



HÁSKÓLI ÍSLANDS

Hugvísindasvið

# Áhorfandinn og sýningarrýmið

*Museum Photographs eftir Thomas Struth með hliðsjón af  
hugmyndum Brian O'Doherty um Augað og Áhorfann*

Ritgerð til B.A.-prófs

Hlín Gylfadóttir

Maí 2011

Háskóli Íslands  
Hugvísindasvið  
Listfræði

# Áhorfandinn og sýningarrýmið

*Museum Photographs eftir Thomas Struth með hliðsjón  
af hugmyndum Brian O'Doherty um Augað og  
Áhorfandann*

Ritgerð til B.A.-prófs

Hlín Gyldadóttir  
Kt: 170972-4739

Leiðbeinandi: Margrét Elísabet Ólafsdóttir  
Maí 2011

## Ágrip

Fyrri hluti þessarar ritgerðar fjallar um framlag Brian O'Dohertys í *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, 1976, þar sem hann fjallar um áhrif hins staðlaða sýningarrýmis, eða hvíta kubbsins, á myndlist. O'Doherty skapar persónurnar, Augað og Áhorfandann, sem tilheyra sýningarrýminu og tákna áhrif þess. Augað er tákna um formalíska nálgun í listumræðu og þá módernísku listasögu sem Greenberg skilgreindi. Áhorfandinn stendur fyrir tengsl við raunveruleikann þar sem skoðanir og samfélag listamannsins skiptir máli og túlkun áhorfandans er álitin markverður hluti umræðunnar.

Áhorfandinn stendur einnig fyrir aðra, póstmódernísku, sýn á listasöguna.

Í seinni hluta ritgerðarinnar er hugmyndaheimur O'Dohertys mátaður við *Museum Photographs*, 1989-2005, eftir Thomas Struth. Ljósmyndirnar eru teknar inni á söfnum og sýna áhorfendur virða fyrir sér listaverk. Þróun sjónarhorns Struths í gegnum safnamyndaröðina er skoðuð og fjallað um þrjú af verkum hans. Sjónarhorn Struths tekur breytingum í gegnum safnamyndaröðina sem líkja má við færslu Struths frá vettvangi Augans til Áhorfandans. Viðhorf Struths til áhrifa listasögunnar og listasafnsins á upplifun áhorfandans endurspeglar hugmyndir hans um tilgang listaverksins sem tjáningarmiðils á milli listamanns og áhorfanda. O'Doherty notaði persónu Áhorfandans til að deila á ríkjandi listasögusýn og á sama hátt gerir Struth athugasemdir við framsetningu listasafna á listasögunni í verkum sínum.

Struth reynir að taka verkin út úr safnaumhverfinu og gefa þannig áhorfendum sínum tækifæri á að sjá þau í nýju ljósi. Hann vill með þessu opna fyrir þá fagurfræðilegu upplifun sem hann telur að verkin hafi upp á að bjóða. Hlutverk áhorfandans er kjarni safnamynda Struths og hann reynir að finna leið framhjá blætiseðli frægustu listaverka heims. Í leit að hjáleið frá áhrifum rýmisins reynir Struth að flýja Augað og Áhorfandann í þeirri von að geta endurlífgað samtal áhorfandans við listaverkið.

## Efnisyfirlit

1. Inngangur.....	1
2. Átök um aðferð .....	2
3. Lífið í hvíta kubbnum - kenningar O'Doherty <i>Inside the White Cube</i> .....	7
3.1. Langtímaleigjendur sýningarrýmisins, Augað og Áhorfandinn .....	8
3.1.1. Augað og Áhorfandinn: tvívíð og þrívíð verk .....	10
3.1.2. Augað og Áhorfandinn: formalismi og „hin“ leiðin .....	10
3.1.3. Augað og Áhorfandinn: módernismi og póstmódernismi.....	11
3.2. Örlög Augans og Áhorfandans .....	13
3.3. Gagnrýni á O'Doherty .....	14
3.4. Augað og Áhorfandinn - bylting, sáttatilraun eða samtímaheimild? .....	16
4. <i>Museum Photographs</i> eftir Thomas Struth .....	17
4.1. Þróun sjónarhornssins: Framlenging á listaverkinu .....	19
4.2. Þróun sjónarhornssins: Uppstillt áhorf .....	21
4.3. Þróun sjónarhornssins: Áhorfendur í brennidepli .....	25
4.4. Blæti, listasagan og áhrif rýmisins .....	27
4.5. Safnamyndir Struths séðar með Auganu og Áhorfandanum.....	29
5. Niðurstaða.....	31
6. Heimildir.....	33

## 1. Inngangur

Þegar kemur að umfjöllun um list er aðferðafræði þess sem skrifar ekki sjálfgefin. Í þessari ritgerð verður gerð grein fyrir þeirri togstreitu sem ríkti um listumfjöllun á 6.-8. áratug síðustu aldar í Bandaríkjunum. Pólarnir tveir sem tókust á voru formalísk listumfjöllun, þar sem áherslan lá á formræna eiginleika listaverksins, og aðrar aðferðir þar sem skoðanir, samfélag og reynsluheimur listamannsins voru hluti af umræðunni. Smám saman varð hlutverk áhorfandans í listumræðunni einnig stærra og mikilvægara.

Hér verður fjallað um innlegg Brian O'Doherty í þessa umræðu og hvernig hann tvinnar saman umfjöllun um hlutverk áhorfandans og áhrif sýningarrýmisins. Listasviðið, sem O'Doherty vinnur út frá, verður kynnt og skoðuð verða skrif Greenbergs, Fried, Steinberg, Alloway og Duchamp um aðferðir í umfjöllun um list og hlutverk áhorfandans. Texti O'Doherty um Augað og Áhorfandann verður skoðaður sérstaklega og grafist verður fyrir um hvað hann átti við með sköpun sinni á þessum tveimur persónum. Í framhaldi af því verður hugmyndaheimur O'Doherty greindur og hann mátaður við *Museum Photographs* eftir Thomas Struth. Ljósmyndir Struths fjalla um hlutverk áhorfandans og sýningarrýmið og gætu í fljótu bragði virst vera af Auganu og Áhorfandanum.

Rannsóknarefni ritgerðarinnar er að athuga hvort hugmyndaheimur O'Dohertys nýtist til að fjalla um myndaröð Struths. Próun sjónarhorns Struths í gegnum safnamyndaröðina verður skoðuð og athugað hvort einkenni Augans og Áhorfandans komi fram í því ferli. Fjallað verður sérstaklega um þrjú af verkum Struths frá ólíkum tímum í safnamyndaröðinni. Því næst verður fjallað um áhrif sýningarrýmisins og breytingar á sjálfskilningi áhorfandans í verkum Struths, sem eru atriði sem tengjast tvíeyki O'Dohertys.

## 2. Átök um aðferð

Sviðið til umfjöllunar hér er 6.-8. áratugurinn í New York borg, sem var á þeim tíma orðin þungamiðja vestrænnar myndlistar. Listalíf borgarinnar einkenndist af mikilli grósku en samfélagið ólgaði af breytingum, stríðsrekstri og pólitískum mótmælum. Heimurinn var breyttur og eitt af ríkjandi viðfangsefnum lista á þessum tíma var nýr skilningur á nútímanum og tilraunir til að finna þessum nýja skilningi farveg innan myndlistar. Það lá í loftinu að eingöngu málverk og skúlptúr gætu aldrei náð að tjá það nýja líf sem lifað var í Bandaríkjunum.<sup>1</sup> Í listheiminum ríkti togstreita á milli formalískrar listumfjöllunar og myndlistar sem reyndi að ná utan um breyttan heim.<sup>2</sup>

Merkisberi formalisma í myndlistarumfjöllun um miðja síðustu öld var Clement Greenberg (1909-1994) sem var fyrirferðarmeiri en flestir aðrir í listalífi New York borgar.<sup>3</sup> Hann gerði grein fyrir hugtakinu „módernismi“ í *Modernist Painting* (1960) sem síðar varð að almennri skilgreiningu á módernískri list.<sup>4</sup> Skilgreining hans snýst um sjálfsgagnrýni hvers listsviðs fyrir sig, þar sem gagnrýnt er innan frá með þeim verkfærum og aðferðum sem verið er að gagnrýna.<sup>5</sup> Aðeins með því að sýna fram á að listir bjóði upp á einstaka upplifun, sem hefur gildi í sjálfri sér, geta listir haldið sérstöðu sinni innan samfélagsins. Hver listgrein þarf að afmarka sig með því að vinna með séreinkenni þess miðils sem tilheyrir hverri grein. Með því að útiloka eiginleika annarra greina getur hver grein orðið „tær“ og í tærleikanum eru gæði og sjálfstæði greinarinnar falin.<sup>6</sup> Greenberg taldi að í klassískum málverkum gömlu meistaranna væru einkenni miðilsins, flatt yfirborð, form eða afmörkun verksins og eiginleikar litarins, álitin neikvæð einkenni sem listamaðurinn þurfti að yfirstíga og fela. Í módernískri list hafi þessi einkenni hins vegar verið álitin kostir og athygli dregin að þeim. Flatt yfirborð er eini eiginleiki málverksins sem það deilir ekki með öðrum listgreinum og því er skilgreining Greenbergs sú að

<sup>1</sup> Harrison, Charles og Paul Wood (ritstj.), (1998), *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas.* (Oxford: Blackwell Publishers), bls. 797-98.

<sup>2</sup> Sama rit, bls. 684-85.

<sup>3</sup> Kuspit, Donald Burton (ritstj.) „Art criticism“, *Encyclopædia Britannica Online* <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/143436/art-criticism>>, sótt 6. desember 2010.

<sup>4</sup> Harrison, bls. 685.

<sup>5</sup> Greenberg, Clement (1998), „Modernist Painting“, í Charles Harrison og Paul Wood (ritstj.), *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell Publishers), 754-60, bls. 755.

<sup>6</sup> Sama.

módernísk málverk fjalli um yfirborðið eða flötinn sem málað er á.<sup>7</sup> Viðfangsefni módernískra lista er miðillinn sem Greenberg taldi samræmast aðferðum abstrakt expressionisma sem hann var öflugur talsmaður fyrir.<sup>8</sup> Formalísk umfjöllun Greenbergs snýst um að greina helstu einkenni módernismans með því að skoða formræn einkenni listaverksins m.a. út frá myndbyggingu, lit, formi, línu og áferð.

Greenberg gerði þær kröfur til áhorfandans að hann eða hún þurfi að vera upplýst um myndlist til að geta notið hennar og hann gagnrýndi þá sem hann sagði bíða eftir algjörlega nýrri myndlist sem allir eiga að geta skilið, burtséð frá því hvað viðkomandi veit um listir. Slíkar vonir enda alltaf með vonbrigðum því módernisminn er í beinu framhaldi af því sem á undan var gengið í listasögunni og gerir sömu kröfur til listamannsins og áhorfandans og myndlist fyrri tíma.<sup>9</sup> Greenberg greindi þróun málaralistar frá impressionisma í gegnum upplausn á formum myndefnis kúbismans í átt að sífellt óhlutbundnari list. Þróunin fól í sér að yfirborðsflötur málverksins varð stöðugt greinilegri og fjarvídd verksins hvarf.<sup>10</sup>

Michael Fried (f. 1939) tók að hluta til við keflinu af Greenberg og fjallaði einnig um myndlist út frá formalisma.<sup>11</sup> Hann svaraði árekstrum á milli minimalisma og módernisma í *Art and Objecthood* (1967) þar sem hann fjallar um hvernig minimalismi fellur ekki að módernískum skilgreiningum um tærleika listgreinanna. Minimalismi er hvorki málaralist né skúlptúr og hirðir ekki um sömu skiptingu listgreina og Fried, sem studdist við skilgreiningu Greenbergs á módernismi.<sup>12</sup> List sem fellur á milli listgreina skilgreindi hann sem nýja grein leiklistar. Tenginguna við leikhúsið fékk hann vegna þess að minimalísk verk ganga út á tímalengd upplifunar áhorfandans í ákveðnum aðstæðum líkt og í leikhúsi.<sup>13</sup> Hann taldi einn af helstu kostum módernískra málverka vera að áhorfandinn upplifði þau tafarlaust og sem heild óháð ytri

---

<sup>7</sup> Sama rit, bls. 755-56.

