

Minimalisme - og deromkring. Steen Høyers tidlige arbejder.

Magnus Thorø Clausen og Martin Erik Andersen

MEA: Steen Høyers arbejder fra midten af 60'erne er i dialog med den skarpeste billedkunst fra tiden. I 1967 deltager Steen Høyer på udstillingen *9 skulptører. En udvidelse af et bymiljø* i Århus, og i 1968 på udstillingen *Anonymiteter* i Lunds kunsthall. De 2 udstillinger er vel i dansk sammenhæng de klareste samlede præsentationer af den grundlæggende forskydning i forståelsen af det skulpturelle som går under betegnelsen minimalisme. I hvor høj grad der er tale om en forskydning eller et brud er nok et spørgsmål om synsvinkel. Formelt set kan man naturligvis se forbindelser til konstruktiv og konkret kunst, men intentionerne ligger alligevel tydeligvis et fundamentalt andet sted. Forskydningen fra det subjektivt konstruerede til det alment strukturelle må siges at være et afgørende skred, som da også meget hurtigt bliver efterfulgt af en række radikale nye positioner i forholdet mellem skulptur og samfund, eller mere tæt mellem krop, rum og syn.



9 skulptører. En udvidelse af et bymiljø. Århus 1967

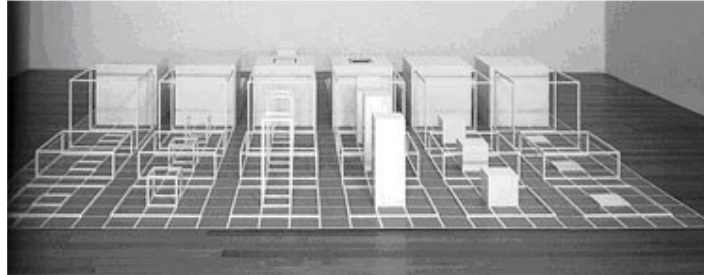
Ingen af os 2 var jo til stede men set i bakspejlet ser det ud til at disse forskydninger udspiller sig nogenlunde samtidigt og simultant internationalt med en slags tyngdepunkt i New York. Men det er faktisk slående hvor hurtigt problematikkerne kommer frem og tilbage over Atlanterhavet. Hvor hurtigt de bliver erkendt, videreudviklet og omsat til værker som bærer nye nuanceringer og betoning. Måske er det særligt slående fordi minimalismen, som vel næppe var fastlagt som isme endnu, jo i høj grad definerede sig selv som et endegyldigt og definitivt brud med europæisk tradition. Donald Judd siger i et interview i *Artforum* i 64: "I'm totally uninterested in European art - and I think it's over with". Sådan en indstilling må jo i sagens natur være hårdere her i midt i Europa end i New York. Og de helt radikale positioner leder, måske netop i Europa, også hurtigere aktørerne ud i andre bredere felter, deriblandt sociale og arkitektoniske. Den i skulptursammenhæng lidt sjove udstillingstitel *En udvidelse af et bymiljø* peger måske også i retning af en særlig direkte dansk social accent i arbejdet omkring byrum, struktur og form.

Formuleringerne, både i rum og skrift, ligger jo stadig derude som store og små hårde klodser, klodser som grundlæggende har forrykket forholdet mellem objekt, rum og krop. Det bliver muligvis lidt for hurtigt kombinationen af New York og *Artforum* der kommer til at tegne historien. Receptionen og diskussionen af de her på en gang alt for enkle og alt for komplicerede ting har sikkert været urimeligt meget op ad bakke i dansk sammenhæng, man kan jo håbe at der er nogen som får samlet det hele op inden det er for sent. Men der er nok ikke

rigtig nogen vej udenom også at bruge New York som referenceramme, intentionerne har jo hele vejen rundt i høj grad været translokale. Naturligvis er det ikke hele historien vi kan få fat i her, men kan vi prøve bredt at indkredse hvad slags værker og tænkning det var som konstituerede det felt som vi nu pænt og ordentligt kalder for minimalismen?

