

## **Myndlistardeild**

# **Það sem fram fer**

**Lokaritgerð til BA-gráðu í myndlist  
Una Kristín Jónsdóttir**

**Vorönn 2016**

**Myndlistardeild**

# **Það sem fram fer**

**Ritgerð til BA-gráðu í myndlist**

**Una Kristín Jónsdóttir**

**Kt.: 290987-3429**

**Leiðbeinandi: Ragna Sigurðardóttir**

**Vorönn 2016**

## Útdráttur

Í þessari ritgerð fjalla ég um upphaf og sögu ferlislistastefnunnar (e. *process art*) og fer yfir tengsl hennar við eigin verk og vinnuaðferðir. Ég kem inn á áhrif frá öðrum listamönnum, og hvernig einstök atriði í verkum þeirra virka sem kveikjur í formi efnisnotkunar, áferða og forma. Robert Morris er einn þeirra listamanna sem ég fjalla um. Filt-verk Morris eru meðal þeirra verka sem verða rædd. Ég skoða eigin vinnuaðferðir, efnisnotkun og framsetningu í samhengi við hugmyndir ferlislistarinnar. Ferlið er gegnumgangandi í umfjöllun um verkin.

Efnisleitin og efnið er stór þáttur af vinnuferlinu. Ég sækist í efni sem eru á einhvern hátt „tilbúin“ og eru ófyrirsjáanleg í hegðun. Tilviljanir eru hluti af ferlinu. Tími, hverfuleiki og umhverfisbreytingar hafa áhrif á verkin og gera það að verkum að þau verða ekki ápreifanlegur hluti af sögunni heldur lifa sem minning. Hverfuleikinn og upplifunin á umbreytingunni sem á sér stað í efninu er skoðuð .

## Efnisyfirlit

Inngangur.....	5
Ferlislist.....	6
Verk	
<i>Gelatín</i> .....	8
<i>Pólýúretan</i> .....	9
<i>It's the outside that holds up the inside, but is it the inside that matters?</i> .....	11
<i>Continental quilt</i> .....	12
<i>Lagað</i> .....	13
Lokaorð.....	16
Heimildaskrá.....	17
Viðauki.....	18

## INNGANGUR

Í þessari ritgerð fer ég yfir valin verk síðustu ára. Þar spilar ferlið og efnið stórt hlutverk. Ferlið sem á sér stað inni í verkinu, inni í mér og samspil beggja. Ferlið einkennist af mikilli leit að efni sem kallar fram upplifun eða viðbragð, ýmist huglægt eða áþreifanlegt. Efnið kemur fyrst og tekur þátt í að móta ferlið og verkið. Tilfinningin fyrir efninu kemur með því að eyða tíma með því og þannig læri ég á það.

Ég vinn abstrakt skúlpúra með margvíslegum eignum og sæki gjarnan í efni sem búa yfir óræðni annars vegar en hins vegar gegnsæi og tærleika. Í ferlinu skoða ég eiginleika, hegðun og möguleika sem efnið hefur upp á að bjóða, og áhrif umhverfisbreytinga.

Ég kem inn á leitina að öfgalausri leið, þar sem ég segi hvorki of mikið né of lítið. Hvernig get ég verið persónuleg án þess að mér finnast ég vera fletta utan af mér? Hvar liggur þessi fina lína? Ég vil gera eitthvað sem aðrir geta tengt við, eitthvað sem kallar fram innvortis viðbragð, hvort sem það sé okkur sameiginlegt eða ekki. Ég hef löngun til að búa til hluti sem eru ekki til fyrir. Margt sem ég geri er gert samhliða einhverri forsögu. Ekki endilega tengdri við tilfinningu sem ber nafn, heldur því að tilfinningar séu innvortis viðbrögð og rými inni í okkur sem eru hulin skel. Stundum molnar utan af. Það þarf ekki að segja frá öllu. Með tímanum, kyrrðinni og undirmeðvitundinni kemst tilfinningin í áþreifanlegt form. Mér líkar einfaldleiki og óræðni. Verkin mín kalla ekki á beina túlkun eða að vera lesin heldur frekar eftir viðbragði og upplifun/innlifun.

Til þess að vera einlæg reyni ég að fylgja tilfinningunni eins og ég get. Mér finnst tilfinning mjög opið og yfirgripsmikið orð. Orðið er hatturinn á einhverju risastóru fyrirbæri. Tilfinningin er til staðar í ferlinu og er hluti af mér sjálfri.

Ég mun fjalla um ferlislistastefnuna (e. *process art*) og tengsl hennar við eigin verk, vinnuaðferðir, efnisnotkun og framsetningu ásamt því að koma inn á áhrif frá öðrum listamönnum. Ég sé samhengi í verkum mínum og skrifum Agnesar Martin. Í leitinni að fegurðinni og einfaldleikanum. Sjónrænar eða tilfinningalegar tengingar við aðra listamenn koma oft á eftir verkinu og tengjast fremur mér, minni hugsun og upplifunum. Einstök atriði í verkum þeirra hafa tengst inn í eigin verk sem kveikjur í formi efnisnotkunar, áferða og forma. Ritgerðin er vangaveltur um mig sjálfa í samhengi við aðra listamenn og ferlislistina sem hefur veitt mér innblástur, gert mér kleift að skoða ferlið og verkin á greinandi en mildan hátt.

