

Om å måle naturen

Horisontale striper og sjatteringer i blå og grønne nyanser beveger seg over lerretene. Noen steder forsvinner nesten fargene og blir lyse, gjennomskinnelige, for så andre steder å etterlate seg mørkere, grove avsetninger. Teksturen går fra det florlette, til det knudrete og rue. De store lerretene til Gunnhilde Høyer henger horisontalt i atelieret hennes og kan minne om abstraherte gjengivelser av landskapet i Arendals-skjærgården utenfor: bølger, svaberg, hav og horisont.



Fra Gunnhilde Høyers atelier i Arendal (2019). De store maleriene er fra serien *Environmental Residue*.



Det er umulig å ikke trekke visuelle paralleller mellom disse store malte billedflatene og det tradisjonelle historiske marine-maleriet og landskapsmaleriet. Allikevel skiller disse maleriene seg vesentlig fra tradisjonelle landskapsmalerier. For i motsetning til William Turner, Peder Balke eller Inger Sitter før henne så lar Gunnhilde Høyer naturen selv lage maleriene. Høyer går ikke til naturen som noe *der ute* som hun skal fortolke, men legger derimot til rette for at naturens ulike krefter som vær, vind, bølger og klima kan sette maleriske spor på arket. Bak denne metoden ligger en sterk fascinasjon for de usynlige kreftene i naturen, og for det som er utsigelig i tilværelsen. For hvordan ser tingene ut når vi ikke ser dem? Hvordan oppfører tingene seg når vi ikke er i nærheten? Hvordan setter naturen selv spor? Høyer bestemte seg for å undersøke nettopp slike store spørsmål i hagen og havet rett utenfor huset på Hisøy ved å utvikle egne maleriske måleinstrumenter. Jeg ber henne si noe om hvordan hun utviklet denne teknikken. Og hun forteller om en prosess som har modnet over lang tid.

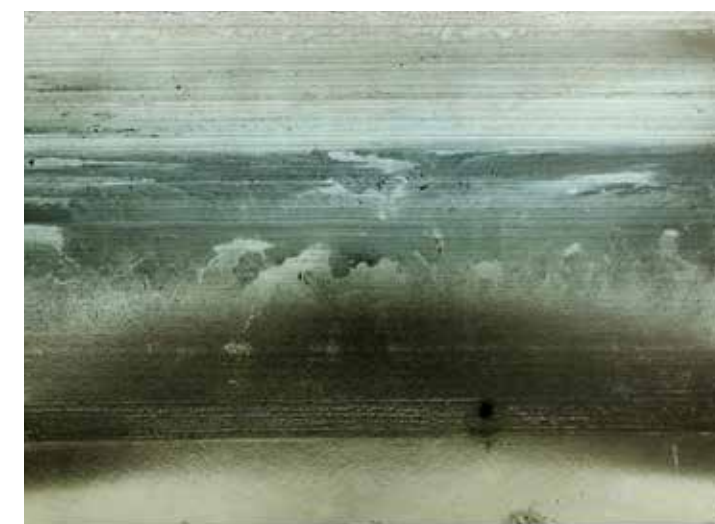
GH: Metodene jeg bruker når jeg lager disse maleriene, tar utgangspunkt i materielle oppdagelser jeg har gjort meg, og som jeg siden videreutvikler til verktøy for mer oppdagelse, som jeg også kan dele med andre. Ideen til maleriene som blir til i hagen – *Environmental Residue*, som jeg kaller dem – fikk jeg en dag for mange år siden da jeg studerte avleiringene i min egen tomme kaffekopp og reflekterte over hvordan de horisontale stripene og rommet mellom dem kunne fortelle om intervallene på kaffeslurkene mine. Jeg eksperimenterte mye på atelieret med vann, papir og pigment i beholdere for å gjenskape fenomenet som maleri og klarte det til slutt i et forsøk med akvarell på papir. Dette første vellykkede eksperimentet ble til der på atelieret, over en lang sommerferie, og linjene i akvarellene beskrev fordampningsforholdene i lokalet. Fordampningen går raskere når det er varmt og mer langsomt når det er kaldt, og dette ga seg utslag i mørke og lyse felt på arket. Det neste jeg ønsket å gjøre, var å undersøke fordampningsforholdene ute i naturen med denne metoden og dermed lage en type landskapsmaleri eller friluftsmaleri. Jeg plasserte spesialbygde staffelieri i hagen min som bar beholdere fylt med akvarellark, vann- og pigmentblanding.

Etter hvert som vannivået sank, avleiret det seg lysere og mørkere felt på arket som fortalte om kalde og varme perioder i hagen. Mørke, tynne linjer beskrev kalde netter, og varme dager ble vist som bredere lyse felt.

