

1. Inngangur

1.1. Listamennirnir, listaverkin og staðsetning þeirra

Í þessari ritgerð verður fjallað um listaverk tveggja erlendra listamanna, þeirra Richard Serra og Yoko Ono. Hér koma saman tveir mjög svo ólíkir listamenn. Það sem þeir eiga þó sameiginlegt er að útlit, efni og inntak verka þeirra má rekja til breytinga sem urðu á listforminu um miðja síðustu öld í Bandaríkjunum en bæði Serra og Ono hófu listferil sinn í New York á 7. áratugnum. Það sem aftur á móti tengir listamennina saman með beinum hætti eru verk þeirra hér á landi en þau eru að finna í augnsýn hvort við annað í mjög afmörkuðu umhverfi Viðeyjar. Annars vegar er þar að finna verk Serra, *Áfangar*, sett upp árið 1990 og hins vegar verk Ono, *Friðarsúlan*, sett upp árið 2007. Staðsetning verkanna gefur þ.a.l. möguleika á ítarlegri greiningu og samanburði þeirra. Þá eru verkin í opinberu rými og því kostur á að rannsaka þau í tengslum við áhorfandann.

1.2. Rannsóknarefni

Spurningin, sem þessari ritgerð er ætlað að svara, snýr að verkum Serra og Ono og hvernig þau tengjast annars vegar umhverfi sínu og hins vegar áhorfandanum. Þá verða verkin greind og borin saman í ljósi sambands þessara þriggja þátta, umhverfis, listaverks og áhorfanda.

Fyrsta hluta spurningarinnar er ætlað að svara því hvernig verkin tengjast umhverfi sínu með einum eða öðrum hætti þ.e. hvort og þá hvernig verkin fást við umhverfi sitt, hvort og þá á hvaða hátt staðsetningin á þátt í merkingarsköpun verkanna með tiliti til útlits, efnis eða inntaks. Með öðrum orðum, gætu listaverkin talist *staðbundin*?

Til að svara þessum spurningum verður stuðst við hugmyndir arkítektisins og fræðimannsins Kenneth Framptons um *Critical Regionalism*. *Critical Regionalism* er stefna eða tegund byggingarlistar sem leitast við að skapa verkinu merkingu með því að taka mið af staðbundnum eiginleikum umhverfisins framar öðrum þáttum. Hugmynd Framptons byggir á þremur þáttum sem eru undirstöðuatriði byggingarlistar, þ.e. þeim tektóníska, sviðsetta og snertanlega, en þá má alla heimfæra upp á listaverk

og þá sér í lagi skúlptúrverk sem staðsett eru í opinberu rými. Auk þess verður gerð grein fyrir staðsetningu verkanna í Viðey, tilurð þeirra rakin og formrænir þættir verkanna greindir. Þá verða þau skoðuð í ljósi höfundarverks listamannana en einnig í ljósi hugmynda, stefna og strauma í listsköpun frá miðri síðustu öld sem liggja verkunum til grundvallar. Sérstaklega verður litið til skúlptúrlistar og hugmynda um staðbundin listaverk.

Síðari hluti spurningarinnar snýr að sambandi verkanna og áhorfandans og hvernig þau tengjast honum með einum eða öðrum hætti. Hvernig er sambandi verkanna og áhorfandans háttað? Hvernig er skynræn upplifun áhorfandans á verkunum, er hún sjónræn eða snertanleg? Er áhorfandanum boðin þátttaka í verkinu, þ.e. í aukinni merkingarsköpun þess, og þá hvernig? Til að svara þessum spurningum verða verkin greind og þau borin saman út frá hugmyndum um stöðu áhorfandans sem þátttakanda í merkingarsköpun listaverks. Slíkar hugmyndir hafa komið fram með ýmsum hætti allt frá upphafi móðernismans og e.t.v. mætti kalla þessa viðleitni eins konar *þáttökulist*. Einnig verður litið á virkni verkanna og mögulegt hlutverk út frá útliti, efni og inntaki þeirra.

Í kjölfar þessara spurninga vakna enn aðrar sem snúa að ytri ramma þáttanna þriggja, þ.e. umhverfis, listaverks og áhorfanda. Þær leiða hugann að almennari þáttum og tilhneigingu í nútíma skúlptúrlist. Þannig verður hlutverk Reykjavíkurborgar í mótun og endanlegri útkomu verkanna hugleitt, t.d. hvort, og þá hvernig verkunum er ætlað hlutverk. Og á hvern hátt er verkunum ætlað notagildi í samhengi opinbers rýmis borgarinnar?

2. Umræða og bakgrunnur

Verk Richard Serra og Yoko Ono má skilgreina sem skúlptúrverk. Það liggur því beint við að byrja á því fjalla um skúlptúrlist í víðu samhengi. Það sem einkennir þetta form myndlistar er margþætt samband áður nefndra þriggja þátta, umhverfis, listaverks og áhorfanda. Verkið tekur á sig þrívítt, rýmislegt form, rúmtak verksins er í samhengi rýmis umhverfisins og áhorfandans innan þess. Þátttaka áhorfandans bætir við merkingu verksins til viðbótar við merkinguna sem ræðst af sambandi verksins við staðsetninguna.

2.1. Umhverfislist og staðbundin skúlptúrverk

Í bókinni *One place after another* eftir listfræðinginn Miwon Kwon kemur fram að á sjöunda áratug síðustu aldar hafi orðið miklar hræringar innan skúlptúrlistarinnar og ýmsar nýjar skilgreiningar komið fram sem tengdu verkin staðsetningu þeirra sem og þátttöku áhorfandans sterkari böndum. Farið var að tala um list sem *site-specific*.¹ Þessa nýju skilgreiningu er gjarnan litið á sem afkomanda minimalismans, hluta svokallaðs póstminimalisma, ásamt m.a. prósesslist (e. process art), Arte Povera og líkamslist (e. body art).² Undir skilgreiningu site-specific má fella innsetningar (e. installation art) en skilgreiningin er ef til vill oftast notuð um umhverfislist (e. site works) eins og jarðlist (e. earth art/ earthworks/land art), list þar sem umhverfið eða staðsetningin verður bæði uppistaða og efni verksins.³

Hugtakið umhverfislist er nokkuð vítt og mikið notað. Því er rétt að skilgreina það nánar með tiliti til þess á hvern hátt það verður notað hér á eftir. Umhverfislist er það sem oft er kallað list í opinberu rými (e. public art). Með þessu er átt við listaverk sem búið er til í þeim tilgangi, þ.e.a.s. ekki verk sem fært hefur verið út úr listasafni, galleríi eða annarri listastofnun. Skilgreiningin er því nokkuð víð en á oftast við um skúlptúrverk sem staðsett eru utandyra. Með umhverfislist er þó yfirleitt ekki átt við listskreytingar, byggingarlist eða minnismarki/minnisvarða. Myndlist í opinberu rými, s.s. í borgarumhverfi, á sér að sjálfsögðu árþúsunda sögu en með umhverfislist er hér á eftir átt við þá tegund listar sem kemur fram á 7. áratug síðustu aldar. Á þeim tíma urðu örar breytingar í skúlptúrlist, eins og áður er getið, en einnig fjölgar slíkum verkum fyrir tilstuðlan borgarstjórna í borgum Bandaríkjanna og Evrópu.⁴

Hugtakið site-specific list mætti þýða sem *staðbundið listaverk*, þ.e.a.s. verk sem er skapað með tiltekinn stað í huga og tekur mið af honum. Með staðbundnu listaverki er átt við verk þar sem aðeins ein rétt staðsetning kemur til greina. Talað er

¹ Miwon Kwon, „Genealogy of site specificity“, *One place after another: site-specific art and locational identity*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2004, bls. 11

² *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*, ritstj. Hal Foster o.fl., London: Thames & Hudson, 2004, bls. 534

Process art er yfirheiti sem notað var á 7.áratugnum yfir verk sem innihéldu á einn eða annan hátt ferli sitt, þ.e. verk þar sem sköpunarferlið var skrásett og átti þannig þátt í þróun verksins og var hluti þess um leið.

Sjá einnig Amy Dempsey: *Styles, Schools and Movements: the essential encyclopaedic guide to modern art*, London: Thames & Hudson, 2004, bls. 294

³ Amy Dempsey, „Earth Art“, bls. 260-262

⁴ Amy Dempsey, „Site Works“, bls. 263

Fyrir nánari umfjöllun um sögu umhverfislistar í Bandaríkjunum má sjá Miwon Kwon: „Sittings of public art: intergration versus intervention“, bls. 56-99

um að verkið sé *in situ*.⁵ Verkið rúmar þannig og er samansett úr hlutbundnum þáttum staðarins eins og lengd, dýpt og hæð, áferð, formi og stærðarhlutföllum. Þá er líka átt við birtuskilyrði, veðurfar og landslag, m.ö.o. alla staðfræði (e. topography) staðarins.⁶ Virkni listaverksins, þ.e. hvernig verkið orkar á áhorfandann, er því í beinum tengslum við staðsetningu þess. Það fer því fjarri að hægt sé að segja að öll umhverfislist sé staðbundin. Þetta þarf heldur ekki að fela í sér að staðbundin verk falli inn í umhverfið og verði eitt með því, ef svo má segja, heldur geta þessi verk tekið mið af staðsetningu sinni, breytt umhverfinu og skilgreiningu á rými verksins og áhrifamætti staðarins.

Að þessum skilgreiningum loknum má velta fyrir sér hvernig skýra megi skúlptúrformið. Rosalind Krauss hefur lýst skúlptúr sem listformi sem ekki sé algilt en háð sögulegu samhengi sínu.⁷ Krauss segir að í sinni almennustu merkingu gegnum aldirnar hafi skúlptúr haft sína eigin innbyggðu rökfestu og regluverk svo að form hans hafi í raun verið óaðskiljanlegt formi minnisvarðans. Skúlptúr hafi þannig verið birtingarmynd einhvers atburðar/viðburðar eða táknrænnar hugmyndar. Þar sem hlutverk og virkni skúlptúrs hafi verið að tákna tiltekinn atburð eða hugmynd hafi framsetning hans venjulega verið myndræn eða fígúratíf. Skúlptúrin hafi verið lóðréttur og reistur á stall en stallurinn komi á eins konar málamiðlun milli merkingar verksins og staðarins.⁸ Með þessu má segja að sjónarhorn áhorfandans hafi verið staðlað og fyrirfram gefið.

Við lok 19. aldar og í byrjun þeirrar tuttugustu segir Krauss listamenn hafa farið út fyrir regluverk skúlptúrsins og tekið að draga hina innbyggðu rökfestu skúlptúrsins í efa. Þetta hafi getið af sér móðerníska myndlist. Þannig hafi verkin orðið óhlutbundin eða afstrakt og stallurinn með tímanum orðið að hluta verksins.

⁵ Hannes Lárússon skilgreinir verk Daniels Buren á þennan hátt. Hann segir: „Verk þau sem Daniel Buren gerir skilgreinir hann sem staðbundin verk og notar þá jafnan latnesku orðin in „situ““. Þýða má orðasambandið *in situ* sem á upprunalegum stað/á sínum stað.

Gunnar J. Arnason þýðir hugtakið site-specific sem *staðfært listaverk*. Sú þýðing gefur að mínu mati til kynna að einhver hluti verksins sé þegar til staðar, þ.e. áður en verkinu er valinn staður. Verkið tekur þannig ekki útgangspunkt sinn í staðnum, heldur er að einhverju leyti aðlagð honum, s.s. staðfært. Hér á eftir verður því talað um *staðbundið verk*.

Sjá *Daniel Buren : Staðsetning/Vörpun/Tilfersla – Staðbundin verk*, þýð. Hannes Lárússon og fl. Reykjavík: Listahátíð í Reykjavík, Listasafn Íslands og Gallerí 11, 1992, bls. 4 og Gunnar J. Arnason, „Umhverfislist og borgarlandslag“, *Lesbók Morgunblaðsins*, 6. júní, 1998, bls. 10

⁶ Miwon Kwon, „Genealogy of site specificity“, bls. 11

⁷ Rosalind Krauss, „Sculpture in the Expanded Field“, *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, ritstj. Hal Foster, Seattle, Washington: Bay Press, 1995.

Greinin birtist fyrst í tímaritinu *October* árið 1979.

⁸ Sama heimild, bls. 33-35

Verkið hafi þannig öðlast sjálfstæði og þ.a.l. orðið staðlaust. Hér á Krauss þó ekki við að staðsetning listaverka hafi nokkurn tímann verið algjörlega merkingarlaus heldur á hún við tilhneigingu módernískra skúlptúrverka til að verða sjálfsvísandi og virkni eða hlutverk þeirra óháð stað. Þessi þróun á þó ekki við um öll módernísk verk eins og fram kemur hér á eftir.

Krauss sér skúlptúrlist 7. áratugarins, svo sem staðbundin verk, sem viðbragð við þróun þessara módernískra verka sem leituðust við að útiloka utanaðkomandi þætti og verða algjörlega sjálfsvísandi. Með staðbundnum verkum verða form verkanna og framsetning og inntak hugmynda þeirra aftur á móti tengt staðsetningu verkanna á meðvitaðan hátt.⁹

Í listaverkum, sem falla undir skilgreininguna staðbundin verk, má finna samband áður nefndra þriggja þátta. Þau tengjast umhverfi og áhorfanda þar sem áhorfandinn þarf í auknum mæli að upplifa verkið líkamlega og á rýmislegan hátt en ekki með sjónskyninu einu saman.

