

B.A. Ritgerð
Listaháskóli Íslands, janúar 2010
Leiðbeinandi: Úlfhildur Dagsdóttir

Lífið er list

Logi Höskuldsson
Myndlistardeild

Efnisyfirlit

1. Inngangur.....	4
2. Myndefnið leysist upp	5
3. Leiðin að engu	6
4. Dada og áhrif.	8
5. Líf eftir dada	10
6. Fagurfræði þáttökunnar	11
7. Huglæg tjáning.....	14
8. Þátttakan	15
9. Hversdagsleikinn	17
10. Lokaorð.....	21
11. Heimildaskrá.....	22
12. Viðauki	23

1. Inngangur

Ég lít á lífið sem list, það er svo margt sem á vegi manns verður sem verðugt er að taka eftir. Hlutir og staðir sem eru þátttakendur í manns daglega lífi en fá enga sérstaka eftirtekt. Sumt af þessu hefur alls enga merkingu en er þarna samt. Þitt nánasta umhverfi hefur áhrif á þig, þá er ég að tala um fjölskyldu, heimili, leiðina í vinnuna og vini. Ég nýt þess að taka hluti úr daglega lífi sem fáir veita athygli og nota sem efnivið í mínum verkum. Ég leitast líka eftir að virkja fólk sem er nálægt hverju sinni til þess að vera partur af listaverki.

Ég er frekar laus í forminu, bind mig ekki við eitt né neitt, geri skúlptúra einn daginn og svo gjörninga hinn daginn, og þegar ég segi að ég sé laus í forminu þá meina ég, að ég geri hlutina eftir mínu höfði. En merkilegast af þessu öllu saman er þó hvernig myndlistin mín tengist listastefnum sem unnu markvisst í því að brjótast gegn ríkjandi hugmyndum um hvernig listin ætti að vera. Nægir að nefna kúbismann sem var heldur betur laus í forminu, kúbisminn leysti hina sýnilegu veröld upp í form. Þessi aðferð hélt svo áfram að þróast og hafa áhrif á fleiri listamenn þar á meðal mig. Hugmyndir dadaistana og popplistamanna um listina og lífið hafa haft gífurleg áhrif á nútíma myndlist. En leitast verður eftir hvernig þau áhrif birtast í verkum mínum.

2. Myndefnið leysist upp

Það sem ég fæst við í myndlist má rekja aftur til fyrstu áratugi tuttugustu aldarinnar. Þá sérstaklega hugmyndafræðin um brotthvarf allrar hlutlægrar tjáningar, en einnig hvernig listamenn fóru að spyrja spurninga um ríkjandi hugmyndir um listina. Listamenn tóku upp á því að koma með nýjar leiðir við túlkun verka sinna, með því að nota nýja miðla og nýtt myndefni.

Árin frá 1900-1920 voru miklir umbrotatímar í málverkinu. Myndefnið fór að breytast í form með því að nota eftirmynd náttúrunnar og splundra henni í form. Liturinn frelsaðist einnig, nú fóru listamenn að nota bláan í eitthvað annað en að túlka hafið eða himinninn. Listamenn á mismunandi stöðum voru að þreifa sig áfram í að mála óhlutbundna list og mála aðeins það sem andinn blés þeim, í dag þekkjum við þetta sem abstrakt. Upphaf abstraktsins eru mikil þáttaskil í listasögunni. Núna var listin ekki endurgerð af hinum sýnilega heimi, þetta var ný list sem lifði sínu eigin lífi, hvert listaverk varð nýr hlutur sem aldrei hafði sést áður. Spænsku málararnir Pablo Picasso (1881-1973) og George Braque (1882-1963) brutu myndflötinn upp í óteljandi form, þeir hættu að mála myndefnið eins og þeir sáu það, heldur fóru þeir að mála eins þeir hugsuðu það. Þessi aðferð var kveikjan að nafninu sem þessi stefna fékk, kúbismi. Nafnið dregið af gríska orðinu „kybos” sem þýðir teningur. Picasso og Braque voru þeir fyrstu sem leituðust eftir að horfa á myndefnið frá tveimur hliðum samtímis.¹

Á Ítalíu kom upp stefna samhliða kúbismanum sem hélt hraða, hreyfingu, hernaðar og ofbeldi á lofti, þessi stefna kallaðist Fútúrismi. Litapaletta fútúristanna var svipuð og hjá kúbistunum, þeir notuðu daufa og brúntóna liti. Túlkun á myndefninu var einnig áþekkt, en bæði fútúristar og kúbistar brutu upp myndefnið í form. Báðar stefnurnar reyndu að finna nýja fleti á túlkun á myndefninu. Það sem aðgreindi þessar stefnur var að fútúristar vildu geta túlkað hreyfingu og hraða á myndfletinum. Í hópi fútúristanna má helst nefna ítölsku listamennina Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) sem útbjó stefnuskrá fútúristanna, Anton Giulio Bragaglia (1890–1960) sem skrifaði handrit fyrir leiksýningar og kvikmyndir í anda stefnu fútúristana og málarinn Umberto Boccioni. Boccioni túlkaði hraðann með flóknum formuppbyggingum og með

¹ Pischel, Gina og Þorsteinn Thorarensen: *Listasaga Fjölva 3.bindi*. Fjölvaútgáfan, 1977, bls.650.

eldingarformum.² Fútúristar voru einnig fyrstu listamenn sem fóru að vinna með „mixed media” eða blandaða tækni í verkum sínum. Fútúristar settu upp leiksýningar svipaðar gjörningum sem við þekkjum í dag. Þar má nefna verk eftir Bragaglia sem setti upp tjald, inni því gerði hann svo vöfundarhús úr lökum og öðrum hangandi hlutum. Að nóttu til hleypti hann svo áhorfendum inn og keyrði svo með þá í gegnum vöfundarhúsið á mótorhjól. ³

Hugmyndir Fútúristanna náðu vel til rússneskra listamanna sem höfðu uppi áform um að gera byltingarkennda og róttæka list í framtíðarríki sósíalísmans. Konstruktivismi var ekki hugsaður sem óhlutbundin list og hann var heldur ekki hugsaður sem list í sjálfri sér. Í kjarna stefnunnar átti hann fyrst og fremst túlka þá sterku sannfæringu sem listamaðurinn hafði til að efla líkamlegar og vitsmunalegar þarfir samfélagsins. Listin átti að vera hjálpartæki sem þeir notuðu til að skapa gagnkvæman skilning á milli verksmiðjuframleiðslu, verkfræðilegrar byggingarlistar og tjáningar. Markmið þeirra var að koma til móts þarfir fólksins, draga fram langanir þeirra og skipuleggja tilfinningar þeirra. Þetta átti ekki að vera pólitísk list heldur að gera listina að verkfæri þjóðfélagsins.⁴ Listamaður sem tók þetta hvað lengst var rússneski listamaðurinn Vladimir Tatlin (1885-1953). Tatlin smíðaði sviðsmyndir, hannaði föt fyrir verkamenn, bjó til ofn sem gaf meiri hita fyrir minni orku, gerði minnisvarða fyrir samfélagið, hannaði stól fyrir fjöldaframleiðslu, gerði innréttingar fyrir kaffihús og hannaði útlit fyrir tímarit. ⁵

3. Leiðin að engu

Að skoða myndefnið út frá huglægum nótum frekar en að skoða það út frá skilningarvitunum leiðir okkur nær að því sem verkin mín eru um.