FF: Du har også en serie som tar utgangspunkt i bevegelsene til havet, *Tracing Sea*. Er disse bølgemaleriene laget på lignende vis som *Environmental Residue*?

GH: Ja, også det enkle prinsippet i metoden jeg bruker for å avtegne bølger på havet er utviklet fra eksperimenter på atelieret. Jeg holdt i en sylindereformet beholder som var fylt med vann, akvarell og papir, og da jeg beveget beholderen med hendene mine, laget denne ytre bevegelsen en indre bølge av maling som avtegnet seg på papiret. Nesten med det samme ble det klart for meg at jeg ønsket å bruke metoden for å undersøke bevegelsene bølgene på havet lager i ulikt vær. Den sylindereformede beholderen ble skalert opp i størrelse og ble til et bølgemaleinstrument fylt med maling, vann og papir. Når den lager bilder, flyter den fritt på havet i en time, og det ferdige maleriet blir titulert med værbeskrivelse og stedsnavn. Maleriet gir en visuell beskrivelse av hvordan bølger og vind har påvirket beholderen med maling i løpet av denne tiden. På samme måte som fotografiske langeeksponeringer, viser malerier fra seriene *Environmental Residue* og *Tracing Sea* noe som har skjedd over tid, i ett og samme bilde.

Høyer reflekterer over at sporene i kaffekoppen speiler et større, universelt fenomen: På svabergene ser man spor av bølger som har laget furer og fordypninger i steinene, på trestammene ser man spor av årringene, i betongen ser man spor av møtet mellom stein og vann. Hva kunne i så fall skje hvis man lar akvarell-papiret og maling møte klimaet? Hvilke spor ville varme, kulde, bølger eller blikkstilte hav kunne sette på et ark? I hagen utenfor Høyers atelier ser vi resultatet av denne utforskningen. Hagen minner litt om en meteorologisk forskningsstasjon med ulike måle-instrumenter. Vi ser en gjennomsiktig vanntank med spor av maling, og to store, mørke tønner. Det er inni disse spesialkonstruerte beholderne at Høyer undersøker fordampningsmønstre, forholdet mellom lys og mørke, kulde og varme. Når jeg er på besøk, venter Høyer



Over:
Environmental Residue, verk i prosess
sommere 2013 i Kolbjørnsvik.

Under:
*Environmental Residue (Garden in
Kolbjørnsvik, 20.06.–21.10.2014)*,
akvarell på papir. Foto: Jonas Høgli Major.

på at frosten skal slippe slik at hun kan gå i gang med sommerens kunstprosjekter der nye malerier skal bli langsomt til gjennom sommerhalvåret. Jeg lurte på hvordan det er å arbeide så konseptuelt.

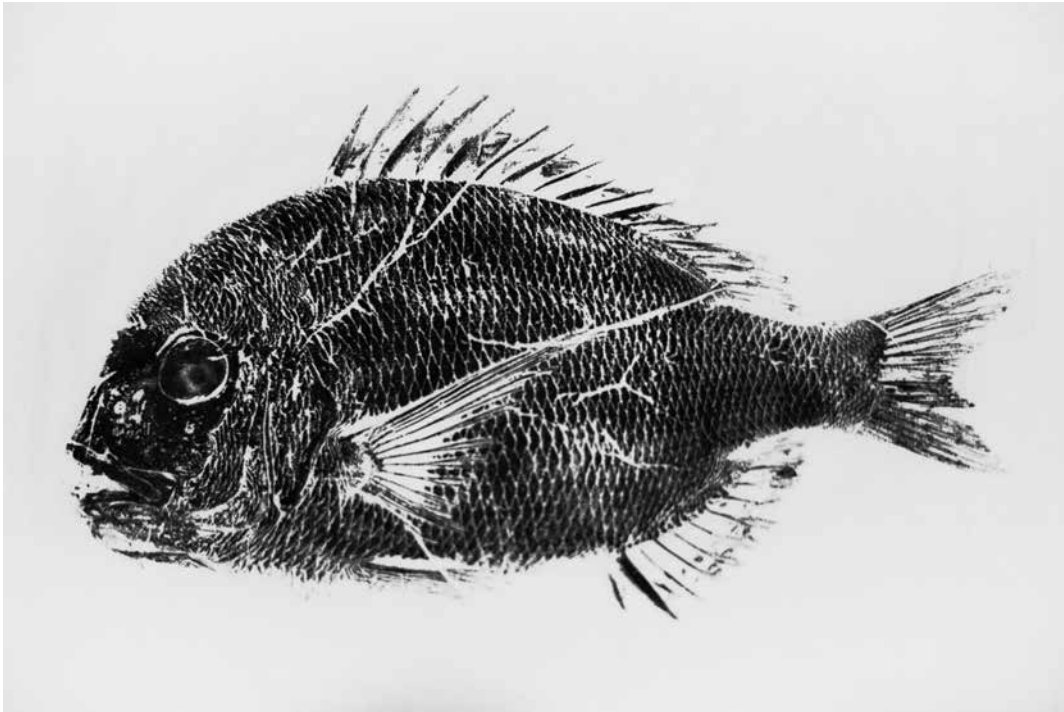
FF: Kan du si noe om hvordan det oppleves å fjerne seg selv fra selve den kunstneriske prosessen? Tradisjonelt tenkte man jo på kunstneren som den som forløser ideen som bodde inni materialet, eller som et fortolkende subjekt som gir sin fremstilling av verden.

