

Spinkle grene rejser sig fra knoldede bivoksklumper. Blomstertragte udskåret i polystyren er stablet oven i hinanden, nogle er vokset til, andre består blot af en enkelt blomst. Indimellem skyder en stængel af bjørneklo højt til vejrs og bryder med den øvrige bevoksnings nære kontakt til underlaget. De høje stængler vakler på en lille fod af bivoks, der har klæbet sig til det livløse plantevæv og taget aftryk efter den papflade, de hviler på. Det er, som om elementerne spirer ved hjælp af voksen, der føjer dem sammen og får det døde plantemateriale til at gro på ny. Side om side med grenformationerne står beholdere lavet af medicinæsker med kviste og blomster i. Er beholderne vaser eller voksesteder?

De sirlige rækker af nænsomt modellerede figurer, afstøbninger, sindrige konstruktioner i grene, kviste og stængler udgør tilsammen hovedelementerne i Emil Westman Hertz' installation *Prinsens have* (2014), der subtilt inddrager hele udstillingsrummet på Horsens Kunstmuseum, hvor tre akvareller samt to bjørneklostave og en lille fugl i bronze er placeret på væggene.<sup>1</sup> De mange små og store skulpturelle dele står i et direkte tilhørsforhold til hinanden. *Prinsens have* er sin egen organisme, et økosystem, hvis spinkle konstruktioner og porøse materialer giver mig en oplevelse af, at haven på én gang er ved at opstå, forgå og genopstå [2, 3].<sup>2</sup>

Emil Westman Hertz' oeuvre er på mange måder karakteriseret af *porøsitet* som en kunstnerisk strategi og som en konkret kvalitet ved værkernes materialer – og ved måden kunstneren har behandlet dem på. Porøsitet anvendes i bl.a. fysik, biologi og geologi til at betegne tætheden mellem porerne i et materiale: de hulrum, der gør materialet gennemtrængeligt. Porerne er de mikroskopiske åbninger, der tillader passage af vand og luft i vævet hos planter, dyr og mennesker. Det er svedkirtlernes udmunding i huden, svampens hullede struktur, cellemembranens gennemtrængelighed og størrelsen af rummet mellem aflejringens korn. Disse hulrum kan forbinde materialer og skabe udveksling og bevægelse. Hulrummet er en særlig egenskab, der adskiller sig fra den skrøbelighed, vi i hverdags sproget forbinder med det porøse, hvor det er relateret til ord som sprødhed, skørhed, lethed og spinkelhed.<sup>3</sup> Ord, som alle kunne bruges til at beskrive mange af Emil Westman Hertz' værker, hvis organiske materialer befinder sig på stadier af forvitring og forfald.

Begrebet porøsitet er relevant at bruge som sprogbeholdere, fordi det er rigt på semantiske nuancer, der giver plads til, at skrøbelighed og gennemtrængelighed kan sameksistere. Begge egenskaber findes i Emil Westman Hertz' værker, der er karakteriseret ved, at materialernes særegne karakter skaber forbindelser mellem værkerne





og etablerer oplevelsen af en symbiotisk og bevægelig sameksistens i oevret.<sup>4</sup>

Porøsiteten kan beskrive materialernes skrøbelighed og forgængelighed. Hvordan bivoksen kan tørre ind, miste sin klæbeevne og dermed evnen til at holde sammen på de skrøbelige grenkonstruktioner, som gror overalt i *Prinsens have* og i hans samlede oevvre. Eller til at beskrive de tyndt modellerede skaller i ler og gips, som kan knække eller krakelere under en hånds lidt for hårde tryk. Porøsiteten findes i de vakkelvorne fundamenter, der synes at kunne kollapse under de forgrenede konstruktioner. I de spinkle grenes evne til let at brække. I de organiske materialer, der nedbrydes hurtigt over tid, og hvor larver og møl naturligt vil søge hen og fremskynde forvitningsprocessen. Materialernes skrøbelige fremtoning viser, at dét, der er fastholdt i værket, blot er et midlertidigt billede. Materialer og former vil forandre sig.