Upp úr gerjuninni sem átti sér stað í Rússlandi birtist myndin sem breytti sýn manna á málverkinu. Það var rússneski listamaðurinn Kazimir Malevich (1879-1935) sem málaði fyrsta geometríska abstrakt málverkið árið 1915. Malevich notaði hugmyndafræði sem kúbistarnir höfðu verið að þróa og einfaldaði ennþá meira þannig eftir stóðu bara beinar línur sem mynduðu hrein form á myndfletinum. Malevich kallaði myndina

² Pischel, Gina og Þorsteinn Thorarensen: *Listasaga Fjölva 3.bindi*. Fjölvaútgáfan, 1977, bls.652

³ Henri, Adrian: *Environments and Happenings*. Thames and Hudson. 1975. Bls. 13

⁴ Scharf, Aaron: „Constructivism“ *Concepts of modern art. From Fauvism to Postmodernism*. Edited by Nikos Stangos. Thames and Hudson, 1997.

⁵ Henri, Adrian: *Environments and Happenings*. Thames and Hudson. 1975. Bls. 15-16

Svartur feringur á hvítum bakgrunni (1915). Myndin var ákveðinn núll punktur í málaralist því í fyrsta skiptið var ekki hægt að dæma fegurð málverksins út frá fallegu fyrirsætunni eða mikilfenglega landslaginu sem var annaðhvort fallegt eða hrikalegt.⁶

Þegar verkið var sýnt í fyrsta skiptið í Pétursborg 1915, sem var þá höfuðborg Rússlands, verkið var sett út á að feringurinn var ekki alveg þráðbeinn og að myndin væri tóm og innihaldslaus. Þessi ummæli fóru fyrir brjóstið á Malevich sem sagði að verkið væri gildishlaðin, myndin innihéldi fullkomna fjarlægð frá öllu sem til væri í heiminum. Hann talaði líka um að frelsa litinn. Núna væri loksins hægt að nota bláan lit í eitthvað annað en himininn, blái liturinn gæti þýtt allt eða ekkert. Hvíti liturinn í bakgrunninum gæti alveg eins verið haf sem áhorfandinn gæti sýnt í. Þessi mynd var fyrsta skrefið á óhlutbundinni tjáningu að mati Malevich, *Svartur feringur á hvítum bakgrunni* var upphafið á stefnu sem hann kallaði Suprematismi.

Suprematismi byggðist á einföldum formum þar sem leitast var eftir að búa til nýtt raunsæi í myndlist, sem var jafn eftirtektarvert og raunsæi náttúrunnar. Fyrir Suprematistum var beina línan hið einfalda og sterka form tákn fyrir yfirburði mannsins á óreglu náttúrunnar. Feringurinn er lykilformið í myndum Suprematistanna því hann finnst hvergi í náttúrunni.⁷

Í Hollandi varð til hreyfing sem kallaðist De stijl, De stijl var virkt í 14 ár eða frá 1917-1931. Hreyfingin kristallaðist mest í verkum eftir þrjá hollenska einstaklinga en þeir voru málararnir Piet Mondrian (1872-1944), Theo van Doesburg (1883-1937) og svo arkitektinn Gerrit Rietveld (1888-1965). De stijl var nokkurskonar framhald af suprematisma en meðlimir De stijl héldu áfram að þurrka í burtu alla tengingu við hinn sýnilega heim. Hugmyndasmiður De stijl var Theo van Doesburg en hann byggði hugmyndafræði sína á bók eftir hollenska stærðfræðinginn Dr. Schoenmaekers sem skrifaði árið 1915 bókina *The new image of the world*. Í henni talaði Dr. Schoenmaekers um hluti sem urðu að trúarbrögðum fyrir fylgjendur De stijl. Hann lagði upp úr mikilvægi láréttu aflínunnar sem birtist í ferð jarðar umhverfist sólu og lóðréttu línunnar sem birtist í ferð sólargeislanna um rúmið. Hann talaði líka um mikilvægi grunnlitanna, gula, rauða og bláa. Litirnir og línurnar höfðu ákveðið hlutverk, hver litur hafði sína merkingu. Gulur táknaði hreyfingu geislans, blár var litur útpenslu

⁶ *Art of the twentieth century – The avant garde movements 1900-1920*. 2006 Bls. 294

⁷ Scharf, Aaron: „Suprematism“ *Concepts of modern art. From Fauvism to Postmodernism*. Edited by Nikos Stangos. Thames and Huson, 1997.

himnanna þ.e. himinn. Hann er lárétt lína. Rauði gengur í samband við gulan og bláan. Guli geislar, blái fjarlægir og rauði flæðir. Mondrian málaði til dæmis myndir með lóðréttum og láréttum svörtum línunum og inn á milli málaði hann fletina með grunnlitunum þremur. Gerrit Rietveld gerði hús og húsgögn í sama stíl, hann notaði litina og línurnar til að móta hugmyndirnar sínar.⁸

Upp úr De stijl kom enn ein tegundin af stefnu sem aðhylltist óhlutbundinnar tjáningar. Theo van Doesburg sem hafði verið í De Stijl reif sig frá hópnum vegna skoðanaskipta við aðra meðlimi De stijl hópsins. Hann hélt þó áfram að koma með nýjar hugmyndir og skrifaði meðal annars stefnuyfirlýsingu um konkret list.