2.2. Virkni listaverka og þátttökulist – áhorfandinn sem þátttakandi

Eitt einkenni módernískrar myndlistar er aukin þátttaka áhorfandans í merkingarsköpun listaverks og jafnvel í ferlinu þegar verkið verður til, þ.e. í sjálfu sköpunarferlinu. Áhorfandanum er m.ö.o. boðin þátttaka í að virkja hugmyndafræðilegt eða hlutverulegt gangvirki listaverksins.¹⁰ Þegar líður á 20. öldina breytist gerð listaverksins. Áhorfandinn tekur stöðu þátttakanda í verkinu eða sem samstarfsmaður listamannsins í stað þess að vera aðeins hlutlaus aðkomumaður. Um leið breytist starf listamannsins þar sem hann færir fjær listaverkinu í þeim skilningi að „eignarhald“ hans á verkinu verður minna. Listaverkið verður opnara ef svo má segja. Verkið binst tíma og rúmi og verður þ.a.l. stundum skammvinnt og bundið einhvers konar hreyfingu. Það getur verið tengt hreyfingu áhorfandans eða hreyfingu sjálfs verksins. Verkið felur þá í sér einhvers konar ferli hvort sem það er merkingarbært eða efnislegt.

Segja má að framsetning listaverka felist í eins konar samræðu (e. dialogue), samtali tveggja eða fleiri, fremur en einræðu. Að þessu leyti missir listamaðurinn viss

⁹ Sama heimild, bls. 35-36

¹⁰ Gunnar B. Kvaran, „Forord“, *Passasjer. Betrakteren som Deltaker*, Noregur: Astrup Fearnley Museet for Kunst, 2002, bls. 5.
Yoko Ono átti verk á sýningunni.

tök á verkinu þar sem ferlið ræðst af þátttöku og útkoman því ekki ráðin fyrirfram. Upphafning verksins fjarar smám saman út vegna þess að verkið er fært af stalli sínum og niður á svið áhorfenda, úr lokuðu umhverfi og út í samfélagið. Samræðan sem um ræðir verður þannig milli umhverfisins, verksins og áhorfenda. Listaverkið tekur því í auknum mæli mið af umhverfi sínu eða því rými sem umlykur það. Með því að opna verkið og færa það út úr einkarými safns eða gallerís má betur ná athygli almennings og um leið koma skilaboðum eða hvers konar boðskap á framfæri. Þannig verður inntak sumra listaverka pólitískara hvort sem það beinist að liststofnuninni eða öðrum þáttum samfélagsins. Það má því segja að verkin verði gagnrýnni í eðli sínu þar sem þau byggja í auknum mæli á nýjum hugmyndafræðilegum grunni sem kemur fram í ýmsum myndum. Þessa tegund listar mætti ef til vill kalla *þáttökulist*.¹¹

Að mörgu leyti má sjá þau einkenni, sem hér hafa verið nefnd, koma fram hjá „sögulegu framúrstefnunni“, þ.e.a.s. framúrstefnuhreyfingum sem fram komu á fyrstu áratugum 20. aldar.¹² Einkennin eða áherslurnar koma þó enn skýrar fram hjá listastefnum og í framsetningarformum sem verða til eftir seinni heimsstyrjöld, einkum eftir miðjan 5. áratug síðustu aldar og á þeim sjötta og sjöunda. Þátttaka áhorfandans verður nú lykilhugtak hjá t.a.m. Fluxus hópnum og verkum sem taka á sig form uppákoma (e. happenings) eða performansa (e. performance).¹³ Þá má einnig

¹¹ Hér nýti ég mér hugmyndir franska fræðimannsins og safnstjórans Nicolas Bourriaud um teg. listforms eða listastefnu sem hann hefur nefnt *Relational Art*. Að sögn Bourriaud má sjá einkenni þessarar listsköpunar koma fram með skýrum hætti á 10. áratug síðustu aldar sem einhvers konar framhald af móðerniskri listsköpun. Hann segir: „Muligheden for en *relationel* kunst – en kunst, hvis teoretiske horisont snarere er de menneskelige interaktioners sfære og dens sociale kontekst end bekræftelsen af et autonomt og *privat*, symbolskt rum – vidner om en radikal omvæltning af de æstetiske, kulturelle og politiske mål, som den moderne kunst har sat i gang“ (bls. 13). Bourriaud segir myndlistina þó ávallt hafa sýnt eða verið byggð á venslum: „Kunsten har altid været relationel i forskellig grad, dvs. en dialog – og socialitetsskabende faktor ... kunsten (de af maleriet og skulpturen afledede aktiviteter, som fremstår i en udstillingsform) viser sig at være særlig heldig til at udtrykke denne nærhedskultur, idet den *knytter forbindelsernes rum tættere sammen*“ (bls. 15). Hann segir enn fremur umráð listarinnar hafa breyst og nú þurfi að skynja hana á annan hátt: „Hvad vi ser smuldre for øjnene af os, er intet andet end den pseudoaristokratiske forstilling om rådighed over kunstværkerne, som er relateret til følelsen af at skaffe sig et territorium. Med andre ord kan man ikke længere betragte det nutidige værk som et rum, som skal tilbagelægges (”ejerens” rundtur nærmer sig til kunstsamlerens). Det tager sig fra nu af ud som en varighed, der skal føles, efterprøves, som en åbning mod den ubegrænsede meningsudveksling“ (bls. 14).

Sjá Nicolas Bourriaud: „Den Relationelle Form“, *Relationel æstetik*. Þýð. Morten Salling, Kaupmannahöfn: Det Kongelige Danske Kunstakademi, 2005, bls. 13-15

¹² Hér er átt við hópa á borð við ítalska og rússneska fútúrista, þýska expressjónista, súrrealista og dadaista svo nokkrir séu nefndir.

Sjá Benedikt Hjartarson, „Inngangur“, *Yfirlýsingar: Evrópska framúrstefnan*. Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2001, bls. 9-20.

¹³ Nicolas Bourriaud: „Kunsten i 1990'erne“, bls. 26

Flúxus var alþjóðlegur og lauslega skipulagður hópur listamanna sem náði saman í byrjun 7. áratugarins og voru meðal forsprakka konsept listarinnar sem varð til á áratugnum.

Sjá Amy Dempsey, „Fluxus“, bls. 228-229

nefna konseptlist, þar sem verkin eru sett fram á huglægan hátt, og minimalisma þar sem verkin birtast oft sem formræn skúlptúrverk. Sérhver þessara stefna og framsetningarforma miðar að aukinni þátttöku áhorfandans á huglægan jafnt sem hlutlægan hátt.

2.3. Staðbundin skúlptúrlist á Íslandi

Viðleitni íslenskra myndlistamanna, að vinna í umhverfinu þannig að staðsetningin verði virkur þáttur verksins sem og að gera nærveru eða þátttöku áhorfandans að höfuðþætti þess, kemur í kjölfar konseptlistar og umhverfislistar sem ryðja sér til rúms á 7. áratugnum.¹⁴ Þá hafa erlendir myndlistarmenn af þessum toga komið til Íslands en verk þeirra hafa gjarnan verið felld undir skilgreiningu staðbundinna verka. Hafa þeir gjarnan notað landið sem staðsetningu fyrir list sína. Sem dæmi um þetta má nefna Richard Long og verk hans *Five Stones, Iceland* frá árinu 1974.¹⁵ Í þessu samhengi má einnig líta til franska listamanninn Daniel Buren sem setti upp verk fyrir Listahátíð í Reykjavík árið 1992.¹⁶

Gunnar J. Árnason segir SÚM hópinn hafa verið fyrstan til að tileinka sér þessa nýju stefnu utan sýningastofnananna í grein sinni „Umhverfislist og borgarlandslag“ sem birtist í Lesbók Morgunblaðsins. Vendingpunktinn fyrir umhverfislist á Íslandi segir Gunnar hafa verið samnorrænu myndlistarsýninguna *Experimental Environment* sem haldin var á Korpúlfsstöðum árið 1980.¹⁷ Sýningin var unnin undir áhrifum frá hugmyndum þeirra liststefna sem áður hafa verið nefndar, þ.e. umhverfis- og jarðlistar, konseptlistar og performansa. Þannig voru verkin „búin til fyrir gefið, staðbundið umhverfi og þeim ætlað að breyta, marka eða ummynda staðinn með framþróun verkanna sjálfra í tíma og/eða rúmi“.¹⁸ Af þessu má sjá að hugmyndinni um staðbundna list gætir í listsköpun hér á landi. Á þeim árum, sem

¹⁴ Aðalsteinn Ingólfsson, „Umhverfislistaverk: ímyndun og veruleiki“, *Arkitektúr og skipulag*, 3.tbl., 11. árg., 1990, bls. 69

¹⁵ Sama heimild, bls. 69-70

¹⁶ Sjá Daniel Buren: *Staðsetning/Vörpun/Tilfærsla – Staðbundin verk*

¹⁷ Gunnar J. Árnason, „Umhverfislist og borgarlandslag“, bls. 10

¹⁸ „Experimental environment kan opfattes som en videreudvikling af 70'ernes land-art, concept, happenings, environment m.v. – det dækker således arbejder/projekter/ideer, som udføres i givne omgivelser, som forandring/prægning/transpormation [transformation] af disse omgivelser – udviklinger og hændelsesforløb gennem et vist tidsrum og som »erindringsfæstnende« udtryk, men også som egentlige opbygninger eller spor af mere statisk og blivende karakter“
Experimental Environment 1980, Kaupmannahöfn: Arbejdsgruppen for Experimental Environment, 1980, bls. 5

liðin eru frá sýningunni á Korpúlfsstöðum, hafa verið sett upp mörg listaverk eftir íslenska og erlenda listamenn sem fella mætti undir umhverfislist. Það er þó ekki viðfang ritgerðarinnar að rekja sögu umhverfislistar á Íslandi heldur einungis að taka fyrir tvö verk eftir listamennina Richard Serra og Yoko Ono.

Hér á eftir verður kannað hvort verk þessara listamanna eru staðbundin og þá á hvern hátt. Þá verður líka athugað hvort og á hvern hátt verkin taka mið af áhorfandanum og upplifun hans. Stiklað verður á stóru um feril listamannanna og þeir settir í samhengi þeirra stefna og mismunandi framsetningarforma sem áður hefur verið minnst á.

2.4. Listferill Richard Serra

Richard Serra fæddist 2. nóvember árið 1939 í San Fransisco í Bandaríkjunum. Hann stundaði háskólanám í Kaliforníu á árunum 1957-1961 og útskrifaðist þaðan með próf úr enskum bókmenntum en vann meðfram náminu í stálverksmiðju. Sú vinna átti eftir að hafa mikil áhrif á listsköpun hans. Hann hóf hann nám við Yale háskólann þar sem hann lagði stund á málaralist og lauk námi árið 1964. Á árunum 1964-66 ferðaðist Serra um Evrópu og heimsótti m.a. París og Flórens en í Flórens hélt hann sýna fyrstu einkasýningu árið 1966.¹⁹

Árið 1966 fluttist Serra til New York þar sem hann komst í kynni við listamenn, sem seinna voru kenndir við minimalisma, svo sem Carl Andre og Donald Judd. Einnig kynntist hann listamönnunum Evu Hesse og Robert Smithson sem unnu bæði að því sem kallað var prósess- og jarðlist. Á fyrstu árum sínum vann hann eins konar skúlptúrverk þar sem hann notaðist við gúmmi, trefjaplast og leður. Það var hins vegar um 1968 sem hann heillaðist að skúlptúreiginleikum málma, einkum blýs og stáls. Serra hefur eftir það nánast eingöngu unnið í þau efni og að mestu í formi skúlptúrs. Jafnframt hefur hann notað teikningu til tjáningar og skrásetningar í tengslum við skúlptúrverk sín. Á árunum 1967-68 hafði Serra sett saman lista af sögnum, *Verb list*, þar sem hann útlistaði mismunandi aðferðir við vinnslu eða sköpun verka sinna og vann hann eftir þeim lista mörg verk sín næstu árin. Má þar t.d. nefna verkið *Casting* sem unnið var í fyrsta sinn 1969 og hefur verið unnið með jöfnu millibili síðan. Þannig líta margir á hann sem einn af upphafsmönnum prósesslistar.

¹⁹ Rosalind Krauss, „Richard Serra/Sculpture“, *Richard Serra / Sculpture*, ritstj. Laura Rosenstock, New York: Museum of Modern Art, 1986, bls. 18

Upp úr 1970 fór Richard Serra í æ ríkara mæli að setja upp umhverfislistaverk og hefur á síðustu áratugum reist verk sín víða um heim.²⁰ Þá hefur hann einnig haldið fjölda sýninga í galleríum og söfnum um heim allan en verk hans í Viðy er eina listaverk hans sem sett hefur verið upp hér á landi.

