

Olafur Eliasson: Verklighetsmaskiner

Ett samtal mellan Olafur Eliasson och Daniel Birnbaum

Daniel Birnbaum: Jag skulle vilja börja med det faktum att vi planerar att göra den här utställningen mitt i en huvudstad, men det är en mycket speciell situation: Vi är nästan avskurna från resten av staden – man måste ta sig över en bro för att komma till det här museet eftersom det ligger på den första ön i skärgården. Härute är det egentligen inte riktigt Stockholm längre. Hela staden består av öar, men detta är redan något av en egen värld. Tror du det är viktigt att detta äger rum i denna övärld?

Olafur Eliasson: Moderna Museet är nästan en biotop inom stadens gränser. Men när man kommer dit har jag inte en känsla av att man kliver ut ur staden och in i en annan sfär, ett annat universum. Att ta sig till museet kräver i själva verket att man tar ett steg närmare verkligheten. Det är som att se på verkligheten, se på Stockholm eller Sverige eller världen, genom ett mikroskop.

Skeppsholmen är en del av Stockholmskartan – staden fortsätter ut på öarna. Gamla stan är en liten ö, och sedan har vi Helgeandsholmen med riksdagshuset. Och om man står på Kungsholmen och ser mot riksdagshuset på andra sidan – det var där vi färgade vattnet för *Green river* år 2000. Det är uppenbart att även om dessa institutioner och stadsdelar ligger på öar, så är de ändå i högsta grad förbundna med varandra.

DB: En aspekt av *Green river* – som du och jag arbetade med tillsammans i Stockholm – var att verket faktiskt på sätt och vis gjorde staden väldigt synlig: Vi gjorde det utan att tillkännage det på förhand, och det skapade enorm förvirring. Bussar och bilar stannade på bron, och en del filmade verket och undrade vad det var. Till och med den största dagstidningen, *Dagens Nyheter*, hade nästa dag en artikel där man lugnade läsarna och sa att det enligt polisen inte hade inträffat något onormalt och så vidare. I flera veckor efteråt hände ingenting alls, och sedan stod det en liten notis i samma tidning om att det i själva verket rörde sig om ett konstverk. Jag tror att en av dess starkaste aspekter var att något underligt och överraskande hände på en plats där man inte var van vid att se något annorlunda eller nytt. Det fick folk att se staden på ett nytt sätt.

OE: Absolut. Det finns en tendens att fokusera på rummets representativa egenskaper. Man tycker det är bekvämt att betrakta rummet som statiskt, och det är möjligt att man gör det av pragmatiska skäl, eftersom man då inte behöver förhålla sig till det. Man förlitar sig på en grundläggande känsla av trygghet. Genom att rubba vykortsbilden av Stockholms centrum gav *Green river* staden en

ytterligare dimension av oförutsägbarhet, och jag tror att en stor stad kan ta emot sådana oförutsedda begivenheter med öppna armar. För mig beror en stads styrka, dess rikedom, på om den klarar av att välkomna eller åtminstone kan tåla den sortens inbrytningar.

Green river var också ett försök att få förbipasserande i Stockholm att ompröva vad det innebär att ha tilltro till det offentliga rummet och hur det är organiserat. Är det offentliga rummet utformat efter en plan som går från det allmänna till det enskilda eller växer det fram ur en aktivitet som går från det enskilda till det allmänna, där det skapas hållbara relationer mellan de privata och offentliga sektorerna och där inkludering är det verktyg som styr förståelsen av vad rummet är?

DB: Men det kan hända att man går över den där bron och inte kliver in i ett oförutsägbart experimentellt rum, utan hamnar i en klassisk, statisk museisituation ... Moderna Museet anses vara en experimentell scen, och vi anstränger oss verkligen för att upprätthålla den traditionen, men museet är en mycket stabil, institutionell apparat med en viktig samling verk av Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Cindy Sherman osv., och frågan är hur man på något sätt ska kunna visa att utställningen, som äger rum på flera olika platser i byggnaden, är porös och öppen för det som kommer utifrån, för annars arbetar vi inte med en biotop, utan med ett museum som är en fästning.

