

Samantekt

Í þessari ritgerð er fjallað um rými og innsetningar og sérstaklega verk Elínar Hansdóttur *Path* og *Parallax*. Elín er ungur, íslenskur listamaður sem hefur vakið mikla athygli á síðustu árum með innsetningum sínum, meðal annars hér heima og í Berlín. Verkin sem hér verða til umfjöllunar eru dæmi um innsetningar sem breyta upplifun og skynjun áhorfandans af því rými sem þær eru settar upp í. Því verður leitast við að svara spurningunni hvernig rýmið í verkunum *Path* og *Parallax* hefur áhrif á áhorfandann.

Verk Elínar verða sett í samhengi við kenningar ýmissa fræðimanna um rými og skynjanir m.a. Doreen B. Massey, Volker Adolphs og Jean-Luc Nancy. Í upphafi ritgerðarinnar verður fjallað um rými, gallerírými og skynjanir/tilfinningar. Því næst verða listamennirnir Bruce Nauman og Robert Morris kynntir, en þeir unnu verk á 7. áratugnum sem svipar til innsetninga Elínar. Að lokum verður fjallað um listsköpun Elínar, fyrrgreind verk og hvernig má tengja þau við fyrri umræðu ritgerðarinnar.

Efnisyfirlit

Inngangur	3
Rýmið og áhorfandinn	5
1.1 Rýmið	5
1.2 Gallerírýmið	6
1.3 Jean-Luc Nancy um skynjun og tilveru	9
Innsetningar og rými	10
2.1. Almennt um innsetningar	10
2.2 Judith Rugg um innra og ytra rými.....	11
2.3 Skynjun, innsetningar og rými	12
Elín Hansdóttir, Path og Parallax	15
3.1 Innsetningin í höndum Elínar	15
3.2 Path	16
3.3 Parallax.....	18
3.4 Path, Parallax og fortíðin	20
3.5 Path, Parallax og rýmið	20
Niðurstöður	24
Heimildaskrá.....	26
Myndaskrá.....	27
Myndir.....	28

Inngangur

Rými er hugtak sem er erfitt að skilgreina. Það breytist eftir því hvaða manneskja er í því, hvernig hún skynjar rýmið og hvernig hún hefur áhrif á það. Rými afmarkast ekki einungis af manngerðum og náttúrulegum hlutum heldur einnig af manninum sjálfum og hans tilfinningum fyrir því.

Í gegnum árin hafa listamenn með ýmiss konar hætti notað verk sín til þess að breyta rými, til dæmis með innsetningum. Það sem áhorfandinn upplifir í slíkum verkum er því ekki endilega listaverkið sem listaverk heldur breytingarnar á rýminu og áhrifin sem þær hafa á hann. Hér á eftir verða slík verk skoðuð betur og verður sjónum aðallega beint að einum listamanni, Elínu Hansdóttur.

Verk Elínar byggjast að miklu leyti upp á innsetningum líkt og þeim sem var lýst hér að ofan, innsetningum sem spila með upplifun áhorfandans af rými. Tvö af verkum hennar, *Path* frá árinu 2008 og *Parallax* sem var sett upp árið 2009, eru góð dæmi um þess konar innsetningar. Bæði eru þau mynduð af eins konar göngum sem Elín hefur hannað inn í sýningarrýmið. Í báðum tilvikum mynda verkin sjálft rýmið þar sem upprunalegir sýningarsalirnir sjást ekki. Áhorfandinn þarf að ganga í gegnum þau til þess að upplifa verkið og þess vegna skiptir rýmið miklu máli í upplifun hans.¹ Hér á eftir er því ætlunin að svara spurningunni hvernig rýmið í verkunum *Path* og *Parallax* geti haft áhrif á áhorfandann.

Til þess að getað séð hvernig rýmið hefur áhrif er nauðsynlegt að fá grunnhugmynd um hvað felst í hugtakinu rými. Því verða kynntar kenningar Doreen B. Massey um rýmismyndun úr bók hennar *For Space* ásamt hugmyndum Volker Adolphs um rými úr bókinni *Going Staying: movement, body, space in contemporary art = Gehen bleiben: Bewegung, Körper, Ort in Kunst der Gegenwart*. Þá eru kenningar Judith Rugg um rými sem hún setur fram í bókinni *Exploring Site-Specific Art* settar í samhengi við kenningar Nick Kaye í bók hans, *Site-Specific Art*. Til þess að setja þær rýmiskenningar sem hér hafa verið nefndar í samhengi við sýningarrými verður fjallað um hugmyndir Brian O'Doherty úr bók hans *Inside the white cube : the ideology of the gallery space*. Áhorfandinn skynjar og fær tilfinningu fyrir rýminu

¹ Elín Hansdóttir. (2011). Sótt þann 21.07.2011 af: <http://www.elinhansdottir.net/>.

þegar hann gengur um sýningu og þannig nær rýmið að hafa áhrif á hann. Þess vegna verður í lok kaflans um rými fjallað um kenningar Jean-Luc Nancy um skynjanir og tilfinningu mannsins fyrir heiminum.

Þar sem verk Elínar eru dæmi um innsetningar verða verk hennar sett í samhengi við það form af framsetningu. Judith Rugg fjallar um staðbundnar innsetningar og kenningar um ytra og innra rými áhorfandans í fyrrnefndu bókinni *Exploring Site-Specific Art* sem verður gerð skil hér. Því næst verður fjallað um listamennina Robert Morris og Bruce Nauman sem unnu innsetningar á 7. áratugnum sem svipar til innsetninga Elínar og því má tala um þá sem einslags forvera Elínar. Að lokum verða verk Elínar, *Path* og *Parallax* skilgreind og sett í samhengi við fyrri umræðu. Upplýsingar um verkin eru fengin með eigin reynslu höfundar ritgerðar og af heimasíðu Elínar Hansdóttur, www.elinhansdottir.net. Þess má einnig geta að beinar tilvitnanir úr erlendum ritum eru þýddar af höfundi ritgerðar.

Rýmið og áhorfandinn

1.1 Rýmið

Í bókinni *For Space* kemur Doreen B. Massey fram með þá kenningu að rými sé vídd sem einkennist af margskonar uppskiptingar/deilingar möguleikum. Sú kenning rennir að hennar mati stoðum undir þá hugmynd að „framsetning sé rýmismyndun“.² Þetta útskýrir Massey nánar þannig að þegar við hreyfum okkur frá einum stað til annars förum við yfir ákveðið rými. Þar af leiðandi höfum við ómeðvitað skipt upp því rými sem við höfum farið yfir.³ Tilvera okkar gerir það að verkum að ákveðið rými verður til og verður að því sem það er út frá okkar sjónarhorni. Til að fá enn betri hugmynd um þetta ferli, hvernig rými verður til um leið og við sjáum það, má skoða hugmyndir Volker Adolphs um rými. Í bók sem gefin var út í sambandi við sýninguna „going staying. *Movement, Body, Place in Contemporary Art*“ lýsir Adolphs hvernig hann gengur í gegnum rými:

Ég geng í gegnum rými, ég staldra við á einum stað, ég finn fyrir líkama mínum. Um leið og ég fer um og nem staðar hanna ég og set heiminn í kringum mig upp í kerfi, flokka hann út frá sjálfum mér; ég er miðpunktur hans og á sama tíma finnst mér ég vera eins berskjaldaður frammi fyrir honum eins og því sem er óviðráðanlega utan minnar tilveru. Um leið og ég fer um og nem staðar, set ég mig sjálfan og heiminn í samband. Staður verður til vegna þess að ég staldra þar við [...]. Rými verður raunverulegt aðallega vegna þess að ég geng um það, útvíkka það, dreg mörk.⁴

Rými verður til og verður eins og það er vegna þess sem gerist í því. Við höfum þannig mjög mikil áhrif á rýmið, en rýmið sjálft hefur einnig áhrif á okkur. Í bókinni

² Massey, Doreen B. (2005). *For space*. Los Angeles; London; New Delhi; Singapore; Washington DC: SAGE, 23: „[...] representation is spatialisation [...]“

³ Sama rit, 23.