Nauðsynlegt er að nefna eitt verk á ferli Serra, sem hann hefur eflaust orðið þekktastur fyrir, en það er verkið *Tilted Arc* sem sett var upp á Federal Plaza í New York árið 1981. Mikil óánægja með verkið leiddi til málaferla árið 1984 sem lauk svo að fimm árum síðar var verkið rifið. Atburður þessi gerði Serra að einum helsta talsmanni staðbundinnar listar. Meðan á málaferlunum stóð fullyrti Serra „að færa verkið er að eyðileggja verkið“.²¹

Fram hefur komið, að þó að Richard Serra hafi á ferli sínum að meginhluta unnið skúlptúra, hefur hann einnig unnið teikningar og graffík í tengslum við sköpunarferli skúlptúrverka sinna. Þannig er því einnig háttað varðandi verkið hér á landi.²²

Listaverk hans eru til marks um að sköpunarferli verksins sé afar mikilvægt endanlegri útkomu þess og hefur því list hans verið talin mikilvægur þáttur í skilgreiningu á prósesslist. Verk Serra hafa þó líka verið flokkuð undir minimalisma eða póstminimalisma en þau eru oft vitnisburður um mikinn efnislegan þunga og það rúm sem þau taka í umhverfinu. Serra er eflaust þekktastur fyrir stórar innsetningar og þá einna helst fyrir umhverfislistaverk sín. Þetta eru listaverk sem eru sköpuð í samhengi við umhverfi sitt og eiga í samræðu við það með einum eða öðrum hætti.

2.5. Listferill Yoko Ono

Yoko Ono er fædd 18. febrúar árið 1933 í Tokyo í Japan. Hún hlaut góða bóklega- og listræna menntun á uppvaxtarárum sínum. Fjölskylda hennar bjó ýmist í Bandaríkjunum eða Japan en Ono ólst upp í seinni heimsstyrjöldinni og upplifði afleiðingar þær sem stríðsárin höfðu á Japani. Hún varð t.d. vitni að eyðileggingu

²⁰ sama heimild, bls. 19

²¹ „To move the work is to destroy the work“

Lesið má um málaferlið og umræðurnar sem spunnust kringum uppsetningu og endanlegt niðurrið *Tilted Arc* í kaflanum „Sittings of public art: intergration versus intervention“, sjá Miwon Kwon, bls. 56-99. Einnig má benda á tvo texta sem lýsa afstöðu Richard Serra til verksins og málaferlanna í safni með textum og viðtölum við listamanninn, sjá „Tilted Arc Destroyed“ og „Art and Censorship“ í Richard Serra, *Writings / interviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, bls. 193-212, 215-223

²² Sjá Richard Serra, *Drawings and Etchings from Iceland*, New York: Matthew Marks Gallery, 1992

Bandaríkjahers á Tokyo í mars 1945 en þá hafðist fjölskylda hennar við í loftvarnabyrgi utan við borgina. Að alast upp í rústum stórborgar og verða vitni að algjörum ósigri Japana og síðar efnahagshruni landsins er án efa ein ástæða þess að Yoko Ono er yfirlýstur friðarsinni og verk hennar boða friðarstefnu.²³

Yoko Ono lauk tveimur önnum í heimspekinámi í háskóla í Tokyo árið 1952 en síðar sama ár flutti hún til New York og hóf þar nám í listum við Sarah Lawrence listaháskólann.²⁴ Upp úr miðjum 6. áratugnum kynntist hún framsæknum mynd- og tónlistarmönnum sem unnu með uppákomur eða performansa sem listform og hóf hún sjálf að sýna eigin listsköpun. Segja má að ferill hennar sem listamanns hafi fyrir alvöru byrjað 1960-61 þegar hún leigði háaloft á Manhattan og skipulagði þar tónleika og uppákomur, *Chamber Street series*, ásamt La Monte Young. Þar flutti hún og sýndi fyrstu verk sín. Þessar uppákomur drógu m.a. annars að George Maciunas, einn stofnanda Fluxushreyfingarinnar. Síðar um sumarið 1961 hélt Ono sýningu undir heitinu *Instruction Paintings* í gallerí Maciunas og var þar með gengin í raðir Fluxushreyfingarinnar.²⁵

Allt frá fyrstu árum 7. áratugarins hefur Ono verið afkastamikill listamaður og sýnt verk sín víða um heim, m.a. í tvígang á Íslandi, árin 1991 og 1996.²⁶ Síðast en ekki síst ber þó að nefna samband Yoko Ono við tónlistarmanninn John Lennon sem hún kynntist 1966.²⁷ Ástæða þess að nefna samband þeirra er hversu tengdur Lennon er opinberri persónu Ono. Hún er eflaust mörgum þekktust sem friðarsinni og tónlistamaður fremur en sem myndlistamaður. Verk hennar hér á landi er tileinkað minningu John Lennons.

Í fljótu bragði má staðsetja list Yoko Ono innan hreyfingar Fluxus og telja margir hana einn forvígismanna þeirrar hreyfingar.²⁸ Aftur á móti hefur hún unnið verk sín í ótal miðla á ferli sínum svo hægt er að fella verk hennar undir margar ólíkar stefnur og skilgreiningar. Eftir hana er m.a. að finna vídeóverk, uppákomur og performansa.

²³ Murray Sayle, „The Making of Yoko Ono, Prophet of the 1960s“, *YES Yoko Ono*, ritstj. Alexandra Munroe og Jon Hendricks, New York: Harry N. Abrams Inc., 2000, bls. 53

²⁴ Alexandra Munroe, „Spirit of YES: the art and life of Yoko Ono“, *YES Yoko Ono*, bls. 14-16

²⁵ Sama heimild, bls. 16-22

²⁶ Yoko Ono sýndi hér á landi vegna farandssýningar 1990-1991 og var með svokallað fyrirmælaverk á samsýningu á Kjarvalstöðum árið 1996.

Sjá *Yoko Ono: Insound / Instructure*, ritstj. Jon Hendricks og Ina Blom, Høvikodden: Henie Onstad Kunstsenter, 1990 og *DO IT*, Reykjavík: Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir, 1996

²⁷ Alexandra Munroe, „Spirit of YES: the art and life of Yoko Ono“, bls. 29-31

²⁸ Sjá Jon Hendricks, „Yoko Ono and Fluxus“, *YES Yoko Ono*, bls. 38-51

Segja má að fyrirmælaverk hennar, eða *Instruction Pieces*, frá 7. áratugnum séu konsept verk. Þá eru margir skulptúrar hennar og málverk, *objects*, í anda minimalisma. Virðist list hennar öðru fremur einföld að sjá í fyrstu en býr oft yfir flókinni huglægri merkingu.

Ólíkt Richard Serra má segja að Yoko Ono vinni bæði innan og utan hins viðtekna listrýmis. Hún er að vissu leyti jafnt „fjölmiðlafígúra“ og listamaður. Það skýrist m.a. af sambandi hennar við John Lennon og tónlistarferli hennar. Í þessari tvöfeldni má kannski einmitt sjá tengingu hennar við Fluxushreyfinguna. Ono tengir saman ólíka miðla, meginstraumsmenningu og konseptlist, líkt og Fluxuslistamenn settu saman bæði almenna og sértæka miðla. Í þessu samhengi má nefna þau verk hennar sem taka á sig form auglýsinga eða auglýsingaherferða. Að því leyti má telja að list Ono sé samfélagsleg, hún býður upp á eins konar samfélagslega íhugun fremur en að boða róttækan pólitískan boðskap. Á sama hátt er listsköpun Ono ekki beint gegn liststofnuninni sem slíkri, eða formgerð og hugmyndafræði listarinnar, heldur má líta á hana sem yfirlýsingu eða staðhæfingu (e. affirmation) í sjálfu sér.²⁹

3. Úrvinnsla

Hér hefur bakgrunnur listamannana Richard Serra og Yoko Ono verið reifaður og grein gerð fyrir umhverfislist og þá sér í lagi skúlptúrverkum sem eru staðbundin. Þá hefur verið varpað ljósi á tengsl áhorfandans við listaverkið.

Nú er ástæða til þess að beina sjónum að tveimur áðurnefndra þriggja þátta, umhverfi og listaverki. Hér verður sjálfri staðsetningu listaverkanna fyrst lýst og saga Viðeyjar verður stuttlega rakin. Gerð verður grein fyrir staðfræði eyjarinnar en staðfræðin er einmitt forsenda hugmyndafræðinnar um staðundna list.

3.1. Viðey

Viðey er stærst eyja á Kollafirði. Viðeyjarsund gengur inn úr firðinum og liggur milli lands og eyjar að sunnanverðu en Eiðsvík milli Viðeyjar og Geldingarness að norðanverðu. Stærð Viðeyjar er u.þ.b. 1,6 km² en landfræðilega skiptist hún í tvær

²⁹ Alexandra Munroe, „Spirit of YES: the art and life of Yoko Ono“, bls. 13

eyjar, Heimaey og Vesturey, sem eru tendar með lágu eiði. Suðausturhluti Viðeyjar, Heimaey, er þeirra stærri. Vesturey liggur norðvestur af Heimaey.³⁰ Frá Viðey má sjá yfir til Reykjavíkur og fjallahringinn umhverfis, allt frá Snæfellsnesi til Reykjanessfjallgarðs.

Fram kemur í bæklingi Reykjavíkurborgar frá 2008 um afþreyingu í Viðey og siglingar þangað að eyjan sé merkilegur sögustaður. Í Viðey hafa fundist minjar um mannvistir frá 10. öld og þar var klaustur sem var mikið menningarsetur frá árinu 1225 til siðaskipta. Í Viðey stendur Viðeyjarstofa, sem er elsta steinhús landsins og var reist handa Skúla Magnússyni landfógeta, og Viðeyjarkirkja, næstelsta kirkja landsins. Voru báðar byggingarnar reistar um miðja 18. öld og standa þær á Heimaey. Þá var myndarlegt útgerðarþorp í Viðey á fyrstu fjórum áratugum síðustu aldar. Reykjavíkurborg eignaðist eyjuna árið 1986 en Viðey var gjöf íslenska ríkisins til borgarinnar á 200 ára afmæli hennar.³¹ Fjórum árum síðar var verk Richard Serra reist á Vesturey og árið 2007 var verk Yoko Ono vígt á Heimaey.

Annar bæklingur Reykjavíkurborgar frá 2008 fjallar um sögu, náttúru og list eyjarinnar. Náttúra eyjarinnar er ekki síður sögð merkileg en sagan en eyjan er bæði afar gróðursæl og þar er mikið fuglalíf. Þá er jarðfræði eyjarinnar einstök en þar er að finna elsta berg borgarlandsins. Meðfram strönd eyjarinnar og í björgum hennar má sjá bergmyndanir svo sem stuðlaberg.³² Raunar er öll Vesturey og hluti Heimaeyjar úr stuðluðu basalti, grágrýti.³³ Í lok bæklingins er fjallað um list eyjarinnar og er listin þannig kynnt sem sérstaða Viðeyjar líkt og saga hennar og náttúra.

Segja má að með þessum tveimur bæklingum fáum við innsýn í hugmyndir eða stefnu borgarinnar hvað varðar „afþreyingargildi“ eða nýtingu Viðeyjar sem útivistarsvæðis eða opinbers rýmis. Tveimur árum eftir að borgin eignaðist Viðey var efnt til hugmyndasamkeppni um nýtingu eyjarinnar. Samkvæmt keppnislýsingu var tilgangurinn „að fá fram hugmyndir um nýtingu eyjarinnar sem útivistarsvæðis fyrir Reykvíkunga og aðra landsmenn“.³⁴ Tveimur árum síðar verk Serra reist. Þannig má hugsa sér að verkið hafi komið til móts við hugmyndir borgarinnar um nýtingu

³⁰ Páll Líndal, *Reykjavík: sögustaður við sund*, ritstj. Einar S. Arnalds, Reykjavík: Örn og Örlygur, 3. bindi R-Ö, 1988, bls. 159

³¹ *Viðey: Siglingar, afþreying, veitingar* [kynningarbæklingur], Reykjavík: Menningar- og ferðamálasvið Reykjavíkurborgar og Elding Hvalaskoðun, 2008,

³² *Viðey: Saga, náttúra, list* [kynningarbæklingur], Reykjavík: Menningar- og ferðamálasvið Reykjavíkurborgar og Elding Hvalaskoðun, 2008, [kynningarbæklingur]

³³ Páll Líndal, *Reykjavík: sögustaður við sund*, bls. 160

³⁴ *Hugmyndasamkeppni um nýtingu Viðeyjar* [keppnislýsing], Reykjavík, 18. ágúst, 1988,

Viðeyjar fyrir landsmenn. Í öllu falli má benda á að listaverkið virðist vera í tengslum við sjálfa nýtingu eyjarinnar. Eins og fram kemur hér á eftir á virðist þetta einnig eiga við um verk Yoko Ono.

Í kynningarbæklingum Reykjavíkurborgar má sjá hvernig verkunum tveimur er ætlað að laða að fólk til eyjarinnar líkt og sagan og náttúran. Söguna má upplifa með því að skoða Viðeyjarstofu og náttúruna með því að ganga um gróðursæla eyjuna. Á líkan hátt má upplifa verkin með heimsókn til Viðeyjar.

Verkin tvö sem hér um ræðir vinna ekki með mannlega sögu staðarins á neinn hátt. Verkin eru umhverfislistaverk og taka þau mið af umhverfinu með einum eða öðrum hætti.

Nú má spyrja með hvaða hætti verk listamannanna tengist sjálfri eyjunni Viðey, þ.e.a.s. staðfræði hennar og náttúru. Það er því rétt að rekja tilurð og uppsetningu verka þeirra Richard Serra og Yoko Ono. Þannig má gera sér grein fyrir afstöðu listamannana til staðsetningar verkanna sem og hlutverki borgarinnar í endanlegri útkomu þeirra.

