

Willy Ørskovs pneumatiske skulpturer

Oppustelig og ustabil kunst

Denne artikel undersøger Willy Ørskovs pneumatiske skulpturer fra 1960'erne og 1970'erne med udgangspunkt i Gilles Deleuzes begreb om tidsbilledet. Artiklen argumenterer for, at skulpturerne besidder en indbygget tidslighed, som potentielt giver beskueren adgang til en erfaring af tid som en forandrende kraft frem for et styringsredskab.

Resumé

Willy Ørskovs kunstneriske værk er oftest blevet analyseret med udgangspunkt i Ørskovs egne tekster om skulptur. I artiklen undersøges det, hvorvidt er muligt at få øje på nye vinkler i Ørskovs værk, når man vælger et andet udgangspunkt end Ørskov selv i analysen af Ørskov. Fokus for artiklen er Ørskovs pneumatiske skulpturer skabt sidst i 1960'erne og op gennem 1970'erne. De oppustede skulpturer besidder en indbygget tidslighed, som potentielt giver beskueren adgang til en tidserfaring, hvor tid er en forandrende kraft og ikke et styringsredskab.

Artikel

Willy Ørskov skabte sidst i 1960'erne sine såkaldte pneumatiske eller oppustelige skulpturer. De er alle cylinderformede skulpturer, som pustes op gennem en sort gummi-ventil. Deres længde og diameter varierer. De mindste er omkring en meter høje, mens et værk er over 25 meter langt. Nogle står ret op i luften på en indre bly-fod, mens andre manipuleres til at stå i særlige formationer.

I sin monografi om Ørskov fra 1976 kalder Folke Edwards denne værkgruppe en "undtagelse" og et "mellemspil" i Ørskovs arbejde, hvor han oftest arbejder i mere bestandige materialer som metal og sten.¹ En anden udlægning vil være, at de pneumatiske skulpturer er Ørskovs mest originale bidrag til kunsthistorien. I dag er det formentlig også den gruppe af Ørskovs skulpturer, som brænder bedst igennem. Værkerne er af deres tid, men de kan ikke reduceres til blot at være tidstypiske.

De pneumatiske skulpturer kan beskrives som hylstre. Det minimale udtryk i værkerne skaber en situation for beskueren, som er svær præcist at karakterisere, da der ikke er meget at beskrive eller hæfte en analyse på. Værkerne er fyldt med luft og kan derfor også tømmes igen, hvilket giver værkerne en udstrækning i tid og en varighed. Jeg vil i artiklen undersøge skulpturernes tidslighed. Min tese er, at skulpturerne kan bibringe betragteren en særlig tidserfaring, hvor tid opleves som en vedvarende forandrende kraft. Jeg vil undersøge dette gennem begrebet om tidsbilledet, taget fra Gilles Deleuzes bøger om film *Cinema 1, l'Image-Mouvement* og *Cinema 2, l'Image-Temps*, udgivet i henholdsvis 1983 og 1985, hvori Deleuze argumenterer for, at der i moderne film opstår billeder, som *præsenterer* tid direkte for filmens beskuer, mens tid tidligere har været *repræsenteret* i film. Med begrebet om tidsbilledet mener jeg, det er muligt at undersøge de pneumatiske skulpturers tidslighed på ny.

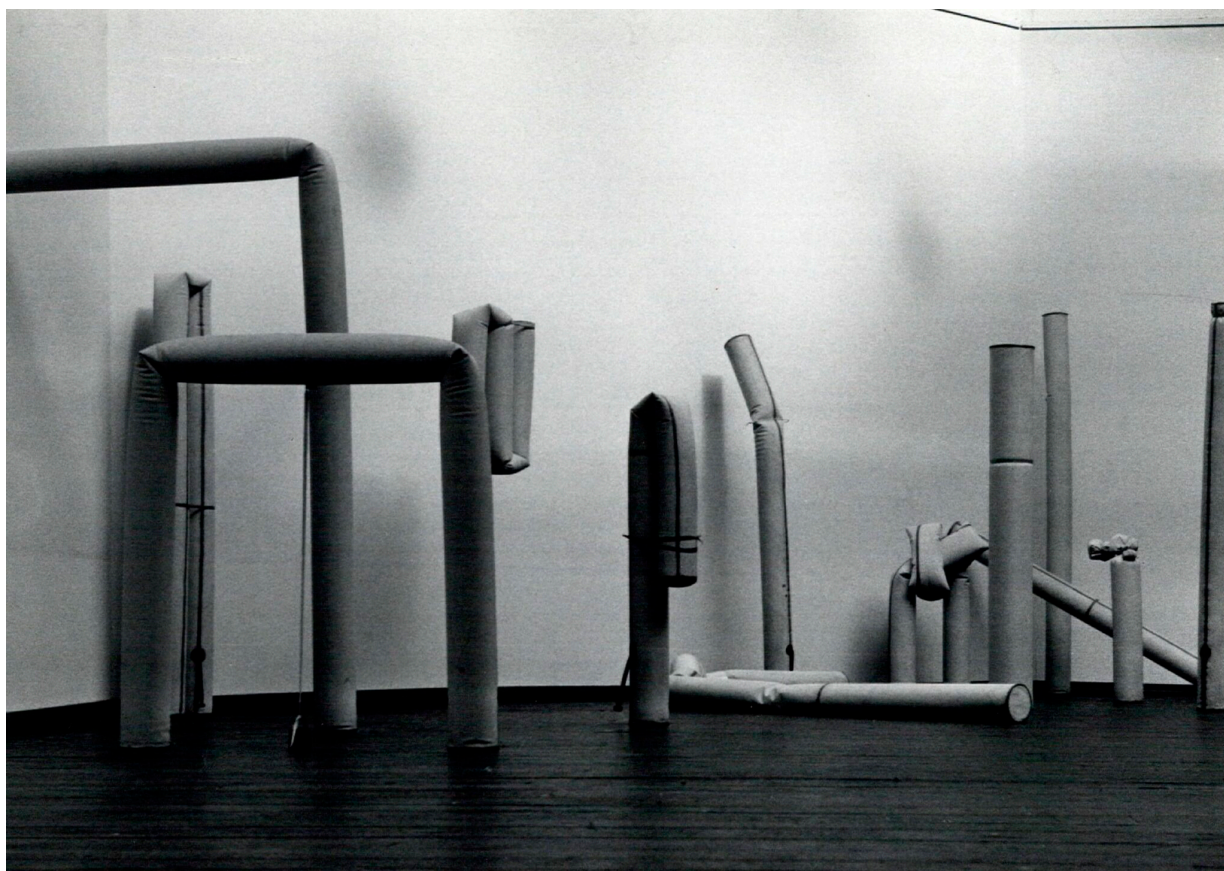


Fig. 1. Willy Ørskov: De pneumatiske skulpturer udstillet på Den Frie Udstilling, København, 1968. Foto: H. Olsen. © Willy Ørskov.

Et tableau vivant i Otterlo

Ørskov udstillede første gang pneumatiske skulpturer i 1968 på Forårsudstillingen på Den Frie Udstilling [Fig. 1]. På en række soloudstillinger de følgende år viste han udelukkende pneumatiske værker, blandt andet på galleriet Art and Project i Amsterdam (1969 og 1971), Galleria Apollinaire i Milano (1969), Jysk Kunstgalleri i København (1969), plus-kern i Gent (1969) og New Smith Gallery i Bruxelles (1970). På hans udstilling i den danske pavillon på Venedig Biennalen i 1976 indgik også pneumatiske skulpturer, og en udstilling på Glyptoteket i 1979 bestod primært af pneumatiske værker. Eksempler på værkgruppen findes i dag i samlingerne på Statens Museum for Kunst, Louisiana, Kunsten, ARoS, Sorø Kunstmuseum og Kröller-Müller Museum i Otterlo, Holland.



