

Willy Ørskov og den åbne skulptur

Med sine skulpturer og skulpturteoretiske tekster har den danske billedhugger Willy Ørskov skabt et godt redskab til bedre forståelse af skulpturen og dens principper.

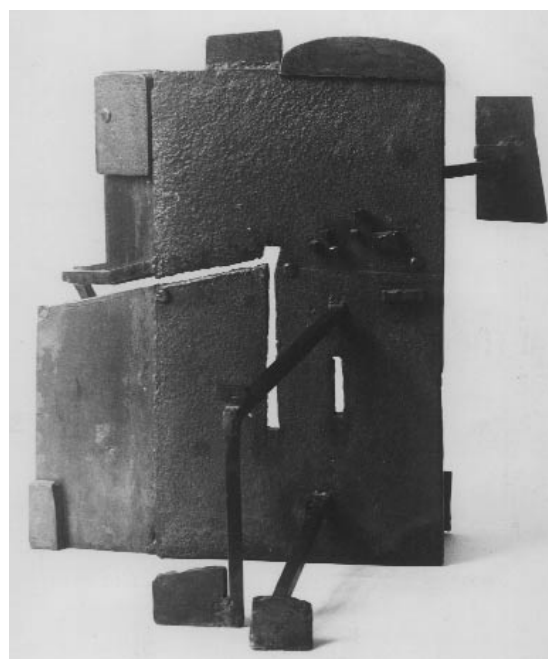
Af Nanna Marcus Husby

Willy Ørskovs skulpturer hverken forestiller eller refererer til noget genkendeligt. Som beskuer finder man ingen visuelle eller sproglige referencer i skulpturen, og det kan derfor være vanskeligt at finde ud af, hvordan disse skulpturer gribes an. Man søger naturligt efter noget, der kan lede til en afklaring af det set, men finder ingen "hjælpemidler" i form af en titel eller lighed med genkendelige former og figurer.

Willy Ørskov (herefter Ørskov) vil skabe en skulptur, der virker direkte på kroppen og sanserne. Selv kalder han det for "den åb-

ne skulptur." Den åbne skulptur er en skulptur, der ikke er bundet og begrænset af noget referencesystem. Den er derimod åben, forstået på den måde, at den motivisk ikke refererer til noget bestemt – eller som han udtrykker det: "refererer til 'hele' verden." ¹ (1986)

At skabe en skulptur, der virker direkte på kroppen, kan fremstå som et forholdsvis simpelt projekt. Men Ørskov bryder med traditionelle beskuermønstre. Hvis man som beskuer har været vant til at blive taget ved hånden, kan man her let komme til at føle sig på bar bund, hvilket både publikum og kritikere ikke har holdt sig



Jern, h. 50 cm., 1959. Privateje. Fotograf ukendt.

Særligt i nogle af Ørskovs tidlige skulpturer fornemmer man hans interesse for den konstruktive skulptur og dens vægt på det klare, rene og logiske formsprog. Af vægskulpturen her fremgår det klart, hvordan de forskellige skulpturdele er føjet sammen. De skrå udløbere eller ben fungerer som en understøtning og opbygning af den lodrette vægstruktur, mens gennemlydningen af den lodrette flade kan ses som eksempel på nedbrydningsprincippet i skulpturen.

Terrain-vague-foto af Grethe Grathwol. Kalvebod Brygge, 1965.



tilbage med at gøre billedhuggeren opmærksom på. Det er grunden til, at Ørskov hurtigt indser, at han må forklare og forsvare sig, hvilket leder frem til udarbejdelsen af en række skulpturteoretiske tekster, der efterhånden udvikler sig til en hel objektteori.

Udgangspunktet for Ørskovs arbejde med skulptur er et opgør med den traditionelle akademiske og en stor del af den modernistiske skulpturtradition. Problemet med denne skulpturopfattelse er, at den opnår sin virkning ved brug af bl.a. historiske og mytologiske referencer, der får beskueren til at danne billeder og associationer, der ligger uden for selve materialet.

