

Fagfællebedømt og godkendt til udgivelse i november 2019. Artiklen forventes at blive udgivet af Horsens Kunstmuseum i juni 2020.

Vi er af verden

- om Emil Westman Hertz' værker på Horsens Kunstmuseum

Af Nanna Stjernholm Jepsen

Foran mig udstrækker sig en have. Tragtformede plantehoveder, lupiner, tørret bjørneklo og andre planter i polystyren vokser side om side med sindrige konstruktioner af kviste og bivoks. Jeg ser spinkle stammer skyde i vejret mens ordnede rækker af objekter i pap, gips, papir, bronze, ler og medicinemballage tilsammen udgør en tæt underskov. De fortættede formationer giver mig en fornemmelse af både vækst og forfald, af at haven eksisterer på trods. For mens de sære planter synes insisterende i deres tilstedeværelse kan jeg ikke helt undslippe en lille frygt for, at de skrøbelige konstruktioner ville kunne falde sammen, hvert øjeblik det skulle være. Alligevel er haven fuld af liv og hele scenariet er opfyldt af en vibrerende materiel tilstedeværelse. Haven hedder *Prinsens have*, 2014, og er skabt af den danske billedkunstner Emil Westman Hertz (1978-2016). Materialiteterne¹ – de mange materialers sanselige stoflighed – gennemsyrrer værket, og der opstår et både levende og subtilt sensibelt nærvær, som giver mig en oplevelse af, at materialerne – gipsen, plantedelene, bivoksen osv. – bliver performative: For de forekommer, livfulde og animerede, som om de nærmest har svaret igen på kunstnerens bearbejdnings af dem. Og at de stadig gør det.

Emil Westman Hertz' kunstneriske praksis og oeuvre, som færdiguddannet kunstner, strækker sig over en ganske kort periode: Fra han tog afgang fra Det Kongelige Danske Kunstakademi i 2008 til han døde i 2016. Ikke desto mindre havde han en omfattende produktion af både skulpturelle værker og tegninger og nåede at lave i alt ti soloudstillinger på museer, institutioner og gallerier – heriblandt på Horsens Kunstmuseum, hvor han i 2014 viste udstillingen *Prinsens have* og samtidig

modtog Horsens Kunstmuseums Venners Kunstnerpris. Det begrænsede oeuvre betyder, at kritisk reception af Emil Westman Hertz' samlede værkproduktion er forholdsvis begrænset. Jeg vil med denne tekst imidlertid ikke så meget forholde mig til det, der allerede er skrevet om hans oeuvre, men snarere forsøge at finde ind til et sprog for hans praksis og for det materialebårne nærvær jeg oplever i hans værker.²

Emil Westman Hertz var en kunstner der fandt sin inspiration i alt fra litteratur, populærkultur, science-fiction, tegneserier, etnografi og hans eget levede liv. I hans oeuvre har den opdagelsesrejsende en gennemgående tilstedeværelse – både som figur og i kraft af den nysgerrighed på verden, der flyder som en strøm gennem Westman Hertz' værker. Herigennem viser han, at det vestlige blik på "det andet" – på det, der virker fremmed – fortsat lever videre i vores informationsmættede og kartografisk fuldstændigt blotlagte samtid. Westman Hertz berører dermed postkoloniale problematikker og kaster et kritisk blik på orientalismen.³ Den amerikansk-palæstinensiske litterat Edward Said argumenterer i sit hovedværk *Orientalism* (1978) for, at Vesten siden kolonitiden har eksotiseret og (hovedsageligt nedladende stereotypet) romantiseret kulturer, der adskiller sig fra den vestlige verdensopfattelse og gjort dem til studieobjekter. På den måde blev vestlige forestillinger, billeddannelser og sprogbrug om Afrika, Mellemøsten, Asien, Arktis osv. en af mange metoder til at opnå magt over de koloniserede folk. Westman Hertz' værker sprudler snarere af en fabulerende og nysgerrig måde at præsentere os for det vi opfatter som fremmedartet. En nysgerrighed, der ikke rummer konklusioner og fordomme, som ikke søger at beherske, men snarere en undersøgende åbenhed for det, der ikke er umiddelbart genkendeligt.

Samtidig har hans værker en stærk materiel tilstedeværelse, der forskyder muligheden for udelukkende at søge efter de tematiske tråde i hans værker. Gennem hans stædig, nysgerrige og omsorgsfulde måde at repræsentere og præsentere værkernes materialiteter skaber han en ned-, sammen- og omsmeltning af de mange berøringsflader og tematikker, der også driver værket. Form bliver indhold og omvendt. På den måde vækker Emil Westman Hertz' værkproduktion genklang i forhold til tænkere inden for den tværfaglige akademiske strømning som kaldes for nymaterialismen, der de seneste årtier har fornyet og forskubbet vores blik på

menneskers relation til verden. Nymaterialismen revurderer den materielle virkelighed i en forståelse af materialitet som et levende, vibrerende og aktivt stof: Det materielle adskiller sig altså ikke fra mennesket, for mennesket er også materialitet⁴. Nymaterialismens materialitetsbereg opfattes som en uafhængig og selvstyrende kraft, der indgår i et komplekst netværk af aktive aktører, som påvirker og påvirkes af hinanden⁵. Inspireret af dette materialitetsyn vil jeg i min tekst gå tæt på Horsens Kunstmuseums samling af Emil Westman Hertz værker og forsøge at tilnærme mig dem gennem et fokus på netop deres materielle tilstedeværelse. Jeg vil således prøve at holde mig fra udelukkende at undersøge, hvad værket *betyder*, og snarere undersøge, hvad det *gør*.⁶

