

Ég verður þú, þið verður við:

Athafnir áhorfenda
og staðsetning listaverka.

Gunndís Ýr Finnbogadóttir

Listaháskóli Íslands
Listkennsludeild
Meistaránám í listkennslu.

Ég verður þú, þið verður við:
Athafnir áhorfenda
og staðsetning listaverka.

Gunndís Ýr Finnbogadóttir
Leiðbeinandi:
Ólöf Gerður Sigfúsdóttir
Einingafjöldi lokaverkefnis: 20 einingar
Haustönn; 2011

Ágrip

Í þessari listranssókn eru möguleikar áhorfanda á að eiga í samtali við listaverk skoðaðir. Verkefnið er tvíþætt, annars vegar fræðileg umfjöllun þar sem aðferðir listamanna til þess að virkja áhorfandann inní skapandi ferli verka eru skoðaðar og hins vegar er umfjöllun um eigin listsköpun. Samtalslist og stofnanagagnrýni eru stefnur í samtímalist sem sérstaklega eru teknar fyrir, en með þeim eru áhorfendur hvattir til þess að taka gagnrýna afstöðu gagnvart listheiminum og að vera upplýstir þátttakendur í samfélaginu. Í ritgerðinni fjalla ég um einstök verk úr listasögunni sem dæmi um þessar stefnur og set þau í samhengi við fræðilega umfjöllun. Verkin leitast við að miðla bæði tilfinningu valds, og vanmáttar til áhorfenda, ásamt möguleikum og takmörkuðum áhrifum þessara þátta. Þannig takast verkin á við áhorfendur sem öfluga og ábyrga einstaklinga.

Sem dæmi um eigin listsköpun tek ég verk sem sýnd voru í Van Abbemuseum í Eindhoven, Hollandi 18. júní 2011 og verk á sýningunni *Læsi* í Nýlistasafninu í Reykjavík frá 16. júlí til 11. september, 2011. Verkin eru sett fram þannig að þau reiða sig á þátttöku áhorfenda til þess að verða bæði sýnileg og virk. Þessi verk, ásamt verkum annarra, eru þau sem fjallað er um í fræðihlutanum. Þessir tveir hlutar, þ.e. fræðileg vinna og listsköpun, voru unnir samhliða og studdu hvor annan á gagnkvæman hátt.

Verkefnið er mikilvægt í umræðunni um listasöfn og aðra sýningastaði myndlistar sem fræðslurými, en einnig sem innblástur fyrir alla þá sem miðla á einhvern hátt myndlist, hvort sem það eru myndmenntakennarar eða myndlistarmenn. Með verkefninu vonast ég til að umræðan og krafan um aukið aðgengi að myndlist mótist ekki af hræðslu við einföldun og túlkun, heldur því hvernig aðgangur er leið til þess að ná tökum á aðferðum sem og til þess að spyrja mikilvægra spurninga.

Abstract

This artistic research examines the potential for the viewer to engage in a dialogue with works of art.

The project is twofold, on the one hand it is based on a theoretical discussion, where artists methods, used to involve the viewer in creative processes of art making are studied, and on the other hand, a critical examination of my own artistic practice. Dialogical art and Institutional Critique are critical trends in contemporary art that have been specifically focused on because of the way in which audiences are encouraged to take a critical view of the art world and, be informed participants in society. In this essay I discuss individual works of art, as an example of these practices and put them in context with the theoretical framework. The works attempt to convey both a sense of power, and powerlessness to the audience, along with the possibilities and limitations that the impact of these factors can have. As such the works accept the audience as powerful and responsible individuals.

Examples of my own art work were presented in Van Abbemuseum in Eindhoven, Holland, on the 18th of June 2011 and in the exhibition Literacy at the Living Art Museum in Reykjavik from 16th June to 11th September, 2011. The pieces are presented in such a way, that they are dependent on audience participation, in order to be both visible and active. These works and other works are discussed in the theoretical part of this essay. The two parts, namely academic work and art practice, were created simultaneously and have actively supported each other in a mutual way.

The project is important in the debate about museums and other art exhibition spaces as a place for knowledge but also as an inspiration for all who mediate art in one way or another, whether this be art teachers or artists. With this project my wish is that discussion about greater access to art will not be shaped by a fear of simplification and interpretation, but rather by access as a way of finding the means to ask important questions.

Efnisyfirlit

Ágrip	I
Abstract	II
Efnisyfirlit	III
Formáli	IV
Inngangur	1
I Litið undan	4
List sem athöfn	4
Stofnanagagnrýni	8
Samtalslist	14
Miðlun og þátttaka	17
II Heimild um lífið	23
Tengsl við eign verk	23
Hvernig listaverk lifa: Tino Sehgal og Deirdre Donoghue	31
Veldu Hamingju, Húmor, Ákafa, Þakklæti, Kærleika, og Jákvætt Viðhorf	35
III Verkin sem ég hefði getað gert	40
Niðurlag	50
Gagnrýnin afstaða	51
Hlutverk lista, ásta, og vinskaps	51
Heimildarskrá	53
Viðauki	56

Þakkir

Þetta verkefni vann ég með aðstoð frá leiðbeinanda mínum Ólöfu Gerði Sigfúsdóttir og þakka ég henni fyrir góð ráð og hvatningu. Einnig vil ég þakka Ásthildi B. Jónsdóttur fyrir stuðning svo og öðru starfsfólki Listkennsludeildar Listaháskóla Íslands.

Maju Bekan vil ég þakka fyrir skemmtilegar stundir og samtöl en í samstarfi unnum við verk sem er hluti af þessu verkefni. Stjórn Nýlistasafnsins og starfsfólki þakka ég samvinnu og flutning á verkum sem eru hluti af verkefninu. Diddu Leamann þakka ég fyrir góðar ábendingar og yfirlestur.

Fjölskyldu minni, móður, systur, frænkum og tengdamóður þakka ég fyrir aðstoð og umhyggju.

Mínar bestu þakkir fá sambýlismaður minn Kjartan Orri Ingvason og sonur minn Finnbogi Birkis fyrir endalaus þolinmæði og ómetanlegan stuðning í sumar.

Gunndís Ýr Finnbogadóttir
Ágúst, 2011.

Inngangur

Samkvæmt listasögunni hefur list verið skipt í fagurlistir og nytjalistir og áttu fagurlistir ekki við um raunveruleikann sjálfan, heldur túlkuðu myndir af raunveruleikanum, á meðan nytjalistir voru í beinna sambandi við daglegt líf og raunveruleika. Að þessu leyti mætti líkja list við vísindi, sem einnig er hægt að skipta í fræðileg og hagnýt vísindi. Munurinn milli myndlistar og vísinda er sá að vísindin hafa leitast við að birta sem gagnsæasta mynd af raunveruleikanum, með það að markmiði að nota þær til þess að dæma raunveruleikann. Myndlist, á hinn bóginn, hefur tekið sér eigin efnisleika og skort á skýrleika, sem viðfangsefni. Þetta leiðir til þess að myndirnar geta ekki á fullnægjandi hátt endurskapað raunveruleika.¹ Myndlist kemur því fyrir sjónir sem þýðandi, túlkandi eða merkingarskapandi. Það, sem myndlistarmaður sem þýðandi vísar í, er veruleikinn; sem merkir að það sem er þýtt hefur jafnan tilheyrt lífinu, og mætti því segja að það hafi verið fjarlæggt af því sviði þar sem list er í gildi. Það sama má segja um nytjalist, að hún hafi tengst lífinu á þennan hátt. Hvort sem það er í hönnun borgarumhverfis eða húsa, er lífinu látið eftir að finna út hvernig best sé að umgangast og nota hana. Boris Groys segir að vegna þess að list sé miðuð að framleiðslu á hlutum, eða niðurstöðu, þá hafi hún ekki aðgang að lífinu sjálfu sem hreinni athöfn, sem á sér stað yfir tímabil (hreina tímalengd).² Hann segir hins vegar að á okkar tímum sé þetta að breytast, vegna þeirrar byltingar sem hefur átt sér stað á tímalengd lífsins sjálfs, sem ekki er lengur hægt að líta á sem náttúrulegt ferli lífs og dauða, sem örlög, heldur sem tilbúins tíma (með lyfjum og aðgerðum sem lengja og framlengja lífið), sem er sjálfkrafa pólitískur. Samhliða þessu sjáum við í auknum mæli það sem Groys kallar listheimild, og á við það sem samkvæmt skilgreiningu er ekki list, heldur vísar til listar. Með því móti skýrir hann að list, í þessum tilfellum, er ekki sýnileg og viðstödd, heldur fjarverandi og falin. List er ekki afurð skapandi athafnar, heldur er athöfnin sjálf list og því nákvæmlega eins og lífið sjálft.³ Það sem felst í orðum Groys er aukið aðgengi, að þess konar verk auki aðgengi að myndlist.

Það er með verkum, sem samkvæmt Groys eru lífið sjálft, ekki eftirmynd af því, sem ég ætla að skoða breytta aðkomu áhorfenda að list. Hvernig þeir verða þátttakendur, eða samframleiðendur, þessa raunveruleika og möguleikana sem felast í

¹ Boris Groys, *Art Power*, The MIT Press, Massachusetts, 2008, bls. 55.

² Sama rit, bls. 55.

³ Sama rit, bls. 54.

því. Með fræðilegri umfjöllun um listform sem hvetja áhorfandann til þess að taka gagnrýna afstöðu til ráðandi afla og vera upplýstir þátttakendur í samfélaginu. Út frá mismunandi aðferðum listamanna og í gegnum fræðilegar kenningar. Það er vissulega samhljómur með umfjöllun um þessi listform og gagnrýnni/róttækri uppeldis- og kennslufræði (e. *critical pedagogy*), sem birtist í markmiðum sem fela nemendum/áhorfendum aukið vald (e. *empowerment*) með virkri þátttöku í nærumhverfinu og hugsanlegri samvinnu. Skilningur, á því hvernig merking og afleiðing félagslegs samhengis og afleiðinga sem meðal annars stafa af öllum aðgerðum, aðferðum, úrvinnslu, reynslu, inntaki, stefnu og stofnunum, fjölmiðlum og atburðum, er afar mikilvægur.⁴

Á söfnum og á sýningastöðum virðist vera mikill áhugi, kannski drifinn áfram af þörf, eða neyð, á að setja fræðslu í samhengi við myndlist, og þá á ég ekki aðeins við með aukinni fræðslu um myndlist, heldur er annaðhvort list sett í samhengi við þekkingarmiðlun, og öflun, kennslu og rannsóknavinnu, eða að verkin sjálf eru byggð á þessum atriðum. List fær meira vægi sem starfsgrein sem gefur aðgang að þekkingu og spurningum, rétt eins og að í gegnum hana sé spurt spurninga eða þeim svarað. Þessi form leyfa okkur einnig að hugsa um „lærdóm“ sem getur átt sér stað við slíkar aðstæður, og á stöðum sem ekki endilega eru ætlaðir til slíks. En hvað er verið að útskýra og segja? Og hvað ætlumst við til með þessu? Þörfin fyrir nýjar áherslur ætti ekki aðeins að birtast í nýjum aðferðum, heldur jafnframt í nýjum leiðum til að greina hvenær og afhverju verið er að segja eitthvað mikilvægt. Þýðing gagnrýnnar/róttæktrar uppeldis- og kennslufræði, í þessum nýju aðferðum sem og myndlist, virðist í dag helst felast í að skoða hvort það sem sagt er sé sannleikur. Bæði hvort það er sannleikur og einnig mikilvægi sannleikans í fleirtölu. Það er, margs konar sannleika, sem stöðugt er verið að hittast yfir og ræða, þýða og túlka.⁵

Verkefni mitt er svokölluð listranssókn. Það er tvíþætt, annars vegar tekur það á sig form í þessum skrifum, og hins vegar í sköpun eigin listaverka sem verða sýnd á opinberum vettvangi og heimildir um þau fylgja þessum skrifum. Skrifunum er ætlað að vera stuðningur við listsköpunina, og undirliggjandi við vinnu og framkvæmd þeirra og öfugt. Listsköpunin er einnig hvati og innblástur við heimildaöflun og skrif. Með skrifunum vonast ég til þess að dýpka skilning minn á afmörkuðu viðfangsefni minnar

⁴ Ásthildur Björg Jónsdóttir, *Critical Pedagogy*, fyrirlestur í Listkennsludeild Listaháskóla Íslands, 15. október, 2010.

⁵ Rogoff, Irit, „Turning“, *E-flux Journal*, #0 Nóvember, 2008, bls. 9.

eigin listsköpunar, þ.e. miðlunarþætti verkanna og stundinni þegar þeim er stefnt til móts við áhorfandann. Fyrir starfandi myndlistarmann sem er um það bil að færa sig inn á svið kennslu og miðlunar listar, er þetta verkefni afar mikilvægt til þess að sameina tvo mjög skylda, en jafnframt oft aðskilda, þekkingar- og fræðiheima. Þetta kemur fram í áherslunni á miðlun, miðlun til áhorfandans í gegnum listaverk.

Sem myndlistarmaður hef ég alltaf hugsað um, og verið meðvituð um, áhorfandann. Hvort, meðal annars, verk geti gert eitthvað og þá hvernig. Gildi verkefnisins liggur í að skoða samtal áhorfanda við listaverk útfrá aðferðum sem listamenn beita, frekar en að einskorða mig við milligöngu, til dæmis safnafræðslu. Það þýðir þó alls ekki að það útiloki hana, þvert á móti er samhljómur með aðferðum listamannanna sem ég fjalla um og safnafræðslu. En þar sem sá möguleiki er alltaf fyrir hendi að samtal hefjist milli áhorfanda og listaverks, hef ég kosið að tala um söfn og sýningastaði almennt sem fræðslurými, með og án skipulagðrar safnafræðslu. Verkefnið nær því betur að fjalla um fræðslurýmið útfrá þeim miðlum sem notaðir eru.

Áður en lengra er haldið ætla ég að draga fram hugleiðingu um hugtakanotkun, ekki til þess að stinga uppá öðrum möguleikum (þó svo að ég hafi hugleitt að nota orðið „notandi“ frá Michel de Certeau), heldur frekar til þess að leggja áherslu á hvernig hugtök eru notuð áfram, þó svo að aðstæður sem þau eru notuð í breytist og notkunarsvæði þeirra víkki út. Í þessum skrifum hef ég notað orðið áhorfandi mikið, og oftast en ekki í tengslum við upplifun og tilfinningar. Sjálfri finnst mér erfitt að nota þetta orð vegna þess að það gefur til kynna að verkin sem um ræðir sé hægt að skilgreina algerlega útfrá sjónrænu eðli. Þetta á einnig við um sjónræna menningu, þar sem gefin er til kynna, og áhersla lögð á, upplifun sem á sér upptök í hinu sjónræna og tengist því næst hinu vitræna, sem getur lesið táknmyndir þess sem horft er á. En í stað þess er nauðsynlegt að taka til umhugsunar beina líkamlega upplifun sem orðið áhorfandi getur falið í sér. Nicolas Bourriaud talar um „beholder“, en það gefur til kynna að verkið sé þegar í höndum áhorfandans, að í gegnum skynfærin komist það inn í áhorfandann.⁶

⁶ Fyrirlestur Nicolas Bourriaud, Önnur Sjónarmið, málþing á Listasafni Reykjavíkur, Hafnarhúsi, 13. ágúst, 2011.

I Litið undan

Í þessum kafla mun ég skoða listform sem hafa verið skilgreind sem *stofnanagagnrýni* og *samtalslist*.⁷ Þau verk sem ég mun beina sjónum að eru staðbundin (e. *site specific*) og þau eiga sér aðeins tilvist vegna stefnumóts áhorfandans við listaverkið þ.e. miðlunin á verkunum er fólgin í þátttöku áhorfenda eða samstarfi í víðum skilningi orðsins. Í samanburði við kennslufræði þá skoða ég hvernig aukin aðgangur að myndlist sé leið til þess að læra að spyrja mikilvægar spurningar.

Þessi umfjöllun er langt því frá að vera tæmandi listi yfir þær aðferðir sem listamenn beita í þessu samhengi.⁸ Þótt henni sé ætlað að ramma inn eigin verk þá er ekki þar með sagt að ég líti þannig á að mín verk tilheyri endilega þessum hópum skilgreininga, þau húka sennilega stundum einhvers staðar á milli, en ég hef áhuga á því að bera þau saman og skoða mögulega virkni minna eigin verka.

List sem athöfn

Til að skilja í grundvallaratriðum hver þýðing listformanna er, ekki eingöngu sem samfelldrar heildar heldur *möguleikum* ákveðinna verka eða afleiðingum þeirra mun ég einbeita mér að fræðum sem snúa að áhorfandanum og/eða staðsetningu verka. Möguleika (e. *potentiality*) tek ég fram yfir tilraunir vegna þess að það er leitun að einhverju sem ekki hefur áður hefur verið gert (nýjung) sem á sama tíma gæti allt eins hafa verið gert. Hugtökin möguleiki og raunveruleiki⁹ eru nátengd, ekki sem andstæður heldur frekar hugtök sem ekki geta verið án hvors annars vegna þess að þau reiða sig á hvort annað. Í listumræðu í dag er algengt að tala um að verk séu „opin í báða enda“ sem gefur til kynna að þau séu ekki tilbúin og því bjóði þau uppá möguleika á áframhaldandi vinnslu eftir að þau koma fyrir almanna sjónir. Það sem hér fer á eftir eru umleitanir á því hvort list, sem birtist ekki á endanlegan hátt, getur falið í sér ábyrgð og haft vald til þess að breyta, og hafa áhrif á umhverfi sitt.

Til þess að útskýra nánar hvar áhugi minn fyrir þessum listformum liggur, þá vil ég koma að hugleiðingu um hugtakið „performativity“, sem var fundið upp af enska

⁷ Þessi hugtök eru þýdd úr ensku hugtökunum *Institutional critique* og *dialogical art*.

⁸ Hér má nefna *samfélagslist*, *'situationista'*, mörg form *gjörningalistar*, *feminist*-, *'gay'* og aðra listamenn sem tilheyra minnihlutahópum.

⁹ Þau eru tóm í sjálfu sér en vegna sameiginlegra ákvarðana okkar þá fyllum við þau merkingu þ.e. hver raunveruleikinn er, hver möguleikinn er.

málfræðingnum John L. Austin.¹⁰ Í tungumáli er hugtakið haft um þær mál-athafnir sem raunverulega gera eitthvað frekar en eingöngu að *tákna* eitthvað. Til dæmis þegar prestur segir „Hér með lýsi ég ykkur hjón“, þá er um performatífa mál-athöfn að ræða vegna þess að það sem sagt er hefur lagaleg áhrif. Í list er það munurinn á milli þess hvað listaverk *segir* og hvað listaverk *gerir*, sem skilgreinir performatífa þætti verksins: það eru þær víddir listaverka sem skapa *raunveruleika*, sem hafa óviss og erfið áhrif sem list kallar fram bæði staðbundið, þ.e. í tilteknu rými og í röklegu tengslasamhengi, til dæmis í tengslum við áhorfandann eða almenning. Judith Butler¹¹ og Dorothea von Hantelmann¹² hafa báðar tekið hugtakið „performatifiti“ að sér og notað það á mun áhrifaríkari hátt en Austin tókst að gera. Að tala um performatíf listaverk væri alveg jafn tilgangslaust og að tala um performatíft tungumál vegna þess að öll listaverk og öll orðræða skapa einhvers konar raunveruleika. Þess vegna er aðeins ráðlegt að tala um performatífa vídd listaverka, einhvern þátt í verki sem *gerir* í stað þess aðeins að *segja* eða *tákna* og framkallar raunveruleika víddir. Performatifiti er oftast notað til þess að lýsa hlutum sem fela í sér einhverskonar gjörning (eða athafnir), en er um leið afbökun á hugtakinu. Austin reyndi að draga hið performatífa í tungumálinu í dilka, en það er ógjörningur. Þar af leiðandi er hans vinna ekki dæmi um kenningasmíð heldur um ómöguleika hennar og hugtakið heldur því áfram að vera varasamt. Segja má að sérhvert listaverk hafi merkingu en að sama skapi má segja að það geri eitthvað; afleiðingin sem gerð listaverks hefur. Staðbundin upplifun á listaverkum er breytileg og merking þeirra getur færst nær performatifiti, til að mynda með líkamlegri þátttöku áhorfandans. Löng hefð er fyrir því að lesa í og greina tákn í myndum en lítil sem engin hefð er fyrir því að lesa í staðbundna upplifun sem skapast af tilteknum aðstæðum og ástandi. Heimspekingurinn Judith Butler gaf hugtakinu pólitíska merkingu með því að staðhæfa að það „að segja“ sé „að gera“, vegna þess að það sem ég segi er mótað af hefðum.¹³ Samkvæmt henni hefur enginn einstaklingur vald til þess að segja eitthvað sem skapar raunveruleika, það er aðeins fyrir tilvist valdastrúktúrsins sem umlykur okkur, að athafnir okkar eru ávallt háðar hefðum og það er einmitt þar sem við getum

¹⁰ „Performativity“ er hugtak fengið úr *speech act theory* en tilraunir til að þýða það yfir á íslensku reyndust afar erfiðar, gjörningsleiki, listathöfn eru dæmi um tilraunir. Til þess að hugtakið kæmist sem best til skila var ákveðið að láta það halda sér í upprunalegri mynd en héðan í frá mun ég nota það með íslenskri stafsetningu. John L. Austin, *How to Do Things with Words: (William James Lectures)* ritstj. J. O. Urmson og Marina Sbisa, Harvard University Press, London, 1975.

¹¹ Judith Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Routledge, New York, 1997.

¹² Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art*, JRP Ringier, Zurich, 2010.