⁴ Adolphs, Volker. (2007-2008: Kunstmuseum Bonn). Bók gefin út vegna sýningarinnar „going staying. *Movement, Body, Place in Contemporary Art*“. *Going Staying: movement, body, space in contemporary art = Gehen bleiben: Bewegung, Körper, Ort in Kunst der Gegenwart*. Ostfildern: Hatje Cantz, 8-9: „I walk through space, I remain in one place, I feel my body. While going and staying I design and systematize the world around me, categorize it in relation to myself; I am the center and yet I feel myself just as exposed to it as something that is uncontrollably outside of my existence. While going and staying, I set myself and the world in a mutual relationship. A place comes into being because I stay there [...]. Space becomes about merely because I walk through it, expand it, draw a line.“

Exploring Site-Specific Art fjallar Judith Rugg meðal annars um hvernig ákveðinn staður býr yfir sínu eigin rými. Þetta rými býr yfir sérstakri stemningu sem fer eftir því hvað á sér stað í rýminu, sem dæmi hefur kirkja sína eigin stemningu og yfirgefið hús aðra. Stemningin er tilfinningin sem rýmið framkallar hjá þeim sem í því er. Rugg bendir á að skynjun fólks á rýminu fari alveg eftir því hverjar tilfinningar, fortíð og reynsla þess eru. Staðurinn er útlitslega séð sá sami, en túlkanirnar á rými hans geta verið eins margar og fólkið er margt.⁵ Nick Kaye hefur komist að sömu niðurstöðu í bókinni *Site-Specific Art: „Rými, sem ástundaður staður, er ófyrirsjáanlegt. Frekar en að endurspegla skipulag staðar, gæti rými átt vanda til ekki aðeins umbreytinga heldur líka tvíræðni.“*⁶ Það er sem sagt ekki hægt að segja mjög nákvæmlega til um hvert rými ákveðins staðar er, nema til að lýsa útlitslegum þáttum staðarins. Rýmið sjálft, sem finnst í útlitslega þættinum, er það sem við skynjum sjálf, þær tilfinningar sem við finnum fyrir þegar við erum staðsett á ákveðnum stað. Hins vegar getur það vel verið að svipaðar tilfinningar komi upp hjá fólki með svipaðan bakgrunn, sérstaklega þegar um er að ræða opinbera staði.

1.2 Gallerírýmið

Gallerí og sýningarsalir eiga það oft sameiginlegt að vera rými staðsett inni í hvítum kassalaga sal. Brian O’Doherty lýsir því í bókinni *Inside the white cube : the ideology of the gallery space* hvernig gallerírýmið eins og við þekkjum það í dag sé nátengt sögu nútímalistar og módernisma. Sagan sé svo samofin rýminu að við hugsum jafnvel um hið dæmigerða hvíta gallerí áður en við hugsum um nokkurt listaverk þegar við hugsum um nútímalist. Þetta gerir það þó að verkum að þegar við sjáum hvítt opið rými eins og gallerí eða sýningarsal kemur strax upp í hugann að þar sé að finna list í einhverju formi. Samkvæmt O’Doherty hafa gallerírými yfir sér svipaða stemningu og rými kirkna og réttarsala svo dæmi séu nefnd, þar sem má finna fyrir andrúmslofti sem einkennist af virðingu og heilagleika. Það sem gallerírýmið á sameiginlegt með þeim stöðum er að fólk er vant því að svipaðar athafnir fari endurtekið fram þar. Á öllum stöðunum eru rými þar sem fólk veltir fyrir sér

⁵ Rugg, Judith. (2010). *Exploring Site-Specific Art*. London; New York: I.B.Tauris & Co Ltd, 7.

⁶ Kaye, Nick. (2000). *Site-specific art: performance, place, and documentation*. London; New York: Routledge, 5: „Space, as a *practiced place*, admits of unpredictability. Rather than mirror the orderliness of place, space might be subject not only to transformation, but ambiguity.“

ákveðnum hlutum sem það ber ákveðna virðingu fyrir, hvort sem þeir eru tengdir trú, lögum eða listum. Til dæmis er það vant því að virðing sé borin fyrir listinni, til dæmis má oft ekki snerta verkin og horft er á þau úr ákveðinni fjarlægð sem veitir þeim fyrrnefnda virðingu.⁷ Þessar hugmyndir O'Doherty eru nátengdar kenningum Judith Rugg sem fjallað var um í fyrsta hlutanum, þar sem hún telur að hver staður búi yfir ákveðnu rými sem fólk tengir sig við allt eftir því hver fortíð og reynsla þess er. Þannig er hægt að draga þá ályktun að sá sem ekki hefur upplifað það að fara inn í gallerírými finni ólíklega fyrir sömu virðingarblendnu tilfinningu og sá sem hefur meiri reynslu af því.

Það sem O'Doherty telur vera mikilvægast við rými galleríanna er að í þeim fær listin að njóta sín sem list, sem einstakur hlutur. Það sem hjálpar til við það er uppbygging rýmisins. Í mörgum tilfellum eru gallerín svipað uppbyggð, eins og hefur komið fram og eins og O'Doherty lýsir sjálfur:

Veröldin fyrir utan má ekki koma inn, þannig að gluggar eru vanalega huldir. Veggir eu málaðir hvítir. Loftið verður uppspretta ljóssins. [...] Listin er frjáls, „til að lifa eigin lífi“, eins og sagt er. [...] Í þessu umhverfi verður öskubakki nánast heilagur hlutur, rétt eins og brunaslanga í nútímalistasafni lítur ekki lengur út eins og brunaslanga heldur fagurfræðilegt undur.⁸

Galleríið er á þennan hátt haft eins hlutlaust og hægt er, ekkert er til staðar til að draga athygli áhorfandans frá verkunum sem er sérstaklega búið að stilla upp til þess að ná athygli áhorfandans frekar. Þarna sést líka vel hver er munurinn á því að sýna verk í gallerí eða utan gallerísins, til dæmis í borgarumhverfi. Í borgarumhverfinu er margt annað sem spilar inn í og nær athygli áhorfandans svo hann getur ekki einbeitt sér eins vel að verkunum. Í borgarumhverfinu er áhorfandinn heldur ekki eins meðvitaður um að hann sé að virða fyrir sér og meðtaka sjálfstætt listaverk. Í umfjöllun sinni um rými og þá sérstaklega gallerírými kemur Nick Kaye fram með þá hugmynd að gallerírými séu ekki raunveruleg, að um leið og þau séu sérstaklega gerð til þess að sýna og undirstrika listaverk geri þau það að verkum að listaverkin eru

⁷ O'Doherty, Brian. (1999). *Inside the white cube : the ideology of the gallery space*. Expanded ed.; Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 14.

⁸ Sama rit, 15: „The outside world must not come in, so the windows are usually sealed off. Walls are painted white. The ceiling becomes the source of light. [...] The art is free, as the saying used to go, “to take on its own life.” [...] In this context a standing ashtray becomes almost a sacred object, just as the firehose in a modern museum looks not like a firehose but an esthetic conundrum.“

ekki í raunverulegu umhverfi og verði þar af leiðandi partur af óraunverulegum heimi.⁹ Það að verkin verði sem partur af heimi sem áhorfandinn tengir ekki endilega við raunveruleikann hlýtur samt að gera það að verkum að verkin verða enn sjálfstæðari sem einstök verk sem fólk getur túlkað á sinn hátt.

Til þess að sjá betur tengsl áhorfandans við sýningarrýmið er gott að skoða nánar það sem Volker Adolphs hefur að segja um för áhorfandans í gegnum rýmið. Í fyrrnefndri bók, *Going Staying: movement, body, space in contemporary art = Gehen bleiben: Bewegung, Körper, Ort in Kunst der Gegenwart*, lýsir Adolphs ferlinu sem verður þegar áhorfandi gengur í gegnum sýningarrými. Samkvæmt honum felur ganga manns í sér hreyfingu, einhvers konar frelsistilfinningu og þróun. Hins vegar getur hún einnig falist í hálf brjálæðislegri för í gegnum tómarúm eða auðn. Þegar gangan er stöðvuð og maðurinn staðnæmist á einum stað getur það falið í sér að manneskjan dregst aftur úr og er hálf lömuð á sama staðnum en aftur á móti þýðir það líka að hann hefur komist á hugsanlegan áfangastað og í hvíld.¹⁰ Þessar hugmyndir hans geta vel tengst lífsins gangi og för manns gegnum lífið sem heldur áfram þrátt fyrir að manneskjan sé í jafnvægi eða æði áfram. Þannig er hægt að líta á viðkomu í galleríu eða sýningarsal sem mjög stutta viðdvöl á langri lífsleið, sem er þó eins og mjög einfölduð eftirmynd af ferðalaginu gegnum lífið. Áhorfandinn kemur á staðinn, gengur í gegnum rýmið, nemur staðar og veltir fyrir sér því sem hann sér, reynir að tengja við eitthvað kunnuglegt, heldur göngunni áfram og þannig heldur ferlið áfram þar til hann að lokum yfirgefur staðinn. Adolphs bendir á að maðurinn og rýmið séu tveir óaðskiljanlegir hlutir. Maðurinn og líkami hans er alltaf tengdur rýminu sem hann er í og það hefur áhrif á hann, hvort sem það er opið eða lokað, lítið eða stórt.¹¹

⁹ Kaye, *Site-Specific Art*, 25-29.

¹⁰ Adolphs, *Going Staying*, 10.

¹¹ Adolphs, *Going Staying*, 40.

