



GENERATOR

POUL BÆKHØJ &
MORTEN MODIN



FRIENDLY ENEMIES

I følge den danske kunsthistoriker Lars Kiel Bertelsen kan man forenkle skulpturfeltet til to modsatrettede bevægelser eller måske rettere positioner, som ethvert skulpturelt værk i samtiden må forholde sig til: En centrerende bevægelse, der tendentielt lukker sig om sig selv og stædigt postulerer et særegent skulpturelt formsprog og en decentrerende bevægelse, der forsøger at opløse den skal af kunstighed, der omkredser skulpturen, for at lade den gå i forbindelse med verden.¹

Den førstnævnte, som vi kan kalde for den modernistiske kategori, beskriver Lars Kiel Bertelsen som “autisten, der isolerer sig fra verden og lukker sig sammen om sig selv” og den sidstnævnte, den postmodernistiske, som den “skizofrene, der ikke er i stand til at skelne imellem sig selv og verden”.¹¹

Fast form kontra flydende strukturer

Uden at det skal tages alt for bogstaveligt, synes netop disse to markante positioner at være repræsenteret på udstillingen GENERATOR – et eksperimenterende, tværnationalt sammenstød mellem den etablerede billedhugger Poul Bækthøj (f. 1942) fra Nordjylland og den næsten fyrre år yngre akademiuddannede billedkunstner Morten Modin (f. 1981) fra København.

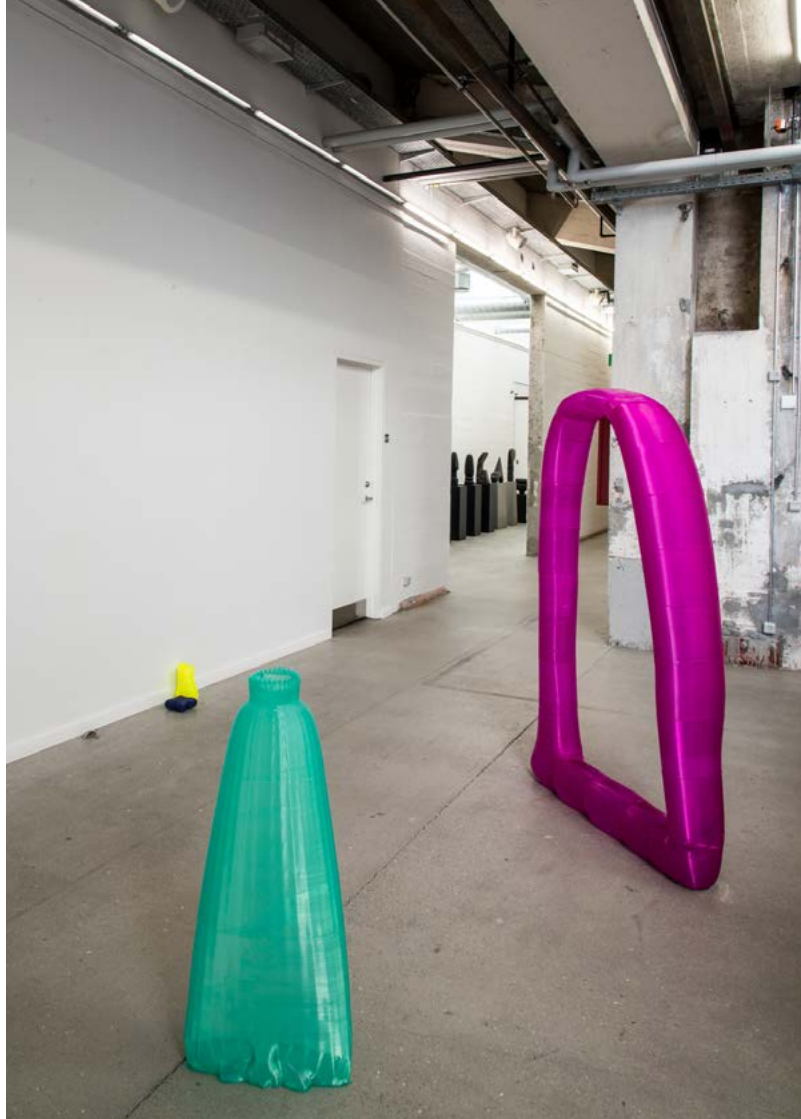
Generelt er Poul Bækhøjs skulpturer faste, samlede enheder, der ofte er skabt ud af sten og granit ved at hugge materiale af massen. Morten Modins former er derimod udflydende, flertydige strukturer, som han i nærmest performative aktioner skaber ved at lægge materiale til værkerne og installere dem i ophobninger, der er spredt over det meste af gulvet.

