

En indholdsmetamorfose gennem modernisme og postmodernisme til en åben kunstner-betragter dialog.

Min kunstneriske udviklingshistorie begynder for alvor i starten af 1980'erne nogle år inde i min akademitid. Diskussionerne på skolen handlede dengang om det ikke-refererende-kunstværk. Der måtte ikke være nogen fortælling bag værkets fremstilling, der kunne vise noget om kunstnerens lidenskaber eller fortælleglæde. Kunstværket var ikke andet og mere end det betragteren så og som kunstneren gav form: en farve, en form, en linie, en struktur. På det tidspunkt oplevede jeg det som et problem, jeg forsøgte at løse ved at lade kunstværket handle om hvordan det rejste sig selv på sin egen lov. Det skete i direkte dialog med kunsthistorien og med det skulpturelle sprog der er knyttet til en traditionsbunden håndværksmæssig disciplin og kunsten som en selvstændig vidensform. En vidensform der har egne regler: et særligt "sprogspil". Skulpturens og objektets dimensioner forholdt sig direkte til den menneskelige krop. Jeg forstod skulptur, som de rumlige værker kunstnerne arbejdede med indtil det 20'ende århundrede, mens objektet ofte var helt abstrakt og kunne have assemblagekarakter. Indenfor begge kategorier var jeg interesseret i en dimension, der kunne overskues. Min koncentration var især rettet mod den intime dialog mellem betragteren og værkets former, billeder, materialer og ting. De indre relationer i værket blev det væsentligste for mig, og selv i værker, der udelukkende bestod af anonyme elementer eller hvor værket ikke forsøgte at henvise til en kerne, var det intime forhold til betragteren vigtigt for oplevelsen og forståelsen af det. Skalaforholdet sikrede at betragteren dominerer objektet rent kropsligt. Soklens problem opfattede jeg som meget nærværende. Skulptur/objektet måtte ikke indtage en privilegeret plads i verden ved at blive hævet op på en piedestal. Det dagligdags, sammensætningen af fundne ting eller ubearbejdede materialer, der var sammenholdt af strukturer, spejlede at verden for mennesket generelt var styret af underliggende strukturer, mere eller mindre uberoende af menneskers vilje. Det var et kunstnerisk ståsted med dybe rødder i modernismen, som blandt andet kunne opleves hos kunstnere som Sophia Taeuber-Arp, Naum Gabo eller Constantin Brancusi.

Efterhånden blev det minimalistiske grid den "kunstlov", der kom til at følge og dominere mit kunstsyn i mange år. Det var et grundlæggende begreb, der skrev kunstværket ind som struktur blandt andre strukturer.

Sideløbende med arbejdet med objekt/skulpturen udviklede jeg fra midten af 1980'erne til begyndelsen af 1990'erne det jeg kalder *Metamorfose-konstruktioner*. (1) Det er lange skulpturer, i nogle tilfælde hen ved 20 meter, hvor formerne forandrer sig over forløb, der på forskellig vis visualiserer udvikling af form eller af narrative elementer.

Men forvandlingsforløbene muliggjorde brugen af historier for eksempel fra litteraturen eller kunsthistorien. De blev ikke brugt til at skabe sammenhænge imellem kunst og samfund/betragter eller give mening i forhold til "de store fortællinger". De blev udelukkende brugt som "matricer" for former der forvandler sig. På den måde blev hvert kunstværk et eksperimentarium for undersøgelser af forholdet *mellem* formdannelse, rumdannelse og serialitet, narrativitet og perception.

Det virker som modstridende udsagn, når man arbejder med former, der forvandler sig og fremstår som en flydende bevægelse, men samtidig er nødt til at fastfryse udviklingen af former i øjebliksbilleder. Men denne dobbelthed er meget sigende for det postmoderne kunstværks udtryk. Gennem dobbeltheden bliver udtrykket tvetydigt

og der indføres et metalag, der visualiserer reglerne som en del af værkets udsagn. Loven skal opfindes fra kunstværk til kunstværk og har ikke særlig legitimitet, men er del af selve udsagnet, det vil sige af konstruktionens billedlige og fysiske fremtrædelse. Tvetydigheden sætter udsagnets autoritet over styr og signalerer at der ikke er nogen endegyldig norm for det.

Min billedkunstneriske produktion giver noget tilbage til verden ved at være en produktion af sindbilleder eller tankematricer: formspejlinger af tidsånden. I postmodernismen fremtræder verden gennem det kerneløse værk, den labyrintiske og uendelige fortælling og stoffets, materialets og formens immanens. På den måde har postmodernismen stadig betydning i mit arbejde med at skabe kunstværker i dag.

