

INSTALLASJONER I ROM OG LANDSKAP

Eva Kun: Arbeider 1999-2003

Ingvill Henmo skriver i *Eva Kun; Arbeider 1993-1998* at "Et gjennomgående materiale i Eva Kuns arbeider de siste årene har vært lys". I tillegg til lyset hadde også rommet, der lyset skulle spilles ut, en sentral rolle i hennes produksjon i denne tiden. Det samme kan sies om hennes arbeider fra 1999 til 2003, om vi ser bort fra arbeidene *Topp, Front, Side* fra 2001 og *Kollen. Spor i landskap 2* fra 2003.

Topp, Front, Side

I et gammelt, laftet stabbur (fra den gamle Høvik gård som var omgjort til et kunstgalleri) går hun inn og dekker tømmerveggene i de to rommene i første etasje med piktogramfigurer, moderne figurer hentet fra nettet og i umiddelbar kontrast til tradisjonstilhørigheten og det førmoderne vi forbinder med laftede loft. En kontrast lå også i de små bildene på de kraftige stökkene, ikke minst gjaldt det i rommet med de små figurene som løp hver sin vei, som også kunne leses som én figur i konstant løp fram og tilbake.

Ikke bare figurene i seg selv, men også den massive gjentakelsen av dem viste til et trekk ved den moderne billedkulturen, den anonymiserte masseproduksjon. Særlig påfallende var dette i rommet med den velkjente figuren fra dametoalettenes dører, nå laminert i plast. Den repetitive fremstillingen, og derved også anonymiseringen, ble et påfallende trekk. Den tilsynelatende regulariteten i figurmønsteret var likevel ikke gjennomgripende. Her ble spilt bevisst på forholdet mellom en overgripende struktur og de minimale variasjoner innenfor denne. Ikke bare etablerte disse en rytme, men de gjorde den også langt mer komplisert enn den man umiddelbart oppfattet. I rommet med den løpende figuren var rytmen mer åpenbart det sentrale, og også her fremkom den ved enkle virkemidler.

Loftets gulv i 2. etasje ble dekket med melis, og på gulvet opptrådte forstørrede piktogramfigurer i lavt relieff. Også disse var formet i melis, og trådte dermed ikke så klart fram som figurer, men gikk mer i ett med gulvet. Ved det ble de ikke like sterkt spilt ut som kontraster til bygget slik de andre figurene ble. Rett nok var materialet spesielt, sett i forhold til bygget, men det ga ingen referanser til det moderne. Når det gjaldt figurenes form, kunne den stiliserte og lite naturalistiske gjengivelsen av figuren nå gi referanser til folkekunst og førmoderne billedkulturer, og dermed også knytte an til den folkelige tradisjon som vi forbinder med et loft. Likevel var dette tvedydig. Som betraktere vet vi at vi står overfor et moderne kunstverk som suger næring fra nettet og de masseproduserte bilder. Den dobbeltheten som ligger i bygningen - gammelt loft og moderne galleri - har her med enkle og originale midler funnet sin motsvarighet.

Topp, front, side skiller seg markant fra Kuns øvrige arbeider, men har likevel en egenskap som karakteriserer hennes produksjon; enkelheten, troen på det som den store funksjonalistarkitekten Mies van der Rohe formulerte for arkitekturens vedkommende: "Less is more."

Kollen. Spor i landskap 2

Kun har også tidligere arbeidet med land-art prosjekter uten at de har hatt den karakteren som landskapsprosjektet *Kollen. Spor i landskap 2* har. Prosjektet gjorde hun sammen med Arne Ingvaldsen, og det var del av et større prosjekt på Tyssøy utenfor Bergen der flere kunstnere deltok. Men om *Kollen* ikke har påfallende forbindelser tilbake til tidligere

landskapsprosjekter, er det klart relatert til hennes installasjon *EN dag i mai* i Hordaland kunstnersentrum 1995. I begge prosjektene er det snakk om å arbeide ekstremt horisontalt. I 1995 utfolder lange, leddelte treformer seg på golvet og omdefinerer galleriets rom, i 2003-prosjektet er det lange, hvite lektere som føyes sammen i linjer som løper nær bakken. De skifter stadig retning og går nå i en dialog med landskapet som ikke er omdefinierende og dominerende, men som synliggjør noen sentrale egenskaper ved dette kyst- og øylandskapet.