Fig. 2. Udstillingen: *The Love of Art Comes First*, Kröller-Müller Museum, Otterlo, 2023. Foto: Marjon Gemmeke.

På trods af udbredelsen af værkerne vises de sjældent. Den latexholdige dug, værkerne er lavet af, er ikke særlig modstandsdygtig over for tidens tand, og mange værker er i dag utætte, behøver konservering og kan ikke udstilles. På Sorø Kunstmuseum har man i 2023 vist én skulptur som en del af samlingen, ligesom man på museet tidligere har vist eksempler på værkerne i forskellige samlingspræsentationer. På Kröller-Müller Museet i Otterlo i Holland var det muligt at se en gruppe af pneumatiske værker på udstillingen "The Love of Art Comes First", vist fra september 2023 til februar 2024 [Fig. 2].²



Fig. 3. Udstillingen: *Bøjninger*, Sorø Kunstmuseum, Sorø, 2012. Foto: Léa Nielsen. © Willy Ørskov.

At opleve en gruppe af disse værker har ellers ikke været muligt siden 2016, hvor flere værker blev vist på Sorø Kunstmuseum. Tilbage i 2012 viste museet udstillingen "Bøjninger", der bestod af pneumatiske værker, som museet siden fik doneret [Fig. 3].³ Mit udgangspunkt for artiklen vil være visningen på Krøller-Müller Museet, da dette er den seneste præsentation af værkgruppen. Jeg vil igennem artiklen sammenholde udstillingen i Otterlo med tidligere udstillinger og måder, skulpturerne har været vist på, med udgangspunkt i dokumentation af disse. Min analyse vil således bygge både på de enkelte værker, såvel som udstillingerne af dem. Jeg mener, det er centralt for de pneumatiske skulpturer, at de er serielle værker med variationer, som kommer til syne, når de vises i grupper. Udstillingssituationen er derfor vigtig og vil være udgangspunktet for artiklen. Der er forskel mellem det enkelte værk og udstillingen af det, men i de pneumatiske skulpturers tilfælde er værk og udstilling også sammenvævet i en sådan grad, at det er vanskeligt at skille dem ad, på samme vis som en performance altid vil være præget af det konkrete rum og tidspunkt for opførelsen.



Fig. 4a. Willy Ørskov: pneumatisk skulptur, ca. 1969, H: 187 cm x Ø: 14cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo, gift from Art & Project / Depot VBVR. Foto: Marjon Gemmeke. © Willy Ørskov.

På Kröller-Müller blev museets seks oppustelige skulpturer vist og udfoldede tilsammen fint diversiteten i værkerne: Mens et værk stod ret op og ned, var to andre skulpturer bundet med bånd og således manipuleret til at knække bestemte steder. Én skulptur var ikke fyldt fuldstændigt med luft, og den øverste del hældte derfor. Én stod i en 90 graders vinkel med den ene ende mod væggen, og en formede en bro eller port [Fig. 4]. Formationerne, de enkelte værker stod i, genkendes alle fra forskellige fotos af tidligere udstillinger, hvor Ørskov selv har arrangeret værkerne. Tre skulpturer stod u-bemalede i det beige materiale, mens de tre andre var bemalede i forskellige farver. Malingen krakelerede dog på de bemalede skulpturer og afslørede, hvordan de i lang tid har ligget u-oppustede og sammenfoldet hen. For en stund var de nu blevet foldet ud og pustet op.

At skulpturerne ikke er massive, men fyldt med luft, aflæses af beskueren gennem diverse knæk og af måden, værkerne kan manipuleres på. Et værk var så at sige knækket dobbelt og bundet fast i den position med to bånd. Rynkerne i materialet omkring båndene viser værkerne som oppustede, bløde og foranderlige. På trods af det organiske udtryk, alle værkerne i gruppen besidder, opfatter jeg dem ikke som levende væsner. Positionerne, de bunde skulpturer manipuleres til at stå i, er ikke billedskabende, men udstiller nærmere værkernes beskaffenhed og materialitet.



Fig. 4b. Willy Ørskov: pneumatisk skulptur, ca. 1967, H: 184,5 cm. x Ø: 14,5 cm. Fig. 4c. Willy Ørskov: pneumatisk skulptur, ca. 1967, H: 297 cm. x Ø: 14 cm. Fig. 4d. Willy Ørskov: pneumatisk skulptur, ca. 1967, H: 167 cm. x Ø: 13,5 cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo, gift from Art & Project / Depot VBVR. Foto: Marjon Gemmeke. © Willy Ørskov.



Fig. 4e. Willy Ørskov: pneumatisk skulptur, ca. 1969, H: 187 cm. x Ø: 14 cm. Fig. 4f. Willy Ørskov: pneumatisk skulptur, ca. 1969, H: 365 cm. x Ø: 14 cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo, gift from Art & Project / Depot VBVR. Foto: Marjon Gemmeke. © Willy Ørskov.

På Krölller-Müller var de seks værker stillet op på lave podier, hvor de tilsammen skabte et forløb, men samtidig stod hver for sig.⁴ I modsætning til den første visning af pneumatiske skulpturer i 1968 på Den Frie Udstilling var værkerne på Krölller-Müller i højere grad vist som individuelle skulpturer. På Den Frie Udstilling i 1968 gjorde mængden af skulpturer dem nærmere til et samlet værk, og de stod direkte på gulvet frem for ophøjet på et podie, ligesom de primært senere er blevet vist uden podier. Visningen på Krölller-Müller mindede mere om Ørskovs udstilling på det daværende Fyns Stifts Kunstmuseum senere i 1968, hvor værkerne stod inden for et afmærket kvadrat i en art formation, hvilket fremgår af det foto, der findes fra udstillingen [Fig. 5]. På Krölller-Müller formede skulpturerne tilsammen et tableau, der kan beskrives som et tableau vivant. De pneumatiske skulpturer holdt så at sige vejret. De stod stille, men det stillestående blev netop synligt, fordi man som beskuer ved, at værkernes form er midlertidig. Der er dét spil mellem stilstand og varighed, som giver en særlig oplevelse af tid, jeg ønsker at udfolde.

Ørskov var selv opmærksom på det tidslige element i de pneumatiske skulpturer, og det er et tema, han tager op i de tekster, han har skrevet om værkerne. Jeg mener dog, at der i Ørskovs tekster findes en tendens til en skematisk tænkning, som dårligt kan rumme det fulde potentiale af den tidslige erfaring, værkerne indeholder. Samtidig er Ørskovs teoretiske værker sjældent blevet udfordret, og hans tekster bruges ofte som det primære værktøj i analysen af hans eget værk. Ved at bruge begrebet tidsbilledet ønsker jeg at tydeliggøre forskellige dobbeltheder, jeg mener, værkerne indeholder. Dobletheder, der muliggør en erfaring af tid som en skabende og forandrende kraft.