<sup>8</sup> Kuspit, 2010.

<sup>9</sup> Greenberg, 1998, bls. 760.

<sup>10</sup> Sama rit, bls. 756-57.

<sup>11</sup> Kuspit, 2010.

<sup>12</sup> Fried, Michael (1998 a), „Art and Objecthood“, í Charles Harrison og Paul Wood (ritstj.), *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell Publishers), 822-34, bls. 832.

<sup>13</sup> Sama.

aðstæðum.<sup>14</sup> Því nær leikhúslist sem myndlist getur talist því síðri er hún að gæðum og eitt helsta keppikefli módernískra lista var, að mati Fried, að yfirstíga allar tengingar við leikhúsið.<sup>15</sup> Fried tókst ekki að fella nýjar minimalískar tilraunir innan listarinnar að módernísku kerfi Greenbergs og kaus því að hafna þeim.

Formalísk umræða Greenbergs og Frieds snerist fyrst og fremst um listaverkið sjálft og ytri aðstæður s.s. umhverfi, tímalengd og aðstæður upplifunarinnar voru ekki hluti af umræðunni. Myndlist gerði kröfur um upplýsta áhorfendur sem gegndu því hlutverki að njóta listarinnar og meta út frá þróun fagsins. Umræða um listamanninn, skoðanir hans eða hennar, upplifun og samfélag féllu ekki innan ramma formalismans og voru slík atriði álitin aukaatriði.<sup>16</sup> List sem gerði slík efni að inntaki sínu var talin síðri en list sem fjallaði um formræna eiginleika sína.

Aðferðafræði formalismans var umdeild og má sem dæmi nefna Meyer Schapiro (1904-1996) sem notaði formalískar aðferðir en tók að auki lýsingar á persónuleika og tilfinningalífi listamannsins inn í umfjöllun sína.<sup>17</sup> Auk þess var hann þeirrar skoðunar að efnahagslegir og samfélaglegir þættir í umhverfi listamannsins væru hluti af umræðunni. Þessari aðferð andmælti Fried og sagði að listumfjöllun sem snýst um atriði önnur en verk listamannsins gæti verið upplýsandi en gefi ekki góða raun við mat á gildi ólíkra verka sama listamanns.<sup>18</sup> Annað dæmi er Harold Rosenberg (1906-1978) sem túlkaði abstrakt expressionisma út frá persónulegri tjáningu listamannsins og taldi hvert verk vera einstakan viðburð þar sem verkið er afrakstur athafna listamannsins. Að mati Rosenberg var list ekki einangraður hlutur fjarri samféluginu, eins og í umfjöllun Greenbergs, heldur vildi hann fjalla um list út frá sjónarhóli listamannsins.<sup>19</sup>

---

<sup>14</sup> Sama.

<sup>15</sup> Sama rit, bls. 830.

<sup>16</sup> Fried, Michael (1998 b), „Three American Painters“, í Charles Harrison og Paul Wood (ritstj.), *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell Publishers), 769-75, bls. 770-71.

<sup>17</sup> Schapiro, Meyer (1952), *Paul Cezanne* (Milton S. Fox; New York: Harry N. Abrams, Inc), bls. 14.

<sup>18</sup> Fried, 1998 b, bls. 770.

<sup>19</sup> Kuspit, 2010.

Um miðjan 7. áratuginn fóru aðrar stefnur en sú formalíska að verða fyrirferðarmeiri og um leið fór að hrikta í stoðum móderismans.<sup>20</sup> Leo Steinberg (1920-2011) gagnrýnir formalíska gagnrýnendur í *Other Criteria* (1972). Þar sem formalísk nálgun var iðulega rökstudd með ritgerð Greenbergs, *Modernist Painting* (1960), fer Steinberg í gegnum kenningar Greenbergs og kemst að þeirri niðurstöðu að einstrengingslegar skoðanir Greenbergs standist illa nána skoðun vegna þess að Greenberg tók ekki inntak módernískrar listar með í umfjöllun sína.<sup>21</sup> Steinberg gagnrýnir söguskoðun Greenbergs og segir hann smætta list heillar aldar niður í stílfagra og einvíða þróun.<sup>22</sup> Eins gagnrýnir hann formalíska listumræðu fyrir að fjalla um málaralist eins og í henni komi hvergi fram tjáning á mannlegri reynslu. Hann tekur dæmi um þrjá listamenn, Morris Louis, Kenneth Noland og Jackson Pollock sem allir falla undir sama hattinn í formalískri umfjöllun. Steinberg segir listamennina þrjá ólíka og rökstyður hvernig Noland sker sig frá Louis og Pollock vegna þess að hann hafði aðrar væntingar til áhorfenda sinna. Steinberg segir að eins og öll list sem í fyrstu virðist aðeins fjalla um sjálfa sig, býr hún til sinn eigin áhorfanda.<sup>23</sup> Í framhaldi af því segir hann: „Mig grunar að öll listaverk geti verið skilgreind út frá innbyggðum hugmyndum um áhorfanda þeirra.“<sup>24</sup> Að skella Louis, Noland og Pollock saman undir einn hatt er byggt á misskilningi því þó þeir virðist allir vinna með grunneiginleika málverksins vinna þeir út frá ólíkum hugmyndum um áhorfandann. Steinberg leggur hér til að list geti verið rædd út frá væntingum listamanna til áhorfandans í stað þess að einblína á formræna eiginleika verksins. Hér er *önnur* nálgun að listaverkinu á ferðinni, gjörólík þeirri formalísku sem er það sem Steinberg vísar í með titli greinar sinnar *Other Criteria*. Um þetta leyti fara væntingar listamannsins til áhorfandans að verða hluti af umræðunni og eru skrif Steinbergs dæmi um þessa breytingu.

Lawrence Alloway (1926-1990) gagnrýndi einnig aðferðir Greenbergs um leið og hann gaf áhorfandanum aukið vægi. Alloway fjallaði um hve kynning og

---

<sup>20</sup> Harrison, bls. 797.

<sup>21</sup> Steinberg, Leo (2002), „Reflections on the State of Criticism (1972)“, í Branden W. Joseph (ritstj.), *Robert Rauschenberg* (October Files; Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology), 7-36, bls. 14.

<sup>22</sup> Sama rit, bls. 9.

<sup>23</sup> Sama rit, bls. 23.

<sup>24</sup> Steinberg, bls. 24.

umfjöllun um myndlist takmarkaði hlutverk áhorfandans. Hann tók dæmi um að það þyki örugg heimild um myndlist að taka viðtal við listamanninn sem leiðir til uppsöfnunar viðtala sem ekki er endilega unnið úr og eftir lifa samtalsbrot frá listamönnum sem verða að klisjum.<sup>25</sup> Alloway vísar í hugmyndir Marcel Duchamp um hlutverk áhorfandans í sköpunarferli listaverks. Duchamp talaði um hve lítið listamaðurinn hefur að segja um viðtökur eigin verka þar sem túlkun áhorfandans er það sem ræður viðtökunum. Í sköpunarferlinu fer listamaðurinn frá ásetningi til framkvæmdar og í útkomu ferlisins er munur, eða óþekkt stærð, sem listamaðurinn er ekki alltaf meðvitaður um. Óþekkta stærðin er persónulega tjáning í óheflaðri mynd, sem verður ekki fullunnin fyrr en með túlkun og lestri áhorfandans. Fyrir vikið er sköpunarferlið ekki unnið af listamanninum einum, því áhorfandinn tengir listaverkið við umheiminn með því að lesa úr því og bæta þannig sínu framlagi við sköpunarferlið.<sup>26</sup> Alloway segir túlkun áhorfandans ekki vera alvörulausa heldur verðugt innlegg í umræðuna. Þegar viðtöl við listamenn eru notuð sem hjálpartæki í miðlun listaverka miðar það hins vegar að því að færa túlkun áhorfandans nær þeirri hugmynd sem listamaðurinn ætlaði sér upphaflega og njörva merkingu verksins niður. Alloway vildi tryggja vægi áhorfandans sem túlkanda listarinnar og gera áhrif listarinnar á áhorfandann að hluta umræðunnar.<sup>27</sup>

Söguskoðun og nálgun formalismans var ríkjandi þegar Steinberg og Alloway settu fram gagnrýni sína. Hvorugur þeirra afneitaði formalismanum sem aðferð en töldu hana ekki næga til að gera grein fyrir ólíkum straumum í myndlist á þessum tíma. Þeir áttu það sameiginlegt að vilja laga umræðuna að þeirri myndlist sem hún fjallaði um og leggja báðir áherslu á mikilvægi áhorfandans í myndlistarumfjöllun. Steinberg fjallar um hinn ímyndaða áhorfanda í huga listamannsins og áhrifin sem sú ímynd hefur á myndlist. Alloway fór fram á að áhorfandinn hefði rými til að sinna hlutverki sínu sem sá eða sú sem túlkar verkið og þar af leiðandi sem þáttakandi í sköpunarferlinu. Myndlist 6.-8. áratuganna einkenndist af mikilli breidd og tilraunum með

<sup>25</sup> Alloway, Lawrence (1984), Network. Art and the Complex Present. Donald Kuspit (ritstj.). (Contemporary American Art Critics, No 1; Michigan: UMI Research Press), bls 7.

<sup>26</sup> Duchamp, Marcel (1973), „The Creative Act“, í Michel Sanouillet og Elmer Peterson (ritstj.), *The Writings of Marcel Duchamp* (New York: Oxford University Press), 138-40, bls. 139-40.

<sup>27</sup> Alloway, bls 7.

tengingar og áhrif úr mismunandi áttum sem féllu illa að þröngrí sýn formalismans. Á sama tíma mátti greina þreytumerki og vantrú listamanna á listkerfinu í tilraunum þeirra með að sýna fyrir utan galleríin.<sup>28</sup> Með skrifum Steinberg, Alloway og annarra víkkaði listumfjöllun út og í stað þess að fjalla eingöngu um afmarkað svið formalismans fór umræðan að taka mið af samfélagi listamannsins og hlutverki áhorfandans.

### 3. Lífið í hvíta kubbenum - kenningar O'Doherty *Inside the White Cube*

Brian O'Doherty (f. 1928) fjallaði um hlutverk sýningarrýmis gallerísins í myndlist og áhrif hins staðlaða rýmis, eða hvíta kubbsins, á myndlist sem þar er sýnd.<sup>29</sup> Hann skoðar þróun sýningarrýmisins og telur að hægt sé að rekja myndlistasöguna út frá breytingum á framsetningu listaverka til sýninga.

Áhorfendur klassískra málverka 19. aldar gátu ferðast um rými verksins í huganum og fjarvídd þess afmarkaðist af ramma verksins. Myndefnið náði ekki út fyrir rammann og því var ekkert því til fyrirstöðu að hengja verkin þétt hlið við hlið til sýninga. Smám saman fór innra rými verkanna að breytast, fjarvíddin minnkaði og verkin fóru að snúast um afmörkun, sem fól í sér að hluti myndfnisins stóð fyrir utan rammann.<sup>30</sup> Málverkið þurfti aukið rými í kringum sig til að „anda“ og veggir gallerísins urðu einskonar framlenging af yfirborði málverksins.<sup>31</sup> Samband málverksins við vegginn gerði það að verkum að allt sem hugsanlega gat truflað það sem var að gerast á myndfletinum var smám saman fjarlægt úr sýningarsalnum. Fyrir vikið varð sýningarrýmið staðlað: hvítir veggir, loftlysing, látlaus gólf og engir gluggar. Staðlað sýningarrýmið er módernískt því það þjónar þörfum módernískrar listar og þróast samhliða henni.<sup>32</sup>

Á sama hátt og málverk voru í nánu sambandi við veggi hvíta kubbsins setur O'Doherty kúbískar klippimyndir í samhengi við rými sýningarsalarins. Hann útskýrir það á þá leið að þegar úrklippur voru festar á yfirborð kúbískra

<sup>28</sup> Sama rit, bls. 13-14.