Lys- og rominstallasjoner

Installasjon i Palacio Dom Manuel i Évora, Portugal 1999

I *Évora former* bringer hun inn tre gulvobjekter, malt hvite og formet i tynne, bøyelige plater. Én form er primært konveks, en annen konkav og en tredje mer ubestemmelig i forhold til de to førstnevnte. Ved å kontrastere dem som former, spilles de ut mot hverandre og gir hverandre sine identiteter. Viktig i denne sammenhengen er også lyset som så sterkt knyttes til objektene hvite overflate, og der objektene buede former skaper variasjoner i lysets spill på overflaten.

Men formene relateres ikke bare i forhold til hverandre. Det hvite relateres gjennom sin farge til vegger og tak, lysspillet også til rommet som helhet. De tynne skyggelinjene, skapt ved at noen områder er bygget opp og skaper relieff i flaten, deler formene og går i dialog med gulvet, mens objektene buede former binder dem til ribbene i takets hvelv. Med enkle virkemidler integreres rom og objekter til et nytt verk. Et "Gesamtkunstwerk" der arkitektur, lys og skulptur, i den grad vi kan kalle hennes objekter for det, bindes nydelig sammen i et lavmælt spill. "Less is more"

Sluse, Lyskube og Lysformer

I 2000 har hun tre prosjekter der lys og rom spiller en helt sentral rolle; *Sluse* i Christiansands Kunstforening,¹ *Lysformer* i Bomuldsfabrikken i Arendal og *Lyskube* i den store utstillingen "Kvit akse" som hun selv kuraterte (12 deltakere). Den ble vist både i Bergens Kunstforening (nåværende Bergen Kunsthall) og i Bomuldsfabrikken i Arendal.

Sluse og *Lyskube* er beslektede installasjoner. I begge skapes det labyrintiske rom basert på rektangel-formete vegger i et tynt, hvitt og transparent tekstilmareiale (voile) som holder på mye av lyset om det belyses ovenfra, som her. Om lyset kom fra siden, ville materialet bli langt mer gjennomskinnelig. Denne egenskapen ved materialet utnytter Kun bevisst til å gi en dampaktig karakter til lyset i de rommene som formes. Det immaterielle blir materielt.

I *Sluse* er rommene formet slik at vi kan bevege oss i dem og erfare lys og labyrintiske rom med både blikk og kropp. I *Lyskube* følger installasjonen hele rommet. Fire kubiske rom blir skapt i et kubisk gallerirom. I tre av dem kan vi gå inn, det fjerde er lukket og bare tilgjengelig for blikkets vandringer. Rommet mellom galleriets vegger og de tekstile roms vegger var bevisst gjort trangt for å umuliggjøre et overblikk over installasjonen. Bare gjennom kroppens og blikkets bevegelser kunne den erfares.

I *Lysformer* bruker hun også et hvitt, elastisk materiale som blir gjennomiktig når det blir strukket. Her introduserer hun mer organiske former, fire i alt, for å konstruere en lyspassasje. Formene er dobbeltkrumme, og hver enkelt form er strukket mellom to ulike stålprofiler, som

¹ Installasjonen ble også presentert ved Fredssenteret i Bethlehem samme år.

en Z-form oppe og S-form nede for å skape et forventningsbrudd i rommet. Det er de små, uventede variasjoner innenfor et tilsynelatende enkelt og gjenkjennelig mønster som vi også finner igjen i formingen av rommene og passasjene i *Sluse* og *Lyskube*.