1.3 Jean-Luc Nancy um skynjun og tilveru

Hér að ofan er fjallað um rými og tengsl mannsins við það. Skynjun á rýminu skiptir miklu máli í sambandi rýmis og manns og til þess að skilja þau tengsl betur er ágætt að skoða umfjöllun Jean-Luc Nancy í bókinni *The Sense of the World*. Þýðandi bókarinnar, Jeffrey S. Librett, útskýrir í inngangi bókarinnar hvernig Nancy fjallar um tilveruna og skynjun mannsins á veröldinni í kringum sig, hvernig það er ekki hægt að skilja þessa tvo hluti í sundur; skynjunina og veröldina.¹² Að mati Nancy erum við alltaf staðsett andspænis veröldinni, það er alltaf eitthvað sem á sér stað á milli okkar og veraldarinnar og þar af leiðandi erum við sífellt að finna fyrir skynjunum, eða eins og hann segir sjálfur: „[...] ef það er til veröld, þá er til skynjun.“¹³ Öll tilvera okkar tengist hugtakinu skynjun samkvæmt Nancy. Tilvera er það sama og að vera og þegar við erum þá skynjum við um leið veröldina, við getum ekki *verið* án þess að þurfa að skynja.¹⁴

Nancy skilgreinir hugtakið skynjun/tilfinning/skilningur (e. sense) nánar þannig að það sé samsett úr mörgum tilfinningum og mati hvers einstaklings; heilbrigðri skynsemi (e. common sense), stefnuskyngun (sense of direction), merkingar-tilfinningu (e. semantic sense), hugboði (e. divinatory sense), hugarfari (e. sentiment), siðferði (e. moral sense), hagsýnis/raunhæfi mati (e. practical sense) og fagurfræðilegri hugmynd (e. aesthetic sense).¹⁵ Allar þessar tilfinningar blandast saman og hjálpa okkur að skynja, skilja og túlka veröldina á okkar eigin hátt. Skynjun er þess vegna mjög einstaklingsbundin en um leið getur skynjunin orðið svipuð skynjunum annarra, þegar tilfinningar eru á móta og tilfinningar annarra.

¹² Librett, Jeffrey S. (1997). Translator's Foreword. *Between Nihilism and Myth: Value, Aesthetics, and Politics*. Í Jean-Luc Nancy, *The Sense of the World*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, IX.

¹³ Nancy, Jean-Luc. (1997). *The Sense of the World* (Jeffrey S. Librett þýddi og skrifaði formála). Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 7: [...] if there is world, there is sense.“

¹⁴ Sama rit, 13.

¹⁵ Sama rit, 15.

Innsetningar og rými

2.1. Almenn um innsetningar

Innsetningar eru þau listaverk kölluð sem eru frekar skilgreind út frá rýminu sem þau eru staðsett í heldur en efninu sem þau eru gerð úr.¹⁶ Upp úr sjöunda áratug síðustu aldar fór að bera meira á verkum sem flokkast sem innsetningar en áður. Í upphafi var orðið *umhverfi* (e. environment) notað til að lýsa þessari tegund af list. Fyrstu verkin í þeim flokki voru líka þannig að þau höfðu mjög mikið að gera með sjálft umhverfið/rýmið sem þau voru í og til að skoða verkið þurfti áhorfandinn að fara inn í rýmið og þar af leiðandi listaverkið. Þessi verk voru talin sem bylting á fyrri hugmyndafræði; nú var listin komin nær áhorfandanum, sem nánast tók þátt í verkinu og gat skynjað það á sinn eigin hátt en ekki eftir fyrirfram ákveðinni hugmynd listamannsins um hvernig hann ætti að túlka það. Þessar hugmyndir eiga enn við um innsetningar nútímans. Þátttöku áhorfandans er krafist að einhverju leyti, viðvera í rýminu er enn nauðsynleg.

Á upphafsárum innsetninga komu fram ýmsar listastefnur með svipaða hugmyndafræði, að listin væri ekki lengur hafin yfir áhorfandann, svo sem konseptlist, nýraunsæi, minimalismi og gjörningalist. Ýmsir listamenn sem tengjast mismunandi stefnum unnu með innsetningar og því þróaðist listformið á fjölbreyttan hátt og eru nú til mjög mismunandi verk sem teljast til innsetninga. Til dæmis sýndi listamaðurinn Yves Klein alveg tómt gallerí undir nafninu *Le Void*, Barbara Kruger veggfóðraði gallerí með myndum og textum tengdu ofbeldi og Claude Simard blandaði ýmsum miðlum saman inni í gallerírými, t.d. skúlptúrum og málverkum sem saman mynduðu eitt heildarverk.¹⁷ Innsetningar geta sem sagt innihaldið allar tegundir listmiðla og enginn einn á frekar við um innsetningar en aðrir. Jafnframt geta innsetningar verið settar upp í öðrum rýmum en í sérstökum sýningarsölum eða galleríum.

¹⁶ Hopkins, David. (2000). *After Modern Art 1945-2000*. Oxford; New York: Oxford University Press, 229.

¹⁷ Dempsey, Amy. (2002). *Styles, Schools and Movements: An Encyclopaedic Guide to Modern Art*. London: Thames & Hudson Ltd, 247-250.

2.2 Judith Rugg um innra og ytra rými

Oft eru innsetningar bundnar við ákveðna staði, settar upp í samræmi við ákveðið rými og kallast á við það sem þar er fyrir. Þær eru sem sagt sérstaklega hannaðar fyrir tiltekið rými.¹⁸ Dæmi um þetta eru innsetningar í rýmum sem áður hafa hýst aðra starfsemi og hýsa jafnvel enn, sem Judith Rugg fjallar um í fyrrnefndri bók, *Exploring Site-Specific Art*. Rugg kallar þessi rými *andleg rými* (e. psychic spaces) og skiptir skynjun okkar á þeim í tvo hluta; innra rými og ytra rými. Innra rýmið er það sem er tengt við huglæga skynjun en hið ytra tengist efnislegri skynjun.¹⁹ Til að útskýra betur hvernig þessir tveir hlutar sameinast og hafa áhrif á skynjun áhorfandans nefnir hún sem dæmi innsetningu í kirkju St Michael Paternoster Royal í London. Verkið *Nocturne*, eftir David Ward, var yfirstandandi frá nóvember 2005 til janúar 2006. Þar hafði mynd af stjörnum prýddum næturhimni verið varpað stafrænt utan á suðurvegg kirkjunnar, hringlaga gluggi var lýstur upp að innan á þann hátt að hann líktist fullu tungli og úthöggirnir englar á framhlið kirkjunnar voru einnig upplýstir. Jafnframt voru runnar í garðinum umhverfis kirkjuna lýstir upp ásamt því að ljós af veggnum með stjörnuhimninum féll á trén í kring þar sem fuglasöngur spilaðist. Í venjulegu borgarlandslagi sjást stjörnur á næturhimni ekki vel og því fékk áhorfandinn þarna tækifæri til þess að upplifa tilfinningu sem hann var ekki vanur að upplifa í sama rými.²⁰

Kirkjan sem um ræðir hafði á þessum tíma verið þekkt sem höfuðstöðvar góðgerðarstofnunar sem aðstoðaði sjómenn m.a. við að ná sambandi við fjölskyldur sínar og hjálpaði þeim í ýmis konar erfiðleikum sem gátu komið upp við langa dvöl á sjó, s.s. einmanaleika, heimþrá og einangrun. Sjómenn þekktu þennan stað þannig sem einskonar griðastað sem leiddi af sér tilfinningar um öryggi og hjálpmenn sem þeir gætu fengið í landi. Innsetning Ward gaf aftur á móti borgarbúum tækifæri til þess að upplifa ævintýralegan næturveruleika sem þeir voru ekki vanir en veitti þó nokkurs konar draumkennda hvíld frá þungum vetrartilfinningum þeirra. Sjómenn hins vegar þekkja stjörnurnar sem vegvísa, sem bera með sér öryggis-tilfinningu, sem gæti verið

¹⁸ Sama rit, 247-250.

¹⁹ Rugg, *Exploring Site-Specific Art*, 7.

²⁰ Myndaskrá: Mynd 1.

