Sjónarmið

Á mótum myndlistar og heimspeki

Jean-Luc Nancy
Ólafur Gíslason
Gunnar J. Árnason
Jón Proppé
Hafþór Yngvason
Margrét Elísabet Ólafsdóttir
Gunnar Harðarson
Oddný Eir Ævarsdóttir

Sjónarmið

Á mótum myndlistar og heimspeki

5 Formáli
Hafþór Yngvason

9 **Í merkingarskyni**
Jean-Luc Nancy

17 **Sköpun heimsins og heimanna**
Ólafur Gíslason

63 **Frá endurtekningu til undantekningar**
Gunnar J. Árnason

87 **Virknin í listaverkinu**
Jón Proppé

105 **Listaverk í heimi hluta**
Hafþór Yngvason

129 **Frá hlut til ó-hlutar**
Margrét Elísabet Ólafsdóttir

167 **Hugsun í verki?**
Gunnar Harðarson

191 **Á leiðinni niður**
Oddný Eir Ævarsdóttir

217 Heimildaskrá

225 Höfundar

Formáli

Þetta safn ritgerða eftir sýningarstjóra sýningarinnar „Sjónarhorn: Á mótum myndlistar og heimspeki“ er afrakstur af árslöngu tilraunaverkefni. Verkefnið er óvenjulegt að tvennu leyti. Í fyrsta lagi er það tilraun um sýningarstjórnun þar sem átta sýningarstjórar voru kallaðir til samstarfs um alla þætti verkefnisins. Hópurinn vann saman að þróun hugmynda, ákvarðaði nálgun og reglur um val á verkum og uppröðun verka á sýningunni. Í öðru lagi var verkefnið hugsað sem tilraun í heimspeki, nánar sagt sem tilraun til að fjalla um heimspekilegar hugmyndir gegnum myndlist og sýningarformið.

Hugmyndin að sýningunni spratt af nokkru sem mér þótti merkilegt þegar ég fór að kynnast myndlistarsviðinu í Reykjavík aftur eftir tuttugu og þriggja ára búsetu erlendis. Ég komst að því að meðal atvinnumanna á sviðinu var hópur gagnrýnenda, sýningarstjóra, kennara og fræðimanna sem nálgaðist samtímalist frá heimspekilegu sjónarhorni. Þetta fólk á að baki framhaldsnám í heimspeki og lætur sér ekki nægja að skreyta skrif sín með óljósum tilvísunum í kenningar heldur tekst á við flóknar heimspekilegar hugmyndir um myndlist. Þetta er ekki einstakt eða sérílenskt en mér virtist að þessi heimspekilega nálgun einkenndi óvenjuhátt hlutfall af því sem skrifað er um myndlist á Íslandi. Þessi aðferðafræði hefur fest sig svo í sessi að fólkið í þessum hópi talar um sig sem listheimspekinga á svipaðan hátt og þeir sem fjalla um listsögu kalla sig listsagnfræðinga.

Sýningarstjórarnir átta – listheimspekingarnir – hafa lært við háskóla í Frakklandi, á Ítalíu, Englandi og í Bandaríkjunum, auk Íslands, og koma því að þessu verkefni frá ólíkum bakgrunni og með ólíkar hugmyndir. Það sem sameinar þá er aftur á móti viðhorf þeirra til þess hlutverks sem heimspekin getur gegnt í orðræðu um myndlist. Þetta hlutverk mótast líka af því að sýningarstjórarnir þekkja allir mjög náið til í heimi samtímalistarinnar. Þeir hafa allir átt í náinni samræðu við listamenn, sem sýningarstjórar eða vegna skrifa sinna um myndlist sem yfirleitt taka sérstaklega á ákveðnum listaverkum eða -sýningum. Þetta er auðvitað ekki einstakt fyrir þennan hóp en í því felst nokkurt frávik frá langri hefð í heimspekilegri umfjöllun um listir.

Samkvæmt hefðinni fjallar heimspeki ekki um stök listaverk heldur um eðli fagurfræðilegrar upplifunar, um fagurfræðilega dóma, listræn gildi, tjáningu, verufræði listaverksins og fleiri slík „grundvallarhugtök“ sem varða listir og fegurð. Út frá þessu fellur það í hlut listgagnrýnandans að greina og skýra listaverk, hvort sem

það er til að dæma verkin eða til að dýpka skilning okkar og upplifun á tilteknu listaverki. Verkefni heimspekinnar er þannig skýrt aðgreint frá listgagnrýni og heimspekin hefur þróast án tilvísunar í – og allt of oft án þekkingar á – því hvernig myndlist er búin til. Greinarnar í þessari bók eru af öðrum meiði því þær miða að því að greina og skýra listaverk á heimspekilegan hátt. Í greinunum er heimspekilegum hugmyndum beitt til að túlka myndlist og um leið miða þær að því að skýra hugtök heimspekinnar um listina.

Þar sem ég hafði sjálfur lagt stund á heimspekinám áður en ég sneri mér að listasögu varð ég uppnuminn af því að hér væri svo mikill áhugi á listheimspeki. Minn eigin áhugi hafði kviknað þegar ég lærði hjá heimspekingnum Stanley Cavell sem hefur skrifað mikið og af mikilli þekkingu og reynslu um kvikmyndir, bókmenntir og tónlist. Með skrifum sínum hefur Cavell gert samtímalist að viðfangsefni heimspekinnar og stefnt nútímaheimspeki saman við fagurfræðina. Það er sams konar tilraun til að láta myndlist og heimspeki hvort öðru varða sem liggur á bak við verkefnið „Sjónarhorn“.

Hópnum er heiður að því að hinn virti franski heimspekingur Jean-Luc Nancy tekur þátt í verkefninu og hefur lagt til nýja ritgerð sem er inngangstexti í þessari bók. Fáir þeirra heimspekinga sem fjalla um flókið samband lista og heimspeki eru jafn meðvitaðir um „hugsunina í listinni“. Við þökkum framlag hans. Einnig þökkum við framlag allra þeirra listamanna sem lánað hafa verk á sýninguna því að án þeirra væri verkefnið með öllu merkingarlaust og, í raun, óframkvæmanlegt.

Hafþór Yngvason
Safnstjóri Listasafns Reykjavíkur

Jean-Luc Nancy

Í merkingarskyni

Um merkingu sína er listin þögul. Vísindin, trúin eða heimspekin láta merkingu sína eða sannindi í ljós í virkri orðræðu: Þau byrja óhjákvæmilega á því að ræða málin og ræða þau opinskátt, með einum eða öðrum hætti. En listin gerir ekkert slíkt, hún dregur merkingu sína inn í verkið og felur hana þar.

Að tala um listina, hugsa listina, er alltaf að minnsta kosti að einhverju leyti tilraun til að tjá merkingu hennar. Það er tilraun um merkingu listarinnar. En þar sem listaverkið dregur þessa merkingu ekki fram að neinu leyti þá hlýtur það að vera tilraun merkingar listarinnar: Það þarf að kanna, sannreyna, hvort það sem sagt er gæti verið það sem listin segði sjálf. Það þarf að láta hana segja það sem hún vildi sagt hafa. Það þarf að láta hana tala eða ljá henni rödd.

Þetta krefst þess í fyrsta lagi að listin tali með ákveðnum hætti. Gengið er að því sem vísu að listin sé „tungumál" eða að hún tengist tungumálinu með ákveðnum og sérstökum hætti: vensl sammælis eða hliðstæðu, eftirlíkingar eða ætlunar. Þessi forsenda er nánast löghelguð um alla listasöguna (að minnsta kosti á Vesturlöndum og eftir að kristin list kom til sögunnar, sem þyrfti nánari athugunar við, enda Vesturlandabúi sem heldur þessu fram). Menn þreytast ekki á að segja um listina: „Hana skortir ekkert nema málið." En þessi gamalkunna formúla er einmitt vel þekkt klisja sem notuð hefur verið um portrettmálverkið allt frá endurreisnartímanum.

Andspænis þessari formúlu sem undirstrikar frábæran árangur myndgervingarinnar – ótvíræðan árangur, af því að það vantar næstum ekkert, og þó tvíræðan, af því að tungumálið vantar – andspænis og samhliða þessari formúlu mætti tína saman heila flóru hugtaka úr tónlistarmáli: „tónmál" verksins, „hendingskipan" þess, „stíll" og „merking" (einsog til dæmis þessi skilgreining: „Tónhending […] inniheldur fulla og samræmda merkingu" (Vignal, 1996), þar sem ljóst er að orðið „merking" er ekki notað í merkingu sem á við um tungumálið). En það má líka reyna að tjá hvort tveggja í senn, skyldleikann og óskyldleikann, með því að segja eins og Van Gogh (1998, bls. 79): „Liturinn tjáir eitthvað sem slíkur."

Eftir tímabil ofnotkunar og öfga í líkingamáli þar sem ólíkum listum var jafnað við tungumál (síðast var það orðræðan um „tungumál" eða „skrift" kvikmyndarinnar), er nú aftur á móti orðið algengt að hafna slíkri samsömun og leggja áherslu á það sem skilur á milli listanna og tungumálsins, svo mjög að það er ekkert undarlegt

að spyrja, til dæmis, hvort ljóðlistin sé virkilega eða einvörðungu „list tungumálsins“.

En þetta fráhvarf, sem er í samræmi við almennt hugsanamynstur þar sem spurningarmerki er sett við skipan merkingarinnar, getur ekki heldur talist fullnægjandi. Ef listina skortir mál, er ástæðan ekki eingöngu sú að hún standi utan orðræðunnar, heldur einnig sú að hún er alveg á mörkum hennar. Ef frá er talin hin léttvæga hugmynd um listina sem hina fullkomnu endurgerð (sem væri „lifandi portrett“), verður að viðurkenna að í orðasambandinu „skortir ekkert nema“ er eins og tæpt sé á málinu eða eins og það sé alveg að koma. Mál myndlistarinnar er það sem það er einmitt af því að það vantar orðið: en það verður einnig að skírskota til orðsins eða ákalla það á allt annars-konar-máli og kalla það, á sama tíma, til fundar við sig.

Hugsunin er kölluð, á hana er kallað, til að beita sér í listinni. Það gerist á tvennan en samtengdan hátt: Fyrst kemur hið þögla verk eða verk án orðræðu (ljóðið) og krefst þess að vera hugsað („Hvað merkir það?“, „Hvað vill það okkur?“), en af því leiðir jafnskjótt að „listin“ sem það kennir sig við krefur hugsunina um merkingu sína.

Hér fer um veruleika listarinnar eins og nafn hennar. Þegar sagt er að tilraunin til að hugsa (um) listina sé tilraun um merkingu listarinnar verður að sjá það á tveimur samstæðum sviðum: sem spurningu um merkingu hlutarins og um merkingu nafnsins. Allt frá því að „listin“ í nútímamerkingu orðsins varð til hefur verið spurt um merkingu hennar. Og því fylgir að allt frá því að til varð hugsun um listina (þ.e.a.s. á sama tíma), er einnig spurt um merkingu orðsins „list“, hvort sem sú spurning er orðuð eða ekki. Tilraunin til að hugsa um listina er alltaf tilraun til að hugsa „listina“, sem er ein leið til að spreyta sig á endurritun orðs þar sem merkingin virðist felast – eða leysast – í þessari síendurteknu tilraun um orðið.

Nafn listarinnar er nafn án eiginlegrar merkingar, allar götur frá því að það sleit sig frá „hinum fögru listum“ og „hið fagra“ dró sig í hlé og skildi eftir í lausu lofti merkingu „listarinnar“ sem „tækni“ (*technê*, þýtt á latínu sem *ars*). Þetta orð hefur umtak – sem er reyndar margbrotið og samanstendur af margvíslegri starfsemi – en ekki inntak. Af þessum sökum hefur spurningin um listina í för með sér átök milli tveggja póla: Það þarf að gefa orðinu ákveðna merkingu, og fella umtakið undir hana, en þá blasir jafnframt við

fjarvera merkingar, sem er horfin bæði hvað varðar hið margbrotna umtak og hvað varðar það tungumál sem hæfir sérhverju listformi.

Hugsunin spreytir sig á þessari tvöföldu forsendu: hún gerir tilraun til tvíbentrar afstöðu þar sem í húfi eru tengsl og spenna milli nærveru og fjarveru merkingar. Hugsunin ýtir listinni alltaf lengra burt inn í hvarf sitt þar sem hún nálgast hana – eða reynir að nálgast hana – í merkingu hennar.

En þetta er ekki mögulegt nema vegna þess að listin sjálf er í húfi í þessari spennu. Það er hún, hvorki nefnd né ónefnd, sem setur fram þennan sveiflukennda möguleika milli tveggja póla. Hún setur hann fram sem nafn sem er ávallt til bráðabirgða, eins og tungumál sem stöðugt er í endurskoðun og á flótta undan segð sem er innan eða utan þess eigin marka. Hugsun listarinnar vekur þessa spennu og þessa tilraun – eða þessa freistingu – máls sem mælir ekki en þegir ekki heldur: máls sem er mikið niðri fyrir en lætur ekkert uppi, setninga sem innihalda yrðingar án boða, án þess þó að tilgangslaust sé að kljást við merkingu þeirra.

2

Í einum skilningi er það tilraunin til að hugsa sem vekur upp þetta mál, sem er í rauninni afsprengi hennar, en í öðrum skilningi stendur hugsunin frammi fyrir því og finnur í því mörk þess sem hún getur sjálf sagt. Hugsunin finnur að listin hugsar, andspænis henni og á undan henni. En á þessum mörkum eiga sér stað stefnumót og samskipti. Mál og annað mál, hugsun og önnur hugsun, hugsunin og tilraunin til að hugsa snerta hvor aðra. Samkvæmt lögmálum snertingarinnar verður til samband og fjarlægð, aðgengi og útganga, viðkoma og fráhrinding, fjarlægð og nálægð: þetta eru samskipti sem eru eiginlega óendanleg í þessari gagnkvæmu prófraun. (Það er reyndar ástæða þess að hugsunin um listina getur haft andstæð áhrif opinberunar og erindisleysu, sannleika og vanmáttar.)

Ef hér er raunverulega um samband að ræða er það vegna þess að báðir aðilar mæla. Þegar ósjálfrátt er ályktað að listin „segi eitthvað“ (eða „segi frá einhverju“) er það ekki fjarri öllum sanni. Kannski uppgötvast þannig eitthvað af málinu sem leynist undir merkingu málsins, mál sem segir öðruvísi merkingu sem merkir sjálf öðruvísi.

Þegar við hrífumst af augnaráði og vörum Mónu Lísu eða af *Gráeygða manninum* [eftir Titian] (af „tjáningu“ þeirra, eins og

sagt er, og af „dulúð“ þeirra, eins og líka er sagt), þegar við heyrum í fyrsta *Goldberg tilbrigðinu* eins konar yfirlýsingu eða samtal, glettið en yfirvegað, erum við ekki eingöngu á sviði myndhverfingarinnar. Við erum einnig í hluta af ákveðnum nafnhvörfum: merkingarmið tungumálsins hafa snertipunkta með niðurskipan málningardeplanna eða nótnanna og taktanna.

Hér höfum við einmitt niðurskipan eða framsetningu, sem er til staðar áður en tilefni gefst til að tala um merkingu. Er ekki það að segja fyrst og fremst fólgið í að sýna, setja eitthvað fram samkvæmt réttri skipan (*dicere* kemur úr grísku *deiknumi*, sýna, sem er skylt *dike*, réttlæti). Það er sýningin (*index*, *indice*, og einnig gríska, *phrasis: ekphrasis*, ræða sprottin af mynd til að fjalla um hana), það er að draga fram í dagsljósið niðurskipan, niðurröðun (*harmonia* eða enn frekar *melos*, allt heiti sem fást við niðurskipan og spennu, *tonos*). Að segja er meira en að merkja: að segja felst ekki, eða ekki eingöngu, í aðgreiningu merkingartilvísunar, heldur einnig í nærveru hlutarins sem sýndur er, settur fram og afhjúpaður samkvæmt eigin skipan, í réttum mæli og jafnvel samkvæmt eigin *logos*.

3

Með því að ræða listina, með því að tala um hana, kemst hugsunin í tengsl við þetta *logos*, við þetta annað mál, sem er ekki yrðing merkingar, heldur tækni, ars, niðurskipunarinnar (*ars* merkir upphaflega „sundurliðun“), samsetningarinnar eða reglunnar. Milli þessara tveggja mála, milli þessa tvenns konar *logos* (eða milli heita eins og *logos, melos, harmonia, muthos, epos*), kemur fram „viðmót“, eða öllu heldur svið snertingar, viðkomu, þreifingar, staður sambands og samskipta sem varða uppbyggingu og samsetningu, með skipan sinni og spennu, með uppröðun gilda sinna, jafnvægis og flóttapunkta.

Þessi samsetning („kompósisjón“: gamalt heiti úr orðaforða sem á einkum við listskreytingu) birtist með ólíkum hætti: sem ákveðin list, sem listgrein, sem stíll, sem háttur, sem listamaður, sem listaverk. Hún setur saman línur og liti, hrynjandi og hljóð, massa og áferð, hreyfingu og ramma, dýptir og yfirborð, hraða, birtu, krafta, stemningar, kerfi, athafnir, blæ o.s.frv., o.s.frv. Hún endar kannski á möguleikanum á að greina þar merkingu, en víst er að hún fer alltaf frá einni merkingu til annars gildis hugtaksins: frá gildi samsetningarinnar, einmitt, frá gildi

tengsla, andstæðna, hlutfalla, mismunar, samkvæmni, gagnkvæmrar virkni, klippingar, áferðar, ómblíðni og ómstríðni.

Ef ég tala um gildi tengsla (milli lita, hljóða, ilma o.s.frv.) tala ég nauðsynlega um hvort tveggja, þá merkingu sem er búin til af gefnum tengslum (búin til en ætluð til þess að hrífa og afhjúpa) og næmi listamannsins á tengslamyndun sem lætur mig finna að merking hefur orðið til. Ég tala um hæfni hans, færni til að afhjúpa eða skapa slíka skipan þar sem innri tengslin mynda byggingu.

Þessa samsetningu mætti með réttu nefna *táknræna* (þrátt fyrir nokkra ofnotkun þessa orðs) í almennasta skilningi orðsins: það að tákna með … (sam-skeyting, *syn-bole*), samsetning eininga, hefðin, reglan, mótið, endurþekkingin og allt eins framandleikinn, fjarlægðin, greinarmunurinn. Það er í tákngervingunni sem slíkri, óháð vísun til einhverrar merkingar, sem hugsunin um listina snertir á listinni. Það er tákngerving í þeim skilningi að ræðan þarf að reyna sig við „annars konar ræðu“: hún þarf að *setja saman* með henni, og á endanum á hún jafnvel að setja saman eða tákna með henni eingöngu. Ræða um listina sem samræmdist ekki með einhverjum hætti þessari annars konar ræðu mundi glata merkingu viðfangs síns. Ég vil ítreka að ég á hér ekki við merkingu orðs, heldur samsetningu, tækni og færni, næmi og útreikning er gera það mögulegt að skynja, að komast í samband. Þegar hugsunin og listin, sem hún fæst við, komast í samband hvor við aðra tákngera þær – eða *setja saman* ef menn kjósa heldur – mynd hvor með annarri, hvor gegn annarri, mynd sem hvorki er önnur né hin …

Hér er tilraun hugsunarinnar um listina nauðbeygð til að verða með einhverjum hætti tilraun um listina. Ekki svo að skilja að hún fari að apa eftir háttum listarinnar, þvert á móti þarf hún að vita að viðfang hennar, „listin“, er þegar til staðar í orðræðunni og málinu, innan við merkingarlagið, innan tungumálsins sem víðasta sviðs almennrar tákngervingar, sem gerir tungumálið mögulegt en má ekki rugla saman við merkingu þess. Milli tungumálsins og listarinnar er hvort tveggja, gjá (sem greinir skiljanlega merkingu frá skynjanlegri) og samband: hins táknræna eða samsetningarinnar sem er líka, á endanum, æðri sameining skiljanlegrar og skynjanlegrar merkingar. Til dæmis sameining hugsunarinnar og litbrigða, hugsunarinnar og þagnar milli tveggja tóna.

4

Spurningin er þá hvað þessi tákngerving táknar: hún táknar ekki neitt, því að hún vísar ekki til neins annars en möguleika sjálfrar sín. Hið „táknræna“ vísar hér ekki til neins, táknar ekkert: það byggir upp, það setur saman, það gerir að verkum að um er að ræða skipan. Þetta reynist mögulegt í gegnum miðlun einhvers sem við getum kallað hugsun eða *ars* tiltekins heims: hugsun eða *skyn* – skynbragð og færni til að byggja upp heimsmynd (*kosmos*), eða táknmynd (*symbolon*) þessarar heimsmyndar, sem verður einnig *tonos* hennar og *melos*, *pathos* hennar og *logos*. *Kosmos* eða heimsmyndin er í fyrsta lagi ekkert annað en uppröðun, niðurskipan. List er í fyrsta og síðasta lagi aðeins leið til að halda *kosmosi* til haga í listaverki, sem listaverki, í tíma og rúmi verks. *Kosmos* sem er þröngur og stuttur, leiftrandi og skjótur, hverfull, en samt *kosmos*, það er að segja möguleiki merkingar.

Þetta einstaka „skyn“ er sjálft endalaus tilraun: það er tilraun til að opna nýjan heim, að miðla heimi, ef svo má segja, við síbreytilegar aðstæður sökum þess sem gerist í heiminum sjálfum. Og sérstaklega eftir að skaparinn Guð er horfinn af vettvangi verður þetta „skyn“ tilraun um það sem lýtur að sköpun heimsins. Hér er ekki um vafasama uppásnúninga að ræða, hvorki um guðdómleika listamannsins né trúarbrögð listarinnar. Hér er um það að ræða sem myndar megin-tákngervingu okkar tíma, því þessi tími snýr sér héðan í frá beint að eigin byggingu (eða afbyggingu) sem heimur. Tími okkar tákngerir með heimi sem hnignar eða er í burðarliðnum. Listin er aðgangstæknin að óaðgengilegri byggingu heimsins, og prófsteinn á opnun hans eða slit.

Hugsun listarinnar dregur fram í dagsljósið þessa prófraun og þessa tilraun: þar sem listin var frá upphafi samofin tákngildum og samhljóma ímyndunum goðsagna og goðfræða, þar sem næg merking var gefin og ætla mátti að listin væri aðeins skraut þessara táknmynda, þar er í dag orðið nauðsynlegt að takast á við ummerki horfinna táknmynda, sem búa við stöðuga óvissu hvað varðar merkingu og myndmál. Þar er sem sé ekki lengur hægt að koma lögum eða kerfi yfir listina. Það þarf nálgun sem nær alla leið að snertingu við tækni heims – þar sem hvorki er til að dreifa tákngervingu, goðsögulegri táknmynd né myndgervingu heimsins.

Hugsun listarinnar birtist þá sem annað en fræðigrein eða kenning eða allt það sem gæti boðið upp á „list listarinnar“ (heimspeki,

kanon, *ars poetica*), vegna þess að kenningin getur héðan af ekki stafað af gefinni skipan, heldur þarf þvert á móti að öðlast reynslu af samsetningu sem er ekki aðeins áður óþekkt heldur ef til vill ósamsetjanleg. Ef grannt er skoðað er þetta reyndar einmitt það sem byrjaði að gerast hjá Kant, eins og harður skjálfti innan kenningarinnar. Allt frá Kant er ekki lengur til að dreifa neinni forskrift að heimspeki listarinnar. Við höfum séð tilraunir á sviði hugsana og skrifa sem hafa boðið upp á óendanleg merkingasvið, óendanlega ofgnótt merkinga sem eru að sama skapi ósamstæðar og ósamsetjanlegar. Þetta eru tilraunir og skrif þess sem ekki er hægt að myndgera, sem ekki er hægt að byggja, en krefjast engu að síður listar, sinnar listar.

Hugsun listarinnar opnar sem sé ekki á skýringu eða merkingu listarinnar, heldur á sín eigin skilyrði sem hugsun í spennu, spennu í viðleitni sem við gætum kallað „heimsfræðilega“ í þeim skilningi að hún leitaði uppi það sem gæti skapað heim, eða öllu frekar heima í fleirtölu, ef okkur félli það í hlut að taka við því sem vísindi okkar og tilvera hafa í sameiningu fram að færa við hugsunina sem fjöld alheima, þ.e.a.s. sem ekki-eining og ekki-einstæði heimsins.

Ef til vill hafa listirnar ávallt þegar opnað fjöld heimanna sem sannleikann um heiminn.

Ólafur Gíslason

Sköpun heimsins og heimanna

Sá tími er löngu liðinn, að við getum séð fyrir okkur *cosmotheoros*, áhorfanda heimsins.

Hann er liðinn undir lok því heimurinn lætur ekki lengur myndgera sig.

Myndgerving heimsins, heimssýnin, felur í sér að heiminum sé gefin regla og markmið.

Þannig mætti jafnvel segja að tiltekin sýn á heiminn feli í sér endalok þess sama heims, sem þannig væri innlimaður og leystur upp í þessari sömu heimssýn.

– Jean-Luc Nancy

1.

Hvað er það sem gerist þegar listaverk verður til?

Hvað er það sem veldur því að olíulitur og léreft, steinn eða málmur, efniskenndir hlutir eða orka eins og ljós og litir umbreytast þannig að þeir opna okkur nýja sýn á heiminn?

Er eitthvað sem allar greinar sjónlista eiga sameiginlegt og við getum fundið í „eðlisgerð" þeirra og getur varpað ljósi á sköpunarferlið, þetta undarlega ferli þar sem „eitthvað verður til og vex út úr engu", og þar sem þetta „eitthvað" opnar fyrir okkur nýja sýn á heiminn?

Þetta eru stórar spurningar sem ekki er hægt að svara í stuttri ritgerð, en hér er rýnt í nokkur listaverk í leit að svari við þessari spurningu, listaverk sem eru ólík í efnisgerð sinni og formrænni útfærslu, en eiga það öll sameiginlegt að hafa opnað fyrir okkur nýja sýn á heiminn.

2.

Mig langar að byrja á *Fjallamjólk* Kjarvals. Þessu olíumálverki sem kannski hefur lagt meira til þess að skapa íslenska þjóðarvitund en nokkuð annað myndlistarverk. Þessi mynd vekur eins og margar af landslagsmyndum Kjarvals spurningar um samband hans við landið, náttúruna og þjóðina og hvernig hann notaði myndlistina til að rækta þetta samband. Hvernig fór Kjarval að því að ummynda náttúru Íslands þannig að hún framkallaði eitthvað svo fjarlægt náttúrunni sem sjálfsvitund einnar þjóðar er? Ef það er rétt, sem sagt hefur verið, að Kjarval hafi átt ríkan þátt í því með landslagsmálverki

sínu, að móta íslenska þjóðarvitund, og hafi í þeim skilningi verið „pólitískur málari“ (Danto, 2005, bls. 541), hvað var það þá sem gerði landslagsmyndir hans svo pólitískar?

Við sjáum engan beinan pólitískan boðskap í *Fjallamjólk* Kjarvals eða öðrum landslagsmyndum hans. Sértækar hugmyndir um „þjóð“, sameiginleg tákn eins og þjóðfána eða söguleg minni um sameiginlega baráttu og fórnir landsmanna eru þar víðs fjarri. Hvers vegna er þá hægt að tala um þetta málverk og fleiri landslagsmyndir hans sem „pólitíska list“? Hvað er það sem Kjarval leggur í málverk sitt sem gerir það „þjóðlegt“ og „pólitískt“?

Það sem gerir *Fjallamjólk* og mörg sambærileg verk Kjarvals sérstök er að við finnum nánast fyrir líkamlegri nærveru hans í myndinni. Í verkinu hefur orðið einhver galdur sem gerir það að verkum að við hættum að geta greint veru málarans í verkinu frá því sem hann hefur séð fyrir sér og þeirri sýn sem vera hans í náttúrunni hefur vakið innra með honum og birtist okkur í sjálfri pensilskriftinni, formum og litum sem hafa ekki með eftirlíkingu náttúrunnar að gera, heldur einhvern nýjan sýnileika sem hefur orðið til á léreftinu á allt að því líkamlegum forsendum og við getum svo auðveldlega fundið okkur í og samsamað okkur með. Sýnileika sem hefur ekki með eftirlíkingu náttúrunnar að gera, heldur samband okkar og stefnumót við náttúruna þar sem mörkin á milli þess sem skynjar og þess sem er skynjað leysast upp.

Hvaðan kemur þessi mynd sem fyllir léreftið og skapar þar nýjan heim? Ef hún er ekki fólgin í eftirlíkingu náttúrunnar, kemur hún þá frá heilanum eða hjartanu? Sannleikurinn er sá að við getum ekki fundið neinar áþreifanlegar myndir í heilabúi okkar eða hjarta. Sýnileikinn sem verður til á léreftinu og umbreytir því í nýjan heim er tímatengdur atburður sem gerist í sambandi listamannsins við umhverfi sitt og efnivið. Það samband er líkamlegt og andlegt í senn.

Í hinni snjöllu ritgerð sinni um augað og andann frá 1964 leggur Maurice Merleau-Ponty áherslu á það að málaralistin sé ekki síður líkamlegur verknaður en andlegur, því augljóst sé að andinn geti ekki málað. Þessi líkamlegi þáttur málaralistarinnar tengist ekki bara sjónskyni okkar, snertiskyni og hreyfingu, heldur líka heildarveru okkar í heiminum. Við erum sjáandi og sýnileg í senn og þannig erum við órjúfanlega tengd því sem við sjáum sem hluti efnisheimsins. Sérhver hreyfing líkama okkar og augna koma fram

á korti hins sjáanlega þannig að við getum ekki greint fullkomlega þá víxlverkun sem verður á milli sjáandans og hins séða. „Það væri afar erfitt að segja hvar málverkið er sem ég er að skoða, því ég horfi ekki á það eins og einhvern hlut, ég festi það ekki þar sem það er, áhorf mitt villist um það eins og í þokumóðu Verunnar, frekar en að sjá málverkið horfi ég samkvæmt málverkinu, ég sé með málverkinu“ (Merleau-Ponty, 1964, bls. 21).

Þetta víravirki hraunbreiðunnar og mosans, þessi gjá sem sker sig inn í landið og niður í kviku þess, þessi uppspretta vatnsins sem speglar dimman gjávegginn og endurvarpar skjannahvítri birtunni til uppruna síns, þessi nakta jörð sem þekur myndflötinn og fjöllin í fjarskanum undir örmjórri rönd grámóskulegs himinsins, þessi móbrúna birta með skurðum sínum og fellingum eins og rúnum rist ásjóna verður um leið ásjóna listamannsins og okkar sjálfra, komin djúpt aftur úr óminni þeirrar veru sem þarna finnur uppruna sinn og rætur. Er þetta ekki okkar heimur?

Við erum ekki að horfa á Flosagjá þegar við „villumst um“ þetta málverk eins og „í þokumóðu verunnar“, það kennir okkur í raun ekkert um Flosagjá en segir okkur engu að síður einhvern sannleika sem staðurinn hefur framkallað í málaranum, hugsýn hans og hreyfingum, eitthvað sem endurómar í okkur áhorfendunum sem hljómbotn þess óminnis sem opnast fyrir augum okkar eins og kraftaverk. Það er ekki atburðasaga þjóðarinnar sem gefur þessu málverki hljómbotn þjóðarvitundarinnar, það er þetta sameiginlega óminni verunnar sem á sér dýpri og safameiri rætur en nokkur sagnfræði kann að rita og nokkur þjóðfræði kann að skilgreina.

Málaralist Kjarvals leggur fyrir okkur krefjandi spurningar sem snúast ekki bara um málaralistina sem slíka, heldur líka um sjálft sjónskynið og tengsl þess við hugsanir okkar og gjörðir. Eða eins og Merleau-Ponty orðar það:

> …það er ómögulegt að segja að hér endi náttúran og hér byrji maðurinn og tjáningin. Þetta er hin þögla Vera sem kemur, hún birtist hér sjálf til að sýna merkingu sína. Það er af þessari ástæðu sem deilan um óhlutbundin eða fígúratíf form er vanhugsuð: það er satt og engin þversögn að ekkert vínber hefur nokkurn tímann verið það sem það er í málaralistinni, jafnvel í hinni nákvæmustu eftirlíkingu,

> og það er líka satt að engin málaralist, jafnvel þótt hún sé abstrakt, geti nokkurn tímann umflúið Veruna, og að vínber Caravaggios er vínberið sjálft. Það er engin mótsögn í þessum tveim yrðingum. Þessi forgangsröðun þess sem er, fram yfir það sem sést og er sýnt, þess sem er séð og sýnt, fram yfir það sem er, er sjónin sjálf. Og ef við viljum setja málaralistinni verufræðilega reglu, þá þarf engar fæðingartangir á orð málarans: Klee var 37 ára þegar hann skrifaði þessi orð, sem síðan voru grafin á legstein hans: „Ég er óhöndlanlegur í eðlislægri návist minni…“ (Merleau-Ponty, 1964, bls. 60)

Samkvæmt þessu eru það þversagnir sjónskynsins sem Kjarval opinberar fyrir okkur í landslagsmyndum sínum, þversagnir þess sjónskyns sem gerir okkur kleift að vera samtímis á Þingvöllum, í Reykjavík eða Róm og um leið djúpt sokkin í innri veru:

> Málarinn snertir þannig tvær öfgar í gegnum sjónina. Hann hrærist í óminnisdýpi sýnileikans, höndlar eitthvað sem heltekur líkama hans, og allt sem hann málar er andsvar við þessu áreiti þar sem hönd hans verður ekkert annað en verkfæri fjarlægs vilja. Sjónin er stefnumót allra þátta verunnar eins og um krossgötur væri að ræða. (Merleau-Ponty, 1964, bls. 60),

Sú staðreynd að þorri Íslendinga á síðari hluta 20. aldar hefur með einum eða öðrum hætti getað fundið sjálfan sig í *Fjallamjólk* Kjarvals (og myndheimi hans í heild sinni) gerir það að verkum að Danto segir þennan myndheim eins konar lykil að íslenskri þjóðarvitund og að þar með sé hann „pólitísk“ list. Það kann að vera satt, en list Kjarvals kafar dýpra, hún kafar að rótum verunnar og opnar fyrir okkur krossgötur þessa „óminnisdýpis sýnileikans“ og þess efnislega veruleika sem líkami okkar deilir með heiminum.

Um leið getum við sagt að málverkið sé „heimur“ þar sem lýðveldiskynslóðin íslenska fann sér samastað og þekkti spegilmynd sína. Orðið heimur hefur með heimkynni að gera, heimili og samastað, eitthvað sem hefur með gildi að gera sem menn sameinast um. Heimur er eitthvað sem við finnum okkur í, ekki eitthvað sem er

fyrir utan okkur eða andspænis okkur, heldur eitthvað sem við erum hlutbundin. Mynd er þannig einungis heimur fyrir þann sem finnur sig eiga heima í henni, hún er heimur gerður fyrir og af okkur sem byggjum hann. Heimur sem sameinar marga heima, heimur þar sem margir heimar eiga sér (sama)stað og margir heimar geta opnast.

Heimur sem hefur þessa eiginleika er um leið sjálfkrafa hlaðinn siðferðilegum gildum. Hann er eins og hljómbotn margra heima sem finna enduróm sinn í honum, og hann framkallar stöðugt nýjan enduróm, nýja heima. Þetta er veröld mannanna (orðið veröld þýðir bókstaflega tími mannanna) sem endurskapar sjálfa sig stöðugt og í óteljandi myndum, hún er sjálf sinn eigin gerandi og sitt eigið frumglæði.[1] Hún afhjúpar fyrir okkur leyndardóma listarinnar og nær því langt út fyrir öll þjóðleg viðmið og þar með langt út fyrir þær pólitísku forsendur sem Danto sá í verkum Kjarvals.

Í hinni kunnu ritgerð sinni „Tímaskeið heimsmyndarinnar“ segir Martin Heidegger það vera megineinkenni heims nútímans að maðurinn hafi umbreytt honum í mynd (Heidegger, 1938). Það sem hann á við er sú mynd tækninnar og vísindanna af heiminum, er byggir á útreikningi og mælanleika og gefi manninum möguleika á tæknilegu alræðisvaldi yfir jörðinni. Alræðisvaldi sem maðurinn hafi í raun einsett sér að ná með tilkomu húmanismans, þar sem maðurinn tók sér í vissum skilningi sæti Guðs sem yfirdrottnari jarðarinnar og örlagavaldur sögunnar. Gagnrýni Heideggers á heimsmynd húmanismans byggist meðal annars á því að hún feli í sér gleymsku og ógildingu verunnar og um leið viðleitni til einsleitrar alræðishyggju á borð við þá sem við getum séð í samtíma okkar í hnattvæðingu viðskiptanna og markaðarins sem æðsta stig tækninnar, þar sem gjaldmiðillinn verður mælikvarði allra hluta.

Jean-Luc Nancy bendir á að þessi gagnrýni Heideggers afhjúpi í raun gagnrýna afstöðu hans til nasismans, þótt hann hafi játast

1 Orðið frumglæði, sem hér er fengið að láni úr jólasálmi Sveinbjarnar Egilssonar er hér notað sem eitt af mögulegum ígildum franska orðsins sujet, sem á rætur sínar í latneska orðinu subjectus, sem myndað er af forskeytinu sub (=undir) og sögninni iacere (=kasta). Orðið hefur margræða merkingu; annars vegar jákvæða merkingu sem gerandi, frumkvöðull, efnisinntak, frumforsenda; hins vegar neikvæða sem þolandi, undirsáti eða þegn. Nýyrði Sveinbjarnar Egilssonar hefur með jákvæða merkingu hugtaksins að gera.

honum í orði, því hugmyndafræði nasismans og alræðishyggja hans hafi einmitt byggt á tiltekinni Weltanschauung. Og Nancy bætir við:

> Heimur sem við „skoðum“ og sýnum er heimur sem hefur verið stillt upp fyrir ásjónu frumglæðis (sujet) heimsins. Frumglæði heimsins (sem er einnig frumforsenda sögunnar) getur ekki sjálft verið hluti heimsins. Jafnvel þótt ekki sé lengur til að dreifa trúarlegri framsetningu, þá getur slíkt frumglæði, hvort sem það er innifalið eða utan gátta, ekki gert annað en að ítreka og endurtaka hlutverk Guðs sem skapara, örlagavalds (og jafnvel móttakanda) heimsins. (Nancy, 2002, bls. 18).

Sú heimsmynd sem Heidegger fjallar um og sem Nancy leggur í raun út frá er í grundvallaratriðum frábrugðin þeirri „mynd af heiminum“ sem við getum fundið í landslagsmálverki Kjarvals. Viðfangsefni hans er ekki hlutlaus mynd séð utan frá eða úr fjarlægð, eins og frá þeim Guði sem skapaði heiminn úr engu, heldur er hún heimur í skilningi hluttekningar, þátttöku og íveru. Hún er ekki tiltekin sýn á náttúruna, heldur birtir hún öllu heldur líkamlega og andlega hlutdeild málarans í náttúrunni, hlutdeild sem fær enduróm sinn í upplifun áhorfendanna.

Munurinn á heimi landslagsmynda Kjarvals og „heimsmyndinni“ sem Heidegger andæfir gegn er þannig sá, að önnur er eitthvað sem við finnum okkur heima í, hin er eitthvað sem er stillt upp fyrir ásjónu okkar sem andlægur hlutur (object) sem við getum virt fyrir okkur utan frá, „hlutlaust“ sem utanaðkomandi dómari.[2] En eins og Jean-Luc Nancy hefur bent á, þá er heimurinn aldrei andspænis okkur, því ef við horfum á heiminn utanfrá, þá er það einhver annar heimur en okkar heimur, sá sem við eigum heima í. Ef við heyrum hljómasamstæðu eftir Bach eða Mozart, brot úr ljóðlínu eftir Jónas Hallgrímsson eða Stein Steinarr, sjáum línubrot eftir Klee, Matisse eða Kjarval, þá vísa þessir hlutir okkur inn í heim sem við höfum þegar fundið okkur í og er löngu orðinn hluti af okkur sjálfum. Sú mynd af heiminum sem tölfræðin og mælingavísindin draga upp er af

2 Orðið object (=andlag, viðfang) er dregið af forskeytinu ob (=andstætt, gagnstætt, gegn) og sögninni iacere (=kasta) og er því andstæða orðsins subjectum og merkir það sem er stillt upp fyrir ásjónu e-s.

öðrum toga, og er ekki „heimur“ í skilningnum íverustaður sem maður finnur sig eiga heima í. Að byggja heiminn er þannig í grundvallaratriðum annað en að „virða hann fyrir sér“, og það er einmitt spurningin sem Nancy setur fram þegar hann segir að inntak heimsins sé sú reynsla sem hann hefur af sjálfum sér. Reynsla sem á sér ekkert gefið upphaf og engin skilgreind endalok:

> Sá tími er löngu liðinn, að við getum séð fyrir okkur *cosmotheoros*, áhorfanda heimsins. Hann er liðinn undir lok því heimurinn lætur ekki lengur myndgera sig. Myndgerving heimsins, heimssýnin, felur í sér að heiminum sé gefin regla og markmið. Þannig mætti jafnvel segja að tiltekin sýn á heiminn feli í sér endalok þess sama heims, sem þannig væri innlimaður og leystur upp í þessari sömu heimssýn. (Nancy, 2002, bls. 22)

Sá heimur sem lætur ekki lengur myndgera sig er Guðlaus heimur, heimur án þess Guðs sem hefur á valdi sínu að hlutgera mynd sína af heiminum og setja honum markmið. En eins og Nancy bendir á, þá er Guð frumspekinnar þegar orðinn sá Guð sem hefur smám saman afklætt sig öllum merkjum hins sjálfstæða og framandlega helgidóms til að íklæðast heiminum og verða hluti hans. Við getum merkt hliðstæða þróun í myndlistinni. En jafnvel í nákvæmustu eftirlíkingu sinni, eins og við getum séð hjá kyrralífsmálurum Niðurlanda á 17. öld eða hjá tilvistarlegum raunsæismálara á borð við Caravaggio, þá afklæðir málarinn sig aldrei heiminum til þess að skoða hann utan frá, því hann veit að hann sjálfur, liturinn og léreftið eru hluti af efnisheiminum og verða aldrei frá honum slitin. Þess vegna sér Vermeer málaralistina í gegnum sjálfan sig séðan aftan frá í Allegoríunni um málaralistina. Einnig þar er ráðgátan um tilurð hins nýja sýnileika kjarni spurningarinnar.

3.

Þetta kann að varpa ljósi á forsendu þess myndverks sem mig langar til að leiða út frá landslagsmálverki Kjarvals, sem er *Viti* ítalska listamannsins Claudio Parmiggiani frá árinu 2000, sem stendur eins og logandi ljós í landslagi andspænis fjalli sem var eitt af uppáhaldsviðfangsefnum Jóhannesar Kjarvals sem málara: Vífilsfell.

Rétt eins og það er verðugt umhugsunarefni að velta fyrir sér hvaða spurningar Kjarval lagði fyrir fjallið þegar hann málaði myndir sínar af Vífilsfelli, þá er réttmætt að spyrja: hvaða spurningu lagði þessi ítalski listamaður fyrir þessa íslensku auðn þegar hann stillti logandi ljósi vita síns upp í henni miðri?

Ef spurning Kjarvals snerist um sýnileikann, þennan nýja sýnileika sem verður til við upplausn landamæranna á milli sjáandans og hins séða, þá sjáum við í málverki hans *Mosi við Vífilsfell* frá 1940, að í þessum nýja sýnileika brjótast fram átök á milli myrkurs og ljóss, þar sem ljósið þrengir sér inn í þetta myrkvaða landslag undir dimmum skammdegishimni og gefur því form. Þetta er forskilvitlegt ljós sem kemur innan frá og á rætur sínar í því óminni reynslunnar sem býr frekar í hendi og líkama listamannsins en í nokkrum sýnilegum ljósgjafa þessarar svörtu eyðimerkur sem skammdegið grúfir sig yfir.

Í verki Claudio Parmiggiani, *Viti*, frá árinu 2000 sjáum við 14 metra háan turn úr ryðbrúnu járni rísa upp úr þessari sömu eyðimörk og bregða yfir hana birtu sinni með samfelldu logandi ljósi. Þetta áræðna verk er ekki eftirlíking náttúrunnar, það er heldur ekki mynd af vita, heldur hlutur í sjálfum sér, gerður úr járni og ljósi, hlutur sem er ígildi hugmyndar. Hugmyndin eða hluturinn eru þó merkingarlaus án þess umhverfis sem umlykur vitann og fær ljós sitt frá honum. Hann er orðinn hluti umhverfis síns eins og það er hluti hans.

Í texta sem Parmiggiani flutti við vígslu *Vitans* á Sandskeiði í janúar árið 2000 sagði hann:

> Vandi minn var aldrei sá að staðsetja venjulega höggmynd í þessu landslagi eða annars staðar. Þvert á móti var það ósk mín að gefa ákveðinni hugmynd líf á Íslandi. Turn úr járni og ljósi, úr einu efni sem er í fyllsta máta efnislegt og úr öðru efni sem er í fyllsta máta frumspekilegt; málmur sem er fæddur af eldi og framleiðir ljós…Ísland er ímynd þess ljóss sem berst gegn nóttinni, ímynd þeirrar náttúru sem veitir viðnám. Það er viti. Þess vegna gat eina myndverk mitt í þessu landi einungis verið táknmynd, viti. (C. Parmiggiani, 2010, bls. 39

Rétt eins og stefnumót Kjarvals við Vífilsfell verður honum efniviður í tilvistarleg átök ljóss og myrkurs, þá sjáum við það sama gerast

í þessu verki Parmiggiani. Nálgunin er gjörólík, en kjarni verkanna, sem á rætur sínar í óminni reynslunnar, er hinn sami. Í samtali við Sylvain Amic frá árinu 2003 skýrir Parmiggiani þennan mun með eftirfarandi orðum:

> Ég tel mig vera málara vegna þess að það sem ég geri á rætur sínar í tiltekinni hefð, það viðheldur og lifir innan þessarar hefðar. En hvatinn felst ekki í því að mála innan rammans, heldur innan lifandi líkama rýmisins, innan angistar og tilfinninga rýmisins. Það er fyrir mig að mála. (Parmiggiani, 2010, bls. 96)

Hefð listarinnar hefur grundvallarþýðingu fyrir Claudio Parmiggiani. Ekki í þeim skilningi að hann vilji fylgja formum hennar, heldur í þeim skilningi að kjarni hennar er fyrir honum ávallt hinn sami, og hann hefur með tregafullan harmleik að gera, þar sem lífið birtist okkur í ljósi dauðans með sama hætti og skugginn er „blóð ljóssins“ eins og hann kemst skáldlega að orði í einum af prósaljóðum sínum (Parmiggiani, 2010, bls. 297).

Í samtali sínu við Sylvain Amic fjallar Parmiggiani um *Vitann* sem verk er fæstir lesendur hans hafa séð:

> Þetta er viti án sjávar, staðsettur á eyðimörk og samsettur úr sívalningum með mismunandi þvermáli þar sem sá efsti er úr lýsandi gleri með stöðugri og órofinni lýsingu; jafnvel þó það hafi varla merkingu að tala um verk án þess að sjá það. Viti, eins og ljós í sinni eigin nótt. Lampi sem komið hefur verið fyrir á hvelfdri bungu jarðarinnar. Leyndur lampi á leyndum stað. Með vilja staðsettur langt frá torgum og umferðaræðum listarinnar. Þetta er verk gert fyrir heiminn, ekki fyrir listheiminn. Verkið leitast einmitt við að undirstrika framandleika sinn gagnvart þeim heimi. Ekki hlutur, heldur hugmynd, verk sem lifir frekar í huga manns en áhorfi, frekar í fjarlægðinni en beinni ásýnd. Táknmynd þess sem ég hugsa.

Þessi viti undir Vífilsfelli talar til okkar með áhrifamikilli þögn sinni, þögn sem hvílir í þögn þessa eyðilands sem verndar verkið og þá hugsun er það stendur fyrir, andófið gegn skarkala samtímans.

„Hvað merkir hugtakið andóf? Hvaða merkingu getur það haft á okkar tímum?“ spyr Amic í samtali sínu við Parmiggiani.

> Þögn, til dæmis. Á okkar tímum er þögnin orð sem felur í sér andóf vegna þess að hún opnar okkur rými hugleiðslunnar. (Parmiggiani, 2010, bls. 92)

Vitinn er ekki mynd af heiminum, hann er hluti hans eins og skugginn sem fylgir ljósinu og dauðinn sem fylgir lífinu.

Til þess að tengja *Vita* Claudio Parmiggiani við þessa sýningu hef ég valið tvö verk sem hann hefur sett upp í Hafnarhúsinu: *Spiritus* frá árinu 2010 og *Án titils* frá 2008. Fyrra verkið er gamall og lúinn steðji á tréundirstöðu sem stendur á gólfi nálægt vegg með sótsvörtu skýi í bakgrunni, eins konar vegsummerki eldsmiðsins. Hitt er lítið verk sem sýnir okkur glerkrukku með pensli, sem er barmafull af blóðrauðum lit. Krukkan stendur á lítilli syllu og rauður litataumur lekur yfir barma hennar og niður á flöt fyrir neðan. Þessi verk kalla á hvort annað og kallast á við *Vitann*. Þau tilheyra í einfaldleik sínum þeim svipmikla myndheimi sem heildarverk Parmiggiani myndar og gera hann að einum af merkari listamönnum samtímans í Evrópu á okkar tímum.

Það reynist oft fánýt iðja að reyna að skýra eða túlka verk Parmiggiani með orðum. Þau þurfa ekki á túlkun að halda, þvert á móti er gildi þeirra fólgið í að þau kalla á þögn okkar, þögn okkar og hugleiðslu andspænis leyndardómi listarinnar. En fyrir þá sem ekki þekkja myndheim Parmiggiani getur verið gagnlegt að skilja að í viðleitni sinni til þess að vera málari sem málar ekki „innan rammans, heldur innan hins lifandi líkama rýmisins, innan angistar og tilfinninga rýmisins“, þá notar hann gjarnan hreina liti, litarduft og ekki síst sót og ösku sem efnivið í verkin. Sótið og askan yfir þessum steðja kallast á við ljósið í *Vitanum* undir Vífilsfelli. Við getum leitað í orðasmiðju hans sjálfs:

> Nánast alltaf hef ég tekið svarta litinn fram yfir aðra því í honum er kjarni þeirra allra fólginn, en einnig vegna þess dálætis sem ég hef á öllu er tengist næturmyrkrinu. Alltaf þegar ég kem út úr litaverslun með krukku af svörtum lit í hendinni finnst mér hún vera eins og dagsskammtur minn

> af örvæntingu, eins og ég væri að koma úr lyfjabúðinni með banvænan skammt, kolsvartan og án vonar. (Parmiggiani, 2010, bls. 362)

Það þarf enga djúphugsaða greiningu til að skynja að sótið er efni sem loginn skilur eftir sig þegar hann deyr. „Ljósinu fylgir alltaf fórn einhvers sem brennur.“ Parmiggiani er ekki síst kunnur af sótverkum sínum, sem sýna eins konar skuggamyndir af brenndum bókum, vösum, styttum, hljóðfærum og klukkum. Teikningar sem eldurinn hefur dregið upp með sóti sínu og eru vitnisburður um horfna heima, forgengileikann og það tóm sem tilveran kallar okkur til í kjarna sínum. Skugginn er blóð ljóssins segir Parmiggiani, og blóðið sjáum við í litakrukkunni með blóðrauða litarefninu sem hér er sýnt með þessum steðja sem allir smiðir og listamenn heimsins hafa hamrað frá upphafi vega. Heimurinn lætur ekki lengur myndgera sig, segir Jean-Luc Nancy, en þessi verk Claudio Parmiggiani sem hér eru leidd fram eru engu að síður vitnisburður þessa heims í hrópandi þögn sinni.

4.

Næsta verk sem mig langar til að leiða inn í þessar hugleiðingar um hugsandi list er verkið *Ský* sem Helgi Þorgils Friðjónsson sýndi á klettavegg Stekkjargjár á Þingvöllum árið 2000 í tilefni Kristnihátíðar. Verkið sem hann festi á klettavegginn lítið eitt norðan við Öxarárfoss, þannig að úðinn frá fossinum gekk stundum yfir það, er olíumálverk á striga, 400 × 417 cm að stærð, og sýnir hvít ský á bláum grunni. Einnig þessi klettaveggur var kærkomið viðfangsefni Kjarvals. Rétt eins og verk Kjarvals og Parmiggiani vekur þetta verk spurningar um tengsl listar og náttúru og örlög þess heims sem lætur ekki lengur myndgera sig með trúverðugum hætti.

Ólíkt Parmiggiani heldur Helgi Þorgils sig enn innan ramma málverksins, en sá gjörningur að tefla málverkinu í vissum skilningi gegn náttúrunni með því að hengja það á klettavegginn, í stað þess að notast við stofuvegginn eða safnvegginn, setur stóra spurningu um hlutverk og stöðu málverksins og myndlistarinnar í þessu samhengi. Helgi hefur sagt að hann hafi með verkinu viljað færa himinhvolfið inn í bergið og með þeim hætti viljað opna leið inn í bergið, „inn í annan heim“, eins og hann komst að orði, og átti þá meðal annars við íslenska þjóðtrú um álfabyggðir í björgum, en einnig þá kristnu

hugmynd um „himnaríki“, sem viðhaldið er í helgisiðum kirkjunnar í orði, þótt hugmyndin um „annan heim“ styðjist vart við önnur landamæri en þau sem fylgja dauðanum og draumnum.

Þetta málverk sett á klettavegginn sem „op inn í annan heim“ er ekki bara mynd af skýjum, mynd sem sýnir okkur hvernig ský eru. Að setja málverkið í þetta samhengi er djarfur gjörningur sem felur í sér yfirlýsingu um mátt listarinnar til að yfirvinna þann endanleika efnisheimsins sem við sjáum fyrir okkur í svörtum klettaveggnum. Opna nýjan heim inn í bjargið. Sú yfirlýsing Helga að verknaðurinn tengist dyggðum trúarinnar undirstrikar þetta. Hvað er það sem myndin opnar okkur? Sem hlutur meðal hluta er hún ekki annað en olíulitur á lérefti. Á bak við lit skýjanna er léreft. Opið sem þarna opnast inn í bjargið er af öðrum toga. Opið sem gjörningurinn opnar fyrir okkur er af andlegum toga og hefur með sköpunina að gera. Þetta er trúaryfirlýsing um mátt sköpunarinnar í lokuðum og endanlegum heimi efnisins.

Ludwig Wittgenstein segir á einum stað að merking heimsins hljóti að vera fyrir utan hann:

> Merking heimsins hlýtur að liggja utan við heiminn. Í heiminum er allt eins og það er og þar gerist allt eins og það gerist. Í *honum* er ekkert gildi til – og ef menn fyndu slíkt, þá hefði það ekkert gildi.
>
> Ef til er gildi sem hefur gildi, þá verður það að vera handan alls sem gerist og er með einum eða öðrum hætti. Því allt sem gerist og er með einum eða öðrum hætti er tilviljunum háð.
>
> Það sem losar gildið undan tilviljuninni getur ekki verið til staðar í heiminum, því þá væri það sjálft tilfallandi.
>
> Það verður að vera utan við heiminn. (Wittgenstein, 1922, § 6.41)

Opið sem skýjamynd Helga Þorgils opnar inn í bergið er helgidómur þess tóms sem öll sköpun sækir næringu sína til. Það er opið sem listin sækir næringu sína í, líka þessi mynd hans af skýjum. Það er trúarlegt ákall til þessarar merkingar og þessa gildis sem Wittgenstein segir að séu utan við endanleika efnisheimsins. Í þessum skilningi má finna hliðstæðu með þessu verki og *Vita* Claudio Parmiggiani undir Vífilsfelli: logandi ljós í myrkri eyðimerkurinnar eða op inn

í klettavegg þess endanleika sem efnisheimurinn setur mannlegri tilveru eru hvort tveggja áköll á þetta tóm sem markar upphaf og enda allrar mannlegrar tilveru. Ákall sem kallar okkur til að horfa í opið og opna með því nýja heima, nýjan sýnileika og nýja sýn. Við erum enn á slóðum Kjarvals og stöndum enn í sporum hans, þótt meðulin og formin séu frábrugðin. Við horfum inn í þetta sama op þegar við sjáum ljós hans endurvarpast úr djúpi Flosagjár.

5.

Ef opið í klettavegg Stekkjargjár sýnir okkur inn í það tóm sem er forsenda nýrrar sköpunar, hvað sýnir verk Kristjáns Guðmundssonar, *Þríhyrningur í ferningi* (1971–72), okkur þá? Gólfverk sem er moldarferningur, 400 × 400 cm, „ferningur úr mold, þríhyrningur úr vígðri mold". Hér erum við komin út úr náttúrunni og inn í sýningarsalinn, en þó ekki nema að hálfu leyti: í stað þess að myndgera jörðina er hún komin inn í sýningarsalinn holdi klædd. En ekki bara í eigin búningi moldarinnar, heldur líka í frumspekilegum klæðum flatarmálsfræðinnar og guðfræðinnar. Þetta verk sameinar þannig efnislegan og frumspekilegan veruleika með sambærilegum hætti og *Viti* Parmiggiani, sem er gerður úr járni og ljósi. Munurinn er hins vegar sá, að við greinum engan mun þar á milli með áhorfi okkar: ferningurinn er fullkomlega eins í efnisáferð sinni og lit og sú vígða kirkjugarðsmold sem myndar fullkomið form þríhyrningsins inni í verkinu. Frumspekin hefur hér sameinast moldinni í bókstaflegri merkingu og skilið eftir sig óleysta spurningu. Eða með orðum Nancy:

> Heimur sem hefur sagt skilið við myndgervingu sína er fyrst og fremst heimur án nokkurs þess Guðs er geti orðið holdgerving frumglæðis slíkrar myndgervingar (slíkrar framleiðslu, slíkrar meðhöndlunar og ráðstöfunar). En þessi Guð frumspekinnar er í raun, eins og við höfum lagt áherslu á, Guð sem hefur íklæðst heiminum. (Nancy 2002, bls. 23)

Er hin sértæka hugmynd flatarmálsfræðinnar um fullkomið form ósýnileg í efnisveruleikanum? Á hið sama við um guðfræðilegar forsendur hinnar vígðu moldar? Myndlistin leiðir okkur hér enn að ráðgátum sýnileikans. „Hið ósegjanlega er vissulega til", segir

Wittgenstein, „það *sýnir* sig, og það er hið dularfulla.“(Wittgenstein, 1922, § 6.522)

Málverk af eðlisþunga plánetunnar jörð (1972–73) er annar leikur Kristjáns með sértæk (frumspekileg) hugtök mælanleikans og ómælanleik þeirra innan ramma sýnileikans. Verk sem leiðir í ljós það grundvallareinkenni allrar myndlistar að afhjúpa ósegjanleg leyndarmál. Jarðeðlisfræðin segir okkur að eðlisþyngd jarðarinnar sé 5,5 g/cm^3. Það mun merkja að meðaltal þyngdarmassa jarðarinnar miðað við sambærilegt rúmmál af vatni sé 5,5 á móti einum. Hvernig hafa vísindin vegið þyngd jarðar? Hvaðan kemur frumforsenda slíkrar mælingar? Hvernig verður meðaltal slíkrar mælingar til? Eru slík meðaltöl sýnileg með berum augum? Í fyrstu myndum við ályktа að svo væri ekki. Meðaltal er sértækt hugtak sem á sér ekki sýnilega mynd frekar en meðalhæð mannkyns eða meðalvatnsrennsli Þjórsár, svo dæmi séu tekin. Kristján Guðmundsson varð sér úti um málmplötu er fór nærri því að hafa þá vigt og rúmtak sem er skilgreind sem eðlisþyngd jarðar og jók við þyngd hennar og rúmtak með því að bera á hana græna akrýlmálningu þar til réttu hlutfalli á milli þyngdar og rúmmáls var náð. Verkið afhjúpar einn af leyndardómum málaralistar allra tíma: að höndla kosmískar víddir og gera hið ósýnilega sýnilegt. Um leið vekur það spurningar um sýnileikann og sjónskyn okkar andspænis heimsmynd mælitækninnar.

6.

