

**Interview med Martin Erik Andersen den 6. juli 2009.
Ved Lone Schubert.**

Jeg har sat Martin Erik Andersen stævne for at tale om udstillingen "more give me more give me more. dette dit dørtrin" på Horsens Kunstmuseum.

L: Vi står her i en stor gammel fabriksdal, hvor du har monteret en del af værket. Et imponerende syn: en tyk silikoneplade delvist perforeret af en sirlig ornamentik, lodret ophængt på et stativ af armeringsjern. Hvad er det, vi står over for?

M: Ja, det er jo en sammensat størrelse, på ingen måde entydig, og derfor kan man også tage fat i det fra flere forskellige vinkler. Men et hovedafsæt har været Ardabiltæppet, et klassisk persisk tæppe fra ca. 1540. Ardabiltæppet er forlæg til billedsiden af konstruktionen, en slags oversættelse, reproduktion eller forskydning af det ornamentale ind i et møde med samtidskunsten. Ornamentet fra tæppet er udskåret manuelt, afformet og udstøbt i silikone. Udskæringen er en fortolkning og ikke bare en enkelt mekanisk streg. Hver eneste ornamentdel er skåret ud med en dekopørsav efter et fotografisk udprint af tæppet i 1:1. Hvert delelement består af minimum 14 kurvesnit. Jeg har regnet lidt på det og kom frem til, at der er ca. 120.000 delelementer, som manuelt er formet, kopieret, og tolket ud af tæppet, et meget stort og meget kompliceret puslespil, som arbejdsmæssigt i sin produktionstid også sjovt nok tilnærmelsesvis mimer, eller i hvert fald respekterer, det originale tæppes produktionstid.

Et andet formelt hovedafsæt (og det kan man måske sige, at puslespillet er en slags mellemrum i) er et valg, hvor tæppets originale mobilitet, som har været sammenrulningen eller foldningen, er oversat til faste modulstørrelser og stabling. Det ornamentale rum bliver meget kontant sat ind i modultænkningen - et strukturelt rum, som jeg ser som et grundvilkår i vores egen kultur, den rationaliserede produktionslogik som gennemstrømmer hele vores socialitet. En logik som konstant bliver tolket i vores arkitektur eller måske hårdere endnu i kunsten - f.eks. i minimalismen.

Der er i arbejdet nogle bagvendtheder på spil mellem, hvad der er bærende, og hvad der bliver båret. I en klassisk æstetisk konstruktion som f.eks. Ardabiltæppet er den bærende struktur (vævningen og den underliggende cirkelslagsgeometri i mønstrene) sløret og trukket tilbage. I det her arbejde er det omvendt: Man ser en kompleks grid-modulinddeling, før man ser ornamentet og billedligheden. Ornamentet kommer først, når man er meget tæt på - faktisk skal man så tæt på strukturen, at man ikke kan overskue den, før det måske går op for en, at man står foran et orientalsk ornament. Det er en lagdeling af mødet mellem modultænkning og ornamentalt tænking, som samler sig til et bagvendt rum.

L: Og det rum udgøres så af det her ca. 5 x 15 meter store tæppe?

M: Ja, og af mødet med modulerne og en forgrenet detaljering af en række andre elementer sat sammen, så konstruktionen bliver 4,5 meter høj og 15 meter lang. Forlægget, originaltæppet, er 5,5 x 10,5 meter langt. Modulstørrelserne er hentet fra forskellige rationaler eller processer i arbejdet med tolkningen af tæppet. Der er en overordnet inddeling af tæppets proportioner i 25 enkeltpaneler, en inddeling

som skalerer tæppets monumentalitet ned i kropsligt håndterbare sektioner. Det kropsligt håndterbare er for mig ikke bare pragmatik, men også en fastholdelse af det generelt mobile og provisoriske i det billedkunstneriske. Det flytbare peger på én gang tilbage i det processuelle og fremad ud i det potentielle - og gør værket til et åbent sted.

Hvert af de 25 paneler bærer så en underinddeling i et grid på mellem 16 og 24 mindre og mere uregelmæssige dele. Denne underinddeling er en rest fra fotograferingen af det originale tæppe. Ardabiltæppet er i dag permanent udstillet på Victoria & Albert Museum i London, hvor det ligger vandret i en glasmontre temmelig svagt belyst. Museets officielle fotografi var ikke detaljeret nok til, at vi kunne bruge det til udskæringen, så jeg var derovre med en fotograf. Vi tog ca. 780 enkeltbilleder af tæppet, som efterfølgende er blevet digitalt korrigeret for perspektivforskydningen og sat sammen til en samlet registrering af tæppet. Jeg har så valgt at lade fotografiernes halvt tilfældige beskæringer fremstå som et grid, som jo kommer til at udgøre en slags rationelt, processuelt ornament hen over hele fladen, et digitalt spor af den fotografiske perspektivforskydning. Det kan også ses som en dialog med det særlige element i Ardabiltæppet, at væverne i sin tid rent faktisk har arbejdet med perspektivforkortning i tæppets billedopbygning. Det er specielt tydeligt i de to hængende lamper fra tæppets centermedaljon, hvor den ene lampe er markant mindre end den anden.

L: Du har taget udgangspunkt i et persisk tæppe tænkt til at ligge vandret, men dit tæppe er ophængt lodret. Der er neonlys monteret på bagsiden, der er støbt hjemmegjort strik ind i silikonepladerne, noget andet strik hænger løst over stålkonstruktionen, og der står en pladespiller med en grammofonplade presset til formålet ...