þeirra upplifun af innsetningunni. Rugg bendir á að þessar tilfinningar sem áhorfendur fundu fyrir séu tengdar löngunartilfinningu sem allir búa yfir, þörf fyrir eitthvað annað en hið venjulega líf, einhvern annan veruleika. Hún talar um að tilfinningin löngun feli í sér þörf mannsins á að tilheyra einhverju og falla inn í það og að innra sálarlífið, hið innra rými, finni samastað og fullkomnun. Innra rýmið er þar af leiðandi það sem er innra með okkur, það sem er til staðar í okkur sjálfum þegar við virðum fyrir okkur ákveðið verk. Innsetningin sjálf er ytra rýmið í skynjuninni, innra rýmið það sem við gerum þá að túlkun samkvæmt því sem er til staðar innra með okkur, það sem við búumst við af staðnum. Sjómenn sem heimsóttu sýninguna gátu þannig fundið fyrir eins konar létti, að vera komnir á staðinn sem þá hafði hugsanlega dreymt um á sjónum. Staðinn sem kveikti með þeim öryggistilfinningar, sem innsetningin ýtti undir með stjörnuhimninum sem þeir þekktu frá sjósókninni. Á meðan gátu borgarbúar komist í draumkenndan veruleika, sem þeir gátu flúið til frá hversdagslífinu.²¹

2.3 Skynjun, innsetningar og rými

Innsetningar sem breyta skynjun okkar á rýminu sem þær eru settar upp í hafa verið þekktar frá því að innsetningar fóru fyrst að koma fram á sjónarsviðið sem listform. Bruce Nauman er dæmi um listamann sem vann með slíkar innsetningar, líkt og Elín Hansdóttir með verkum sínum á síðustu árum. Árið 1970 setti hann upp verkið *Going Around the Corner Piece with Live and Taped Monitors*.²² Þar lék hann sér með skynjun áhorfandans á annars venjulegu gallerírými (venjulegu samkvæmt fyrri lýsingum frá Brian O'Doherty) þar sem hann hafði komið fyrir hvítum vegg í miðju rýminu sem áhorfandinn gat gengið í kringum. Upptökuvél staðsett ofarlega á annarri hlið veggjarins virtist taka upp og sýna hreyfingar um rýmið á tveimur skjáum sem hafði verið komið fyrir hvorum sínu megin veggjarins. Það sem áhorfandinn vissi hins vegar ekki var að annar skjárinn sýndi stillimynd af tómu rýminu á meðan hinn sýndi rétta mynd, sem sýndi áhorfandann ganga fyrir hornið. Áhorfandinn fékk því

²¹ Rugg, *Exploring Site-Specific Art*, 8-11.

²² Myndaskrá: Mynd 2.

hálf brenglaða sýn á sjálft rýmið og veru sína í því.²³ Þarna passaði ekki hans innra rými við ytra rýmið, það sem hann bjóst við af rýminu og innsetningunni varð ekki að veruleika heldur hafði annar veruleiki verið búinn til af listamanninum, veruleiki sem aftur á móti gæti vakið upp hugsanir um að lífið væri ekki endilega það sem við búumst við af því. Þannig fær Nauman áhorfandann ósjálfrátt til þess að fara í vissa sjálfsskoðun um leið og hann veltir fyrir sér verkinu og verður meðvitaðri um umhverfið, enda er það eitt af markmiðum verka Naumans og hugmyndirnar á bakvið þau endurspeglast í því sem hann sagði sjálfur: „Sjálfsmeðvitund nær maður í gegnum ákveðið magn af virkni og þú getur ekki fengið hana fram með því að hugsa bara um sjálfan þig“.²⁴

Robert Morris er annar listamaður sem vann með skynjun áhorfandans á gallerírýminu. Innsetning hans í Green galleríinu í New York²⁵ árin 1964-1965 braut upp hið venjulega gallerírými; inni í hvítu kassalaga rýminu var búið að koma fyrir nokkrum hvítmáluðum, lá- og lóðréttum tréstöplum sem skáru upp rýmið, staðsettir á miðju gólfi eða upp við vegg. Einu horni gallerísins var lokað með þríhyrningslaga plötu, sem var annað sjálfstætt verk frá 1964, *Corner Piece*.²⁶

Innsetningin varð eins og partur af galleríinu, breytti lögun þess og þar af leiðandi skynjun áhorfandans. Það má líta á það sem eins konar ádeilu á hvernig hið hefðbundna gallerí er byggt upp sem sýningarsalur. Morris sýndi ekki einstakan hlut í rými sérstaklega hönnuðu til sýninga heldur lék sér með sjálft rýmið. Ef horft er til hugmynda Brian O'Doherty um gallerírými hér að ofan má þó segja að áhorfandinn sé samt sem áður meðvitaður um að þetta er list, að þetta er ákveðin sköpun listamanns, einmitt vegna þess að innsetningin er í sérhönnuðu gallerírými. Verkið heldur sessi sínum sem listaverk vegna rýmisins sem það er í, en ekki sem partur af arkitektúr rýmisins. Í fyrrnefndri bók Nick Kaye er fjallað um Morris og önnur verk eftir hann sem mörg hver samanstanda af hvítum kassalaga tréstöplum staðsettum í gallerírými. Kaye bendir á hvernig hvítu kassarnir endurhönnuðu í raun galleríið og

²³ Adolphs, *Going Staying*, 43-55.

²⁴ Sama rit, 58: „An awareness of yourself comes from a certain amount of activity and you can't get it from just thinking about yourself.“

²⁵ Myndaskrá: Mynd 3.

²⁶ Hopkins, *After Modern Art*, 140.

mynduðu á sinn hátt annars konar sýningu en áhorfandinn var vanur.²⁷ Engan boðskap virtist vera hægt að lesa úr formunum en aftur á móti sköpuðu þau „[...] sjónræna og líkamlega *hindrun*.“²⁸ Þau fengu áhorfandann til að velta fyrir sér sambandinu á milli þeirra sjálfra, upphaflega rýmisins og hlutanna sem nú voru komnir í rýmið og breyttu því. Þetta endurspeglast í tilvitnun Kaye í Morris sjálfan; „[...] einfaldleiki lögunar jafngildir ekki endilega einfaldleika upplifunar.“²⁹ Innsetningar eins og þær sem hefur verið lýst hér snúast frekar um að fá áhorfandann til að skoða sitt innra rými, ásamt ytra rýminu, hvað hann upplifir og skynjar um leið og hann gengur um rými sem er öðruvísi en hann hafði búist við upphaflega. Þrátt fyrir að formin væru einföld að gerð og lögun fengu þau áhorfandann samt til þess að upplifa rýmið á nýjan hátt og jafnvel til þess að hugsa um sína eigin tilveru í takt við það.

²⁷ Kaye, *Site-Specific Art*, 26-27.

²⁸ Sama rit, 27: „[...] visual and physical *obstruction*.“

²⁹ Sama rit, 26: „[...] simplicity of shape does not necessarily equate with with simplicity of experience.“

Elín Hansdóttir, Path og Parallax

3.1 Innsetningin í höndum Elínar

Elín er fædd árið 1980 í Reykjavík. Hún er einn af þeim ungu listamönnum á Íslandi sem hafa fengið hvað mesta athygli síðustu árin. Frá því að hún útskrifaðist úr Listaháskóla Íslands árið 2003 hefur hún verið áberandi bæði hér heima og erlendis. Árið 2006 útskrifaðist hún með mastersgráðu frá KHB í Berlín, en þar hefur hún einnig haldið sýningar reglulega. Þrátt fyrir ungan aldur hefur hún hlotið fjölda styrkja, þ.á. m. 6 mánaða styrk frá Institut für Raumexperimente í Berlín og listamannslaun frá íslenska ríkinu oftast en einu sinni. Verk hennar eiga það mörg sameiginlegt að vera innsetningar sem hreyfa við hugsunum fólks og fá áhorfandann til að kynnast eigin tilfinningum betur.³⁰ „Mér finnst að list ætti að vera það afl sem kippir fótunum undan fólki og lætur það endurskoða hugmyndir sínar um hluti sem það hafði myndað sér skoðanir á fyrir fram,³¹ sagði Elín í tengslum við sýninguna *Þú* sem hún setti upp í Listasafni Árnesinga í Hveragerði árið 2004. Þessi setning endurspeglar hugmyndafræðina á bakvið verk Elínar. Verkin fá áhorfandann til að upplifa og skoða sínar tilfinningar frekar en að koma hennar eigin tilfinningum á framfæri. Rýmið spilar stórt hlutverk í verkum Elínar. Þar má helst nefna verkin Path og Parallax sem verða til umfjöllunar hér á eftir, ásamt öðrum verkum sem öll felast í því að rýmið fær áhorfendur til að horfast í augu við eigin tilfinningar. Til dæmis má nefna verk sem hún setti upp í Listasafni Íslands ásamt Darra Lorenzen á sýningunni *Ný Íslensk myndlist II* árið 2005. Þar byggðu þau sýndarvegg í sýningarsalinn á loftinu sem átti að leiða það í ljós hvort vanir listasafnsgestir væru nógu glöggir til þess að taka eftir því að eitthvað væri öðruvísi en venjulega. Eins má nefna stiga sem var settur upp í Karlsruhe í Þýskalandi. Stiginn lá í hring upp í mótí og veggirnir meðfram honum hölluðust til hliðanna svo jafnvægisskyn áhorfandans fór úr skorðum.³²

Verkin sem fjallað er um hér á eftir eru dæmi um innsetningar í anda Robert Morris og Bruce Nauman. Skynjun áhorfandans skiptir miklu máli fyrir verkin,

³⁰ Elín Hansdóttir. (2011). Sótt þann 21.07.2011 af: <http://www.elinhansdottir.net/>.

³¹ Inga María Leifsdóttir. (2004, 15. ágúst). Ekkert án áhorfandans. *Morgunblaðið*.