Dagdraumur er nafnið á ljósmynd eftir Sigurð Guðmundsson frá 1980, sem sýnir listamanninn sitjandi svartklæddan á stól með þungan bleikan granítstein í fanginu. Bakgrunnur myndarinnar er hvítur og hlutlaus, og linsa myndavélarinnar horfir beint í augu Sigurðar, nema hvað þau sjást ekki vegna þess að yfir þau hefur verið málað með grófri blárri pensilsstroku.

Þetta er einföld mynd sem þarfnast ekki skýringar frekar en önnur góð myndlistarverk, vegna þess að myndmálið segir það sem segja þarf, og orðin bæta þar litlu við. Orðin geta hins vegar hjálpað okkur til að átta okkur á gjörningnum. Til dæmis þeirri staðreynd að ljósmyndin er að því leyti ósannfærandi sem miðill að hún stöðvar tímann, en í raunveruleikanum er tíminn óstöðvandi. Að þessu leyti hefur ljósmyndinni verið líkt við aftöku og dauða, en það er einmitt þessi óáreiðanleiki ljósmyndarinnar sem hér er tekinn úr sambandi

með pensilsstrokunni, sem leiðir tímann inn í verkið. Þann tíma sem fólginn er í sjálfri strokunni. Það er stutt augnablik, en það breytir öllu. Þannig séð sameinar þetta verk eðli ljósmyndar og málverks sem miðill.

Nafn myndarinnar, blái liturinn og vitund okkar um þyngd og efnismassa granítsteinsins gera það sem upp á vantar. Blái liturinn er litur dagdraumanna, hinnar hvikulu og óhöndlanlegu hugsunar sem birtist ófyrirséð í huga okkar eins og eitthvað sem vex fyrirvaralaust út úr tóminu. Það er í þessa dagdrauma sem sköpunin sækir efnivið sinn, í þetta tóm hugans þar sem „eitthvað verður til úr engu". Myndin opnar okkur sýn á sambandi efnis og hugsunar sem við getum ekki komið orðum að. Þannig leiðir hún okkur líka að sinni eigin uppsprettu, sem gefur okkur til kynna að sköpunin sé sjálfsprottinn verknaður, nánast tilefnislaus í sjálfum sér.

7.

„Now is the Big day… the crucial moment… yes… the point of no return…", þannig eru upphafsorð myndbandsins *Talk* (1986–87) eftir Magnús Pálsson, en það er fyrsta myndbandið af þrem í þríleik sem hefur yfirskriftina Eye Talk. Við horfum beint í andlit manns sem talar í nærri hálfa klukkustund slitrótt orð og setningar sem gefa til kynna að sérhver stund sé örlagastund og sérhver dagur dómsdagur. Ekki þannig að mikið gangi á, þvert á móti þá gerist ekkert í þessu myndbandi nema hvað við sjáum þetta tal, slitróttar setningar og andlit talandans sem tárast nokkrum sinnum eftir að hann hefur tekið tóbak í nefið. Alltaf sama myndin í um 30 mínútur.

Næsta verk, *Eye Talk* (1993), er álíka langt og sýnir vangamynd talandans frá nefi og niður á háls í neðra horni myndrammans til hægri. Bakgrunnurinn er mynd frá holræsadeild Lundúna þar sem linsu myndavélarinnar er ekið eftir sívölum holræsum stórborgarinnar næstum eins og könnunarleiðangur inn í sjáldur hennar eða meltingarfæri. Þar af nafnið: Augnatal. Röddin talar tilbreytingarlausum rómi um tóbaksnautn, sígarettustubba, ökuferðir, hægindastóla og samferðafólk, en samskipti talandans við þessa hluti og fólk virðast öll skilyrt af tóbaksnautninni: „There are times when a guy wants a cigarette in the worst way. This was one of them. I finished two, three, four, five, threw a car in a gear and plouged out…"



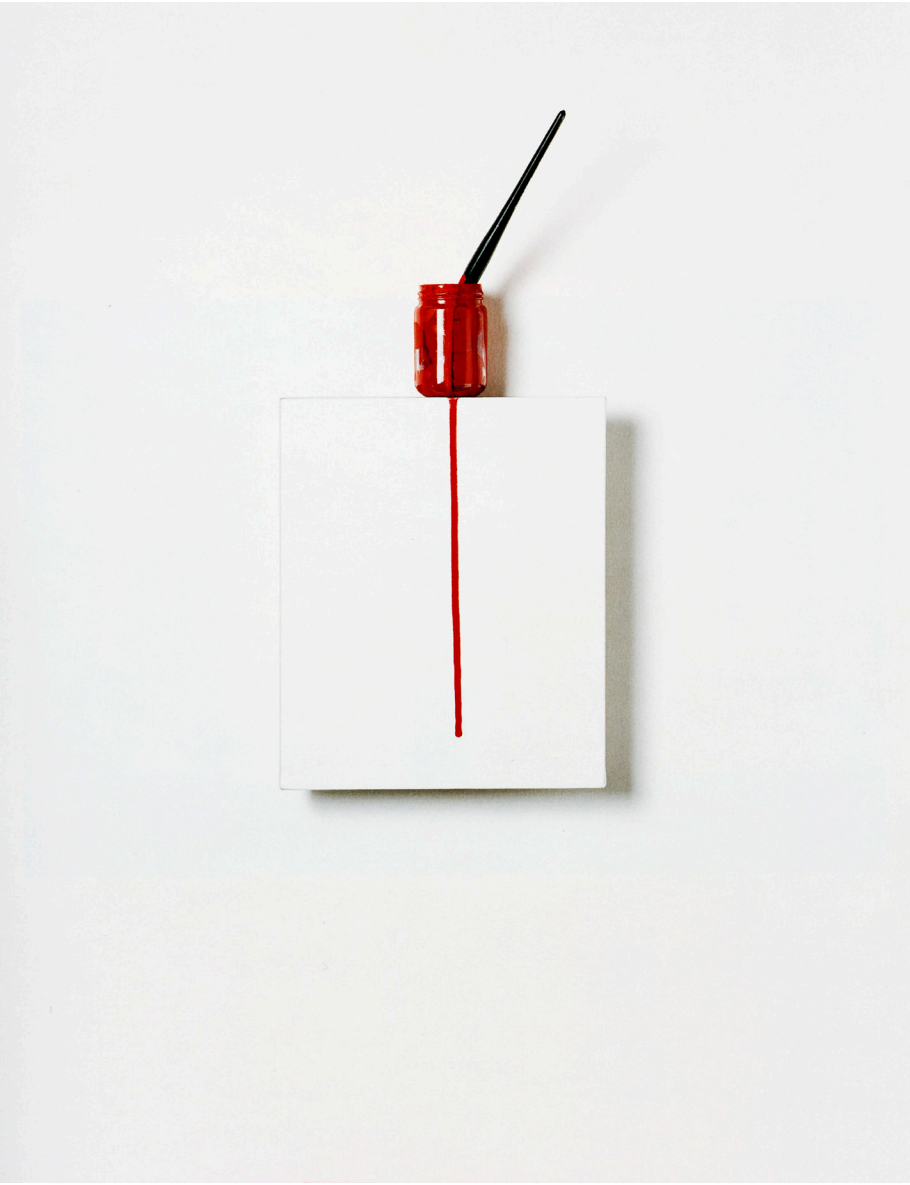
Jóhannes S. Kjarval 1885–1972, Fjallamjólk, 1941

Olía á striga, 110 x 145 cm
Í eigu Listasafns ASÍ



Claudio Parmiggiani 1943, Spiritus, 2010

Fundinn steðji og sót, breytileg stærð



Claudio Parmiggiani 1943, Senza titolo, 2008

Fundnir hlutir og málning, breytileg stærð



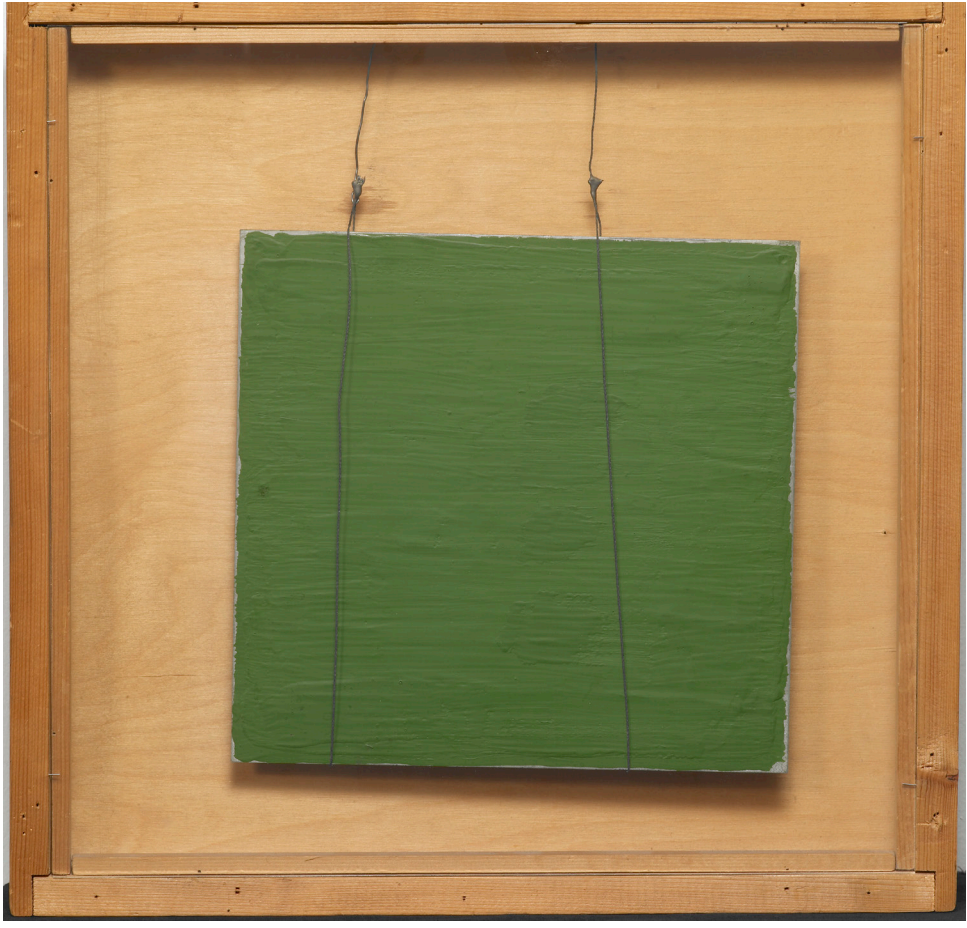
Claudio Parmaggiani 1943, Íslandsvitinn (Il Faro d‘Islanda), 2000

Ljósturn staðsettur á Sandskeiði
Kortenstál, flúorlampar, 1365 x 180 cm
Ljósmynd: Guðmundur Ingólfsson



Helgi Þorgils Friðjónsson 1953, Ský, 2000

Olía á striga, 400 x 417 cm



Kristján Guðmundsson 1941, Málverk af eðlisþunga plánetunnar Jörð, 1972–1973

Akrýl á málm, 507,33 g / 91,763 mm^3
Í eigu Sólveigar Magnúsdóttur



Sigurður Guðmundsson 1942, Horizontal Thoughts, 1970–1971

Ljósmynd, texti, 93,5 x 101 cm
Í eigu Listasafns Reykjavíkur




Hreinn Friðfinnsson 1943, Að teikna tígrisdýr, 1971

Tvær ljósmyndir, hvor um sig 57,7 x 51,7 cm



Kristinn E. Hrafnsson 1960, Stöðug óvissa (rithönd H.F.), 2005

Askur og hnota, 35 x 44,5 cm
Í eigu Gunnars Dungal og Þórdísar A. Sigurðardóttur



Rúrí 1951, That day …, 2001

Svört og hvít ljósmynd. Hluti.



Birgir Andrésson 1955–2007, Annars vegar fólk, 2001

Svört og hvít ljósmynd, 34,5 x 24,5 cm



W. G. Collingwood 1854–1932, Snartartunga í birtu, 1897

Vatnslitir á pappír, 20,5 x 30 cm



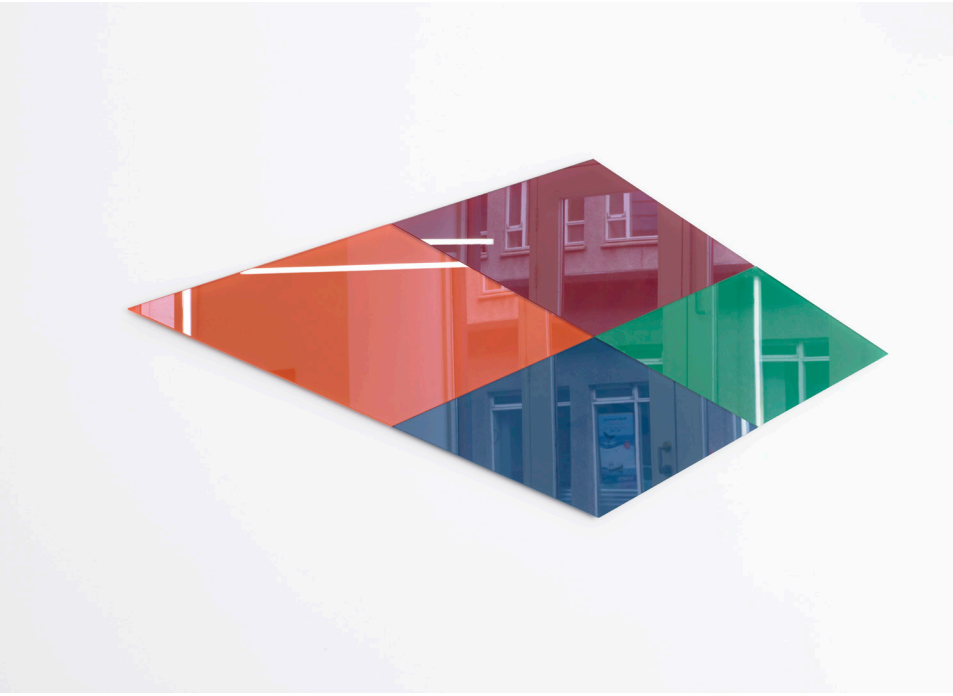
Einar Falur Ingólfsson 1966, Snartartunga í birtu, 2010

Litljósmynd



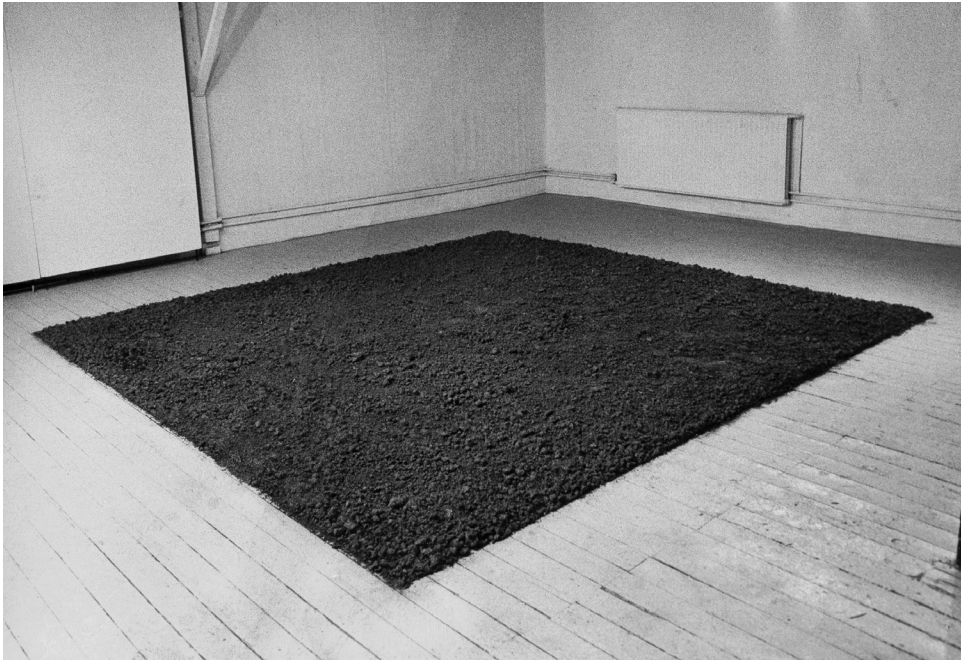
Svavar Guðnason 1909–1988, Arkitektúr, 1960

Olía á striga, 73 x 95 cm
Í eigu Listasafns Reykjavíkur



Þór Vigfússon 1954, Án titils
(RAL 2001/3002/3004/6029/5020), 2010

Málað gler, 100 x 300 x 2,5 cm



Kristján Guðmundsson 1941, Þríhyrningur í ferningi, 1972

Ferningur: mold / þríhyrningur: vígð mold, 400 x 400 cm
Í eigu Listasafns Reykjavíkur



Sigurður Árni Sigurðsson 1963, Morning after – effects of the night before I, 2005

Olía á striga, 200 x 220 cm



Inga Þórey Jóhannsdóttir 1966, Dýna og koddi, 2005

Svampur, strigi, málning, gler og plexigler



Baldur Geir Bragason 1976, Ruggustóll, 2007

Fura, akrýl á striga, 80 x 128 x 39,4 cm



Huginn Þór Arason 1976, Án titils, 2005

Snagar, herðatré og flíkur í mismunandi stærðum



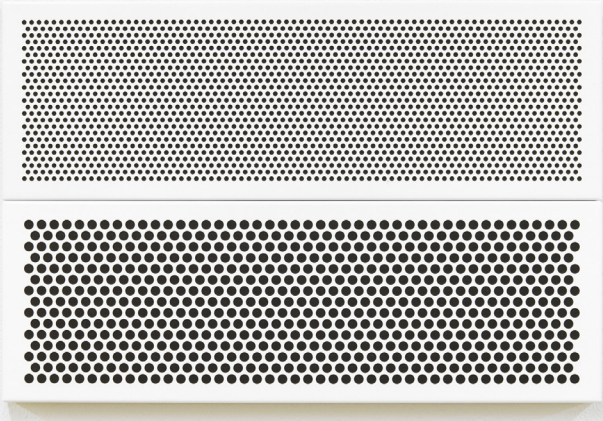
Einar Garibaldi 1964, #562, 2005

Fundið málverk, 140 x 140 x 30 cm



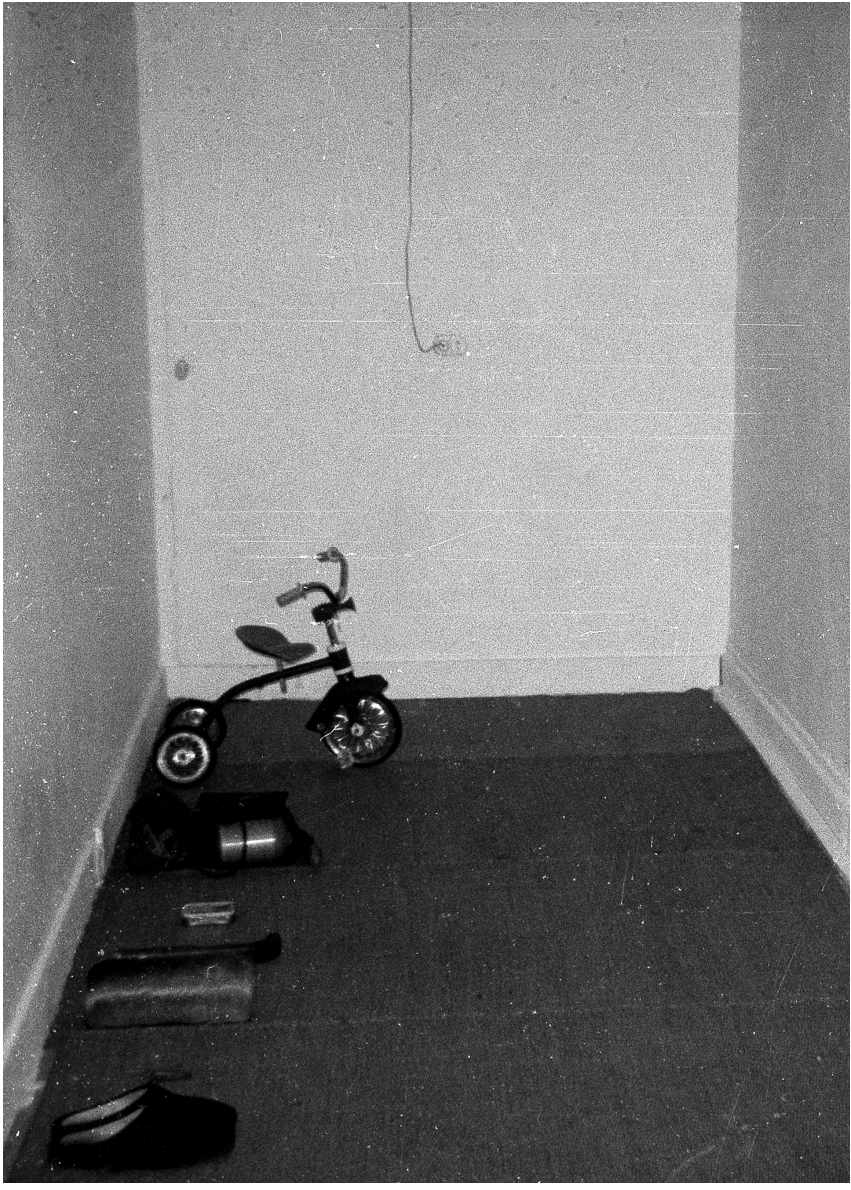
Hildur Bjarnadóttir 1969, Gingham – Permanent Sap Green, 2005

Handofið hör, 79 x 79 x 2 cm



Kristján Guðmundsson 1941, Svart málverk í hvítum ramma, 2009

Akrýl á striga, málað stál, 40 x 60 x 4,5 cm



Sigurður Guðmundsson 1942, Átta ljóð (ljósmynd af sýningu), 1971

Inniskór, lyklakippa, brauð, hamar, dós af píputóbaki, ryksuga, bók og þríhjól

Eye Talk II (1998): andlit talandans horfir beint í augu okkar en er nú staðsett til hliðar og lítið eitt neðan við nakið konubrjóst sem bifast á hægri helming myndarinnar meðan talandinn talar í tilbreytingarlausum og áreynslulausum tóni eins og hann sjái hvorki né finni nærveru þessarar konu sem stynur fyrst, snöktir og grætur undir tilfinningalausu sjálfhverfu rausi. Stöku setningar koma frá konunni og í seinni hluta verksins breytast stunur hennar og snökt í áreynslulaust fliss og hlátur. Einnig hér er talið meira og minna samhengislaust.

Spurningin sem hér vaknar er: hvaða heimur er það sem hér mætir okkur? Það er vissulega ekki heimur hinnar fyrirframgefnu heimsmyndar goðafræðinnar og fjölgyðistrúarinnar með sinni sköpunarsögu og heimsendaspá. Við erum ekki heldur stödd í goðsagnaheimi hinnar kristilegu eða gyðinglegu eingyðistrúar þar sem upphafið er skilgreint og þar með endalokin líka. En ef við leitumst við að skilja sköpunina verufræðilegum-guðfræðilegum skilningi að hætti kabbalafræðingsins Solomons Luria, eins og Jean-Luc Nancy túlkar hann í bók sinni um sköpun heimsins, þá stöndum við hér andspænis því verufræðilega tómi sem skapast þegar Guð hverfur inn í sjálfan sig og sköpunarverk sitt um leið. Andspænis því tómi, þar sem sérhver ný sköpun verður *ex nihilo* er ekkert fyrirfram gefið, því sá heimur er einungis það sem er á hverjum tíma, hverjum degi og hverju augnabliki, hér og nú: „Now is the big day…the crucial moment… yes… the point of no return…“ Dómsdagur hinnar kristnu goðsögu er ekki lengur á eilífum skilafresti óskilgreinds óendanleika, hann er hér og nú eins og opið sem kallar á fyllingu sína, veruna, þessa daglegu veru sem tekst á við tómið í þeim dómsdagsveruleika sem fylgir allri veru í verðandi sérhverrar stundar. Við stöndum ekki frammi fyrir neinni mynd af heiminum, við stöndum frammi fyrir þeirri opnun rýmisins og tímans sem fólgin er í verunni sjálfri, hér og nú. The point of no return.

Það er eitt af sérkennum myndbandsins að það tekst á við tímann með öðrum hætti en ljósmyndin, málverkið eða höggmyndin svo dæmi sé tekið. Fræg er sú umsögn Rodins að höggmyndin væri sannari en ljósmyndin vegna þess að ljósmyndin stöðvar tímann, en tíminn stöðvast ekki í veruleikanum. Tíminn í málverkinu eða höggmyndinni hvílir í handverki og hreyfingu málarans eða myndhöggvarans, þótt verkið sé kyrrt. Við skynjum tíma listamannsins í slíku verki.

Ljósmyndin stöðvar hins vegar tímann eins og skyndilegur dauði. Kvikmyndin og myndbandið leiða tímann inn í sjónlistirnar með nýjum hætti, þar sem hægt er að hraða og hægja á tímanum, byggja hann upp og mynda heildstæða hrynjandi tímans með klippingu og hraðastýringu eins og í tónverki. Þessi myndbandsverk Magnúsar Pálssonar sýna okkur ekki tímann með þeim hætti, séðan utan frá, klipptan og fyrirfram upp byggðan. Öll myndböndin þrjú eru óklippt og sýna okkur framvinduna í rauntíma. Það er rauntími þeirrar veru sem kemur úr tóminu og hverfur í tómið eins og tilvera okkar sem hverfist sífellt um sjálfa sig. Í þessum skilningi verður sérhvert augnablik sköpun og dómsdagur í senn: „Now is the big day…“

8.

Þau verk sem ég hef fjallað hér um eru ólík í byggingu og formi, og að einhverju leyti frá ólíkum tímum. Það val er af ásetningi gert. Ég vildi leitast við að finna hvað þau ættu sameiginlegt þrátt fyrir ólíka nálgun, ólíka tækni, ólíka miðla og ólíkan tíma. Þegar við höfum leitast við að hreinsa allan umbúnaðinn frá verkinu, alla hugmyndafræðilegu og tæknilegu umgjörðina sem það hefur verið klætt í (og alla orðræðuna sem hefur verið hlaðið utan á það), hvað stendur þá eftir?

Það er spurningin um sköpunina, spurningin sem hér var orðuð í upphafi um „hvernig eitthvað verði til og vaxi út úr engu“.

Það er ekki auðveld spurning og í víðara samhengi getur hún fengið bæði tilvistarlegt og trúarlegt eða dulspekilegt inntak. Hún snertir ekki bara hið einstaka listaverk og þá heima sem það opnar, hún snertir líka heiminn sjálfan, sköpun hans og þá heima sem hann opnar stöðugt og óstöðvandi með tilvist okkar dauðlegra manna hér á jörðinni. Maður kiknar auðveldlega í hnjánum gagnvart slíkum spurningum.

Mikilvægt framlag til þessarar umræðu hef ég fundið í skrifum Maurice Merleau-Ponty um sjónskynið og sjálfstæða virkni þess gagnvart tungumáli orðanna. Fyrirbærafræði skynjunarinnar varð til þess að opna augu mín fyrir mikilvægi Kjarvals sem listamanns, ekki bara á þjóðlegum íslenskum forsendum, heldur í stærra og alþjóðlegra samhengi, vegna hins margslungna samspils sjónskyns og hreyfiskyns líkamans við hugsun okkar og við náttúruna og efnisheiminn í heild sinni sem verk hans opna fyrir okkur.

Djarfa atlögu að þessari spurningu er einnig að finna í hinni flóknu ritgerð Martins Heideggers um uppruna listaverksins (Heidegger, 1935) þar sem hann leitast við að lýsa því hvernig listaverkið opni fyrir okkur nýtt rými eða nýjan stað þar sem sannleikurinn gerist. Heidegger hafnar þar allri sálfræðilegri eða fagurfræðilegri greiningu, en skilgreinir listaverkið sem vettvang þess atburðar sem á sér stað „þegar sannleikurinn gerist“. Þar með var umræðan um listaverkið færð frá hugmyndinni um hið fagra yfir á tilvistarlegar spurningar um reynslu okkar af sannleikanum.

Þessi hugmynd Heideggers um „opnun nýrra heima“ hefur verið eins konar leiðarþráður í greiningu minni á þeim verkum sem hér hafa verið til umræðu. Þetta hugtak um „opnun“ gegnir líka lykilhlutverki í þeirri margslungnu umræðu sem Jean-Luc Nancy hefur sett fram (Nancy, 2002), þar sem hann að einhverju leyti tekur upp þráðinn frá Heidegger og tengir hann um leið kosmólógískri sögu um sköpun heimsins eins og hún hefur birst okkur ekki bara í vísindum, heldur í goðafræði, eingyðistrú og kristilegri og gyðinglegri dulspeki. Heimurinn sem við skynjum sem reynslu þar sem hann „opnar sig“ fyrir okkur, hvert og eitt, og verður þannig uppspretta margra heima.

Þessi ritgerð Nancy vekur fjölmargar áleitnar spurningar og er enn fyrir mér eins og nánast óplægður akur þar sem ég hef einungis snert lítillega á yfirborðinu enn. En skýring hans á afbyggingu kristindómsins í gegnum sköpunarsöguna, þar sem Guð hverfur inn í sköpunarverk sitt og samlagast því með því að skilja eftir hugmyndalegt tóm eða op sem síðar verður uppspretta endalausra nýrra heima og nýrra opnana, er heillandi líking sem getur dýpkað skilning okkar ekki bara á sköpunarsögunni, heldur á leyndardómi sköpunarinnar yfirleitt. Ekki út frá sálfræðilegum forsendum eða fagurfræðilegum, heldur út frá leyndardómi verunnar. Þessarar veru okkar dauðlegra manna sem á upptök sín og endalok í tóminu og er endalaus uppspretta furðu okkar yfir ráðgátum lífsins.

Ef sköpunin í listaverkinu á sér uppsprettu eða forsendu þá er hana að finna í þessum heimi sem við byggjum, því það er ekki um neinn „annan heim“ að ræða, segir Nancy:

> Ef óendanleiki efnisheimsins tjáir eitthvað, þá er það að ekki er um neitt að ræða fyrir utan heiminn, að ekki

> er til neinn annar heimur og ekkert tíma-rými sem ekki tilheyrir þessum heimi „okkar“. Eilífðin er því ávallt eilífð tímans-rýmisins og einskis annars. Og sköpunin felur í sér tilefnislausan vöxt þessa sama tíma-rýmis. Hugtökin vísa þannig í hvort annað á þeirri hárfínu landamæralínu sem skilur frumspekina frá efnisvísindunum: mæri sem skilja ekki á milli tveggja heima, heldur samþætta óendanleika alheimsins (óendanlega útþenslu hans eins og henni er lýst í heimsmyndafræði samtímans) og óendanleika merkingar hans. (Nancy, 2002, bls. 36)

Við getum ekki sótt rökin fyrir sköpun heimsins eða vexti hans út fyrir hann sjálfan. Rökin fyrir sköpun hans er því að finna í honum sjálfum, í „reynslu heimsins“ ef svo mætti segja. Eða öllu heldur:

> Heimurinn er skapaður úr engu: það þýðir ekki að hann sé gerður úr engu af einhverjum snilldarframleiðanda, heldur þýðir það að hann sé alls ekki „framleiddur“. Það þýðir heldur ekki að hann hafi sprottið fram úr tóminu (eins og í birtingu kraftaverks). Nei, að heimurinn sé skapaður úr engu merkir með sérstökum hætti, sem er nátengdur hugsuninni, að tómið sjálft, ef svo má segja, eða öllu heldur, að *ekkert* vaxi eins og *eitthvað*. (Ég segi „vex“, því þetta er merking orðsins cresco – að fæðast, vaxa – sem leiðir síðan til hugtaksins *creo*: að láta fæðast og sýna uppvexti umhyggju). Við sköpunina vex vöxtur af engu, og þetta ekkert hlúir að sjálfu sér, ræktar vöxt sinn. *Ex nihilo* er þess vegna hin hárnákvæma regla hinnar róttæku efnishyggju, það er að segja rótlausrar efnishyggju. (Nancy, 2002, bls. 35)

Hugmyndin um sköpun heimsins getur orðið lykill að hugmyndinni um sköpun þess heims sem sérhvert listaverk hefur að geyma. Eingyðingstrú kristindómsins og hugmynd hennar um sköpun og endalok heimsins hefur mótað hugmyndir okkar um alla sögu og framvindu sögunnar. Í okkar samtíma er hún hætt að vera trúaratriði og er orðin að formsatriði. Afhelgun þessarar sögu er lærdómsrík og getur kennt okkur margt um eðli sköpunarinnar. Mig langar að ljúka þessum pistli með orðum og góðfúslegu leyfi Jean-Luc Nancy:

Sköpunin felur þannig í sér lykilatriðið í „afbyggingu eingyðistrúarinnar“ að svo miklu leyti sem slík afbygging á sér stað innan sjálfrar eingyðistrúarinnar og verður driffjöður hennar. Þessi eini guð, sem er einstakur í krafti sköpunar sinnar, getur ekki gengið á undan eigin sköpun né heldur hafið sig yfir hana eða staðið utan hennar. Hann samlagast henni: með því að samlagast henni dregur hann sig í hlé og með því að gera það tæmir hann sig af henni. Þegar hann hefur tæmt sig, stendur ekkert eftir nema opnun þessa tóms. Einungis opnunin er guðdómleg, en hið guðdómlega er ekkert nema opnunin.

Opnunin felur hvorki í sér grundvöllun né uppruna. Opnunin er heldur ekki eins konar útúrdúr eða framlenging á hlutum heimsins. Opnun heimsins er það sem opnast meðal hluta heimsins og í þeim, það sem greinir þá að í trúarlegri sérstöðu þeirra og setur þá í gagnkvæm sambönd. Hið opna eða „tómið“ myndar vef birtinga þess sem er, án þess að tengja það einum sameiginlegum uppruna eða grundvelli. Eða eins og Gérard Granel hefur skrifað: „hið opna þarf á hinu lokaða að halda eða er jafnvel einn háttur hins lokaða, áþreifanleg tjáning þess grundvallar endanleika sem sérhvert veruform myndar… Það opna festir sig á hið lokaða, særir sig með því og verður einungis þannig opið“ (Granel, 1995, bls. 126 og 133). En við verðum að skilja þennan „endanleika“ sem markmið um leið, markmið sem hið opna opnar sig óendanlega gagnvart. Markmið sem margfaldast með óendanlegu margfeldi þeirra hluta sem eru í heiminum. Sjálfur „heimurinn“ er ekki annað en ómöguleg staðsetning heildarmerkingar allra þessara markmiða/endimarka sem opnast sín á milli í það óendanlega. (Nancy, 2002, bls. 61–62).

Gunnar J. Árnason

Frá endurtekningu til undantekningar

"Að uppgötva eitthvað sem hugsunin getur ekki hugsað."
– S. Kierkegaard

"Kóngar eru alls staðar eins, en fíflin eru öðru vísi og fólk vill sjá þau."
– Birgir Andrésson (Þröstur Helgason, 2010, bls. 19)

1 Hugsað á teppinu

Með hvaða rétti þröngvar heimspeki sér inn í samband okkar við listina? Er einhver ástæða fyrir því að hún tekur sér hlutverk milliliðar, sáttasemjara, kennara, leiðbeinanda, sálgreinanda, jafnvel dómara? Höfum við ekki einmitt list til að bjarga okkur frá heimspeki, svo ég umorði fræg ummæli Nietzsche um sannleiksástina?[1]

Árið 2006 var haldin sýning á Kjarvalsstöðum á verki eftir bandaríska listamanninn Joseph Kosuth, *Auðþekkjanleg ólíkindi*. Verkið var í tveimur hlutum, annars vegar gríðarstórt teppi sem þakti næstum endilangt gólf vestursalarins á Kjarvalsstöðum og hins vegar neonljós sem hengu á veggjum portsins í Hafnarhúsinu. Kosuth hélt erindi um verkið inni í vestursalnum og áheyrendur komu sér fyrir á gólfinu, bókstaflega ofan á verkinu, og hlýddu á listamanninn ræða um bakgrunn verksins og þær hugmyndir sem leiddu hann til þess að tefla saman textum eftir tvo af mestu andans mönnum Danmerkur á nítjándu öld, Hans Christian Andersen og Sören Kierkegaard. Inn í teppið var ofin saga H. C. Andersens af nýju fötum keisarans og inn á milli var skotið stuttum setningum úr dagbókarfærslum Kierkegaards.

Ekki man ég svo glögglega erindið sjálft en í umræðum á eftir minnist ég þess að Kosuth lagði út af orðum Kierkegaards og heimfærði þau á starf listamannsins, eitthvað á þá leið að endurtekning væri uppspretta hins nýja. Ástæðan fyrir því að ég man eftir þessum tilteknum orðum öðrum fremur er sú að þetta sló mig sem undarlega þversagnarkennd fullyrðing, ekki síst vegna þess að hún kom frá manni sem álitinn hefur verið einn fremsti listamaður amerískrar framúrstefnu og konseptlistar á síðari hluta tuttugustu

1 „Við höfum listina til að sannleikurinn geri ekki út af við okkur." (Nietzsche, 1968, gr. 822)

aldar, einum af tákngervingum nýrra strauma í nútímalistinni. Þversögnin sem er fólgin í þessari setningu er sú að það sem er endurtekið er aldrei nýtt. Hið nýja er það sem aldrei hefur verið endurtekið. Eða er ekki svo? Hvernig getur þá endurtekning verið uppspretta hins nýja?

Ástæðan fyrir því að ég rifja upp þessi skoðanaskipti við Kosuth er sú að þau eru ágætt dæmi um, og gefa auk þess tilefni til, að hugleiða betur samband listar og heimspeki. Er einhver réttlæting fyrir því að heimspeki þröngvi sér inn í samband listaverks og áhorfanda, var spurt? Ef spurningunni er svarað neitandi, þá er það væntanlega vegna þess að heimspekin leiðir athyglina burt frá því sem skiptir máli í skynjun áhorfandans: Heimspekileg hugsun og fagurfræðileg skynjun blandast ekkert betur en olía og vatn. Aftur á móti, ef svarið er játandi, að list og heimspeki eigi einhverja samleið, þá er ekki úr vegi að láta listamann um að eiga upphafið að þessum hugleiðingum, með orðum sem eiga upptök í listaverki og heimspekilegri ráðgátu.

Kannski misminnir mig um nákvæmt orðalag og ég hef síðan reynt að finna henni stoð í rituðum verkum Kierkegaards eða Kosuths. Eftirfarandi tilvitnun í Kierkegaard sem er ofin inn í teppið kemst næst setningunni sem ég hef eftir Kosuth (2005, bls. 44): *„Her ligger strax det Begrændsnings Princip, som er det ene frelsende í Verden. Jo mere man begrænder sig selv, desto meer opfindsom bliver man.“* [2] *– Hér liggur um leið sú afmörkunarregla sem er það eina frelsandi í heiminum. Því meira sem maður afmarkar sjálfan sig, því uppfinningasamari verður maður*. Tilvitnunin er dæmigerð fyrir Kierkegaard, undarlega heillandi ráðgáta, hljómar eins og ævagömul viska, en þegar kafað er ofan í hana þá opnast hyldýpi. Því meira sem maður setur sjálfum sér skorður, segir hann, því meira skapandi verður maður. Og ekki nóg með það, hann fullyrðir að þessi regla, *Begrændsnings Princip*, er eina frelsunin sem er að finna í veröldinni. Hér er greinilega um svipaða hugsun að ræða, að hið nýja verður einungis fundið þar sem fyrir eru einhverjar takmarkanir.

Nú þarf ekki að leita lengi til að finna dæmi um listamenn sem hafa sett sér skorður í verkum sínum eða hafa unnið með endurtekningu. Þarf að nefna Warhol á nafn og þráhyggjukennda endurtekningu

2 *Here we have at once the principle of limitation, the only saving principle in the world. The more you limit yourself, the more inventive you become.*

hans á ímyndum úr fjölmiðlum? Joseph Albers kemur upp í hugann sem dæmi um listamann sem setti sér þröngar skorður með myndröð sinni af ferningum. Eða On Kawara sem alla tíð málaði dagsetningar með hvítu á dökkum bakgrunni. Dieter Roth var ekki mikið fyrir að setja sér skorður, en hann gat endurtekið sömu rútínuna aftur og aftur af miskunnarlausri þráhyggju, eins og dagbækur hans, bókverk og myndbandsannálar bera vott um. En það þarf ekki að leita svo langt yfir skammt að handahófskenndum dæmum úr alþjóðalistinni. Nýleg dæmi má nefna um íslenska listamenn sem hafa unnið með endurtekninguna. Einar Falur Ingólfsson endurtók ferðalag breska vatnslitamálarans W. G. Collingwoods sem heimsótti Ísland undir lok nítjándu aldar og málaði fjölda vatnslitamynda af sögustöðum Íslendingasagna. Einar Falur fór á alla sömu staði og tók myndir á sömu stöðum og Collingwood hafði málað sínar myndir heilli öld áður. Þór Vigfússon hefur í mörg ár, jafnvel áratugi, afmarkað sig með því að vinna með einlita ferhyrnda glerfleti. Þess vegna kom það nokkuð á óvart að þegar hann hélt sýningu á síðasta ári voru einlitu glerfletirnir nú orðnir tígullaga.

Sú staðreynd að það skuli vera til listamenn sem vinna með endurtekningu eða hafi einhverja þörf fyrir að setja sér skorður í verkum sínum, eða nota slíka aðferð til að leita hins nýja er athyglisverð út af fyrir sig, en það er ekki sjálfgefið að einstök dæmi hafi almenna þýðingu. Ekki nema að þar sé að finna einn lykilinn að því hvað geri listamenn skapandi. Við búumst kannski við að listamenn finni hjá sér þörf fyrir að leita að því sem er öðru vísi og frábrugðið því sem þeir hafa gert áður, frekar en að snúa aftur og aftur að því sem þeir hafa verið að vinna með þar til þeir uppgötva eitthvað nýtt. Ef til vill var Kosuth að reyna að koma orðum að því að sá sem leitar í sífellu að hinu nýja endar á því að endurtaka sig, á meðan að sá sem setur sér skorður finnur hið nýja.

Þessi togstreita milli þess sem er endurtekið og hins nýja er alls ekki bundin við verk einstakra listamanna. Listheimur samtímans í heild sinni getur birst með sama þversagnarkennda hætti. Á einn veg blasir hvarvetna við takmarkalaus fjölbreytni listheimsins. Listform, tækni, miðlar eru allir orðnir miklu fjölbreyttari, með tilheyrandi skörun á milli skyldra greina, eins og ljósmyndun og kvikmyndir. Skil milli listar og hönnunar eru sömuleiðis orðin óljósari sem eykur enn á fjölbreytnina. Fleiri listamenn fást við listsköpun en

nokkru sinni áður í sögunni, nútímalistin er alþjóðlegt fyrirbæri sem fyrirfinnst í öllum sæmilega þróuðum löndum heims, með tilheyrandi fjölgun nútímalistasafna, sýningarsala, gallería og listahátíða. Menningarþjóðir í öllum heimsálfum vilja státa af viðurkenndum alþjóðlegum viðburðum. Myndlistarhátíðir, alþjóðlegar myndlistarkaupstefnur eru orðnir fastir viðburðir um allan heim. Viðamiklir tvíæringar með helstu stjörnum eru á hverju strái, frá Sao Paolo til Istanbúl og til Sjanghæ.

Á hinn veginn blasir við hnattvæðing listarinnar og hömluleysi listrænnar sköpunar sem hefur leitt til þeirrar óþægilegu tilfinningar að listheimurinn sé óhjákvæmilega að þróast í átt til sífellt meiri einsleitni. Við getum farið frá Sao Paolo til Istanbúl og þaðan til Sjanghæ og séð alls staðar sömu fjölbreytnina, sama æðisgengna kapphlaupið eftir nýbreytni. Því meira sem listamenn, sýningarstjórar, listasöfn og myndlistaráhugafólk gera dauðaleit að boðbera nýrra tíma því meira virðist allir vera að taka mið hver af öðrum. Í hvert sinn sem við þykjumst hafa séð eitthvað frábrugðið öllu öðru sem við höfum séð áður, vísbendingu um nýja tíma og breyttan tíðaranda, þá er alltaf hægt að finna einhvern sem fullyrðir að eitthvað ótrúlega líkt megi finna í næstu borg, að það megi finna ótal fyrirmyndir innan listasögunnar, að allt hafi verið reynt áður og framreitt í örlítið breyttum búningi. Því meira sem þekking okkar eykst á listalífi heimsins því sjaldnar kemur okkur nokkuð á óvart. Baudrillard kynti undir þessum grunsemdum með því að lýsa yfir að listin ætti ekkert annað eftir en að líkja eftir sjálfri sér, og að vofa framúrstefnunnar gengi nú laus um grundir Evrópu. Kaldhæðnin hefur tekið völdin og ásökunarraddir sem boða endanlega stöðnun og úrkynjun nútímalistarinnar gerast háværar.

Rótin að þessu undarlega ástandi listheimsins við upphaf tuttugustu og fyrstu aldar virðist vera sú að listin gegnir tvöföldu hlutverki: annars vegar að vera farvegur fyrir hið nýja, fyrir mismun, hins vegar að vera uppspretta þess sem getur sameinað fólk: Meistaraverkið, Sameiningartákn þjóðar, Kyndilberi framtíðar, Andi andspyrnunnar. Þessar tvær kröfur virðast toga í gagnstæðar áttir. Sérhver listamaður reynir að aðgreina sig og staðfesta sérstöðu sína, en að sama skapi að leita viðurkenningar og almennrar hylli.

Íslenskir listamenn þekkja þessar þversagnarkenndu kröfur mæta vel. Sem fyrrverandi nýlenduþjóð hafa Íslendingar viljað sýna fram

á sérstöðu sína, en jafnframt leitað viðurkenningar á alþjóðlegum vettvangi. Þess vegna hafa íslenskir listamenn, eins og sjálfsagt listamenn annarra þjóða í svipaðri stöðu, verið mjög uppteknir af eigin sjálfsmynd, hinu þjóðlega, allt frá því að Sigurður málari Guðmundsson teiknaði íslenska þjóðbúninginn á nítjándu öld, frumkvöðlar íslenskrar myndlistar sköpuðu íslenska landslagið, og abstraktlistin skóp íslenskt litaskyn. Að sama skapi gremst listamönnum að vera skipað á bás sem þjóðlegum listamönnum. Á seinni árum hafa íslenskir listamenn verið uppteknir af hinu þjóðlega og ímynd landsins, en á gagnrýninn hátt. Einn af þeim sem hefur gert hið íslenska að sérstöku viðfangsefni í list sinni er Birgir Andrésson. Myndröð Birgis af einlitum málverkum í „íslenskum litum“ gefur tilefni til að velta fyrir sér þeirri spurningu í hverju sérstaða hins íslenska sé fólgið? Eitt af því sem hefur verið nefnt sem eiginleiki hins þjóðlega er sérstök litanotkun íslenskra listamanna, að birtan og litirnir í íslenskum landslagsmálverkum sé frábrugðin því sem gerist annars staðar í Evrópu. Hvernig er þá hægt að greina hina íslensku liti frá hinum „alþjóðlegu“, frá dönskum litum eða pólskum? Myndröð Birgis virðist leysa þetta einfaldlega með því að mála með einhverjum einum lit, tilgreindum með númerakóða úr alþjóðlega Pantone-litaskalanum og staðhæfa að hann sé íslenskur. En það er erfitt að sjá fyrir sér listamann fletta í gegnum litaspjöld og velja þau út sem eru íslenskari en önnur. Enda virðist Birgir gefa í skyn að hugmyndin um hinn íslenska lit sé hugarburður: „Sem rithöfundur ákveður þú hvort persónan segir já eða nei. Sem listamaður ákveð ég hvort einn liturinn sé íslenskari en annar. Það er djókurinn, segir Birgir og hlær.“ (Þröstur Helgason, bls. 46) Djókurinn er á kostnað íslenskra listamanna ef sérstaða þeirra er lítið annað en blekking og skáldskapur. Íslensk myndlist er ýmist endurtekning á því sem kemur að utan – „Íslenskir myndlistarmenn eru ekkert öðru vísi en aðrir myndlistarmenn“ (bls. 156) – eða endurtekning á misskilningi sem er kominn annars staðar frá – „Þetta sker er uppfullt af misskilningi og skilningi á sjálfu sér og því er flýtur upp á strendur þess frá fjarlægum álfum. Sú samsuða er sá grautur er ég nærist á og er mín magafylli sem listamanns.“ (bls. 159)

Það er því ljóst að samspilið milli endurtekningar og hins nýja er miklu margbrotnara en svo að það sé hægt að lýsa því sem stílbragði hjá einstaka listamönnum sem kjósa að vinna með endurtekninguna,

eða aðferð við að knýja fram mismun og laða fram blæbrigði. Togstreitan á milli endurtekningar og hins nýja er heldur ekki einskorðuð við persónudrama einstakra listamanna. Hana er að finna alls staðar á hinu stóra sviði listheimsins nú á dögum.

2 Rök endurtekningarinnar

Snúum okkur aftur að ummælum Kosuth um að endurtekningin sé uppspretta hins nýja. Svo vill til að þau eru ekki alveg úr lausu lofti gripin. Kierkegaard skrifaði bók sem ber nafnið *Endurtekningin*, og er til í íslenskri þýðingu Þorsteins Gylfasonar. Þar er að finna þessa tilvitnun þar sem hann skýrir það sem hann kallar rökfræði endurtekningarinnar:

Rökfræði endurtekningarinnar er auðveld viðfangs, því það, sem er endurtekið, hefur verið, annars yrði það ekki endurtekið, en einmitt það, að það hefur verið, *gerir endurtekninguna nýja*. Þegar Grikkir sögðu, að öll þekking væri endurminning, sögðu þeir, að öll tilveran, sem er til, hafi verið til. Þegar menn segja, að lífið sé endurtekning, segja þeir: tilveran, sem er til, verður nú til. (Kierkegaard, bls. 38)

Auðveld viðfangs? Það er nákvæmlega ekkert auðvelt við þessa „rökfræði endurtekningarinnar“. Hvernig í ósköpunum getur það gert endurtekninguna nýja að það sem endurtekið er hefur verið til áður? Sá grunur gæti læðst að manni að Kierkegaard sé að spila með okkur. Í upphafi bókar sinnar útskýrir Kierkegaard að endurtekning og endurminning séu hvort tveggja hreyfingar. Hér leggur hann út af orðinu að vera, sagnmyndirnar *mun verða* og *hefur verið* fela í sér breytingar yfir tíma. Breytingar yfir tíma fela í sér hreyfingu en hvort tveggja eru hreyfingar til gagnstæðrar áttar. Endurminning er það sem er „endurtekið í liðinni tíð“. Endurtekning er „endurminning um ókomna tíð“. (bls. 21)

Það má gera tilraun til að skýra þennan rökfræðilega hnút með því að minnast lítillar myndar eftir Hrein Friðfinnsson, *Að teikna tígrisdýr*, frá 1971. Á myndinni eru tvær ljósmyndir. Á vinstri hlið er ljósmynd af Hreini sem ungum dreng úti í garði á Íslandi með teikniblokk á hnjánum að teikna. (Undir myndinni stendur „Að teikna tígrisdýr á Íslandi 1952“.) Á hægri hlið er önnur ljósmynd af Hreini sem ungum manni úti í garði í Hollandi í sömu stellingum, með blað fyrir framan sig, sömuleiðis að teikna. (Undir myndinni stendur „Að teikna tígrisdýr í Hollandi 1971“.)

Ef við fylgjum eftir rökvísi endurtekningarinnar þá mætti lýsa sambandi myndanna tveggja annaðhvort sem endurminningu eða sem endurtekningu. Ef samband hægri myndarinnar við þá til vinstri felur í sér endurminningu þá gæti Hreinn verið að segja eitthvað á þessa leið: „Sem ungur drengur hafði ég gaman af því að teikna og dreymdi um að verða að listamanni. Núna er ég orðinn listamaður í Hollandi og minnist þessara drauma. Það er þessum unga dreng að þakka að ég er sá sem ég er orðinn.“ Ef sambandið felur í sér endurtekningu, í skilningi Kierkegaards, gæti Hreinn verið að segja: „Einu sinni var ég ungur drengur sem hafði gaman af því að teikna og dreymdi um að verða að listamanni. Núna stend ég í sömu sporum og er enn á ný að reyna að vera sá sem ég hef einsett mér að verða.“

Hver er munurinn á þessum tveimur útgáfum? Kierkegaard hefur svar við því. Í fyrri útgáfunni er Hreinn óhamingjusamur, í þeirri seinni er hann lifandi. Endurminningin gerir mann vansælan vegna þess að maður minnist þess sem hefur verið og skoðar sitt eigið líf í ljósi fortíðar, slíkt líf einkennist af söknuði og eftirsjá. Endurtekningin aftur á móti blæs manni von í brjósti vegna þess að það sem framtíðin ber í skauti sér er nú þegar til staðar í einhverri mynd. Þannig stendur Hreinn í Hollandi frammi fyrir því að velja annaðhvort leið endurminningar – Ég er sá sem ég hef verið – eða leið endurtekningar – Ég er sá sem ég er á leiðinni að verða.

Það er varla hægt að komast hjá því að útskýra hvaða hlutverki Grikkirnir gegna, sem halda því fram að öll þekking sé endurminning, samkvæmt Kierkegaard. Hér er hann að vísa í gríska heimspekinga frá Elea á Ítalíu fyrir daga Sókratesar, en meðal þeirra má telja Parmenídes og Zenó. Í túlkun Kierkegaards skiptu þeir tilverunni annars vegar í það sem er og það sem virðist. Það sem er, er eilíft og óhagganlegt, á meðan að það sem virðist er háð skynjun okkar og sjónarhorni hverju sinni. Við lifum í heimi verðandi sem einkennist af því að skilningur okkar og þekking er brotakennd og ótraust. Sá sem uppgötvar sannleikann uppgötvar hvernig tilverunni er háttað í raun og veru. Allt sem er til núna á hverju augnabliki á tilveru sína að þakka því sem hefur alltaf verið. Þaðan kemur hugmyndin um endurminningu, eða upprifjun: Sá sem uppgötvar eitthvað um heiminn á þessari stundu, jafnvel þótt það sé í fyrsta sinn í sögunni, jafnvel þótt í því felist stórfengleg ný uppgötvun

í vísindum, hefur komist í snertingu við það sem hefur alltaf búið innra með honum, en hefur legið í dróma þar til nú og beðið þess að vera rifjað upp. Lærdómur þessara tilteknu Grikkja er sá að það er ekkert nýtt undir sólinni, allt sem gerist er endurtekning á því sem hefur þegar gerst, eða réttara sagt þess sem er óháð straumi tímans. Kierkegaard aðgreinir sig frá Grikkjunum með því að snúa þessu við. Fortíðin, það sem hefur verið, er liðin tíð og ekki til lengur. Hann lítur á það sem er, í núinu, sem hreyfingu í átt til framtíðar sem er um það bil að verða að veruleika. En hvað það er, sem er um það bil að verða, er ómögulegt að segja fyrir um.

Franski heimspekingurinn Henri Bergson var eitt sinn spurður af blaðamanni hvernig hann sæi fyrir sér bókmenntir framtíðarinnar, hann væri nú heimspekingur og glöggari en flestir, hvaða möguleikar væru framundan fyrir rithöfunda? Bergson svaraði blátt áfram að hann hefði ekki hugmynd um hvernig bókmenntir kæmu til með að þróast. Það yrði að bíða og sjá hvers konar verk rithöfundar myndu skapa, aðeins þá væri hægt að segja til um hvort þær bókmenntir sem hafa verið skapaðar *munu hafa verið mögulegar*. (Bergson, bls. 100) Það er enginn sem getur sagt fyrir um hvaða bókmenntir eru mögulegar í framtíðinni, en þegar þær eru orðnar að veruleika þá er fyrst hægt að skýra tilvist þeirra með því að skoða þær í ljósi þess sem gerði þær mögulegar í fortíðinni. Möguleikar eru aðeins til í þeirri tíð sem málfræðin kallar *þáframtíð*. Líklega er mjög ríkt í okkur að sjá framtíðina sem spegilmynd fortíðar, að framtíðin sé línuleg saga sem er fyrirfram ákvörðuð og bíður bara eftir að verða að veruleika í núinu og hverfa inn í fortíðina eftir sömu línulegu slóð. Bergson er þannig sammála Kierkegaard að því leyti að núið steypist alltaf framfyrir sjálft sig inn í hið ófyrirsjáanlega.

Ef við heimfærum svör Bergsons yfir á myndverk Hreins þá er hægt að túlka myndina á þann veg að þegar Hreinn var orðinn að listamanni í Amsterdam var hægt að segja að Hreinn sem drengur að teikna tígrisdýr *mun hafa gert það mögulegt* að Hreinn yrði að listamanni í Amsterdam. En það var jafn útilokað að spá fyrir um það hverjir væru möguleikar Hreins sem listamanns í Amsterdam árið 1971 eins og það var útilokað að spá fyrir um það hvort Hreinn yrði að listamanni þegar hann var drengur að teikna tígrisdýr. Núna, árið 2011, þegar litið er til baka yfir langan og farsælan listrænan feril Hreins, er hægt að segja að þau verk sem hann skapaði í upphafi

áttunda áratugarins *munu hafa gert það mögulegt* að hann varð að þeim mikla listamanni sem við þekkjum í dag.

Ósamhverfan milli fortíðar og framtíðar, sem hér er til umræðu, er greypt inn í lítinn trébekk Kristins E. Hrafnssonar, smíðaður að gamalli íslenskri fyrirmynd, kunnuglegrar og margreyndrar handverkshefðar, en í sætinu eru letruð orðin „Stöðug óvissa“ með rithönd Hreins Friðfinnssonar. Bekkurinn er hvíldarstaður fyrir þreyttan líkama og huga, á svipaðan hátt og hefðin er hvíldarstaður menningar. En hvar sem reynt er að finna öruggt athvarf verður ekki framhjá því litið að þegar staðið er frammi fyrir óorðnum hlut er óvissan stöðug og endurtekin.

Nú má staldra við og spyrja hvort við séum ekki komin út í óþarflega miklar og djúpar flækjur? Ef til vill er til einföld lausn á þessu vandamáli um samband endurtekningar og hins nýja, sem leiðir okkur fyrir sjónir að þegar öllu er á botninn hvolft var kannski ekkert vandamál til staðar til að byrja með. Má ekki einfaldlega halda því fram að það sem við köllum hið nýja er ekkert annað en það sem slær okkur sem *frekar óvenjulegt og harla óvænt*. Svo framarlega sem hlutirnir koma okkur á óvart þá köllum við það nýlundu, ef við komum ekki auga á fyrirmynd eða fordæmi þá grípum við til þess ráðs að segja að það sé nýtt. Með þessari skilgreiningu á hinu nýja sláum við tvær flugur í einu höggi. Sá sem finnst hann hafa uppgötvað eitthvað nýtt í listinni og sá sem fullyrðir að það sé endurtekning geta báðir haft rétt fyrir sér. Heimspekingurinn getur haldið því fram að ekkert sé nýtt undir sólinni, listamaðurinn getur haldið áfram að koma á óvart og fá hrós fyrir að vera frumlegur, listgagnrýnandinn getur sagt að ekkert komi honum á óvart lengur, áhorfandinn getur verið dolfallinn af undrun.

Kosturinn við þessa hugmynd er sá að þetta eyðir allri togstreitu milli endurtekningar og hins nýja, allar þversagnir milli margbreytileika og einsleitni, milli hins sérstaka og hins almenna. Hið nýja er í raun ekkert annað en frávik frá meginreglu. Listaverk geta verið skrítin, afbrigðileg, misheppnuð, furðuleg, frábær eða framúrskarandi. En ef nógu grannt er skoðað þá fellum við þau samt undir almenna reglu eða mælikvarða sem gerir okkur mögulegt að meta hvar þau lenda á litrófi sambærilegra hluta.

Gallinn er sá að hugmyndin gerir hið nýja hálf máttlaust, ef ekki alveg merkingarlaust: Eitthvað er nýtt ef einhverjum, eða nógu

mörgum, virðist það vera nýtt. Ef við vissum betur, og það er alltaf einhver sem þykist vita betur, þá kæmi okkur ekkert á óvart. Hið nýja byggist því á vanþekkingu. Um leið og hið nýja kemst upp í vana hættir það að vera nýtt í augum okkar og verður eins og hver önnur endurtekning: Hið nýja er það sem er um það bil að komast í tísku.