M: Det er selvfølgelig mit generelle materialeregister, som jeg trækker på her, et arbejde med noget transpersonligt strukturelt, som skrider ind i et kropsligt intimt rum. Et register helt ned til, hvordan en personlig krop møder en personlig kropslig situation, som f.eks. det at sidde ned og starte en pladespiller og vende en lp. Man vil kunne involvere sig i situationen på forskellige måder: Som en visuel aflæsning af sporene i udskæringen, hvor personlige kroppe har tolket hver eneste millimeter af hele ornamentet. Eller som en almen arkitektonisk situation, hvor lyset kommer halvt fra udstillingsrummet og halvt fra værket, hvor det, at tæppet er rejst op, gør det til en slags skillevej, der danner sit eget forskelsrum. Rum, som vi kender det i Vesten, er som regel defineret af, at der er fire vægge rundt omkring en, denne her konstruktion danner et rum mellem forside og bagside, som er fritstående. For mig en slags korridor på vrangen, et halveret rum, et minusrum - eller for at blive i titlen måske et slags dørtrin. Halveringer, fordoblinger, påhovedetheder, spejlinger osv. er for mig basismetoder til at generere selvbærende, interne betydningsrum. Ornamentet i silikonen er for øvrigt spejlvendt i forhold til ornamentet i tæppet. Og den kontur, som i vævningen afgrænser tegningen, er i silikonen det, som

er fjernet i vores udskæring. Silikonen er jo som materiale et afformningsmateriale, og det sætter i en billedhuggerdiskurs gang i en kæde af problematikker om forholdet mellem positivt og negativt rum, mellem original og kopi, mellem værk og værktøj og transport af rum og repræsentation.

Tekstilerne, det strikkede og de stofflige overflader, er så en anden måde at lave rum på, hvor kroppen er mere direkte involveret. Kroppen skal med ind i og møde situationen - som jeg tænker det - i nogle underafdelinger af de her registre. Kroppen skal på én gang klædes på og af i situationen. Det her strik og fåreskind er vi er jo alle sammen pakket ind i. Så for mig er det en måde at oversætte kroppen ind på en ikke-arkitektonisk måde. Lydsiden fra lp'en danner jo en akustisk, rumlig flydende grænse omkring værket samtidig med, at den giver situationen tidsmæssig udstrækning, som for mig gør situationen beboelig. Og hvis lp'en bliver transporteret med hjem (det er jo en gave-lp), så flyder værkets imaginære beboelighed over i reelle beboelser, hjemme hos pladespillerne rundt omkring.

L: Forlægget, altså Ardabiltæppet, har optaget dig længe. Hvad er det, der er så fascinerende ved det?

M: Der er nogle meget fine og rodede historier i det. Bl.a. at der jo ikke er ét Ardabiltæppe, men rent faktisk to. Tæppernes oprindelige funktion og placering er i høj grad diskutabel. Den oprindelige placering, som man nu tilskriver tæpperne, liggende parallelt ved siden af hinanden udfyldende et cirkulært rum helt til kanten, synes jeg, næsten er ligeså absurd, som noget jeg selv kunne have fundet på.

Både tæppets historiske og formelle kvaliteter og dets modtagelseshistorie i Vesten er interessant. Det er kanoniseret som et af de absolut vigtigste tæpper i verden samtidig med, at det er et af de ældste eksisterende. Det blev indkøbt til Victoria & Albert Museum i 1890'erne på initiativ af William Morris og kanoniseret af Arts and Crafts-bevægelsen. På den måde blev det en del af den vestlige kulturarv og vores museale historie.

Tæppet ligger i krydsfeltet mellem at være et af de fineste udtryk for islamisk kultur og i kraft af Arts and Crafts-bevægelsen at være en tidlig kritisk aktør imod industrialiseringen.

For mig er der også en fin sløjfe i tvillingetæppernes modtagelse i Vesten: det første bliver som sagt opkøbt til Victoria & Albert Museum, og det andet bliver så ca. 20 år senere udbudt til salg i Vesten. Men nu er det første tæppe jo kanoniseret som verdens fineste tæppe så der bliver gået lidt stille med dørene, da to'eren dukker op. Og rent faktisk opkøber Victoria & Albert senere dele af det andet tæppe, f.eks. hele den ydre bort til reparation af det første. Nu har jeg jo kigget grundigt på begge tæpper, og hvis et af dem skulle være originalen, så er jeg ikke et øjeblik i tvivl om, at man rent faktisk har repareret kopien ved at klippe originalen i stykker. Så når jeg skærer, klipper og omrokerer i tæppet, så bygger jeg faktisk videre på en lille europæisk tradition omkring problematikkerne mellem kopi og original. Men som sagt så er tæppet, eller tæpperne, i sig selv jo et udtryk for det fineste i

den islamiske kunst - måske kunne man sige, at det kulturhistorisk svarer til Michelangelos Sixtinske kapel. Jeg har arbejdet med tæppet før, men jeg startede det her projekt op nogenlunde samtidig med Muhammed-krisen. Og jeg selvfølgelig i den forbindelse haft nogle generelle overvejelser om måder at agere konstruktivt på i nogle af de kulturelle møder, som vi er midt i - møder som jo er potentielt og faktisk meget dybt konflikтуelle. Grundlæggende har jeg selvfølgelig dyb forståelse og respekt for, at der er nogen, der kan have behov for at tisse på Muhammed eller på Gud eller Jesus, eller hvem det måtte være. Men på den anden side: Hvis vi som samfund betragtet har dét som vores mest markante profil, hvis det er dét, vi bekræfter os selv med, så har vi altså et problem ikke bare over for andre, men i høj grad også over for os selv. Det er for småt, det er for ussel og for kortsigtet.

Til dels ser jeg arbejdet her som mit bud ind i de her problematikker. Et forsøg på at finde et område, hvor det fineste inden for islamisk tradition møder det, jeg selv arbejder med generelt - billedkunst med afsæt i poststrukturalistisk samtidskunst fra 60'erne og op efter, altså etablere et muligvis umuligt møde. Et møde som ikke er konflikтуelt og dagsaktuelt, men tværtimod er sammensat, involverende, konstruktivt og alment. Et møde hvor vestlig og islamisk tradition bliver sat ligeværdigt over styr.