Árið 1923 var Theo van Doesburg þegar farinn að átta sig á muninum á milli samsetningar og uppbyggingar. Hann sá fyrir sér að tilviljanakenndur smekkur og innblásin niðurröðun myndefnis myndi víkja fyrir kerfisbundnu skipulagi sem réði. Samkvæmt þessum hugleiðingum hafði tímabil fálms í átt að óhlutstæðri myndlist runnið sitt skeið. List ætti ekki að mótast af formlegum eiginleikum náttúrunnar eða af skynhrifum eða af tilfinningasemi. Myndin sjálf hefur enga aðra merkingu en sig sjálfa. Uppbygging myndar og eininga hennar ætti að vera einföld, Tæknin ætti að vera vélræn og unnt að stjórna sjónrænt. Núna, loksins, hófst dögum tímabils óbundinna aðferða, lausnarinnar frá öllum fyrirmyndum í ytri raunveruleika.⁹

4. Dada og áhrif.

Eins og fram hefur komið þá var fyrsti aldarfjórðungur tuttugustu aldar mikill umbrotatími í listinni. Nú þegar hefur nokkrum stefnum og stílum verið lýst, sem eiga það sameiginlegt að myndlistarmennirnir fóru að setja spurningamerki við myndefnið sjálft. Á sama tíma var ný stefna að mótast sem ekki hefur verið getið, dada-stefnan. Hún varð til árið 1916 þegar hópur af mennta- og listafólki tók að hópast saman á litlu kaffihúsi. Fólkið var flóttafólk frá stríðshrjádum löndum Evrópu. Kaffihúsið hét Voltaire-kabarett og var í svissnesku borginni Zürich, en Sviss var þá hlutlaust land í miðju hryllings fyrri heimsstyrjaldarinnar.¹⁰

⁸ Frampton, Kenneth: „De stijl“ *Concepts of modern art. From Fauvism to Postmodernism*. Edited by Nikos Stangos. Thames and Huson, 1997.

⁹ Reese, Beate: *Konkret kunst in Europa nach 1945*. Edited by Museum im Kulturspeicher Würzburg. Hatje Cantz publishers 2002. Bls. 228-236

¹⁰ Calvin Tomkins: *Líf og list Duchamps*. Time-Life International 1978. Bls. 56

Margar framfarir á sviði vísinda í byrjun 20. aldar birtust í eyðingarmætti stríðstóla sem beitt var. Vélbyssur, sprengjur, skriðdrekar og flugvélar voru beitt fyrsta sinn í stríði. Gífurlegur fjöldi hermanna gerði það að verkum að herirnir gátu verið á vígstöðvunum árum saman. Afleiðingin af því var að íbúar áttaksvæðanna lentu í klóm stríðsins en það hafði aldrei gerst áður í svo miklum mæli, talið er að margar milljónir óbreyttra borgara og hermanna hafi látist í beinum átökum eða af afleiðingum stríðsins. Í slíkum hryllingi tapast merking allra hluta, allt dettur úr samhengi og því var það engin tilviljun að dada-stefnan spratt fram upp úr stríðinu.

Stofnendur Voltaire-kabarett var þýski flóttamaðurinn Hugo Ball (1886-1927) og þýsk kærasta hans Emmy Hennings (1885-1948). Fyrstu kvöldin á Voltaire-kabarett voru róleg, Ball lék á píanó og við undirleik hans söng Hennings á frönsku og dönsku. Rúmenski flóttamaðurinn og skáldið Tristan Tzara (1896-1968) fór með ljóð og svo var það þýsk/fransk ættaði Jean Arp (1886-1966) sem sá um sviðskreytingar. Staðurinn varð fljótt vinsæll meðal háskólastúdenta og jafnvel efnaðs fólk. Úr því að hann var farinn að ganga vel þá fóru sýningarnar að snúast smámsaman um að skapa læti, með tímanum urðu þær árásargjarnari og klikkaðri. Ástandið á Voltaire-kabarett var farið að minna á galdramessur þar sem áhorfendur voru gjarnan þátttakendur.¹¹

Fylgjendur dada voru á móti stríðinu, afneituðu sjálfumglöðu fortíðinni og hinni hryllilegu nútíð. Órókrænir hlutir og allt sem var skrýtið eða tilviljanakennt var í hávegum haft í hópi dadaistanna. Dada reif í sundur ríkjandi fagurgildi og greiddi veginn fyrir nútímahugmyndir um óheft frelsi listamannsins. Líkt og kúbistarnir frelsuðu myndefnið þá var markmið dadaistana að frelsa listina sjálfa úr reglusemi og röksemi, dada var árás á öll viðurkennd hefðbundin gildi. Dadaistar afneituðu hálist og allri þeirri þekkingu sem lá þar að baki. Listin átti ekki að vera alvarleg, í augum þeirra var allt list. Þeir sögðu að allt sem væri skapað af manninum væri list.¹²

Hugmyndin þeirra um að listin ætti ekki að vera túlkun á raunveruleikanum heldur væri hún partur af raunveruleikanum hefur verið ein af mikilvægustu hugmyndum nútímamyndlistar. Dadaistar tóku að nota óhefðbundna hluti og allskonar drasl í verkin sín svo sem dagblaðaúrklippur, hnappa, strætisvagnamiða, sælgætisumbúðir, tuskur, víra o.s.frv. Náskylt þessu er fyrirbærið „ready made”, eða fundnir hlutir þ.e.

¹¹ Calvin Tomkins: *Líf og list Duchamps*. Time-Life International 1978. Bls. 56

¹² Calvin Tomkins: *Líf og list Duchamps*. Time-Life International 1978. Bls. 57

að hversdagslegur hlutur gæti verið list vegna þess að honum væri stillt upp á safni. Franski listamaðurinn Marcel Duchamp (1887-1968) var sá fyrsti sem kom fram með hugmyndina um hentumyndir. Fyrsta verkið hans í þessum stíl var eldhúskollur sem Duchamp festi framhjól af hjóli við. Ef maður kom svo við hjólið þá snérist það. Með verki sem þessu vekur hann upp erfiðar spurningar um eðli listarinnar og hlutverk listamannsins.¹³

5. Líf eftir dada

Arfleidd dada er mikil og enginn listamaður getur neitað því að dada lifir enn góðu lífi í nútímamyndlist. Dada var ekki langlíf stefna, hún var til frá 1916-1922 en engu að síður skilur dada eftir sig langa slóð af stefnum sem komu á eftir eða má rekja til dada. Popplistin á ættir sínar að rekja til dada og þar sérstaklega með hugmyndafræði Duchamps um fundnu hlutina. Hvernig hægt er að taka hluti úr þínu nánasta umhverfi og nota þá sem efnivið í verkum sínum. Hjartslátturinn og krafturinn sem ómaði í þessu litla kaffihúsi í Zürich slær ennþá daginn í dag.