"Skulpturen virker ikke ved det, den er, men ved det den får os til at tænke på." - skriver Ørskov om den skulptur, der som f.eks. Germaine Richiers og Henry Moores fortsat følger den klassiske skulpturtradition.² (1962) På den måde fokuseres mere på de følelser, tanker og associationer, som værket måtte fremkalde hos beskueren end på selve skulpturen og dens former.

Man kunne godt tro, at Ørskovs opgør med den traditionelle kunsts visuelle og sproglige referencer, er et opgør med referencesystemer generelt. Det forholder sig anderledes. Han mener, at forståelsen af et kunstværk er helt afhængig af forståelsen for dets referenceramme, og at referencerammen derfor klart bør dokumenteres. Bag enhver kunst må der – med ganske få undtagelser – ligge en teori eller et referencesystem af en eller anden art. "Et referencesystem kan være enten en fast forankret og alment godtaget kunsttradition eller et nulpunkt."³ (1965) Et referencesystem kan være en titel eller et beundret forbillede – men det kan altså også være et nulpunkt, og det er netop dette nulpunkt eller førverbale leje, Ørskov søger som udgangspunkt for opbygning



Aluminium, h. 29,5 cm., 1961. Tilhører Nordjyllands Kunstmuseum. Foto: A. Pagliarini.

Ørskovs arbejde med den lodrette vægstruktur foreligger i mange forskellige varianter. Skulpturen her er præget af den bløde og modelerede overflade. Formen er flydende og skulpturen har et levende og sanseligt udtryk.

Bronze, h. 80 cm., 1963. Tilhører Rødkilde Gymnasium, Vejle. Foto: Grethe Grathwol.

Den tremmekasselignende skulpturs gennembrudte struktur afslører dens indre rum og deler rummet i et ydre og et indre. Herved aktiveres rummet og bliver en del af skulpturen. På tilsvarende måde aktiverede konstruktivisternes rummet ved at lade materialet strække sig ud i det eller ved at lade rummet gennemstrømme skulpturen. I begge tilfælde revolteres der imod det falske og skjulte rum i den klassiske illusionistiske bronzeskulptur, idet skulpturens hule konstruktion blottægges for beskueren. Man fornemmer, at der er en forbindelse mellem Ørskovs optagethed af denne skulpturformulering og hans opmærksomhed overfor de nødtørftige skuroppbygninger, som forefindes i terrain-vague områder.



af et nyt "skulpturens" referencesystem. Hans mål er en objektiv skulptur, hvor materiale og form fremstår som objektive størrelser. Dvs. en skulptur som ikke benytter sig af en psykologisk indfaldsvinkel, som man eksempelvis ser det i ekspressionistisk kunst (hvor kunstnerens personlige sjæleliv og følelser bringes med ind i kunsten) eller henvisninger af nogen art, men derimod en skulptur, hvis udtryksmidler udelukkende er rumlige kategorier og funktioner. Rent historisk skal man, som det fremgår af følgende citat fra en af Ørskovs bøger, søge meget langt tilbage for at nå dertil, hvor skulpturen ikke indrammes og fastlægges af en af sproget tillagt betydning:

"Vil man anlægge en historisk synsvinkel, kan man udtrykke det således, at skulpturen, som jo ofte har grebet tilbage i sin egen historie, for en gangs skyld er gået længere tilbage end Grækerne og Ægypterne. Så langt tilbage, at den skulpturale oplevelse af f.eks. nogle pinde spredt ud i rummet, et par sammenkoblede planer, 2-3 former stablede oven på hinanden eller af et mindre volumen som strækker sig ud i rummet fra et større, atter vil blive noget vitalt og engagerende. Thi med disse fundamentale formfordelelser er vi på et niveau så alment, at skulpturen får et tilstrækkeligt mål af objektivitet – og dermed realitet. Da endelig føler vi, at grunden bærer."⁴ (1964)

Folke Edwards placerer i sin bog "Ørskov" fra 1976, kunstnerens skulpturer i en ganske god ramme, i sin beskrivelse af dem som værende placeret mellem to poler repræsenteret ved hhv. den konstruktive og den amorfe skulptur. Den konstruktive skulptur repræsenterer den mekaniske, klart afgrænsede skulptur. Strukturen er hård, de konstruktive principper træder



