionens materiale jo stadig den samme.

Carsten Thau: Min opfattelse er en lidt anden. Computerkraften går sammen med det, at ingeniøren kan lave alle mulige konstruktioner. Der er computere, der kan foretage hundrede tusinder af beregninger. Det går sammen med at de unge mennesker, der sidder og laver abstrakt computermodellering. De oplever ikke længere, at der er nogen som helst modstand i realiteten. Tænk på, hvordan det var tidligere, da man skulle bearbejde sten, høvle træ, støbe i jern, bronze osv. Hvilken enorm modstand og procesagtig modstand, der var i materien. Den er nu i vid udstrækning forsvundet for formgiveren og arkitekten.

Materialet og teknikken gør i mindre grad modstand, og denne erfaring ved skærmen, stoffets føjelighed bliver efter min mening indvarslet af plasten. I den forstand er plasten ikke så tung ren indeksikalt. Det er en 'light' ting indeksikalt set. Den er ikke så meget sporet efter en bevægelse som det at støbe i bronze eller at hugge træskulpturer til a la Erik Thommesen, henholdsvis at hugge et eller andet i sten, som de danske billedhuggere gjorde generationer tilbage.

Plast foregriber sådan set denne halvt uvirkelige modstandsløshed i materien, der i dag opleves virtuelt.

Derved forbinder plasten sig på en måde med et forhold som i langt højere grad kunne være udnyttet i minimal art, nemlig der, hvor man ville fjerne subjektiv ekspressivitet og spor til fordel for den abstrakte industriformel i de anvendte emner og understrege det upersonlige i materialet. Man brugte seriefremstillede stålplader, man brugte fliser, man brugte krydsfiner, i nogle tilfælde rene lakerede flader, men kun i beskedent omfang plastic. Men plasten indvarsler på en måde denne ejendommelige upersonlighed i industriemnet i en yderligere forstand. Den er udtryk for den rene industrielle formel. Ikke længere udtryk for hændernes kommunikation eller spor af hændernes arbejde.

Plasten kan noget nyt. Den har en bestemt hårdhed. Stillet over for nye produkter lavet af syntetiske materialer, tænker folk, at det nok er en ny kemisk formel, de har fundet frem til. På den måde har vi et dobbeltblik på plasticobjektet. På den ene side er det en ting, som vi kan fatte om, holde på i verden, som har en substans og en permanens, men på den anden side er det altså også noget man ser på som en kode. Ligesom nogle allerede ser på visse græsarter, der har copyright i Sidney eller i Canada. Den genetiske kode, der gør, at denne byg eller hvede har bestemte egenskaber. Vi vil også se på køer om tyve år, at de har en eller anden strekkode hængende i øret, der fortæller, at de er genetisk forædlet sådan og sådan. Denne tekniske kodning og forhøjede kunstighed går sådan set sammen med den design-strategi, som i høj grad gør sig gældende inden for plastprodukter: At man i laboratoriet skaber et materiale med bestemte egenskaber. Der pågår en videre tingsliggørelse.

Plastice er for så vidt en del af 'unbearable lightness of being'. Det var den selvfølgelig allerede i den form for kulturkritik, der den gang lå i forholdet til Amerika, som kom med alle disse vidunderlige plasticting. Man sagde i halvtredserne: plastic fantastic. Plastic var på en vis måde en forløber for fastfood og andre ting som var lette. 'Light' i en amerikansk massekulturs forstand. Men i dag vil jeg snarere sige, at lethedens består i, at folk ser på

mange af disse nye kunststoffer – syntetiske stoffer, der kommer – som noget der er resultatet af en kemisk formel - en industriel kode. Hvor man tidligere tænkte: hvad er dette her sat sammen af som genstand i verden. Så vil man i dag kunne konstruere ud fra den kemiske formel forskellige typer til diverse formål. Det er altså blevet mere immaterielt. Det er meget abstrakt, heraf det fremdeles fantastiske ved materialet. Det der præger disse stoffer er koden. Man har brug for et stof, der kan modstå dette og hint, varmegrader, oxidering og alt muligt andet, og så prøver man at arbejde på formler, der kan løse det.

Det man tidligere havde set som et spørgsmål om, hvordan jeg kan bearbejde en foreliggende materie, som forefindes i verden, og som jeg kan få et eller andet brugbart objekt ud af. Så tænker man i dag: Hvordan kan jeg udvikle et syntetisk materiale, der har disse og hine egenskaber. Og derved flyttes noget af opmærksomheden fra den materielle bearbejdning til den mere immaterielle laboratiemæssige konception. Synthesis betyder jo også netop at det ikke er "ægte" ..