Der hvor sproget holder op

Fra mit skrivebord i min lejlighed på Vesterbro i København har jeg gang på gang forsøgt at nærme mig Emil Westman Hertz' værker. Jeg har forsøgt at genkalde mig duften af bivoks, når jeg har zoomet helt ind på bittesmå detaljer i højopløselige dokumentationsfotos af hans værker; jeg har forsøgt at trække værkernes materielle tilstedeværelse og nærvær ud af skærmens pixels. Kropsligheden i *Prinsens have*s assemblageobjekter er tiltrækkende og æstetisk tilfredsstillende, men også flad og uvedkommende på dokumentationsbillederne. Materialernes opløsning, gradvise forfald og indbyrdes påvirkning er fraværende; den måde en kvist er føjet til en anden med en lille klump bivoks fremstår på digital afstand ikke længere som en skrøbelighed, jeg skal nære omsorg for. Jeg har besøgt – og i erindringen genbesøgt – Horsens Kunstmuseum og særligt er jeg vendt tilbage – og vender fortsat tilbage – til netop *Prinsens have*, der er det mest omfattende værk i museets samling af Emil Westman Hertz. Med sin næsten fire meter lange vitrine, smukt udført i glas og træ, fylder og indtager værket et af museets mindre rum. Værket er komplekst sammensat i plantedele og bivoks (der stammer fra Emil Westman Hertz' egen have i Gudhjem på Bornholm) foruden gips, bronze, pap, papir, polystyren, ler, emballage fra medicin udskrevet til ham selv, muslingeskaller, døde bier og en række andre fundne objekter. Allesammen materialer, der er karakteristiske for kunstneren og som også går igen i

værker som *Det nye ansigt*, u.d., *Medicinbed*, u.d., *Sygeleje*, 2011 og *Telt*, 2016, der alle ligeledes er en del af Horsens Kunstmuseums samling.

*Prinsens have*s mange objekter og mangeartede materialer ordner sig skiftevis i næsten museale rækker og hober sig op i klynger styret af en egen indforstået logik. Derfor er det også nærmest umuligt at adskille og isolere de enkelte genstande i vitrinen fra hinanden. I min bevægelse rundt om værket får jeg lyst til at bryde gennem glasset og ind mellem de mange objekter og komme helt tæt på for at studere deres overflader og materialesammenstød. Jeg vil prøve at forstå min egen umiddelbare lyst til at forbinde mig med værket, der vækker en klar følelse af empati og omsorg i mig over den insisteren, som ligger i gentagelsen af former, der både går igen i *Prinsens have* og som jeg genkender fra tidligere værker. Der er en nødvendighed i den gentagelse. I *Prinsens have* såvel som i *Det nye ansigt*, *Sygeleje* og *Telt* får jeg en fornemmelse af at gense noget velkendt i værkernes mange objekter. Vitrinerne minder mig om naturhistoriske museers (ofte eurocentriske) præsentation af ikke-vestlige kulturer, der som tidslommer viser Europas blik på andre kulturer, da de koloniserede store dele af verden i 1800-tallet. De minutiøse rækker af objekter i *Telt* eller *Prinsens have* fremstår ordnet efter en ganske særlig logik eller formål. Der er objekter, der kan minde om redskaber (piben i *Sygeleje*), eller mytiske og religiøse genstande eller afbildninger (den hinduistiske elefantgud Shiva der sidder blandt *Prinsens have*s mange vækster), og kroppen på lejet i både *Prinsens have* og i tegningen *Tabernakel* kunne være taget ud af en rituel ceremoni. Blandt andet derfor er Emil Westman Hertz' værker ofte blevet associeret med etnografi, antropologi, primitivisme og folkløse alt sammen understreget af de før-moderne vitriner, der peger på kunst- og kulturhistoriens museologiske klassifikationer af verden.⁷ Ved at appropriere den museale vitrine og udstille objekter, der i deres fremtoning eksisterer et udefinerbart sted mellem kultobjekter, naturfragmenter og skulpturer, parafraserer Westman Hertz de museale klassifikationssystemer og dermed den vestlige historieskrivning og systemtænkning generelt. Emil Westman Hertz' værker er snarere et forsøg på at af-eksotisere "den anden" ved at skabe nye fortællinger, hvor formernes abstraktion og den særegne taktile materialitet overtager fortællingen om det fremmedartede. Således åbner

hans værker op for en både idiosynkratisk og mangfoldig verdensforståelse, der i høj grad også afhænger af det enkelte beskuersubjekt. Emil Westman Hertz' mangefacetterede strategier, inspirationskilder og materialevalg kan – og bør – ikke splittes op. Form kan ikke adskilles fra indhold og omvendt og derfor kan og bør udlægningen af hans værker også nuanceres i mange retninger.

Jeg vil forsøge at gribe til en stædig materialeundersøgelse og en udvikling af et singulært formsprog som jeg ser som definerende for Emil Westman Hertz' oeuvre. Derved vil jeg forsøge at introducere en læsning, der ikke stopper ved en konklusion, men snarere præsenterer en tilgang, der, som værkerne selv, er flydende og processuel. En tilgang, som ikke afskriver det kropslige møde – mit, beskuerens, møde – med værket, men forbliver i erkendelsen af, aldrig fuldstændigt at kunne udtømme værket for indhold.