¹³ Judith Butler, *Excitable Speech*.

haft áhrif á aðrar manneskjur. Í hverri einustu athöfn eru mörg lög af sögu og minningum. Samfélagið er mótað af hverri athöfn okkar og það er hægt að vinna með hefðir og smátt og smátt móta þær og breyta þeim. Ég hef lítið sem ekkert vald til þess að breyta kerfinu, en á sama tíma reiðir kerfið sig á mig til þess að endurtaka hefðirnar sem það samanstendur af. Það sem Butler segir er að við höfum veikt vald einstaklingsins, en síðan höfum við komist að því hvernig hægt er að vinna með hefðirnar á performatífan hátt.¹⁴ Hún hefur ekki áhuga á gjörningalist vegna máttleysis þess listforms gagnvart valdastrúktúrnum. Gjörningalistamenn spyrntu gegn framleiðslu á hlutum, neituðu að vera hluti af efnahagskerfinu og reyndu að vera utangarðs, en það er alls ekki það sem performativítí snýst um. Situationistum tókst að vera utangarðs og taka ekki þátt í kerfinu, en þeir voru hugsanlega þeir einu sem tókst það. Dorothea von Hantelmann segir að:

... með hugmyndinni um performatifítí getum við, til dæmis, ákvarðað hvernig hvert listaverk [...] í krafti samþættingar með tilteknum hefðum, „virkar“: hvernig, til dæmis í gegnum safnið, það viðheldur eða framkallar ákveðnar hugmyndir úr sögunni, framförum og þróun. Fyrirmyndin að performatifítí bendir til þeirra grundvallar stiga sem framkalla merkingu. Þetta setur hefðir listsköpunar, miðlunnar og sögulegrar þrautseigju í brennidepil, sýnir á hvern hátt hefðir vinna saman að hvaða listaverki sem er - óháð inntaki þess [...] og að það sé einmitt vegna þess að listræn sköpun er háð hefðum sem opnast fyrir þann möguleika að hafa áhrif á og breyta þessum hefðum.¹⁵

Það sem hér fer á eftir snýr að félagslegri þátttöku í listum, frekar en þátttöku í svokölluðum gagnvirkum listaverkum eða innsetningum. Frá sjónarhóli myndlistarmanna þá sýnir listasagan frá því uppúr 1960 að það eru fjölmargir sem hafa unnið með félagsleg form, í tilraun til að færa myndlist nær daglegu lífi: Joseph Beuys, Allan Kaprow, Adrian Piper, Martha Rosler, Gordon Matta-Clark, Thomas Hirschhorn, o.fl.

¹⁴ Judith Butler, *Excitable Speech*.

¹⁵ „with this notion of performativity we can, for example, concretize how every artwork [...] by virtue of its integration in certain conventions, “acts”: how for example, via the museum it sustains or co-produces a certain notion of history, progress and development. The model of performativity points toward these fundamental levels of meaning production. It puts the conventions of art’s production, presentation and historical persistence into focus, shows how these conventions are co-produced by any artwork - independent of its respective content [...] and argues that it is precisely this dependency on conventions that opens up the possibility of changing them.” Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art*, bls. 20.

Í leikhúsi framúrstefnunnar var lögð áhersla á nálægð með líkamlegri þátttöku áhorfenda, með því að draga úr fjarlægðinni á milli leikara og áhorfenda. Þetta á sér hliðstæðu í pólitísku umróti bæði í myndlist og í kennslufræðum.¹⁶ Líkamlegt þátttaka var talin ómissandi undanfari að félagslegum breytingum. Og þó svo að í dag sé slík þátttaka álitin mikilvæg þá er hún kannski ekki jafn sannfærandi, vegna þess fjölda einstaklinga sem hafa skoðað gaumgæfilega hver áhrif þessi sameinlega nærvera hefur. Að einhverju leyti mætti segja að öll samtímalist sé sköpuð í samvinnu, hvort sem það er tekið fram eða ekki.¹⁷ Vegna þess að þátttaka er notuð af fyrirtækjum sem tæki til að bæta skilvirkni og starfsanda, auk þess að vera gegnsýrð í fjölmiðlum í formi veruleikasjónvarps, þá er þátttaka, sem listrænn miðill, að öllum líkindum ekki lengur pólitískari eða róttækari miðill í eðli sínu en hver annar.¹⁸ Þrátt fyrir þennan breytta skilning á þátttöku, eða öllu heldur vegna þessa aukna skilnings, þá hefur orðið framþróun frá 1960 til dagsins í dag. Á þeim viðhorfum sem uppi voru í byrjun tuttugustu aldar og langt fram yfir miðja öldina, meðal myndlistarmanna og listgagnrýnenda um að framúrstefnulist ætti á róttækan hátt að ráðast/skora á, það merkingarkerfi sem áhorfendur nota, til þess að skilja og staðsetja sig í veröldinni. Þessu hefur verið hnekkt af mörgum fræðimönnum.¹⁹

Þessi tilhneiging [með framúrstefnulist] er byggð á þeirri forsendu að sameiginleg rökræn kerfi (tungumál, sjón, o.s.frv.) sem við treystum fyrir þekkingu okkar á heiminum séu hættulega óhlutbundin og abstrakt. Hlutverk lista sé að ganga fram af og sjokkera okkur út úr þessu áhyggjulausa andvaraleysi, að þvinga okkur til að sjá heiminn á ný. Þess konar sjokk-áhrif hafa heitið mörgum nöfnum í gegnum tíðina: hið háleita, fráhverfing/firring, áhrif og svo framvegis. Í hverju tilviki er útkoman eins konar hugljómun sem

¹⁶ Claire Bishop, *Participation*, The MIT Press, Massachusetts, 2006, bls. 11.

¹⁷ Það er áhugavert í þessu samhengi að lesa viðtal Max Andrews við myndlistarmanninn Nataschu Sadr Haghghian en hún lýsir því mjög vel hvernig markaðskerfið neitar að viðurkenna slíka samvinnu til þess að viðhalda gömlu stigveldi. Haghghian setti upp vefsíðuna bioswap.net þar sem hægt er að skiptast á ferilskrám en að hennar mati eru þær notaðar til þess að viðhalda stigveldi og til merkis um takmarkaðan skilning og traust stofnanna á listaverkum sem þær sjálfar kjósa að sýna. Max Andrews, *Uovo Magazine*, The Bookmakers, Ítalíu, tölublað 12, 2006 bls.156-173.

¹⁸ Claire Bishop, *Participation*, bls. 13.

¹⁹ Guy Debord, Michel de Certeau, Grant Kester, Claire Bishop, Dorothea von Hantelmann (þó svo að hún tali um „spectacle“ og um mátt sjokk-áhrifanna og að það eigi ekki endilega að vísa því frá í öllum tilfellum).

lyftir áhorfandanum út yfir þekkt mörk sameiginlegs tungumáls, núverandi táknerfa, og jafnvel síns eigin sjálfs.²⁰

Guy Debord segir að sjónarspil (e. *spectacle*) sé andstaða samtals, það sé deyfandi og sundrandi, og hafi einungis sameinað okkur með aðskilnaði okkar frá öðrum.²¹

Það er frekar í gegnum verk sem bjóða til þátttöku í samtali/samvinnu og rými til þess að skiptast á (einhverju), sem okkur tekst að endurskilgreina fagurfræðilega upplifun sem nokkuð sem á sér stað í rauntíma (tímabil tilvistar eða órofins samhengis) frekar en tafarlaust.²² Myndlist ætti að vera í stöðugri umleitun á milli listrænna forma og annars konar forma, að fá lánuð form annarra sviða, til þess að færast mögulega nær „lífinu“.

Ég geri mér grein fyrir þeim erfiðleikum sem þessi framsetning getur haft í för með sér, og áhrifum þess að stilla fram óvirkum (aðgerðalausum) áhorfanda á móti virkum. Áhorf er ekki óvirkni sem þarf að snúa yfir í virkni, það er okkur eðlilegt ástand. Við lærum, kennum, gerum og vitum, sem áhorfendur, og tengjum við annað sem við sjáum og segjum. Hér nýtur enginn miðill sérstöðu rétt eins og Claire Bishop segir, sem ég vitna í hér að framan.

Stofnanagagnrýni

Stofnanagagnrýni endurspeglar á gagnrýninn hátt sinn eigin stað innan safna (og annarra sýningarstaða) og fjallar um hugmyndafræðilega og félagslega virkni myndlistar. Sem viðfangsefni hefur hún alltaf verið hluti af nútímalist en varð mjög aðkallandi í lok sjötta áratugarins. Rekin áfram af umróti þess tíma og gerð mögulegt með verkfærum og aðferðum hugmyndalistar, kom stofnanagagnrýni fram sem aðferð.²³ Daniel Buren,

²⁰ „This tendency is based on the assumption that the shared discursive systems (linguistic, visual, etc.) on which we rely for our knowledge of the world are dangerously abstract and violently objectifying. Art's role is to shock us out of this perceptual complacency, to force us to see the world anew. This shock has borne many names over the years: the sublime, alienation effect, and so on. In each case the result is a kind of epiphany that lifts the viewers outside the familiar boundaries of a common language, existing modes of representation, and even their own sense of self.” Grant Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, California, 2004, bls. 12.

²¹ Guy Debord, *Society of the Spectacle*, Ken Knabb þýddi, Rebel Press, London, 2006.

²² Grant Kester, *Conversation Pieces*, bls. 37.

²³ Blake Stimson, „What Was Institutional Critique?“, *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*, Blake Stimson, Alexander Alberro ritstýrðu, The MIT Press, Massachusetts, 2009, bls. 20-43.

Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Robert Smithson, Art Workers Coalition, Michael Asher, Adrian Piper, The Guerrilla Girls, Andrea Fraser, Fred Wilson, Critical Art Ensemble og WochenKlausur eru meðal þeirra sem hafa starfað í anda stofnanagagnrýni og gera sum enn. Í upphafi opinberaðist gagnrýnin utan við það sem hún beindist að og hefðum var stillt upp á móti staðreyndum. Gagnrýnin tók á sig mismunandi myndir, til dæmis með því að sniðganga sýningar, með dreifingu á blöðungum, skipulagningu opinberra funda, með fölsun á safnakortum og fleiru í anda mótmæla gegn ráðandi öflum listasafna. Ef listasöfn eiga að vera lýðræðislegar stofnanir þarf stjórnunarmenning þeirra að endurspegla það sem lýðurinn vill, en ekki útvalin elíta.

Í Evrópu þar sem söfn voru flest á framfæri ríkisins snerist gagnrýnin fljótt að stefnu stjórnvalda, á meðan flest söfn voru styrkt af einkaaðilum í Bandaríkjunum. Sem dæmi um stofnanalist má nefna verk Hans Haacke frá árinu 1974, en hann hengdi skrá yfir styrktaraðila og fjárvörsluaðila Guggenheim safnsins meðfram veggjum þess. Verkið, sem heitir einfaldlega *Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees*, varpar ljósi á pólitísk og efnahagsleg tengsl á bak við tjöld sýningarinnar. Í raun er þetta liður í þróun stofnanagagnrýni, þar sem við erum núna farin að sjá myndlistarmenn sem vinna innan frá og út.

Á þessu stigi, í því skyni að útskýra hvar ég er í hugsanaferlinu, vil ég kynna hugmyndina um „gagnrýna afstöðu“ (e. *criticality*), sem Irit Rogoff skrifar um í ritgerð sinni „Looking Away: Participations in Visual Culture“. Hún talar um að okkur hafi tekist á mjög stuttum tíma (u.þ.b. hálfri öld) að „færast frá því að dæma, yfir í gagnrýni, yfir í gagnrýna afstöðu“. 1 Dómur sem leið til að „benda á“ eitthvað sem er rangt. 2. Gagnrýni sem leið til að skilja undirliggjandi formgerðir og afhjúpa þær, fletta ofan af þeim, til þess að nota þær sem hvata til breyttra og réttlátari starfshátta. Og 3. „gagnrýnin afstaða“ sem Rogoff talar um sem leið til þess að viðurkenna undirliggjandi formgerðir og færa sig um set til þess að dvelja í menningu meðvitaður um „afstöðu“. Hún segir: „Er hægt að skilja það að líta undan, ekki endilega sem viðspyrnu gegn, heldur frekar sem aðferð til, þátttöku í menningu?“²⁴

Mikilvægar spurningar sem hún vekur upp hjá mér eru, hvernig fer ég að því að dvelja í menningu? Og dvel ég (eða þú, ef því er að skipta) ekki þegar í menningu og samfélagi? Actor-Network-kenningin Bruno Latour gæti varpað ljósi á þessar spurningar, en með

²⁴ „Can looking away be understood not necessarily as an act of resistance to, but rather as an alternative form of, taking part in culture?“ Irit Rogoff, „Looking Away: Participations in Visual Culture“, *After criticism: new responses to art and performance*, Gavin Butt ritstýrði, Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2005, bls. 119.

kenningunni gengur hann mun lengra en Rogoff, með því að taka tillit til allra þátta í kringum okkur, mannlegra og ómannlegra. Hann sýnir hvers vegna það er ekki lengur hægt að hugsa um hið félagslega svið sem afmarkað ríki, sem maður getur ferðast inní og útúr. Þetta er flóknara en svo og hlutirnir eru samtvinnaðir, mennskir og ómennskir. Það sem á sér stað er samstarf hluta. Til dæmis: Ég er núna að skrifa þennan texta á borðstofuborðinu heima hjá mér, klukkan er 16:27 á þriðjudegi og venjulega myndi ég ekki vera að skrifa á þessum tíma dagsins, en í dag er sonur minn með ömmu sinni í sumarbústað þannig að ég get unnið. Sumarbústaðurinn var byggður af einhverjum iðnaðarmönnum, úr timbri, sem sjálfsagt var sagað erlendis og flutt til landsins. Textann sem ég hef undir höndum frá Bruno Latour, fékk ég frá fyrrum leiðbeinanda, Frans-Willem Korsten, hann ljósritaði hann fyrir mig, svo ég tali nú ekki um Latour sjálfan, sem skrifaði kenningu við einhverjar ákveðnar kringumstæður. Bókin hans, eintak Frans-Willem, liggur nú sjálfsagt í hillu heima hjá honum í Utrecht í Hollandi. Eftir nokkrar vikur mun þessi texti verða lesinn af nokkrum aðilum, einhverjum sem ég hef aldrei áður hitt, en í gegnum textann höfum við samskipti. Allir þessir hlutir og margir aðrir, skapa það ástand að ég er nú að skrifa. Ég skil Latour á þann hátt að ég er þegar í hinu félagslega rými (ég þurfti aldrei að stíga inní það til þess að dvelja þar), og eins er með alla hluti í kringum mig:

Sú öfluga innsýn að flestir efnisþættir í stöðunni séu „þegar“ til staðar, að við einfaldlega 'búum í' fyrirfram ákveðinni stöðu 'inní' einhvers konar forsníðinni skipan, er alltaf vegna flutninga af stað yfir á annað (stað) á öðrum tíma, sem orsakast fyrir tilverknað annarra, í gegnum óljósar eða róttækar breytingar á þeim leiðum sem nýjar gerðir af ófélagslegum stofnunum öðlast hreyfigetu [...] Í þversögn við þetta, er það aðeins þegar því er leyft að síast í gegnum ófélagslegar stofnanir, sem hið félagslega verður sýnilegt.²⁵

Starfsemi og aðferðir listasafna við að halda yfirburðar stöðu sinni, hafa verið gagnrýndar af listamönnum, hvernig þau markvisst má út sögulega hluti, í viðleitni sinni til að gera rými sitt hlutlaust. Með þessum aðferðum, sem leitast við að dylja, eða

²⁵ "The powerful insight that most of the ingredients of the situation are 'already' in place, that we simply 'occupy' a predetermined position 'inside' some preformatted order, is always due to the transportation of a site into another one at another time, which is produced by someone else through subtle or radical changes in the ways new types of non-social agencies are mobilized [...] Paradoxically, it is only once it's allowed to percolate through non-social agencies that the social becomes visible." Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory USA*, Oxford University Press, New York, 2007. bls. 193.

algerlega hunsu, „ófélagslegar stofnanir“ er „hinu félagslega“ stefnt í hættu. Gagnrýnin afstaða stofnana gæti einmitt falist í því að leyfa „ófélagslegum stofnunum“ að rísa upp á yfirboðið, að taka sér tíma til þess að líta af viðfangsefnum sem venjulega taka alla orku og tíma, og í gegnum þá viðleitni gæti „hið félagslega“ sýnt sig.

Daniel Buren og Mierle Laderman Ukeles, hafa bæði rannsakað dulin ferli safna sem benda til þessarar tilhneigingar.²⁶ Buren fjallar um hvernig listaverk eru sett upp, og öll ummerki um þá vinnu og stuðninginn sem verkið hefur (naglar, vír, blindrammar og verð) eru síðan falin og ekkert er sýnilegt nema myndin sjálf. Ukeles skoðar einnig dulda skipan safnsins og sérstaklega vinnuafl. Allt frá uppsetningu til viðhalds og þrifa sýningarrýma, þrif og málun veggja, gler og gluggahreinsun, vinnuafl sem oft er kynjaskipt, eða unnið af fólki af erlendu bergi brotnu, sem haldið er ósýnilegu.

Flest þau verk sem Andrea Fraser vinnur falla undir stofnanagagnrýni og eru áhyggjuefni hennar kerfi og stofnanir þar sem samtímalist er sýnd, dreyfing, kynning og framkvæmd: safnsins, gallería og tvíæringa. Hún nýtir sér oft hið opinbera tungumál hvers staðar fyrir sig úr ársskýrslum, rannsóknum á hagkvæmni, bréfum sýningastjóra, og umfjöllun úr fjölmiðlum. Verk hennar eru gjörningar sem bæði eru fluttir beint fyrir áhorfendur eða eru sýndir sem vídeó. Einn af þekktari gjörningum Fraser er *Museum Highlights* (1989) þar sem hún kemur fram sem starfsmaður safnafræðslu í Philadelphia Museum of Art, undir dulnefninu Jane Castleton. Hún leiddi hópa um safnið og lýsti því sem fyrir augu bar á ýktan og dramatískan hátt. Hún lýsti til dæmis hefðbundnum gosbrunni sem „hagfræðilega undraverðum minnisvarða [...] alger andstæða við djarflegar og harðar, mjög stílfærðar gerðir þessa forms!“. Þegar komið var í kaffiteríuna sagði hún „Þetta herbergi er tákn um blómaskeið Nýlendulistar í Fíladelfíu í aðdraganda byltingarinnar, og verður að teljast eitt af allra bestu amerísku herbergjunum.“²⁷

Frá því um miðja síðustu öld og þar til nú, hafa verk þeirra sem mest hafa gagnrýnt liststofnanir sýnt okkur fram á að þær eru langt frá því að vera hlutlausir, ópólitískir staðir þar sem listaverk geta tekið sér þá stöðu sem höfundar þeirra óska sér, óháð sögu og samhengi. En þó svo að flestir gestir þessara staða séu meðvitaðir um þetta, er ekki hægt að segja annað en að slík áminning reglulega sé nauðsynleg.

²⁶ Alexander Alberto, *Institutions, „Institutions, critique, and institutional critique“*, *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*, Blake Stimson og Alexander Alberro ritstýrðu, The MIT Press, Massachusetts, 2009, bls. 19.

²⁷ „a work of astonishing economy and monumentality [...] it boldly contrasts with the severe and highly stylized productions of this form!“ „This room represents the heyday of colonial art in Philadelphia on the eve of the Revolution, and must be regarded as one of the very finest of all American rooms.“ Andrea Fraser, *Museum Highlights* 1989.

Nýverið var ég stödd í Van Abbemuseum í Hollandi, þar sem ég var að undirbúa verk til sýningar á safninu, og skoðaði safneignina sem er að mestu samtímalist. Þá var uppi verk eftir Joost Grootens, *Museum Index* (2010), sem er tölfræðileg mynd af því hversu mörg verk eftir konur og karla eru til í safneigninni. Úrlausnin var sláandi, safnið er enn að kaupa verk eftir karlmenn í mun meira mæli.

En ef við hugsum nú aftur um gagnrýna afstöðu og þróun gagnrýni eins og Irit Rogoff útskýrir hana þá flæða þau á milli þess sem Rogoff kallar gagnrýni og gagnrýninnar afstöðu, í sumum verkum felst bein ádeila en önnur, eins og til dæmis *Museum Highlights* eru komin nær því að dvelja og taka afstöðu. En ég velti því fyrir mér hvort verk sem eru skilgreind sem stofnanagagnrýni geti nokkurn tímann komist á þriðja stig og tjáð gagnrýna afstöðu?

Hugsanlega væri hægt að segja það um verkið *Secret Powers for Identity Security and Self-Respect in Troubling Times* (2011) eftir Maju Bekan, sem hún gerði fyrir Van Abbemuseum. Þetta umfangsmikla verkefni hennar samanstóð af tveimur mismunandi hlutum. Annar hlutinn var tímabundið skrifstofa, fullbúin húsgögnum og með öllum þægindum s.s. kaffivél, ljósritunarvél, auk bílastæðis, aðgengi að fundaherbergjum, mötuneyti og móttökuriturum, til afnota fyrir hvern þann sem nauðsynlega þurfti á stað til þess að vinna á að halda. „Þessi lúxusskrifstofa [...] býður upp á margnota viðskiptamiðstöð algerlega í hjarta Van Abbemuseum fyrir hina fullkomnu blöndu (fer eftir þátttakanda) af viðskipta-, iðnaðar- og menningaráhuga.“²⁸

Hvað gerist þegar myndlistarmaður breytir sýningarrými safns í venjulegt skrifstofuumhverfi og býður „venjulegu“ fólki sem vantar vinnustað? Væntingar safnagesta um að sjá listamanninn við vinnu eru hafðar að engu. Í staðinn sjá þeir einhvern úr hinum „venjulega“ heimi sem er að vinna sitt daglega starf. En hvers vegna er þessi starfskraftur þarna en ekki listamaðurinn, í stað hans er staddur þarna einstaklingur sem leikur starfskraft fyrir listamanninn. Með því að útbúa nothæfa skrifstofu á safninu dregur hún saman tvo heima og víxlar samhengi þeirra, listheimsins og nokkurs konar viðskiptaheims, og hún býður áhorfendum að upplifa útkomuna á eigin skinni, þegar þessir tveir heimar renna saman. Forsendurnar eru túlkun á árekstrum og samneyti á milli listheims og viðskiptaheims, bæði í praktík listamanna og á

²⁸ „This luxurious office [...] offers a multifunctional business centre right in the heart of the Van Abbemuseum for the ideal mix (depending on who participates) of commercial, industrial and cultural interests.“ <http://www.vanabbemuseum.nl/> 12. ágúst, 2011.

söfnum.²⁹ Ákveðnin markaðsfræði virðist hafa nýtt sér skapandi vinnuaðferðir í viðskiptamódel: Á sama tíma þá er það í gegnum tungutak viðskipta (og sýn) sem miðar að sýnileika og aðgengi verka og frumkvöðlastarfi listamanna, sem umræða um list snýst að mestu leyti. Verk Maju Bekan ýtir á að þessar hugmyndir um samhliða og andstæða heima séu skoðaðar, og ennfremur hver áhrif þeirra eru á hvorn annan. Það má einnig beina sjónum að því að það sem setur listamenn oft í góða aðstöðu til þess einmitt að rannsaka þetta, er að þeir sjálfir eru gjarnan vel tengdir í fleiri en eitt starfsumhverfi eða greinar þar sem margir vinna launavinnu til að styðja við skapandi störf sín fjárhagslega. Það eru mörg dæmi þess að listamenn vinni verk sprottin úr umhverfi slíkrar launavinnu og þekktast er kannski verk Sophie Calle, *The Hotel* (1981), sem hún gerði á meðan hún starfaði sem þerna á hóteli.