Claus Carstensen: Ja, det er rigtigt. Plasten er jo f.eks. heller ikke bundet til tid. I hvert fald ikke i en gængs opfattelse. Enten kan den erstattes, fordi den ikke længere konstruktionsmæssigt er afhængigt af udhulnings- eller adderingsprincippet, som du er inde på. Plast støbes og kan i princippet reproducere industrielt i én uendelighed. Derved bliver den på sin vis også tidløs. Med mindre den begynder at vise slitage. Slitage er spor af tid, og konserveringen af plast er jo blandt andet et af de emner, vi har diskuteret i forbindelse med PRIMI-projektet: Hvad man gør i en situation, hvor man står over for kunst, der er lavet af plast, og hvor plasten ikke længere seriefremstilles og ikke kan reproducere. Som f.eks. en 50 år gammel plastpose, der pludselig er smuldret helt væk. Hvordan forholder man sig til den problemstilling? Eller alle disse semi-industrielle skulpturer som f.eks. Willy Ørskovs pneumatiske skulpturer. Hvordan konserverer man dem? Kan og bør de overhovedet reproducere? Er der en idé i at gøre det? Jeg tror, at et af problemerne er plastens tilsyneladende objektivitet og tidløshed, det at den i princippet kan produceres i det uendelige. Men tiden efterlader jo hele tiden spor og etablerer indekser i dette tilsyneladende objektive og tidløse materiale i form af skrammer, revner osv. Tidløsheden har i kunsten blandt andet været forsøgt oversat som en form for vægtløshed og selvregulering som f.eks. i Tomas Saraceno's Biospheres, hvor folk højt oppe bevæger sig rundt i en svævende 'inflatable sphere', mens andre af disse 'inflatable spheres' indeholder planter som en slags selvregulerende økosystemer. Referencen er selvfølgelig Biosphere 2, som er en knap 13.000 m<sup>2</sup> stor struktur, der ligger i Oracle i Arizona og som blev bygget med henblik på fremtidige rum-koloniseringer. Strukturen, som i princippet indeholder alle klimazoner, blev bygget i et forsøg på at opretholde et lukket, selvgenererende og komplekst økosystem, hvilket selvfølgelig slog fejl. Saraceno's værk af samme navn virker umiddelbart let og luftigt, det er tilsyneladende tidløst, selvregulerende og løsgjort fra gravitationsprincippet lidt på samme måde som hippiernes forsøg på at transcenderer tiden og gravitationen i den bevidsthedsudvidende 'never ending summer of love' i 1967. Og så holdes disse 'inflatable spheres' alligevel oppe af et snoresystem, som har masser af tekniske problemer, planterne i disse tilsyneladende selvregulerende bobler visner, boblerne taber luft osv. Det fungerer ikke rigtigt og dermed punkteres også den kunstneriske intention i forhold til det tidløse, luftige og efemere.

Carsten Thau: Så må den sådan set fornys, fordi plast med skrammer og skidt også mister noget af sin symbolske betydning, det skær af nyhed som knytter sig til materialet.

Det gælder for visse ædle materialer, at de ikke patinerer. Det er en egenskab ved guld for eksempel. Guld er naturligvis værdifuldt, fordi der er knaphed på det. Men det oxiderer ikke. Guldets urørlighed bliver meget ofte anvendt som et billede på transcens – ophøjethed. Men guld er i en klasse for sig. Mange skulpturelle materialer har den egenskab, at de kan patinere. At de kan optage tid i sig. Og dette er noget, man har påskønnet i den europæiske tradition. Ikke romerne i oldtiden, de nærede ingen interesse for patina. Men siden 1700-tallet og muligvis allerede siden Renaissance har der været en interesse for – eksempelvis - at bronzen kunne oxidere, at der kunne komme et særlig grønt skær over bronzearbejder. Ligesom man har påskønnet at

marmorskulpturen kunne optage tid i sig. Det gav en sublim virkning, at de via patinering bar denne enorme mængde tid i sig gennem at udvikle en særlig timbre. Spørgsmålet er, om plast slet og ret bliver lurvet, uden at opnå tidslighedens attributter, der skattes i dele af kulturen og kunstens historie.