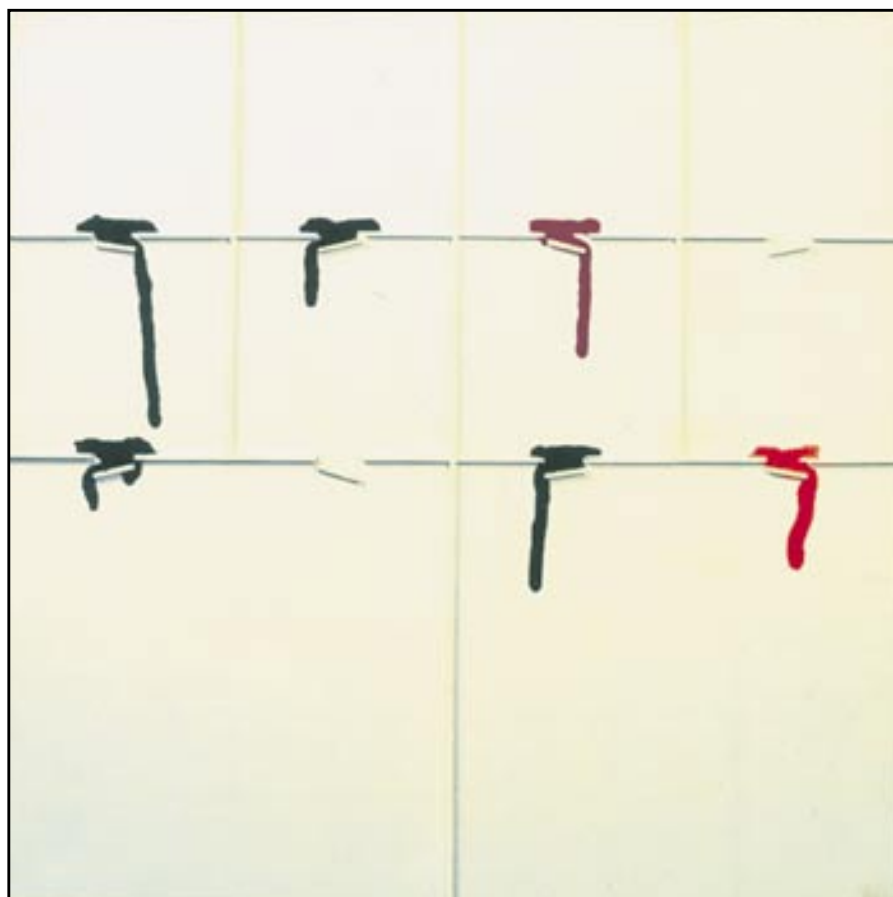
3 pneumatiske skulpturer fra serien "Bøjninger", 1967-1985. Privateje. Foto: Grethe Grathwol.

I de pneumatiske (luftoppustede) skulpturer, kommer arbejdet med processen - og dermed tiden - på særlig vis til udtryk. Skulpturens form er variabel og efemer, dvs. af kort varighed. Stigning og fald i lufttrykket inde i røret - f.eks. forårsaget af temperatursvingninger, vil ændre dens form.

klart frem og både materiale, form og funktion er let aflæselig. Den amorfe skulptur derimod er flydende og ubestemmelig i formen, strukturen er blød og udtrykket sanseligt. Ørskov har lavet skulpturer, der placerer sig i begge ender af skalaen, men de fleste af hans skulpturer synes på mærkelig vis nærmest at stå og vibrere mellem disse to poler, og det kan være svært at afgøre, om de hælder til den ene eller den anden side.

Ejgil Nikolajsen bruger i Louisiana Revy fra 1964 udtrykket "varmt geometriske" om Ørskovs tidlige skulpturer. En beskrivelse der på mange måder synes at ramme plet i forbindelse med de mange skulpturer, der er modelleret, og i særlig grad de som er arbejdet direkte op i voks og siden støbt i cire perdue teknik. Denne støbeteknik giver en meget nøjagtig afstøbning, og den endelige skulptur er derfor præget af den ujævne og på sin vis næsten bløde og varme overflade.