Installationer

I 1995 udstillede jeg det, jeg vil kalde min første egentlige installation: *Meta-geometriske konstruktioner (2)* eller *Virtuelle - ideelle - reelle spindelvævskonstruktioner* (med undertitlen) *7 dele af en skulpturel verdensopfattelse*. (3)

For mig er en installation en form for bygningsværk både mentalt og konkret. Installationen forsøger at rejse et samlet udsagn om væsentlige aspekter i forholdet mellem mennesket og verden. Den adskiller sig fra skulptur ved at involvere langt flere aspekter i oplevelsen, blandt andet ved at omslutte hele betragterens krop, og ophæve forskellen mellem inde og ude. Med mine installationer forsøger jeg at give et større kunstnerisk bud på sammenhænge mellem ting, form, rum, materialer og farver og vores ideer om verden.

I *Meta-geometriske konstruktioner* struktureredes udstillingen ud fra den ene søjle i galleriets midte der understøttede loftet. Jeg konstruerede 6 søjler så der i alt var syv søjler, inspireret af syvtallet, der historisk set går igen på en lang række områder, for eksempel som verdens syv underværker eller de syv dødssynder. Sammen udgjorde de syv søjler, syv grundlæggende principper for den rumlige kunst. Transparens, tildækning - camouflagen, aftryk - fravær, struktur - mønstre, ting - objekter, substans - tyngdekraft, og udspænding - projektion. Sammen med dem viste jeg 5 store fotos. Fotografierne var iscenesættelser af tilsyneladende skalaløse rum, hvor former svævede i spindelvævsagtige tråde. Jeg var optaget af at skabe illusioner i fotografiet hvor tyngdekraften var ophævet, modsat tilfældet med søjlerne i gallerirummet, der var bundet til at blive holdt oppe med synlige kroge og skruer. Jeg brugte forskellige spindelvævstyper fra edderkopper som fotografiernes grundstruktur, og legede med modsætningerne ude - inde, stort - småt, svævende - fastholdt. Titler som: *En gennemsigtig konstruktion - punkteret*, eller *En gennemsigtig konstruktion med stiplede kontur* viser, at jeg var optaget af kunstværket som en næsten usynlig membran mellem inde og ude, mellem den afgrænsede fuldendte form og det næsten ikke tilstedeværende. Som det fremgik af udstillingens titel opfattede jeg udstillingen, som et bud på det jeg kaldte en "skulpturel verdensopfattelse"

I 1998 udstillede jeg installationen *Shells of remembrance* på Indianapolis Museum of Art. (4) I den installation bragte jeg et hidtil uanvendt element ind i min kunstneriske produktion: min personlige historie.

På *Shells of remembrance* blev de tre skulpturelle dele holdt sammen af et orange fletværk, der var blevet skilt ad, men som i teorien havde aftryk af hinanden i sig. Her tog jeg som et eksperiment udgangspunkt i figurer der havde emblematiske karakter og som havde tilknytning til min grønlandske barndom. Figurerne hang ned fra loftet og blev svævende ikke mindst på grund af glasfiberens lidt gennemsigtige karakter. Det

var ikke "mobile"-karakteren - det bevægelige - der optog mig, men det svævende. På en lang tavle på vægen havde jeg tegnet edderkoppespind med kridt og påhæftet fotokopier fra en bog om alkymi og mystik.

Jeg brugte to elementer: et isbjørneskind og en hårpragt med en knold på toppen af hovedet, som henviste til en måde grønlandske kvinder satte håret op på før i tiden. I midten havde jeg en ikke refererende figur som både åbnede og lukkede sig mod de to andre figurer. Hår bliver til form ved at være bygget op af ufattelig mange enkeltdele. Del og helhed er på en gang vidt forskellige og et. Skind på samme måde. Mønstre, arabesker, fletværker samler og holder samtidigt dele adskilte. Tegnene viste tilbage til min personlige erindring om Grønland. Erindringer er også fletværker af tråde der samler sig i bundter visse steder og forsvinder ud i det blå andre steder. Spindelvæv er sarte tråde, svævende og samtidigt stærke nok til at være et fangstredskab. Ind i skallerne var stukket træpinde med ord skåret i træ. Ordene var lyde fra eskimoernes trommedanse spændt ud på en stang. Glasfiber er sammensat af tråde spændt ind i en gennemsigtig masse.