Seinni hlutinn af verki Maju Bekan var sería af mánaðarlegum gjörningum og viðburðum sem áttu sér stað bæði í safninu og utan þess. Opnun sýningarinnar, *Golden Party*, var slíkur viðburður, sem átti sér stað í íbúð sem safnið á og notar fyrir listamenn og gesti. Bekan bauð móður sinni og tveimur frænkum að vera gestgjafar og þær komu með söluvarning með sér, þetta var eins konar *Tupperware* party. Einnig gátu gestir komið með skartgrip og þær mátu verðgildi þeirra. Viðburðunum var ætlað að rannsaka hlutverk listamannsins sem framleiðanda og buðu þátttakendum rannsóknarinnar að taka sér mismunandi stöður: Hvort sem það var sem stjórnandi, landkönnuður, kynnis, flytjandi eða gestur á staðnum. Ég mun koma aftur að þessum viðburðum síðar, í kafla þrjú fjalla ég um mín eigin verk, en ég vann í samstarfi við Maju að einum slíkum viðburði.

Stofnanagagnrýni hefur hingað til frætt áhorfendur og gesti liststofnana um eiginlega starfsemi þeirra, sem og um tengslanet listheimsins jafnt inná við og út, og þar með sýnt hið rétta andlit listheimsins, sem oft virðist sveipaður dulúð. Gott dæmi um það er hin langlífa (og rómantíska) hugmyndin um listamanninn (sem algeran einfara, ófæran um að fylgja reglum samfélagsins sem er stöðugt órólegur í eigin skinni), en einnig hugmyndin um hið fjarlæga, jafnvel fráhverfa, samband á milli listamanns og áhorfenda. Alexander Alberto vitnar í þessu samhengi í Mörthu Rosler, sem auðkennir það sem algert hlutleysi. Hlutleysi og sambandsleysi sem síðan sé styrkt í formi listasýninga sem sjá til þess að sýningarrými sé staður laus við áhyggjur af öðru en list.

²⁹ Safnið sjálf, Van Abbemuseum, sem verkið var sýnt á er í raun mjög gott dæmi um þetta. Það býður uppá alls kyns námskeið og starfsþjálfun fyrir fyrirtæki og er í samstarfi við fyrirtæki sem greiða rútuferðir fyrir skólahópa og fleira í þeim dúr. Það má lesa um þessa þjónustu á síðu safnsins: <http://www.vanabbemuseum.nl/>.

Rosler kallar eftir útvíkkun á vettvangi liststofnana, og endursameiningu listar og daglegs lífs.³⁰ En hvað nú? Hafa orðið algerar umbætur á starfsemi safna? Líklega ekki, en við vitum hvornig þessar stofnanir starfa, við þekkjum takmörk þeirra og við gerum meiri kröfur til þeirra fyrir vikið.

Þessar spurningar eru viðfangsefni sem er ávarpað með breytingum á uppsetningu listaverka, þar sem athyglinni er beint frá því sem er til sýnis yfir á staðsetningu og samhengi verka og viðbrögð frá áhorfendum.

Samtalslist³¹

Skoðanaskipti eru til í mörgum formum, og það er viðurkennt að mörg listaverk geta virkað sem hvati til umræðna. Hins vegar eru margs konar dæmi um listform frá því á seinni hluta 20. aldarinnar sem má út muninn á milli „listaverka“ og „samtals“. Samtalslist notar samtal sem listrænan miðil í ýmsum myndum meðal annars með, en alls ekki takmarkaðan við, tal, ritun og líkamlega þátttöku.

Í riti sínu *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, lýsir Grant H. Kester listformi sem hann skilgreinir með ákveðnum verkum sem samtalslist. Listform sem falla undir stefnuna hafa verið skilgreind af öðrum: listamönnum, gagnrýnendum, og fræðimönnum sem „littoral art“, „venslalist“, „conversational art“ og „dialogue-based public art“. Eins og Kester lýsir sjálfur þá láta „öll þessi verk sig varða skapandi umræðu og samskipti. Á meðan það er algengt að listaverk vekji umræðu meðal áhorfenda, þá gerist það yfirleitt sem viðbragð við fullgerðu verki. Í þessum verkum verður samtal hins vegar óaðskiljanlegur hluti af verkinu sjálfu. Það er endurrammað sem virkt, skapandi ferli sem getur hjálpað okkur að tala og beina ímyndunarafli okkar út fyrir mörk stöðugra auðkenna, opinberrar umræðu, og óhjákvæmilegrar skynjunar frá pólitískum átökum.“³² Í skilgreiningu Kester er

³⁰ Alexander Alberto, *Institutions, critique, and institutional critique*, bls. 9.

³¹ Grant H. Kester notar heitið *dialogical*. Nicolas Bourriaud hefur lengi notað heitið *relational aesthetic* (stundum þýtt sem *venslalist* á íslensku) yfir listaverk sem byggja á tjáskiptum og því að skiptast á einhverju. Það eru fleiri heiti sem notuð hafa verið yfir mjög skyld listform. Í þessari umfjöllun geng ég að mestu útfra fræðilegum skilgreiningum Kester.

³² “all these projects share a concern with the creative facilitation of dialogue and exchange. While it is common for a work of art to provoke dialogue among viewers, this typically occurs in response to a finished object. In these projects, on the other hand, conversation becomes an integral part of the work itself. It is reframed as an active, generative process that can help us speak and imagine beyond the limits of fixed identities, official discourse, and the perceived inevitability of partisan political conflict.” Grant H. Kester, *Conversation Pieces*, bls. 8.

samtalslist háð performatífum samskiptum sem taka bæði til listamanna og áhorfenda, og merking verkanna er bundin aðstæðum og ástandi samtalsins, sem trufla hefðbundin sambönd og merkingu.

Það er í raun erfitt að finna umfangsmikil skrif á þessu sviði, og er bók Kesters sú fyrsta. Hann lýsir því hvernig hann sjálfur hefur þurft að endurmeta ályktanir listfræði við rannsókn sína á þessum verkum. Það er ríkjandi að meta verk útfrá efnislegum hlutum, sem eðlislægt er ætlað að innihaldi merkingu. Það er auðvelt fyrir gagnrýnanda sem fjallar um fagurfræði hluta í stað fagurfræði samskipta, að sjá þá verk sem þessi sem óáhugaverð á sjónrænan hátt, að dæma verk af þessu tagi sem misheppnað. Stundum gæti vandamálið legið í því að takast ekki að greina þau frá verkum pólitískra aðgerðasinna og vekja upp einfaldar spurningar um hvort verkið er list eða ekki.

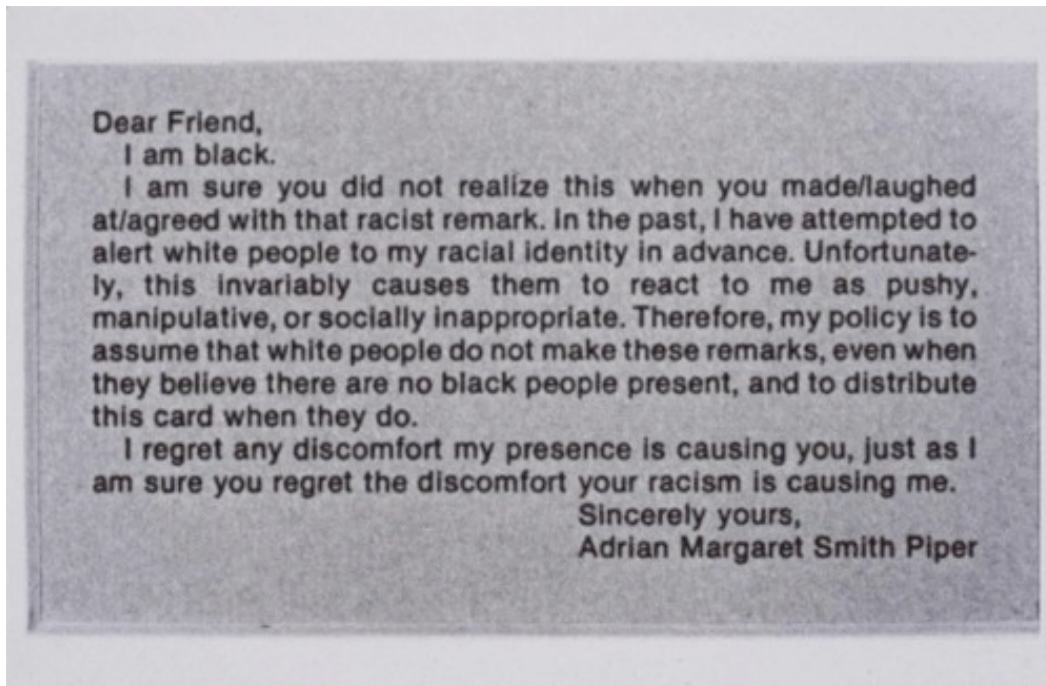
Í sögulegu samhengi vísar Kester til breytinga sem áttu sér stað í kjölfar hugmyndalistar og risu gegn áherslum á hið sjónræna frá ríkjandi módernisma, sem storkaði ekki aðeins sjónrænni stöðu listaverka, heldur einnig því hvernig áhorfandinn tengdi við verkin.³³ Tímabilið frá 1970 til 1980 ber vitni um sköpun margra ólíkra verka sem bjóða til, og reiða sig á, líkamlega þátttöku áhorfenda. Frá viðburðum Allan Kaprow til gjörninga Vito Acconci og Adrian Piper sem voru algerlega háð því að áhorfandinn tók þátt, og með áherslu á samvinnu sem ég kem aftur að síðar í kaflanum.

Fagurfræði samtals, segir Kester, byggir ekki aðeins á aukinni tilfinningu fyrir tíma, heldur flóknari skilnings á sambandi milli sögulegs tíma og gagnrýnnar afstöðu. Þetta segir hann í tengslum við verk listamanna sem ekki aðeins ávarpa áhorfandann hér og nú, heldur „áhorfandann sem koma skal“, sem þýðir komandi kynslóðir sem taka við jörðinni.³⁴ Verkin sem Kester leggur áherslu á vekja ekki bara upp siðferðisspurningar heldur (með því hvernig þau eru gerð þá) reyna þau að svara þeim og finna lausnir, í samstarfi við við áhorfendur. Þó að það sé dæmigert fyrir verkin, sem hann fjallar um, að vera staðsett fyrir utan (takmarkanir) liststofnana þá er það, að mínu mati, ekki vegna þess að það skilgreini verkin, heldur vegna þess að þannig skapast samhengi frekar en inntak (inntakið er skapað í samvinnu). Verk sem staðsett eru innan liststofnana geta talist til samtalslistar. Það er þó ekki fullnægjandi að segja að samvinna og samtal séu listaverk. Það sem er í húfi í verkunum er ekki samtalið sem slíkt, heldur að „hvaða leyti listamennirnir geta örvað innsæi og leyst það úr ánauð gegnum samtal.“³⁵

³³ Sama rit, bls. 52.

³⁴ Sama rit, bls. 66.

³⁵ „to catalyze emancipatory insight through dialouge.“ Grant H. Kester, *Conversation Pieces*, bls. 69.



Adrian Piper, My Calling (Card) #1 (1986), guerrilla performance.

Myndlistarmaðurinn og heimspekingurinn Adrian Piper hefur skoðað með verkum sínum takmörk og möguleika samtals. Í ótilkynntum gjörningum titluðum *Calling Card* (1986-1990), dreifði hún kortum við aðstæður þar sem hún stóð andspænis kynþáttafordómum og kynjamismunum. Í verkum sínum tekst hún á við aðstæður sem, jafnvel þó þær bjóði uppá samskipti, sýna jafnframt fram á öfl, sem koma í veg fyrir samskipti vegna afneitunar á því að við séum öll einstök og tilhneingingar til að alhæfa og flokka í staðalmyndir. Verk Piper eru einnig gott dæmi um stofnanagagnrýni en hún hefur, bæði í gegnum listaverk og skrif sín sem heimspekingur, lýst áhyggjum af pólitískri einangrun listheimsins. Verk Piper hafa veigamikil áhrif á greiningu Kester vegna þess að þau gefa nákvæma lýsingu á ferli sem gerir okkur opnari og móttækilegri.³⁶ Piper fór í gegnum athuganir á ofuráherslu hins sjónræna sem ég hef þegar nefnt og hafði áhuga á staðbundnum aðstæðum áhorfandans. Í *Hypothesis* (1968-1970) sem er önnur séría gjörninga, byrjaði hún að skoða sína eigin stöðu, sem hlutur sem hreyfist í tíma og rúmi, „með einstökum eiginleikum til þess að skrá meðvitað rýmið og tímann sem ég ferðast í gegnum, með það fyrir augum að sýna raunverulega þá meðvitund og deila henni“.³⁷ Þessi nálgun veitti henni getu til að eiga bein samskipti við áhorfendur, að fylgjast með viðbrögðum þeirra og að laga sínar athafnir í takt við þá. Vinna hennar í

³⁶ Grant H. Kester, *Conversation Pieces*, bls. 70.

³⁷ Sama rit, bls. 70.

almenningsrými, úti á götu jafnvel, var sérstaklega gagnvirk og dró fram viðbrögð sem spiluðu allan skalann frá þekkingarleysi og vanþóknun til sjálfsskoðunar. Verk hennar hafa enga stöðu utan þessara samskipta, þau verða til við þessi samskipti.

Samtalslist hefur verið þekkt fyrirbæri frá því um 1960, en með skilgreiningum Kester virðist sem hægt sé að greina fleiri verk sem slík. Kester gengur útfrá því að listamenn séu hæfir, og jafnvel hæfari en aðrir til þess að taka siðferðislega afstöðu, og að það sé þeirra hlutverk að veita pólitískri og efnahagslegri elítu viðnám. Hann segir að listamaðurinn eigi að tala fyrir hönd þeirra borgara, eða íbúa sem eru ekki ennþá til, en velferð þeirra geti hlotið skaða af sjálfsmiðuðum aðgerðum þeirra. Þó svo að hann sjálfur fjalli um verk sem eru að mínu mati róttæk og fullyrði að þau hafi samfélagsleg áhrif, þá er vel hægt að máta skilgreiningu hans á lágstemmdari listaverk, sem vinna með hefðir stofnana, og byggja tilvist sína á samtali við áhorfandann. Því rétt eins og Dorothea von Hantelmann, Nicolas Bourriaud og Judith Butler segja þá er ekkert fyrir utan, það sem gerir tilkall til stöðu listaverks sleppur ekki frá því að vera sett í samhengi við liststofnanir eða aðrar stofnanir. Það eru hefðir alls staðar, þær eru samframleiddar af okkur öllum, alls staðar.³⁸

Miðlun og þáttaka

Hingað til hef ég fjallað um *stofnanagagnrýni* og *samtalslist* og möguleika verka til þess að breyta því hvernig við upplifum söfn og sýningastaði sem fræðslurými, möguleikum myndlistar og starfi listamanna til þess að efla áhorfendur til þátttöku í og hafa mótandi áhrif á inntak listaverka. Það sem ég hef lagt til er að með því að taka gagnrýna afstöðu, til menningar og þess sem umlykur okkur, og að leyfa möguleikum jafnt sem takmörkunum (sem búa í okkur öllum) að rísa upp á yfirborðið, „getum við lært, ekki aðeins með því að gera, heldur líka með því að vera.“³⁹

Til útskýringar vil ég taka það fram að þegar ég tala um söfn, sýningarstaði og fræðuslurými þá inniber það einnig safnafræðslu, ég hef hingað til ekki gert greinarmun á möguleikum listaverka til þess að vera í samtali við áhorfandann í gegnum safnafræðslu, eður ei. Ég lít svo á að þrátt fyrir ólíka upplifun á listaverkum, sem það

³⁸ Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art*, bls. 19, Nicolas Bourriaud, fyrirlestur í Hafnarhúsi, málþingið *Önnur Sjónarmið*, á Listasafni Reykjavíkur, Hafnarhúsi, 13. ágúst, 2011. Judith Butler, *Excitable Speech*.

³⁹ Irit Rogoff, „Academy as Potentiality“, *A.C.A.D.E.M.Y.*, ritsj. Angelika Nollert, Irit Rogoff, Bart De Baere, Yilmaz Dziewior, Charles Escher, Kerstin Niemann, Dieter Roelstraete. *Revolver*, Frankfurt, 2006. bls 20.

getur boðið uppá, ólíka nálgun stofnunarinnar við gesti í formlegu fræðslustarfi sem er á hennar eigin vegum, þá sé virkni þeirra listaverka sem ég fjalla um meira og minna sú sama. Þar sem ég er að tala útfra möguleikum listaverka, sem stundum virka jafnvel eins og safnafræðsla, eða starfa með formgerðum safnsins, þá hef ég tekið þá ákvörðun að greina ekki þar á milli. Þessi ákvörðun ætti að auka skilning á samtali listaverka og áhorfanda í víðara samhengi frekar en ef ég hefði valið þá leið að nálgast verkin á forsendum safnafræða. Ég ætla hins vegar í þessum hluta að skoða nálgun ákveðinnar safnafræðslu, sem byggir á kenningum um sjónrænt stefnumót, í þágu skýrari myndar af athöfninni að horfa, í staðbundnu samhengi.

Mikið hefur verið skrifað um stefnumót áhorfenda við listaverk á undanförunum árum, m.a. útfra safnafræðum og hinum nýlegu fræðum sjónrænnar menningar. Vaxandi áhugi er fyrir því að skilja athöfnina að horfa, sem nokkuð sem er undir áhrifum frá sögulegu og félagslegu samhengi okkar. Flestar nálganir hugvísindanna byggja umfjöllunina á athöfninni „að horfa“ á eldra efni, en aðeins nokkrar byggja á því að rannsaka hvernig samtímalistheimurinn mótar hvernig horft er.⁴⁰ Helena Illeris beitir hugtakiinu, „sjónrænn viðburður“ til að lýsa „samspili flókinnar víxlverkunar sem á sér stað milli áhorfandans, þess sem horft er á og mismunandi samhengis áhorfs á stefnumóti við myndlistarverk.“⁴¹ Hún lítur á þessa viðburði, sem grundvallaðir eru á félagslegum og þekkingarfræðilegum formgerðum, sem heild sem mynduð er af víxlverkun takmarkaðs fjölda mögulegra staðsetninga sem sveiflast á milli þátttakenda í viðburðinum sjálfum. Til þess að skoða þessar mögulegu staðsetningar vitnar hún í fræðimanninn Mieke Bal sem setur fram kenningar um mismunandi sjónarhóla, þar sem hún notar persónufornöfn til þess að skýra frá hvaða sjónarhóli verið er að tala. Innblásin af hugmyndum franska málfræðingsins Émile Benveniste, útskýrir Bal grundvallar staðsetningarnar sem, „persónur“ í samtali.

Benveniste talar um persónufornöfn sem „tilfærslur“⁴² en það eru orð í tungumálinu (hún, hann, þú, ég) sem geta auðveldlega færst til án fyrirvara frá efni til efnis, eins og „ég“ verður „þú“, „þig“ verður „mig“.⁴³ Bal notar þau þannig að fyrsta

⁴⁰ Sjá til dæmis: Helena Illeris, „Visual events and the friendly eye: modes of educating vision in new educational settings in Danish art galleries“, *Museum and Society*, mars 2009, 7(1) bls. 16-31. Meg Black og George E. Hein, „You're Taking us Where?“, *Researching Visual Arts Education in Museums and Galleries*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 2003, bls. 117-133.

⁴¹ Helena Illeris, *Visual events and the friendly eye*, bls 18.

⁴² Ég þýði orðið shifters.

⁴³ Mieke Bal, *Hovering Between Thing and Event: Encounters with Lili Dujourie*, Wilhelm Fink GmbH & Co Verlags-KG, Paderborn, bls. 73.

persóna er sá sem talar, önnur persóna er áheyrandinn og þriðja persónan er sá sem um er rætt. Sá sem talar er við stjórnvölinn, sá sem aðeins hlustar er óvirkur og sá sem rætt er um þarf hugsanlega ekki einu sinni að vera á staðnum. Illeris hefur nýtt sér söfn eða gallerí og safnafræðslu, en viðfangsefni hennar eru tvær smiðjur (e. *workshop*) í dönskum galleríum. Við þær aðstæður er módelið þannig byggt upp að safnið er oftast fyrsta persóna sem gefur upplýsingar og útbýr þær líka. Þegar um safnafræðslu er að ræða getur safnið falið sig á bakvið þann sem leiðir áhorfendur um safnið og setur sig samt sem áður í sess fyrstu persónu sem safnakennari eða leiðsegjandi. Safngestur er önnur persóna en stundum hliðrast sjónarhólar, það getur gerst þegar gestir spyrja spurninga eða eru spurðir spurninga. Þriðja persónan, eða listaverkið, er oftast þögguguð niður samkvæmt Illeris og Bal.

Þessi þrjú módel sem Illeris prófar „samtalið“ inni eru „hið faglega og þjálfaða auga“, „hið fagurfræðilega auga“ og „hið leitandi auga“ (e. *disciplined eye, aesthetic eye, desiring eye*).⁴⁴

Illeris og Ball tala reyndar ekki um „viðburðina“ á sama hátt, Bal gerir ekki ráð fyrir samræðum í safnafræðslu heldur fara samræður fram á milli safns, gests og listaverks, í hefðbundinni heimsókn einstaklings á safn. Illeris notar þennan mun máli sínu til framdráttar og það er áhugavert að hún notar jafnframt til þess þá staðreynd að safnakennsla hefur gegnum tíðina ekki verið hátt metin innan safna. Vegna þess að hún hefur jafnvel verið utanveltu í starfsemi safna, sé hún hugsanlega sjálfstæðari og safnið getur ekki að fullu tekið sér stöðu á bakvið hana.