OE: Det är faktiskt en fråga som är ofrånkömlig för alla institutioner med kanoniska samlingar, inte bara Moderna Museet. Jag tror att det finns en stor potential i att utveckla museets förhållande till samhället. Institutionen kan introducera ett slags medborgarverksamhet som inte ligger i själva museet utan i dess periferi men får stöd och hämtar kraft därifrån. Frågan är hur man på bästa sätt förstärker den strategin. Hur ska vi göra för att utveckla museet som en plattform för fortsatt experimenterande och risktagande i samhället, som ett rum för social forskning och utveckling? Ett museum bör inte erbjuda upplevelser för konsumtion. Det ska vara en plats som uppmanar till arbete, till att producera i stället för att konsumera – och den kan uppmana oss att arbeta riktigt hårt! Den kräver att man ser, känner och tänker samtidigt som man hela tiden reflekterar över processen det innebär att se, känna och tänka. Ett bra museum låter ana sätt att förlänga den upplevelse som konstverken och deras sammanhang väcker och som betraktaren är medskapare till – sätt att förlänga den in i betraktarens tillvaro och ut i samhället.

Det var ett tag sedan som museerna betraktades som behållare för konstverk. När besökarna går genom museet ska de känna att de faktiskt samproducerar utställningen. Detta går utöver fenomenologins traditionella resonemang, där betraktaren ses som medskapare, ett resonemang som, skulle jag säga, i viss mån utgör grunden för vår diskussion. Men enligt min mening behöver vi komma längre. Jag försöker motverka en alltför fastlåst föreställning om museets rum genom att

till exempel se till att mina utställningar finns i folks medvetanden redan innan de kommer till museet. Utställningen ska sväva i utkanten av deras medvetande, någonstans vid horisonten.

DB: Vi är båda intresserade av att omkullkasta idén om en sluten arkitektur som bestämmer allting åt oss som betraktare. På Martin-Gropius-Bau i Berlin 2010 gjorde vi det med hjälp av olika strategier i samband med din utställning *Innen Stadt Aussen*. En av dem var att öppna utställningen steg för steg, så att den inte hade något egentligt öppningsdatum utan många olika, och den var lite grann som en skärgård eftersom den ägde rum på flera olika platser. I den bemärkelsen var både tid och rum en aning förskjutna. Å andra sidan var utställningsrummet på Martin-Gropius-Bau helt och hållet klassiskt. Men det motverkade vi genom idén att den offentliga sfären utanför museet skulle tränga in i det och att museet skulle bli en del av den offentliga sfären. Vi förtydligade till och med denna tanke genom att lägga gatsten inne på museet [*Berliner Bürgersteig* 2010], vilket på sätt och vis bröt ned skiljelinjen mellan inre och yttre. På en ö i Sverige är det kanske en annan sak, men det kan vara intressant att fundera över hur en sådan strategi kan göra utställningen porös i den meningen att det finns öppningar åt båda hållen, att det finns en pågående kommunikation mellan inre och yttre, mellan arkitektur och natur – kanske är *ekologi* ett ord som man kunde fundera över i sammanhanget.