<sup>29</sup> Hann skrifaði þjár greinar í *Artforum*, 1976, og eina grein til viðbótar ásamt eftirmála, 1986, sem síðar voru gefnar út í bókinni *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*.

<sup>30</sup> O'Doherty, Brian (1999), *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. (Expanded edn.; Berkely, Los Angeles, London: University of California Press), bls. 16-19.

<sup>31</sup> Sama rit, bls. 27-29.

<sup>32</sup> Sama rit, bls. 14-15.

verka hafði það áhrif á sýningarrýmið. „Margskiptri fjarvídd verksins var ekki lengur haldið innan tvívíðs yfirborðsins og verkið flæddi út í rýmið.“<sup>33</sup> Í klippimyndum er yfirborð myndarinnar ekki lengur flatt heldur leitar verkið út í sýningarrýmið sem verður til þess að rýmið er endurskilgreint.<sup>34</sup> Verkið á veggnum kemst í samræðu við rýmið fyrir framan sig, sem er rými áhorfandans. Það yfirtekur sýningarrýmið sem verður til þess að áhorfandinn sjálfur er eins og inni í verkinu.

Áhrif rýmisþróunar málverksins á áhorfandann varð til þess að flöt málverkin bjóða honum eða henni ekki lengur að ferðast í huganum um verkið heldur stendur hún fyrir utan það og horfir á yfirborð verksins.<sup>35</sup> Afleiðing sambands klippimynda og sýningarrýmisins verður svo til þess að listaverkið er komið út í sýningarrýmið og áhorfandinn getur ferðast um verkið um leið og hann eða hún gengur um sýningarrýmið. Við þetta breytist skynjun áhorfandans á sjálfum sér og honum eða henni finnst hún í senn óraunveruleg um leið og hún verður meðvituð um sjálfa sig í rýminu.<sup>36</sup> Pennan breytta skilning áhorfandans á sjálfum sér segir O'Doherty gegna lykilhlutverki í list 20. aldar. Hugmyndir O'Doherty um hlutverk áhorfandans í myndlist snúast að hluta til um sjálfskoðun og að áhorfandinn sjái sjálfan sig í nýju ljósi í gegnum upplifun sína á list.

### 3.1. Langtímaleigjendur sýningarrýmisins, Augað og Áhorfandinn

Inni í nýbreyttu sýningarrýminu verður áhorfandinn var við annan áhorfanda, hálfgerðan svip sem tilheyrir sýningarrýminu, það er *Áhorfandinn* (*e. The Spectator*).<sup>37</sup> Þessi Áhorfandi er einskonar hugmynd um áhorfanda sem oft er talað um í listumfjöllun. O'Doherty tengir hann við rýmisþróun móderníska málverksins og segir hann hafa komið með „...módernismanum þegar fjarvíddin hvarf. Hann virðist hafa fæðst út úr myndinni og [...] laðast stöðugt að henni aftur til að virða hana fyrir sér.“<sup>38</sup> Hann lýsir Áhorfandanum sem hálfgerðum þjóni listaverksins. „Hann er alltaf til taks og mætir reiðubúinn fyrir framan

---

<sup>33</sup> Sama rit, bls. 38

<sup>34</sup> Sama rit, bls. 38-39.

<sup>35</sup> Sama rit, bls. 38.

<sup>36</sup> Sama.

<sup>37</sup> Sama rit, bls. 39.

<sup>38</sup> Sama.

hvert nýtt verk sem krefst návistar hans.<sup>39</sup> Áhorfandinn virðist á þennan hátt vera svar við innri kröfu listaverksins um áhorf eða vera sá ímyndaði áhorfandi sem verkið felur í sér líkt og Steinberg fjallaði um. O'Doherty gefur Áhorfandanum persónuleika og lýsir honum m.a. sem klaufalegum, áhugasönum og viljugum náunga sem hlýðir öllum okkar skipunum. „Stundum hrasar hann á milli ruglingslegra hlutverka, honum er jafnvel sagt að hann sé listamaður og hann er sannfærður um að það sem hann sjálfur leggur til verksins með áhorfi sínu sé einmitt það sem geri verkið raunverulegt.“<sup>40</sup> O'Doherty segir Áhorfandann ekki verða pirraðan „...þó við bæði skipum honum fyrir og búum til viðbrögð hans með því að segja: „Áhorfandinn upplifir...“; „Áhorfandinn tekur eftir...“; „Áhorfandinn færir sig...“<sup>41</sup>

Áhorfandinn er ekki eini svipur sýningarrýmisins því næst kynnir O'Doherty Augað (*e. The Eye*) til sögunnar. Augað er önnur og ólík útfærsla á áhorfanda og það stjórnast af öðrum lögmálum en Áhorfandinn. „Augað er fínstellt, jafnvel göfugt líffæri, fagurfræðilega og félagslega í hærri metum en Áhorfandinn. [...] Augað er stundum spurt út úr og svör þess eru meðtekin af virðingu. Það þarf að þjóna því á meðan það virðir eitthvað fyrir sér – „að horfa“ er sérhæfing Augans. „Augað vegur og metur... það leysir úr... það greinir ...“<sup>42</sup> O'Doherty gefur Auganu líka persónuleika og segir það vera snobbað og ofurnæmt skildmenni Áhorfandans. „Augað á í vandræðum með innihald, sem er það síðasta sem Augað vill sjá. [...] Í raun er það svo sérhæft að það gæti endað á því að horfa á sjálft sig. En ekkert jafnast á við Augað þegar kemur að því að horfa á ákveðna tegund lista.“<sup>43</sup> Augað er kallað til þegar skoða þarf verk sem fjalla um myndflötinn, m.ö.o. þegar skoða á módernísk málverk, en allt annað, s.s. klippimyndir og verk sem rjúfa rými sýningarsalarins tilheyrir Áhorfandanum.<sup>44</sup>

O'Doherty gefur Auganu og Áhorfandanum mikilvæg hlutverk sem milliliði okkar, hinna raunverulegu áhorfenda, og listaverksins. Augað og Áhorfandinn eru alltaf inni í hvíta kubbnum og slást í för með okkur um leið og við stígum inn í sýningarrýmið. Viðvera okkar fyrir framan listaverk þýðir í raun að við höfum

<sup>39</sup> Sama.

<sup>40</sup> Sama rit, bls. 39-41.

<sup>41</sup> Sama rit, bls. 39.

<sup>42</sup> Sama rit, bls. 41-42.

<sup>43</sup> Sama rit, bls. 42.

<sup>44</sup> Sama rit, bls. 42.

fjarlægt okkur svo Augað og Áhorfandinn geti komist að og þau láta okkur síðan vita hvað við hefðum séð, hefðum við verið á staðnum.<sup>45</sup> Samtal þeirra verður að listupplifun okkar og þrátt fyrir ágreining þeirra á milli (því þeim semur illa) vinna þau saman. Fyrir vikið takast á tvenn ólík sjónarhorn um túlkun og upplifun í huga okkar á meðan við virðum fyrir okkur listaverk. Bein og milliliðalaus upplifun af listaverkinu er ómöguleg því um leið og við stígum inn í sýningarrýmið verðum við fyrir áhrifum þeirra hugmynda sem rýmið byggist á.<sup>46</sup>

### 3.1.1. Augað og Áhorfandinn: tvívíð og þrívíð verk

Með því að persónugera og skapa ólíka áhorfendur sker texti O'Dohertys sig úr annarri umfjöllun þar sem oftast er talað um áhorfandann sem einskonar hugmynd um meðaláhorfanda, án persónueinkenna og skoðana. Samhengið sem O'Doherty setur Augað og Áhorfandann í tengist sýningarrýminu og áhrifum þess ásamt rýmissköpun innan myndlistarinnar sem þar er sýnd. Áhorfandinn varð til þegar fjarvíddin hvarf úr módernískum málverkum og vettvangur hans eru verk sem rjúfa sýningarrýmið, þrívíð verk.<sup>47</sup> Vettvangur Augans er hins vegar módernísk málverk sem fjalla um tvívíðan flötinn sem O'Doherty setur í samband við veggi sýningarrýmisins. Hlutverk Augans og Áhorfandans skiptast að þessu leyti á milli málverks og skúlpptúrs, sem fellur að skiptingu listgreinanna innan módernískra kenninga Greenbergs og Frieds. En þegar lýsingar á persónuleika þessara tveggja svipa sýningarrýmisins eru skoðaðar nánar kemur í ljós að fleira hangir á spýtunni en einföld skipting milli listgreina.

### 3.1.2. Augað og Áhorfandinn: formalismi og „hin“ leiðin

O'Doherty gefur Auganu marga af eiginleikum formalískrar nálgunnar. Augað er sagt sérhæft og fínstilt fyrirbæri og hæfileikar þess njóta sín best þegar horft er á módernísk málverk sem snúast um eiginleika miðilsins.<sup>48</sup> Greenberg var sá sem skilgreindi módernisma-hugtakið og varði ferli sínum í að fjalla um módernísk verk og því má velta upp þeim möguleika að O'Doherty sé að tala um

<sup>45</sup> Sama rit, bls. 55.

<sup>46</sup> Sama rit, bls. 52.

<sup>47</sup> Sama rit, bls. 42.

<sup>48</sup> Sama.

Greenberg þegar hann fjallar um Augað. En eiginleikar Augans minna einnig á formalíska umfjöllun annarra en Greenbergs. Sem dæmi minnir umfjöllun Schapiro um verk Cézanne á eiginleika Augans þegar hann talar um hve lítil dýpt er í landslagsmálverkum Cézanne miðað við klassískra hefð eldri verka. Hann segir Cézanne hafa unnið landslag í verkum sínum á þann hátt að Áhorfandinn geti ekki ferðast um rými þess í huganum heldur er það aðallega gert fyrir augað.<sup>49</sup> Það er því hægt að skilja Augað í texta O'Doherty sem táknað fyrir formalíska nálgun almennt.

Ef Augað stendur fyrir formalíska nálgun er hægt að álykta að Áhorfandinn standi fyrir einhverja aðra og ólíka nálgunarleið. O'Doherty segir Áhorfandann vera ólíkan Auganu og hann gæti því verið mótsvar við einangraðri menningu módernismans. Áhorfandandum er lýst sem tengdum raunveruleikanum og að hann „gangi ekki með bindi“ ólíkt myndfleti módernismans sem O'Doherty lýsir sem snobbuðum hástéttarklúbbi.<sup>50</sup> Áhorfandinn stendur fyrir tengsl við raunveruleikann þar sem skoðanir, væntingar og félagslegur veruleiki listamannsins skiptir máli þegar kemur að umfjöllun um list og þar sem túlkun áhorfandans er álitin markverður hluti umræðunnar. Áhorfandinn gæti verið táknað fyrir *hina* nálgunina, *hinn* möguleikann sem sífellt fleiri aðhylltust innan listalífsins sem vildu opna listumræðuna fyrir fjölbreytilegri hugmyndum en hinum formalísku. Sú leið kallast ekki einu nafni eins og formalisminn og einkennist fremur af því sem hún er *ekki*, þ.e. hún er ekki einungis formalísk. Það kemur fram í textanum þegar O'Doherty segir Áhorfandann hrasa á milli ruglingslegra og ólíkra hlutverka. Steinberg og Alloway eru dæmi um aðra nálgunarleið en þá formalísku, *hina* leiðina, þar sem þeir reyndu að opna umræðuna svo hún næði að fanga viðfangsefni og inntak listar þessa tíma.

### 3.1.3. Augað og Áhorfandinn: módernismi og póstmódernismi

O'Doherty talar um að Auganu og Áhorfandanum komi ekki vel saman, að Augað líti niður á Áhorfandann sem aftur finnst Augað vera úr tengslum við raunveruleikann.<sup>51</sup> Þau héldu í sitt hvora áttina frá kúbismanum en náðu um stund aftur saman, eftir að hápunkt bandarískra módernismans var náð með

---

<sup>49</sup> Schapiro, bls. 13.