Overfor *Prinsens haves* materiale-mæssige akkumuleringer bliver min sproglige beskrivelse hurtigt utilstrækkelig. Mit erindrede billede af værket blander sig med mine forsøg på at formulere mig, at skrive værket frem og genkalde den følelse det vakte i mig, da jeg sidst stod foran det. Netop i mødet med Emil Westman Hertz' værker vil jeg gerne insistere på at blive i den følelsesmæssige respons på værket, som de sammensatte og materialefortættede objekter vækker.⁸ Det er en fornemmelsen af den omsorg, han har behandlet de enkelte genstande med, der som et svagt ekko forplanter sig i mig. En omsorg, der vækker en følelse af samhørighed både med værket og med den, der ordnede de mange objekter og plantedele. Måske en følelse af en glimtvis erkendelse af økosystemers såvel som livets skrøbelighed. At blive i dette stadie af sprogligt famlende fornemmelser for materialiteternes affektive påvirkning af mig er vanskelig – jeg får simpelthen en oplevelse af, at mit sprog slipper op – for hvad er det for en type viden der opstår?

Allerede i 1964 efterspurgte den amerikanske forfatter og kritiker Susan Sontag i sit essay *Against Interpretation*, en mere sansende, formalistisk tilgang til kunst frem for de indholds-fokuserede analytiske og fortolkende strategier, klassisk kunsthistorie og kunstformidling gjorde (og i høj grad stadig gør) brug af. Susan Sontag skrev om nødvendigheden af at genfinde vores sanseapparat og lade det være bærende i vores

individuelle møde med kunstværker; vi skal *se* mere, *høre* mere og *føle* mere. Sansning er også viden.⁹

Den feministiske tænker og kvantefysiker Karen Barad efterspørger en lignende ændring i måden at forstå og producere viden på. Hun beskriver (med et helt uoversætteligt spil på ordet *matter*, som både kan være et substantiv med betydningen *materie/materiale* og et verbum med betydningen *at betyde noget/at spille en rolle*) hvordan sproget dominerer vores blik på verden: "Language matters. Discourse matters. Culture matters. There is an important sense in which the only thing that does not seem to matter anymore is matter."¹⁰ Karen Barad foreslår i stedet en langt mere fænomenologisk, sansebåret tilgang til vores forståelse af verden, hvor det ikke kun er sproget men også materialiteten, der betyder noget – hvor *matter matters*. Vores måde at erkende verden kan ikke adskilles fra, hvordan verden observeres. Vi er *af* verden og ikke bare *i* verden.¹¹

Karen Barads nymaterialistiske blik på vores væren-*af*-verden kan være én måde at komme nærmere en forståelse af Emil Westman Hertz' værker. For hvis vi er *af* verden, må vi også rette fokus mod det, der omgiver os – verdens uendeligt mange materialiteter i form af dyr, planter og mikroorganismer – som vi er spundet sammen med. Vores kroppe rummer millioner af mikrober, bakterier og svampe, såvel som tungmetaller og kemikalier. Vi er også materialitet som består af 90% organiske og syntetiske andetheder.¹²

Performativ materialitet

Særligt i *Prinsens have* eksisterer der en næsten anatomisk sammenhæng mellem materialer og objekternes opstilling – hvert element eksisterer i et tilhørsforhold til et andet, fortætter sig og gør det umuligt at overskue værket til fulde: Små bivokstragter gemmer sig under et podie i træ og pap, gipsformer smyger sig op ad hinanden langs gulvet mens små figurer – modellerede, støbte, fundne eller naturligt skabte – sammen skaber større symbiotiske figurer som levende dele af ét stort økosystem. *Prinsens have* er på én og samme tid sin egen organisme, der skaber levende forbindelser internt i værket, og et komplekst skulpturelt kunstværk, som også rækker ud til mig som betragter. Gennem de tydelige aflejringer af Emil

Westman Hertz' bearbejdningsprocesser i materialet (hans fingre i leret, voksen og gipsen, sporerne efter afstøbningsprocesser) forbliver en fornemmelse af objekternes tilblivelsesproces som en tilstedeværelse i værket. En krop har konkret indlejret sig i materialerne og skaber en tydelig fornemmelse af det, den amerikanske kunsthistoriker Amelia Jones beskriver som et kunstværks "having been made" og som betegner tilstedeværelsen af den proces, der går forud for det "færdige" kunstværk.¹³ På den måde bryder Jones med den vante forestilling om kunstværket som et statisk og afsluttet objekt, som noget færdiggjort: Det, der er på færde, er et performativt møde med værket. Et møde, hvor værkets betydning fremkommer ved at det *gør* noget. Emil Westman Hertz' fingres bearbejdning af bivoksen tilføjer værket en levende og vibrerende tilstedeværelse, hvor materialerne performer i gennem bearbejdningerne. Aftrykkende i materialerne *præsenterer* så at sige deres materielle egenskaber. Værket er altså ikke kun et objekt, det rummer også en handling.¹⁴