OE: Det håller jag med om. I dag betraktas ekologiska system nästan som samhällsmodeller. Jag tror att vi börjar laborera med en mer porös idé om självet, där det porösa ligger i vår förmåga att inte bara identifiera oss med andra människor utan även med planeten, med djuren, med föremål och strukturer som vi normalt inte identifierar oss med, och i vår förmåga att hitta en återspeglning av våra känslomässiga behov i *den andre*, uppfattat i en mycket bred bemärkelse. I nyare filosofiskt tänkande finns det en icke-centraliserad modell för hur vi ser oss själva eller en stad eller världen – ett bra exempel är Édouard Glissants *Poétique de la relation* – där det finns ett direkt förhållande mellan periferi och periferi som inte är beroende av något centrum. Jag har låtit mig inspireras av Bruno Latour, som är en mycket god vän, och hans tankar om James Lovelock och Gaia och behovet av att se allting, även djur och livlösa föremål – inte bara människor – som verkande krafter i de invecklade nätverk som utgör vår värld, den biologiska och den levda. Jag tror att det är mycket hälsosamt att inta detta perspektiv. Det ställer en viktig fråga på sin spets, nämligen vad det innebär att ta ansvar, både lokalt och globalt. Ekologi, och även det som nyligen har blivit känt som den objektorienterade ontologin inom filosofin, handlar om att se sig själv som en del av ett komplicerat ekosystem uppbyggt av ett nät av verkande krafter som inte alls bara består av människor, och om att erkänna att man är oskiljaktig från det, även om man kan känna sig alienerad ibland. Timothy Mortons tänkande är ett utmärkt exempel på detta. Utmaningen är att omvandla denna form av

tänkande till en institutionell metodologi. Institutioner har historiskt sett polariserat självet och det andra, subjekt och objekt, och idén om samlande har reducerats till en regressiv aktivitet som mest handlar om lagring. Att förvandla resonemanget till produktiv aktivitet kräver att vi låter dekonstruktionen av våra vid det här laget invanda sätt att se oss själva i världen, och i förhållande till den, gå ned på en mycket djupare nivå.

DB: Det är intressant att du nu tar upp ganska nya teoretiska diskussioner, men mitt intryck är att du arbetade med dessa teman långt innan de blev ämnen för tänkare som Timothy Morton. Jag minns att det i din första katalog – eller åtminstone den första katalog som jag känner till – fanns en fantastisk text av Jonathan Crary [”Olafur Eliasson: Visionary Events” i *Olafur Eliasson*, Basel: Kunsthalle Basel 1997]. Redan där beskrev han maskinliknande situationer som kullkastar dualismerna mellan teknik och natur, konstgjort och organiskt – allt det fanns redan där. Så redan på den tiden sa du att ekologin inte bara finns därute, att det inte handlar om att naturen står mot mänskligheten utan att det alltid är mer invecklat än så. Det är intressant att detta var så tydligt i dina tidigaste verk, och nu har det blivit en av de viktigaste diskussionerna inom filosofin och samhällsteorin, med inspiration hämtad från Latour.

OE: Ja, det ekologiska perspektivet, som alltid har intresserat mig, har blivit mer allmänt vedertaget under de senaste fem–tio åren, och det beror till stor del på klimatförändringarna. Att inte bara tänka på oss människor som sådana utan även på människornas roll i miljön, att erkänna vår påverkan på ekosystem som är långt mer omfattande än våra enskilda liv, har blivit något som alla ägnar sig åt. Frågan är för min del egentligen hur vi ska kunna omsätta våra tankar i detta ämne i praktiken, hur vi ska kunna omvandla kunskap till handling.

DB: När jag förde ekologin på tal tänkte jag också på våra omgivningar, på den levande mångfald vi har på och runt omkring vår ö: fåglar och fiskar, träd, växter och människor. Jag funderar över den där organiska världen och hur den skulle kunna synliggöras även inne på museet.

OE: Många polariserar natur och kultur, inre och yttre, men jag anser att det är möjligt att vara kritisk och samtidigt arbeta inom det man kritiserar. Vi behöver inte avlägsna oss från det gamla helt och hållet. Det kan vara väldigt givande att ställa ut på ett modernt, vita kubens-liknande museum – det skapar ett friktionsfyllt och performativt förhållande till verkligheten som är mycket hälsosamt. Det som även ett ytterst traditionellt museiförfarande påminner oss om är att det på museet är möjligt att förmedla en upplevelse – något känslomässigt och fysiskt – utan att utesluta

dem som är av en annan uppfattning. Det kan i själva verket bidra till en lyckad upplevelse att personen man har bredvid sig inte har exakt samma upplevelse.