Lystunnel

I installasjonen *Lystunnel*, kanskje hennes hovedverk til nå, skaper hun en nærmest selvbærende konstruksjon av tekstile tunneler. Hver tunnel består av ruseliknende former med rokkeringer som armering. De fører lyset inn fra utvalgte lyssinntak. I tidligere lysinstallasjoner har hun primært arbeidet med vertikale former i rommet. Her okkuperer hun hele rommet ved å arbeide horisontalt, og hun har gitt arbeidet en tredimensjonal og skulpturell karakter som skiller det fra hennes øvrige lysinstallasjoner. I installasjonen er det i alt tre åpninger der tilskueren kan gå inn med overkroppen og ta inn over seg lysstrømmen som endrer karakter alt etter hvor i tunnelen lyset befinner seg - nært eller fjernt i forhold til lyskilden. For lyskarakteren endres når blikket vandrer fra lyset i områder der tunnelene møtes og til de "groper" som dannes der tunnelene er på det smaleste. Lyset endrer seg dessuten over tid, avhengig av endringer i lyset ute som bringes inn i tunnelene.

Også tidligere har Kun laget rom for lyset, men aldri har hun gitt dem en så lukket kropp som her. Det gjør lyset ekstra sterkt nærværende, men også mykt, ikke minst pga. det halvt transparente tekstilmaterialet som skaper et bløtt lys i rom med direkte innfallende lys. Sjelden er det å se verk som bringer fram en lysets magi med den styrken det gjøres her.

Lyset har vært et viktig virkemiddel for å gi assosiasjoner til det religiøse i kunsten, og ikke bare i billedkunsten. Vi kjenner det fra litteraturen så vel som fra dagligspråket. Men Kun styrer unna det religiøse fordi her er ingen andre komponenter i hennes installasjoner som kunne bidra til å etablere religiøse kontekster for lys. En liten åpning er det likevel med *Lystunnel*, selv om vi skal være forsiktig med å presse det for hardt. For denne installasjonen åpner for en opplevelse av genuin skjønnhet som det er sjelden å finne i en kunst som så klart hører hjemme i det moderne. I billedkunsten har skjønnhet stort sett vært lokalisert gjennom proporsjoner og forholdet mellom proporsjoner, eller gjennom linjer, form- og fargekonstellasjoner. I *Lystunnel* manifesteres den gjennom lyset alene.

Eva Kuns installasjoner som nymodernisme

I kataloginnledningen til utstillingen "Kvit Akse" skriver Eva Kun at "Bak prosjektet ligg eit ønske om å klargjere parallelle posisjonar i nordisk samtidskunst." Deretter siterer hun hva Ingvill Henmo skriver i samme katalog: "Det utstillingen vil gjøre er å bringe 'nymodernismen' fram som en parallell, og kontrast til 'ny-popen' [dvs. den kunsten som søker sine referanser i massekultur og underholdningsindustri].² Formålet med å fremheve nymodernismen skulle være, ifølge Henmo, å vise at dette var en livskraftig kunst, selv om den lett kunne bli oversett fordi den var så langt mer lavmælt enn den høyrøstede ny-popen.³

Siden Kun ser sine arbeider i en modernismesammenheng, kan det være verdt å dvele litt ved modernismen som begrep, i tillegg til å se hvordan hennes arbeider forholder seg til noen sentrale tendenser innenfor den tidligere modernistiske skulpturen. Dette gjør jeg, ikke bare fordi slike kunsthistoriske ekskurser ofte kan være interessante i seg selv, i hvert fall for en

² *Kvit akse*, katalog til utstilling i Bergens kunstforening, Gunnarshaug trykkeri 2000, s. 3.

³ Samme, s. 4.

kunshistoriker, men fordi det kan være en måte å klargjøre noen sentrale trekk ved hennes arbeider. Det er god, gammel dialektikk i det å bestemme et fenomen ved å se det i relasjon til andre fenomener.