Þetta virðist vera í mótsögn við það sem safnafræðsla hlýtur að berjast fyrir innan safna, að fá meira vægi. Að sama skapi þá er safnafræðsla oft unnin af listamönnum, sem taka þátt í einhvers konar fræðslu og starfi á söfnum. Með tilliti til þess starfs og verka þeirra listamanna sem ég hef fjallað um hingað til þá er ekki hægt annað en að íhuga þann möguleika að starfsmenn safna feti í fótspor þeirra. Skapandi starf sem fer inná þessi snið eða miðlar, sem vinna að því að bera fram spurningar og tillögur; frá leiðsögnum, til stofnunar safna eða listaskóla, til þess að veita grundvallar félagsþjónustu og til þess að stofna klúbba.

Hið faglega og þjálfada auga er ráðandi í viðburðum fræðslurýmisins. Það er eftirsóknarverður sjónarhóll sem fyrsta persónan talar frá og annarrar persónu safngestur reynir að tileinka sér.⁴⁵ Þetta kemur helst fram í vali á verkum sem gjarnan eru sett fram í

⁴⁴ Helena Illeris, *Visual events and the friendly eye*. 19.

⁴⁵ Helena Illeris, *Visual events and the friendly eye*, bls. 18.

sögulegu samhengi, í gildi þeirra fyrir samfélagið eða listheiminn (bestu verkin) og í uppsetningu á verkum. Hérna getur safnakennari eða leiðsegjandi verið eingöngu í hlutverki fulltrúa safnsins og greint frá upplýsingum sem einhvers konar sannleika. En raunin er að svo er ekki, vegna sýnileika viðkomandi og nærveru við safngesti tilfærast sjónarhólarinn talsvert. Hið faglega og þjálfaða auga kemur líka fram í textum safna og öðrum upplýsingum sem þar er að finna. Þar koma fram sjónarmið safnsins (sýningarstjóra) og gildi verka sem miða að því að beina augum áhorfandans, annarar persónu í rétta átt og að réttum hlutum.

Við þjálfun hins fagurfræðilega auga er athyglinni algerlega beint frá áformum sýningarstjóra, kennara eða fræðsludeildar, þvert á móti er þar á ferð aðferð til að horfa, sem telur sig tengjast við meðfæddum hæfileikum áhorfandans.⁴⁶ Þess vegna er rýmið sem verk eru sýnd í mikilvægt og það er lögð áhersla á að umhverfið sé „hlutlaust“ og að verkin fái nægilegt pláss svo að safngestir séu ekki áreittir að óþörfu; arfleifð frá mórernisma.⁴⁷ Safngestur heldur hérna annari persónu þó svo að safnið reyni að fela sig og allar upplýsingar. Undir þessum kringumstæðum er dæmigert að gesturinn fari á brott og segist ekki hafa neitt vit á þessu og ekkert samband myndast milli áhorfandans og verkanna. Það er sérstakt að ætla að þjálfna fagurfræði sem á að vera svo einstaklingsbundin og óskilgreind. Til hvers er hún og hvar/hvernig getum við beitt henni?

Þriðja módelið er svo hið leitandi auga og í samanburði við hið faglega og hið fagurfræðilega þá er það haft uppi á borðinu og viðurkennt að um fræðslu sé að ræða, en þó er lagt mikið uppúr sambandi safngests við listaverkin.⁴⁸ Lagt er upp með það að gestir hafi áhuga á því að læra en að þeir noti til þess mismunandi leiðir. Aðstæður eru skapaðar þannig að safngestur geti tekið sér stöðu fyrstu eða annarrar persónu, og hann er beðinn um það.

Fjórða leiðin, eða fjórða augað, kallar Illeris „hið vinsamlega auga“ sem byggir á þekkingarfræði en ekki fornleifafræði; ný leið til að fá að vita.⁴⁹ Markmið Mieke Bal er að leita leiða til þess að eyða út þriðju persónu frásögn, að áhorfandi geti átt í beinu samtali við listaverk og að bæði tali frá sjónarhóli annarrar persónu.⁵⁰ Og það er það

⁴⁶ Helena Illeris, *Visual events and the friendly eye*, bls. 20.

⁴⁷ hugmyndin um 'White Cube' sem hlutlausan stað á við hér.

⁴⁸ Helena Illeris, *Visual events and the friendly eye*, bls. 20.

⁴⁹ Sama rit, bls. 24.

⁵⁰ Mieke Bal, *Hovering Between Thing and Event*, bls. 73.

sem Illeris hefur áhuga á, og er nýtt, en það er leitast við að það sé einungis sjónarhóll annarar persónu. Í stað þess að einblína á sjálfstæði og sjálfshamningu sem meginmarkmið, myndunar sjálfsins, þá sér þetta módel manneskjur sem reiða sig á jákvæðan hátt á nán tengsl við aðra. Hún leggur til fjórðu aðferðina við að horfa, „í gegnum samtalsmiðaðar leiðir. Það felur í sér og gerir kleift að áhorfandinn, kennarinn og listaverkið staðsetji sig í skilningsríku samtali sjónrænna samskipta hvert við annað.“⁵¹ Þessi nálgun er nátengd aðferðum sem listamenn hafa beitt og gæti að mörgu leyti verið grunnur samtalslistar. En þar er (þekkingar)sköpun og skilningur meginmarkmið, ásamt eflingu samfélags.

Irit Rogoff segir að myndlist sem starfsgrein hafi gert innrás á öll snið og formgerðir, ekki sé ætlunin að valda uppnámi með þessu, heldur að sýna fram á möguleika þeirra til að gera meira en búist er við.⁵² Dæmi eru um að söfn hafi unnið markvisst að því að byggja upp slík vinnubrögð með langtímaverkefnum sem oft eru unnin þverfaglega og jafnvel í samstarfi mismunandi stofnana. Van Abbemuseum í Hollandi hefur til að mynda hafið nokkur slík verkefni; A.C.A.D.E.M.Y., PLAY VAN ABBE, YOUR SPACE.⁵³ Hérlendis virðist sem þessi áhersla á að endurskoða sýningarformið útfra miðlun, þátttöku og þekkingarsköpun sé ekki langt komin. Áhersla virðist vera á miðlunarþáttinn. Alma Dís Kristinsdóttir, verkefnastjóri fræðsludeildar Listasafns Reykjavíkur, vísar til fræðslustefnu Þjóðminjasafnsins og segir að samkvæmt henni sé safnafræðsla viðbót við sýningar og segir jafnframt að það „ríki ákveðin þögn um hugtakið safnafræðsla“.⁵⁴

List skapar vetvang fyrir samræðu, skilning, þekkingu og upplifun. Gildi safnafræðslu liggur í samtölum við áhorfendur, samtölum sem geta byrjað með einföldum spurningum en leitt til ánægjulegrar dvalar í rýminu hjá báðum málsaðilum og/eða lærdóms og upplifunar.

Illeris beitir hugmyndinni um sjónrænan viðburð og mismunandi sjónarhóla á nýja tegund safnafræðslu, sem var upphaflega módel fyrir stefnumót áhorfanda við listaverk. Hún segir að almennt á safni, í galleríi eða öðru sýningarými séu

⁵¹ „defined by dialogically oriented forms of vision, which I call the friendly eye. It constitutes a practice, which ideally allows the viewer, the educator and the artwork to position themselves in a dialogical and sympathetic visual interactions with each other.“ Helena Illeris, *Visual events and the friendly eye*, bls. 24.

⁵² Sama rit, bls. 13.

⁵³ Heimasíða Van Abbemuseum, upplýsingar um liðnar sýningar og fræðsludeild, sótt 3. ágúst, 2011, <http://www.vanabbemuseum.nl/en/>

⁵⁴ Alma Dís Kristinsdóttir, „Safnafræðsla: staða og (ó)möguleikar“, *Ritið* 1/2010, bls. 153.

sjónarhólarnir fyrirfram ákveðnar, en í safnafræðslu hefur þessum stöðum verið ögrað í nútímanum.⁵⁵ Ögrunin felst í því að breyta valdastöðum. En hún segir jafnframt að á meðan á smiðjunum stóð þá hafi þáttakendur og listaverk bæði talað frá sjónarhóli annarar persónu meðan sjónarhólarnir hafi hliðrast, en líklega er það eins í allri fræðslu að óæskilegt er að valdastöður séu fastsettar.⁵⁶

Í þessum kafla hef ég fjallað um þátttöku áhorfenda í skapandi ferli þess að gera listaverk og reynt að setja það í sögulegt samhengi en útfrá ákveðnum skilyrðum, performatífri vídd listaverkanna. Umfjöllunin um stofnanagagnrýni sýnir þróun frá því að dæma, án þess að taka áhorfandann með í reikninginn; til þess að gagnrýna, sem gjörning fyrir augum áhorfenda með það að markmiði að uppfæða; yfir í það að skapa aðstæður fyrir áhorfendur til þess að dvelja í og kanna sjálfir uppbyggingu hefða, og taka gagnrýna afstöðu. Umfjöllunin um stofnanagagnrýni vekur upp spurningar um möguleika innan safna eftir, að þau hafa verið sýnd sem staðir sem eru hlaðnir sögu undir áhrifum pólitískra og efnahagslegra þátta.

Ólíkt stofnanagagnrýni hefur samtalslist alltaf reitt sig á áhorfandann við sjálfa listsköpunina en í mörgum tilvikum birtist í samtalslist áhugi á félagslegum breytingum og felur það í sér að hún veitir meðlimum samfélagsins, sem koma saman í skapandi starfi, vald. Að lokum kem ég að miðlun sem fer fram gegnum safnafræðslu, útfrá ákveðnum valdastöðum áhorfenda, stofnunar og listaverka. Ég velti því upp hvað gagnrýnin afstaða og samtal gæti þýtt í safnafræðslu.

Sjálfr mun ég beita aðferðum Mieke Bal og Illeris síðar, við athugun á mismunandi sjónarhólum sem skapast í kringum eigin listsköpun, í kafla þrjú og fjögur, um stefnumót safngests og listaverks almennt.

Það er mikill samhljómur með því samtali sem á sér stað á milli listaverkanna sem ég fjalla um og kennslufræða sem ekki miða að því *hvað við eigum að vita og hvernig við eigum að vita* heldur *hvernig við getum vitað það sem við vitum ekki ennþá hvernig við eigum að vita*.⁵⁷

⁵⁵ Helena Illeris, *Visual events and the friendly eye*, bls. 22.

⁵⁶ Sama rit, bls. 28.

⁵⁷ Irit Rogoff, *Academy as Potentiality*, bls. 14.

II Heimild um lífið

Í þessum kafla mun ég taka til umfjöllunar einstök verk eftir mig sjálfa sem og aðra listamenn sem starfa í anda þátttökulistar, samræðulistar og stofnanagagnrýni, með það að leiðarljósi að varpa ljósi á fræðilega umfjöllun í kafla tvö. Með því set ég raunveruleg verk í samhengi við kenningar og fræðilega orðræðu á þessum sviðum.

Öll verkin í kaflanum leitast við að miðla bæði tilfinningu valds og vanmáttar til áhorfenda, ásamt skilningi á möguleikum og takmörkunum áhrifa þessara þátta. Þannig takast þau á við áhorfendur sem öfluga og ábyrga einstaklinga. Óháð því hvort þeir eru kallaðir til beinna aðgerða, eða eru ávarpaðir á mildari hátt.

Tengsl við eigin verk

Í nokkur ár hef ég fengist við að skapa verk sem kalla fram minningar með því að rýna í umhverfi sem er hlaðið persónulegri sögu. Í verkunum einblíni ég minna á söguþráð, en legg meiri áherslu á að skapa svokallað minningarými.⁵⁸ Með þessu reyni ég að skapa annað rými, nýtt rými, sem mögulega getur kallað fram minningar og flækt áhorfandann á virkan hátt inn í sig.

Árið 2008 gerði ég verkið *Rehearsing Rooms* sem sýnt var í Tent, Center for Contemporary Art í Rotterdam, Hollandi og í Poriginal Gallerý í Pori, Finnlandi. Tildrög verksins voru að ég þurfti að flytja tímabundið inná heimili tengdaforeldra minna til þess að geta annast tengdaföður minn í veikindum hans. Stórum hluta af dvölinni eyddi ég við vinnu í eldhúsi tengdamóður minnar, en eins og margir sem hafa áralanga reynslu af heimilisstörfum er hún mjög nákvæm í því hvernig eldhúsið hennar er notað. Ég þurfti að læra reglur um allt, um eldavélina, uppþvottavélina, um hreinlæti og hvernig best er að elda. Oft þegar ég elda er það frekar spennuþrungin upplifun, vegna væntinga til þess sem ég ber svo fram. Ég ákvað að að nota þetta rými, sem ég upplifði á hverjum degi, sem efnivið í listsköpun mína og segja frá því með því að „skrifa“ rýmið og „lesa“ það. En ef ég kem nú aftur að Actor-Network-kenningu Bruno Latour, hafði þetta tiltekna verk áhrif á staðbundin samskipti, mótuð af mörgum þáttum sem voru þegar til staðar. Mig langar að hugsa um uppruna þessara þátta og skoða hvernig „staður flytur á annan stað“, á öðrum tíma. Til þess þarf ég að huga að efnislegum hlutum. Þegar ég gerði verkið reiddi ég mig á eigið minni og óvissu til þess að skoða rýmið (eldhúsið) frá nýjum sjónarhóli. Þessi vinna fór fram á vinnustofunni minni og ég gat þar af leiðandi ekki

⁵⁸ Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, bls. xxiii. Hann talar um myndir eða rými sem eru ókláruð og neyða áhorfandann til þess að nota eigið minni og ímyndunarafli til þess að fullgera þau.

skoðað eldhúsið beint, heldur vann eftir minni og notaði arkitektúr vinnustofunnar og eigin líkama til viðmiðunar.

Fyrst hugsa ég um það hvernig eldhúsið var gert. Það er eitt herbergi og augljóslega taldi arkitektinn það, hentugan stað fyrir eldhús vegna miðlægrar staðsetningar í húsinu. Það er stutt í aðalinngang og þvottahússdyr, svo að því er auðvelt aðgengi. Borðstofan er í stóru, opnu rými fyrir framan eldhúsið og það er hægt að horfa út um eldhúsgluggann á götuna fyrir framan. Arkitektinn hefur haft þetta allt í huga, jafnvel þó svo að hún/hann hafi ekki haft hugmynd um hvað við myndum elda, eða hver myndi elda. Frágangur innréttingarinnar, eldavélar, vasks o.s.frv. var í höndum fyrri eigenda hússins, sem aðlöguðu það sínum smekk og þörfum. Fimmtán, tuttugu árum seinna er það allt enn til staðar. Rýmið hafði þegar verið afmarkað fyrir tengdaforeldra mína, sem komu svo með sín eigin eldunaráhöld. Þarna gátu þau eldað eins og hugur þeirra stóð til, jafnvel þó svo að margt hafi þegar verið til staðar. Matreiðsla þeirra var einnig ákvörðuð af endalausum tengslum við bæði hnattræn og staðbundin atriði. Keramik helluborðið var til dæmis flutt til landsins erlendis frá, inn í þetta eldhús og auk þess að hita upp matinn okkar, var það miðpunktur umræðna og átaka. Þetta stafaði af því hve erfitt er að þrifa það og kom það tengdamóður minni ósjaldan í uppnám. Efni þess, keramik helluborðsins, var í beinum tengslum við margar aðstæður sem ég upplifði.

Hið sama má segja um vinnustofuna sem ég útvegaði mér á þessum tíma, hún var fjós fyrir einum fimmtíu árum, sem sennilega var byggt um 1930. Það fékk að standa áfram í garðinum vegna þess að eigendur hússins höfðu not fyrir það.

Í mörgum tilfellum, er nokkuð auðvelt að finna einskonar samfelldar tengingar sem hægt er að kanna, á milli drauma og teikningar einhvers annars, á öðrum tíma, á öðrum stað, og þess sem þú [...] ert að gera nú í eigin nærumhverfi, augliti til auglitis. Þetta staðbundna svæði hefur af einhverjum öðrum verið gert að stað, sem blasir nú við og skilar sér, gegnum hljóða íhugun teikninga, forskrifta, viðar, steinsteypu, stáls, lakks og málningar; sem eru afurðir vinnu margra verkamanna og handverksmanna sem nú hafa yfirgefið svæðið þar sem þeir eftirláta hlutunum

að bera vitni um framkvæmdir í fjarveru sinni. Svæði eru svæðisbundin, Staðir eru staðbundnir.⁵⁹

Auðvitað er ekki þar með sagt að jafnvel þótt allt virðist vera til staðar sé ekki pláss fyrir tilfærslur byggðar á innsæi.

Ég skrifaði texta um eldhús tengdamóður minnar, 654 orð, sem lýstu því hvernig herbergið var notað. Þetta skrifaði ég í fyrrum fjósinu, sem er álíka stórt og eldhúsið. Ég byrjaði að skrifa textann á málningarlímband og notaði límmiða með bókstöfum til þess að skrifa hluta úr textanum á dyrnar, gluggana, veggina og gólfið og breytti textanum lítillega út frá rými fjóssins. Með þessu skissaði ég eldhúsið yfir á fjósið, þvingaði það yfir í annað rými. Á sama tíma, á heimili tengdaforeldra minna, skrifaði ég líka um vinnustofuna mína (í fjósinu), sem ég las í eldhúsinu, eða las *yfir* í eldhúsið. Ég reyndi að muna stærðir og hlutföll hluta og rýmisins og rifjaði upp hvernig ég hreyfði mig um og hvað ég hugsaði um í rýminu. Ég vildi reiða mig á minni líkamans og sjá við það hvað og hvernig það vísaði í skipulag annars rýmis s.s. eldhússins.⁶⁰

Jazz tónlistarmenn vísa til ‚jam sessjóna‘ sem eldamennsku: „They’re cook’n“. Þetta er áhugaverð og almennt notuð myndlíking fyrir blöndun ólíkra hluta. Vinnustofa og eldhús eiga margt sameiginlegt. Vinnustofan mín og eldhús tengdamóður minnar, eiga líka sameiginlegt að vera bæði vinnurými kvenna, sem eru mjög nákvæmar þegar kemur að vinnubrögðum og fyrirkomulagi. Ég upplifi mjög svipaða tilfinningu í báðum rýmum, einhvers konar taugaveiklun og óræðar væntingar til þess sem ég mun bera fram.

Gaston Bachelard beitir aðferðum fyrirbærafræði á arkitektúr í greiningu sinni á upplifun á ‚notuðu rými‘, og hann les í staðbundna upplifun sem skapast af tilteknum aðstæðum og ástandi. Til þess að huga að því hver virkni verksins *Rehearsing Rooms* er á áhorfandann, vísa ég tvisvar í Bachelard hér fyrir neðan:

⁵⁹ „In many cases, it is fairly easy to establish some continuous connections that are open to scrutiny between the dreams and drawings of someone else, at some other time, in some other place, and whatever you [...] are doing now locally, face-to-face. This local site has been made to be a place by some other locus through the now silent meditation of drawings, specifications, wood, concrete, steel, varnish, and paint; through the work of many workers and artisans who have now deserted the scene because they let objects carry their action in absentia. [...] Locals are localized. Places are placed. Bruno Latour, *Reassembling the Social*, bls.195.

⁶⁰ Sjá Bangma og Bruno en báðar hafa skrifað um listaverk sem byggja á minningum eða kalla fram minningar hjá áhorfendum, hvernig það getur verið háð líkamlegri athöfn að muna og að líkaminn geymi minningar um fyrri athafnir: Anke Bangma, *Experience - Memory - Re-enactment*, Rotterdam/Frankfurt, Piet Zwart Institute and Revolver Revolver Archiv für Aktuelle Kunst, Rotterdam/Frankfurt, 2005 og Bruno, G., *Public Intimacy – Architecture and the Visual Arts*, The MIT Press, Massachusetts, 2007.

Það er því skynsamlegt frá sjónarhóli heimspeki, bókmennta og ljóðlistar að segja að við „skrifum herbergi“, „lesum herbergi“ eða „lesum hús.“ [...] lesandinn sem er „að lesa herbergi“ hverfur frá lestrinum og leiðir hugann að einhverjum stað úr eigin fortíð.⁶¹

Myndin sem okkur er færð með því að lesa ljóð verður nú okkar eigin. Hún skýtur rótum í okkur. Einhver annar færði okkur hana, en hún fer að koma okkur fyrir sjónir eins og við hefðum sjálf getað skapað hana, að við hefðum átt að skapa hana. Hún öðlast nýja tilveru í tungumáli okkar, tjáir okkur með því að gera okkur að því sem hún tjáir: með öðrum orðum, samtímis sköpun tjáningar, skapar hún einnig tilveru okkar. Hér skapar tjáning tilveru.⁶²

Ef það er rétt, sem Bachelard segir, að það að „skrifa herbergi“, sem síðan verður að því að „lesa herbergi“, geti flutt okkur í herbergi sem við höfum áður upplifað, þá gæti áhorfandinn byrjað að hugsað um eða ímyndað sér önnur herbergi.⁶³ Ef við getum upplifað skrif annarra sem okkar eigin og að sú „tjáning skapi tilveru“, þá eiga þau tvö rými sem ég skrifaði hvort yfir í annað, möguleika á að gera það sama.⁶⁴

Með verkinu, *Rehearsing Rooms*, vonaðist ég til að með því að áletra, skrifa eða byggja rými, sýni ég áhorfandanum nýtt rými. Á þann hátt sem Bachelard lýsir ferli ímyndunarafslsins, gæti þetta verið augnablikið sem áhorfandinn hættir að lesa um vinnustofuna *mína* og fer að rifja upp *sitt eigið* vinnuherbergi. Ef sú minning er ekki ósvikin eftirmynd af því sem það rými var/er í raun, verður það þá ekki að teljast vera nýtt rými, með möguleika fyrir mismunandi notkun og virkni?

Gæti eldhúsið (og hvaða eldhús sem er) þá fengið nýja stöðu með öðrum gildum, og væri hægt að meta þekkinguna sem býr í því á annan hátt? Eða vinnustofana *mína*?

⁶¹ „It therefore makes sense from our standpoint of a philosophy of literature and poetry to say that we “write a room,” “read a room,” or “read a house.” [...] the reader who is “reading a room” leaves off reading and starts to think of some place in his own past. “ Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*. bls. 14.

⁶² „The image offered us by reading the poem now becomes really our own. It takes root in us. It has been given us by another, but we begin to have the impression that we could have created it, that we should have created it. It becomes a new being in our language, expressing us by making us what it expresses; in other words, it is at once a becoming of expression, and a becoming of our being. Here expression creates being. Sama rit. bls. xxiii.