Það má vera að það sé þess virði að sætta sig við gallana til að losna við að þurfa að kljást við þrautir Kierkegaards. En það er önnur ástæða fyrir því af hverju við ættum að hika við að leita svo einfaldrar undankomuleiðar. Framhjá því verður ekki litið að hið nýja og barátta þess við endurtekninguna er hugmynd sem hefur haft mikil áhrif innan vestrænnar menningar, og innan hennar hefur lengi verið djúpstæð trú á tilvist og möguleika hins nýja í einhverjum algerum skilningi, ekki aðeins sem skilyrt tilvik eða sjaldgæft frávik. Hugmyndin um hið nýja er af sama meiði og önnur máttug hugtök eins og frelsi og sjálfræði. Varla getum við afgreitt allt sem gert hefur verið í þágu hins nýja í listasögunni sem tískubrölti? Hverju hafa listamenn ekki verið tilbúnir til að fórna í þágu þess að greiða götu hins nýja, með því að ryðja hindrunum úr vegi og leggja á sig ævilangar eyðimerkurgöngur skilningsleysis? Það er varla til of mikils mælst að við gefum hinu nýja aðeins betri gaum.

3 Uppruni hins fordæmalausa

Hver annar er betur til þess fallinn að upplýsa okkur um leyndardóma hins nýja og hvers vegna nútíminn varð svona upptekinn af því, en þýski heimspekingurinn Immanuel Kant, merkisberi upplýsingastefnunnar og þess sem öðrum fremur gerði listina að viðfangsefni heimspekilegrar hugsunar í nútímanum? Sú spurning sem velktist fyrir Kant er ekki ósvipuð þeirri sem við veltum upp hér að framan: Hvaðan kemur okkur reglan í listinni? (Kant, §46, bls. 168) Innan listarinnar er margbreytileikinn óendanlegur en samt virtist það vera svo, a.m.k. frá sjónarhóli átjándu aldar, að innan listmenningar Vesturlanda hafi sum verk öðlast sérstakan sess – svokölluð meistaraverk – og þessi verk hafa talað til fólks á öllum tímum. Fyrir Kant og fleiri voru það meistaraverk gullaldar hellenskrar menningar sem voru enn sú regla sem list miðaði sig við.

Merking orðsins regla er frekar óljóst og opið í þessu samhengi. Regla getur þýtt ýmislegt, hún getur verið einhvers konar skipulag

eða kerfi; hún getur falist í því að beita tækni, að lúta boðvaldi eða framfylgja fyrirmælum. Vani, siðir og hefðir eru stundum kallaðar reglur. Það er jafnvel hægt að tala um að það sé regla fólgin í því að láta stjórnast af tilfinningum, að fylgja lögmáli hjartans, að hlusta á sína eigin innri rödd. Er vellíðunarlögmál Freuds ekki dæmi um slíka reglu? Að einu eða öðru leyti fylgja allir listamenn slíkum reglum, þeir læra allir tækni, lúta boðvaldi og fyrirmælum, gera málamiðlanir, eru þrælar vanans, fylgja hefðum, láta stjórnast af innri tilfinningum, og þetta á ekki aðeins við um listamenn heldur okkur öll með einum eða öðrum hætti.

Hvað reglu innan listarinnar varðar eru tveir meginkostir í stöðunni. Annaðhvort kemur reglan að utan eða hún kemur að innan. Þegar talað er um ytri reglu er stundum átt við félagsleg eða efnahagsleg öfl sem hafa mótandi áhrif á þróun listarinnar, en með innri reglu er átt við það sem ráða má af innri gerð listformsins eins og þróun stíls eða fagurfræðilegar hugmyndir. En á endanum ber allt að sama brunni. Ekkert af þessu nægir til að skýra þá reglu sem er að finna í listrænni sköpun, að dómi Kants, ekki einu sinni hina innri rödd listamannsins, hina persónulegustu tilfinningu sem hann ber í brjósti. Það eina sem getur gefið listinni reglu er hið nýja. En hið nýja sjálft er þess eðlis að það lýtur engri reglu. Reyndar gæti maður haldið að þetta tvennt væri algerlega ósamrýmanlegt. Enda er það svo að ef eitthvað nýtt gerist þá er gagnslaust að leita skýringa, því hið nýja verður engan veginn skýrt með tilvísun í einhverja reglu.

Kant leggur dæmið þannig upp að listræn sköpun er mannleg athöfn sem getur af sér verk. Allar reglur innan listarinnar má rekja til slíkra verknaða, eða verka. Og það sem Kant á við með reglu innan listarinnar er einfaldlega að verknaðurinn (í formi listaverks) skapar fordæmi sem aðrir fylgja. (Kant, §47, bls. 171) Að tala um reglu innan listarinnar þýðir ekkert annað en að það verður til verk sem leiðir til þess að aðrir gera það að fyrirmynd eigin verknaða, og eftir því sem fleiri fylgja þessu fordæmi því traustari verður þessi regla í sessi. Hvort að sú regla sem skapast megi lýsa sem vana, sið, hefð, tilfinningu eða opinberri hugmyndafræði ráðandi afla í þjóðfélaginu, má einu gilda.

Það er eitt sem Kant leggur þó mikla áherslu á og það er að sá listamaður sem tekur sér annan listamann eða verk hans sér til fyrirmyndar má ekki verða uppvís að því að fylgja reglu. Kant gerir skýran greinarmun á því að taka sér eitthvað til fyrirmyndar og að

herma eftir eða líkja eftir. Sá sem líkir eftir verki er ekki að gera verknaðinn að fyrirmynd að eigin listsköpun. Þetta á einnig við þegar talað er um að listamaður verði fyrir áhrifum af öðrum listamanni. Þá skiptir máli hvort átt er við að verk listamannsins líkist verkum annars listamanns á þann hátt að þau virðist vera stælingar, eða hvort verk hans bera með sér að hann leitar leiðsagnar í verkum annars listamanns til að læra af honum og bæta eigin listsköpun. Í þessu sambandi hafði Kant fordæmt andlausa eftiröpun á meistaraverkum hellenismans. Ef nýklassisismi átjándu aldar var einhvers virði þá var það vegna þess að hann reyndi að feta í fótspor fyrri meistara og endurskapa þann anda sem ríkti í verkum þeirra. Það gat aldrei verið takmark í sjálfu sér að líkjast á yfirborðskenndan hátt fyrri verkum meistaranna. Nýklassisisminn spratt upphaflega af þörf fyrir að skapa nýtt fordæmi sem mótvægi við yfirborðsmennsku og léttúð átjándu aldar, þótt hann hafi sjálfur orðið yfirborðsmennsku og eftiröpun að bráð. Það er aftur á móti önnur spurning hvort póstmóderníski klassisismi í byggingarlist áttunda og níunda áratugar síðustu aldar hafi haft einhverja sambærilega hugsjón að leiðarljósi eða hvort það hafi verið yfirborðskennt stílbragð. Um það eru skiptar skoðanir.

Sú endurtekning sem er að finna í listsköpun felur ekki í sér að hlýða reglu. Sama hversu þröngar skorður listamaðurinn setur sér. Þór Vigfússon vinnur ekki með einlita ferhyrnda glerfleti vegna þess að einhver regla segir honum að gera það, eins og hann hafi verið að hlýða einhverri innri rödd sem skipaði honum fyrir. Það er engin rödd sem segir að hann ætti að hlýða vana: *Ég er búinn að gera ferninga svo lengi að ég fer ekki að breyta út af vananum*; það var engin rödd sem bauð honum að fylgja eigin tilfinningum: *Ég er hrifnari af jafnhliða ferningum, en þoli ekki rétthyrninga*; hann var ekki neyddur til að fylgja hefðarreglu: *Ferningar eru æðri en rétthyrningar*. Hver og einn einasti glerflötur sem Þór málar er nýr glerflötur, og það er ekkert sem segir að sá næsti geti ekki verið tígullaga, hringlaga eða sporöskjulaga. Slíkt felur á engan hátt í sér brot á reglu eða mistök. Reglur verða til eftir á þegar verk eru skoðuð í samhengi, hún er lýsing á því sem virðist vera skyldleiki verka, að eitt verk geti verið fyrirmynd annars, eða að eitt verk hafi haft áhrif á gerð annars, en engin slík regla getur sagt fyrir um með neinni vissu hvernig næsta verk verður.

Engin listsköpun er möguleg án fordæma og fyrirmynda. Það sama á við um allar mannlegar athafnir undir flestum ef ekki öllum

kringumstæðum. En það sem Kant heldur fram er að einhvern tímann sé allt fyrst. Sum fordæmi birtast okkur á þann hátt að það er eins og þau hafi orðið til án þess að fylgja neinu fordæmi sjálf, virðast ekki eiga sér neinar augljósar skýringar í því sem á undan er komið. Ef slík einstök verk, verknaðir listamanna eða atburðir í listasögunni, verða að fordæmi annarra verka, þá eykst vægi þeirra að sama skapi. Það eru þessi verk, verknaðir eða atburðir sem eru upphaf að einhverju nýju. Af þessu má ráða að þau fordæmi sem mest er um vert að taka mið af eru þau sem eiga sér engar skýringar eða fylgja ekki sjálf einhverju augljósu fordæmi. Öll listsköpun á, eftir misjafnlega miklum krókaleiðum, uppruna sinn að rekja til hins nýja.

Nú má spyrja hvers vegna nokkur ætti að taka mark á því sem er óskiljanlegt? Er ekki svolítið undarlegt að gera kröfu til þess að taka sér eitthvað til fyrirmyndar sem er óskiljanlegt, á skjön við allt sem maður hefur áður lært, sprettur fyrirvaralaust upp eins og skrattinn úr sauðarleggnum án nokkurrar augljósrar ástæðu? Og jafnvel þótt einhverjum dytti slíkt í hug, væri það ekki hverjum og einum í sjálfsvald sett að ákveða sjálfur hvað er nýtt? Vissulega réttmætar spurningar og fagurfræði Kants gefur aðeins óljós svör. Framhjá því verður ekki litið að Kant klæðir hið nýja í allsérstakan búning og þann búning kallar hann snilligáfu. (Kant, 1952, §46, bls. 168) Snillingurinn er meistari hins nýja, þeim hæfileikum gæddur að vera frumlegur. Samkvæmt Kant á snillingurinn frumleika sinn því að þakka að Náttúran vinnur í gegnum hann. Náttúra í þessu tilviki er þetta stóra óþekkta eitthvað sem býr að baki öllu en er okkur lokuð bók og notar snillinginn til að koma á framfæri véfrétt sinni í formi listrænnar hugmyndar sem tekur sér bólfestu í listaverkinu. Við skulum athuga að Náttúran er eitthvað miklu dýpra heldur en persónulegt tilfinningalíf og geðþótti einstaklingsins. Tilfinningar og kenndir eru einn farvegur Náttúrunnar til að koma fram vilja sínum, til að gefa listaverkinu sál og líf. Kant þurfti á einhverju verulega stórbrotnu að halda sem getur skýrt hvernig einstakt verk getur náð að teygja sig handan við tíma og rúm og talað til fólks í gegnum aldirnar. Kant kallaði það „Náttúru“, Hegel kallaði það „Andann“ og fyrir Schopenhauer var það „Viljinn“.

Á þessu stigi málsins er eins og Kant vilji draga í land og setja hinu nýja skorður. Við verðum að geta gert greinarmun á sannri snilld

og algjöru rugli eða brjálsemi. (Kant, 1952, §47 og 48, bls. 172) Hið nýja verður eftir allt saman að lúta einhverri reglu, það er ekki hægt að ætlast til að við fylgjum henni í blindni. Kant leysti þetta þannig að boða að sú náttúra sem er uppspretta hins nýja hjá snillingnum er ennfremur sú sama náttúra og greinir á milli snilli og brjálsemi. Við erum að sjálfsögðu að tala um hina hreinu, kantísku smekkvísi. Kant var frekar íhaldssamur Prússi í listrænum efnum og ætlaði sér aldrei að boða einhverjar róttækar byltingar í listinni. Það eina sem hann hafði í huga var að opna fyrir þann möguleika að það gæti komið fram listamaður sem stæði jafnfætis hinum miklu meisturum grískrar gullaldar án þess að vera andlaus apaköttur snjallra eftirlíkinga. Hugmyndin var ekki sú að bjóða allri listhefðinni birginn, afneita öllu því sem minnti á fyrri skipan. Raunin varð aftur á móti sú að Kant hratt af stað bylgju sem með tíð og tíma varð ekki stöðvuð og fleytti áfram andstæðingum allra endurtekninga, takmarkana, hafta, skorða, marka og landamæra, hefða og kerfa. Hugmyndin um náttúruna sem einhvers konar yfirskilvitlegan grundvöll listskapara og listnjótenda gleymdist og í staðinn fengum við í arf frá rómantíkinni hugmyndina um hinn einstaka snilling, skapara náttúrunnar frekar en handbendi hennar, með allri þeirri persónudýrkun sem af því leiddi.

4 Líkindi og ólíkindi

Hin rómantíska snillingshugmynd tilheyrir fortíðinni og ekki er þörf á henni lengur til að skilja hið nýja. Samt sem áður má ýmislegt læra af greiningu Kants án þess að þurfa að blanda snilligáfunni í málið. Við byrjuðum á því að velta fyrir okkur þeirri mögulegu lausn að skilgreina hið nýja sem frávik, það sem kallað var hið harla óvenjulega og frekar óvænta. En í skilningi Kants er grundvallarmunur á hinu nýja og frávikinu. Frávikið er ávallt skýrt með hliðsjón af reglu. Allt sem er misheppnað, afbrigðilegt, óeðlilegt, gallað, o.s.frv., en einnig hið vel heppnaða, afburðagóða og framúrskarandi, lendir einhvers staðar á mælikvarða sem ákvarðað er af reglu. Hið nýja, aftur á móti, lendir á skjön við fyrri reglur og skapar nýtt viðmið. Þannig að sú hugmynd sem sett var fram hér að framan sem einföld lausn á togstreitunni milli endurtekninga og hins nýja dugar skammt.

Ein afleiðingin af þessari róttæku hugmynd um hið nýja er að hún setur öll viðmið í uppnám. Það ætti því ekki að koma á óvart að það skuli mæta andstöðu. Menn bregðast við hinu nýja sem ögrun, jafnvel

árás, það getur virst fáránlegt og innantómt rugl. Fordæmi, hefðir, venjur hafa gert svo margt gott mögulegt, gætum við sagt, og er þá nokkur ástæða til að tefla því góða sem hefur áunnist í tvísýnu og er nokkur ástæða til annars en að ætla að það sem mun hafa gert góða hluti mögulega hingað til geri það áfram? Vegferð hins nýja í nútímalistinni hefur verið hörð barátta, ekki af þeirri ástæðu að hinu nýja var hafnað, þvert á móti hefur nútíminn verið sólginn í nýjungar, hið frumlega og óvænta. Mótþróinn er tilkominn vegna þess að hið nýja skapar óvissu, lætur ekki að stjórn og gefur engin fyrirheit um ávinning. Bandaríski heimspekingurinn Stanley Cavell hefur orðað þetta svo að öll nútímalist sé reist á þeirri óþægilegu tilfinningu að hún geti verið svikavara. (Cavell, 1976, bls. 188)

Það er auðvelt að rugla saman hinu nýja og frávikinu, vegna þess að það er eðlilegt að búast við því að hið nýja birtist á augljósan og sláandi hátt, að allir sjái það undireins þegar eitthvað nýtt gerist. Þess vegna er gjarnan leitað að því í þeim hlutum sem virðast vera frábrugðnir og öðru vísi, ekki líkir því sem áður hefur komið fyrir sjónir manna. Vissulega getur vel verið að hið nýja birtist sem eitthvað óvænt og öðru vísi, en er nokkuð víst að svo sé? Getur ekki einmitt verið að hið nýja þekkist ekki þegar það birtist mönnum fyrst? Ýmsir atburðir innan nútímalistarinnar virðast styðja þá skoðun, að þegar að einhver tímamót verða í listinni þá taki tíma áður en nokkur taki eftir því að eitthvað óvenjulegt og þýðingarmikið hafi gerst yfirleitt. Sá möguleiki virðist vera fyrir hendi að hið nýja sé ekki svo frábrugðið því sem á undan kom og geti jafnvel verið harla líkt því.

Dæmin sem algengt er að nefna um hið upprunalega, frumlega og nýja innan listasögunnar eru oftast nær jafnframt dæmi þar sem fer ekki milli mála að eitthvað verulega frábrugðið og óvænt hefur átt sér stað, t.d. kúbísk málverk Picassos og Braques, pissuskál Duchamps, svarti ferningur Malevichs. Spurningin er hvort ekki megi finna dæmi um atburði þar sem fráhvarfið frá því sem áður kom er ekki eins augljóst? Tökum nærtækt dæmi úr íslenskri nútímalistasögu. Árið 1945 hélt Svavar Guðnason sýningu í Listamannaskálanum sem varð tímamótaviðburður í íslenskri myndlist, enda fyrsta eiginlega málverkasýningin á Íslandi þar sem gaf að líta heila sýningu eingöngu með abstrakt málverkum. Svavar hafði um skeið málað abstrakt á meðan hann dvaldi og starfaði í Danmörku og sýndi með hópi framsækinna myndlistarmanna á fjórða og fimmta

áratugnum. Íslenskir myndlistarmenn voru ekki að uppgötva abstrakt málverkið með sýningu Svavars og það má deila um það hvaða íslenski myndlistarmaður eigi heiðurinn að því að vera fyrsti abstrakt myndlistarmaðurinn, Svavar Guðnason, Þorvaldur Skúlason, Sigurjón Ólafsson, Nína Tryggvadóttir eða jafnvel Finnur Jónsson og Jóhannes Kjarval. Íslenskir myndlistarmenn voru með á nótunum um það sem var að gerast í myndlist í álfunni, en það breytir því ekki að sýningin í lok styrjaldarinnar var sá atburður sem markaði upphafið að abstrakt myndlist á Íslandi.

Nú er það spurning hvernig við skýrum þennan atburð. Þýðing atburðarins fyrir íslenska myndlistarmenn var ekki sú að opna augu þeirra fyrir því að abstrakt list væri til, það vissu þeir fyrir, heldur að nú myndi íslensk abstraktlist *verða til*. Í augum íslenskra myndlistarmanna hafði Svavar sýnt fram á að það var hægt að mála abstrakt málverk án þess að það liti út fyrir að vera andlaus eftiröpunarlist til þess gerð að tolla í útlenskri tísku, eins og gagnrýnendur abstraktlistarinnar héldu sumir hverjir fram. Það sem gerðist síðan eftir þessa sýningu var að íslenskir myndlistarmenn einsettu sér að sýna fram á að Svavar hefði komið fram með eitthvað nýtt sem þeir gætu byggt á og ætti sér ekki fordæmi í íslenskri myndlistarsögu.

Hér togast á tvenns konar sýn á einn og sama atburðinn, sem endurminning og sem endurtekning, ef við höldum okkur við orðalag Kierkegaards. Ef við lýsum atburðinum frá sjónarmiði *endurminningar* þá verður að skilja sýningu Svavars í ljósi þess sem gerði hana mögulega í danskri list á fjórða og fimmta áratugnum, þar sem Svavar dvaldi og starfaði. Íslenska abstraktlist á árunum eftir stríð þyrfti að skoða í ljósi þess sem á undan hafði gengið og sem hún var að meira eða minna leyti endurtekning á. Ef atburðinum er aftur á móti lýst út frá rökfræði endurtekningarinnar þá þarf að sjá atburðinn í ljósi þess sem íslenskir myndlistarmenn uppgötvuðu með sýningu Svavars, sem sagt að íslensk abstraktlist yrði nú að veruleika með verkum þeirra. Með Svavari þá miðuðu íslenskir listamenn sig ekki lengur við danska myndlist, þeir höfðu eignast sitt eigið viðmið, sitt eigið fordæmi sem gæti orðið upphaf nýrrar hreyfingar innan íslenskrar myndlistar.

Má ekki andmæla þessari lýsingu á atburðarásinni með því að segja að málverk Svavars á þessari sýningu væru of lík verkum danskra

myndlistarmanna til að geta talist nýjung? Til þess að lýsingin sé trúverðug, þarf ekki að vera til staðar augljóst og afdráttarlaust rof sem markar umskiptin úr dönsku atburðarásinni yfir í þá íslensku? Spurningar sem þessar eru eilíft bitbein innan listasögu og gagnrýni. Lendum við ekki óhjákvæmilega inn í ófrjóum umræðum um hvort eitthvað hafi verið gert áður, hver hafi verið á undan og hver hafði áhrif á hvern? Í staðinn fyrir að beina umræðunni inn á þá braut er ekki úr vegi að leika sér með skemmtilega hugsunartilraun, sem er að finna í smásögu eftir argentíska rithöfundinn og skáldið Jorge Luis Borges, „Pierre Menard, höfundur Quixote“. (Borges, 1981, bls. 96) Hún segir af rithöfundi frá byrjun tuttugustu aldar, Pierre Menard, sem einsetur sér að skrifa söguna af Don Quixote, sögu sem er frá orði til orðs eins og saga Cervantesar með sama nafni. Smásaga Borgesar er skrifuð sem fræðileg ritgerð bókmenntafræðings sem ber upprunalegan texta Cervantesar saman við texta Menards frá upphafi tuttugustu aldar. Þótt tilvitnanirnar séu frá orði til orðs nákvæmlega eins hafa þær gjörólík áhrif á hinn ímyndaða greinarhöfund. Hinn ónefndi fræðimaður kemst að þeirri niðurstöðu að þótt Menard hafi aðeins lokið við nokkur kaflabrot, þrátt fyrir þúsundir blaðsíðna af uppköstum, þá sé Quixote Menards mun róttækara og dýpra bókmenntaverk. Smásaga Borgesar hefur að geyma umhugsunarverðan boðskap: Hann er ekki aðeins að benda á, sem eru engin stórtíðindi, að það megi túlka tvo hluti á ólíkan hátt þótt þeir séu svo líkir að það sé ekki hægt að greina þá í sundur, hugmynd hans er jafnvel enn róttækari. Getur verið að verk, sem er alveg eins og eitthvað annað eldra verk, geti samt sem áður verið algjörlega nýtt verk? Engu er líkara en að Borges snúi kröfunni um frumleika á haus, að það sé ekki vegna listamannsins sem verkið er frumlegt heldur vegna lesandans.

Jafnvel þótt að því væri haldið fram að málverk Svavars gætu ekki talist nægilega mikil nýlunda vegna þess að þau væru ekki nógu frábrugðin málverkum einhverra ótilgreindra danskra listmálara þá breytti það engu um þá staðreynd að allt það sem á undan hafði gengið gat ekki undirbúið íslenska listamenn og áhorfendur undir málverkasýningu Svavars. Eftir að sýningin hafði birst mönnum hafði hún þau áhrif að listamenn gátu séð íslenska myndlist á algjörlega nýjan hátt. Og þá varð ekki aftur snúið. Að þessu leyti til gerði sýning Svavars abstraktlist sjötta áratugarins á Íslandi mögulega, ekki dönsk list á fimmta áratugnum.

5 Aftur frá byrjun

Nú er rétt að staldra við og taka stöðuna. Byrjað var á því að vitna í ummæli sem höfð voru eftir Kosuth, að endurtekningin sé uppspretta hins nýja. Fyrstu viðbrögð voru þau að hafna þessari hugsun þar sem hún væri þversagnarkennd – endurtekning og hið nýja eiga ekki samleið. Við nánari athugun mátti finna ýmislegt bæði í verkum listamanna og innan listheimsins sem bendir til þess að það séu einhver tengsl þar á milli. Reifaður var greinarmunur Kierkegaards á endurtekningu og endurminningu, sem varðar mismunandi túlkun á því sem gerist í núinu. Til mótvægis við hina erfiðu rökfræði endurtekningarinnar var þeirri tiltölulega einföldu hugmynd varpað fram að það mætti hugsa sér hið nýja sem hið óvænta og óvenjulega. Í ljósi þess hversu mikla þýðingu hið nýja hefur innan nútímalistarinnar var leitað aftur til upprunans, til hugmynda Kants um reglur og viðmiðanir innan listarinnar. Reglu listarinnar er lýst á þann hátt að listamaðurinn fylgir fordæmi án þess að það sé hægt að ráða af verknaðinum (listaverkinu) að nokkurri reglu hafi verið fylgt (þ.e. það verður ekki séð að hann hafi fylgt vana, sið, hefð, áráttu eða hlýtt fyrirframgefnum fyrirmælum).

Tilgáta eða leiðsagnarhugmynd Kants er sú að það hljóti að vera til verknaður sem á sér ekki uppruna eða fyrirmynd í neinu nema sjálfum sér. Slíkur verknaður sem birtist þá sem óvæntur atburður, óútskýranlegur með tilvísun til þess sem á undan er komið, getur orðið upphafið að nýrri reglu. Til að gefa þessum verknaði nafn má kalla hann *undantekningu*. Undantekning er endurtekning sem skapar nýtt fordæmi og leiðir til nýrrar reglu.

Hvar er undantekninguna að finna og hvað einkennir hana? Er nokkuð eðlilegra en að gera kröfu um að hið nýja, undantekningin, sé á róttækan hátt öðru vísi, ólík öllu öðru? Þótt þessi krafa virðist við fyrstu sýn eðlileg þá var komist að því, að þótt undantekningin geti í sumum tilvikum tekið á sig mynd hins óvænta og ólíka, þá er alveg hægt að hugsa sér að það þurfi ekki að vera neinn augljós munur á undantekningunni og því sem á undan kom, að hún komi okkur fyrir sjónir sem endurtekning. Hið nýja, undantekningin, getur allt eins verið það sem verður ekki greint í sundur frá því sem á undan hefur komið.

Þá lítur út fyrir að það sé aðeins eitt skref eftir til að skýra ráðgátuna um endurtekninguna sem uppsprettu hins nýja, en

það er að gefa skýringu á því hvað aðgreinir undantekningar frá öllum öðrum mismun og frávikum. Eða eins og Kant myndi orða það, hvernig greinum við í sundur snilli og brjálsemi? Svarið við þessari spurningu er einfalt, svo langt sem það nær. Sannar undantekningar eru þess eðlis að það er ekki víst að það sé nokkur leið að greina á milli snilli og brjálsemi, að minnsta kosti ekki fyrst í stað. Atburðurinn eða verknaðurinn, sem við köllum ýmist hið nýja, eða undantekninguna, er óákvarðanlegur og hlaðinn óvissu. Það er verkefni út af fyrir sig að komast að því hvort í undantekningunni felist eitthvað sem hægt er að trúa nægilega mikið á til að gera úr því nýtt fordæmi, nýja reglu listarinnar. Til að nefna margnotuð dæmi, hvaða þýðingu hafði það að Kassimir Malevich skyldi mála svartan ferning á hvítan bakgrunn árið 1915? Eða að Marcel Duchamp skyldi leggja fram hlandskál sem listaverk með áletruninni, „Fountain, R. Mutt“ á sýningu í New York árið 1917? Í vissum skilningi má segja að það hafi tekið alla listasöguna síðan að reyna að átta sig á því hvaða þýðingu þessir atburðir gætu haft. Endurtekningin er uppspretta hins nýja í þeim skilningi að það er aðeins í gegnum endurteknar atlögur að undantekningunni, hinum upprunalega atburði, að þýðing hennar kemur í ljós. Þess vegna verður ekki komist framhjá því að ræða um fordæmin, regluna og endurtekninguna í sömu mund og rætt er um hið nýja og undantekninguna.

Eins og komið hefur verið inn á var Kant þeirrar skoðunar að fyrir einhverja undursamlega og allt að því yfirskilvitlega náð Náttúrunnar ættum við að geta greint milli snilli og brjálsemi, og orðið öll sammála um niðurstöðuna um aldur og ævi. En reynslan af nútímalistinni hefur sýnt að þetta voru draumórar. Háleitt samkomulag upplýstra smekkmanna, sem Kant og fleiri trúðu á, hefur hvað eftir annað beðið skipbrot. Öll nútímalist hefur verið þrotlaus glíma við undantekningar og útkoman úr þeirri glímu er háð stöðugri óvissu. Og óvissan er ekki aðeins listsöguleg – *Hvernig verða bókmenntir framtíðarinnar? Er málverkið dautt?* – heldur kemur hún einnig fram í persónulegri glímu hvers listamanns við eigin verk – *Verður næsti glerflötur ferningur eða tígull?*

Þetta er varla meira en drög að svari, en í staðinn fyrir að halda áfram málarekstri skulu hér að lokum nefnd til sögunnar tvö verk sem ef til vill geta gefið innsýn inn í hvað geti falist í þessari hugmynd um undantekninguna. Hið fyrra er eftir Birgi Andrésson og hið

síðara eftir Rúrí. Ein af myndröðum Birgis heitir *Annars vegar fólk* og er samsett úr gömlum ljósmyndum sem hann safnaði af kynlegum kvistum og utangarðsfólki frá fyrri tíð, „sem vegna sérstöðu sinnar, fetuðu sig bæði í eiginlegri og óeiginlegri merkingu þess orðs, þær slóðir er hvergi fundust né finnast á vegakortum hins svokallaða venjulega manns“. (Þröstur Helgason, 2010, bls. 156, úr formála að bókverkinu „Nálægð. Annars vegar fólk“.) Minning þeirra hefur varðveist vegna þess að fólk skemmti sér við að segja sögur og henda gaman að uppátækjum þess. Í þessari myndröð eins og svo mörgum er Birgir að leita að því sem stendur Íslendingum nærri, en hann finnur það ekki í því sem er venjulegt og sem okkur er kennt að þekkja sem hið íslenska, heldur þvert á móti því sem hefur verið hafnað, sett út á jaðarinn, jafnvel útskúfað.

Það má velta fyrir sér hvort það megi ekki skoða *Annars vegar fólk* sem táknsögu Birgis um íslenska myndlist. Rifjum upp þau orð hans að það sem einkennir íslenska myndlist sé misskilningur á þeirri samsuðu sem hefur skolað upp á strendur landsins. Til að fylgja eftir hugsun hans þá skulum við gefa okkur það að Svavar hafi misskilið abstrakt málverkið og að íslenskir listamenn hafi misskilið Svavar og að úr þessu hafi orðið til sú samsuða abstraktlistarinnar sem rak á fjörur íslenskrar menningar um miðbik aldarinnar. Sérstaða íslenskrar myndlistar væri þá sambærileg við vegferð flækinga sem eru haldnir einhverri sérviskulegri áráttu sem er alveg utan við venjulega hegðun. Að svo miklu leyti sem íslensk myndlist nýtur einhverrar sérstöðu þá finnst hún ekki á vegakortum hins venjulega. Það er ekki til nein formúla eða regla fyrir hinu þjóðlega, frekar en fyrir hinu persónulega, og sá sem fylgir slíkri formúlu gæti verið á meiri villigötum en sá sem virðist vera út úr öllu korti.

Seinna verkið sem hér skal minnst á er *That day…* eftir Rúrí sem er sömuleiðis sett saman úr gömlum ljósmyndum, að viðbættum textum. Að þessu sinni er verkið tileinkað einni konu, Sigríði Tómasdóttur frá Brattholti í Biskupstungum (1871–1957), og þeirri baráttu sem hún háði til að bjarga Gullfossi frá því að vera virkjaður. Sagan segir að hópur athafnamanna hafi heimsótt Tómas föður hennar og hafi talið hann á að leigja sér vatnsréttindin í Gullfossi, sem stendur í landi Brattholts, til 150 ára. Sigríður tók þessum gjörningi afar illa og eyddi næstu 19 árum ævi sinnar í málaferlum í Reykjavík til að fá samningnum rift. Titill verksins vísar til þess að Sigríður mun hafa

heitið því að þann dag sem framkvæmdir hæfust við Gullfoss myndi hún fleygja sér í fossinn. Hún hafði á endanum sigur í málinu og varð upp frá því þjóðþekkt fyrir að bjarga fossinum sem nú er ein helsta þjóðargersemi Íslendinga.[3]

Samtíminn lítur á baráttu Sigríðar sem hetjudáð, borna áfram af staðfestu og framsýni. En má ekki alveg eins snúa þessu við og sjá í henni sömu sérviskulegu þrákelknina eins og í förufólki Birgis? Hvaða vit var í því að standa í veginum fyrir framförum sem hefðu getað aukið velsæld þjóðarinnar? Hvaða bóndi hafnar því að nýta þau hlunnindi sem er að finna í landi hans, sérstaklega ef þau færa honum og afkomendum hans tryggar tekjur? Hver getur fórnað öllu, jafnvel lífinu, fyrir foss? Ekki þarf að undra þótt þessi verknaður hafi þótt furðulegur ef ekki óskiljanlegur á sínum tíma. Það kom ekki almennilega í ljós fyrr en löngu síðar hvers virði það var sem hún gerði og sem gerði Sigríði að fyrirmynd og innblæstri þeim sem óttast þau spjöll sem ógna náttúruverðmætum í dag. Hliðstæðurnar við listina eru augljósar. Hvers virði undantekningarnar í listinni eru kemur ekki í ljós nema fyrir endurtekningar þeirra sem hafa trú á henni, og sjá í henni eitthvað sem hægt er að læra af og byggja á. Í byrjun var minnst á alla óreiðuna í samtímalistinni, endalausa eftirsóknina eftir nýjungum og mismun. Það getur verið ómögulegt að spá fyrir um hvað komi til með að standa upp úr og varða leiðina inn í framtíðina. En á móti má segja að það sé í höndum þeirra sem skapa verk framtíðarinnar að leiða í ljós hvaða þýðingu verk samtímans hafa, hvaða verk í dag munu hafa gert verk framtíðarinnar möguleg.

Í upphafi var varpað fram spurningunni um tengsl listar og heimspeki, þá stöðu sem heimspekin tekur sér í sambandi listaverksins og áhorfandans, hvort hún sé óvelkominn gestur í samtali okkar við listina. Við byrjuðum á að vitna í Kierkegaard og það er því við hæfi í lokin að láta hann hafa orðið um samband listar og heimspeki, um listamanninn sem skapar undantekningar í formi listaverka, og heimspekinginn sem hugsar hið almenna hugtak, eins og Manninn, Tilveruna, Listina eða hið Fagra. Í staðinn fyrir að beina athyglinni að því hvernig heimspekingurinn reynir

3 Ekki ber öllum frásögnum saman um hversu stóran þátt Sigríður hafi átt í því að bjarga fossinum, fleira hafi komið til. (Unnur Birna Karlsdóttir, bls. 262)

að fella undantekninguna undir hið almenna, setja sig í sæti kennara og dómara, þá sér hann hvernig að undantekningin „hugsar hið almenna, þar sem hún hugsar sjálfa sig út í ystu æsar“. (Kierkegaard, bls. 115)

Til lengdar verða menn leiðir á hinu eilífa skrafi um hið almenna og hið almenna skraf, sem er síendurtekið, þar til það er bragðlaust með öllu. Undantekningar eru til. Geti menn ekki útskýrt þær, geta þeir ekki heldur útskýrt hið almenna. En menn finna yfirleitt ekki til þessara erfiðleika, því þeir hugsa hið almenna ekki af ástríðu, heldur af værukærri grunnfærni. Undantekningin hugsar hins vegar hið almenna af ötulli ástríðu.

Að venju bregður Kierkegaard fyrir okkur snörur og gátur. Í þessu litla sjónarspili Kierkegaards er samspil listar og heimspeki sett á svið. Heimspekin, í búningi hins almenna, reynir að færast undan því að taka mark á undantekningunni. Á endanum verður ekki hjá því komist, því hvernig er hægt að vera viss um að við skiljum hið almenna ef við treystum okkur ekki til að taka mark á undantekningunni? Sú lýsing sem var gefin á samskiptum listar og heimspeki í upphafi, þar sem heimspekin gerir tilraun til að þröngva sér inn í samband listarinnar við áhorfandann og skipta sér af í óþökk beggja er misskilin. Það er í raun heimspekin sem sýnir listinni mótþróa og líkar ekki hvernig undantekningin hugsar hið almenna af meiri ástríðu en heimspekinni þykir við hæfi. Á endanum þarf heimspekin að horfast í augu við og viðurkenna að undantekningin er til og hafi haldið lífinu í hinu almenna og komið í veg fyrir að heimspekileg hugsun yrði værukærri grunnfærni að bráð.

Jón Proppé

Virknin í listaverkinu

1 Skilgreiningarvandinn

Heimspekingar hafa átt í nokkrum vandræðum við að fjalla um samtímamyndlist og vart hefur einu sinni tekist svo vel fari að svara því hvort eða af hverju mikið af því sem samtímalistamenn fást við ætti að teljast list. Þegar listheimspekin varð til var myndlist í tiltölulega föstum skorðum og lítil vandkvæði á því að greina að til dæmis höggmynd og plóg eða málverk og glerrúðu. Nú á dögum getum við alls ekki gengið að þessu vísu: Plógurinn gæti hægast verið höggmynd eftir Hallstein Sigurðsson og glerrúðan verk eftir Þór Vigfússon.

Mörgum virðist eflaust að í myndlist samtímans sé allt leyfilegt, að hægt sé að setja hvað sem er fram til sýnis og kalla það myndlist. Það er rétt að því leyti að við getum ekki fyrirfram útilokað neitt frá því að vera efni í myndlist. Allar tilraunir til að loka þetta svið af og skilgreina hvað geti talist listaverk og hvað ekki eru dæmdar til að mistakast: Um leið og okkur hefur loksins tekist að böggla saman skilgreiningu kemur einhver listamaður til og býr til verk sem gengur þvert á hana. Þettta andóf gegn skilgreiningum hefur staðið að minnsta kosti frá tíma dadaistanna sem boðuðu and-list á öðrum áratug tuttugustu aldar og má nú teljast eitt höfuðeinkenni samtímamyndlistar.

Á þessu sama tímabili hefur myndlistin þó vaxið gríðarlega, listamönnum fjölgað sem og listasöfnum, listaverkasölum, listfræðingum, o.s.frv. Þá hefur myndlistin tekið undir sinn hatt sífellt fleiri svið menningarinnar. Myndlist getur nú birst sem kvikmynd, texti, ljósmynd, leikrænn gjörningur, hljóð eða tónlist, svo fátt eitt sé nefnt, auk hinna hefðbundnu birtingarforma. Sumir myndlistarmenn vinna á mörkum raunvísinda, sumir einbeita sér að samfélagslegum málefnum, sumir fjalla fyrst og fremst um borgarskipulag og enn aðrir náttúruvernd. Það virðast engin takmörk fyrir því hvaða viðfangsefnum myndlistin getur tekið á og vart heldur fyrir því hvaða aðferðum listamennirnir geta beitt við rannsóknir sínar og verk. Samtímamyndlist hlýtur þannig að teljast vel heppnuð að því leyti að hún nýtur virðingar, laðar að sér hæfileikaríkt fólk og getur innlimað hugmyndir og aðferðir hvaðan að sem er.

Það virðist á engan hátt há framgangi myndlistarinnar að heimspekingar eigi í vandræðum með að skilgreina hana. Þvert á móti getur stundum sýnst sem hún nærist á þessum skilgreiningar-

vanda – að andófið gegn skilgreiningum sé ekki bara einkenni á samtímalist heldur eitt helsta hreyfiafl hennar. Þetta tengist líka því sem nefnt hefur verið frumleikakrafan í myndlist samtímans – það að hver listamaður þurfi að finna upp eitthvað alveg nýtt og hafna bæði viðteknum gildum og öllu sem á undan hefur gengið til að teljast gjaldgengur og helst að endurtaka leikinn á hverri sýningu. Myndlist vekur ekki áhuga okkar nema hún sæti tíðindum með einhverjum hætti – snúi á einhvern hátt upp á skilning okkar og þar með þær skilgreiningar sem við höfum búið okkur til. Sumum þykir þetta eflaust til vitnis um hamslausa nýjungagirni en því verður ekki neitað að formúlan virðist virka og myndlistin dafnar.

Þeir sem vilja hneykslast á frumleikakröfu eða nýjungagirninni verða líka að hafa í huga að þrátt fyrir hana sækjum við líka aftur og aftur í sömu listaverkin. Sum listaverk eru þannig að við getum dvalið með þeim lengi og sífellt fundið í þeim nýjan skilning eða upplifun. Þetta köllum við góð listaverk og hér er kannski helst að leita skilgreiningar á því hvað skilur að góð og slæm listaverk: Góð listaverk tæmast ekki við fyrstu skoðun heldur getum við komið að þeim aftur og fundið eitthvað nýtt að skoða og hugsa um. Slík verk halda áfram að sæta tíðindum löngu eftir að þau voru gerð, jafnvel löngu eftir að listamaðurinn er dáinn, og það bendir eindregið til þess að meira sé á bak við frumleikakröfuna en nýjungagirnin ein eða tíska.

Framgangur myndlistarinnar og vinsældir hennar hljóta auðvitað að vera til vitnis um að eitthvað sé í hana að sækja, einhverja upplifun eða skilning sem er nógu markverður til að laða fólk á sýningar og kallar áhorfendur jafnvel aftur og aftur að sama verkinu. Meðvitað andóf listamanna gegn skilgreiningum og viðteknum gildum er þannig aðeins ein hliðin á þessu viðfangsefni og í raun ekki sú áhugaverðasta frá sjónarhorni heimspekinnar. Listamenn halda áfram að búa til listaverk hvað sem skilgreiningarvandanum líður og því er nær að endurskoða nálgun okkar við skilgreininguna. Ef myndlistin virðist víkja sér undan skilgreiningu ættum við að líta á það sem vísbendingu um hvers konar fyrirbæri er þarna á ferðinni. Í stað þess að spyrja hvað sé list getum við spurt hvers konar fyrirbæri það sé sem getur alltaf farið á svig við skilgreiningar en virðist samt merkingarbært. Önnur vísbending felst í því sem áður var nefnt, að góð listaverk skuli þola endurtekna

skoðun. Þau þola það jafnvel að um þau sé fjallað aftur og aftur og frá ýmsum hliðum án þess að við verðum leið á þeim.

Nú má spyrja hvort ekki sé líklegt að þessar tvær vísbendingar séu í raun tvær hliðar á sama peningnum: Að það að erfitt sé að festa skilgreiningu við listaverk tengist því að hægt sé að skoða eða lesa þau upp aftur og aftur. Hlutur sem þetta hvorutveggja verður sagt um getur sífellt verið uppspretta nýrra túlkana án þess að verða nokkurn tímann túlkaður til hlítar. Það er þá ansi undarlegur hlutur.

2 Verufræði og listaverk

Verufræði fjallar um það hvað sé til og hvernig. Þá verður einna fyrst fyrir okkur að hlutir virðast vera af ýmsum toga og ekki víst að sami skilningur eigi við þá alla. Þegar kemur að myndlist hefur það einna helst velkst fyrir fólki að þótt listaverkið hafi yfirleitt einhvers konar hlutlægt form (málverk er litur á striga, innsetning er hlutir í rými, verk Finnboga Péturssonar eru hljóð- og ljósbylgjur, gjörningar eru atburðir í rými, o.s.frv.) hrekkur sú skilgreining augljóslega ekki til að útskýra einmitt það sem er sérstakt og áhugavert við listaverk. Það er eitthvað annað sem gerir listaverkið að listaverki, einhver þáttur – hið listræna – sem kannski mætti lýsa sem huglægum. Bandaríski listheimspekingurinn Arthur Danto lýsti því einhvern veginn svo að listaverkið væri það sem væri eftir þegar búið væri að draga hlutinn frá. Listaverkið er þá kannski frekar í ætt við hugsun eða hugmynd og hið hlutlæga form þess þá eins konar stoð eða grind sem hið eiginlega listaverk er í einhverjum skilningi fest við. Hins vegar er ljóst að ef ekki kæmi jafnframt til hið hlutlæga form væri listaverkið ekki til svo vandinn er langt frá því leystur.

Flestir heimspekingar hafa alllengi aðgreint að minnsta kosti tvenns konar hluti – *konkret* eða venjulega, efnislega hluti og *abstrakt* hluti. Abstrakt hlutir eru fyrirbæri sem virðast hafa tilkall til þess að teljast raunverulegir án þess að hafa efnislegt form, t.d. staðreyndir, orð, staðhæfingar og tölur. Vandinn við listaverkið er að það virðist rugla þessu tvennu saman og vera í senn konkret og abstrakt, hefur hlutlægt form en er þó fyrst og fremst eitthvað annað – það sem hér áðan var kallað „hið listræna“. Samt er erfitt að efast um að listaverk séu raunveruleg og því hefur fólk sett fram ýmsar tilgátur um í hverju „hið listræna“ liggi.

Það er nokkuð útbreitt viðhorf að í raun sé eðlilegast á líta á listaverk sem athöfn og það sé eins konar raungerving á starfi listamannsins með huga og höndum. Þessi hugmynd á augljóslega vel við í sumum tilfellum þar sem listaverkið er beinlínis sett fram sem skráning á athöfn eða minning um viðburði – til að mynda mörg ljósmyndaverk Sigurðar Guðmundssonar frá áttunda áratugnum og mestallt höfundaverk Josep Beuys. Hitt er ekki eins ljóst, hverju þetta bætir við skilning okkar á öðrum tegundum listaverka. Þýðir þetta til dæmis að við getum ekki notið málverks án þess að þekkja til aðstæðna listamannsins þegar hann málaði verkið? Það getur verið varasamt að leggja of mikla áherslu á tilurð verksins einmitt vegna þess að áhorfandinn hefur ekki nema takmarkaðan aðgang að henni – hans aðgangur takmarkast fyrst og fremst við það sem kemur fram í verkinu sjálfu. Helstu mótrökin við slíkar kenningar eru þó þau að þær leysa ekki vandamálið um samhengi hins hlutlæga forms og huglægra þátta listaverksins því nú stöndum við frammi fyrir því að skýra samhengi þessara tveggja hluta við þann þriðja, athöfnina. Vandamálið er ekki leyst; það hefur aðeins færst til.

Sumir, til dæmis Jean-Paul Sartre, hafa talið að listaverkið felist í raun í því þegar við „ímyndum“ okkur það út frá hinu hlutlæga formi þess. Hér er það ekki bara athöfn listamannsins sem skiptir máli heldur líka áhorfandinn sem endurskapar verkið þegar hann skoðar það. Þessi framsetning hefur þann kost að áhorfandinn stendur jafnfætis listamanninum þegar kemur að skilningi verksins og hugsanlegri túlkun, báðir hafa jafnan aðgang að því. Kenningin er lýsing á því hvernig við skynjum og skiljum listaverk, enda sett fram í fyrirbærafræðilegu samhengi, en leysir ekki alfarið verufræðilega vandann. Hið efnislega listaverk er hér einhvers konar kveikja að skilningi á hinu eiginlega listaverki sem þó hlýtur alltaf að vísa einhvern veginn aftur í hið efnislega og byggjast á því.

3 Hvar er listaverkið?

Það er vandkvæðum bundið að finna listaverkum stað í verufræðinni en þegar við skoðum verk samtímalistamanna getur vandinn stundum virst enn flóknari. Þetta á ekki síst við um hugmyndalist af ýmsum toga – hvernig skiljum við til dæmis verk sem felst einungis í leiðbeiningum til áhorfenda?

Dæmi um slíkt er í bókverki frá níunda áratugnum þar sem Finnbogi Pétursson og Helgi Þorgils Friðjónsson skrifuðu leiðbeiningar til lesandans um það hvernig hann geti breytt bókinni í hljóðverk með því til dæmis að rífa út síður og krumpa þær eða hrista bókina við eyrað. Bókin er í einhverjum skilningi heilt listaverk og er geymd sem slíkt í Nýlistasafninu. Hins vegar er líka freistandi að álíta að hið eiginlega verk verði til þegar lesandinn fer eftir skipununum en þá á enn eftir að ákveða hvort verkið liggur í hljóðinu sem verður til eða í athöfninni og ekki má gleyma því að um leið eyðileggur lesandinn bókina. Eða felst verkið bara í hugmyndinni þannig að við getum ímyndað okkur hvað mundi gerast ef við fylgdum leiðbeiningunum en þurfum ekki að framkvæma þær?

Hér virðast vera margir kostir en auðvitað hljótum við að álykta að verkið sé allt þetta í senn. Finnbogi og Helgi hafa fundið einfalda leið til að sameina í einu verki þrjár, fjórar listgreinar og vekja áhorfandann/lesandann til umhugsunar um samhengi hluta og hljóða, og um eðli bóka og listarinnar. Listamaðurinn þarf ekki að svara fyrir það hvar listaverkið liggi – hér er það heimspekingurinn sem á í vanda ef fræði hans gera honum ekki kleift að greina svo hugvitssamlegt og einfalt listaverk.

Listaverk sem nota fundna hluti varpa frekara ljósi á vandann en slík verk hafa verið algeng frá því Marcel Duchamp setti *ready-made* verk sín fyrst fram á öðrum áratug tuttugustu aldar. Sérstaklega snúið dæmi um slíkt er sýning eða myndröð eftir Einar Garibaldi Eiríkssson, „Landslag“ frá 1998. Einar sýndi skilti sem notuð höfðu verið til að merkja áhugaverða staði hér og þar í íslenskri náttúru. Skiltin eru öll eins, utan hvað þau eru misjafnlega veðruð, en Einar tengir þau við staðina og þannig virðast þau fá aðra merkingu. Í einhverjum skilningi verður skiltið sem benti á Herðubreið að tilvísun í fjallið, rétt eins og nafnið vísar í það eða málverk af fjallinu. Eitt táknkerfi kemur einfaldlega í staðinn fyrir annað og verður þannig jafngilt því. Skiltin tilheyra einmitt þeim stöðum sem við þekkjum helst af málverkum okkar þekktustu landslagsmálara og þar með hefur verk Einars líka tilvísun í listasöguna og það hvernig landslagsmálararnir áttu þátt í að móta sýn okkar á landið. Út frá þessu má síðan velta fyrir sér hlutverki listarinnar gagnvart landinu, samhengi listaverks og fyrirmyndar eða tákna og þess sem táknað er.

Okkur dettur ekki í hug að kalla skiltin listaverk þegar við sjáum þau við vegkantinn á ferðum okkar en hér eru þau orðin að listaverki vegna þess að Einar Garibaldi hefur dregið þau saman og breytt samhenginu sem við getum lesið þau út frá. Listaverkið felst þá í hugmyndinni og lestrinum sem listamaðurinn býður okkur upp á frekar en í hlutnum en samt er hluturinn órjúfanlegur hluti verksins og eina sýnilega birtingarmynd þess. Einar sjálfur hefur kallað þetta fundin málverk og flækir málið þannig enn frekar.

Árið 2010 hélt Einar aðra sýningu með fundnum málverkum. Í þetta sinn voru það skilti sem hann hafði tínt upp víðs vegar um Ítalíu. Á skiltunum er mynd af breiðum málningarpensli og þau eru sett upp þar sem nýbúið er að malbika götur en eftir á að mála á malbikið línur til leiðbeiningar fyrir vegfarendur. Skiltin eru tekin á þekktum ferðamannastöðum á Ítalíu og yfirskrift sýningarinnar, „Grand Tour“, vísar í það hvernig ferðamenn hoppa á milli þessara staða þegar þeir fara til landsins.

Hér getum við tæplega sagt að hið efnislega verk kveiki skilning á hinu eiginlega listaverki heldur virðist leikurinn snúast um táknkerfin sem Einar vísar til. Segja má að lestur þessara verka sé að minnsta kosti þvíþættur – annars vegar tengjum við skiltin við staðina þar sem þau stóðu áður og hins vegar lesum við út frá því tilvísun í landslagsmálverk eða í undur Ítalíu – en án þessa frekar flókna túlkunarferlis verður lítið úr verkinu. Listamaðurinn hrindir þessu ferli af stað með því að gefa sýningunni yfirskrift og tengja hvert skilti ákveðnum stað. Að þessu leyti er verkið hliðstætt við leiðbeiningaverk Finnboga Péturssonar þótt það kalli á nokkuð annars konar athafnir af hálfu áhorfandans.

Þessi tvö listaverk eiga það sameiginlegt að í þeim virðist viljandi snúið upp á venjulegan skilning okkar á veruleikanum og þá sérstaklega þætti listaverka í honum. Bókverkið reynist vera hljóðverk og gömul skilti reynast vera málverk. Í báðum tilfellum er erfitt að greina í hverju listin liggi þótt engum sem nennir að skoða verkin dyljist að þau séu hugvitssamlega gerð.

Árið 1971 hélt Sigurður Guðmundsson sýningu í Amsterdam undir yfirskriftinni „8 ljóð“. Í sýningarrýminu hafði átta hlutum verið raðað á gólfið upp við vegg: þríhjóli, hamar, brauðhleif, inniskóm, o.fl. Í þessu verki má greina svipaðan snúning og hjá Finnboga, Helga eða Einari en í einfaldari eða hreinni mynd.

Fundnir hversdagshlutir eru settir fram sem listaverk en yfirskriftin segir okkur að þá eigi að lesa sem ljóð.

Aðferð Sigurðar er að nota yfirskriftina eða titilinn til að rjúfa venjubundinn skilning okkar á því hvar hlutir eigi heima í veruleikanum og hvernig beri að túlka þá. Titillinn segir okkur að það sem við sjáum sé í raun eitthvað annað. Þessi aðferð var mikið notuð í konseptlist sjöunda og áttunda áratugarins og má sjá í þekktum verkum á borð við *An Oak Tree* (1973) eftir breska listamanninn Michael Craig-Martin þar sem hálffullt vatnsglas stendur á glerhillu sem fest er hátt á vegg. Titill verksins og útskýringartexti sem fylgir færa hins vegar rök að því að þetta sé í raun eikartré. Reyndar á þessi aðferð lengri sögu í myndlist sem nær að minnsta kosti aftur til súrrealistanna og dadaista, og tína má til stök eldri verk.

Það er alls ekki alltaf svo að konseptverk með texta eða titli af þessu tagi þurfi alltaf að fela í sér einhvern útúrsnúning. Stundum fæst svipuð niðurstaða með því einu að benda áhorfandanum á eitthvað í verkinu sem hann hefur ekki komi auga á. Þetta gerði Kristján Guðmundsson árið 1972 í verkinu *Príhyrningur í ferningi*. Verkið er að sjá ekki annað en ferningslagað moldarlag á gólfi sýningarsalarins en því fylgja upplýsingar um að inni í ferningnum, sem er úr venjulegri mold, sé þríhyrningur úr vígðri mold þótt ekki sjáist neinn munur á. Ef við trúum þessum upplýsingum breytist verkið og alls kyns nýjar spurningar vakna. Hvernig breytist moldin við það að vera vígð? Hvert er samhengi þeirrar merkingar sem við búum til með athöfnum okkar – t.d. trúarathöfnum – og veruleikans? Það er jafnvel spurning hvort við ættum ekki að líta á verkið sem geómetríska abstraksjón, hliðstætt málverkum Harðar Ágústssonar, Eiríks Smith o.fl. frá því snemma á sjötta áratugnum.

Verk eins og þau sem hér hafa verið nefnd eftir þá Finnboga Pétursson, Helga Þorgils Friðjónsson, Einar Garibaldi Eiríksson og bræðurna Sigurð og Kristján Guðmundsssyni, eru ekki aðeins dæmi um þá verufræðilegu tvíræðni eða mótsögn sem áður var lýst, að vandasamt sé að greina eða tengja hvort eða hvernig listaverk sé konkret eða abstrakt hlutur. Verkin beinlínis draga þessa tvíræðni fram og ýkja hana. Jafnvel má segja að hún sé helsta forsenda verkanna og öll virkni þeirra byggist á því að vísa fram og aftur milli þessara mismunandi sjónarhorna: Verkin staðhæfa eitthvað um sjálf

sig sem veldur eins konar þversögn milli skilnings okkar á efnislegu hlutunum sem við sjáum og hinu huglæga listaverki sem við lesum út úr þeim.

4 Sjálfstilvísanir og þversagnir

Þversagnir sem spretta af sjálfstilvísun eru vel þekktar í heimspeki og hafa valdið heimspekingum ómældu hugarangri. Ein einfaldasta mynd vandans birtist í staðhæfingunni „Þessi staðhæfingin er ósönn“. Ef við trúum staðhæfingunni samþykkjum við að hún sé ósönn en þar með er hún auðvitað orðin sönn. Þversagnir af þessu tagi hafa verið þekktar frá því í fornöld en vandinn varð brýnni í upphafi tuttugustu aldar þegar í ljós kom að hann birtist ekki aðeins í skrýtnum undantekningum eins og staðhæfingunni að ofan, heldur skýtur líka upp kollinum í grundvallarkenningum rökfræðinnar, t.d. í mengjafræðinni. Á þetta benti breski heimspekingurinn Bertrand Russell þegar hann áttaði sig á því að eftirfarandi setning leiddi til þversagnar: „X er mengi allra mengja sem ekki eru meðlimir í sjálfum sér.“ Þversögnin felst í því að ef x er meðlimur í sjálfum sér þá er það samkvæmt setningunni ekki meðlimur í sjálfum sér og öfugt. Niðurstaðan er þannig endalaus hringur sem rökhugsunin nær aldrei að losa sig úr. Þversagnir þessar spretta af því að staðhæfingarnar staðhæfa eitthvað um sig sjálfar og því hafa þær verið kallaðar *reflexífar*. Ef sagt hefði verið að ofan „Það sem X staðhæfir er ósatt“ í staðinn fyrir „Þessi staðhæfingin er ósönn“ verður engin þversögn, hvort sem staðhæfingin er sönn eða ósönn. Eina lausnin sem rökheimspekingar hafa fundið er að úthýsa setningum og staðhæfingum af þessu tagi og setja um það reglu að það þurfi aðra staðhæfingu til að staðhæfa eitthvað af þessu tagi um staðhæfingu. Slíkar lausnir veikja til muna aðferðir rökheimspekinganna og einn sá þekktasti þeirra, Bandaríkjamaðurinn W.V. Quine, viðurkenndi að þær væru „örvæntingarfullar“. Engu að síður eru þær óumflýjanlegar því ekki er hægt að byggja rökfræði – og þar með t.d. stærðfræði – á þversögnum.

Myndlistarverk er auðvitað ekki beinlínis staðhæfing og það er heldur ekkert sérstakt tiltökumál þótt listamaður haldi fram þversögnum, ólíkt því sem á við um rök- og stærðfræðinga. Vandamálið sem rakið var í köflunum hér á undan – þversögnin

sem virðist koma upp þegar við reynum að greina verufræðilega stöðu listaverka – er ekki vandamál fyrir listamanninn heldur fyrir heimspekinginn. En kannski getum við komist nær greiningu með því að gaumgæfa þversögnina nánar.

Listaverk eru efnislegir hlutir, þau birtast í hinum venjulega hlutveruleika, það er hægt að kaupa þau og selja og koma þeim fyrir á söfnum. Samt er listaverkið eittvað allt annað eða meira. Þetta á alls ekki bara við um snúin konseptverk heldur líka um hefðbundin listaverk sem líkja eftir einhverju í veruleikanum. Málverk af Herðubreið er ekki bara marglitur flötur heldur líka í einhverjum skilningi birtingarmynd fjallsins og ef málverkið er nógu vel gert fer heldur ekki á milli mála að fjallið er Herðubreið en ekki t.d. Hekla. Um þetta hefur verið rætt öldum saman, hvernig hlutur geti þóst vera einhver annar hlutur. Málverkið virðist á einhvern hátt vera tveir hlutir: Annars vegar marglitur flötur en hins vegar mynd af Herðubreið. Ef um brjóstmynd af manni væri að ræða gætum við sagt að hún sé annars vegar mótaður málmklumpur en hins vegar svipur mannsins sem hún er af. Þetta undarlega tvöfalda eðli listaverkanna hefur ekki aðeins valdið heilabrotum heldur líka vakið hjá sumum andúð á myndlist. Það var til dæmis rótin að því að Platón taldi myndlist geta verið beinlínis hættulega og villuleiðandi.