I 1950'erne var plast det moderne materiale par excellence. Der havde selvfølgelig før krigen været bakelit, som en tysk opfinder havde udviklet. Så man kan give Roland Barthes fuldkommen ret i, at det ikke er det første, moderne, kunststøbte materiale. Bakelit løb forud. Men bakelit-telefoner forsvinder langsomt i efterkrigstiden, og bakelithåndtag forsvinder også til fordel for plast. Plast bliver det foretrukne materiale i halvtredserne i kraft af, at det er 'shiny', alsidigt brugbart, det revolutionerer husmoderens liv, det er billedet på Amerika; på den amerikanske civilisation. Det kommer til Europa som afløsning for emaljebaljer og 117 ting. Det ankommer sammen med andre billeder på USA. Dobbelte carporte, biler med bindingsværk, grønne græsplæner, husmødre i new look, som har Tupperware. Plaster forbindes med europæernes ambivalens i forhold til dette element i moderniteten. Den er abstrakt mærkelig, en evig fremtid, tidløs.

Claus Carstensen: I det 'shiny' ligger vel også det afvisende af subjektiviteten?

Carsten Thau: Ja, netop. Plast er i overensstemmelse med en ny tidsalder, som udelukkende synes at bære den industrielle formel i sig og ikke længere hændernes bearbejdning. Denne hændernes kommunikation forsvinder med plaster, fordi det er en emanation af den blotte masseindustrielle formel og samtidig et billede på denne nye, herligt vægtløse modernitet. Plastting tilhører alle og ingen. Plaster bliver på den ene side noget, der virkelig fortryller. Amerika var jo, som Baudrillard sagde, den fuldbyrdede utopi for dem, der voksede op i 1950'erne. Men i dag tror jeg, at plast har bevæget sig fra at have en sådan status til at blive mere en slags anden natur. Den er så at sige overalt, en ny natur i kulturen. I rør, i husgeråd, i komponenter til biler, komponenter i møbler osv. Plast er blevet en form for anden natur. Hvor det i halvtredserne var tegn på spydspidsen af hverdagslivets moderne civilisation, så er den nu slet og ret til stede uden signalkarakter. Intet inden for plastic og kompositte materialer kan overraske nogen eller vække nogens opmærksomhed.

## **Ready mades plast og bevaringsproblematikken**

*Ole Grøndahl Hansen:* Når vi taler om plaster som et materiale, der ikke gør modstand i modsætning til andre materialer, er det selvfølgelig rigtigt, men alligevel, synes jeg, at det forholder sig lidt anderledes, når det gælder fremstillingen af plastkunstværker. Kunstnerne er jo i de fleste tilfælde i en vis udstrækning underlagt en begrænsning i deres udfoldelsesmuligheder, når de arbejder med plast. Det er jo de færreste kunstnere, der har mulighed for at få lavet nye, kostbare værktøjer, hvis de vil lave et plastkunstværk. Plast er masseproduktion, og derfor er det meget få, unikke værker, som er industrielt produceret. Anderledes forholder det sig selvfølgelig med design, der på samme måde som almindelige plastprodukter er serielle. Besøger man museer for samtidskunst rundt omkring i verden, er det jo karakteristisk, at de fleste af de værker, som er fremstillet i plast, i en eller anden forstand er fremstillet i 'ready-mades'. Det være sig kunstnere, der bruger disse 'ready-mades' til at fortælle noget om samtiden eller kunstnere, der benytter masseproducerede plastprodukter i deres kunstværker, hvor hentydningen til den oprindelige anvendelse ikke i samme grad tillægges betydning. Et eksempel kunne være nogle af Joana Vasconcelos værker, der netop er blevet vist på Berardo Museum of Modern and Contemporary Art i Lissabon. Mange af hendes værker består af 'ready mades', og i mange har plast en central rolle. For eksempel i sengen *Valium* og stolen *Asperin* fra slutningen af 90'erne. Både stolen og sengen er fremstillet i piller emballeret i PVC-blisterpakkninger. Et slags ironisk sindbillede på det moderne menneskes situation, kunne man sige. Eller hendes enorme lysekrone, Bruden, hvor hun tager udgangspunkt i det tabuiserede kvindelige univers og vælger at fremstille den i 14.000 plastemballerede tamponer. Når disse

kunstværker på et tidspunkt begynder at nedbrydes, og man beslutter sig for at bevare dem, så forudsætter det jo, at man på det tidspunkt har adgang til de produktionsprocesser, som blev benyttet da man fremstillede pilleemballage i blister-pakninger og plastemballerede tamponer. Det er jo nok højst usandsynligt, at industrien anvender disse processer om eksempelvis 50 år. Kan der siges noget generelt om de problemstillinger, vi har omkring bevaring i forbindelse med den type kunstværker i plast? Er der noget specielt, der gør sig gældende synes I, når det gælder bevaring af plast?