De to installationer sætter gang i det kunstneriske spor jeg arbejder med i dag. Kunstnere som f.eks. Jessica Stockholder og Thomas Hirschhorn har på radikalt andre måder, men dog i det samme felt arbejdet med installationer. De arbejder på lignende vis med at rejse universer, der samler sig til det, jeg kalder mentale bygningsværker.

De seneste år har jeg videreudviklet installationerne som på udstillingen *Golems øer*, (5) som på *Clinch* på Statens Museum for kunst eller *Paradisobservatoriet*, Galerie Mikael Andersen 2006. (6). Både på *Clinch* og i *Paradisobservatoriet* brugte jeg flamingoemballage til at bygge selve figuren op, og i sidstnævnte udstilling bestod de mindre figurer af afstøbninger af emballage i porcelænsler sammensat med fundne ting, stoffer og net. Jeg anvender flere fundne objekter direkte i installationerne nu, hvor jeg tidligere foretrak at bruge aftryk af ting, og på den måde arbejder jeg videre i en assemblagegenre der opstod i 1950'erne med bla Robert Rauchenbergs værker. I den tyske kunstner John Bock's eller i den portugisiske kunstner Carlos Bunga's værker finder jeg den samme interesse for de umonumentale materialer, som jeg selv har brugt i mine værker: bølgepap, emballage, papkasser, paprør, pakketape, der er bemalet og sammensat i små objekter eller i større installationer. Også den tyske kunstner Isa Genzken har såvel i sine ældre som i sine nyeste værker og installationer på mange måder arbejdet i et kunstnerisk felt jeg kan identificere mig med om end på en meget anderledes måde.

I november 2008 udstillede jeg mit seneste værk på Galerie Mikael Andersen i Berlin. (7) Det har fået titlen *At hylde kvindens taleret skulpturelt*. Jeg har genoptaget arbejdet med objekter der hænger ned fra loftet. Jeg bruger wire som et fletværk i skulpturen. Jeg har tidligere arbejdet med wire og nylonnor, men kun i få værker, blandt andet i *7 søjler* fra 1995 (8), har jeg brugt nylontråd og wire, som formdannende element. De wirevævede skulpturer er et nyt område for mig. Jeg arbejder på at udvikle en installationsform, der på en mere direkte måde inddrager betragteren.

I de offentlige udsmykninger jeg har udført, har jeg forsøgt at overføre nogle af de grundlæggende kunstneriske ideer, som jeg har beskrevet ovenfor. Vilkaerne for kunsten på pladser og gader og i offentlige bygninger er dog så markant anderledes, når det gælder materialernes holdbarhed, kravene fra og hensynene til omgivelserne, til politiske beslutningstagere og borgere, og det fordrer en nytænkning i forhold til

det oprindelige udgangspunkt. Jeg har for eksempel forsøgt at overføre ønsket om en umonumental skulptur til det offentlige rum ved at udføre *By-fraktal*, eller *Torvenes Brøndsløjfe* i blankpoleret, rustfrit stål. Den spejlende overflade har en tendens til at udviske formen. Det at omgivelserne spejles og alle bevægelser optages i skulpturen giver overfladen en flygtighed, der er med til at afmontere dens autoritet, på trods af størrelsen. (9).

Skulpturen er en transformator, en maskine, et observatorium som jeg bruger til at prøve min opfattelse af verden af i - og med - efterhånden som denne opfattelse ændrer sig, får nye dybder, nye spillere, nye indsigter og mål. Det kunstneriske arbejde er et erkendelsesarbejde, der tager fysisk form i et kunstværk og som på den måde kommunikerer udsagnene til andre, så de kan indgå i det store bygningsværk, tidsånden udgør.

Denne tekst viser, hvordan jeg både er det samme og et helt nyt sted i min kunstneriske produktion i dag.

Note 1: Bilag 1 Elisabeth Toubro. Værker 1983-2004 s. 34

Note 2: Bilag 1 Elisabeth Toubro. Værker 1983-2004 s. 39

Note 3: Bilag 2 Elisabeth Toubro

Note 4: Bilag 3 Elisabeth Toubro. Forefront 28. Og bilag 1 s. 86, 89,127

Note 5: Bilag 1, side 6, 42,43,117,146,147

Note 6: Bilag 4 Elisabeth Toubro. Nyeste Værker 2004-2008

Note 7: Bilag 4 Elisabeth Toubro. Nyeste Værker 2004-2008

Note 8: Bilag 1 s. 100 og 101

Note 9: Bilag 5 Pladsen og monumentet set i farten

Bilag 6 Elisabeth Toubro. Udsmykninger 1990 -2009

Bilag 7 Skulpturel forvandling og socialpolitisk forandring.

Kandidatspeciale Ulrikke Neergaards