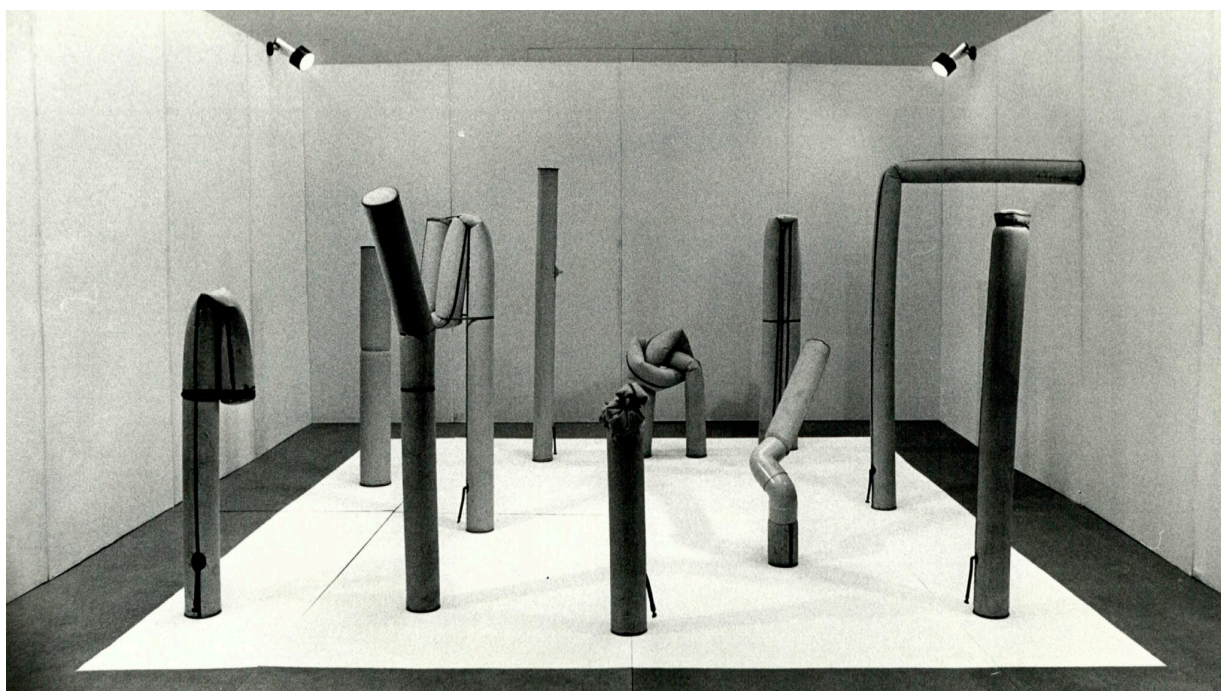


Fig. 5. Udstillingen: Willy Ørskov: skulpturer, Fyns Stifts Kunstmuseum, Odense, 1968. Foto: Poul Olsen. © Willy Ørskov.

Ørskov - kunstner og forfatter

Ørskov bidrog ikke kun til kunsten gennem sin værkproduktion, men også med en række bøger om skulptur. I 1966 udgav han bogen *Aflæsninger af objekter og andre essays*, som samlede hans tekster frem til da. I 1972 udkom tekstsamlingen *Objekterne*, i 1978 *Lighed og identitet* og i 1987 hans sidste bog, *Den åbne skulptur og udvendighedens æstetik*.

På trods af Ørskovs produktivitet både som kunstner og forfatter har den faglige reception af hans kunst såvel som bøger været begrænset. I 1976 udkom Folke Edwards førnævnte monografi.

Derudover foretrak Ørskov selv at skrive om sin kunst eller at få sin kone, kunsthistoriker Grethe Grathwol, til det. På nær to er alle tekster i diverse kataloger udgivet i forbindelse med soloudstillinger frem til 1990 skrevet af Ørskov selv eller Grathwol.⁵

Grathwol skrev i 2010 bogen *Liv-stykker og parallelhistorier, hovedperson: Willy Ørskov*, en art biografi om Ørskov. I 1994 arrangerede Grathwol en retrospektiv udstilling med Ørskov på Sophienholm, hvortil der blev lavet et katalog med både nye og ældre tekster. Derudover er Ørskov behandlet i flere oversigtsværker, særligt af Mikkel Bogh i *Dansk skulptur 125 år* og i bind ni af *Ny dansk kunsthistorie. Geometri og bevægelse*, begge fra 1996, samt i antologien *Synsvinkler på skulpturen* fra 2002. Senest og mest relevant for denne artikel er udstillingskataloget *Bøjninger* udgivet i forbindelse med Sorø Kunstmuseums udstilling af pneumatiske skulpturer i 2012 med tekster af Camilla Jalving og Pernille Albrethsen.

Ørskov er i den eksisterende litteratur ofte selv den primære reference, når hans kunst skal analyseres. Et eksempel er kataloget fra Sophienholm fra 1994. Heri findes ni kortere tekster af forskellige forfattere. I alle teksterne refereres der til Ørskovs egne tekster i en eller anden forstand. Ørskovs værk sammenlignes også med andre kunstnere og holdes op imod strømninger som minimalisme, land art og arte povera. Dog forbliver udgangspunktet Ørskovs eget udsagn og hans tekster, og uden en reel diskussion af Ørskovs teori. Der er forskelle mellem teksterne. Peter Laugesens bidrag "Nullets port" kan godt siges at diskutere forskellige betragtninger i Ørskovs tekster, mens Øivind Nygårds tekst i kataloget i høj grad refererer Ørskovs egen teori. Dette kommer til udtryk, når begreber fra Ørskovs tekster som syntaks og objektiv skulptur bruges, uden at de forklares eller problematiseres. En større afstand til Ørskovs egne begreber og teori findes i Boghs tekster. Hans artikel "Billedets fysik - Ørskov, tegnene og rummet" i *Synsvinkler på skulpturen* er formentlig det eneste seriøse forsøg på at analysere Ørskovs teori. Bogh er ikke nødvendigvis kritisk over for Ørskovs teori, og han bruger den også til at analysere Ørskovs udsmykning af Sydskolens i Albertslund. Ørskovs teori står dog ikke alene, men bliver sat i kontekst. Bogh definerer Ørskovs teori som fænomenologisk og centreret omkring forholdet mellem skulptur og objekt, hvilket skaber en relation til andre skrivende kunstnere såsom Donald Judd, Robert Morris og Robert Smithson.⁶ Ørskov var fra 1960'erne ligesom Judd, Morris og Smithson optaget af at formulere et formelt skulpturbegreb, som kunne rumme skulpturens rummelige og tidslige udstrækning.

I kataloget *Bøjninger* diskuterer Jalving i sin artikel særligt det performative element i de pneumatiske skulpturer, mens Albrethsen sætter dem i relation til andre samtidige og senere kunstnere, som også har gjort brug af luft.⁷ I begge tekster, såvel som hos Bogh, betones det tidslige element i værkgruppen. Dog er det ikke det centrale i nogen af de nævnte artikler.

Ørskov er naturligvis ikke den eneste kunstner, som også har udtrykt sig skriftligt gennem historien. Et eksempel er som nævnt Judd, som før han var udøvende kunstner, var kunstkritiker. Judds tekst "Specific Objects" fra 1965 er ofte blevet læst som en programerklæring for Judds eget arbejde, men var en artikel, Judd skrev på opfordring af magasinet *Arts Yearbook*, en årlig udgivelse af *Arts Magazine*. Judd har siden i en række interviews fortalt, at artiklen ikke var ment som et manifest for hans eget værk eller for minimalismen, men en artikel han skrev, fordi han primært ernærede sig som skribent på det tidspunkt.⁸ Skriften får let forrang og bliver en konkret tolkning af værket. Uanset om kunstneren har ønsket det sådan eller ej, kommer den til at fuldende værket ved at give det en betydning uden for sig selv. Spørgsmålet bliver her, hvad man kan se, hvis man ser bort fra Ørskovs teori og vælger en anden optik?

Tidsbilledet - oplevelsen af et spaltet nu

Tid som tema er naturligt indlejret i en værkgruppe som de pneumatiske skulpturer. De pumpes op til udstilling og har, mens de vises, én form, mens de næste gang potentielt vil have en anden form.