Carsten Thau: Bevaring af plastmaterialer er selvfølgelig særlig prekært inden for kunsten. Det er blandt andet et spørgsmål, om kunstværket vil være i stand til at transportere sin betydning, hvis man forsøger at lave en kopi. At lave en kopi er åbenbart i nogle tilfælde teknisk set meget vanskeligt, og det tror jeg gerne. Men dertil kommer ægthedskriteriet. Tidligt så man kunstværket som en slags kultgenstand eller noget der besidder en særlig religiøs kraft. Senere mener man, at hvis kunstneren har signeret værket, så er der noget af hans originale, åndelige kapacitet til stede i værket. Alligevel tror jeg, man skal lave en kopi eller forny nogle af delene. Tag Børsen i København. Der er ikke én eneste sten tilbage fra Chr d.4's tid. Ikke én eneste i hele bygningens ydre. Men folk opfatter Børsen som om, at den transporterer en Chr d.4-aura. En kunstner som Marcel Duchamp var selvfølgelig også teoretisk inde på emnet af samme grund. Hans tissekumme fra 1917 har vi ikke originalen af længere. Vi har heller ikke Moholy-Nagy's Licht Raum Modulator fra 1930. Vi har ikke originalen. Men vi har forskellige rekonstruktioner af dem, som folk opfatter som stærke og fuldgældige.

Angående 'ready made's' i plast kan man sige, at generelt har det været sådan i det 20. århundredes kunst, at man har bevæget sig mod mere ydmyge materialer. Ernest Bloch sagde allerede i 1915-20- stykker "es braucht nicht immer Marmor sein". Det behøver ikke altid være marmor for at være kunstnerisk gyldigt. Det kan vi jo se, at kunsten fra man begynder hos Kurt Switters eller Picasso at arbejde med helt dagligdags materialer. Disse var stærkt optaget af at arbejde med etiketter, avissider og alt muligt andet i deres papir-collager og helt frem til, lad os sige, den italienske *arte povera*, som var interesseret i stumheden og ydmygheden i materialet. Fattige materialer. Noget som er meget, meget ydmygt. Det er som bekendt sådan, at kunsten i de sidste hundrede år har ønsket at træde ud af sin akademiske isolation og forbinde sig med nye stoffligheder: reproduktioner, trykte avissider og plakater og alt muligt andet, som jo i stigende grad cirkulerede i samfundet omkring dem. Også billedhuggeren Brancusi interesserede sig stærkt for vaskekummer og bidet'er, dvs. alt muligt i rundede glatte former. Han havde en større samling af sådanne industriting, nye stoffligheder og ting af industriel præcision. Kunstnerne kunne ikke holde sig fra disse ting. Der er altså et stærkt element af 'ready made' allerede her. Det er klart, at hos Warhol skærpes dette drama, om man vil. Det meste hos ham falder på kunstsiden, dvs. inden for institutionen kunst. Selv om han også forsøgte at gennemhulle dette ved at udgive eksempelvis 100 bøger, hvoraf de 99 var signerede, sådan at alle ville have fat i nummer 100, der ikke var signeret.

Claus Carstensen: Hvad angår bevaring har man f.eks. et stort problem med Moholy-Nagy's skulpturer, som du nævner. De var oprindeligt lavet i det tidlige cellulose-plast. De er nu fuldstændig krakelerede og krystalliserede og kan ikke reddes. Man er nødt til at genproducere dem. Og så stiller spørgsmålet sig jo: hvor får vi materialet fra? På den måde indgår skulpturerne jo ligesom alt andet i det store kredsløb - fra at ville være tidløs og hævet over enhver form for bundethed. Selv der, hvor kunsten har etableret et parallel-univers eller en form for parallel natur, møder den jo stadig den store, forgængelige natur. Evighedskulten er menneskets ældste sygdom. Og alligevel dør vi og ting forgår. Hvordan forholder vi os til dette vilkår? Hvordan konserverer vi ting, der ikke længere teknisk lader sig producere. Etablerer man et værksted, som viderefører tidligere produktionsprincipper? Enhver parallelverden er for så vidt illusorisk effektiv så længe, den ikke punkteres eller penetreres. Så længe den ikke møder naturen som en anden orden. Hvilken indflydelse har dette på den kollektive eller institutionelle bevidsthed? Og hvad kan eller vil man helt konkret gøre for at konservere eller bevare plasten? Det handler jo også om modaliteter. Mit bud ville være, at man burde oprette et værksted i stil

med det i Rådvald, hvor man kan producere og eksperimentere med de teknologier, der er nødvendige i konserveringen.