Porøsiteten, forstået som et gennemtrængeligt hul- eller mellemrum, kan bruges til at beskrive Emil Westman Hertz' kunstneriske strategi og objektforståelse. Han skabte ofte nye værker ved at genetablere eller forandre allerede eksisterende værker eller ved at bruge enkelte objekter fra et værk som startskud til en ny forgrening. Hans værker er ikke afsluttede, selvstændige objekter, de opfører sig snarere som membraner, der kan gennemtrænges og forbinde sig igen og igen. Gennemtrængeligheden træder ligeledes frem på et tematisk niveau i hans brug af titler og i værkernes opstillinger, der placerer dem i tærskel-erfaringer som ritualer, hallucinationer, drømmesyn og febevildelser, der igen forbindes i et utal af nye retninger.

Både tematisk og materielt befinder værkerne sig *i-mellem* stadier. I materialernes flygtighed, kroppens forgængelighed og drømmens syn. I selskab med Emil Westman Hertz' værker bliver grænsen mellem menneske og verden gennemtrængelig. Her lærer vi, med den feministiske økokritiker Astrida Neimanis' ord, "at være hjemme i mellemrummets skælvende spænding. Intet andet hjem er tilgængeligt. I-mellem natur og kultur, i-mellem biologi og filosofi, i-mellem mennesket og alt det, vi støder ind i, alt vi desperat afskærmer os selv fra, alt vi kaster os selv ind i, forlist og dumdrigtigt, iagttagende, forbløffende, idet vores hud bliver tyndere".<sup>5</sup>

Det er en lignende erfaring, jeg tager med mig fra mine møder med Emil Westman Hertz' kunst, der skærper min sensibilitet og gør de mellemrum, Neimanis beskriver, nærværende. Nærværet udspringer af hans omsorgsfulde opmærksomhed på de materialer, der indgår i værkerne. Her er skabelsen i fokus, og dialogen med materialet stadig pågående. Værkernes vibrerende og levende tilstedeværelse træder frem i det porøse hulrum, vi har været vant til at opleve som en barriere mellem kultur og natur, mellem menneske og materiale, bevidsthed og krop.<sup>6</sup>





4. Prinsens have, 2014. Tørret bjørneklo, bivoks, pap, gips, bronze, papir, døde bier, medicinemballage, krydderier, flamingo, polystyren, træ, ler, andre plantedele og vitrine. Vitrinemål: 196 x 366 x 185 cm



5.  
Detalje af *Prinsens have*, 2014

## HÅNDEN OG VOKSEN

Erindringer om mine egne møder med *Prinsens have* smelter sammen med de utallige gange, jeg har genbesøgt værket i de mange dokumentationsbilleder, der findes af installationen. De blander sig med snapshots fra mine besøg på Horsens Kunstmuseum, der fylder min telefons kamerarulle som et sært og bortgemt billedforløb. Jeg har forsøgt at indfange detaljer af værket gennem den store glasvitrines ruder, der spejler sig i objekterne på mine fotos og slører for adgangen til deres porøse og levende modellerede overflader. Min egen krop står og dirrer skygeagtigt i genspejlingen, så forsøget på at dokumentere værket til en senere arbejdssituation næsten kommer til at fremstå som en selfie.

Da Horsens Kunstmuseum erhvervede *Prinsens have* i 2014, blev værket placeret i en stor glasvitrine, og af konserveringsmæssige hensyn monterede Emil Westman Hertz selv hvert objekt omhyggeligt på vitrinens bund. Værket gik dermed fra at være en have i bevægelse, hvor kunstneren kunne flytte rundt på objekterne, som han ville, til at blive et sluttet kredsløb og en museal genstand. Vitrinen bremser værket og understreger på den vis værkets skrøbelige og forgængelige karakter [4].

Fra min plads på betragtersiden af *Prinsens have*s glasvægge får jeg lyst til at tage de små modellerede genstande op i hænderne for at undersøge dem helt tæt på. De har en vibrerende, levende tilstedeværelse og en kropslighed over sig, som virker dragende – som om der eksisterer en samhørighed mellem mig og de mange små værker. Jeg får lyst til at adskille det enkelte objekt fra dets sammenhæng for at nærme mig en forståelse af dets udformning: Hvordan har kunstneren bearbejdet materialet? Hvordan har han givet det form? Og hvordan mon objekterne så ud, lugtede og følte, lige da de var færdigmodelleret? Har de forandret sig med tiden?