3.2. Áfangar – tilurð og útlistun

Verk Richards Serra, sem sett upp árið 1990, á sér þó nokkra forsögu. Samkvæmt listamanninum var það framkvæmdastjórn Listahátíðar 1990 sem hafði samband við aðildarfélag hátíðarinnar, Samband íslenskra myndlistarmanna (SÍM), árinu fyrr og það félagið að vera sér innan handar við að velja myndhöggvara sem gæti sett upp verk á hátíðinni. Valdi SÍM þrjá nafntogaða myndlistarmenn, þá Mario Merz, Ellsworth Kelly og Richard Serra. Niðurstaðan var sú að ákveðið að hafa samband við þann síðastnefnda. Umboðsmaður Serra gaf stjórn Listahátíðar upp verð fyrir uppsetningu á verki eftir listamanninn. Tilboðið hljóðaði upp á 30-40 millj. ísl. króna en eftir að hafa fengið þær upplýsingar var málið látið niður falla. Nokkrum dögum síðar bárust boð frá listamanninum sjálfum en hann vildi þá koma til landsins að eigin frumkvæði og skoða sig um. Kom Serra fyrst til Íslands sumarið 1989. Skemmst er frá því að segja að Serra ákvað að færa þjóðinni verkið sem gjöf en setti þó þann skilmála með gjöf sinni að stofnaður yrði sjóður til styrktar ungum myndhöggvurum.³⁵

³⁵ Auður Ólafsdóttir, „Richard Serra“, *Lesbók Morgunblaðsins*, 26. maí, 1990, bls. 4

Í sjóðinn voru lagðar 3 millj. ísl. króna en stofnfé sjóðsins var höfundarþóknun listamannsins. Þá var einnig ákveðið að Reykjavíkurborg sæi um framkvæmd varðandi uppsetningu verksins en að Listasafn Íslands yrði eigandi þess.³⁶

Í dagskrá Listahátíðar í Reykjavík 1990 kemur fram að Serra hafi „hrifist af harðhnjóskulegu landslaginu“ og í sama streng tekur Auður Ólafsdóttir í grein sinni í Lesbók Morgunblaðsins sama ár þegar hún segir að „hrifning Serra af auðnum og grjóti þessa skóglausa lands var slík að hann lét í ljós löngun til að gera verk úr íslenskum steini og skilja hér eftir sem gjöf til þjóðarinnar“.³⁷ Sjálfur segist Serra ekki hafa farið leynt með aðdáun sína af landslaginu og látið í ljós hugmynd sína að vinna í landslaginu fremur en að vinna skúlptúr fyrir safn eða borg.³⁸ Af þessu má skilja sem svo að verk Serra og sú ákvörðun hans að gefa það hafi að einhverju leyti verið vegna upplifunar hans af landslaginu. Staðsetning verksins í Viðey hefur því haft afgerandi áhrif á það. Richard Serra kom til landsins nokkrum sinnum að leita fyrir sér varðandi staðsetningu og til að finna útgangspunkta fyrir mögulegt verk sitt. Nokkrir staðir komu til greina í upphafi og var litið til útnesja norður af Reykjavík, m.a. Geldinganes.³⁹ Frá þessum útnesjum fékk Serra aftur á móti gott útsýni yfir til Viðeyjar og ákvað að kynna sér hana nánar.⁴⁰ Það gerði hann með því að afla sér gagna um eyjuna og vinna mikinn fjölda teikninga en í framhaldi þess lét hann gera fyrir sig módel af Viðey og þróaði hann síðan hugmyndina með hjálp módelisins og á sjálfum staðnum. Af gefnu samþykki Viðeyjarnefndar var ákveðið að setja verkið upp á norðvesturhluta Viðeyjar, á Vesturey.

Það var síðan um mánaðamótin mars-apríl 1990 að verkið var sett upp á aðeins ellefu dögum undir stjórn Magnúsar Sædals tæknifræðings hjá Reykjavíkurborg. Var Serra viðstaddur uppsetningu fyrsta hluta þess. Efniviðurinn, í formi stuðlabergsdranga, var fenginn austan úr Hrepphólum í Hrunamannahreppi en fluttur með pramma út í Viðey. Þar voru drangarnir paraðir saman af listamanninum, grafið var fyrir hverjum stuðli og þeir reistir á þjappaða hæðarsetta fyllingu. Það var Valgarður Egilsson, formaður framkvæmdastjórnar Listahátíðar, sem fann verkinu

³⁶ Kristinn E. Hrafnsson, „Steinsúlur - níu staðir - tvær hæðarlínur“, *Lesbók Morgunblaðsins*, 15.maí, bls. 4

³⁷ Sjá „Richard Serra - Áfangar, landslagsverk í Viðey“ [dagskrá], *Listahátíð í Reykjavík*, ritstj. Egill Helgason, Reykjavík: Listahátíð í Reykjavík, 1990, og Auður Ólafsdóttir, „Richard Serra“, bls. 4

³⁸ Richard Serra, *Drawings and Etchings from Iceland*, [ekkert bls. tal]

³⁹ Kristinn E. Hrafnsson, „Steinsúlur - níu staðir - tvær hæðarlínur“, bls. 4

⁴⁰ Richard Serra, *Drawings and Etchings from Iceland*

nafnið *Áfangar* en hann sagði Serra frá samnefndu ljóði Jóns Helgasonar.⁴¹ Þann 5. júní árið 1990 var verkið *Áfangar* síðan vígt og var atburðurinn hluti af Listahátíð í Reykjavík.⁴²

Verkið *Áfangar* er sem áður segir að finna á Vesturey en sá hluti Viðeyjar er fremur láglandur með aflíðandi halla ólíkt Heimaey sem er öllu mishæðóttari. Á ensku heitir verkið *Standing Stones – Nine locations – two elevations*. Hæsti punktur Vestureyjar er um 18 m yfir sjávarmáli, norður- og suðurbrúnir hennar eru þverhniptar og nokkrir metrar eru í sjó en ströndin að vestan- og austanverðu er lægri og flatari. Þannig er landslagið ofan á eyjunni fremur flatt og langt milli hæðarlína, þó ekki alls staðar eins og verkið sjálft sýnir.⁴³

Verkið samanstendur af átján stuðlabergssúlum, sexstrendum að lögun, í níu skúlptúrstæðum. Súlnar eru þrjár og fjórir metrar á hæð og vega um 3 tonn hver.⁴⁴ Súlnapörunum er komið fyrir við útjaðar eyjarinnar og mynda þær eins konar hring í landslaginu. Þá er skipan og snúningsstefna hvorrar tvenndar áslæg út frá miðju eyjunnar. Þörin liggja með vissu millibili eftir hæðarlínum landslagsins, annar strendingur við 9 m hæðarlínu og hinn við 10 m og ber súlnar skýrt við sjónarrönd eyjarinnar. Vegna lögunar landslagsins er mismikið bil milli þeirra í hverju skúlptúrstæði fyrir sig en súlnar þó jafnháar að ofan vegna mismunandi hæðar þeirra. Hæsti punktur allra súlna er þannig 13 m yfir sjávarmáli. Skipan tvenndanna sín á milli er línurétt, þ.e.a.s þær eru samhangandi og marka stefnu sín á milli.⁴⁵

Efni súlnanna er svartgrátt basalt sem samsvarar fjöruklettum Viðeyjar og þær veðrast og breytast með tímanum og falla eðlilega inn í umhverfið.⁴⁶ Þá skírskotar verkið einnig til jarðsögu eyjunnar sem áður hefur verið getið.

Kristinn E. Hrafnsson myndlistarmaður getur sér til um regluverk Serra við uppsetningu þess út frá landslaginu í grein sinni í Lesbók Morgunblaðsins. Í ljósi ferils Serra, sem tengir hann minimalisma og kemur glögglega í ljós í enska titli verksins, er þessi einfalda og sýnilega regla einkar sannfærandi. Hæðir súlnanna eru annað hvort 3 eða 4 metrar eftir því hvort þær standa á 9 eða 10 metra hæðarlínu og

⁴¹ Kristinn E. Hrafnsson, „Steinsúlur - níu staðir - tvær hæðarlínur“, bls. 4

⁴² Sjá „Richard Serra – Áfangar, landslagsverk í Viðey“, *Listahátíð í Reykjavík*

⁴³ Kristinn E. Hrafnsson, „Steinsúlur - níu staðir - tvær hæðarlínur“, bls. 4-5

⁴⁴ Auður Ólafsdóttir. 1990. „Richard Serra“. *Lesbók Morgunblaðsins*. 26. maí. s. 4

⁴⁵ Richard Serra og Dirk Reinhardt, *Afangar*, þýð. Aðalsteinn Ingólfsson, Göttingen: Steidl, 1991, [ekkert bls. tal]

⁴⁶ Sama heimild

eru þannig 13 m yfir sjávarmáli. Hæð súlnanna er ákvörðuð út frá þeirri staðreynd að frá hæsta punkti eyjarinnar í 18 metra hæð má sjá öll níu súlnapörin. Tengslin milli tvenndanna er síðan sú að ávallt sést milli tveggja þeirra í það minnsta.⁴⁷ Af þessu sést að Serra hefur byggt upp verk sitt með gaumgæfilegri athugun á landslaginu með teikningum og módeli.

Þrátt fyrir reglubundna og stærðfræðilega nálgun Serra gefa þessar meginreglur verksins þó nokkuð svigrúm til þess að snúa og staðsetja súlnapörin. Á þann hátt má ákveða hvaða sjónarhorn fæst ef horft er í gegnum sérhvert súlnapar. Samkvæmt listamanninum er hugmyndin sú að pörin geti tekið á sig mynd eins konar hliðs eða skarðs eða sem marklínur í landslaginu.⁴⁸ Þannig má líta á súlnapörin sem eins konar ramma sem ramma inn nærliggjandi umhverfi. Þau ramma einnig inn útsýni frá eyjunni sem áður hefur verið lýst. Þegar áhorfandinn hreyfist um verkið upplifir hann sífellt nýtt myndefni eða sjónarhorn sem afmarkað er af súlnapörunum.

Hringurinn sem súlnatvenndirnar mynda nær yfir alla eyjuna en taka má fram að verkið er stærsta staðfærða verkið sem Richard Serra hefur skapað.⁴⁹ Með því að láta hæðarlínur landslagsins ákvarða staðsetningu súlnanna og form eða leið hringins verður til eins konar taktur sem fram kemur í hæð súlnanna og bilinu milli þeirra en þennan takt skynjar áhorfandinn þegar gengið er um svæðið og fleiri súlnapör birtast lengra frammi í landslaginu.⁵⁰

3.3 Friðarsúlan – tilurð og útlistun

Verk Yoko Ono á sér þó nokkra forsögu.⁵¹ Í janúar 2004 var Listasafni Reykjavíkur tilkynnt að Ono vildi gefa Reykjavíkurborg alla hugmyndavinnu að útlistarverki með því skilyrði að borgin reisti verkið í opinberu rými. Verkið átti að vera í formi „friðarsúlu“ en það var ósk Ono að súlan risi hér á landi þar sem Ísland, að hennar sögn, sé friðsamt og herlaust land. Auk þess væri staðsetning landsins mitt á milli Norður-Ameríku og Evrópu ákjósanleg. Ono hafði sýnt hér fyrst árið 1991 og kynnst Gunnari Kvarani, safnstjóra Listasafns Reykjavíkur. Það var í gegnum hann sem

⁴⁷ Kristinn E. Hrafnsson, „Steinsútur - níu staðir - tvær hæðarlínur“, bls. 5

⁴⁸ Richard Serra og Dirk Reinhardt, *Afangar*

⁴⁹ Richard Serra, *Drawings and Etchings from Iceland*

⁵⁰ Auður Ólafsdóttir, „Richard Serra“, bls. 4

⁵¹ Upplýsingar um tilurð verks Yoko Ono eru fengnar hjá Hafþóri Yngvasyni, núverandi safnstjóra Listasafns Reykjavíkur, úr tölvubréfaskiptum sem við áttum á tímabilinu 21-28 ágúst 2008, nema að annað sé tekið fram.

boðið kom til Eiríks Þorlákssonar, arftaka Gunnars í starfi. Listasafnið fékk Orkuveitu Reykjavíkur til að leggja til verkfræðilega hönnun verkisins fyrir íslenskar aðstæður og var hugmyndin síðan kynnt borgarstjóra haustið 2004 þar sem hún hlaut góðar undirtektir.

Yoko Ono kom til landsins í febrúar 2006 til að skoða mögulega staðsetningu fyrir verk sitt og voru henni sýnd fjögur svæði sem Listasafnið og Skipulagsvið Reykjavíkurborgar höfðu valið, svæði við Höfða, strandlengjuna við Sæbraut, Austurhöfn og Viðey. Síðastnefndi staðurinn varð fyrir valinu og í samráði við Skipulagssvið Reykjavíkurborgar og Minjasafn Reykjavíkur var verkinu fundinn staður á Heimaey. Nokkrar ástæður voru fyrir valinu, m.a. hrifning Ono af eyjunni og vegna þess að þar er lítil sem engin lýsing. Menningar- og ferðamálaráð Reykjavíkurborgar vildi einnig vekja áhuga og athygli á sögu og náttúru Viðeyjar. Af þessu má ráða að staðsetningin hafði áhrif á tilurð og útfærslu verksins.

Þann 7. mars 2006 var á fundi borgarstjórnar samþykkt að ganga til samstarfs við listamanninn. Stefnumótun um gerð og staðsetningu verksins, auk viðburða sem því tengdust, var sett í hendur Menningar- og ferðamálaráðs í samráði við forstöðumann Listasafnsins og listamanninn sjálfan.