Clement Greenberg og modernistisk skulptur

Begrepet modernisme er intet entydig begrep i kunshistorien. Men begrepet har i de senere år i stor grad vært knyttet til den amerikanske kritikeren Clement Greenbergs forståelse av begrepet, og de er det som føles mest relevant her. Et helt sentralt trekk ved modernismen, slik Greenberg så det, var mediaspesialisering. Det vil si at hvert enkelt medium konsentrerte seg om de egenskaper som var særegent for mediet, det vil primært si de kvaliteter som det enkelte mediet ikke delte med andre medier. For maleriet betydde det flaten, for skulpturen var det den *romlige* dimensjon. Men siden skulpturen, i likhet med maleriet, er et *visuelt* medium, det er skapt for å bli sett på, vender den modernistiske skulpturen seg primært til øyet, dvs. den orienterer seg mot det visuelle, ikke det taktile, det som inviterer til berøring. Å besitte tredimensjonalt volum som masse ble unngått. "Manipulating two-dimensional forms in three-dimensional space" blir for Greenberg det som karakteriserer den modernistiske skulpturen.⁴ Et typisk trekk ved denne blir å integrere rommet, det såkalte "negative rom" eller det "negative volum" som en del av verket. Picassos gitarskulpturer fra 1912 er de første arbeider der dette kommer klart til uttrykk. Den modernistiske skulpturen gjør derfor slutt på, ikke bare tradisjonell skulpturell form, men også de tradisjonelle metoder for å lage skulptur; modellering i gips eller leire og hugging i ulike former for stein eller tre. Den modernistiske skulptøren blir en konstruktør, og den nye skulpturen blir, sier Greenberg, mer "constructed, built, assembled, arranged" enn "sculpted."⁵

Den bevisste integrering av lyset, ikke minst ved å arbeide med transparente materialer, var også en egenskap ved denne skulpturen. Tidligst og tydeligst ser vi dette innenfor den modernistiske skulpturen i 1920- og 30-årene, og da særlig hos de russiske konstruktivistene Naum Gabo og Antoine Pevsner.⁶ I "Det realistiske manifest", som de skrev i 1920 heter det:

"I den tradisjonelle skulpturen hadde lyset ingen bolig i verket. men i Gabos og mine arbeider trenger lyset og mørket inn til det indre av skulpturen og absorberer den som en svamp."

Eva Kun og forholdet til modernistisk skulptur

Den modernistiske skulpturen (ca. 1910-70) kan grovt sett deles i to tradisjoner, den som "tegner i rom", for å bruke en formulering fra modernist-skulptøren Julio Gonzalez, og den man kunne kalle plan/rom-tradisjonen. Den førsnevnte er orientert mot skulptur som linjer i rommet. Picassos kjente *Utkast til monument over Guillaume Apollinaire* fra 1928-29 (i forstørret versjon fra 1962 i MOMA) og Anthony Caros *Prairie* fra 1962 er rendyrkede eksempler på tradisjonen. Naum Gabos berømte *Kvinnehode* fra 1917 og *Søyle* fra 1923 er likeså typiske representanter for den andre tradisjonen.

De fleste av Eva Kuns lysinstallasjoner er rene eksempler på plan/rom-tradisjonen, mens *Kollen. Spor i landskap* og installasjonen *En dag i mai* fra 1995 er like klare eksponenter for

⁴ "Collage" i Clement Greenberg: *Art and culture. Critical essays*, Boston: Beacon Press 1969 (1961), s. 79.

⁵ "Sculpture in our time", i O'Brian, John (red.): *Clement Greenberg. The collected essays and criticism*, vol. 4, Chicago og London: The University of Chicago Press 1995 (1993), s. 58. Opprinnelig publisert i *Arts Magazine*, juni 1958.

⁶ F.eks. i Gabos *Søyle* i tre, metall, glass og plexiglass og Pevsners *Utkast til fontene* i plast fra 1925.

tradisjonen med skulptur som linjer i rom. Sånn sett plasserer mange av hennes arbeider seg klart innenfor de to hovedtradisjoner i modernistisk skulptur. Men det kan være av interesse å gå litt dypere inn i spørsmålet om hvordan Kuns arbeider forholder seg til modernismen, slik den oppfattes ut fra av Greenbergs modernismeforståelse.

