

HLYNUR HELGASON

Frá ást til ónota

— um Kristínu Gunnlaugsdóttur

Kristín Gunnlaugsdóttir er íslensk listakona, fædd 1963. Hún lærði málaralist í Reykjavík og flutti síðan til Ítalíu þar sem hún sótti sér menntun í hefðbundnu íkonamálverki í nunnuklaustri áður en hún hóf nám við Akademiuna í Flórensborg. Þegar hún sneri aftur til Íslands árið 1995 vakti hún athygli fyrir málverk sín sem vísuðu gjarnan í trúarleg minni sem mátti rekja til samevrópskrar hefðar í trúarlegu táknmáli. Um og eftir 2009 kvað við annan tón í myndgerð Kristínar þar sem gróf form og tjáningarríkur stíll, oft með dökkum, kynferðislegum undirtón, leysti fyrri áherslur, sem einkenndust af fágun og yfirborðsfegurð, af hólmi. Í þessum verkum á sér stað ‘myndbrot’ á fyrri stíl Kristínar þar sem áferðarfallag ímynd rómantískrar ástar og samfelli rofnar og við tekur tjáningarmáti sem er í heildina gróteskur og grófur. Í stað blíðrar og kynlausrar ástar kemur fram kvenvera sem er lostafull og opinberlega kynferðisleg. Upp úr 2016 kemur enn ein birtingarmyndin, þar sem aldur er farinn að setja mark sitt á kvenveruna. Gróteskan er máluð dökkum litum og það eru berar vísanir í hrörnun verunnar og dauða. Virðulegur barokkblær er kominn á ímynd sjálfsverunnar sem er orðin sjálfstæð og fullvalda í sköpun sinni.

Hér er leitast við að skoða lykilverk í ferli Kristínar til að öðlast skilning á því hvernig verkin snerta á breyttan hátt við áhorfandanum eftir tímabilum. Í því markmiði er áhugavert að skoða hvernig verkin samræmast hugmyndum um ást og tryggð sem urðu til á miðöldum, í ljósi grundvallartúlkunar bandaríska bókmenntagagnrýnandans R. Howards Blochs á þróun rómantískrar ástar í bók hans *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love* frá tíunda áratug síðustu aldar.¹ Um skilning á umskiptum í

¹ R. Howard Bloch, *Medieval Misogyny — and the Invention of Western Romantic Love*, Chicago: University of Chicago Press, 1991.



ferli Kristínar er gagnlegt að skoða sjónræna birtingu í verkum hennar út frá kenningum ísraelska félagsfræðingsins Evu Illouz um samband ‘andhverfra tengsla’ (e. *negative relations*) og ‘sjónrænnar auðvaldshyggju’ (e. *scopic capitalism*) í valdbeitingu á grundvelli kynlífshegðunar og efnahags.² Bandaríski menningarfræðingurinn Mary Russo hefur rannsakað ímyndir gróteskra líkama kvenna í menningarlegu samhengi, nokkuð sem gerir okkur kleift að sjá nýjustu verk Kristínar í skýrara ljósi.³

Upphafid: 10. áratugurinn

Grunnurinn að myndlist Kristínar var lagður strax á námsárum hennar í Myndlista- og handíðaskólanum á níunda áratug síðustu aldar, þar sem póstmóðernískar hugmyndir um endurskoðun listarinnar og endurnýjun, með vísun í forsendur fortíðar, voru allsráðandi. Í kjölfar náms í Reykjavík hélt hún út til Ítalíu, þar sem hún lærði fyrst hefðbundið íkonamálverk í klaustri Fransiskusystra í Róm áður en hún skráði sig til náms í Akademíunni í Flór-ens þar sem hún nam á árunum 1988–1993. Fljótlega eftir að hún kom heim vakti hún athygli fyrir myndir sínar sem sóttu greinilega fyrirmyndir sínar til myndheims íkonamálverks og frum-endurreisnar. Ásdís Ólafsdóttir listfræðingur segir um myndlist Kristínar á fyrri hluta ferilsins, eða fram til 2009, að hana einkenni

sterk tengingin við fagurfræði og táknaheim miðalda og síðgotúkur. Sömuleiðis handbragðið þar sem tæknikunnátta, þjálfun og þrotlaus vinna stefna saman að hinni fullkomnu mynd. Verk sem þessi kröfðust ekki einungis tæknilegrar þjálfunar heldur líka andlegrar, mótuð af dvöl Kristínar í klaustri með Fransiskusystrum, áralangri íkonamálun og íhugun.⁴

Hér sjáum við hvernig Ásdís túlkar ímynd Kristínar sem listamanns fyrstu tuttugu árin í ferli hennar; hún er nátengd hefðinni, tækninni og hinu guðlega, eða andlega, í hófstilltri og íhugulli list sinni.