## FERLISLIST

Á seinni hluta sjöunda áratugarins kom Robert Rauschenberg fram með post-minimalisma. Hugtak yfir það sem fylgdi á eftir minimalismanum. Post-minimalisiminn notaðist við frelsið sem minimalisminn hafði fært listinni. Reynt var að fara lengra en einungis að fagurfræði minimalismans og bregðast við formlegum strangleikanum. Annað orð tengt því var ferlislist (e. *process art*) en hún kom fram á sama tíma.<sup>1</sup>

Listamennirnir sem komu fram á sjónarsviðið voru flestir fæddir um 1940. Kynslóð alin upp í velgengni eftirstriðsáranna, vel menntuð og metnaðargjörn. Þeir unnu í skúlpútur, höfðu löngun til að endurhugsa formið með nýstárlegum efnum og vildu breyta viðteknum hugmyndum um gerð og samsetningu listaverksins. Verkunum var ætlað að skoða ókönnuð svæði efnis, lita, forma og upplifanir þeirra á skynfærin.<sup>2</sup>

Ferlislist vísar til athafnarinnar eða gjörningsins sem á sér stað við að bæði skapa og skynja verkið. Tími, staður og aðferð voru mikilvæg. Í stað listhlutarins setti ferlislistin áhersluna á ferlið, kveikjurnar, ásetninginn, forsendurnar, tjáninguna og útrásina sem þetta fól í sér. Ferlið sem var vísað til var ferli listsköpunarinnar: að safna, að flokka, að raða saman, að tengja saman, að búa til mynstur og það að taka þetta allt frá upphafi, hrinda í framkvæmd og loks að skapa list.<sup>3</sup>

Hverfulleiki, tími, niðurbrot og umhverfið varð hluti af verkunum. Verkin fengu óhefðbundnari uppsetningu en hafði tíðkast, þau fóru af stöplinum í hornin, á gólfíð eða voru látin hanga niður.<sup>4</sup>

Einn af þeim listamönnum sem orðaðir hafa verið við ferlislist er bandaríski listamaðurinn Richard Serra (f. 1939). Á árunum 1967-68 setti hann saman lista af sögnum og nafnorðum. Listinn var skrá yfir þá möguleika sem hann og aðrir listamenn voru að rannsaka á þeim tíma í ferlislistinni og lýsir vinnuáferðum og tilraunastarfseminni sem ferlið fól í sér. Listinn sýnir skýrt hvað tilviljunin, kæruleysið og leikurinn fékk meira vægi. Listinn varð síðar að verkinu *Verb list* sem var gefið út 1972. Eftirfarandi er stutt brot, listinn sjálfur var um 5 sinnum lengri:

To roll, to fold, to twist, to cut, to drop, to disarrange, to knot, to hook, to suspend, to spread, to hang, of gravity, of entropy, of nature, of layering, of felting, to heap, to scatter...<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Archer, Michael, *Art since 1960*, (London: Thames and Hudson, 1997), bls. 62.

<sup>2</sup> Armstrong, Richard, Richard Marshall, *The New Sculpture 1965-75*, (New York: Whitney Museum of American Art, 1990), bls. 12-17.

<sup>3</sup> Armstrong og Marshall, *The New Sculpture 1965-75*, bls. 12-17.

<sup>4</sup> „Post-Minimalism,“ *The Art Story*, sótt 1. desember 2015.

<http://www.theartstory.org/movement-post-minimalism.htm>

<sup>5</sup> „Að rúlla, að leggja saman, að snúa, að skera, að láta detta, að rugla, að hnýta, að krækja, að láta svífa, að breiða úr, að hengja, þyngdarafl, óreiða, náttura, lagskipting, flóki, að hrúga, að dreifa ...“

Karmel, Pepe, „The Body is in the World.“ Í *Robert Morris: The Felt Works*, Pepe Karmel ritstýrði, 1-13. (New York: Grey Art Gallery and Study Center, New York University, 1989), bls. 7.

Ferlislistin tók þætti úr minimalisma en í stað ópersónulegri vinnuaðferða og tilhneigingar til hreins og ósnerts flatarins voru notaðar persónulegri aðferðir. Verkunum var ætlað að vera einstök og vinna handanna oft sjáanleg við mótun efnisins og yfirborð þess. Efnismöguleikarnir voru ótakmarkaðir. Verkin voru ekki tilraunir til að nota ný efni til að túlka gamlar hugmyndir heldur til að tjá nýtt inntak sem væri samþætt efninu. Efnið var sett fram óunnið eða ósamsett, efni t.d. látin hanga, leka, eða detta. Eiginleikar efnisins fengu að sjást í verkinu í stað þess að vera bældir.

Árið 1968 skrifaði myndlistamaðurinn Robert Morris (f. 1931) skýra en stutta grein í *Artforum*, „Anti Form“, sem segja mætti að hafi verið fyrsta opinbera yfirlýsing ferlislistarinnar. Þar afneitaði hann minimalismanum og upphöfnum reglum hans. Morris notaði hugtakið til að lýsa því að verk sem væru „anti form“ eða formleysa, hefðu möguleikann á að taka á sig nýtt form í hvert sinn sem þau væru sett upp, allt eftir handahófskenndri hegðun efnisins. Stuttu síðar skipulagði Morris samsýninguna *Nine at Leo Castelli* sem kom ferlislistinni áfram. Á meðal þeirra sem sýndu voru Eva Hesse, Bruce Nauman, Keith Sonnier og Richard Serra.<sup>6</sup>

Líkt og fram kom var Robert Morris einn þeirra sem tók þátt í að móta hugmyndina um ferlislist, bæði með skrifum sínum og verkum. Í grein sinni talar Morris um beina meðhöndlun á efninu án þess að nota tæki eða tól til að móta það. Þar spilar þyngdaraflið jafn mikilvægt hlutverk og rýmið sjálft. Tilviljun er samþykkt og óákveðni gefin til kynna þar sem verkið breytist og fær nýja stöðu við hverja uppsetningu. Form þess er því tímabundið og endurnýjar sig í hvert sinn sem efnið og verkið er hreyft.<sup>7</sup>

Morris vann mikið með filt (e. *felt*) í verkum sínum sem byrjuðu um 1967 og voru þau stór og fyrirferðarmikil. Filt er þykkt iðnaðarefni og fannst Morris það búa yfir líkamlegum eiginleikum, líkast húð, í efniskennnd og hegðun. Efnið sem slíkt vann vel með hugmyndum ferlislistarinnar um óhefðbundnar uppsetningar og meðhöndlun efna. Það var þungt og hafði mótstöðu, það var sveigjanlegt en lét þó ekki fullkomlega að stjórn. Hann skar samsíða skurði í filtið og lét efnið síðan ráða ferðinni og verkinu, t.d. hanga á vegg, flækt, í hrúgu á gólfinu eða hvaða formi sem það tók á sig. Þessi aðferð, tilviljunin, óumflýjanleikinn og viðkvæmnin var eitt af helstu einkennum ferlislistarinnar.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Armstrong, *The New Sculpture 1965-75*, bls. 14.