Kunstteoretisk er Poul Bækhøjs skulpturer autonome, fritstående objekter, der formmæssigt og intentionelt mimer modernismen, hvorimod Morten Modins fragmenterede og spredte former fremstår splittede og delte, og når vi støder ind i dem, bliver vi erindret om, at vi i en kompleks verden ofte selv er splittede, til trods for, at vi kæmper for at (blive) hele.

Poul Bækhøjs skulpturer står man overfor, de er selvberørende og hviler i sig selv, hvorimod Morten Modins obstruerende materialemæssige undersøgelser er man nødt til at gå ind i og blive kropsligt involveret i. Her er det essentielle mødet mellem værk og tilskuer, og dermed forskydes værk til givenhed.

Klassisk modsætningsforhold

Derfor kan det umiddelbart opfattes som et klassisk, antagonistisk modsætningsforhold mellem to forskellige skulpturelle udtryk og særdeles fasttømrede kunstpraksisser at sætte Poul Bækhøjs monumentale, skarpt-





skårne og nærmest totalitære skulpturer i granit, jern og corténstål overfor Morten Modins fortløbende undersøgelser og 3D-producerede skulpturer udformet i alverdens tekstur og farver.

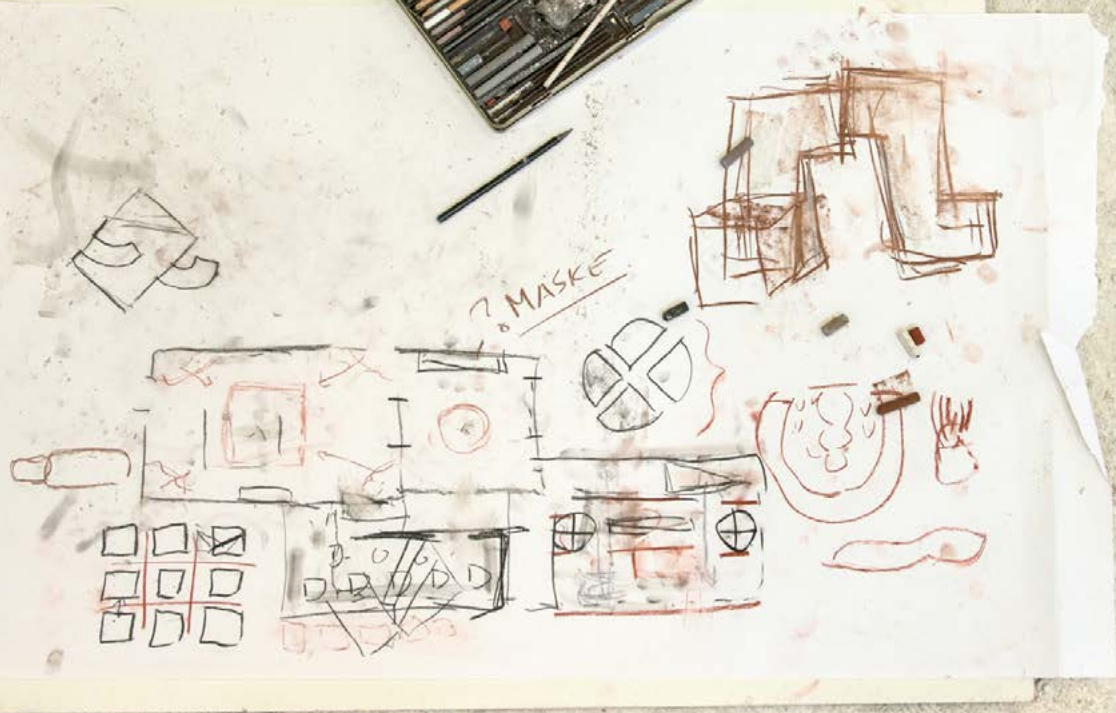
Men kun umiddelbart. Gennem mere end en måned har de to kunstnere fysisk arbejdet sammen i et procesuelt og eksperimenterende spændingsfelt, hvor de med en række nye værker, såvel fælles som individuelle, har bevæget sig modigt og fordomsfrit direkte ind på hinandens banehalvdele.

