

Klimatiske Beretninger

Av: Tine Semb

Utplassert i ulike landskap står staffeliliknende konstruksjoner, men i lerretets sted er et smalt basseng med et ark. Som en regissør legger Høyer til rette med pigment og vann. Så forlater hun scenen, og verket utspiller seg selv.

*

I snart ett tiår har Gunnhilde Høyers arbeid kretset rundt studier av ulike former for *avtrykk*. Med en bemerkelsesverdig utholdenhet og tilsynelatende utømmelig iver har hun undersøkt hva et avtrykk kan være, hvordan det kan preserveres og forstås. Og selve kjernen i prosjektet, eller arnestedet om du vil, synes å være at Høyer stadig lar seg fange av hva avtrykket evner å fortelle om sin «avsender»¹ – referenten, dets opprinnelses tinglighet – enn det originalen selv gjør. Som et røntgenbilde avslører trykksverten fra et istykkerrevet papir plutselig markante detaljer og gester når det gjengis sort på hvitt. Eller hvordan blekk, absorbert i et teppe og siden kjørt gjennom grafikkpressen, tegner tekstilets taktilitet.

I prosjektet *Environmental Residue* har Høyer gått ytterligere komplekst til verks: Tidkrevende og kontrollerte eksperimenter der klimatiske faktorer som temperatur, vind og mengde sol utgjør resultatet. Spesialkonstruerte kammer med vann, pigment og et nedsenket ark er plassert utendørs, kun beskyttet med et lite tak. I direkte dialog med klima vil vannet stadig fordampes, inntil det etter flere måneder er tørket inn. Igjen på arket er render av pigmentet og slagg – et avtrykk av været på ett bestemt sted under en gitt tid. Det gjenstående bildet blir deretter titulert med tid og åsted for undersøkelsen.

Høyers arbeid med å tilrettelegge for stedsspesifikk «portrettering» av de klimatiske forholdene kan utvilsomt ses på som en forlengelse av hennes fordykning innen avtrykket og som et segment av et stort, pågående prosjekt. Bildene som gjenstår etter disse evaporasjonene er monokrome og i transparente farger. Det er ikke riktig sikkert hva det er vi ser. De er abstrakte, men kaster utvilsomt et vink til landskap med sitt horisontale stripemønster, og dermed ligger representasjonen og landskapsmaleriets tradisjon ganske så nær. Men i motsetning til landskapsmaleriet er disse bildene blottet for kunstnerens regissering av motiv. Det er kun klargjort for at naturens egne prosesser skal finne sted. Som Høyer sier «[...] akvarellene visualiserer været som har vært på akkurat dette stedet under den perioden maleriet ble til. I den forstand er de som klassiske feltmalerier av landskap. Dokumentasjon av de lokale, stedsspesifikke værforholdene og/eller miljøet var tidligere en viktig del av landskaps-malerienes funksjon og aktualitet, før fotografiet overtok med sin mer

«objektive» gjengivelse. Disse maleriene [*Environmental Residue*] deler på mange måter fotografiets objektivitet fordi de dokumenterer forhold i landskapet på en direkte måte, uten innblanding av kunstnerens subjektive opplevelse. På denne måten kan man tenke seg at min rolle som billedkunstner er at jeg tilrettelegger for at forhold i landskapet kan portrettere seg selv.»²

I tillegg til bassengene i serien *Environmental Residue* startet hun i 2014 et beslektet arbeid, *Show Residue*. Til forskjell fra konstruksjonene i friluft installeres disse i ulike galleri- og visningsrom. Det er ikke lenger i hovedsak sollys og luftsirkulasjon, men også varmen som avgis fra de besøkende som avgjør hvordan bildet blir sendt ut: Om det befinner seg mange i rommet og i nærheten av arbeidet, fremskyndes fordampningen. På denne måten kan vi kanskje si at verket et med på å dokumentere sin egen *publikumssuksess*, samtidig som det forteller noe om «kunstig» klima. Det første arbeidet i serien realiseres under Høstutstillingen 2014 på Kunstnerens Hus, i løpet av september og oktober.