Jag tror alltså både på att kritisera systemet och att arbeta inom det, och jag ser i själva verket båda aktiviteterna som förlängningar av varandra. Det behöver inte vara någon paradox eftersom det faktiskt inte finns någon utsida, vilket Latour också säger. Jag tror att vi måste arbeta med inkluderande på ett mycket mer radikalt sätt. Det är även intressant när det gäller Sverige – kanske ett av de mest stabila länderna i världen med sin imponerande välfärdsmodell, men ändå finns här en oerhört stark polarisering, och svenskarna har allt svårare att vara inkluderande.

Du talade om öppna armar, om gästfrihet. För mig handlar det inte bara om utrymmet mellan subjekt och objekt, utan snarare om hur ett museums utställningsyta gör det möjligt för människor att förhålla sig till varandra och till konsten: två personer kan tycka olika men fortfarande vara tillsammans. Det är ”att vara singular i plural”, som filosofen Jean-Luc Nancy har sagt. Jag gillar den tanken därför att den för in frågor om oss, om begreppet *vi*: vilka *vi* är vi en del av? Lokala, intressestyrda, nationella, europeiska, globala *vi*? Jag är nyfiken på vad det svenska *vi* är. Jag har en känsla av att alla dessa *vi* blir mindre, även om alla talar om global uppkoppling nuförtiden.

DB: Säg att det finns något sådant som en skandinavisk modell – det är jag säker på att det gör, och att Sverige var och förmodligen är det mest extrema exemplet någonsin på en välfärdsstat. Det är en version av moderniteten som drivits mycket långt och som även haft en viss estetik med stark tonvikt på ett ”vi”. Det är en stor fråga, men vad i denna modell tycker du är mest tilldragande?

OE: Det har att göra med förhållandet mellan orsak och verkan. Det som tycks vara en av den skandinaviska modellens största framgångar är att den har övertygat folk om att deras insats för och engagemang i samhället har betydelse. Jag anser att en av dagens största utmaningar är likgiltigheten, det grundläggande glapp mellan tanke och handling som gör att människor som kanske tror starkt på någonting inte omsätter denna övertygelse i praktiken, eftersom det inte tycks spela någon större roll om de agerar eller inte – det är inte påtagligt eller mätbart. Men det är oerhört viktigt att man känner att det man gör påverkar det levda livet och får konsekvenser. Men det förnyade intresset för ömsesidigt beroende och samarbete, inte minst på internet, är fängslande och jag är mycket intresserad av det slags mikroansvar som det ger upphov till. När vi börjar ta saker som fred och demokrati för givna och slutar vårda dessa tillstånd av samexistens blir de ett slags representationer av sig själva, och vi förlorar kontakten med vår upplevelse av deras verklighet, vilket påminner om det vi sa om rummet i samband med *Green river*.

DB: En sak som kan ha med det här att göra – eller åtminstone ger vårt samtal en mycket konkret inramning – är att vi anordnar en utställning som tar oss från ett konstmuseum med en kanonisk samling till ett rum som handlar om tillämpad konst. Vi arrangerar utställningen tillsammans med vår granne ArkDes, en institution som också har en samling, men såklart av ett annat slag. De har arkitektritningar och planer och har en uppgift i att starta diskussioner om stadsplanering, formgivning, arkitektur och hur vi lever tillsammans. Utställningen kommer att reflektera över och ifrågasätta konstens traditionella gränser. Din konst gör naturligtvis ständigt detta på många olika sätt, och du arbetar ofta med arkitektur och till och med designföremål. I en viss mening har du rört dig bort från de traditionella konstföremålen och närmat dig ting som produceras på ett kanske mer demokratiskt sätt. Du har således gjort det här förut, men för oss är det nytt.