² Eva Illouz, *The End of Love. A Sociology of Negative Relations*, Oxford: Oxford University Press, 2019.

³ Mary Russo, *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*, New York: Routledge, 1994.

⁴ Ásdís Ólafsdóttir, „Gleðirík sáttargjörð holds og anda“, *Undir rós*, ritstj. Páll Valsson og Kristín Gunnlaugsdóttir, Reykjavík: Eyja útgáfufélag, 2011, bls. 14–17, hér bls. 15.

Kristín sjálf endurspegladi þessa sýn í viðtali við Guðmund Odd Magnússon í *Skírni* árið 1998.⁵ Hún vísar sérstaklega til áhrifa kennara síns, Lorenzos Bonechi, en það er ljóst að miklar hliðstæður eru með list Kristínar á tíunda áratugnum og verka hans. Bonechi gat sér gott orð upp úr 1980 með sterkum mynd- og teiknistíl sem sótti áhrif sín víða. Þar ber sérstaklega að geta áhrifa ítalskrar fígúratífrar listar á millistríðsárunum, til listamanna eins og De Chirico sem á þeim tíma skáru sig úr með tilvísun í fyrirmyndir endurreisnarinnar. Einnig má sjá í verkum Bonechis tengsl við myndlist bæði frum- og síðendurreisnar, til málara eins og Giotto, El Greco og Reni. Um 1990, þegar Kristín kynntist Bonechi, hafði tjáningarríkur teikni- og málunarstíll hans undirgengist breytingar í átt til meiri hófstillingar og einföldunar í lit og formi, nokkuð sem sjá má samsvörun við í list Kristínar á tíunda áratugnum.⁶

Það er ljóst að á námsárum sínum í Róm og Flórens hefur Kristín gert sér far um að kynna sér myndhefðir frumendurreisnar. Þar ber sérstaklega að geta áhrifa frá landslagsbeitingu listamanna eins og Giotto, sem byggðu upp landslag í bakgrunni mynda sinna sem studdi við áherslur í persónusköpun. Einnig má sjá í vinnubrögðum Kristínar sterk áhrif frá Fra Angelico, en hann vék frá anatómískri nákvæmni samtíðarmanna sinna um og fyrir miðja fimmtánda öldina í túlkun sinni á biblíuþemum fyrir klaustur í Flórens og nágrenni. Málverk Kristínar, *Boðun Maríu* frá 1991, er endurvinnsla hennar á einu þekktasta verki Fra Angelico, *Boðun Maríu* frá um 1440 í klefa 3 í San Marco klaustrinu í Flórens.

Kristín vakti verulega athygli í íslenskum listheimi með sýningu sinni á Kjarvalsstöðum árið 1995. Á þessari sýningu gefur hún tóninn fyrir það sem koma skal; hér sýnir hún málverk sem flest hafa sterka skírskotun í íkónahefð miðalda og trúarlega myndlist fyrr á öldum. Margar af myndunum eru táknrænar mannamyndir, táknsögur með vísan í mýtur og sköpunarsögur. Í *Tondo*, frá 1995, fljúga tveir grannir karllíkamar á fleti með sólarform að baki, báðir með vængjaða getnaðarlími. Í *Vinir*, frá 1995, eru tvær kynlausar verur í sitjandi stöðu á bláum fleti undir gullinni sól, önnur veran er kvenlegri en hin, sú strýkur höfuð hunds. Í *Blár alheimur*, hringlaga mynd frá 1995, fljóta tvær kynlausar verur sem þó virðast vera karl og kona, á fleti sem mótask af gullnum skínandi hring sem málaður er á bláum grunni. Að baki

⁵ Guðmundur Oddur Magnússon, „Sjálfsmyndir af manneskjuni — Samræða við Kristínu Gunnlaugsdóttur og verk hennar“, *Skírni* vor/1998, bls. 255–261.