³² Elín Hansdóttir. (2011). Sótt þann 21.07.2011 af: <http://www.elinhansdottir.net/>.

listamaðurinn einbeittir sér frekar að rýminu sjálfu og breytingum á því, hvernig áhorfandinn skynjar rýmið og breytingarnar. Hreyfingin innan í rýminu er mikilvæg fyrir verkið því að það breytist eftir því hvar manneskjan er stödd í því, hversu nálægt hún er veggjunum o.s.frv. Verkin eru sett inn í rýmið með það í huga, ekki búin til fyrirfram, heldur hönnuð í samræmi við það rými sem listamaðurinn hefur úr að spila. Þá er ekki endilega spurningin hvort fólki finnist verkið fallett eða ekki, heldur er málið hvað það upplifir og þar er engin tilfinning réttari en önnur. Upplifunin er upplifun hvort sem hún er jákvæð eða neikvæð. Kenningar Volker Adolphs og Doreen Massey um rými sem minnst var á hér að ofan segja að rými verði ekki til fyrr en manneskjan gengur í gegnum það og hafi áhrif á það. Þá kenningu er hægt að yfirfæra á þessi verk, þar sem áhorfandinn skiptir mjög miklu máli fyrir verkin. Verkið er til staðar þegar enginn er inni í því, en það verður að því sem það er þegar áhorfandinn sér það og gengur í gegnum það, skynjar og upplifir rýmið og horfist í augu við þær tilfinningar sem hann finnur fyrir.

3.2 Path³³

Innsetningin Stígur var fyrst sett upp í Maribel Lopez galleríinu í Berlín vorið 2008 og um haustið sama ár í Listasafni Íslands í Reykjavík. Hún var einnig sett upp í Kaupmannahöfn ári seinna. Verkið er sett saman inni í rými úr hvítum plötum sem ná frá gólfi og upp í loft. Saman mynda plöturnar göng sem liggja eina leið, fram og til baka í sikksakk.³⁴ Á leiðinni eru nokkur útskot sem virðast við fyrstu sýn vera framhald af hinum raunverulegu göngum, aðrar leiðir sem hægt er að fara. Það er mjög dimmt inni í göngunum, fyrir utan smá ljós sem kemur inn í gegnum rifur að ofan. Ljósið skín þess vegna mjög takmarkað á veggina og fyrir vikið ruglar það áhorfandann í rýminu; erfitt er að sjá hvort framundan er op eða veggur. Þess vegna þarf áhorfandinn að þreifa sig áfram með höndunum, líkt og hann hafi misst sjónina. Eftir smá tíma þarna inni er auðvelt að missa tilfinninguna fyrir umhverfinu og áttunum. Þannig spilar verkið í rauninni á áhorfandann þannig að hann missir jafnvægisskynið, verður áttaviltur og finnur fyrir óöryggi. Þetta gerir hann hálf

³³ Myndaskrá: Mynd 4.

³⁴ Myndaskrá: Mynd 5.

bjargarlausan þar sem hann þarf að bjarga sér án þeirra skynfæra sem hann er vanur að nota.³⁵ Það má bara einn áhorfandi fara inn í einu sem gerir það að verkum að hann fær algjöran frið til þess að njóta verksins og finna hugsanir vakna með sjálfum sér. Aðalatriðið í verkinu liggur í manneskjunni sem er að skoða og upplifa aðstæðurnar. Það er ekki neitt annað í kring. Áhorfandinn getur aðeins hugsað um sjálfan sig, verkið og tilfinningarnar sem myndast við gönguna um það.

Verkið var sett upp í rými sem samkvæmt Brian O'Doherty væri kallað dæmigert gallerírými. Áhorfandinn hefur kannski heimsótt það áður undir öðrum kringumstæðum og veit að það samanstendur af hvítmáluðum veggjum sem mynda ferning. Við innkomuna í rýmið þegar *Path* er staðsett þar verður áhorfandinn hálf týndur í hinu týpíska gallerírými. Veggirnir sem vanalega er nóg pláss á milli þrengja nú að og gefa ekkert svigrúm. Áhorfandinn gengur áfram, með þá vitneskju að göngin muni bara leiða hann áfram eða aftur á bak, en þó fær hann þá tilfinningu að hann sé staddur í völundarhúsi, sem má rekja til síkksakk lögunar ganganna og útskotanna. Við enda ganganna byrja þau að þrengjast þar til á endanum áhorfandinn kemst ekki lengra og verður að snúa við. Leiðin til baka virðist þó ekki vera sama leiðin og hann gekk inn í upphafi. Allt virðist breytt vegna þess hvernig ljósið endurvarpast á veggina og hvernig þeir mynda horn á ýmsum stöðum. Vegna þess hversu áttavilltur áhorfandinn er orðinn nú þegar er ekki óeðlilegt að hálfgerð örvænting grípi hann. Ellen Blumenstein segir einmitt í umfjöllun sinni um verkið að þegar áhorfandinn er sviptur því öryggi sem hann er vanur, líkt og gerist inni í *Path*, byrji hann að rugla saman því sem er raunverulegt og óraunverulegt. Til dæmis geti hann ekki séð muninn á útskotum og hinum eiginlegu göngum og þess vegna áttar hann sig ekki á því að göngin breyta um stefnu. Þess vegna þreifir hann sig áfram í örvæntingu í von um að komast á leiðarenda.³⁶ Það sem getur þó haldið honum í þeirri vissu að allt verði í lagi er upphaflega rýmið. Líkt og Nick Kaye bendir á, sem var minnst á í 2. kafla, er gallerírýmið óraunverulegt rými fyrir áhorfandanum. Það sem áhorfandinn sér og upplifir í rýminu er ekki tengt raunveruleikanum, það er partur af sýningu sem áhorfandinn getur gengið út af og þarf ekki að hugsa um meira

³⁵ Elín Hansdóttir. (2011). Sótt þann 21.07.2011 af: <http://www.elinhansdottir.net/>.

³⁶ Blumenstein, Ellen. (2011). *I IS ELSEWHERE*. Sótt þann 16.08.2011 af: <http://www.maribellopezgalleries.com/maribellopezgalleries/html/Path.html>

frekar en hann vill. Vitneskjan um að í raun og veru sé áhorfandinn staddur í sýningarsal hjálpar til við að skapa vissa öryggiskennd hjá áhorfandanum þannig að hann geti frekar litið á þetta sem tilraun í nafni listarinnar heldur en eitthvað sem sé óþægilegt og svipti hann meira öryggi en það gerði fyrir. Hann vissi að þetta væri listaverk og því ekkert að óttast vegna þess að hann var í raun staddur í gallerírými. Þess vegna skiptir það máli fyrir þetta verk að það hafi verið sett upp í galleríi, áhorfandinn hefði ekki endilega viljað koma sér inn í innilokandi, þröngt rými hefði verið verið á víðavangi. Líkt og í fyrrnefndu verki Bruce Nauman er rýmið annað en það sem áhorfandinn býst við og sett upp á þann hátt að áhorfandinn missir áttir. Nauman vildi fá áhorfandann til að fara í ákveðna sjálfskoðun og til að verða meðvitaðri um umhverfið. Það eru svipuð áhrif sem áhorfandinn verður fyrir í þessu verki Elínar. Hann þarf að eyða tíma einn með sjálfum sér þar sem hann reynir að átta sig á uppbyggingu rýmisins og reynir um leið á sín eigin mörk við að bjarga sér í aðstæðum sem hann þekkir ekki.

3.3 Parallax³⁷

Verkið Parallax var sett upp árið 2009 í Listasafni Reykjavíkur, Hafnarhúsi. Innblásturinn fyrir það fékk Elín frá gömlu húsi í Hafnarfirði, timburhúsi með nýrri framhlið í anda skrifstofubygginga. Þar er greinilega ekki allt sem sýnist, það sem virðist að framan vera skrifstofubygging er í raun gamalt íbúðarhús. Þess konar sjónhverfingar felast einmitt í verkinu *Parallax*. Ljóskösturum var beint út um glugga sýningarsalar á jarðhæð Hafnarhússins þannig að ómögulegt var að sjá inn um þá. Það var því það fyrsta sem sýningargestir tóku eftir áður en þeir komu inn á safnið. Þegar inn var komið, áður en áhorfandinn gekk inn í sjálfa innsetninguna, var hægt að sjá upptöku af því sem fram fór inni í rýminu spilast á litlum skjá. Ef aðrir áhorfendur voru þar inni mátti sjá þá ganga um hvítan sal sem virtist vera öðruvísi útgáfa af hinum upphaflega sýningarsal. Áhorfendurnir voru annaðhvort óvenju stórir eða þá að salurinn hafði minnkað. Við innganginn að verkinu blasti ekkert við nema myrkur. Eins og í *Path* þurfti áhorfandinn að ganga í gegnum myrkvuð göng sem fengu hann

³⁷ Myndaskrá: Mynd 6.