<sup>7</sup> Morris, Robert, „Anti form.“ Í *Materiality*, Petra Lange-Berndt ritstýrði, 92-93, (London: Whitechapel Gallery og The MIT Press, 2015), bls. 92-93.

<sup>8</sup> Karmel, „The Body is in the World,“ bls. 7.

## GELATÍN

When I think of art I think of beauty. Beauty is the mystery of life. It is not just in the eye. It is in the mind. It is our positive response to life.<sup>9</sup>

Gegnsæ efni og hlutir grípa mig. Gegnsæið og tærleikinn skapar kyrrð og afbakar bakgrunninn. Það verður til þess að hluturinn sem slíkur sést allur, það eru engir partar sem ekki sjást. Efniskennd og áferð gegnsærra hluta er óræð og ásýndin gefur lítið upp um efnið og yfirborð þess. Í verkinu *Án titils* (2014) notaðist ég við gelatín, hlaupkennt og gegnsætt efni.<sup>10</sup> Verkið samanstóð af þrettán gegnsæum skúlptúrum. Form þess var vísun í múrsteina, efni sem við þekkjum sem harðgert og sterkt, eitthvað sem ber uppi mikinn þunga. Þrátt fyrir útlit og form sitt voru þessir það ekki, uppistaðan var vatn og gelatín.

Gelatínið er viðkvæmt efni eftir að það er orðið að hlaupi. Það heldur formi að vissu leyti en ræður þó einnig förinni þar sem það inniheldur mikið vatn. Vatnið gerði „múrsteinana“ þunga og silalega í útliti. Það var ekki hægt að handleika efnið mikið eftir að það hefur tekið á sig mynd, því þurfti að fara varlega með múrsteinana og meðhöndla þá af nærgætni. Efnið átti þátt í að móta verkið og gerði það að verkum að múrsteinarnir voru ekki fullkomnlega rétthyrndir heldur urðu lífrænni í formi. Gelatín er efni með langa forsögu að baki. Efnið er unnið úr húð, sinum, liðböndum og/eða beinum dýra. Eftir að það er fullunnið, þ.e.a.s. frá t.d. svínshúð til gelatíns, eru allir þekktanlegir eiginleikar upphafsafurðarinnar horfnir. Efninu hefur verið umbreytt.

Efniskennd múrsteinanna og áferð gerði þá lífræna, mótsögn við hart, geometrískt mótið sem þeir voru steiptir í. Múrsteinarnir í listaverkinu höfðu ekkert notagildi og í raun engan tilgang annan en fagurfræðilegan. Verkið er tímatengt þar sem það var breytilegt eftir tíma dags, birtustigi og veðri. Glærir múrsteinarnir leiddu vel ljós. Líkast því að þeir drægju í sig ljósið og sendu það aftur út. Þennan eiginleika í verkunum sé ég einnig í málverkum Agnesar Martin, það er eins og frá þeim streymi ljós, í stað þess að þau endurvarpi því. Breytileikinn og gallarnir í verkinu voru undirstrikaðir og endurvörpuðust í geislum sólarljóssins. Upplifun áhorfandans var undir því komin hvar sólin var staðsett og á hvaða tíma dags verkið var skoðað.

Í skrifum sínum talar Agnes Martin um leitina að fegurðinni, skýrleikanum, einfaldleikanum, sakleysinu og því góða. Leitinni að léttleika, því „auðvelda“ sem við stöndum í raun svo nálægt. Verk hennar eru nákvæm og úthugsuð í formi og skissan unnin út frá útmældum reitum og línunum. Í framkvæmd eru þau útfærð eftir innsæi hennar og búa yfir nærveru Agnesar og handbragði. Línan er

---

<sup>9</sup> „Þegar ég hugsa um list þá hugsa ég um fegurð. Fegurð er leyndardómur lífsins. Hún er ekki bara í augunum. Hún er í huganum. Hún er jákvætt viðbragð okkar við lífinu.“

Bloem, Marja ritstýrði, *Agnes Martin: Paintings and Drawings*, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1991, bls. 13.

<sup>10</sup> Sjá mynd 1 í viðauka.



teiknuð og máluð með titrandi hendi, geometrían dofnar. Það eru daufir litirnir, láréttar línurnar og nærveran sem veita kyrrð við áhorf. Ég sé tengsl á milli skrifa hennar og ferlisins. Martin sagði að verk sín hefðu engan hlut, ekkert rými, ekkert form, ekkert. Seinni verk hennar setja áhersluna á ljósið, léttleika, formleysu og að brjóta niður formið.<sup>11</sup>

Tíminn gerir efnið viðkvæmt. Tíminn vinnur gegn því og lífrænt efnið brotnar niður. Tíminn er verkinu því mikilvægur. Líftími og ferskleiki þess er takmarkaður og niðurbrotið er hratt, einungis 2-3 dagar, það er því stöðugt að breytast sökum þess. Vatnið leitast við að skilja sig frá gelatíninu og smám saman fellur massinn. Tíminn var verkinu hverfull og gerði það að verkum að það varð ekki áþreifanlegur hluti sögunnar. Undir lok þess stóð einungis vatnskenndur pollur eftir sem loks gufaði upp. Verkið varð hluti af minningu og síðar gleyskunni. Þessi hverfuleiki efnisins á sér samsvörun í ferlislistinni, þ.e. tíminn og áhrif hans á ferlið og verkið. Verkið þarf að endurgera í hvert sinni og verður aldrei eins. Rýmið, lýsingin, tími árs og veðurfar breytist og er verkinu jafn mikilvægt og efnið sjálf. Ég velti lengi fyrir mér hvernig uppsetning verksins ætti að vera, hvort það væri á gleri, í glugga eða einhverjum stað þar sem væri ljósgjafi. Ég prófaði að setja það upp í litlu, raflýstu rými, á stöpli og endaði loks í stóru, hvítu rými lýstu dagsbirtu. Ég hef ekki notast við fyrirfram ákveðna lýsingu sem er stjórnað af mér, hún er utanaðkomandi og er auka en getur virkjað eitthvað alveg nýtt eins og gerðist í verkinu. Ég ákvað að staðsetja verkið á gólfinu. Mér fannst efnið þurfa að vera á steinsteypu gólfinu, með því fékk það þá jarðtengingu sem massinn kallaði eftir. Gegnsær eiginleikar efnisins nutu sín vel og auðveldlega var hægt að ganga í kringum verkið. Með því að vera á gólfinu skapaðist nánd við áhorfandann þar sem hann þurfti að beygja sig niður til að átta sig betur á efninu.