Selv om Ørskov arbejder med former, der nærmer sig det geometriske, er der sjældent tale om enkle geometriske figurelementer, men ofte skævvridninger og modifikationer af det geometriske. Geometriske former er klart definerede, og repræsenterer for ham ikke nogen høj skulpturel og erkendelsesmæssig værdi. De kubiske former, som man bl.a. finder i nogle af hans blokformede skulpturer, er da også kun delvist geometriske, idet de ofte brydes, sprænges eller simpelthen vokser ud i en anden form.



Skulptur af farvede plasticrør, h. 145 cm., 1965. Tilhører Grethe Grathwol. Foto: Grethe Grathwol.

I de polykrome skulpturer bruges farverne til at understrege de forskellige skulpturdeles karakter og funktion. I dette eksempel er farven med til at understrege funktionsforskellene mellem de skråstillede blå rør og den oprejste orange rørkonstruktion. De blå rør fungerer som understøttere og afstivere for den orange rørkonstruktion, hvis funktionsprincip kunne beskrives som rumdeling.

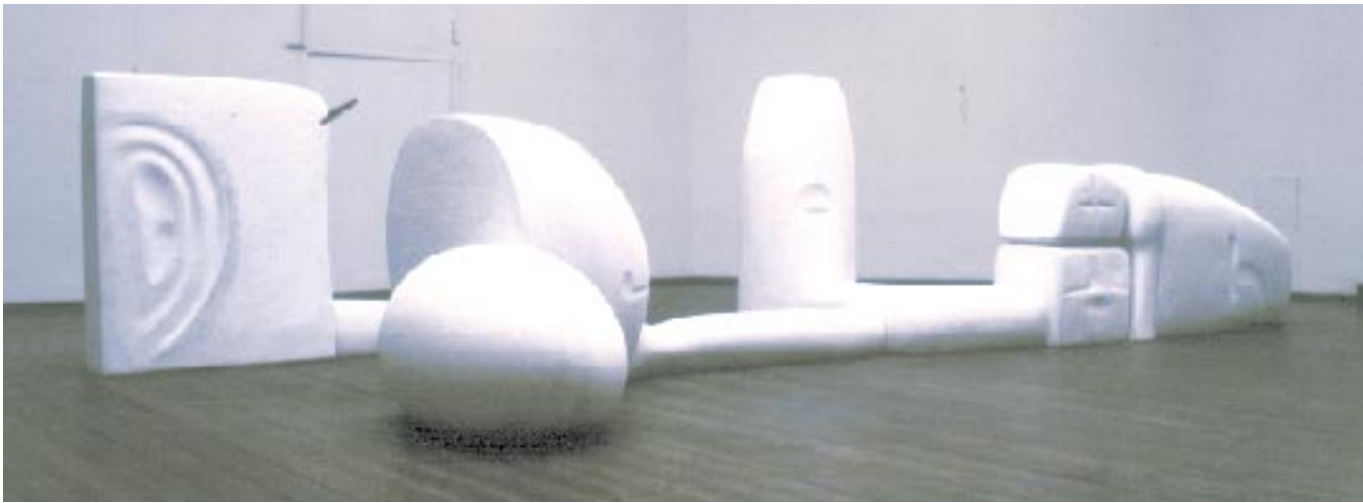
Tavle fra serien "Syntetiske billeder", bemalede trærelieffer, 62,5 x 62,5 cm., 1981. Tilhører Grethe Grathwol. Fotograf ukendt.

Ørskov arbejder også med billedproblematikken og i den forbindelse er det en undersøgelse af billedmediets grundlæggende logiske love og muligheder, der er i fokus. Her en tavle fra serierne "Syntetiske billeder", hvor han arbejder med brud og overskridelser. Trælisten afgrænser og danner en fysisk barriere mellem rummene i billedet. Kun de steder, hvor der er brud på trælisten, kan farven flyde igennem.

Skulptur i Carrara-marmor, h. 102 cm, 1972. Efter skitse fra 1961. Tilhører Herning Kunstmuseum. Foto: Grethe Grathwol.