<sup>50</sup> O'Doherty, bls. 38.

<sup>51</sup> Sama rit, bls. 50.

verkum Pollocks. Augað túlkaði verk Pollocks sem hluta af þróun myndlistar frá kúbisma til litflatarmálverksins (e. Color Field) en Áhorfandinn tengdi verk Pollocks við „raunveruleikann þar sem hvað sem er getur gerst.“<sup>52</sup> Af lýsingum sem þessum er ljóst að Augað og Áhorfandinn eru ekki bara tákna fyrir ólíkar aðferðir í umfjöllun um myndlist heldur einnig fulltrúar fyrir ólík sjónarhorn á listasöguna. Að þessu leyti er O'Doherty að fjalla um hvernig listumfjöllun er ráðandi afl í sköpun listasögunnar. Skilningur okkar og túlkun á listasögunni hefur áhrif á hvernig við sjáum og nálgumst listaverk og mat okkar á verkinu fer eftir því samhengi sem okkur tekst að setja verkið í. Þetta undirstrikkar O'Doherty með hlutverki Augans og Áhorfandans sem milliliðir okkar og verksins. Upplifun okkar af list innan hvíta kubbsins fer fram með milligöngu listasögunnar. O'Doherty leggur til persónurnar tvær sem staðgengla fyrir ólíkar skoðanir á listasögunni og þar af leiðandi ólíkt samhengi sem við getum sett viðkomandi verk í. Tómur sýningarsalur er ekki tómur eða hlutlaus því hann rúmar hugmyndir okkar um list og þessar hugmyndir hafa áhrif á allt sem þar er sýnt.<sup>53</sup>

Með Auganu og Áhorfandanum bendir O'Doherty á að til eru tvær ólíkar leiðir til að horfa á listasöguna. Augað er tákna fyrir hina ráðandi listasögu módernismans þar sem áherslan er á flötinn, yfirborð málverksins. Þessi söguskoðun er sú saga sem Greenberg sá og greindi í gegnum listasöguna og notaði til að rökstyðja mat sitt á gæðum listaverka. En sagan er ekki svo einföld og á þeim tíma sem O'Doherty skrifar greinar sínar er endurskoðun sögunnar í fullum gangi. Tíma stórsögunnar er að ljúka og niðurbrot hennar má sjá allstaðar í listheiminum.

O'Doherty er málsvari niðurbrots stórsögunnar og hann notar til þess persónu Áhorfandans. Listasagan sem Áhorfandinn tilheyrir er önnur en listasaga Augans. O'Doherty vitnar í Gene Swenson sem var ötull talsmaður popplistarinnar og sá hana sem gagnrýni á formalismann. Hann setti upp sýningu (*The Other Tradition*, 1966) og sýndi fram á aðra þróun myndlistar sem fór ekki frá kúbismanum í átt að litflatarmálverkinu heldur frá Dada og

---

<sup>52</sup> O'Doherty, bls. 52.

<sup>53</sup> Sama.

súrealisma í átt að popplist.<sup>54</sup> O'Doherty fer einnig aftur til kúbismans og greinir enn aðra sögu þar sem þróunin er frá klippimyndum kúbismans til *Merzbau*, Kurt Switters og innsetninga sem taka yfir heilu rýmin. Þessi saga þróast þrívitt og byggir á tengslum við raunveruleikann því fyrstu klippimyndir kúbismans nýttu efnivið sem tilheyrði alþýðulist, sem var nokkuð sem O'Doherty segir að hafi verið hreinsað út úr hálist á þessum tíma.<sup>55</sup> Tilraunir með að raða saman og líma skeljar, snæri eða glimmer og nýta „*trompe-l'-oeil*“ á myndir, póstkort, sýningarkassa tilheyrðu alþýðulist á þessum tíma en ekki hálist.<sup>56</sup> Þegar efniviður og tækni úr alþýðulist ratar inn í kúbískar klippimyndir túlkar O'Doherty það sem tengingu við raunveruleikann á meðan Greenberg sér það sem meðvitaða ákvörðun listamannsins að draga athyglina að yfirborði málverksins.<sup>57</sup>

Með skrifum sínum er O'Doherty að benda á að umræðan hafi sniðgengið þessa þróun og tilvist Áhorfandans á meðan allt púðrið hafi farið í vettvang Augans, módnismann. Um leið og O'Doherty er kominn með tvær listasögur, og þar af leiðandi two áhorfendur eða tvö sjónarhorn, deilir hann á hefðbundna módnískra söguskoðun að til sé ein stórsaga. Áhorfandinn er fulltrúi póstmódnískra viðhorfa um að ekki beri að líta á listþróun eins og hún feli í sér aðeins eina rétta hlið eða túlkun. O'Doherty opnar fyrir mat á gildi lista sem stendur fyrir utan hina margræddu módnísku listasögusýn. Á þann hátt fellur hann í hóp með Swenson, Steinberg, Alloway og fleirum sem vöktu athygli á að til væru *aðrar* leiðir.

### 3.2. Örlög Augans og Áhorfandans

O'Doherty endar skrif sín um Augað og Áhorfandann á þeim nótum að við höfum tækifæri til að losa okkur við þau. Konzeptlistin hafi gert það að vissu leyti með því að nýta Augað í þjónustu hugans og gjörningalist hafi skipt Áhorfandanum út fyrir listamanninn og svo listamanninum út fyrir listaverkið.<sup>58</sup> Hér er eins og saga tvíeykisins sé komin á enda. Það virðist hafa verið eitthvað

---

<sup>54</sup> Rothkopf, Scott (2002), „Banned and determined: Scott Rothkopf on Gene Swenson“, *Artforum*, (Summer 2002), bls. 142-45.

<sup>55</sup> O'Doherty, bls. 36.

<sup>56</sup> Sama.

<sup>57</sup> Greenberg, 1989, bls. 75-76.

<sup>58</sup> O'Doherty, bls. 64.

við list þessa tíma sem samræmdist ekki Auganu og Áhorfandanum. Tvíeykið sem er svo nátengt þróun móderníska sýningarrýmisins og virtist í fyrstu skipta á milli sín listgreinunum tveimur málverki og skúlptur, hentar ekki gjörninga- og konzeptlist. Þetta leiðir okkur að þeim einkennum listar 6.-8. áratugarins að tjá nýja og breytta tíma og þá trú að það verði ekki gert með málverki og skúlptúr eingöngu. Farið var að hrikta í stoðum módernismans og umræðan snerist um að við væri tekið nýtt tímabil póstmódernismans.

### 3.3. Gagnrýni á O'Doherty

Í gagnrýni David Carrier um greinar O'Dohertys segir hann þær vera mikilvæga heimild um þann tíma sem þær voru skrifaðar á en hann bendir á skort tilvísana í texta O'Dohertys. Hann bætir við að reyndar þurfi varla að nefna það að margt af því sem O'Doherty gangi út frá varðandi kúbískar klippimyndir, sé komið úr greinasafni Clement Greenbergs, *Art and Culture* (1965).<sup>59</sup> Þar fjallar Greenberg um kúbískar klippimyndir Braques og lýsir því hvernig Braque beitir „trompe-l'-oeil“ á yfirborði verksins „mitt á milli margskorins yfirborðsins og auga áhorfandans.“<sup>60</sup> Hér færir Greenberg rýmið á milli yfirborðs verksins og auga áhorfandans í tal, sem er einmitt það sama rými og O'Doherty gerði að aðalatriði í kynningu sinni á Áhorfandanum. Greenberg ræðir einnig um augað á ýmsum stöðum í greininni og lýsir því hvernig augað er „ráðalaust,“ „lætur blekkjast“ eða „lætur ekki blekkjast.“<sup>61</sup> Þessar lýsingar á Auganu sem hann segir okkur einmitt kannast við úr umfjöllun um myndlist.<sup>62</sup>

O'Doherty gerir grein fyrir því, þegar hann byrjar umfjöllun sína um klippimyndir kúbismans, að hann byrji umræðuna þar vegna þess að „listfræðingar, gagnrýnendur og listamenn byrja alltaf þar“ og hann kallar þessi verk „sönnunargagn A“ í listasögunni.<sup>63</sup> Lýsing O'Dohertys á kúbískum

<sup>59</sup> Carrier, David (1987), „Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space., *The Burlington Magazine*, 129 (1014), 610-11, bls. 611.

<sup>60</sup> Greenberg, Clement (1989), *Art and Culture. Critical Essays*. (Boston: Beacon Press), bls. 72.

<sup>61</sup> Sama rit, bls. 72, 74.

<sup>62</sup> O'Doherty, bls. 42.

<sup>63</sup> Sama rit, bls. 36.

rýmistilraunum innan myndflatarins hljómar svipað og lýsingar Greenbergs<sup>64</sup> og O'Doherty hefði mátt vitna í Greenberg í stað þess að vitna óljóst í að umræðan snúist „alltaf“ um þessi verk. En umræða þeirra þróast í ólíkar áttir. Greenberg heldur áfram samkvæmt formalískri hefð og ræðir nánar um hvað gerist á myndfletinum á meðan O'Doherty kynnir aðalpersónur sínar til sögunnar og tekur umræðuna í átt að Áhorfandanum.

Carrier gagnrýnir einnig að í texta O'Dohertys hafi vantað tilvísun í skrif Steinbergs sem skrifaði nokkru fyrr um sama efni og O'Doherty í *Other Criteria*, 1972.<sup>65</sup> Carrier vitnar í setningu Steinbergs um að listaverk geti verið skilgreint út frá innbyggðum hugmyndum um áhorfanda þeirra. Það er ljóst að O'Doherty og Steinberg eru á sama máli hvaðan hinn ímyndaði áhorfandi er upprunninn. Steinberg nefnir að „list sem í fyrstu virðist aðeins fjalla um sjálfa sig [sem eru einkenni módernískrar listar skv. Greenberg] býr hún til sinn eigin áhorfanda.“<sup>66</sup> Á sama hátt segir O'Doherty nokkrum árum síðar að Áhorfandinn virðist hafa „fæðst út úr“ myndfleti módernískra málverksins.<sup>67</sup> Báðir gagnrýna hve þróngt Greenberg hefur skilgreint myndlistarumfjöllun og listasöguna og þeir leggja báðir áherslu á umfjöllun um myndlist út frá áhorfandanum. O'Doherty byggir persónu Áhorfandans á *annari* sýn á listasöguna, sem er m.a. sýn Steinbergs og Swansons, en hann vitnar hins vegar bara í Swanson í stað þess að vitna einnig í Steinberg eins og hann hefði átt að gera.

Það sem greinir á milli O'Dohertys og Steinbergs er að O'Doherty setur hlutverk áhorfandans í samhengi við sýningarrýmið á meðan Steinberg fjallar meira um orðræðuna í kringum myndlist, hvernig hún er notuð og hve hún er mikið úr takt við myndlistina sem hún reynir að fjalla um. Allur texti O'Dohertys fer fram innan sýningarrýmisins og snýst um þau áhrif sem rýmið hefur á myndlistina og áhorfandann. Persónurnar tvær, Augað og Áhorfandinn, eru m.a. táknaðar fyrir þessi áhrif rýmisins. Persónueinkenni tvíeykisins og sú staðreynd að

<sup>64</sup> Greenberg lýsir því hvernig rýmistilraunir Braque og Picasso innan myndflatarins hafi ekki veitt möguleika á annari þróun en *upp*, ofan á myndflötinn. Tilraunir þeirra gerðu það að verkum að ákveðnir hlutar myndefnisins virðast þrýsta sér út í rýmið, líkt og lágmynd á meðan afgangi myndefnisins er komið fyrir á flötu yfirborði myndarinnar (Greenberg, 1989, bls. 75-76). Á sama hátt lýsir O'Doherty því að þegar myndflöturinn rúmaði ekki lengur margbrotin sjónarhorn kúbismans hafi ekkert verið í stöðunni nema byggja myndina út í rými áhorfandans (O'Doherty, bls. 38).

<sup>65</sup> Carrier, bls. 611.

<sup>66</sup> Steinberg, bls. 23.