Jeg har selv arbejdet en del med plast i form af skumgummi, som jeg har hæftet på en række af billeder – som f.eks. *Æterlegeme* fra 1986 –, og som trækker i den modsatte retning af f.eks. Tomas Saracenos *Biospheres*, der for mig at se repræsenterer den vægtløse, 'inflatable', industrialiserede udgave af evighedskulten. *Æterlegeme* var tænkt og lavet som et evaporerende, forgængeligt værk, der langsomt ville opløses som resultat af den påvirkning, som tid, lys og luftfugtighed udsatte billedet for. Med hensyn til konserveringen af *Æterlegeme* er jeg så kommet i det institutionelle dilemma, at billedet for nylig er blevet en del af det bevaringsværdige i den danske kulturarv, som indebærer, at man med alle midler skal forsøge at bevare det. Underligt nok er det ikke mere end få år siden, at den tidligere museumsdirektør Allis Helleland var parat til at destruere værket på grund af netop konserveringsproblematikken, hvis det ikke var fordi konservatorerne havde sat sig imod. På få år er værket gået fra at være 'disposable' til at være et bevaringsværdigt kunstværk, hvilket vil sige, at jeg nu er jeg nødt til at finde en løsning, der i sidste instans må være pragmatisk, da en del af værkinsentionen jo var, at skummet fik patina og gik i forfald. Jeg vidste jo godt, at det ville ske. At det lyseblå og lyserøde skumgummi langsomt ville forvitte. Men som sagt tror jeg, at man er nødt til at gå pragmatisk til værks og så evt. skifte al skumgummien ud på én gang, når tiden er inde. Jeg vil tro, at at skumgummien måske holder femten, tyve år endnu, men så skal man også til at tage stilling til, hvad der skal ske. Set fra en pragmatisk vinkel ville jeg ikke have noget imod, at man skiftede al skumgummien på én gang. Første gang billedet blev udstillet på Charlottenborg i København i forbindelse med udstillingen *Limelight*, var skumgummien jo også helt ny. Og dengang var jeg jo ikke klar over, at billedet ville blive en del af en kanon, der implicerede bevaringsværdighed. Ret beset var billedet en form for imploderende eller omvendt institutionskritik – modsat 60'erne og 70'ernes inkluderende eller ekspansive institutions-kritik, som søgte at opløse kunstinstitutionerne ved at inddrage alle former for realitet og livspraksis og som egentlig er slutpunktet på én, lang bestræbelse i det 20. århundrede, som man har kaldt for kunstbegrebets ekspansionshistorie, og hvis formål det har været at afskaffe forskel og repræsentation. Mine overvejelser gik mere på, at hvis institutionen og dens afgrænsninger ikke lader sig opløse i forhold til det omgivende samfund, så må kritikken være imploderende, hvilket vil sige, at man så installerer selvdestruerende, trojanske værker i den. Det lå meget i forlængelse af punkens 'do-it-yourself'-forestillinger, den postmoderne teori og de diskussioner, disse havde affødt i forhold til begreber som implosion osv. Paradoksalt nok er den agenda så blevet ophævet nu, og en ny er dikteret i form af en bevaringsstrategi.