⁶ Um list Bonechis, sjá Carl Brandon Strehlke og Moreno Bucci, *Lorenzo Bonechi, 1955-1994. Pittore di Luce*, Flórens: Aska Edizioni, 2004.

verunum liðast fljót í dal þar sem fjöll rísa til hvorrar hliðar. Verurnar hringast hvor um aðra og horfast í augu. Að baki þeim er eins og fiðrildasveimur sem liðast út í fjarskann og yfir þeim er svört geislandi sól. Ólafur Gíslason skrifar grein í sýningarskrá þar sem hann tengir hugmyndir Kristínar við alkemíu miðalda og forskilvitlegar áherslur. Það er greinilegt að honum þykir myndirnar vísa í handanheima:

Myndir Kristínar lýsa löngun eftir einu tungumáli og einni þjóð og einni merkingu eins og var í árdaga. Sú merking birtist í myndum hennar sem forskilvitleg birta. Það er ljósið að handan sem gullgerðarlistin skoðar. Það er sú sama birta og við sjáum í hinum býsönsku íkonum. Birta sem á sér frumspekilegar eða metafýsískar forsendur.⁷

Ólafur tengir verk Kristínar ennfremur við hugmyndir póstmóðernisma:

Myndlistarmenn hafa unnið þrotlaust að því að afhjúpa falskt yfirborð tungumálsins, sjálfsblekkingu og sjálfumgleði neyslusamfélagsins og það gangvirki markaðslögmálanna sem á endanum jafnar út allan mismun og staðfestir afstæði allra gilda.⁸

Hér telur Ólafur að starfsaðferðir og afstaða Kristínar sem myndlistarmanns sé einstök, sem meðal annars birtist í vísan hennar til trúarmynda miðalda, í „þann leyndardóm þegar ósýnilegur Guð tók á sig efnislega mynd í líkama Krists.“⁹

Tvær myndir af Maríu mey með Jesúbarnið eru þungamiðja sýningarinnar og gefa tóninn fyrir trúarlega túlkun heildarinnar. Önnur myndin, *María með Jesúbarnið* frá 1992, er í anda íkonahefðar miðalda. Hún er forn að því marki að drættir líkamans, andlit og limir eru túlkaðir á formrænan hátt, án þess að anatómísk nákvæmni sé viðhöfð. Hin myndin, *María með Jesúbarnið*, einnig frá 1992, er fremur í ætt við stíl frumendurreisnar þar sem drættir líkamans eru byggðir á fyrirmyndum, þótt enn beri á ýkjum í teikningu handa og útlíma. Það er ljóst að Kristín kýs, með því að setja þessar Maríumyndir í öndvegi á sýningunni, að tengja sig þeim hefðum og þeirri

⁷ Ólafur Gíslason, „Ljósið að handan — Um forskilvitlega birtu í verkum Kristínar Gunnlaugsdóttur“, *Kristín Gunnlaugsdóttir, sýningarskrá*, Reykjavík: Kjarvalsstaðir, Listasafn Reykjavíkur, 1995, bls. 10.

⁸ Sama rit, bls. 5.

⁹ Sama rit, bls. 5.

hugsun sem þær byggja á. Ólafur lítur á þetta sem einhvers konar afturhvarf til fortíðar, sem andsvar við markaðshyggju nýfrjálsbyggjunnar. Það má í þessu samhengi skoða nánar hvað felst í því að ung listakona kýs að merkja sig á þennan hátt með slíku hvarfi til táknræns tjáningarmáta fortíðar.

Rómantísk ást á Vesturlöndum

Í bók sinni, *Medieval Misogyny*, færir R. Howard Bloch rök fyrir því að dýrkun Maríu meyjar á síðmiðöldum hafi lagt grunninn að misrétti kynjanna. Hann telur einnig að rómantískir höfundar hafi endurvakið þessar hugmyndir snemma á níttjándu öld og hafi þannig allt til vorra daga tryggt forsendur kynjamisréttis.