Að sögn Hafþórs Yngvasonar, núverandi safnstjóra Listasafns Reykjavíkur, var hönnun verksins alfarið í höndum Yoko Ono og tók hún nokkrum breytingum þegar leið á hönnunarferlið. Upphafleg tillaga var á þá leið að reisa átti sívala upplýsta glersúlu, mögulega úr trefjaplasi, um 20 m háa. Ytra byrði súlunnar átti að vera hálfgegnsætt og lýst að innan og utan með hvítu ljósi. Á súlunni áttu að vera greyptar ljóðlínur á mörgum tungumálum, annars vegar sóttar í texta eftir John Lennon en hins vegar eftir listamanninn sjálfan. Umhverfis súluna átti síðan að vera hringlaga grunnflötur með bekkjum og lágreistur veggur umhverfis sjálfa súluna. Í neðri hluta súlunnar átti að koma fyrir „óskum um frið“ sem Yoko hefur safnað að hluta í verki sínu *Wish tree*. Nánar verður vikið að því verki í umfjöllun um endanlega útfærslu verksins í Viðey.

Upphafleg hugmynd verksins reyndist hins vegar vera of flókin í framkvæmd og lét Ono þá reyna á það hvort hægt væri að mynda súlu eingöngu með ljóskösturum. Var landi hennar, Tetsuo Hamada, henni innan handar í þeim hluta

verksins en auk hans voru það íslenskir arkítentar og hönnuðir sem útfærðu umgjörð verksins.⁵²

Endanlegt útlit verksins er þannig að ljósi er varpað upp úr eins konar brunni og er sú útfærsla í líkingu við hugmynd Ono að verkinu *Light house* sem hún setti fram um 1965.

Friðarsúlan var afhjúpuð þann 9. október árið 2007. Við athöfnina voru, auk Yoko Ono, um 300 gestir og vakti atburðurinn mikla athygli fjölmiðla.⁵³ Til að mynda birti Morgunblaðið daginn eftir ljósmynd af verkinu á forsíðu og í miðopnu blaðsins voru tvær greinar lagðar undir umfjöllun um verkið og listamanninn auk þess sem fjallað var um atburðinn í leiðara.⁵⁴

Verk Yoko Ono, *Friðarsúlan*, stendur á flötum grasbala vestan megin Sjónarhóls á Heimaey. Á ensku er verkið kallað *Imagine Peace Tower*. Verkið er mynduð af ljósgeisla sem stendur upp úr hringlaga stalli. Stallurinn, eða „óskabrunnurinn“ eins og hann er nefndur, stendur á grunni sem er 17 m í þvermál en sjálfur er brunnurinn 4 m í þvermál og 2 m á hæð. Að tilmælum Ono er grunnurinn eða pallurinn þakinn þremur íslenskum steintegundum, líparíti, grágrýti og blágrýti. Steintegundirnar mynda mósaíkmynstur sem hannað er af íslenskum hönnuði.⁵⁵ Brunnurinn er aftur á móti þakinn plötum úr tæru hvítu gleri frá Japan sem þróað hefur verið með nýjustu efnatækni. Í glerið er grafin setningin „Imagine Peace“ á tuttugu og fjórum tungumálum. Samkvæmt listamanninum er hugmyndin sú að áhorfendur eigi að geta ímyndað sér skilaboð turnsins, frið, koma frá öllum heimshornum þegar gengið er umhverfis brunnen.⁵⁶ Brunnurinn er lýstur að utanverðu með 12 ljóskösturum. Hönnun á palli Friðarsúlunnar var í höndum íslenskrar arkitektastofu, PK Arkítentar. Auk Yoko Ono og Tetsuo Hamada kom Orkuveita Reykjavíkur að verkinu, VST Verkfræðistofa kom að verkfræðilegri vinnu og Gunnar Kvaran veitti ráðgjöf og aðstoð.⁵⁷

Sjálfur ljósgeislinn er meginhluti verksins og samanstendur af mismunandi ljósgeislum, samtals 15 geislum, sem sameinast í einni sterkri ljóssúlu. Sex

⁵² Eðvarð T. Jónsson, „Stefnumót verkfræði og listar - Hönnun og bygging friðarsúlunnar“, *Friðarsúlan í Viðey*, ritstj. Haukur Haraldsson, Reykjavík: Íslandspóstur hf., 2008, bls. 23

⁵³ <http://imaginepeace.com/news/imagine-peace-tower>, [sótt 25.03.2009]

⁵⁴ Sjá *Morgunblaðið*, 10. október, 2007, bls. 1, 22-23, 40

⁵⁵ Upplýsingar fengnar úr bréfaskriftum við Hafþór Yngvason

⁵⁶ *Imagine Peace* [kynningarbæklingur], Reykjavík: Listasafn Reykjavíkur, 2007

⁵⁷ Sjá *Friðarsúlan í Viðey*, bls. 96

Ljósgeislum er beint lárétt um göng pallsins en frá ytri mörkum hans lýsa 2000 w leitarljós inn að brunninum. Innan brunnsins mæta ljósgeislarnir speglum eða eins konar strendingum í 45° halla sem varpa ljósinu upp í himininn. Speglnir eru gerðir þannig að þeir tryggja 99.9% geislabrot, þ.e.a.s nánast fullkomið endurvarp. Til viðbótar eru 9 leitarljós neðst í brunninum, 7000 w hvert, sem beina ljósgeislum sínum beint upp á við. Þannig er ljóssúlan samansett úr 15 ljósgeislum, samanlagt 75.000 w. Styrkleiki, skærleiki og þéttleiki ljóssins er síbreytilegur þar sem agnir loftsins, sem endurvarpa ljósinu, breytast í takt við veður og vinda andrúmsloftsins.⁵⁸

Í kynningarbæklingi um *Friðarsúluna* kemur fram að hugmyndin að verkinu í Viðey eigi sér upphaf í konseptverki Yoko Ono sem hún setti fram um 1965.⁵⁹ Samkvæmt Hafþóri Ingvasyni í Lesbók Morgunblaðsins er eitt fyrirmælaverka Ono, sem nefnt er *Ljóshús*, orðað á þennan hátt: „Ljóshúsið er tálsýn, byggt úr hreinu ljósi. Sláðu upp strendingum á ákveðnum tíma dags, við ákveðna kvöldbirtu sem streymir gegnum strendingana, og ljóshúsið birtist í miðju vallarins eins og táknmynd, nema hvað þessi táknmynd býður þér inngöngu ef þú vilt. Svo kann að fara að ljóshúsið birtist ekki daglega, alveg eins og sólin skín ekki daglega“.⁶⁰ Þessi texti er samkvæmt listamanninum sjálfum frá árinu 1967 vegna sýningar í London.⁶¹ Svipuð hugmynd Yoko Ono kemur nokkrum sinnum fram um miðjan 7. áratuginn, m.a. í verkinu *Ono's Sales list* frá 1965, en er fyrst hlutgerð í verkinu *Parts of Light House* árið 1966 þar sem strendingar úr plexigleri voru til sýnis.⁶² Þannig má sjá ljósstrendinga *Friðarsúlunnar*, speglana, sem táknræna tjáningu Ono á fyrra verki sínu.

Annað verk listamannsins, *Wish Tree*, sem er frá því um 1981, tengist einnig verkinu í Viðey en þó með hlutbundnari hætti. Í verkinu *Wish Tree* hefur Ono safnað saman óskum fólks á miða og hefur verkið verið sýnt með einum eða öðrum hætti víða um heim. Markmiðið er að koma óskunum fyrir í grunni verksins í Viðey.⁶³ Þess ber að geta að ljós *Friðarsúlunnar* er breytilegt þar sem það er tímabundið. Kveikt er á ljósum verksins frá 9. október, sem er afmælisdagur Johns Lennons, til 8. desember, sem er dánardægur hans. Kveikt er á súlunni frá vetrarsólstöðum og fram á

⁵⁸ Upplýsingar fengnar úr bréfaskiptum við Hafþór Yngvason

⁵⁹ Sjá *Imagine Peace* [Kynningarbæklingur]

⁶⁰ Hafþór Yngvason, „Töfrar hins venjulega“, *Lesbók Morgunblaðsins*, 6. október, 2007, bls. 3

⁶¹ <http://imaginepeace.com/news/imagine-peace-tower>, [sótt 25.03.2009]

⁶² Kevin Concannon, „Ono's Sales List, 1965“, *YES Yoko Ono*, bls. 186-187

⁶³ <http://imaginepeace.com/news/imagine-peace-tower>, [sótt 25.03.2009]

gamlársdag og einnig á vorjafndægum. Þá er verkið gangsett við sérstök tækifæri sem listamaðurinn og Reykjavíkurborg koma sér saman um.⁶⁴

3.4. Critical regionalism

Í bók Miwon Kwon, *One Place after another*, eru kynntir ýmsir fræðimenn sem gert hafa samspil efnis, inntaks og staðsetningar listaverka að viðfangsefni fræða sinna.⁶⁵ Einn þeirra er breski arkitektinn og fræðimaðurinn Kenneth Frampton (f. 1930). Kenning hans um sérstaka nálgunarleið eða tegund byggingarlistar, sem hann kallar *Critical Regionalism*, er áhugaverð og vel til þess fallin að nota til greiningar á verkum Richard Serra og Yoko Ono í Viðey. Staðfræði umhverfisins er einmitt ein forsenda kenningar Framptons.⁶⁶

Kenning Kenneth Framptons á við um byggingarlist sem tekur mið af staðbundnum þáttum og sérkennum umhverfisins á gagnrýninn hátt. Arkitektinn vinnur með þá þætti sem bundnir eru tilteknum stað, svæði eða umhverfi, án þess þó að taka upp stíl eða einkenni staðarins gagnrýnislaust. Frampton skýrir hugtakið á þennan hátt: „Critical Regionalism er ekki stíll heldur fremur gagnrýnin tegund byggingarlistar sem snýr að vissum sameiginlegum þáttum ... eða afstöðu“.⁶⁷ Í einföldu máli má segja að staðbundnir eiginleikar umhverfisins, þar sem byggja á verkið, skapi verkinu merkingu. Hugtakið *Critical Regionalism* lýsir þannig vissri afstöðu arkítektsins. Kenning Framptons er hugsuð sem mótvægi við byggingarlist módernismans sem hann telur að hafi með árunum orðið almenn eða hnattræn sökum tækni og alþjóðavæðingar og þannig orðið staðlaus og merkingarlaus.⁶⁸ Það má sjá

⁶⁴ Eðvarð T. Jónsson: „Stefnumót verkfræði og listar - Hönnun og bygging friðarsúlunnar“, bls. 21

⁶⁵ Sjá Miwon Kwon, „Introduction“, bls. 8

⁶⁶ Kenneth Frampton, „Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance“, *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, ritstj. Hal Foster, Seattle, Washington: Bay Press, 1995.

Greinin kom fyrst út árið 1983.

Erfitt reynist að þýða hugtak Framptons *Critical Regionalism*. Bein þýðing gæti útlagst gagnrýnin áttthagastefna/áttthagahyggja. Merking Framptons tapast þó í þessari þýðingu þar sem orðið áttthagi er oftast notað í samhengi svokallaðrar *áttthagalistar* í umræðu listfræðinnar. Hér á eftir verður því enska heiti hugtaksins notað.

⁶⁷ „Critical Regionalism is not so much a style as it is a critical category oriented towards certain common features ... or rather attitudes“

Kenneth Frampton, „Critical Regionalism: modern architecture and cultural identity“, *Modern Architecture: a critical history*, London: Thames & Hudson, 2002, bls. 327

⁶⁸ Kenneth Frampton, „Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance“, bls. 16-23

hugtakið sem andsvar í formi arkitektúrs á svipaðan hátt og Rosalind Krauss lýsir viðbrögðum skúlptúrlistar á 7. áratugnum og lýst hefur verið hér að framan.

Kenning Framptons er byggð á þremur þáttum byggingarlistar, hinu tektóníska (e. tectonic), hinu sviðsetta (e. scenography) og hinu snertanlega (e. tactile).⁶⁹ Samkvæmt Frampton á byggingarlist að sýna svörun eða viðbragð, hún á að bregðast við samhengi (e. context) sínu, þ.e.a.s staðbundnu umhverfi, hverju sinni. Þannig á að leggja áherslu á eiginleika staðarins sem byggt er á, staðfræði eða lögun landslagsins, veðurfar og birtu. Þá á strúktúr eða sjálf bygging verksins að mati Framptons að taka á sig mynd sem endurspeglar handverk verksins og myndar tengsl við efni staðarins. Þetta form byggingarlistar kallar hann tektónískt og stefnir því gegn eins konar sviðsetningu byggingarlistar sem er úr tengslum við eiginlega staðsetningu sína og þannig staðlaus.⁷⁰ „Critical Regionalism miðar að byggingu verka sem gerast tektónískur hluti umhverfisins í stað þess að breyta umhverfinu í sviðsetta atburði”.⁷¹ Að lokum nefnir Frampton mikilvægi þess að skynja megi verkið gegnum snertiskyn fremur en sjónskyn og leggur þannig áherslu á líkamlega upplifun þess sem byggt er.⁷² Það er þessi síðasti þáttur í kenningu Framptons sem leggur áherslu á áhorfandann, þ.e.a.s þann sem upplifir verkið á skynrænan hátt. Áhorfandann mætti jafnvel kalla þátttakanda þar sem hann á í samræðu við umhverfið og verkið með skynjun sinni. Hér er því hægt að tengja kenninguna þeim hugmyndum sem áður hafa komið fram um áhorfandann sem þátttakanda í merkingarsköpun verks.