Til at analysere det tidslige element i skulpturerne vil jeg bruge begrebet tidsbilledet, som jeg tager

fra Deleuzes bøger om film: *Cinema 1, l'Image-Mouvement* og *Cinema 2, l'Image-Temps*. Bøgerne deler film op mellem dem, der præges af bevægelsesbilledet, og dem, der præges af tidsbilledet. Deleuze argumenterer for, at i tidsbilledet opleves tid direkte af filmens beskuer, mens tid i bevægelsesbilledet kun repræsenteres. Historisk kommer tidsbilledet til syne, eller til sin fuldkommenhed, i film fra 1940'erne og frem. Nogle af de tidligste film, hvori Deleuze ser tidsbilleder, tilhører den italienske neo-realisme med film som *Besættelse* fra 1943 af Luchino Visconti, *Umberto D* af Vittorio De Sica og *Europa 51* af Roberto Rossellini, begge fra 1952.⁹ Senere bevægelser som den franske nybølges film er også præget af tidsbilledet. Groft delt op præges bevægelsesbilledets film af realistisk handling, som drives frem igennem filmens plot. Heri repræsenteres tid, ofte gennem montage. Montage bruges i bevægelsesbilledet til at illustrere, at tiden går. I tidsbilledet oplever man ikke en realistisk repræsentation. Der er nærmere tale om, at handlingen eller plottet afbrydes og afspores. Et eksempel er Luis Buñuels film *Belle de Jour* fra 1967, som slutter to gange med modsatrettede fortællinger. I den ene slutning er hovedpersonens mand lam, mens han i den anden slutning ikke er det – og der er ikke tale om, at den ene version kan afskrives som drøm eller fantasi. I diverse afbrydelser af plot og handling i tidsbilledet kan der opstå billeder, hvor tid ikke repræsenteres, men præsenteres.¹⁰ Baggrunden for Deleuzes bøger om film og hans teori om tidsbilledet er filosofen Henri Bergsons behandling af tid som tema, særligt i hans bog *Matière et mémoire* fra 1896. Bergsons teori om tid kan grundlæggende forstås som en kritik af positivismens tro på muligheden for fuldkommen kortlægning af den fysiske verden gennem diverse videnskaber, som udtrykt af den franske filosof Auguste Comte i *Discours sur l'ensemble du positivisme* fra 1844.¹¹ For Bergson indeholder denne overbevisning en determinisme, som også har et element af ufrihed. Bergson argumenterer for, at tid er en faktor, som generelt bliver overset i filosofien og i særlig grad i positivistisk tænkning. Bergson mener, man med positivismen rumliggør tid, det vil sige, at tid betragtes som en genstand i rum. Når tid rumliggøres, er der kun en kvantitativ forskel mellem time 01 og 02. Bergson argumenterer imidlertid for, at der er en kvalitativ forskel, idet time 02 kommer efter 01. Når noget gentager sig, er det anderledes, netop fordi der nu er tale om gentagelse. Rækkefølgen på hændelser er reelt med til at skabe dem, idet de i kraft af deres forskel i tid vil være kvalitativt forskellige fra hinanden. Tiden er en kraft, som hele tiden er med til at skabe en ny verden.¹² Verden har således ikke en fast udformning, men er på grund af tidens konstante fremadgående flow hele tiden ny og anderledes, sammenlignet med før.

At navigere i en verden, der hele tiden er ny, er ikke let. Det er klart, at vi behøver en form for struktur for at kunne opleve verden. Den rumliggjorte tid er et hjælpemiddel, som er nødvendigt for at opretholde oplevelsen af selvet og andre enheder.¹³ Bergson mener dog, det er vigtigt samtidig at opretholde en forståelse af tidens sande væsen. En sand forståelse af tid er en forudsætning for at forstå sig selv som fri og ikke kun som en ophobning af fysisk materiale underlagt fysiske lovmæssigheder. Deleuze argumenterer for, at det i moderne films tidsbilleder er muligt for beskueren at opleve tidens væsen.

Deleuzes teori om tidsbilledet er en sindrig konstruktion af forskellige begreber og kategorier af billeder, som han frit jonglerer med gennem sin tekst.¹⁴ Jeg skal her forsøge at give en sammenfatning af de elementer, jeg mener, er værdifulde for min analyse.

Centralt i tidsbilledet er, at der sker en opbremsning i filmens handling. Handlingen afbrydes af billeder, som filmens karakterer ikke har nogen passende reaktion på. Et eksempel, Deleuze giver, er en scene fra filmen *Umberto D*, hvor en ung køkkenpige tænder komfuret og begynder at lave kaffe. På et tidspunkt kigger hun ned af sig selv og får øje på sin gravide mave, hvilket i Deleuzes analyse er et syn, hun ikke kan rumme eller reagere på. I det her tilfælde er synet af maven et ubærligt syn. I scenen forsætter vi med at betragte køkkenpigen lave kaffe og fjerne myrer. Synet af maven erstattes af trivielle hverdagshandlinger.¹⁵ Tidsbilledets protagonist, her køkkenpigen, bliver til betragter på lige fod med filmens beskuer, idet handlingen flyder ud og bliver til tvetydige billeder. Deleuze forbinder dette med Bergsons teori om perception, hvori Bergson argumenterer for, at perception har handling som sit mål. Handling er mulig, når en genstand eller situation genkendes. I genkendelse af en genstand eller situation er det muligt for os at handle, men det betyder også, at vi samtidig stopper med at betragte genstanden eller situationen. En flade med fire

ben aflæses som et bord og giver en række muligheder for handling, men idet aflæsningen er sket, stopper også udforskningen af genstanden. I tidsbilledet sker der ikke nogen genkendelse i protagonistens perception, og handlingen stopper. Her når vi ind til det centrale i tidsbilledet, hvor forholdet mellem det reelle og virtuelle forstyrres i forhold til normal perception.

Hos Bergson er det reelle defineret som det altid nærværende, mens det virtuelle er fraværende. Det virtuelle og reelle mødes dog gennem perception og erindring. Vi aflæser genstande ved hjælp af virtuelle billeder, som den reelle genstand fremkalder gennem erindring. Det er denne sammenføjning af det reelle og virtuelle, der ikke finder sted i tidsbilledet. Det, der i stedet sker i tidsbilledet, er, at det reelle spaltes og bliver til sit eget virtuelle spejlbillede. Tidsbilledet er således samtidig både reelt og virtuelt, altså både nærværende og fraværende. Denne spaltning og dobbelthed i tidsbilledet spejler nuets natur, som både er præsent, såvel som allerede fortid. Deleuze skriver: "Det er klart nødvendigt, at nuet passerer, for at et nyt nu kan komme, og det er klart nødvendigt, at det passerer samtidig med, at det er præsent. (...) Hvis det ikke allerede var fortid samtidig med det er præsent, ville nuet aldrig passere"¹⁶ Nuet er et paradoks, som ikke lader sig kortlægge eller kvantificere. Suspensionen af aktualiseringen af det virtuelle i det reelle, som opstår i tidsbilledet, peger i sin essens på, hvordan nuet er en sammenfiltrering af fortid og nutid. Idet aktualiseringen ikke finder sted, bliver den normale sammenfiltrering tydelig, ligesom det bliver tydeligt, hvordan fortid og nutid indgår i et samskabende forhold, men ikke et kausalt eller deterministisk forhold.

Kan Deleuzes begreb om tidsbilledet være brugbart for analysen af Ørskovs pneumatisk skulpturer? Det mener jeg, det kan, omend det naturligvis er vigtigt at holde sig for øje, at der er forskelle mellem filmmediet og billedkunst. Konkret har film såvel som litteratur en anderledes fortælle teknik. I film og litteratur kan et handlingsforløb gengives i en særlig rækkefølge, mens betragteren af billedkunst får hele produktet præsenteret samtidig. Dog er det primære i tidsbilledet ikke filmens handling, men nærmere enkelte billeder eller situationer, hvilket gør det muligt at tale om et vist overlap mellem oplevelsen i film og billedkunst. I film er der dog tale om, at tidsbilledet i første omgang opleves af filmens protagonist, og derigennem opleves af filmens betragter. Hos Deleuze bliver filmens betragter i tidsbilledet spejlet i filmens protagonist, som i tidsbilledets film også bliver til en passiv betragter. Den fordobling sker ikke i billedkunst, da der her kun er betragteren selv. I oplevelsen af billedkunst vil betragteren være at sammenligne med filmens protagonist.