Þegar listamenn fara síðan að fikra sig áfram með óhlutbundna list um og upp úr 1910 hefði maður ætlað að þetta vandamál a.m.k. væri úr sögunni og ýmislegt bendir til að sumir listamannanna sem þar voru í forvígi hafi einmitt vonað það. Rússneski málarinn Vassilí Kandinskí skrifaði árið 1911 ritgerðina *Um hið andlega í listum* þar sem hann gerir grein fyrir því hvernig hægt sé að mála án fyrirmynda og án þess að treysta á neitt annað en áhrifamátt lita, línu og forma. Hann og fleiri virðast hafa talið að þar með væri málaralistin komin upp að hlið tónlistarinnar sem þyrfti ekki á neinni tilvísun í veruleikann að halda og væri orðin frjáls úr viðjum hlutanna. Sömu kenningar heyrðust hér á Íslandi þegar abstraktlistin kom loks hingað með sýningu Svavars Guðnasonar í Listamannaskálanum árið 1945. Þá skrifaði Björn Franzson stuttan texta í sýningarskrá þar sem hann segir um myndirnar að áhorfandinn ætti að „reyna að horfa á þær, líkt því sem hann væri að hlýða á hljómlist“.

En þótt myndlistin sé þannig leyst frá fyrirmyndinni losnar hún ekki undan sínu tvöfalda eðli og ef eitthvað er verður viðfangsefnið

enn vandasamara þegar um er að ræða hrein abstraktverk. Málverk af Herðubreið hefur að minnsta kosti þá skýringu að það sýni okkur fjallið og við getum þannig rifjað upp eða kynnst náttúrunni gegnum það. Málverk sem er t.d. bara einlitur, svartur flötur nýtur ekki slíkrar skýringar. Í orðræðu abstraktmanna var það reyndar krafa að hætt yrði að leita slíkra skýringa og að abstraktmálverk þyrftu ekki á þeim að halda, þau væru nægileg skýring í sjálfum sér. Samt gerir svarta málverkið tilkall til þess að vera eitthvað annað eða meira en aðrir hversdagslegir svartir hlutir – húsveggir, tinnusteinar eða kaffi. Þótt það sé ekki mynd „af“ einhverju er það samt „um“ eitthvað, ólíkt hversdagslegu hlutunum, í þeim skilningi a.m.k. að vera ólíkt þeim þótt kalt raunsæismat fái ekki greint að svo sé.

Þetta eitt flækir málið þannig að við getum ekki litið svo á að svarta málverkið sé bara hlutur í veröldinni í sama skilningi og hinir hlutirnir. Ef við horfum á málið eins og einfeldningar (sem oft er árangursríkt í heimspekilegri umræðu) mundum við kannski segja að það vísi þrátt fyrir allt í eitthvað, þótt fyrirmyndina vanti, og að þetta eitthvað sé það sem er umfram þegar við höfum tekið burt hið efnislega eða konkret. Það er þá hitt málverkið – abstrakt hluturinn – sem eftir stendur og vísað er til.

Hér er það að „vísa til“ auðvitað ekki alveg það sama og þegar við segjum að málverkið af Herðubreið vísi til fjallsins en eins og við sáum áðan er samband listaverksins og fyrirmyndarinnar alls ekki eins einfalt og það virðist við fyrstu sýn. Málverk af fjalli er ekki annars vegar litir á striga og hins vegar fjallið sem málverkið er af, heldur er það annars vegar litir á striga og hins vegar „mynd af“ fjallinu. Mynd, í þessu tilfelli, er ekki konkret hlutur heldur abstrakt, svipað og staðhæfing, orð eða staðreynd. Ef þetta er haft í huga minnkar munurinn á málverkunum tveimur.

5 Myndlist og merking

Í rauninni er sama hvort við greinum vandann út frá hugtökum verufræðinnar – hugtökum á borð við konkret og abstrakt – eða lítum á hann frá allt öðru sjónarhorni. Við gætum til dæmis allt eins skoðað þetta sem túlkunarfræðilegt viðfangsefni.

Myndlist, líkt og til dæmis bókmenntir, má greina og túlka, og það má jafnvel segja að hún kalli á túlkun því í einhverjum skilningi felst

það að njóta myndlistar einmitt í einhvers konar túlkun. Við leggjum einhvern skilning í listaverkið. Lista- og bókmenntaverk eru hins vegar ólík flestum venjulegum hlutum að því leyti að við fáum aldrei túlkað eða skilið þau til hlítar. Það má alltaf finna annað sjónarhorn og aðra túlkunarmöguleika. Um flesta venjulega hluti er það svo að okkur dugar frekar einföld túlkun til að öðlast á þeim fullnægjandi skilning: „Þetta er hamar; með honum má festa nagla.“ Engin slík staðhæfing um listaverk getur talist fullnægjandi. Það stendur alltaf eitthvað útaf, eitthvað til viðbótar sem staðhæfingin nær ekki fyllilega yfir. Einmitt þetta er svo það sem okkur finnst áhugavert og spennandi við lista- eða bókmenntaverk. Heimspekingurinn og túlkunarfræðingurinn Paul Ricoeur orðaði þetta svo í umfjöllun um bókmenntir: „Bókmenntir eru sú notkun orðræðunnar þar sem margt er tínt til í einu og af lesandanum er þess ekki krafist að hann velji á milli þeirra. Í þeim er margræðni beitt á jákvæðan og árangursríkan hátt.“ (Ricoeur, 1976, bls. 47)

Myndlíkingar eru kannski snúasta dæmið um furðulega margræðni lista- og bókmenntaverka en um leið eitt skýrasta dæmið sem við getum tekið. Myndlíkingar eru það þegar einhver hlutur er látinn standa fyrir annan: Við segjum að enginn sé „eyland“, að „forsætisráðherra stýri „þjóðarskútunni“ eða að traustur maður sé „klettur“. Orðin hafa tvöfalda merkingu – eða jafnvel margfalda – en myndlíkingin leggur þessi ólíku merkingarmið að jöfnu og skilningur á myndlíkingum felst ekki í því að „leysa“ gátuna á einhvern hátt heldur í því að viðurkenna þau öll í senn. Myndlíkingin er ekki markleysa eða útúrsnúningur þótt margræðni hennar verði ekki leyst sundur. Margræðnin skilar okkur nýjum upplýsingum, nýjum skilningi.

Nú hefur glöggum lesanda eflaust orðið hugsað til myndlistarverkanna sem lýst var að framan. Eikartréð eftir Michael Craig-Martin virðist snúast um einhvers konar myndlíkingu – vatnsglas á hillu sem segist vera eikartré. Skilti Einars Garibalda eru kannski eins konar myndlíkingar um staðina sem þau stóðu á og öll málverkin sem þar hafa verið máluð. Eitthvað svipað er alla vega á ferðinni í þesssum verkum því um þau má tvímælalaust segja að þau noti margræðni „á jákvæðan og árangursríkan hátt“ og líka að það væri misskilningur að reyna að leysa úr þessari margræðni.

Munurinn liggur í því að margræðni listaverkanna snýst um sjálfstilvísun en ekki aðeins um tilvísun til ólíkra merkingarmiða.

Myndlíkingar eru vissulega algengar í myndlist en þær snúast um eitthvað í listaverkinu, ekki um listaverkið sjálft. Flest verk Einars Jónssonar fela til dæmis í sér einhvers konar myndlíkingar þar sem alda er til dæmis látin standa fyrir söguna. Fundin málverk Einars Garibalda eru ekki myndlíkingar í þessum skilningi. Lykkjan sem sést á skiltinu er ekki í neinum skilningi táknræn fyrir fjallið eða fossinn sem skiltið vísaði upprunalega á og pensillinn í ítalska skiltinu hefur enga táknæna tengingu við Feneyjar eða Flórens. Skiltin sjálf eru heldur ekki tákn um málverk eða fossa eða ferðamannaborgir. Í þessum verkum er yfirleitt hvergi um neinar greinanlegar líkingar að ræða. Ef verkin virðast á einhvern hátt virka svipað og myndlíkingar gera þurfum við að finna á því einhverja aðra skýringu.

Það má vel líta á þetta sem túlkunarfræðilegt viðfangsefni en þó á dálítið öðru sviði en hefðbundin túlkun sem lýtur fyrst og fremst að innihaldi texta eða myndar. Í verkunum sem hér hefur verið rætt um er það ekki innihaldið sem er margrætt heldur verkið sjálft. Með því að staðhæfa eitthvað um sjálft sig kveikir verkið túlkunarferli sem snýst ekki bara um tilvísanir og líkingar heldur um það hvað verkið eiginlega sé og hvert sé samhengi þess við aðra hluti í veröldinni.

Túlkun myndlistarverka er snúið viðfangsefni. Þegar um er að ræða málverk sem sýna mynd af einhverju getum við stundum komist upp með að greina bara innihaldið: „Þetta er Hekla að vori, séð frá Ásólfsstöðum“ eða „Þetta er mynd af krossfestingunni“. Slíkt dugar þó skammt því hér höfum við aðeins klórað í yfirborðið. Hvað er það til dæmis sem greinir Heklumálverkið að frá öðrum Heklumálverkum eða frá ljósmynd af Heklu? Til að svara slíkum spurningum þurfum við að skoða málverkið út frá öðrum forsendum. Við þurfum að rýna í stíl, efnis- og litanotkun, sjónarhorn og dýpt og myndbyggingu – alls konar atriði sem eru eiginleikar málverksins sjálfs en ekki fyrirmyndarinnar. Það væri óviðeigandi að fara að telja upp þekkt eldgos í Heklu til að skýra málverkið. Jafnvel fígúratíf málverk snúast á endanum meira um sig sjálf en fyrirmyndina.

Forsendurnar fyrir túlkun myndlistarverks eru aðrar en þær sem við göngum ú tfrá við túlkun bókmenntaverka. Þegar ég var í námi í Bandaríkjunum kom heimspekingurinn og rithöfundurinn William Gass eitt sinn í heimsókn í heimspekideildina. Eftir fyrirlestur sinn spjallaði hann á deildarskrifstofunni við nokkra kennara og nemendur og sagði frá undarlegu ritverki sem hann dreymdi um

að semja. Þetta átti að vera skáldverk þar sem bókin sjálf væri óaðskiljanlegur hluti af verkinu þannig að það skipti til dæmis máli hvar á síðunni hvert orð væri prentað, hvaða leturgerð væri notuð og hve breiðar spássíurnar væru – allt væri þetta hluti af sögunni.

Gass samdi aldrei þetta verk og kannski má segja að það sé ekki nokkur vinnandi vegur að semja verk af þessu tagi þótt hugmyndin sé heillandi. Þó er ein grein bókmennta sem hefur þróast í þessa átt: Konkretljóðlistin þar sem útlit orðanna, letrið og myndin sem stafirnir teikna á síðuna skipta mestu máli. Konkretljóð standa einhvers staðar á mörkum bókmennta og myndlistar og eru oft frekar talin falla heldur í síðari flokkinn. Myndlistin er frábrugðin bókmenntum að því leyti að þar verðum við að taka tillit til hlutarins sjálfs og þess hvernig hann kemur fyrir í veröldinni. Engin greining á listaverki er fullnægjandi ef hún tekur aðeins til huglægra þátta verksins, þess sem myndin sýnir eða tilfinninganna sem verkið tjáir eða vekur.

6 Vélin í listaverkinu

Listaverk geta af sér túlkanir og þetta má kalla virkni listaverksins – það hvernig það fer að því að kalla á einhverja túlkun eða jafnvel margar mismunandi túlkanir. Greining á listaverki felst ekki aðeins í túlkunum á merkingu þess eða innihaldi heldur líka, og ekki síður, í því að lýsa þessari virkni – túlkunarvélinni í listaverkinu sjálfu. Myndlistarverk eru lúmsk að því leyti að þau vísa alltaf aftur í sjálf sig og þess vegna verður greiningin erfiðari en ella.

Þessi vandi endurspeglast í viðhorfi okkar til listaverka, bæði listamanna og listunnenda, og í þeirri þversögn að við viljum telja myndlistina algerlega sjálfstæða og sjálfri sér nóga en höldum því um leið fram að hún eigi eitthvað erindi og hafi eitthvað að segja. Eitt umdeildasta verk samtímans er dæmi um þetta, *Piss Christ* (1987) eftir Andres Serrano, sem sýnir lítinn róðukross í krukku af þvagi. Listaverkið fer mjög í taugarnar á strangtrúuðum en listamaðurinn hefur haldið því fram að verkið sé alfarið unnið út frá fagurfræðilegum forsendum. Auðvitað er ekki hægt að líta framhjá því að í verkinu er Kristur krossfestur á kafi í hlandi og viðbrögð hinna trúuðu því að einhverju leyti skiljanleg en það felst þó einhver misskilningur í því að einblína á þá hlið málsins. Verkið er nefnilega líka eitthvað annað, hlutur sem lýtur fyrst og fremst sínum innri fagurfræðilegu lögmálum eins og Serrano hefur sagt.

Vélin í listaverkinu gengur fyrir slíkum þversögnum og styrkur listaverka er að geta alltaf sýnt á sér aðra hlið ef einhver þykist hafa náð að skýra það til hlítar. Þau listaverk sem hér hafa verið nefnd – eftir Sigurð og Kristján Guðmundssyni, Einar Garibalda og Finnboga Pétursson – eru leikur um þessar þversagnir og virkni þeirra liggur í því að vísa sífellt út fyrir sig og aftur í sjálf sig.

Það þarf ótrúlega lítið til að byggja virkni af þessu tagi inn í listaverk eins og sjá má af þessum dæmum þar sem efniviðurinn er ekki annar en mold, nokkrir hversdagshlutir, fjöldaframleidd skilti og texti á blaði. Saga myndlistarinnar á tuttugustu öld og jafnvel frá upphafi fjallar um nýjar og nýjar aðferðir sem listamenn hafa fundið upp til að kveikja slíka virkni á eins einfaldan og fágaðan hátt og þeim var unnt. Það var til dæmis stór stund þegar Marcel Duchamp áttaði sig á því að hann gæti gert þetta með því einu að taka fjöldaframleiddan hlut og setja hann fram sem listaverk. Með konseptlistinni opnaðist leið til að ná fram svipaðri virkni með því einu að tengja saman hugmyndir og hluti eða myndir og orð. Uppgötvunin felst í því að skilja að listaverkið þarf ekki endilega á hefðbundnum miðlum sínum og aðferðum að halda. Sá sem hefur skilið hvernig listaverk virkar getur búið til listaverk úr nánast hverju sem er.

Þetta er eflaust ástæðan fyrir því sem rætt var um í upphafi greinarinnar, hvernig myndlistin hefur eflst og dreift úr sér síðustu öldina. Aðferðafræðin er einföld en áhrifarík og því má hægast færa hana yfir á ný svið, taka ný og ný viðfangsefni fyrir og prófa nýjan efnivið.

7 Hlutir, rými og sjónarhorn

Listaverk eru hlutir og við hittum þau því alltaf fyrir í einhverju rými og sjáum þau frá einhverju tilteknu sjónarhorni. Sum verk mynda lítil tengsl við umhverfi sitt, eru römmuð inn í sína eigin veröld, meðan önnur eru unnin sérstaklega sem hluti af ákveðnu umhverfi. Öll listaverk fjalla þó á einhvern hátt um rýmið sem þau eru í því þau fela í sér sitt eigið rými og stýra sjónarhorni áhorfandans. Í fígúratífum málverkum og höggmyndum er þetta nokkuð augljóst og aðferðir málaranna vel þekktar en samband samtímaverka við rými sitt er ekki alltaf jafnauðvelt að greina.

Sigurður Árni Sigurðsson hefur rannsakað rými og sjónarhorn í málverkum sínum og vert er að skoða þau sem dæmi um það hvernig

beita má þessum innbyggðu verkfærum málverksins til að vekja nýjar spurningar um virkni listaverksins. Í verkum frá 1995 málaði Sigurður Árni skugga af ljósakrónu á stóran einlita striga. Með því að teygja skuggann og gefa tilfinningu fyrir ákveðinni fjarvídd kom hann því þannig fyrir að skugginn gat virst eiga heima í rýminu, það er að hann væri skugginn af ljóskrónu sem hengi niður úr loftinu aftan við áhorfandann. Málverkið vísar í raunverulegt rýmið en ef áhorfandinn lítur aftur fyrir sig og sér að það er engin ljósakróna í salnum vísar málverkið honum aftur í sjálft sig. Innra rými málverksins er í einhverjum skilningi hið sama og rými salarins en þó er það bara eftirmynd af skugganum af einhverju öðru og þannig er orðin til þversögnin sem knýr túlkunarvél verksins.

Rannsóknir Sigurðar Árna hafa lengi beinst að innra rými málverksins og hann fann snemma leið til að draga það fram á áhrifaríkan hátt með því að mála „göt“ á málverk sín þar sem sást í beran strigann. Þessi göt skyggði hann svo það virðist sem það sé nokkuð rými milli olíumálningarinnar og strigans – einhvers konar felurými inni í málverkinu. Til að ýkja áhrifin enn frekar málar hann götin í fjarvídd svo þau sýnast liggja á lágréttum fleti. Sjónarhornið sem þarna er búið til ruglar saman augljósum hlutveruleikanum (því að málverkið er lag af olíumálningu á striga sem hangir á vegg) og tilbúnu innra rými verksins. Í þessum verkum og í skuggaverkunum nýtir Sigurður Árni sér þá einföldu og óumflýjanlegu staðreynd að til að horfa á málverk hengjum við það á vegg í einhverju rými og stöndum svo fyrir framan það. Í þessu verður til ákveðið flókið samhengi milli áhorfanda, rýmis og málverksins sem málverk hans taka svo til umfjöllunar. Rýmisupplifun okkar af þessum verkum flöktir milli ólíkra sjónarhorna sem þó virðast jafnrétthá.

Sjónarhorn út af fyrir sig getur orðið að listaverki. Árið 1964 buðu Joan Hills og Mark Boyle fólki á myndlistaropnun í Pottery Lane í Lundúnum. Þau leiddu fólkið inn um bakdyr og eftir dimmum göngum inn í herbergi þar sem nokkrir stólar stóðu fyrir framan þykk tjöld. Eftir nokkra stund voru tjöldin dregin frá og sást í gegnum stóran glugga mannlífið fyrir utan. Gjörningurinn sýndi ekkert annað en hversdagslífið á götunni en hann opinberar samhengið sem gerir hann að einhvers konar listaverki. Mark Boyle sagði að auðveldasta leiðin til að breyta veröldinni væri að breyta sjónarhorni sínu á hana. Eins og gjörningur hans og Joan

Hills sannar getur það að minnsta kosti verið nóg til að breyta hversdeginum í listaverk.

Rými verður ekki skilið út frá flatarmálsfræðinni einni heldur snýst það líka um upplifun okkar og skilning. Sama rými – sami veruleiki – getur birst okkur allt öðru vísi ef við skiljum það öðrum skilningi eða skoðum það frá nýju sjónarhorni. Í listaverkinu felast einhvers konar inngrip í rýmið sem við hittum það fyrir í en þau inngrip lúta fyrst og fremst að okkur sjálfum og skilningi okkar. Það getur gerst að sum listaverk kenni okkur að sjá veröldina í nýju ljósi en öll listaverk draga að minnsta kosti fram þá staðreynd að veröldin er ekki einhlít, hana má skoða frá ýmsum vinklum þótt þau geri það ekki öll á jafnaugljósan hátt og málverk Sigurðar Árna eða gjörningur Joan Hills og Marks Boyle. Listaverk staðsetja sig sjálf í veröldinni og stýra þannig skilningi okkar og sjónarhorni.

Hvað felst þá í því að skilja hvernig listaverk virkar? Hver er aðferðafræðin sem gerir listamanninum kleift að búa til listaverk úr engu? Þessu verður auðvitað ekki svarað með einfaldri formúlu en spurningarnar kallast á við þær sem settar voru fram í upphafi greinarinnar: Hvers vegna sé svo erfitt að skilgreina listaverk og hvernig þau fari að því að framleiða alltaf nýjar og nýjar túlkanir á sjálfum sér. Svarið liggur einhvers staðar í margræðninni og þversögnunum sem við höfum fjallað um frá ýmsum sjónarhornum. Eins og Riceour sagði getur margræðnin verið jákvæð og árangursrík og listaverk nýta margræðnina og þversagnirnar með því að draga þær fram og vísa í þær án þess að knýja áhorfandann til að velja á milli. Þannig verður áhorfandinn eins og hjól í vél listaverksins, þátttakandi í túlkunarferlinu sem verkið kallar eftir. Vélin kemst þó ekki í gang nema vegna þess að verkið hefur skoðun á sjálfu sér og skilgreinir sjálft sitt hlutverk í veröldinni.

Hafþór Yngvason

Listaverk í heimi hluta

Hugsið um listaverk Kristjáns Guðmundssonar sem „sköpunarverk sem draga athygli að eðli listarinnar og að hugmyndum okkar um hvað þau ættu að vera.“ „[H]elsta forsenda málverksins sem listmiðils“ er viðfangsefni sem Inga Þórey Jóhannsdóttir tekur fyrir í verki sínu. Hildur Bjarnadóttir„notar … aðferðir vefnaðar og handavinnu til að fjalla um málverkið.“ Þær skorður sem Einar Garibaldi setur sér sjálfum „sýna „eðli“ listaverksins betur en „óheft tjáning“ hefði getað gert.“ „Margræður myndheimur Baldurs Geirs Bragasonar hverfist oftar en ekki um um sjálfan sig.“ Og fatamálverk Hugins Þórs Arasonar útvíkka hugmyndina um málverkið.[1]

Þessar tilvitnanir eru teknar úr myndlistardómum og sýningarskrám frá síðustu árum. Listamennirnir spanna þrjár kynslóðir; Kristján Guðmundsson hóf feril sinn um miðjan sjöunda áratuginn en Huginn Þór og Baldur Geir nærri fjórum áratugum síðar. Öll listaverkin sem þarna er fjallað um snúast einhvern veginn um tilveru þeirra sjálfra, annaðhvort með því að afhjúpa það hvernig þau voru búin til eða gegnum ákveðna óvenjulega þætti í gerð þeirra. Þetta er ósamstætt safn verka en þau tengjast í sterkum straumi hugmyndalistarinnar sem rennur um íslenska myndlist og Kristján átti stóran þátt í að koma af stað. Sjálfstilvísun er þó ekki bundin við hugmyndalist eða einhverja sérvisku í þröngu listasamfélaginu á Íslandi. Hún á við um alla list sem ekki styður (og er studd af) hefðbundnum nálgunum og á þannig sérstaklega við alla nútímalist. Stanley Cavell hefur leitt að því rök að í „þeim móderníska vanda þar sem listin hefur glatað tengslum við sína eigin sögu“ séu listamenn „tilneyddir til að finna áður óþekktar nálganir sem skilgreina þá sjálfa og sögu þeirra í andstöðu hvort við annað“. Slíkar uppfinningar eru ekki tilraunir tilraunanna vegna heldur nauðsynleg viðbrögð við róttækum breytingum á listinni. „Þegar list kannar miðil sinn við slíkar aðstæður er hún að kanna forsendur eigin tilvistar; hún spyr þess nákvæmlega hvort og undir hvaða formerkjum hún geti lifað af.“ (Cavell, 1971, bls. 72)

Vandinn sem Cavell vísar til var afleiðing af því að við upphaf tuttugustu aldar hvarf myndlistin frá hefðbundinni eftirmyndun.

1 Þessar tilvitnanir eru úr dómum og sýningarskrám. Höfundar eru í réttri röð Robert L. Pincus (2010), Eva Heisler (2005), Margrét E. Ólafsdóttir (2006), Hlynur Helgason (2003) og Markús Þór Andrésson (2008).

Ólíkt því hvernig ein listastefna hafði tekið léttilega við af annarri urðu þessi hvörf eins og umbreyting (eða eins og trúskipti) þar sem listamenn viðurkenndu (eða játuðu) umskipti sín, stundum á sjálfbirgingslegan hátt en stundum af hispursleysi. Þar sem þeir listamenn sem fengust við eftirmyndun veruleikans höfðu leitast við að fela aðferðir sínar til að styðja blekkinguna viðurkenndu uppreisnarseggirnir opinskátt hinn efnislega grunn listsköpunar sinnar. Cézanne er dæmi. Það var ekki bara að nýstárleg fjarvíddin og hvikult sjónarhornið í málverkum hans bryti gegn föstum venjum eftirmyndunarinnar heldur dró hann fram efnislegan veruleika verkanna með sýnilegum pensilförum og gloppum þar sem sást í ómálaðan strigann. Í þessu gekk kúbisminn enn lengra. Picasso og Braque fylgdu í fótspor Cézanne með því, eins og listsagnfræðingurinn Robert Rosenblum hefur bent á, að „eyðileggja þá tilfinningu fyrir gegnsæi sem … gerði málverkinu kleift að fá áhorfendur til að gleyma því að listaverkið hefði sína eigin listrænu raunveru." (Rosenblum, bls. 68) Ekki nóg með að þeir gengju lengra í afmyndunum en Cézanne hafði dreymt um heldur fóru þeir líka að bæta utanaðkomandi efniviði inn í málverk sín, til dæmis veggfóðri sem líkti eftir viðaráferð og, eins og frægast er, bút af olíubornum dúk sem á hafði verið prentað munstur sem líkti eftir tágafléttu í stól. Þetta var róttæk nýjung sem ruddi brautina fyrir tilraunir dadaistanna, til dæmis *ready-made* Marcels Duchamp og *objets trouvés* sem súrrelistarnir settu fram.

Þessi róttæka endurskoðun á listrænum efniviði undirstrikaði sjálfstæði listaverksins, eins og Rosenblum heldur fram: „Segja má að það sem Picasso og Braque hafi uppgötvað sé sjálfstæður veruleiki myndmálsins sem notað er til að umbreyta náttúrunni í list á flötum striganum." (bls. 66) Með öðrum orðum höfðu Picasso og dadaistarnir, með því að hafna hefðbundinni eftirmyndun, frelsað listina frá eða (eftir því hvernig á það er litið) tekið af henni hið sameiginlega tungumál og tilvísun í veruleikann, og listin neyddist því til að styðja sig eingöngu við sinn eigin mátt. Leitin eftir sjálfstæði varð þannig óhjákvæmilega að „listrænum vanda" módernismans, eins og Cavell hefur leitt rök að. (1976, bls. 187)

Það er gagnvart þessari sögu sem málverk listamannanna sex sem nefndir voru hér í upphafi skilgreina sig. Þeir fylgja hinni módernísku hefð í því að fjalla opinskátt um það hvað einkenni málverkið en á

sama tíma, eins og ég mun færa rök að, setja þeir fram efasemdir um þann sjálfstæða veruleika listarinnar sem Rosenblum gerði svo mikið úr. Hjá fyrstu forsvarsmönnum módernismans varð þetta sjálfstæði að eins konar útilokun, líkt og það að staðfesta sjálfstæðan uppruna listarinnar krefðist þess að hún greindi sig ekki aðeins frá eftirmyndun veruleikans heldur frá öllu utanaðkomandi – frá ytri veröldinni yfirleitt. Rilke sagði til dæmis um Rodin árið 1903 að „það sem skildi höggmyndaverk að var hin algjöra sjálfhverfa þess. Það skyldi ekki krefjast eða búast við neinu annars staðar frá; það skyldi ekki vísa til neins utan við það sjálft, sjá ekkert sem ekki var í því sjálfu; umhverfi þess varð að vera innan þess sjálfs.“ (1903, bls. 120–121) Adolf Hildebrand hafði talað á svipuðum nótum nokkrum árum fyrr: „Hið sanna listaverk er eining sem er heil í sjálfri sér. Það er hlutur sem er óháður öllu öðru í veröldinni. Áhorfandinn verður að upplifa hreina skynjun óháða allri meðvitund um markmið eða notagildi.“ (1896, bls. 255) Það sem Wilhelm Worringer kallaði „þörfin fyrir abstraksjón“ í hinni áhrifamiklu bók sinni *Abstraksjón og samhygð (Abstraktion und Einfühlung*, 1907) var þörfin „til að rífa eitthvað úr hlutveruleikanum úr sínu eðlilega samhengi, burt úr óendanlegum straumi verðandinnar, til að gera það algjörlega óháð lífinu“. (1908, bls. 17) Ef listin er skoðuð þannig myndar hún sjálfstætt svið, óháð lífinu að öðru leyti – skorin burt frá öllu sem liggur handan hennar og jafnvel frá sínu eigin náttúrulega samhengi og nytjahlutverki. Þessu fylgdi útilokunartilfinning sem var æ meira áberandi eftir því sem leið á tuttugustu öldina uns hin óbilgjarna krafa módernismans um sjálfstæði listarinnar varð að eins konar einangrunarvist og hún virtist sambandslaus og öllu óviðkomandi.

Í þessari ritgerð mun ég kanna viðbrögðin við þessari einangrun eins og listamennirnir sex setja þau fram í verkum sínum. Sjálfsgagnrýnin nálgun þeirra felst einkum í því að þeir lýsa verkunum sem málverkum en setja málverkin síðan fram sem hversdagshluti. Ég mun kanna stöðu þessara hluta, eða það hvernig þeir virka, með samanburði við listræna nálgun Marcels Duchamp, Jaspers Johns, Claes Oldenburg og Andy Warhol, og í gegnum heimspeki Immanuels Kant, Martins Heidegger, Arthurs Danto og Stanleys Cavell.

*

Aðferð listamannanna sex til að brydda upp á spurningunni um sameiginlegar tilvísanir og tungumál listarinnar er, eins og það kemur mér fyrir sjónir, að setja fram hversdagslega hluti: Hljóðeinangrandi plötur, rúm, viskustykki, fragtkassa, ruggustól og fatnað. Þessir hlutir eru af sama tagi og *ready-made* Duchamps sem voru þvagskál, snjóskófla, flöskugrind, hjól af reiðhjóli fest á eldhúskoll og hlífðarsvunta utan af ritvél. Þetta eru venjulegir hlutir út tilverunni (eins og vinkona Duchamps, Beatrice Wood, kallaði þá fjöldaframleiddu hluti sem hann valdi) en málverkin sex þó ólík verkum Duchamps að því leiti að þau eru framleidd sem listaverk. Nánar tiltekið eru þetta málverk og auðgreind sem slík með tilvísun í hefðbundið efni og aðferðir málaralistarinnar (svo sem að strekkja, ramma og mála striga). Myndröð Kristjáns Guðmundssonar, Svört og hvít málverk í hvítum og gráum römmum (2008), samanstendur af götuðum málmrömmum (sem framleiddir eru til nota utan um hljóðeinangrandi plötur) og einlitum svörtum eða hvítum máluðum, strekktum striga sem sjá má í gegnum götin. Gólfverk Ingu Þóreyjar Jóhannsdóttur, *Dýna og koddi* (2005), er af nákvæmlega sömu stærð og einbreið rúmdýna en þakið striga með handmáluðum röndum. Málverkin þrjú eftir Hildi Bjarnadóttur, *Gingham* (2005), líta út eins og köflótt bómullarviskustykki sem kaupa má í búð en hafa verið strekkt upp og römmuð eins og málverk. Verk Einars Garibalda, *#562* (2000), er venjulegur fraktkassi, smíðaður til að flytja í listaverk, og inni í kassanum ónefnt verk úr safni Nýlistasafnsins (titill verksins er númer málverksins í skrám safnsins). *Ruggustóll* (2007) eftir Baldur Geir Bragason er smíðaður úr tré en í bak hans og sæti er strekktur málaður strigi; sveigarnir undir stólnum eru kantaðir. Fataplögg Hugins Þórs Arasonar eru nákvæmar endurgerðir á fremur venjulegum fatnaði hans sjálfs, gerðar úr bómull (sem hann saumaði sjálfur) og málaðar með akrýllitum svo úr verða málverk sem hægt er að klæðast og ganga í.

Í sumum tilfellunum er mikið lagt í framleiðslu verkanna. Baldur Geir smíðar ruggustólinn sjálfur og Huginn Þór, sem hefur gert tilraunir með framleiðslu í innsetningum (til dæmis með því að ráða saumafólk til að sauma föt fyrir safngesti), sneið, saumaði og málaði fatamálverk sín sjálfur. Hildur vinnur alla jafna verk sín frá grunni (hún byrjar á að tína jurtir til litunar, handlitar svo og spinnur þráðinn sem hún lokst vefar úr, prjónar eða heklar þegar hún býr

til verkið). Hún varði ótal tímum í að handlita og vefa efnið fyrir Gingham úr þræði eins og þeim sem notaður er í málverkastriga, í stað þess að kaupa nákvæmlega eins efni í búð. Fraktkassi Einars Garibalda er eini fundni hluturinn í þessu safni verka en ólíkt *ready-made* verkum Duchamps sýnir kassinn glögglega hvernig verkið var framleitt – í verkinu felst viðurkenning á því að það sé gert af mannahöndum. (Einar Garibaldi bað um að nýr kassi yrði smíðaður utan um sinn kassa svo hann yrði ekki fyrir hjaski við flutninga.)

Þar sem öll þessi verk hafa verið framleidd sérstaklega eiga þau meira skylt við vandlega smíðaða skúlptúra Claes Oldenburg (þvottaklemma, hafnaboltakylfa, vasaljós, brotin tala, badmintonbolti, múrskeið, garðslanga og sög, svo aðeins séu nefnd nokkur af stórum opinberum verkum hans) heldur en við *ready-made* Duchamps. En sem hlutir bera málverkin sex einkenni sem gagnlegt getur verið að bera saman við ready-made Duchamps ekki síður en við hluti á borð við þá sem Oldernburg hefur unnið með. Í fyrsta lagi standa þessir hlutir einir og óstuddir, sjálfum sér nógir og heilir í sjálfum sér (ekki hlutar í stærra samsafni eða safnverki). Í öðru lagi leggja verkin áherslu á að þau séu þekkjanlegir nytjahlutir þótt þau virðist í sumum tilfellum þannig gerð að þau hafi ekki það notagildi sem ætla mætti. Þessir eiginleikar leiða til ósamrýmanlegra niðurstaðna eins og ég mun skoða í skoða í síðasta hluta.

Ef við byrjum á því sem fyrst var nefnt, þá eru málverkin sex ekki klippimyndir eða samtíningsverk (*assemblage*). Þau eru sjálfstæðir hlutir. Hvert þeirra er, eins og gagnrýnandinn Barbara Rose lagði áherslu á í umfjöllun um hluti Olderburgs, „heildarverk, ein mynd sem skoða verður sem einn hlut en ekki safn einstarkra hluta“. (Rose, 1970, bls. 127) Hið sakleysislega orðalag „ein mynd“ vísar til afar mikilvægrar opinberunar sem Jasper Johns leiddi fram í einföldum málverkum sínum af fánum um miðjan sjötta áratuginn.

> Það sem var róttækt við þessa fána var ekki það sem sumir hafa haldið fram, að þau undirstrikuðu flatt yfirborðið, heldur að í þeim er myndin lögð að jöfnu við flötinn og ekkert gengur af, hvorki á bak við né í kringum myndina, ekkert sem gegnt getur hlutverki bakgrunns. Í þessum

> umskiptum frá eftirmyndun, þar sem form eru einangruð á bakgrunni, yfir í ómengaða framsetningu, verður myndin eða formið eitt og hið sama og flöturinn allur. (Rose, 1970, bls. 128–130)

Með því að gera útlínur þess sem endurmyndað er og raunverulegar útlínur myndarinnar jafnar virkjaði Johns tvöfalt samhengi milli málverksins og umhverfis þess, og milli fánans og alls annars í veröldinni. Það að taka bakgrunninn burt úr málverkinu hafði miklar afleiðingar, eins og listamaðurinn Robert Morris hefur bent á:

> Bakgrunnurinn verður veggurinn. Það sem áður var hlutlaust skiptir nú máli og það sem áður var mynd er orðið að hlut. (Morris, bls. 51)

Þessi hlutur var partur af raunveruleikanum og í samhengi við raunverulegan vegg. Þetta tvöfalda samhengi í einni mynd bergmálar enn í myndlistargerð meira en hálfri öld seinna.

Við komum aftur að hvað þetta samhengi þýðir fyrir skilning okkar á því hvernig málverkin sex virka þegar við höfum skoðað seinni eiginleikann, það er að málverkin sex leggja áherslu á að vera nytjahlutir. Þetta á við þrátt fyrir að sum þeirra vinni gegn notagildinu á augljósan hátt eins og oft er nefnt í greinum sem skrifaðar hafa verið um þau: „Um leið og skúlptúrarnir [eftir Baldur Geir] minna á ruggustóla er augljóst að þeir eru gagnslausir sem slíkir.“ (Markús Þór Andrésson) „Málverkið [eftir Ingu Þórey] er beður sem ógjörningur er að liggja á; koddinn mundi ekki þola þyngd höfuðsins.“ (Eva Heisler); „Niðurstaða þessarar tímafreku og vandasömu iðju [Hildar] hefur hins vegar ekkert notagildi.“ (Margrét E. Ólafsdóttir)

Með því að hafna notkun þessara hluta virðast þau sem skrifa vilja staðfesta að málverkin séu hluti af listheiminum, með sanni viðfangsefni listasögu og listfræða þar sem tilgangsleysi hefur nánast orðið að skilgreinandi eiginleika myndlistar. Árið 1790 hélt Kant því fram í *Gagnrýni dómgreindarinnar* (§10) að fegurð væri það horf hluta að vera „tilgangsmiðaðir án tilgangs“ og þessi skilgreining er orðin að fastri formúlu í listgagnrýni. Fegurð sem slík er ekki mikið rædd í sambandi við samtímalist en tilgangsleysi er orðið að skilgreiningu á list ásamt því sem Kant hélt líka fram, að við

upplifum fegurð (lesist „list“) af hlutleysi, með því að leggja til hliðar persónulegan áhuga eða hagsmuni. Þessar tvær skilgreiningar eiga saman. Ef list hefur tilgang (er til einhvers gagns) þá njótum við hennar ekki á hennar eigin forsendum. Hún verður aðeins tæki til að ná einhverju sem við höfum áhuga á og erum því ekki hlutlaus. Ruggustól má nota til að rugga sér, rúm til að sofa á, viskustykki til að þerra diska. Ef við hugsum um form hlutarins með tilvísun til markmiðsins sem hönnun hans byggir á (til dæmis bestu sveigana til að rugga á, besta yfirborðið til að sofa á, besta efnið til að þerra með) þá nálgumst við hlutinn út frá hugmyndum um gagnsemi frekar en til fagurfræðilegrar íhugunar. En ef við njótum formsins án þess að vísa í neinn tilgang er upplifun okkar hlutlaus og frjáls. Slík upplifun „[skoðar] eiginleika hlutarins aðeins með því að bera það upp við tilfinningar okkar fyrir ánægju eða óánægju“. (Kant §5) Þarna má heyra samhljóm við áherslu módernismans á sjálfstæði listræns veruleika. Sjálfstæði listaverksins byggist á því að útiloka ytri þætti og einmitt þannig vilja sumir höfundar skoða ready-made Duchamps, skúlptúra Oldenburgs og málverkin sex, þ,e, í anda hreinnar formhyggju modernismans.

Sam Hunter hefur líkt eldri skúlptúrum Oldenburgs (sem gerðir voru úr segldúk og fylltir af svampi) við loftlausan fótbolta. Hann segir:

> … þeir eru hlutir án tilgangs. Með ljóðrænni umbreytingu sem gerir hlutina gagnslausa tengir Oldenburg hluti sína, símtæki, ritvélar og heimilistæki, við listaverkið sem er, samkvæmt skilgreiningu, án tilgangs. (Hunter, bls. 25)

Beatrice Wood skrifaði um verk Duchamp, *Gosbrunninn*, að hann „tæki venjulegan hlut úr daglega lífinu og kæmi honum þannig fyrir að notagildi hans hyrfi með nýjum titli verksins og nýju sjónarhorni“. 1917, bls. 6). Duchamp sjálfur sagði: „… nytjahyggjunni var … útrýmt af þeirri staðreynd að ég tók [hlutinn] upp úr jörðinni og upp á plan fagurfræðinnar“. Ef við tökum þessum staðhæfingum án fyrirvara virðast þær benda til formalískrar hugmyndar um „fagurfræðilegt sjálfstæði“. Þannig hefur William Tucker haldið fram að „það að taka [*ready-made* hlutina] úr upprunalegu samhengi veldur því að þeir verða óþekkjanlegir *nema því aðeins að við lítum á þá sem skúlptúr*, það er út frá abstrakt eiginleikum þeirra – mynd, hlutföllum, byggingu og efnisnotkun“. (Tucker, 1974, bls. 120) Eins hefur George Dickie

sagt að „*Gosbrunnurinn* hafi marga eiginleika sem við getum notið – gljáandi hvítt yfirborðið, til dæmis“ sem Dickie ber síðan saman við flæðandi formin í bronsmyndum Henrys Moore. (Dickie, 1977, bls. 199) Og William A. Camfield hefur borið saman „hreina formræna eiginleika“ *Gosbrunnsins* við abstraktskúlptúra Brancusis frá sama tíma. Á þennan hátt mætti líka njóta *Flaggsins* fyrir samsett og breytilegt yfirborð flatarins frekar en fyrir tilvísun þess í vegginn. Köflótts striga Hildar og röndótts málverks Ingu Þóreyjar getum við eins notið sem strangflatarlistar og við getum dáðst að Ruggustól Baldurs Geirs fyrir knappa framsetninguna, létta og opna byggingu og hrein hornformin.

Burtséð frá því hve illa þessar lýsingar passa hefur það varla nokkurn tímann virkað jafnóviðeigandi að telja listaverk aðeins felast í formrænum þáttum og þegar rætt er um *Gosbrunninn*. Það er óviðeigandi vegna þess að enginn getur horft fram hjá þeirri staðreynd að þetta er þvagskál og það er villuleiðandi að hvetja áhorfendur til að leita handan við þann augljósa veruleika. Það er því líkast að Tucker, Dickie og Camfield vilji hreinsa nytjaform (*forma finalis*) af nytjahlutverki sínu til að ná fram hreinu formi sem hægt sé að njóta af hlutleysi. En það er augljóst að hluturinn var búinn til svo hann gæti þjónað einhverju hlutverki og það eitt nægir til að áhorfandinn geti ekki upplifað hann af hlutleysi. *Fáni* Johns er alltaf fáni, *Dýna og koddi* Ingu Þóreyjar er alltaf rúm og *Ruggustóll* Baldurs Geirs er alltaf ruggustóll. Þetta eru hlutir með tilgang og jafnvel ef við vissum ekki nákvæmlega hver tilgangurinn er væri það greinilegt að þeir eru gerðir í *einhverjum* tilgangi.

Kant undirstrikar sjálfur kröftuglega hve miklu þetta skiptir. Hann tekur dæmi af „steináhöldum sem stundum eru grafin upp úr fornum grafhaugum og hafa gat, eins og fyrir handfang“. (Kant §17) Við verðum að líta á þessi áhöld sem smíðisgripi og það, segir Kant, „neyðir okkur strax til að viðurkenna að við vísum lögun þeirra til einhvers markmiðs og til einhvers ákveðins tilgangs. (sama) (Jacques Derrida skrifaði að þessi gömlu áhöld skildu eftir *spor* af því hvernig þau voru notuð. (1987, bls. 89) Orð Sam Hunter um skúlptúra Oldenburgs eiga því líka við um ready-made Duchamps og um þá hluti sem íslensku listamennirnir sex hafa málað: „Þeir … sleppa aldrei alveg tengingu sinni við notagildið og þessi hárfína tenging er það sem allt snýst um.“ (Hunter, bls. 35)

Lýsing Hunters tengist síðari eiginleikanum sem nefndur var áðan, að hlutirnir sem hér eru til umræðu krefjast þess að við skilgreinum þá út frá notagildinu. Þeir eru það sem þeir virðast vera. Það hvernig nota má ruggustól gerir hann að ruggustól. Það sama má segja um hljóðeinangrandi plötur Kristjáns, rúm Ingu Þóreyjar, viskustykki Hildar, föt Hugins Þórs og fragtkassa Einars Garibalda. Ólíkt formalískum listaverkum halda þau notagildi sínu fram um leið og þau neita því. Hvernig stendur á þessari afneitun notagildisins? Þýðir það að þau skuli ekki lengur vera nothæf bara að þau séu ónýtanleg, ónýt, eða felst í þessu eitthvað fleira sem gæti skýrt hvers vegna sumum þessara listamanna þykir svo mikilvægt að gera hluti sína ónothæfa?

Í *Verundinni og tímanum* (*Sein und Zeit*) segir Heidegger að „… þegar verkefni raskast – þegar eitthvað verður ónothæft til einhverra nota – verður verkefnið greinilegt …“. (Heidegger, 1927, bls. 74–75) Ef þetta getur átt við um listaverk gengur það í berhögg við Kantískt „hlutleysi“. Heidegger tekur hamar til dæmis. Hamarinn er við höndina (*zuhanden*) til að reka nagla í tré eða til að móta málm. Hamarinn er hluti af því sem Heidegger kallar heildarsafn verkfæra (*Zeugganzes*) sem er fyrst og fremst þau verkfæri sem tengjast notagildi hamarsins. Hvert verkfæri er skilgreint út frá samhengi við önnur verkfæri. „Þannig vísar hamarinn til naglans og naglinn til spýtunnar og spýtan til sagarinnar og hefilsins – og þau svo til brýnisins“ (svo tekið sé dæmi frá Danto, 1964). Notandinn tekur ekki sérstaklega eftir hamrinum eða veitir honum athygli en ef hamarinn bilar birtist hann sem allt annars konar hlutur. Hann er þá það sem Heidegger kallar fyrir höndum (Vorhanden), eitthvað sem hægt er að gaumgæfa. Smiðurinn tekur þá eftir efnislegum og formrænum eiginleikum hamarsins en, það sem meiru varðar, heildarsafn verkfæranna verður greinilegt.

> Þegar verkefni sem miðar að einhverju marki hefur þannig verið vakið sjáum við að markið sjálft og með því allt sem tengist verkinu – allt verkstæðið – er þar sem umhyggja okkar dvelur. Samhengi verkfæranna lýsist upp, ekki sem eitthvað áður óséð heldur sem heild sem við höfum alltaf haft fyrir augum okkar. Með þessari heild, hins vegar, tilkynnir veröldin sig. (Heidegger, 1927, bls. 74–75)

Þvagskál úr postulíni sem sett er á stall dregur athygli að hlutnum sjálfum en lýsir líka upp samhengi sitt og notagildi. Þar sem *Gosbrunnurinn* er annars vegar lýsast tvær heildir upp. Hið nýja samhengi í sýningarsalnum, sem stöpullinn er tákn fyrir, lýsir upp það sem Danto hefur kallað „listheiminn“, það er sögu- og menningarsamhengi þess sem Duchamp gerði (að meðtöldu því „andrúmslofti listfræðanna“ sem gerir slíka athöfn merkingarbæra (Danto, 1976, bls. 16)). En þvagskálin er líka bara „venjulegur salernisbúnaður“ eins og Duchamp kallaði það og sem slík er hún verkfæri í skilningi Heideggers og hluti af heildarsafni verkfæranna (*Zeugganzes*). Til að útskýra af hverju hann hefði kynnt þvagskálina sem listaverk sagði hann einfandlega: „Einu listaverkin sem Ameríka hefur gefið eru skolplagnir og brýr.“ (*The Blind Man*, maí 1917) Verkefni þvagskálarinnar hefur greinilega verið raskað því það vantar tengingu við skolplagnirnar. Í einu ljósmyndinni sem til er af upprunalegu þvagskálinni sést hún uppstillt beint fram svo að gapandi gatið þar sem lögnin ætti að tengjast starir beint framan í áhorfandann og undirstrikar þannig það rof sem orðið hefur. Gegnum þetta gat verður áhorfandinn sér meðvitaður um samhengið sem þvagskálin hefur verið tekin úr (að meðtalinni versluninni þar sem hún var keypt). Það má því segja að Duchamp hafi, líkt og Johns, virkjað tvöfalt samband milli listaverksins og umhverfis þess og milli nytjahlutarins og annarra hluta.

*

Afgerandi tengsl verkfæra mynda andstæðu við einangrandi sjálfstæði listaverksins sem svo margir listamenn síðustu hálfa öld hafa reynt að komast frá. En þessari tengingu við veröld hlutanna er enn hafnað og hún talinn listinni óviðkomandi. Þannig segir Danto að jafnvel þótt listaverk hefði einhvern praktískan tilgang og stað í lífi okkar „… væri það ekki eins hlutverk og hlutir hafa í Zeugganzes þar sem þeir eru verkfæri í safni verkfæra.“ (1992, bls. 107) Í sumum samfélögum geta hlutir svarað tveimum nöfnum, sem listaverk og verkfæri, en þessar tvær hliðar eru aðskildar og tilheyra, segir Danto, í ólíku samhengi. Verkfæri eru við höndina (*Zuhanden*) og tilheyra „kerfi meðala eða verkfæra“ en listaverk er fyrir höndum (*Vorhanden*) og tilheyra „kerfi merkinga“. (Danto, 1992, bls. 154)

> Það mikilvæga er að allt hversdagslíf slíkra samfélaga héldi velli þótt þar væru engin listaverk. Þetta er það sem Hegel átti við þegar hann sagði að hlutir sem eru list tilheyri ekki hinuum „veraldlega prósa“ heldur eigi heima með hinum „algera anda“. (Danto, 1992, bls. 107)

Röksemdafærsla Dantos skiptir miklu máli hér því helsta dæmi hans líkist mjög þeim hlutum sem við höfum rætt um, það er málverk af einum hlut (eða skúlptúr) þar sem útlínur þess sem sýnt er eru þær sömu og útlínur myndarinnar sjálfrar. *Brillo Box* eftir Andy Warhol (fyrst sýnd 1964) eru að sjá nákvæmlega eins og venjuleg box af Brillo-stálull sem seld eru í stórmörkuðum og virðast því vera verkfæri í skilningi Heideggers. En Danto gerir þarna skýran greinarmun á. Í verufræði Heideggers eru verkfæri mitt á milli listaverka og hversdagslegra hluta en í verufræði Dantos týnist notagildið, hverfur einfaldlega burt. Boxin sem Warhol bjó til eru listaverk en hin boxin eru „aðeins raunverulegir hlutir“. Það er því líkast sem notagildið hafi aðeins verið eins og viðbót við hlutinn sem Warhol hafi einfaldlega numið brott og þannig skilið hlutinn eftir beran. (Það má heimfæra athugasemd Heideggers uppá Danto: „Orðið ‚aðeins‘ vísar til þess að notagildið hafi verið numið brott og líka sá eiginleiki að hafa verið búinn til, vera manngerður.“ (bls. 30)

Þar sem listaverkið og veruleikinn hafa verið aðgreind með skýrum hætti, lítur Danto á *Brillo-boxin* sem eins konar eftirmyndunarmálverk. Listaverk, heldur hann fram, er alltaf eins konar myndlíking (það að „skilja listaverk er að höndla myndlíkinguna sem þar er ávallt að finna“ (1981, bls. 172)). Myndlistargagnrýni ætti þá að beinast að því að túlka eða útskýra myndlíkinguna. Líkt og Aristoteles lítur Danto á myndlíkingar sem klipptar eða óbeinar líkingar og telur því að allar myndlíkingar eigi rætur í líkingum eða hliðstæðum. Skúlptúrar Picassos eru hentug dæmi. Hann var

> „… þekktur fyrir það að umbreyta hinu hversdagslega. Hann bjó til simpansahöfuð úr barnaleikfangi; geitarbringu úr gamalli tágakörfu; nautshaus úr reiðhjólahlutum – og því ekki róttækustu umbreytinguna, að búa til listaverk úr hlut“? (1981, bls. 46)

Hér vísar Danto í það hvernig Picasso gat eins og með töfrum gætt hversdagslegustu hluti undursamlegum eiginleikum. Myndlíkingin er skýr. Stýrið af reiðhjólinu líkist hornum nautsins þannig að þegar stýrinu og hnakknum af hjólinu er komið fyrir á ákveðinn hátt má sjá þau *eins og* nautshaus. Hér erum við komin aftur að því að lýsa eftirmyndun þar sem *a* er sýnt með eiginleika eða einkenni *b*. En málverk eða skúlptúrar af einum hlut virka ekki svona. Það kann að þykja undarlegt að segja að Venus sé gaslogi eða að kassarnir í galleríinu *séu* Brillo-box í kjörbúðinni – þetta eru ólíkir hlutir á ólíkum stöðum – en þar sem *Gosbrunnurinn* er annars vegar er aðeins um einn og sama hlutinn að ræða. Warhol bjó ekki bara til einhverja kassa og hann bjó heldur ekki til kassa af Brillo-stálull (það er ólíklegt að það sé nein stálull í kössunum hans). Þannig má líta á *Brillo-box* sem málverk eða skúlptúr af einum hlut. Duchamp keypti þvagskál í búð og setti hana á listsýningu. Johns málaði fána, Baldur Geir smíðaði stól, Inga Þórey bjó til rúm, o.s.frv. *Fáninn* er ekki sýndur sem fáni og *Gosbrunnurinn* er er ekki sýndur sem þvagskál frekar en hringir eru sýndir *sem* hringlaga (þeir *eru* einfaldlega hringlaga). Þetta eru ekki myndlíkingar fyrir raunverulega hluti; þetta eru raunverulegir hlutir (sjá Carroll, bls. 85).[2]

Þegar Heidegger, aftur á móti, ræddi um eitt tiltekið eftirmyndunarmálverk leit hann ekki á það sem eftirlíkingu heldur sem verkfæri, eins og málverkið og hluturinn væru ein mynd. Í greininni Um uppruna listaverksins frá 1936 beitir hann greiningu sinni á verkfærum á listaverk og biður lesandann um að ímynda sér „algeng verkfæri – par af vinnuskóm bónda“ sem Van Gogh málaði nokkrum sinnum. Markmið Heideggers er ekki „að endurvekja þá úreltu skoðun að listin sé eftirlíking eða eftirmyndun veruleikans“. (Heidegger, 1936, bls. 36) Þess í stað lýsir hann skónum með aðferðum fyrirbærafræðinnar sem verkfærum – lýsir því hvernig þeir eru notaðir. Hluturinn er enn þá skoðaður sem verkfæri og í samhengi verkfæranna, og Heidegger telur þetta vera grundvallaratriði þar sem málverk eru annars vegar. Líkt og

2 Það má auðvitað segja um öll málverk af bandarískra fánanum, að meðtöldum Fána Johns, að það fjalli um fánann og að það sé til þess fallið að vekja föðurlandsást eða aðrar slíkar tilfinningar en slík staðhæfing hefur ekkert verufræðilegt gildi því hún tekur aðeins til þess hvernig fáninn er sýndur. Það virðist oft sem Danto hugsi listaverk aðeins út frá eftirmyndunarmálverkum þegar hann greinir þau frá því sem er „aðeins raunverulegir hlutir“.

Tucker, Dickie og Camfield útilokuðu alla tilvísun í þvagskálina frá umfjöllun sinni um *Gosbrunninn* þurrkaði Danto alla tilvísun í heim hluta og verkfæra frá umfjöllun sinni um *Brillo-boxin*. En að því er Heidegger segir er því allt öðru vísi farið með málverk Van Goghs: Það dregur sig ekki burt frá veröldinni heldur dregur athyglina þvert á móti að hlutverki skóparsins í samhengi verkfæranna.

Þetta þýðir ekki að skórnir dragi athygli okkar að verkstæði skósmiðsins. Aðalspurningin er „í hvaða samhengi hluturinn stendur“. (Heidegger, bls. 41) Heidegger spyr „Hvar á verkið heima?“ og svarar „Verkið á heima, sem verk, í þeirri veröld aðeins sem það sjálft lýkur upp.“ (bls. 41) Veröldin sem verkið lýkur upp er samhengi verkfæranna. „Málverk Van Goghs er opinberun á því hvað verkfærin, skópar kotbóndans, *er* í raun og veru.“ (bls. 36) Sú veröld sem áhorfandanum er vísað til er akurinn þar sem bóndakonan vinnur en það er ekki vegna þess að skórnir eru sýndir á akrinum. Þeir eru ekki sýndir þannig. „Af málverki Van Goghs getum við ekki einu sinni séð hvar skórnir eru.“ (bls. 33) Það er frekar vegna þess að þessi verkfæri „opinberast í ódulbúinni verund sinni“. (bls. 36)

> Úr myrkrinu ofan í úrsérgengnum skónum starir þungur gangur vinnukonunnar. Stífur og grófur þungi skónna ber samsafnaða þrjósku úr göngu hennar um víðfeðm og einsleit plógför akursins, sorfin af vindi. Á leðrinu liggur raki moldarinnar. Undir sólunum rennur einsemdin á akrinum þegar kvölda tekur. Í skónum ómar hljótt kall jarðarinnar … Þessi verkfæri tilheyra *jörðinni*. (bls. 34)

Í greiningu sinni á Brillo-boxunum fylgir Danto listaverkinu ekki eftir yfir á það svið sem lýtur að því samhengi verkfæranna sem hluturinn tilheyrir. Hann getur þess að hönnun upprunalegu Brillo-kassanna endurspegli „gildi hraðans og hreinlætis, og endalaust forskot þess sem er nýtt og stórt í sniðum“. (1994, bls. 386) Þetta er ágæt lýsing á tilvísun Warhols í auglýsingar, vörumerki og neysluvörur, og á jafnvel við um *Brillo-boxin* og um málverk hans af öðrum vörumerkjum og neysluvörum, svo sem súpudósum frá Campbell eða kókflöskum. En fyrir Danto geta Brillo-boxin aðeins snúist „um list eða, ef maður vill, um muninn milli hálistar og auglýsingamenningar“. (bls. 386) Þau geta ekki verið listaverk um auglýsingamenningu sem með

sjálfstilvísun sýna sig sem neysluvara innan um aðra neysluvöru, hvort sem er til að gagnrýna eða staðfesta gildi slíkrar menningar. Eftir þessari röksemdafærslu yrðum við að hafna því að viskustykki Hildar tengist verkfærasafni sem inniheldur leirtau en líka að það tengist verkfærasafni með vefstól, vefjaraskeið, varp og snældu, prjónum eða heklunál. Verk hennar gæti ekki fjallað um striga málarans sem ofið klæði, runnið úr sögu handiðnanna, eða um það hvernig málverkið hafnar slíkum tengingum. Fragtkassi Einars Garibalda gæti ekki haft neitt að gera með gagnrýni á stofnanavæðingu listiðnaðarins og framsetningu listaverka. Ekki að þetta sé allt það sem þessi verk fjalla um en þetta samhengi verkfæranna spilar inn í allt sem við gætum sagt að þau fjalli um.