⁶³ Sama rit. bls. 14.

⁶⁴ Sama rit, bls. xxiii

Það er sá skilningur sem ég legg í orð Bachelards, þegar hann talar um að „snúa til framtíðar og ímynda sér“.⁶⁵

Verkið *Rehearsing Rooms* er í tvennu lagi, annars vegar innsetning og hins vegar upplestur. Verkið leiðir áhorfandann í gegnum einkarými, með notkun texta og munnlegum flutningi eru eldhús tengdamóður minnar og vinnustofan mín þvinguð yfir í sýningarrýmið. Eldhúsið er táknað með röð af textum. Grafísk uppsetning orðanna er breytileg og stundum taka þau á sig mynd þess hlutar sem þau lýsa. Frásögnin flýtur: hún framkallar tilfinningu, frekar en sögu með greinilegt upphaf og endi. Setningunum er dreift á skipulagðan hátt, sem fær áhorfandann til þess að hreyfa sig um í rýminu, sem hermir eftir skipulagi hins raunverulega eldhúss - eða þess sem er verið að minnast. Herbergið er byggt upp rólega, með lestri á setningum: „Hérna myndi tengdafaðir minn sitja, að lesa blöðin aftur og aftur.“⁶⁶ Og önnur setning hangir í augnhæð: „Hérna myndi dagatalið hanga.“⁶⁷ Vegna þess að þetta eru brot af kunnuglegu sögusviði heimilisins, er áhorfandanum gefið rými til að varpa sinni eigin persónulegu reynslu í eyðurnar á milli þess sem er ósagt. Með öðru lagi verksins er ímynduðu eldhúsi tengdamóður minnar eytt, þegar ég byggi upp, með munnlegri frásögn, vinnustofuna mína. Orðræðan færist yfir í sjálfævisögulega einræðu. Að minnsta kosti er það tvírætt, hvort ég er að tala við áhorfendur eða í sjálfshugulli yfirheyrslu um eigin vinnu. Ég hreyfi mig um í rýminu og greini frá því með látbragði hvar hitt og þetta er á vinnustofunni. Og á milli hversdagslegra lýsinga koma aðrar, eins og þessi: „Ég þrái að gera stóra hluti í þessu sæti, eða kannski er ég bara að reyna að komast hjá því að leyndarmál mitt verði afhjúpað, að ég er ekki að gera neitt hér ...“⁶⁸ sem gefa til kynna annan möguleika verksins í heild; æfing er bráðabirgðaástand áður en endanlegri niðurstöðu er náð. Það er, viðkvæmt augnablik sem varðveitir endurskoðun og sjálfsefasemdir, auk þess sem sjónarspilið hefur ekki tekið yfir. Verkið felur því jafnframt í sér eyðileggingu sína.

Í *Rehearsing Rooms* eru fyrst og fremst þrír líkamar; minn líkami, textinn sem líkami og líkami áhorfandans. Minn líkami er til staðar í textanum, en einnig meðan á upplestri stendur og þessi nærvera / fjarvera fjallar líka um tilfærslu á þessum

⁶⁵ „By the swiftness of its action, the imagination separates us from the past as well as from reality; it faces the future [...] If we cannot imagine, we cannot foresee. Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, bls. xxxiv.

⁶⁶ „This is where my father-in-law would be sitting, reading the newspapers over and over.“, Gunndís Ýr Finnbogadóttir, *Rehearsing Rooms*, 2008.

⁶⁷ „This is where the calendar would be hanging.“ Gunndís Ýr Finnbogadóttir, *Rehearsing Rooms*, 2008.

⁶⁸ „I aspire to make great things in this seat, or maybe I am just trying to keep my secret from being uncovered, that I am on making anything here...“ Gunndís Ýr Finnbogadóttir, *Rehearsing Rooms*, 2008.

(framleiðslu) stöðum. En það er ekki þar með sagt að það séu aðeins þessir þrír líkamar, það er líka hægt að tala um „samfélagsvél“ eða líkama. Í stað þess að hugsa um að flytjast úr stað á aðra staði, þar sem við heimsækjum vinnustofur eða eldhús, þá raðast rýmið upp á staðnum. Við það gæti næmi okkar aukist, sem snýst ekki bara um hvað við gerum þegar við erum einhvers staðar, heldur hvernig við tengjumst öðru fólki og alls kyns líkómum, hlutum og stöðum. Kannski snýst þetta hvorki um ímyndun né lestur í skilningi Bachelard, heldur um einhvers konar vald, eins og Rogoff gefur vísbendingu um: „*Má skilja það að líta undan, ekki endilega sem viðspyrnu gegn, heldur frekar sem leið til að taka þátt í menningu?*“⁶⁹ Það sem vakir fyrir mér er þáttakan, að skilja hvernig við tökum þátt eða dveljum í menningu. Samkvæmt hugmyndum Bachelard eru skýr tengsl á milli þess að ímynda sér (fortíð og framtíð) og þess að dvelja á stöðum, og ímyndunin sjálf skapar nýtt rými, en hann segir ekki hvernig við eigum að dvelja í því. Það er hins vegar meðvitundin sem Latour lýsir, meðvitund fyrir öllu sem er í kringum okkur, mannlegu og ómannlegu, sem að mínu mati gerir þessa dvöl mögulega og fyrir tilstuðlan hennar getum við tekið þátt og tekið gagnrýna afstöðu án þess að dæma. Það sem undanlitið felur í sér er möguleikinn á að endurskilgreina sambönd milli skapara, hluta og áhorfenda ef við aðeins lítum upp frá viðfangsefnum okkar.

Í viðauka er að finna skrásetningu af verkinu. Um er að ræða hljóðupptöku, sem gefur dæmi um textana í verkinu, og lýsingu á aðstæðum. Þegar kemur að skrásetningu eigin verka þá hef ég oftast en ekki átt í erfiðleikum með að velja skrásetningar miðil en mér hefur þótt best að geta lýst verkum munnlega. Verkin eru þess eðlis að ljósmynd segir lítið um verkið og myndbandsupptökur nota ég ekki til þess að ónáða ekki áhorfendur. Textaverkin hef ég kosið að birt ekki sem samfellda texta þar sem þau eru fyrst of fremst gerð fyrir ákveðin rými, þau eru rýmisverk en ekki tvívíð verk. Hljóðupptökur með lýsingum og brotum af textum eigin verka sem ég fjalla um í þessari ritgerð fylgja því í viðauka. Þetta er tilraun til þess að skrásetja verkin á hátt sem mér virðist í samræmi við verkin sjálf.

Haustið 2010 sýndi ég seríu af textaverkum í Gerðarsafni á sýningunni NÍU, en þau eru eftirfarandi:

Án titils (Af vana byrja ég að afsaka mig). Fyrsta verk í seríu af fjórum.

Án titils (Litið undan). Annað verk í seríu af fjórum.

Án titils (Skúlptúr, 1954). Þriðja verk í seríu af fjórum.

Án titils (að glugga í). Fjórða verk í seríu af fjórum.

⁶⁹ Irit Rogoff, *Looking Away*, bls. 119.

Við vinnuna hafði ég áhuga á sköpunarferlinu, sem byrjar einhvers staðar og endar einhvers staðar, eða kannski aldrei. Það sem ég á við er athöfnin við sjálfa sköpunina, fyrir utan eitthvert loforð um listaverk. Hvernig þessi athöfn getur staðið, án þess þó að vísa í liðinn viðburð.⁷⁰ Þetta er nákvæmlega það sem Boris Groys nefnir ‚listheimild‘ eða ‚art documentation‘. „List er eins og lífið, vegna þess að lífið er í eðli sínu „hrein athöfn“ sem hefur enga lokaniðurstöðu, en tilraun til þess að sýna slíka niðurstöðu væri að gefa til kynna fullan skilning á lífinu sem ferli sem hægt er að samsama með einum hlut“, eða einu listaverki.⁷¹ Groys notar hina þekktu myndlíkingu um söfn sem kirkjugarða, vegna þess að þar er list sýnd sem endir á lífinu, „og lífið endanlega afmáð“.⁷²

Vegna þess að textaverkin í seríunni fjalla um efnisleg listaverk, sem síðan birtast ekki fyrir framan áhorfandann eða handan við hornið, þá taka þau sér stöðu sem einhvers konar prufur, möguleikar eða æfingar, eins og ég tala um hér að framan. Í verkunum rakti ég hugmyndir að verkum sem ég hef aldrei framkvæmt, og mun sjálfsagt aldrei framkvæma, og einnig hvaðan innblástur hugmyndanna var kominn. Í textunum eru vísanir í rými Gerðarsafns, starfsemi þess og safneign, ég skrifa um vanmátt gagnvart eigin framleiðslukröfum og kröfum um frammistöðu, sem móðir, sambýliskona, þeirrar sem er ekki búin að finna sinn starfsvettvang. Einnig vísa ég í texta annarra og endurnota þá á svipaðan hátt og ég geri hér. En engu er gert hærra undir höfði en öðru, og eins og ég skrifaði ‚þá er ekkert stigveldi hér‘. Upphaflega áttu leikarar að flytja textana þar sem ég var enn að hugleiða minni líkamans. Hins vegar ákvað ég að prenta textann á textíl. Ástæðurnar voru nokkrar; í fyrsta lagi hafði ég efasemdir um að texti af þessari lengd (milli tvö- og sjöhundruð orð) myndi nokkurn tímann ná að halda athygli meirihluta áhorfenda og yrði þá aðeins gjörningur á opnun sýningar, en ég hafði áhuga á því að verkið fengi sömu stöðu og önnur á sýningunni, með því að vera aðgengilegt allt sýningartímabilið. Þar fyrir utan var ekki mögulegt að greiða leikurum fyrir flutning allan sýningartímann.

Á söfnum er mjög algengt að finna veggtexta sem veita upplýsingar um verk og samhengi sýninga, og þar er að finna „hið faglega og þjálfaða auga“ sem Illeris segir frá

⁷⁰Það gerir hinsvegar önnur tegund listheimildar sem við þekkjum vel og við sjáum t.d. í upptökum af gjörningum, tímabundnum uppsetningum eða viðburðum sem hafa þegar átt sér stað og heimildin á að minna á, sem er umdeilanlegt hvort takist í einhverjum tilfellum.

⁷¹ Boris Groys, *Art Power*, bls. 54.

⁷² Sama rit, bls. 54.

og ég fjalla um í kafla tvö.⁷³ Það er dæmigert að slíkir textar séu við inngang sýningasala. Ég vildi nýta mér þetta form, þá hefð sem hefur skapast þar, og fékk að láni leturgerð sem hefur verið notuð á íslenskum söfnum. Textanum var ætlað að minna bæði á hefðbundinn texta sem oft er að finna í rými sem þessu, í ýktri stærð, en einnig á litlu miðana sem hanga við hliðina á listaverkum og gefa upp titil, nafn listamanns, efni og stærð verks og hugsanlega líka á venjulegt, hvítt, útprentað blað, sem við höfum öll aðgang að. Verkin voru síðan hengd upp við innganginn og í tveimur af þremur sölum safnsins. Með þessu kalla verkin fram flókið samband safnsins, áhorfandans og nærveru og fjarveru verkanna. Verkið dregur upp á yfirborðið framsetningu stofnana á verkum, breytir þeim, og býr til tengsl milli listaverka, staðsetningu þeirra og venjur sýningahalds. Á þennan hátt falla verkin vel inn í hinn fræðilega ramma stofnanagagnrýni, sem ég hef útskýrt í kaflanum hér á undan. Verkin fela í sér fagurfræðilega tilvísun og eru ‚staðsetjarar‘, sem er aðalbirtingarform hins fagurfræðilega í performatífum víddum listaverka.

„Hið performatífa verður ekki til við neitun, það á ekki rætur að rekja í tengslum eða mismun, heldur í játandi krafti staðreynda. Það er ekki staðsetning „sem“ heldur staðsetning „þannig“.⁷⁴

Með þessum verkum, *Rehearsing Rooms* og textaverkaseríunni, er ég með uppsetningu, miðlun verkanna og inntaki að reyna að vísa til sjálfs lífsins; til „hreinna athafna“, til „skapandi lífs“, án þess þó að miðla því beint. Groys segir að á þennan hátt verði „list lífsform“, á meðan listaverkið sjálft verður ekki list, aðeins „heimild um þetta lífsform“.⁷⁵ Vegna áhrifanna sem verkin geta mögulega haft á áhorfendur, eru þau í anda þeirra liststefna sem ég hef þegar fjallað um.

Hljóðupptaka af upplestri verkanna í seríunni er að finna í viðauka.

⁷³ Helena Illeris, *Visual events and the friendly eye*, bls. 18.

⁷⁴ Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art*, bls. 110.

⁷⁵ Boris Groys, *Art Power*, bls. 54.

Hvernig listaverk lífa - Tino Sehgal og Deirdre Donoghue

Tino Sehgal er fæddur árið 1976 og búsettur í Berlín. Hann lærði hagfræði og dans, en byrjaði að starfa sem myndlistarmaður árið 2000. Sehgal skapar ekki hluti, heldur verða verk hans til úr athöfnum eða aðgerðum, hreyfingum og töluðu máli og efnisleiki þeirra felst í mannlíkömum. Það eru engar skriflegar leiðbeiningar að verkunum (hvorki fyrir flytjendur né áhorfendur), engar skriflegar lýsingar, engar sýningaskrár og engar myndir. Þetta þýðir að verk hans eru ekki skráð á nokkurn hátt.

Ástæða þess að ég beini sjónum að verkum Tino Sehgal er sú að verk hans snerta við spurningunni um efnisleika listaverka, eða listaverkum sem hlutum. Þetta er vísa sem hefur margoft verið kveðin (og skilgreiningin víkkuð út) og markar upphaf hugmyndalistar, gjörningalistar og fluxushreyfingarinnar. Ég fór á sýningu í Institute of Contemporary Arts (ICA) í London árið 2007, þar sem Sehgal sýndi eitt verk sem bar tvo titla: *This Success* og *This Failure*. Ég gekk inn í ICA og í gegnum afgreiðsluna, framhjá bókabúðinni og að hurðinni að sjálfu sýningarrýminu. Ég vissi fyrirfram að ég myndi gangsetja verkið og að ég mætti ekki skrásetja það á neinn hátt (nema auðvitað í eigin minni). Það sem mætti mér var fullur salur af börnum sem virtust hlaupa um í frjálsum leik. Salurinn var yfirlýstur og það voru nokkrir aðrir áhorfendur þar. Eftir að hafa fylgst með, sá ég að börnin voru í mörgum, litlum hópum og með nokkrum þeirra voru áhorfendur að leika sér. Ég áttaði mig á því að mér yrði boðið til leiks og það gerðist fljótlega. Stelpa kom til mín, kynnti sig og sagði: „Ég held að þetta verk kallist Þessi árangur“ eða „Ég held að þetta verk kallist Þessi brestur“ en það var misjafnt hvað þau sögðu við áhorfendur. Svo leiddi hún mig að barnahóp, kannski sjö til átta ára, sem byrjaði að leika við mig og ég lék mér við börnin í góða stund, leiki sem þau stjórnðu.⁷⁶

Annað verk eftir Sehgal, sem ég hef ekki upplifað sjálf heldur eingöngu heyrt um, heitir *Kiss* og var sýnt á Berlínartvíæringnum 2008. Í miðjum sal var þar að kyssast, það skipti um stellingar reglulega og eftir nokkra stund snéri parið sér að áhorfendum og sagði: Tino Sehgal, *Kiss*, 2002. *Kiss* er flutt af dönsurum sem hreyfa sig hægt, í samfelldri kóreógrafíu, sem byggir á myndum úr listasögunni af þörum að kyssast, og vísar bæði í sögu málverka og höggmynda. Í stuttu máli eru tvö atriði sem mikilvægt er að skoða varðandi list Sehgal: Hvernig verk eins og hans geta orðið hluti af safneign, eða arkívi, og þar af leiðandi hagkerfinu, án þess að vera hlutir í hefðbundnum skilningi. Einnig það, hvernig tjáningarmiðill listamanns er alltaf pólitískur og aldrei hlutlaus (ekki frekar

⁷⁶ „I think this work is called This Success“ og „I think this work is called This Failure“ Tino Sehgal, *This Success, This Failure*, 2007.

en sýningarýmin þar sem listinni er miðlað). Það er nákvæmlega þetta sem er kjarni hugmyndalistar og kemur fram til að mynda í verkum eftir Lawrence Weiner, Joseph Kosuth og eldri verkum Sol LeWitt. Munurinn er sá að Sehgal viðurkennir að markaðskerfið sé til staðar og að það sé sveigjanlegt, á meðan hugmyndalistamenn reyndu að hunsa markaðskerfið sem algjörlega misheppnaðist. Markaðurinn fékk mjög fljótlega áhuga á listaverkum þeirra og þau öðluðust fljótt verðgildi; það sem listamennirnir höfðu ekki gert ráð fyrir var að verkin, sem áttu ekki að falla undir neinar fagurfræðiskilgreiningar, þjuggu þar með til nýja tegund fagurfræði, til að mynda „fagurfræði stjórnsýslunnar“.⁷⁷ Allt getur verið list, meira að segja vélritað blað. Hugmyndalist tókst hins vegar að endurskilgreina listaverkið sem hlut, betur en öðrum listastefnum, vegna þess að það var einmitt í gegnum hluti sem það var gert, en ekki án þeirra. Hugmyndalist hefur gerbreytt landslagi myndlistar og stöðu listaverksins, en skildi þó eftir sig óútkljáð mál sem myndlistarmenn í dag eru enn að takast á við.

Dorothea von Hantelmann gerir verkum Tinos Sehgal góð skil í áðurnefndri bók sinni, ásamt verkum Daniels Buren, James Coleman og Jeffs Koon, og segir að „þessir tveir þættir, sem eru samtvinnuðir í verkum Sehgal, að verk hans eru gerð til þess að breyta eðli listarinnar sem vöru en ekki til þess að ráðast á stöðu vörunnar sjálfar [...] verkin draga athygli að félagslegu og menningarlegu ferli (sam)skipta, sem stendur fyrir því sem við köllum „markaðinn“.⁷⁸ Í flestum verkum Sehgal eru það áhorfendur sem gangsetja verkið, oft eru dansarar og flytjendur óvirkir þar til áhorfendur ganga inn í sama rými og þeir, eða að flytjendur nálgast áhorfendur á einhverju augnabliki með því að segja titil verksins eða með því að ná augnsambandi. Í verkinu *This is so Contemporary* eftir Tino Sehgal sem sýnt var á Feneyjatvíæringnum 2005 voru þrír flytjendur sem tóku á móti áhorfendum, dansandi og syngjandi í vögguvísutóni: “Oh, this is so contemporary, contemporary, contemporary“, en von Hantelmann færir rök fyrir því að verkið komi ekki aðeins af stað annarri hugmynd um listaverk en tíðkast, heldur líka annarri gerð áhorfenda. Allt sem er sýnt á þessum tvíæringi stendur fyrir það sem segja má að samtímalist feli í sér og er þess vegna staðfesting þess. Titillinn er því tvítekning og sýnir performatíft vald liststofnana til að dæma um hvað er samtímalist og hvað ekki. Sehgal opnar einnig fyrir vangaveltum: Hvað er um að ræða, og hvort slíkt mat á samtímalist sé réttmætt. Von Hantelmann hefur þetta að segja:

⁷⁷ Benjamin H.D. Buchloh, „Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions“, *October*, 55, 1996, bls. 105-143.

⁷⁸ Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art*, bls. 150.

Á endanum, hins vegar, er fullyrðingin sem hann setur fram í þessu verki, staðfest þegar gesturinn játar að verkið sé staðsett í samtíma, eða það sé eitthvað nýtt og menningarlega verðmætt. Á því augnabliki sem verkið túlkar á performatífan hátt það sem það segir: „Ef þú heillast af því sem þú segir, "Þetta er í raun nútímalegt," þá hefur öll sú uppbygging sem hugmyndir okkar um samtíma byggja á, hrunið..."⁷⁹

Hún vísar í Sehgal sjálfan og setur þetta í samhengi við óformlegar athuganir á viðbrögðum áhorfenda á Feneyjatvíæringnum við verkinu, sem „yfirgáfu þýska skálann dansandi við þessa smitandi melódíu,” og eins gefur hún okkur dæmi um áhorfendur sem hún heyrði segja “and this is not so contemporary” um önnur verk á tvíæringnum.⁸⁰ Öll verk vekja þessi viðbrögð að einhverju leyti (vegna þess að þau hafa öll performatífar víddir), en verk Sehgal byggja ferlið upp á virkan hátt.

Hugmyndin um að eitthvað sé ‚samtíma‘ þýðir að það sé núverandi, að gerast, það sem tilheyrir þessum tíma. Í myndlist getur mjög margt haft áhrif á það hvort verk er skilgreint sem samtímalist, þar má nefna stefnu safna og áhrif safnara, sem og áhrif markaðarins. Stofnanir hafa verið gagnrýndar fyrir að stjórna því hvað er útnefnt sem *samtímaverk*, og að þær hafi meðal annars útskúfað handverki og listaverkum sjálfmenntaðra listamanna frá því að geta talist *samtímaverk*, þó svo að þau sé sköpuð á sama tíma og útvalin samtímalistaverk. Álit almennings hefur einnig oftast en ekki verið undanskilið frá skilgreiningu á samtímalist. Það sem hefur haft mótandi áhrif er umræðan frá fyrri hluta 20. aldar, í gegnum „móðernisma“ og „post-móðernisma“ til dagsins í dag, um það hvað telst vera list.

Deirdre Donoghue er fædd árið 1971 og er búsett í Rotterdam. Hún starfaði í leikhúsi, bæði við leik og leikstjórn, áður en hún lærði ljósmyndun og myndlist. Í myndbandsverkum, ljósmyndum, innsetningum og texta, leggur hún áherslu á samskiptaþætti í minnissköpun, skilning á menningu og birtingu sjálfsins. *A Certain Capacity for Occupying Space* (2010) er verk eftir Deirdre Donoghue um upplifun af

⁷⁹ „Ultimately, however, the claim he makes via this work is affirmed only when the visitor confirms the work as being contemporary, or something new and culturally valuable. In that moment the work-performatively-generates what it says: "If you are seduced by the thing you say, 'This is actually contemporary, then this whole structure of contemporary has broken down..." Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art*, bls. 157.