Som nævnt ovenfor er tidsbilledet for Deleuze et koncept, han lokaliserer i forhold til filmhistorien, og det bliver til en markør for et særligt punkt i filmens historiske udvikling. Det vil formentlig ikke give mening at forsøge at bruge tidsbilledet som epokemarkør i kunsthistorien. Ikke desto mindre mener jeg, tidsbilledet kan være et værktøj til at udforske den tidslige oplevelse af de pneumatisk skulpturer, hvilket afhænger af tre faktorer: deres associationsfattige udtryk, dobbeltheden mellem u-oppustet og oppustet, samt deres forhold til arkitektur.



Fig. 6. Udstillingen: *Bøjninger* – en skulpturudstilling af Willy Ørskov, Jysk Kunstgalerie, København, 1969. Foto: Grethe Grathwohl. © Willy Ørskov.

Pneumatiske tidsbilleder

Som beskrevet blev de seks skulpturer på Krøller-Müller vist på en måde, så de skabte fornemmelsen af et tableau vivant. Skulpturerne var blevet pustet op til lejligheden, modsat andre værker i udstillingen, som nærmere var blevet stillet ind i salene, uden forandring i deres tilstand eller fremtoning.

I betragterens møde med de pneumatiske skulpturer opstår der en tavshed. Som simple hylstre gemmer de ikke på noget, som beskueren kan få frem ved at kigge længere tid på dem. Edwards kan i sin Ørskov-biografi ikke finde på noget at sige om værkerne, andet end kalde dem en undtagelse i forhold til Ørskovs generelle værk. Bogh forbinder i sin tekst i *Dansk skulptur i 125 år* Ørskovs værk med en såkaldt "nulpunktskarakter", hvor skulpturens udgangspunkt er nul eller et tavst punkt uden referencer uden for sig selv.¹⁷ Dette er imidlertid ikke nødvendigvis unikt for de pneumatiske skulpturer, men kan i udgangspunktet siges om meget abstrakt kunst. Dog kan man argumentere for, at dette i højere grad er gældende for værker som de pneumatiske skulpturer end for f.eks. abstrakt ekspressivt maleri. I det ekspressive maleri er motivet nok abstrakt og som sådan uden

objekt, men det kan læses som et direkte aftryk af kunstnerens bevægelser, som i tilfældet med Jackson Pollocks "drip paintings". Værket kan aflæses som kunstnerens udtryk, hvilket giver værket et objekt uden for sig selv.¹⁸ De pneumatiske skulpturer bærer også præg af hænderne, der har lavet skulpturerne. Værket i Krøller-Müllers samling, som bindes dobbelt, har flere pletter, der må formodes at stamme fra limen, som er brugt til at sætte værket sammen. Båndene, der holder værket, kan også siges at pege tilbage på værkets skaber, men hverken pletter eller bånd i de pneumatiske skulpturer er ekspressive nok til at kunne agere kunstnerens stemme eller vise et kunstnerisk temperament. Både pletter og bånd forbliver i værkets egen sfære og sætter ikke beskueren i kontakt med skaberen bag, højst med dennes praktiske udformning af værkerne. Betragteren efterlades alene med værket. Som Birgitte Kirkhoff Eriksen og Charlotte Sabroe skriver om værkgruppen i forordet til udstillingskataloget *Bøjninger* fra 2012: "Den ligner ikke noget, eller med andre ord: den ligner ikke noget genkendeligt. Den er ikke udtryk for kunstnerens underbevidsthed eller symbol på noget større. Den er fri. Den er bare."¹⁹

Jeg har ovenfor kaldt de pneumatiske værker associationsfattige, hvilket kan præciseres. De skaber associationer, men associationerne når ikke i mål. Det sortmalede værk på Krøller-Müller kan siges at forme en port med sine to ben, men værket og billedet af en port fanger ikke rigtig hinanden. Det ikke-bemalede værk, som står kun halvt fyldt med luft kan associere til en forstørret og knækket cigaret gennem sine proportioner, men det stemmer heller ikke rigtig overens. Anskuet med Deleuze kan den ikke-mulige association og det objektløse værk beskrives som udgangspunktet for tidsbilledet, hvor det aktuelle ikke kan genkendes gennem virtuelle billeder, og handlingen derfor stopper. Der er naturligvis forskel på, hvad handling i film betyder, og hvad handling er i oplevelsen af kunst. I tidsbilledet på film er dét, som stopper, karakterernes passende eller realistiske reaktioner på det, de oplever eller perciperer. Det vil sige, at filmens plot går i stå. Oplevelsen af kunst er selvsagt anderledes. Beskueren handler ikke på samme måde på sin perception af kunst. Dog vil de fleste i mødet med kunst forsøge at kategorisere værket og forlene det med en kontekst, som bidrager til en meningsfuld tolkning af værket. Det er denne fortolkningshandling, som jeg mener udfordres i mødet med de pneumatiske skulpturer.

I tidsbilledets film bliver den ufuldendte jagt mellem reel og virtuel til grobunden for en spaltning eller fordobling af det reelle. Konkret kan dette i film komme til udtryk i spejlinger, altså billeder, hvor filmens protagonist ser sig selv i et spejl og fordobles. Dette sker ikke i oplevelsen af de pneumatiske skulpturer, men de indeholder i sig selv en fordobling. Som de står udstillede og oppustede, minder de hele tiden betragteren om deres modsatte og ikke-oppustede tilstand. Dette gør sig gældende for alle værkerne, men i de bemalede værker vist på Krøller-Müller bliver det påfaldende, idet malingens krakeleringer viser, hvordan de plejer at ligge flade og sammenpakkede hen. Hvad er de, når de ikke står oppustede? Er de da skulpturer, eller kun potentielle skulpturer? Findes de hele tiden, eller kun når de opfører deres tableau vivant? I tidsbilleder på film opstår fordoblinger og spejlinger, som forvirrer forholdet mellem filmens protagonist og skuespilleren, der spiller rollen. Det bliver uvist, hvad der er spejling, og hvad der ikke er. I de pneumatiske skulpturer kan en lignende dobbelthed spores. Den er paradoksalt og ikke mulig at løse: Værkerne er både skulpturer oppustet såvel som i flad tilstand – og alligevel ikke. Hvad er deres rigtige tilstand: oppustet eller flad? For Deleuze bliver filmens spejlinger og fordoblinger til billeder, som peger på nuets paradoksale dobbelthed, som værende både præsent og allerede fortid. Det er nok en smule akademisk at argumentere for, at de pneumatiske skulpturers dobbelthed skal bibringe deres betragter indsigt i nuets dobbelthed. Dog mener jeg, man kan argumentere for, at deres udtryk og dobbeltheden i dem kan være grobund for en særlig tidserfaring, hvor værkerne både har nærvær, men samtidig ikke kan fastholdes. Bogh skriver om skulpturerne:

De pneumatiske skulpturer, (...) havde for Ørskov den fordel dels at være lavet i et nøgternt materiale uden for mange overleverede betydninger, dels og frem for alt at være former, der eksisterer i et begrænset tidsrum, altså indtil luften bliver lukket ud af dem. Denne tidsindstilling, denne foruddiskonterede afbrydelse af skulpturen, styrker værkets aktuelle nærværelse i rummet.²⁰