*

Nálgun Dantos við listina tekur ekki nægilegt tillit til tengsla samtímalistarinnar við venjulegan veruleika. Bakvið róttækar hugmyndir um hið venjulega, sem hafa haft mikil áhrif á myndlist frá því seint á sjötta áratugnum, liggur sterk listræn sannfæring sem hefur verið túlkuð bæði á gagnrýninn og jákvæðan hátt. Annars vegar hefur myndlistin túlkað andóf gegn stofnunum og yfirvaldi en hins vegar goldið jákvæði við hversdagslífinu, hinu sammannlega og venjulega. Sam Hunter drap á þessu árið 1966: „Aukin notkun á efniviði sem ekki passaði við hefðbundin fagurfræðileg viðmið vakti spurningar um þrepaskipta aðgreiningar milli hálistar og efniviðar sem sóttur var á ruslahauga borgarsamfélagsins.“ (Hunter, bls. 29–30) Hugmynd Dantos um að það þurfi að lyfta hlutum upp yfir „hluti sem hafa lága verufræðilega stöðu“, eins og hann orðar það, til að líta megi á þá sem list gengur gegn báðum þessum hugmyndum. Listaverkið og nytjahlutirnir tilheyra ólíkum sviðum tilverunnar að sögn Dantos. Í greiningu sinni tekur hann undir með Hegel en líka með fyrstu stuðningsmönnum módernismans. „Listin flytur okkur burt frá veröld hversdagslegra athafna yfir í veröld listrænnar upphafningar“, skrifaði Clive Bell árið 1913. „Um stund erum við lokuð af frá mannlegum áhugamálum og hagsmunum; væntingar okkar og minningar stöðvast; okkur er lyft upp yfir straum lífsins.“ (bls. 27) Listin er eins og trúarbrögð að þessu leyti: „Ríki þeirra er ekki af þessum heimi.“ (Bell, bls. 63)

Áhuginn á hinu venjulega, almenna og lága í samtímalist er ekki langt frá heimspeki Cavells (þrátt fyrir að Cavell hafi látið í ljós áhyggjur af því að stöðu listarinnar væri ógnað af þeim nýjungum sem komu fram á sjöunda áratugnum (1976, bls. 333)). Cavell ræðir ekki hugmyndir Heideggers um heildarsamhengi verkfæranna (*Zeugganzes*) í samhengi við listir en í umfjöllun hans um hugmyndir Wittgensteins um „matsforsendur“ (*kriteria*) og „lífsform“ má finna útskýringu á því hvernig orð tengjast orðum og hvernig hlutir tengjast hlutum (og orðum) og hvernig orð og hlutir tengjast mannlegu lífi. Cavell talar um „lífsform sem býr í tungumálinu og raðast kringum hluti og persónur í veröldinni“. (Cavell, 1979bb, bls. 178) Það er þetta „að raðast kringum“ sem ég vil tengja við hugmynd Heideggers um *Zeugganzes* eða það sem raðast kingum verkfærin. Verkfæri (*Zeuge*) eru hlutir (þý. ding; en. thing) og, eins og Heidegger benti á, „þýðir orðið (ding) í gamalli háþýsku að raðast eða safnast saman“. (1954, bls. 152) Samhengi árinnar lýsist upp við brúna: „Árbakkarnir koma aðeins fram sem árbakkar þegar brúin leggst yfir ána.“ (1954, bls. 152)

Ef við lítum nánar á ready-made Duchamps, fána Johns, hlutskúlptúra Oldenburgs og málverk íslensku listamannanna sex, og hugum að því hvernig við vitum það sem við vitum um þessa hluti, þá getum við séð hvernig þeir verka sem samsafn eða þing. Þetta eru allt, til að byrja með, það sem Cavell kallar „almennir hlutir“. Dæmi um það sem Cavell á við eru:

> t.d. vaxbútar, borð, stólar, hús, menn, umslög, bjöllur, pappírsblöð, tómatar, krítartöflur, blýantar, o.s.frv. (Í indverkri heimspeki, er mér sagt, rekst maður oft á spýtu sem gæti, eftir því sem maður best veit, verið eiturslanga.) (1979bb, bls. 52)

Þetta eru hlutir af sama tagi og þeir sem við höfum verið að ræða: Hafnaboltakylfa, rúm, hjól af reiðhjóli, flöskugrind, föt, þvottaklemma, herðatré, greiða, viskustykki, fáni, vasaljós, garðslanga, handsög, ruggustóll, skyrtuhnappur, skór, badmintonboltar, snjóskófla, hljóðeinangrandi plötur, fraktkassi, borðdúkur, ritvélahlíf, þvagskál, múrskeið. (Hér mætti bæta við vaxtómötum Roberts Watts.) Þetta eru venjulegir hlutir sem fólk velkist ekki í vafa um. Eins og Cavell segir: „Það er eitthvað sameiginlegt með þessum hlutum: þetta

eru einmitt þeir hlutir sem enginn á í vanda með að þekkja eða lýsa.“ (sama)

Það þarf alla jafna ekki að velta því fyrir sér hvernig maður viti að eitthvað sé herðatré, handsög, rúm eða fataplagg. Eins og Heidegger sagði um skóna sem hann ræddi um: „Allir kannast við þá.“ (1960, bls. 33) Þetta er öðru vísi spurning heldur en það hvernig maður þekki í sundur elg og dádýr þar sem málið snýst um að kunna skil á tilteknum einkennum (til dæmis lögun hornanna). Slíkar spurningar geta komið upp í listasögunni, til dæmis í sambandi við mynd Albrecht Dürers *Syndafallið* frá 1504 – ef dýrið bak við Adam er dádýr gæti það vísað í kynstyrk og karlmennsku en ef það er elgur er líklegra að það vísi í depurð og skeytingarleysi (Pankofsky, 1955, bls. 289, n. 137). Hér væri gagn í að hafa handbók um íkonografíu og táknmyndir en það þarf enga handbók eða þjálfun til að þekkja handsög, skó eða ruggustól (nema að maður vilji vita hvort þetta sé einhver óvenjuleg gerð af skóm eða stól).

> Það eru til tæknilegar handbækur sem tilgreina sérkenni afbrigða og tímabila í húsgagnagerð (hvernig er borðstofustóll í stíl Loðvíks XIII, hvernig á að þekkja sófa í stíl Loðvíks XIV, o.s.frv.) en engin handbók sem kennir okkur hvað stóll er og hvað felst í því að sitja á stól. (Cavell, 1979bb, bls. 73)

Það má einnig orða þetta sem svo að „þegar kemur að því að þekkja [almenna hluti] er enginn í betri stöðu an allir aðrir“. (1979b, bls. 56) Þeir krefjast aðeins almennrar, ósérhæfðrar þekkingar. Þannig mynda þeir það sem Cavell kallar „bestu“ skilyrði til þekkingar: „… skilyrði þar sem einstaklingsþjálfun og dómgreind eða samhengi og skilgreiningar skipta engu máli: það eina sem maður þarf til að hafa þekkingu við slík skilyrði er, gæti maður sagt, að kunna að tala.“ (1979b, bls. 133–134)

Hér vísar Cavell ekki til einhvers sérhæfðs orðfæris fyrir iðnir eða listir heldur í hið hversdagslega tungumál sem hver og einn hefur vald á. Þetta er það tungumál sem maður kann ef maður kann yfirleitt að tala. Það þarf ekki annað en þetta sameiginlega svið sem birtist í hversdagslegu tungumálinu til að almennir hlutir geti virkað til að safna saman, til að eitthvað raðist kringum þá. Áður en við hugum

nánar að þessum hugmyndum þurfum við hins vegar að skoða betur hvernig málverkin sex sýna sig sem almenna hluti.

Eitt af því sem segja má að þessir listamenn séu að fást við þegar þeir velja hlutina í verk sín er það sem Cavell kallar „fyrirbærafræði hins efnislega“. Þeir sniðganga hluti sem skera sig að frá öðrum (það er hluti af stofnanagagnrýninni í þessum verkum að sérkenni skipta engu máli og þannig hafna listamennirnir hefðbundnum hugmyndum um að dýr efniviður, gott handverk og vönduð bygging skilji listaverkið að frá öðrum hlutum). Þvert á móti fer listamanninum eins og þekkingarfræðingnum sem Cavell segir frá

> … að hann vill frekar, ef svo má segja, hafa óþekkjanlegt *eitthvað* ef hann gæti, hvað-sem-er, eitthvað þetta. Það sem kemur til hans er eyland, hlutur umlukinn lofti, pínulítil Jörð. Það sem skiptir máli fyrir hann þar sem hluturinn er annars vegar er aðeins hið efnislega í sjálfu sér, hið algjöra „ytra“. (1979b, bls. 53)

Eitt af því sem leiðir af hugsun okkar um hið ytra er að náttúran birtist okkur aftur sem sjálfstæður veruleiki. Þetta sjálfstæði birtist í því að hlutirnir eru okkur, áhorfendunum, óháðir. Þegar búnir eru til hlutir sem eru svo fullkomlega venjulegir að það eru engin sérkenni eða einkenni sem þarf að kunna skil á til að þekkja þá hætta sérhæfðir hæfileikar *okkar* að skipta neinu máli. Það er ekkert við slíka hluti sem krefst sérstakra matsforsendna af *okkur*. Staða þeirra er ekki háð okkar þjálfun eða þekkingu. Þeir eru óháðir *okkur*, eru út af fyrir sig.

Það er best að ræða þessar hugmyndir, um að málverkin sex séu fullkomin án okkar, í samhengi við umfjöllun Cavells um málverk frá áttunda áratugnum. Hversu ólík sem málverkin sex eru þeim móderníska abstraktverkum sem Cavell hefur í huga (til dæmis *all-over* málverk Jackson Pollocks) á það sem hann segir um tengsl verkanna við náttúruna líka við í okkar tilfelli. Hann bendir á að málverkin „líkja ekki eftir *útliti* náttúrunnar heldur forsendum hennar, því að við getum yfirleitt þekkt náttúruna og staðsett okkur í veröldinni“. (1971, bls. 113) Og hann kemst að þessari niðurstöðu: „Þetta er ekki endurhvarf *til* náttúrunnar heldur endurhvarf náttúrunnar, endurhvarf einhvers sem hafði verið bælt niður.“ (bls. 113–114) Þótt málverkin sex séu ekki, tæknilega séð, eftirlíkingar af

náttúrunni – þau eru það sem þau eru – birtast forsendur þeirra, eins og málverkanna sem Cavell ræðir um, „… sem sjálfstæði náttúrunnar, þau eru sjálfum sér nóg, lögmál út af fyrir sig.“ (sama) Það eru þeirra forsendur sem birtast, þegar áhorfandinn hefur verið tekinn út úr myndinni, sem hið „ytra“ – sem eitthvað sem bara „er þarna“. Það er að þau opinbera sig sem hluti og þar sem þau eru almennir hlutir þá er það staða þeirra sem hlutir yfirhöfuð, sem dæmi um veröldina, eða hið efnislega, eða „hluti“ sem slíka. Það að „vera þarna“ sem einkennir hluti á borð við þessi málverk gerir það að verkum að þau eru þá þegar fullþekkt og það að tortryggja þekkingu okkar á þeim virkar á okkur eins og að tortryggja veröldina sjálfa.

Málverkin sex eru á ýmsan hátt ólík þeim sem Cavell ræðir, en eins og Cavell segir:

> Það geta verið margar leiðir til að opinbera þá stöðu málverksins að „vera þarna“ – sem er kannski það sama og að segja að þessi staða geti opinberað sig á ýmsan hátt og tekið á sig ýmsa merkingu. Málverk gæti til dæmis viðurkennt og lagt áherslu á það að vera fyrst og fremst framhlið (frontedness), eða að það sé ekki óendanlegt, eða að „sé bara þarna“ á einhvern sérstakan hátt. Þetta þýðir að nærvera málverksins og það að maður samþykki það mun líka fela í sér að maður gangist við því að vera sjálfur framhlið, eða hafa tiltekið sjónarhorn, eða hafa lóðrétta afstöðu til veraldarinnar, eða til hvaða verandar sem er – það er, nærveru manns sjálfs að því leyti sem hún er algjörlega hér og nú. (Cavell, 1979b, bls. 110)

Það form sem framsetning þessarar nærveru tekur í málverkum Pollocks, til dæmis, er það hversu flöt þau eru (en það er greining sem Cavell tók upp eftir gagnrýnandanum Clement Greenberg gegnum Michael Fried).

> Ein staðreyndin um málverk [sem Pollock] uppgötvar er eins frumstæð og hægt er: ekki beinlínis það að málverk er flatt heldur að þessi flata vídd, að því viðbættu að hún hefur ákveðið umfang eða stærð, veldur því að það er *algjörlega hér*, alveg opið gagnvart manni, algjörlega fyrir framan

> skynfæri manns, augunum, eins og ekkert annað listform getur verið. (Cavell, 1979b, bls. 109)

Það form sem framsetning nærverunnar tekur í málverkunum sex felst í því hversu einlæglega hversdagsleg þau eru. Þau hafa engin sérkenni sem greina þau að sem einhverja sérstaka hluti – þau eru eitthvað eins og nokkuð getur verið eitthvað (svo vísað sé í orð Donalds Judd). Þau eru algerlega „þarna“ fyrir framan augun á manni í þeim skilningi að þau sýna manni allt sem þarf til að sjá hvað þau eru. Þau standa fyrir hið efnislega yfirleitt, hið efnislega í sjálfu sér. En á sama tíma er það einkenni á öllum verkunum að þau gefa til kynna einhverja athöfn, svo sem að sitja, liggja eða klæða sig í.

Þar með erum við komin aftur að misræminu milli þeirra tveggja eiginleika sem við ræddum áðan. Annars vegar standa málverkin alveg út af fyrir sig, sjálfum sér nóg og nóg í sjálfum sér, sem þýðir að þau eru heil án *okkar* (áhorfendanna), en hins vegar halda þau statt og stöðugt fram notagildi sínu. Þau opinbera sig sem verkfæri (eins og hamra, skó og þvagskálar) sem þýðir að þau vísa í einhverja athöfn og þar sem athafnir þurfa einhvern sem athafnar sig er áhorfandinn orðinn flæktur í málverkið. Til að skilja þessa fléttu verðum við að líta á það sem viðbrögð við einangrun hinnar fullkomlega sjálfsæðu myndlistar. Ef myndlistin sem byggist ekki á sameiginlegum skilningi og sameiginlegri tilvísun í veröldina og þarf því að reiða sig alfarið á sinn eigin veruleika og aðferðir, þá svara málverkin sex (og allir hlut-skúlptúrar og málverk sem eru ein myndheild) með hlutum sem vísa sjálfir út fyrir sjálfa sig. Með því að sýna og samþykkja þennan innri eiginleika sinn lýsa málverkin því einnig yfir að þau séu verkfæri eða nytjahlutir og þar með hefur orðfari formalismans verið umbreytt (án nokkurrar verufræðilegrar upphafningar). Hugmyndin um „flatneskju“, sem er óaðskiljanleg frá hugmyndinni um myndlist sem sérstakt svið sem fjalli fyrst og fremst um sína eigin eiginleika og innri lögmál, er umbreytt í stuðning fyrir líkamann. Eins og Eva Heisler sagði um rúm Ingu Þóreyjar, „Ákveðin kaldhæðni er í því fólgin að listakonan skuli nota þrívítt fyrirbæri til að fjalla um tvívíðan flöt sem er helsta forsenda málverksins sem listmiðils.“ “Dýnan er ekki flöt heldur sett saman úr mismunandi stórum einingum,“ svo það er ljóst að það er nær ómögulegt að leggjast á hana. Í *Ruggustól* Baldurs Geirs, aftur á móti, geta fletirnir (striginn í sæti og bak stólsins,

strekktur eins og málverkastrigi) tekið við líkama áhorfandans. Og ef ókrumpuð bómullin í klæðamálverkum Hugins Þórs vísar til flatneskju þá er það líka í samhengi þeirra við mannslíkamann (þegar klæðamálverkin voru fyrst sýnd voru leikarar fengnir til að klæðast þeim á opnun sýningarinnar og seinna tók safnverðir við og gengu í þeim). Viskustykki Hildar eru strekkt og flöt, og fraktkassi Einars Garibalda samsvarar fullkomlega flötu málverkinu inni í honum þó hér sé það ekki líkaminn heldur smíði verksins sem er í forgrunni og vísar áhorfandanum þannig handan við málverkið til þess hvernig það var búið til.[3]

Sem gagnvirk listaverk má skoða málverkin sem dæmi um það hvernig hlut-skúlptúrar einkennast af áherslu á reynslu eða upplifun, eins og Rose hefur bent á:

> Krafan um meiri og meiri þátttöku og nánd – en með því á ég við eitthvað alvarlegra en listaverk sem bjóða áhorfandanum að „vera með“ á einhvern fyrirborðskenndan og sniðugan hátt – hefur náð hámarki nú á dögum í hinum nýju hlut-skúlptúrum sem setja í öndvegi sjálftilvísandi þátttöku, meðvitund um skynjunina og áhrifamátt nándarinnar, frekar en afstæð eða hliðstæð gildi. (Rose, bls. 8)

Það er á þennan hátt sem ég legg til að við skiljum þátttöku okkar í málverkunum sex. Um leið og þau opinbera sig gegnum „fyrirbærafræði hins efnislega“ kanna þau líka fyrirbærafræði reynslunnar. Áhorfandanum er ekki ráðlagt að leggjast á rúmið, setjast í ruggustólinn eða fara í klæðamálverkin. Honum er heldur ekki boðið að vefa klæði eða smíða fragtkassa. Hann er aðeins beðinn um að *ímynda sér* þessar athafnir, að sjá sjálfan sig fyrir sér við ákveðnar aðstæður. (Ójafnt rúmið og hornóttir sveigarnir undir ruggustólnum tengjast slíkum tilraunum ekki síður en því að þurrka út notagildi hlutanna. Maður getur ímyndað sér hvað rúmið er óþægilegt eða hve hættulegt gæti verið að rugga sér á hornóttum sveigum.)

3 Málverk Kristjáns fjalla kannski ekki um flata vídd eða um smíðina en þau vísa í kröfu formalistanna um að listamenn „verji svæði sitt“, eins og Greenberg sagði, svo að „upplifunin sem þeir veiti sé einhvers virði í sjálfu sér og fáist ekki með einhverjum öðrum hætti“ svo sem í tónlist. (Greenberg, 1960, bls. 101)

Hér komum við aftur að Cavell því athafnirnar sem áhorfandinn er beðinn um að ímynda sér eru jafn algengar og hversdagslegar og hlutirnir sjálfir. Þær eru, að þessu leyti, líkar athöfnunum (eða hugtökunum) að hugsa, trúa, vona, fræða.

> Slíkir „hlutir“ og hugtök virðast vera mjög ósértæk; þau eru, getum við sagt, bara venjulegir hlutir og hugtök úr veröldinni. Ef það þarf sérstakar forsendur til að beita þeim, þá munu öll hugtök sem við notum til að tala um hvað sem er kalla á slíkar forsendur. (Cavell, 1979b, bls. 14)

Ef maður er beðinn um að ímynda sér að „sitja“ á stól, „liggja“ í rúmi eða „ganga“ í fötum þarf maður ekki að leggja í neinar rannsóknir til að vita hvað eigi að gera. Ólíkt því sem gildir um flatarmálsmæla eða reiknistokka – eða, svo tekið sé dæmi af algengari hlut, bifreiðar sem þarf sérstaka þjálfun til að aka – þarf ekki annað en að *rifja upp* hvernig maður situr, liggur eða klæðir sig í. Það sama á við um hugtakið „að smíða fraktkassa“ eða „að vefa klæði“. Það kemur ekki að sök þótt maður sé ekki reyndur smiður eða vefari því maður er aðeins beðinn um að ímynda sér að þessir hlutir hafi verið „búnir til“. Þessi verk – fraktkassi Einars Garibalda og viskustykki Hildar – fjalla ekki um tækni heldur um hæfileika mannanna til að búa til eitthvað, hvað sem er. Við getum borið það saman við það ef listamaður bæði okkur um að ímynda okkar að við séum sportkafarar. Það er ekki það að köfun kalli á strangari viðmið þegar meta skal hvort athöfnin hafi heppnast; það eru einfaldlega engin sambærileg viðmið fyrir það að sitja eða liggja – ekki vegna þess að það að sitja eða liggja hefur ekki þróast upp í að vera ólympísk íþróttagrein heldur af því að þessar athafnir bjóða ekki upp á það að við metum hvort þær hafi heppnast eða ekki. Það þarf enga sérstaka þjálfun til að sjá hvort maður er sitjandi eða ekki og enga handbók til að komast að því hvaða líkamsstellingu er átt við með orðinu „liggjandi“. (Þetta er svipað því að vera með tannpínu; maður þarf ekki að líta í spegil, taka eftir bólgu í kinninni og fletta upp í handbók, eins og maður væri að reyna að greina dádýr, og komast að þeirri niðurstöðu að maður sé með tannpínu.)

Athafnirnar sem málverkin sex vísa til eru eins almennar og venjulegar og hlutirnir sjálfir vegna þess að þetta eru athafnirnar sem

hlutunum er ætlað að styðja; það er, strangt tiltekið, verkefni hlutanna að þjóna þessum athöfnum. Hlutirnir og athafnirnar þróast saman og af því leiðir til dæmis að til að komast að því hvort einhver hlutur sé stóll þarf að tengja hann við mannlegar athafnir. Rúm er til að liggja á, stóll til að sitja á, föt til að ganga í þeim og þvagskálar til að pissa í (ef maður getur gert það þá kann maður það). Það sem gerir rúm að rúmi, stól að stóli, fána að fána, o.s.frv. er það hvernig þessir hlutir eru notaðir. Maður getur að vísu setið á rúmi og jafnvel legið uppi á borði en það gerir ekki rúmið að stóli eða borðið að rúmi. Cavell segir:

> „Það er hluti af málfræði orðsins ‚stóll' að þetta er það sem við köllum ‚að sitja á stól' …" Það að maður noti þennan hlut á *þennan* hátt, sitja á honum *svona*, er forsenda þess að við köllum hann stól. Maður getur sest á sígarettu, eða á teiknibólu, eða á flaggstöng, en ekki á *þennan hátt* … Inntakið í slíkum athugasemdum er eitthvað á þann veg að ef maður veit ekki þetta og meira til þá veit maður ekki hvað stóll er, hvað „stóll" merkir, hvað við köllum stól, það sem maður væri alveg viss um (eða næstum viss um, eða ansi efins um) ef maður væri viss um (eða næstum viss um, eða ansi efins um) að eitthvað væri stóll. (1979b, bls. 71)

*

Samhengi hlutskúlptúra og málverka sem eru ein myndheild við umhverfi sitt er alltaf samfellt. Fáninn vísar í vegginn og veggurinn í herbergið, dyrnar og gluggann, og málverkið, dyrnar og glugginn vísa í það að ég stend (hef lóðrétta afstöðu) og horfi á málverkið eða út um gluggann eða geng út um dyrnar. Í herberginu eru stólar og borð. Ég næ í stól og sest við borðið. [„Forsendur okkar til að ákvarða að hlutur sé borð – hluti af notkunarreglum orðsins „borð" – er að þetta er það sem við köllum „að sitja við borð"." (Cavell, 1990, bls. 93)]Við erum þrjú við borðið, spilum á spil og tölum saman. Þannig er líf okkar með hlutunum. Hlutir *safna okkur saman* og þau halda okkur líka í sundur, eins og Hanna Arendt skrifaði:

> Það að lifa saman í veröldinni þýðir eiginlega að veröld hlutanna er á milli þeirra sem hafa þá sameiginlega, eins og

> borð er á milli þeirra sem sitja kringum það; veröldin, eins og allt sem er „á milli“, tengir og skilur fólk að á sama tíma. (Arendt, bls. 52)

Ready-made Duchamps, málverk Johns, hlutskúlptúrar Oldenburgs og málverk íslensku listamannanna sex – hvernig safna þessi listaverk okkur saman og halda okkur í sundur? Er það það að þau eru almennir hlutir sem safna okkur saman? Þar sem við erum sammála í dómi okkar um að „þessi hlutur er stóll“ og „þetta (athöfn) er að sitja á stól“ er okkur safnað saman og okkur er stíað sundur um leið af þeim möguleika að við gætum haft rangt fyrir okkur. Ef ég segi að þetta sé stóll geri ég það ekki sem sérfræðingur heldur sem meðlimur „í hópi mannanna eins og hann er, hin almenna manneskja“. (Cavell, 1979b, bls. 18) Ég lít svo á að ég geri þetta sem „dæmigerður maður“. Það þarfekki aðrar heimildir, aðeins mig. Staðhæfingunni um að þetta sé stóll er ekki haldið fram af hroka heldur í allri auðmýkt – „ég veit að minnsta kosti þetta, að ég er maður eftir allt“. Þar sem ekki nýtur nokkurrar sameiginlegrar reglu um endurmyndun er þetta allt og sumt sem málverkin sex geta gert tilkall til. Það er ekki mikið en langt í frá léttvægt. Að baki slíks tilkalls er ákall um samfélag sem virtist hafa glatast. Það eina sem málverkin þurfa að gera er að bjóða sig fram sem fulltrúa fyrir alla veröldina og tala fyrir mannkynið, þótt það sé einungis um málefni á borð við það hvað við köllum að sitja á stól, liggja á rúmi, ganga í fötum. Þau tala um lífið hinum megin við rammann.

Ég þakka Nickolas Pappas, Gunnari Harðarsyni og Jóni Proppé fyrir yfirlestur þessarar greinar og margar hjálplegar athugasemdir.

Margrét Elísabet Ólafsdóttir

Frá hlut til ó-hlutar

Spurningin um samband listar og tækni er ekki einfalt viðfangsefni og ekki laust við að sumum þyki hún næstum óviðeigandi. List hefur einfaldlega ekkert með tækni að gera. List er annað en tækni og alveg áreiðanlega ekki tæknin sjálf. Við ætlum engu að síður að varpa fram spurningunni um áhrif sambandslistar og tækni á birtingarmyndir listaverka og skilning okkar á hugtakinu list. Listin á sér birtingarmynd í listaverkum sem voru lengi talin bundin við höggmyndir og málverk. Málverk og höggmyndir eru kyrrstæðir, áþreifanlegir hlutir, mótaðir í fast efni sem breytist ekki nema á löngum tíma. En í samtímanum birtast listaverk ekki endilega sem málverk og höggmyndir. Þau geta tekið á sig ýmis form gjörninga, innsetninga og sýndarverka. Þetta þýðir að listaverk geta verið óefnisleg og óáþreifanleg, óstöðug, hverful og sveigjanleg þar sem birtingarmynd verksins er tímabundin og verkið sjálft breytilegt. Listamenn eru ekki lengur sérhæfðir málarar eða myndhöggvarar heldur taka til handargagns hina ýmsu hluti, tæki og tól. Jafnvel málverk eru ekki lengur málverk heldur innsetningar og hreyfimyndir sem eru ekki aðeins myndræn heldur einnig hljóðræn. Við getum auðvitað tekið þessari staðreynd sem gefinni og skoðað verkin án þess að velta því fyrir okkur hvernig þessi umbreyting listaverksins varð möguleg. Við getum einfaldlega ákveðið að benda á sögulega þróun listarinnar og rakið hreyfingar framúrstefnunnar. Við getum ákveðið að viðurkenna eða hafna innsetningum, myndböndum og sýndarverkum en með því horfum við framhjá því sem hefur haft áhrif á breytinguna og heldur áfram að hafa áhrif.

Tumi Magnússon og Guðrún Kristjánsdóttir eiga það sameiginlegt að hafa hafið listamannsferil sinn sem málarar, en á seinni árum hafa ljósmyndir og myndböndleikið viðameira hlutverk í verkum þeirra. Hjá báðum hefur breytingin orðið smám saman, nánast eins og hægfara þróun, sem virðist sjálfsögð þótt hún veki spurningar. Málverkið er hlutur en um leið og það hættir að vera hlutur verður það óáþreifanlegt og sveigjanlegt. Verkið *Pollar* eftir Tuma Magnússon er óefniskennt, stafrænt verk sem fjallar um efniskennd málverksins en það sýnir málningu falla á flöt sem er þegar þakinn málningarslettum. Í *Veðurlagi* Guðrúnar Kristjánsdóttur eru það ljósir flekkir af óræðum uppruna sem virðast spretta út úr horni veggjarins sem þeim er varpað á þar sem þeir líða hjá eins og straumur í vatni. Þessi verk eru vistuð á mynddiskum og í hugbúnaði

þar sem hægt er að uppfæra þau, en þau eru einnig óstöðug og sveigjanleg í þeim skilningi að þau má aðlaga að bæði veggjum og skjáum. Myndirnar sjálfar er ekki hægt að horfa á nema til staðar sé réttur búnaður, ólíkt hefðbundnu málverki sem er stöðugt í nærveru sinni sem hlutur. Hljóðrásin leikur mikilvægt hlutverk í báðum þessum verkum þótt *Veðurlag* geti staðið án hljóðrásar. Í *Pollum* leikur hún hins vegar lykilhlutverk þar sem myndirnar birtast á mörgum skjáum sem eru tengdir saman með hljóði sem ferðast um rýmið og ögrar hugmyndinni um rýmisleg mörk myndar og ramma. Rýmisleg mörk listaverksins eru ekki lengur til staðar í *On Everything* eftir Pál Thayer, verki sem er upphaflega gert fyrir internetið og ætlað til skoðunar í vafra. Þar birtist hver mynd aðeins einu sinni sem uppfærsla á myndefni sem notendur hafa sett inn í opinn myndbanka á flickr.com. Verkið sjálft er vistað á vefþjóni en getur birst samtímis á mörgum skjáum í einu óháð staðsetningu þeirra. Tilvist verksins er því dreifð þar sem sama efnið er aðgengilegt samtímis á mörgum ólíkum stöðum. Hið þveröfuga á sér stað *í Baksýnisspegli v. 2.0 (handa Martin Heidegger og Walt Disney)* eftir Ragnar Helga Ólafsson sem tekur upp myndir í sjálfu sýningarrýminu. Myndirnar eru vistaðar í minni tölvunnar, þangað sem þær eru sóttar og þeim varpað á vegg. Búnaður geymir upptökurnar á hverjum stað meðan á sýningu stendur, en verkið er alltaf nýtt í hvert sinn sem það er sett upp öfugt við *Hljóðberg* sem geymir upptökur frá öllum þeim stöðum sem það hefur verið sett upp á. Við fullyrðum hér að þessi verk séu verk þótt birtingarmynd þeirra sé ekki stöðug „í verki“ (Agamben, 1996) heldur breytileg og verkin sjálf geymd sem upplýsingar í stafrænu formi. Þau eiga það sameiginlegt að vera háð búnaði sem er tæknilegur og í rauninni aðeins notaður til að kalla verkin fram og móta umgjörð fyrir birtingu þeirra. Þessi verk eru sett fram af listamönnum sem list og ef listamaðurinn er sá sem skilgreinir listina hljótum við að spyrja hvort listin sé þrátt fyrir allt háð tækninni sem er talin vera andstæða hennar? Sé litið á tæknina sem andstæðu listarinnar er auðvelt að ýta henni til hliðar og segja að hún skipti ekki máli, en ef gengist er við hlutverki hennar í tilvist listaverksins opnast gátt að skilningi á sambandi hennar, listar og listaverks. Tæknin sjálf er viðfangsefni verkfræðinga en það þýðir ekki að þeir eigi einir að þekkja hana. Vanþekking leiðir aðeins til andúðar og því stór munur á því að spyrja spurninga og láta stjórnast af aðdáun eða andúð.

1 Tækni og list

Orðið tækni á sér aðeins eintölumynd í íslensku og því er talað um tækni en ekki tæknir. Tæknifræði hefur ekki náð að festa sig í sessi í almennri málnotkun sem leið til að greina hið nýja frá hinu gamla líkt og í ensku og fleiri tungumálum, en það er ekki aðalatriðið enda óvíst að breytt hugtakanotkun myndi auka skilning okkar á tengslum orðs og táknmiðs. Orðið sjálft hefur verið til í tungumálinu síðan á miðöldum en virðist ekki hafa fest sig í sessi í almennu talmáli fyrr en með vélvæðingunni í upphafi 20. aldar (Ritmálasafn Orðabókar Háskólans). Í daglegu tali hefur orðið tækni engu að síður mun fleiri vísanir og því má segja að merking þess sé óræð. Tækni getur átt við um tæki og tól, vél- og hugbúnað en er ekki síður notað um skipulegar aðferðir, kerfi og regluverk. Undir hatti tækninnar finnum við verkfæri og þekktar aðferðir við að beita þeim, en einnig vinnureglur stjórnsýslu og stofnana sem stundum eru taldar nauðsynlegar en eru einnig gagnrýndar fyrir að öðlast sjálfstætt líf. (Auður Aðalsteinsdóttir, 2010, bls. 23–25). Þessar mismunandi merkingar tækninnar eru allar kunnuglegar og því telja flestir sig vita hvað átt er við þegar talað er um tækni. Það gæti því virst óþarfa fyrirhöfn að fara aftur til Forn-Grikkja til að fjalla um tækni í samtímanum. En uppruna orðsins tækni í indó-evrópskum málum má rekja aftur til gríska orðsins *tekhne*, sem getur merkt bæði tækni og list. Sameiginleg rót orðanna bendir til þess að *tekhne* hafi eitt sinn sameinað það sem síðar var aðskilið þótt það sé alls ekkert víst. *Tekhne* verður *ars* á latínu og þaðan kemur *art* sem er *list* á íslensku. List heimspekinganna Platóns og Aristótelesar tilheyrði *tekhne* sem í þýðingunni list vísar til kunnáttu og færni á tilteknu sviði hvort heldur það er járnsmíði, lækningar eða höggmyndalist. Við gætum því freistast til að draga þá ályktun að tækni og list séu í raun eitt og hið sama en ef svo væri gæti hið sama gilt um lækningar og járnsmíði.

Listamenn fyrri tíma bjuggu yfir kunnáttu á tilteknu verksviði sem tilheyrði kunnáttugrein. Kunnáttugreinin gat verið á sviði handverks en verk handverksmanna, hvort sem þeir voru listamenn eða járnsmiðir, voru metin út frá sömu viðmiðum. Verkið var gott ef það þjónaði vel hlutverki sínu. Þetta þýddi að athyglin beindist að verkinu sjálfu fremur en þeim sem bjó það til þótt handverksmenn hafi vissulega þótt misgóðir. Staða handverks og verklegrar kunnáttu hélt stöðu sinni innan listarinnar þrátt fyrir ýmsar breytingar á

meðan aðrar kunnáttugreinar voru vélvæddar, en vélarnar hafa áhrif á bæði framleiðsluferlið og kunnáttuna. Það er vel þekkt að ýmsir aðrir samfélagsþættir koma hér við sögu en það skiptir okkur máli í samhengi listarinnar að tiltrú á einstaklinginn eykst (Zilzel, 1992) og listaverk fá sérstaka stöðu sem einstök höfundarverk. Í grískri heimspeki er greint á milli fræðilegrar þekkingar og verklegrar kunnáttu, sem hefur það markmið að búa til verk. Þótt listaverkum hafi ekki verið ruglað saman við aðra gripi á tímum Forn-Grikkja hefur iðnvæðingin áhrif á stöðu þeirra. Hún breytist vissulega ekki á einni nóttu en kenningar Kants höfðu engu að síður mikilvæg áhrif. Kant skilgreinir listaverkið út frá fagurfræðilegu hlutverki þess og stöðu, en um leið gerir hann skýran greinarmun á verklegri kunnáttu listamanns og handverksmanns. Handverkið byggist á reglu sem hægt er að miðla, en þótt reglan sé forsenda bæði handverksmannsins og listamannsins lítur Kant svo á að á þeim sé grundvallarmunur. Listamaðurinn er frjáls við vinnu sína öfugt við handverksmanninn sem vinnur vélrænt og framleiðir vörur fyrir torg markaðarins. Verk handverksmannsins geti vissulega verið list en hún tilheyrir ekki heimi fagurlistanna. Fagurlistirnar eru ólíkar handverkinu vegna þess að þær eru ekki skilyrðislaust háðar verklegri kunnáttu sem byggist á reglu. Reglur fagurlistanna, sem málverk og höggmyndir tilheyra, eru af sérstökum toga því þær byggjast á meðfæddum hæfileikum sem listamaðurinn þróar með sér á löngum tíma námsáranna. Listamaðurinn ræktar með sér kunnáttugrein en regla sjálfrar listarinnar býr í listamanninum sjálfum og einstökum hæfileikum hans sem gerir honum kleift að skapa verk sem eru öðrum meiri. Slík verk hafa náttúrulegt yfirbragð því þau líta út fyrir að vera gerð áreynslulaust. Áreynslan er einkenni vinnunnar en listin er afrakstur ánægjunnar og uppspretta ánægju áhorfandans. Þeir listamenn sem búa yfir hæfileikum til að skapa „áreynslulaus“ verk nefnir Kant snillinga. Hann heldur því ekki fram að snillingurinn þurfi ekki að tileinka sér reglur kunnáttugreinarinnar heldur segir hann að það sé ekki hægt að miðla reglu hans, þeirri sem gerir hann að snillingi. Snilldin er bundin við einstaklinginn, hún er einstök og því hljóta verk hans einnig að vera einstök. Þannig frelsar Kant listamanninn undan skilyrðislausri undirgefni við verklega kunnáttu handverksins, en um leið á sér stað sögulegur klofningur listar og tækni (Kant, §43–46). Snillingurinn þarf vissulega á tækni að halda en hann býr einnig yfir

gáfum sem tilheyra honum einum. Tæknin sem hann býr yfir er þar af leiðandi ekki nema að hluta til lærð. Það sem greinir snillinginn frá öðrum listamönnum og gerir hann einstakan eru hæfileikar hans. Þeir eru meðfæddir og gæða verk hans ásýnd hinnar sjálfsprottnu náttúru. Listamaður sem er frumlegur er samkvæmur sjálfum sér og því verður frumleiki viðmið. Það sem Kant sá ekki fyrir var að viðmiðin sem hann setur marka endalok allra viðmiða þar sem krafan um frumleika leiðir til þess að hver listamaðurinn þarf að endurskilgreina listina upp á nýtt, út frá sjálfum sér. Allir fagurfræðilegir dómar taka þátt í þessari endurskilgreiningu, en þannig verður áhorfandinn þátttakandi í sköpun listaverksins.

Kant gerði ekki lítið úr því að listamenn þyrftu að tileinka sér verklega kunnáttu sem hægt væri að miðla heldur var ekki hægt að miðla sérstökum hæfileikum snillingsins. Snillingurinn er vissulega ekki uppfinning Kants (Zilsel, 1992) en þegar vægi hans eykst beinist athyglin frá listaverkinu að listamanninum. Snillingurinn er ekki aðeins hæfileikaríkur heldur á verkið sér uppsprettu innra með honum sjálfum, í innblæstri hans og ástríðu. Slíkir eiginleikar voru taldir andstæðir listinni á tímum Forn-Grikkja sem gátu ekki séð fyrir sér list án kunnáttu og færni sem þeir nefndu *tekhne*. *Tekhne* er með öðrum orðum ákveðin tegund þekkingar sem byggist á reynslu sem hægt er að læra og miðla og hefur þá sérstöðu að hún verður ekki skilin frá framleiðslu hlutarins. Sá sem býr yfir *tekhne* veit ekki aðeins hvernig hlutir eru gerðir heldur kann hann að búa þá til (Feenberg, 2003). Grikkir gátu því ekki hugsað sér *tekhne* án framleiðslu sem þeir kölluðu *poiesis*. Orðið sjálft er náskylt orðinu póesía sem þýðir skáldskapur og getur merkt hvort heldur ljóðagerð eða lygi á íslensku. Þessi tvíræða merking skáldskaparins væri áhugavert viðfangsefni í sjálfu sér en verður látin liggja á milli hluta að sinni. Í staðinn ætlum við að halda okkur við Forn-Grikki sem sáu fyrir sér tvenns konar framleiðslu, annars vegar er framleiðsla hluta sem búa sig til sjálfir og hins vegar hluta sem eru gerðir af manna höndum. Hlutir sem búa sig til sjálfir verða til í náttúrunni en manngerðir hlutir eru tilbúnir gripir. Með því að gæða listaverkið náttúrulegum eiginleikum og skilja það jafnframt frá gripnum verður staða þess ólík öllum öðrum hlutum. Halda mætti að þar með væri staða listaverksins tryggð en það er í rauninni þvert á móti.

2 Spurning Heideggers

Spurningin er; hvað hefur þessi tiltekna staða með tækni að gera? Ef tæknin er fyrst og fremst þekking sem hægt er að miðla en listaverkið einstakt og bundið höfundi sínum, liggja þá ekki leiðir tækni og listar eftir sitt hvorum stígnum? Ef svo er gæti það leitt okkur í ógöngur að reyna að leiða þær saman með því að fylgja Heidegger sem varpaði fram spurningunni um tæknina um leið og hann velti fyrir sér hlutverki listarinnar á tímum tækninnar (Séris, 2000, bls. 284). Heidegger spyr hvort við getum verið viss um að það sé rétt samband á milli þess sem er og merkingarinnar sem við leggjum í orðið tækni í daglegu tali. Hann gerir með öðrum orðum greinarmun á því sem *er* og því sem virðist vera. Þetta þýðir að Heidegger er ekki tilbúinn til að sætta sig við að tæknin sé skilgreind eingöngu út frá verkfærinu. Slíkt leiði aðeins til þróunarsögulegrar útskýringar sem hann telur ekki á að sé röng heldur ófullnægjandi. Hún geri okkur ekki kleift að þekkja eðli tækninnar sem nú er hluti af umhverfi okkar. Hann kýs sjálfur að horfa framhjá þróun tækninnar en beinir spurningunni engu að síður að tækni hins sögulega nútíma og þá sérstaklega fjarskiptatækni og stýrifræði eigin samtíma sem hefur gert sjálfvirkni vélarinnar og gagnvirkni upplýsingatækninnar mögulega. Samkvæmt Heidegger væri ekki nóg að skýra muninn á pensli og myndvinnsluforriti með því að gera grein fyrir sögulegri þróun áhaldsins yfir í sýndarheima forritsins því slíkar skýringar geti aldrei gefið fullnægjandi svör. Hann á við að þótt grundvallarmunur sé á pensli og myndvinnsluforriti komi hann ekki skýrt fram ef aðeins er horft á verkfærið. Athygli hans beinist því að eðli tækninnar sem á ekkert skylt við tæknina sjálfa, en með því á hann við að tæknin er ekki tólið þótt hún sé *líka* verkfæri. Heidegger leitar hér aftur til gríska orðsins *tekhne* og segir að hin fræðilega þekking sem Platón vildi greina frá verklegri kunnáttu sé til staðar í nútímatækninni. Platón leit svo á að aðeins heimspekileg rökhugsun væri fær um að komast að því sem er, sem merkir að hún ein getur komist í námunda við sannleikann. Heidegger er í rauninni að segja að það sé hægt að leiða sannleikann fram í hlutnum og því sé þekkingin hluti af *tekhne* sem gerir afhjúpun sannleikans mögulega. Afhjúpunin er mikilvægt hugtak hjá Heidegger enda tengist hún sannleikanum sem er okkur hulinn en engu að síður leiddur fram í hlutunum. Þessi hugsun er andstæða hinnar platónsku hugsunar sem telur að allt sem birtist okkur sé blekking. Heidegger er ekki

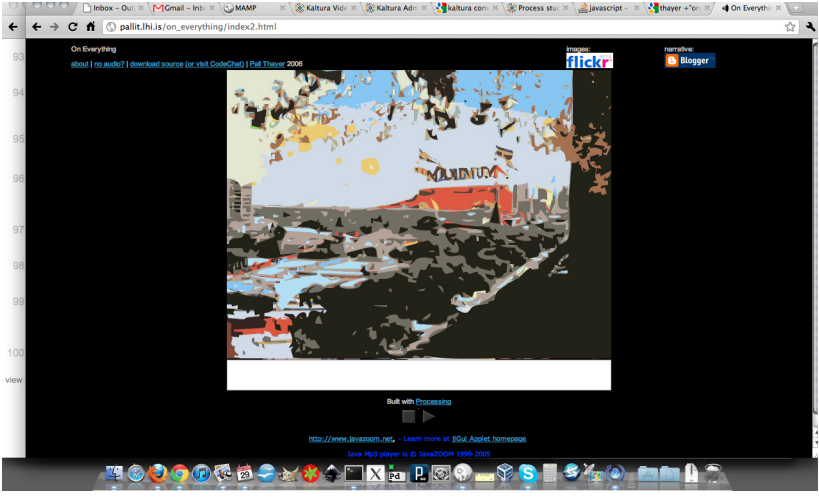
samþykkur þessu en til að færa rök fyrir máli sínu rifjar hann upp orsakirnar fjórar sem eiga þátt í gerð hlutarins, en þær eru efni, form, „smiður“ og hlutur. Orsakirnar eru háðar hver annarri en Heidegger segir að það sem skipti máli sé tilgangurinn með smíði hlutarins. Hann á við að það sé ekki fyrr en verkinu er lokið og hluturinn kominn í notkun sem hann fer að skipta máli. Hann tekur dæmi af silfurbikar og segir að það sé hvorki silfrið né form bikarsins, hvað þá silfursmiðurinn sem sé aðalatriðið, heldur sú staðreynd að bikarinn er notaður í helgiathöfnum. Þekkingin býr í bikarnum og því afhjúpunin forsenda hlutarins sem lyftir hulunni frá sannleikanum. Sannleikurinn er það sem er og því getur sannleikurinn sem opnast okkur í hlutnum sagt til um veru okkar í heiminum.

Dæmið af bikarnum skiptir máli ef ætlunin er að átta sig á því hvað Heidegger telur að hafi breyst með tilkomu nútímatækninnar og hvers vegna hann efast um að hún sé fær um að afhjúpa sannleikann og varpa þannig ljósi á veruna. Eftir að hafa endurnýjað samband fræðilegrar þekkingar og framleiðslu hlutarins getur Heidegger sagt að hvoru tveggja sé hluti af eðli tækninnar sem afhjúpar sannleikann. Þetta telur hann að eigi að gera okkur kleift að skilja eðli tækninnar sem í nútímanum er samofin þekkingu vísindanna. Nútímavísindi láta sér ekki nægja að styðjast við fræðilegar tilgátur heldur vilja þau staðfestar sannanir. Dæmi um þetta eru náttúruvísindin sem viðurkenna aðeins þekkingu sem hægt er að sýna fram á með útreikningum. Útreikningarnir veita upplýsingar um auðlindir sem er að finna í náttúrunni. Vitneskjan um þær gerir auðlindirnar tiltækar eins og hvert annað verkfæri. Það sem er tiltækt kallar á að verða nýtt og þess vegna er mikilvægt að nýta náttúruauðlindirnar. Tæknin snýr hins vegar ekki aðeins að nýtingunni heldur hafa möguleikar hennar áhrif á hverju vísindin geta komist að. Þetta þýðir að þekkingin er hluti af tækninni, en það segir okkur líka að við búum í heimi sem samþykkir aðeins þá þekkingu sem hægt er að sýna fram á með mælingum. Það leiðir til þess að við höfum aðeins áhuga á þeirri þekkingu sem hægt er að sýna fram á með útreikningum. Þegar kemur að sambandi tækni og þekkingar er nútímatæknin aðeins fær um að afhjúpa þá þekkingu sem er þegar til staðar. Þetta merkir að það sem opnast er þegar tiltækt og því telur Heidegger að nútímatæknin leiði fram í veruna það sem ekki er hulið. Þetta setur manninn í óvissu um veru sína í heiminum öfugt við það sem ætla mætti ef litið er



Tumi Magnússon 1957, Pollar, 2006

Myndband á fimm flatskjáum og hljóðrás



Páll Thayer 1968, On Everything, 2006

Internetverk vistað á vefþjóni



Guðrún Kristjánsdóttir 1950, Veðurlag, 2011

Myndband með hljóðrás



Haraldur Jónsson 1961, TSOYL2367, 2005

C-prent, 25 x 38 cm



Þóra Sigurðardóttir, Fluga, 2006

Stafrænt prent, 80 x 60 cm







Ólöf Nordal 1961, Íslenskt dýrasafn – Sleipnir, Kýklópi, Janus, 2003

Diasec, 80 x 480 cm



Pétur Thomsen 1973, Aðflutt landslag, 2005

Litljósmyndir á álplötu, 110 x 134 cm



Hrafnkell Sigurðsson 1963, Nýbygging 11, 2003

Ljósmynd, 120 x 140 cm



Bragi Þór Jósefsson 1961, Herstöð: Næturklúbburinn Top of the Rock, 2006

Ljósmynd



Matthew Barney 1967, Drawing Restraint 18, 2010

Heimildaljósmyndir: Chris Seguine



Matthew Barney 1967, Drawing Restraint 18, 2010

Heimildaljósmyndir: Chris Seguine



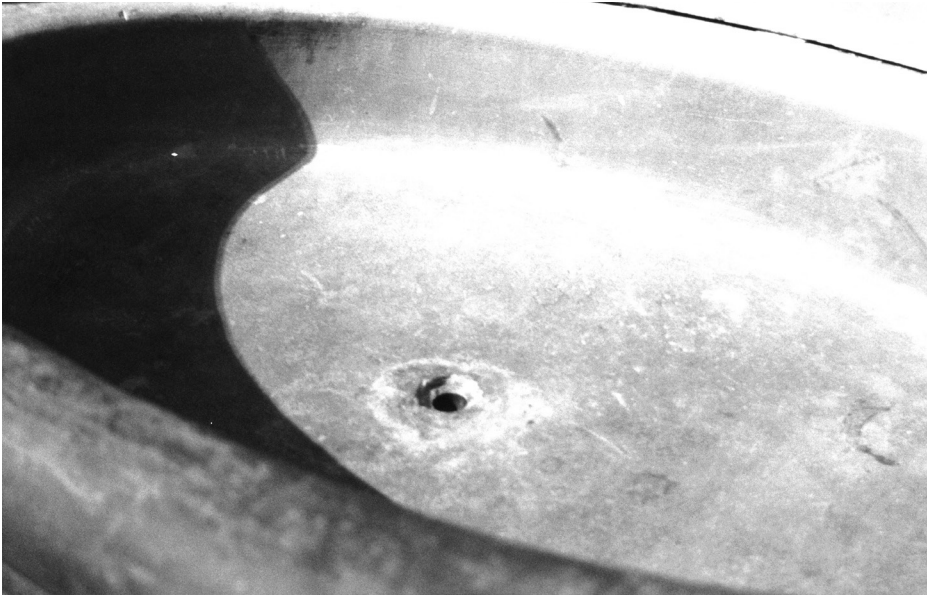
Halldór Ásgeirsson 1956, Innsetning, Úlfarsfell, október/nóvember, 1983

Ljósmynd: Hannes Lárusson



Halldór Ásgeirsson 1956, 44 myndfánar – biskupar, 2006

Hluti af innsetningu í Skálholti



Hulda Stefánsdóttir 1972, Gat í vaski, 2005

Hluti af innsetningu, Brooklyn



Elías B. Halldórsson 1930–2007, Tveir menn undir krosstré

Trérista (Myndskreyting við bók Gyrðis Elíassonar: Heyhvísl og gúmmískór)



Ragnar Helgi Ólafsson 1971, Baksýnisspegill: Fyrir Walt Disney og Martin Heidegger, 2005

Myndbandsinnsetning

svo á að tölulegar staðreyndir færi mönnum vissu. Óvissan kemur til af því að í heimi *tækni-vísinda* verður til flókið kerfi samsettra þátta (*Ge-stell*) sem enginn einn maður getur haft yfirsýn yfir, hvað þá stjórnað. Það er því hægt að líta svo á að *tækni-vísindin* stjórni manninum fremur en maðurinn þeim. Heidegger er ekki einn um að hafa áttað sig á þessu, en greining hans vekur spurningar um afstöðu okkar til sannleikshugtaksins og samband okkar við heiminn. Þar kemur listin til sögunnar sem síðasta vígi sannleikans. Heidegger telur að nútímatæknin sem við höfum kallað tækni-vísindi komi í veg fyrir að maðurinn geti gert sér grein fyrir veru sinni í heiminum, þar sem hann hefur glatað tengslum sínum við tæknina sem gerir honum það kleift og á þá við kunnáttugreinar handverksins. Í heimi tækni-vísinda er ekki aðeins hinn efnislegi heimur orðinn allsráðandi heldur glatar hluturinn tilgangi sínum þegar tengsl hans við fram-leiðslu sannleikans rofna. Ekki nóg með að við vitum ekki lengur hvernig hlutirnir eru búnir til heldur hafa þeir engan annan tilgang en að vera tiltækir. Þetta þýðir að allir hlutir eru tiltækir til virkjunar og að virkjun þeirra er markmið í sjálfu sér.

3 Tilgangur hlutarins

Það setur strik í reikning listarinnar að tækni-vísindin hafa tök á manninum sem virðist nauðbeygður til að lúta vilja hennar. Þetta hefur þau áhrif að okkur mannfólkinu finnst við áhrifalaus og ekki þurfa að bera neina ábyrgð. Ef þetta er rétt má segja að Heidegger sé búinn að stilla okkur upp við vegg með því að segja að staðan sé vonlaus. Hann gefur samt ekki upp alla von því hann sér ástæðu til að benda á að aðeins með því að gera sér grein fyrir því hver staðan raunverulega er sé mögulegt að bregðast við (Heidegger, 1958, 48). Hann telur að það sé á valdi listarinnaren gerir um leið þá kröfu að hún verði að búa yfir fegurð sem blasir við þegar sannleikurinn opnast. Með þessu setur Heidegger okkur í nýjan vanda því samkvæmt skilgreiningu hans á nútímatækni getur list miðlunar, boðskipta og upplýsinga ekki verið list fegurðarinnar þar sem hún er ófær um að leiða fram sannleikann. Hann hefur því vissar efasemdir um möguleika listarinnar í samtímanum og gerir ekki ráð fyrir því að list tækni-vísindanna geti afhjúpað þekkingu og sannleika, ekki aðeins vegna þess að þekking er til staðar heldur vegna þess að hún er í sífelldri endurskoðun og þar af leiðandi óstöðug. Þetta

þýðir að við sem manneskjur búum í veraldlegum heimi sem hefur fjarlægst sannleikann með stóru S-i. En nú er ekki víst að það sé hinn endanlegi sannleikur sem við leitum að. Það er engu að síður ljóst að nútímatækni og vísindi hafa átt sinn þátt í að skapa heim hins tiltæka sem reiknar verðmæti allra hluta út frá þeim fjármunum sem þeir veita inn í efnahagslífið. Slíkir útreikningar eru einnig viðhafðir um listina en þeir spyrja ekki hvort og með hvaða hætti listin tekur þátt í að móta heimsmynd okkar og þann heim sem við búum í. Inntak listarinnar er látið afskiptalaust og jafnvel áhöld um hvort listin hafi inntak (Ellul, 1980; Agamben, 1996). Spurningin sem við verðum að spyrja er þess vegna ekki sú hvort listin hafi eitthvað með tækni að gera heldur hvort við getum hugsað okkur heim tækni án listar.

Allir hlutir eyðast og breytast og eru í þeim skilningi óstöðugir líkt og lífið sjálft sem á sér upphaf og endi. Engu að síður geta hlutir með tilgang og markmið fært okkur vissu segir Heidegger. Listaverk eru án notagildis og því best til þess fallin þar sem þau eyðast ekki af notkun. Listaverkið er „í verki“ í þeirri merkingu að það er stöðugt í návist sinni (Agamben, 1996, bls. 87). Fjöldaframleiddir hlutir eru tiltækir og geta því ekki fært okkur vissu með sama hætti og listaverk sem leiðir fram sannleikann. En ef listin á að geta afhjúpað sannleikann þarf hún þá ekki að vera „í verki“ og þýðir það ekki að listaverkið verði að vera stöðugt í návist sinni? Svarið við þessari spurningu er ekkert einfalt, en það er full ástæða til að íhuga hvort listin geti lifað af í heimi tækni-vísindanna öðruvísi en sem minning um heim sem er horfinn. Agamben telur að með sjálfvirkri véltækni hafi maðurinn glatað stöðu sinni sem fram-leiðandi (*poiesis*) og í staðinn farið að líta á hana út frá nytsemi (*praxis*) (Agamben, 1996, bls. 91–92). Bæði *poiesis* og *praxis* fela í sér athafnir en þær eru ólíkar og hafa ólíkan tilgang og markmið. *Poiesis* leiðir fram þekkingu og sannleika og er því fram-leiðsla nærveru en *praxis* er knúinn áfram af viljanum til verka í merkingunni að starfa og vera virkur. Á meðan fram-leiðslan afhjúpar sannleikann er nytsemin tengd vinnunni sem er markmið í sjálfu sér þar sem verkefni hennar er að viðhalda lífinu með því að uppfylla okkar brýnustu þarfir. Til að geta sinnt öðrum verkefnum þarf annaðhvort frítíma eða þræla. Listamaður sem fæst við að fram-leiða verk sem hafa ekkert notagildi og uppfylla ekki brýnustu nauðsynjar er í þeim skilningi frjáls undan vinnu. Þar sem nútímamaðurinn skilgreinir stöðu sína út frá vinnu verður

listamaðurinn að útlaga úr samfélaginu. Það má því líta svo á að útreikningar á verðmæti vinnu listamannsins í hringrás efnahagslífsins veiti honum að nýju aðgang að samfélagi hinna vinnandi, en það hefur um leið áhrif á stöðu verka hans. Þótt áhugavert væri að velta þeim áhrifum fyrir sér ætlum við að halda okkur við Agamben sem heldur því fram líkt og Heidegger að fram-leiðslan tryggi manninum frelsi og vissu. Þegar hún er horfin er ekki lengur spurt *hvað er* heldur *hvernig er þetta gert*. Áherslan flyst frá verkinu að ferlinu, frá listaverkinu að listamanninum og því hvernig hann tjáir sérkenni sín í gegnum hið listræna sköpunarferli sem tekur sæti fram-leiðslunnar. Athafnir listamannsins öðlast sjálfstætt vægi og því kemur vægi athafnarinnar skýrt fram í listamanninum sem er knúinn áfram af vilja og þrá sem einkennir lífið. Athafnir sem einkennast af lífsvilja og sköpunarkraftur sem líkist sköpun náttúrunnar hefur ekki annan tilgang en þann að viðhalda sjálfum sér.

4 Ferlið

Þegar athyglin beinist að sjálfu sköpunarferlinu virðist verkið skipta minna máli sem og hvort það er stöðugur og endanlegur hlutur. En við getum líka velt því fyrir okkur hvort listaverk sem er „stöðugt í návist sinni“ verði að vera hlutur sem er stöðugur í merkingunni kyrrstæður? Hér mætti fjalla um aðrar listgreinar en myndlist en við látum það liggja á milli hluta. Í staðinn ætlum við að spyrja hvort kyrrstæð verk tilheyri mögulega öðrum tíma, sem byggði heimsmynd sína á stöðugleika líkt og Forn-Grikkir (Berger, 1988, bls. 107). Það er stundum sagt að best sé að láta hið liðna vera liðið vegna þess að það er ekki talið hollt að dvelja í fortíðinni, en orðatiltækið minnir einnig á að hið liðna er hluti af núinu sem minning um hið horfna. Þannig getur horfinn hugmyndaheimur Forn-Grikkja haldið áfram að hafa áhrif á skilning okkar á heiminum og væntingar okkar til hans þótt heimsmynd okkar sé gerólík heimsmynd þeirra. Hið liðna hverfur en heldur engu að síður áfram að vera hluti af okkur vegna þess að við greinum fortíðina í nútíðinni án þess endilega að greina á milli þeirra. Spurningin um veruna og tímann er grundvallarspurning í heimspeki Heideggers en hún er einnig viðfangsefni *Baksýnisspegils* Ragnars Helga Ólafssonar. Ef tíminn er hluti af okkur getum við aðeins skynjað tímann með því að stíga út úr honum, en það er í rauninni ómögulegt án þess að yfirgefa tímann og þá um leið veruna. Eina

leiðin til að skynja tímann án þess að yfirgefa hann er að bera kennsl á breytingar í formi leifa og ummerkja þess liðna. Listaverkið er á sinn hátt merki um það sem var og er enn og getur því tengt saman nútíð og fortíð. Hvort það er nauðsynlegt að verk sé stöðugt „í verki“ til að gera manninum grein fyrir stöðu sinni sem veru í tíma er spurning sem er varpað fram í *Baksýnisspeglinum* sem sýnir okkur fortíðina í núinu.

En áður við komum nánar að *Baksýnisspeglinum* skulum við staldra við mikilvægi sköpunarferilsins sem beinir athyglinni að höfundinum og því hvernig hann ber sig að. Það er ekki nóg að vita hvernig verkið er skapað þegar sköpunarferlið er orðið sýnilegt og jafnvel verk í sjálfu sér. Ljósmynd Hans Namuth sýnir hvernig Jackson Pollock ber sig að þegar hann lætur málningu drjúpa á striga sem liggur á gólfinu á vinnustofu hans. Ljósmyndin er heimild um atburð sem er þegar liðinn en gerir jafnframt sköpunarferlið að hluta verksins. Sams konar ferli verður hluti af upplifun verka Georges Mathieu og Yves Klein sem gerðu sköpunarferlið að sýningu. Þótt Mathieu hafi notfært sér leikhúsið en Klein hefðbundið sýningarrými gallerísins er gerð hins endanlega málverks orðin að athöfn sem er framkvæmd frammi fyrir áhorfendum. Málverkin *Les Capétiens partout* (1954) og *Antropométrie* (1960) eru í þessum skilningi merki um atburði sem áttu sér stað en um leið eru þau „í verki“ sem málverk. Öðru máli gegnir um heimildarkvikmyndir um atburðina þar sem hægt er að „upplifa“ gjörninginn aftur eins og maður hafi verið á staðnum, því miðlunin minnir óþyrmilega á að hann miðlar því sem áhorfandinn missti af. Atburðurinn sjálfur birtist eins og rof í hversdagsleikanum og skráir sig á spjöld sögunnar sem undantekning sem öðlast merkingu vegna þeirra áhrifa sem hún hefur inn í framtíðina.