Popplistamenn fóru að upphefja allt sem þótti lágkúrulegt, fjöldaframleidda hluti, ljósmyndir, teiknimyndir og neyslumenningu samfélagsins. Allt þetta varð að efniviði í myndlist þeirra. Í staðinn fyrir að búa eitthvað til þá völdu þeir, valið stóð á milli mynda sem voru nú þegar til, ekki módel heldur módel klippt út úr tískublaði og svo framvegis. Popplistin snerst um að samþykkja það sem var í umhverfinu sem list, líkt og fundnu hlutir Duchamps.¹⁴

Andy Warhol (1928-1987) er einn þeirra listamanna sem flokkast undir að vera popplistamaður. Hann byrjaði sem auglýsingahönnuður og hannaði meðal annars fyrir tímarit og dagblöð. En um 1960 þegar fyrstu popplistamennirnir fara skjóta upp kollinum þá fór hann að nota hverdagsleg mótív í myndheim sinn. Hann tók myndefnið beint frá teiknimyndaseríum, auglýsingum og utan af vöruumbúðum og yfir færði yfir á striga eða mótaði nákvæma eftirmynd af hlutum. Það var mjög lítil breyting frá raunverulegu fyrirmyndinni og myndinni sem Warhol gerði. Warhol notaði myndmál auglýsinganna í listaverkum sínum. Myndir hans líkjast auglýsingaplakötum fremur

¹³ Calvin Tomkins: *Líf og list Duchamps*. Time-Life International 1978. bls: 55-66

¹⁴ Lucie-Smith, Edward: „Pop art“ *Concepts of modern art. From Fauvism to Postmodernism*. Edited by Nikos Stangos. Thames and Huson, 1997.

en því sem við tengjum oftast við list. Það verður því samhengið en ekki útlitið sem sker úr um hvort eitthvað telst vera list eða ekki.¹⁵

Verk Andy Warhols og fundnu hlutir Duchamps spyrja spurninga um listina og lífið, hvað er það sem gerir verkin þeirra að list. Eitt verk eftir Warhol eru *Brillo kassarnir*. Hann gerði nákvæma eftirlíkingu af alvöru Brillo-kössum og staflaði þeim upp í galleríu og hélt svo sýningu. En hvað er það sem gerir kassa Warhols að list og af hverju eru alvöru Brillo-kassarnir ekki list?

Hinn ameríski listgagnrýnandi Arthur C. Danto (f. 1924-) spurði þessarar spurningar í grein sinni, *Listheimurinn*. Í greininni fjallar hann um hvernig má greina listaverk frá venjulegum hlutum. Danto lýsir í greininni skemmtilega muninum á milli Brillo framleiðundum og Andy Warhol um sitthvora nálgun þeirra á Brillo kössunum. Alvöru Brillo kassarnir eru framleiddir í verksmiðju og gerðir úr pappa, en Brillo kassar Andy Warhols eru gerðir úr viði og í höndunum. Framleiðendur Brillo gætu með smávægilegum aukakostnaði framleitt Brillo-kassana úr krossviði án þess að þeir yrðu að lista-verki, og Andy Warhol gæti búið til sína kassa úr pappa án þess að þeir hættu að vera list. Brillo-kassar Warhols var útvíkkun á hráefnum sem listamönnum eru til tæk, líkt og túss og olíulitir eru efniviður listamanna. Það sem greinir þetta á endanum og aðskilur Brillo-kassa og listaverk er að aðili sem skoðar verkið þarf að hafa skilning á listfræði og samtímasögu. Þetta verk Andy Warhols hefði ekki getað verið til fyrir hundrað árum rétt eins og að flugtryggingar myndu ekki virka á miðöldum. Segja má að heimurinn þarf að vera tilbúinn fyrir hluti, listheimurinn og ekki síður en hinn raunverulegi heimur. Það er hlutverk listkenninga að gera listheiminn og listina mögulega.¹⁶

6. Fagurfræði þátttökunnar

Listræn sköpun er leikur, þar sem form, mynstur og gagnsemi þróast og breytist í takti við þá tíma og félagslegt samhengi sem hún er framsett í. Eins og fram hefur komið er það hlutverk listgagnrýnandans að rannsaka þessa sköpun sem gerist á hverjum tíma fyrir sig. List sem beinir fræðilegum sjónum sínum að vettvangi mannlegra samskipta og félagslega samhengi þeirra, frekar en fullyrðingu um óháð og persónulegt táknrænt rými kallar franskur listfræðingurinn Nicolas Bourriaud (f. 1965-) relational art. Hann

¹⁵

¹⁶ C.Danto, Arthur: *Ritið:1/2003*. Listheimurnn.Hugvísindastofnun Háskóla Íslands 2003. bls:157-158

skrifaði bók um þetta efni árið 1998 *Esthétique relationnelle* eða á íslensku *Fagurfræði þátttökunnar*.

Í þeirri bók fjallar hann um verk sem tengjast listaverkum sem skapa skipulagt umhverfi, þar sem fólk hittist og tekur þátt í gagnvirkum verkefnum. Bourriaud heldur því fram að hlutverk listaverksins sé ekki lengur að móta ímyndaðan og fullkomin heim, heldur frekar raunverulegt líf og form af gjörðum í raunveruleikanum, sama hvaða miðil listamaðurinn velur. Í relational art er áhorfandinn ímynd samfélagsins. Frekar en að listformið sé nálgun milli áhorfandans og hlutarins, þá myndar relational art gagnvirka nálgun. Í gegnum þessa nálgun verður innihaldið flókið þúsl frekar en rými af sjálfstæðum verkum. Það er sama hvað þú ert að gera, lífið sjálft er listaverk.¹⁷

Tælenski listamaðurinn Rirkrit Tiravanija (f. 1961-) lýtur á það sem þú borðar sem list. Hann varð frægur árið 1992 þegar hann gerði verkið *Án titils 1992*, sem var óhefðbundinn gjörningur en hann innihélt þátttöku áhorfandans. Gjörningurinn fólst í því að hann tæmdi skrifstofu gallerís og setti inn eldhús með eldavél, borðum, stólum og ísskáp. Þar eldaði hann, hver sem er gat komið inn og fengið sér að borða, allt frítt.

Á þeim tíma skapaði þetta óöryggi og spenning að vera svona frjálst í galleríinu að fara frá því að vera áhorfandi og yfir í að vera þátttakandi, með þessari einföldu gestrisni. Tiravanija virtist brúa bilið á milli hugar og líkama. Með óreglulegu millibili endurtók Tiravanija eldunargjörninginn út um allan heim. Það er erfitt að flokka og á margan hátt hentar ekki að greina Tiravanija sem myndlistarmann. Eins og hann segir þá er það ekki eins mikilvægt hvað þú sérð heldur hvað skeður á milli fólks. Verkin sem Tiravanija setur upp bjóða uppá tækifæri eða möguleika til að svara eða taka þátt. Á ferðalögum sínum á milli mismunandi menningarsvæða hefur Tiravanija myndað tækni sína til að hvetja fólk til þátttöku í listaverkum sínum. Hann hefur svo nýtt þá þekkingu og yfirfært hana í listrænt form. Áhugi hans að sameina hið stöðuga flökku-líf við gallerí máir í burtu skilin á milli listar og lífs.¹⁸

Relational art nær líka yfir listaverk sem þjóna hlutverki í því umhverfi sem það er í nefna má danska lista hópin Superflex. Í verkefnum sínum beitir Superflex-hópurinn

¹⁷ Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*. Les presses du reel 2002. Bls. 107-114

