



Adresse Fossveien 24
0551 Oslo
Norge

Telefon (+47) 22 99 55 00

Post Postboks 6853
St. Olavs plass
N-0130

Faktura Postboks 386
Alnabru
0614 Oslo

Org.no. 977027233
Giro 8276 0100265

Siri Leira

She must jump. So do I. So I do it. I will never land.

MFA
Kunstakademiet 2013

KHIODA
Kunsthøgskolen i Oslo,
Digitalt Arkiv

www.khioda.no
khioda@khio.no

Publikasjoner som arkiveres/publiseres i KHIODA reguleres av Lov om opphavsrett til åndsverk.

Opphavsmannen beholder opphavsretten til materialet i KHIODA, men gir brukerne tillatelse til å sitere fra verket, samt videreformidle det til andre, i henhold til åndsverkslovens regler. En forutsetning er at navn på utgiver og opphavsmann angis.

Kommersiell bruk av verket er ikke tillatt uten etter skriftlig avtale med opphavsmannen.

She must jump.

So do I.

So I do it.

I will never land.

I følgende tekst vil jeg presentere en rekke refleksjoner rundt min egen kunstproduksjon, både ferdigstilte prosjekter og arbeider i prosess. Dette dreier seg om en verkskropp bestående av ulike materialbefatninger og objekt- og bilderelasjoner. I tillegg ønsker jeg å trekke inn tilfeller av performativ handling og stedets relevans i forbindelse med plassering og gjennomføring av prosjektene. Jeg konsentrerer i hovedsak teksten rundt fem arbeider som samlet strekker seg over en tidsperiode på to år.

Kombinerte komponenter

Materialmessig jobber jeg innenfor et spekter som kan betegnes som klassiske bygningsmaterialer. Treverk, betong, maling, glass og stål er fortrolige gjengangere, og årsaken til dette kan ligge i min interesse for arkitektur; herunder form, flate og funksjon. Jeg har tidligere vært opptatt av å formidle fenomener ved hjelp av interaktive arbeider. To eksempler på slike verk er *Flip Vision* (2008) og *Perspective Extrapolator* (2010), som består av henholdsvis et par opp ned-briller og et stort, roterbart camera obscura – begge er verk der betrakteren blir invitert til å ta i bruk objekter som illustrerer optiske fenomener. Denne interessen har den siste tiden avtatt, form og flate har trådt sterkere frem og tekstiler har gjort seg mer gjeldende i min produksjon. Fokusendringen markerer et skille der tilliten til det visuelle egenart har økt, samtidig er disse arbeidene absolutt viktige forgjengere til posisjonen jeg befinner meg i per i dag. Jeg ser kunstproduksjon som en form for energioverføring, en prosess der kombinasjon av fysiske komponenter danner avtrykk av tankerekker. Jeg tenker at arbeidet jeg utfører har sin opprinnelse i samme kjerne, men som objekter, handlinger eller bilder skal de utfylle ulike roller. Underveis i et prosjekt er jeg opptatt av å utføre det tekniske arbeidet med presisjon, samtidig som en leken og uredd tilnærming til materialer og idéer skal prege det ferdige uttrykket.

På vegne av et tre

Min praksis kan deles i to parallelle spor, der jeg finner arbeidet på atelieret som et rom for undersøkelser og produksjon av form og flate – og steder utenfor atelieret som et rom for handling av mer performativ karakter. Et eksempel på en kombinasjon av disse sporene kan jeg gjenkjenne i et verk bestående av tre deler som samlet bærer tittelen *On Behalf of a Tree (Reshuffling Forest)*: Nær Bolkesjø i Telemark ligger en laftet jakthytte ved navn Hellebu. Den ligger og mimrer over sin storhetstid som fant sted i forrige årtusen, og har de siste årene blitt brukt som kunstnerresidens med en tilhørende årlig publikasjon som bevisførsel for virksomheten. Under mitt ukeslange opphold fikk jeg en tømmerhuggerraptus som resulterte i bedre utsikt fra hytta og en god blanding furu, einer, bjørk og selje som ikke lenger kunne kreve livets rett. Med en animistisk rettferdighetssans slepte jeg det ene bjørketreet gjennom kratt, skråning og lyng opp til en knaus på et høydedrag noen hundre meter unna slik at det selv kunne få forbedret sin utsikt. Der ble det stående med fire stålvaiere strukket fra stammen og ned til bakken slik at det uanfektet kunne overleve en potensiell storm og nyte utsikten utover dalen og fjellene som markerer horisonten. Et år senere reiste jeg tilbake og fant det nå bladløse, tre meter høye treet igjen på samme sted. Hva skulle skje nå? Her hadde det stått gjennom fire årstider og rotløst tørket ut. Jeg satte fyr på det. Hele seansen ble filmet og asken tok jeg med tilbake til atelieret i Oslo. I en etterfølgende utstillingssituasjon ble bjørka vist i en video der det, preget av en stoisk ro, ikke enser flammene som danser langsetter stammen og transformerer treet om til aske – som igjen er pigment i et tekstmaleri på papir: *CUT, MOVE, POSITION, IMPROVE, FORCE, STAY, WATCH VALLEY, RUTHLESSLY RUTHLESS, END, BURN TO ASHES*. En gjennomgående kommentar i mottagelsen av verket var «brutalt!», som om jeg hadde utført et overgrep på det hjelpeløse treet slik tyrannen Falaris torturerte sine ofre i en okseformet messingkonstruksjon.