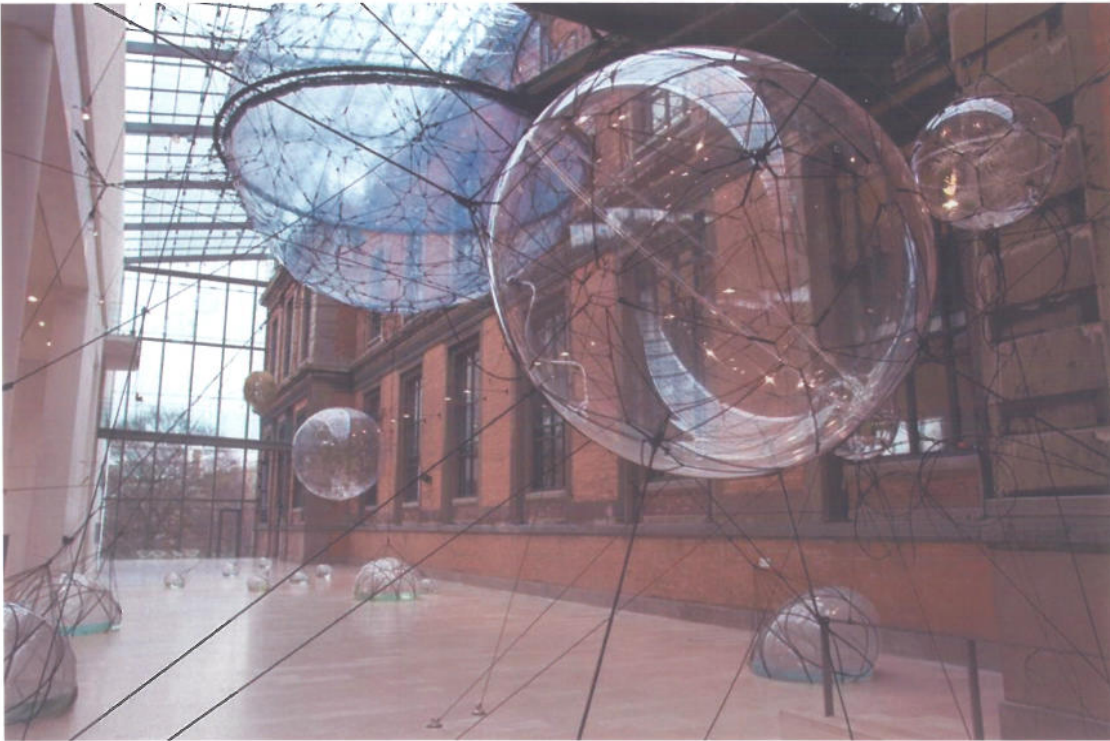


Claus Carstensen, *Æterlegeme*, 1986. Polyurethan, motorolie, stof, lærred, oliemaling, urin. Venstre foto er fra 1986 og højre foto er fra 2011. Foto: Statens Museum for Kunst

## PVC-boblen - fantasien om det moderne menneskes lykkelige vægtløshed

*Ole Grøndahl Hansen:* Vi har talt om Tomas Saracenos værk, *Biospheres* fra 2009, der udstilles på Statens Museum for Kunst for øjeblikket. Karakteristisk for dette værk er jo, at det primært består af oppustelige PVC-bobler. Nogle af boblerne kan de besøgende komme ind og kravle rundt i, medens der i andre eksempelvis udstilles mindre plantebaserede økosystemer. I vores brancheorganisation, PVC Informationsrådet, har vi sammen med den italienske designer, Riccardo Giovanetti, fremstillet et udstillingskoncept, der består af oppustelige PVC-bobler, hvori vi udstiller forskellige moderne designobjekter. I forlystelsesbranchen forsøger unge mennesker at gå på vandet inden i PVC-bobler. I reklamebranchen har jeg netop hørt, at bilfirmaet Toyota, udstiller deres nyeste model i en gigantisk PVC-boble. I Hamborg designmuseum er der for tiden udstillet en kæmpeboble foran udstillingsbygningen. Inden for oplevelsesøkonomien ser vi altså meget til bobler for tiden. I denne forbindelse synes jeg, det kunne være interessant at diskutere netop dette fænomen. Hvad betyder boblen som form eller måske nærmere, hvad betyder denne brug af oppustet PVC-plast, de såkaldte 'inflatables', når de anvendes på denne måde?





Tomás Saraceno, *Biospheres*, 2010, PVC og akrylplast, reb. Foto: Statens Museum for Kunst

*Carsten Thau*: Modernismen er optaget af vægtløshed. Det gælder eksempelvis for de villaer, der blev opført af Le Corbusier i 1920'erne. Disse er løftet op på tynde søjler, så de halvt om halvt flyver i landskabet. Det gælder også for de russiske konstruktivister. Mange russiske kunstnere var optaget af Zeppelineren og sfæren udformet som en stor ballon. Et helt auditorium i Lenin-instituttet er udformet som en ballon. Vægtløshedsmotivet optræder også hos Paul Klee, der maler en glaspjælle, der løsner sig i den ene side fra underlaget og begynder at svæve. Interessen for flyvemaskiner er udtalt i mellemkrigstiden – men ikke mindst Zeppelineren, dvs. lettere-end-luft-flyvning. Zeppelineren er en form for 'inflatable' objekter, som den gang var fyldt med helium eller brint. Zeppelineren er i høj grad forbundet med ideen om kunststof. Det er en fantasi om vægtløshed.

*Ole Grøndahl Hansen*: Når du nævner Zeppelineren, får det mig til at tænke på Panamarenko. Han må være indbegrebet af en kunstner, der benytter plast til at udtrykke denne bestræbelse på at kunne flyve. Vi kender ham nok bedst fra hans *Propelmanden*, der udstilles på Louisiana, men han har lavet et utal af skulpturer og events omkring det at ophæve tyngdekraften. Ja, selv hans navn, der er akronymt for *Pan American Holding Company*, udtrykker denne optagethed. Hans kunst er blevet beskrevet som 'imaginary' eller 'artificial science', fordi han har en helt privat forestilling om videnskab, der som formål har at få ham til at flyve. Det vides vist ikke med bestemt, om han selv tror på, at hans ejendommelige konstruktioner kan opnå denne effekt. Et af hans mest specielle værker, som hovedsagligt er fremstillet i PVC, er hans *Aeromodeller* fra 1969. Det er et 27 meter langt luftskib, som han faktisk – uden succes - forsøgte at få til at flyve. Hans intention var, at han med dette luftskib ville flyve bort med incarnationen af den kvindelige skønhed, der på daværende tidspunkt var Brigitte Bardot. Han ønskede vist at opnå den ultimative lykkefølelse.