Kvengerving fagurfræðinnar, sem sést bæði í föðurlegri tengingu konunnar við minniháttar tjáningarform og í því hvernig hún er felld inn í hið ljóðræna, á sér langa sögu á Vesturlöndum. En mörg af grunnþemum andfemínisma miðalda birtast á ný í endurvakinni guðfræðitengingu kvenhaturs níttjándu aldar.¹⁰

Hér er konan, í stíl miðalda, skilgreind út frá því hvernig hún birtist út á við, út frá ímynd sinni, á meðan karlinn er túlkaður sem hugvera, sem vinnur sleitulaust á grunni skýrra hugmynda: „Heimur konunnar er heimur munaðar og skrauts [...] sem ‘sigrar allt í auðunnu stríði ástar og móðurlegrar tælingar.’“¹¹ Það er móðirin og ástin sem tengjast hinu líkamlega og efnislega í eðli konunnar, eins og hún birtist í þeirri heimsmýnd sem við erfum frá níttjándu öldinni.

Grundvöll þessara hugmynda rekur Bloch til miðalda, til þess að ímynd konunnar hafi þróast yfir í það að vera samtímis, ‘leiðin til andskotans’ og ‘brúður Krists’. Konan sem leiðin til andskotans tengist, að mati Blochs, skilgreiningu á eðli konunnar og kvenleikans sem rekja má bæði til forn-Grikkja og Gyðingdóms. Þessir þræðir samtvinnast á miðöldum í hugmyndinni um frumsyndina í tengslum við Evu og syndafallið. Hér er konan skilgreind á forsendum tælingarinnar, hún er órökvis, málgefin og gefin fyrir skraut — hennar er hið ótrausta svið fagurfræðinnar og mælskulistarinnar. Henni er ekki treystandi og hún gerir hvað hún getur til að spilla karlinum,

¹⁰ R. Howard Bloch, *Medieval Misogyny*, bls. 58.

¹¹ Sama rit, bls. 62. Hér vísar Bloch til texta Jules Michelet, *La Sorcière*, París: Hachette, 1988 (upphaflega gefinn út 1862), bls. 49.

bæði í mynd og hegðun.¹² Á hinum vængnum er fyrirmynd Maríu, ímynd meyjarnnar sem hjá konum ummyndast í brúður Krists. Þessi ímynd felur í sér andstæðuna við Evumyndina. Hér er um að ræða konu sem afneitar tælingunni, kynlífinu, kvenleikanum, hinni ytri fegurð — öllu sem Eva stendur fyrir — til þess að fylgja vegi dyggðarinnar. Bloch rekur þessar hugmyndir til frumkristni, þar sem þetta var upphaflega leið kvenna til valdeflingar, til að losna undan oki feðraveldisins. Með tímanum hafi þessi nálgun orðið öflugt tæki til kúgunar þeirra.¹³

Það er hér sem Bloch leggur áherslu á að konan hafi verið skilgreind sem hvort tveggja í senn, tálkvendið og meyjarn:

Þessi kristilega afstaða einkennist í einni andrá af tvöfeldni sem gerir kvenleikann svo óhlutstæðan að konan (ekki konur) getur einungis verið skilin sem hugmynd fremur en mennsk vera. Hún klýfur skilgreiningu kvenleikans í svo miklum mæli að konum er þrýst út að jöðrunum, þær eru útilokaðar frá miðjunni og þar með einangraðar frá sögunni.¹⁴

Þannig verður konan í meðförum kristninnar að ómögulegri tvískiptri verund með tilliti til ástarinnar. Hún er annars vegar yfirmáta ill, yfirborðskenned, sjálflæg og hættuleg og það ber að varast að falla fyrir henni. Hins vegar er hún saklaus, einlæg, heilög, gefandi og hrein og það ber að forðast að falla fyrir henni því sú hugsun í sjálfu sér myndi spilla heilagri ímynd meyjarnnar. Bloch túlkar þessa þverstæðu nánar sem grundvöll rómantískrar ástar, sem sé þungamiðja hugmyndarinnar um ástina í vestrænum samfélögum:

Þetta gefur til kynna þverstæðu aðalskonunnar, sem er hægt að elska svo fremi sem hún er fjarri — það er, óhlutstæð — og er ekkert annað en önnur útgáfa þverstæðu meyjarnnar sem verður að halda óséðri, óræddri og jafnvel óhugaðri til þess að hún geti haldist meyjarn.¹⁵

Það er inn í þessa kviku tvískiptingar sem Kristín staðsetur verk sín á sýningunni á Kjarvalsstöðum árið 1995. Þar eru það tvær myndir af Maríu

¹² Sama rit, bls. 37–63.

¹³ Sama rit, bls. 91.