Modernisme som manipulering av todimensjonale plan i et tredimensjonalt rom har som nevnt åpenbart gyldighet for store deler av hennes produksjon i de siste ti årene, men med noen unntak som f. eks. *Évora former*, *Lysformer* og *Lystunnel* (*Topp, front, side* faller litt utenfor i denne sammenhengen.) Når det gjelder skulpturene/objektene i *Évora former* er de definitivt tredimensjonale, men de distanserer seg likevel klart fra det å være konkrete og materielle objekter med den ting- og gjenstandskarakter som mange av de amerikanske minimalistene tilsiktet med sine objekter på 1960-tallet. Hvitfargen, som er den mest lysaktive fargen, reduserer materialiteten og knytter seg slik til Greenbergs forestilling om modernistisk skulptur som "vektløse" verk. Rett nok hadde han i "Collage" (1961) definert modernistisk skulptur som utfoldelse av todimensjonale former i tredimensjonale rom. Likevel er han åpen for at også tredimensjonale former kan tilfredstille de nødvendige kravene for å være på høyde med det beste innenfor den moderne skulpturen, det vil for Greenberg si modernismen. Den tradisjonelle skulpturen skapte illusjoner av ting, sier han, den nye (som er abstrakt) gir oss illusjoner av væremåter og egenskaper ("modalities"), f. eks. av at materien er uhandgripelig og vektløs.⁷ David Smiths *Cubii XII* fra 1963 er et eksempel på det, både gjennom måten tredimensjonale former som rektangler og kuber plasseres oppå hverandre (de settes på kant og berører hverandre minimalt for å redusere det visuelle inntrykk av tyngde) og ved at stålet reflekterer lyset og leder oppmerksomheten mot flaten som flate, ikke mot kubens tredimensjonal form. Når Kun maler sine objekter hvite og bringer inn lyset som et aktivt element i *Évora former*, oppnår hun det samme.

De organiske formene i *Lysformer* kan ses som tredimensjonale, men de kan også oppfattes som en grunnleggende todimensjonal form som hele tiden ligger der, men som bøyes og strekkes for å danne en passasje i galleriets rom. Når det derimot gjelder *Lystunnel* er det snakk om reelt tredimensjonale former. Men det tynne tekstile og transparente materialet, og følelsen av at hele skulpturen svever i rommet gjør skulpturen visuelt sett tilnærmet vektløs. (Dessuten vet vi at dens vekt er begrenset.) I tillegg er det i skulpturens indre vi finner det kunstneriske fokus, selv om skulpturens ytre form er en god og spennende form i rommet. Det er her lyset materialiseres og utfolder seg med en styrke, varhet og magi som er helt spesiell.

I forhold til modernistisk skulptur bruker hun lyset, og da det naturlige lys, med en konsekvens og intensitet som går langt ut over det den tidligere modernistiske kunsten gjorde. Her rendyrker hun en viktig egenskap ved store deler av modernistisk skulptur. Når hun i tillegg til å gjøre lyset til det kunstneriske konsentrasjonspunkt også bruker tynt, transparent materiale i sine lys- og rominstallasjoner, lager hun verk som er sterkt visuelle. Likevel henvender de seg ikke bare til "eyesight alone", slik Greenberg formulerer det for den rene modernistiske skulpturen. Vi erfarer dem også kroppslig i våre bevegelser i de rom og passasjer som de transparente veggene etablerer.

Bevegelsen mot det abstrakte er også en sentral side ved utviklingen av modernistisk skulptur. Men å kalle Kuns arbeider for abstrakte er problematisk, jeg tenker da særlig på hennes

⁷ Samme som note 5, s. 60

lysinnstallasjoner.⁸ Det er problematisk ikke minst fordi det reelle lyset er så konkret nærværende i hennes arbeider, men også fordi de store flatene hun arbeider med er vegger i rom og passasjer mer enn de er abstrakte former. Akkurat her berører vi et område der Kuns arbeider skiller seg fra den klassiske modernismen, slik den ble forstått både av Clement Greenberg og Michael Fried, en fremtredende, amerikansk kritiker, kunsthistoriker og modernismeteoriker på 1960-tallet. For dem begge var det bare en konsentrasjon om det mediespesifikke som kunne garantere kunstnerisk kvalitet. Å skape verk som ligger og flyter i områder *mellom* de ulike medier var for modernistiske dogmatikere som Greenberg og Fried entydig negativt. Robert Rauschenbergs multimedia-arbeider fra slutten av 1950-tallet og gjennom 60-årene var for Fried eksempler på verk som eksisterte i mellomrommene. Det var da også på denne tiden de klare grensene mellom mediene gradvis ble brutt ned og ga opphav til nye genre som f. eks. performance og installasjoner.