<sup>67</sup> O'Doherty, bls. 39.

hægt er að túlka þau á marga vegu gerir það að verkum að Augað og Áhorfandinn eru spennandi og spurning vaknar um hvað þau hafi að segja í dag.

### **3.4. Augað og Áhorfandinn - bylting, sáttatilraun eða samtímaheimild?**

Eftir lestur texta O'Doherty höfum við fyrir framan okkur mynd. Við erum með lítinn, gluggalausan en vel upplýstan kubb og inni í honum eru andlitslausu persónurnar tvær, Augað og Áhorfandinn. Áhorfandinn bíður rólegur eftir að sett verði upp næsta sýning og Augað er tilbúið að koma þegar eitthvað markvert er að sjá. Myndin er af sýningarrýmum móderismans, eins og kemur fram í textanum, en til viðbótar getum við einnig sagt að myndin sé táknað fyrir listheiminn í New York á 6.-8. áratugnum og að sýningarkubburinn sé táknað fyrir listasviðið sem O'Doherty hrærðist í og vann út frá. Hvíti kubburinn er smækkuð mynd af listalífinu sem kubburinn viðheldur.

O'Doherty vísar ekki beint í heimildir en nefnir nöfn og vísar í ummæli og skoðanir fólks. Hann gerir ráð fyrir ákveðinni forþekkingu af hálfu lesenda sem er skiljanlegt þegar hugsað er til þess að greinarnar voru skrifaðar í *Artforum* sem var mikilvægur vettvangur listumræðu á þessum tíma. Gera má ráð fyrir að þeir sem þekktu til vissu um hvað og hverja hann var að tala. Sumt af því sem O'Doherty segir um Augað og Áhorfandann fjallar ekki um hlutverk áhorfandans í myndlist, heldur eru það athugasemdir og skoðanir O'Doherty um listalífið, umræðuna, gagnrýnina og ólíka hópa innan listheimsins. Hann setur Augað fram sem táknað um formalíska nálgun í listumræðu og þá listasögu sem Greenberg skilgreindi. Áhorfandinn er aftur á móti táknað fyrir samsafn alls innan listumfjöllunar sem ekki er formalismi. O'Doherty styðst við skoðanir Swenson og Steinberg að til sé önnur saga, önnur þróun ólík listasögu móderismans. Persóna Áhorfandans verður fyrir vikið ruglingslegt táknað fyrir ekki-formalisma en er á sama tíma mikilvæg krafa O'Dohertys og fjölmargra annarra um endurskoðun á ríkjandi einstrengingslegri sýn á þróun myndlistar.

O'Doherty er myndlistarmaður og gagnrýnandi og horfir því á list frá blönduðu sjónarhorni þess sem er fyrir innan og utan í senn. Hann leggur áherslu á að þeir sem fjalla um myndlist séu fyrst og fremst í hlutverki áhorfenda, með því að táknaða ólíkar nálgunarleiðir í listumfjöllun sem ólíka áhorfendur. Innlegg O'Dohertys í listumræðuna er mikilvægt þegar kemur að

umfjöllun hans um áhrif sýningarrýmisins á merkingu myndlistarinnar inni í rýminu. Þrátt fyrir að allt sem þótti trufla myndlistina hafi verið fjarlægt úr sýningarrými gallerísins er hvíti kubburinn ekki hlutlaus og upplifun áhorfandans af myndlist hvíta kubbsins er lituð af áhrifum rýmisins.

O'Doherty gerir tilraun í kaflanum um Augað og Áhorfandann, tilraun til að tala um listalífið út frá áhorfandanum. Samhliða því að búa til tákna um ríkjandi öfl í listalífinu snýst texti hans um upplifun áhorfenda af listaverkinu og því umhverfi og samhengi sem verkið er sett í. O'Doherty leggur á það áherslu að Augað og Áhorfandinn þurfi oft hvort á öðru að halda, að samræðan þeirra á milli sé það sem býr til skynjun okkar af listaverkinu. Textinn er í senn samtímaheimild um átökin í listumræðu á seinni hluta síðustu aldar um leið og hann er krafa um endurskoðun á þróun myndlistar. Að auki er textinn tilraun O'Dohertys að koma á sáttum, tilraun til að ná einhverri lendingu í átökum á milli þeirra ólíku hugmynda sem ríktu á þessum tíma.

#### **4. Museum Photographs eftir Thomas Struth**

Listamaðurinn Thomas Struth (f. 1954) velur sér margvísleg viðfangsefni í ljósmyndum sínum sem hann vinnur að í langan tíma.<sup>68</sup> Hann hóf feril sinn 1978 á að taka svarthvítar myndir af mannaúðum götum ólíkra borga. Hann tekur einnig portrett af eintaklingum og fjölskyldum, sem hann vinnur út frá ákveðnum aðferðum. Fyrirsæturnar eru aðeins fólk sem hann þekkir, aðdragandi myndanna er langur, upp í heilt ár, og fólkið á myndunum velur sjálft uppstillinguna. Annað viðfangsefni hans eru kirkjur og þekktar byggingar þar sem hlutföll á milli risastórra mannvirkja og smæðar fólksins umhverfis eru áberandi. Hluti af kirkjumyndum hans eru teknar innandyra og sýna fólk virða fyrir sér stórbrotið umhverfið, hlaðið listaverkum. Struth fjallar um ofhlæði af öðrum toga í myndaröð af regnskógunum þar sem skógarplöntur fylla myndflötinn og nýjustu myndir hans eru af tækni þar sem snúrur og raftæki flækjast um myndflötinn svipað og gróður regnskóganna.

---

<sup>68</sup> Hann lærði myndlist í Düsseldorf, fyrst hjá Gerhard Richter og síðan hjá Bernd og Hilla Becher og tilheyrir hópi ljósmyndara, s.s Andreas Gursky og Thomas Ruff sem einnig lærðu hjá Becher hjónunum. (Struth, Thomas (ritstj.), (2002), *Thomas Struth, 1977-2002* (Dallas: Dallas Museum of Art)).

Hér er ætlunin að athuga hvort hugmyndaheimur O'Dohertys nýtist til að fjalla um myndaröð Struths, *Museum Photographs* (1989-2005). Titillinn *Museum Photographs* er notaður sem yfirheiti verka sem Struth tekur inni á söfnum og hér verður talað um „safnamyndir“ þess í stað.<sup>69</sup> Myndirnar eru teknar inni á þekktum söfnum, s.s. Louvre í París og Vatikaninu í Róm, og sýna áhorfendur virða fyrir sér listaverk sem þar eru til sýnis. Listaverkin sem sjást á safnamyndunum eru verk liðinna alda, fyrir tíma módernismans, og eru þekkt sem lykilverk í listasögunni, gerð af listamönnum á borð við Van Gogh, Rembrandt, Gericault og Raphael. Innan safnamyndaraðarinnar er að finna ólíkar áherslur sem gefa vísbendingu um hvað Struth er að skoða hverju sinni. Myndirnar sýna ýmist staka áhorfendur, áhorfendahópa eða stök verk. Í fyrri safnamyndunum sést í baksvip áhorfendanna sem standa og horfa á listaverk. Nýrri safnamyndir Struth sýna hins vegar andlit áhorfendanna en ekki listaverkin sem áhorfendurnir horfa á.

Safnamyndir Struths gætu í fljótu bragði virst vera af Auganu og Áhorfandanum líkt og hugmyndir af yfirborði texta O'Doherty hafi raungerst í ljósmyndunum. Því er spennandi að máta þessar tvær persónur O'Dohertys við myndir Struths og sjá hvort tvíeykið komi að notum við að meta hvað Struth er að fást við í verkum sínum. Einn möguleiki er að nýta Augað og Áhorfandann sem ólíka aðferðafræði í umfjöllun um safnamyndaröðina. Augað var táknað fyrir formalisma á meðan Áhorfandinn var táknað fyrir *hina* leiðina. Þannig væri hægt að fjalla um verk Struths út frá formalisma annars vegar og *hinni* leiðinni hins vegar. *Hin* leiðin myndi þá byggjast á helstu eiginleikum Áhorfandans s.s. tengingu við raunveruleikann, skoðunum og félagslegum veruleika listamannsins auk væntinga hans til áhorfandans. En þar sem persóna Áhorfandans er fremur óskýr yrði slík nálgun ómarkviss. Þess í stað verður þróun sjónarhorns Struths í gegnum safnamyndaröðina skoðuð og athugað hvort einkenni Augans og Áhorfandans komi fram í því ferli. Fjallað verður sérstaklega um þrjú af verkum Struths frá ólíkum tíum í safnamyndaröðinni.

---

<sup>69</sup> Hvert verk ber titil sem inniheldur safn, númer og borg t.d. *Stanze di Raffaello 2, Rome*. Undantekning frá þessu eru verk sem tekin voru í Flórens og verður fjallað um nánar hér á eftir. Í þeim verkum hefur Struth bætt við *Audience* fyrir framan nafn listasafnsins s.s. *Audience 6 (Galleria dell'Accademia), Florenz*. Verk sem Struth vann eftir þann tíma bera aftur titil eins og eldri verkin s.s. *Hermitage 1, St. Petersburg* þó svo að efnistök hans séu þau sömu og í Flórens.

Því næst verður fjallað um áhrif rýmisins og breytingar á sjálfsskilningi áhorfandans sem eru áhugaverð atriði og tengjast tvíeyki O'Dohertys.

#### **4.1. Þróun sjónarhornsins: Famlenging á listaverkinu**

Fyrstu safnamyndir Struths eru ýmist byggðar upp með einum áhorfanda eða áhorfendahópi fyrir framan listaverk. Flestar myndanna eiga það sameiginlegt að Struth byggir verk sitt á stemningu listaverks safnsins og bíður eftir réttu augnabliki til að taka mynd. Stundum beið hann klukkustundum, jafnvel dögum saman eftir að ná réttu myndinni.<sup>70</sup> Kveikjuna að safnamyndunum rekur Struth til portrettmynda sem hann tók af hjónunum Giles og Eleanor Robertson (1987) þar sem listaverk heimilis þeirra sáust í bakgrunni myndanna. Upp úr því segist hann hafa farið að velta fyrir sér samspili listaverka og fólksins sem virðir verkin fyrir sér og hann hafi langað að skoða þetta samspil í almenningsrými.<sup>71</sup> Í viðtali árið 2003 segir hann útgangspunkt verka sinna oftast vera málverk safnanna en ekki safnið sjálft.<sup>72</sup> Verkið sprettur þannig af áhuga Struths á listaverkum og þau eru ráðandi þáttur í verkunum.

*Kunsthistorisches Museum III, Vín* (mynd 1) er dæmi um fyrri safnamyndir Struths. Á myndinni sést í baksvip áhorfanda sem stendur fyrir framan tvær andlitsmyndir eftir Rembrandt. Áhorfandinn horfir á verkin fyrir framan sig og er staðsettur þannig að svo virðist sem karlinn og konan á andlitsmyndunum horfi á móti á hann. Um leið virðist andlitsmynd karlsins einnig horfa á okkur, áhorfendur ljósmyndarinnar. Augu persónanna þriggja virðast mætast sem leiðir hugann að ákveðinni tengingu á milli áhorfandans og málverkanna. Myndbygging og litir ljósmyndarinnar skapa kyrra stemningu þar sem myndhlutar s.s. áhorfandinn og listaverkin tengjast og skapa heild. Ef við fikrum okkur í huganum um rými myndarinnar leitar augað í átt að dýpsta hluta myndarinnar þar sem andlitsmynd karlsins er staðsett og við endum á því að

---

<sup>70</sup> Tuchman, Phyllis (2003), „On Thomas Struth's „Museum Photographs““, *Artnet*.  
<<http://www.artnet.com/magazine/features/tuchman7-8-03.asp>>, sótt 4. janúar, 2001.

<sup>71</sup> Wylie, Charles (2002), „A History of Now: The Art of Thomas Struth“, í Thomas Struth (ritstj.), *Thomas Struth, 1977-2002* (Dallas: Dallas Museum of Art), 147-55, bls.152.