Amelia Jones udvider forståelsen af et værks performative egenskaber ved at forankre dem i materialiteten eller i en materiel *væren*, som for mig at se fungerer i en dobbelt betydning, der relaterer til den førnutidsformulering, Jones benytter: *having been made* – på dansk sådan cirka "at være blevet lavet". Afstøbningerne i voks har et stærkt nærvær i kraft af deres materialitet og Emil Westman Hertz' bearbejdningsprocesser, der tydeligt har indlejret sig i dem, men objekterne rummer også et fravær i det nærværende: hans krop er ikke længere fysisk til stede. I *Prinsens have* oplever jeg denne fraværende nærhed alle de steder, hvor kroppen har aflejret sig gennem fx fingeraftryk i genstandenes overflader og som den krop, der har ordnet og struktureret de enkelte objekter. I *Natsygeplejersken* er det skummet, som er påmonteret et skelet af pap. Det er de mange tomme medicinæsker i både *Prinsens have*, *Sygeleje*, og *Det nye ansigt*, hvis indhold er indoptaget i Emil Westman Hertz' krop (det faktum at han simpelthen har slugt pillerne), og som nu er genbrugt og indgår i et nyt system. Alle sammen greb, der vækker en genkendelse af menneskelighed i materialiteten. Og det at gøre noget menneskeligt, måske i højere grad end menneskeligt, rummer muligheden for genkendelse, muligheden for at se materialiteten som levende i kraft af en human identifikation. "Having been made" er

en aktuelt fraværende performativitet, der sanseligt træder frem i de nære, taktile – humane eller nonhumane – berøringer af værkernes materialer. Det er en fraværende, immateriel nærhed, som objekterne besidder, som trænger sig både kropsligt og sanseligt på, og som skaber en affektiv forbindelse til værket.¹⁵ Fortidens gestus i materialet bliver bragt ind i nutiden og for et kortvarigt øjeblik forbinder mig, som beskuer, i værket.

Genkendelsen i den andens ansigt

På Horsens Kunstmuseum står rækker af bivokshoveder foran mig og blander sig med sindrige konstruktioner i bjørneklo og bivoks og tragtformede ”blomster” i lyserødt, grønt og hvidt polystyren. Det ansigtsløse hoved er et motiv, der går igen i en lang række af Emil Westman Hertz’ værker: i bivoks i *Det nye ansigt*, tegnet i *Medicinbed* eller udført i papir, tape mm. i *Uden titel*. Ofte betegner han hovedet med titler som *Den andens ansigt*, *Face of another*, *New future* eller som med værket i Horsens Kunstmuseums samling *Det nye ansigt*.

Titlen *Face of Another* referer til den japanske forfatter Kobo Abes (1924-1993) roman *Tanin no kao* (Eng.: *The Face of Another*) fra 1964. Romanens hovedperson, en videnskabsmand, mister sit ansigt i en laboratorieulykke. Hans bogstavelige ansigtstab fører ham gennem en lang proces, hvor han forsøger at genskabe både sit ansigt og sin identitet i form af en maske, som skal påsættes hans ødelagte ansigt. Arbejdet med masken åbner for overvejelser hos hovedpersonen om flydende identiteter og køn, og om objekters mulighed for at blive en del af kroppen. Mand og maske flyder sammen til en ny krop, der forskyder hele hans måde at se og være i verden på.¹⁶ Det er lignende processer, der fremkommer i Emil Westman Hertz mange bivokshoveder, for her opløses grænsen mellem menneskekrop, materiale og bier. I Westman Hertz’ forsøg på at skabe et nyt ansigt sker det ikke i menneskehud, men i bivoks. Bier har modelleret videre i voksen ud fra deres fortolkning af materialets anvendelse og efterlader de karakteristiske heksagonale strukturer i vokshovederne. Hovederne befinder sig i en tilstand, der hverken er opløsning eller konstruktion, de er i en fortsat forhandling mellem menneskets og biernes trang til at bearbejde materialet. En hybrid af sameksisterende perspektiver. Det, der skabes, er

en andens ansigt, et nyt ansigt eller *en ny fremtid*, som Emil Westman Hertz også har kaldt hovedmotivet. Værkerne rummer på den måde en flerstemmighed, som ikke kun skyldes biernes medvirken i værkerne. Bierne bliver et tydeligt spor efter en proces, som både Emil Westman Hertz, bierne og materialerne selv har taget del i og som jeg som betragter kan genopleve i mødet med værket. Værkerne er kulturnatur og naturkultur og Emil Westman Hertz etablerer på den måde et opgør med den vestlige dikotomi, der skiller natur og kultur fra hinanden såvel som form fra indhold¹⁷.

For selvom Emil Westman Hertz' værker i høj grad er skabt af naturmaterialer og hans motiver ofte hober sig op i tegnede vildnis eller økosystemer, så er mennesket rent figurativt stærkt tilstedeværende i hans værker. Både i kraft af den fraværende krop (som beskrevet i foregående afsnit) og repræsenteret ved de mange ansigtsløse hoveder, der repeteres gennem hele hans produktion. Men selve kroppen er også tit at finde både i hans omfattende installatoriske opstillinger af objekter (fx *Prinsens have*) og i en række små vitriner, samt som enkeltstående figurer og i tegninger. Når kroppen fremtræder mest konkret er det i form af en liggende menneskekrop, som i en række værker i Emil Westman Hertz' oeuvre deler titlen *Forever Altered*. Blandt Horsens Kunstmuseums værker findes denne figur bl.a. i *Prinsens have*, hvis fortætning af objekter på mange måder er et knudepunkt for mange af Emil Westman Hertz' centrale motiver, figurer og temaer. Men der er også andre kroppe end menneskekroppe: en død kats krop i *Telt*, en død fugl i *Prinsens have* og et utal af plantekroppe, hvoraf nogle har fundet en ny krop i bronze. Kroppen og mennesket har altså en tydelig tilstedeværelse, både som præsentation (aftrykket) og repræsentation (figurativ fremstilling).¹⁸