Respektfuldt fjendskab

Morten Modin og Poul Bækhøj har udfordret hinanden, men også givet plads til, både form- og materialemæssigt, at citere, kommentere og synliggøre sider af hinandens praksis og dermed både ladet de enkelte værkers autonome selvstændighed blive opbygget og brudt.

Til tider har de mentalt, og nærmest også fysisk, trådt hinanden over tærne, mens de samtidig har formået at bevare deres egen kunstneriske integritet og position.

I et sådant venligt og respektfuldt 'fjendskab' har kunstnernes forskellige værkpraksisser udviklet sig til nye identiteter, og der er opstået en ny symbiotisk tilstand, som har medvirket til at skabe forstærkende synergi værkerne imellem.



Undgå at være enige

inspirationen til den kuratoriske idé med at invitere to så forskellige kunstnere med så to forskellige kunstneriske positioner til at arbejde med og mod hinanden i en fælles udstilling er ikke hentet fra den akademiske kunstteori, men derimod fra den politiske videnskab.

Den belgiske teoretiker Chantal Mouffe er især kendt for at mene, at den store demokratiske udfordring for Europa er, at vi skal undgå at blive for enige. Hun er ikke tilhænger af en traditionel konsensuspolitik, fordi "for meget vægt på konsensus, sammen med en aversion mod konfrontation, producerer såvel apati som manglende interesse for politisk deltagelse".^{III}

Tværtimod mener hun, at vi skal bibeholde modsætninger, og skabe rum og praksisser, hvor vi kan møde modstandere som modstandere uden at blive fjender.^{IV}

Det særlige ved det moderne demokrati er netop anerkendelse og legitimering af konflikt, og netop derfor skal vi droppe tanken om den fuldkomne konsensus og anerkende antagonisme og konflikter som uomgængeligt fundament i demokratiet.^V Uanset om kampene handler om samfundøkonomi, skatteforhold, miljøspørgsmål eller om hvilken type kunstværk, der vil passe ind i et specifikt byrum.

Men antagonisme, defineret som "en kamp mellem fjender, der ikke har et fælles symbolsk rum", er selvfølgelig ikke specielt befordrende og konstruktivt.







Venskabelige fjender

Derfor har Chantal Mouffe istedet indført begrebet agonisme, der involverer en relation, ikke mellem fjender, men mellem 'modstandere' der netop er venner, fordi de deler et fælles symbolsk rum, men også fjender, fordi de ønsker at organisere dette fælles rum på forskellig måde.^{vi}

Sådanne venligtsindede fjender, der har forskellige opfattelser af frihed og lighed, men som alligevel accepterer en række fælles spilleregler, kalder Chantal Mouffe for 'friendly enemies'.