til að láta sér líða illa.³⁸ Eins og sjá má af yfirlitskortinu lágu þessi göng inn í lítið ferhyrningslaga rými.³⁹ Göngin voru búin til úr þykkum svörtum tjöldum og í þetta skiptið kom einnig örlítið ljós að ofan, eins og í göngunum í *Path*. Áhorfandinn gekk því áfram hálfblindaður þar til hann kom loks að ljósopi sem leiddi hann inn í hvíta sýningarrýmið sem hann hafði séð áður af skjánum fyrir utan. Til vinstri við opið, utan við hvíta rýmið, mátti sjá hinn raunverulega sýningarsal í gegnum hálfgegnisæjan vegg. Rýmið sem hafði sést af skjánum virtist vera hið raunverulega rými sýningarsalarins, hins vegar var það í allt öðrum hlutföllum, loftið var hið sama og venjulega en plássið var miklu minna og gólfið lá í halla. Dagsbirta virtist skína í gegnum hulda gluggana en vanir sýningargestir áttuðu sig kannski á því að gluggarnir á raunverulega sýningarsalnum voru undir eðlilegum kringumstæðum staðsettir hinum megin. Þarna var því alveg búið að snúa við rýminu sem áhorfandinn var hugsanlega vanur. Sýningarrýmið sem er vanalega, líkt og í *Path*, hvítt kassalaga rými með miklu plássi var nú orðið mun minna, með gólfi sem hallaði svo að áhorfandinn missti hálfpartinn jafnvægið.⁴⁰ Eftir að hafa gengið eftir myrkum ganginum til þess að komast þangað inn varð áhorfandinn enn ringlaðri, eftir að hafa farið hálf blindandi eftir ganginum gat vel verið að hann væri ekki með jafnvægisskynið í lagi og þess vegna upplifði hann rýmið í öðrum hlutföllum en hann bjóst við. Eftir smástund þar inni getur hann þó áttað sig á að eitthvað er búið að eiga við rýmið, það er ekki hann sem er búinn að tapa öllu jafnvægi. Í umfjöllun um verkið bendir Ólafur Mathiesen á að verkið sé upplifað í gegnum minningar áhorfandans. Það sem hann hefur upplifað áður í sama sal blandast því sem hann upplifir þegar hann gengur um *Parallax*.⁴¹ Þetta tengist hugmyndum Judith Rugg um hið innra og ytra rými sem fjallað var um hér að ofan.

³⁸ Elín Hansdóttir. (2011). Sótt þann 21.07.2011 af: <http://www.elinhansdottir.net/>.

³⁹ Myndaskrá: Mynd 7.

⁴⁰ Elín Hansdóttir. (2011). Sótt þann 21.07.2011 af: <http://www.elinhansdottir.net/>.

⁴¹ Ólafur Mathiesen. (2011). *Scenario-composition*. Sótt þann 16.08.2011 af: <http://www.elinhansdottir.net/project/31/text>.

3.4 Path, Parallax og fortíðin

Þessar innsetningar er vel hægt að tengja við fyrrnefnda setningu Robert Morris; „[...] einfaldleiki lögunar jafngildir ekki endilega einfaldleika upplifunar.“⁴² Minimalísk formin í umræddum verkum Elínar fá áhorfandann til þess að hugsa út fyrir rammann. Innsetningarnar eru mjög í anda innsetninga Robert Morris og Bruce Nauman sem voru til umfjöllunar hér að framan. Þar voru minimalísk form notuð til þess að breyta sýn áhorfandans á rýmið, líkt og Elín gerir í sínum verkum. Nauman notaðist jafnframt við upptökuvél og skjá sem sýndi upptöku af því sem fram fór í rýminu. Í báðum tilvikum ruglaði rýmið sem sást af skjánum áhorfandann, hjá Nauman var stillimynd af sama rýminu og áhorfandinn sá sig því ekki í mynd eins og hann hefði átt að gera en Elín sýndi rými sem hún hafði breytt hlutföllunum á. Áhorfandinn vissi því ekki hvort skjárinn sýndi rétta mynd af rýminu í verkum þeirra beggja.

Verkin *Path* og *Parallax* eru dæmi um staðbundnar innsetningar. Listamaðurinn, í þessu tilviki Elín Hansdóttir, vinnur verk sín út frá því hvernig rýmið sjálft er fyrir. *Parallax* er til dæmis hannað til þess að vera breytt rými salar í Hafnarhúsinu, en ekki breytt rými einhvers annars salar. Það er þessi tiltekni salur sem áhorfandinn kannast hugsanlega við og er því breyttur í hans huga. *Path* er unnið á svipaðan hátt, göng eru byggð inn í rýmið, eins löng og rýmið leyfir. Hins vegar sker *Path* sig úr að því leyti að það hefur verið sett upp í fleiri en einu sýningarrými. Það er staðbundið á þann hátt að það er hannað inn í sýningarrými; hvítan kassalaga sýningarsal. Bæði verkin eru dæmi um innsetningar sem eru bundnar við ákveðna staði, verk sem er ekki hægt til dæmis að kaupa og flytja í burtu heldur einungis upplifa á staðnum.

3.5 Path, Parallax og rýmið

Eins og sagði hér að ofan spilar rýmið og áhrif þess á áhorfandann stórt hlutverk í verkum Elínar Hansdóttur. Þessi tvö tilteknu verk, *Path* og *Parallax* eru dæmi um það. Hugmyndir Judith Rugg og Nick Kaye um áhrif rýmisins á okkur gefa í skyn að

⁴² Kaye, *Site-Specific Art*, 26: „[...] simplicity of shape does not necessarily equate with with simplicity of experience.“

bakgrunnur okkar hafi mestu áhrifin á hver túlkun okkar af rýminu er, eins og fram kom hér áður. Við reynum að setja rýmið í samhengi við það sem við þekkjum fyrir, reynum að kannast við okkur, sjá eitthvað kunnuglegt svo að við getum skilgreint rýmið og skilið það, hvað það er sem felst í þessu rými og hvaða áhrif það hefur á okkur. Þetta tengist einnig því sem Jean-Luc Nancy segir um skynjun okkar á umhverfi okkar, sem hefur komið fram hér áður; það sem við höfum áður upplifað og notað til þess að mynda okkar hugmyndaheim/veruleika/hugmyndatengsl/gildismat veitir okkur þann skilning og tilfinningu sem við fáum fyrir umhverfinu og þar af leiðandi rýminu. Það fer sem sagt alveg eftir áhorfandanum hver skynjun hans og upplifun er af rýminu í verkunum *Path* og *Parallax*. Hins vegar eru það svipaðar tilfinningar sem margir upplifa við veruna í verkunum, þ.e. óvissa, innilokunarkennd, ójafnvægi. Í báðum verkum verður áhorfandinn hálfhræddur, missir allt skyn fyrir sjálfu rýminu og kemur ringlaður á leiðarenda. Með þessum verkum er eins og hún leiki sér með tvær af helstu fóbíum mannsins; innilokunarkennd og myrkfælni sem verða til þess að áhorfandinn verður berskjaldaðri og opnari fyrir eigin tilfinningum en venjulega. Verkin leika á skynfæri áhorfandans þannig að sá veruleiki sem hann er vanur er ekki til staðar lengur. Áhorfandinn fer beint inn í breytt gallerírýmið í *Path* með því að ganga um hvít göng sem þrengja að og þarf að notast við önnur skynfæri en bara sjónina til þess að komast áfram. Í *Parallax* er hann hins vegar fyrst leiddur eftir dimmum göngum áður en hann kemst í hið umturnaða rými, sem er þá salurinn sem hann hugsanlega þekkir í bjagaðri mynd.

Í þessum verkum er það rýmið í verkunum sem hefur aðaláhrifin á áhorfandann, hversu lítið það er í *Path*, hversu breytt það er frá fyrri mynd í *Parallax*. Hins vegar er það ekki einungis rými verkanna sem hefur áhrif heldur er það líka áhorfandinn sem hefur mikil áhrif á rýmið sjálft. Það er vegna áhorfandans og hans hreyfinga og hugsana að þetta rými er það sem það er. Að þetta rými sé skrítíð í hans augum, að hann fari að hugsa um rýmið og þar af leiðandi velta fyrir sér eigin skynjunum og tilfinningum gagnvart því er stór partur af verkinu. Upplifunin er verkið, eins og áður hefur komið fram. Verkið er til vegna staðsetningar hans í rýminu, rýmið verður til vegna þess að áhorfandinn gengur um það, afmarkar það og skynjar, eins og fyrrnefndar kenningar Doreen Massey og Volker Adolphs segja. Fyrir áhorfandanum er rýmið ekki til í raunveruleikanum fyrr en hann sér það. Þegar hann sér verkin og rýmið sem þau skapa byrjar hann að tengjast þessu öllu með sínum hugmyndaheimi

og tilfinningasögu. Þá fyrst verða verkin til. Verkin eiga sér þar af leiðandi stað að miklu leyti í huga áhorfandans.