L: Og som forsætter traditionen fra tæppet?

M: Ja, som i hvert fald tager tæppet meget alvorligt som forlæg, som respekterer det 100 %, samtidig med, at det oversættes og transformeres ind i andethed. På én gang er tæppet der, samtidig er det der overhovedet ikke. Det er totalt transformeret, og 100 % til stede. Muhammedkrisen var muligvis en motivation, men når jeg gør noget, gør jeg det aldrig af én motivation. Jeg gør det af mange motivationer. Og jeg vil meget nødtigt have, at mine motivationer bliver misforstået som en færdig kode, der kan låse værket op, så betydningerne går op 1:1. Der er mere kompleksitet på færde end mine motivationer. Alt, hvad jeg gør, er en del af en generel processuel tænkning, hvor jeg tænker lige så meget med en materiel og rumlig erfaring, som jeg tænker med sprog og socialitet. Jeg opfatter min praksis som en slags omformende organisk dynamik, som jeg åbent kan smide forskellige betydningsklodser og strukturer ind i. En metode der heldigvis løbende genererer mere kompleksitet end mine motivationer.

L: Den formelle kompleksitet fornemmer jeg at genfinde i den betydningsbærende del af værket: Der ligger en masse fragmenter af betydning, symboler eller rum for etablering af betydning. Er der en samlende betydning i dit værk?

M: Betydningsniveauerne er ret bærende i det, jeg laver. De ligger bare ikke uden for værket. De ligger lokalt og internt. Der ligger en masse betydningslag - lokale og tværgående betydningslag, som rent faktisk netop er bærende. De ligger bare inden i tingene, og på den måde er de faktisk mere bærende end f.eks. konventionel

konceptkunst, hvis jeg må være så fræk at sige det sådan. De bærer bare ikke en sproglig pointe, men måske tværtimod en række forklaringsproblemer, hvor jeg prioriterer nogle nuancer, som ligger på yderkanten af vores fælles begrebsrammer.

Nej, jeg har ikke en tænkning eller et betydningsniveau, der ligger uden for det jeg arbejder med. Så jeg har ikke en fyldestgørende historie, som kan fortælles bagefter, eller før, specielt ikke før, som kan løse situationen op og som gør, at man kan sige, at det var så det, det handlede om - for så mener jeg generelt, at man ligeså godt kan fortælle sin historie, og så er den ikke længere. Tværtimod opsøger jeg nok som metode konstant forklaringsproblemer i mit eget begrebsapparat. Billedkunst, som jeg arbejder med den, er et selvbærende erkendelsesrum, som overskrider sig selv.

Jeg prøver altid at få betydningstænkning, sprog og materialitet til at glide ud og ind af hinanden og bære hinanden på kryds og tværs. Så en betydning lige så godt kan bære en svejsning, som en svejsning kan bære en betydning. For mig er betydningen og materialeregisteret sammenflettet. Nogle gange bytter de plads, men de ligger aldrig udenfor, de ligger altid inden i værket.

Det tror jeg egentlig også, man kan sige for de to hovedklodser, som jeg her har ladet møde hinanden, altså det ornamentale og det minimale. Det er rent faktisk også to slags rum, som i høj grad er en slags tolkninger af sociale betydningsrum, uden at de nødvendigvis er sprog bærende. Altså hvis man står over for en Robert Morris-gridstruktur eller minimalstruktur, så er det ikke meget betydningsprog, man kan lægge udenpå uden at blive afvist af den, fordi det er en afvisning af både subjektivitet, sprog, krop og situation. Men samtidig er den jo så dybt forankret i sin tid og sociale situation, som et forsøg på at tænke struktur både ind i og ud af det æstetiske. Det samme gør sig måske gældende for det ornamentale rum. Selvfølgelig er der tegn i det. Der er tegn af blomster, af krukker og vaser osv. Men i sig selv er det bare bærer af den flydende transporterende systematik, som på en gang danner et hele, men som samtidig altid griber ud over sig selv. Et ornament peger altid på den anden side af der, hvor det slutter. Der ligger en matematisk struktur nedenunder, som aldrig slutter. Det er også det, der gør hos Robert Morris. Der ligger en struktur bag ved den, eller ved siden af, der gør, at den fortsætter ud over sig selv. Det synes jeg, egentlig er meget sjovt: at to så formelt og historisk forskellige slags æstetiske eller kulturelle rum er overlappende. Det, jeg helt konkret, fysisk gør her, er jo så at lægge dem oven i hinanden, så de bliver uadskillige. Her vil du ikke kunne skille minimalstrukturen fra ornamentet, og man kan ikke sige, om det er strukturen der bærer ornamentet, eller om det er omvendt. Det er flettet ind i hinanden - det er det i hvert fald for mig.

L: Begge former udnytter billedkunstens potentiale på en anden måde end eksempelvis det naturalistiske maleri - billedforbudet præger naturligvis den islamiske kultur, men man kan vel også sige, at Morris opererer ud fra en form for billedforbud?

M: Ja, og de er begge to båret af det transpersonelle, at det ikke

er subjektive udtryk. Altså er det forsøg på at formulere sig visuelt uden at formulere sig privat eller uden psykologi. Det er kulturelle udtryk, som begge overskrider den forestilling, man har haft om subjektivt udtryk i Europa i de sidste 150 år.

L: Kan man tale om, at de begge på en måde er udtryk for en demokratisk tanke?

M: Ja, man kan vel godt sige, at den klassiske skulptur er hierarkisk, og at den på en måde altid bærer magten. Og at det dekorative eller ornamentale bærer noget mere flydende. Ornamentet eller mønstret kan ligeså godt sidde på kanten af en sokkel som på en kjole.