Som Bogh her fremhæver, så har værkerne et nærvær på grund af deres tidslighed. I Jalvings tekst

diskuterer det, om værkerne mimer personer eller mennesker. Jalving ender dog med at argumentere for, at værkerne har tilstedeværelse som en person, uden at repræsentere den menneskelige skikkelse.²¹ Jeg mener, nærværet eller tilstedeværelsen, værkerne besidder, netop bunder i værkernes mangel på et ydre objekt eller motiv. Som Bogh nævner, er der ikke meget overleveret betydning i deres materiale, og deres form er nok organisk, men er ikke et billede på noget. Idet værket ikke har et objekt, er det også vanskeligt at sætte ind i en betydningsdannende kæde af tegn og betegnet. Det gør det også svært at holde værket i sin erindring. Det objektløse glider let ud af hukommelsen, på trods af at det i øjeblikket føles meget nærværende. Denne modsætningsfulde oplevelse af nærvær, som ikke kan holdes fast, er en anderledes oplevelse af tid, idet erindring er en del af vores tidslige oplevelse, som lader nuet passere og blive fortid. Når erindring ikke kan fastholdes, eller det præsente ikke kan genkendes gennem erindring, er det, som om nuet ikke passerer. Det er en oplevelse af et åbent nu med en høj grad af tilstedeværelse, men samtidig en oplevelse af retningsløshed.



Fig. 7. Udstillingen: *willy ørskov - pneumatic sculptures*, art & project, Amsterdam, 1971. Foto: Adriaan van Ravesteijn. © Willy Ørskov.

Præsentationen af pneumatiske skulpturer på Krøller-Müller mindede om, hvordan de blev vist på Fyns Stifts Kunstmuseum i 1968, hvor de også stod mere eller mindre isoleret fra hinanden. I de

fleste andre udstillinger, som der findes dokumentation af, er værkerne blevet vist mere installatorisk. Ørskov begynder efter de først par udstillinger at lave større værker, som indgår i rummet på anden vis end de mindre. På Ørskovs udstilling på Jysk Kunstgalleri i København i 1969 viste han tre store værker, der kan beskrives som dobbeltbroer, hvor en stor bro støttes af en mindre i midten [Fig. 6]. De tre til sammen skabte deres egen arkitektoniske struktur i udstillingen. På hans anden udstilling på Art and Project i Amsterdam i 1971 viste Ørskov ligeledes meget store værker, som indgik i en direkte dialog med arkitekturen [Fig. 7]. De store værker har på samme måde som de mindre en tidslig udstrækning, som er tydelig for beskueren. Når de blander sig med arkitekturen, smitter deres tidslighed af på arkitekturen. Som betragter bliver man gennem værkerne opmærksom på, at den såkaldt faste arkitektur også har en tidslighed, om end dens udstrækning er en anden end skulpturenes.

I 1979 havde Ørskov en udstilling på Glyptoteket, som primært bestod af pneumatiske skulpturer [Fig. 8]. På de få billeder, der findes fra udstillingen, ser man tydeligt, at Ørskov har arbejdet med værkerne installatorisk. En stor bro går på tværs af rummet, og tilsammen skaber skulpturerne i højere grad et hele frem for at stå som individuelle skulpturer. På billederne kan man se et værk, som er en bro, men med to knuder på. Et andet værk står i en vinkel med en ende lænende på væggen, og et tipper, idet det ikke er pustet helt op. Værkerne viser forskellige mulige formationer, og som betragter inviteres man til at skabe videre, om end medskabelsen forbliver i fantasien. Man får lyst til at skabe nye formationer, rykke rundt på dem og afprøve, i hvor høj grad værkerne lader sig manipulere. Tilsammen skaber det et rum, som indeholder kontinuerlig forandring, og som er åbent. På den ene side står installationens foranderlighed i kontrast til arkitekturens fasthed, men samtidig bibringer den også den faste arkitektur en åbenhed og noget legesygt.

I sin bog om tidsbilledet går Deleuze flere gange ind i den rumlighed, som han mener opstår i film præget af tidsbilleder. Lig filmens handling, som bremses i tidsbilledet, så forstyrrer tidsbilledet også filmens rumlige kontinuitet. En film, Deleuze vender tilbage til gentagende gange gennem sin bog, er *I fjord i Marienbad* fra 1961 instrueret af Alain Resnais. I filmen er et slot omdannet til kurhotel og danner rammen for en fortælling, hvor meget lidt er særligt klart, blandt andet forholdet mellem en mand og kvinde. Slottet som sted forbliver også uklart. Man har ikke følelsen af, at det er et virkeligt sted, men nærmere en struktur, som hele tiden sættes sammen på ny. Ligesom tidsbilledets protagonist spejles og spaltes mellem karakter og skuespiller, så spaltes tidsbilledets rum også mellem at være kulisser og steder, der virker ægte og sammenhængende.



Fig. 8. Udstillingen: Willy Ørskov, Ny Carlsberg Glyptotek, København, 1979. Foto: Jens-Aage Jungersen. © Willy Ørskov.

Vist i Glyptotekets sale tegnet af Vilhelm Dahlerup kan de pneumatiske skulpturer også anspore en flertydig, rumlig oplevelse. Salens arkitektur er rigt udsmykket med billedfrise og bemalede lofter, som gør et imponerende indtryk. Som betragter har man rig mulighed for at bekræfte sin egen dannelse gennem aflæsning af diverse historiske referencer og klassiske fortællinger. Set op imod den betydningsladede arkitektur fremstår de pneumatiske skulpturer som letvægtere betydningsmæssigt. Omvendt udstiller skulpturerne med deres legende udtryk og tydelige tidslighed arkitekturens selvhøjtidelighed og dens ønske om at fremstå evig og tidløs. Samtidig italesætter de pneumatiske skulpturer også rummets originale farverigdom og taktile mangfoldighed. Skulpturerne kan både ses som kontrast til arkitekturen, ligesom de kan siges at accentuere et eklektisk element i arkitekturen. På den ene side tømmer de pneumatiske skulpturer arkitekturen for betydning, mens de på den anden side kan siges at indgyde liv i det monumentale rum. Værkerne skaber et rum, som har forskellige tidslige varigheder, og som veksler mellem at være fremmed og åbent - være kulisser i betydningen falsk og kulisser i betydningen midlertidig og således i konstant proces. Denne dobbelthed afstedkommer også en oplevelse af tid. Hvis de pneumatiske skulpturers tidslighed kan siges at sprede sig til arkitekturen og gøre dens varighed tydelig, spreder den samme tidslighed sig ligeledes til betragteren selv. Med den tidslighed følger også en spaltning.

Jeg mener, begrebet tidsbilledet italesætter en spaltning i det aktuelle, som er brugbar til at beskrive betragterens tidslige oplevelse af de pneumatiske skulpturer. Deres associationsfattige eller objektløse udtryk sætter en prop i fortolkningen af dem. Det giver dem en høj grad af tilstedeværelse, som dog er vanskelig at fastholde for beskueren. Deres dobbelt-identitet mellem oppustet/flad, skulptur/ikke-skulptur har et tidsligt perspektiv, der smitter af på både deres omgivelser og beskuer.

Ørskov uden Ørskov

Ørskovs teori bliver ofte brugt til at analysere hans egne værker. Jeg har her valgt at bruge en anden vinkel end Ørskovs egen læsning. Ved at fjerne sig fra Ørskovs eget udsagn er det muligt at bidrage med nyt frem for at repetere den gængse læsning. Jeg vil i det følgende se på, hvor min læsning af de pneumatiske skulpturer henholdsvis ligner og afviger fra forskellige dele af Ørskovs forfatterskab. Mit fokus er på, hvordan den tidslige erfaring af de pneumatiske værker kan udvides med brugen af anden teori, hvilket dog også indebærer en revurdering af det generelle forhold mellem værk og tekst, samt hvorvidt Ørskovs forfatterskab skal betragtes som et samlet hele.