De andre skal ikke ses som fjender, der skal destrueres, men som modstandere, hvis ideer skal bekæmpes, selv voldsomt, men hvis ret til at forsvare disse idéer, aldrig må sættes i tvivl.^{vii}

Chantal Mouffe skriver, at "modstandere bekæmper hinanden, fordi de ønsker, at deres fortolkning bliver dominerende; men de sætter ikke spørgsmålstejn ved deres modstanders ret til at kæmpe for sejr" og at "den 'agonistiske kamp' – et levende demokratis klare betingelse – består af denne konfrontation mellem modstandere".^{viii}

Det vigtige er, at en konflikt ikke former sig som en kamp mellem fjender (antagonisme), men som en kamp mellem modstandere (agonisme).^{ix}

Mouffe skriver, at konsensus selvfølgelig er nødvendigt, men at den skal være ledsaget af uenighed om værdier



og om hvordan de skal implementeres, fordi det giver mennesker mulighed for at identificere sig som borgere på forskellige måder.

Og lige præcis den mulighed er nødvendig i et demokrati for at undgå, at nationalistiske, religiøse eller etniske identiteter skaber konfrontationer over moralske værdier, de ikke vil forhandle om.^x

Konflikt skaber succes

Agonisme er dermed selve grundstenen i demokratiet, mener Chantal Mouffe, og derfor må det betegnes som et succeskriterium, hvis også kunsten bidrager til et levende og nuanceret demokrati og gennem agonistiske konflikter kan aktivere ytringsfriheden.

Kun tiden kan vise, om det modige sammenstød mellem Morten Modin og Poul Bækhøjs forskellige skulpturelle kunstpraksisser og deres venligtsindede fjendskab kan leve op til det succeskriterium.



Noter:

- I) Lars Kiel Bertelsen, 'Skulpturen findes ikke!
Se <http://www.layer-skulptur.dk/pages/1/larskielberthelsen.html>
- II) Ibid
- III) Chantal Mouffe, 'Politics and passions – the stakes of democracy', CSD, London, 2002, p. 10
- IV) Jonas Kleinschmidt, 'Europa hvad sker der for dig?' 9/12-09 6:06 i <http://universitetsavisen.dk/videnskab/europa-hvad-sker-der-dig>
- V) Chantal Mouffe, op.cit., p.8
- VI) Chantal Mouffe, 'The Democratic Paradox', London, 2005 (2000), p.13
- VII) Chantal Mouffe, 'Politics and passions', p. 8-9
- VIII) Op.cit. p.9
- IX) Ibid
- X) Op.cit p. 10