Det ornamentale er bredt akkumuleret visuel ophobning, som bliver distribueret horisontalt og flydende. Konstant reproduceret og udvekslet kollektivt og industrielt. Det, synes jeg, er det fantastiske både ved det klassiske ornamentale og de kitchfortolkninger af det, som cirkulerer nu - at det stadig er så flydende kulturelt. Det bevæger sig over så store geografiske områder og tidsspring samtidig med, at det også er bærer af fysiske erfaringer. Der har siddet mennesker og tolket hver eneste millimeter frem og tilbage. Det er skabt og gentolket af fysiske personer, som er kulturelt og historisk i dialog med hinanden på tværs af tid og rum. Det er også en ambition mit arbejde har, at indskrive mig konkret i det ornamentale og komme et sted hen, hvor jeg overskrider mig selv og min egen tid og min egen indsats - og rent fysisk har vi jo også været mange om at lave det her arbejde. Vi har været mange om at skære og støbe, og der har også været en del yngre kunstnere indover, som virkelig har smidt sig selv ind i det. Det har, for mig, været en måde at åbne mit arbejde op, så det overskrider min egen situation og begrænsning - konkret lægge det ud i en lille slags lokal almenhed.

L: Det er vel også parallelt med den måde, man har skabt de persiske tæpper på: der har siddet mange og vævet, og det har ikke gjort tæppet mindre værdifuldt...

M: Nej, den kulturelle værdi ligger ikke i det personlige udtryk. Den ligger i en slags kollektiv tænkning og udveksling, som bærer sin værdi både i sin bredde og i sin præcision.

L: Jeg oplever, at dine værker kan være vanskelige at sætte ord på. Tror du det er fordi de spænder det billedkunstneriske potentiale fuldt ud, og det derfor handler om et møde mellem rum, betydning, krop, ord, lyd og måske meget mere - men det, at kroppen udgør en væsentlig del af værket?

M: Ja, og det er selvfølgelig med vilje, eller det er en måde at arbejde på. Jeg har en forestilling om, at billedkunst har en fordring om at være en selvstående situation. Det vil sige, at den ikke skal bæres af hverken de ord, jeg eller nogen anden kan sætte på den. Det er et forsøg på at lave en totalsituation, der også

involverer de sider af vores eksistens, der er sprogløse. Generelt tror jeg, at vores måde at agere i verden på er en slags grid. Vi har et meget groft og meget funktionelt grid, der hedder sproget, dansk, russisk eller farsi, og det lægger nogle grove mønstre ud over verden, virkeligheden og vores socialitet - et grid der til tider også bliver destruktivt for vores socialitet. Jeg tror, at billedkunsten har et potentiale ved at være en mindre griddeling, der kan fange nogle nuancer og møder mellem betydningsforskydninger, som sproget ikke kan fange i første omgang - og det er faktisk altid billedkunstens forpligtelse. Billedkunsten kan fange nogle nuancer, som vores sproglige socialitet kan gå i konflikt over, som den ikke kan finde ud af at manøvrere i. Det er måske ikke noget, der sker i dag. Men det kan være noget, der sker over 50 eller 100 år, at vores sproglige socialitet og tænkning kan komme på afveje og blive for løs eller for målrettet af forskellige årsager, som ligger i vores samfundsmæssige udvikling - at vores værdisæt er bundet op på et sprog, der ikke svarer konstruktivt til vores virkelighed mere. Jeg ser nogle virkelig farlige perspektiver i, hvordan vores værdisæt og sprog skal kunne finde ud af at manøvrere i den virkelighed, som den flytter sig nu, og der tror jeg generelt, at billedkunsten har nogle potentialer, hvis billedkunsten tør at tage det på sig, hvis billedkunsten tør manøvrere 100 % inde i de områder, som sproget ikke kan finde ud af at manøvrere i. Også selvom det måske ligner blindgyder og idioti, vi kan ikke på forhånd vide, om en omvej på et tidspunkt viser sig at være den absolut nødvendige genvej. Og vores sociale elasticitet er under alle omstændigheder afhængig, at vi har det størst mulige antal tilgange og åbninger til det, vi ikke forstår. Jeg tror, at billedkunstens forpligtelse ligger i de mellemrum, som sproget ikke kan finde ud af at manøvrere i. I at turde springe den mindste fællesnævner over og gå til den største - også selvom regnestykket bryder sammen. Og det er selvfølgelig derfor, at mine værker måske bliver svære at gribe, hvis man vil gribe dem med sproget og med konventionel forståelse. Den tilfredsstillende, vi får ved at kunne sige "vi forstår noget", det er rent faktisk, at vi selvtilfredsstillende vores sproglige begrebsramme, og det synes jeg bestemt ikke er billedkunstens forpligtelse. Billedkunstens forpligtelse er at flytte vores begrebsrammer, flytte vores forståelsesrammer. Eller få os til at forstå, at der er mellemområder, nuancer eller mellemrum, som betyder noget, men som vi ikke kan gribe sprogligt, fordi vores funktionelle sprog er et for grovmasket grid. Hvis mit arbejde har en kritisk kant, så er det nok som en kritik på vegne af kroppen og nuancerne i det materielle - vel også fordi jeg synes, jeg ser begge dele blive udvisket i en slags fiktional overeksponering i vores fornøjelses- og forbrugskultur. Der har aldrig før cirkuleret så mange billeder og fiktioner omkring det intime, som der gør i dag, en hypercirkulering som udhuler og udvisker vores reelle adgang til det. Adgangen er spærret og proppet til af coca-colareklamer, porno og realityshows. Man kan selvfølgelig bare fejre det, og det gør jeg da også til dels selv, for der er da også en ekstase i den udviskelse. Men vi skal være vågne, hvis vi vælger det, for det er ikke ufarligt.

L: Det er selvfølgelig der, det bliver svært, fordi det, der er blevet mere fraværende undervejs, er kroppen...