I marmorskulpturen sker der et sammenstød mellem det der illuderer at være blødt og den hårde kubiske form. Det er de grundlæggende formkategorier der sættes i spil, hvilket er med til at understrege forskelle i form (eks. geometrisk/ugeometrisk), overfladekarakter, positioner (liggende/lopadstræbende) og relationer (under, over).





Ørskovs brug af materialer spænder vidt og omfatter både sten, bronze, jern, aluminium, gips, ler samt forskellige kunststoffer – eksempelvis plastic. Afgørende for materialevalget er, at der skal være en logisk sammenhæng mellem det valgte materiales karakter og skulpturens form og funktion. Forskellige materialer har forskellig kvalitet, hvilket er af betydning for voluminernes form, og for hvordan det enkelte materiale kan bearbejdes. De fleste af skulpturerne står i det rå støbte eller huggede materiale, men Ørskov arbejder også med polykrome skulpturer. Flere af hans skulpturer er bemalet med klare ofte meget kraftige farver. Som Grethe Grathwol gør opmærksom på i katalogteksten fra 1977 til udstillingen "Skulp-

turen er overalt" i Århus Kunstbygning, er det hele tiden formen, der er i fokus. Farverne benyttes blot til at understrege voluminernes forskellige karakter og funktion. Skulpturen fra 1965 af farvede plasticrør, som er afbilledet her, viser et eksempel på dette.

Arbejdet med skulptur er en måde at tilnærme sig omgivelserne på, og det er i hverdagen og i de daglige omgivers fysiske fremtræden, at kimen til Ørskovs skulpturer skal søges. Det er simple og helt enkle volumensorganiseringer såsom stabling, bøjning, foldning og udstrækning, der optager ham. Simple organiseringer som opstår og udføres af mennesket i det daglige liv. For billedhuggeren handler det

Skulptur i Carrara-marmor, h. 150 cm, l. 750 cm, 1976. Efter skitse fra 1959. Tilhører Grethe Grathwol. Deponeret på Helsingør Sygehus. Foto: Willy Ørskov.

om at udforske og udvikle formers og materials muligheder. På dette plan får skulpturen næsten karakter af fysiske forsøg. Det er ikke her opgaven at 'finde udtryk', men tværtimod at søge det almene, at undlade at tage formen i brug til private eller pittoreske formål og i stedet for sagligt at blotlægge og udvikle dens egne indeboende muligheder." ^{5 (1962)}

Ørskov arbejder mod en rendyrkning af skulpturen. Det er vigtigt, at skulpturen skabes over nogle grundlæggende og me-



Element af installationen "Farvel til Kunstakademiet"/"Den åbne skulptur", mat glas, gips, galvaniserede stålrør, h. 120 cm, 1984. Tilhører Grethe Grathwol. Foto: Grethe Grathwol.

ningsfulde skulpturprincipper. Han kalder det for en syntaktisk skulptur. Begrebet syntaks låner han fra sprogvidenskab, hvor det i vanlig betydning står for sætningsopbygning. Ørskov bruger begrebet syntaktisk skulptur om en skulptur, der er bygget op over nogle ledende funktionsprincipper. De syntaktiske principper i skulpturen er de elementære funktionsprincipper, som man bl.a. også kan aflæse af brugsgenstande og arkitektur. Man skal dog ikke forveksle funktionsprincippet med brugsgenstandens praktiske funktion. Eksempelvis er en stols praktiske funktion, at man kan sidde på den, mens dens funktionsprincip kan beskrives som understøtning, opbæring og afstivning. Et andet eksempel kunne være et hus, hvis praktiske funktion kan være at mennesker kan bo i det, mens et af dets funktionsprincipper er, at det indrammer rum.

Ørskov opererer med to grupper af syntaktiske principper. Principper for opbygning og principper for nedbrydning.

Opbygningsprincipper kan eksempelvis være stabling (mure), opbæring (piller, ben), rumdeling (vægge), indramning, indkredsning, overbygning, ophængning eller sammenfletning.