Overordnet kan Ørskovs tekster ses som et forsøg på at formulere en fænomenologisk skulpturteori. For Ørskov er kunstens rum et sted, hvor det er muligt for mennesket at nærme sig virkeligheden og opnå en sandere forståelse af verden.²² Der er flere steder i Ørskovs tekster, hvor hans egen læsning af de pneumatiske skulpturer og deres tidslighed stemmer overens med den læsning, jeg har præsenteret med tidsbilledet som centralt begreb.

I teksten "Metaobjektet" analyserer Ørskov et eksempel på en pneumatisk skulptur. Her forholder han sig ikke kun til værkets oppustede form, men inddrager naturligt også den ikke-oppustede tilstand som en del af skulpturen. Han beskriver den ikke-oppustede skulptur som et ikke-aktiveret hylster for et antal muligheder, et objekt med et potentiale. Ørskov udforsker dette, når han senere i teksten beskriver den oppustede skulptur som et meta-objekt: "Hvad det afbildede skulpturobjekt angår formidler det til betragteren en oplevelse af objektet som sådant og giver videre indsigt i kommunikation med objektverden. Det er en slags billede af et objekt - et metaobjekt."²³

Den pneumatiske skulptur er også for Ørskov et genstandsløst objekt, som ender med at indeholde sin egen spejling eller spaltning:

Det er den afbildede skulpturs beskedne illusionsnummer at udgive sig for objekt (objektiv virkelighed), og dog kun være billede af objekt - (i den udstrækning det er et kunstværk) - objektskildrende, metaobjekt. Det er det kunstneriske plan, den eksisterer på. - Men samtidig eksisterer den selvfølgelig på et objektivt virkelighedsplan, den er et objekt, - altså et objekt som fingerer at være et kunstværk, en skulptur. Disse to figurer spejler gensidigt hinanden: Objektet som illuderer at være et kunstværk og kunstværket, som illuderer at være objekt. Det er som en fotografisk dobbelteksponering, hvor samtidigt store dele af de to figurer dækker hinanden, er hinanden.²⁴

Dobbeltheden, Ørskov her beskriver i skulpturen, kan meningsfuldt bringes sammen med min fortolkning af tidsbilledet, hvori det reelle fordobler sig selv, idet der ikke finder genkendelse sted, som giver det perciperede et ydre objekt. Hos Ørskov bliver dobbeltheden i værket dog ikke sat i direkte forbindelse med oplevelsen af tidslighed. For Ørskov er temaet omkring tid udtrykt, idet de pneumatiske skulpturer er processuelle og foranderlige. Dobbeltheden, han beskriver i citatet ovenfor, kædes ikke sammen med en tidlig erfaring. Med tidsbilledet som perspektiv er værkets dobbelthed som objekt/skulptur bundet til det tidslige, idet den fordobling, som finder sted, kan relateres til den fordobling eller spaltning, som sker i tidsbilledet. Fordoblingen er lig nuets dobbelthed, som både er præsent og samtidig fortid.

I Ørskovs forfatterskab er der også koncepter, som går i en modsat retning, og som ikke stemmer med læsningen af de pneumatiske som tidsbilleder. I teksten "Skulpturens syntaks" i *Aflæsning af objekter* formulerer Ørskov det, han kalder en arbejdshypotese, som har til formål at skabe en såkaldt maksimal skulptur. Teksten er fra 1965, altså før Ørskov begyndte at lave de pneumatiske skulpturer og handler således ikke specifikt om den værkgruppe. I teksten er der ikke nogen referencer til Ørskovs eget arbejde og altså ikke nogen specifikke eksempler på, hvordan en

maksimal skulptur kan se ud. Med en maksimal skulptur mener Ørskov en skulptur, som har "stor rækkevidde, stor præcision, stor direkthed, m.a.o. skulpturen bliver et effektivt instrument."²⁵ Dette er ifølge Ørskov muligt at opnå gennem en klar skulpturel syntaks, hvilket vil sige, at skulpturens dele indgår i klare relationer til hinanden. En klar syntaks skal skabe en klart aflæselig skulptur. Dette fordrer en høj grad af præcision i skulpturen. Med den rette præcision kan kunsten fungere som et instrument:

Kunsten er instrument for indfangelse af virkeligheden. Vi kan ved dens hjælp bestemme vort forhold til omgivelserne, ja, etablere det. Dette er dens ene side. Men kunst er også instrument for valg. Valget er en vurdering. Dette er kunstens anden side, den etiske. Valget, den etiske side af kunsten, må vi overlade til hver enkelt. Hvad vi derimod kan diskutere, og må diskutere, er etableringen af virkelighedsforholdet: 1) objektivering, samt 2) udviklingen af instrumentet.²⁶

Ørskov anlægger her en logisk-analytisk tilgang til kunst som felt og en tro på, at det er muligt at kortlægge dette gennem analyse af de enkelte og individuelle dele. Dele, som ifølge Ørskov er mulige at udspalte fra hinanden. Her skilles det, han kalder den etiske side og den objektive, som to dele, der ikke har indflydelse på hinanden. Ørskov ser dog ikke kunstværket som frit svævende og skriver i teksten, at ethvert værk må ses i forhold til sit referencesystem, som kan være en kunstnerisk tradition. Ørskov udtrykker en tro på, at dette referencesystem kan kortlægges: "Referencesystemet må klart dokumenteres; thi det er gennem dette, tilskueren vinder indpas i det nye billede."²⁷ For Ørskov bliver det en mulighed at skabe en maksimal skulptur gennem præcision, klar syntaks og et dokumenteret referencesystem, som også gør arbejdet universelt: "Kun en universel kultur kan være værd at arbejde med eller for."²⁸

Bogh skriver om Ørskov og hans teori om skulpturel syntaks: "Ørskov, der godt var klar over, at sådan noget som en fuldstændig logisk skulptur, ud over at være en utopi, måtte være en skulptur uden poesi."²⁹ Det er på sin vis logisk at tænke, at Ørskov netop kun forstod ideen om en maksimal skulptur som en ren teoretisk ide, der ikke ville kunne fuldføres. Problemet er, at han ikke skriver det. I hans udførelse af værker kommer ideen om en maksimal skulptur ikke nødvendigvis til udtryk. Ørskov blev ved med at udvikle nye værkgrupper i forskellige materialer og med meget forskellige udtryk. Han fandt aldrig en grundform, som han vedholdende og kontinuerligt kunne arbejde med og udfolde ideen om en skulpturel syntaks ud fra. I sine tekster søger han dog imod noget mere systematisk, som til tider ender i en universel og deterministisk tankegang.

Anvendes tidsbilledet som vinkel på Ørskovs ide om en universel og maksimal skulptur, rejses en række spørgsmål. I Deleuzes forestilling om tidsbilledet er det målet, at betragteren præsenteres direkte for tid, som i Bergsons teori er en kraft, der hele tiden skaber verden på ny. At forsøge at kortlægge en fuldstændig skulpturel syntaks, vil med tidsbilledet som udgangspunkt derfor være en illusion. At tale om en skulpturel syntaks og et referencesystem, som kan kortlægges, er i Bergsons optik udtryk for en tænkning, der rumliggør tid, og hvori tidens forandrende kraft overses.