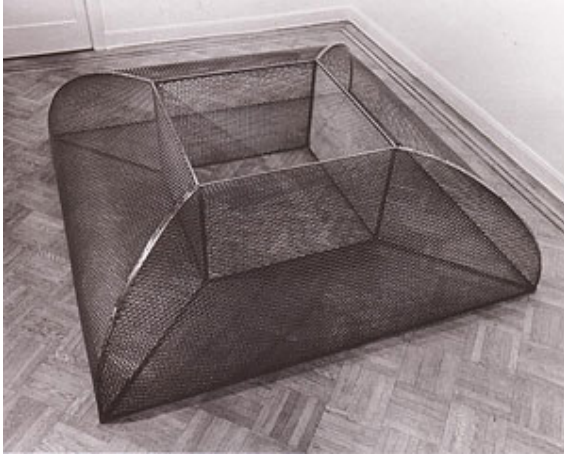


Donald Judd
Uden titel 1965



Sol LeWitt *Serial Project No 1 1966*

MTC: Ja, man kommer jo straks til at tænke på Sol LeWitts forvirring i forhold til betegnelsen ("I have not discovered anyone doing this kind of thing"), og hans konklusion at det må altså enten være en del af kunsthistorikernes hemmelige sprog eller noget med korte nederdele og piger med lange ben. Men ok, lad os bare holde fast i ordet som jo har vist sig at være historisk ret slidstærkt. Et sted at begynde kunne være med formreduktionen til disse her geometriske nulpunkter, som bliver en lukning af den normale betydningsdannelse og en sideløbende åbning mod rummet og sansningen. Hein Heinsen skriver i kataloget til sommerudstillingen i Århus: "De nye skulpturer er ikke bærere af noget, de meddeler intet udover deres ydre. De er deltagere i en situation". Reduktionen ned mod den primære struktur bliver fra starten også anset som en udvidelse ud mod miljøet (jf. udstillingstitlen), som postuleres som et forhold på lige vilkår med objekt og betragter. Man kan vel generelt sige at reduktionen er med til at flytte hele værkets kommunikation i forhold til det sociale og arkitektoniske og på den måde radikalt forskyde den betragtningsmåde som var gældende indenfor den modernistiske tradition. Det karakteristiske for de nye arbejder bliver blandt andet at betydningen rykkes ud af objektets indre og gøres til et eksternt forhold som finder sted i sammenstødet med omgivelserne og betragterens erfaring. Kasper Heiberg beskriver i kataloget vendepunktet sådan her: "Man erstatter kunstens psykisk udstrålende kerne med et hulrum hvori aktivitet kan opstå". Den formulering tror jeg samtidig kan sige noget om den umiddelbare modstand som minimalismen kommer til at indeholde, idet skulpturen som kerne eller centrum forrykkes til skulpturen som hulrum eller tomt fysisk tegn. For samtidig med åbningen er der jo altså også tale om en ret konfronterende uoversættelighed i værkerne, som bryder markant både med den øvrige billedkunst og med betragterens forventninger. Det paradoksale og heldige er så at denne her uoversættelighed, eller hvad man nu skal kalde den, finder sted parallelt med højt reflekterede tekster, både i New York men altså også i Århus. Tekster som dog ikke nødvendigvis taler på helt samme niveau som værkerne selv?



Robert Morris *Uden titel* 1967

MEA: Præcision i forhold til billedkunst er nok altid en temmelig elastisk størrelse, men teksterne og postulaterne har uden tvivl været uhyre effektive som værktøjer i udgrænsningen af området. Judd postulerer et sted at han arbejder målrettet på at fjerne betragtningen fra kunstsituationen, det må jo siges at være en reduktion der vil noget. Deskriptivt holder det muligvis ikke, men intentionelt har det været radikalt produktivt. Kunstværket skal simpelthen ikke kunne ses fra noget prioriteret sted uden for dens egen genstandsmæssighed. Den slags intentioner får jo nogle vidtgående konsekvenser, også konsekvenser som Judd nok ikke selv følger helt til dørs. Han taler også om hele stykker/arbejder uden interne relationer. Der bliver skåret ned internt og eksternt. Og alligevel så er arbejderne jo på trods af al deres rygvendthed og kommunikative lukkethed jo radikalt henvendende. Det er de vel også fordi de annullerer alle tidligere forståelsesoverenskomster mellem værk og aflæsning, og man derfor simpelthen bliver nød til at genforhandle sig selv foran dem - ja ikke engang et "foran" har man at holde fast i. Steen Høyers små pladekonstruktioner fra 65 ligger vel også i forlængelse af den slags tænkning, selvbærende konstruktioner uden op og ned, uden for og bag, og naturligvis uden kerne. Konstruktioner som enten lukker sig om sig selv, eller modsat ligger helt åbne som moduler til forhandling. Man kan måske sige at de er noget mere kompleks end f.eks. Judds tidlige ting, og at de måske dermed stadig befinder sig i et slags europæisk rum. Tre-delingerne i arbejderne, og bukningerne peger på noget mere komplekst konstruktivt end New Yorkerne ville kaste sig ud i. Gad vide om ikke der er forholdsvis større mængde vinkler og kurver i Europa end i USA? Men alligevel tror jeg nok de har fremstået som fremmede i forhold til den modernistiske tradition, måske netop for underdeterminerede i kraft af deres pegning på enten tautologi eller åben struktur, undersøgelse og forhandling frem for komposition og værk. Derudover er der selvfølgelig som altid med billedkunst og almen kultur også en underlig dobbeltbevægelse og udveksling. Minimalisterne skærer fra og ned i værkerne, men lukker så også noget andet kulturelt stof ind, f.eks. overflader, materialer og former fra tidens industrielle registre og konsumkultur. Der danner sig helt nye lag og udhulninger i det billedkunstneriske, entropien er demokratisk og bestemt ikke lineær.