OE: Det språk vi använder när vi betraktar konsten och rummet och arkitekturen som performativa storheter är kanske nytt, men sanningen är att det som konsten och rummet *gör* är gammalt. Jag anser att en gammal målning tar upp liknande frågor.

Betraktandet av ett konstverk som på djupet återspeglar en känsla som man har men som man ännu inte är helt medveten om skapar vad man kunde kalla *känslomening*. På sätt och vis kan denna spegling innebära en lättnad, om man tänker: ”Ja, samhället har lyckats med att erkänna, eller omfatta, denna känsla jag har men ännu inte lyckats sätta ord på.” Filosofen Claire Petitmengin beskriver *känslomening* som något på en gång luddigt och mycket intensivt – den framträder på en djup, förreflektiv nivå och är ofrånkomligen *förkroppsligad*. I stället för att bara vara resultatet av ett av våra vakna sinnens aktiviteter är känslomeningen ofta multisensorisk och förenar former med täthet, vibrationer med resonans och rytm ... Jag tror att det är ett utmärkt sätt att beskriva vad som kan uppstå när man betraktar ett konstverk. En bra bok, en konsert eller en pjäs kan ha samma inverkan. Särskilt i dag, när kvantifierbara framgångar hyllas överallt, rymmer *processen* att omvandla en idé, eller rent av en känsla, till en struktur, en handling eller en skulptur eller en målning viktiga svar på hur vi ska kunna skapa medborgerligt engagemang och social förändring. Detta är förstås en mycket svensk, socialdemokratisk värdering, men jag tror verkligen att modellen är mycket robust i fråga om identifikation och omsorg i dag: När vi är engagerade i kultur låter vi kulturen, som är en reflexion av våra känslomässiga behov, engagera oss. Detta kan till slut bli exploaterande och negativt, men det kan också bli väldigt produktivt och kritiskt, i ordets bästa mening, och leda till en identifikationsprocess som gör att man känner att man har ett värde.

DB: Dina utställningar understryker på många sätt att konst handlar mindre om föremål och varor och mer om upplevelser och en känsla av gästfrihet, en mer allmän känsla av delad gemenskap. Vissa av dina utställningar är spektakulära iscensättningar där upplevelsen inte handlar om att äga

ett föremål, men man måste förstås vara medveten om att även dessa upplevelser kan bli varor. Det måste vara en mycket svår balansgång – när är den delade upplevelsen en erfarenhet som befriar oss från en viss typ av spektakulär kapitalistisk varufiering, och när riskerar denna erfarenhet att bli en varuproducerande upplevelsemaskin?

OE: Det är en hårfin gräns. ”Upplevelse” var tidigare en mycket mindre vedertagen term än det är nu. Den har naturligtvis utforskats inom filosofin, psykologin och konsten. Men med min generation upptäckte marknaden att upplevelser går att sälja. Plötsligt säljer alla upplevelser i stället för varor. Det som dessa kommersiella upplevelser har gemensamt är att de undandrar sig all kritisk bedömning. Företag skulle aldrig uppmana oss att reflektera kritiskt över hur den upplevelse man har är beskaffad medan man har den – och detta utgör en annan sorts upplevelse än den som utforskas i konsten.