*

Høyers arbeidsmetode er høyst konseptuell; den er ikke stedbunden og lar seg overføre til nær sagt hvor som helst. Derimot er bildene som oppstår, unike. De er klimatiske beretninger, som i sin natur har blitt til gjennom en direkte nærhet og forbindelse til sine omgivelser. Et slikt forhold kan omtales som *indeksikalt*³, og Høyer har lenge vært opptatt av hvordan denne delen av semiotikken baserer seg på nettopp et «nærhetsforhold» og koherens til sin referent fremfor det vi kanskje kan omtale som «flytende» tegn, uten en fysisk og logisk relasjon til sitt opphav. Måten bildene blir til på, gjør at hver dag i bassenget kan spores gjennom sirlige render etter fordampning. Bildene er fysiske dokumenter på alle de klimatiske faktorene som har funnet sted under tilblivelsesprosessen, men kanskje først og fremst er de symptomatiske uttrykk som formidler informasjon om et syklisk «gemytt».⁴ For å illustrere et dogmatisk skille: Her har Høyers fremgangsmåte ikke bare paralleller til fotografens observatørrolle, men også langt mer til felles med vitenskapens objektive metodikk enn kunstnerens tradisjonelt sett subjektive tolkning.⁵

På den annen side er Høyers rolle i dette prosjektet både aktiv og passiv: Hun er med på å lage bildene gjennom å utplassere staffeliene og legge til rette for en prosess, for så, i andre omgang, la naturen gjøre sin del. Det oppstår dermed en interessant balansegang mellom kunstneren/subjektet (Høyer), teknikken og metoden (kamrene, tilretteleggelsen) og hvordan «verket» (avtrykket) blir til. Det er altså hverken kunstneren eller naturen som utelukkende «gjør» bildene, de blir snarere til i samspill. På dette området kan det trekkes en ganske annen parallell, nemlig gjennom at kunstneren frasier seg kontroll. Dette er et velkjent

grep i dadaismen og Fluxus' ånd, der tilblivelsen av verket er basert på et tilfældighetsprinsipp, utenfor kunstnerens intensjon og hånd.⁶ Det er ikke så mye formen som metoden, men litt på samme måte har utilsiktede faktorer vært med på å lage Høyers bilder. I flere tilfeller har fordampningsprosessen blitt forstyrret av nettopp uventede hendelser eller inngrep. I en tidlig fase av prosjektet tok en snilekoloni bolig i et av kamrene med vann, og avbrøt det klimatiske avtrykket med sine egne spor. Et annet problematisk tilfelle gjaldt rust, der jernoksid i enkelte av pigmentene reagerte med vannet. Kuren i begge disse tilfellene ble imidlertid å sette svak strømføring på vannet. Først ved å minimere påvirkningen fra forstyrrende elementer, vil bevegelser, temperaturforskjeller og andre klimatiske endringer kunne gjengis så presist som mulig.

En liknende metode som den Høyer benytter i *Environmental Residue*, kan spores i det pågående arbeidet der pigmentet gjengir bølgebevegelser (foreløpig uten tittel). Men istedenfor å benytte seg av staffelier, kjører Høyer ut på havet og planter store tønner med hvert sitt ark og flytende akvarell. Det er dog ingen fordampning eller temperaturforskjeller som spiller inn denne gangen, men unike prosesser i ett bestemt miljø; havet med dets strømmer og skvulp samt vindens styrke avsetter sitt spor på arkene.

*

I begynnelsen av denne teksten lå et latent spørsmål: Kan avtrykket i noen tilfeller formidle informasjon om sin «avsender» som ikke ellers ville ha ligget åpent for oss?