Nedbrydningsprincipperne kan være genembrydning, afbrydning, nedrivning, sprængning, flænsning, opløsning eller smeltning.^{6 (1966)} De syntaktiske principper kan også beskrives som processer, der kan være af meget afvekslende karakter og spænder fra en ganske langsom, vegetativ

forandring til noget mere eksplosivt, dramatisk og konfliktladet.

Et af de funktionsprincipper, som Ørskov gentager og arbejder med i mange forskellige variationer, er vægprincippet. Udover sin grundfunktion som rumdelende og grænsemarkerende danner væggen ofte udgangspunkt for arbejdet med en række andre skulpturelle principper. Væggens grundform er den vertikale plade, hvis statiske konstruktion støttes og afstives af forskellige former for mere eller mindre horisontale udløbere, som er med til at forankre væggen til underlaget. Brugen af fangarme, grene og udløbere, eller hvordan man nu vælger at betegne dem, går igen i mange af skulpturerne. Oftest er det det afstivende, støttende eller bærende funktionsprincip, der er i spil. Fangarmene medvirker desuden til at skabe forbindelse mellem skulpturen og rummet, hvilket understreger skulpturens tingslige karakter. Den tingslige skulptur er en skulptur, hvis tyngdepunkt ligger på den konkrete fysiske fremtræden, værkets ydre og dets møde med det omgivende rum.

Nedbrydningsprincipperne i væggen kommer bl.a. til udtryk i form af gennembrudte eller gennemskårede partier. Disse gennembrydninger eller perforeringer af væggen er med til at skabe forbindelse mellem for- og bagside, der ofte præges af meget forskellige udtryk. Det være sig eksempelvis en mere lukket og intim præget reliefstruktur på den ene side, mens den anden side domineres af udløbere,

hvis evne til at indfange rummet er med til at skabe en mere udadrettet karakter.

Væsentligt i forbindelse med Ørskovs tanker omkring skulpturen er, at han gennem skulpturen forsøger at formulere det, som sproget ikke kan formulere.

Mennesket er knyttet til omgivelserne via sproget, som dermed bliver en begrænsende faktor for vores oplevelser og erkendelse af omgivelserne. Interessant bliver det derfor at undersøge de genstande og områder, som ikke let lader sig beskrive og definere sprogligt. Mere konkret er det i den forbindelse de såkaldte terrain-vague områder (udkantsområder), som Ørskov interesserer sig for. Det er områder i byens udkanter, som endnu ikke er disponerede for huse og veje, men heller ikke er hverken opdyrket landbrugsland eller natur. Områder, hvor spor af menneskelig aktivitet eksempelvis kommer til udtryk i form af manipuleringer af grene, sten og materialestumper, trampede stier gennem terrænet eller skure og skjul sammenstillede spontant funktionelt og uden arkitektonisk idealisme. Netop sådanne udkantsområder repræsenterer for Ørskov en form for nul-leje eller førverbal stadium, der kan danne udgangspunkt for undersøgelsen af forskellige former (fysiske) og processer

Bronze, h. 92 cm., 1972. Efter skitse fra 1959. 2 eks. tilhører hhv. Louisiana og Grethe Grathwol. Foto: Grethe Grathwol.

Karakteristisk for den horisontale blokkform, er den sprængning eller flænsning, der bryder med blokkens grundform, hvorved de mere dramatiske og voldsomme strukturer kommer til udtryk.



(udvikling i tid). "Simple organiseringer" betegner han disse enkle materialeformationer, der forekommer i terrain-vague områderne som mikroprocesser, hvorigenem en betydnings- eller bevidsthedsproduktion skabes.⁷ (1976)

Ved at studere denne primære betydningsproduktion opnås forståelse for og bevidsthed omkring menneskers omgivelser og dermed en forståelse for, hvordan helt elementære skulpturelementer skaber betydning gennem materiale, rum og tid. Eksempelvis betragter Ørskov stabling som et funktionsprincip. "Stabling er et kompleks mentalt fænomen, fordi det forudsætter forudfatning af plan, udvælgelse af materiale og bevidsthed om form; thi ikke alle elementer kan indgå i en stabling."⁸ (1976)

En stabling er ikke noget naturligt opstået, men derimod en struktur eller en simpel organisering, der er fremkommet som resultat af en handling, og dermed noget man kan aflæse en mening ud af. Andre eksempler på rumlige funktioner med mental baggrund kunne være et hegn, en mur eller et skjul, der alle repræsenterer værdiladede rumlige kategorier. Hegnet kan eksempelvis repræsentere et forsvarsværk, muren en hindring og skjulet en form for besiddelse.