¹⁸ Grassi, Francesca: *Rirkrit Tiravanija, A retrospective (tomorrow is another fine day)*. JRP Ringier 2007. Bls. 9-50

verkefnum sem byggð eru á áhuga þeirra fyrir félagslegri og efnahagslegri ábyrgð. Uppsetningin er þróuð í samstarfi við fjölda sérfræðinga, sem á sama hátt koma að sínum eigin áhugasviðum. Að því loknu er hún oft yfirtekin og henni af margs konar notendum. Verkefnin eru mótuð af og felld að afmörkuðum félagslegum og staðbundnum aðstæðum og mynda merkingu sína í þessu ákveðna samhengi. Nefna má verkefni þeirra *Supergas* sem er samstarf á milli danskra og afrískra verkfræðinga til að búa til einfaldan og færanlegan lífrænan gas tank, sem framleiðir nógu mikla orku til að geta búið til nægilegt gas til að geta eldað og lýst gaslampa að nóttu til hjá venjulegri afrískri fjölskyldu.¹⁹

Andy Warhol finnst mér hafa komið inná þátttökuna með það sem gerðist inn í lista-smiðjunni hans sem hann kallaði Factory. Factory var samkomustaður ýmissa aðila sem tengdust ekkert sérstaklega nema voru aðdáendur Andy Warhols. Í Factory blandaðist hugmyndir fólksins og hugmyndir Warhols saman. Til að mynda hafði fólk skoðanir á því sem Andy Warhol var að gera og bentu stundum á að einhver litur hentaði betur en einhver annar litur. Fólk kom líka og silkiprykkti sum verka hans. Það voru engin takmörk fyrir því hvað var hægt að gera í Factory, Warhol fékk félagasína til að hanna innanhúss skreytingar, Warhol varð umboðsmaður hljómsveitar sem var fastagestur í Factoryið, Velvet Underground. Bíómyndir voru teknar upp og fólkið sem var í Factory á þeim tíma var fengið til að vera leikendur í myndum Warhols. Factory á það sameiginlegt með Voltaire-Kabarett að báðir þessir staðir voru samkomustaðir fyrir fólk. Voltaire-kabarett og Factory voru aðráttarafl fólks sem vildi vera hluti af gerjun og mótun listarinnar, fólks með mismunandi hugmyndir, skoðanir og lífsreynslu. Það sótti þangað sjálfviljugt og tók þátt í því sem var að gerast þar, hvort sem það voru kvikmyndatökur hjá Andy Warhol eða ljóðaupplestur hjá Hugo Ball.²⁰

¹⁹ Barbara Steiner, Galerir fur Zeitgenössische Kunst, Leipzig in cooperation with SUPERDESIGN: *Tools book*. Verlag der Buchhandlung Walther König 2003. Bls. 5

²⁰ Ratcliff, Carter: *Warhol*. Cross River Press 1983. Bls. 33

7. Huglæg tjáning

Áhrifin frá listastefnum á fyrsta aldarfjórðungi tuttugustu aldar hafa fylgt myndlistinni minni. Brotthvarf allrar hlutlægrar tjáningar úr myndinni hefur verið innblástur í verk-in mín. Myndefnið í myndum mínum á ekki að þurfa skipta máli, þær eru fyrst og fremst form, form sem byggja upp myndina. Stefnur sem komu á eftir kúbismanum héldu áfram að þróa þessa aðferð og frelsa myndefnið ennþá meira. Það að þurrka út fyrirmyndina, fjarlæga meiningu hlutarins og koma fram með nýja miðla er viðfangs-efnið mitt í myndlist.

Myndmálið er eitthvað sem ég horfi framhjá, ég kys að þurfa ekki að túlka það sem er á myndinni. Leyfa því að standa á myndfletinum sjálfstætt og algjörlega óháð frekari útskýringum. Þessi hugmyndafræði birtist ekki bara í málaverkum eftir mig, heldur líka í gjörningum og þrívíðum verkum. Hugmyndafræði konkretlistar um að myndefnið skuli ekki hafa aðra merkingu en sig sjálfa er það sem ég vil að fólk sjái út úr verkunum mínum. Í gjörningi birtist þetta sem hefðbundin athöfn þar sem áhorfandinn er þátttakandi í verkinu, úrslitavaldið hefur þátttakandinn en hann ákveður hvort hann dæmi þetta sem listaverk eða sem venjulega hversdagslega athöfn. Í þrívíða verkinu sem fjallað er um hér á eftir er áhorfandinn aftur með úrslitavaldið. Það verk er göngustígur sem hefur hlutverk í því samhengi sem hann er í.

Vissulega var konkretlist algjörlega abstrakt, sem byggðist upp á enföldum formum, litum og myndbyggingu, en í verkum mínum notast ég við hlutlægt myndefni. Það er einfaldleikinn í verkum Malevich, Mondrian og konkretlistamönnum sem heillar mig svo mikið. Sérstaklega hvernig listamaðurinn notar myndbyggingu, form og liti til að mynda tengsl við áhorfandann. áhorfandinn horfir á myndirnar sem innihalda engar upplýsingar, bara línur og liti og það er nóg til að hann myndi sér skoðun á verkinu.

Verkið *Eggert Pétursson* (sjá mynd 1 í viðauka) er kyrralífs mynd þar sem ég raðaði mörgum litlum kyrralífsmyndum í eina stóra mynd. Kyrralífsmyndirnar eru af blóm-pottum og blómum en ég notaði geometrísk áhrif til að túlka blómin og blómapottana. Eins og ég hef talað um hér fyrir framan þá kys ég að útskýra myndefnið ekkert frekar. Kyrralífsmyndirnar eru einfaldar og myndaðar úr límböndum. Límböndin hjálpa til við að þurrka út áhrifin sem koma frá mér, þau eru þráðbein og í þeim eru engin blæbrigði, handbragð mitt er því þurrkað út með límböndunum. Hin vélræna áferð sem límböndin skapa setur listamanninn enn frekar í bakgrunninn.

Í öðru verki nota ég sömu hugmynd um geometríuna. Þar nota ég aftur verksmiðju-framleiddan hlut og nota hann sem uppbyggingu í verki eftir mig en núna á þrívíðan hátt í staðinn fyrir tvívíðan.

Fyrir nokkrum árum lögðu nemendur við Listaháskólann hellur yfir tún fyrir framan Listaháskólann í Laugarnesinu. Hellurnar náðu aðeins hálfa leiðina yfir túnið. Hellurnar hafa gagnast nemendum Listaháskóla Íslands á leið þeirra í og úr skólanum. Þar sem þær náðu ekki yfir allt túnið datt mér í hug að bæta við fleiri hellum og ljúka þannig verkinu. Hellurnar sem ég lagði voru ólíkar hellunum sem fyrir voru. Mínar hellur voru ýmist ferningar eða sexhyrningar, (sjá mynd 2 í viðauka). Þar sem mínar taka við af þeim gömlu taka „malerísk“ áhrif að birtast. Þar sem hellurnar eru ólíkar að lögun, þá fá þær á sig ljóðræna mynd. Hellurnar eru því leikur af formum líkt og í geometrísku málverki í anda kúbismans í byrjun 20. aldar þar sem verkið samanstendur af formum og línunum. Kúbistar brutu upp myndefnið í form, myndskipunin var á valdi listamannsins og varð að aðalhlutverki í stað fyrirmyndarinnar áður.