Með því að setja kenningu Framptons í samhengi við umhverfislist bendir Miwon Kwon á að á svipaðan hátt sé farið nálgun listamanna við umhverfið þar sem þeir velja verkum sínum staðsetningu.⁷³ Þannig má hugsa sér að það megi skipta orðinu byggingarlist út fyrir orðið umhverfislist enda sú gerð listsköpunar sem stendur kannski næst byggingarlist. Sýna má fram á margar hliðstæður milli þessara tveggja listgreina. Báðar búa til eins konar rými sem áhorfandinn þarf að upplifa á líkamlegan jafnt sem sjónrænan hátt. Þá er staðsetning mikilvægur þáttur verkisins, þar sem

⁶⁹ Hugtakið *tektóník* má skýra á þann veg að það sem er tektónískt fylgir, hæfir eða lútir að strúktúr, formgerð eða byggingu landslagsins.

Með *hinu snertanlega* er átt við þá þætti sem lúta að snertingu eða snertiskyni.

⁷⁰ Kenneth Frampton, „Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance“, bls. 26-28

⁷¹ „Critical Regionalism favors the realization of architecture as a *tectonic* fact rather than the reduction of the built environment to a series of illassorted scenographic episodes“

Kenneth Frampton, „Critical Regionalism: modern architecture and cultural identity“, bls. 327

⁷² Kenneth Frampton, „Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance“, bls. 28-29

⁷³ Sjá Miwon Kwon, „By way of a conclusion: one place after another“, bls. 156-157

staðurinn eða grunnurinn er undirstaða verksins í bókstaflegri merkingu, og taka þarf tillit til umhverfisþátta, s.s. veðurs, birtu svo og breytinga sem verða á verkinu með tíð og tíma. Auk þess er uppsetning verksins oftast en ekki háð byggingarfræðilegum forsendum. Umhverfislist, líkt og byggingarlist, er oft reist í þeim tilgangi að hægt sé að hafa af henni einhver not. Verkin geta verið hluti útivistarsvæðis, sem kennileyti eða sem einhvers konar samkomustaður.

Hægt er að skoða og bera saman verk þeirra Richard Serra og Yoko Ono í ljósi kenninga Framptons þar sem þau eru bæði umhverfisverk og bæði verkin er að finna í mjög staðbundnu umhverfi. Listamennirnir koma að staðnum á sameiginlegum forsendum og verkin hafa enga tengingu við sögu íslenskrar umhverfislistar. Líta má á tilurð verkanna sem einstaka atburði og staðsetningu þeirra sem útgangspunkt fremur en að tengja verkin eða listamennina sérstakri hefð eða tilhneigingu sem einkennir íslenska skúlptúrlist.

Eins og áður hefur komið fram þá hafa báðir listamennirnir valið að setja upp verk sín í Viðey vegna hrifningar sinnar á eyjunni. Enn fremur er verkunum ætlað einhvers konar notagildi, ef ekki af listamönnunum sjálfum þá af eigendum þeirra. Með hliðsjón af kenningum Framptons má því skoða með hvaða hætti verkin eru staðbundin og leitast við að skapa merkingu sína. Einnig má skoða samband áhorfandans við verkin, hvort og þá hvernig þátttöku hans í merkingarsköpun verksins er háttað.

4. Niðurstaða

Í köflunum hér að framan hefur umræða og bakgrunnur staðbundinna verka verið rædd. Þá hafa listamennirnir verið kynntir og ferill þeirra settur í sögulegt samhengi. Staðsetningu verkanna hafa verið gerð skil, verkunum sjálfum lýst og sagt frá tilurð þeirra og uppsetningu. Á þann hátt hefur umræðan fyrir frekari ályktanir verið undirbyggð með hliðsjón af kenningum Kenneth Framptons um hina þrjá þætti byggingarlistarinnar, hinum tektóníska, hinum sviðsetta og hinum snertanlega. Verða verkin greind í þessari röð hér á eftir.

Í fljótu bragði má sjá að kenningar Framptons henta betur greiningu á verki Serra vegna áherslu Ono á hinum táknræna þætti sem er ekki hluti af kenningunum. Það er því einnig þarft að skoða táknrænan þátt verkanna.

4.1. Hugmyndir listamannanna - staðbundin verk og táknræn merking

Áður hefur verið bent á að útlit, þ.e. efni, rúmtak og lögun, verkanna tveggja í Viðey er gjörólík. Inntak þeirra er einnig afar ólíkt en þó má sjá huglægan þátt í þeim báðum. Verkin eru unnin út frá sérstakri hugmynd listamannanna sem er að vissu leyti einkennandi fyrir listsköpun þeirra.

Hugmyndina sem liggur að baki verki Serra, *Áföngum*, má bera saman við stór og víðfeðm umhverfisverk hans sem unnin hafa verið í náttúrulegu landslagi. Verkin samanstanda af nokkrum hlutum eða einingum sem taka mið af staðfræði umhverfisins og mynda saman eina heild. Eitt elsta slíkra verka á ferli Serra er *Pulitzer Piece* frá árinu 1970-1971 en einnig má nefna nýrra verk, *Shunnumunk Fork*, sem er gert ári eftir uppsetningu verksins hér á landi. Bæði verkin eru gerð úr stálplötum sem komið er fyrir í samhengi hæðarlína og lögunar landslagsins.⁷⁴ Þá má nefna verkið *Shift* frá 1970-1972 þar sem einingunum er raðað á svipaðan hátt í landslagið en þar eru hlutar verksins steinsteyptir.⁷⁵

Verk Serra í Viðey svipar að því leyti til annarra verka hans að áhersla er fyrst og fremst lögð á að binda verkið staðnum. Það má leiða að því líkum að verkið hér á landi sé unnið eftir staðhæfingu listamannsins um staðbundna list sem hann setti fram með skýrum hætti vegna verksins *Tilted Arc*. Í maí 1989 birti Serra grein þar sem hann sagði: „Tilted Arc var frá upphaf hugsað sem staðbundinn skúlptúr og var ekki ætlað að vera „aðlagð“ eða ... „endurstaðsett“. Staðbundin verk vinna með þætti í fyrirfram gefnu umhverfi. Stærðarhlutföll, stærð og staðsetning staðbundinna verka ráðast af staðfræði umhverfisins hvort sem um er að ræða borgarumhverfi, náttúrulegt landslag eða arkitektónískt rými. Verkið verður hluti af umhverfinu og endurskilgreinir samsetningu umhverfisins bæði á hugtakslegan og skynrænan hátt“.⁷⁶

⁷⁴ Sjá *Richard Serra: Sculpture 1985-1998*, ritsjtj. Russell Ferguson o.fl., Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1998, bls. 109

⁷⁵ Sjá *Richard Serra / Sculpture*, bls. 98-99.

⁷⁶ „Tilted Arc was conceived from the start as a site-specific sculpture and was not ment to be “site adjusted” or ... “relocated”. Site-specific works deal with the environmental components of given places. The scale, size, and location of site-specific works are determined by the topography of the site,

Á sama tíma og grein Serra birtist ákveður hann að vinna verk sitt hér á landi. Þannig fylgir verkið í Viðey þeirri fullyrðingu Serra „að færa verkið er að eyðileggja verkið“ og því væri ekki mögulegt að flytja það eða breyta því nema að eyðileggja útlit þess og virkni eða inntak í leiðinni. Hvorki sé hægt að flytja verkið né selja það því þá þyrfti einfaldlega að selja Vesturey. Þannig má velta fyrir sér hvort verkið komist með þessum hætti að einhverju leyti úr viðjum liststofnananna, einkum þeim hluta sem snýr að kaupum og sölu á listaverkum.

Ef lítið er til verks Yoko Ono má sjá beinar jafnt sem óbeinar tengingar við fyrri verk eins og áður hefur komið fram. Það er hin táknræna merking *Friðarsúlunnar* sem hugmyndafræðilega er mest skyld öðrum verkum hennar. Verkið á að sögn listamannsins að vera nokkurs konar táknmynd fyrir friðarboðskap þeirra Ono og Lennons. Hina táknrænu merkingu um frið má sjá sem gegnumgangandi þema í listsköpun Ono allt frá byrjun.

Fleiri verk má tengja verkinu í Viðey þar sem ljós er hugsað sem efni eða form og himininn sem rými eða jafnvel einhvers konar staðsetning sem reynt er að hlutgera. Þessa tvo þætti hefur Ono unnið með frá byrjun 7. áratugarins. Eitt elsta verk, þar sem hún vinnur með samspil þessara tveggja þátta, er verkið *Painting to See the Skies* frá árinu 1961. Verkið er strigi strengdur á ramma sem á hefur verið gert gat sem áhorfendur geta horft í gegnum og séð himininn.⁷⁷ Verkið *Painting to Let the Evening Light Go Through* var fyrst sett upp 1961 en tók síðar á sig mynd í formi plexíglersplötu sem hengd var í glugga gallerís og titill verksins grafinn í plötuna.⁷⁸ Þá mætti nefna vídeóverkið *Sky TV* frá 1966 en þar hafði vídeótökuvél verið komið fyrir utan við sýningarsal þar sem vélin tók upp himinninn og varpaði honum á sjónvarpsskjá innan gallerísins.⁷⁹

Verk Ono í Viðey er þó ólíkt þessum fyrri verkum að því leyti til að hér er um einkar flókna framsetningu að ræða á annars fremur einfaldri hugmynd. Ólíkt fyrri verkum Ono, sem hér hafa verið nefnd og eru einföld eða naumhyggin í framsetningu, má segja að verkið hér á landi sé á skjön við aðra listsköpun á ferli listamannsins.

whether it be urban or landscape or architectural enclosure. The works become part of the site and restructure both conceptually and perceptually the organization of the site“

Richard Serra, „*Tilted Arc Destroyed*“, *Writings / interviews*, bls. 202

Greinin birtist upphaflega í *Art in America* 77, nr. 5 í maí 1989.

⁷⁷ Sjá Chrissie Iles, „Sky TV“, *YES Yoko Ono*, bls. 226

⁷⁸ Joan Rothfuss, „Painting to Let the Evening Light Go Through“, *YES Yoko Ono*, bls. 102

⁷⁹ Chrissie Iles, „Sky TV“, bls. 226

Tæknileg útfærsla verksins, það að ná að beina gífulegu magni ljóss upp í himinhvolfið með hjálp kastara og spegla, vekur mesta athygli en ekki táknræn merking verksins né tengsl þess við umhverfi sitt.

Ólíkt verki Ono skírskotar verk Serra ekki til neinna mynda eða tákna. Það má velta því fyrir sér hvort titlar verkanna hafi eitthvað með það að gera.⁸⁰ Verkið *Áfangar* er víðfeðmt og samansett úr mörgum einingum en er ekki einstakur hlutur. Hér er ekki um að ræða eitt sjónarhorn áhorfandans á verkið heldur er það breytilegt. Þannig má segja að hinn huglægi þáttur verksins sé hluti af hugmyndafræði listamanna 7. áratugarins sem var mótsvar þeirra við hinu staðlaða og fyrirframgefna sjónarhorni áhorfandans. Einmitt þess vegna hefur verks Serra ekki neitt táknrænt gildi, framsetningin gefur færi á fleiri en einu sjónarhorni og gerir merkinguna margræða.

4.2 Hið tektóníska og hið sviðsetta

Í ljósi ferils Yoko Ono má skoða *Friðasúluna* út frá öðrum þáttum en hinum táknrænu. Það má sjá verkið sem viðleitni listamannsins til þess að nýta sér hvers kyns miðla til að koma boðskap sínum á framfæri. Ono hefur áður unnið verk sem eru á mörkum listar og annars konar miðlunnar, t.d. auglýsingaverk. Einnig má líta á verkið sem eins konar performans og vígslu verksins og ýmsar uppákomur því tengdar sem hluta af verkinu. Verkið er einungis virkt þegar kveikt er á sjálfu ljósi þess sem tengt er ákveðnum tyllidögum og uppákomum. Að líta á verkið sem performans er þó heldur langsótt. Hins vegar má líta á það, bæði vegna efnislegrar framsetningar þess og hvernig það er kynnt áhorfandanum, sem gott dæmi um þá tilhneigingu í myndlist á seinni árum að flokka list til afþreyingarmenningar eða einhvers konar viðburða. Það mætti hugsa sér framsetningu verksins sem *sjónarspil* út frá hugmyndum Guy Debord. Í samfélagi sjónarspilsins (e. The Society of the Spectacle) er samkvæmt Debord „ekki hægt að upplifa mannleg samskipti með beinum hætti heldur eru þau sviðsett (bókstaflega sem ‘sjónarspil’)“.⁸¹

⁸⁰ Stefán Jón Hafstein t.d. sér verkið í táknrænu samhengi: „Öndvegissúlurnar tvær sem prýða merki Reykjavíkurborgar tákna landnám Ingólfs, þriðja súlan [*Friðarsúlan*] táknar huglægt landnám, hugarfar friðar og manngæsku“

Stefán Jón Hafstein, „Þriðja öndvegissúlan í Reykjavík“, *Morgunblaðið*, 11. október, 2006, bls. 29

⁸¹ “Den højeste ”adskillelse” vedrører de relationelle kanaler og udgør det sidste forandringsstadium hen mod det ”skuespillersamfund” (*la société du spectacle*), Guy Debord beskrev. I dette samfund

Virgni verksins, þ.e. á hvern hátt það hefur áhrif á áhorfandann, verður til vegna eins konar sviðsetningar. Verkinu er miðlað til áhorfandans sem eins konar sjónarspili sem er úr tengslum við eiginlega staðsetningu þess. Þetta kemur heim og saman við greiningu Framptons um hið sviðsetta og líta má á verkið sem andstæðu hins tektóníska verks. Í nútímasamfélagi er krafan um afþreyingu orðin sífellt mikilvægari og listamaðurinn orðinn stærri hluti þess viðburðar sem listaverkinu er ætlað. Ræður hlutverk Yoko Ono sem eins konar „poppstjörnu“ þar eflaust einhverju um.