## PÓLYÚRETAN

Ég speglast í vinnuferlinu og ferlin tengjast því sem er í gangi innvortis hverju sinni. Þau hafa oft verið óþarflega erfið, þar sem agi, öfgar og stjórn taka völdin. Í byrjun er það oft þannig að ég geng langt en stíg svo til baka. Persónulegar öfgar af gagnstæðum tilfinningum einkenna ferlið. Ég tengi mjög sterkt við lýsingu á vinnuferli þýskættuðu skúlptúrlistakonunnar Evu Hesse (1936-1970) sem einkenndist af upp og niður túrum. Að vinna mjög mikið og leggja hart að sér, við því tekur tímabil af pirring, sársauka og tímabundnu vonleysi, loks kemur aftur kraftur og eitthvað gerist. Að þola við í erfiði um stund.

Ég á erfitt með að hólfa niður hluti ef eitthvað liggur þungt á mér. Það hefur verið stór hluti af skólagöngunni og vinnuferlinu. Ég er fljót að gleyma því sem var og líður eins og ég sé að upplifa

---

<sup>11</sup> Princenthal, Nancy, *Agnes Martin: Her Life and Art*, (London: Thames and Hudson, 2015).

erfiðleika vinnunnar í fyrsta sinn. Ég týnist í hausnum um stund. Hlutirnir gerast þegar ég vinn mikið í efni, gleymi mér og er afslöppuð gagnvart ferlinu og óvissunni, þegar mér tekst að stíga frá óörygginu. Ég trúir því að það sem maður setji inn í hugann endurpeglar í einhverju formi og hið ytra spegli innra.

Our mind is like a glass of clear water. If we put salt into the water, it becomes salt water; sugar, it becomes sugar water; shit, it becomes shit water. But originally the water is clear. No thinking, no mind. No mind, no problem.<sup>12</sup>

Það er ekki tíminn og erfiðið sem fer í verkið sem skiptir mestu máli. Ég hef notað handavinnu og handverk sem hugleiðslu samhliða vinnuferlinu, t.d. vefnað og saum. Þar sem sama athöfnin/hreyfingin er endurtekin nánast hugsunarlaust og út úr því kemur eitthvað ápreifanlegt. Tilfinningin sem fylgir því að skapa eitthvað ápreifanlegt kveikir á áhuga og leiðir mig áfram. Hvort sem það verður svo hluti af verkinu eða partur af ferlinu. Í verkum fransk-ameríska listamannsins Louise Bourgeois (1911-2010) má greina mikið tilfinninganæmi og líkti hún verknaðinum og ferlinu við að sauma sem tilfinningalega viðgerð.<sup>13</sup> Fyrir mér hefur athöfnin og vinnan við handverk heilandi áhrif. Með hjálp þess skýrist það sem lítur að innri hug og samspili hugar og handar.

Í *Pólýúretan á vegg* (2015) saumaði ég í polyurethane-kvoðu með útsaumstvinna.<sup>14</sup> Í verkinu hlóðust upp fingerðir þræðir sem mynduðu hjúp og umbreyting átti sér stað við mismikið inngríp lita og þráða. Efnið var ónáttúrulegt en form þess lífrænt. Polyurethane er plastefni og er notað í viðgerðir til að fylla í sprungur og göt þar sem það margfaldar umfang sitt þegar það þenst út. Þegar efnið þornar verður það glerhart og físlétt.

Vinnuferlið var sárt, að þvinga nál með örfínnum tvinnanum í gegnum plastið var líkamlega erfitt. Hver skúlptúrhluti þurfti mikinn tíma til að hlaða upp þráðum svo að þeir mynduðu yfirborð á plastefninu. Skærir litir og glans tvinnanna umbreyttu yfirborði plastsins líkt og að þeir væru að breiða úr sér og taka yfir. Vinnan varð þráhyggjukennd og kallaði á sífellt meir, ég gat ekki hætt. Ég týndist í handavinnunni og hún tók yfir.

Í afrakstrinum sá áhorfandinn fallegan hlut á vegg sem bjó yfir mýkt, ekkert af sársaukafullu ferlinu, tímanum og erfiðinu sem var sett í þá var til staðar. Það var ekki útgangspunkturinn en þarna fannst mér verkið ekki skila sér. Þráhyggjan í saumaskapnum sást ekki en var óþarflega stór hluti af

---

<sup>12</sup> „Hugur okkar er eins og glas af tæru vatni. Ef við setjum salt í vatnið, þá verður það að saltvatni; sykur, þá verður það að sykurvatni; drullu, þá verður það að drulluvatni. En upphaflega var vatnið tært. Engin hugsun, enginn hugur. Enginn hugur, engin vandamál.“

Lao-Tzu. *Tao Te Ching*, Stephen Mitchell þýddi (Boston: Shambhala, 2005), bls.100-101.

<sup>13</sup> „Louise Bourgeois,“ *The Museum of Modern Art*, sótt 2. desember 2015.

[https://www.moma.org/explore/collection/lb/themes/fabric\\_works](https://www.moma.org/explore/collection/lb/themes/fabric_works)

<sup>14</sup> Sjá mynd 2 í viðauka.

ferlinu, miðað við kvíðann og hugarangrið sem einkenndi það. Það sást skýrt eftir á að ég vildi að það snerist um efnið sem var að innan en ekki inngrípið. Ég tengdi ekki við sterka litina, þrátt fyrir að hafa skarpa litgreind, og sá að litleysan og litir grunnefnisins skipta mig máli.