MTC: Ja, det tror jeg du har ret i. Og man kan vel helt generel sige at reduktionen på ét niveau kommer til at betyde at kompleksiteten bare forskyder sig og præciseres hen til et andet niveau. Det er

iøvrigt sjovt at genlæse Judds tekst om de specifikke objekter, fordi han her faktisk reflekterer over alle disse nye åbninger i det skulpturelle felt og for eksempel fremhæver skulpturens affektive dimension og slet ikke er så brutal og filosofisk enøjet som ventet. En anden ting er så selvfølgelig hans faktiske værker som måske nok er mere insisterende på den rå reduktion. Når du nu selv nævner konsumkulturen, så kommer jeg til at tænke på Smithsons postulat om en direkte forbindelse mellem Judds skinnende og blankpolerede kasser og Kenneth Angers filmiske blik på metaloverflader (f.eks. motorcykelsekvenserne i *Scorpio Rising*), og generelt har Smithson jo skrevet nogle ret medrivende tekster om minimalismens korrespondenser ud i geologi og sciencefiction, som udpeger nogle helt andre aspekter af betydningstransporten, men stadigvæk hele tiden er bundet til det fysiskes overflader og strukturer, som stadig er det man vender tilbage til.



Kenneth Anger
ScorpioRising

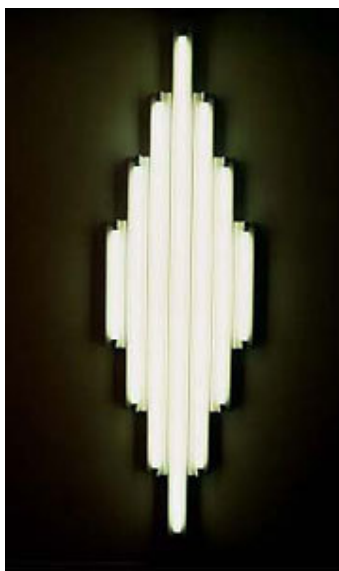


Kenneth Anger
Kustom Kar Kommandos

I forbindelse med Steen Høyers udfoldede pladekonstruktion virker gentagelsen eller spejlingen også som en vigtig dimension. De identiske plader spejler og forskyder sig ind i hinanden, sådan at den samme plade også virker som en svimlende fysisk mangedobling af sig selv, uden begyndelse eller endepunkt, og fastholdt i en slags fikseret krystallinsk tid. Objektet bliver i det lys en direkte og kontant forhandling af blikket og dets bagsider, realiseret i det konkrete, og er måske på den måde også allerede på vej ud af minimalismens præmisser. På den anden side er spejlingens kortspluttende logik måske også netop tilstede i minimalismen, med dens serielle placeringer og betoning af gentagelsen som en måde at organisere formerne, organiseringsprincipper som ifølge Judd ikke er rationelle, men derimod en logisk omgang med det irrationelle. Det er måske et lidt diffust område at bevæge sig ind i, men hvad skal man stille op med minimalismens måske overraskende insisteren på at befinde sig tættere på mystikken og det ekstrarationelle end på fornuftstænkning og faste systemer, som er Judds postulat, men også går igen fra Sol LeWitt og Dan Flavin til Carl Andre osv.? Og er det mon en indstilling som bevæger sig med over Atlanterhavet?

MEA: "Entropy and the New Monuments" er oversat og udgivet i *Ta'4* allerede i 67, så Smithson er jo blevet nærløst i hvert fald af eks-skolefolkene, og helt sikkert også af Steen Høyer. Det ekstrarationelle er jo nok en lidt skæv vinkel hvis den er for generel. Men i forhold til Smithson er den ikke til at komme udenom. Referencerne ind i det populære-soteriske er jo lige på også i titlerne, f.eks. *The Map of Glass (Atlantis)*. Og den slags er vel som modkulturelt stof i alle former røget frem og tilbage over Atlanten. Judd var vel lidt skeptisk over Smithsons formuleringer, muligvis har