On Behalf of a Tree (Reshuffling Forest) kan riktignok fremstå som et inngrep i naturen, i form av en fremskyndelse av trets livssyklus og at det fjernes fra sitt habitat. Samtidig er det en opphøyelse av dette ene treet, et nøye utvalgt eksemplar som blir stående og tørke – og leder til at jeg kan fremstille mitt eget pigment. Hele prosessen ble en rekke hendelser som naturlig fulgte hverandre, fra treet sperret min utsikt til at det via hugging, et års tørketid, brenning og morting ender opp på papir og beskriver sin egen ferd fra skogen til galleriet.

Flåteferden

En kjølig, solfylt høstdag. En hvitmalt treflåte, litt større enn en vanlig dobbelseng kommer med god flyteevne seilende ut i kanalen bak operahuset. Jeg og en kunstnerkollega er ombord, vi er utstyrt med vådrakter og redningsvester og padler taktfast. På vår ferd nedover Akerselvens nedre del har vi forsert tre små stryk og fraktet ekspedisjonens foregitte hovedrolleinnehaver, *Iceberg*, gjennom tunnelen som strekker seg fra Vaterlandsparken, under sporene på Oslo sentralbanestasjon og ut i Bispevika. Ombord finnes også tilstrekkelig med tauverk og kjetting, et anker og et videokamera. Fra kanalen fortsetter vi videre ut i Bjørvika og legger langsides til ved Monica Bonvicinis skulptur *She Lies*. Her ute blir vi møtt av to dykkere. *Iceberg* er en transparent epoxykube (20x20x20 cm.) som inneholder fem små kunstverk. De fem arbeidene er støpt inn epoxykuben og utgjør dermed en samlet enhet, et kompakt objektgalleri som vil tåle tiår med saltvannstøring. Kuben og ankeret overrekkes dykkerne. De forsvinner fra overflaten og befinner seg kort tid senere på åtte meters dyp. Over dem flyter Bonvicinis skulptur som et massivt tak og der nede på bunnen er det mørkt og grumsete. Via en kjetting kobler de *Iceberg* til ankeret for å forhindre at vår undersjøiske utstilling trekkes avgårde med havstrømmene, og plasserer det hele sentrert under *She Lies*. Vi padler videre inn til land, klyver opp på bryggekannten, monterer et messingskilt med inngraverte titler og gps-posisjon og erklærer utstillingen for åpnet.

Art in Public Spaces – Action I (Iceberg) er første del i en serie undersøkelser omkring kunst i offentlige rom. Prosjektet er en utforskning av kunstens karakter og presentasjon i offentlige rom, med tanke på tilgjengelighet, mobilitet, varighet og plassering. I dette tilfellet valgte vi å bygge en flåte for å frakte et galleri til et sted der ingen eller svært få oppsøker det. Publikum som fulgte oss langsmed elvebredden og fra operabygget fikk bare et lite glimt av plastkuben på lang avstand før den ble plassert på havets bunn. Så hva er formålet med ferden? Ingen spørsmål om hva *Iceberg* inneholder; et manipulert fotografi av en ung kvinne, et dørhåndtak med en lapp med en kort beskjed på, et plastøye, et forstørrelsesglass og en glasskolbe med ubestemmelig fiolett innhold. Selve gjennomføringen fremstår som det sentrale i denne ekspedisjonen. En enkel treflåte med alle detaljene på plass. Et grafisk abstrahert flyfoto av Bjørvika pryder flagget som er montert akterut. Dykketillatelse er innhentet og all båttrafikk i området er varslet. Fotografer er plassert på land og i en

følgebåt. Alt er timet og tilrettelagt.