Verkið var sett upp á gangi í skólanum. Það var staðsett neðarlega á veggnum, um 10-40 cm frá gólfinu. Hver og einn var á trépinna sem stóð mislangt út úr veggnum. Þar sem þeir stóðu út úr veggnum og voru nálægt gólfinu vörpuðu þeir sterkum skuggum á veggina. Misjöfn fjarlægð þeirra skapaði hreyfingu og gerði þá þyngdarlausu, líkast því að þeir svifu. Ég sá hvern og einn hlutinn sem stakt, frístandandi form þegar ég var að vinna verkið. Áhorfendur þurftu að beygja sig til að skoða verkið. Það var hugsanlega eina erfiðið sem áhorfandinn upplifði í verkinu. Mér fannst hversdagslegt plastefnið eiga að svífa rétt fyrir ofan gólfið frekar en að vera t.d. í sjónhæð, þar sem það yrði þá meira skraut sem væri gengið fram hjá. Verkið krafðist tíma og þess að stoppa hjá því ef áhugi var fyrir að skoða það en gat einnig auðveldlega farið fram hjá einbeittu fólki á hraðferð. Verkið og vinnuferlið við það fékk mig til að hugsa um vinnuaðferðir mínar og hvernig ég gæti komist hjá því að endurtaka það sem mér fannst mistakast.

## IT'S THE OUTSIDE THAT HOLDS UP THE INSIDE

Í kjölfar *Pólýúretan* gerði ég verkið *It's the outside that holds up the inside, but is it the inside that matters?* (2015).<sup>15</sup> Út frá því sem ég lærði af kvoðunni og saumnum í *Pólýúretan* þá tók ég mér tíma til að leita að réttu efnunum og formunum sem gætu framkallað upplifunina í efninu. Ég skoðaði t.d. hið séð og hið óséða, hvernig viðkvæmni, efniskennd, yfirborð og áferðir ná að beisla innihaldið. Verkin krefjast tíma með áhorfandanum. Það þarf að staldra með þeim, ganga um og skynja þau. Ég upplifi orku í efnunum og formunum sem ég nota, en það er einstaklings- og upplifanabundið.

The cause of the response is not traceable in the work. An artist cannot and does not prepare for a certain response. He does not consider the response but simply follows his inspiration. Works of art are not purposely conceived. The response depends on the condition of the observer.<sup>16</sup>

Verkið samanstóð af tveimur mjúkum skúlptúrum, héðan af vitna ég í þá sem *annar* og *hinn*. Nærvera þeirra beggja í rýminu var líkamleg, þar sem þeir sátu þungir á gólfinu og upp við vegg.

<sup>15</sup> Sjá mynd 3 í viðauka.

<sup>16</sup> „Orsök viðbragðsins er ekki merkjanlegt í verkinu. Listamaðurinn getur ekki og hefur ekki undirbúið ákveðið viðbragð. Hann tekur ekki mið af viðbragðinu en fylgir einfaldlega innblæstrinum. Listaverk eru ekki upphugsuð viljandi. Viðbragðið veltur á ástandi áhorfandans.“

Glimcher, Arne, *Agnes Martin Paintings, Writings, Remembrances*, (London: Phaidon Press Limited, 2012), bls. 177.

*Annar* var úr málningarteppi sem er unnið úr endurunnum textíl afgöngum. *Hinn* úr gegnsæu, tjulli og fylltur með hvítum frauðplastkúlum. Í þeim voru andstæður, *annar* huldi fyllinguna en *hinn* sýndi innihaldið. Ytri byrði þeirra var ferköntuð og hvöss þegar hún var sniðin og saumuð, þ.e. áður en fyllingin var sett í þá. Svampurinn og frauðplastið þandi út formin og bólstraði þau. Við fyllinguna varð til massi sem gerði þau lífræn í lögum. Útlínur þeirra voru sveigjanlegar, ávalar og mjúkar. Efnið bjó yfir orku en formið yfir kyrrð og ró. Þyngdin sem skapaðist í þeim báðum bauð áhorfandann velkominn og gerði þá trausta þar sem þeir sátu öruggir á gólfinu. Málningarteppið er efni sem einangrar og hleypir engu í gegn, tjullið er gegnsætt, viðkvæmt net með örfinum götum, líkast sigti. Frauðplastkúlurnar eru efni sem rafmagnast og þær fara út um allt séu þeim ekki settar hömlur. Við nærveru fólks rafmagnaðist frauðplastið og myndaði hreyfingu inni í skúlptúrnum.

## CONTINENTAL QUILT

Eftir að skoða fyrri verk sé ég tengingar á milli mjúku skúlptúranna og verks, frá fyrstu önn minni við skólann, þar sem ég saumaði innkaupalista og martraðakenndar setningar úr draumum í sængina mína, *Continental quilt* (2013).<sup>17</sup> Textinn var svo smár að rýna þurfti í sængina til að geta lesið, líkast því að áhorfandanum væri ekki treyst fyrir innihaldinu. Í því sést vinnan, tíminn og handbragðið sem var sett í verkið. Ferlið var stór hluti af verkinu fyrir mér, það að sitja með sængina og sauma út í hana. Tíminn sem ég eyddi með sænginni var mikill, bæði öll árin sem ég hafði sofði með henni og eytt meiri tíma með en flestu öðru, og vikurnar sem fóru síðan í að sauma örsmáar setningar og orð í.

Sængin var persónuleg, berskjölduð og umbúðalaus. Það var engin ytri byrði sem huldi hana. Útlit sængurinnar er hreint og einfalt. Hún var sett fram vöðluð saman á gólfinu, krumpuð og sums staðar var erfitt að sjá textann þar sem hann fór í felur í fellingunum. Setningarnar voru mér persónulegar og hefði verið auðvelt að ritskoða eða stýra því hverju áhorfandinn fengi að sjá með uppsetningunni. Ég vildi þó ekki koma með slíkt inngríp og var það háð tilviljun hvað sást þegar ég kom henni fyrir, í raun var ekkert falið heldur undir áhorfandanum komið að rýna í verkið.

Áhorfandinn þurfti að beygja sig, setjast eða fara á hnén til að lesa textann. Framsetning og staðsetning hlutanna í rýminu er mjög mikilvæg, nánast jafn mikilvæg og efniskenndin. Ég staðset þau á gólfinu, með því finnst mér skapast nánd við áhorfandann og verkið krefur hann um að staldra við um stund. Það að skoða verkið standandi, sitjandi eða liggjandi breytir upplifuninni á verkinu.

---

<sup>17</sup> Sjá mynd 4 í viðauka.