Smithsons meget brede referencerammer i tiden fremstået for nogen som lidt for kalejdoskopiske og totale. Judd polerer insisterende på nulstillingen (måske som pudderkvasen i Angers *Kustom Kar Kommandos* hvis man skal være lidt strid), han har ikke så travlt som Smithson med at komme videre om på minussiden af det genstandsmæssige (Smithsons projekt er nok mere kamikaze i retning af *Scorpio Rising*). Men det er naturligvis meget interessant hvad det er der træder frem undervejs og på den anden side af denne generelle nedskrivning mod intetheden som de deler. Vejene i nedskrivningerne af det subjektives centrale placering i produktion og aflæsning af det billedkunstneriske er ret sammensatte, udover spejlingerne, fordoblingerne og det serielle som du nævner, så er et gennemgående spor forrykningen i skalareferencerne, fra mikrooptikken i det krystallinske til det sociohistoriske overblik. Et tidligt muligvis ironiserende værktøj i skalaforrykningen er vel betegnelsen "monument" i forhold til disse tavse og anonyme objekter. Objekter som umiddelbart fremstår fuldstændigt henvisningstomme bliver med betegnelsen monument rykket ud af den umiddelbare objektrelation i gallerirummet, og overfører tømtheden i relationen til det almene. F.eks. Dan Flavins *Monument to Tatlin* som jo på en gang peger på både Tatlins hjørnerelieffer og på stalinistisk monumentalarkitektur. En skalaforskydning som efterlader kunstobjektet og al dets påtrængende genstandsmæssige henvenden sig - om muligt endnu mere forladt.

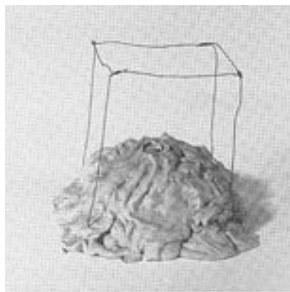


Dan Flavin *Monument (To Vladimir Tatlin)* 1964

MTC: Der er i forbindelse med skalaproblematikkerne i tiden et ret relevant sammenfald med Claude Lévi-Strauss, som i *Den vilde tanke* postulerer at kunstværker grundlæggende fungerer som skalamodeller i forhold til verden, eftersom værkets synliggørelse nødvendigvis indebærer en reduktion, omstrukturering og nedskrivning med retning mod nul. Lévi-Strauss' ideer optages aktivt af blandt andet Smithson, og det er også mere generelt sandsynligt at den antropologiske og strukturelle tænkning har haft genklang i de overvejelser som på samme tidspunkt bevægede billedkunsten. Steen Høyers værk *Bølge* kan måske sættes i forhold til disse tanker, fordi værkets streg i sandet helt elementært fungerer som en slags reduceret model over en bølges bevægelse langs strandkanten, og samtidig befinder stregen sig så på flere forskellige skalaer samtidigt, hvad der betyder at man som betragter veksler kalejdoskopisk frem og tilbage mellem mikrooptik og

makroptik. Derudover kan man sige at strengen som et kulturelt menneskagt tegn udgør en slags nuance ud til havets tilfældighedsbaserede natur, samtidig med er den dog selv langt fra evigt eller absolut, men derimod underlagt samme tilfældighed som omgivelserne. Hårde og afgrænsede flader erstattes af tilblivelsestid, flygtighed og indeksikalitet, hvad der også placerer værket klart på den anden side af minimalismen, og rykker det nærmere de tendenser som efterhånden aftegner sig i kølvandet. Robert Morris skriver indefra dette skred mod andre arbejdsformer, at opmærksomheden flyttes fra værket som konstruktion til værket som aktion, og måske også åbnes mere aktivt for den omgivende socialitet og fysik, som det er en del af. Men det er jo stadigvæk interessant at disse størrelser netop opstår ud fra og bevarer et forhold til de minimale præmisser som nedskrivning og bogstavelighed, midt i al kompleksiteten. Nulstilling og skematisme falder sammen.

MEA: Når du skriver "nulstilling og skematisme falder sammen" så kan jeg ikke lade være med se Nørgaards *Objekt-sagforhold* fra 67 for mig.



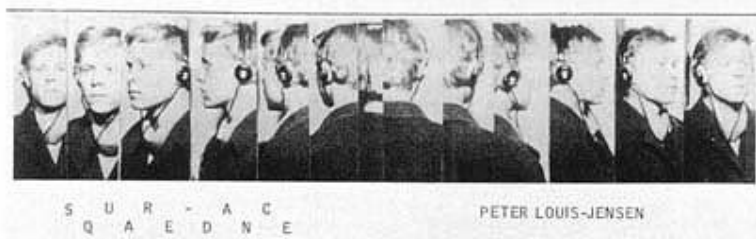
75. Objekt-sagforhold. 1967

Bjørn Nørgaard
Objekt-sagforhold 1967.