<sup>72</sup> Kaplan, Cheryl (2003), „Local Time: Thomas Struth in an Interview“, *db-artmag*, (10).  
<<http://www.db-artmag.com/archiv/2003/e/10/2/87.html>>, sótt 4. janúar, 2011.

horfast í augu við hann. Andlit karlsins er þungamiðja ljósmyndarinnar því þangað leitar augað á ferð sinni um myndina.



Mynd 1. Thomas Struth, *Kunsthistorishes Museum III*, Vín, 1989, ljósmynd á plexígleri, 187 x 145 cm.

Ljósmynd Struths getur leitt okkur að vangavelum um hvað áhorfandinn í Vín er að hugsa en Struth kemur í veg fyrir að við höfum aðgang að upplifun og tilfinningum áhorfandans þar sem hann snýr í okkur baki. Í þessu verki er Struth í samtali við Rembrandt og hann nýtir sér áhorfandann sem myndræna framlengingu af listaverki safnsins. Struth er ekki að fjalla um hlutverk áhorfandans eingöngu heldur er hann að spinna sjálfstætt verk út frá málverkunum þar sem samspil áhorfanda og listaverka er mikilvægt. Formræn nálgun Augans er ráðandi í þessu verki umfram nálgun Áhorfandans, þar sem Struth byggir upp stemningu verksins á formrænan hátt og setur okkur, áhorfendur ljósmyndarinnar, í sömu spor og áhorfandann í Vín. Málverk Rembrandts eru ráðandi í stemningu og tóni myndarinnar og að auki horfumst við í augu við karlinn á málverkinu. Allt þetta gerir það að verkum að við erum fremur í samtali við Rembrandt og listasafnið heldur en við gestinn í Vín.

Uppbygging og útgangspunktur ljósmyndarinnar eru formrænir eiginleikar sem falla að formalískri nálgun eða sviði Augans á meðan vettvangur Áhorfandans bætir við aukalagi merkingar við verkið. Svið Áhorfandans er nær raunveruleikanum, samféluginu og skoðunum listamannsins og út frá sjónarhlí Áhorfandans er t.d. hægt að sjá ljósmyndina sem athugasemd Struth við hlutverk og tilgang listasafna eða skoðun Struth á hlutverki áhorfandans. Það fer svo eftir áhugasviði okkar hvaða merkingarlag okkur þykir mikilvægast í verkinu. Samtal Augans og Áhorfandans er nauðsynlegt til að upplifun okkar af verkinu verði dýpri en ef eingöngu Augað eða eingöngu Áhorfandinn réðu ferðinni.

#### **4.2. Þróun sjónarhornssins: Uppstiltt áhorf**

Þegar líða tekur á safnamyndaröðina eykst fjöldi áhorfenda á ljósmyndunum og þær sýna stundum áhorfendur sem iðandi kös innan um kyrr listaverk. Næstu myndir í röðinni fjarlægjast áhorfandann og sýna jafnvel eingöngu listaverkið og safnaumhverfið, s.s. vegginn og upplýsingaspjaldið við hlið verksins.

Í framhaldi af því tekur Struth myndir í *Pergamon Museum, Berlín* (mynd 2). Pergamonsafnið sker sig úr öðrum söfnum sem Struth hefur ljósmyndað því þar eru ekki málverk eða höggmyndir til sýnis heldur forngrískar menjar. Safnið er stórt, hátt til lofts og vítt til veggja og myndirnar sína vítt sjónarhorn þar sem áhorfendur sjást dreifast um hvítt sýningarrýmið. Á þessum myndum eru safngestirnir einkennandi einsleitur hópur og mun áhugasamari um listina en þeir áhorfendur sem sjást á fyrri safnamyndum Sturths. Það kemur fram í gagnrýni Peter Schjeldahl að þessar myndir eru uppstilltar.<sup>73</sup> Ástæðan fyrir uppstillingunni er sögð vera að Struth vildi koma í veg fyrir að áhorfendur væru hreyfðir og úr fókus.<sup>74</sup> Í safnamyndunum nýtir Struth sér lýsingu inni á safninu og bætir ekki ljósum við fyrir ljósmyndina.<sup>75</sup> Ljósop myndavélarinnar þarf að vera opíð í langan tíma innandyra og því er erfitt að taka óhreyfðar myndir af almennum áhorfendum sem ganga um sýningarrýmið að vild. Þess í stað fékk Struth hóp fólks til að stilla sér upp á sýningunni á meðan hann tók myndirnar.

---

<sup>73</sup> Schjeldahl, Peter (2002), „Reality Clicks. Thomas Struth renovates photography.“, *The New Yorker*, bls. 118-19.

<sup>74</sup> Fried, Michael (2008), *Why photography matters as art as never before* (New Haven: Yale University Press), bls 134.

<sup>75</sup> Schjeldahl, bls. 118-19.

Fyrir vikið skera myndirnar sig úr öðrum safnamyndum Struths þar sem áberandi uppstilltir áhorfendurnir standa kyrrir í sýningarrýminu.



Mynd 2. Thomas Struth, *Pergamon Museum I, Berlin*, 2001, ljósmynd á plexígléri, 205 x 256 cm.

Þeir sem heilluðust af því hvernig fyrri myndir Struths spegluðu raunveruleika áhorfandans með því að sýna okkur, áhorfendum Struths, myndir af öðrum áhorfendum í okkar sporum, gætu orðið fyrir vonbrigðum með myndirnar úr Pergamonsafninu. Þær sýna ekki áhorfendur í raunverulegu samtali við listaverk heldur eru þær uppstilling af fólkis á safni. Schjeldahl er einn þeirra sem líkar ekki þessar myndir og segir í gagnrýni sinni að þær gefi til kynna að Struth hafi ofmetnast fyrst hann haldi að hægt sé að setja samtal áhorfenda við listaverk á svið.<sup>76</sup>

Við nánari skoðun er reyndar ekkert sem segir að Struth hafi verið að skoða nákvæmlega þá hlið á hlutverki áhorfandans í þessum verkum. Með það í huga að vettvangur Augans var ráðandi í fyrri safnamyndum hans er ekki endilega sjálfsagt að hann hafi verið í leit að upplifun og samtali hins raunverulega áhorfanda við listaverkið í Pergamon-myndunum. Það er hægt að

<sup>76</sup> Sama.

skilja Pergamon-myndirnar sem skrásetningu eða heimildarmyndir af atburði eða gjörningi, þar sem þáttakendur stilla sér upp í ákveðnu rými fyrir ljósmyndavélina. Þáttakendur gjörningsins fara með hlutverk safnagesta og fylgja þeim óskráðu reglum sem ríkja inni á söfnum. Í raun taka almennir safnagestir þátt í skipulögðum og fyrirfram ákveðnum gjörningi í hvert sinn sem þeir heimsækja söfn. Þeir ganga hægum skrefum á milli verka án þess að trufla aðra gesti og eru almennt meðvitaðir um hvaða hegðun er æskileg inni á safni. Þess vegna má sjá þessar myndir sem skoðun Struths á sameiginlegu samþykki um hátarni fólks í safnaumhverfi.

Carol Duncan sér listasöfn sem umgjörð sem hvetur fólk til að hegða sér á ákveðinn hátt, eða taka þátt í fyrirfram ákveðnum gjörningi. Fyrir vikið virðast listasöfn vera staðir sem eru byggðir í kringum helgisið. Staðir helgisiða eru vandlega afmarkaðir og þar er ætlast til sérstakrar hegðunar þeirra sem sækja staðinn. Helgisiður getur verið athöfn sem einstaklingur framkvæmir í einrúmi með því að fylgja fyrirfram ákveðnu ferli, eins og að endurtaka bænir eða taka þátt í einhverri annarri skipulagðri upplifun sem tengist merkingu viðkomandi staðar eða hlutar.<sup>77</sup> Söfn eru táknrænir staðir þar sem hægt er að lesa í heimsmynd samfélagsins, fortíð og framtíð ásamt stöðu einstaklingsins innan þess. Heimsókn á listasafn er helgisiður þar sem gesturinn hegðar sér á annan hátt innan safnsins en utan og heimsóknin hefur ákveðna merkingu í huga gestsins. Á listasafni er það gesturinn sem framkvæmir helgisiðinn en safnið skapar rammann utan um athöfnina s.s. með umhverfi og uppstillingu sýninga.<sup>78</sup>

Lýsingar á hlutverki safnagestsins í helgisiðnum eiga við hinn ímyndaða, fyrirmynadar-safnagerst en enginn raunverulegur gestur hegðar sér á nákvæmlega sama hátt og fyrirmydargesturinn ætti að gera.<sup>79</sup> Einmitt þessa hegðun hins ímyndaða, fullkomna safnagests er að sjá í Pergamon-myndum Sturths. Þar er hópur fólks í gjörningi að framkvæma helgisið og hegða sér eins og þau telja að safnagestir eiga að gera. Það sem truflar Schjeldahl er líklega hve hegðun þáttakenda gjörningsins er ólík hegðun almennra safnagesta. Enginn er þreyttur, áhugalaus eða með störu eins og oft sést á hinum safnamyndunum. Það

<sup>77</sup> Duncan, Carol (1998), „The Art Museum As Ritual“, í Donald Preziosi (ritstj.), *The Art of Art History: A Critical Anthology* (Oxford History of Art; Oxford: Oxford University Press), 473-85.

<sup>78</sup> Sama rit, bls. 474.

<sup>79</sup> Sama rit, bls. 478.

er misskilningur hjá Schjeldahl ef hann heldur að Struth hafi ætlað að fjalla um hlutverk hins raunverulega áhorfanda í Pergamon-myndunum því þær eru áberandi uppstilltar. Út frá O'Doherty má staðsetja Schjeldahl á vettvangi Áhorfandans þar sem raunveruleikatengingin er mikilvægur þáttur í túlkun hans og væntingum til verka Struths. Á meðan væri hægt að segja að Struth væri frekar að fjalla um muninn á raunveruleikanum og hinu ímyndaða eða fullkomna, með því að sýna hve fjarri almennir safnagestir eru frá því að vera fullkomnir.

Duncan bendir á að í Endurreisninni þegar aðskilnaður hins veraldlega og andlega stóð sem hæst var grísk-rómverskur byggingarstíll tekinn upp að nýju sem tákni um hið veraldlega. Sá byggingarstíll hélst lengi og enn í dag má sjá listasöfn og ráðhús stórborga sem minna á grísk hof.<sup>80</sup> Það er vekur eftirtekt að Struth valdi einmitt safn sem byggt var utan um forngrískt hof til að taka þessar sérstöku myndir. Safnaumhverfið er hlaðið gildum sem kalla upp í hugann tengingar við hvernig söfn líta almennt út og þá helgisiði sem tengjast þeim í menningu okkar. Val Struths á þessu safni rennur stoðum undir að hann hafi verið með helgisið safnsins í huga við gerð Pergamon-myndanna.

Í umfjöllun sinni um þessar myndir furðar Michael Fried sig á hve neikvæður Schjeldahl er í garð þessara verka. Fried fjallar um safnamyndir Struths út frá aðskilnaði á milli áhorfenda og málverka og segir fólkið á málverkum safnamyndanna og áhorfendurna í listasöfnunum tilheyra tveimur gjörólíkum heimum.<sup>81</sup> Hann segir að málverkin sem Struth velur að ljósmynda endurspegli straum í franskri málaralist, frá 1750 og til Manet og hans kynslóðar, sem fól í sér að viðhalda þeirri blekkingu að áhorfandinn væri ekki til. Þetta var aðallega gert með því að láta fólk í málverkunum vera svo niðursokkið í iðju sína að það virtist ekki taka eftir áhorfanda málverksins. Með þessu var gefið til kynna að fólkið í málverkunum tilheyrði öðrum heimi, ótengdum heimi áhorfandans.<sup>82</sup> Fried segir Struth stilla áhorfendunum í Pergamonsafninu upp eins og þeir væru jafn niðursokknir í viðfangsefni sín og fólkið í frönsku

---

<sup>80</sup> Sama rit, bls. 475.

<sup>81</sup> Fried, 2008, bls. 118-19.