Það má aftur á móti færa fyrir því rök að verk Richard Serra sé tektónískt. Auk þess sem *Áfangar* er unnið samkvæmt forskrift hugmynda um staðbundna list fjallar verkið um efniseiginleika byggingarefnisins og það rúmtak sem það hefur í rýminu umhverfis sig. Þættirnir tveir, efni og rými, eru gegnumgangandi í listsköpun Serra allt frá fyrstu prósess-verkum hans. Það er efnisvalið sem er óvenjulegt við verk hans í Viðey. Oftast nær notar Serra stál sem efnivið en hér eru einingar verksins úr steini. Það má þó benda á eitt verk listamannsins, *Standing Stones*, sem sett var upp 1989 og svipar til verksins hér á landi. Þar raðar Serra granítblökkum niður eftir brekku og lætur hallann ákvarða staðsetningu og innbyrðis afstöðu blökkanna eftir einfaldri reglu.⁸² Á sama hátt setur Serra upp *Áfanga* og tengist þessi framsetning hans hugmyndum minimalisma þar sem beitt er ýmsum hugtökum stærðfræðinnar svo sem reglufestu og endurtekningu. Í verkinu nýtir Serra hæðarlínurnar í Viðey til að ákvarða staðsetningu súlnaparanna. Með reglufestu viku hann ekki frá landslaginu sem útgangspunkti og vinnur með endurtekningu á margföldum súlnapörum.

Líta má á að *Áfangar* sé tektónískur hluti umhverfisins sé horft til kenninga Framptons. Verkið binst staðnum og „leggur áherslu á ... staðfræði þess, sem er hugsuð sem þrívítt mót þar sem strúktúr verksins er komið fyrir“.⁸³ Þá nýtir Serra sér skúlptúreiginleika basaltsins sem einnig er byggingarefni eyjarinnar. Bygging verksins og samsetning þess tekur á sig mynd sem endurspeglar handverk þess og

opleves de menneskelige relationer ikke længere umiddelbart, men fjerner sig i deres "iscenesatte" (bogstavelig talt "spektakulære") udformninger"

Nicolas Bourriaud, „Forord“, *Relationel æstetik*, bls. 8

⁸² Sjá *Richard Serra: Sculpture 1985-1998*, bls. 91

⁸³ „Critical Regionalism ... stresses certain site-specific factors, ranging from the topography, considered as a three-dimensional matrix into which the structure is fitted“

Kenneth Frampton, „Critical Regionalism: modern architecture and cultural identity“, bls. 327

byggingarefni staðarins. Þannig er hægt að tengja verk Serra umhverfi sínu með margvíslegum hætti.

Verk Yoko Ono stingur að miklu leyti í stúf við umhverfi sitt þar sem það tengist hvorki litrófi né byggingarefnum eyjarinnar. Auk þess er verkið of nostursamlega unnið og því úr takti við hrjúfa náttúru Viðeyjar þar sem það virðist nánast „aðflutt“. Bygging verksins tekur á sig mynd sem sýnir augljóslega hversu kostnaðarsamt verkið hefur verið og erfitt í uppsetningu. Áhorfandinn nær ekki að lesa úr verkinu samsetningu þess. Form þess er *lokað*. Vegna hinnar miklu tæknilegu vinnu, sem lögð hefur verið í verkið, gæti það eins verið vísindalegur rannsóknarbúnaðar sem rannsakar andrúmsloft, ljós eða annað í þeim dúr. Framsetning verksins gefur áhorfandanum einkum upplýsingar um erfiðni og kostnaðinn sem að baki vinnunni við uppsetningu verksins liggur. Í raun má segja að áhorfandinn bæti litlu sem engu við merkingu verksins með því að skynja verkið í návist þess.

Aftur á móti skynjar áhorfandinn framsetningu verksins *Áfanga* sem sýnilega og skýra. Í návist getur áhorfandinn lesið úr verkinu alla byggingarlega þætti þess. Form þess er *opið*.

4.3 Hið snertanlega

Að endingu má skoða þátt áhorfandans sem mögulegs þátttakanda í verkinu. Með þátttöku gefur áhorfandinn verkinu aukna merkingu til viðbótar við þá merkingu sem ræðst af sambandi verksins við staðsetningu þess.

Sé litið á heiti verka Richard Serra og Yoko Ono má ráða af þeim virkni og hlutverk þeirra. Bæði verkin bera íslenskt og enskt heiti. Íslensku heitin eru auðsæ og ljóðræn enda skírskota þau bæði til texta, annars vegar í ljóð Jóns Helgasonar og hins vegar í texta Johns Lennons. Enskt heiti verks Serra er stærðfræðilegt, *Standing Stones – Nine locations – two elevations*, eins konar skilgreining á því hvernig verkið er uppsett og uppbyggt. Reyndar er getið annars heitis verksins á ensku en það er eins konar útlistun á orðinu áfangar, „staðir, áningarstaður, að staldra við og líta yfir farinn veg og fram á veginn, leiðaráfangar“. Að sögn listamannsins er orðið áfangar augljóst

og lýsandi titill fyrir verkið.⁸⁴ Á hinn bóginn er heiti verks Ono *Imagine Peace Tower*. Boðskapur verksins, *Imagine Peace*, er þýddur á íslensku „hugsa sér frið“.

Af þessu má sjá hvernig heiti verkanna gefur vísbendingu um á hvern hátt þátttakandanum er ætlað að nálgast þau. Heitin á verki Serra gefa til kynna að það sé sett upp sem áfangar á hringferð um Vesturey. Einnig er því gefinn gaumur hvernig verkið fellur að og tengist eyjunni sem staðbundið verk. Heiti verksins biður um að áhorfandinn hreyfi sig um verkið, fari milli áfangastaða, staldri við og líti í kringum sig og sjái þá bæði eitthvað nýtt en skynji einnig þá leið sem farin hefur verið. Verkið miðar þannig að því að virkja áhorfandann sem þátttakanda í því að móta verkið og auka merkingu þess. Í þessu samhengi er vert að benda á verk Serra *Verb list* frá 7. áratugnum sem lýsir aðferðum listamannsins til listsköpunar. Eins er hér um að ræða sagnir sem lýsa athöfn eða gjörð sem skapar verkinu aukna merkingu, að hreyfast, að staldra við, að líta, að skynja o.s.frv..⁸⁵

Boðskapur verks Ono biður áhorfandann aftur á móti um huglæga þátttöku í verkinu og gefur jafnframt til kynna að verkið sé eins konar táknræn merking þessarar hugsunar, eins konar minnisvarði friðaróska. Ólíkt verki Serra er hér ekki beðið um líkamlega hreyfingu áhorfandans eða upplifun hans á verkinu á annan hátt en sjónrænan. Virkni verksins er þó tímabundin og sameinar upplifun fólks á því innan vissra tímalegra markra. Það gerir áhorfendur að þátttakendum í sameiginlegu augnabliki.

Hægt er að hugsa sér að uppákomur tengdar *Friðarsúlunni*, svo sem Lennon-Ono friðarverðlaunin sem veitt hafa verið í Höfða á afmælisdegi hins fyrrnefnda, séu hluti verksins.⁸⁶ Þá verður verkið mun víðtækara og opnara. Á sama hátt má líta á vígsluathöfn verksins sem stóran hluta þess þar sem athöfninni var sjónvarpað í beinni útsendingu. Þannig er verkið einnig fært inn í rými stafrænna miðla. Í því samhengi má benda á heimasíðu listamannsins þar sem verkinu í Viðey eru gerð skil. Sjá má ljósmyndir og kvikmyndir af verkinu í beinni útsendingu og með tölvupósti er hægt að senda friðaróskir sem koma á fyrir í grunni verksins.⁸⁷ Þrátt fyrir þetta byggja áðurnefndir þættir á verkinu í Viðey. Í verkinu er leitast við setja fram efni og inntak þess á sem skýrastan og táknrænastan hátt. Verkið tekur ekki breytingum með aukinni

⁸⁴ „Stations, stops on the road, to stop and look: forward a back, to take it all in“

Sjá t.d. Richard Serra, *Drawings and Etchings from Iceland*

⁸⁵ Sjá Richard Serra, „*Verb List, 1967-1968*“, *Writings / interviews*, bls. 3-4

⁸⁶ Stefán Jón Hafstein, „Þriðja öndvegissúlan í Reykjavík“, bls. 29

⁸⁷ Sjá <http://imaginepeace.com/news/imagine-peace-tower>, [Skoðað 22.04.2009]

þátttöku áhorfenda né breytir þátttaka skynjun þeirra á verkinu. Það er aftur á móti listamaðurinn sjálfur og Reykjavíkurborg sem koma sér saman um virkni verksins. Þó má ef til vill sjá einhvers konar tilraun til þáttökulistar með notkun stafrænna miðla.

Ólíkt verki Serra er þátttaka áhorfandans ekki bundin staðsetningu verksins sjálfs. Það er ljóssúlan sem formgerist í samspili ljóss og himins og er sá þáttur verksins sem áhorfandinn upplifir skynrænt. Skynrænan þátt verksins má því sjá í rými andrúmsloftsins og þ.a.l. þarf áhorfandinn ekki að komast í snertingu við verkið til þess að upplifa það. Aftur á móti er ekki hægt að upplifa verk Serra án þess að nálgast það.

Sjónarhorn áhorfenda skiptir lykilmáli við greiningu á þátttöku áhorfenda í verkunum tveimur í Viðey. Í verki Ono er horft á sjálfa *Friðarsúluna* og snúa áhorfendur þannig ávallt inn að verkinu. Verkið er þannig mjög innhverft og segja má að það taki ekki sérstaklega mikið tillit til umhverfisins í kring.⁸⁸ Þetta skýrist af því hversu huglæg hugmynd Ono er í raun og veru. Hún er táknræn merking friðar. Hér er um að ræða alþjóðlega hugmynd eða hugtak sem nánast allir skilja og er myndgerð í stórri og kraftmikilli ljóssúlu. Áhorfendur verksins hafa allir sama sjónarhorn að ljóssúlunni og verkið býður þannig upp á eins konar sameiginlega þátttöku. Verkið er einnig tímabundið, það býr til augnablik sem tengir saman stóran hóp fólks á völdum tíma. Aftur á móti skiptir rými áhorfandans minna máli þar sem verkið tengist öðrum miðlum svo sem sjónvarpi og interneti. Hér mætti nýta sér kenningar Framptons. Verk Ono er dæmi um brotthvarf hins snertanlega ólíkt „Critical Regionalism [sem] leggur áherslu á hið snertanlega jafnt á við hið sjónræna ... það er andvígð þeirri tilhneigingu samfélags þar sem nýmiðlar eru ríkjandi og skipta út upplifuninni fyrir upplýsingar um upplifunina“.⁸⁹ Samkvæmt Frampton á verk, sem er staðsett í landslaginu, að taka mið af landslaginu. Aðeins á þann hátt fær það merkingu sína og hlutverk. Verk Ono í Viðey er því að einhverju leyti aðeins „til sýnis“ eða sviðsett og missir hið alvarlega inntak verksins á vissan hátt marks. Hér er það er viðburðurinn og sýningin sem virðist skipta mestu máli.

⁸⁸ Þessari athugasemd á ég að þakka Kristni E. Hrafnssyni sem fjallaði um verk Serra og Ono þann 12. ágúst 2008 í Viðey.

⁸⁹ „Critical regionalism emphasizes the tactile as much as the visual ... It is opposed to the tendency in an age dominated by media to the replacement of experience by information“
Kenneth Frampton, „Critical Regionalism: modern architecture and cultural identity“, bls. 327

Þessu öfugt farið í verki Serra. Þá horfa áhorfendur úr verkinu og er það því úthverft. Uppsetning verksins staðfestir þetta einnig. Frá hæsta punkti Vestureyjar, sem er eins konar miðja verksins, má sjá öll níu súlnapör *Áfanga*. Verkið er því bundið bæði rúmi og tíma og þarf að upplifa á snertanlegan hátt. Verk Serra felur í sér hreyfingu. Í verkinu „er um að ræða gagnkvæma víxlverkan áhorfanda og rýmis“ eins og Auður Ólafsdóttir kemst að orði í grein sinni.⁹⁰ Upplifun verksins er því í ætt við ferðalag og ekki bundin einu sjónarhorni. Verkið fellur ekki aðeins að umhverfi sínu heldur er umhverfið dregið inn í verkið. Súlnapörin eru eins konar rammar sem hægt er að horfa í gegnum og skoða landslag eyjarinnar, borgarlandslagið handan sundsins eða fjöllin allt í kring. Verkið gefur staðnum nýja merkingu og beinir athyglinni að huglægu sjónarhorni áhorfandans á umhverfi sitt. Áhorfandinn rammar þannig inn myndefni eftir því hvert sjónarhornið er og ferðin um verkið verður endalaus sýning mynda. Verkið vekur einnig spurningar um inntak og rými hlutanna í kringum áhorfandann. Ramminn skerpir á þann hátt skilin milli borgar og náttúru.