Man fornemmer forbindelsen til terrain-vague i Ørskovs skulpturer, og som beskuer kan man da også let komme til at føle sig i et ukendt område eller "grænseland",

hvor man mangler ord og betegnelser. Frem for at gøre brug af sammenligninger og referencer, tvinges man ud i en helt elementær undersøgelse og aflæsning af den skulptur, man har foran sig.

Ørskovs skulpturer og skulpturteori kan virke meget radikal og anderledes, og det kan være fristende i stedet at søge efter de "lette" skulpturløsninger. For er det ikke lettere at lade sig lede ind i skulpturen ved hjælp af refererende poetiske skulpturtitler, end det er selv at gå på opdagelse i en ukendt og referenceløs skulptur? Spørgsmålet er, om Ørskov ikke har ret i, at sproget og de dertil knyttede associationsmønstre næsten har stillet sig i vejen for en egentlig oplevelse af det plastiske udtryk i skulpturen. Hvis skulpturen fastholdes af traditionelle forældede forestillinger og utidssvarende værdisystemer, afholder man sig fra en erkendelsesmæssig udvikling: "Formen skal være en vej til erkendelse, ikke et resultat deraf."⁹ (1962) Han betragter ikke den mytologiserede verden som værende aktuel for nutidens mennesker, hvorfor billedhuggeren må forlade den kunst, der knytter sig til associationer og billeder og i stedet søge mod et objektivt og omverdensrelateret skulpturbegreb.

Med sine skulpturer og skulpturteoretiske tekster har Ørskov udarbejdet et redskab til aflæsning og bedre forståelse af skulpturens former og syntaks. Hans skulpturer, tanker og teorier udgør en lærerig og

spændende tilgang til skulpturen. I sin lille tekst "To vildveje" skriver Willy Ørskov: "Jeg bliver spurgt, hvorfor jeg beskæftiger mig så meget med filosofi. (Eksempelvis i "Lighed og Identitet", Borgens Forlag). Det er fordi skulptur – efter min opfattelse – er beslægtet med filosofi, derved at skulptur ligesom filosofi er en iagttagelse af og en refleksion over forhold mellem tid, rum og stof og heroverfor krop og bevidsthed. Dog, modsat filosofien, som er abstrakt, er skulptur en bevidstgørelse deraf ved konkrete eksempler."¹⁰ (1985)

Noter:

- 1) Ørskov, W., Den åbne skulptur, svensk version i kataloget for udstillingen "Skulptur", Kulturhuset og Liljevalchs, Stockholm, 1986. Genoptrykt i; Ørskov, W., Den åbne skulptur, 1987, s. 20.
- 2) Ørskov, W., Den tingslige skulptur, Signum nr. 2, 1962. Genoptrykt i; Ørskov, W., Aflæsning af objekter, 1966, s. 21.
- 3) Ørskov, W., Skulpturens syntaks, Paletten, nr. 4., 1965. Genoptrykt i; Ørskov, W., Aflæsning af objekter, 1966, s. 54.
- 4) Ørskov, W., 1966, op.cit., s. 25.
- 5) Ibid, s. 25.
- 6) Ibid., s. 86f.
- 7) Ørskov, W., Terrain-vague, engelsk og italiensk version i det individuelle katalog for kunstnerens deltagelse i Venedig-Bienalen 1976, senest i Terrain-vague, Borgen, 1992, endvidere i Den åbne skulptur, Borgen, 1987, s. 101.
- 8) Ibid., s. 104.
- 9) Ørskov, W., 1966, op.cit., s. 22.
- 10) Ørskov, W., To vildveje, Kataloget for udstilling på Galleri Moderne, Silkeborg, 1985. Genoptrykt forrest i: Ørskov, W. Samlet, Kbh., Borgen, 1999

Willy Ørskov 1920-1990.
Studier på Valand Konstskola i Göteborg, Sverige, 1954-60.