Set op imod ideen om en maksimal skulptur og skulpturel syntaks virker de pneumatiske skulpturer for ustabile til at kunne opfylde dette. Som skulpturer er de reducerede i deres udtryk, men af reduktionen er der ikke fremkommet en stabil skulpturel grundsten. Resultatet er nærmere en legesyg skulptur, som er svær at holde fast. De er ikke skulpturer, som kan være med til at forme et fast syntaktisk skulptursystem. De former i højere grad et åbent hele, som hele tiden forvandler sig. I deres forandring og åbenhed reflekteres den forandring, som hele tiden er pågående i tidens strøm.

Ørskovs værk, mener jeg, fortjener at blive læst med andet end Ørskovs egen teori. Med udgangspunkt i andet teori er det muligt at se både skulpturerne såvel som Ørskovs teori på ny.

Ørskovs tekster er gennemgående præget af diagrammer og har generelt en almengyldig tone, hvilket giver indtryk af, at hans tekster skal forme en helstøbt skulpturteori. Dog er det muligvis bedre at forstå hans forfatterskab som en samling af essays, som gerne må gå i forskellige retninger. Set som essays frem for en forkromet skulpturteori er hans forfatterskab heller ikke nødvendigvis det selvsikre udgangspunkt for analysen af hans værk. Muligvis er trangen til at fortolke Ørskovs værk med Ørskovs tekst også forbundet til et ønske om at finde et objekt for de ellers tavse skulpturer. Mens de pneumatiske skulpturer står tavse og uden ekspressivitet, tilbyder kunstnerens tekst sig som hans stemme og som værkets objekt. De pneumatiske skulpturer tillades da ikke at forblive åbne og ustabile. De stabiliseres og afstives med Ørskovs teori som bærende skelet. I oplevelsen af de pneumatiske skulpturer, mener jeg dog, at netop fornemmelsen af ustabilitet og åbenhed prikker til beskueren - en prikkende tidslig erfaring.

Noter

1. Folke Edwards: *Willy Ørskov*, København: Gyldendal 1976, s. 13
2. Udstillingen "The Love of Art Comes First" bestod af værker, doneret til museet af Geert van Beijeren og Adriaan van Ravensteijn, som drev galleriet Art and Project i Amsterdam fra 1968 frem til 2001. De udstillede i 1969 og igen i 1971 pneumatiske skulpturer af Ørskov. Galleriet havde de første år en markant konceptuel profil og udstillede kunstnere såsom Charlotte Posenenske, Lawrence Weiner, Robert Barry, Sol LeWitt, Daniel Buren og Hanne Darboven.
3. Denne artikel er en del af et forskningsprojekt centreret omkring donationen af pneumatiske skulpturer til Sorø Kunstmuseum af Ørskovs enke Grethe Grathwol. Projektet har involveret en gennemgang af værkerne og deres stand, hvilket har ført til optagelse af mere end 50 værker i museets samling, samt en online database over pneumatiske værker.
4. Værkerne var gennem podierne tilsluttet en konstant lufttilførsel, som holdt dem i den ønskede position.
5. I et lille udstillingskatalog fra 1964 findes en kort tekst af Vagn Steen: "Willy Ørskov, skulpturer" i *Willy Ørskov, skulpturer*, Stockholm: Galerie Blanche, 1964. Den gengives i kataloget til Ørskovs udstilling på Maison du Danemark i Paris i 1968. I kataloget til Ørskovs udstilling på Den Kongelige Kobberstiksamling i 1982 er en tekst af Jan Graff: "Indledning" i *Willy Ørskov, 36 nye tegninger*, København: Statens Museum for Kunst, 1982.
6. Mikkel Bogh: "Billedets fysik - Ørskov, tegnene og rummet" i Anders Troelsen (red.): *Synsvinkler på skulpturen*, Århus: Aarhus Universitetsforlag 2002, s. 267-268
7. Camilla Jalving: "Vild du danse? Nogle betragtninger om Willy Ørskovs performative skulpturer" og Pernille Albrethsen: "Respiratorisk - Willy Ørskovs pneumatiske skulpturer pustet op på ny" begge i Birgitte Kirkhoff Eriksen og Charlotte Sabroe (red.): *Willy Ørskov - Bøjninger*, Sorø: Sorø Kunstmuseum 2012
8. Leanne Carroll: "Artist-Writes: From Abstract-Expressionist Hostility to 1960s Canonicity" i *Canadian Art Review*, 2013, vol. 38, no. 1 (2013), s. 45-54
9. Gilles Deleuze: *Cinema 2*, London: Continuum 2008, s. 4
10. Det er muligvis illustrativt at tænke på tidsbilledet som en filmisk udgave af den franske såkaldte nye roman, hvor forfatterne ikke længere interesserede sig for at gengive et handlingsforløb, men nærmere interesserede sig for sproget som struktur og konstruktionen af sprog.
11. Suzanne Guerlac: *Thinking in Time, an introduction to Henri Bergson*, Ithaca/London: Cornell University Press 2006, s. 20-21
12. Guerlac 2006, s 189
13. Guerlac 2006, s. 2
14. For en overskuelig gengivelse af diverse billedeformer og tegn, Deleuze bruger, se Ronald Bogue: *Deleuze on Cinema*, New York og London: Routledge 2003.
15. Deleuze 2008, s. 2

16. Deleuze 2008, s. 76

17. Mikkel Bogh: "Skulpturen, tiden og verden: 1945-1995" i Jens Erik Sørensen (red.): *Dansk skulptur I 125 år*, København: Gyldendal 1996, s. 229-230

18. Andre eksempler på abstrakt kunst, som gives et objekt kunne være Cy Twomblys værker, der mimer skrift, som derigennem muligvis kan tydes. Eller Mark Rothkos serie "Black on Gray", hvor hvert værk består af et sort felt øverst og et gråt nederst. De aflæses naturligt som et landskab med en horisontlinje. I Rosalind Krauss' tekst "Griddet, / skyen /, og detaljen" detail' (i *The Presence of Mies*, Princeton: Princeton Architectural Press, 1994) kritiserer hun begrebet om det "abstrakt sublime", som bruges om abstrakt kunst, blandt andet Rothko, Pollock og Agnes Martin, hvor naturen i sidste ende bliver værkets objekt. Abstrakt maleri, selv i form af Martins minimale maleri, har altså svært ved at undslippe et naturalistisk objekt som motiv.

19. Birgitte Kirkhoff Eriksen og Charlotte Sabroe: "Forord" i Birgitte Kirkhoff Eriksen og Charlotte Sabroe (red.): *Willy Ørskov - Bøjninger*, Sorø: Sorø Kunstmuseum 2012, s. 11

20. Bogh: "Skulpturen, tiden og verden: 1945-1995" i Jens Erik Sørensen (red.): *Dansk skulptur 125 år*, København: Gyldendal 1996, s. 230

21. Jalving 2012, s. 20-21

22. Willy Ørskov: *Den åbne skulptur*, København: Borgen 1987, s. 151-152

23. Willy Ørskov: *Objekterne*, København: Borgen 1972, s. 101

24. Ørskov 1972, s. 101-102

25. Willy Ørskov: *Aflæsning af objekter*, København: Borgen 1966, s. 60

26. Ørskov 1966, s. 52

27. Ørskov 1966, s. 54

28. Ørskov 1966, 53

29. Bogh 1996, s. 228

Om forfatteren



Philip Pihl

Philip Pihl er ph.d.-studerende på kunsthistorie på Århus Universitet. Artiklen om Willy Ørskovs pneumatiske skulpturer er en del af et forskningsprojekt, han har formuleret sammen med Sorø Kunstmuseum. Det har udover artiklen udmundet sig i gennemgang og registrering af Ørskovs pneumatiske værker i museets samling og hjemmesiden: willyorskovarchive.com. Han har i 2023 udgivet monografien *Anna Thommesen* på forlaget Rhodos i samarbejde med Syddansk Universitetsforlag.