GENERATOR

Morten Modin & Poul Bækhoj

17 jan - 22 feb 2015





DEN IRRITERENDE SKULPTUR

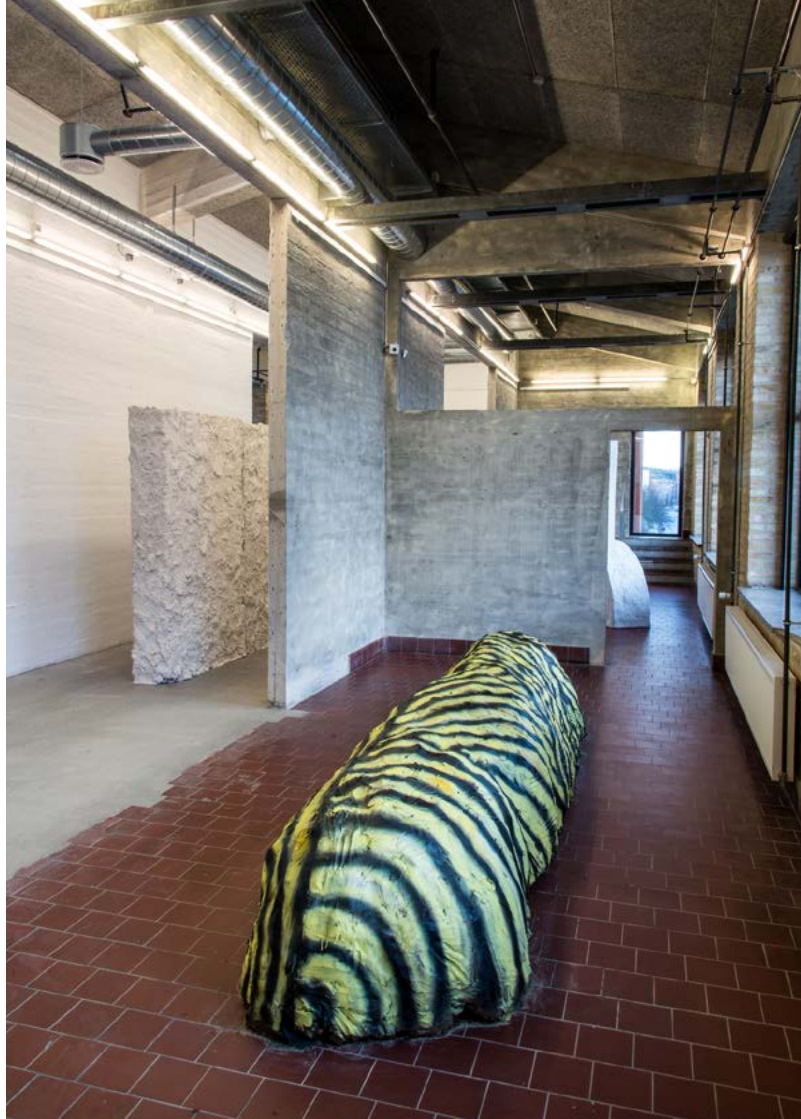
*Sculpture is what you bump into
when you back up to see a painting'*

Barnett Newman, amerikansk maler (1905-1970)

Med en verden i eksplosiv udvikling er også kunsten i hastig forandring. Det gælder måske i særlig grad skulpturbegrebet, hvilket står klart, hvis man af og til lægger sin vej forbi en kunsthall, et museum, et galleri eller en kunstbiennale.

Den traditionelle og individuelle skulptur skabt af sten, træ eller metal, og som tidligere ofte tårnede sig op midt i udstillingsrummene, synes at være noget fortrængt af maskinelt producerede elementer og hverdagslige skulpturelle installationsdele strøet ud over gulv, loft og vægge.

Skulpturen er for længst rykket ind i et 'udvidet felt' og Barnett Newmans berømte definition af skulptur, som noget man falder over, når man træder tilbage for at se et maleri, kan vi i dag passende erstatte med "skulptur er noget man forsøger at orientere sig i, mens man er på jagt efter malerierne".





Skulpturen blev hjemløs

Ser man på kategorien skulptur i historisk perspektiv er den traditionelt blevet betragtet som et bestemt steds særlige markør med en specifik betydning og reference. Skulpturer var oftest figurative og vertikale, og deres sokler en vigtig del af strukturen som bindeled mellem det faktiske sted og det repræsentative tegn.

Med den gryende modernitet blev den hjemløse og ekspressive, modernistiske skulptur introduceret. I 1891 skildrede Auguste Rodin den franske forfatter Balzac i et særligt, inspirerende øjeblik i slåbrok og nogle årtier senere gjorde Constantin Brancusi soklen til det egentlige værk i skulpturer som f.eks. 'Den uendelige søjle' (1920).

Ikke længere bundet til et bestemt sted blev skulpturen nu selvrefererende, abstrakt og nomadisk. Således nedskrevet til sokkel og form begyndte den at få problemer.