Bonvicinis skulptur, basert på Caspar David Friedrichs' maleri *Das Eismeer*, mottok massiv kritikk og ble omtalt som en «spektakulær klisjé». Som kjent er kun en tidel av et isfjell synlig over vannflaten, og slik kan *Iceberg* fungere som et forsøk på å tilføre *She Lies* noe mer, den kan være en parasitt på et kunstverk som mottar mye medieoppmerksomhet eller det kan være en direkte oneliner-kritikk. Men dette er også en undersøkelse av visningsstedets funksjon. En av museets eller galleriets opprinnelige (tekniske) funksjoner er konservering, og ved å støpe disse fem verkene inn i epoxykuben forsegles og beskyttes de for all fremtid. Iceberg besitter dermed en dobbel funksjon, både som et rom der de fem separate verkene stilles ut – og som et objekt i seg selv som stilles ut i et offentlig, dog utilgjengelig rom. Havet føler ingen konserverende omsorg overfor *Iceberg*. Den klarer seg selv, og trolig finnes den ennå som en tidskapsel der nede på dypet.

Billedflater og tilstedeværelse

For å komme tilbake til den tidligere nevnte todelte praksis, vil jeg trekke frem et eksempel på et arbeid av mer formal karakter. *Slipstreams (You and Me Climbing a Hole in the Sky)* er en serie bestående av åtte kvadratiske, kvadratmeterstore glassplater som er påført byggeskum og billakk. Byggeskummet er lagt på i striper, og grunnet dets ekspanderende evne er det små områder der skummet så vidt strekker seg utenfor glassplatene. Skummet og glasset er delvis lakkert i klare farger med navn som for eksempel Lada Rubinrot, Volvo Varmsilver, Vauxhall Glacier White og Citroën Noir. Stripenes form har sitt opphav fra kondensstriper (kunstige cirruskyer) som fly legger igjen på himmelen. Kondensstripene, også kalt *chemtrails*, er blant konspirasjonsteoretikernes favoritttemner, og blir omtalt som en systematisk sprøyting av gift utført av myndighetene. Formålet med denne sprøytingen kan være å kontrollere været og den eksisterende kjemikaliecocktailen i luften eller å skape felter med elektromagnetisk stråling som kan påvirke vår biologi og psyke. Selv om denne underholdende teorien skapte grobunn for byggeskummets opptreden på glassplatene er den ikke vesentlig i det ferdige arbeidet. Det abstrakte uttrykket som formidles på glassplatene havner i en diskusjon med seg

selv, og slik jeg ser det ligger serien nærmere en direkte material-, form- og fargeundersøkelse som også bærer referanser til *hinterglasmalerei*.

En annet verk som tar for seg sin egen tilstedeværelse er serien *Stretching Crusty Slabs (Struck by Subduction)*. Dette er bomullslerreter påført betong og montert på en serie enkle, hvite rammer. De kvadratiske rammene måler en drøy meter i de to første koordinatretningene og er montert med ca. ti centimeters avstand til veggen. En fiberarmert selvutjevne gråaktig masse normalt brukt til avretting av gulv har trukket seg inn i og lagt seg utenpå tekstilene. I begynnelsen bløtt, så fordamper vannet og betongen herder. Noen partier lerret er fortsatt synlig – farget av skittent vann, gjørmevann som nekter å la stoffet forbli hvitt. Andre steder dannes det fjellimitasjoner og dalfører, tektoniske satelittbilder. Mengden og påføringsteknikken avgjør den herdete overflatens karakter. Malerisk uten bruk av verken pensel eller maling. Kanskje handler dette om en manipulasjon av betongens mest hyllede egenskap, dens styrke? Vanligvis brukes andre materialer for å forme betongen, den holdes i sjakk i støpeformer og forskalingskonstruksjoner – her bestemmer betongen bomullsstoffets armslag. Etter noen uker endret de karakter. Betongen mørknet og bleknet om hverandre og jeg tenkte at de var blitt objekter med en tilstedeværelse.

Denne forhandlingen mellom bilde og objekt er noe som har opptatt meg over lengre tid, et felt innenfor billedkunsten jeg liker å omtale som skulpturelle malerier. Hvilke verk påtar seg rollen som hva og hva hender når disse to møtes i hverandres grenseland? *Stretching Crusty Slabs* kan sees på som en forløper til mitt kommende prosjekt ved avgangsutstillingen. Som en forlengelse av arbeidet med malerisk tilnærming til objektet vil jeg lage en serie hengekøyer i forskjellige størrelser. Dette vil være store tekstilduker sannsynligvis behandlet med både betong og maling. På Kunstnerens Hus vil prosjektet fremstå som et stedstilpasset arbeid som tar for seg en diskusjon omkring funksjon, form og flate.

Referanseliste

Daniel Buren, *Museets funksjon*, 1970.

Lotte Sandberg, http://www.osloby.no/article380947_2.ece, 12. mai 2010.

Kunstnere om kunst, Forlaget Oktober, 1993.

Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, 1929.

Arbeidene beskrevet fra egen produksjon kan sees dokumentert på <http://sirileira.no>.