*Claus Carstensen:* Tidløshed og evighedskult hænger nøje sammen med vægtløshed. Vægtløsheden negerer tyngdeloven. Gravitationen og faldet er et eksistentielt vilkår eller en kulturel lov som historisk rækker fra hængning som henrettelsesmetode til litterære fortælle-konstruktioner som f.eks. Johs.V. Jensens roman, *Kongens Fald*. Svævetilstanden er retningsløs i alle retninger. Kroppen er uden retning, som man f.eks. kender det fra drømme, hvor man svæver. Man kommer ikke rigtigt ud af stedet. Der er ikke rigtigt noget op og ned. Jeg tror, at det er denne kropsorientering i rum og tid – som jo er vilkåret uden for boblen –, at det er denne kropsorientering, som forsøges ophævet med de nye materialer og sfæren eller boblen som metafor for det vægtløse og det tidløse i et forsøg på at afskaffe forgængeligheden. Og, som du siger, er foregrebet i modernismen.

Men hvad er det der sker, når den form for vægtløshed penetreres, og luften siver ud af boblerne, og de ikke rigtigt vil svæve og må holdes oppe med et system af snore, så de i virkeligheden hænger? Hvad er det, der sker, når den perfekte, lyse og luftige modernistiske arkitektur som f.eks. i Oscar Niemeyers stort tænkte og stort anlagte hovedstad Brasilia, går hen og forvitrer? Det mærkelige ved modernismen er jo, at den oprindeligt var tænkt som et instrument, der skulle afskaffe de sociale forskelle, ophæve historien og afskaffe døden med al dets vægtløshed og de rene, lyse, luftige og symbolløse hvide rum. Og hvad er det der sker, når det modsatte er på spil – som f.eks. i Niemeyers arkitektur –, hvor modernismen pludselig konverteres til et stærkt symbolladet formsprog, der skal etablere en national selvstændigheds-historie i et afkoloniseret landområde, som nu skal til at definere sig som en moderne, demokratisk stat? Så er det, at modernismen konverteres og bruges til at konstruere en nyetableret stats symboltunge fortælling om sig selv med en byplan, der har form som et stort passagéfly. Ud over at staten symbolsk er landet med folket og alle institutionerne ude på den åbne, gudsforladte pampa, så ligger forestillingen om det vægtløse igen lige om hjørnet med metaforen 'by-som-flyvemaskine'. Men flyveren er for tung i al sin beton og kan ikke hæve sig igen. Den er for alvor landet og begynder at forvitre i den tropiske varme og fugt. Hvad der skulle have været den store fortælling om en nations fødsel bliver nu en realpolitisk fortælling om en utopis storhed og fald.

*Carsten Thau:* Mange af disse oppustningsmanøvrer: japanske kunstnere, der med hænderne ned til siderne puster en ballon op, så går luften ud af den igen. En af mine gamle bekendte fra Aarhus - William Louis Sørensen - jeg kan huske jeg besøgte ham for over 40 år siden. Han lå og pustede kæmpe plasticting op, og så satte han ild til dem kort efter, fordi han mente, at kunsten i fremtiden ville være højfrekvent. Den ville kun leve et kort øjeblik og have denne glimt-karakter. En kort begivenhedskarakter. Jeg vil nok tro, at nogle kunstnere, som har pustet mange ting op – er metafor for noget bristefærdigt. Det kunne selvfølgelig være vanitas-motivet i forhold til, at vi alle sammen er skrøbelige.