## LAGAÐ

Á haustönn lokaárs unnum við verkefni í formi einkasýningar. Sýningin var innsetning í 8 þrívíðum hlutum.<sup>18</sup> Verkin voru abstrakt skúlptúrar úr margs konar efnum. Skúlptúrnir voru samsettir úr tilbúnum, keyptum eða fundnum efnum, og steiptum gegnsæum plötum. Textinn sem fylgdi sýningunni var eftirfarandi:

Efni gleypir efni.

Snerting sem myndar hlýju, eins og að leggja hönd á bak einhvers. Návist.

Kaffæring þegar mýktin aðlagar sig að því harða. Kuldinn bregst ekki við ákefð hlýjunnar.

Þrýst niður eða liggja kyrr saman. Þögn. Orsökinn og afleiðingin. Mannleg hegðun efnis.

Hæg, þögul ágengni. Íþyngd. Upplifun umföðmunar.

Ekkert til að umvefja, flatt. Að taka við, gefa ekkert á móti.

Það er yfirleitt þannig að efnið kemur fyrst og síðan formið. Efnið og upplifunin hanga saman og hvorugt er hægt að þvinga eða plata. Oft kemur efnið í byrjun ferlisins eða hefur verið með mér í einhvern tíma, þá í huga eða áþreifanleika. Mér finnst áhugavert þegar efnið tekur þátt í að móta ferlið og verkið, efni taka breytingum sem ég get ekki séð fyrir. Hegðun, breytileiki og ferli efnisins er mér og verkunum mikilvægur. Hvernig efnið upplifir tíma, umhverfisbreytingar og meðhöndlun. Að læra á efni og aðferðir krefst tilfinningar fyrir efninu.

Ferlin fela í sér mikla efnisleit og það var fyrsta skrefið í átt að verkinu. Mig langaði til að finna gegnsætt en hart efni, ólíkt gelatíninu, og væri annað en plastefnið resin sem ég hef lengi vitað af en ekki notað sökum þess hve eitruð það er. Ég bjó til blöndu af sykri og vatni. Sykurinn var hitaður upp í 150 gráður, á 1 1/2 klst. hafði vatnið gufað upp að mestu. Sykurinn er mjög viðkvæmur fyrir hita og brennur auðveldlega. Blöndunni var síðan hellt í ferhyrnd mót. Ég tyllti plötunni sem kom úr mótinu upp að vegg, skrappt frá í stutta stund, þegar ég kom til baka hafði platan sigið og aðlagð sig að formi veggjarins. Tíminn mótaði efnið. Þessi eiginleiki efnisins var kveikjan að verkinu.

Ég komst að því að fleiri listamenn hafa unnið með sykri sem efnivið. Margrét Blöndal (f. 1970) hefur unnið með viðkvæma og hverfula eiginleika efna. Margrét nýtir sér sérstök efni í verkum sínum. Efnin eru oft hversdagsleg og ódýr. Hún finnur efniviðinn í verk sín í sínu nánasta umhverfi og færir þá hluti yfir í annað samhengi. Í verkinu *Sykur* frá árinu 2000 notaðist Margrét við sykri. Hún steipti hann í gísmót svo til varð stórt, hraunkennt form úr gegnheilum massa. Við þetta umbreyttist efnið úr hvítum, hreinsuðum sykri yfir í dökkan klump. Þrátt fyrir að sykurinn sé

---

<sup>18</sup> Sjá mynd 5 í viðauka.

sameiginlegur verkunum okkar er efniskenndin og formin í þeim ólík. *Sykur* er dökkbrúnt að lit með gljáandi yfirborð, í *Lagað* vildi ég ná fram sem tærustum massa, gegnsæið var það sem skipti mig máli og að það sem væri undir eða bak við sæist. Verk Margrétar hefur mjög líkamlegt og lífrænt form, kassalagað form platnanna er frábrugðið að því leyti. Útgangspunktur Margrétar eru ólíkir og snerust um aðra þætti. Hún vann á þessum tíma önnur verk sem einnig tengdust heimilinu og kallaðist syrpan *Jarðfræði heimilisins* (e. *Geology of the Domestic*), þar beindi hún sjónum sínum að þeim verndarhjúp sem heimilið veitir okkur.<sup>19</sup>

Næstu vikurnar prófaði ég mig áfram með efnið og stærðir. Plöturnar voru allar einstakar, þær voru mislitar en með gulri sliktju og misjafnlega viðkvæmar fyrir tíma, hita og umhverfinu. Ferlið var mér, líkt og áður, mikilvægt, það að standa yfir pottinum og fylgjast með efninu sjóða og krauma krafðist nærveru og meðhöndlunar. Efnið sem ég bjó til fannst mér kalla á önnur efni. Eitthvað sem gæti unnið með eiginleikum þess en væri ekki mitt handverk. Með tímanum fann ég ýmis efni sem drógu mig að sér, marmaraplötur, plastdúkar, gólfeinangrunarefni og teppi. Þau komu öll í tilbúnum einingum, seldum eftir stærð og voru ómeðvitað öll í svipaðri litapallettu, dauf í lit og rík í áferð, sem var mér bæði huglæg eða áþreifanleg. Þetta var þáttur sem ég hafði takmarkaða stjórn á.

Ég komst að því að það er léttir í því að hafa ekki fullkomna stjórn, eitthvað sem ég hef ekki fundið áður. Innsetningin var öll á gólfinu, að einum hlut undanskildum sem var ofan á ofni. Rýmið aðlagaði sig ekki hlutum heldur aðlagaði hluturinn sig að rýminu. Það var endurtekning í formi platnanna. Tilbúnu efnin voru brotin saman, upprúlluð, stöfluð eða látin detta og þöruð saman við plöturnar, rýmið eða sýnd stök.

Verkin eru þögul og hlutlaus en með sterka návist þar sem þau ýmist föðmuðu gólfið eða hölluðu upp að veggjum. Ég sé sterk tengsl við ferlislistamenn sjöunda áratugarins, t.d. filt verkum Robert Morris sem voru þó stærri og fyrirferðarmeiri, í skúlptúrunum og vinnuferlinu. Því að byrja með eitthvað eitt og hlaða utan á svo úr verður verk.