Den taktile, umiddelbare karakter og sporene efter Emil Westman Hertz' modelleringer i *Prinsens have*s mange tragtformede blomster i bivoks og ler vækker en sanselig tilknytning til værket ligesom måden de mange medicinæsker lidt ubehjælpsomt er føjet sammen med malertape i en vaklende formation i *Sygeleje*, peger på hans tilstedeværelse i værket. Emil Westman Hertz har indlejret sig i materialets flygtige formbarhed, gennem de subtile ændringer i stoffet. I sin bog *Vibrant Matter*, 2009 præsenterer den amerikanske politolog og filosof Jane Bennett

en opmærksom og omsorgsfuld strategi for at være i – eller af – verden. En strategi, der vækker genklang i værker som *Prinsens have*, *Telt*, *Den andens ansigt* samt *Sygeleje*. Bevidstheden om vores materielle tilhørsforhold i verden sker gennem det Jane Bennett beskriver som en varsom, sproglig antropomorfering af vores materielle omgivelser:

“A touch of anthropomorphism, then, can catalyse a sensibility that finds a world filled not with ontologically distinct categories of beings (subject and object) but with variously composed materialities that form confederations. In revealing similarities across categorical divides and lighting up structural parallels between material forms in 'nature' and those in 'culture', anthropomorphism can reveal isomorphisms.”¹⁹

Min menneskelighed, min krop og min genkendelse af en anden krop er altså afgørende for min forståelse af mit tilhørsforhold til verden i alle dens materialiteter og udtryk. Det er den jeg anvender som målestok. Jane Bennetts begreb om en varsom antropomorfering er et udtryk for min genkendelse af mig selv i værkets materialiteter: i aflejringen af Emil Westman Hertz' krop i bearbejdningen af voksen, i sammenfatningen af plantedele, biernes kroppe og deres spor i voksen. Emil Westman Hertz' værker giver en mulighed for et kalejdoskopisk blik på verden, hvor vores forestillinger om hvad der er menneske og hvad der er dyr, planter og materialer krystalliseres og forskydes blot en smule igennem deres tilstedeværelse af materielt såvel som menneskeligt liv.

Det er denne varsomme antropomorfering, sammen med de reducerede gengivelser af menneskekroppen, der baner vejen for min kropslige relation til motiverne. En antropomorfering, der yderligere nuanceres i *Den andens ansigt*, hvor bier har sat deres aftryk i materialet og bidrager til en flerstemmighed af positioner i en kropslig, sanselig erkendelse af facetterne ved bivoksens materialitet. Ansigtet bearbejdes, så det kan fyldes med honning og larver, entiteter indlejres i hinanden, og værket præsenterer sig derved i en prismatisk forskydning af vores gængse dikotomiske begrebsapparat, der deler verden ind i *enten-eller*: natur-kultur, levende-dødt, handledygtigt-statisk. *Den andens ansigt* rummer både forestillingen

om den anden, eller det andet, og muligheden for at indgå i en kropslig relation med dette. Hvor ansigtet typisk er noget af det mest humane og tillidsvækkende vi fæstner os ved i mødet med andre, er det humane ansigt i Kobo Abes roman udskiftet med en maske, en protese. Hos Emil Westman Hertz står kun hovedformen tilbage, og bier har i stedet indlejret abstrakte heksagonalt strukturerede ansigtstræk. Som jeg har observeret i flere af Emil Westman Hertz' værker er *Den andens ansigt*-motivet også både ved at blive nedbrudt og bygget op på ny. Motivet åbner for at tænke subjektivitet som nært forbundet med materialitet.

Jane Bennett beskriver det at *erfare* sig selv som en sammenflettet livsform, som at tilhøre verden snarere end at eksistere uden for den, og det sker som en let kalejdoskopisk ændring i vores syn på verden. Kalejdoskopet forskyder og sætter verden, der betragtes, sammen på ny. Måske er Emil Westman Hertz' værker det kalejdoskop, der viser muligheden for vores samhørighed med verden – at mennesket også er materialitet – der gør os i stand til at genkende os selv i den andens ansigt.

Kroppe i kredsløb

Placeret i den ene ende af *Prinsens have* ligger en lille krop modeleret i bivoks. Figuren har præcis den mængde information i sig, som gør at man genkender den som en menneskekrop. Men tegn på køn, etnicitet eller andre karakteristika er som i de mange ansigtsløse hoveder ikke til stede. Fra det smalle bryst skyder en paddehat op, den gror fra den liggende skikkelse og breder sig svævende ud over kroppen – *forever altered*. Forandringen fornemmes tydeligt. Både i voksen, der let ville give efter for varmen fra et par hænder, men også figurativt er forandringen ikke til at tage fejl af. Paddehatten, der skyder sig ud af brystet giver figuren en fremdrift. Kroppens statiske tyngde – er det en død krop? – får modvægt af den kraftfulde bevægelse, der ligger i plantens fremkomst fra kroppen. Figurativt vises forandring side om side med den faktiske, fysiske forandring, som bivoksen har gennemgået og stadig er underlagt. Plantemotivet, paddehatten, svampen eller blomsten er et gennemgående motiv hos Emil Westman Hertz. Svampen, der med sine hallucinatoriske virkninger også kan forårsage en forandring i sindet. Svampen, der kan gro på andre organismer,

nedbryde dem, men også være en kilde til føde. Som med alt andet i hans oeuvre er heller ikke svampen entydig i sin tilstedeværelse.