Aftryk fra fingre, der har formet leret eller bivoksen sidder stadig i de enkelte objekters overflader og gør dem noprede og bulede. Mange af de små skulpturer virker, som om de stadig er i en formgivningsproces, som om de bare venter på en hånd, der samler dem op og fortsætter arbejdet, udglatter en hård kant eller ujævnhed. Et objekt i ubrændt ler står stadig halvt pakket ind i plastik, der beskytter mod udtørring. Aftryk og spor fra modelleringsprocessen er bevaret. På den måde åbner objekternes overflader sig og viser, hvordan materialerne har taget imod forarbejdningen.

Kunsthistorikeren Amelia Jones beskriver, hvordan en kunstnerisk handling kan indlejre sig performativt i et materiale. At aftrykket fra bearbejdningen – den handling, der har fundet sted – træder performativt frem i mødet med værket.<sup>7</sup> Med et fokus på disse kvaliteter ved værket bliver det muligt at se det som andet og mere end et statisk

og afsluttet objekt. Værket bliver i stedet ustabil, uafsluttet og i proces – et porøst, bevægeligt stadie, der blotlægger både performative og materielle kvaliteter ved værket.

Denne forskydning i blikket på værket bliver i høj grad muliggjort af den tværfaglige akademiske strømning nymaterialismen, der de seneste årtier har fornyet og forskubbet vores blik på menneskers relation til verden og dens mange materialiteter. Nymaterialismen anerkender vores omgivende materialer som levende, aktive og i stand til at handle. Det materielle adskiller sig altså ikke fra mennesket, for mennesket er også materialitet. Sammen indgår vi i et komplekst netværk, hvor vi påvirker og påvirkes af hinanden. Gennem dette teoretiske felt kan man nærme sig en metode og et sprog for, hvordan værkers materialer deltager i produktionen af et værks mange betydningslag.<sup>8</sup>

Emil Westman Hertz' bearbejdning af bivoksen, leret og gipsen vækker en levende og vibrerende tilstedeværelse i værkerne. Materialernes individuelle egenskaber bliver tydelige, jeg forstår deres forskellige kvaliteter i kraft af deres reaktion på bearbejdningen. *Prinsens have*s mange modellerede delelementer befinder sig på et hybridstadie mellem objekt og performativ handling, og med hjælp fra Jones' sammenkædning af nymaterialismen og performativitetsteoriens grundbegreber kan man forstå objekterne som *handlende* og ligeværdige dele af et større netværk af aktører.<sup>9</sup> De besidder en egen handleevne, som i mit møde med værkerne iscenesætter og animerer min oplevelse af kropslig tilstedeværelse. Jeg er "i" leret, og leret er "i" mig, som Jones skriver, og "vi" definerer gensidigt hinanden og peger begge på Emil Westman Hertz som en tidligere materialitet, en krop og udøvende, handlende kraft, der har aflejret en menneskelighed i materialet.<sup>10</sup> Med kunsthistorikeren Georges Didi-Hubermans ord: "Det materiale, jeg knuger mod min hud, bliver som hud".<sup>11</sup>

Den kropslige tilstedeværelse findes overalt i *Prinsens have*s mange objekter. Blandt de mange plantedele og figurer ligger et aftryk af oversiden af to ben, som to skaller i bivoks [5]. Er det ben? Når jeg skal beskrive dem, har jeg en umiddelbar lyst til at benævne dem sådan. Jeg fokuserer på deres lighed med menneskeben, som jeg kan relatere til min egen krop. Men kigger jeg nærmere på figuren, er det måske snarere bivoksens materiale-mæssige karakter, dens klumpede og ujævne overflade, der dominerer figuren, og ikke så meget dens menneskelighed. 'Benene' fremtræder i kraft af bivoksen og dens særlige bivokskarakter, men ligheden forbliver en antydning. Figurens foranderlighed og skrøbelige karakter er der i kraft af materialet, som samtidig blotlægger sin evne til at rekonstruere sig i andre former og udtryk. Man fornemmer, at voksen kan formes, at den kan smelte, blive blød og