Høyers akvareller er billedlige dokumenter på bevegelse og temperatur, men uten én forfatter. I tønneprosjektet er det snarere snakk om sjø og hav med en slags «turnersk»⁷ værbitthet, bare uten et innbitt forsøk på representasjon og mimetisk⁸ likhet etter øyets utsnitt. Det er i så fall her – i et *ikkerepresenterende* landskap – Høyers bilder befinner seg, for de etterligner på ingen måte gjennom sansene, men er rene og skjære objektive registreringer. Hun forener på denne måten avtrykkets normative karakter⁹ med en deskriptiv intensjon, for det hun som orkestrerer det hele.

Av: Tine Semb (f. 1984) har sitt virke som kunstner og jobber i redaksjonen til fagbladet Billedkunst. Hun er også frilans skribent og oversetter. Basert i Oslo.

1 Ordet «avsender» indikerer et subjekt, men i denne sammenhengen er det i betydningen av et objekt som ikke selv er en aktør eller utfører en handling, men opptrer som en elementær del av et *handlingsforløp*.

2 Fra Høyers selvpresentasjon 24.07.2014, Kolbjørnsvik.

3 Begrepet har vært mye brukt innen semiotikken (tegnlære; betydning av bilder, ord/språk og objekter, bestemt av sosial/kulturell tilhørighet), hovedsakelig i Charles Sanders Peirces (1839–1914) modell, som baserer seg på en tredelt måte å betrakte tegn på. Disse er, kort oppsummert: ikon (basert på likhet), indeks (reelt forhold / fysisk forbindelse til sin referent) og symbol (basert på enighet, uten en opplagt eller logisk tilknytning til hva det står for).

4 Kan man så hevde at Høyers «observasjoner» utformes på en måte som kan sies å være beslektet med nomotetisk vitenskap («naturlovene»); vitenskap som baserer seg på definerte regler om hvordan prosesser foregår i naturen, for eksempel kjemi), der lupen stilles inn mot det generelle, konsekvente og universelle?

5 En inndeling der vitenskap og objektivitet – det som *er* – opptrer som et motstykke til det som *tolkes*, ser vi for eksempel allerede hos Platon, og denne holdningen skiller seg markant fra et begrep om en flatere struktur, som hos blant andre Aristoteles. I noe nyere tid har også filosofen Ernst Cassirer (f. 1874–1945) argumentert for kunst og forskning som likeverdige, hvor vitenskapen med andre ord *ikke* har enerett på hva som kan regnes som sant, men at «det sanne» kan oppnås gjennom en rekke andre metoder, deriblant estetikken. Det er viktig å merke seg at dette motsetningsforholdet kun skisseres i dette tilfellet for å vise til to ofte adskilte praksiser (vitenskap og kunst), og på ingen måte bekrefter et hegemonisk forhold der vitenskapen er i en særstilling.

6 Såkalte «chance operations» og oppskriftbaserte verk (instruksjoner for handlinger bl.a.) regnes som et poetisk virkemiddel, der verket blir mer eller mindre vilkårlig utformet og derfor hverken er styrt av kunstnersubjektet, kapitalistiske krefter eller andres intensjoner. Metodene har vært brukt både innen tekst-, lyd- og billedkunst, og særlig innen dadaismen (ca. 1915–22). og senere i Fluxus. (Sistnevnte blir også omtalt som nettopp nydadaisme, og var på høyden i årene 1962–78. Etersom Fluxus er mer betegnende på en kunstnerisk praksis enn en isme, har den egentlig aldri sett sin slutt).

7 Henvisning til de voldsomste av hav-maleriene til den kjente impresjonistiske maleren J.M.W. Turner, ca. 1775–1851.

8 Begrepet *mimesis* betyr «etterligning» og stammer fra gresk filosofi, ref. Platon.

9 Normativ (etterligning) skal vise noe slik det *er*, mens det deskriptive omhandler hvordan noe oppfattes, blant annet knyttet til ulik bruk, funksjon og sanseintrykk.