8. Þátttakan

Flótti við að segja frá eða tjá sig um tilfinningar er spurning sem ég hef spurt mig um. Til þess að hjálpa lesandanum við að átta sig á þessu er rétt að skoða þetta aðeins nánar.

Ég horfi gjarnan á verk mín með augum áhorfandans, reyni að snerta hann og fá hann til að vera með í verkinu. Ég er að opna ákveðna sýn, leiða áhorfandann að þátttöku í verkum mínum þannig að verkið og áhorfandinn leiki gagnvirkt saman. Rætur þessa sambands við áhorfandann má rekja djúpt inn í mína verund. Leið mín í gegnum lífið hefur alltaf verið leikur, ég reyni eftir bestu getu að gera bara það sem mér finnst skemmtilegt, forðast það sem er þungt og erfitt. Fjölskyldan mín hefur þurft að kljást við þunglyndi, bæði móðir mín og systir glíma við alvarlegan sjúkdóm. Sjúkdómurinn er alltaf til staðar, hann er alltaf fyrir augum mér. Ég get ekki lokað augunum og látið hann hverfa. Ég hef þurft að læra að lifa með honum. Þurft að beina huganum frá því sem er erfitt og þungt að einhverju léttara og skemmtilegra. Leikurinn hefur verið mín leið til að takast á við þá erfiðleika sem blasa við mér sem að standa. Ég þarf að fara í kringum sjúkdóminn og reyna að finna leið til að fá mömmu eða systur með í leikinn í leikinn minn frá þunglyndinu. Þegar það tekst er gaman.

Verkin mín endurspeglar mismikið hvernig ég hef tekist á við þunglyndi fjölskyldunnar, en það má segja að þessi reynsla hafi skapað ákveðinn grunn sem endurspeglast í öllum mínum verkum.

Verkið *Pasta basta námskeiðið* (sjá mynd 3 í viðauka) var með samnemenda mínum í Listaháskóla Íslands Sigríði Torfadóttur Tulinius (f. 1986-) er gott dæmi um samband listamanns við áhorfandann. Í því verki var heilu gallerí breytt í pastagerð og áhorfendur fengnir til að búa til pasta alveg frá grunni. Allt hráefni, tæki og tól voru til staðar. Þegar áhorfendur voru búnir að búa til pastað breyttist pastagerðar námskeiðið í kvöldverðarboð þar sem þátttakendur og listamaðurinn nutu afraksturs námskeiðsins. Með því að búa til þennan vettvang og hafa allt á staðnum fyrir pastagerð var ég að búa til mínar reglur fyrir leikinn. Leikinn sem listunnendurnir urðu hluti af, n.k. athöfn eða hátíð sem ég skapaði. Líkt og ég geri með þær mæðgur, að finna leið til að fá þær með í leikinn, láta þær spila eftir mínum leikreglum.

Helluverkið hefur líka beina tengingu við áhorfandann, áhorfandinn er þátttakandi. Verkið beinir áhorfandanum á ákveðna braut á leið hans í eða úr skólanum. Með því að ákveða staðinn þar sem farið er yfir túnið er ég að búa til fyrirmæli hvert skal fara. Þar með má segja að komnar séu ákveðnar leikreglur sem áhorfandinn fylgir.

Þátttaka er stór partur af myndlistinni minni. Eins og ég sagði þá snýst þetta um að fá fólk og listaverk til að vinna gagnvirkt saman, þegar það gerist þá verður eitthvað til. Má nefna Voltaire Kabarett og Factory sem dæmi. Þar hópaðist fólk saman og urðu þátttakendur í því sem gerðist þar inni. Sama má segja um listaverk Rirkrit Tiravanija og Superflex hópsins. Verkið Pastanámskeiðið á margt sameignlegt með ofangreindum stefnum. Þátttakan er megin uppistaðan í listaverkinu, hún er efniviðurinn. Ég hef enga stjórn á hvernig listaverkið þróast, ég stjórna ekki hvernig fólk hegðar sér í listaverkum sem þessum, og ég hef enga stjórn á því hvernig þetta mun enda. Það sem áhorfendurnir gera, framkvæma þeir en ekki ég. Þá er þátttakan leið fyrir mig að segja sem minnst með verkinu. Handbragð mitt sést hvergi í verkinu, áhugi minn er fyrst og fremst að vera sá sem skapar þær aðstæður að list eða atvik geti átt sér stað. Líkt og Andy Warhol með Factory og Hugo Ball með Voltaire-kabarett sótti fólk þangað sjálfviljugt og tók þátt í því sem var að gerast, hvort sem það voru kvikmyndatökur hjá Andy Warhol eða ljóðaupplestur hjá Hugo Ball. List dadaistanna snerist um þátttöku áhorfandans. Lífið í Factory snérist um að vera með. Fólkið steig

þar inn og varð hluti af nýrri veröld sem var þar. *Pastabastanámsleiðið* tók á móti sýningargestum í kvöldverðarboð. *Pastabastanámsleiðið* Voltaire-kabarett og Factory voru vettvangur fyrir atburðarásir með ófyrirséðum endapunkti.

Þátttakan birtist líka í *Helluverkinu* en á aðeins öðruvísi hátt. Í staðinn fyrir að viðfangsefnið sé þátttaka fólksins þá lýt ég á listaverkið sjálft, sem þátttakanda í því umhverfi sem það er í. *Helluverkinu* var ætlað að greiða för vegfarenda yfir túnið. Til dæmis þegar væri blautt á, þá gæti fólk losnað við að blotna í fætuna og þeir sem ferðast á hjóli væru með öruggt og traust undirlag þegar hjólað væri þennan spöl.

Í *Helluverkinu* birtist það sjónarmið konstrúktivista að listin ætti að vera verkfæri fyrir þjóðfélagið, að listin væri hjálpartæki sem skapaði gagnvirkan skilning á milli verksmiðjuframleiðslu, verkfræðilegrar byggingarlistar og tjáningu. Sjónarmið Superflex-hópsins um listina sem hjálpartæki birtast einnig í *Helluverkinu*.