Ég sækist í efni sem eru á einhvern hátt “tilbúin”. Þegar Morris byrjaði að prófa sig áfram með anti-formið var hann í leit að efni sem væri fullt af lit en samt án litar. Hann prófaði sig áfram með skærliða, þunnt filt sem var auðfáanlegt í verslunum þar til hann uppgötvaði þykkt, iðnaðarfilt. Það bjó yfir litleysunni sem hann sóttist eftir, matt, í hlutlausum grátónum eða öðrum fyrir fram ákveðnum lit. Á árunum 1967-1983 vann hann markvisst með efnið og þróuðust filtverkin úr því að vera flókin og margbrotin yfir í algjöran einfaldleika, og loks aftur til baka. Líkt og fyrr kom fram fannst Morris filtið búa yfir líkamlegum eiginlegum, líkast húð, í efniskennd og hegðun. Morris leit þó ekki það sem svo að filtið væri tákn fyrir mannlíkamann. Honum fannst snertieiginleikar efnisins og það

---

<sup>19</sup> Eva Heisler, Gunnar Kvaran, Harpa Þórsdóttir, Jón Proppé, *Íslensk listasaga, Frá síðari hluta 19. aldar til upphafs 21. aldar*. (Reykjavík: Forlagið, Reykjavík, 2011), bls. 273.

hvernig sveigðar fellingar mynduðust í því þegar það hékk eða féll skapa þegjandi mannlega nærveru. Hegðun efnisins var ekki fyrirsjáanleg og því fólu verkin í sér mikla tilraunastarfsemi og mismunandi uppsetningar, sami efnisbúturinn gat gjörbreyst út frá því hvernig hann var látinn hanga og sveipast. Efnið bauð ekki upp á að vinna skissur á smærri skala til að sjá fyrir lokaútkomuna. Með því að vinna með efninu sem hann ætlaði að notast við hverju sinni gat Morris uppgötvað einstaka möguleika þess.<sup>20</sup>

Ástand skúlptúranna tók breytingum þar sem plöturnar tóku stöðugum breytingum. Sykurinn og vatnið gerðu plöturnar að óstöðugu efni. Verk Margrétar Blöndal, *Sykur*, var einnig næmt fyrir umhverfinu sökum ómengaðs efnisins og því viðkvæmt fyrir hita og raka. Verkin eyða sér sjálf, hverfa hægt en skilja eftir sig far, klístraðan blett.<sup>21</sup>

Eiginleikar, lýsingar og sambönd skúlptúranna má lesa sem mannlega, bæði tilfinningalega en einnig sem upplifun á samböndum sem við myndum. Skúlptúrnir bjuggu fyrir mér yfir friðsemd en buðu, m.a. með textanum, upp á mismunandi lestur og túlkanir.

---

<sup>20</sup> Karmel, „The Body is in the World,“ bls. 11-13.

<sup>21</sup> Margrét Blöndal. „Boil, Simmer, Seethe and Stew-Concerning a Geology of the Domestic“. Í *We are All Normal (and we want our freedom)*, Katya Sander og Simon Sheikh, 262-266, (London: Black Dog Publishing, 2002), bls. 262-263.

## LOKAORÐ

Ég hef hér gert nokkra grein fyrir því helsta sem tengist listsköpun minni. Ritgerðin kemur inn á sögu ferlislistarinnar og þá listamenn hennar sem ég hef áhuga á. Áhrif frá þeim birtast einna helst í vinnuferli þeirra fremur en verkum. Ég greini frá og geri skil á ferlinu sem ég geng í gegnum við vinnuna og tengi það við einstök verk. Ferlið er gegnumgangandi í umfjöllun um verkin. Ég er ómeðvitaðri um ferlið á meðan á vinnunni stendur og sé það skýrar eftir að verkin eru fullunnin.

Verkin eru sett fram í tímaröð, að undanskildu *Continental quilt* (2013), og sýna þróunina í samhengi við þau áhrif sem ég hef tengt við. Ferlið í ritgerðinni hefur hjálpað til við að finna nýjar tengingar og kveikjur. Til að mynda vissi ég ekki af ferlislistinni sem stefnu áður en ég hóf skrifin og það að líta til fortíðarinnar í stað þess að einblína á nútímann kom mér af stað.

Listamaðurinn Robert Morris er sá sem kom einna mest óvænt inn í ritgerðina og það hve sterkt ég tengi við vinnuaðferðir, efnisnotkun og verk hans. Eftir að hafa unnið verkið *Lagað* sé ég þar skýr tengsl við verk hans í framsetningu, rýmisnotkun og efniskennnd. Framsetningin í rýminu var nær mikilvægari en vinnan við sjálft verkið. Sá þáttur var nýr fyrir mér. Verkið virkjaðist í rýminu.

Ferlislistin hefur aðstoðað við að kunna betur að meta tilviljanirnar, kæruleysið og óvissuna. Tími og hverfuleiki er oft stór þáttur í efnisnotkuninni. Ég sæki í efni sem eru viðkvæm fyrir umhverfinu og utanaðkomandi þáttum. Ferlið býr yfir svo mörgum blæbrigðum, að taka hlutina frá upphafi, velja, flokka, vinna, tengja, safna og að skapa úr þeim er það sem ég hef þörf fyrir.

Eftir að hafa unnið einkasýninguna fannst mér ég komast nær því hvernig ég vil vinna í framtíðinni. Ég hef þörf fyrir fegurð og sköpun. Ég vil vinna í abstrakt skúlptúr og halda áfram tilraunum með efni. Ég sá hvað það að gefa verkinu tíma í rýminu og framsetningu getur skipt sköpum. Ég hef hug á að vinna áfram þar sem ég skildi við *Lagað* og prófa mig áfram, meðvituð um ferlið.



## HEIMILDASKRÁ

### Ritheimildir

Archer, Michael. *Art since 1960*. London: Thames and Hudson, 1997.

Armstrong, Richard, Richard Marshall. *The New Sculpture 1965-75*. New York: Whitney Museum of American Art, 1990.

Eva Heisler, Gunnar Kvaran, Harpa Þórsdóttir, Jón Proppé, „Nýtt málverk, gjörningar og innsetningar,“ í *Íslensk listasaga, Frá síðari hluta 19. aldar til upphafs 21. aldar*. Reykjavík: Listasafn Íslands: Forlagið, Reykjavík, 2011.