Den nya inriktningen på upplevelser har emellertid även haft positiva effekter. Den gör att den breda publiken kan bejaka stämningar och subjektiva reaktioner som giltiga bevis på att något är lyckat. Erkännandet av termen *atmosfär* har inneburit att stadsplanerare börjat använda mer sofistikerade verktyg när de konstruerar nya allmänna rum. En annan positiv förändring är att folk fått större tillit till sin förmåga att hantera sinnesupplevelser – vilket förmodligen i viss mån är ett av skälen till att museerna har fler besökare än någonsin. Och jag litar på att folk inser att konstupplevelser inbegriper ett viktigt moment av kritiskt tänkande. Jag tror faktiskt att de flesta tydligt kan skilja mellan det som är konst och det som inte är det. Jag är lika övertygad om konstens återhämtningsförmåga, och även när den är integrerad i större system menar jag att den är mycket starkare än många tror. Å ena sidan bör vi hylla kritiken, som kommer från teorin, av upplevelsens varufiering – det är vårt verktyg. Å andra sidan anser jag det vara viktigt att träda i dialog med exempelvis Louis Vuitton, vilket jag gjort, och väcka tanken att det måste finnas ett sätt för konsten att arbeta med den privata sektorn och fortfarande bli lyckad. Jag tycker även det är fel att betrakta den offentliga sektorn som en fri sektor där hotet om instrumentalisering inte existerar.

DB: Eftersom jag själv kommer från ett mer teoretiskt, kritiskt tänkande håll är jag naturligtvis medveten om att det ibland uppstår en förutsägbar och inte särskilt produktiv form av kritik som kan te sig reaktionär – där egentlig kritik tycks omöjlig och samtalet blir trist och beklämmande. Jag tror att det mer handlar om att hitta experimentella zoner eller öar av lek och spel i den värld som faktiskt finns, och om en sammanvävning av sådana krafter – hundra procent icke-kommersiella, offentligt finansierade fria zoner som inte är varuorienterade existerar inte ... och kanske har de strängt taget aldrig funnits.

OE: Att göra konst och syssla med kreativt arbete är en otroligt våldsamt process genom vilken man bevarar kontakten med världen. Jag kanske generaliserar lite, men kreativa val som görs i kommersiella sammanhang är ofta rent formella – till exempel väljer man kanske rött i stället för blått. För mig hänger ett kreativt val samman med att man beaktar den inverkan som valet har på världen i det ögonblick man gör det. Det handlar om att fråga sig varför ett visst problem eller en viss fråga uppstod, vad som fick dem att uppstå och vad det får för konsekvenser om man löser problemet med ett visst slags material eller en viss idé.

Men ett fullbordat konstverk ligger inte helt i händerna på konstnären, utan är lika beroende av hur det ställs ut och förmedlas. Så vi ska inte blunda för det faktum att konstens potential, och dess flyktiga egenskaper, delvis undergrävs *inifrån* konstvärlden – av marknaden, auktionshusen, konstmässorna och konstvärldens allmänna brutalitet och självupptagna karaktär.

Jag förblir dock övertygad om att såväl konsten som hela den kulturella sektorn är oerhört stabil. Konsten har verkligen en stor potential när det gäller att knyta kontakter och skapa samhälllig medvetenhet och interaktion. En av de stora resurser som konsten och kultursektorn har gemensamt är enligt min mening att de talar till människor på ett inkluderande sätt. De skapar gemensamma miljöer där åsiktsskillnader inte bara tolereras utan accepteras och uppmuntras.

Jag är mycket intresserad av att kulturella strategier, att konsten och konstförmedlingen ofta presenterar samhällsmodeller, och jag har blivit alltmer fascinerad av de möjligheter jag ser i konstverk avsedda för sammanhang utanför konstvärlden. På sista tiden har jag tillbringat en hel del tid tillsammans med politiker och till exempel tagit emot statsöverhuvuden och EU-politiker i min ateljé, och jag har blivit inbegripen i ett projekt som ska återupprätta FN:s värderingar och använda kulturen för att skapa en starkare känslomässig identifikation med det arbete som FN gör. Jag tror att konstens och kulturens språk verkligen kan uträtta något här eftersom det så påtagligt arbetar med konkreta uttryck och känslomässiga upplevelser – något som är nödvändigt för att inspirera aktiv handling som svar på de miljömässiga och andra utmaningar som vi, världens medborgare, står inför i dag.