GH: De endelige bildene er produkter av utstrakt materiell eksperimentering, og eksperimentering er på mange måter en hovedingrediens i min kunstneriske prosess. På denne måten er jeg veldig fysisk involvert i prosessen. Selv om det ikke er visuelle spor etter meg i bildene, opplever jeg en nærhet til prosessen ved at jeg har eksperimentert meg frem til metodene, og at jeg tilrettelegger og igangsetter prosessen, observerer den og siden fortolker den som betrakter. Det er viktig for meg at disse bildene ikke inneholder visuelle spor etter meg – det ville vært forstyrrende på alle måter – og for at ikke dokumentasjons- og bevismaterialet de potensielt kan leses som, skal spoles. Maleriene viser til lokale værforhold i naturen, i tråd med klassiske landskaps- og havmalerier, men er i motsetning til disse ikke en subjektiv videreføring av min opplevelse av landskapet. De er rapporteringer utformet av en type dokumentarisk verktøy, sammenlignbart med fotografi eller andre former for fysiske og visuelle optak. Denne distansen jeg har til utformingen av billedmotivene, og det at bildene er orkestrerte heller enn komponerte, skaper også en åpenhet og tilgjengelighet for observatøren. Jeg har ingen påvirkningskraft på bildene etter de er igangsatt, og dette bidrar til å sprengne ideen om at det visuelle resultatet skal forstås som kunstnerisk intensjon. Jeg sitter og undrer meg over maleriene på lik linje og gjerne sammen med andre betraktere, og opplever denne undringen som meningsfull.

Sammen undrer vi oss over maleriene og hvor ulike avsetninger og spor malingen har dannet på arkene. Dette til tross for at hun går strengt vitenskapelig til verks når hun tilbereder maleriene sine og utsetter dem for samme type prosess: Hun bruker samme merke maling, primærfarger blandet i det samme forholdstallet, og lerreter som

er senket ned i samme type tanker. I tillegg står tankene ute i samme tidsperiode, på samme sted fra år til år. Allikevel blir resultatene helt ulike og helt unike. Vi ser på ulike eksempler på malerier fra serien *Environmental Residue*, og ulikhetene i de forskjellige verkene er virkelig slående. Et av verkene har sjatteringer i flaskegrønt, mens et annen maleri bølger blått som en intens havstudie, mens malingen noen steder har krakelert og flasser av i ujevne mønstre i et tredje maleri. I flere av maleriene sitter også spor av fossiliserte insekter. Alt er spor fra en prosess som har vært iscenesatt utenfor Høyers kontroll. For å speile at prosessen nettopp har funnet sted utenfor hennes kontroll, får maleriene titler etter de klimatiske forholdene de ble skapt under. Maleriet «Laber bris i Stølsvika» ble til i Stølsvika i løpet av en time hvor yr.no målte nettopp laber bris i dette området. Dette illustrerer hvordan konkrete krefter i naturen setter konkrete spor i maleriet. Avtrykk og spor er et gjennomgående trekk i Høyers kunstnerskap. Hun er utdannet grafiker fra Kunsthøgskolen i Oslo, og i masterprosjektet *Avtrykk* utforsket hun nettopp ulike materialers avtrykk på arket. Hva skjer når man trykker lin på papir? Eller når det brukte, krøllete julepapiret med alle riftene, teipbitene, brette-mønstrene og krakeleringer utforskes visuelt? Høyer har kjørt så å si alt som kan få plass, gjennom trykkpressa: filleryer, papirfly, spå-er, papirhatt, tøy, plastposer, gavepapir, og ulike typer stoff.