I et udvidet felt

I sit meget indflydelsesrige essay 'Sculpture in the Expanded Field' fra 1979 skriver Rosalind Krauss, at "den modernistiske skulptur blev udmattet og stivnede i sin form i midten af det 20. århundrede, og at den efterhånden blot kunne defineres negativt..."¹¹



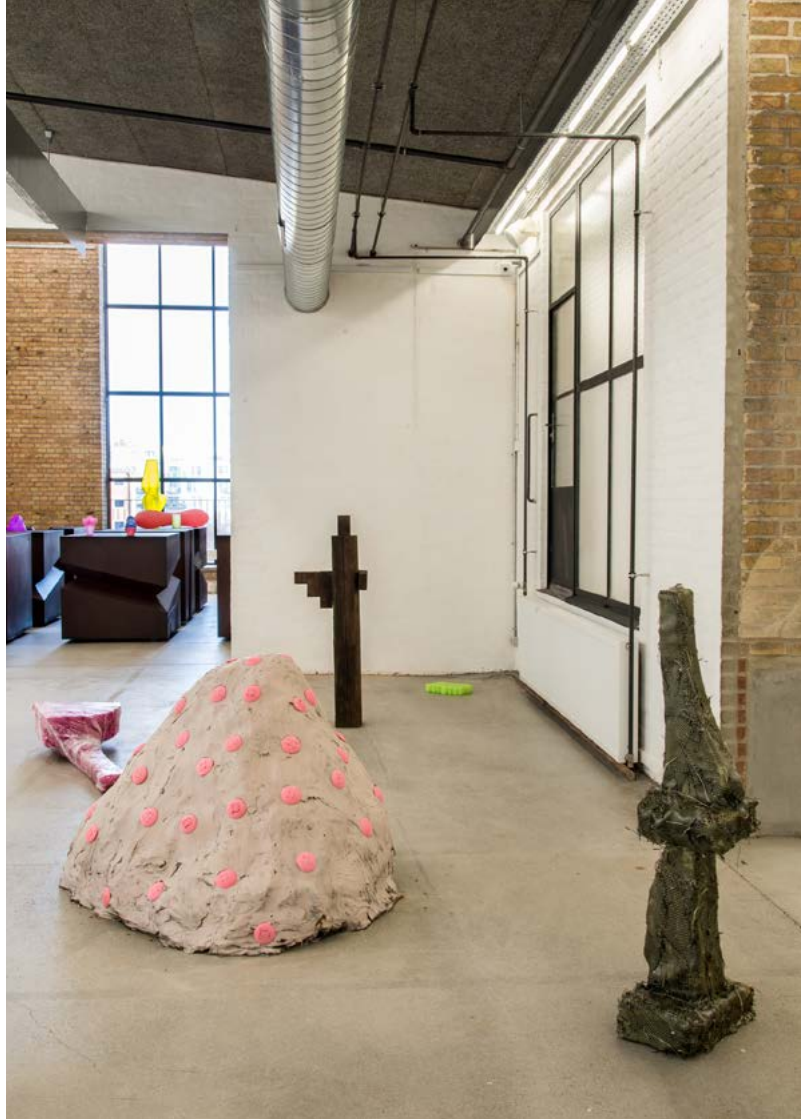
Skulpturen fra de tidlige tressere trådte ind i et kategorimæssigt no-man's-land og kunne herefter blot defineres som, hvad den ikke er: "Skulptur er det, der er i eller foran en bygning og som ikke er en bygning eller det, der er i landskabet, som ikke er landskabet".^{III}

På den baggrund udviklede Rosalind Krauss sin teori om et 'udvidet felt' ved at problematisere modsætningerne mellem det, som den modernistiske skulptur-kategori er udelukket fra, nemlig arkitektur og landskab, men som netop konstituerede den modernistiske skulptur via negationen.

Ekspansion i tre retninger

Dermed kunne hun forestille sig ekspansion i tre logiske retninger og andre former, hvor skulptur ikke blot er den privilegerede term mellem to ting, der ikke er skulptur, men snarere en term i periferien af det område, hvor der er andre, forskelligt strukturerede muligheder.