De har været interesseret, selvfølgelig, også i selve koden, som jeg omtalte før. Koden nemlig at selve sæbeboblen foretager en stadig - i sin molekylstruktur- "indbygget" computerisering for at kunne opretholde sin spændingsbue. Så det, jeg ser, som det grundlæggende i plasticen til forskel fra Roland Barthes, der ville sige, at plastic er et spor af bevægelse. Så ser vi det i dag som en materialiseret kode, ligesom vi har fotokopieringsmaskiner, der laver 3D modeller af en eller anden bygning. Rank Xerox-principper, bare i 3D og en syntetisk substans. I plaststoffer er det nu selve den kemiske kode, som træder frem. Det er ikke længere noget videre substantielt. På en måde noget helt abstrakt kodificeret. Sådant som man også interesserer sig for sæbeboblen, der foretager manøvrer gennem alle sine molekyler for at opretholde sin boblestatus. Hos nogle moderne kunstnere tror jeg, at *'the inflatable'* også er blevet en grimasse, som på den ene side betyder transcendent opløftethed, vægtløshed som utopi som også betyder noget bristefærdigt og som en vits; på den anden side muligvis også noget bristefærdigt i de moderne æstetiske utopier. Den utopiske by i Brasilia ude på bar mark eller de moderne materialers tvetydigheder. På den ene side at være suveræne og fantastiske i deres natur og ydeevne og på den anden side også at være forgængelige.

## Oplevelsesøkonomien, kunsten og plasten.

*Ole Grøndahl Hansen:* I disse år tales der meget om oplevelsesøkonomi, om at kunstnerne skal gå i ledtog med erhvervslivet. Nu skal æstetik, uddannelse og det underholdende gå op i en højere enhed for at skabe økonomisk værdi. Hvordan ser I kunstens rolle i denne udvikling.

*Carsten Thau:* I dag er plast et af de områder, hvor det er svært at arbejde som kunstner uden at grænsefladen til design bliver flydende.

Jeg vil tro at kunstnere, der arbejder med plastic, vil have stadigt sværere ved at rive sig løs fra den rene hittepåsomhed i oplevelsesøkonomien. Der er så mange designere, der mener, at de er kunstnere, der skal præstere former for innovative greb for at stimulere et publikum i showrooms, TV-scenografier mv. En kunstner som Claes Oldenburg foretog paradoksale forvandlinger af materialet. Således af en WC-kumme med bræt og cisterne som han lavede i lærred. Men dette greb er efterlignet med plaststoffer i mange varianter inden for design. Der er så mange gimmicks inden for design og showrooms, at det kræver en betragtelig eftertænkning af kunstneren at vikle sig fri af hele det felt.

*Claus Carstensen:* Hittepåsomhed er et ret velvalgt ord i forbindelse med det oplevelsesøkonomiske. Meget af den kunst, der laves for tiden, arbejder i et felt og med en selvforståelse, der minder meget om experimentariernes didaktiske aha-oplevelser. For mig handler kunst også om, at der eksisterer en form for andethed, som ikke er umiddelbart oplevelsesøkonomisk betinget, men folder sig ud senere, hvor effekten måske først indfinder sig på et andet sted og et andet og senere tidspunkt. For mig arbejder oplevelsesøkonomien med det modsatte princip i form af en *'instant satisfaction'*, hvor du kommer op at svæve med det samme, og det var så det – og hvor luften ofte allerede er gået ud, inden man lander.

### Oplysninger om navne nævnt i samtalen:

1. Roland Barthes (1915-1980)- fransk litteraturforsker
2. Arne Jacobsen (1902-1971) – dansk møbelarkitekt
3. Erik Reitzel (født 1941) – dansk professor, civilingeniør
4. Johan Otto von Spreckelsen (1929-1987) – dansk arkitekt
5. Erik Thommesen (1916-2008) – dansk kunstner
6. Willy Ørskovs (1920-1990) – dansk kunstner
7. Tomas Saraceno (født 1970) – argentinsk kunstner
8. Jean Baudrillard (1927-2009) – fransk filosof
9. Joana Vasconcelos (født 1971) – portugisisk kunstner
10. Marcel Duchamp (1887-1968) – fransk kunstner
11. Laszlo Moholy-Nagy's (1895-1946) – ungarsk maler og filosof
12. Ernest Bloch (1880-1977) – tysk filosof
13. Kurt Switters (1887-1948) – tysk maler
14. Pablo Picasso (1881-1973)- spansk kunstner
15. Constantin Brancusi (1876-1957)- rumænsk billedhugger
16. Andy Warhol (1928-1987)- amerikansk kunstner
17. Le Corbusier (1887 – 1965) – fransk arkitekt
18. Paul Klee (1879-1940)- tysk/schweizisk kunstner

19. Panamarenko (født 1940) – belgisk kunstner
20. Johs.V. Jensen (1873 – 1950) – dansk forfatter
21. Oscar Niemeyers (født 1907) – brasiliansk arkitekt
22. William Louis Sørensen (1942-2005) – dansk billedkunstner
23. Claes Oldenburg (født 1929) – svensk/amerikansk kunstner