⁸⁰ Sama rit, bls. 156.

fyrsta verki Tino Sehgal, sem ég minntist á hér að framan. Í verkinu skoðar hún hvernig athafnir sem kalla fram minningu skapa raunveruleika með framsetningu og orðum. Hvernig geta athafnir og upprifjun framleitt menningarlegt minni með málamiðlunum og fagurfræði. Frammi fyrir grænum bakgrunni, lýsa fimm konur rými með misjöfnum áherslum á birtuskilyrði og hljómburð, en einhver samhljómur gefur til kynna að það sem um ræðir sé eitt og sama rýmið. Virkni græna bakgrunnins er sú að bæði er hægt að varpa á hann hverju sem er, sem um leið staðsetur persónurnar, en einnig kallar hann fram tilfinningu fyrir fjölmiðlum, vegna þeirrar viðtalstækni sem Donoghue notar og líkist viðtalsþáttum, þar sem viðmælendur fá nægan tíma til þess að velta fyrir sér spurningum, en síðan eru svörin klippt og gefa skakka mynd af því sem sagt er. Konurnar lýsa einnig væntingunum sem þær höfðu til þessa ákveðna rýmis, hvernig tilfinningar vöknudu gagnvart börnunum sem þar voru og hvort væntingar þeirra stóðust. Með þessu byggja þær sameiginlega upp tiltekinn viðburð, sem áhorfandinn varð ekki vitni að. Donoghue er með verkinu einnig að svara Sehgal, þar sem hann leyfir enga dokumentasjón á verkum sínum og verk hans lifa aðeins í minni áhorfenda. Nú nýverið var *A Certain Capacity for Occupying Space* sýnt í P / / / / / AKT í Amsterdam og í framhaldi af spurningum sem verkið vekur leggur Donoghue sjálf fyrir áhorfendur sýningarinnar samning sem ‚staðfestir‘ að þeir séu lifandi ‚skjöl‘, og vitni að verki hennar. Með undirritun samnings hefur áhorfandinn/vitnið/lifandi skjalið gert samning við listamanninn um að kalla fram minningu sína um verkið fyrir hvern þann sem í framtíðinni gæti haft samband og beðið að fá að heyra um verkið. Upplýsingar um áhorfandann mun Donoghue geyma í skjalasafni og verða þær afhentar af handahófi, hverjum þeim sem vill nálgast upplýsingar um verkið.

Með því að virkja áhorfandann á þennan hátt sýnir hún fram á (og lætur reyna á), á hvern hátt verk lifa milliliðalaust fyrir utan söfn og gallerí, hún knýr fram performatíf samskipti sem eru til staðar í verkinu. Það er greinilegur samhljómur með þessum aðgerðum Donoghue og þeim listamönnum sem kenndir eru við stofnanagagnrýni. Ef þetta er hugsað útfrá hinum „sjónræna viðburði“ sem ég fjalla um í kafla tvö, þá gætum við sagt að áhorfandinn, í þessu tilviki, taki sér stöðu „fyrstu persónu“ og „hið faglega og þjálfaða auga“ sé útilokað. Með þessari uppsetningu og miðlun á verkinu á hin nýja leið „hins vinsamlega auga“ hér við.⁸¹

Donoghue dregur ekki aðeins í efa þau skilyrði sem söfn (arkív) setja því sem þar fær að vera, heldur er hún einnig að rannsaka þær leiðir sem eru alltaf til staðar, minni

⁸¹ Helena Illeris, *Visual events and the friendly eye*, bls. 24.

áhorfenda, og gefur því gildi. Eins og ég hef áður lýst, í kafla 2, þá hefur verk eins og þetta, sem býður til þátttöku og upp á rými til þess að skiptast á (einhverju), möguleika á því að endurskilgreina fagurfræðilega upplifun, þegar eitthvað á sér stað í rauntíma (tímabil tilvistar eða órofins samhengis), frekar en þegar allir hlutar verksins eru aðgengilegir á sömu stundu.

Veldu Hamingju, Húmor, Ákafa, Pakklæti, Kærleika, og Jákvætt Viðhorf

Van Abbemuseum í Eindhoven, Hollandi, hefur staðið fyrir verkefni sem kallast *Play Van Abbe, The museum in the 21st century* frá því í nóvember 2009 og var fjórði og síðasti hluti þess, sýningin *The Tourist, the Pilgrim, the Flaneur (and the worker)* aðalsýning safnsins þetta ár. Verkefnið *Play Van Abbe* er margþætt, það vinnur með og fjallar um safneign Van Abbemuseum og nær til meirihluta sýningasala safnsins. Framkvæmdin samanstendur af sýningum, verkefnum, gjörningum, fyrirlestrum, umræðum og nýjum aðferðum til þess að miðla viðbrögðum áhorfenda við list, og samhengi listar. Með verkefninu vill safnið reyna að varpa fram spurningum um sjálfsmynd og markmið safna almennt⁸². *The Tourist, the Pilgrim, the Flaneur (and the worker)* var ætlað að kanna ánægjuna af að vera gestur á safninu og hvernig hægt væri að efla þá reynslu.

Í kafla tvö fjallaði ég um verk Maju Began *Secret Powers for Identity Security and Self-Respect in Troubling Times* í Van Abbemuseum, en samhliða því skipulagði hún seríu gjörninga og viðburða undir nafninu *P for Performance* og starfaði ég í samvinnu með Began að síðasta viðburðinum í þeirri seríu. Í heild var hugsunin á bakvið þessa viðburði að skoða aðild, upphaf og venjur fólks sem kemur saman í kringum ákveðna viðburði, og hugmyndir að baki þeim. Hvernig löngunum okkar og kvíða væri miðlað eftir flóknum leiðum í samneyti við hina í kringum okkur? Hvernig fólk kemur saman í kringum afurð, og yfirfærir upplifunina af henni með því að skapa félagslegt rými? Þessir viðburðir miðuðu að því að vera opinn vettvangur fyrir rannsóknir og tóku gagnrýna afstöðu gagnvart hlutverki listamanna sem framleiðenda. Þátttakendum viðburðanna var boðið að taka sér mismunandi hlutverk: sem stjórnendur, þátttakendur, framleiðendur eða áhorfendur.

Verkið *Choose Happiness, Humor, Enthusiasm, Gratitude, Kindness, and a Positive Outlook* (2011) vann ég í samstarfi við Maju Began fyrir Van Abbemuseum og var það hluti af yfirstandandi sýningu. Verkið var gert sem hluti af þeirri listrannsókn sem

⁸² Heimasíða Van Abbemuseum, upplýsingar um liðnar sýningar og fræðsludeild, sótt 3. ágúst, 2011, <http://www.vanabbemuseum.nl/>

ég fjalla um hér í þessum texta, og studdi við þessi skrif og öfugt, líkt og sería verka sem gerð var fyrir Nýlistasafnið og er titluð *Verkin sem ég hefði átt að gera*, og geri grein fyrir í kafla fjögur.

Hjá Van Abbemuseum starfar fjöldinn allur af sjálfboðaliðum, sem vinna fyrir fræðsludeild safnsins, þeir eru mjög sýnilegir og aðstoða gesti sem leita til þeirra með spurningar um safnið, eða ákveðin verk. Okkur langaði að vinna með sjálfboðaliðunum, þar sem þeir eru í sérstakri aðstöðu til að eiga samskipti við áhorfendur og starf þeirra felst að miklum hluta í því að miðla, og túlka listaverk. Kester rekur hugmyndina um samtalslist til rússneska bókmenntafræðingsins Mikhaíl Bakhtin, sem færði rök fyrir því að líta mætti á listaverk sem samtöl - sem stað ólíkra merkinga, túlkana og sjónarhóla, en það er einmitt í samtölum sem sjálfboðaliðarnir mæta áhorfendum og við sáum fyrir að verkið gæti orðið til við slíkar kringumstæður.⁸³ Viðbrögð áhorfandans (og flytjandans - sjálfboðaliðans) gætu strax haft áhrif á verkið.

Verkið *Choose Happiness, Humor, Enthusiasm, Gratitude, Kindness, and a Positive Outlook* var tvíþætt og stóð yfir í einn dag. Fyrri hluti þess var viðburður með sjálfboðaliðum safnsins, hálf-opið almenningi, þ.e. gestir vissu af viðburðinum sem átti sér stað í fyrirlestrasal safnsins og gátu kíkt inn og fylgst með, þeim var hins vegar ekki boðið sérstaklega að taka þátt. Viðburðurinn var eins konar hópefli þar sem við fórum í leiki og sjálfboðaliðar fengu tækifæri til að tjá sig um ýmis mál. Í gegnum leikina, sem sumir voru lausnaleikir (lausnamiðaðir), gátum við spurt þátttakendur um viðhorf til liststofnana og persónulega þýðingu myndlistar fyrir þá. Viðburðurinn tókst mjög vel og þátttakendurnir voru opnir fyrir því að nota þetta rými safnsins á annan hátt en þeir höfðu áður kynnst. Í lokin buðum við upp á hressingu og kynntum fyrir þeim verk sem við báðum sjálfboðaliða um að miðla og túlka til safngesta. Þetta kom þeim ekki á óvart, vegna þess að við höfðum sent þeim skriflegt boðskort með upplýsingum um að við vildum koma á samstarfi við þá sem hefðu áhuga, þannig að þeir sem mættu virtust hafa þann áhuga. Verkin sem sjálfboðaliðarnir fengu í hendur voru setningar sem við báðum þá að lesa fyrir gesti safnsins, á þann hátt sem þeim fannst henta best. Við ræddum við þá um mismunandi aðferðir og þeir komu með margar uppástungur. Við ætluðumst til að sum verkin væru lesin á ákveðnum stöðum í safninu, nálægt ákveðnum verkum. Hver sjálfboðaliði fékk nokkur lítil kort sem á stóð: ef þú sérð einhvern ganga í þessa, eða þessa, eða hina áttina, í átt að þessum sal, eða þessu verki; ef þú sérð einhvern í ákveðnu ástandi, ringlaðan, eða einhvern sem andar, vinsamlegast nálgastu viðkomandi

⁸³ Grant H. Kester, *Conversation Pieces*, bls. 10.

og lestu fyrir hann, hvíslandi/öskrandi/með viðeigandi safnarödd. Setningarnar sem átti að lesa voru mismunandi eftir aðstæðum og eftir viðeigandi dramatíska þögn átti að halda lestri áfram með eftirfarandi setningu: *Veldu hamingju, húmor, ákafa, þakklæti, kærleika, og jákvætt viðhorf*. Gjöorningur eftir Gunnðísi Ýr Finnbogadóttur og Maju Bekan, 2011, Van Abbemuseum.⁸⁴ Öllum sjálfboðaliðunum var gerð grein fyrir því að þeir mættu, að lestri loknum, ræða verkið að vild við áhorfendur og greina frá öllum samskiptum sem þeir hefðu átt við listamennina, ef þeim þætti það henta. Allan daginn voru síðan sjálfboðaliðar að lesa fyrir gesti, en sjálfar ætluðum við ekki að lesa, heldur vera á staðnum og veita stuðning og hvetja sjálfboðaliðana áfram. Vegna tæknilegra örðugleika tókum við þó þá ákvörðun að lesa líka allan daginn. Safnið hafði á sama tíma lánað eitt málverk eftir Picasso til Palestínu, vegna verkefnisins *Picasso in Palestine*. Þetta var í fyrsta skipti sem verk eftir Picasso var sýnt þar, nánar tiltekið í Ramallah. Verkið var *Buste de Femme* frá árinu 1943. Þetta olli því að margir sjálfboðaliðar voru uppteknir, en starfsfólk safnsins hafði ekki gert ráð fyrir öðrum viðburðum í safninu á sama tíma. Þetta ferðalag Picasso-verksins vakti hins vegar mikla athygli fjölmiðla og var í sjálfu sér viðburður. Sjálf hafði ég vitneskju um að safnið væri þegar (í júní 2011) búið að skipuleggja sýningadagskrá ársins 2012, sem þýddi að yfirstandandi sýning, *The Tourist, the Pilgrim, the Flaneur (and the worker)* hafði líklega verið skipulögð ári, eða einu og hálfu ári áður, eða jafnvel enn fyrr. Þetta Picasso-atvik staðfesti þá tilfinningu sem ég hafði, að safnið og starfsmenn þess væru búnir að klára sýninguna *The Tourist, the Pilgrim, the Flaneur (and the worker)* og væru farnir að snúa sér að öðrum hlutum. Afleiðingin var ekki metnaðarleysi, heldur að umgjörð sýningarinnar varð fremur vélræn og ósveigjanleg. Þetta var lærdómsríkt og eftir á að hyggja mjög gott, að því leyti að við sjálfar áttuðum okkur betur á möguleikum og takmörkum verksins, með því að mæta áhorfendum sjálfar. Það sem Kester gagnrýnir einna mest í bók sinni er andstaða samtíma-gagnrýnenda gagnvart listaverkum sem falast eftir gagnvirku sambandi við áhorfendur, á beinan og aðgengilegan hátt. Tilgangur framúrstefnu listaverka, frá þessu sjónarhorni, segir hann vera að vísa til óumflýjanlegra málamiðlana, sem leiða af sér tilraunir til þess sýna einhvern ytri raunveruleika, eða raunveruleika sem sameiginlegt viðmið með áhorfendum. Hann vitnar í Bersani og Duroit og segir að „ef list á að

⁸⁴ *Choose Happiness, Humor, Enthusiasm, Gratitude, Kindness, and a Positive Outlook* performance by Gunnðís Ýr Finnbogadóttir and Maja Bekan, 2011, Van Abbemuseum.

“miðla” einhverju.... þá er það í sjálfum misheppnuðu samskiptunum (eða jafnvel sjálfsmýnd listamannsins sem sjálfur er hæfastur til að meta þessi mistök).⁸⁵

Það sem Kester gerir, og er kannski skiljanlegt, þar sem hann er að fást við listform sem sætt hefur þeirri gagnrýni að vera ekki list, og þar af leiðandi ekki mikið til af uppbyggilegum skrifum á þessu sviði, er að rífa niður aðrar, endingargóðar hugmyndir um listsköpun. Það sem brýnast virðist vera að endurskoða, eru hugmyndir um að list eigi fyrst og fremst að fá áhorfendur til umhugsunar, sem síðar geti leitt af sér breytt viðhorf eða hegðun. Að þetta eigi að gerast með því að rugla áhorfandann og beina honum að viðmiðum sem eru allt önnur en þau sem hann þekkir, með það að augnamiði að ganga fram af honum. Gengið er útfrá því að eitthvað sé bogið við hugsunarhátt áhorfandans, hugsunin sé gölluð og það þurfi að breyta henni. Claire Bishop talar einnig um þetta, en hvorugt þeirra nefnir möguleikann á hvort áhrifa þessarar viðvarandi aðferða gæti hjá, eða hafi skapað áhorfendur samtímans.⁸⁶

Það er auðséð að það er vettvangur, og mikil þörf, fyrir fræðslu á söfnum, sem sést best á öllum þeim sýningum sem fjalla um hugmyndir um rannsóknir, tilraunir, lærdóm og kennslu. Með stöðugt aukinni samræmingu og skrifræði í menntakerfinu, er söfnum gert kleift að reyna á hugmyndaríkan hátt á andstæður þess, að gefa rými til þess að endurskoða kerfi byggð á stöðlum og fyrirframákveðinni útkomu, og að vera staðir þar sem leitast er við að taka gagnrýna afstöðu. Eins og Illeris nefnir er starfsfólk safnafræðslu mikilvægt í þessu samhengi. Hún segir að vegna sýnileika starfsfólksins, og hins beina sambands þess við áhorfendur, t.d. með samtölum, þá sé aðlögun hins „faglega og þjálfaða auga“ ögrað. Þó nokkuð er um það að myndlistarmenn, bæði þeir sem tilheyra stefnum stofnanagagnrýni/samtalslistar/þátttökulistar og öðrum listastefnum, hafi unnið, líkt og ég og Maja Bekan, í samstarfi við starfsfólk safnafræðslu og annað starfsfólk safna, eða hafi tekið sér stöðu starfsmanns í verkum sínum; Andrea Fraser, Ruth Buchanan, Tino Sehgal og Rirkrit Tiravanija eru meðal þeirra.

Samskipti okkar við sýningargesti í Van Abbemuseum meðan á upplestri stóð voru mjög misjöfn, sumir gestir virtust reiðubúnir að kynnast listaverkum af þessu tagi. Þó svo að verkið væri ekki það sem kalla mætti „spectacle“ þá er það langt því frá að vera hefðbundið listaverk á listasafni, enn þann dag í dag. Flestir gestirnir virtust þó þurfa ansi langan tíma til að nema það sem sagt var við þá, og hvort eða hvernig

⁸⁵ Grant H. Kester, *Conversation Pieces*, bls. 82.

⁸⁶ Dorothea von Hantelmann talar um að verk geti skapað nýja áhorfendur, og á við með því að performatífar hiðar verka geti skapað nýtt viðhorf eða breytt athöfnum áhorfenda, sjá bls 128-172. Hér er ég hins vegar að tala um form verka almennt en ekki inntak þeirra.

viðbrögð þeir ættu að láta í ljós. Það sem var hugsanlega áhugaverðast var að þeir gestir sem ekki voru á neinn hátt undirbúnir, voru þeir sem brugðust við með andsvörum, en þau voru misjöfn. Aðeins nokkrir reiddust, en flestir þökkuðu kurteislega fyrir sig, og sumir lýstu yfir ánægju með að fá að vera þátttakendur. Verkið bauð áhorfendum upp á að svara, vegna þess að það var flutt sem „tveggja manna tal“ en ekki sem gjörningur sem byrjar og lýkur á ákveðnum tímamarki. Því var ætlað að beina sjónum að umhverfinu, hreyfingu áhorfenda sjálfra um safnið, og einnig að framsetningu safnsins á verkum.

Á sama tíma lærðum við nokkuð á sýningardegnum sjálfum sem við höfðum ekki gert ráð fyrir, en það var að flutningur verksins virtist hafa áhrif á notkun sjálfboðaliðanna á rýminu, og viðhorf þeirra til sýningarinnar, og þess hlutverks sem henni var upprunalega ætlað. Þó svo að þetta hafi aðeins komið fram í óformlegum umræðum finnst mér vert að taka það fram. Viðbrögð þeirra voru flest á þann veg að þeim fannst þeir „finna meira fyrir rýminu“ og „nærvera áhorfenda skipti meira máli“ (þeim fannst þeir þurfa að reyna að lesa í áhorfandann; hvernig hann væri stemmdur). Nokkrir sjálfboðaliðar tjáðu sig um að hugsanlega breyttist staða þeirra innan safnsins, frá því að vera þeir sem fræða um listsköpun annarra, yfir í að vera sjálfir þátttakendur í skapandi starfi.

Með því að vinna með sjálfboðaliðunum, sem þegar eru starfandi á safninu, þurftum við ekki að breyta hefðum, og unnum því á performatífan hátt, að því leyti að sjálfsmýnd flytjendanna og áhorfendanna var beint að staðbundnu ‚móti‘ þeirra, en ég mun koma betur að því í umfjöllun um seríuna *Verkin sem ég hefði átt að gera*.⁸⁷

Í viðauka er að finna skrásetningu á verkinu *Choose Happiness, Humor, Enthusiasm, Gratitude, Kindness, and a Positive Outlook* sem var fengin hjá safninu. Þetta er upptaka úr öryggismyndavélum, ásamt dæmum um texta sem sjálfboðaliðar fengu, og glærusýningu af hópeflis-viðburðinum.

Í bókinni *The Practice of Everyday Life* byrjar Michel de Certeau á því að benda á getu félagsvísinda, til þess að rannsaka tungumál, hefðir, tákni, list og samskipti sem menning samanstendur af, en að sama skapi skort á formlegum leiðum til að rannsaka á hvern hátt fólk endurnotar eða endurgerir þessa hluti í daglegu lífi. de Certeau, heldur því fram að þessi hugmynd um aðgerðarleysi sé hættulegt vegna þess að í athöfninni, að endurnota liggi tækifæri venjulegs fólks til að grafa undan hefðum og túlkunum sem stofnanir leitast við að þvinga uppá það. Með litlum skilningsskorti á slíku atferli draga

⁸⁷ Grant H. Kester, *Conversation Pieces*, bls. 90.

félagsfræðin eingöngu upp mynd af fólki sem ekki er skapandi, er ekki höfundar að neinu, og framleiðir ekkert, aðgerðarlaust og háð mötun menningar. Þessi rangtúlkun hefur leitt af sér hugtakið „neytandi“. Í bókinni notar hann þess í stað orðið „notandi“. Það er ekki auðvelt að greina skrif hans, þau eru ljóðræn, en að sama skapi mjög fræðileg og hann vísar í og greinir fjöldan allan af textum annarra. Í heildina er best að segja að hann afhjúpi möguleika sem felast í lágstemdum athöfnum hins daglega lífs, til þess að veita viðspyrnu.⁸⁸

Hvers konar daglegar athafnir, eða virkni (e. *agency*) gætu staðið fyrir slíkri viðspyrnu í fræðslurými liststofnunar, til dæmis hjá áhorfendum eða starfsfólki? Hefur verkið *Choose Happiness, Humor, Enthusiasm, Gratitude, Kindness, and a Positive Outlook*, og fyrrnefnd verk í þessum kafla, eiginleika til að kalla fram slíkar lágstendar athafnir, sem ég leitast við að koma hér í orð. Með því að reikna með því að þessir aðilar (áhorfendur/starfsfólk og allir aðilar sem að verkinu koma ef því er að skipta) séu skapandi og virkir einstaklingar hæfir til þess að nota/endurnota og skapa. Þetta er það sem ég legg til grundvallar, auk fyrrnefndra fræða, í athugun á seríunni *Verkin sem ég hefði átt að gera*, sem hefur það að sjónarmiði að vera byggð upp á samtölum og miðlun og ég fjalla nánar um í kaflanum sem kemur hér á eftir.

Hljóðupptaka með upplestri sem tengist verkinu er að finna í viðauka.

III Verkin sem ég hefði getað gert

Aðstæður: Lágvært hljóð frá hljóðverki og smáskvaldur frá skrifstofu. Hundur gefur frá sér lágt hljóð. Úti skín sólin en inni er svalt og frekar þungt loft.