Robert Smithson
Asphalt Rundown 1969

Antiform, proces og materialeundersøgelser er logiske bud på udveje i forhold til nogle af de indbyggede problematikker i minimalismen. Jeg har i hvert fald altid forstået det som et sammenhængende forløb, hvor f.eks. Judd, Stella og LeWitt måske lidt problematisk valgte bare at polere videre på kasserne. Robert Morris påpeger i "Anti Form" fra 68 et skred fra fokus på forudprojekterede objekter til direkte undersøgelser i materiale og tyngdekraft. Undersøgelser hvor stakken, ophængningen, bunken og tilfældet er gyldige endelige organiseringsformer. Der er jo flere af nøgleaktørerne i nedskrivningen som har udgangspunkt i det performative. I New York f.eks. Robert Morris og herhjemme Peter Louis-Jensen. De kropslige aspekter har været stærkt producerende i reduceringen fra figur til kasse, og på den anden side så har genindskrivningen af kroppen omvendt været et centralt redskab i afskrivningen af kassen, f.eks. Louis-Jensens *Square Dance* eller Naumans *The Space Under My Chair*. Peter Louis Jensens kompromisløse arbejde fra happening til strukturelle objekter og videre til politisk aktivisme har meget direkte åbnet og fordret veje ud i større almene strukturer, hvor det arkitektoniske og det politiske bliver en slags materialiseret antiform. Landskabet har muligvis kunnet være samme slags forskelsrum i en mindre politiseret form.



En fotograferet streg i landskabet som Sten Høyers *Bølge*, er jo en indføjeing af en ny type objektiv indeksikalitet, som i kunstnerisk henseende nok er båret af en krop, men alligevel ikke hængt op på et udøvende subjekt. Måske i familie med Bjørn Nørgaards gipsudhældninger fra 67 eller Smithsons *Asphalt Rundown* fra 69, men selvfølgelig også alligevel med sin egen tone af hårfin balance mellem objektivitet og poesi. En balance som også ligger meget præcist i valget af stranden som sted. Og stranden som det område i Danmark der kommer tættest på det ikke kultiverede oprindelige landskab er selvfølgelig også en lokal parallel til New Yorkernes ørken, som jo bliver ikkestedet for land art. Land art blev det felt for billedkunsten hvor indeksikalitet ikke bliver båret af pensel og subjekt, men af fotodokumentation og lastbiler.

MTC: Ja, indekset der peger tilbage på proces og handling får en central plads i land arten, hvor aktøren samtidig nedskrives til en slags objektiv eller strukturel krop, eller alternativt konkretiseres ud i gravkøer og lignende redskaber. På den anden side er det interessant også at bemærke at mange af aktørerne, i det mindste New Yorkerne, betoner den biografiske dimension og den direkte kontakt med råmaterialet som elementære faktorer i arbejdet, så helt er aktøren altså ikke forsvundet. Betoningen af den primære kontakt kan måske også forstås derhen at værkerne kommer til at pege ud i nogle mere fælles erfaringer på den anden side af det objektive. En af de allerførste manifestationer af den nye indstilling er lufthavnsprojektet som Smithsonian organiserer i fællesskab med Morris, LeWitt og Andre, der hver foreslår et værk i lufthavnens udkant. I den parallelle tekst "Towards the development of an air terminal" fra 67 bliver Smithsons postulat, at der er hidtil uoversete områder mellem kultur og naturlandskabet som står til rådighed for æstetiske interaktioner, hvad der naturligvis bare sætter ord på en fælles opfattelse hos en række kunstnere, ikke kun i USA men også sideløbende i for eksempel England (Long, Flanagan), Italien (Arte Povera), Tyskland (Beuys) osv. Selvom der her på afgørende punkter brydes med minimalismens forestillinger om det afgrænsede og kubiske objekt er der også nogle interessante fortsættelser. For eksempel føres nedskrivningen og det entropiske faktisk i en vis forstand videre ud i landskabet, og værkerne styrer på den måde en stor bue uden om idealisering og romantisering. Der er ikke tale om en slags lykkelig tilbagevending til naturen, men derimod om en bevidst udvidelse af kulturelle praksisser til også at indebære landskabets rum og en tidslighed som rækker udover historiens årstalsbaserede tid. Overskridelsen af galleriets vægge mod landskabet er altså ikke absolut, væggene rykkes på en måde med ud i den mere rå fysikalitet, men relationerne bliver nogle andre. Og så er vi vist tilbage på stranden. Jeg tænker over hvad der gør stranden så emblematiske for land arten, eller måske bredere hvad der kan forklare fokuset på områder gennemskåret af kanter, overgangszoner mellem materielle tilstande.