Verkefnið Supergas fjallar um að miðla þekkingu á milli manna með samskiptum. Samskipti er stór þáttur í list minni, í verkinu *Styttur* nota ég fyrirlestrarformið til að miðla upplýsingum í verkinu. Ég hélt fyrirlestur um höggmyndir í borginni og spurði spurninga um hlutverk þeirra í því umhverfi sem það er í, hafa þessar tilteknu höggmyndir tapað tengslum við umhverfið sitt, hvaða hlutverki gegna þessi listaverk, hvert er samband þeirra við mannlífið og svo framvegis. Fyrirlestrarformið var því tilvalið form til að miðla og skapa umræður í hópi fólks. Ég stjórnaði umræðunni og það að hafa mig á staðnum myndar það samskipti á milli áhorfandanna. Ég var sá sem skapaði þennan vettvang, stjórnaði umræðunni og hélt uppi samræðunum. Að hafa textann á blaði upp á vegg hefði ekki myndað þessar umræður. Fólk hefði lesið það sem stæði þar en myndað sér svo skoðun en sú skoðun hefði ekkert farið lengra. Verkið *stytturnar* var hugsað sem vettvangur fyrir umræður um hlutverk og þátttöku höggmynda í borginni.

9. Hversdagsleikinn

Ég er ekki að flytja einhvern boðskap með verkunum né tjá einhverja tilfinningar, eins og kom fram í kaflanum á undan. Ég reyni frekar að fá áhorfandann til þátttöku í listaverkinu í staðinn fyrir að þurfa að útskýra verkið fyrir honum. Því eru hlutir sem eru næst manni tilvalið hráefni/myndefni í verkin mín. Hlutir sem allir þekkja og sjá daglega, en virða ekkert sérstaklega fyrir sér, þarf ekkert að útskýra neitt frekar. Þeir eru

það hversdagslegir að þeir hafa oftast engin áhrif í því umhverfi sem þeir eru í. Líkt og Malevich leitaðist eftir nýjum formum sem eru jafn eftirtektarverð og raunsæi náttúrunnar, þá leita ég eftir formum í hversdagsleikanum sem eru jafn eftirtektarverð og þau sem ekki er almennt veitt eftirtekt.

Hversdagsleikinn birtist á ýmsan hátt í verkum mínum, hvort sem það er staðsetning þeirra eða hráefni sem ég nota. Staðsetning *Helluverksins* er eins og fyrr segir á látlausu túninu fyrir framan Listaháskólann. Í verkinu *Eggert Pétursson* nota ég rafmagnslímbönd við mótun kyrralífsmynda. Í *Pastanámskeiðinu* nota ég hversdagslega athöfn sem efnivið og svo í *Styttunum*, spyr ég spurninga um hverdagsleikann í fyrirlestrarformi. Það samanstóð af myndbandi og fyrirlestri þar sem ég fjallaði um höggmyndir í borgarskipulaginu. Stytturnar eiga allar það sameiginlegt að vera staðsettar þar sem þær hafa gleymst, ekki lengur í notkun eða huldar af sínu nánasta umhverfi eða orðið að hversdagslegum hlut í augum almennings.

Í verkum mínum leitast ég oft við að finna hversdagslega staði eða hluti og gefa þeim nýtt gildi, líkt og í fyrrnefndu *Helluverki*. Verkið liggur yfir tún sem hefur enga sérstaka merkingu eða gildi. Túnið er hluti af lóð skólans. Túnið er því ekki almenningsrými í þeim skilningi eins og til dæmis Miklatún í Reykjavík er. Túnið þjónar engu sérstöku hlutverki eins og það er nú, ólíkt Miklatúni. Miklatún er hugsað sem samkomustaður, útivistarsvæði og vettvangur fyrir allskonar starfsemi og atburði. Mér fannst áhugavert að vinna í verkinu á þessum ákveðna stað út af áhuga mínum á að gefa hverdagslegum stað nýtt hlutverk, eitthvað nýtt líf sem hefði annars aldrei orðið til ef ég hefði ekki átt þátt í því.

Það að fyrir hafi verið annað listaverk var annað verkefni sem ég fékkst við í þessu verki. Við erum búin að tala um fundnu hluti Duchamps þar sem hinir hversdagslegu hlutir voru notaðir sem listaverk. Í *Helluverkinu* er farið á sömu leið og hann þegar hann tók eftirprent af *Mónu Lísu*, meistaraverki Leonardos da Vinci (1452-1519) og teiknaði inná hana yfirvaraskegg og geitartopp. Með þessu uppátæki gerði Duchamp sitt eigið verk úr verki eftir annan listamann²¹. Það sama gerði ég með *Helluverkinu* en í staðinn fyrir að mála yfirvaraskegg og geitartopp þá bætti ég við mismunandi hellum við þær beinu og reglulegu sem fyrir voru. Ég veit lítið um eldri hellurnar og inntak þeirra en það skiptir engu máli fyrir mínar hugmyndir. Það bætir *Helluverkið*

²¹ Calvin Tomkins: *Líf og list Duchamps*. Time-Life International 1978. bls:61

að það er framhald af öðru verki, saman eru þau eins og saga, þar sem verkið mitt byrjar og gamla verkið endar er vendipunktur í sögunni. Það vita það fáir að eldri parturinn í *Helluverkinu* sé í raun og veru listaverk í augum flestra er þetta bara einfaldur stígur. En það er einmitt það sama með þennan einfalda stíg og þetta látlausa tún sem ég sé þessa fegurð. Ég hef þá tilfinningu að það sé hægt að gefa þessum hversdagslegu hlutum inntak og gildi. Þar liggur leikurinn í verkinu, það er hvort fólk taki eftir því að þetta sé listaverk. Svona stígar eru venjulega lagðir af iðnaðarmönnum og þá til að einfalda fólk leið sína frá stað A til B. En þegar ég sem listamaður legg stíginn og gef honum listrænt gildi er ég í leiðinni að spyrja spurninga um listina sjálfa. Hvað hefur Helluverkið sem aðrir hellulagðir stígar í Reykjavík hafa ekki? Grein Dantos svarar þessari spurningu þannig: Segja má að heimurinn þarf að vera tilbúinn fyrir hluti, listheimurinn og ekki síður en hinn raunverulegi heimur. Það er hlutverk listkenninga að gera listheiminn og listina mögulega.