Þegar listamaðurinn athafnar sig frammi fyrir áhorfendum er sköpunarferlið orðið þungamiðja verksins og þörfin fyrir hlutinn hverfur, að mati Jacks Burnham. Hann taldi að merki þess að þörfin fyrir hlutinn væri að hverfa hefði þegar verið komin fram í ready-made verkum Duchamp, sem eru ekki bundin við einstakan hlut, og í smeltmálverkum Moholy-Nagy sem hann pantaði hjá fyrirtæki í gegnum síma (Burnham, 1968). Hluturinn sem slíkur er ekki horfinn heldur er hægt að skipta honum út fyrir annan eins. Hann er orðinn partur af umhverfi þar sem einstakir hlutir skipta minna máli en sambandið á milli þeirra og umhverfisins. Verkið sjálft er umhverfi

sem getur innihaldið tilbúna hluti en merking þess ræðst af innbyrðis tengslum þeirra. Þá skiptir minna máli hver býr hlutina til en hvernig þeim er raðað saman. Rýmið sem verkið er sett inn í verður einnig hluti af verkinu og hefur áhrif á sambandið milli hlutanna. Burnham leit svo á að í slíkum umhverfisverkum, sem við getum líka kallað innsetningar, skipti ákvarðanir meira máli en einstakir hlutir. Þetta gæti átt við um innsetningar Margrétar H. Blöndal þar sem staðsetning hluta í rýminu og tengslin milli þeirra eru ekki síður mikilvæg en hlutirnir sem hún kemur þar fyrir.

Burnham túlkaði þessar breytingar á birtingarmynd listaverksins þannig að við værum að hverfa frá hlut-miðaðri menningu til kerfismiðaðrar menningar sem sækir fyrirmynd sína í líffræðileg kerfi. Slík kerfi mótast af samböndum og samlífi innan þess. Stöðugleiki kerfisins fer eftir því hvernig kerfið bregst við nýjum aðstæðum. Einstakir hlutir í slíkum kerfisverkum þurfa ekki að vera tilbúnir hlutir því kerfið getur einnig innihaldið manneskjur og náttúrulega hluti. Það á við gagnvirkar innsetningar á borð við *The Interactive Plant Growing* eftir Laurent Mignonneau og Christa Sommerer, sem nota lifandi plöntur sem viðmót og genamengi bakteríunnar í *Genesis* eftir Eduardo Kac, en bæði verkin treysta á virka þátttöku áhorfenda. Birtingarmynd kerfisins er tímabundin en ákvarðanir við uppsetningu þess geta haft áhrif á hversu bundið það er tilteknu rými. Listamaðurinn getur ákveðið að setja upp verk sem er svo rígbundið ákveðnu rýminu að það getur reynst erfitt að setja það upp aftur nema endurgera það frá grunni. *Setpiece* eftir Sirru Sigrúnu Sigurðardóttur er upphaflega gert fyrir gallerí Torstrasse 111 í Berlín en það sýnir myndband sem er varpað inn í rýmið sem það er tekið upp í. Upptakan er af rýminu sjálfu en myndin hefur gengið í gegnum breytingar áður en henni er varpað á vegginn. Daufir litirnir gætu verið af gamalli málningu á veggjum og stiga þótt við sjáum að þeim hefur verið bætt ofan á upptökuna. Inni í varpinu sjálfu er mynd af skugga stöpuls sem er bæði í eigin nærveru fyrir framan vörpunina og í mynd „sem hann sjálfur“ og skuggi af sjálfum sér. *Setpiece* er bundið rýminu en er um leið marglaga rými sem máir út mörkin milli hins eiginlega rýmis og myndarinnar, nútíðar og fortíðar og gerir skilin milli hlutar og ó-hlutar óljós. Við gætum haldið að Sirru Sigrúnu sé mest í mun að villa um fyrir okkur með því að fá okkur til að efast um eigin rýmisskynjun, en í raun er henni staða listarinnar og

listaverksins ofarlega í huga, sem rými þekkingar þess sem ekki er hægt að mæla.

Um leið og listaverkið er farið að byggjast á kerfi sambanda fer hlutverk áhorfandans að skipta meira máli en hluturinn. Það þýðir að áhorfandinn er ekki lengur aðeins í því hlutverki að dæma verkið utan frá heldur er þátttaka hans í sköpun verksins orðin hluti af virkni þess. Þar með má kannski segja að hann sé orðinn ófær um að sinna því hlutverki að dæma verkið, að minnsta kosti á meðan hann er hluti af því. Búnaður sem getur allt í senn, tekið upp, framleitt og sýnt myndir gerir listamanninum fært að innlima áhorfandann í verkið að honum forspurðum (Duguet, 2002). *Setpiece* er upptaka í rými en myndin er tekin upp áður en verkið er sett upp og myndinni varpað á vegginn þar sem áhorfandinn stendur álengdar en er um leið meðvitaður um stöðu sína í rýminu. Ragnar Helgi Ólafsson gengur lengra í *Baksýnisspegli v. 2.0 (handa Martin Heidegger og Walt Disney)* en verkið er algjörlega háð búnaði sem mótar umgjörð utan um verkið og nærveru áhorfandans í rýminu. Verkið sjálft er sveigjanlegt í þeim skilningi að það verður til þar sem búnaðurinn er settur upp og getur auðveldlega aðlagað sig nýju rými. Verkið er ekki efnislegt nema sem kerfisbúnaður sem samanstendur af upptökuvél, tölvubúnaði og varpa. Það mætti segja að verkið sé tómt í upphafi en vakni til lífsins um leið og það skynjar nærveru áhorfanda í rýminu. Upptökuvélin nemur áhorfandann og varpar mynd af honum á vegginn en ekki fyrr en mínútu eftir að upptakan hefst. Áhorfandinn þarf því að staldra við í verkinu til að átta sig á að það býr yfir upplýsingum um veru hans á staðnum. En *Baksýnisspegillinn* gerir meira en að sýna áhorfandanum mynd af sjálfum sér og gera hann meðvitaðan um eigin veru. Hann birtir einnig myndir af fólki sem deilir ekki raunverulegu rými með áhorfandanum heldur aðeins rými myndarinnar sem þó er mynd af rýminu sem hann er staddur í. Myndunum sem er skeytt saman við myndina af áhorfandanum voru teknar af öðrum áhorfendum sem áttu leið um raunverulega rýmið á undan honum en eru nú kallaðir fram af næruveru hans sjálfs til að deila með honum rými og tíma myndarinnar. Ragnar Helgi hefur sagt að *Baksýnisspegillinn* gári tímann þar sem áhorfandinn fær að gægjast aftur í nýliðna fortíðina sem opnar vitund hans fyrir stöðu sinni sem tímaveru. Nærvera annarra í mynd *Baksýnisspegilsins* sem eru fjarverandi í rýminu

gerir þann sem er staddur í rýminu þá stundina einnig meðvitaðan um þá sem gengu þar um á undan honum. Það er hugbúnaður tölvunnar sem skrásetur, geymir og flokkar allar upptökurnar en skilyrði fyrir því að hægt sé að kalla þær fram er að einhver sé staddur í rýminu. Þátttaka áhorfandans í verkinu gefur því yfirbragð skemmtigarðs þar sem hægt er að bregða á leik með heimspekilegar hugmyndir um tímann með tímanum.

5 Skjárinn og kóðinn

Búnaðurinn í verki Ragnars Helga er hluti af tækni-vísindunum sem eru ráðandi í samtímanum. Rafræn fjarskipta- og upplýsingatækni getur aflað gagna, skráð upplýsingar, flokkað þær og sent út í sama rými og upptakan fer fram eða á öðrum stað í öðru rými. Netverkið *Eilíf dögun* eftir Ragnar Helga og Pál Thayer notfærir sér möguleika tækninnar til að sækja beinar upptökur af hljóðum á fyrirfram ákveðnum stöðum í heiminum við sólarupprás að staðartíma og sendir út á þeim stað sem verkið er sett upp á. Þetta er hægt vegna þess að fjarskipta- og upplýsingatækni myndar flókið kerfi búnaðar og rafrænna merkjasendinga sem tengir saman vélar, fólk og upplýsingar. Upplýsingarnar eru ekki áþreifanlegar heldur hafa þær verið yfirfærðar á tungumál sem búnaðurinn skilur. Í fjarskiptatækninni byggist þetta tungumál á sendingum rafeindamerkja með rafbylgjum sem ferðast eftir ákveðnu tíðnisviði. Í tölvuhugbúnaði er stuðst við forritunarmál sem ferðast eftir rafeindarásum. Það sem gerir forritunarmálið ólíkt hefðbundnu talmáli er að það meðhöndlar öll gögn sem dulmál. Dulmálið eða kóðinn er í grunninn samsettur úr talnarunu sem samanstendur af tveimur tölustöfum. Kóðinn gerir það fært að stytta talnarununa, en sumir kóðar eru flóknari en aðrir og því geta forritunarmálin lagst hvert ofan á annað þar til djúpt er orðið á upphaflegu talnarununni. Það sem gerir tölvunotkun sérstaka er að venjulegur tölvunotandi þarf ekki að hafa neitt forritunarmál á valdi sínu þótt það sé eina málið sem tölvan skilur. Þetta er ein ástæðan fyrir vinsældum tölvunnar, en gerir það einnig að verkum að þekkingin sem forritið byggist á býr ekki í notandanum heldur í búnaði og tækjum sem koma að litlum notum án hugbúnaðar. Hugbúnaðurinn er heili vélarinnar og sér um úrvinnslu upplýsinga sem notandinn getur sett inn í minni hugbúnaðarins og kallað fram aftur með skipunum.

Gögn og upplýsingarnar birtast myndrænt á skjá vélarinnar sem auðveldar notandanum öll samskipti við hugbúnaðinn. Þetta þýðir í rauninni að almennir tölvunotendur nota kóða á hverjum degi án þess endilega að gera sér grein fyrir því að allar skipanir sem þeir senda frá sér með aðstoð lyklaborðs og músar eru gefnar með kóða. Það er skjámyndinni að þakka að notandinn hvorki sér kóðann né aðgerðir forritsins heldur aðeins grafíska túlkun þeirra. Skjámyndin er myndræn birtingarmynd skipana sem byggjast á kóða og losa notandann undan þeirri kvöð að kunna forritun. Til að auðvelda samskipti notanda við hugbúnaðinn er hin grafíska framsetning byggð á kunnuglegum táknmyndum sem hjálpa honum að ákveða hvaða skipanir hann á að velja. Táknmyndir geta verið af möppum og málningarpenslum en þær geta einnig verið í formi lógóa hinna ýmsu fyrirtækja sem framleiða forritin. Hér vísar hver hlutur til aðgerða sem hægt er að framkvæma með því að hreyfa bendilinn og smella á takkann á músinni. Eiginleiki og hegðun hverrar táknmyndar er fyrirfram skilgreind og því geta skipanir aðeins leitt til aðgerða sem forritinu hefur verið sagt að það geti framkvæmt. Eina mögulega leiðin til að hafa áhrif á aðgerðirnar er að breyta forritinu. Grunnhugmyndin að baki frjálsum og opnum hugbúnaði er að notandinn geti tekið þátt í þessari mótun. Sú staðreynd að flest forrit eru lokuð og kóðinn hulinn notendum hefur verið Páli Thayer umhugsunarefni en hann lítur á kóðann sem miðil sem hægt er að móta með efni. Páll hefur tileinkað sér ýmis forritunarmál á borð við perl, processingog pure data sem hann notar til að skapa verk sem hann gerir á netinu og fyrir netið. Kóði þessara verka er opinn og aðgengilegur og því hægt að vinna úr honum nýtt efni. Kóðinn leikur mikilvægt hlutverk í *On Everything* þar sem hann er notaður til að sækja og meðhöndla efni úr netmyndabankanum flickr.com. Hver sem er getur sett ljósmyndir inn á flickr og hver sem er getur skoðað þær. Páll gerir sér mat úr þessu möguleikum með því að láta kóðann fara í gegnum allar síður sem deila myndefni á flickr. Síðurnar fara síðan í gegnum Java-forrit sem lífgar myndirnar með því að „mála“ þær í rauntíma á tölvuskjáinn. Listamaðurinn kemur að verkinu í upphafi og gefur því skipanir, en síðan sér verkið um sig sjálft ef svo má að orði komast. Myndirnar sem birtast gestum heimasíðu verksins eru ápekkar myndum sem málaðar eru eftir númerum, nokkuð sem gefur *On Everything* alþýðlegt yfirbragð um leið og vísað er til verka

Warhols og Lichtensteins. Á meðan forritið teiknar myndirnar upp verður form þeirra sífellt ógreinilegra og því er hvorki hægt að þekkja myndefnið né rekja uppruna þess. Myndirnar eru hljóðsettar svo á meðan kóðinn endurskapar myndirnar má hlusta á tölvugerða rödd lesa tilviljanakennt úr texta sem er tekinn af nýjustu bloggfærslum á blogger.com. Flatur og eintóna lestur tölvuraddarinnar, þar sem kóði breytir texta í hljóð, undirstrikar þá staðreynd að tölvan skilur ekki það sem hún les og er sér ekki meðvituð um merkingu orðanna.

On Everything endurframleiðir sjálft sig í sama skilningi og Strokkur, sem er alltaf eins og þó aldrei sá sami. Engin mynd er dregin upp oftar en einu sinni og þótt hver mynd sé einstök glatar hún gildi sínu sem frummynd þar sem þær hverfa jafn óðum og þær birtast. Þá eru allar myndirnar gerðar úr sama kóðanum og minna hver á aðra. *On Everything* endurspeglar stöðugt flæði nýrra upplýsinga á netinu og þá staðreynd að allar persónulegar upplýsingar sem eru settar þangað inn eru um leið orðnar eign allra annarra netnotenda. *On Everything* er gert úr efni sem er aðeins aðgengilegt á netinu og lifir sjálfstæðu lífi í netheimum, þar sem hver sem er getur kallað það fram hvenær sem er á tölvuskjánum heima hjá sér með því að slá inn veffang þess í vafra. Skilyrði fyrir því að hægt sé að sjá verkið eru nettenging og vafri. Staðsetning verksins á netinu er í dreifðu rými sem máir út fjarlægðir. Verkið getur birst á mörgum stöðum samtímis sem þýðir að tilvist þess er ekki bundin við tiltekið rými. Tilvist verksins er dreifð og virkni þess fræðilega óstöðvandi flæði svo lengi sem notendur halda áfram að bæta inn myndum á flickr og skrifa færslur á blogger.[1]

6 Hlutir og óhlutir

Hefðbundin málverk eru kyrrstæð, efnisleg og stöðug í návist sinni. *On Everything* hefur ásýnd málverks og þó eru áhöld um hvort við getum kallað mynd sem birtist og hverfur jafnóðum málverk. Kyrrstaðan hefur vikið fyrir raunverulegri hreyfingu sem reynt hefur verið að túlka á kyrrstæðum fleti. Þorvaldur Skúlason gerði hreyfingu straums og sírennslis skil í óhlutbundnum málverkum af Ölfusá en Duchamp notaði hreyfiljósmyndir sem fyrirmynd að túlkun

1 Veffang: http://pallit.lhi.is/on_everything/. Þar sem vefþjónn verksins þarfnast uppfærslu er verkið á sýningunni sýnt á diski sem heimild.

tímaskeiðs í *Nu descendant un escalier*. Hreyfing líkama manns á leið niður stiga sýnir samfellda atburðarás sem erfitt er að gera grein fyrir á kyrrstæðum fleti nema með því að endurtaka formið sem ætlunin er að sýna að færist úr stað. Þannig verður til atburðarás á fleti sem er kyrrstæður og hreyfingarlaus.

Guðrún Kristjánsdóttir er upptekin af áhrifum veðurfars á mótun landslags. Snjóflekkirnir sem einkenna málverk hennar hafa skírskotun í umbreytingu sem á sér stað í leysingum þegar vetrarsnjórinn tekur að hopa úr hlíðum fjalla. Snjóþekjur gefa eftir og skilja eftir sig flekki í skorum kletta og hlíða þar sem bráðinn snjórinn safnast í farvegi og skilur eftir sig slóð. Í eldri verkum Guðrúnar má sjá sjóndeildarhring fjallgarða en með árunum hefur sjónarhorn hennar sífellt verið að þrengjast. Fjallshlíðar og nærmyndir af hvítum blettum sem sitja eftir í hlíðunum þegar hlýna tekur eru hið eiginlega myndefni. Hopandi fönn er merki um hlýnun en leysing verður þegar frost fer úr jörð og er því merki um millibilsástand. Málverk Guðrúnar eru efnisleg og kyrrstæð en þó getur hún ekki stillt sig um að gefa þeim yfirbragð óstöðugleika með því að leika sér að áhrifum gagnsærra litarefna sem hleypa í gegnum sig birtu. Birtan breytir auðveldlega litnum á grunnfleti verkanna og því má segja að umhleypingasamt veðurfar hafi náð taki á málverkunum.

Hvert nýtt verk er sjálfstætt framhald af verkinu á undan, en notkun ljósmynda- og upptökuvélar hefur átt sinn þátt í því að þrengja sjónarhornið. Ljósmyndirnar eða hluti þeirra geta verið fyrirmyndir að málverkum og málverk að ljósmynd sem síðan er skönnuð inn í tölvu þar sem hún er bútuð niður og breytt í hreyfimynd. Myndirnar hverfa hver inn í aðra án þess þó að flekkirnir hverfi sem tengja verkin saman. Málverk Guðrúnar öðlast þannig annað líf utan strigans, í myndböndum og hreyfimyndum, og sem ljósmyndir, grafíkverk, vegg- og gluggamálverk. Viðfangsefnið kallar á margþætta útfærslu, þar sem myndband og tölvuvinnsla opna möguleika á að fanga raunverulega hreyfingu og gera grein fyrir ferli. *Veðurlag* er verk sem hefur verið sett upp í nokkrum útgáfum, enda sveigjanlegt og auðvelt að laga það að sýningarrýminu hverju sinni. Myndvarpið er miðpunktur innsetningar verksins en það sýnir ljósa flekki líða hjá líkt og landslag út um bílglugga. Myndbandið ögrar stöðugleika málverksins og ýtir því á hreyfingu. Tímaskeið myndarinnar er ekki fremur stutt og sýnir ekki eiginlega breytingu heldur lárétta hreyfingu

forma á vegg sem ferðast fram og aftur úr einu horni í annað. Myndin er svart-hvít en hvíti liturinn byggist á snjóformum sem birtast sem ljósgeislar á svörtum grunni. Titill verksins *Veðurlag* er leikur að orðum með vísun í snjóalög og aðferð við að mála í lögum. Hróðmar Ingi Sigurbjörnsson hefur samið lag við verkið byggt á gömlum stemmum sem Steindór Andersen kveður við rímur. Lagið, rímurnar og hreyfingin vísa í ferðalag þess sem leggur gangandi af stað yfir landið raulandi fyrir munni sér til að drepa tímann. Á móti vörpuninni er annar veggur með ámálaðri fjallshlíð með sama ljósa mynstrinu og líður hjá í vörpuninni. Á veggmyndinni er gler sem vörpunin speglast í og mætir veggmálverkinu. Verkið er lagskipt í tíma, rými og formi, þar sem sjálft málverkið er orðið að umhverfi á hreyfingu með áhorfandann í miðjunni. Tengsl manns og náttúru við hringrás lífsins eru kjarninn í inntaki þessara verka.

Málverk Tuma Magnússonar hafa einnig gengið í gegnum ýmsar breytingar frá því að vera myndraðir yfir í veggverk, myndbönd og ljósmyndir. Engu að síður er Tumi alltaf að fást við grunneiginleika málverksins sem eru liturinn, línan, efnið sjálft og tvívídd flatarins. Með litnum er átt við litinn sem þekur flötinn en með efninu efni litarins í bókstaflegum skilningi. Málningin sem slík er fljótandi efni án formsins og þar sem Tumi sviptir hlutina ummáli sínu verða allir litir þekjandi og mörk milli lita ógreinileg. Formleysi litarins ásamt blæbrigðum litar sem dofnar og fjarar út eða breytist vegna snertingar við annan vegna gagnkvæmra áhrifa eru í brennidepli. Tvennt er í rauninni útilokað frá verkunum, en það er skýr lína og ummál. Línan skapar formið en í verkum Tuma er aðeins flatneskja í þeim skilningi að ekki er hægt að greina hluti sem slíka. Eina undantekningin frá þessu eru verk sem styðjast við vélrænar upptökur en í þeim eru hlutirnir ýmist flattir út eða útlínur án skerpu svo hluturinn sjálfur er illþekkjanlegur. Málverk Tuma Magnússonar geta verið myndraðir sem tengja saman mörg einstök málverk með ímynduðum efnahvörfum á meðan önnur gefa til kynna samruna innan sama flatar. Einlit málverk í *Heilavefur og rauðvín*, sem eru sett upp í beinni röð sýna stigbreytingu litrófs frá fölbleikum yfir í vínrautt en í *Hráum og soðnum eggjahvítum* gefur að líta gulleita lögun að óræðum uppruna umkringda fölgráum litatónum. Hér er engu líkara en ætlunin sé að gefa til kynna að efnaskipti eigi sér stað. Ógreinilegar útlínur minna á ljósmyndir án skerpu og gefa hlutunum yfirbragð

þyngdarleysi. Í fyrstu gæti virst sem verk Tuma hverfist eingöngu um myndflötinn en samband litarins við ytri veruleika kemur ávallt fram í titli verkanna sem geta verið lýsandi og blátt áfram en eru samt aldrei lausir við kímni.

Eiginlegt brotthvarf hlutarins, ef við lítum á málverkið sem hlut, verður þegar striginn hverfur og eftir stendur litur á vegg. Í *Hænsnaskít og heróíni* er gulur litur málaður þétt fyrir miðjum vegg. Liturinn er sterkastur í annan endann en dofnar í átt að horninu og fjarar síðan út á næsta vegg. Í *Joris og Pálína* er gulbrúnn liturinn hafður alveg inn í horninu þar sem hann nær frá gólfi til lofts. Í báðum verkunum er ramminn horfinn og þar sem útlínur eru óskýrar má segja að mörk málverksins séu það einnig. Í *Kamillute og frumæti* mætast hins vegar tveir litir fyrir miðjum striga þar sem þeir hverfa hvor inn í annan. Allar þessar tilraunir með efnaskipti og samruna lita og fljótandi vökva fá nýja vídd í myndbandinu *Sopar*. Hér á sér hins vegar stað raunveruleg breyting og samruni þegar andlit listamannsins rýfur hringlaga form sem er varpað upp í hvolfþak. Andlitið birtist yfir brún glass innan sjónarhorns upptökuvélar sem er beint upp í gegnum glasið sem hefur verið fyllt með tei og öðrum drykkjarhæfum vökvum. Hringformið minnir á dropa en litur þess er aldrei hreinn heldur á mörkum upplausnar og samruna tveggja vökva. Í myndbandinu *Mix* vinnur Tumi aftur með blöndun lita þegar hann lætur vökva í einum lit falla í dropatali ofan í annan lit og vökva. Hér eiga umskiptin sér stað hægt þar sem litirnir blandast smám saman hver öðrum. Verkið er sýnt á fjórum mismunandi skjáum sem eru staðsettir hver við sinn vegginn og þar sem hverjum dropa fylgir hljóð verður hér til umhverfisverk með áhorfandann í miðju. Myndbandið gefur færi á að innleiða bæði hreyfingu og hljóð sem Tumi gefur nýja vídd í verkinu *Pollar*. Fimm litlir flatskjáir hver á sínum vegg sýna stórar málningarslettur í nærmynd fylla út í rammann. Litirnir eru hreinir og nokkuð vel aðgreindir hver frá öðrum þar sem breyting úr einum lit yfir í annan gerist skyndilega þegar málningu er slett. Hverri slettu fylgir hljóð frá hátalara sem staðsettur er hjá öðrum skjá og gefur til kynna að slettan skelli á fletinum af nokkrum krafti. Það er engu líkara en málningarskvettan komi fljúgandi í gegnum rýmið áður en hún lendir á skjánum þar sem hvinur heyrist rétt áður en myndin breytist. Þó eru upptök hljóðsins óljós og ekki gott að staðsetja þau í rýminu. Áhorfandinn bregst hins vegar ósjálfrátt við með því að

reyna að tengja saman upptök hljóðs og myndar, en þannig virkjar verkið skynjun áhorfandans. Sletturnar á skjánum „staflast“ hver ofan á aðra og verða að hrúgu sem skapar tilfinningu fyrir þykkt málningarinnar þótt sjálf skjámyndin sé marflöt. Í raun hefur myndin ekki til að bera aðra efniseiginleika en rafeindamerkið sem geymir upplýsingar um upptökuna sem er spiluð af diski. Áhorfandinn skynjar þetta misræmi en með því skapast spenna á milli óefnislegra og óáþreifanlegra eiginleika myndarinnar og myndefnisins. Þá er engu líkara en málverkið hafi leyst upp í grunneiningar sínar sem ferðast um rýmið með hljóðinu. Málverkið er ekki lengur hlutur heldur samsettar einingar, byggt á upptökum og búnaði sem gefa færi á að skynja og upplifa á annan hátt en áður. Þannig setja möguleikar tækni og búnaðar mark sitt á listina og birtingarmyndir listaverksins.

Gunnar Harðarson

Hugsun í verki? Málverk, ljósmynd, heimspeki

„Þegar ég teikna byrja ég alltaf með lokuð augun.“
– Haraldur Jónsson

Í fljótu bragði virðast myndlist og heimspeki eiga fátt sameiginlegt. Myndlist er sjónræn, túlkar veruleikann í litum og línum, höfðar til tilfinningalegrar upplifunar og sýnir eða birtir myndefnin með því að setja þau fram í skynrænni mynd. Heimspekileg hugsun er aftur á móti rökleg, grípur veruleikann með hugtökum, höfðar til vitsmunalegs skilnings, tekst á við og miðlar viðfangsefnum sínum í orðræðu. Þessi andstæða skynjunar og hugsunar, skynheims og hugarheims, hins skynjanlega og hins skiljanlega, er þó að mörgu leyti villandi. Kant hélt því til dæmis fram að skynjun án skilnings væri blind en skilningur án skynjunar tómur; og til eru myndverk sem eru hvorki sjónræn né skynræn heldur ósýnilegar hugmyndir. Þrátt fyrir það er þessi hugsunarháttur býsna rótgróinn. Platon hafnaði því til dæmis að myndverk væri annað en skynræn eftirmynd sýnilegra hluta, sjónblekking án nokkurs frekara inntaks. Hegel taldi að listin sem tjáning andans í skynrænni mynd viki fyrir heimspekinni, sem væri samtíminn færður í hugtök. Og jafnvel listamaður á borð við Marcel Duchamp kvaðst einungis hafa viljað færa myndlistina af stigi sjónhimnunnar upp á stig vitsmunanna. Eigum við þá að fallast á að myndlist sé í eðli sínu skynræn og áhrif hennar sjónblekking? En ef myndlistin er eingöngu skynræn, hvernig ætti þá að vera hægt að tala um inntak, boðskap eða merkingu listaverks og hugsun listamanns? En það gerum við óhikað í umfjöllun um myndlist. Við vitum að sum verk eru hugsuð sem tákngerving hugarástands, pólitísk ádeila, ljóðræn tjáning, og jafnvel myndir sem beinlínis kalla fram sjónrænt áreiti eða sjónblekkingu geta með því verið að kanna ýmsar hliðar myndlistarinnar sjálfrar. Sú hugmynd Hegels að inntak megi setja fram í skynrænni mynd bendir reyndar til þess að það sé eitthvað meira í listinni en skynjunin einber.

Heimspekin hefur þá sérstöðu að spurningin um hvað heimspekin sé – spurningin um eigið eðli – er eitt af viðfangsefnum hennar sjálfrar. Þessu einkenni heimspekinnar hefur verið lýst með þeim orðum að heimspekin sé hugsun sem hugsar sjálfa sig. Að þessu leyti er heimspekin ólík vísinda- og fræðigreinum; spurningin um eðli vísindanna er til dæmis heimspekileg spurning en ekki vísindaleg; henni verður ekki svarað með vísindalegum aðferðum. En hvað

með listina? Er spurningin um eðli listarinnar spurning sem listin fæst við sem list? Listamenn á borð við Joseph Kosuth (1969) hafa einmitt litið svo á að list sé skilgreining á list og þeir hafa sýnt verk sem ætlað er að renna stoðum undir það, og heimspekingar eins og Arthur C. Danto (1986) hafa litið á þessa spurningu sem eitt helsta viðfangsefni listarinnar á 20. öld. Sé svo virðist hún einmitt vera eitt af þeim atriðum sem tengja listina og heimspekina, þannig að báðum sé eiginlegt að glíma við eðli og tilveru sjálfra sín ekki síður en veruleikann og hinar ólíku hliðar og birtingarmyndir hans. Þær hugsa sjálfar sig.

Um nokkurt skeið hafa íslenskir listamenn sýnt verk sem kanna, a.m.k. öðrum þræði, sína eigin virkni og möguleika sem list. Slík verk vísa að einhverju leyti til sjálfra sín – hugsa sjálf sig, ef svo má að orði komast. Sum vísa til sjónblekkingaráhrifa málverksins en afhjúpa þau um leið; önnur fást við efnislega frumþætti teikningarinnar, blýið og pappírinn, og umbreyta þeim í skúlptúr. Enn önnur taka á sig form nytjahluta, sem þó eru ónothæfir en krefjast þess samt að þeir séu skoðaðir sem list og virkja hugsun og ímyndunarafl áhorfandans (sbr. Hafþór Yngvason, 2011). Þetta eru m.ö.o. listaverk sem snúast að einhverju leyti um listina sjálfa, skilning okkar á henni og skynjun.

Við hliðina á samtímalist af þessum toga hafa smám saman komið fram verk þar sem myndlistarmenn nota ljósmyndina til að takast á við, tjá eða veita innsýn í ýmsar hliðar veruleikans, auk þess sem ljósmyndarar hafa látið meira til sín taka á myndlistarsviðinu. Nú er myndlistarflóran reyndar afar margbreytileg, en þó má varpa fram þeirri spurningu hvort ljósmyndin opni einhverja nýja möguleika sem aðrir miðlar búa ekki yfir. Það kynni þá að vera annars vegar notkun ljósmyndarinnar sem miðils sem hentar tilteknum listrænum hugmyndum betur en aðrir miðlar, hins vegar sem miðils sem nær að fanga raunveruleikann og augnablikið og skrá upplifunina af samtímanum með beinum hætti. Ljósmyndin verður þannig eins konar lýsing á samtímanum í stað þess að vera tjáning á innri myndhugsun sem hefur óbeinni vísun til samtímans.

Hvað má segja um innkomu ljósmyndarinnar á myndlistasviðið um þessar mundir? Markar ljósmyndin afturhvarf til tvívíðrar listar í þrívíðum heimi nýmiðla samtímans? Er hefðbundið málverk snúið aftur í formi ljósmyndar? Er sú myndlist sem kannar inntak og form myndlistar út frá hefðbundnum formum teikninga, málverka,

skúlptúra, gjörninga og innsetninga í einhverjum skilningi ólík þeirri list sem grípur augnablikið í samtímanum með ljósmyndinni? Hefur listin horfið frá íhugulli rannsókn á eigin innri möguleikum og fagurfræðilegum áhrifum yfir í afritun hins sýnilega veruleika, að því er virðist frá hugsun til skynjunar, frá inntaki til sjónræns yfirborðs, frá sköpun til eftirmyndar, frá fegurð til sannleika? Í því skyni að ræða þessar spurningar verður hér á eftir vikið fyrst að fáeinum atriðum sem mynda bakgrunninn fyrir sjálfsskoðun og tilraunastarf myndlistar á tuttugustu öld, þá að ýmsum hliðum ljósmyndarinnar, og tekin dæmi af listamönnum sem nota bæði ljósmyndir og aðra miðla, og loks rætt um samband listarinnar við listkenningar og heimspeki.

*

Málverkið hefur orðið fyrir töluverðum áhrifum af tilkomu og þróun ljósmyndatækninnar, kannski ekki síst vegna þeirrar ályktunar, sem ýmsir listamenn og gagnrýnendur seint á 19. öld og í upphafi þeirrar 20. drógu af henni, að málverkið hefði ekki lengur það hlutverk eða hefði verið leyst undan þeirri skyldu að birta raunsanna mynd af ytri veruleika. Listamenn jafnt sem fræðimenn voru nokkuð lengi að ráða í áhrif og afleiðingar ljósmyndarinnar og það tók töluverðan tíma að átta sig á þeim möguleikum sem ljósmyndin opnaði á sviði listsköpunarinnar. Skoðanir eru reyndar nokkuð skiptar um áhrif ljósmyndarinnar á þróun málverksins og telja sumir fræðimenn að listmálarar hafi verið fullfærir um að finna upp ný form án þess að horfa til ljósmyndarinnar. Hvernig sem því er varið tóku listmálarar að huga æ meir að innri þáttum málaralistarinnar og miðlinum sjálfum, málverkinu, tilvistarskilyrðum þess, efnislegum eiginleikum og möguleikum og sérstöðu málverksins gagnvart öðrum listformum.

Ljósmyndatæknin olli straumhvörfum í fleiri en einum skilningi. Í fyrsta lagi gerði hún mönnum kleift að endurskapa veruleikann sem mynd, gefa nákvæma eftirmynd af honum, með tæknilegum hætti. Þetta þýddi að mannshöndin kom hvergi nærri myndgerðinni sem slíkri, sólarljósið og efnafræðin sáu um það. Jafnframt komst ljósmyndin nær því en allar aðrar listgreinar að endurspegla veruleikann sjálfan, sýna hann eins og hann er, ekki eins og hann virðist vera eða ætti að vera, og án þess að þurfa að fara hjáleið um huglæga athyglisgáfu og listræna hæfileika

einhvers tiltekins einstaklings. Tæknin sá einfaldlega um þann þátt. Þess má geta að Halldór Laxness (1929) hélt því fram að tæknin í formi myndavélar hefði einfaldlega leyst pensilinn af hólmi. Listmálarar töldu margir hverjir að ljósmyndin hefði með þessu svipt málverkið einu meginhlutverki sínu, myndbirtingunni sjálfri. Franski kvikmyndafræðingurinn André Bazin (1958) og bandarískí heimspekingurinn Arthur C. Danto (1986) hafa haldið því fram að þróun listarinnar allt frá endurreisnartímanum megi skoða út frá eftirlíkingarhugtakinu, þar sem markmið listarinnar er að gera æ betri eftirmyndir af veruleikanum. Samkvæmt því sjónarmiði er vestræn listasaga saga framfara þar sem listin stefnir að stöðugt nákvæmari eftirlíkingu náttúrunnar. Þessi þróun kemur fyrst fram með bættri málunartækni og uppgötvun fjarvíddarinnar á tímum ítölsku endurreisnarinnar, síðan með umbreytingu miðlanna í krafti nýrrar tækni í ljósmyndinni á 19. öld og kvikmyndinni á 20. öld, og við þetta blandast breytingar á siðferðilegum skorðum, þ.e. því hvað má sýna og hvað ekki. En aðalatriðið er þó hinar tæknilegu framfarir þar sem nútímatæknin leysir vanda handverksins og nær að endurskapa veruleikann með hætti sem eldri tækni hefði aldrei ráðið við. Þar með má segja að sögu listarinnar í ákveðnum skilningi sé einfaldlega lokið.

Í kjölfar þessarar tæknibyltingar tóku sumir listamenn að velta því fyrir sér hver væri eða gæti verið sérstaða málverksins, þ.e. hvað væri málaralistinni eiginlegt, og réðust í það verkefni að kanna möguleika hennar sem málaralistar – og þar með málverksins sem málverks. Ein niðurstaðan varð sú að það væri ekki endilega hlutverk málverksins að mála nákvæma eftirmynd af ytri veruleika, heldur að tjá innri tilfinningar eða andlegan veruleika með þeim tækjum og aðferðum sem málaralistin byggi yfir. Þetta leiddi með öðru til þeirrar hugmyndar að listmálarinn ætti ekki að sýna mynd af veruleikanum, heldur væri markmið myndlistarinnar að setja fram hreint form eða hreina tjáningu; málverkið ætti ekki að sýna mynd af heiminum, það væri sjálfstæður heimur. Orðræðan um eðli og hlutverk málaralistarinnar litaðist mjög af tungutaki tónlistarinnar og má segja að listamenn á borð við Kandinsky hafi í rauninni farið með myndlistina á sama hátt og tónlist.

Kandinsky (1912) er einmitt gott dæmi um hugsandi listamann sem reyndi að greina sérstöðu málverksins, skýra fyrir sér innri gerð þess og draga ályktanir um möguleika málaralistarinnar út frá eðli

listgreinarinnar. Listaverkið er ekki *eftirlíking* sýnilegs veruleika heldur *sköpun* sem tjáir eða birtir andlegan veruleika. Hlutverk málverksins er ekki að endurskapa raunsanna mynd af ytri heimi. Listin á ekki að vera *spegill* eða endurtekning hins sýnilega, heldur *kyndill* sem varpar ljósi á nýjar leiðir til að tjá hið andlega inntak. Listamaður sem málar einfaldlega myndir af hlutum smættar listina í tæknikunnáttu og leikni. Hliðstæðan við ljósmyndina sem skrásetningu ytri ásýndar og höfnun slíkrar eftirgerðar veruleikans blasir hér við. Að vísu á persónuleiki listmálarans það til að skína í gegn og tjá tilfinningalíf og fágaðri upplifun sem vísar veginn að hinu andlega innihaldi. Að áliti Kandinskys er það innihald aðeins að finna í listinni, hún ein getur tjáð það með eigin aðferðum, en listgreinarnar hafa smám saman fundið leið til að tjá það sem þær eru bestar í með þeim aðferðum sem hverri þeirra eru eiginlegar. Listinni er því nauðsynlegt að hverfa frá ytri blekkingarmyndum, leita inn á við og öðlast sjálfsþekkingu. Þar með snýr hún sér að eigin eðli, möguleikum og takmörkunum í anda gagnrýninnar sjálfsskoðunar skynseminnar í heimspeki Kants.

Í greiningu sinni á möguleikum málverksins horfir Kandinsky til tónlistarinnar sem fyrirmyndar, því tónlistin sýnir að hægt er að tjá innra líf listamannsins og skapa sérstakan listrænan heim frekar en að búa til eftirmynd af ytri heimi. Listmálarinn getur því reynt að leita sömu leiða í eigin list og skoðað hrynjandi í málverkinu, óhlutstæð form, endurtekningu litatóna, framköllun hreyfingar o.s.frv. Samt sem áður verður myndlistin að nota þessar leiðir á sinn sérstaka hátt sem er henni einni eiginlegur, enda er ólíku saman að jafna – tónlist sem vindur fram í tíma og málverki þar sem áhorfandinn sér allt í einni svipan. Hlutverk myndlistarinnar verður því annars vegar að kanna möguleika sína og efnivið og kynnast þeim og hins vegar að nota efnivið sinn og möguleika á hreinan listrænan og skapandi hátt.

Af sjálfskoðun málaralistarinnar, könnun hennar á eigin eðli og eiginleikum, spruttu margvíslegir skólar í málaralist 20. aldarinnar, og má segja að hreinasta form þessarar tilhneigingar til að byggja á málaralegum eigindum birtist í abstraktmálverkinu í ýmsum myndum þess og kenningunni um að málverkið sé í eðli sínu form og litur. En hana má einnig sjá hjá listamönnum sem kanna aðra eiginleika málverksins, svo sem áferð þess og þykkt málningarinnar, stundum í bland við sjónblekkingaráhrif þess.

Þessi afstaða til málverksins kemur fram hjá ýmsum listamönnum hér á landi, bæði í verkum og ritgerðum. Sem dæmi má taka skrif Þorvaldar Skúlasonar (1955) um „nonfígúratíva“ list, en þess konar list rekur hann reyndar til Kandinskys þótt hann telji að hún hafi breyst mikið í tímans rás. Slíkt málverk er andstætt hinu natúralíska og er „í einu og öllu sköpun, bygging sem vex upp í huga höfundar þess. Þegar verkinu er lokið stöndum við andspænis mynd sem túlkar innri sjón málarans á liti og form.“ Skírskotunum í ytri heim og natúralískar eftirmyndir er hafnað; liturinn einn og formið á að nægja til að hrífa áhorfandann. Hreyfing felst í hlutföllum og hrynjandi myndarinnar, og málarinn „tjáir formkennd sína millilíðalaust“. Málverkið snýst um lit, form og hrynjandi, allt eiginleika sem það hefur til að bera sem málverk. En listmálarar af annarri kynslóð, á borð við Eggert Pétursson og Guðrúnu Einarsdóttur, eru ekkert síður að kanna eðli og eiginleika málverksins þótt þau beini kröftum sínum að öðrum þáttum þess, svo sem málningunni sjálfri, litbrigðum hennar, þykkt og áferð og skírskoti ýmist beint eða óbeint til þeirra sjónrænu áhrifa sem „vídd hins hlutræna“, svo vitnað sé í Paul Klee (1965), framkallar hjá áhorfandanum.

En málverkið og könnun á eiginleikum þess var þó einungis eitt mögulegt svar við breytingunni sem ljósmyndatæknin og möguleikar fjöldaframleiðslunnar opnuðu á sviði listarinnar. Segja má að önnur straumhvörf í list 20. aldar hafi falist í þeirri hugljómun Marcels Duchamp, sem hann fylgdi eftir í verki, að listina eigi að hefja upp á svið hugmyndarinnar. Þannig hafi listamaðurinn frelsi til að tjá skapandi hugmyndir sínar í hvaða miðli sem er og með hvaða hætti sem best henti hverju sinni án þess að vera bundinn af hefðbundnum greinum myndlistarinnar. Það var þó kannski ekki fyrr en síðar að listamenn tóku að líta svo á að listin sé einhvers konar hugsun sett fram eða tjáð í efni, formi eða athöfnum, algjörlega óháð hefðbundnum listgreinum og listmiðlum. Þó er skrefið tiltölulega stutt frá þeirri hugmynd að listin eigi að tjá andlegan veruleika í málverki yfir í að hún tjái hugmynd eða hugsun í ólíkum miðlum. Sá möguleiki sem þessi atburður opnaði náði ekki fjöldafylgi, ef svo má að orði komast, fyrr en á 7. áratugnum og birtist þá einkum í konseptlist, gjörningalist, flúxus og því sem hér á landi hefur almennt gengið undir heitinu „nýlist“ og nokkur styr stóð um allt frá stofnun SÚM.

Talsmenn hefðbundinna miðla gagnrýndu þessa tegund af list út frá ólíkum sjónarmiðum. Ýmist töldu þeir hana ekki vera list eða sögðu hana ýta undir virðingarleysi fyrir fagmennsku; listin fælist í handverki og kunnáttu, þekkingu á eðli og möguleikum listmiðilsins. Skýr greinargerð listamanns fyrir forsendum þessarar hugmyndar um list kom þó varla fram hér á landi fyrr en tveimur áratugum síðar í skrifum Magnúsar Pálssonar (1987), eins helsta forsprakka nýlistarinnar. Forsendan er sú að hugtakið myndlist hafi einfaldlega glatað merkingu sinni og myndlist sem sérstök kunnáttugrein hætt að vera til; myndlist sé ekki lengur bundin við tæknikunnáttu á einum tilteknum listmiðli á borð við málverk, grafík eða höggmyndir; listamenn notist einfaldlega við þá miðla sem henti best til að koma hugmyndum á framfæri: „Það eru ekki lengur málarar og myndhöggvarar heldur bara listamenn, án frekari skilgreiningar. Menn „kunna“ ekki lengur neitt en samtímis kunna þeir allt.“ Magnús telur að með þessu hafi listin orðið heimspekilegri, því að áherslan hafi flust „frá hinu sjónræna yfir til hins heimspekilega“ jafnframt því sem hún hafi slitið sig frá handverkinu. Listamaðurinn er einfaldlega skapandi listamaður sem notar hin ýmsu tæki til að koma hugmyndum sínum til skila í myndrænu eða skynrænu formi og gildir þá einu hvort um er að ræða málverk, gjörning eða ljósmynd, svo dæmi sé tekið. Þessi hugmynd um listamanninn sem skapandi einstakling, sem tjáir hugsun sína í þeim miðli sem best hentar til að koma hugmynd hans á framfæri, gæti hugsanlega falið það í sér að allir séu listamenn og allt sé list (sbr. Þorvald Þorsteinsson, 2004). Þar með væri sérstöðu listarinnar hafnað og engin leið að greina listina frá lífinu. Allt er list og með hegelskum umsnúningi verður þar með ekkert list. Þó er sá munur á að listamenn setja verk sín fram undir formerkjum listarinnar; ætlun þeirra er að nýta sér þann menningarlega vettvang sem listhugtakið afmarkar. Þetta kann þó að vera ein af ástæðunum fyrir því að listin þarf að takast á við spurninguna „Hvað er list?“, en sú spurning á reyndar heima bæði í heimspekinni og listinni.

Þessir tveir ólíku straumar myndlistarinnar – annars vegar hin innhverfa málaralist, sem sneri sér að könnun á eigin eðli og formi í leit að andlegum veruleika og hughrifum og leiddi á endanum til hreinnar abstraktlistar eða tilbrigða við hana, og hins vegar „gjörningaveður“ nýlistarinnar, sem rekja má til áhrifa frá Duchamp og dadaismanum

og notaði allskyns nýmiðla og óhefðbundin tjáningarform – lifðu að heita má hlið við hlið í allnokkurn tíma, en ef til vill má segja að þeir hafi sameinast með nýjum áherslum í myndlistinni á seinasta þriðjungi 20. aldar. Þar kemur til hugmyndin um að listin sé með einhverjum hætti birtingarmynd hugmyndar listamannsins í sýnilegu formi. Þetta sést vel í konseptlistinni, þar sem hugsunin eða hugtakið er listaverkið sjálft en sjónræn framsetning gegnir einungis því hlutverki að koma verkinu á framfæri. En það vill reyndar svo til að hin sjónræna framsetning hefur til að bera fagurfræðilega eiginleika, hvort sem listamanninum líkar betur eða verr. Enda er það svo að nú er hiklaust talað um málverk sem „konseptverk“, eitthvað sem hefði þótt saga til næsta bæjar fyrir örfáum áratugum. En hvar stendur ljósmyndin í öllu þessu?

*

Ljósmyndin virðist komast einna næst því að uppfylla það sem Platon taldi eðli myndlistarinnar, þ.e. að vera sjónræn eftirlíking skynjanlegs veruleika eða „spegill með minni“, eins og stundum hefur verið sagt (Holmes 1859). En ljósmyndin er flóknara fyrirbæri en svo. Henni hefur verið lýst með þeim orðum að hún sé í senn „hlutlæg skrásetning og persónulegur vitnisburður“ (Sontag, 2006, bls. 47). Hún bæði vísar til viðfangsefnisins, sýnir það, og segir eitthvað um það, túlkar það. Hin hlutlæga skrásetning og hin huglæga afstaða mynda þannig tvíeðli ljósmyndarinnar.

Hinn hlutlægi þáttur, bein skrásetning veruleikans, var lengi talinn aðalsmerki ljósmyndarinnar. Það kom einkum til af því að ljósmynd var búin til með afriti af endurvarpi ljóss frá hlutum gegnum ljósop; kannski mætti lýsa þessu ferli sem eins konar *ljósþrykki*. Það var og er enn af mörgum talið helsta sérkenni ljósmyndarinnar sem myndmiðils og það sem greinir hana frá málverkinu. Ljósmyndin sem slík stendur samkvæmt þessu í *orsakasambandi* við það sem hún er mynd af en málverkið í ásetningssambandi. Við segjum að við *tökum* mynd af einhverju þegar við notum ljósmyndavél, en það orðalag notum við ekki ef við teiknum eða málum myndina. Þessum tengslum myndar og myndefnis má ekki rugla saman við þá staðreynd að bæði ljósmyndarinn og málarinn hafa þann ásetning að búa til mynd, báðir skapa myndir sínar í *ásetningssamhengi* (Friday, 2002, bls. 39–40).

Orsakatengslin eru oft talin ljá ljósmyndinni tvö sérkenni sem kennd hafa verið við hlutlægni og gegnsæi: *hlutlægni* í þeim skilningi að ljósmyndin, sem er afsprengi þessa ferlis, er afrit af þeim hlutum sem hún sýnir, hún sýnir hlutina sjálfa eins og þeir eru, án þess að athygli listamanns komi til hvað varðar einstök atriði myndarinnar; hún skráir þau sjálfkrafa (sbr. Walden, 2005, Edwards, 2006); *gegnsæi* í þeim skilningi að upplifun okkar getur verið sú að finnast við sjá hlutina í gegnum ljósmyndina; okkur finnst við geta skoðað hluti á ljósmynd með öðrum hætti en í málverki; handbragð listamannsins, túlkun hans og athyglisgáfa standa ekki milli okkar og þess sem myndin er af; við höfum það á tilfinningunni að við sjáum hlutinn sjálfan (sbr. Friday, 2002, Edwards 2006). Á hinn bóginn má ekki gleyma því að ljósmyndin er, eins og málverkið, endursköpun hlutarins (sem oftast er þrívíður) í tvívíðri mynd, hún er ekki hluturinn sjálfur heldur einmitt *mynd*, ljósmynd, sem er þar að auki innan tiltekins ramma þannig að við sjáum aðeins hluta af þeim veruleika sem hún er tekin af, á meðan málverk þarf ekki að hafa neitt utan rammans. Þetta hefur verið orðað þannig að málverk *sé* heimur en ljósmynd sé *af* heiminum (Cavell, 1979, bls. 24). Ramminn afmarkar myndefnið á fletinum sem við sjáum og rammar það inn. Ennfremur er sjónarhorn ljósmyndarinnar að öllu jöfnu sjónarhorn augans sem tekur myndina, og ljósmyndin setur okkur sem áhorfendur að einhverju leyti í stað þess sem tekur myndina. Loks er áferð ljósmyndarinnar slétt, ólíkt málverkinu sem hefur taktíla áferð, þótt ljósmynd geti haft til að bera áferð með öðrum hætti, t.d. grófkornaða o.s.frv. Enn annar eiginleiki ljósmyndarinnar er samspil nærveru og fjarveru. Þetta einkenni á hún að vísu sameiginlegt með sumum málverkum þó að það birtist öllu skýrar í hennar tilviki sökum þess að ljósmyndin er afþrykk af veruleikanum. Ljósmynd af tilteknum hlut sýnir okkur hlutinn sem hún er af, en það felur annars vegar í sér *fjarveru* hlutarins sjálfs og hins vegar *nærveru* hans í myndinni. Upplifun okkar þegar við skoðum ljósmynd er stundum sú að við séum að skoða hlutinn sjálfan og að myndin af honum geri hann í einhverjum skilningi nærverandi: Við sjáum hlutinn í gegnum myndina. Myndin samsvarar því veruleikanum í einhverjum skilningi, en hún er hins vegar ekki það sama og veruleikinn, það er *ekki samsemd* milli myndarinnar og veruleika hlutarins. Hinn lifaði veruleiki í nærveru hlutarins – með breytilegri athygli og huglægri

upplifun – er allt annað en myndin sem staðgengill þess veruleika sem hún sýnir, mynd sem verður að sínu leyti viðfang hinnar huglægu upplifunar áhorfandans.

En ljósmynd er ekki bara mynd af einhverju, hún er líka myndræn bygging. Það einkenni ljósmyndarinnar að vera skrásetning veruleikans tæmir ekki viðfangsefnið. Því veldur það eðli myndar að vera á myndfleti sem afmarkast af ramma sem ljósmyndarinn hefur staðsett myndefnið innan. Sjónsviðið í náttúrunni er annað en myndarinnar sem birtist innan rammans. Jafnvel þótt ljósmyndinni sé einungis ætlað að vera skrásetning raunveruleikans, birtist hún sem mynd innan tiltekins ramma. Þar með tengist ljósmyndin ásetningssamhenginu, því sem vakti fyrir ljósmyndaranum, ætlun hans sem listamanns, sem þarf ekki að vera hrein-fagurfræðileg heldur getur verið af ýmsum toga, félagsleg, pólitísk, heimspekileg o.s.frv. Innan rammans verður til myndflötur sem lýtur sömu lögmálum og málverk, þ.e. um uppbyggingu, hreyfingu, tjáningu o.s.frv. Skrásetningin umbreytist í myndrænan eða sjónrænan flöt sem tekur á sig sömu eiginleika og málverkið, jafnvel þótt endursköpunin sem slík byggist á tæknilegum aðferðum en ekki samhæfingu hugar og handar.

Að auki hefur verið bent á að ljósmyndin taki hlutinn sem hún er mynd af úr upprunalegum aðstæðum og setji hann í nýtt samhengi. Hún hefur einnig, að því leyti sem hún er frysting augnabliks eða festing skynjunar eða andrúmslofts, skírskotun til þess sem gerðist áður en og eftir að hún var tekin og felur þar með í sér mögulegt frásagnareðli, með sama hætti og gjarnan átti við um málverkið í upphafi – það sagði, eða réttara sagt sýndi, einhverja sögu. Ljósmyndavélin er ennfremur miðill sem er í eðli sínu í sambandi við það sem er ekki list – hún er í þeim skilningi ólistrænn miðill. Á móti þessu vegur það sem kalla mætti *næmi* myndavélarinnar, þ.e. hún er í beinni snertingu við hinn sýnilega veruleika og skráir hvaðeina sem fyrir ljósopið ber, hvort sem ljósmyndarinn tekur eftir því eða ekki. Því hefur hún stundum verið kennd við hið ómeðvitaða, og Walter Benjamin (2000) bar ljósmyndina saman við sálgreininguna að því leyti að myndin sýndi sjónrænt ómeðvitaðan veruleika á svipaðan hátt og sálgreiningin dregi fram í dagsljósið ómeðvitaðar hvatir og áráttur sem byggju í dulvitundinni.

Ein ástæðan fyrir því að ljósmyndin höfðar til listamanna kann einmitt að vera sá eiginleiki vélarinnar að seilast út í veruleikann –

að ná að snerta veruleikann sjálfan gegnum ljósopið, ómeðvitað og nánast blindandi – sem gerir ljósmyndina að heillandi listmiðli við tilteknar aðstæður. Við getum reyndar gert greinarmun á málverki, ljósmynd, og ljósmyndaverki og þar með á fagurfræði ljósmynda almennt séð og því hvort ljósmyndin sé notuð sem málverk, sem eins konar vel heppnaður gjörningur í listrænu samhengi. Við getum þá hugsað okkur að hugtakið málverk sé opið hugtak (sbr. Weitz, 1956) sem við getum notað um fleiri fyrirbæri en hefðbundið málverk, enda má segja að það sé ákveðinn fjölskyldusvipur með ljósmynd og málverki. Þegar listamaður sýnir ljósmynd í sýningarsal má kalla það ljósmyndaverk, enda eru þá umgengnis- og skoðunarhættir þeir sömu og við málverk; ljósmyndin er þar með orðin að eins konar málverki. Á hinn bóginn er málverkið orðið að ljósmynd þegar mynd af því er sett í bók, á póstkort eða á vefinn. Ljósmyndina mætti því kalla flökkuform þar sem breytilegir eiginleikar hennar geta birst í mismunandi umgjörð, í bók, á skjá, sem rammi í sýningarsal.

Ljósmyndin sýnir þá einhvern veruleika og samsvarar honum, en sannleikur myndarinnar felst samt ekki í samsvöruninni einni saman. Ástæðan er einmitt tvíeðli ljósmyndarinnar, skrásetningin og hin persónulega sýn, og með því að sýna hlutinn nær ljósmyndin að segja eitthvað umfram það, lætur einhverja hugsun í ljós, einhvern annan sannleika, í skynrænni mynd reyndar, en þó með þeim hætti að hugsunin kemst til skila. Eða eins og Sigrún Sigurðardóttir (2009a) hefur orðað það: „Ljósmyndin hafnar þeirri hugsun að það sem ekki sé satt þurfi nauðsynlega að vera ósatt – og um leið hafnar hún því að það sem er ekki veruleikinn sjálfur hljóti óhjákvæmilega að vera eftirmynd hans. Ljósmyndin er hvort tveggja í senn, veruleikinn sjálfur og eftirmynd hans, en um leið er hún hvorugt. Ljósmyndin felur í sér bæði veruleikann sjálfan og túlkun ljósmyndarans á þessum sama veruleika.“ (bls. 54)

*

Á undanförnum árum virðast íslenskir listamenn hafa snúið sér í meira mæli en áður að ljósmyndinni sem tjáningarmiðli og ljósmyndarar látið meira til sín taka á myndlistarsviðinu. Sem dæmi má nefna að Haraldur Jónsson (*The Story of Your Life*), Pétur Thomsen (*Aðflutt landslag*) og Katrín Elvarsdóttir (*Sporlaust*) sýndu

öll ljósmyndverk í Þjóðminjasafninu á árabilinu 2005–2007, og samsýningin *Endurkast* árið 2008 á sama stað sýndi að hér var um að ræða raunverulegan atburð á listasviðinu, en átta ljósmyndarar tóku þátt í þeirri sýningu (Katrín Elvarsdóttir, Pétur Thomsen, Ívar Brynjólfsson, Bára Kristinsdóttir, Einar Falur Ingólfsson, Bragi Þór Jósefsson, Spessi og Þórdís Ágústsdóttir). Ljósmyndin var í brennidepli á Listahátíð 2010 og fimm sjónvarpsþættir voru gerðir í kjölfarið og sýndir á útmánuðum 2011. Frumkvæðið að því að hefja ljósmyndina til vegs og virðingar sem samtímalistform á opinberum vettvangi hefur einkum komið frá Þjóðminjasafninu, en Ljósmyndasafn Þjóðminjasafnsins hefur verið mjög virkt í rannsóknum og útgáfu á verkum sem tengjast sögu íslenskrar ljósmyndunar (sbr. Guðrún Harðardóttir 1999, Inga Lára Baldvinsdóttir 2001, Æsa Sigurjónsdóttir 2008) og þar hafa verið haldnar fjölmargar ljósmyndasýningar úr sögu og samtíð. Það er nokkuð athyglisvert að það skuli vera safn sem helgað er eldri list sem tekur ljósmyndina upp á sína arma sem samtímalist og á frumkvæði að því að sýna þessi verk.

Er áhuginn á ljósmyndinni í einhverjum skilningi andsvar við þeim verkum sem virðast snúast um listina sjálfa, virkni hennar og tilvistarskilyrði? Slík verk bera ekki beinlínis með sér pólitíska skírskotun eða inntak, en ljósmyndaverkin taka sum hver fyrir samtímadeilur um virkjanir, byggingar, skipulagsmál og samtímasögulega atburði, þó að vissulega séu til verk í hefðbundnara formi sem hafa slíka skírskotun. Málverkin, teikningarnar og nytjahlutirnir bera með sér íhugun um fagurfræðileg og listheimspekileg gildi fyrst og fremst (þó að gildi og fegurð náttúrunnar sé sums staðar undirliggjandi), en ljósmyndaverkin eru öðrum þræði leit að eða undrun yfir siðferðilegum og pólitískum þáttum. Ef til vill stafar þetta af því að ljósmyndinni, sem miðli, sé eiginlegt að krefjast þess að bæði fortíð og samtíð séu gerð sanngjörn skil (sbr. Sigrún Sigurðardóttir, 2006 og 2009a). Hugtakið nýraunsæi hefur verið haft um þessar tilhneigingar, hvort sem það á við hér eða ekki. Kannski mætti frekar tala um „nýtt“ raunsæi eða „huglægt raunsæi“, sem er mátulega þversagnakennt. Sigrún Sigurðardóttir, sem öðrum fremur hefur leitast við að greina einkenni íslenskrar samtímaljósmyndunar og lagt áherslu á hið nýja raunsæi, dregur niðurstöður sínar saman á eftirfarandi hátt (2009a, bls. 171):

Það sem einkennir verk íslenskra samtímaljósmyndara er togstreita milli hins huglæga og hins hlutlæga, þörf fyrir að miðla persónulegri sýn á veruleikann og þrá til að skrásetja hann á eins hlutlausan hátt og mögulegt er. Hið nýja raunsæi einkennist þannig af þrá til að fanga veruleikann sjálfan, til að brjótast út úr orðræðunni, póstmódernismanum, sem fangar okkur líkt og vefur og fylgir hverri hreyfingu eftir. Þessi viðleitni til að finna raunveruleikann sjálfan, til að rífa hann úr því samhengi sem við erum vön að skoða hann í og draga fram í dagsljósið það sem raunverulega er og það sem raunverulega skiptir máli fyrir líðan okkar og veru í heiminum, hefur fundið sér ólíkar birtingarmyndir í verkum íslenskra samtímaljósmyndara.