<sup>82</sup> Sama rit, bls. 127.

málverkunum og á þann hátt býr Struth til verk sem byggir á sömu forsendum og málverkin.<sup>83</sup>

Það er erfitt að ímynda sér að fólkid á Pergamon-myndunum tilheyri öðrum heimi þar sem ljósmyndamiðillinn gerir það að verkum að auðvelt er að lifa sig inn í heiminn sem sýndur er á myndinni. Fried fjallar um hve gegnsær ljósmyndamiðillinn er að þessu leyti og vitnar í Greenberg máli sínu til stuðnings.<sup>84</sup> Honum finnst Struth hafa sigrast á þessum eiginleikum ljósmyndamiðilsins með því að gera aðskilnað heimanna greinilegan í ljósmynd. Í þessari umfjöllun má staðsetja Fried á vettvangi Augans þar sem hann fjallar um verkin út frá eiginleikum miðilsins í takt við formalíksa umfjöllun. Fyrir vikið er hann kannski nær Struth í túlkun sinni en Schjeldahl. Það er rétt hjá Fried að líklega hafi Struth stefnt að því að Pergamon-myndirnar yrðu séðar sem myndir af safngestum sem viljandi taka þátt í gjörningi sem snýst um áhorf.<sup>85</sup> Spurningin snýst aðeins um hvort gjörningurinn sé framin á forsendum helgisiða safnsins eða aðskilnaði ólíkra heima. Mér þykir líklegra að Struth sé að fylla um hlutverk áhorfandans út frá upplifun hans eða hennar af safninu sem stað helgisiðar, ekki út frá upplifun áhorfandans af listinni sem hann eða hún virðir fyrir sér.

#### 4.3. Þróun sjónarhornsins: Áhorfendur í brennidepli

Í seinni safnamyndum sínum færir Struth sig nær áhorfendum og staðsetur myndavélina á meðal þeirra. Hann tekur ekki lengur myndir af baksvip áhorfenda heldur snýr sjálfur baki í listaverkið og tekur mynd af áhorfendum sem virða verkin fyrir sér. Í viðtali 2005 segist hann hafa með þessu viljað skapa meiri nánd á milli fólksins í listaverkunum og áhorfendanna sem virtu verkið fyrir sér.<sup>86</sup> Hér er greinileg áherslubreyting frá fyrstu safnamyndunum þegar útgangspunkturinn var listaverk safnsins. Struth gengur nú út frá áhorfandanum, ekki listaverki safnsins eins og í Vín og ekki safnaumhverfinu eins og í Berlín. Í þessum verkum eru áhorfendurnir í brennidepli og upplifun þeirra af listaverkinu.

---

<sup>83</sup> Sama rit, bls. 136.

<sup>84</sup> Sama rit, bls. 122.

<sup>85</sup> Sama rit, bls. 136.

<sup>86</sup> Benedictus, Leo „Thomas Struth's best shot. „I spent a week at the Prado trying to get this, doing eight hours a day.““, *My best shot, The Guardian* (18. september, 2008) <<http://www.guardian.co.uk/culture/2008/sep/18/thomas.struth#>>, sótt 11. apríl, 2011.



Mynd 3. Thomas Struth, *Audience 1 (Galleria dell'Accademia), Flórens*, 2004, ljósmynd á plexígléri, 178 x 286 cm.

*Audience 1 (Galleria dell'Accademia), Flórens* (mynd 3) sýnir fólk virða fyrir sér höggmyndina *David* eftir Michelangelo. Á myndinni dreifast kyrrstæðir áhorfendur um sýningarrýmið og það sést á andlitum þeirra að þeir eru uppteknir af einhverju sem þeir horfa á. Áhorfendur og litir myndarinnar dreifast um myndflötinn og skapa einskonar dreift jafnvægi. Augað flöktir um myndina án þess að lenda á einum ákveðnum stað eða ferðast ákveðna leið. Það staldrar lengst við rauðklædda stúlku fyrir miðri mynd sem er í stellingu sem minnir ögn á höggmynd. Eftir flökt um myndina leitar augað í sömu átt og augnaráð fólksins á myndinni, upp og út fyrir rammann, sem kemur í veg fyrir kyrrlátu myndbyggingu í þessari annars kyrru mynd.

Vitandi að fólkið á myndinni er að horfa á *David* dregur fram höggmyndalega stellingu stúlkunnar fyrir miðri mynd. Ósjálfrátt speglar hún verkið að vissu leyti sem vekur athygli á samspili listaverks og áhorfanda. Ljósmyndin snýst um upplifun áhorfenda og samtals þeirra við listaverkið, einmitt það sem Schjeldahl saknaði úr Pergamon-myndunum. Í þessu verki hefur Struth stigið skrefið frá Auganu og yfir til Áhorfandans.

Augnaráð fólksins í Flórens gerir það að verkum að okkur finnst þau vera að horfa á eitthvað fyrir aftan okkur. Eitthvað í okkar rými. Fyrir vikið veitum við

rými okkar athygli, og um stund tekur verk Struths yfir sýningarrýmið. Á sama hátt lýsti O'Doherty kúbískum klippimyndum sem koma út í rými áhorfandans og urðu þess valdandi að áhorfandinn ferðast um verkið um leið og sýningarrýmið. Það olli því að skynjun áhorfandans á sjálfum sér breyttist og honum eða henni finnist hún „í senn óraunveruleg um leið og hún verður meðvituð um sjálfa sig í rýminu.“<sup>87</sup> Það sama gerist þegar verk Struths hefur tekið yfir rými áhorfandans. Áhorfandinn sér sjálfan sig fyrir sér ganga um rýmið og við áttum okkur á að fólkið í ljósmyndum Struths er eins og við. Ef við lítum í kringum okkur sjáum við þetta fólk, nafnlausa áhorfendur með myndavélar, hljóðleiðsögn, haldandi á yfirhöfnum, röltandi um, stalrandi við og sitjandi á bekkjum. Fyrir vikið verður áhorfandi ljósmynda Struths meðvitaður um sjálfan sig, meðvitaður um hlutverk sitt sem áhorfanda.

#### 4.4. Blæti, listasagan og áhrif rýmisins

Safnamyndir Struth tilheyra umræðu um tilgang og hlutverk listasafna. Struth hefur sagst vilja vekja áhorfendur sína til umhugsunar um að þegar listaverk eru fyrst gerð eru þau hvorki heimsþekkt né til sýnis á söfnum. Hann telur að þegar listaverk eru dýrkuð eins og blæti sé hætt við því að þau deyi.<sup>88</sup>

Donald Preziosi segir listaverk og blæti svo samtvinnuð hugtök að ekki sé hægt að skilja annað án hins. Hann rekur uppruna blætishugtaksins til tíma Upplýsingarinnar og stofnunar þjóðríkja Evrópu. Þá var fagurfræði nýtt sem tilraun til að ná utan um listir frá ólíkum samfélögum og til varð mælikvarði þar sem hápunkturinn var fagurfræði evrópskrar listar og á botninum var blætiseðli töfragripa „frumstæðra þjóða.“<sup>89</sup> List fékk það þversagnakennda hlutverk að vera andstæða blætis en vera um leið hlaðin merkingarauka um sannleik, þjóðríkið, yfirburði Evrópu ofl. Munurinn á list og blæti er að merkingarauki listarinnar er talinn sannur.<sup>90</sup> Fyrir vikið er listaverkið and-blætiskennt blæti sem Evrópubúar notuðu til að skilgreina muninn á „okkur“ og „hinum“ þ.e.a.s. á

---

<sup>87</sup> O'Doherty, bls. 38.

<sup>88</sup> Tuchman, 2003.

<sup>89</sup> Preziosi, Donald (1998), „The Art of Art History“, í Donald Preziosi (ritstj.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*. (Oxford History of Art.; Oxford: Oxford University Press), 507-25, bls. 513.

<sup>90</sup> Sama rit, bls. 516.

milli Evrópu og nýlenduþjóða.<sup>91</sup> Þau listaverk sem urðu mikilvægust í evrópskri listasögu eru verk sem uppfylltu þessi skilyrði. Það eru einmitt verkin sem Struth notar í safnamyndaröðinni.

Listaverk hafa samkvæmt Preziosi búið yfir blætiseðli frá tínum Upplýsingarinnar og því er spurning um hvað Struth er að tala þegar hann vill komast hjá blætisdýrkun listaverksins. Vill hann losa verkin frá mikilvægi þeirra í listasögunni? Listasagan er langt frá því að vera auðgreinanlegt og niðurnjörfað fyrirbæri eins og sjá má á þeim hræringum sem O'Doherty var að vinna úr á sínum tíma. Preziosi segir að list hafi ekki verið til á undan listasögunni eins og náttúrlegt fyrirbrigði sem er síðan uppgötvað og útskýrt vísindalega. List, listasaga, fagurfræði og starfsemi safna voru frá upphafi samtvinnuð og hverju öðru háð.<sup>92</sup> Samkvæmt Preziosi er ósk Struths um að rjúfa tengsl listaverka við listasöguna óframkvæmanleg þar sem listaverkin urðu til í beinu sambandi við listasöguna og safnið.

Ef við breytum þessari samtvinnun, listar, listasögu, fagurfræði og starfsemi safna, í mynd eða persónu erum við komin með persónur í líkingu við Augað og Áhorfandann sem tákna áhrif sýningarrýmisins á listina sem sýnd er þar inni. O'Doherty talaði um að bein og milliliðalaus upplifun af listaverkinu væri ómöguleg því um leið og við stígum inn í sýningarrými gallerísins verðum við fyrir áhrifum þeirra hugmynda sem rýmið byggist á.<sup>93</sup> Tvíeykið táknar ólíkar túlkanir á listasögunni og listasagan er sá milliliður sem við horfum á list í gegnum og notum til að skilja listaverkið og setja það í samhengi. Líkt og hvíti kubburinn hafa listasöfn áhrif á hugmyndir áhorfenda um merkingu listaverka safnsins.

Preziosi segir að sýningar safna teljist vera sönn mynd af sögunni þar sem hver sýningargripur er talinn vera hluti af heildarmynd sem fyrirfinnst fyrir utan sýninguna.<sup>94</sup> Listasöfn endurspeglar þá sýn á listasöguna sem er ráðandi og stundum virðist sú listasagan vera einfaldað, línulegt ferli borið uppi af lykilverkum í eigu þekktstu listasafna heimsins. O'Doherty notaði persónu Áhorfandans til að deila á ríkjandi listasögusýn og á sama hátt gerir Struth

---

<sup>91</sup> Sama rit, bls. 518.

<sup>92</sup> Sama rit, bls. 517.

<sup>93</sup> O'Doherty, bls. 52.

<sup>94</sup> Preziosi, bls. 507.

athugasemdir við framsetningu listasafna á listasögunni í safnamyndum sínum. Með verkunum mótmælir Struth áhrifum listasafnsins á viðtökur listaverka.

Þó við áttum okkur á blætiseðli listaverksins í dag og að illmögulegt sé að komast undan áhrifum listasögunnar og rýmis listasafnsins, er ekki þar með sagt að ekki sé hægt að gera tilraunir með upplifun áhorfandans af listaverkinu og umhverfi þess. Struth reynir að taka verkin út úr safnaumhverfinu og gefa þannig áhorfendum sínum tækifæri á að sjá þau í nýju ljósi. Ef listaverk er tjáningarmiðill á milli listamanns og áhorfanda kemur blætisdýrkun listaverksins í veg fyrir að tjáning listamannsins komist til skila. Með blætisdýrkuninni fær einungis það, að berja verkið augum, gildi og fyrir vikið deyr samtalið á milli listamannsins og áhorfandans. Gagnrýni Struths snýst um að upplifun áhorfandans af listaverkinu takmarkast við það eitt að öðlast verkið, sjá það. Duncan segir að vestræn skilgreining á fagurfræðilegri upplifun sé reynsla sem leyfi viðkomandi að stíga út fyrir hversdagslegan veruleika sinn og horfa á sjálfan sig eða líf sitt frá öðrum sjónarhóli.<sup>95</sup> Gagnrýni Struths er að áhorfendur fari á mis við slíka fagurfræðilega upplifun, ef listaverkið er dýrkað sem blæti.