Dadaistar höfðu tekið hversdaglega hluti og notað þá í list sína og popplíamenn notuðu neyslumeningu samfélagsins og aðra skylda hluti tengda okkar nánasta umhverfi sem hráefni. *Pastabastanámskeiðið* var hversdagleg athöfn notuð sem hráefni í listsýningu. Ég vildi þurrka út fyrirfram ákveðna hugmynd hvernig listsýning ætti að vera, með því að bjóða fólk til að búa til mat og síðan borða hann. Allir þekkja þessa tilfinningu að fylla magann af mat. Að borða er eitthvað sem allir hafa gert frá fæðingu. Ég vildi að áhorfendurnir gleymdu því að þetta væri listsýning, fólk félli inn í þessa athöfn sem það hefur þekkt alla sína ævi, en í allt öðru samhengi. Ég horfi á hversdagsleikann út frá tveimur sjónarhornum samtímis eins og kúbistarnir gerðu. Ég horfi á hann út frá augum áhorfandans og ég horfi á hann út frá augum listamannsins. Með augum áhorfandans sé ég að þetta eigi að vera skemmtilegt, áhugavert, og auðvelt. Ekki þarf að spyrja spurninga og dæma þetta verk. Listunnandinn tekur bara þátt í verkinu og engri frekari útskýringa er krafist, nema kannski hvernig eigi að búa til pasta. Með augum listamannsins sé ég þetta sem spurningar: Er þetta list? Skiptir máli hvað þetta er? Hvað skilur þetta eftir sig? Matarboðið er miðill eða form, pastagerðin, hveitið, allar bækurnar um ítalska matargerð, ítalska músíkin, hvítvínið og samræðurnar sem áttu sér stað á þessum tiltekna stað og tíma voru hráefni í listaverk, rétt eins og hráefni málarans eru penslar, málning og strigi. Fólk sem kom á sýninguna voru hugmyndin, atburðurinn eða geometrískuformin í málverki málarans.

Fyrirmyndirnar í verkum Andy Warhols voru myndir sem teknar voru af öðrum. Þær voru oft á tíðum það hversdagslegar að þær voru orðnar að tákni staðinn fyrir að vera ljósmynd. Í verkinu *Stytturnar* nota ég fyrirmyndir líkt og Warhol sem gerðar hafa verið af öðrum en mér sjálfum. Stytturnar sem ég fjallaði um eru allar orðnar að hversdagslegum hlut í augum almennings. Líkt og popplíamenn þá sé ég efnivið í þessum styttnum. Myndbandi af styttnum var varpað upp í fyrirlestrarsal og í leiðinni var fluttur fyrirlestur af mér um styttnar. Þessi athöfn sem átti sér stað í fyrirlestrasalnum myndar svo enn eitt hversdagslega formið sem ég nota við túlkun mína á myndlist.

Hversdagsleikinn er fyrir mér form til að segja sem minnst. Í augum mínum er hann ekkert annað en það sem hann er. Fyrir mér eru kyrralífsmýndir form fyrir hverdagsleikann. Þær eru ekkert annað en eftirmynd af uppstillingu sem röðuð er upp eftir fagur- og formfræðilegum hugmyndum. Kyrralífsmýndirnar í *Eggert Pétursson* eru því ekkert annað en blóm í blómapottum og eiga ekki að vera neitt annað en það. Líkt og í myndum eftir Malevich þar sem hann þurrkar út alla hlutlæga tjáningu þá er ég að reyna þurrka út öll aukaatriðin sem fólk er að leita að í myndum, ég er ekkert að segja annað en þar kemur fram. Í mínum myndum verður kyrralíf því að formi með svipuðum hætti og Malevich notar feringa sem form í myndum sínum.

10. Lokaorð

Tengslin á milli raunveruleikans og listarinnar eru að verða óskýrari með degi hverjum. Hugmyndafræði dada á þar stóran þátt, um hvernig hinir venjulegustu hlutir geta flokkast undir að vera listaverk. Ég hef alltaf litið á list mína sem hinn venjulegasta hlut. Sú leið sem ég fer í myndlist á rætur sínar að rekja til dada. Það voru jú þeir sem töluðu um að listin ætti að vera partur af raunveruleikanum. Og allt sem skapað væri af mannum flokkaðist undir að vera list. Með þessari yfirlýsingu hefur dada rutt brautina fyrir ótal nýjungum í myndlist.

Mín skoðun er sú að listin ætti ekki að hafa einhver mörk, að hún geti teygt sig í hvaða átt sem er. Listaverk mín eru eða fjalla um hluti og staði sem hafa engin áhrif í því samhengi sem ég set þau fram. Þau eiga hvorki að tákna eitthvað eða vera eitthvað. Þau eru nákvæmlega það sem þú sérð að þau eru en ekki eitthvað annað.

Listaverkin í ritgerðinni eiga öll það sameiginlegt að vera eftirmynd af raunveruleikanum. Eggert Pétursson var eftirmynd af raunverulegri uppstillingu. Pasta Basta námskeiðið var venjulegt matarboð. Helluverkið var göngustígur, og stytturnar var fyrirlestur um stytur í þínu nánasta umhverfi. Sem sagt hið hversdagslega líf gert að listaverki, lífið er list.

11. Heimildaskrá

Bækur:

Adrian Henri: *Environments and Happenings*. Thames and Hudson. 1975.

Barbara Steiner, Galerir fur Zeitgenössische Kunst, Leipzig í samstarfi með SUPERDESIGN: *Tools book*. Verlag der Buchhandlung Walther König. 2003.

Beate Reese: *Konkret kunst in Europa nach 1945*. Hatje Cantz publishers 2002.

Barbara Steiner, Galerir fur Zeitgenössische Kunst, Leipzig in cooperation with SUPERDESIGN: *Tools book*. Verlag der Buchhandlung Walther König 2003.

Calvin Tomkins: *Líf og list Duchamps*. Þorsteinn Thorarensen þýddi. Fjölva útgáfan. 1978.

Carter Ratcliff: *Warhol*. Cross River Press 1983.

Danto, Arthur: *Ritið: 1/2003*. Listheimurnn. Hugvísindastofnun Háskóla Íslands 2003.

Frampton, Kenneth: „De stíll“ *Concepts of modern art. From Fauvism to Postmodernism*. Edited by Nikos Stangos. Thames and Huson, 1997.

Francesca Grassi: *Rirkrit Tiravanija, A retrospective (tomorrow is another fine day)*. JRP Ringier 2007.

Gina Pischel: *Listasaga Fjölva 3.bindi*. Þorsteinn Thorarensen þýddi: Fjölvaútgáfan, 1977.

Lucie-Smith, Edward: „Pop art“ *Concepts of modern art. From Fauvism to Postmodernism*. Edited by Nikos Stangos. Thames and Huson, 1997.

Nicolas Bourriaud: *Relational Aesthetics*. Les presses du reel 2002.

Scharf, Aaron: „Constructivism“ *Concepts of modern art. From Fauvism to Postmodernism*. Edited by Nikos Stangos. Thames and Huson, 1997.

Scharf, Aaron: „Suprematism“ *Concepts of modern art. From Fauvism to Postmodernism*. Edited by Nikos Stangos. Thames and Huson, 1997.

Timothy Stroud, Emanuela Di Lallo: *1900-1919. The Avante-garde Movements*. SKIRA EDITORE. Italy. 2006

12. Viðauki



Mynd 1



Mynd 2



Mynd 3