MEA: Stranden er vel netop et sted som helt fysisk, henover den grænsezone den selv udgør, er i konstant bevægelse mellem at være et sted og ikke være et sted. Som sådan er den vel en nuancering af ørkenen, og måske egentligt strukturelt tættere på de bevægelser mellem udnyttelser og forladthed i det industrielle bylandskab som jo også er et felt der interesserer f.eks. Smithson. Dette fokus mellem sted og ikke-sted ligger naturligvis også i selve værkproblematikken i minimalismen. Kunstværket i sig selv har jo denne indbyggede dobbeltkarakter af ikkeobjekt (eller ikke-sted) og fysisk blokering. På trods af værkernes oplagte negation af alle relationer, så optager de jo som ting meget kontant plads fra andre ting og fra andre mulige bevægelser i rummene. Når man ser fotos fra tidens udstillingsophængninger så har de udstillingsteknisk nok virket meget brutale, der bliver i hvert fald ikke taget smålige hensyn til betragterne - man betoner det blokerende eller omvendt det helt gennemsigtige og flade. Barrikaden og passagen bliver da også hurtigt introduceret som mulige organiseringer af problematikken. Sten Høyers arbejde *Flipper* bestod af 70 løst udsprede stykker hvid akryl på den Frie Udstilling i 67.



Steen Høyer *Flipper* 1968

Akrylstykkerne har ligget løst på gulvet og har principielt flyttet sig rundt efter hvad der tilfældigvis har skubbet til dem. På en måde en indføring af strandens flydende organiseringsform i udstillingssituationen. I sig selv er arbejdet jo helstøbt og vel egentligt imødekommende og venligt, men når man ser dokumentationsfotos med det konkret abstrakte kompositionsmaleri fra en af de andre deltagere som samtidigt har været ophængt på udstillingen, kan man jo se radikaliteten og det konfliktuelle i det kunstsyn som Steen Høyer kommer med. Og man kan også forstå at det bliver landskabet og det åbne rum, frem for den traditionelle kunstinstitution som kommer til at trække primært i hans arbejde.

MTC: To af de værker som finder sted i det åbne landskab og som helt sikkert umuligt ville fungere i en traditionelt udstillingssituation er Siv 1 og 2, som består af nogle små stive stålpinde fastgjort i sandet. Stålet forholder sig meget direkte til de naturlige siv, som imidlertid jo er føjelige og indskrevet i naturens kredsløb, hvorimod stålpindene mere fungerer som en slags abstrakte linjer, der skærer sig gennem blik og rum. Det er interessant at sammenholde denne umiddelbare opstilling mellem kultur og natur med Wilhelm Worringers argument at abstraktion ikke kan ses som en modsætning til naturens organiske processer, fordi naturen også selv indeholder abstrakte morfologier, for eksempel krystaller og andre mikrostrukturer. Det afhænger med andre ord simpelthen af størrelsesforhold og synsvinkel hvilken dimension der er mest fremtrædende. I lyset af den tankegang

bliver de to opstillinger heller ikke absolutte kontraster mellem kultur og natur, hård og føjeligt osv., men derimod mere en slags dynamisk forhandling hvis elementer konstant skrider ind over hinanden og bytter egenskaber. De har begge på den måde skrøbeligheden som vilkår. Men man må nok alligevel sige at entropien er størst i stålpindene fordi de ikke ligesom de naturlige siv lader sig reproducere uden energi tilført udefra, når de falder sammen. Et vigtig aspekt af land art er uden tvivl en genoptaget udforskning af kulturens og naturens status, som aldrig er entydig. Samtidig er det klart at jordværkerne også forbinder sig til andre relationer end dem der er synlige i de umiddelbare omgivelser, et forhold som måske idag er blevet mere synligt, hvor man tidligere måske har været hurtigere til at reducere betydningsdannelsen til det konkrete sted. Værket er altid også et andet sted.

MEA: Ja, landartens rene fysikalitet er vel i dens udgangspunkt tvivlsom. Den bliver som du gør opmærksom på simpelthen introduceret med fugleperspektiv i lufthavnsprojektet. Kameraet og objektivet bliver defacto stedfortræder for krop og syn. Smithsons kobling af kartografi, foto, objekter og transport i hans "sites/non-sites" er fortolkninger og udvekslinger imellem forskellige uligeværdige fortolkninger af det samme fysiske rum. Et anderledes eksempel kunne være hans forelæsning "Hotel Palenque", som ligger et fantastisk sted mellem didaktisk parodi og værk. Smithson fokuserer i forelæsningen 100 % på processer og konstruktioner i det halvsmadrede hotels mellemform mellem byggeplads og ruin. Han nævner overhovedet ikke det nærliggende mayatempe, som er hotellets anledning, ligeså lidt som han nævner hans eget arbejde, som jo er forelæsningens anledning. Der skulle for øvrigt vokse nogle meget fine hallucinogensvampe omkring Palenque, som sikkert også er blevet solgt på hotellet. Den psykodeliske modkultur i universitetsmiljøet er simpelthen en del af det mentalitetshistoriske afsæt, og dele af land artens referencer ind i præhistorisk og rituel arkitektur er vel popkulturel, og forholdsvis løst funderet.