De mange medicinæsker, der også er til stede i langt de fleste af Emil Westman Hertz' skulpturelle værker, peger på hans egen krop i forandring, cellers ukontrollerbare mutationer og forsøget på at bremse dem med udefrakommende medikamenter. I *Telt* er et hoved i bronze også i forandring: her skyder grene frem fra toppen af hovedet med samme kraft som paddehatten fra den lille bivokskrop. Det humane blandes med det, vi er vant til at kalde natur og bliver én organisme fæstnet i bronzen. Samme motiv går igen i tre næsten tegneserieagtige tegninger, der alle er uden titel, hvor en maske eller et ansigt er i opløsning og gennemtrænges af et ubestemt andet. Værket *Telt* er samtidig også hvileplads for netop en krop i forandring, en transcenderende krop, der betræder parallelle drømmeverdener.

Telt blev første gang vist på Westman Hertz sidste udstilling "Under Bjerget" på Bornholms Kunstmuseum i sommeren 2016. Udstillingstitlen refererer til Ernest Hemingways novelle "Kilimanjaros sne", 1936, hvor hovedpersonen Harry oplever at falde i et drømmestadie fra sit leje for foden af bjerget.²⁰ Drømmen er et sted, hvor tid og rum kollapser, og fortid, nutid og fremtid hører op med at eksistere i deres velkendte lineære forløb. Lejet eller hvilepladsen, som *Telt* og *Sygeleje* begge er og som findes i *Prinsens have* i form af den hvilende menneskeskikkelse, rummer potentialet for dette tidslige kollaps og for åbningen mod at forstå tidsbegrebet på ny. Det drømmende stadie er en tilstand hvor parallelle verdner ubesværet kan sameksistere, som i kvantefysikkens sandsynliggørelse af at partikler kan befinde sig to steder på samme tid.

I tegningerne *Tabernakel* og *Uden titel* ligger kroppen, på samme måde som i *Prinsens have*, som en del af en større sammenhæng. I *Tabernakel* er kroppen halvt opslugt af et vildnis, og hvad der er planter og hvad der er krop kan ikke længere skelnes fra hinanden. *Tabernakel* minder i sin opstilling om *Sygeleje*, der ligesom *Telt* er en hvileplads for en krop i forandring. *Sygeleje* mangler blot en krop – vitrinen fyldes af en plade i bivoks og her kan man forestille sig, hvordan en potentiel krop kan synke ned i den modtagelige voks.

Emil Westman Hertz' sensible bearbejdnings af værkernes materialer vækker min opmærksomhed på netop deres materialitet. *Prinsens haves* mange objekter er i lige så høj grad til stede i kraft af den gips, bronze, ler, polystyren, eller bivoks de fremtræder i, som den form de udgør. Dette er også tilfældet i *Natsygeplejerskens* skumkrop eller i *Sygelejes* støbte og bristede voksplade, der fylder vitrinen, eller den åbne gipsstøbeform der stadig rummer sit støbte indhold. Her bliver undersøgelserne af relationen mellem form og materiale en formel undersøgelse af transformationen.

Emil Westman Hertz' objekter bryder med en enhedstanke idet de aldrig blot er én ting – fx en figur eller et symbol *på noget*. De udgør i stedet en egen og kompleks ikonografi, som gennemsyrrer hele Emil Westman Hertz' kunstnerskab og som består af en konsekvent gentagelse og udvikling af en afgrænset motivverden. Gentagelsen og en gradvis forandring er grundbetingelser for værkernes fremkomst: elementer fra *Telt* eller *Sygeleje* har stor lighed med delementer fra *Prinsens have*, og i mit møde med værkerne fornemmer jeg, at de ubesværet kunne tage hinandens plads eller blive dele i et større samlet værk.

Gennem hele Emil Westman Hertz' oeuvre går der en metamorfisk bevægelse, som skaber en forbindelse værkerne i mellem og viser en intern samhørighed i oeuvre, men også en samhørighed med omverden. Hver gang kroppen repræsenteres i Emil Westman Hertz' værker er den nemlig i forandring. I en transformation på vej til enten at blive noget andet eller nogle andre. I dette transformatoriske stadie afsløres samhørigheden med det vi har for vane at kalde natur: grene bryder ud af hovedskallen, paddehatten bryder frem af brystkassen, bierne bebor hovederne i voks. Det er kroppe der både er menneske-lige og naturlige.

Gennem gentagelsen og transformationen konstruerer Emil Westman Hertz nye landskaber, organismer og tankeformer, der dekonstruerer velkendte dikotomier og kategorier og sammensætter dem på ny. Og *den anden* får en stemme: bien, materialerne, de mange kroppe. Værkerne *Prinsens have*, *Telt*, *Den andens ansigt* samt *Sygeleje* er både forfald og (organisk) vækst, både liv og død, menneske og materiale, dyr- og planteliv. På én gang en fiktion, et landskab og et natur- og kulturfænomen,

der udgør en mangfoldighed af andethedspositioner, som understreger vores indlejring i materialiteter og genkendelsen af *det andet* i os selv.