M: Jeg prøver at arbejde med nogle ting, hvor jeg tvinger mig selv ind i nogle af de nuancer, som jeg ser forsvinde: tvinger os ind i nogle af de felter, som sproget ikke kan gribe, men som kroppen så måske kan gribe. For kroppen griber vel stadig ca. 90 % mere end sproget.

Og der er bestemt sider af det her arbejde, som jeg hverken kan eller vil begrebsliggøre.

Der er lagt rigtig meget fysisk krop og tid ind i det - der er lagt måske ti personers arbejde i to års krop ind det her.

L: Vi oplever sjældent i dag, at der bliver investeret konkret krop i noget, og det er måske også derfor, vi mangler evnen til at opleve med kroppen?

M: Ja, helt sikkert. Men der tror jeg så alligevel - det er selvfølgelig ikke alle; der er selvfølgelig mange, der vil stå af på grund af på en manglende forståelsesramme i en slags betydningspanik eller dovenskab. Men jeg tror alligevel, at billedkunst, hvis den arbejder med de nuancer og lægger tid ind i de nuancer, som vores sprog og socialitet mere eller mindre opgiver, så er der mulighed for nogle krydskoblinger, som simpelthen kan skubbe til vores fælles mulighedsrum. Hvis der bliver insisteret intenst nok i en rumlig konkret situation, så tror jeg stadig, at mennesket rykker sig, også selvom det måske ikke kan formulere det begrebsligt. Måske ikke nødvendigvis nogen store ryk, men når makroværdierne er udhulede, så må de nye værdier komme fra de små skred. Og jeg tror oprigtig, at det er en forpligtelse for kunsten at gå ind og arbejde med det.

L: På tværs af kulturelle forskelle...

M: Nemlig, og det er jo i høj grad sådan nogle problematikker, vi oplever nu, hvor de geografiske grænser er blevet opløst: Der er nogle forståelsessystemer, som er et sted, hvor de ikke har været før geografisk. Vi skal tage kulturel stilling til nogle kulturmønstre og nogle måder at være i verden på, som vi ikke skulle tage stilling til for 100 år siden, fordi der var de 5000 km væk. I dag er de 10 meter væk. Det er vores nabo, der drømmer noget helt andet end os selv. Det er vores naboer, der muligvis har en basal anden forståelsesramme, end vi selv har. Vi bliver nødt til at mødes nye steder. Der er ikke noget Danmark, der bare kan fås tilbage, vi har selv smidt det i skraldespanden for længe siden, mens vi har gloet på fjernsyn og spist popkorn. Hvis vi ikke kan finde ud af at rykke os og åbne vores værdier, så har vi ikke andet end bevidstløse konflikter de næste 200 år, eller så længe det varer. Vi skal simpelthen finde måder på, hvordan vi kan blive lukket op både over for det, vi står lige overfor, men også over for os selv - ikke kun for det andets skyld, sørme også for vores egen skyld. Vi er selv

fremmede. Vores kulturelle og sociale sprog er blevet fattigt og bagudvendt. Vores civilsamfund er ødelagt. Det bliver i bund og grund defineret af reklamefolk og underholdningsproducenter, som reducerer vores fælles liv og virkelighed til forbrug og pseudofofnøjelser - hvor er vores grundværdier og visioner? Hvad er det, vi giver videre til hinanden og dem efter os? Vi kan sørme sagtens have brug for at forsøge at hente næsten hvad som helst nogle andre steder fra. Jeg synes, vi skal betragte de møder, som vi mere eller mindre er tvunget ud i, som en gave. Som en mulighed for at komme videre. Det er det, jeg har prøvet her. Jeg prøver at tænke det her møde mellem det ornamentale og det minimalistiske rum som en lille lokal gave, som en demonstration af, at der hele tiden skal opstå nye potentielle rum som et tillæg til virkeligheden, og det tror jeg egentlig generelt, at billedkunsten skal - den skal gøre verden større, den må ikke gøre den mindre. Den skal udvide vores potentielle muligheder for at se forbindelser og betydninger mellem struktur, materialer og rum, som vores sprog og socialitet ikke kan finde rundt i.

L: Det skaber du så et rum for med det her værk?

M: Ja, det kan man sige. Det er i hvert fald mit eget forsøg på at gøre det, og så håber jeg selvfølgelig, at det virker for nogen. Jeg ved godt, at sådan noget her aldrig er for alle. Det skal det heller ikke være - men til gengæld er det for alvor!

L: Man bliver lokket ind i værket af dets transparens, bagsiden skinner igennem og pirrer vores nysgerrighed med sin gridstruktur, pladespilleren står og råber på at blive tændt, og skindet vækker lysten til at sætte sig på det...

M: Jeg håber jo, at det er svært at komme udenom værket, hvis man møder det fysisk. Jeg håber, det er sært nok, selvbærende nok og insisterende nok. At vil det flytte de folk, der kommer til at stå over for det, måske som minimum trække nogle spørgsmålstegn frem - spørgsmålstegn er ved gud det første, som skal til hele vejen rundt. Hvis der skal flyttes noget, skal der stilles spørgsmål til alt, hvad man kommer med. For mig selv er det en slags forsøg på både at bekræfte og afkræfte en situation, for der er en masse ved værket, der er dybt imødekommende: Der er materialer og registre, som er ren gavmildhed, altså som femårige piger også vil kunne elske. Principielt synes jeg, der er et meget stort niveau af imødekommenhed og åbenhed i det, som er for alle. Og så er der jo nok også et begrebsligt niveau, som næsten er for ingen. Men det kan åbnes op - om ikke andet så som flytninger og transport. Altså hvis folk skal kunne håndtere deres egen fascination, så bliver de nødt til selv at håndtere nogle af de forskelsspring, som de står foran. Jeg prøver at arbejde tosidigt med det. Dels at lave noget, som man kan hægte sig på...

L: Altså hele den formelle, æstetiske side?