Ud over den 'traditionelle skulptur', som er ikke-landskab og ikke-arkitektur opererer Rosalind Kraus således med 'stedskonstruktioner', der er landskab og arkitektur, 'markerede steder', der er både landskab og ikke-landskab samt 'aksiomatiske strukturer', der både er arkitektur og ikke-arkitektur.^{IV}





Et forsøg på afgrænsning

Tressernes avantgardekunstnere og Rosalind Krauss fik således voldsomt udvidet vores begreb om skulptur, og regner man vor tids kunstneriske installationer ind under skulptur, kan begrebet i dag snart sagt rumme hvad som helst.

Skulle man alligevel forsøge at stramme elastikken en anelse, og forsøge sig med en afgrænsning, kunne begrebet skulptur helt forenklet se sådan ud:

- Skulpturen er afgrænset fysisk i forhold til beskueren. Med sin materialitet kan den både skubbe beskueren fra sig og drage hende til sig og evt. ind i sig. Man kan derfor ikke længere blot tale om et subjekt over for et objekt, en person over for en ting, en beskuer over for en skulptur, men er nødt til at inkludere det ene i det andet.
- Skulpturen er ikke nødvendigvis et hugget eller skåret objekt, sådan som ordet billedhugger ellers kunne forlede os til at tro: Skulpturen kan være en formet genstand, hvis tilblivelse ikke skyldes at man fjerner materiale, men at man tværtimod lægger stof til.
- Generationer af kunstnere har yderligere demonstreret, at skulpturen kan være mere, end det autonome objekt den traditionelle skulpturkategori refererer til. Den postmoderne skulpturpraksis gaber over både og.

- Den postmoderne skulpturpraksis skaber ofte en kunstoplevelse, der involverer og hvor beskueren på samme tid er inde og uden for objektet – den er en gøren, ikke en væren.
- Til trods for at skulpturen ofte fremtræder helt konkret, er den ofte uklar og flertydig og nærmest abstrakt. Den er ikke altid tiltalende, men noget plump, uformeligt og umælende, som vi støder ind i og skal orientere os i.

Skulpturen er på én gang både håndgribelig og ubegribelig, konkret og uforståelig. Den er kort sagt drønirriterende. Og det må vi så lære at leve med. Heldigvis.

Noter:

- I) Citeret i Rosalind Krauss, 'Sculpture in the Expanded Field' (bragt i October, Vol. 8, 1979, p. 30-44), p. 34-36
- II) Op.cit., p. 36 (min oversættelse)
- III) Ibid
- IV) Som eksempler på stedskonstruktioner (landskab og arkitektur) nævner Krauss Robert Morris' 'Observatory' (1971) og Nancy Holts 'Four sun tunnels' (1973-76). Som eksempler på markerede steder (både landskab og ikke-landskab) kan nævnes Robert Smithson's 'Spiral Jetty' (1970) og Christo and Jean-Claude's 'Running Fence' (1972-76). Og som eksempler på aksiomatiske strukturer (arkitektur og ikke-arkitektur) kan man nævne Gordon Matta-Clarks 'Splitting' (1974), Rachel Whitereads 'House', (1993), James Turrells 'Wide out', (2005) samt nyere street-art værker udført af kunstnere som East Eric, Spy og Banksy.







Udgivet i forbindelse med udstillingen

GENERATOR

POUL BÆKHØJ & MORTEN MODIN

Kunsthall NORD 17/01–22/02 2015

Tekst og redigering: Henrik Broch-Lips

Fotos: Niels Fabæk

Grafisk tilrettelæggelse: Jesper Højland

ISBN 978-87-995837-1-3

Kunsthall NORD

Kjellerups Torv 5

9000 Aalborg

www.kunsthallnord.dk



STATENS KUNSTFOND

CONSTRUCTION COLLEGE AALBORG

KUNSTHAL
NORD
KUNSTHAUS NORD