Ung kona kemur inn og heilsar starfsmönnum sem þegar eru við inngang safnsins, hún er að skila einhverju og þekkir starfsmennina. Á eftir henni kemur ungur maður sem er að heimsækja sýninguna. Tveir starfsmenn taka á móti honum og virðast þekkja hann. Þeir tala við hann um sýningarskrá, hundurinn sniglast í kringum þau. Hljóðvist er erfið, og mikið bergmál. Ungi maðurinn gengur rólega á milli verkanna í fremra rými safnsins. Annar starfsmaðurinn, kona, nálgast hann og heldur á rauðum bolta og litlu blaði. Um leið og hún réttir manninum boltann segir hún: „Afsakið, getur þú haldið á þessum bolta fyrir mig á meðan ég les fyrir þig?“ Hann tekur við boltanum og stígur í báða fætur eins og hann sé að gefa til kynna að hann sé reiðubúinn. Hún les:

⁸⁸ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, California, 2002.

Þetta verk er úr seríunni *Verkin sem ég hefði getað gert*, titlað *Ef ég hefði raunverulega ástríður og ef ég hefði komið í Frieze*, eftir Gunndísi Ýr Finnbogadóttur, 2011.

Það kann að vera að við sem lista- og menntamenn erfum óhjákvæmilega efnisskrá nútíma messíanískra athafna, einfaldlega samkvæmt þeirri staðreynd að þegar við tölum, þá gerum við það í von um að aðrir hlusti og í von um að skapa mismunandi form samskipta og samfélagstengsla. Hvernig leikum við það látbragð? Flutningur í anda hins breytta heims er mjög raunhæfur möguleiki, eins og hún sýnir í nýlegum verkum sínum.

Another Chorus Individual (On Aspiration) (2007), til dæmis, er klippimynd sem sýnir dansara dansa, klædda kjól skornum út úr skynörvandi, eða psychedelic, plakati sturtandi orðum úr handakrikunum. *Frieze*, tölublað 113, mars 2008.

Hún er frekar örugg meðan á lestri stendur, en fipast á tveimur stöðum. Hann veltir boltanum aðeins á milli handa sér og kastar honum einu sinni mjög stutt uppí loftið. Hann færir líkamsþungann frá einum fæti yfir á annan. Hún horfir stutta stund á blaðið eftir að hún lýkur lestrinum, en lítur síðan upp. Maðurinn brosir, þakkar fyrir sig og spyr hvort þetta hafi verið listaverk. Hún jánkur, les fyrir hann titilinn aftur og leyfir honum að lesa blaðið sjálfur. Hún tekur aftur við boltanum.⁸⁹

Í þessum kafla ætla ég að fjalla um seríu af verkum sem voru gerð sem hluti af þessari listrannsókni, vinnan við verkin studdi við þennan fræðilega hluta verkefnisins og öfugt. Í mínu starfi sem myndlistarmaður er tenging við fræði almennt mjög mikilvæg. Þennan áhuga má rekja til vinnu og ferlis sem ég fór í gegnum þegar ég var í námi, en þá vann ég verk með það að markmiði að skilja stöðu mína sem kona og listamaður, í samanburði við konur í minni fjölskyldu og kvenlistamenn í sögunni. Þá vaknaði áhugi minn á kynjafræðum, en einnig á menningarlegum minnisrannsóknum (e. *cultural memory studies*) og þverfaglegum minnisrannsóknum (e. *interdisciplinary memory studies*). Þessi fræði hafa að mínu mati styrkt mitt starf, bæði þegar kemur að uppsetningu á verkum og innblæstri, rétt eins og að bókmenntir geta haft áhrif, eða matreiðsla. Kenningar geta oft hjálpað við útsýringar á virkni verka. Í þessari listrannsókni hefur fræðilegi hlutinn einmitt gert það, og dýpkað skilning minn á þeim. Í

⁸⁹ Vettvangsathugun á Nýlistasafninu, miðvikudagur 10. ágúst 2011, milli klukkan 12:20 og 12:45.

gegnum skrifin, þegar ég hef þurft að brjóta niður hugmyndir, bæði til þess að gera þær skýrar fyrir framtíðarlesendur og einnig til þess að skilja þær sjálf, hef ég komið auga á hvatir, sem ég hefði annars ekki gert, að minnsta kosti ekki strax. Að auki, þó svo að ég forðist að myndgera nokkur fræði, hef ég komið auga á aðra möguleika á útfærslum á verkunum. Að undanskildum skrifum af þessu tagi er ferli þessarar listrannsóknar ekki svo frábrugðið því ferli sem ég venjulega fer í gegnum í eigin listsköpun. Ég mun fjalla um verkin útfra fræðilegri umfjöllun hér að framan og halda áfram að skoða möguleika þeirra á því að flækja áhorfandann inn í sköpun verksins, innan þess fræðslurýmis sem safnið er. Einnig mun ég skoða sérstaklega áhrif verka á starfsmenn safnsins, sem flytja verkin, og halda áfram þar sem frá var horfið í kafla tvö, miðlunarhlutanum.

Serían *Verkin sem ég hefði getað gert* (2011) var gerð sérstaklega fyrir sýninguna *Læsi* í Nýlistasafninu (16.07.-11.09.2011). Á sýningunni eru verk, flest í eigu safnsins, sem byggja á samspili texta, forma og rýmis. Verkunum sem eru bóklitaverk og málverk, ljósmyndir og höggmyndir, er ætlað að skoða hvernig rýmisskynjun skarast við formskynjun. Sýningin miðar að því að víkka út hugmyndina um læsi, sem oftast er tengd við lestur á táknetningum með bókstöfum.⁹⁰ Nýlistasafnið á stærsta safn landsins af bóklitaverkum, en á einnig safn annarra listaverka. Heimildasafn þess er þríþætt, það hefur að geyma arkíf um listamannarekin rými á Íslandi, skjalasafn sem inniheldur efni tengt starfsemi safnsins frá stofnun þess árið 1978 og er í vörslu Borgarskjalasafns. Í heimildasafninu er einnig gjörningaarkíf sem varðveitir heimildir um gjörninga og gjörningatengd verk á Íslandi (og víðar). Nýlistasafnið er grunn-varðveislusafn á gjörningaverkum. Vinnan við arkífið miðast við að safna og búa til heimildir, eða skrásetja frásagnir eða lýsingar á gjörningum.

Undanfarið hefur Nýlistasafnið unnið í samstarfi við Víðsjá á Rás 1 og hafa listamenn lýst gjörningum í útvarpinu. Þetta verkefni vakti áhuga minn á því hvernig listaverk lifa í samfélagslegu minni og ég velti því fyrir mér hvað framköllun á þessu minni gerir Lýsingar listamannanna eru greinargóðar og ná yfir umgjörð verkanna, tilfinningu listamannanna sjálfra, og samskipti við áhorfendur, auk þess að lýsa nokkuð vel athöfnum sem byggja verkin upp. Eins og ég segi í kafla 3 þegar ég vísa í Gaston Bachelard, er minning nokkuð sem gerist í nútíð, og er, vegna margra flókinna ferla, ekki nákvæm mynd af því sem var upplifað áður. Um nýja mynd er að ræða, nýjan stað eða nýja upplifun.⁹¹ Það gerir framköllunina að mjög skapandi athöfn. Þessi hugleiðing

⁹⁰ Heimasiða Nýlistasafnsins, upplýsingar um sýninguna *Læsi*, sótt 17. ágúst, 2011, <http://nylo.is/>.

⁹¹ Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, bls. xxiii.

ásamt því að vera í miðri gagnaöflun fyrir þetta lokaverkefni var grunnurinn að hugmynd verksins. Ég hafði verið að lesa umfjöllun um ýmis listaverk, verið að ræða við vini um verk þeirra, en ég upplifði fæst af þessum verkum. Ég var alltaf að búa mér til myndir af þeim. Að mörgu leyti er þetta öflugasti miðill listaverka og þannig sem verk berast á milli. Það má einnig sjá í aukinni áherslu á fréttatilkynningar og upplýsingar um listaverk sem standa eftir að sýningum loknum. Ég tel mig þekkja vel mörg verk, sem ég hef þó aldrei upplifað, heldur hef mætt þeim í gegnum túlkun og umræðu annarra á þeim. Umræða (e. *discourse*) felur í sér að eitthvað sé rætt af dýpt, að eitthvað sé ígrundað. Martha Rosler og Pierre Bismuth segja að sú breyting hafi átt sér stað á umræðunni um list að henni hafi hnignað og hún færst inn í afmörkuð rými. Bæði telja þau ástæðuna vera uppsveiflu markaðarins í byrjun aldarinnar, að þá hafi ekki verið þörf fyrir umræðu og gagnrýni.⁹² Með þessu segja þau að það hafi verið markaðurinn sem sagði til um gæði verka en ekki listamaðurinn eða gagnrýnandi. Mín tilfinning er sú að það sé erfitt að skapa aðstæður þar sem fólk hefur virkilegan áhuga á sameiginlegum hugðarefnum. Að finna eitthvað nægilega áriðandi og sameiginlegt til þess að ræða. Í dag er aukin krafa um að listamenn geti útskýrt verk sín, krafa sem virðist koma frá liststofnunum.⁹³ En einnig mætti ætla að það sé krafa listamanna að fá að taka þátt í umræðunni.

Það er tiltölulega nýtt (með póst-móðernisma) að listamenn tali almennt sjálfir um verk sín opinberlega, áður fyrr voru þeir hljóðir, og gagnrýnendur voru þeir sem töluðu um verk þeirra.⁹⁴ Pierre Bismuth líkir því að tala opinberlega um verk sín við það að vera rokkstjarna, hann segir að það sé í einu skiptin sem listamaður fær tækifæri til þess að standa frammi fyrir áhorfendum sínum.⁹⁵ En þessi krafa um að listamenn tali um verk sín hefur einnig orðið innblástur listaverka og það undirstrikar skapandi eðli umfjöllunarinnar eða umræðunnar. Það er þar sem merking verður til. Hún verður til bæði í listaverkum og í umræðu, í eyðunum, sem eru á milli þess sem er sagt, þar er pláss fyrir skapandi athöfn.

Fyrir Nýlistasafnið var hugmyndin að gera nokkur verk, eða seríu verka, sem miðluðu túlkun á verkum, ekki mínum eigin, heldur verkum sem ég hef verið að skoða í

⁹² Derek Brunen, *Show and Tell: The Politics of Silence and the Power of Discourse*, heimildarmynd, Master of Fine Art Program of the Piet Zwart Institute, Rotterdam, 2010.

⁹³ Judy Radul, í *Show and Tell*.

⁹⁴ Rosalind Krauss, „Round Table: The Present Conditions of Art Criticism“, höfundar: Georg Baker, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Andrea Fraser, David Joselit, James Mayer, Robert Storr, Hall Foster, John Miller, Helen Molesworth, *October*, tölubl. 100, 2002, bls. 200-228.

⁹⁵ Pierre Bismuth, í *Show and Tell*.

tengslum við þessa listransókn. Það sem ég gekk útfrá við val á verkunum var performatíf virkni verkanna, líkt og þeirra sem ég hef fjallað um hér og hvernig þau voru túlkuð í gegnum umfjöllun á þeim. Verkin tilheyra ekki öll sömu stefnu, en af umfjölluninni að dæma og eigin tilfinningu, liggur að baki þessum verkum rannsókn sem ekki býr í efniskennd þeirra, heldur í einhverju öðru sem stendur utan listar. Í lokin var ég með tíu verk í höndunum og í stað þess að skrifa um þau sjálf notaði ég fundna texta, þær heimildir sem ég hafði safnað. Þessir tíu textar um listaverk eftir aðra voru í eðli sínu ólíkir, sumir lýstu efniskennd verkanna á meðan aðrir lýstu frekar samhenginu sem verkin höfðu áhrif á og urðu fyrir áhrifum frá. Allir textarnir eru þó um aðkomu áhorfenda og lýsa virkni verkanna. Í lok textanna er síðan vísað í rit eða vefsíðu þar sem textann er að finna. Þó svo að þessi umræddu verk annarra hafi verið valin og skilyrt af þessu verkefni, og ég hefði getað fjallað um flest hér, þá eru þau einnig valin útfrá (einhvers konar) persónulegum löngunum í eigin listsköpun. Titlarnir verkanna gefa þetta til kynna, sem og nafnið á seríunni. Þetta eru verk sem ég hugsaði þegar ég las um þau: þessi verk gætu verið mín, ég hefði átt að gera þau. Hugsanir um hvað hefði þurft til, koma fram í titlunum. En þetta er einmitt eins og Bachelard lýsir upplestri ljóða, að við fáum á tilfinninguna að við hefðum getað skrifað ljóðið, það verður okkar.⁹⁶

Sem framhald af vinnunni í Van Abbemuseum var markmið mitt að flutningur á þessum verkum yrði í höndum starfsmanna Nýlistasafnsins og að þau yrðu flutt í samtali við áhorfandann. Við flutning á verkinu *Choose Happiness, Humor, Enthusiasm, Gratitude, Kindness, and a Positive Outlook* vantaði oft eitthvað til þess að ramma samtalið inn, bæði fyrir þá sem aðeins fylgdust með úr fjarlægð og sáu kannski flutning nokkrum sinnum, en voru ekki vissir hvort eitthvað væri um að vera, og líka fyrir flytjanda og áhorfanda. Þess vegna, í tilraun til þess að bæta úr því fengu allir flytjendur bolta. Boltarnir eru endurhæfingar-/líkamsræktarboltar sem hægt er að nota sem lóð og eru til í mismunandi þyngd. Áður en sýningin *Læsi* var opnuð hitti ég alla flytjendurna saman og við æfðum okkur að lesa með boltana. Við reyndum ýmislegt til þess að láta boltann ganga á milli áhorfanda og flytjanda. Boltarnir reyndust mjög nytsamlegir og einnig skemmtilegir en ég kem að því síðar þegar ég fer í gegnum viðtöl sem ég átti við flytjendur. Þó svo að ég tali um textana sem verk, lít ég svo á að textarnir í sjálfu sér séu ekki verk, verkið er samframleitt af flytjanda og áhorfanda.

Í þeim tilgangi að staðsetja seríuna *Verkin sem ég hefði getað gert* í fræðilegu umfjölluninni hér að ofan vil ég fyrst beina sjónum að stefnumótinu eða samtalinu milli

⁹⁶ Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, bls. 14.

safngestsins og verksins. Ég hafði áhuga á að vinna með venjur sem skapast hafa innan Nýlistasafnsins um það hvernig tekið er á móti gestum. Þar er það yfirleitt þannig að öllum gestum er heilsað af starfsmönnum, sem einnig eru flestir stjórnarmeðlimir. Tekið er á móti gestum og þeim bent á sýningaskrár og þeir látnir vita af nærveru starfsmanna sem hægt er að leita til. Þarna er einhver hefð að skapast og ég sá fyrir mér að þetta gæti opnað möguleika á frekara samtali á milli gests og starfsmanns (sem oft gerist án nokkura afskipta). Skrifstofa safnsins er staðsett í opnu rými og aðeins lokuð af að hluta til frá sýningarýminu sjálfu. Hér hefur safnið sjálft opinberað formgerð sína að einhverju leyti.

Væri möguleiki að breyta því samtali sem fyrir er í fagurfræðilega upplifun? Hvernig virkar fagurfræðileg upplifun í samtali fólks á móti fagurfræðilegri upplifun á hlutum? Grant Kester býður upp á aðferð, eftir að hafa greint viðnám við umræðu í ríkjandi listfræði. Þetta hef ég áður fjallað um í kafla tvö og á við um sjökk-áhrif framúrstefnulistar, og hins háleita sem gerir kröfu til að list fjalli um það sem verður ekki orðað (sjá kafla tvö), og þurfi því ekki umræðu. Samkvæmt Rosalind Krauss má rekja hnignun listgagnrýni að hluta til til upprisu og hæfni áhorfandans.⁹⁷ Sú nálgun sem Kester leggur til er að finna opna möguleika í ferli samskipta sem listaverkið hrindir af stað, í stað þess að finna þá í stöðugt breytilegum hlutum (listaverkum). Þetta krefst tveggja breytinga: fleiri „skýranleg blæbrigði upplifunar af samskiptum“, og skilnings á listaverkum sem ferli samskipta frekar en hluta.⁹⁸ Bæði Grant Kester og Dorothea von Hantelmann leggja áherslu á það að í samtali og þeim samskiptum sem áhorfandi á við listaverk verði áhorfandinn að eiga einhverra kosta vöð. Bæði eiga þau við um val á því hvernig verkið er túlkað, Kester talar um að fagurfræðileg upplifun sé byggð á forsendum áhorfandans.⁹⁹ Von Hantelmann talar um mikilvægi þess að sem áhorfendur getum við valið hvort við köfum í samhengi verksins við listasöguna, eða sögu almennt, eða njótum þess eins og við njótum gönguferðar, eða kaffisþjalls með vinum.¹⁰⁰ Það sem hún á við með þessu, og er mjög líkt því sem Irit Rogoff á við með því að líta undan, er að gleyma því ekki hver áhrifamáttur þess er að gera í stað þess að greina og gagnrýna. Í stefnumóti áhorfanda við verkin í seríunni *Verkin sem ég hefði getað gert* liggur val áhorfandans t.d. í því hvort hann talar um verkið eftir að flutningi er lokið eða

⁹⁷ Rosalind Krauss, *Round Table*, bls. 226.

⁹⁸ Grant Kester, *Conversation Pieces*, bls. 82-123.

⁹⁹ Grant Kester, *Conversation Pieces*, bls. 89-107.

¹⁰⁰ Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art*, bls. 158-173.

ekki. Ólíkt verkum Tino Sehgal þar sem áhorfandinn er oftast krafinn um munnleg viðbrögð, sem oft stillir fólki upp við vegg, er áhorfandinn þó greinilega þátttakandi. Verkið er óvirkt þegar hann er ekki á staðnum. En líkami áhorfandans er ekki aðeins til í rýminu heldur líka í tíma og í Nýlistasafninu þá tengist stund stefnumótsins við stundirnar fyrir og eftir. Þetta gefur möguleika á því að skapa sögu vegna þess að það eru ekki allir hlutar verkins aðgengilegir samstundis, eins og til dæmis í höggmynd.

Á ólíkan hátt og á öðrum forsendum en Sehgal, hef ég líka áhuga á stöðu listaverksins gagnvart arkífinu. Í grunninn mætti segja að Sehgal sé (meðal annars) að spyrna á móti efnishyggju, sem er viðhaldið af söfnum, en ég hef áhuga á að ávarpa vandamálið um efniskennd og listaverk sem hluti, útfrá menningarlegu minni, hugmyndum um ósvikin listaverk og áreiðanleika. Fyrir verk eins og mín er mikilvægt hvernig þau fara inn í arkíf, hvort sem það er gjörningaarkíf Nýlistasafnsins eða safneign. Söfn eru staðir sem enn segja til um hvað og hversu mikils virði menningarafurðir eru. Dorothea von Hantelmann segir að list geti aðeins áunnið sér gildi ef hún tekur gagnrýna afstöðu til þeirra aðstæðna sem hún getur ekki sloppið frá.¹⁰¹ Hingað til hef ég talað um áhrif áhorfandans sem þátttakanda í menningu, samfélagi og samvinnu, en ekki talað um hvernig ég reiði mig á áhorfandann. Allir listamenn hafa rödd, og sú rödd er að túlka eitthvað, en sá möguleiki að röddin hafi áhrif er undir áhorfandanum komið, mín rödd þarf á áhorfandanum að halda.

Á miðjum sýningartímanum fóru fram óformleg viðtöl við fjóra af þeim sjö starfsmönnum/stjórnarmeðlimum Nýlistasafnsins sem eru flytjendur verkanna í seríunni *Verkin sem ég hefði getað gert*.¹⁰² Þessi viðtöl eru hugsuð sem brú á milli mín og flytjenda. Til þess að ég öðlist dýpri skilning á þeim afleiðingum sem verkin hafa, í tilraun til þess að aðlaga mig og framtíðarlistaverk að nýjum ályktunum sem má draga af þessum viðtölum. Ástæða þess að ég tók ekki viðtöl við alla, var að á þeim tíma sem ég tók viðtölin, höfðu þrír starfsmenn safnsins enn ekki flutt verk. Spurningarnar voru allar miðaðar að miðlun verksins frekar en inntaki og ég lagði áherslu á þátt flytjenda og upplifun, frekar en að fá þá til þess að spá fyrir um upplifun áhorfenda. Spurningarnar voru eftirfarandi: A) Breytti þátttaka þín og flutningur á verkunum upplifun þinni á sýningunni gagnvart gestum / gagnvart verkum annarra / gagnvart rýminu? B) Hvernig gekk þér að lesa í upphafi / þegar leið á sýninguna? C) Fékkstu viðbrögð frá

¹⁰¹ Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art*, bls. 148.

¹⁰² Viðtölin fóru fram í Nýlistasafninu 10. og 11. ágúst, 2011. Hvert viðtal var á milli 15 og 20 mínútur. Viðtölin voru hljóðrituð.

áhorfendum, líkamleg/munnleg? Í kringum spurningarnar spunnust umræður, og þær tóku stefnu eftir því hvernig hver viðmælandi brást við, eða á hverju viðmælandi hafði áhuga að ræða. Þannig komu einnig fram upplýsingar í viðtölunum um upplifun áhorfenda.