I mine fysiske såvel som erindrede, digitale og fremskrevne møder med Horsens Kunstmuseums værker af Emil Westman Hertz oplever jeg deres subtile og komplekst sammensatte materialer og deres indlejring af kroppe og krops-ligheder i materialerne. Værket træder mig performativt i møde gennem et fraværende nærvær, hvori jeg oplever en overskridelse af skellet mellem human krop og materielt liv – en sameksistens, som kun bliver stærkere gennem Emil Westman Hertz' insisterende gentagelse af motivet i hans mange tegninger og skulpturer.

Med afsæt i særligt Jane Bennetts vibrerende og vitale materialitetsforståelse har jeg gennem teksten forsøgt at nærme mig en forståelse af, hvad der er på færde i Emil Westman Hertz' værker og jeg har forsøgt at finde ind til et sprog for hans praksis og for det materialebårne nærvær jeg oplever i hans værker. Særligt *Prinsens have*, er blevet udfoldet gennem en undersøgelse af værket som helhed, dets materielle delelementer, Emil Westman Hertz' kropslige bearbejdning af værket, der stadig fremkommer som en *having been made*, min fysisk situerede værkoplevelse og mine erindrede, læste og digitale oplevelser.

Med udgangspunkt i nymaterialismens materialitetsbegreb har jeg forsøgt at komme nærmere en forståelse af værkets evne til at handle – det, at Westman Hertz bearbejdning af materialet har indlejret sig og til stadighed virker nærværende og levende i mødet med værket – at materialet performer. Jeg har forsøgt at fremskrive – og skrive mig ind i – en mulig position, hvorfra flerstemmigheden i *Prinsens have* kan beskrives, og som jeg selv er deltagende i. En flerstemmighed, der kolliderer opdelingen af verden i dikotomiske begrebspar.

I Emil Westman Hertz' praksis og oeuvre mødes forestillede verdener, naturkonceptioner og personlige erfaringer, de sættes sammen på ny og forener sig ubesværet i nye verdensbilleder, spekulative fremtidsscenerier og økosystemer, der på samme tid vokser frem, fastfryses og forgår. Biers tilstedeværelse sameksisterer med kunstnerens sensibelt indlejrede bearbejdning af materialer og vidner om en

levende, vibrerende og aktiv materialitetsopfattelse og et blik på krop og andethed, der omsorgsfuldt indlejrer mennesket i verden på lige fod med andre entiteter.

¹ Materialitet kan siges at knytte sig til alle former for billedkunstnerisk praksis, hvad enten det er gennem en formgivning eller i fraværet af en materiel manifestation. Når jeg henviser til materialitet, er det et udtryk for den stoflige virkning materialet besidder, som både er indlejret i materialet, men som også opstår i mødet mellem materialet og min sanselige erfaring af det. Materialitetsbegrebet, jeg anvender her forbinder sig således til nymaterialismens aktive og vitale udvidelse af begrebet, eksemplificeret hos blandt andre Karen Barad og Jane Bennett. For en mere udførlig diskussion og kortlægning af materialitetsbegrebet: Mikkel Bille og Tim Flohr Sørensen, *Materialitet - en indføring i kultur, identitet og teknologi*, Samfundslitteratur, 2.udgave, 2019.

² Denne tekst udspringer af mit speciale *Prinsens have – en nymaterialistisk undersøgelse af Emil Westman Hertz' praksis*, fra Kunsthistorie på Københavns Universitet, afleveret i 2018. Jeg er meget taknemlig for kommentarer og konstruktiv kritik som jeg har modtaget fra Felix Rothstein, Vera Østrup, Rune Gade, Marie Vedel og Caroline Marie Ballegaard.

³ Edward Said, *Orientalism*, Pantheon Books, 1978

⁴ Se bl.a. Donna J. Haraway, *When Species Meet*, University of Minnesota University Press, 2008; Jane Bennett: *Vibrant Matter, a political ecology of things*, Duke University Press, 2010 og: Jane Bennett *Vegetabil liv og ontoSympati*, oversat til dansk af Henrik Torjusen, Laboratoriet for Æstetik og Økologi, 2018.

⁵ Den orientering og materialitetsanskuelse, som fremkommer i denne tekst bygger i særdeleshed på Jane Bennetts begreb om "human-nonhuman assemblages". Se: Jane Bennett: *Vibrant Matter, a political ecology of things*, Duke University Press, 2010 og: Jane Bennett *Vegetabil liv og ontoSympati*, oversat til dansk af Henrik Torjusen, Laboratoriet for Æstetik og Økologi, 2018. Se også: Bruno Latour: *Vi har aldrig været moderne. Et essay om symmetrisk antropologi*. Overs. Carsten Sestoft, Hans Reitzels Forlag, København, 2006.

⁶ Denne strategi har jeg bl.a. fundet inspiration til i Donna Haraways feministiske videnskabsfilosofi og hendes begreb om situeret viden. Se til eksempel: Donna Haraway: "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", i: *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3. Autumn 1988, pp. 575-599.