Når Eva Kun arbeider i grenselandet mellom skulptur og arkitektur, dvs. i mellomrommene, slik dette ble forstått av Greenberg og Fried i 60-årene, bryter hun med et sentralt dogme innenfor den greenbergske og friedske modernismeoppfatningen. Også på et annet område gjør hun det. Når hun konstruerer rom, skaper hun ikke bare kropper der lyset kan ta bolig, men også rom der vi som betraktere skal bevege oss, både i fantasien og med kroppen. Dvs. hun bringer inn en tidsdimensjon i sine verk som er fundamentalt forskjellig fra Greenbergs og Frieds forståelse av det modernistiske kunstverk som noe som gir opphavet til en *øyeblikksopplevelse*. Særlig Fried betoner denne spesielle tidsdimensjonen som en viktig side ved modernismen. Verk som inngår i dialog med rommet, eller *er* selve rommet der betrakteren har bevegelsen i rommet som forutsetning for opplevelsen, har varigheten ("duration") som sin modalitet.⁹

Disse motsetninger til tross; det er noen helt sentrale sider ved den tidligere modernismen som er utviklet videre i Kuns installasjoner. Sann sett kan begrepet "nymodernisme" kanskje være et fruktbart begrep for å karakterisere hennes installasjoner. Men en "ny-stil" som f.eks. 1920-tallets klassisisme i arkitekturen og en "ny-retning" innenfor billedkunsten er selvsagt ingen gjentakelse av den opprinnelige stilen eller retningen som det refereres til. Gamle former får ny mening i en ny kontekst, og den nye tid gir nye innsikter og virkemidler. Eva Kuns "nymodernisme" har tatt inn over seg mange av postmodernismens erfaringer, ikke minst når hun etablerer sin kunst så klart i "mellomrommene", i den grad det gir mening å bruke et slikt begrep i dagens kunstsituasjon. For mellomrommene har jo etter hvert etablert seg som egne og selvstendige rom. Kuns lys- og rominstallasjoner kan ses som slike rom, og de gir muligheter for en høyt oppdrevet kompetanse på høyde med det som de tradisjonelle medier som maleri og skulptur kunne gi

Et karakteristisk trekk ved store deler av modernismens kunst var moderasjonen i bruk av virkemidler. Eva Kun deler Greenbergs og Frieds tro på at kunstnerisk tyngde også kan ligge i det enkle og gi opphav til dype følelser. Som hun skriver om utstillingen "Kvit akse": "Trass i si lågmælte framtoning har den - håpar eg - potensiale til å framkalle sterke kjensler."¹⁰ Også

⁸ Også når det gjelder arbeider innenfor den russiske konstruktivismen kan det være misvisende å bestemme dem som abstrakte, fordi mange av dem gjennom materialbruk (f. eks. bruk av jern, stål og plast) og form gir bevisste referanser til moderne teknologi og industri, dvs. til moderniteten. Det er først med David Smiths og Anthony Caros arbeider fra 1960-årene vi kan snakke om abstrakte verk i en mer avslutt forstand.

⁹ Klarest kommer dette til uttrykk i den berømte artikkelen "Art and objecthood", trykket i *Art Forum* juni 1967, gjengitt i Dickie, George og Sclafani, R. S.: *Aesthetics. A critical anthology*, New York 1977, s. 438-460

¹⁰ Samme som note 2.

tidligere tiders kunst har brukt lyset som virkemiddel for å skape sterke følelser hos betrakteren, men det har da vært *illusjon* av lys. I Kuns verk er det det *virkelige* lysets magiske nærvær som griper oss som betraktere.

Dag Sveen