Verk Richard Serra leggur áherslu á *beina* þátttöku og aukna merkingarsköpun áhorfandans öfugt við verk Ono sem býður aðeins upp á *óbeina* þátttöku í formi áhorfs. Í verki Serra fer fram samræða listamanns og áhorfanda en verk Ono er eins konar einræða.

4.4. Samantekt

Af umfjöllunni hér að framan má ráða að verk Richard Serra sé staðbundið en verk Yoko Ono ekki þar sem það leitast ekki við að skapa sér merkingu með því að notast við staðbundna eiginleika umhverfisins nema að mjög takmörkuðu leyti. Þannig er staðsetning verksins ekki forsenda merkingarsköpunarinnar og ekki meginþáttur í virkni og hlutverki þess. Auk þess er ekki lögð áhersla á líkamlega skynjun áhorfandans. Eina hreyfing áhorfandans felst í raun í því að ganga umhverfis brunn súlunnar og „skynja boðskapinn ‘hugsa sér frið’ berast frá öllum heimshornum“.⁹¹ Hreyfingin getur varla talist auka snertiskyn áhorfandans. Líta má á brunninn sem hefðbundinn stall sem á stendur skúlptúr. Í þessu tilviki er skúlptúrin táknaður með

⁹⁰ Auður Ólafsdóttir, „Richard Serra“, bls. 5

⁹¹ „Visitors can feel the message of “Imagine Peace” coming from all over the world as they walk around the well“

Imagine Peace Reykjavík: Listasafn Reykjavíkur, 2007, [bæklingur]

ljóssúlu. Ef litið er til greiningar Krauss á skúlptúrverkum í upphafi ritgerðarinnar þá er virkni Friðarsúlunnar í raun sú sama og virkni minnisvarðans. Skúlptúrin tákna atburð eða hugmynd og er framsetning hans myndræn, lóðrétt og á stelli. Stallurinn kemur á eins konar málamiðlun milli merkingar verksins og staðarins. Pallurinn í kringum stallinn sjálfan undirstrikar aðeins verkið sjálft og sjónarhorn áhorfendans er fyrirfram gefið og staðlað. Verkið sé þannig fremur innhverft og í ljósi greiningar Krauss má segja að það sé í gerð sinni „hefbundið“ skúlptúrverk. *Friðarsúlan* gæti þannig verið staðsett á hverjum þeirra þriggja staða sem til greina komu þegar velja átti verkinu stað. Þar sem tenging verksins er aðalega við rými himinhvolfsins gæti verkið í raun verið hvar sem er í Reykjavík þar sem ólíkra veðurbrigða gætir ekki.

Á hinn bóginn er verkið *Áfangar* staðbundið listaverk. Það hvetur áhorfandann til þess að upplifa eyjuna á eigin forsendum. Áhorfandinn uppgötvar að hann er þátttakandi í merkingarsköpun verksins og hann verður þannig meðvitaðir um eigin skynjun og þá samræðu sem á sér stað milli umhverfisins, listaverksins og áhorfandans sjálfs.

Það má spyrja sig hvort ekki sé undarlegt að setja verk, sem miða að eins konar þátttöku, í Viðey, eyju sem ekki er í alfara leið. Varðandi verk Serra má svara því til að hugmyndin sé byggð á staðsetningunni sjálfri og öllum þáttum hennar. Upplifun áhorfandans á verkinu verður að eiga sér stað í Viðey og er þátttakan því einstök fyrir þennan stað. Staðurinn er forsenda í merkingarsköpun verksins. Hvað varðar verk Ono þá er svarið ekki jafnt afdráttarlaust. Hugmynd verksins tekur ekki mið af Viðey á afgerandi hátt. Hugmyndin snýr ekki að friðsælli náttúru eyjarinnar heldur táknrænni friðarhugsun. Þátttaka áhorfandans felst aðeins í friðarhugsuninni. Hann þarf ekki að leggja leið sína til eyjarinnar. Friðarsúlan er hugsað sem eins konar þátttökuverk og á því heima í borgarsamfélagi Verkið væri betur staðsett á torgi eða á öðrum stað þar sem fólk getur safnast saman og lagt friðarhugsjóninni lið.

Að endingu má velta fyrir sér þátttöku Reykjavíkurborgar og stefnumótun borgarinnar hvað varðar umhverfislist í opinberu rými. Áður hefur komið fram að tilurð verkanna tveggja og ástæða staðsetningar þeirra er að mörgu leyti vegna hrifningar listamannanna á umhverfi Viðeyjar. Það má samt sem áður segja að borgin eigi mun meiri hlutdeild í verki Ono bæði hvað varðar hugmyndavinnu, framkvæmd og endanlega útkomu þess. Það eru þessi tengsl sem ljá verkinu yfirbragð

dægurmenningar og afþreyingar og merking þess missir marks á kostnað sviðsetningarinnar. Verk Serra er laust við óeðlileg tengsl ríkis og borgar. Velta má því fyrir sér hvort það sé ekki einmitt ástæða þess að verkið hefur lítið verið kynnt og er almennt lítið þekkt, í það minnsta innan landsteinanna.

Verk Yoko Ono bendir okkur á að góður boðskapur gerir listavek ekki endilega að betri list. „Hvort sem boðskapur verksins er góður eða slæmur, trúverðugur eða ótrúverðugur, þá breytir hann engu um listrænt gildi verksins“.⁹² Það er aftur á móti tengsl verksins við stað sinn og samband verksins við áhorfandann sem breytir listrænu gildi þess. Virkni listaverksins og merking þess verður til í ljósi vixlverkunar þessara þriggja þátta. Þetta getum við haft að leiðarljósi þegar meta skal listrænt gildi umhverfislistaverka.

Verk Richard Serra hefur engan boðskapur fram að færa. Í staðinn býður verkið upp á eins konar samræðu við áhorfandann og honum er gefinn kostur á að upplifa umhverfi sitt á nýjan hátt sem þátttakandi í merkingarsköpun verksins. Þannig myndast vixlverkandi samband milli hinna þriggja þátta sem fjallað hefur verið um, umhverfis, listaverks og áhorfanda. Þessir þættir eru samtvinnaðir í verki Serra í Viðey. Verkið er í raun *in situ*, í senn á upprunalegum og endanlegum stað.

⁹² Gunnar J. Árnason, „Hlynur Hallsson og þáttökulist“. *Skírnir*, 182 árg, haust 2008, bls. 520



Áfangar, mynd I



Áfangar, mynd II



Áfangar, mynd III



Friðarsúlan, mynd IV



Friðarsúlan, mynd V



Friðarsúlan, mynd VI

Heimildaskrá

Aðalsteinn Ingólfsson, „Umhverfislistaverk: ímyndun og veruleiki“ *Arkitektúr og skipulag*, 3.tbl. 11. árg. 1990, bls. 69-71

Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism, ritstj. Hal Foster o.fl. London: Thames & Hudson, 2004

Auður Ólafsdóttir, „Richard Serra“ *Lesbók Morgunblaðsins*, 26. maí 1990

Benedikt Hjartarson, „Inngangur“ *Yfirlýsingar: Evrópska framúrstefnan*. Íslenskar þýðingar og skýringar: Áki G. Karlsson, Árni Bergmann og Benedikt Hjartarson, Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2001, bls. 9-59

Bourriaud, Nicolas, *Relationel æstetik*. Þýð. Morten Salling, Kaupmannahöfn: Det Kongelige Danske Kunstakademi, 2005

Concannon, Kevin, „Ono's Sales List, 1965“ *YES Yoko Ono*. New York: Harry N. Abrams Inc., 2000, bls. 186-187

Daniel Buren: Staðsetning/Vörpun/Tilfærsla – Staðbundin verk, þýð. Hannes Lárusson o.fl. Reykjavík: Listahátíð í Reykjavík, Listasafn Íslands og Gallerí 11, 1992

Dempsey, Amy, *Styles, schools and movements: the essential encyclopaedic guide to modern art*. London: Thames & Hudson, 2004

DO IT, sýningarstj. Hans Ulrich Obrist, þýð. Mörður Árnason. Reykjavík: Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir, 1996

Eðvarð T. Jónsson, „Stefnumót verkfræði og listar - Hönnun og bygging friðarsúlnnar“ *Friðarsúlan í Viðey*. ritstj. Haukur Haraldsson, Reykjavík: Íslandspóstur hf., 2008, bls. 21-23

Experimental Environment 1980. Kaupmannanhöfn: Arbejdsgruppen for Experimental Environment, 1980

Frampton, Kenneth, *Modern Architecture: a critical history*, London: Thames & Hudson, 2002

Frampton, Kenneth, „Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance“ *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, ritstj. Hal Foster. Seattle, Washington: Bay Press, 1995, bls. 16-30

Friðarsúlan í Viðey. ritstj. Haukur Haraldsson, Reykjavík: Íslandspóstur hf., 2008

„Friður og ást“ [Leiðari] *Morgunblaðið*, 10. október 2007

Gunnar B. Kvaran, „Forord“ *Passasjer: Betrakteren som Deltaker*. Oslo: Astrup Fearnley Museet for Kunst, 2002

Gunnar J. Árnason, „Hlynur Hallsson og þáttökulist“ *Skírnir*, haust, 182 árg, 2008, bls. 513-529

Gunnar J. Árnason, „Umhverfislist og borgarlandslag“ *Lesbók Morgunblaðsins*, 6. júní 1998

Hafþór Yngvason, „Töfrar hins venjulega“ *Lesbók Morgunblaðsins*, 6. október 2007

Hendricks, Jon, „Yoko Ono and Fluxus“ *YES Yoko Ono*. New York: Harry N. Abrams Inc., 2000, bls. 38-50

„Hugmyndasamkeppni um nýtingu Viðeyjar“ [Keppnislýsing], Reykjavík, 18. ágúst 1988

Iles, Chrissie, „Sky TV“ *YES Yoko Ono*. New York: Harry N. Abrams Inc., 2000, bls. 226

Imagine Peace <http://imaginepeace.com/news/imagine-peace-tower> [skoðað 25.03.2009]

Imagine Peace [kynningarbæklingur], Reykjavík: Listasafn Reykjavíkur, 2007

Jóhann Bjarni Kolbeinsson, „John er hér með okkur“ [Forsíða] *Morgunblaðið*, 10 október 2007

Krauss, Rosalind, „Richard Serra/Sculpture“ *Richard Serra / Sculpture*, ritstj. Laura Rosenstock, New York: Museum of Modern Art, 1986, bls. 15-39

Krauss, Rosalind, „Sculpture in the Expanded Field“ *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, ritstj. Hal Foster. Seattle, Washington: Bay Press, 1995, bls. 31-42

Kristinn E. Hrafnsson, „Steinsútur - níu staðir - tvær hæðarlínur“ *Lesbók Morgunblaðsins*, 15.maí 2004

Kwon, Miwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2004

Munroe, Alexandra, „Spirit of YES: The Art and Life of Yoko Ono“ *YES Yoko Ono*. New York: Harry N. Abrams Inc., 2000, bls. 10-37

Páll Líndal, *Reykjavík Sögustaður við Sund*, ritstj. Einar S. Arnalds, 3. bindi R-Ö, Reykjavík: Bókaútgáfan Örn og Örlygur, 1988

„Richard Serra – Áfangar, landslagsverk í Viðey“ *Listahátíð í Reykjavík 1990* [Dagskrá], ritstj. Egill Helgason. Reykjavík: Listahátíð í Reykjavík, 1990

Richard Serra / Sculpture, ritstj. Laura Rosenstock. New York : Museum of Modern Art, 1986

- Richard Serra: Sculpture 1985-1998*, ritstj. Russell Ferguson o.fl., Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1998.
- Rothfuss, Joan, „Painting to Let the Evening Light Go Through“ *YES Yoko Ono, YES Yoko Ono*. New York: Harry N. Abrams Inc., 2000, bls. 102
- Sayle, Murray, „The Making of Yoko Ono, Prophet of the 1960s“ *YES Yoko Ono*. New York: Harry N. Abrams Inc., 2000, bls. 51-54
- Serra, Richard og Dirk Reinhardt, *Afangar*, þýð. Aðalsteinn Ingólfsson, Göttingen: Steidl, 1991
- Serra, Richard, *Drawings and Etchings from Iceland*. New York: Matthew Marks Gallery, 1992
- Serra, Richard, *Writings / interviews*, Chicago: University of Chicago Press, 1994
- Sigríður Víðis Jónsdóttir, „Stríð verður aldrei lausn“ *Morgunblaðið*, 10. október 2007
- Stefán Jón Hafstein, „Þriðja öndvegissúlan í Reykjavík“ *Morgunblaðið*, 11. október 2006
- Viðey: Saga Náttúra List* [Dagskrá]. Reykjavík: Menningar- og ferðamálasvið Reykjavíkurborgar og Elding Hvalaskoðun, 2008
- Viðey: Siglingar Afþreying Veitingar* [Dagskrá]. Reykjavík: Menningar- og ferðamálasvið Reykjavíkurborgar og Elding Hvalaskoðun, 2008
- Yoko Ono : Insound / Instructure*, ritstj. Jon Hendricks og Ina Blom. Høvidkoden: Henie Onstad Kunstsenter, 1990.