Lítum stuttlega á nokkur dæmi, alls ekki tæmandi, eins og þau birtast í verkum sem sýnd hafa verið á listasöfnum eða í sýningarsölum undanfarin misseri og hugum í leiðinni að sérkennum ljósmyndarinnar sem listræns tjáningarmiðils. Segja má að ljósmyndaverk Haraldar Jónssonar snúist að einhverju leyti um snertinguna við veruleikann, í beinum tengslum við þann eðlisþátt ljósmyndarinnar að nema það sem við sjáum ekki, það sem athyglin beinist ekki að og meðvitundin tekur ekki eftir. Þetta er einkum áberandi í syrpunni *The Story of Your Life* sem sýnd var í Þjóðminjasafninu 2005 og gefin út í bókinni *TSOYL* 2010. Æsa Sigurjónsdóttir (2005, bls. 472) hefur bent á að þótt myndirnar virðist hversdagslegar séu þær ekki allar þar sem þær eru séðar, því að þær eru „augljóslega af einhverju öðru en þær sýna“. Þetta eru myndir af því sem við sjáum ekki en vélin skráir og beinir með því athygli áhorfandans, og kannski líka listamannsins, að því sem listamanninum hefur yfirsést; þær birta ómeðvituð sjónarhorn á veruleikann. Það er samt gagnsæi og hlutlægni listmiðilsins sem listamaðurinn nýtir sér í að búa til verkin, því að myndirnar eru af raunveruleika sem stendur utan athyglinnar. Ennfremur vísa þær í frásagnareiginleika listmiðilsins, bæði vegna heitis syrpunnar og vegna þess að þær festa tiltekið augnablik sem kemur á eftir öðru og á undan því næsta. Æsa hefur lýst þessu svo (2005, bls. 464) að ljósmyndasyrpan birti „margbrotið eðli ljósmyndarinnar, náin og flókin tengsl hennar við einstaklinginn, raunveruleikann, umhverfið, tímann, frásögnina og minnið.“ Haraldur lýsir viðfangsefni sínu með orðinu „exemplaire“ sem tekur til þess að ljósmyndin er eintak af einhverju almennu

sem lýsir einhverju einstöku, tekin við „kringumstæður sem leiða sannleika í dagsljósið“.

Annað dæmi um myndir af því sem við sjáum ekki hversdagslega er ljósmyndasyrpa sem Guðrún Hrönn Ragnarsdóttir tekur af lömpum, en þar er það sjónarhornið sem skiptir máli því að myndirnar eru teknar neðan frá og sýna lampana þannig frá sjónarhorni sem við höfum allajafna ekki á þá. Jafnframt birtast þeir sem framandi hlutir, skúlptúrar eða abstrakt form, þar sem ljósmyndin tekur þessa þrívíðu hversdagshluti úr upphaflegu notagildissamhengi og setur þá í nýtt samhengi á myndfleti sem snýr þeim upp á rönd. Þessi aðgerð minnir nokkuð á aðferðir Duchamps, nema hvað ljósmyndavélin nær að gera hinn hversdagslega hlut að listaverki í krafti sjónarhorns og endursköpunar.

Ljósmyndin var á sínum tíma notuð til að skrá gjörninga og aðra hverfula listviðburði; myndin varð síðan heimild um þá án þess beinlínis að vera ætlað eitthvert ákveðið fagurfræðilegt gildi. Þetta er þó ekki algilt, því að ljósmyndaverk Sigurðar Guðmundssonar eru að vísu af gjörningum en gjörningarnir eru ætlaðir til ljósmyndunar og taka mið af myndfletinum, rammanum og sjónarhorninu. Þetta eru í rauninni ljósmyndaverk byggð á uppstillingum. Anna Líndal notar þessa aðferð við að mynda gjörninga eða uppstillingar sem ætlaðar eru til að festa á mynd. Ein þekktasta myndin er úr innsetningu frá 1995 og er af húsmóður sem heldur áfram að hella úr kaffikönnunni í kaffibollann þótt hann sé löngu orðinn fullur. Ef við hugsum okkur þetta sem málverk sjáum við að krafturinn og tjáningarmátturinn í myndinni færi væntanlega forgörðum. Það er einmitt gegnsæið og hlutlægnin sem veldur því að hin leikræna tjáning gjörningsins virkar, ásamt litum, byggingu og sjónarhorni. En mynd af listakonunni sjálfri, úr syrpunni *Mapping Everyday Life* (1996), að strauja meðan skuggi eiginmannsins að lesa í bók fellur á vegginn á bak við hana er einnig dæmi um ljósmyndagjörning af þessu tagi. Báðar myndirnar hafa vitaskuld kvennapólitískt inntak og eru gerðar tiltölulega snemma á ferli listakonunnar. Þær sýna hvernig hægt er að tengja skrásetningareiginleika ljósmyndarinnar pólitísku inntaki og ádeilu.

Fleiri listakonur byggja ljósmyndaverk sín á uppstillingum og nýta sér skrásetningareðli miðilsins með ólíkum hætti til að ná áhrifum sem ekki fengjust með öðru móti. Í syrpu Ólafar Nordal, *Iceland Specimen Collection* (2005), er ekki um að ræða sjónarhorn

skrásetjara heldur byggir hún myndirnar upp á líkan hátt og málverk af uppstillingum, eins konar „nature morte“ úti í náttúrunni. Hún tekur uppstoppuð dýr, lömb, kindur, hunda, flytur þau aftur út í náttúruna og stillir þeim upp eins og í sviðsmynd á upphaflegum vettvangi. Aftur er það gegnsæi ljósmyndarinnar sem skiptir máli, því að ef þetta væru málaðar myndir væri líklega ómögulegt að sjá hvort dýrin væru uppstoppuð eða ekki. Þessi óhugnanlegu stef úr klassískri myndlist mundu þá missa marks. Þar að auki nýtist sá eiginleiki ljósmyndarinnar að endurheimta liðinn tíma um leið og hún gerir áhorfandann meðvitaðan um gjána milli samtímans og tíma myndarinnar, fortíðarinnar (sbr. Sigrún Sigurðardóttir, 2006, bls. 94), sem hin uppstoppuðu dýr eru enn frekari áréttíng á.

Dýrin í sveitinni eru líka viðfangsefni Þóru Sigurðardóttur, einföld skráning á flugum í glugga sem nær að breyta þeim í fagurfræðilega sýn á nærumhverfi þar sem gegnsæi ljósmyndarinnar er áréttað með gegnsæi rúðunnar. Þóra hefur einnig beitt áþekku sjónarhorni á hversdagslegan veruleika þar sem litir og gegnsæi koma við sögu. Sólveig Aðalsteinsdóttir er á svipuðum slóðum í skrásetningu á litasamspili í gömlum og ónýtum innréttingum og sýnir hið fagra í hinu hversdagslega sem menn taka ekki eftir. Sólveig hefur reyndar gert tilraunir með aðrar aðferðir í ljósmyndaverkum líka, t.d. í syrpunni *Surroundings* frá 1998 þar sem ljósmyndavélinni er snúið hratt meðan á tökunni stendur þannig að ljós og litur umhverfisins næst á filmuna. Í þessu samhengi má einnig nefna Tuma Magnússon sem hefur undanfarinn áratug gert ýmsar tilraunir með „teygjanleika“ stafrænna mynda.

Nokkrir listamenn hafa náð að skrásetja sögulega viðburði umliðins áratugar í ljósmyndum og notfært sér í því skyni sjónarhornið og gegnsæið til að gefa tilfinningu fyrir viðfangsefnunum. Skírskotun til framkvæmdagleði góðærisins má sjá í myndum Hrafnkels Sigurðssonar frá 2003–2004 af hálfbyggðum íbúðarblokkum, í syrpunni *Nýbyggingar* (*Buildings*). Áhrifamáttur myndanna byggist annars vegar á hinni beinu snertingu ljósmyndavélarinnar við veruleikann – við sjáum hlutinn sjálfan eins og hann er. Hins vegar er ramminn notaður til að afmarka sjónarhornið með þeim hætti að við sjáum út úr þeim abstrakt myndbyggingu sem minnir á eða vísar til konstrúktífisma fyrri tíðar, þannig að segja má að myndirnar séu bæði fígúratífar og abstrakt,

þær eru ljósmyndaverk en líka að einhverju leyti málverk; áhorfandinn hefur enga tilhneigingu til að fara út fyrir rammann en heldur sig þess í stað innan hans eins og hann væri að skoða málverk. Það mætti kannski segja að myndirnar væru að spyrja sig um eðli málverksins og eðli ljósmyndarinnar, væru könnun á formum og byggingu myndarinnar en líka spurningar um veruleikann sem þær sýna. Þær eru bæði sjónrænar og hugsandi aðgerðir sem ná að birta veruleikann í samhengi listarinnar.

Myndröðin *Aðflutt landslag*, sem Pétur Thomsen sýndi í Þjóðminjasafninu 2005 og var síðan endursýnd á Listasafni Íslands (2010) og á Listasafninu á Akureyri (2011), inniheldur ljósmyndafleka sem sýna jarðvegsframkvæmdir frá Kárahnjúkavirkjun. Myndröðin er gott dæmi um það hvernig nýraunsæislistamaður sýnir okkur hlutinn sjálfan í gegnum myndina út frá tilteknu sjónarhorni. Myndirnar eru skrásetning en miðla einnig upplifun af gríðarlegum stærðum og umsvifum, þar sem stærstu tæki verða örsmá í landslaginu. Jafnframt sjáum við ýmis fagurfræðileg einkenni eins og áferð, form og línur og öðlumst tilfinningu fyrir hrikalegum stærðum í landslaginu, m.a. vegna þess að við framlengjum veruleikann sem myndin er af út fyrir myndflötinn. Í þessari myndröð sækir listamaðurinn fagurfræðilegar hugmyndir til kenninga Kants um hið ægifagra og vinnur meðvitað með þá hugmynd að ástæðan fyrir áhrifunum sé inngrip mannsins í náttúruna, inngrip sem sé siðferðilega vafasamt. Fagurfræði myndanna hefur því beina siðferðilega skírskotun og er til þess fallin að vekja áhorfendur til umhugsunar. Þess má geta að Spessi tók líka myndir af Kárahnjúkavirkjun en einkum þó af verkamönnunum sem unnu við framkvæmdirnar. Í annarri myndröð, *Umhverfingu*, sem skráir inngrip mannsins í náttúruna með öðrum hætti, leggur Pétur til grundvallar aðrar heimspekilegar hugmyndir, sem hann sækir m.a. til samnefndrar bókar Páls Skúlasonar, og hefur í fagurfræðinni hliðsjón af hugmyndum Kandinskys (Sigrún Sigurðardóttir, 2008, bls. 22).

Þriðji samtímasögulegi viðburðurinn sem skrásettur hefur verið í ljósmyndaverkum er brotthvarf hersins árið 2006. Bragi Þór Jósefsson, sem var á staðnum fyrir tilviljun, áttaði sig á stöðunni og tók sig til og myndaði yfirgefna herstöðina, skotfærageymslur, næturklúbb, skurðstofu, flugskýli, íbúðarblokkir, bensínstöð o.s.frv. Ljósmyndin sem slík leikur á samspil nærveru og fjarveru og fyrir vikið geta áhorfendur upplifað þetta brotthvarf í ljósmyndunum.

Samanburður fortíðar og nútíðar, eða áfangar í sögunni og tímanum, er viðfangsefni sem Einar Falur Ingólfsson gerði skil í formi sýningar og bókar þar sem hann fór um söguslóðir Collingwoods með myndavélina í farteskinu. Sérstök áhersla hefur verið lögð á tímann og hvernig málverkið og ljósmyndin takist á við tímann og augnablikið. Hér er þó ekki síður athyglisvert að um er að ræða hliðstæðu milli málverka og ljósmynda *af sama stað*. Við sjáum hvernig málarinn hagræðir landslaginu og ummyndar það með vatnslitum sínum á myndfletinum og reynir að endurskapa *upplifun* sína af landslaginu, en ljósmyndin *skrásetur* landslagið út frá einu sjónarhorni enda ramminn annar og tæknin önnur. Myndefnið sem slíkt er það sama, eða a.m.k. hliðstætt, en umbreyting þess yfir á myndflötinn verður ólík. Þó eru einstaka ljósmyndir, eins og t.d. myndin af Hrafnagjá, þannig gerðar að við höfum tilhneigingu til að skoða þær sem *málverk* frekar en ljósmynd og þá með hliðsjón af myndum Kjarvals fremur en Collingwoods.

Frásagnareiginleikar ljósmyndarinnar eru gjarnan í fyrirrúmi í verkum eftir Katrínu Elvarsdóttur og Þórdísi Erlu Ágústsdóttur. Þær nýta sér báðar þá tilhneigingu áhorfandans að skapa hugmyndatengsl innan myndar eða milli mynda til að byggja upp myndraðir sem virðast segja sögu án þess að áhorfandanum sé fyllilega ljóst hver sú saga er; hún höfðar frekar til tilfinningar hans fyrir einhverjum óljósum atburðum. Báðar nota þær uppstillingar til að sviðsetja myndirnar, þótt ekki sé það algilt. Katrín hefur þannig gert ljósmyndaverkefni tengt flóttamönnum og sviðsett portrett og eftirköst traumatískra atburða og Þórdís skrásett veruleikann með ógnvekjandi hætti í myndinni *Náttúra: Brjóstaaðgerð*. Tilfinningin fyrir augnablikinu og tímaþætti myndarinnar er allsterk í verkum þeirra.

Auk allmargra annarra mætti hér einnig nefna verk eftir Ívar Brynjólfsson og Báru Kristinsdóttur sem hafa skrásett samtímann með ýmsum hætti, Ívar með sýnishornum af heimilum og úr stórverslunum ýmiss konar, auk þess að mynda borgarumhverfi frá persónulegum sjónarhornum, vinnustaði og ummerki jarðvinnuvéla, en Bára með því að taka myndir af borginni, bakgörðum hennar eða götum. (Sjá nánar um ofangreinda og nokkra aðra ljósmyndara í Hjálmar Sveinsson o.fl. 2008, Sigrún Sigurðardóttir 2009a, bls. 168–177 og Sigrún Sigurðardóttir 2009b.)

Hvort sem ljósmyndaverkin eru unnin af atvinnuljósmyndurum eða listamönnum sem nýta sér eiginleika ljósmyndavélarinnar, virðist sem höfundarnir hugsi verk sín með áþekkum hætti. Að baki þeim býr áætlun eða hugmynd að verkum, syrpum eða úttektum sem síðan er tjáð í ljósmyndum; listamennirnir vinna í grundvallaratriðum eins. Með svipuðum hætti og sum málverk sem eru ekki hefðbundin málverk heldur konseptverk mætti tala um þessi ljósmyndaverk sem konseptverk þar sem eðli og eiginleikar listmiðilsins eru nýttir til að tjá margvíslega upplifun af veruleikanum, endurskapa tiltekna hugmynd eða sýn og hreyfa við áhorfandanum með því að sýna honum eitthvað sem hann hefur ekki tekið eftir, setja það í nýtt eða óvænt samhengi og koma honum þar með til að hugÞetta gegnumbrot ljósmyndarinnar í myndlistarheiminum undanfarin ár, þrátt fyrir það sem kallað hefur verið „ofgnótt myndanna“ í sjónmenningu samtímans, vekur ýmsar spurningar. Ef til vill er hér um að ræða endurheimt myndarinnar hjá listamönnum þar sem „myndin“ (*pictura*) í formi ljósmyndar er sett inn í „ramma“ og skoðunarmáta málverksins. En þrátt fyrir það vitum við að þetta eru ljósmyndir, þær eru hliðstæðar verkum sem endurskapa hversdagslega nytjahluti að þessu leyti, við þekkjum ljósmyndina úr hversdagslegu umhverfi og notkun jafnvel þó að henni sé stillt upp sem málverki. Ef til vill er hér á ferðinni eins konar öfugþróun miðað við hugmyndir Walters Benjamin og kannski fleiri, sem sáu ljósmyndina og kvikmyndina sem nýtt listrænt afl í fjöldasamfélögum nútímans sem tæki við af málverkinu og öðrum hefðbundnum tvívíðum listmiðlum. En með því að nota ljósmyndina sem málverk koma listamenn í kring afturhvarfi til hefðbundinna skoðunarhátta. Ef til vill má sjá þetta sem andóf gegn tækninni þar sem formgerðir handverksins eru tækninni yfirsterkari. Ljósmyndin er að vísu alls staðar en samhengið er ólíkt, því að þegar safnið eða sýningarsalurinn er orðið samhengi myndarinnar skoðum við myndirnar við sömu aðstæður og með sömu aðferðum og málverk. Það er þó ákveðin þverstæða í þessu því að það er einmitt þróun tækninnar sem hefur gert okkur kleift að búa til með auðveldum hætti litljósmyndir í málverkastærðum – sem aftur gera þessa endurheimt myndarinnar í nýraunsæinu mögulega.

*

Heimspekin hefur átt í mótsagnakenndu sambandi við listina allt frá dögum Platons og Aristótelesar, ýmist hafnað henni og afskrifað eða séð hana sem hið eina verðuga heimspekilega viðfangsefni. Bandarískri heimspekingurinn Arthur C. Danto, sem áður var nefndur, hefur varpað fram tveimur athyglisverðum tilgátum um samband listarinnar og heimspekilegrar hugsunar, tilgátum sem segja má að sjái upphaf og endi listarinnar í heimspekinni. Annars vegar hefur hann rökstutt þá skoðun að kenningar geri listina mögulega; það séu kenningar um list sem geri það að verkum að við getum skoðað ýmislegt sem list sem ekki er í hinu hefðbundna formi málverks eða höggmyndar. Hins vegar hefur hann haldið því fram að listasögu 20. aldar megi skoða sem eins konar þroskasögu listarinnar, þar sem listin kemst til vitundar um sjálfa sig og eigin þróun. Þegar að er gáð reynast hinar ýmsu listastefnur setja fram ólíkar kenningar um hvað listin sé; þegar listin hefur áttað sig á því að í rauninni er helsta viðfangsefni hennar spurningin um hvað listin sé, spurningin um eðli listarinnar, sem er heimspekileg spurning, þá er listin komin á endastöð, hættir að vera list og ummyndast í heimspeki.

Fyrri tilgátan, sú sem segir að kenning um list geri listina mögulega og geri okkur þar með kleift að skoða listaverk sem list, kom fram í ritgerð Dantos (1964) um listheiminn frá uppgangsárum popplistarinnar. Tilefnið var sýning Andy Warhols á Brillo-kössum, sem eru listaverk en líta út eins og venjulegur varningur, eru sjónrænt óaðgreinanlegir frá venjulegum Brillo-kössum. En sama gilti um mörg önnur verk sem voru ekki aðeins sjónrænt óaðgreinanleg frá verslunarvöru heldur voru beinlínis keypt úti í búð og sett upp í sýningarsal sem listaverk. Það getur því verið vandasamt að átta sig á því hvað er listaverk og hvað ekki því að, eins og Danto orðar það, „um þessar mundir er ekki víst að maður viti að hann sé á gangi um landareign listarinnar án þess að listkenning bendi honum á það." Hann heldur áfram: „Og ein ástæðan fyrir þessu er sú að landið er lýst eign listarinnar í krafti listkenninga, svo að eitt hlutverk kenninga, auk þess sem þær hjálpa okkur að greina list frá öðru, er að gera listina mögulega." (1964, bls. 148)

Það er ekki lengur neinn sýnilegur munur á því sem er list og því sem er ekki list. Hvernig eiga áhorfendur, almenningur eða listunnendur, þá að vita hvort eitthvað sé list eða ekki? Svarið er að það er hugsunin, eða kenningin, sem gerir þennan greinarmun, ekki ósvipað og á sér

stað í verki Kristjáns Guðmundssonar, sem sýndi þríhyrning af vígðri mold innan í ferningi af óvígðri. Það sem gerir listina mögulega, að mati Dantos, er því kenning um list. Listin er ekki sjálfgefin, hún þarf á hugtökum að halda, og til þess að skilja að einhver tiltekinn hlutur sé listaverk þurfum við kenningu um list, kenningu sem skýrir fyrir okkur hvers vegna við getum skoðað þennan tiltekna hlut sem listaverk.

Hvernig á nú að skilja sambandið milli kenningar og listar? Ef kenning gerir listina mögulega, þá virðist kenningin með einhverjum hætti undanfari listarinnar. Af orðalagi Dantos mætti jafnvel ráða að það væru listfræðingar eða heimspekingar sem lýstu verk tæk sem list, kannski með svipuðum hætti og prestur lýsir tvo einstaklinga hjón í krafti embættis síns. Listaverkið verður að vera hluti af listheimi, eða andrúmslofti sem felur í sér listasögu og kenningar um list, eigi að skoða það sem list.

Nú ber þess að vísu að geta að Danto er á því að hin fræðilega eða kenningarlega hlið listarinnar komi ekki fram fyrr en við tilteknar aðstæður, verði okkur ekki meðvituð fyrr en listaverkin vekja spurningar, þá fyrst geri menn sér grein fyrir því að þeir ganga að tiltekinni listkenningu vísri. Kenningin kann að vera sjálfgefin á einhverju tilteknu tímabili, en við breyttar aðstæður kemur í ljós að hún reyndist bara ein kenning af mörgum mögulegum. Samt sem áður er kenningin nauðsynlegt skilyrði listarinnar, því að hún gerir listina mögulega og án hennar er engin list. En tökum eftir því að þessu er ekki öfugt farið: Kenningin er ekki nægilegt skilyrði listarinnar, þ.e. þótt við höfum kenningu er ekki gefið að við höfum listaverk sem svara til þessarar kenningar. Listfræðingur eða heimspekingur getur ekki sett fram kenningu um list nema á grundvelli listaverka; kenningin ein og sér nægir ekki til að skapa listaverk. Þetta þýðir hins vegar að hugmynd Dantos verður að túlka svo að það séu einmitt listaverkin sem komi fram með kenninguna um listina og hinir upphaflegu „kenningasmiðir“ séu listamennirnir sjálfir. Listkenning kann að vera nauðsynlegt skilyrði listaverks, en listaverkið er á hinn bóginn nægilegt skilyrði listkenningar. Kenningin birtist í og með verkunum; áhorfendum og listfræðingum er frjálst að túlka og ræða verkin og hugmyndirnar að baki þeim, en listamennirnir þurfa ekki að bíða eftir því að fræðimenn setji fram kenningar, það gera þeir sjálfir í og með verkunum. En þetta þýðir á hinn bóginn að listsköpun er jafnframt hugarstarf, vitræn starfsemi þar sem hugmyndir og ætlun listamannsins er þáttur í listsköpuninni. Með

öðrum orðum: List er hugsun í verki; kenningar um list fylgja verkunum eins og skuggi og eru óaðskiljanlegur hluti listsköpunarinnar, þær eru settar fram af listamönnum, í eða með verkunum, og búa listheiminn til. Listaverkið stendur samkvæmt þessu aldrei eitt og sér sem hlutur eða mynd, því fylgir ávallt einhver hugmynd. Við sjáum þetta t.d. á því að það voru ekki fræðimenn sem komu fram með hugmyndina um *ready-made*, heldur listamaður sem setti verkið fram innan listræns samhengis og breytti þar með hugsun listamanna og fræðimanna um eðli og möguleika listarinnar. Kandinsky setti sjálfur fram kenninguna um óhlutstæð form og gildi og áhrif lita og beitti henni í eigin málverkum. Og þannig mætti lengi telja.

Síðari tilgáta Dantos var sett fram í ritgerðinni „Endir listarinnar" (1986, bls. 81–116) og hefur orðið uppspretta allmikillar umræðu. Samkvæmt þeirri ritgerð má hugsa sér ólíkar tegundir frásagna af þróun og framvindu listarinnar. Ein þeirra felur það í sér að sögu listarinnar – sem sögu þess hvernig myndin nær smám saman að líkja betur eftir hinum sýnilega veruleika – hafi lokið með tilkomu kvikmyndarinnar. Önnur hafnar möguleikanum á söguþræði og sér eingöngu ólíkar birtingarmyndir tjáningar. Sú þriðja felur það aftur í sér að listasögu 20. aldar megi lesa sem þroskasögu listarinnar sem vaknar smám saman til vitundar um eðli sitt (um hvað það er að vera list, hvert er eðli hennar, hlutverk og áhrif) og reynist því hafa verið leit að svörum við spurningunni hvað sé list, sem er í eðli sínu heimspekileg spurning. Þeirri sögu lýkur með því að listin gerir sér grein fyrir því að spurningin er ekki listræn heldur heimspekileg og þar með er listin á enda; hún hefur lokið hlutverki sínu og umbreyst í heimspeki. Sögulegt hlutverk hennar hefur verið að skapa spurninguna um eðli sjálfrar sín og þar með forsendur fyrir heimspeki listarinnar. Hún sleppir takinu af hinni efnislegu framsetningarmynd og flýgur áfram á sviði hugmyndarinnar einnar. Eftir standa þá einungis spor eða ummerki um listina sem listamenn geta fengist við að endurskapa eftir ólíkum leiðum (Nancy 2001). Listaverkin tjá og birta *fjarveru* listarinnar sjálfrar, sem er horfin, en ýmis einkenni og samhengi listaverkanna gefa okkur hana til kynna sem og tilraunir listamanna til að takast á við þessa stöðu sem fylgjendur listarinnar eftir brotthvarf hennar

En er listin á enda og hinni heimspekilegu leit hennar lokið? Margt bendir til að svo sé ekki. Í fyrsta lagi er hugsun innifalin í allri listrænni sköpun og hverju listaverki fylgir kenning um list. Listin

fæst því óhjákvæmilega við eigið eðli, beint eða (oftast nær) óbeint, og setur fram ólíkar fullyrðingar og spurningar um hvað hún er. Sérhvert listaverk er tiltekin yfirlýsing (hér er list), fullyrðing (þetta er list) eða spurning (gæti þetta ekki verið list?). Í öllum tilvikum er um að ræða merkingarbæra athöfn innan samhengis listheims og menningar. Með því einu að vera sett fram í viðeigandi samhengi er verkið sett fram sem listaverk. Spurningar listarinnar sjálfrar, þ.e. verkanna, eru því ekki í formi rökræðu heldur í formi framsetningar eða athafna, þar sem líta má á listaverkið sem einhvers konar athöfn, þar sem merkingin byggist á óyrtum mætti málgjörðarinnar, hliðstætt þeim málathöfnum sem eiga sér stað í orðræðu manna á milli. Listaverkið gegnir þá hlutverki einhvers konar fullyrðingar eða spurningar sem sett er fram innan hins viðtekna samhengis listheimsins eða almenns samkomulags um það hvað list sé. Með öðrum orðum: verkin vekja spurningar eða miðla hugsun og hugmyndum sem listamaðurinn hefur fengist við og setur fram með verkunum. Listin verður þannig farvegur hugsunar sem sett er fram í skynrænu formi með tilstuðlan merkingarbærra athafna innan samhengis listheimsins og með skírskotun til umhverfisins. Listin getur með þessu móti hugsað sjálfa sig, tekist á við eðli sjálfrar sín, tjáningarmöguleika myndmiðilsins, eðli myndarinnar, uppbyggingu hennar, samband hennar við myndmiðilinn og það sem myndin er af.

Í öðru lagi má vel vera að greina megi tiltekna þróunarferla eða frásagnir innan listasögunnar, án þess að það þýði að þar með sé saga listarinnar tæmd. Á það má fallast að til séu ýmsir „söguþræðir“, en þeir geta verið margvíslegir og ekki hægt að alhæfa frá einum hluta sögunnar yfir á hana alla (sbr. Badiou, 2005). Listasagan er ekki einradda frásögn heldur margradda. Hugmynd okkar um að listin sem slík eigi sér framvindu sem lúti ákveðnum lögmálum er heimspekileg hugmynd og gengur að tilteknum forsendum vísum, forsendum sem nærtækt er að líta svo á að eigi sér rætur í heimspeki Hegels. En slík saga er á sviði hugmyndarinnar og aðrir fræðimenn og heimspekingar hafa einmitt hafnað slíkum rökrænum innri þróunarhugmyndum og litið frekar til ytri þátta sem ráðist af ýmiss konar hendingu fremur en nauðsyn. En á tilteknum tímum og í afmörkuðu samhengi má vel hugsa sér að líta á tiltekna atburðarás sem einhvers konar skapandi umsnúning, sem eigi sér samsvörun í heimspekilegum kenningum um sögulegt hlutverk og rökræna þróun þar sem listinni vindur fram í víxlverkandi tengslum við sjálfa sig og veruleikann.

*

Niðurstaðan er þá kannski sú að um þessar mundir megi greina ákveðna spennu milli andstæðra tilhneiginga í íslenskri myndlist, annars vegar list sem skoðar eigin virkni og möguleika og bregst m.a. við fjarlægð sinni frá hversdagslegum veruleika með því að taka inn hversdagslega nytjahluti, og hins vegar list sem gerir tilraun til að birta veruleikann eða tiltekna sýn á hann. Ennfremur virðist íslensk list hafa þróast frá innhverfri og ljóðrænni konseptlist, sem leikur á margvíslega eiginleika hefðbundinnar málaralistar eða teikningar, yfir í snertingu við veruleikann sem felur í sér siðferðilega skírskotun og hefur þekkingarfræðilegt upplýsingargildi. En þessar tilhneigingar eru ekki ótengdar því að ljósmyndaverkin skírskota til eðlis ljósmyndarinnar og draga það fram sem spurningu fyrir áhorfandann. Hvort sem um er að ræða málverk, skúlptúra eða ljósmyndir er listin hugsun í verki – verkleg hugsun sem fæst öðrum þræði við sjálfa sig sem list, kannar tilvistarskilyrði sín og möguleika listmiðilsins, auk þess að gera tilraun til að fanga eða setja fram eitthvert innihald. Hið nýja, huglæga raunsæi, sem fylgir innkomu ljósmyndarinnar, sýnir að auki að listin getur orðið – a.m.k. tímabundið – það afl sem tekst að birta okkur vitund eða sannleika um veruleikann eða hið raunverulega. Ljósmyndin gerir veruleikann sýnilegan, lyftir honum upp á stig fagurfræðilegrar vitundar og gerir hann þar með að viðfangi íhugunar, enda einkar vel til þess fallin, kannski einkum vegna þess að sem listform er hún í innri tengslum við það sem er einmitt ekki list; hún tengist beinni skynjun veruleikans sjálfs og sýnir okkur ómeðvitaðar hliðar á samtímanum. Það er því ekki fráleitt að hugsa sér að með því að opna á veruleikann sé listin aftur orðin burðarás sannleikans um þessar mundir. Ljósmyndin sýnir það sem sést ekki, það sem við höfum ekki komið auga á, hið ósýnilega. Og þar með er aftur komin á dagskrá sú einfalda hugmynd að listin hafi meðal annars það hlutverk að vera sá vettvangur sem birtir sannleikann og hugsunina í skynrænni og fagurfræðilegri mynd.

Hafþóri Yngvasyni, Jóni Proppé og öðrum sem að þessu verkefni hafa komið vil ég þakka yfirlestur og góðar ábendingar.

Oddný Eir Ævarsdóttir

Á leiðinni niður

Vængjaþytur og þrívíðir bakþankar

1 Geðshræring

Ég var stödd á safni gömlu brautarstöðvarinnar í París og stóð fyrir framan sjálfsmynd listamanns, lét klykkja í kjálkanum og reyndi að koma myndinni fyrir í ákveðnu hólfi í heilanum svo ég gæti haldið áfram með líf mitt. Leið eins og heilinn í mér væri að leysast upp. Frændi minn spurði hvort ég væri komin með *Stendhal-syndromið*. Það lýsir sér með svima, máttleysi, ofskynjunum og mikilli geðshræringu. Syndrómið var flokkað sem listupplifunarsýki af ítölskum geðlækni sem sá að margir þeirra sem leituðu sér hjálpar voru að koma frá *Uffizi*-safninu, gjörsigraðir. Svipuð einkenni hafa fundist hjá ferðalöngum sem hafa farið í pílagrímsferðir til Jerúsalem, borgar trúarinnar og til Parísar, borgar ástarinnar, og nú eru tvö psychosómatísk syndróm nefnd eftir þessum borgum. Sjúklingum finnst þeir vera snortnir af einhverju úr annarri vídd og allt skýrist í samhengi við fegurðina eða ástina, eins og þeir hafi rekið höfuðið upp í sammannlegt hugsanaský þar sem allri hugsun heimsins er þjappað saman í bólstra.

Hugmyndirnar hitta höfuð fyrir á leið sinni niður úr skýjunum en þeir sem finna engin móttökuskilyrði seytla ofan í jörðina. Ef maður stingur höfðinu í gegnum jarðlögin, ofan í tímann, gegnum aldirnar heyrir maður lýsingar sem eiga enn vel við:

> Öll fegurð hlýtur að vekja með manni þessar geðshræringar: undrun og ljúft felmtur, löngun, ástríðu og unaðsfullt uppnám. (Plótínos, 1999, bls. 159)

2 Óhugsandi

Heimspekingar hafa þegið svo ósegjanlega margt frá myndlistinni og myndlistin frá heimspekinni. Því er spennandi áskorun að miðla þeirri gagnkvæmu gjöf til áhorfenda. En það er allt eins víst að sú gjöf verði allt önnur og ef til vill alls engin gjöf. Heimspekingurinn Jacques Derrida lýsir ómöguleika gjafarinnar og þá lýsingu má yfirfæra á ómöguleika þessarar viðleitni okkar heimspekinganna til að koma saman upplýsandi sýningu:

> Um leið og gjöfinni er gefið að vera gjöf þá er engin gjöf. Því má segja að ef er engin gjöf þá er engin gjöf, en ef er gjöf og hún er meðtekin *sem* gjöf af hinum, þá er heldur engin gjöf,

> því gjöfin er ekki til sem slík og hún kemur ekki fram sem gjöf. (Derrida, 1991, bls. 27)

Um leið og ákveðnum myndverkum er stillt upp sem verkum sem vekja hugsun eða hafa í sér hugsun, þá er allt eins víst að þau veki einmitt enga hugsun. Eða er það ekki í hæsta máta persónulegt og jafnframt háð ótal utanaðkomandi þáttum hvort listaverk hitti menn í höfuðið?

Ég rakst á áhugavert og gagnlegt greiningarkerfi eftir Níels Hafstein sem segja má að sé frumkvöðull í myndlist á Íslandi, hann hefur sett upp margar sýningar á sínum eigin verkum og annarra og hefur líklega ætlað sér að búa til tæki til að skýra hugsun sína og annarra um listaverk. Um er að ræða 16 þátta greiningarkerfi sem hann kallar *Hringferil myndlistar*. Þar eru listuð ákveðin einkenni og viðmið til að greina listaverk, svo sem: *Frumleiki, föndur, sakleysi*. Mig myndi langa til að koma mér upp slíku persónulegu greiningarkerfi í framtíðinni. Ég er enn ekki orðin meðvituð um það hvers kyns sú myndlist er sem hrífur mig og fær mig til að hugsa. Yfirleitt er það abstrakt nálgun, ef það skýrir eitthvað. Annars finnur maður það bara, eins vel og maður finnur hve mörg verk snerta mann lítið, kannski sérstaklega þau sem vilja stýra manni til að hugsa nú rækilega um eitthvert vandamál eða kalla fram geðshræringu, hlátur, viðbjóð eða undrun, slík verk ná oft engum hljómgrunni í mér.

3 Sár

Flokkunarþráin er mótsagnakennd: Hún miðar annars vegar að því að ná loksins að búa til greiningar- og flokkunarkerfi sem skýrir heiminn; hins vegar er þráin eftir því að heimurinn haldi áfram að ögra öllum kerfunum. Þegar kemur í ljós að flokkunin hefur gert heiminum rangt til og að sá greinarmunur sem gengið hefur verið að sem vísum til skilnings á heiminum byggist á skekkju í hugsuninni, þá er maður orðlaus. Og ræður ekki við að hugsa sig í gegnum skekkjuna nema í smá stund í einu.

Ég hugsaði mig inn að einu slíku misræmi í hugsanakerfi menningarinnar og fannst ég horfa inn í opið sár. En kennarinn minn sagði að þetta væri hvorki hælsæri né síðusár, þetta væri öllu heldur hjartað í siðfræði Aristótelesar, nefnilega sjálfur greinarmunurinn á siðviti og tækniviti; á *phronesis* og *tehkne*. En ég fann blóðlyktina áfram, þennan greinarmun hlyti að þurfa að endurskoða.

4 Sjónarmið

Heimspekingar píra augun eins og listamenn og smiðir til að meta sjónarmið og fjarlægð, horfa inn í formgerðina og reyna að sjá fyrir sér aðra ímyndaða, sem alltaf hefur verið til hliðar við hina sem óvirkjaður möguleiki.

Sumir heimspekingar reyna að framkalla þennan möguleika innan úr formgerðinni – það verður víst að gerast í samræðu við aðra því án ólíkra sjónarhorna verður hann bara dauður bókstafur en ekki þrívíður hvítvoðungur. En svo gefast heimspekingarnir upp á þessum ljósmóðurstörfum, kappkosta heldur að skerpa sjón sína í einrúmi, sitja fram á nótt og teikna spírala og geómetrísk form; spyrja sig hvort tígullinn sé undirflokkur eða yfirflokkur eða hvað með trapisuna? Það er þá sem myndlistarmaðurinn kemur sterkur inn í líf heimspekingsins. Þeir eiga það sameiginlegt að fást við mismun sjónarmiða.

5 Snúningur

Það er gaman að horfa á hugsuði tala og hreyfa hendurnar og velta fyrir sér hvaða grundvallarskekkja það er, djúpt ofan í formgerðinni, sem togar þá inn að óvissunni og fóðrar ferðaþrá þeirra.

Ég man eftir fyrirlestri sem Jean-Luc Nancy hélt í París. Ég hafði nýlesið *L'Intrus*, þar sem hann lýsir á frumspekilegan og ljóðrænan máta hjartaskiptiaðgerð sem hann þurfti að fara í.[1] Hann sagði með miklum þunga eitthvað sem mér fannst skipta sköpum og gerði um leið sérstaka hringhreyfingu með annarri hendinni: *Flýtum okkur ekki að viðfangsefninu, snúumst heldur í kringum það*. (Nancy, 2001, bls. 53) Hjartað í mér sló á tvöföldum hraða, ég fann að hinn nýi greinarmunur sem mér hafði fundist svo mikilvægt að gera, litla gatið í gegnum fullvissu Aristótelesar, stækkaði þegar leið á fyrirlesturinn og mér fannst ég geta andað miklu léttar í gegnum opnunina.

Af hverju var þessi 'snúningur' svona spennandi, og af hverju er svona gott að finna fyrir opnun? Vill maður rífa upp öll sár bara til að skilja hvernig þau greru? Hvernig stendur á því að maður má ekki lesa orðin 'opnun' og 'hreyfing' á sömu síðunni án þess að verða allur upptendraður?

1 Bergmál af hjartslætti þessa texta má heyra í fyrsta myndlistartextanum sem ég skrifaði fyrir sýningu Margrétar H. Blöndal á Nýlistasafninu 2002.

6 Eldingar

Ég held að megi nánast fullyrða að ekki sé hægt að finna fyrir raunverulegum losta án tengsla við einhvern annan. Það er tvennt ólíkt að verða örvaður eða að finna þessa undarlegu og fágætu kennd, eins og eldingu hafi lostið ofan í hvirfilinn á manni. Og þá er eins og eigi sér stað opnun á milli hins andlega sviðs í kringum höfuðið og líkamlega veruleikans; eldingin fer alveg í gegn. En hún fer ekki bara í gegnum einn hvirfil og niður gegnum fæturna, heldur hlýtur hún alltaf að fara á sama tíma, nákvæmlega sama augnabliki í gegnum hvirfil annars, þess sem er með manni, hjá manni, og svo er spurning hvort myndast kross úr eldingum, hvort önnur elding fer á milli ennanna og jafnvel samhliða á milli hjartnanna og naflanna, og myndar tvöfaldan kross… Eins og merkið # sem þýðir númer og heitir *Octothorpe* sem mætti þýða sem áttþyrpir en er hálfgert rugl. Eða eins og upphækkunarmerkið í tónlist. Og þá er spurning hvort elding geti lostið mann úr listaverki; hvort sé nafli á listaverki.

> Ekki-þekkingin miðlar upplyftingunni (*l'extas*e) aðeins ef möguleikinn á upplyftingunni (hreyfingu) er að einhverju leyti nú þegar hluti af þeim sem afklæðir sig þekkingunni… (George Bataille, 1954, bls. 144)

7 Millitími

Ég fór eitt sinn sem oftar inn á vinnustofu til myndlistarmanns sem var að gera tilraun með að millifæra upplifun sína af hálendinu með olíumálningu á striga. Ég horfði á flöt sem virtist eins og upphleyptur, búið að mála svo oft yfir hann; ferhyrnt gat; himinn við auðn og ég áttaði mig ekki á því hvort gatið tilheyrði himninum eða auðninni.

Ég var nýbyrjuð að læra heimspeki og hugurinn fór hratt í gegnum allar kenningarnar sem ég var að lesa til að geta flokkað gatið en ég stóð á gati: Hvort er opnunin umgjörðin eða tómið? Í gegnum gatið datt ég inn í verkið. Og síðan leita ég alltaf eftir götum í listaverkum.

Þegar ég var unglingur stóð ég fyrir framan verk á sýningu á Kjarvalsstöðum, ég var orðin mjög þreytt í fótunum og fannst verkið vera ljótt, dautt og leiðinlegt. Sneri mér frá því en mamma sem var með mér var hissa og sagði að sér þætti þetta verk einmitt svo sérstakt; einhver kraftmikil en fíngerð hreyfing í því. Ég sneri mér þá aftur að verkinu og sá það sjálft ekki lengur, sá bara hreyfinguna í því. Tíminn

á milli þessara tveggja ólíku sýna, millitíminn, skapaði einhvers konar absúrd fjarvídd og ég upplifði ólýsanlega fegurð og hló.

Það er ein ástæða þess að mér hefur þótt það vera spennandi áskorun en um leið óbærilegur ábyrgðarhlutur að skrifa texta um myndlistarverk; til að vita hvort orðin geti kannski orðið til þess að einhver áhorfandi líti aftur á verkið, geri sér í hugarlund fleiri sjónarmið, snúist aðeins lengur í kringum listaverkið.

8 Flökt

Eitt einkenni þeirra verka sem skilja við mann hugsandi og sleppa ekki hugsuninni er ákveðin óákveðni eða flökt. Maður finnur að verkið er leitandi að stað í heiminum, það veit ekki í hvaða flokki það er, hvar það á heima og hvort það er tilbúið. Samt finnur maður á sama tíma fyrir þrjóskri fullvissu þess. Flöktið á milli fullvissu og óvissu, auðmýktar og ósvífni myndar kannski smátt og smátt rými innan í verkinu fyrir fleiri sjónarmið í samræðu.

Það vill stundum brenna við að heimspekingar og aðrir spekingar líti á listina sem fatlaðan litla bróður sem þurfi að aðstoða við að tjá sig, jafnvel tala fyrir. Þá er þetta flökt í listinni misskilið sem vanhæfni. Listin hefur kannski einhvern tíma í sögunni haft þá stöðu að vera fatlaður bróðir vísindanna, jafnvel hundur í bandi þeirra eða grimm eðla í búri. En á okkar tímum finnst manni eins og fræðin geti ekki leyft sér lengur að afneita sínu eigin eðlislæga flökti á milli fullvissu og óvissu og að þau ættu að leitast við að vera í samræðu við listina –og læra til þess nýtt tungumál, finna jafnvel sameiginlega upp nýtt tungumál, sem enn er leyndarmál. Læra líka að þegja og hlusta á tikkið í flöktinu.

9 Opnun

Heimspekingurinn Martin Heidegger velti því fyrir sér hvað hugsunin væri þegar hún snerist ekki um heimspeki en dveldi annars staðar. Og svaraði sjálfum sér með tilvísun til Parmenídesar sem var uppi í Grikklandi fimm hundruð árum fyrir núllið:

> *Þú átt allt eftir ólært / Svo margt; Opnun-án-undanbragða, fullkomna ávala hreinskilni/ hjartað stimplar án hiks*
> (Heidegger, 1976, bls. 298)

Heidegger spurði ítrekað um þessa opnun, til hvers hún eiginlega væri, hvað Parmenídesi gengi til. Og hann komst að því, í mjög einfölduðu máli, að við þyrftum raunar sífellt að endurmeta heyrn okkar, sjón og hugsun til að þola æ meiri opnun. Og sú opnun myndi þá rúma öll sjónarmið í heimi og því mikilvægt að byggja upp þol gagnvart skýrleikanum sem fylgir slíkri sýn.

Hannah Arendt, nemandi Heideggers, taldi að í opnun hans rúmuðust engin sjónarhorn, hann væri í raun að lýsa lofttæmdu tómi eða þröngu rými án hljómgrunns. Hún reyndi að blása vídd í tómið; sá fyrir sér raunverulega opnun í samræðu; ímyndaði sér vettvang byggðan á spíral sem heldur endalaust áfram; þar sem ekki er lokað fyrir spurningar og svör af geðþótta þegar sýnt þykir að hið rétta svar sé fundið. Hún taldi að hin réttu svör væru ofmetin á kostnað möguleikans til að ímynda sér önnur svör, spyrja og svara áfram.

10 Tóm

Sama ár og bók Arendt kom út í New York, árið 1958, skipulagði Heidegger málþingið List og hugsun í Freiburg. Það var ekki aðeins Arendt sem beið eftir því að hann tjáði sig um aðgerðarleysið í stríðinu, um samþykkt hans um að starfa innan kerfis nasistanna, það biðu margir eftir því að hann skýrði hegðun sína og réttlæti hana. En hann hóaði saman listamönnum og Zen-meistara til samræðu um opnunina, uppsprettuna, hreyfinguna og tómið. En nefndi ekki sjálfa samræðuna.

Alcopley, amerískur gyðingur, læknir og listamaður, og eiginmaður Nínu Tryggvadóttur – en þau voru einmitt í vinfengi við Hönnuh Arendt og mann hennar í New York – tók þátt í málþingi Heideggers, afritaði það og gaf hluta þess út í bókverki, ásamt bréfi sem hann fékk frá heimspekingnum þar sem segir:

> Á endanum staðfestist innsæið um að myndlistin (listin sem mótar og sýnir) eigi auðveldara með að segja það sem liggur til grundvallar en sem alltaf verður ósegjanlegt. (Alcopley, 1963, bls.37)[2]

11 Varma-tímavél

Á þessum sama tíma, árið 1958, er annar Þjóðverji, listamaðurinn Joseph Beuys, að stríða við þunglyndi en sendir þó frá sér tillögu í samkeppni um minnismerki um útrýmingarbúðirnar í Auschwitz-Birkenau. Hann vann ekki keppnina og tillagan gleymdist í tugi ára en skreið fram úr skjalasöfnunum um síðir. Og Beuys tókst að lyfta sér upp úr þunglyndi sínu og eftir-stríðs-trauma og þróaði hugmyndir um listina sem borgaralega virkni. Í stóru og áhrifamiklu sjálfs-safns-verki sínu Arena, where would I have got if I had been intelligent! (Hringleikahús; Hvar væri ég nú hefði ég verið klár?), sem safnaðist smám saman upp og breyttist í gegnum árin, þá má sjá mynd frá 1958 sem kallast Hlýju-tímavél eða Varma-tímavél (Warmth-time Machine/Warme-Zeitmaschine) sem er tæknilegt og ljóðrænt heiti á jörðinni sem allar mannlegar athafnir fara í gegnum.

Ég hef aldrei tengt þetta spíral- eða hringleikahús við pólitík en það er á mörgum mörkum. Og hafandi hringsjá í huga þá man ég eftir verkinu hans Ragnars Kjartanssonar *Stúka Hitlers* sem sýndi gamla leikhússtúku sem rústir; minjar um sjónarhorn manns sem taldi sitt sjónarmið vera hið eina rétta.

12 Dauðadansinn

Hún sagðist hafa komið til Íslands árið 1939 með íslenskum manni og hefði þá farið eins og aftur í tímann, með tímavél. Hún sat á rúmi sínu á elliheimilinu og talaði um skrýtin áhöld úr gamla tímanum.

2 „Alcopley: Hvernig má dæma um það hvort listaverk komi frá uppsprettunni? /Hisamatsu: Vitneskjan um það verður að koma frá uppsprettunni. Samkvæmt Zen þá er uppsprettan formlaus, ó-vera. En þetta 'ó' er ekki bara neitun. Neindin er laus við öll form og getur því hreyfst frjáls í hvaða tíma sem er, hvaða rými. Það er sú frjálsa hreyfing sem lætur listaverkið verða að veruleika…/ Heidegger: Tómið er neindin í sinni neikvæðu merkingu. En ef við skiljum tómið sem rými, þá verðum við að segja sem svo að það sé tóm þessa rýmis sem gefi því víddina. Í henni koma allir hlutir saman.“ (Alcopley, 1963, bls. 48–78)

Fyrstu árin bjuggu þau í torfbæ norður í landi. Ég spurði hvort hún hefði aldrei viljað snúa til baka. Jú, og einu sinni ætluðu þau að setjast að í Danmörku, bjuggu inni í skógi með villtum dádýrum, refum og páfuglum. En við hernámið sigldu þau aftur til Íslands.

Ég áttaði mig ekki á því fyrr en ég sá minningargreinina að þetta var konan sem málaði myndina sem ég hafði horft á frá því ég var barn í bókinni Íslensk myndlist.[3] Myndin heitir *Ólafur liljurós* og vakti með manni ótímabæra ástarþrá en líka óþekkta sorg sem þó var kunnugleg. Þetta var listakonan Karen Agnete Þórarinsson.

Ég hlakkaði til að sjá frummyndina og leitaði að henni á söfnunum en engin verk eftir Karen Agnete virðast vera til á íslenskum höfuðsöfnum. En myndin er á vísum stað í heimahúsi hjá afkomanda Lauru sem myndin var máluð fyrir. Karen hafði málað myndina að ósk vinkonu sinnar en þær fundu til samhljóms sín á milli, spiluðu báðar á píanó, voru báðar aldar upp í Kaupmannahöfn, Laura líka að hluta í Færeyjum, og bjuggu síðan fjarri heimsmenningunni með mönnum sínum á Íslandi.

Myndin er eins og altaristafla með vængjum og hægt að loka henni og opna en í stað Biblíumyndar er þar mynd af hinum færeysk-ættaða Ólafi liljurós. Helstu minni þjóðkvæðisins eru þar máluð í olíulitum og lýsa dramatískum samskiptum unga mannsins við huldukonurnar. Þær vilja fá unga manninn inn í klettinn til sín en hann stingur við fæti og segist heldur vilja á Krist sinn trúa en með álfum búa. Þær reyna að telja um fyrir honum en kvæðið endar á því að álfkonan dregur sverð úr litríkum klæðum og stingur í gegnum hjarta hans um leið og hún kyssir hann. Ólafur ríður heim og þar líkna honum systir og móðir. Neðst á hægri væng verksins má sjá litla eftirmynd af *Hugsuðinum* eftir Rodin.

Málverkið birtir kjarnann í sögunni sem geymst hefur í dansi. Pólífóníska takturinn ítrekar tvístraða ást manns sem lifir á mörkum tveggja siða, tveggja lögmála; hugsun hans og þrá tilheyrir tveimur heimum. Nafn mannsins og verksins birtist manni líka sem *hybrid* eða samvaxin vera: Lilja og rós eru hvor af sinni blómategundinni en renna saman í nafninu.

3 Það er fyrsta myndlistarbókin sem var gefin út á Íslandi, af Kristjáni Friðrikssyni árið 1943.

13 Fjarstæða

Fjarstæðan er einhvers konar þrívídd í tvívíðum aðstæðum; óvænt víðsjá í þrengslum; hröð víkkun á sjónarhorni sem oft framkallar hlátur. Muggur virðist hafa stundað einhvers konar útvíkkunarstarfsemi allan sinn listferil. Hann fór á milli mismunandi miðla, teiknaði, málaði, saumaði og klippti út, söng og sprellaði. Og hann setti sig í spor óvætta og annars kyns, dýra og engla.

Muggur jók ímyndunarafl sitt á ferðalögum, margþvældur, í námi og samvistum við nána vini. Hann veiktist ungur af berklum og hefur kannski öðlast aukameðvitund um handavíddina. Ævintýraheimurinn var honum allavega ekki fjarlægur óraheimur heldur nálægur og raunverulegur.

Í veikindunum kallaði hann vætti og dýr náttúrunnar inn á sæng til sín. Dimmalimm bíður eftir svaninum en hann er forn táknmynd kraftaverksins og opnunar undirheimanna; með löngum hvítum hálsi hreyfir hann höfuðið um djúpin. Og hann deyr fyrir ást hennar.

Altaristafla sem Kjarval málaði fyrir kirkjuna á Ríp glataðist eftir að henni var hafnað vegna guðfræðilegrar ónákvæmni listamannsins en fannst aftur eftir að miðill hafði vísað á hana í ruslakompu í Danmörku. Muggur málaði eina altaristöflu sem ekki er í kirkju heldur á Listasafni Íslands. Jesús læknar sjúka með óræðu brosi, ekki gott að sjá hvers kyns hann er, og stingur fingrum inn í augntóftirnar, ýtir á takka í heilanum: Sjá! Myndirnar á vængjunum eru af pukrandi hræddu fólki, lokuðu inni í sjálfu sér og listamaðurinn reynir að gera eins og Jesús: Opna. Myndin er því einhvers konar sjálfsmynd.

14 Gegnumbrot

Með þrálátum aðþrengdum tilraunum við ströng skilyrði teikningarinnar varð til sjálfsmynd; mynd af innra manni, af mótsagnakenndri þrá listamannsins: Í *Drawing Restraint 6* hoppaði Matthew Barney á hopp-himnu og leitaðist við að teikna í loftið. Gjörningurinn var festur á filmu 1989 og endurtekinn 2004. Á sýningunni *Prayer sheet with the Wound and the Nail* hélt hoppið áfram, á sömu hopphimnu, umbreyttri.

Titilmynd sýningarinnar var mynd eftir Johann Philipp Steudner frá því á sautjándu öld af bænaskjali með nagla og sárum Krists – sárin minna líka á augu, kvenkynfæri og blekbyttur. Þess vegna finnst manni sem listamaðurinn sé að hoppa í sárinu eða á græðandi himnu

sem leggst yfir hin opnu sár og ítrekar þau (eins og meyjarhaftið ítrekar á sama tíma lokað hlið konunnar og mögulega opnun hennar). En hvaða mynd verður til við teikninguna? Hvers konar sjálfsmynd?

Samkvæmt duldum strúktúr sýningarsalarins sem dómkirkju þá var hopphimnan á stað altarisins. Altari er annars vegar heilagasti staðurinn í tilteknu rými; þar sem einstaklingurinn fer með sína heitustu bæn í viðleitni til að tengja sig öðrum lögmálum en þeim sem eru ríkjandi í heiminum og leggur munninn að síðusárinu; sýgur næringu úr annarri vídd. Altaristafla með vængjum til að ítreka gáttina: Opnun og upplyftingu. Hins vegar má sjá altarið sem stað valdsins; þar standa erkiprestar og klappa á kollana á þeim sem krjúpa fyrir þeim í auðmýkt og stundum aumingjaskap ef auðmýktin breytist í undirgefni. Í versta falli er þeim undirgefnu fórnað á altarinu eins og dýrum.

Hvers konar altaristafla verður til í gjörningi listamannsins? Hún myndi alla vega ekki vera samþykkt í kirkjunni á Ríp! Ummerkin eins og eftir baráttu eða atlot dýra, eða leik barna.

Þegar listamaðurinn hoppar upp á himnunni, ýmist frá hægri eða vinstri og skýst upp og teiknar lóðrétt strik á vegginn, verður til sá ás krossins sem getur táknað beintenginguna við máttinn sem græðir sárin, í náttúrunni, í ástinni, í heiðnum gjörningasið og í guðdómnum. Óður til pýramídaminningarinnar um Osiris, guðs hreinsunar, dauða og endurlífgunar. Krafs endurfædds karlmanns á hellisveggi móður jarðar.

Og nunnan ein í klefa sínum þráir snertingu að handan, klifar á bæninni svo bergmálar í þrönga rýminu, knýr dyra á guðlegu hljóðhimnunni.

Krossmyndin er eiginlega nú þegar afbyggð, krossinn er skörun kvenlegra forma, hringforma. En samt má sjá glitta í gamla krossinn, pyntingartréð; Augljós er lóðrétti ásinn í beintengingunni en hvar er sá lárétti? Hann er ekki sýnilegur nema í sjálfum gjörningnum, í tilurð verksins og í myndinni af honum. Ferð listamannsins innan úr sýningarsalnum og upp á trampólínið, tilhlaup hans á vel-undirbúnum skónum, er lárétti ásinn. Tilhlaup hans er raunar miklu lengra, í gegnum marga veggi, mörg ósýnileg og sýnileg höft í listaheiminum, í listasögunni. Það er einhvers konar pílagrímsganga inn í opinn dauðann, sem heldur áfram inn í næsta verk, óútgefið verk Matthew Barney þar sem farið er í gegnum sjö þátta endurfæðingar-ferli Forn-Egypta.

Dauðinn fylgdist með skammlausu hoppinu, aftan frá, en á bakhliðinni á mynd Hans Baldung Grien er mynd af heilögum Kristófer sem vildi þjóna voldugasta herra heims, byrjaði á konungi jarðarinnar, sá svo að dauðinn og djöfullinn væru honum voldugri en áttaði sig síðan á því að djöfullinn lét í minni pokann fyrir óttalausri gleði og þrá eftir kærleika og þá ákvað hann að þjóna guðdómnum og koma þeim til hjálpar sem vilja yfir fljótin, þeim sem vilja ekki láta neitt hindra sig og hefta.

Á leiðinni út úr ímynduðu anti-dómkirkjunni er maður að falla. Koparstunga frá sextándu öld eftir Hendrick Goltzius af einum þeirra sem ofmetnaðist, flaug of nálægt sólinni svo vaxið á vængjum hans bráðnaði og hann féll til jarðar. Hvað var hann að hugsa á leiðinni niður með vax í vitunum?

15 Bakþankar

Á frönsku er talað um *Esprit d'Escalier*, andagift þess sem gengur niður stiga úr boði og lýsir þeirri eldingu sem oft slær niður í kollinn á manni á leiðinni úr samræðu, þegar maður er aftur einn og man það sem maður vildi sagt hafa. Sú hugsun er ekki án eftirsjár og gæti útlagst sem bakþankar á íslensku.

Þegar ég kom af fyrsta fundi með Hreini Friðfinnssyni í París þá brunnu margar spurnir á vörum mér. En svo hitti ég hann aftur og aftur fór ég heim án þess að hafa borið upp spurningarnar. Ein var um verkið *Afterthought*, gamalt prentform á spegli. Svo fékk ég að skoða arkífin hans, heima: Ég sá tætlur af hugmyndum, drög að verkum og langaði til að elta verkin að uppruna sínum í hugsuninni, fylgja þeim í gegnum tilurðina og krosstengslin við önnur verk, sum ógerð. En mig langaði líka til að sleppa bara takinu, gefast upp gagnvart tilurðarsögunni.

Í samræðu við Hrein er eins og heilahvelin skarist; maður skilur hið vísindalega algjörlega ljóðrænt. Eins og það var mikil bylting að fatta ólíka virkni vinstri og hægra heilahvels þá má ekki láta þar við sitja, byltingin heldur áfram og vinstri og hægri segja lítið um flókin tengsl ólíkra hluta heilans. Friedrich Schiller skrifaði um hið fagurfræðilega ástand þar sem skynhæfnin og skynsemin eru báðar virkar samtímis og kalla fram neitun með hjálp andstæðunnar, eins og sál og líkami losna undan siðferðilegum höftum og lyftast upp á frelsisstig hins fagurfræðilega ástands (Schiller, 2006).

Ég varð samferða Hreini í lest heim að húsinu hans sem verið var að opna og átti síðan að innsigla sem listaverk: *Second house*, lítið og heimilislegt hús í fullkomnu gullinsniði að stærð beitarhúss eða lítils bænahúss, með annað lítið verk innan í sér, málmverk enn í mótun, það er enn nánast ekkert nema þrívíddarteikning, galopin, tóm, fest upp á bláþráð ofan á loftstein. Og maður fær verk í kjálkann þegar rennur upp fyrir manni að verkið stendur einhvern veginn innan í sinni eigin sögu á þann hátt að fyrsta húsið, það sem var byggt árið 1974 á röngunni samkvæmt draumi gamals gestrisins manns, fær annað líf í endurbyggingunni, þótt það sé annað hús, og á röngunni. Þrjú verk innan í einu, án þess að það sé sett fram í listasögulegt samhengi orsakar og afleiðingar; öllu heldur renna verkin saman, tímavíddirnar leysast ekki upp hver í annarri, þær halda áfram að vera til, samhliða og í einhvers konar symbíósusambandi. Mann langar svei mér þá til að flytja inn í litla húsið, inn í þrívíddarteikninguna; hjúfra sig inn í gestrisið tóm.