M: Ja, og så er der noget, som hæfter sproget af, fordi der er nogle sammenstød og nogle møder, som under normale omstændigheder ville falde fra hinanden, men som her er tvunget sammen - så man selv bliver nødt til at lave de forbindelser, der kan forklare ens egen fascination, altså hvis den vel og mærke er der.

L: Kan du give nogle eksempler på det?

M: Ja, grundlæggende kan det vel være mødet mellem forsiden og bagsiden, altså mødet mellem en masse kaotisk jern og en æstetisk ornamentale forside: Det kan være en lidt grim ledning fra et neonrør, der møder silikonen, det kan være mødet mellem det strik, der er støbt ind i silikonen, og det strik, som er placeret rundt omkring, eller det kan være lyden, der møder rummet. Der er mange ting som ville falde fra hinanden, hvis de ikke havde en formel æstetisk præcision. De bliver holdt sammen af nogle specifikke små forskelle og valg, som eksempelvis farvenuancerne mellem et neonrør og bemalet stål. Det kan rent faktisk få en slags rør til at møde en andet slags rør - altså stålet er en formel stang, ligesom neonrøret er det, med en lille farvenuance så mødes de to i et mellemrum - så et jernrør kan udveksle med et neonrør. Jeg lægger faktisk rigtig meget arbejde i undersøgelserne af, hvor grænserne går i det formelt æstetiske, der er mere præcision på færde, end man måske lige umiddelbart skulle tro. Der er ikke noget i det her, som ikke er valgt.

L: Der er mange niveauer af bevægelse og mobilitet i værket. Hel bogstaveligt er Ardabiltæppet blevet transporteret fra det nordlige Iran til London, og nu er det kommet til Danmark og ind i dit billedkunstneriske univers, hvor det så igen er transformeret over i silikone. På et andet niveau kan man se ornament, der flyder rundt, men du arbejder også med mobilitet på et andet plan...

M: Det er også det her med betydnings-griddet - det at jeg forsøger at lægge mange forskellige slags rum ind i ét rum, og det kan kun lade sig gøre, hvis de rum har en slags åbenhed. Man kan ikke have to ens rum, som har samme intention. De kan ikke ligge oven i hinanden, hvis de fylder det samme. Så hvis man vil lægge rum oven i hinanden, så bliver de rum nødt til at have en slags åben eller flydende, transparent eller skematisk karakter. Når jeg klasker noget iransk sufi-musik oven i minimal art, så er det nok umiddelbart absurd, men for mig går regnestykket op, netop fordi rummene er så langt fra hinanden, og fordi der er mellemregningen mellem ornament og struktur. Og når man lægger endnu flere rum oveni, så opstår der endnu flere underafdelinger med plads til flere mellemregninger. Mellemregninger, som jeg mener, kan flytte - i første omgang min proces - men på sigt også alle andre processer. De er rent faktisk også objektive størrelser. Hvis jeg tager en minimalistisk struktur og lægger oven i en ornamentale struktur, så er det ikke bare noget, jeg finder på - det er to konkrete systemer, der findes i forvejen, som jeg smækker oven i hinanden, og fordi det i denne her situation er billedkunstnerisk logisk, så der opstår et

tredje system. Så der er rent faktisk mulighed for at flytte rundt på betydningssystemer, og det, mener jeg også, er en del af kunstens sociale forpligtelse, simpelthen at lægge rum og systemer oven i hinanden, at skabe nye mentale mulighedsrum. Det er vel egentlig det, jeg mener med mobilitet: At man kan holde sit arbejde åbent for skematiske systemer, som er åbne over for andre systemer i en konstant, potentiel forgrening. På den måde tænker jeg det som noget transpersonalt, der rent faktisk er åbent for alle.

L: Ja, og også for folk fra andre kulturer, fra den islamiske kultur...

M: Ja, helt pragmatisk fysisk for folk, der kommer ind og ser værket. Hvis man kommer fra Bagdad, så har man simpelthen et andet grid med sig, end hvis man kommer fra en europæisk eller amerikansk kunstuddannelse, hvor man sikkert et eller andet sted har et minimalistisk grid med sig, men her vil de mødes ligeværdigt. Måske være lige forvirrede. Men det har i hvert fald været mit udgangspunkt, at begge systemer er respekteret, og at begge er sat i spil, så der opstår et tredje system. Vi er alle sammen nød til at holde vores kulturelle systemer åbne og skematiske, hvis vi skal kunne flytte os. Alt andet er forstening.

L: ...fordi du så bringer ornamentet, det dekorative, ind i vores kunstinstitution, selvom vi har en tendens til at betragte ornamentet og det dekorative som mindre værdifuldt end det unikke?

M: Ja, man kan sige, at det er en slags omvendning, fordi dekorativ kunst i vores kultur er serveret som noget inferiørt, sikkert på grund af dets kollektive karakter. Det er selvfølgelig en situation, jeg godt kan lide at vende på hovedet - at det dekorative rent faktisk godt kan slå om i et betydningsregister, som i kompleksitet sagtens kan hamle op med den subjektive individualisme, som sædvanligvis rangerer højest i vores kulturkreds.

L: Vi kalder det jo også netop kunsthåndværk, fordi det har med hånden og kroppen at gøre i modsætning til tænkning, det intellektuelle og det verbale...

M: Ja, og for mig har det også været en måde at etablere et område for mig selv, hvor der lægges ekstremt store mængder håndværk ind i det og ekstremt store mængder tid, hvor der lægges ekstremt store mængder krop tilbage i det billedkunstneriske. For jeg synes, det er et problem, at kroppen er ved at forsvinde som værktøj i etableringen af det billedkunstneriske. Jeg synes, jeg ser en omfattende berøringsangst hele vejen rundt. Og hvis vi siger farvel til kroppen, siger vi farvel til vores mest nuancerede og direkte erkendelse af det materielle. Vores mest direkte værktøj til at omforme betydningslagene i vores basisvilkår. Det er et problem, fordi fiktionerne fra forbrugslogikken står i kø for at overtage og udhule virkeligheden.