Robert Smithson *Hotel Palenque* 1970

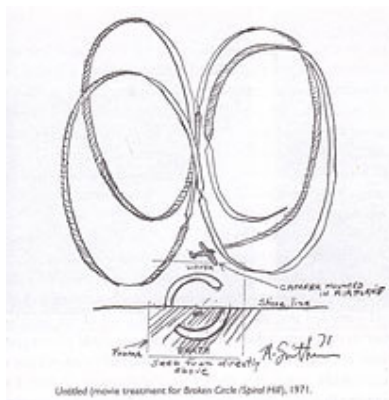
Høyers stål der mimer strå på stranden kan måske ses som en fin og stille oversættelse af de noget bombastiske og ligeså løst funderede og rodløse nye pyramidestrukturer i USA. Der er jo også det fællestræk, at der genindføres et tyndt lag af billedlighed i indgrebet, en billedlighed som du også påpeger i stregen i *Bølge*. Også Høyers minimale retningsløse struktur *Anker* bærer på ankeret som figur, dog først efter man har læst titlen. Steen Høyer bruger *Ankeret* i det udvidede bymiljø i Århus, hvor *Ankeret* i træform paradoksalt

mimer et monument. I et mindre aluminiumsformat har Høyer i 1965 placeret ankeret både i vandet, i strandkanten, oppe i træerne, tilsyneladende ikke forankret i andet end sig selv - og så i netop det kamera som dokumenterer det. Ankeret bliver med det fotografiske som mellemregning meget konkret et deplaceret objektet i flere mulige ligeværdigt umulige situationer. Steen Høyer etablerer også den modsatte logik f.eks. i 1968 i *Jysk Kunstgalleri* hvor han bringer landskabet, i form af stedsegrønne træer, ind i galleri rummet, som efterfølgende er lukket for publikum. udstillingen kan kun ses gennem vinduet. Udstillingen er senere rekonstrueret fotografisk i plan og snit. Generelt i tiden så er det fotografiske simpelthen en meget væsentlig aktør i både undersøgelsen og etableringen af de nye relationer i land art, proceskunst og de andre forgreninger i det billedkunstneriske.



Steen Høyer *Anker* 1965

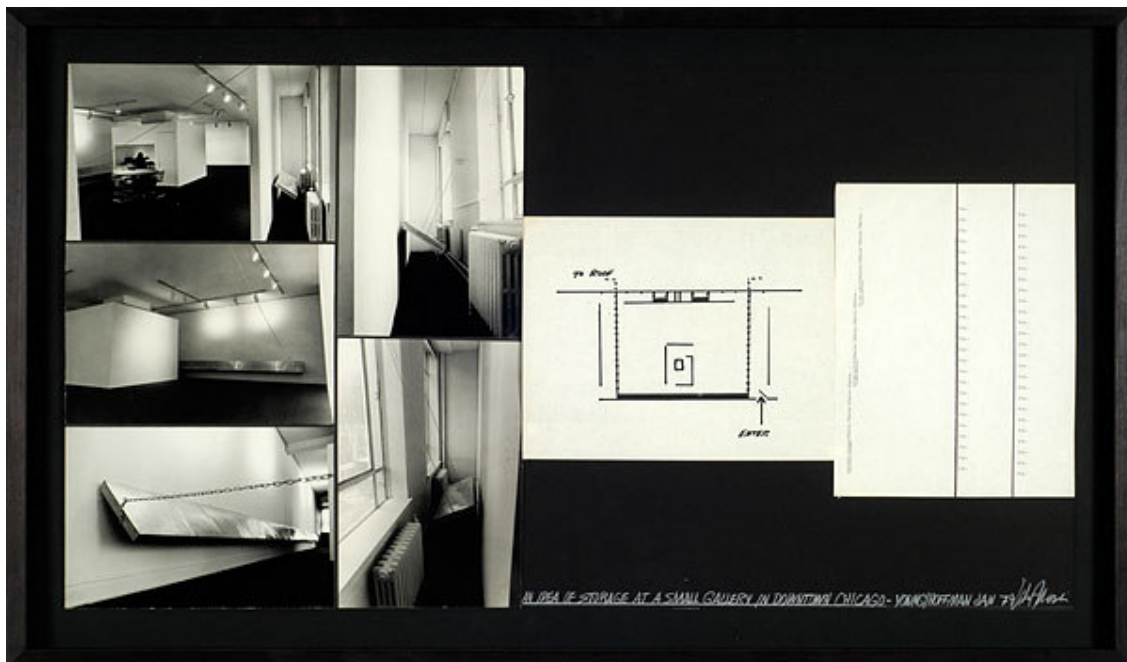
MTC: Det er i den sammenhæng interessant at både jordværker og fotografier fungerer ud fra den samme form for indeksikale logik, ved gennem formen at henvise til noget der er hændt, og på trods af alle forskellene mellem de to medier er der her en slags fordobling af hinandens udtryksstruktur. Man kan sige at fotograferingen af land art ikke bare fungerer som dokumentation i vanlig forstand, men også som en slags fortsættelse af værkets udforskning af tidens væsen ud på fotografiets flade. Værkets kortlægning overlejres af fotoets kortlægning. Dette med at forskellige medier fordobler hinandens logik kan også ses i forholdet mellem land art og filmen, for eksempel i Smithsons filmede overflyvninger af *Broken Circle*, der bevægelsesmæssigt kopierer værkets syntaks.