Glimcher, Arne. *Agnes Martin Paintings, Writings, Remembrances*. London: Phaidon Press Limited, 2012.

Karmel, Pepe. „The Body is in the World.“ Í *Robert Morris: The Felt Works*, Pepe Karmel ritstýrði, 1-13. New York: Grey Art Gallery and Study Center, New York University, 1989.

Lao-Tzu. *Tao Te Ching*. Stephen Mitchell þýddi. Boston: Shambhala, 2005.

Margrét Blöndal. „Boil, Simmer, Seethe and Stew- Concerning a Geology of the Domestic“. Í *We are All Normal (and we want our freedom)*, Katya Sander og Simon Sheikh, 262-266. London: Black Dog Publishing, 2002.

Morris, Robert. „Anti form.“ Í *Materiality*, Petra Lange-Berndt ritstýrði, 92-93. London: Whitechapel Gallery og The MIT Press, 2015.

Princenthal, Nancy. *Agnes Martin: Her Life and Art*. London: Thames and Hudson, 2015.

### Netheimildir

„Louise Bourgeois.“ *The Museum of Modern Art*, sótt 2. desember 2015.  
[https://www.moma.org/explore/collection/lb/themes/fabric\\_works](https://www.moma.org/explore/collection/lb/themes/fabric_works)

„Post-Minimalism.“ *The Art Story*, sótt 1. desember 2015.  
<http://www.theartstory.org/movement-post-minimalism.htm>

## VIÐAUKI



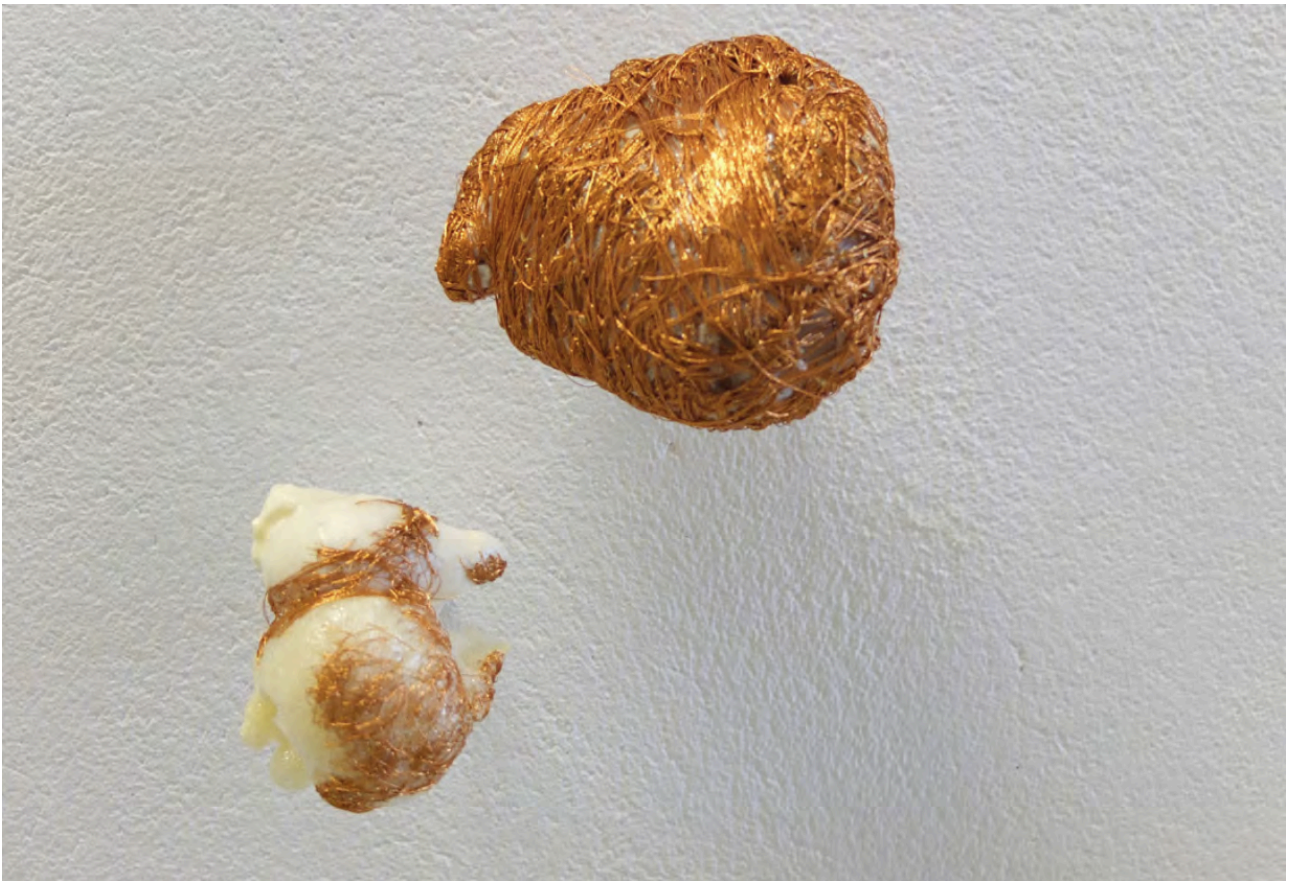
1a. Una Kristín Jónsdóttir, *Án titils*, gelatín, vatn, 2014.



1b. Una Kristín Jónsdóttir, *Án titils*, gelatín, vatn, 2014.



2a. Una Kristín Jónsdóttir, *Pólýúretan*, Polyurethane-kvoða, tvinni, tréteinar, 2015.



2b. Una Kristín Jónsdóttir, *Pólýúretan*, Polyurethane-kvoða, tvinni, tréteinar, 2015.



3. Una Kristín Jónsdóttir, *It's the outside that holds up the inside, but is it the inside that matters?*, málningarteppi (e. *absorbent fleece*), svampur, frauðplastkúlur, ljósbleikt tjull, 2015.



4. Una Kristín Jónsdóttir, *Continental quilt*, sæng, svartur tvinni, 2013.



5a. Una Kristín Jónsdóttir, *Lagað*, blönduð tækni, 2015.



5b. Una Kristín Jónsdóttir, *Lagað*, blönduð tækni, 2015.