Og for mig at se opstår der næsten altid automatisk et utopisk

potentiale, når kroppen går i direkte fiktionsløs dialog med det materielle. Ikke at det er let, tværtimod. Fiktionerne er jo selvfølgelig indlejret i os på kryds og tværs. Heller ikke at jeg tror, man bare kan grave et hul i jorden og sige: "Se" (så skal det i hvert fald være et intenst hul), man bliver også nødt til at gå i omformende dialog med problemerne.

L: Det er der, billedkunsten har et helt særligt potentiale, som intet andet sprog har...

M: Og det er der, billedkunsten skal hente sin legitimitet fra. Den kan ikke hente det fra det rent politiske, det rent journalistiske eller det rent sociale. Den bliver også nødt til at hente sit grundstof fra sin egen selv bærende tolkning af virkeligheden, og det mener jeg ikke, den kan gøre uden at investere kroppen i det transpersonelle.

Det kan muligvis udefra opfattes som et asocialt og lukket aspekt af det billedkunstneriske, men det ikke desto mindre for mig at se den eneste reelle måde at ramme fundamentet nedenunder det, der binder os sammen.

L: Men det kræver noget af betragteren, fordi kroppen er forholdsvis fraværende i vores samfund og vores socialitet.

M: Og det gør bestemt ikke forpligtigelsen mindre.

L: Du har også lyd med i værket?

M: Ja, lyd er vel lidt immaterielt, men jeg opfatter det som sagt her som noget rumligt udvekslende og afgrænsende, som et element der giver situationen en tidslig udstrækning, og derfor også alligevel som en aktør i spil med kroppen. Men specifikt er lydsiden her også et forsøg på at oversætte to forskellige musikalske niveauer ind i hinanden. Afsættet er samlet iransk sufi-musik (kulturelt løst knyttet til tæppet), der har været igennem en digital behandling, så den ene side af lp'en får en temmelig industriel karakter: Den er sat ned i hastighed, og der er lagt forskellige filtre ind. Men altså en digital oversættelse af akustisk musik, som i sig selv har en ornamental karakter. For mig giver det en åben parallel til, hvad der er sket med tæppet i transporten fra vævet garn til digital, fotografisk registrering overført manuelt til silikone.

Når lyden så er lagt over på en vinyl-lp, så er det jo også en slags omformende dialog med nogle konsum- og distributionsregistre.

L: Men det er analog lyd, og man skal selv gå over og sætte pladen på. Så man tvinges til at bringe sin krop i spil, hvis man vil have lyden med.

M: Det er også væsentligt for mig, og det er en måde at stille nogle spørgsmål tilbage i den her værkkategori mellem det kulturelle og det finkulturelle, for en lp er jo i denne sammenhæng også et spørgsmål til skulpturkategorien: hvad er det for en slags ting? Det

er selvfølgelig et rumligt objekt og en del af en installation, men her bliver det også et konsumobjekt, som situationen giver fra sig. For lp'en kan jo også spilles i andre situationer end lige her. Den kan flyttes hjem til stuen, folk kan tage den med sig - så det er en slags åben knage ud til en specifik anden social situation end kunstsituationen. Jeg kan godt lide tanken om, at værket giver noget fra sig, at værket giver gaver fra sig. At der er en slags overskud i situationen, som fysisk giver noget fra sig. Det er jo det, der er ved gaven, at den både tager og giver. Gaver er altid en slags kontrakt, en kontrakt om fællesskab. Her kan man helt konkret få lp'en med hjem. Det er en slags krog til at hægte kroppen og den specifikke person op på. Så for mig er selve det musiske nok lidt sekundært. Det, der interesserer mig mest, er situationen som dels er rumskabende og social og som et parallelrum, en tydeliggørelse af det underliggende overskudsaspekt i det billedkunstneriske. Jeg er for øvrigt også ved at lave nogle keramiske skåle, som sikkert kommer til at stå ved siden af pladespilleren, altså tomme ting der kan fyldes noget i - denne gang skal værket også tigge lidt.

L: Vi søger jo ofte en betydning i titlen, og du har valgt at kalde denne udstilling for "more give me more give me more. dette dit dørtrin". "Dette dit dørtrin" kan jo have flere betydninger: både konkret som markering af overgange mellem rum, men også i religiøs sammenhæng. Kan du sige lidt mere om det, og også om den første del af titlen?

M: Ja, den første del er jo sådan en slags cirkelslutning, at den starter med "more" og slutter med "more". Jeg tænker det som et lille lokalt ornament, som prøver at gribe det her med, at ornamentet altid er en sluttet ting, men også er noget som både cirkulerer inden i sig selv og uden for sig selv - det har potentialet til at brede sig ud i uendelighed, fordi det er bygget op på en underliggende geometrisk struktur. Orientalisk ornamentik er som hovedregel bygget op på overlappende cirkelslag. Og man kan sige, at borten på et tæppe er en form for kunstigt klip, hvor ornamentet sådan set bare forsætter ud på den anden side. For mig selv svarer det klip til forholdet mellem billedkunstnerisk proces og værk. Det er den ene side af det her "more give me more give me more". Den anden side er selvfølgelig en eller anden slags kritisk kommentar til vores konsumsamfund som misbruger, forbruger og cirkulerer vores begær tilsyneladende uendeligt og selvfortærende. Men jeg tænker jo så, måske lidt naivt, netop det kunstneriske som et modrum til vores konsumkultur, fordi det rent faktisk genererer nye betydningsrum, samtidig med at det forbruger vores begær. De fleste af vores kulturelle begivenheder brænder bare vores tid og energi af og danner affald. Men billedkunsten er en slags overskudsophobning, som danner mere samtidig med, at det forbruger sig selv. Så på den måde er billedkunst en anden og højere orden, fordi den rent faktisk skaber værdi synkront med, at den forbruger og misbruger al anden værdi - billedkunsten giver altid mere end den tager - i hvert fald i min optik.