Hér að ofan var fjallað um Judith Rugg og kenningu hennar um innra og ytra rými. Það sem áhorfandinn finnur fyrir við veru sína í þessum tilteknu verkum Elínar, skynjanirnar og hugmyndirnar sem hann hafði um hvernig rýmið ætti að vera er dæmi um innra rýmið. Þetta sem áhorfandinn finnur fyrir er dæmi um innra rýmið í skynjuninni. Í umfjöllun sinni um innra og ytra rými í sambandi við verkið *Nocturne* eftir David Ward talaði Rugg um að sjómenn þekktu kirkjuna sem var notuð í innsetningunni sem stað sem þeir tengdu við öryggi og hjálp. Þannig gætu áhorfendur á sýningum Elínar Hansdóttur sem oft höfðu komið í salina sem *Path* og *Parallax* voru sett upp í tengt upphaflegu sýningarrými og söfnin sem þau voru í við list og rými sem list er sýnd í. Verk Elínar bera með sér tilfinningu um breyttan veruleika, ekki þó á sama hátt og verk Ward, þar sem tilfinning áhorfandans gat verið fyrir flótta frá raunveruleikanum inn í draumkenndan veruleika, heldur frekar veruleiki í öðrum hlutföllum en áhorfandinn er vanur, sem á sinn hátt er þó annar veruleiki. Frekar en að fá áhorfandann til að skynja draumaveröld hristir Elín frekar upp í innra rými sinna áhorfenda með því að fá þá til að skynja sama rými og þeir eru vanir á nýjan hátt.

Þetta tengist því sem fyrr var nefnt í samhengi við kenningar Volker Adolphs um rými. Gangan í gegnum rýmið, í þessu samhengi innsetningar Elínar, er stutt brot úr lífinu en það er hægt að yfirfæra yfir á lífið í heild sinni. Þannig er hægt að tengja verkið hugsunum um það að lífið sé ekki endilega það sem við búumst alltaf við og hugsunum um hvort við eigum að taka öllu sem gerist sem sjálfsögðum hlut þegar það er svona auðvelt að breyta því sem við erum vön. Í viðtali við Elínu í sambandi við verkið *Parallax* nefnir hún einmitt að eftirstöðvar verksins hjá áhorfandanum verði vonandi hugsanir á þessum nótum, að áhorfandinn velti aðeins fyrir sér lífinu og framtíðinni.⁴³

Það verður hins vegar að gera ráð fyrir því að áhorfandinn hafi ekki komið í sýningarrýmið áður og þá er upplifun hans af verkinu ekki endilega sú sama. Hins vegar veit hann að hann er staddur í sýningarrými og líklega hefur hann ákveðna mynd af því hvernig sýningarrými líta út. Þannig er *Path* að því leytinu opnara verk,

⁴³ Elín Hansdóttir. (2011). Sótt þann 21.07.2011 af: <http://www.elinhansdottir.net/>.

sá sem ekki þekkir sýningarrýmið í Listasafni Íslands getur upplifað hvernig dæmigert gallerírými er orðið að hálfgerðu vöndarhúsi. Sá sem ekki þekkir salinn í Hafnarhúsinu þar sem *Parallax* stóð mun upplifa verkið öðruvísi en sá sem þekkir hann vel. Ef áhorfandinn hefur ekki reynslu af þessum tiltekna sal er ekkert í hans minni og hugmyndaheimi sem hann tengir við og hann finnur því ekki eins mikið fyrir breytingunum sem hafa átt sér stað. Það sem hann tengir við eru þá aðrar tilfinningar sem hann hefur upplifað áður og hugsanlega minna hann á þær tilfinningar sem hann finnur fyrir þegar hann gengur um innsetninguna.

Niðurstöður

Upp úr sjöunda áratug síðustu aldar fór að bera æ meir á listforminu innsetningum. Áhorfandinn átti ekki aðeins að horfa á verkið heldur átti hann að ganga inn í það og verða þannig sjálfur partur af því. Verkið var ekki lengur hlutur sem mátti einungis dást að í fjarska heldur var það komið niður af stallinum og orðið hluti af sýningarrýminu. Með innsetningum varð rýmið stór hluti af sjálfu verkinu, sem var áberandi í verkum t.d. Robert Morris og Bruce Nauman. Nú á síðustu árum hefur Elín Hansdóttir verið áberandi fyrir innsetningar sínar aðallega í Berlín og á Íslandi. Rýmið spilar þar stóran part, þar sem til dæmis í verkunum *Path* og *Parallax* hafa venjuleg sýningarrými hafa verið sett í ný hlutföll. Áhorfendur sem voru vanir hefðbundnum sýningarrýmum, sem voru skilgreind samkvæmt kenningum Brian O'Doherty, fengu því allt aðra mynd af slíkum rýmum með verkinu *Path*. Slíkt hið sama átti sér stað með innsetningunni *Parallax*, en þeir áhorfendur sem höfðu sótt sýningar þar áður upplifðu rýmið líklega á annan hátt en þeir sem heimsóttu rýmið í fyrsta skipti.

Kenningar Judith Rugg um innra og ytra rými voru kynntar og settar í samhengi við innsetningar Elínar. Innra rýmið er það sem áhorfandinn skynjar innra með sér, þær tilfinningar sem hann hefur í sér fyrirfram, jafnvel um rýmið sjálft og tengir við verkin. Ytra rýmið er það sem hann sér þegar hann fer inn í innsetninguna, í tilvikum *Path* og *Parallax* sýningarsalirnir sem er búið að breyta. Með innsetningum sínum fær Elín Hansdóttir áhorfandann til að horfa inn á við. Áhorfandinn var settur inn í óþægilegar aðstæður, myrk göng, sem hann þurfti að koma sér út úr sjálfur. Rýmið sem hann bjóst við er kannski allt annað en hann átti von á sem hugsanlega fær hann til að velta fyrir sér hvernig hlutirnir verða ekki alltaf eins og hann hefur hugsað sér. Þar með er tilgangi verkanna náð eftir því sem Elín Hansdóttir sagði og var vitnað í hér að ofan, að listin ætti að geta kippt fótunum undan fólki. Rýmið hefur þau áhrif að áhorfandinn fær þær tilfinningar að hann gæti þurft að efast um aðra hluti en bara þetta tiltekna verk.

Samkvæmt kenningum Doreen Massey og Volker Adolphs er það maðurinn sjálfur sem skapar rýmið. Það verður til um leið og hann gengur um það og afmarkar það, með hreyfingum sínum og hugsunum. Rýmið verður ekki til fyrir áhorfandanum fyrir en hann sér það sjálfur, gengur um það, finnur hvaða tilfinningu hann fær fyrir því og

myndar sér skoðun á því. Kenningar Judith Rugg og Nick Kaye bentu á að skynjun og tilfinningar mannsins mótast af fyrri reynslu og bakgrunni. Kenningar Jean-Luc Nancy um skynjanir og tilfinningu mannsins fyrir hlutunum studdu þær hugmyndir. Upplifun á rými er því mjög einstaklingsbundin sem leiðir af sér að upplifun á innsetningum sem byggjast á upplifun mannsins á rými hlýtur einnig að vera mjög einstaklingsbundin. Ef upplifunin er það sem felst í verkinu hljóta að vera til jafn margar útgáfur af verkinu og áhorfendur sem hafa heimsótt það og upplifað.

Heimildaskrá

BÆKUR

- Adolphs, Volker. (2007-2008: Kunstmuseum Bonn). Bók gefin út vegna sýningarinnar „going staying. *Movement, Body, Place in Contemporary Art*“. *Going Staying: movement, body, space in contemporary art = Gehen bleiben: Bewegung, Körper, Ort in Kunst der Gegenwart*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Dempsey, Amy. (2002). *Styles, Schools and Movements: An Encyclopaedic Guide to Modern Art*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Hopkins, David. (2000). *After Modern Art 1945-2000*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Kaye, Nick. (2000). *Site-specific art : performance, place, and documentation*. London; New York: Routledge.
- Librett, Jeffrey S. (1997). Translator's Foreword. Between Nihilism and Myth: Value, Aesthetics, and Politics. Í Jean-Luc Nancy, *The Sense of the World*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.
- Massey, Doreen B. (2005). *For space*. Los Angeles; London; New Delhi; Singapore; Washington DC: SAGE.
- Nancy, Jean-Luc. (1997). *The Sense of the World* (Jeffrey S. Librett þýddi og skrifaði formála). Minneapolis; London: University of Minnesota Press.
- O'Doherty, Brian. (1999). *Inside the white cube : the ideology of the gallery space*. Expanded ed.; Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press.
- Rugg, Judith. (2010). *Exploring Site-Specific Art*. London; New York: I.B.Tauris & Co Ltd.

DAGBLÖÐ

Inga María Leifsdóttir. (2004, 15. ágúst). Ekkert án áhorfandans. *Morgunblaðið*.

VEFSÍÐUR

Elín Hansdóttir. (2011). Sótt þann 21.07.2011 af: <http://www.elinhansdottir.net/>.

Blumenstein, Ellen. (2011). *I IS ELSEWHERE*. Sótt þann 16.08.2011 af:
<http://www.maribellopezgallery.com/maribellopezgallery/html/Path.html>

Ólafur Mathiesen. (2011). *Scenario-composition*. Sótt þann 16.08.2011 af:
<http://www.elinhansdottir.net/project/31/text>

Myndaskrá

Mynd 1: David Ward. (2006). *Nocturne*. St Michael Paternoster Royal, London.
Ljósmynd eftir Richard Davies. Fengin úr *Exploring Site-Specific Art*, bls. 9.