⁷ Se blandt andet følgende tekster:

Ann Lumbye Sørensen: "Arkiv som metafor, struktur og form hos tre danske samtidskunstnere", i: *Arkiver i kunst og visuel kultur*, Peter van der Meijden m.fl., red., IKK TRYK, 2013.

Nicoletta Isar, "Om ambrosia og tårer, om livet, døden og shamanismen i kunsten – En rejse ind i Emil Westman Hertz' imaginære verden" i: Jensen, Anders Gaardboe (red.): *De smukke drømmes lagune*, Holstebro Kunstmuseum, 2013.

Knud Jacobsen, "Smuk lagune med uhyggelig understrøm", *Kristelig Dagblad*, 29. oktober 2013.

Michael Jeppesen, "Der er også ånd i plastik", *Dagbladet Information*, 3. juni, 2011.

Torben Sangild, "Måske er den danske livgarde en udstilling værd?", *Politiken* d. 19. marts 2011.

⁸ Den australske kunsthistoriker Susan Best skriver i sin bog fra 2011 *Visualizing Feeling*, om hvordan værkets affektive kvaliteter har været et overset aspekt i den kunsthistoriske behandling af værker. Hun viser et alternativ til den klassiske biografiske tradition, der kobler kunstnerens biografi

med den følelsesmæssige tilstedeværelse i værket og vrister i sine analyser værkets affektive kvaliteter fra kunstnerens person og viser, at det snarere er et potentiale, der er indlejret i værket og som fremkommer i mødet med beskueren. Susan Best, *Visualizing Feeling: Affect and the Feminine Avant-garde*, (London: I.B. Tauris & co., 2011)

⁹ Susan Sontag, "Against interpretation", i: *Against Interpretation and Other Essays*, Penguin Modern Classics, 2009, s. 14.

¹⁰ Karen Barad: *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, 2003. s. 801

¹¹ Et af nymaterialismens grundprincipper består i etableringen af en flad ontologi, en forskydning fra en kartesiansk og repræsentationel værensforsståelse til det, Karen Barad beskriver gennem sin såkaldt *agentiale realisme*, hvor viden opstår i performative intra-aktioner mellem humane såvel som nonhumane aktører. Ifølge Barads onto-epistemologi kan vores måde at erkende verden ikke adskilles fra, hvordan verden observeres – vi er *af* verden og ikke blot *i* verden. Karen Barad: *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, 2003.

¹² Donna J. Haraway, *When Species Meet*, University of Minnesota University Press, 2008.

¹³ Amelia Jones, "Material Traces – Performativity, Artistic 'Work', and New Concepts of Agency", i: *TDR: The Dramatic Review* 59:4, Winter 2015, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, pp. 20-23

¹⁴ Ibid.

Dette linearitetsbrud kan ydermere nuanceres gennem Karen Barads diffraktionsbegreb, der forstyrrer, bryder og forskyder linearitetsprincippet og forbinder sig til kvantefysikkens opløsning af et lineært tids- og rumforløb. Se bl.a.:

Karen Barad: "Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart", i: *Parallax*, juli 2014
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13534645.2014.927623>

Karen Barad: "Getting Real: Technoscientific Practices and the Materialization of Reality", i: *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 10, nr. 2, 1998
<https://conceptsinsts.wikispaces.com/file/view/Barad+differences98.pdf>

¹⁵ Fraværets materialitet er en anvendelse af nymaterialismen, som særligt har vist sig i antropologien, her kan Daniel Miller blandt andre fremhæves. Fraværets materialitet er i nærværende tekst inspireret af artiklen "Fraværets potentialitet" af Mikkel Bille og Signe Kahr Sørensen, og anvendes her til at nuancere repræsentationsaspektet ved værket. Mikkel Bille og Signe Kahr Sørensen: "Fraværets Potentialitet", i: *Materialitet*, Passepartout – Skrifter for Kunsthistorie, Peter Brix Søndergaard m.fl., red., nr. 37, 20. årgang, 2016, pp. 165-175.

¹⁶ Kobo Abe: *Face of Another*, Vintage Books, 2003

¹⁷ Her refererer jeg til Donna Haraways brug af termen, som en betegnelse for samtidens landskab, hvor natur, kultur og teknologi er smeltet sammen og herigennem præsenterer os for nye økosystemer. Se: Donna Haraway, "The Companion Species Manifesto – Dog, People and Significant Otherness", i: *Manifestly Haraway*, University of Minnesota Press, 2016.

¹⁸ Distinktionen mellem repræsentation og præsentation henter jeg fra performanceteorien, der traditionelt set har arbejdet ud fra en dikotomisk opdeling mellem tegn og handling – mellem tekst og performance. Her kan en teoretiker som Dwight Conquergood (1949-2004) eller J. L. Austin (1911-1960) eksempelvis fremhæves.

Når Amelia Jones taler om værkets *having been made* finder hun dog sit belæg i særligt Karen Barads temporalitets- og materialitetsforståelse. Når jeg her omtaler præsentationen, skal det derfor forstås som værkets *having been made* og ikke i klassisk performativitetsteoretisk forstand.

¹⁹ Jane Bennett: *Vibrant Matter, a political ecology of things*, Duke University Press, 2010, p. 99.

²⁰ Helga Christoffersen, "Emil Westman Hertz" i: *Under Bjerget*, Bornholms Kunstmuseum, 2016