Robert Smithson *Broken Circle* 1971

Overgangen mellem foto og værk er i Steen Høyers arbejde for eksempel på færde i værket *Kvadrat*, en struktur af stålstænger som indrammer et udsnit af en gade i Århus, og som er fotograferet frontalt, sådan af kvadratet også bliver en henvisning til fotoets ramme, som her gøres konkret. Undersøgelsen af rammer er også tilstede i den lille model fra 65 bestående af fire kvadratiske elementer. Elementerne strukturerer forskudt af hinanden blikket ud i forskellige retninger, og forbinder sig på kryds og tværs. Centrum er erstattet af passager og overgange, måske som en udvisket skematisering af kameraets indramninger, der jo heller ikke er bundet af faste holdepunkter. Roland Barthes postulerer at fotografiet grundlæggende er forbundet med døden, som fastholdes på fladen og kigger tilbage på beskueren. Denne grundlæggende entropiske kameraeffekt er også blevet fremhævet af Smithson, som et sted siger at fotoet gør naturen til et overstået kapitel, til et slags stærknet museum af forældede former. Dette bliver også et af argumenterne for hvorfor værkerne ikke kan betragtes som en slags vendt tilbage til naturen, fordi fotoet faktisk gør det omvendte, nemlig destruerer den totalt.

MEA: Selvom perioden tilsyneladende i forhold til værkbegrebet producerer den ene dead-end efter den anden, så producerer den jo også en mængde nuancer omkring disse afslutninger. I minimalismen bliver samlingerne, hjørnerne, forholdet mellem hulrum og masse, overflader, farver og materialer varieret og præciseret i en uendelighed. Minimalismen har aldrig været et kapløb om at producere det sorteste og mest kubikede objekt. I den forbindelse er det egentligt interessant, at netop kassen alligevel bliver emblemet for minimalismen. Hvis man ser på Høyers *Anker* som struktur (uden dens titel) så er den vel tættere på en nulstilling end de fleste kassestrukturer (f.eks 3 planker frem for 6 sider, og ikke noget forhold mellem ydre og indre). Heller ikke kuglen, som jo kun er én sammenhængende flade, er særligt anvendt. Midt i alle nedskrivningerne prioriterer man alligevel en slags kompleksitet. Det samme gør sig også gældende i alle de parallelle spor i land art og proceskunst. Denne producerende inkonsekvens har vel simpelthen ikke været acceptabel for alle aktørerne i feltet. En kropskunstner som Vito Acconci siger selv at på et tidspunkt så interesserede kunstpublikummet ham simpelthen ikke mere, den kontrakt om modtagende passivitet som kunstpublikummet indgår i det øjeblik de møder et kunstværk er uacceptabel for ham. Han foretrak at hans arbejde blev mødt forudsætningsløst og tilfældigt. Acconci definerer i dag sig selv som arkitekt. Steen Høyer har nok noget mere udramatisk prioriteret og nuanceret sit arbejde i det arkitektoniske frem for arbejdet med det aflukkede kunstobjekt.



Vito Acconci *An idea of storage in a small gallery space in downtown Chicago 1979*

MTC: Tja, en af de konstituerende træk ved skulptur i det hele taget er vel dens offentlige karakter, det at den kommunikerer ud i det fælles, selv når den mest af alt fremtræder som minus-skulptur. Vi har været inde på tænkningen omkring den tidlige minimalisme, og det er interessant at der i en af de afgørende dokumenter fra tiden, Morris' "Notes on Sculpture", sideløbende med fokuset på nulpunktet faktisk også er en opmærksomhed for kompleksitet og socialitet. Morris konkluderer om de minimale værker at de "udtrykker og giver en følelse af åbenhed, udvidelighed, tilgængelighed, offentlighed, gentagelighed, ligevægt, ligefremhed og umiddelbarhed", hvad der jo er betegnelser som indebærer en direkte og ligeværdig dialog med betragteren på værkets præmisser. Den primære fysikalitet og den rå abstraktion som forskyder sig fra form til struktur til situation og videre ud er vel grundlæggende forsøg på at binde verden sammen gennem stadige destruktioner, i sidste ende altså et konstruktivt projekt.

Ovenstående tekst er publiceret i bogen "Sten Høyer, Landskabskunst"