Það kom fram í öllum viðtölunum að lengd og eðli meginmáls textanna hafði ýtt undir tilfinngu um að þeir væru að halda áhorfandanum föngum, en á móti hafi titlar verkanna haft önnur áhrif. Viðmælandi nr. 1 sagði: „ég tengi algerlega við það sem titlarnir lýsa og sumir áhorfendur sögðu: já, svona hugsa ég líka oft“ og „ein sagði einmitt, þetta er verk sem ég hefði viljað gera ef að ég hefði eitthvað“. En um meginmál textanna sagði viðmælandi nr. 2: „ég er bara komin með svona uppáhalds texta [...] það kemur í honum einhvernvegin að þetta gæti verið um þig og svo kemur [...] og þá verður fólk svona þínu puzzled og fer dálítið inni þann texta. Það er þetta „við“ sem fólk er bara já. Þú meinar ég og þú“. Um hina, sem henni þóttu ekki „virka“ eins vel sagði viðmælandi 2: „þá er svolítið eins og ég sé að halda fólki föngnu, eins og fólk sé í herkví [...] einhvernvegin út af tíma, vegna þess að það heldur á boltanum og getur ekki farið neitt [...] það kemst ekkert frá mér.“ Ég spurði viðmælendur hvort flutningur þeirra og þátttaka hefði breytt einhverju fyrir þá sjálfa gagnvart gestum/rýminu/öðrum listaverkum og allir viðmælendur nefndu einhverjar breytingar sem verkið hafði í för með sér. Viðmælandi 1 sagði: „ég fann að ég varð þínufeimin en það varð auðveldara, og mér fannst það þínu svona ögrun, bæði sem starfsmanni og sem listamanni“. Viðmælandi 2 sagði: „Jú, þetta breytir kannski, stundum enda ég kannski á því að spjalla við áhorfendurna og svona, jú þannig sem ég myndi kannski ekki annars gera“. Viðmælandi 3 sagði: „ég held að það hafa svona breytt því hvernig ég sé sjálfa mig sem, ég tengdist betur sýningunni og safninu. Ég var' tengdari rýminu og tengdari safninu sjálfu [...] staða mín fór frá því að vera þínulítið hlutlaus, vegna þess að ég er ekki listamaður eins og hinir, þá kannski breytti það stöðu minni og hvernig ég hugsa um sjálfa mig hérna og að vinna hérna“. Svar frá viðmælanda 3 er nokkuð svipað og kom fram í samtölum við sjálfboðaliðana í Van Abbemuseum sem virtust upplifa sig í skapandi ferli. Boltarnir virtust vera einhverskonar farartæki eða miðill samskipta, þeir tengdu flytjanda og áhorfanda, virtust auðvela bæði flytjendum og áhorfendum að vera saman og komu að einhverju leyti með léttleika og leik inn í verkin. Viðmælandi 1 sagði: „Ég held að boltinn hafi skipt rosalega miklu máli þarna við að ná sambandi, af því að hann tengir og mér fannst að um leið og ég var búin að setja boltann í hendurnar á fólki, þá var ég búin að tengja þau, þá voru þau orðin móttækileg og það hafði finnst mér rosalega sterk áhrif og líka gerði mig kannski öruggari“. Viðmælandi 2 sagði

eftirfarandi um boltana: „Fólki finnst boltinn voða fínn, gott að halda á honum, sumir fara að performera dálðið með boltann, lyfta honum kannski upp eða eitthvað.“ Viðmælandi 3 sagði: „Þegar ég byrjaði að nota boltann til að tala við fólk, ég held að fólk hafi verið opnara, þau taka bara boltann og vita að þau séu í þessari svona gagnvirkni með mér“. Það er kannski ekki að ástæðulausu að boltar eru oft notaðir til þess að örva umræður.

Þó svo að það hafi komið fram hjá viðmælendum að verkið yrði til „í loftinu“, „með áhorfandanum,“ sagði einn viðmælandi um viðbrögð frá áhorfendum „ég hélt einhvern veginn að fólk myndi þykja þetta rosalega óþægilegt einhvern veginn, vera króað af, en það voru einhvern veginn allir bara upp með sér og þakklátir og tilbúnir að hlusta, mjög jákvæðir“. Þetta viðhorf kom einnig fram í metnaði starfsmanna „það er leiðinlegt að geta ekki flutt það fyrir alveg alla, þetta er svona statísk sýning eða þannig, kyrr, hún er frekar svona róleg og þá bætir þetta. Mér finnst þetta svona mikilvægt verk á sýningunni“. Sjálf hef ég, þó svo að ég hafi vonast til þess að sem flestir hefðu tækifæri til þess að upplifa verkin, hugsað um þau líkt og verk sem eru lágstemmd og ekki allir taka eftir á sýningum. Eini ómannlegi, efnislegi hluti verksins, boltarnir, reyndust mjög gagnlegir og það kom fram hjá öllum viðmælendum: „þeir eru svo skemmtilegir“, „áhorfandinn fær tilgang“, „það er auðveldara að nálgast áhorfandann með boltann“, „við höfum eitthvað að gera“.

Viðbrögð áhorfenda voru misjöfn þó þau virðist vera jákvæð, viðmælendur nefndu mun á milli áhorfenda sem greinilega voru „vanir“ og þeirra sem voru það ekki. En þá lögðu flytjendur sig jafnvel meira fram við að ræða verkin við „óvönu“ áhorfenduna. Það sem er kannski áhugaverðast eru þau atriði sem flytjendur nefna að verkin hafi breytt fyrir þá sjálfa, frá breyttri hegðun (aukið samtal) yfir í að hafa áhrif á hvernig einn flytjandinn upplifði breytta stöðu. Því er hægt að segja að verkið hafi áhrif innan stofnunarinnar, breyti þar daglegum athöfnum þeirra sem miðla og túlka verk, sem skilar sér til áhorfenda í formi samtala og breyttra viðhorfa til fræðslurýmisisins.

Verkin eru misjöfn, þau eiga það sameiginlegt að þau fjalla um/vísa í önnur rými, áhorfandann, en sum fjalla um tíma og minni, önnur um hefðir orðræðu en það breytist mjög auðveldlega eftir því hverjir eru að miðla þeim og hvernig og hverju er verið að hlusta eftir. Staðsetning seríunnar á sýningunni *Læsi*, hefur mikil áhrif á verkin. Augljósastar eru tengingar við bókalestur, sem yfirleitt á sér stað í einveru eða að minnsta kosti í næði. Eða ljóðalestur þar sem hefð er fyrir að lesa fyrir áhorfendur. Í því samhengi getur boltinn líka staðið fyrir hlutnum, bókinni sem er grunnur sýningarinnar.

Bókin er myndgerð í bolta sem minnir á hvernig hugmyndir að sögum, verkum, fræðum og listum ganga manna á milli, þar til einhver „grípur“ hugmyndina og efnisgerir hana. Þannig tengist hún einnig lýsingunum á verkunum sem lesin eru upp, þær eru hugmyndir sem hafa rúllað til okkar, sem við getum svo byggt ofaná og bætt við, endurnýtt og notað.

Að loknum lestri geta áhorfendur, og margir hverjir hafa gert það, spurt flytjanda um verkið eða deilt skoðun sinni á því. Í öllum samskiptum mínum við flytjendur hef ég alltaf tekið fram að það megi greina frá því ferli og hvatt til umræðna um eðli þessa þáttar. Áhorfendur eru hvattir til þess að tengjast verkinu, jafnvel til að taka gagnrýna afstöðu.

Í ljósi sjónarhóla sem talað er útfrá í þessum verkum, þá er sem sjónarhóll verkens færast til, verkið talar bæði frá sjónarhóli áhorfandans og flytjandans, í gegnum þá, hverjir sem þessir sjónarhólar eru. Ef við hugsum um hið „faglega og þjálfaða auga“ sem venjulega er ráðandi í fræðslurýminu og sjónarhól fyrstu perónu, þá hefur hann sameinast sjónarhóli þriðju persónu, þ.e. verksins, sem undir venjulegum kringumstæðum er þaggað niður. Það mætti því segja að það sem venjulega er þaggað niður fái nú einnig aðgang.

Að lokum vil ég koma því að hvernig ég sé verkin útfrá stofnanagagnrýni og samtalslist. Í framsetningu verkanna er greinileg afstaða tekin til hefðbundinnar uppsetningar og miðlunar á listaverkum. Að sama skapi vinnur verkið að hluta til á mjög hefðbundinn hátt, meðal annars með því að vera að mestu leyti aðgengilegt allan sýningartímann. Upplestur verkanna hefst einnig á orðunum „Þetta verk er...“ og síðan fylgir titill ártal og nafn höfundar. Titillinn er gefinn upp, en er að sama skapi hluti af verkinu, leggur áherslu á staðinn og það sem er að gerast í augnablikinu. Í verkinu *Rehearsing Rooms* byrjuðu allar setningar einnig á „This is where...“. Titlar í verkum Tino Sehgal eru sumir mjög svipaðir. Þetta er tengt verkum Duchamps en „This (urinal) is art“ er yfirlýsing sem fylgir verkinu *Fountain* (1917). Með því að vinna með stjórnarmeðlimum er ég einnig á augljósan hátt að taka framfyrir hendur þeirra hvað varðar val þeirra á þeim verkum sem lögð er áhersla á á sýningunni. Þetta mætti túlka á marga vegu, en ákvörðunin var tekin útfrá því hvernig listaverk berast á milli manna (munnlega) og hvernig val á verkum og val á því hvað er samtíma og hvað ekki, byggist á orðræðu á milli starfsmanna liststofnana. Að þessu leyti sé ég greinilega tengingu við stofnanagagnrýni. Varðandi samtalslist myndi ég segja að þó verkin eigi margt sameiginlegt með verkum skilgreindum sem slíkum, þá nær sú skilgreining ekki

algerlega yfir þau. Ég kys að tala um samtöl í víðari skilningi en Kester gerir og tel að verk geti átt samtöl við aðra listamenn á öðrum tímum, eða aðra áhorfendur, þau eru þó gerð mjög greinileg til þess að geta talist samtöl. Kester á aftur á móti við bein samtöl, augliti til auglitis. Það má segja að verkin mín, sem ég tek til umfjöllunar hér, húki á milli samtalslistar og venslalistar, en venslalist gefur opnari túlkun hvað varðar samvinnu og þátttöku. Nicolas Bourriard segir að aðgerðir og aðgerðaleysi séu óréttlát lýsing og aðgreining á áhorfendum, og á við að þótt áhorfendur virðist ekki vera virkir í atferli sínu með beinum aðgerðum, þá séu þeir í hugrænu ferli sem geti leitt til athafna, jafnvel eftir að þeir yfirgefa sýningarstað.¹⁰³ Það sama mætti segja um verk Tino Sehgal og Deirdru Donoghue.

Í þessum kafla hef ég greint frá „hinum helmingi“ verkefnisins og sett hann í fræðilegt samhengi.

Niðurlag

Ef ég á nú að taka saman það sem á undan er komið, eru það leiðir til þess að tengjast í gegnum list. Ég hef sérstaklega fjallað um stofnanagagnrýni og samtalslist, sem eins konar módel sem nauðsynlegt er að fara í gegnum og endurskoða ef maður hefur áhuga á þróun sambands á milli áhorfanda og listaverks. Með þessum stefnum kemur fram skýr krafa um að færa listina nær lífinu, eða að listin verði, eða sé, lífið sjálft. Verkin sem ég hef rýnt í eru tilraun til þess að auka aðgengi áhorfenda, að vera lífið sjálft. Það er alls ekki þar með sagt að þetta geri verkin einfaldari, þau eru marglaga og bjóða áhorfandanum aðgengi úr mörgum áttum. Ég hef skoðað hugsanlega afstöðu, eða sjónarhóla, sem áhorfandi og listaverk tala út frá í samhengi liststofnunarinnar og stungið uppá möguleikum sem gætu hnikað sjónarhólunum til og þar með haft áhrif á valdastrúktúr. Í gegnum eigin verk og annarra hef ég stungið uppá að hugsa um og beina sjónum að skapandi athöfnum, sem áhorfendur virðast nú þegar vera sífellt uppteknir af. Þær fyrirmyndir sem ég dreg fram eru ekki endilega, og þurfa alls ekki að vera, í mótsögn við aðrar. Eitt af því sem má læra af listum er að hægt er að fylgja mörgum aðferðum í einu, sem virðast á skjön hver við aðra. Það eru fleiri möguleikar og það væri barnalegt að ætla að leita eftir einni lausn, eða einni uppskrift.

¹⁰³ Nicolas Bourriard, fyrirlestur, 13. ágúst, 2011.

Gagnrýnin afstaða

Samkvæmt því sem hér hefur komið fram ættum við öll að taka gagnrýna afstöðu til þess að skilja betur það sem umlykur okkur. En í hverju felst munurinn á gagnrýni (að benda á) og gagnrýnni afstöðu (að líta undan) ef það á ekki að dæma en samt að bæta?¹⁰⁴ Það virðist varla þörf fyrir orðið „gagnrýna“ í sambandi við „afstöðu“ í því samhengi sem ég hef sett upp. Hugmyndin um „hreina gagnrýni“ (e. *pure critique*) tel ég að eigi við það undanlit sem Rogoff talar um. En hrein gagnrýni felur í sér uppbyggingu á einhverju nýju í stað gagnrýni, það er varla hægt að skilja hana sem gagnrýni. Hún byggir á því að hefðbundin gagnrýni (að benda á) fjarlægist ávallt það sem sem sætir henni, en spurningin er til hvers er ætlast af gagnrýni ef hún á að sigrast á afskiptaleysi? Ef komast á yfir skeytingarleysi þá þarf að hugsa um gagnrýni sem uppbyggingu ólíkra þátta.¹⁰⁵

Á stundum þegar ég hef verið að skrifa hef ég velt því fyrir mér hvort við séum komin hringinn, í skilningi á því hvað það er sem virkar, hvað það er sem byggir okkur upp, því snýst þetta ekki um það á endanum? Frá tímum upplýsingarinnar þegar Locke og Kant viðurkenndu leik sem þátt sem gæti stuðlað að lærdómi; rómantíkurrinnar sem hvatti til kennslu í gegnum leik, allt til Dewey sem sagði að leikur væri hugsanaform, yfir í að í dag virðumst við (börn og fullorðnir), íhuga hvort við getum, í gegnum leik, breytt því sem við áður dæmdum og yfirlögum.¹⁰⁶

Hlutverk lista, ásta, og vinskapar

Hvað gerir list, öll skrif, og mannleg sambönd þess virði að vera kölluð myndlist, skrif, ást og vinátta? Jan Verwoert kallar fram mynd af því sem hljómar bæði fallega útópísk en á sama tíma virkilega skelfileg. Hann byrjar á því að draga upp mynd af heimi þar sem fólk deilir draumum sínum án þess að draga neitt undan og án eftirsjár, sem nokkurs er gæti verið það sem list hefur alltaf snúist um; von um að hvert listaverk gæti verið skref í

¹⁰⁴ Irit Rogoff, *Looking Away*, bls. 119.

¹⁰⁵ Ian MacKenzie, *The Idea of Pure Critique*, Continuum, 2004. Byggir á því að gagnrýni sé hagnýt, fræðileg og skapandi athöfn sem nær útfyrir það afskiptaleysi sem einkennir innantóm skoðanaskipti.

¹⁰⁶ Deirdre Donoghue, *History of Play*, óútféið skjal, 2010.

átt að samfélagi þar sem við getum frjáls verið vitni hvers annars.¹⁰⁷ Ef svo væri segir Verwoert að við yrðum að:

horfast í augu við róttæka siðferðilega kröfu í hjarta samskiptanna sem við göngum inni þegar við sköpum eða skoðum list, krafan um að vinna að samfélagi þar sem við getum skilyrðislaust deilt gleði og sársauka annarra: lýðveldis frjálsra vitna.¹⁰⁸

Hann stingur uppá því hvort tilraunir sem hafi verið gerðar á sjötta og sjöunda áratugnum til dæmis með hugmyndalist og gjörningalist, sem miðuðu að því að losa listina undan efnisleika, hafi ekki í raun verið tilraunir til þess að tengjast fólki, miklu frekar en að spyrna gegn efnishyggju. Þó svo að þetta hljómi barnslegt, einfalt og hálfvandræðalegt, þá er að sama skapi erfitt að afneita því, þegar við hugsum um allan tímenn sem við eyðum í að skammast okkar fyrir það sem við látum útúr okkur, kjánahrollinn sem við fáum þegar við hugsum um verk, eða skrif sem komu frá hjartanu en við sáum eftir að hafa deilt, svo ég tali nú ekki um allt það sem ekki lítur dagsins ljós. Málið snýst ekki um að verk séu góð eða slæm, þetta snýst ekki um verðgildi verka eða hvort þau er hægt að kaupa eða selja. Auðvitað eru líka listaverk sem ekki taka þátt í því að bera vitni, sem hvorki hlusta né deila. Hver þarf á slíkri list eða lífi að halda? En hver gæti svo sem þóst vera yfir það hafinn?

Þetta er flókið mál sem hugsanlega varpar ljósi á fleiri vandamál en það leysir, en ástæðan fyrir því að ég kys að enda á þessari hugleiðingu er sú, að með því að beina sjónum að hvötinni til þess að skapa, elska og að rækta vinasambönd, sjáum við strax að hún er um tengingar, sambönd og samskipti. Þetta er einfaldlega leið til þess. Þó svo að tilfinning sársauka eða gleði sé sett „þarna út“ þá er ekki þar með sagt að nærvera hennar sé staðfest og hlutbundin.¹⁰⁹ Staðreyndin er að hún hefur verið fönguð og á sér tilvist á milli okkar. Þetta breytir kannski umgengni og nálgun okkar við þessi sambönd og samskipti sem taka sér bólfestu í verkum eða skrifum, og vinskáp.

¹⁰⁷ Jan Verwoert, „You Make Me Feel Mighty Real: On the Risk of Bearing Witness and the Art of Affective Labour“ *Tell Me What You Want, What You Really, Really Want*, Vanessa Ohlraun ritstýrði, Piet Zwart Institute og Steinberg Press, Rotterdam/Berlin, 2010. bls. 255.

¹⁰⁸ „face a radical ethical demand at the heart of the exchange we enter into when we make or look at art, the demand to work towards a society in which we could unconditionally share joys and pains of others: a republic of liberated witnesses.“ Sama rit, bls. 255.

¹⁰⁹ Jan Verwoert, *You Make Me Feel Mighty Real*. bls. 302.

Heimildaskrá

Rit:

- Alexander Alberto, „Institutions, critique, and institutional critique” , *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*, Blake Stimson og Alexander Alberro ritstýrðu, The MIT Press, Massachusetts, 2009, bls. 2-19.
- Alma Dís Kristinsdóttir, „Safnafræðsla: staða og (ó)möguleikar”, í *Ritið*, fyrsta tölublað, 2010, bls. 135-161.
- Austin, John L., *How to Do Things with Words: (William James Lectures)* J. O. Urmson og Marina Sbisa ritstýrðu, Harvard University Press, London, 1975.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*, Maria Jolas þýddi, Beacon Press, Boston, 1994.
- Baker, Georg, Krauss, Rosalind, Buchloh, Benjamin, Fraser, Andrea, Joselit, David, Mayer, James, Storr, Robert, Foster, Hall, Miller, John, Molesworth, Helen, „Round Table: The Present Conditions of Art Criticism”, í *October*, tölubl. 100, 2002, bls. 200-228.
- Bal, Mieke, *Hovering Between Thing and Event: Encounters with Lili Dujourie*, Wilhelm Fink GmbH & Co Verlags-KG, Paderborn, 1998.
- Bangma, Anke, *Experience - Memory - Re-enactment*, Piet Zwart Institute and Revolver Revolver Archiv für Aktuelle Kunst, Rotterdam/Frankfurt, 2005.
- Bishop, Claire, *Participation*, The MIT Press, Massachusetts, 2006.
- Black, Meg og Hein, George E., „You're Taking us Where?”, *Researching Visual Arts Education in Museum and Galleries*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 2003, bls. 117-133.
- Bruno, Giuliana, *Public Intimacy: Architecture and the Visual Arts*, The MIT Press, Massachusetts, 2007.
- Buchloh, Benjamin, „Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, í *October*, tölubl. 55, 1996, bls. 105-143.
- Butler, Judith, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Routledge, New York, 1997.
- Debord, Guy, *Society of the Spectacle*, Ken Knabb þýddi, Rebel Press, London, 2006.
- de Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, California 2002.
- Donoghue, Deirdre, *History of Play*, óútgefið skjal, 2010.

Groys, Boris, *Art Power*, The MIT Press, Massachusetts, 2008.

Illeris, Helena, „Visual events and the friendly eye: modes of educating vision in new educational settings in Danish art galleries”, í *Museum and Society*. tölubl. 7(1), 2009, bls. 16-31.

Kester, Grant H., *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, California, 2004.

Latour, Bruno, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory USA*, Oxford University Press; New York, 2007.

MacKenzie, Ian, *The Idea of Pure Critique*, Continuum, London/New York, 2004.

Rogoff, Irit, „Academy as Potentiality”, *A.C.A.D.E.M.Y.*, Angelika Nollert, Irit Rogoff, Bart De Baere, Yilmaz Dziewior, Charles Escher, Kerstin Niemann, Dieter Roelstraete ritstýrðu, Revolver, Frankfurt, 2006, bls. 13-20.

Rogoff, Irit, „Looking Away: Participations in Visual Culture”, *After criticism: new responses to art and performance*, Gavin Butt ritstýrði, Blackwell Publishing Ltd, Oxford, 2005.

Rogoff, Irit, „Turning”, *E-flux Journal* #0 Nóvember, 2008.

Stimson, Blake, „What Was Institutional Critique?”, *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*, Blake Stimson og Alexander Alberro ritstýrðu, The MIT Press, Massachusetts, 2009, bls. 20-43.

Verwoert, Jan, „You Make Me Feel Mighty Real: On the Risk of Bearing Witness and the Art of Affective Labour” *Tell Me What You Want, What You Really, Really Want*, Vanessa Ohlraun ritstýrði, Piet Zwart Institute og Steinberg Press, Rotterdam/Berlin, 2010. bls. 255-305.

von Hantelmann, Dorothea, *How to Do Things with Art*, JRP Ringier, Zurich, 2010.

Fyrirlestrar:

Ásthildur B. Jónsdóttir, Critical Pedagogy, fyrirlestur í Listkennsludeild Listaháskóla Íslands, 15. október, 2010.

Bourriaud, Nicolas, *Önnur sjónarmið*, málþing í Listasafni Reykjavíkur, Hafnarhúsi, 13. ágúst, 2011.

Kvikmyndir:

Derek Brunen, *Show and Tell: The Politics of Silence and the Power of Discourse*, heimildarmynd, Master of Fine Art Program of the Piet Zwart Institute, Rotterdam,

2010.

Vefheimildir:

Heimasíða Nýlistasafnsins, upplýsingar um sýninguna Læsi, sótt 17. ágúst, 2011, <http://nylo.is/>

Heimasíða Van Abbemuseum, upplýsingar um liðnar sýningar og fræðsludeild, sótt 3. ágúst, 2011, <http://www.vanabbemuseum.nl/>

Viðauki

Í viðauka eru fjórar hljóðupptökur með munnlegum lýsingum á verkum og eru á meðfylgjandi CD. Hljóðupptökurnar eru á formi sem er hægt að spila á tölvum, í gegnum myndbandsforrit, Windows media player eða Quicktime.

1 - Rehearsing Rooms, 2008.

2 - Texta sería f. Gerðarsafn, 2010.

3 - Choose Happiness, Humor, Enthusiasm, Gratitude, Kindness, and a Positive Outlook, 2011.

4 - Verkin sem ég hefði getað gert, 2011.