¹⁴ Sama rit, bls. 90.

¹⁵ Sama rit, bls. 156.

með Jesúbarnið sem gefa tóninn. Önnur er í stíl býsanskra íkona, forn og frumstæð að gerð. Í henni er ekki verið að líkja eftir heilögum líkama mannsins, heldur er stílfæringin slík að framsetningin er klunnaleg; í stíl íkonanna er hér um táknræna ímynd Maríu og barnsins að ræða, stílfærsla sem gefur hugmyndinni gildi á kostnað eftirlíkingar. Í hinni myndinni er fyrirmyndin í ætt við síð-endurreisn. Hér er konan orðin mannleg. Hún er fagurlega mótuð þar sem hún situr á hásæti sínu, hættulega fögur mætti jafnvel segja. Þessi hreyfing, í átt frá íkonskri tjáningu til fagurrar birtingar tengist öðrum myndum á sýningunni. Þar eru fagrir, oftast kynlausir, líkamar á sveimi, tákni um samskipti og ást sem felst í svifi og leik. Líkamarnir eru fagrir og kynlausir og ástin er á sama hátt saklaus og fögur. Á þennan hátt reynir Kristín að sameina hinar ólíku hliðar kvenleikans í myndum þar sem fegurðin er yfirkeyrð á þann hátt að áhorfandinn fer að efast um raunverulegt gildi hennar.

Öldungaráðið

Segja má að í upphafi hafi Kristín valið að staðsetja sig sem hefðbundinn listamañn sem ynni í sátt og samlyndi við umhverfi sitt. Í því samhengi er myndin Öldungaráðið, frá 1998 áhugaverð. Myndin er hringlaga, 75 sm í radíus. Hún sýnir tvær raðir af mönnum í sitjandi stellingu svífandi á dökkbláum fleti. Það er eins og röðin sé endalaus þar sem fylkingarnar hverfa í fjarvídd í fjarska. Verurnar eru allar hvítklæddar og áberandi hvítar og fölar á hörund. Þær eru allar með sítt hár, sumar síðskeggjaðar en aðrar skegglausar. Það er þó ekkert í teikningu eða yfirbragði myndarinnar sem gefur til kynna að þetta séu ekki allt saman karlar.

Myndin prýddi forsíðu *Skírnis* vorið 1998, í tengslum við viðtalið við Guðmund Odd sem fyrr hefur verið vikið að, þar sem Kristín túlkar afstöðu sína til myndlistarinnar á þeim tíma og lýsir áhrifavöldum sínum. Hún segir frá kynnum sínum af Lorenzo Bonechi á námsárum sínum á Ítalíu, sem hún segir að hafi haft gífurleg áhrif á sig: „Þarna upplifði ég líka ákveðinn létti að finna spennandi samtímalistamenn sem mér fannst ég skyld og höfðu eitthvað að segja við nútímann, voru ekki bara að upplifa einhverja ítalska nostalgíu.“¹⁶ Það er því ljóst að í huga Kristínar er tjáningarmáti hennar mikilvægur í samhengi samtíma hennar, þótt hann daðri við forsendur fortíðar.

Það er áhugavert að sjá hvernig Kristín lýsir því viðhorfi sem birtist í

¹⁶ Guðmundur Oddur, Magnússon og Kristín Gunnlaugsdóttir. „Sjálfsmyndir af manneskjunni“, *Skírnir* vor/1998, bls. 255–261, hér bls. 257.

verkum hennar til kynja og kynjahyggju. Hún segir frá því að myndir sínar af kynlausum körlum hafi verið:

Mjög sterkar sjálfsmyndir, fullar af einmanakennd, ótta við það að vera til einhvern veginn og svo þörfin fyrir Guð [...] Ég var bara hreinskilin, án þess að vera þess meðvituð, að leyfa karlmanninum í sjálfri mér að koma svona fram og sýna fram á nauðsyn þess að fólk finni fyrir báðum elementunum í sjálfu sér, hætti þessari aðgreiningu endalaust og alla daga.¹⁷

Myndrænu þemun hér eru kynleysið og hvernig konan afneitar sínu kyni, breytir sjálfri sér í karl, gerist kynlaus, eða eins og Kristín lýsir því sjálf: „Þar liggur mín tenging — losa mig við allt efni, sleppa öllu.“¹⁸ Karlímyndin er dregin fram og í því markmiði reynir Kristín markvisst að hefja sig yfir líkamann, konuna, sem hún er bundin. Með því að verða karl, en vera samt sem áður kona, leitast hún við að hefja sig upp yfir hið veraldlega, efnislega.