GH: Jeg er opptatt av det materielle og mediespesifikke. Jeg vil at bildene jeg lager, skal være med å realisere potensialet i mediene jeg bruker gjennom å utfordre deres taktile og tekniske egenskaper. Jeg synes det er spennende å utforske det materielle og fysiske forholdet mellom bilde og referent, mellom teknikk og motiv. Generelt vil jeg si at jeg er opptatt av avtrykk, eller av indeksikaliske tegn, bilder som har et fysisk og årsaksmessig forhold til det de refererer til. Metodene jeg bruker, handler om å undersøke noe, og jeg har alltid likt å utføre materielle eksperimenter hvor resultatet er utenfor min kontroll, som en måte å oppdage noe nytt på og gjerne bli overrasket over og inspirert av. Jeg vil at motivene, i samspill med metoden, skal avbilde seg selv. I maleriene som blir til ute i friluft, legger jeg opp til at forhold i naturen skal



Over:
Fiskeavtrykk av rød snapper (2011).
Blekk på papir. Foto: Jonas Høgli Major.

Under:
Environmental Residue (Garden in Kolbjørnsvik, 02.04.–19.10.2017), detalj, akvarell på lerret. Foto: Jonas Høgli Major.

få mulighet til å portrettere seg selv, slik at vi som betraktere kan bruke maleriet som en spesiell type 1:1 lupe for å se på naturen slik at vi også kan vi bruke naturen som en lupe til å se maleriet gjennom.

Og at nettopp den kunstneriske oversettelsen og den materielle gjengivelsen av virkeligheten er viktig, understreker hun sterkt. Hun har lenge vært opptatt av størrelsesforholdet 1:1 – og forteller om da hun dro til Japan, etter å ha fullført masterutdannelsen, for å studere den eldgamle trykkteknikken Gyotaku, som er direkte avtrykk av fisk. Teknikken som opprinnelig var brukt til å måle og dokumentere størrelsen på fiske-fangsten, viser 1:1 grafiske reproduksjoner av fiskens gjeller, finner og skjell – selve fiskens avtrykk. På lignende sett ønsker Høyer i sine verk å la naturens direkte målbare klimatiske faktorer sette spor på arket slik at de kan si mest mulig om fordampningsprosessen arket har gjennomgått. Hun viser meg hvordan vi kan «lese» maleriet som ble laget i løpet av fjorårets varme sommer.

GH: De tynne, sorte strekene du ser her, er de kalde nettene, de større hvitere feltene er de lange, lyse og varme dagene. Slik blir disse malte strukturene et speil på hvordan alt i naturen henger sammen i et uløselig kretsløp, og samtidig en påminnelse på hvor skjør balansen er innad i naturen. De lyse, hvite og lette feltene i Høyers verk fra fjorårets varme sommer, blir uttrykk for rask fordampning, og et tegn på klimakrisen som truer.

FF: Er klimakrisen noe du tenker på?

GH: Ja, klima og miljøproblematikk er noe jeg funderer mye over, og det er jo mulig for betrakteren å lese inn en sånn type tematikk i bildene. Produksjonsprosessen til fordampningsmaleriene er følsom for temperaturrendringer og vil fange opp avvik som hetebølger og usedvanlig varme og lange somre, litt på samme måte som de vekslende vekstforholdene et tre har blitt utsatt for, blir synliggjort gjennom årringer i stammen. Det er mulig for betrakteren å tolke temperaturrendringene fordi maleriene skapes over så lang tid at de lager et rikt sammenligningsmateriale internt i maleriet, og fordi malerier fra ulike år kan sammenlignes med hverandre. Maleriene er registreringer eller målinger, de inneholder et slags

råmateriale av foreløpig ufortolket informasjon. Det er hos betrakteren at fortolkningen og eventuelle slutninger skjer.

Og det er i denne fortolkningen og oversettelsen av naturfenomenene at den virkelige spenningen i maleriene til Høyer oppstår: De er landskapsregistreringer som mye mer enn et tradisjonelt prospekt eller en tradisjonell naturskisse lytter seg inn mot naturen. Verkene beveger seg med bølgene, puster sammen med den varme sommerluften og trekker seg sammen når mørket senker seg. På denne måten blir maleriene en uløselig del av naturen selv. I sommer skal Høyer i gang med et stedsspesifikt arbeid på Lista i regi av Sørlandsutstillingen. Hun gleder seg til å registrere den spesielle naturen på Lista i sommer.

GH: Lista er kjent for å være et værhardt sted med mye bølger og vind, så produksjonsprosessen blir spennende. Jeg gleder meg til å se resultatene og vise maleriene under utstillingen som åpner 1. juni.

- Gunnhilde Høyer (f. 1983 i Arendal) er billedkunstner, utdannet fra Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO) og University of Art and Design Helsinki.
- Blant hennes seneste separatutstillinger «Chiaroscuro» i Arendal Kunstforening (2018), «Klimatiske beretninger» på Galleri LNM i Oslo (2015) i Oslo.
- Hun utførte også et utendørs verk til Sørlandsutstillingens 50 års jubileum (2019) på Lista.
- www.gunnhildehoyer.no



Tracing Sea, verk i prosess sommeren 2019. Foto: Jonas Høgli Major.