L: Der er også en inskription i selve Ardabiltæppet...

M: Ja, der står "Ingen anden nåde end dette dit dørtrin, intet andet ly end denne din dør" og så væverens navn Maqsud, "Dørtrinnets slave" og årstallet. Man mener, det muligvis er et Hafezcitat, hvis ikke er det en parafrase over Hafez, en sufi-digter fra 1300-tallet, og tæppet er jo lavet som et bestillingsarbejde til Safaviderne, et magtfuldt dynasti i 1500-tallets Iran. Dynastiet var etableret 200 år før omkring efterkommerne af en Sufi-mester. Sufitraditionen, som jo er noget værre rod, repræsenterer stadig den dag i dag, også selvom den er temmelig upopulær i de nykonservative islamiske samfund, en åben, flydende og alternativ læsning af Koranen, en læsning udenom stening og fordømmelser, en læsning med fokus på ekstasen og Gud som kærlighed, et fantastisk smukt spor i den islamiske kultur, som i dag er levende fra Marokko til Indonesien. Og Hafez er jo sært nok nærmest Irans nationalpoet. Sufitraditionen er et sted, hvor vi kan møde noget, vi absolut ikke forstår, som alligevel er parallelt med nogle metafysiske, europæiske traditioner. Det behøver ikke nødvendigvis at være Bibelen og Koranen, der i det symbolsk historiske skal bankes op imod hinanden, når der skal tales mellem øst og vest.

I selve citatet, når jeg læser det, er det noget, der på engang hæfter én på og af. Man kender dørtrinnet og bliver placeret af det i en fysisk overgang mellem rum. Men det er sørme også et spørgsmålstegn: hvad er det man bliver placeret imellem? og hvorfor står det på sådan et tæppe, som i sin tid har været en kolossal repræsentation af magt, tid og prestige? - For mig at se bærer tæppet sin egen afmagt med denne inskription. Og for mig er kunst nok også altid afmagt, vi kan kun for alvor møde den, når vi har givet op.

Men nu, hvor vi taler om titler - jeg er ikke sikker på, at jeg ville have arbejdet med Ardabiltæppet, hvis det ikke havde båret denne her tekst. Så selvom jeg sagde, at betydningsnøglerne aldrig ligger i vores sprog-grid, arbejder jeg altid med det sproglige og derunder titlerne som en slags billedkunstnerisk materiale. Jeg tror aldrig, jeg har lavet noget, hvor der ikke på en eller måde er tekst involveret, og titlerne er jo så et o.k. konventionelt sted også at lægge noget ud. Men jeg tænker det ikke som noget, der ligger udenfor, som er en nøgle eller en kode til en aflæsning. Jeg tænker det som materiale og udbygning.

L: Du taler om, at der er flere transpersonale dimensioner i værket. Samtidig oplever jeg dine værker som værende meget personlige, til tider næsten hudløst personlige.

M: For mig selv er det selvfølgelig et både-og, for hvis der skal være en krop til stede, er den eneste krop, jeg for alvor kan sætte ind, jo min egen, og min krop bærer selvfølgelig også mit privatliv. Og selv om det nok er patetisk at sige det, så er det altid for mig et arbejde op imod en meget konkret intethed. Det er jo som for de fleste, der arbejder med kunst, en 100 % prioritet. Det er kunst eller ingenting. Men det kan jo egentligt også være helt lige meget,

for der er egentlig meget sjældent noget aflæseligt biografisk aspekt i det, jeg arbejder med. Hvis der er en hat, så er det sådan set en hvilken som helst hat. Jeg tænker min krop som en slags almen stedfortræder, et værktøj der går ind og påtager sig sin egen idiosynkrasi for simpelthen at komme ned i nogle af de detaljer, som jeg mener, det kun er kroppen, der kan. Og der er det kun min egen krop, jeg 100 % kan sætte ind, men den er der kun som en slags markør for alle andre mulige kroppe. Når jeg bruger kroppen på den måde, så er det en slags garant for det specifikt præcise frem for det gennemsnitlige. Jeg tror, at hvis jeg lægger det, du kalder min hudløshed, 100 % ind i noget, så bliver der også et lag, som fortæller den hudløshed til andre hudløsheder, som på den måde mødes alment. Jeg prøver at gøre det i en slags struktur, en slags orden og system. Mit eget private register er nok et helt andet, som er temmelig meget mere kaotisk og problematisk. Når der er en forbindelse, så håber jeg, det er i en slags omvending fra total afmagt til overskud. Ambitionen er jo at skabe værdi ud af ingenting. En slags systematisering af nogle forskellige mentale og kropslige registre eller nogle forskellige kropslige relationer mellem sprog og rum, noget vandret, noget lodret, noget der har med tøj at gøre, noget der har med syn, hørelse og hænder at gøre - altså en masse forskellige konkrete kropslige registre, som jeg rokerer rundt i, og jeg prøver at tage nogle omformulerende valg med en specifik krop og tage alle de små nuanceforskelle, som den her krop støder ind i, alvorligt. Hvis den her krop mærker, at det der neonrør ligger 1 cm forkert, så tager jeg det alvorligt og rykker på det, indtil den her krop synes, at det er rigtigt. Der tænker jeg, at det ikke bare kan være den her krops problem; det er ikke bare tilfældigt. Selv om jeg ikke lige kan forklare hvorfor, eller selvom det har at gøre med nogle æstetiske eller musikalske klichéer, så er de alligevel også fælles. De er kulturelt bestemte, så hvis jeg tager dem alvorligt, så tror jeg på, at jeg rammer noget alment - og flytter noget alment 1 cm på plads...