Líkamanum, jörðinni og þeim þáttum sem gera konuna djöfullega og tælandi er einnig markvisst hafnað. Kristín segist velja að fara leið viskunnar, leið meyjarinnar. Aðspurð um Öldungaráðið segir hún: „Þetta er mjög ríkt í mér. Öldungaráð er í mínum huga viskan. Hvert sæki ég viskuna? Í mér eldri og reyndari menn.“¹⁹ Það er ljóst hér, að ‘menn’ í þessu samhengi á við ‘karlmenn’. Hér er Kristín einlæg, þæg, kynlaus, trúuð og undirseld hugmyndum um mikilvægi feðraveldisins. Og þó, því að í fölskvalausri fegurð myndanna, í blygðunarlausri fagurfræðinni, í efniskennnd málverkanna — kanínulímgrunni á tímurfleka, eggjarauðu í temperamálningunni — má segja að blygðunarlaust tálkvendið birti sig.

Heilög Guðsmóðir í Stykkishólmi

Árið 1999 vann Kristín stórt málverk, *Maríu mey með Jesúbarnið*, sem altaris-töflu fyrir Stykkishólmskirkju. Verkið sýnir konu halda á barni í fangi. Hún er íklædd hvítum kjól og það geislar af henni blárri birtu á móti svörtum stjörnuhimni. Bæði hún og barnið eru ljóshærð og ljós yfirlitum. Fyrir neðan konuna, neðst í myndfletinum, má sjá fjöll í fjarska og hafflötinn þar fyrir neðan. Það er eins og María mey sé á leið niður af himnum að færa söfnuðinum Jesúbarnið.

¹⁷ Sama rit, bls. 259.

¹⁸ Sama rit, bls. 259.

¹⁹ Sama rit, bls. 259.

Það sem er athyglisvert við þetta verk, sér í lagi í ljósi þess að það er altaristafla í lúterskri kirkju, er að það samræmist ekki almennri táknfræði Maríumynda, sér í lagi ekki þeirra sem þykja við hæfi út frá kenningum Lúters og fylgismanna hans. Í myndum þar sem María heldur á Jesúbarninu er hún oft sett á stall í hásæti. Í lúterskum sið er hún einnig oft staðsett í hversdagslegra umhverfi, hún er mannleg vera og býr í mannlegu umhverfi. Hún er almennt ekki sýnd með barn í faðmi þegar hún er á himnum.

Eitt þema Maríudýrkunar í kaþólskum sið er frásögn um að María hafi undir lok ævinnar verið numin upp til himna, eins og Kristur. Nokkrar þekktar táknmyndir sem sýna himnaför Maríu minna nokkuð á mynd Kristínar þar sem hún flýgur fyrir ofan landið á leið sinni upp til himna. Í þeim myndum er María hins vegar ekki með barnið. Þessar hugmyndir tengjast áherslum í frumkristni þar sem María var talin guðleg, eins og Kristur. Maríudýrkun sem þessi hefur reynst lífseig innan kaþólsku kirkjunnar og ekki síður innan rétttrúnaðarkirkjunnar, þar sem María hefur oft í reynd verið dýrkuð sem guðleg vera, ekki síður en Guð eða Jesús.²⁰ Lúter, á hinn bóginn, fordæmdi slíkar hugmyndir. Fyrir honum var mikilvægt að leggja áherslu á að María hefði verið venjuleg kona, æskileg fyrirmynd annarra kvenna vegna hreinlífis síns og fyrir þá náðargjöf að hafa verið valin sem Guðsmóðir.²¹ Hann gagnrýndi hins vegar harðlega hugmyndir um að hún væri guðleg:

Sjá, nú heiðrið þið Guðsmóður [og trúið] að hún sé sérstakt barn Guðs, sem hafi þegið gjafir og náð í meira mæli en aðrar konur; við köllum hana okkar miskunarsömu frú. Við viljum heiðra hana því Guð heiðraði hana. En við ættum sannarlega ekki að gera hana að gyðju, eins og prestarnir og munkarnir láta sem við ættum að gera.²²

Það er ljóst að sú mynd sem Kristín birtir af Maríu mey í Stykkishólmskirkju sækir fyrirmynd sína í ólíka þætti Maríumynda og hún virðist blendi mynda af Maríu með barnið í hásæti og mynda af himnaför Maríu. Að auki við þessar tvær fyrirmyndir má greina hliðstæður í mynd Kristínar við arfsögnina í erindum 1, 2 og 5 í 12. kafla Opinberunarbókar Jóhannesar um konuna íklædda sólu:

²⁰ Susan C. Karant-Nunn & Merry E. Wiesner-Hanks, *Luther on Women. A Sourcebook*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, bls 32.