I længere perioder bosat i udlandet, bl.a. i Paris i Frankrig og i Verona og Pietrasanta i Italien.

Fra 1978-1984 professor i billedhuggerkunst ved Det Kongelige Danske Kunstakademi i København.

Forfatter til en lang række artikler og essaysamlinger.

Bl.a. henvisninger til:

Ørskov, Willy, Aflæsning af objekter - og andre essays, Kbh., Borgen, 1966.*

Ørskov, Willy, Objekterne - proces og tilstand, Kbh., Borgen, 1972.*

Ørskov, Willy, Lighed og identitet, Kbh., Borgen, 1978.

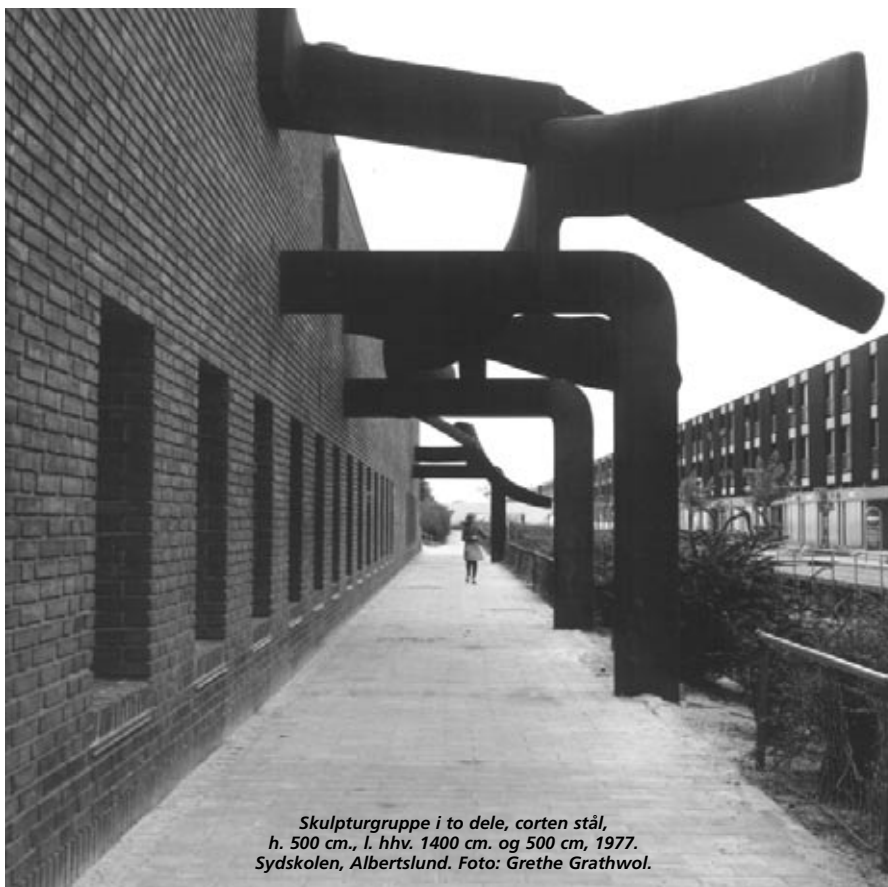
Ørskov, Willy, Den åbne skulptur og udvendighedens æstetik, Kbh., Borgen, 1987.*

Ørskov, Willy, Terrain-Vague, Kbh., Borgen, 1992.

Ørskov, Willy, Ørskov. Nogle skulpturer og tegninger 1960-90, Kbh., Borgen, 1993.

Grathwol, Grethe, Willy Ørskov – retrospektiv, katalog fra udstilling på Sophienholm, Borgen, 1994.

*) Genudgivet samlet i: Ørskov, Willy, Samlet, Kbh., Borgen, 1999.



Skulpturgruppe i to dele, corten stål, h. 500 cm., l. hhv. 1400 cm. og 500 cm, 1977. Sydsolen, Albertslund. Foto: Grethe Grathwol.