Með verkum sínum reynir Struth að endurvekja samtal áhorfandans við listaverk sem honum finnst eiga það á hættu að veslast upp og deyja. Hann vill með þessum hætti opna aftur fyrir þá fagurfræðilegu upplifun sem hann telur að verkin hafi upp á að bjóða. Hlutverk áhorfandans er kjarni safnamyndanna og hann reynir að finna leið framhjá blætiseðli frægustu listaverka heims svo þau lifni við á ný.

#### **4.5. Safnamyndir Struths séðar með Auganu og Áhorfandanum**

Þróun sjónarhorns Struths í safnamyndunum má greina sem færslu frá Auganu til Áhorfandans. Fyrstu myndirnar í röðinni eru unnar út frá listaverki safnsins og Struth nýtir sér áhorfandann og listasafnið sem formrænar einingar til að skapa einskonar framlengingu á listaverkum safnsins. Formalísk nálgun Augans á vel við verkin þó tengingar af vettvangi Áhorfandans séu vel mögulegar og bæti auka lögum merkingar við verkin. Augað og Áhorfandinn koma ekki að beinum notum í umfjöllun um Pergamon-myndir Struths. Þó hægt væri að fjalla um

---

<sup>95</sup> Duncan, bls. 477.

myndirnar út frá formalisma er það ekki nauðsynlegt til að komast að kjarna þeirra. Þær snúast ekki heldur um vettvang Áhorfandans sérstaklega þar sem „hvað sem er getur gerst.“ Hugmyndaheimur O'Dohertys gerir það hins vegar auðveldara að greina umfjöllun um verkin. Afstaða Schjeldals verður skiljanleg vegna tengingar hans við nálgun Áhorfandans og hægt er að stilla Fried upp sem talsmanni Augans. Í lokamyndum safnamyndaraðarinnar sést breyting á sjónarhorni Struths þar sem áhorfandinn og samband hans við listaverkið er í lykilhlutverki. Í þessum verkum er Struth á vettvangi Áhorfandans þar sem tengingen við raunveruleikann er sterk.

Lýsingar O'Dohertys á rýmisupplifun áhorfandans eru nánast eins og þær fjalli um safnamyndir Struths. Þegar horft er á aðra áhorfendur horfa breytist eitthvað. Um stund er erfitt að átta sig á hvar mörkin liggja á milli verksins og rýmisins sem við, áhorfendur Struths, erum stödd í. Við horfum og verðum fyrir vikið meðvituð um sjálf okkur í rýminu og hlutverk okkar sem áhorfanda. Þessi upplifun hefur áhrif á sjálfsmýnd áhorfandans því við verðum um stund óraunveruleg rétt eins og O'Doherty lýsti því þegar listaverkið er komið út í sýningarrýmið og áhorfandinn ferðast um verkið um leið og sýningarrýmið.<sup>96</sup>

Safnamyndaröð Struths fjallar um sýningarrýmið og hlutverk áhorfandans. Kjarni safnamyndanna er um áhorf og þær eiga allar sameiginlegt að snerta á því efni á einhvern hátt. Af viðtölum við Struth má greina að hann er einnig að fjalla um áhrif rýmis listasafna á upplifun áhorfandans af listaverkinu. Áhrif rýmisins gnæfa yfir verkin sem Struth telur að eigi hættu á að missa hlutverk sitt vegna blætisdýrkunar. Struth vill horfa á verk sem tjáningarmiðil en ekki meistaraverk og burðarstólpa listasögunnar. Hann reynir að komast hjá áhrifum rýmis safnsins og endurlífga persónulegt samtal áhorfandans og listamannsins í gegnum listaverkið. Umfjöllun O'Doherty um áhrif rýmisins á upplifun áhorfandans varpar ljósi á þessar tilraunir Struths. Áhorfendurnir á ljósmyndum Struth eru staddir á stefnumóti við listasöguna og O'Doherty og Struth vilja báðir gera áhrif sýningarrýmisins sýnileg.

---

<sup>96</sup> O'Doherty, bls. 38.

## 5. Niðurstaða

Eftir að hafa greint hugmyndaheim Brian O'Dohertys eins og hann kemur fram í *White Cube: The Ideology of the Gallery Space* kemur í ljós myndræn og persónugerð umfjöllun um aðferðafræði í listumfjöllun ásamt ádeilu á ríkjandi söguskoðun móðernismans. Þegar aðalpersónur textans, Augað og Áhorfandinn, eru mátaðar við safnamyndir Thomas Struths er ljóst að sem aðferðafræði koma Augað og Áhorfandinn ekki að gagni. Sem aðferðafræði er sjónarhorn Augans einungis annað heiti á formalisma, sem nýtist vel til myndlistarumfjöllunar sem slíkur, en engin þörf er á að skipta um heiti á aðferðinni. Sjónarhorn Áhorfandans, eða *hin leiðin*, er of óljós til að nýtast sem aðferð í listumfjöllun. Hún getur nánast innifalið hvaða nálgun sem er fyrir utan formalisma og því væri ekki hægt að fjalla um verk út frá sjónarhóli Áhorfandans á tæmandi hátt.

Augað og Áhorfandinn reynast hins vegar ágætis hjálpartæki í skoðun á sjónarhorni Struths í safnamyndaröðinni. Færsla Struths frá Auganu til Áhorfandans er áhugavert sjónarhorn á safnamyndirnar og sýnir hve gaumgæfilega hann hefur skoðað viðfangsefni sitt. Það er langt frá því að umfjöllun um safnamyndirnar út frá tvíeyki O'Dohertys gefi tæmandi mynd af þeim tengingum og túlkunum sem hægt er að sjá í verkum Struths. Verkin bjóða upp á umfjöllun úr ótal áttum sem fara eftir áhuga áhorfandans. Það að staðsetja Struth á vettvangi Augans í upphafi safnamyndaraðarinnar hjálpar til við að falla ekki í sömu gryfju og Schjeldal gerir í gagnrýni um Pergamon-myndirnar. Ef haft er í huga hvaða nálgun var mikilvægust í fyrri safnamyndunum er auðveldara að skilja hvað Struth er að skoða í Pergamon-myndunum. Umfjöllun um seinni hluta safnamyndanna verður einnig innihaldsrík þegar nálgun Struths hefur verið skilgreind sem vettvangur Áhorfandans.

Sýningarrýmið og áhorfandinn er það sem O'Doherty og Struth eiga sameiginlegt. Þeir fjalla um samspilið á milli þessara tveggja mikilvægu þátta í myndlist. Hugmyndaheimur O'Doherty nýtist einnig þegar kemur að áhrifum verka Struths á sjálfsmynd og rýmisskynjun áhorfandans. Kafli O'Dohertys um tilurð Áhorfandans er enn í gildi og er áhugaverð og myndræn útfærsla á því sem gerist þegar mörkin á milli listaverks og rýmis áhorfandans verða óljós. Að auki er greining O'Doherty á áhrifum sýningarrýmisins vel við lýði. Að persónugera

áhrif rýmisins er skemmtileg útfærsla á hugmyndum sem getur reynst erfitt að færa eingöngu í orð.

Safnamyndir Struths eru tilraun til að sniðganga áhrifamátt rýmisins og skapa vettvang fyrir áhorfendur til að ná sambandi við þekkt listaverk á nýjum grundvelli. Út frá þessu er hægt að skilja safnamyndirnar sem flóttatilraun Struths undan tvíeyki O'Dohertys. Það eitt að þurfa að flýja Augað og Áhorfandann sýnir fram á að listheimurinn hefur ekki losað sig við þau eins og O'Doherty stakk upp á í lok umfjöllunar sinnar um þau. Augað og Áhorfandinn eru enn til staðar þó ekki sé talað um þau í þeirri persónugerðu mynd sem O'Doherty setti fram.

## 6. Heimildir

Alloway, Lawrence (1984), *Network. Art and the Complex Present*. Donald Kuspit (ritstj.). (Contemporary American Art Critics, No 1; Michigan: UMI Research Press).

Benedictus, Leo „Thomas Struth's best shot. „I spent a week at the Prado trying to get this, doing eight hours a day.““, *My best shot, The Guardian* (18. september, 2008)

<[http://www.guardian.co.uk/culture/2008/sep/18/thomas.struth#>](http://www.guardian.co.uk/culture/2008/sep/18/thomas.struth#), sótt 11. apríl, 2011.

Carrier, David (1987), „Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space.“, *The Burlington Magazine*, 129 (1014), 610-11.

Duchamp, Marcel (1973), „The Creative Act“, í Michel Sanouillet og Elmer Peterson (ritstj.), *The Writings of Marcel Duchamp* (New York: Oxford University Press), 138-40.

Duncan, Carol (1998), „The Art Museum As Ritual“, í Donald Preziosi (ritstj.), *The Art of Art History: A Critical Anthology* (Oxford History of Art; Oxford: Oxford University Press), 473-85.

Fried, Michael (1998 a), „Art and Objecthood“, í Charles Harrison og Paul Wood (ritstj.), *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell Publishers), 822-34.

Fried, Michael (1998 b), „Three American Painters“, í Charles Harrison og Paul Wood (ritstj.), *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell Publishers), 769-75.

Fried, Michael (2008), *Why photography matters as art as never before* (New Haven: Yale University Press).

Greenberg, Clement (1989), *Art and Culture. Critical Essays*. (Boston: Beacon Press).

Greenberg, Clement (1998), „Modernist Painting“, í Charles Harrison og Paul Wood (ritstj.), *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas* (Oxford: Blackwell Publishers), 754-60.

Harrison, Charles og Paul Wood (ritstj.), (1998), *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. (Oxford: Blackwell Publishers).

Kaplan, Cheryl (2003), „Local Time: Thomas Struth in an Interview“, *db-artmag*,

(10). <<http://www.db-artmag.com/archiv/2003/e/10/2/87.html>>, sótt 4. janúar, 2011.

Kuspit, Donald Burton (ritstj.) „Art criticism“, *Encyclopædia Britannica Online* <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/143436/art-criticism>>, sótt 6. desember 2010.

O'Doherty, Brian (1999), *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. (Expanded edn.; Berkely, Los Angeles, London: University of California Press).

Preziosi, Donald (1998), „The Art of Art History“, í Donald Preziosi (ritstj.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*. (Oxford History of Art.; Oxford: Oxford University Press), 507-25.

Rothkopf, Scott (2002), „Banned and determined: Scott Rothkopf on Gene Swenson“, *Artforum*, (Summer 2002), bls. 142-45.

Schapiro, Meyer (1952), *Paul Cezanne* (Milton S. Fox; New York: Harry N. Abrams, Inc).

Schjeldahl, Peter (2002), „Reality Clicks. Thomas Struth renovates photography.“, *The New Yorker*, 118-19.

Steinberg, Leo (2002), „Reflections on the State of Criticism (1972)“, í Branden W. Joseph (ritstj.), *Robert Rauschenberg* (October Files; Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology), 7-36.

Struth, Thomas (ritstj.), (2002), *Thomas Struth, 1977-2002* (Dallas: Dallas Museum of Art).

Tuchman, Phyllis (2003), „On Thomas Struth's „Museum Photographs““, *Artnet*. <<http://www.artnet.com/magazine/features/tuchman/tuchman7-8-03.asp>>, sótt 4. janúar, 2001.

Wylie, Charles (2002), „A History of Now: The Art of Thomas Struth“, í Thomas Struth (ritstj.), *Thomas Struth, 1977-2002* (Dallas: Dallas Museum of Art), 147-55.

## **Myndir**

Mynd 1. Thomas Struth, *Kunsthistorishes Museum III, Vín*, 1989, ljósmynd á plexígleri, 187 x 145 cm.

Mynd 2. Thomas Struth, *Pergamon Museum I*, Berlín, 2001, ljósmynd á plexígleri, 205 x 256 cm.

Mynd 3. Thomas Struth, *Audience 1 (Galleria dell'Accademia), Flórens*, 2004, ljósmynd á plexígleri, 178 x 286 cm.