Mynd 2: Bruce Naumann. (1970). *Going Around the Corner Piece with Live and Taped Monitors*. Annibale Berlingieri, Róm. Fengin úr *Going Staying: movement, body, space in contemporary art = Gehen bleiben: Bewegung, Körper, Ort in Kunst der Gegenwart*, bls. 63.

Mynd 3: Robert Morris. (1964). Innsetning í the Green Gallery, New York.
Ljósmynd frá Solomon R. Guggenheim safninu. Fengin úr *After Modern Art 1945-2000*, bls. 140.

Mynd 4: Elín Hansdóttir. (2008). *Path*. Maribel Lopez Gallery, Berlín. Ljósmynd í eign: diephotodesigner.de. Fengin af vefsíðu Elínar Hansdóttur, elinhansdottir.net.

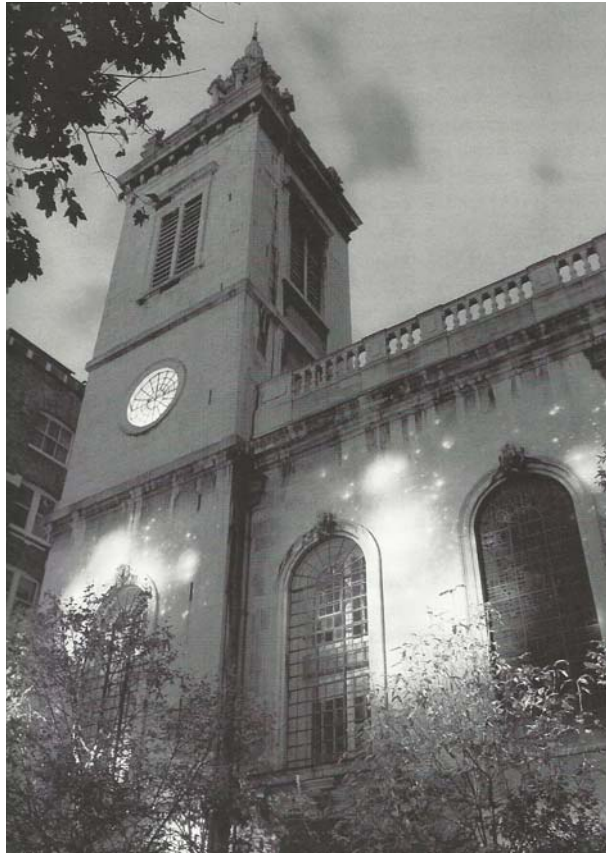
Mynd 5: Elín Hansdóttir. (2008). *Path*. Kort af verkinu í Maribel Lopez Gallery, Berlín. Fengið af vefsíðu Elínar Hansdóttur, elinhansdottir.net.

Mynd 6: Elín Hansdóttir. (2009). *Parallax*. Listasafn Reykjavíkur, Hafnarhús.
Ljósmynd: Arnaldur Halldórsson. Fengin af vefsíðu Elínar Hansdóttur, elinhansdottir.net.

Mynd 7: Elín Hansdóttir. (2009). *Parallax*. Kort af verkinu í Listasafni Íslands, Hafnarhúsi. Fengið af vefsíðu Elínar Hansdóttur, elinhansdottir.net.

Myndir

Mynd 1



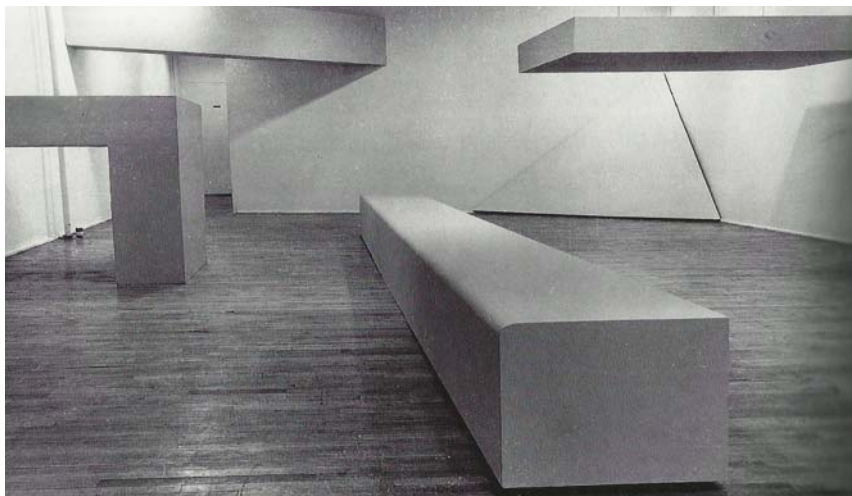
Innsetning, Nocturne.

Mynd 2



Innsetning, Going Around the Corner Piece with Live and Taped Monitors.

Mynd 3



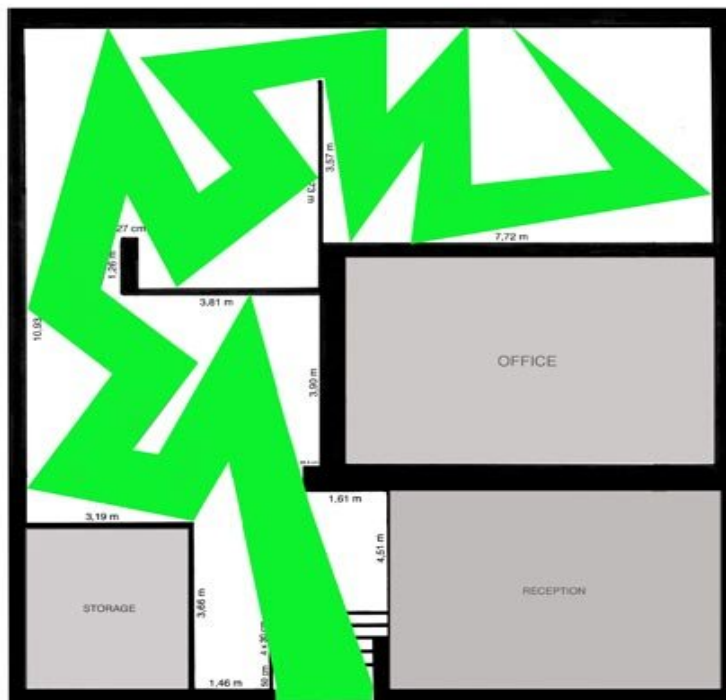
Innsetning í the Green Gallery, New York.

Mynd 4



Path.

Mynd 5



1 : 50

MARIBEL LOPEZ GALLERY
project elin hansdóttir 2008

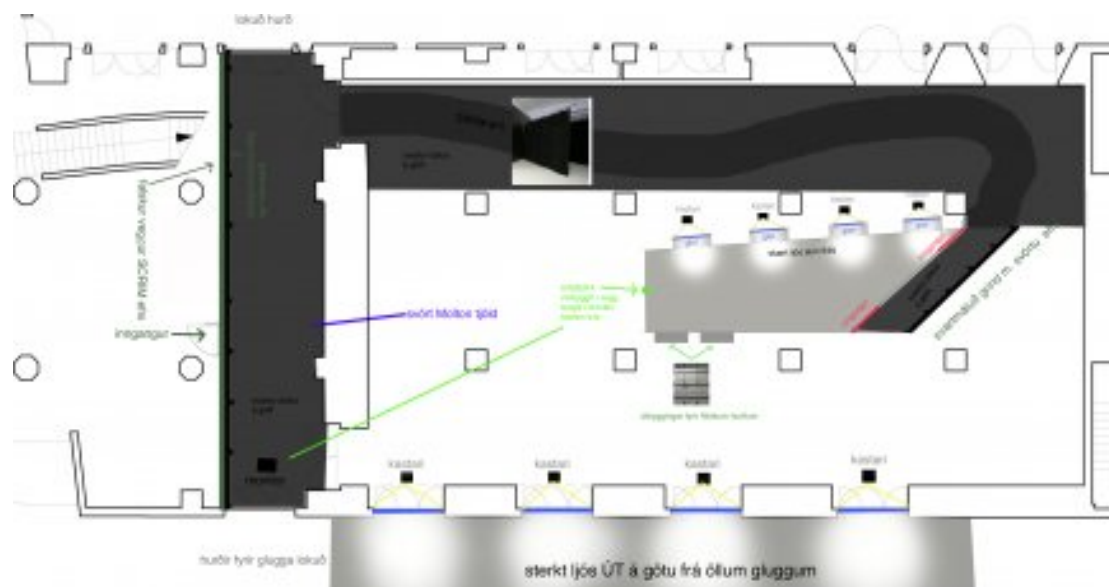
Kort af Path.

Mynd 6



Parallax.

Mynd 7



Kort af Parallax.