Ferhyrningurinn veitir manni öryggi sagði Hreinn og rifjaði til samanburðar upp sögu hringsins sem íverustaðar. Hvernig var aftur með hringinn inni í ferningnum? Núllið innan í húsinu? Í verki hans *Bláhorn* verður núllið meira að segja ferhyrnt.

Þegar ferningur er lagður saman og hornin klippt af á ská verða ný horn til. Á jaðri þeirra eru inngreypt og upphleypt eilífðartákn, áttur, grimmir snákar sem blása þrívídd í hornin. Þau vaxa inn að óendanleikanum og munu aldrei framar geta afmarkað frumformin en leitast við að ná utan um nýtt rými. Annars er bara opnunin eftir, engin lokun möguleg en bláhornið þolir spennuna. Bláhorn. Sjónarhorn. Gleiðhorn. Þráhorn. Heimspekihorn. Franskt horn. Hreinn á fjögur svona horn úr harðplasti. Tvö hvít, eitt rautt, eitt blátt. En þau ramma bara óendanleikann. Og eru alltaf hvort í sínum heimshlutanum. Hornsteinar samræðunnar.

Þau eru líklega sérislensk og býsna falleg þessi orð sem byrja á blá-; að vera á blábrúninni, rétt fyrir fallið; þá þjappast allar grundvallarspurningarnar saman í heiladinglinum, aldagamla pendúlnum.

16 Samlífi

Hegel líkti heimspekinni við ugluna hennar Mínervu sem flýgur af stað í húminu. Og uglur verpa oft eggjum í hreiðrum annarra fugla,

gömlum yfirgefnum hreiðrum. Í bókverkinu *Um sérstakt framlag Íslands og íslensk samfélags til sögu ófullkomleikans* og á samnefndri sýningu Unnars Arnar í Gallerý Ágúst árið 2008 birti hann ljósmyndir af hrörlegum húsum og kofaskriflum á Íslandi. Myndirnar voru teknar af Sigurði Guttormssyni á árunum 1930–1945 sem ferðaðist um landið og tók myndirnar til að geta sýnt og sannað með safninu hversu mikil stéttaskipting væri í landinu því honum ofbauð ríkjandi orðræða um að á Íslandi væru engar stéttir, enginn munur á kjörum. Hann hafði frétt að fátæk börn hefðu verið lokuð inni þegar kóngurinn fór um héruð og gaflar sumra húsa voru málaðir og vonast til að kóngurinn færi ekki að snuðra í kringum húsin. Sigurður vildi taka mynd af sannleikanum. Því sem sannlega bar fyrir augu allan hringinn.

Unnar Örn setur verkið inn á tímaás Íslandssögunnar en ófullkomleika og mistökum er yfirleitt ekki stillt upp í krónólógískt samhengi út af fyrir sig. Á þeim óvenjulega tímaási eru önnur myndlistarverk, m.a. myndir Dieter Roth af húsum í Reykjavík á ákveðnum tíma og myndir Douwe Jan Bakker sem líka tók myndir af íslenskum húsum í óklárаða verkinu: *Um sérstakt framlag Íslands og íslensks samfélags til sögu byggingarlistarinnar.*

Lifir Unnar sníkjulífi á heiðarlegum ljósmyndara og öðrum listamönnum? Nei, það er frekar symbíósu-samband; samlífi tveggja lífvera sem lífgast á tengslunum. Ungi listamaðurinn hýsir verk ljósmyndarans í gistilífi eða líklega er hér um að ræða samhjálparlíf (mutualism) eins og líf sveppa og þörunga, flétta, orkídea og ýmissa lyngafbrigða.

Á annarri sýningu Unnars var stórt lynglitað klæði látið hjúpa karllæg verk, m.a. módelmyndir af byggingum sem áttu að mynda hina fullkomnu höfuðborg eða háborg íslenskrar menningar. Guðjón Samúelsson vann að því metnaðarfulla borgarskipulagi sem kallaðist á við heimili og verðandi listasafn Einars Jónssonar höggmyndara. Það má ímynda sér punktinn þar sem ólíkar sjónlínur skarast: Ef Guðjón horfði til fullkominnar heildarmyndar borgarinnar en Einar fullkomins húss síns, er þá punkturinn kringlóttur eða ferhyrndur?

17 Tileinkun

Kees Visser tileinkaði Einari Jónssyni bókverkið *Tileinkun* með mjög svo ófullkomnum myndum af verkum meistarans, ljósrituðum og íteiknuðum. Kannski til áminningar um að slaka

á í fullkomnunaráráttunni. Því flestum ber saman um að Einar gengur aftur í safni sínu til að ganga úr skugga um að þeim skilyrðum sem hann setti um varðveislu safngripanna, listaverka hans, sé stranglega fylgt eftir og boðum hans hlýtt. Í bókverkinu dregur Kees fram hin lífrænu form Einars og hreyfinguna í þeim og málar þau ljósum hressandi litum á ótal skissum. En verk Kees eru langt í frá skissukennd og ekki laust við að manni detti í hug að listamaðurinn sé sjálfur að kljást við fullkomnun. Í litríkri innsetningu í kirkju heilagrar Jóhönnu af Örk og heilags Eustasíusar í París losnar strangflatarmálverk með herkjum úr viðjum og fær nýtt líf í þrívíddinni; lóðréttir litastrengir raðast fyrir framan orgelpípurnar í kirkjurassinum og mynda eins og kristal sem er ósýnilegur í ákveðnu ljósi en birtir svo alla liti út frá ákveðnu sjónarhorni og kallast á við tónana úr orgelinu sem þá fá liti og litirnir hljóm – Arthur Rimbaud hefði orðið sæll í messu þar.

18 Flæði

Tíu þúsund milljón ár. Magnþrungið sögulegt augnablik eða tímabil í sinni staðföstu hreyfingu fram á við. Eins og þverskurður af heilanum þegar ímyndunaraflið er að virkjast eftir langan tíma stöðnunar. Myndin er prentuð stafrænt á striga og er blanda af málverki, vefverki og kennslugagni á vísindasýningu um jarðfræði, heilafræði, líffærafræði o.s.frv. en líka um litafræði, orkufræði, tilfinningafræði – eða flæði.

Maður er staddur á ofurmetnaðarfullri vísindasýningu þar sem verið er að frelsa upplýsingarnar frá hinu fyrirframgefna markmiði miðlunarinnar. En það er ekki gert án sársauka að losna undan ofbeldisfullri skipan upplýsingahugsunarinnar. Augun verða að tengja sig við bæði heilahvelin í einu til að öðlast nýjan skilning, á heildartengslum í heiminum – en slíkt getur víst leitt til tímabundinnar blindu eða ofsjóna og sá sem það upplifir kemst í upphafið ástand hugljómunar sem ómögulegt er að deila með öðrum. Þess vegna er freistandi að koma sér aftur í þessar skynstellingar og þjálfa augun í að tengja sig heilanum sjálfkrafa á nýjan hátt, í nýjan kross. En þær tilraunir geta leitt til blindu og geðveiki. Í örfáum tilfellum nær tungan að tengjast við sýnina og tjá flæðið á máli forsögulegrar framtíðar. Sirra Sigrún horfir í átt til Svavars Guðnasonar í tíu þúsund milljón ár, augu þeirra mætast á tímamótum í listhugsuninni.

19 Tímaás

Hann er ofinn úr grjóti og dýrahúð og er í eðli sínu heimspekilegur. Eins og handrit sem hefur verið puðað við að skrifa af mörgum skrifurum ofan í kjöllurum og hellum. Eins og grýttur vegur hins sárfætta spyrjanda sem fer um heiminn, leið fíflsins sem getur ekki hætt og snúið til baka þótt það viti að ferðin sé ófæra ein.

Minningarnar um leiðina niður í svarthol þekkingarinnar eru þéttofnar í jarðlög með grjóti. Þeir sem reyna að lesa í lögin og endurlifa ferðina gefast fljótt upp því þetta er mjög persónulegur tímaás sem enginn skilur nema sá sem sjálfur er nýkominn úr hættuferð.

Tímaás Ingibjargar Jónsdóttur var sýndur á Listasafni Reykjavíkur árið 2008 ásamt risastórri DNA-hlekkjum úr þrívíðum þríhyrningum sem stukku út úr genakeðjunni. Ég skrifaði texta um verkin fyrir sýningarskrána. Það var á tímum algjörs uppbrots og umskipta á Íslandi og í heiminum og í minningunni eru atburðirnir allir nákvæmlega skráðir á þennan tímaás, mér líður eins og ég þurfi ekki einu sinni að líta í dagbókina, nægir að renna augunum yfir vefnaðinn. Undir flögunum eru allar krossgöturnar. Við undirbúning textaskrifanna komst ég inn á ný þekkingarsvið, í gegnum samræðuna við Ingibjörgu um vefinn, tímann og víddirnar. Ég skil samt ekkert enn þá, fíflið er enn þá að binda á sig skóna, hita sig upp fyrir næstu ferð, afklætt fullvissunni en hjúpað grun nýja skilningsins um strengjakenninguna og genin og allt sem er að fæðast úr núllum í nýjum tímaási.

20 Sauðabein

Til að fá snið að lesa í þarf fornleifafræðingurinn að grafa skurð. Þá birtast jarðlögin í sniðinu; gjóskulögin og svo mannvistarlögin. Fræðingurinn teiknar upp matrix eða jarðlagaskipan með tilliti til tímans; reynir að átta sig á því hvernig tíminn hefur raðað sér upp. Stundum hefur verið grafin hola í gegnum öskulag og tætt upp tímaásinn. Í jarðlagaskipan eru atburðir settir í samhengi til að geta sér síðan til um búsetu og náttúrufar fortíðarinnar. Í sýningarrými í Brooklyn sem hét *Dandruff Space & shroud* setti Hulda Stefánsdóttir upp sýningu eftir samræðu við fornleifafræðing. Hún heillaðist mest af sögunni um hvíta gjóskulagið sem fornleifafræðingurinn þarf að ákveða hvort sé heimild um náttúru-

hamfarir, eldgos eða um ofurhversdagslega iðju húsfreyjunnar sem hreinsar mó úr stó. Fornleifafræðingurinn setti í næsta spjalli fyrirvara um hvíta litinn; mórinn er frekar eins og bleikur eða ég man ekki hvað en myndlistarmaðurinn var kominn á fullt í tengingar við fyrri pælingar sínar um uppruna hvíta litarins og ekki aftur snúið. Og svo kom lausnin: Þetta hljóta að hafa verið beitarhús sem brunnu því brennd sauðabein eru hvít. Fornleifafræðingurinn rifjar upp hvernig beinin verða að hvítum flögum. Innsetning Huldu *A hole in your time* árið 2005 í beitarhúsin í heimahúsi í Brooklyn var hennar persónulega skýrsla um jarðlagaskipanina búin til úr málverkum, ljósritum, ljósmyndum og veitti minjafræðingunum innblástur til að klára allar óklárúðu skýrslurnar með hvítu eyðunum. Fornleifafræðingurinn hjó eftir því í samræðunni hve myndlistarmaðurinn var fær í að lesa í lögin, hversu hratt hann las sig inn í hvert lag fyrir sig; náði að soga út með augunum og strengja á tvívíðan flöt eins og í þrívídd.

Í skýrslu sinni vísaði Hulda til skrifa Derrida um gríska orðið *Hymen* í texta ljóðskáldsins Stephan Mallarmé. *Hymen* þýðir bæði meyjarhaft og brúðkaup; orðið táknar bæði það sem aðskilur konuna og manninn og það sem sameinar þau; uppgötvun hymensins á kostnað hymensins, því meyjarhaftið eyðileggst þegar á að sanna tilvist þess. Eins og þegar óvarlega er grafið í rústum til að komast að uppruna þeirra, þá geta þær eyðilagst sem heimildir.

21 Flugþrá

Lítið rautt og vængjað skrifborð er það eina sem hefur varðveist af því sem talið er að hafi tilheyrt skáldinu og náttúrufræðingnum Jónasi Hallgrímssyni. Kristínu Jónsdóttur frá Munkaþverá þótti miður að borðið væri haft í geymslu og fékk að sýna það í Bogasal Þjóðminjasafnsins. Hana langaði til að bjóða gestum að setjast við borðið en vegna áherslu á varðveislu gripsins var það bannað. Hún bað þá smið um að gera nákvæma eftirmynd af borðinu. Sitjandi við eftirmyndina, sem í fljótu bragði gæti virst vera *Ikea*-borð gat maður sannreynt að nauðsynlegt er að skrifa við borð sem hefur vængi. Það sem sameinar fræðimanninn og listamanninn er flugþráin: Löngunin til að lyftast upp yfir lögmálin.

Kristín ímyndar sér að Jónas hafi hannað borðið sjálfur til að eiga hægar með að vinna úr gögnum um *Drög að Íslandslýsingu*. Borðið er með langa skúffu þar sem geyma má teikningar, kort, jarðfræðileg

sýnishorn úr náttúru Íslands og stjarnfræðilegar orðasmíðar. Kristín komst að því að Jónas hefði líklega setið við þetta borð og þýtt algjört undirstöðurit um stjörnufræði. Til þess þurfti hann að finna upp mörg ný orð sem Kristín varpaði upp í glugga í lofti á Bogasal Þjóðminjasafnsins: *Sjónauki, sjónarhorn, sjónarsvið, aðdráttarafl, órói, hvolfspegill*…. Og í stjörnufræðiþýðingunni segir meðal annars þetta:

> Sjónarhorn köllum vér horn það sem verður við augað af tveim ljósgeislum er inn í það leggja frá einhverjum tveim hlutum með millibili … Ef oss væri auðið, lesarar góðir! að skipta um staði eins fljótt og hugur manns, munda ég nú, hvar sem þið eruð, flytja yður með mér langar leiðir út í himingeiminn … Vér eigum langan veg fyrir höndum … (Jónas Hallgrímsson, 1991, bls. 69)

Í skúffunni er kortlagning Kristínar á vötnunum á Arnarvatnsheiðinni þar sem Jónas fór um og orti kvæði. Það er hennar óður til skáldsins. Og verkið er áminning um að vinnuborð þurfi að vera vængjuð.

Vængjað myrkur heitir annað og eldra verk Kristínar og tengist tónlistarverkum hennar í gegnum ullina en verkið heitir eftir sögu eftir færeyska rithöfundinn William Heinesen.

22 Lýsingar

Á sama tíma og Roni Horn sótti sýni úr jöklum landsins til að geyma í löngum glersúlum, áhyggjufull yfir hlýnun jarðar og vöntun á umhverfislegri meðvitund, fór leiðangur á hennar vegum um sveitir lands að safna sögum af veðrinu. Roni hafði þá í mörg ár ferðast um Ísland og teiknað upp einhvers konar drög að Íslandslýsingu og gefið út í bókverkum. Lýsing hennar er persónuleg og sjálfsævisöguleg og birtir á brotakenndan hátt tengsl hennar við náttúruna og samferðafólkið í heiminum. Það eru krosstengsl sem hún hefur svo yfirfært á prent og í sýningarsali víða um heim. Og sambandið sem varð til í samræðunni um veðrið, í flóknum vef tengsla hvers og eins við landið og listina birti einhvers konar hóp-sjálfsmynd sem Roni náði að höndla í bókarformi. Það er hárfínn munur á venjulegu tali um veðrið og tali sem á að vera venjulegt en er ætlað að varpast út til heimsins. Og það er munur á útvarpsviðtali og viðtali sem er myndlist. Ég vann við að klippa viðtölin saman með hjálp Roni Horn

og tæknimannsins Hjartar. Verkið var upphaflega til hlustunar í Vatnasafninu en hefur legið í þögn um hríð og er nú til hlustunar hér, úr samhengi við Vatnasafnið og Stykkishólm þar sem það varð til, en ber engu að síður, eða jafnvel enn frekar, vitni um tilraun myndlistarkonu til að miðla þeim tengslum sem verða á milli manna og dýra, manna og náttúrunnar, manna á meðal, þegar myndast náin en tímabundin tengsl. Þegar stutt spjall um veðrið verður um leið spjall um mann sjálfan og það sem skiptir mann mestu máli. Þar er hið ósagða hávært í bakgrunni og orðin raða sér í hvíta rýmið á milli línanna löngu eftir að bókin er komin í prent.

23 Veiðarfæri

Við reynum með blýöntum, strokleðrum, segulböndum, stafrænum hljóðnemum, myndavélum, olíu, ljósi að veiða ljóðrænuna innan úr sólarhringnum og samskiptunum. Tæknin er ekki fyrir utan svið mannlegra samskipta eins og má skilja af skrifum Aristótelesar. Svið mannlegra athafna er ofið úr tækjum og tólum, lífrænum og ólífrænum. Hinn mikilvægi greinarmunur sem þarf að gera í mannlífinu er held ég ekki um það hve tæknilegt það er heldur hvort með tækjunum takist að skapa skilyrði fyrir hið mannlega. Verkfæraverk Guðjóns Ketilssonar eru á yfirgefnu verkstæði sem finnst þegar allir eru búnir að gleyma til hvers svona verkfæri voru notuð. Best væri að þau fengju að bíða bara þar til einhver man eða finnur upp nýtt notagildi. Mér virðast þau vera upplögð til að grisja grófleikann í burtu úr hugsuninni og ná því fínlegasta innan úr hugsuninni, sem er svo nýstárlegt að það er ekki neitt neitt. Þetta eru verkfæri listamanna og heimspekinga. Til að halda opnum ferningnum sem myndast í upphækkunarmerkinu, og fiska í vök ofan í djúpið.

24 Nærvera

Varúð: Hlutir eru nær en þeir sýnast vera. Verkið *Baksýnisspegill handa Martin Heidegger og Walt Disney* eftir Ragnar Helga Ólafsson beinir sjónum ferðalangs að stafrænum helli í frumstæðum en þó mjög tæknilegum skemmtigarði handa heimspekingum. Og heimspekingarnir geta ekki að því gert að þeir lyftast allir upp frammi fyrir seinkaðri sjálfsmynd sinni og finnast þeir sannreyna kenningu Wittgensteins um ómöguleika einkamálsins, enda er

þversumman af Heidegger og Walt Disney líklega Wittgenstein. Og þrívíddin bólgnar með tímanum og safnar í sig nærverunni.

25 Tréhestur

Fernando lætur engan segja sér fyrir verkum, hann eyðir sínum dýrmætustu stundum inni í stofu hjá sér, dundar sér við að koma skikki á heiminn. Í listaheiminum er hann stundum staður og rekst ekki vel í stóði, tréhestur sem þó er stóðhestur. En skeiðorkan innhverfist og hann hleypur um velli hugans.

Listamaðurinn er að reyna að finna út samhengið á milli hins innra og hins ytra. Og finnst gott að vinna með grímuna sem Nietzsche smíðaði úr orðum.

Improvisation í lofti. Kvikmyndatökumaðurinn veit líklega ekki hvenær eða hvernig gjörningurinn endar. Vídeómyndin er eins og skissa af síðari verkum Gabríelu Friðriksdóttur, falleg í óöryggi sínu og þrjóskri fullvissu eða ósvífinni harmóníu.

26 Gróðurhús

Hann var víst götustrákur guttinn sá, vann í dótabúð og var oft á hjólabretti að slettast um miðbæinn. Svo var hann þarna inni í margsviða gjörningi Sigurðar Guðjónssonar eins og hátíðlegur fagaðili og lét hringina snúast svo lengi sem einhver vildi horfa á. *Insight* er stafrænt portrett af töframanninum þegar hringirnir eru búnir að snúast nógu lengi til að sál listamannsins birtist á milli handa hans.

Önnur stutt kvikmynd Sigurðar frá svipuðum tíma er *Glasshouse*, tekin inni í hálfónýtu gróðurhúsi í Hveragerði. Þar fljúga um ráðvilltar dúfur sem áður voru alltaf fyrir framan farandsjoppuna í tívolíinu. Minnisdýr um gleðin í tívolíinu, um gróskuna í gróðurhúsinu, um lífið á skáldagötunum þar sem nú búa meðlimir melankólíu og elli. Dúfurnar muna sinn fífil fegurri en munu fljúga upp úr hatti töframannsins þegar nýja tívolíið verður opnað.

27 Karnival

Mig minnti að ég hefði séð verk eftir Kristin G. Harðarson sem var bók og leikhús í senn. En ég fann nú ekki þá bók en aðra með sögum sem er svo myndræn að hún gæti vel hafa orðið að brúðuleikhúsi í höfðinu. Þar er meðal annars titilsagan *Skyndileg fullvissa* þar sem

verið er að spjalla við einstakling sem telur að hann sé búinn að þjálfa sjónina í að sjá inn á við og sér að stjórnandi heilans er einhvers konar könguló með mennsk augu. Fjarlægðin frá geðveikinni virðist vera örlítil í sögunni en þeir sem kanna heilann og tengsl hans við líkama og sál og regnbogann vita að mörk geðveikinnar eru óskýr. Því þegar skynsviðið er víkkað út markvisst þá mást líka að mestu út mörkin á milli rökvísi og rugls. Að mestu. Aristóteles skilgreindi manninn út frá rökvísi hans í samanburði við dýr og reyndi að víkka út muninn eins og hægt var á kostnað dýranna.

Kristinn G. Harðarson hefur sem myndlistarmaður kannað ýmis svið sem ekki heyra endilega til myndlistar í hefðbundinni skilgreiningu. Hann hefur t.d. gert kennslu og einhvers konar skapandi þroskaþjálfun að listrænu verkefni, myndlistargjörningi.

Í kvikmynduðum gjörningnum *Around* sem hann gerði árið 1995 á meðan hann bjó í Bandaríkjunum er listamaðurinn bara inni að leika; en það var lýsingin á dýrmætum stundum bernskunnar þegar skólinn féll niður eða maður var veikur án þess að vera mjög veikur en mátti vera heima. Hann býr til leikmynd og dúkkur og segir í níu þáttum frá hversdagslífi í bandarískri smáborg sem er brotið upp af hverfishátíð og heimilislífi sem er raskað af skordýrum. Í karnívalinu brenglast öll hlutföll; smáir verða stórir, stórir smáir, veikir heilir og heilir veikir, ríkir fátækir og fátækir ríkir. Karnívalið heldur svo áfram heima í stofu hjá listamanninum og við sem fylgjumst með fáum að verða börn í smástund, rifja upp hvernig má gleyma sér í alvöru barns að leik eins og heimspekingarnir þrá alltaf svo innilega en eiga um leið svo erfitt með að stíga ofan úr fílabeinsturninum sínum niður á svið skordýranna.

28 Svartlist

Hvíslað í eyra, Ljósaskipti, Lognværa, Komið í hús, Kofaminning, Góðar stundir, Vöflunætur, Dragspilið þanið, Hlerað í ljósvaka, Heykvísl og gúmmískór, Skotta, Grágrasaleit, Lapt úr lífsvatni, Undir Krosstrénu … Nokkrir titlar á tréristum eftir Elías B. Halldórsson sem lék sér við að þróa tréristuna samhliða ævilangri viðureign við málverkið.

Svartar myndir hans eru þéttar í sér í léttleikanum og það er svo mikill kunnugleiki eða nánd í þeim að manni líður eins og þær séu myndir af manns eigin hugsunum á ljóðrænum, tvíræðum

stundum á fundi manna og dýra sem eru á svipaðri tíðni. Og svartlistarsenurnar eru svo kvikar af lífi að þær fara eins og út úr sér. Ég hef ekki upplifað aðra eins furðu; að finnast svartlistarþrykk vera kvikmynd!

Maður er staddur einhvers staðar nokkuð langt í burtu með fjörugum manni með kross um hálsinn sem reynist vera Venusarmerkið eða bara snuð og maður fer á hvolf og spjallar við kátan hund og sér pínulitla konu með hrossagauksvængi dansa á hliðinu.

Sumar myndanna hafa birst í bókum Gyrðis Elíassonar og á milli verka feðganna virðist hafa myndast traust brú með tímanum. Myndlistarmenn lesa oft bækur eins og í þrívídd, sjá það sem er aftan við orðin. Manni finnst því sem myndirnar birtist á milli línanna í bókunum og að orðin úr bókunum séu síðan inni í myndunum, þótt þau séu ósýnileg. En innan úr fjarvíddinni flýgur að mér vaðfugl og hvíslar í eyra.

29 Flugfiskar

Í pólitísku og persónulegu millibilsástandi bjó Nína Tryggvadóttir til nokkrar barnabækur. Ein þeirra og frægust er *Fljúgandi fiskisaga* sem fjallar á kíminn en spyrjandi máta um óttann við hið óþekkta. Nínu hafði þá verið vísað úr landi vegna meints kommúnisma og mátti ekki snúa til Bandaríkjanna fyrr en mörgum árum síðar. Í bókinni *Stafirnir og klukkan* hefur maður á tilfinningunni að hún sé að stilla klukkuna sína upp á nýtt, rifja upp grundvöllinn, gaumgæfa bilið á milli orðanna; klippimyndirnar á milli stafanna.

Á milli verka Nínu liggur þéttsnúinn og þrjóskulegur þráður og ég hef aldrei upplifað annan eins mun á því að fá að njóta eins verks eftir hana og hins að njóta margra saman. Eitt sinn fékk ég að fara í gegnum allt málverkasafnið hennar í New York og fannst meira að segja litirnir gjörbreytast í verkunum eftir því hvernig þeim var raðað upp. Það var svo skemmtilegt að fá að raða þeim og endurraða.

30 Dýralæknir

Barbara Morris Williams Árnason var breskur eineggja tvíburi og frumkvöðull á mörgum sviðum en hefur meðal annars verið flokkuð sem dýralistamaður því hún teiknaði dýr svo vel, náði að höndla

hreyfingar og skap þeirra eins og besti dýralæknir. Og hún virtist líka kunna á börn. Hún myndskreytti margar barnabækur með trérístum, tréstungum og teikningum. Eina þeirra gaf pabbi mér í sumargjöf, hún var eftir Jakobínu Sigurðardóttur; Sagan af Snæbjörtu Eldsdóttur og Ketilríði Kotungsdóttur, kom út í Reykjavík árið 1959 og þrykktist inn í barnsheilann.

31 Blakt

Fyrir mörgum árum birtist viðtal við heimspekinginn Jacques Derrida í Tímariti Máls og menningar og á spássíunni voru myndir eftir Halldór Ásgeirsson, svokallaðar hraunflugur, teiknaðar upp eftir storknaðri hreyfingunni í rennandi hrauni. Maður veit aldrei hvers vegna myndverk fá mann til að hugsa og hugsa til sín aftur.

Ég mundi eftir að hafa heyrt listamanninn lýsa gjörningi með fánum og hestum í Skálholti. Og hversu fyndið en líka átakanlegt var að heyra um muninn sem var á milli þess sem hann ætlaði sér að gera, sá fyrir sér, undirbjó og hins sem varð. Í stað hressra fáka fékk hann sendar gamlar bykkjur svo hann varð að biðja kirkjukórinn um að fara í skrúðgöngu með fánana í stað þess að koma ríðandi á eldfákum.

Ég sá fyrir mér fánana hans Halldórs í kringum þessa sýningu okkar nú í Hafnarhúsinu. Og þar sem hann var að koma heim úr löngum ferðum og var að skoða í skjalasafnið sitt, lesa gamlar dagbækur og skoða tilurðarsögu verkanna var ekki úr vegi að setja upp nýtt fánaverk í anda þeirra fyrri.

Halldór setti upp fyrsta fánaverkið sitt fyrir mörgum árum uppi á heiði við Úlfarsfellið og þegar fánarnir byrjuðu að blakta í vindinum, fékk hann endurminningarkast og skildi hvaðan fánarnir voru komnir inn í list hans. Hann hafði verið í mjög erfiðri fjallgöngu í Nepal mörgum árum áður og nær dauða en lífi þegar allt í einu byrjuðu að blakta fánar, bænafánar uppi á miðju fjalli og breyttu allri upplifun á ferðalaginu og erfiðleikunum, þeir blésu tíma og afstæði inn í stundina. Fánarnir á íslensku heiðinni eyðilögðust fljótt, eyddust nánast upp til agna, enda fara íslensku elementin alltaf svo hratt í hringi. En hann hefur síðan þróað fánastangir sem eru eins og hinir upprunalegu tíbesku bænafánar; snúast um sjálfa sig og eru allt í seinn, veifur, sólúr, vindmælar.

> Vindurinn í heiminum, andardráttur mannsins, hvort tveggja birtir „útþenslu óendanlegra fyrirbæra“. Láta berast inn í fjarlæga nándina og fá hana til að verða að krafti alls heimsins. Vindurinn og öndunin… (Bachelard, 1943, bls. 306)

Bænafánar í Asíu eru settir upp hvar sem er þar sem þörf er á djúpri öndun og bæn, á torgum í borgunum, í skólunum, í stjórnsýslunni og uppi á fjöllum. Og núna er einhvers konar hálf-heiðinn bænahringur með fánum sleginn um listasafnið. Á fánana eru málaðar táknmyndir úr ferðadagbókum, mestmegnis frá Mexíkó, en líka bónusgrís og ýmsar trúarlegar táknmyndir sem hafa safnast í arkíf undirmeðvitundar listamannsins í gegnum tíðina. Fánarnir blakta við glugga bókasafns listasafnsins við höfnina, í átt að sjónum, minna á tengslin við aðrar heimsálfur.

Í skammdegi okkar menningar er bænin alvarleg og vængir altaristöflunnar þungir miðað við fánana þótt hjarir þeirra séu vel smurðar. Friedrich Nietzsche fékk andagift frá Asíu og hvatti heimspekingana til að lyfta sér upp:

> Farið að dæmi vindsins, er hann þýtur út úr hellum sínum á fjöllum: hann vill dansa eftir eigin hljóðpípum, höfin titra og hoppa í takt við fætur hans.
> Lofaður sé sá góði ólmi andi sem gefur ösnum vængi, mjólkar ljónynjur og kemur sem stormur yfir líðandi stund og skríl,-…
> Lærið því að fara út yfir sjálfa ykkur með því að hlæja! Lyftið hjörtum ykkar, fræknu dansarar, hátt, hærra! (Nietzsche, 1996, bls. 286)

32 Nótt

Safnið er lokað, það er nótt. Ég geng á milli fánanna sem mynda göng inn að glugganum, þeir mynda göng og blaktið er eins og flökt í listum og flett í bókum. Inn um gluggann á bókastofunni sé ég nokkur bókverk á borði við hliðina á taflborðinu. Stimplasettið hans Dieters Roth: Persónulega myndræna stafrófið hans. Ég sé líka bunka af bókverkum eftir Guðberg Bergsson en enginn hefur gert jafn mörg bókverk á Íslandi og hann. Draugalegur ur ómur frá mórum í nærvídd Katrínar Elvarsdóttur og þarna er handrit innan úr framtíðinni;

buslubók eftir Magnús Árnason og Ófeig Sigurðsson handa Snorra að lesa í lauginni. Og svo er hún þarna, *Nóttin á herðum okkar*, eftir Kristján Davíðsson og Jón Óskar og ég rifja upp ljóðið *Leit að fegurð* á meðan ég geng frá safninu að fyrirheitum næturinnar og leggst *óð í grasið á nótt fengitímans.*

33 Þökk

Mig langar að þakka Hafþóri Yngvasyni fyrir að bjóða heimspekingum til samræðu innan listasafnsins. Og samstarfsmönnum og -konum fyrir skarpa og gefandi samræðu. Mig langar líka til að þakka myndlistarmönnunum og konunum fyrir samræðuna og fyrir verkin. Ég ætlaði að nota orðið myndlistarkona oftar í þessum skrifum en endaði á að karlgera listakonurnar af málfarslegri vanafestu. Ég ætlaði líka að skýra mót heimspeki og myndlistar miklu betur. En ég varð að staðsetja mig innan í þeim og reyna að lýsa þeim þaðan.

Heimildaskrá

Agamben, G., 1996. *L'homme sans contenu.* Paris: Circé.

Alcopley, 1963. *Listening to Heidegger and Hisamatsu*. Kyoto: Bokubi Press.

Arendt, H., 1951. *The Human Condition*. Chicago og London: The University of Chicago Press.

Arendt, H., 1971. *The life of the Mind.* San Diego, New York, London: Harcourt.

Arns, I., ritstj., 2007. *History Will Repeat Itself.* Dortmund: HartwareMedienKunstVerein.

Auður Aðalsteinsdóttir, 2010. Háskólafólk krefst frelsis. Í: *Spássían*, vetur.

Bachelard, G., 1943. *L'air et les songes*. Paris: Librairie José Corti.

Badiou, A., 2005. *Infinite Thought*. London: Continuum.

Bataille, G., 1954. *L'Expérience intérieure*. Paris: Gallimard.

Bazin, A., 1958. Ontologie de l'image photographique. Í: *Qu'est-ce que le cinéma? I: Ontologie et langage*. París: Éditions du Cerf. Ensk þýðing: The Ontology of the Photographic Image. Í: *What is Cinema*? Berkeley: University of California Press, 2005.

Bell, C., 1913. *Art*. Allar tilvitnanir eru í úgáfu Capricorn Books, New York, 1958.

Benjamin, W., 2000. *Listaverkið á tímum fjöldaframleiðslu sinnar: Þrjár ritgerðir*. Reykjavík: Bjartur.

Bera Nordal o.fl.,1993. *Hreinn Friðfinnsson*. Reykajvík: Listasafn Íslands.

Berger, R., 1988. *Jusqu'où va l'ordinateur? L'imaginaire programmé*. Lausanne: Pierre Marcel Favre.

Bergson, H., 1946. *The Creative Mind, an Introduction to Metaphysics.* New York: Citadel Press.

Björn Franzson, 1945. *Svavar Guðnason. Málverkasýning* (sýningarskrá). [Útg. óskr.]

Borges, J.L., 1981. Pierre Menard, Author of the Quixote. Í: *Borges a Reader*. New York: E. P. Dutton.

Burnham, J., 1974. Systems Esthetics. Í: *Great Western Salt Works, essays on the meaning of Post-Formalist art*. New York: George Braziller. Birtist fyrst í *Artforum*, september 1968.

Camfield, W. A., 1990. Marcel Duchamp's Fountain: Its History and Aesthetics in the Context of 1917. Í: Kuenzli. R.E. and Naumann, F.M., ritstj. 1990. *Marcel Duchamp, Artist of the Century*. Cambridge, Mass. og London: The MIT Press.

Caroll, N., 1993. Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art. Í: Rollins, Marc, ritstj., *Danto and his Critics*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers.

Cavell, S., 1976. *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*. New York: Charles Scribner's Sons. Allar tilvísanir eru í útgáfu Cambridge University Press frá 1976.

Cavell, S., 1979. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Cavell, S., 1979b. *The Claim of Reason; Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. New York: Oxford University Press.

Danto, A.C., 1964. The Artworld. *Journal of Philosophy*, 61. Íslensk þýðing: Listheimurinn, *Ritið* (2003:1).

Danto, A.C., 1981. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard Univeristy Press.

Danto, A.C., 1986. The End of Art. Í: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*.

Danto, A.C., 1992. *Beyond the Brillo Box, The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. New York: Farrar, Straus and Giroux. Noonday Press edition, 1993.

Danto, A.C., 1994. *Embodied Meanings, Critical Essays and Aesthetic Meditations*. New York: Farrar, Straus and Giroux. Noonday Press edition, 1995.

Danto, A.C., Guðnadottir, K.G., Gíslason, G., Johannessen, M., Aðalsteinsdottir, S., Þorláksson, E., 2005. *Kjarval*. Reykjavík: Fjölnisútgáfan.

Derrida, J., 1987. *The Truth in Painting*, þýð. Geoff Bennington and Ian McLeod. London: University of Chicago Press.

Derrida, J., 1991. *Donner le temps, I. La fausse monnaie.* Paris: Galilée.

Dickie, G., 1977. A Response to Cohen: The Actuality of Art. Í: G. Dickie og R.J. Sclafani, ritstj. *Aesthetics, A Critical Anthology*. New York: St. Martin's Press.

Duguet, A.-M., 2002. *Déjouer l'image. Création électronique et numérique.* Paris: Edition Jacqueline Chambon.

Edwards, S., 2006. *Photography: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Feenberg, A., 2003. *What is philosophy of technology?* http://www-rohan.sdsu.edu/faculty/feenberg/komaba.htm. Sótt í febrúar 2004.

Friday, J., 2002. *Aesthetics and Photography (Aesthetics and the Philosophy of Art).* Aldershot, UK, Burlington, VT: Ashgate.

Granel, G., 1995. *Etudes.* Paris: Galilée.

Greenberg, C., 1960. Modernist Painters. Í: Gregory Battcock, ritstj., *The New Art*. New York: E.P. Dutton & Co., Inc.

Guðrún Harðardóttir, 1999. *Ljósmyndun á Íslandi 1950–1970*. Reykjavík: Þjóðminjasafn Íslands.

Gunnar Harðarson, 2001. Austan við mál og sunnan við verk: Um listsköpun Eggerts Péturssonar. *Skírnir* 175.

Gunnar J. Árnason, 2005. Á ferðalagi um tímann. Einar Falur Ingólfsson. *Skírnir* 184 (2010).

Hafþór Yngvason, 2011. Listaverk í heimi hluta (í þessu greinasafni).

Halldór Laxness, 1929. *Alþýðubókin.* Reykjavík: Jafnaðarmannafélag Íslands.

Heidegger, M., 1927. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. Ensk þýðing John Macquarrie og Edward Robinson: *Being and Time*. Oxford: Basil Blackwell, 1980.

Heidegger, M., 1938. Die Zeit des Weltbildes. Í: *Holzwege.* 1950. Hér stuðst við ítalska þýðingu Pietro Chiodi í *Sentieri interrotti,* Flórens 1968.

Heidegger, M., 1951. The Thing. Í: *Poetry, Language, Thought*. Ensk þýðing Albert Hofstadter. New York, San Francisco, London: Harper Colophon Books, 1971.

Heidegger, M., 1954. Building, Dwelling, Thinking. Í: *Poetry, Language, Thought*. Ensk þýðing Albert Hofstadter. New York, San Francisco, London: Harper Colophon Books, 1971.

Heidegger, M., 1960. The Origin of the Work of Art. Í: *Poetry, Language, Thought*. Ensk þýðing Albert Hofstadter. New York, San Francisco, London: Harper Colophon Books.

Heidegger, M., 1968. *Die Ursprung des Kunstwerkes,* 1935. Hér stuðst við ítalska þýðingu Pietro Chiodi í *Sentieri interrotti,* Flórens.

Heidegger, M., 1990. *Langue de tradition et langue technique*. Paris: Leber-Hossmann. (*Überlieferte Sprache und technische Sprache*, 1989 í þýðingu M. Haar.)

Heidegger, M., 2004. *Questions, IV*. Paris: Éditions de l'Herne.

Heidegger, M., 1958. La question de la technique. Í: *Essais et conférences*, Paris: Gallimard–Tel. (*Vorfäge und Aufsätze,* 1954 í þýðingu A. Préau.)

Heisler, E., 2005. *Um rými og frásögn: ný íslensk myndlist II / Moving Centers: New Icelandic Art II*. Reykjavik: Listasafn Íslands.

Hildebrand, A., 1896. Remarks on the Problem of Form. *Suddeutsche Monatshefte,* III. Ensk þýðing eftir Max F. Myer: Remarks on the Problem of Form. *College Art Journal*, Vol. XI, No. 4 (Summer, 1952).

Hjálmar Sveinsson o.fl., 2008. *Endurkast: Íslensk samtímaljósmyndun*. Reykjavík: Þjóðminjasafn Íslands.

Hlynur Helgason, 2003. *Ísland í núu hlutum*. Reykjavík: Listasafn ASÍ.

Holmes, O.W., 1959. The Stereoscope and the Stereograph. *The Atlantic Monthly*, júní.

Hunter, S., (ódagsett). American Art Since 1945. Í: *New Art Around the World*. New York: Harry M. Abrams, Inc.

Inga Lára Baldvinsdóttir, 2001. *Ljósmyndarar á Íslandi 1845–1945*. Reykjavík: JPV útgáfa og Þjóðminjasafn Íslands.

Jón Óskar, 1958. *Nóttin á herðum okkar*. Reykjavík: Helgafell.

Jón Proppé, 2000. Olíulitir lifna við: Guðrún Einarsdóttir – Málverk. *Morgunblaðið*, 19. maí.

Jónas Hallgrímsson, 1989. Ritverk Jónasar Hallgrímssonar, II. bindi: *Náttúran og landið*, Páll Valsson, Haukur Hannesson og Sveinn Yngvi Egilsson (ritstj.). Reykjavík: Svart á hvítu.

Kandinsky, W., 1912. *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*. München: Pieper. Ensk þýðing: *Concerning the Spiritual in Art*. New York: Dover, 1977.

Kant, I., 1952. *The Critique of Judgement*, þýð. J. C. Meredith. Oxford University Press.

Kierkegaard, S., 1966. *Endurtekningin*, þýð. Þorsteinn Gylfason. Reykjavík: Helgafell.

Klee, P., 1965. Um nútíma myndlist. *Birtingur* 11 (3.–4. h.).

Kosuth, J., 1969. Art after Philosophy. *Studio International* 178 (1969), nr. 915. Íslensk þýðing: List eftir heimspeki. *Ritið* 5:1 (2005).

Kosuth, J., 2005. *Recognizable differences & Andersen Self-described*. Kaupmannahöfn og Reykjavík: Nikolaj Copenhagen Contemporary Art Center.

Kristján Friðriksson, 1943. *Íslenzk myndlist*. Reykjavík: Kristján Friðriksson.

Magnús Pálsson, 1987. List og kennslulist. *Teningur* 3, bls. 19–21.

Margrét E. Ólafsdóttir, 2006. Hildur Bjarnadóttir. Í *Íslensku Sjónlistaverðlaunin / Icelandic Visual Arts Awards*. Akureyri: Akureyri Art Museum

Markús Þór Andrésson, 2008. Yfirborðskennd / Superficiality, Baldur Geir Bragason. Sýningarbæklingur. Reykjavík: Kling & Bang gallery, 13 December 2008–18 January, 2009.

Merleau-Ponty, M., 1989. *L'Œil et l'Espirit.* París: Gallimard, París 1964. Hér í ítalskri þýðingu Önnu Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE SRL, Milano 1989.

Morris, R., 1993. Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects. Í: *Continuous Project Altered Daily*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Nancy J.-L., 2001. Le vestige de l'art. *Les Muses*. Paris: Galilée.

Nancy, J.-L., 2002. *La création du monde ou la mondialisation,* 2002. Hér úr ítalskri þýðingu Davide Tarizzo, *La creazione del mondo o la mondializzazione,* Einaudi, Torino 2003.

Nancy, J-L., 2004. Le j.d. Í: *L'Herne Derrida.* Paris: Éditions de l'Herne.

Nietzsche, F., 1968. *The Will to Power*. New York: Vintage Books.

Nietzsche, F., 1996. *Svo mælti Zaraþústra.* Reykjavík: Heimspekistofnun, Háskólaútgáfan.

Orðabók Háskólans, Ritmálasafn, http://lexis.hi.is/cgi-bin/ritmal/leitord.cgi?adg=daemi&n=505666&s=618766&l=t%E6kni Skoðað 11. apríl 2011

Ólafur Gíslason, 1992. Með Canova og Thorvaldsen á tímamótum í listasögunni. *Tímarit Máls og menningar* 53:4.

Panofsky, E., 1955. Albrecht Dürer and Classical Antiquity. Í: *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, N.Y.: Doubleday & Company.

Parmiggiani, C., 2010. *Una fede in niente, ma totale.* Flórens: Le Lettere.

Pincus, R.L., 2010. *The San Diego Union-Tribune.* Night and Day section, (February 18, 2010).

Plótínos, 1999. Um fegurðina I.6. Í: Platon. *Samdrykkjan*, íslensk þýðing eftir Eyjólf Kjalar Emilsson. Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag.

Popper, F., 1968. *Kinetic Art.* London: Studio Vista.

Ricoeur, P., 1976. *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. Fort Worth: The Texas Christian University Press.

Rilke, R.M., 1903. August Rodin. J. Lamont og H. Trausil, þýð. Prentað í *August Rodin, Readings on His Life and Work*, Albert Elsen ritstj. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

Rose, B., 1970. *Claes Oldenburg*. New York: The Museum of Modern Art (Distributed by New York Graphic Society Ltd., Greenwich, Connecticut).

Rosenblum, R., 1966. *Cubism and Twentieth-Century Art*. Englewood Cliffs, N.J. and New York: Prentice-Hall, Inc. and Harry N. Abrams, Inc.

Schiller, F., 2006. *Um fagurfræðilegt uppeldi mannsins*. Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag.

Séris, J.-P., (2000). *La technique*, Paris, PUF – 'Philosopher'.

Sigrún Sigurðardóttir, 2006. *Det traumatiske øjeblik*. Kaupmannahöfn: Politisk Revy.

Sigrún Sigurðardóttir, 2008. Viðtöl. Hjálmar Sveinsson o.fl., 2008. *Endurkast: Íslensk samtímaljósmyndun*. Reykjavík: Þjóðminjasafn Íslands.

Sigrún Sigurðardóttir, 2009a. *Afturgöngur og afskipti af sannleikanum*. Reykjavík: Þjóðminjasafn Íslands.

Sigrún Sigurðardóttir, 2009b. *Leiftur á stund hættunnar* (sýningarskrá). Hveragerði: Listasafn Árnesinga.

Sontag, S., 2006. *Um sársauka annarra*. Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag.

Tucker, W., 1974. *The Language of Sculpture*. London og New York: Thames and Hudson.

Unnur Birna Karlsdóttir, 2005. Gulls ígildi, Gullfoss í umræðu um virkjanir. *Skírnir* 179. ár, haust 2005.

Van Gogh. 1998. Correspondance générale, Paris: Bibos, 1990, II, bls.744–745, tilv. í Jean-Clet Martin, *Van Gogh. L'œil des choses, Les empêcheurs de penser en rond*. París: Institut Synthélabo.

Vignal, Marc. 1996. Phrase. Í: *Dictionnaire de la musique*, ritstj. Marc Vignal. París: Larousse-Bordas.

Walden, S., 2005. Objectivity in Photography. *British Journal of Aesthetics*, vol. 45, no. 3, July.

Weitz, M., 1956. The Role of Theory in Aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, endurpr. í Neill, A. og Ridley, A. 1995. *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*. New York: McGraw-Hill. Íslensk þýðing: Hlutverk kenninga í fagurfræði, *Ritið* (2003:1), bls. 183–196.

Wittgenstein, L., 1922. *Tractatus Logico-Philosophicus.* London: Routledge and Kegan Paul.

Wood, B., 1917. The Richard Mutt Case. *The Blind Man*, nr. 2, maí.

Worringer, W., 1908. *Abstaktion und Einfülung*. Ensk þýðing eftir Michael Bullock, 1953: *Abstraction and Empathy*. New York: International University Press. Allar tilvitnanir í fyrstu Elephant kiljuútgáfuna, Ivan R. Dee, Inc., 1997.

Zilsel, E., 1992. *Le Génie. Histoire d'une notion de l'antiquité à nos jours*. París: Les Editions de Minuits. (*Die Enstehung des Geniebegriffes – Ein Beitrag zur Ideengeschicte der Antike und des Fruhkapitalismus* í þýðingu Michel Thévenaz.)

Þorvaldur Skúlason, 1955. Nonfígúratív list. *Birtingur* 1 (2. h.). (Endurpr. í *Draumurinn um hreint form*, ritstj. Ólafur Kvaran. Reykjavík: Listasafn Íslands, 1998.)

Þorvaldur Þorsteinsson, 2004. Allir menn eru skapandi. Það eru bara svo fáir sem vita af því. *Lesbók Morgunblaðsins*, 27. mars.

Þröstur Helgason, 2010. *Birgir Andrésson*. Reykjavík: Crymogea.

Æsa Sigurjónsdóttir, 2005. Birtingarmyndir af líkamsástandi: Myndheimar Haraldar Jónssonar. *Skírnir* 179.

Æsa Sigurjónsdóttir, 2008. *Til gagns og til fegurðar. Sjálfsmyndir í ljósmyndum og klæðnaði á Íslandi 1860–1960*. Reykjavík: Þjóðminjasafn Íslands.

Höfundar

Jean-Luc Nancy (f. 1940) er prófessor í heimspeki við háskólann í Strassbourg í Frakklandi. Hann lauk háskólaprófi í heimspeki árið 1962 og doktorsprófi árið 1973 undir handleiðslu Pauls Ricoeur. Árið 1987 varði hann doktorsritgerð hina meiri, *L'expérience de la libérté* (Reynslan af frelsinu), sem fjallaði um frelsishugtakið í verkum Kants, Schellings og Heideggers. Viðfangsefni Nancys eru afar fjölbreytileg en segja má að hann hafi einna mest fengist við pólitíska og félagslega heimspeki, einkum út frá hugtakinu *samvera*, undir áhrifum frá tilvistarspeki Heideggers. Auk þess hefur hann skrifað, einn eða með öðrum, fjölda bóka og greina um bókmenntir, kvikmyndir, tónlist og myndlist; ekki síst hefur hann látið sig varða stöðu listarinnar í samtímanum. Þá hefur hann unnið töluvert með myndlistarmönnum, þar á meðal ítalska listamanninum Claudio Parmigianni. Meðal verka hans má nefna *La communauté désoeuvrée* (Iðjulaust samfélag, 1982) sem fjallar á gagnrýninn hátt um samfélagshugtakið, *Le sens du monde* (Merking heimsins, 1993) þar sem til umfjöllunar er spurningin um merkinguna í heiminum, og *Être singulier pluriel* (Vera stök mörg, 2000), sem ræðir fjöldahugtakið í tengslum við hlutgervingu. Í *Les Muses* (Listagyðjurnar, 1994) leggur hann m.a. út af kenningu Hegels um endalok listarinnar og veltir því fyrir sér hvort myndlistin snúist um fjarveru listarinnar. Af nýjustu bókum hans má nefna *Vérité de la démocratie* (Sannleikur og lýðræði, 2008) og *L'Adoration* (Tilbeiðslan, 2010).

Ólafur Gíslason (f. 1943) sjálfstætt starfandi fræðimaður, rithöfundur og kennari. Hann er höfundur fjölmargra ritsmíða um myndlist, hefur starfað sem blaðamaður, listgagnrýnandi og sýningarstjóri við Listasafn Íslands og kennari við Listaháskóla Íslands, Háskóla Íslands, Myndlistarskólann í Reykjavík og Endurmenntun Háskóla Íslands. Meðal helstu ritverka Ólafs eru *SÚM 1965–1972*, (ásamt með Guðbergi Bergssyni og Halldóri B Runólfssyni, ritstj. Gunnar Kvaran) (Reykjavík: Listasafn Reykjavíkur, 1989), *Kristján Guðmundsson* (Reykjavík: Mál og menning, 2001) og *Guðjón Ketilsson* (Reykjavík: Crymogea, 2010).

Gunnar J. Árnason (f. 1959) nam myndlist við Myndlista- og handíðaskóla Íslands 1978–80 og School of Visual Arts í New York 1981–82. Hann lauk BA-prófi í heimspeki frá Háskóla Íslands 1986, MA-prófi í heimspeki og fagurfræði frá háskólanum í Cambridge á Englandi 1987 og stundaði þar doktorsnám 1987–1990. Gunnar hefur skrifað um myndlist í fjölmiðla, tímarit og sýningarskrár bæði á Íslandi og erlendis. Meðal rita má nefna *Kristinn E. Hrafnsson* (Reykjavík: Crymogea 2009), *Frost Activity* (Reykjavík: Listasafn Reykjavíkur, 2004) og *Gunnlaugur Scheving* (Reykjavík: Listasafn Íslands, 2001). Hefur kennt heimspeki listar við Listaháskóla Íslands.

Jón Proppé (f. 1962) lærði heimspeki við Illinois-háskóla í Bandaríkjunum en býr og starfar í Reykjavík. Hann hefur skrifað mikið um menningu og listir, hundruð sýningarumfjallana, greina og bókakafla, auk texta í á annað hundrað sýningarskráa hér á Íslandi, á Norðurlöndum, í Bandaríkjunum, Bretlandi, Þýskalandi og Frakklandi. Hann hefur líka stýrt sýningum fyrir söfn og aðrar stofnanir á Íslandi, í Noregi, Danmörku og Þýskalandi. Um tíma stýrði hann Hafnarborg, menningar- og listastofnun Hafnarfjarðar, í afleysingum og hefur gegnt ýmsum opinberum ábyrgðarverkefnum síðan. Jón hefur líka starfað að bókaútgáfu, bæði sem ritstjóri og hönnuður, kennt, haldið fyrirlestra og leitt ráðstefnur, auk þess sem hann hefur komið að gerð margra heimildamynda fyrir sjónvarp og kvikmyndahús. Jón er einn þeirra höfunda sem starfað hafa við að skrifa nýja sögu íslenskrar myndlistar á tuttugustu öld.

Hafþór Yngvason (f. 1957) hefur verið safnstjóri Listasafns Reykjavíkur síðan 2005. Frá 1995 til 2005 var hann stjórnandi listverkefna í almenningsrými Cambridgeborgar (Director of Public Art) í Massachusetts. Hann hefur einnig starfað sem listrænn stjórnandi sýningaprógramms Cambridge Arts Council og framkvæmdastjóri Harcus Gallery í Boston. Hafþór lauk BA-prófi í heimspeki og bókmenntum frá Háskóla Íslands 1982 og MA-prófi í heimspeki frá háskóla Nýju Mexíkóar 1983. Hann stundaði nám við heimspekideild Harvard háskóla 1983 til 1984 en sneri sér síðan að listfræði og lauk MA-prófi í listsögu frá Boston háskóla 1986. Hafþór er höfundur bókar um Sigurð Guðmundsson, ritstjóri bókarinnar *Conservation and Maintenance of Contemporary Public Art* (London: Archetype Publications, 2002) og hefur haft umsjón með útgáfu fjölda bóka. Hann hefur skrifað greinar um myndlist fyrir ýmis bandarísk tímarit, flutt fjölda fyrirlestra og tekið þátt í pallborðsumræðum fyrir ýmsa háskóla og listastofnanir í BNA og Evrópu.

Margrét Elísabet Ólafsdóttir (f. 1965) lauk diplóma prófi (D.E.U.G.) í Miðlun og málvísindum; menningu og boðskiptum frá Parísarháskóla árið 1994, licence prófi í fagurfræði frá sama skóla árið 1995, meistaraprófi árið 1997 og D.E.A. próf árið 1999. Hún leggur nú stund á doktorsnám í fagurfræði þar sem viðfangsefni hennar er listsköpun og ný tækni með hliðsjón af miðlalist á Íslandi. Margrét hefur kennt miðlalistasögu og -fræði við Listháskóla Íslands síðan 2002 og sögu franskrar nútíma- og samtímalistar við Háskóla Íslands síðan 2005. Hún var deildarstjóri listaverka- og sýningardeildar Listasafns Íslands í eitt ár (2000–2001) og formaður dómnefndar Íslensku sjónlistaverðlaunanna á sviði myndlistar (2006–2008). Hún hefur verið myndlistargagnrýnandi *Víðsjár* á Rás 1 síðan haustið 2009. Margrét er einn stofnenda Lornu, félags áhugamanna um rafræna list og tók þátt í norrænu rannsóknarverkefni um stöðu miðlalista á Norðurlöndum á árunum 2002–2004, sem birti helstu niðurstöður sínar í *Nordic Media Culture – actors and practices* (2003). Haustið 2010 tók hún þátt í stofnun LornaLab, sem er þverfaglegur vettvangur lista- og fræðimanna.

Gunnar Harðarson (f. 1954) lauk BA-prófi í heimspeki, bókmenntum og íslensku frá Háskóla Íslands 1978, meistaraprófi í heimspeki frá háskólanum í Montpellier í Frakklandi 1979, og doktorsprófi í heimspekisögu frá Parísarháskóla 1984. Rannsóknir hans eru einkum á sviði íslenskrar heimspekisögu, miðaldafræða og listheimspeki. Hann hefur gefið út bækur á sviði miðaldafræða og hefur einnig þýtt rit og ritgerðir um listheimspeki, m.a. *Listkerfi nútímans* eftir Paul Oskar Kristeller (Reykjavík: Háskólaútgáfan, 2005) og ritgerðir eftir Morris Weitz, Arthur Danto, George Dickie og Joseph Kosuth sem birtust í Ritinu 1/2003 og 1/2005. Þá hefur hann birt ritgerðir á sviði listheimspeki og gefið út tvær bækur sem m.a. tengjast listum og bókmenntum, *Smásmíðar: Tilraunir um bóklist og myndmenntir* (Reykjavík: Bjartur, 1998) og *Blindramminn bak við söguna* (Reykjavík: Háskólaútgáfan, 2009). Hann er prófessor við Sagnfræði- og heimspekideild Háskóla Íslands

Oddný Eir Ævarsdóttir (f. 1972) útskrifaðist úr Háskóla Íslands með Masters-gráðu í heimspeki. Lokaritgerð hennar var um lýðræðishugmyndir Hönnuh Arendt. Oddný Eir stundaði doktorsnám í París í fimm ár, lauk annarri mastersritgerð eða dea-doktorsritgerð um pólitíska þýðingu skjalasafnsins frá *Sorbonne*-háskóla undir leiðsögn prófessors Yves Michaud og vann síðan að doktorsritgerð sinni undir leiðsögn prófessors Daniel Fabre í *École des Hautes Études en Sciences Sociales* í París, auk þess að taka þátt í starfi rannsóknarhóps um evrópska minjamenningu og stunda nám hjá Jacques Derrida. Oddný Eir hefur stundað rannsóknir á íslenskum safna- og minjavettvangi auk þess að berjast fyrir náttúruvernd og vinna í samstarfi við myndlistarmenn að ritverkum og sýningum. Ásamt bróður sínum rak hún sýningarrými í New York og gaf út skáldskap og ljóð eftir sig og aðra hjá bókverkaútgáfunni *Apaflösu*. Oddný Eir hefur gefið út tvær skáldævisögur; *Opnun kryppunnar* og *Heim til míns hjarta*.

Sýningarstjórn
Aðalheiður Lilja Guðmundsdóttir, Gunnar J. Árnason, Gunnar Harðarson, Hafþór Yngvason, Jón Proppé, Margrét Elísabet Ólafsdóttir, Oddný Eir Ævarsdóttir og Ólafur Gíslason.

Þýðingar
Þýðing úr ensku
Jón Proppé (grein Hafþórs Yngvasonar)

Þýðing úr frönsku
Gunnar Harðarson og Ólafur Gíslason (grein Jean-Luc Nancy)

Yfirlestur
Guðrún Björk Kristjánsdóttir

Bókahönnun
Gunnar Vilhjálmsson og Birna Geirfinnsdóttir

Letur
Times Ten
Helvetica Monospaced Pro

Prentun
Prentmet

© Listasafn Reykjavíkur, höfundar efnis, listamenn og ljósmyndarar

ISBN 9979-769-45-9

Útgefandi
Listasafn Reykjavíkur
Tryggvagata 17
101 Reykjavík
Sími: +354 590 1200
Fax: + 354 590 1201
www.listasafnreykjavikur.is

Þessa bók má ekki afrita með neinum hætti, svo sem með ljósmyndun, prentun, hljóðritun eða á annan hátt, að hluta til eða í heild, án skriflegs leyfis útgefanda og höfunda.

Sjónarmið er safn átta greina um hið margslungna samband myndlistar og heimspeki. Allir höfundarnir eru vanir því að beita heimspekilegri hugsun í skrifum sínum um myndlist. Hér nálgast þeir heimspeki frá sjónarhóli listarinnar með því að beina sjónum að tilteknum listaverkum sem voru valin á samnefnda sýningu í Listasafni Reykjavíkur. Franski heimspekingurinn, Jean-Luc Nancy, skrifar grein sérstaklega fyrir bókina.

„Um merkingu sína er listin þögul … hún dregur merkingu sína inn í verkið og felur hana þar.“ Jean-Luc Nancy



Listasafn Reykjavíkur