²¹ Sama rit, bls. 34.

²² Sama rit, bls. 37.

Og táknið mikið birtist á himni: Kona klædd sólinni og tunglið var undir fótum hennar og á höfði hennar var kóróna af tólf stjörnum. Hún var þunguð og hljóðaði í jóðsótt með hörðum hríðum. [...] Hún fæddi son, sveinbarn sem stjórna mun öllum þjóðum með járnspota. Og barn hennar var hrifið til Guðs, til hásetis hans.

Þótt þess sé ekki getið að konan sem klædd er sólinni sé María, hefur þessi mynd oft verið tengd henni, um endurkomu hennar og meyfæðingarinnar í upphafi dómsdags. Þessi frásögn, af himnakonu sem geislar af og elur heilagt barn, á vissulega hliðstæðu sína í útliti Maríu í mynd Kristínar. Hér höfum við þriðja táknræna þáttinn að baki Maríu í Stykkishólmskirkju. Hún er því sýnilega blendi úr þremur þáttum; Maríu í háseti, himnafarar Maríu meyar og konunnar klæddri sólu. Niðurstaðan verður fögur og að vissu leyti ógnvænleg ímynd Maríu sem guðlegrar veru, sem jafnframt er heilög Guðsmóðir og lykilvera í forspánni um dómsdag. Segja má að hin helga meyja hafi verið valdefld, að búið sé að færa konuna í háseti til jafns á við hina óumdeildu karl-guði sem svo gjarnan verma þau.

Kristeva um Maríu mey

Árið 1997 átti búlgarsk-franski sálgreinandinn Julia Kristeva í áhugaverðu bréfasambandi við mannfræðinginn Catherine Clément um stöðu Maríu meyar í samtímanum. Kristeva telur reyndar að María mey sé svo sannarlega „ekki fyrirmynd kvenna við þúsaldarlok.“²³ Þrátt fyrir það sér hún fjölbreyttar hliðar á áhrifum hennar hér og nú, sér í lagi með tilliti til þess hversu ólík afstaða rétttrúnaðarkirkjunnar, sem Kristeva þekkir úr æsku sinni í Búlgaríu, er afstöðu kaþólskunnar til Maríu. Það er á þessum grunni sem Kristeva leggur áherslu á nokkra þætti sem henni finnst skipta máli í tengslum við ímynd Maríu. Þar nefnir hún fyrst að María sé allt annað en ástkona, staða hennar einskorðist við móðurhlutverkið. „Það felur í sér einlægt ástand, tilvistar“, sem er á skýran hátt andstaða „þess að gera“. „María, sem ‚tenging‘, ‚miðill‘, ‚millibil‘ – og sem er ekki ennþá ‚önnur‘ – er meginorsakavaldur þess samræmis á milli þess innra og þess ytra sem byggir sjálflegt narsíssískt ástand upp á ný.“²⁴ María er því ekki táknið um aðgerðir, heldur þess að halda sig fyrir sig. Hún byggir upp kvenmyndina sem sjálfstæða, hún tengir á milli

²³ Catherine Clément & Julia Kristeva, *The Feminine and the Sacred*, þýð. Jane Marie Todd, New York: Columbia University Press, 1998, bls. 114.

²⁴ Sama rit, bls. 77.

þeirra þverstæðna sem hún býr yfir. Hún gerir þetta hins vegar á kostnað valdeflingar.

Í öðru lagi, fyrir tilstilli frumforsendna tengingar barnsins við móðurina sem felst í Maríumyndinni, þá snýst Orðið um hana; hún er ‚gatið‘ sem þrenning föður, sonar og heilags anda snýst um: „Í þessu helga ævintýri Orðsins, tengir María saman þætti handan tungumálsins: þögn, tónlist, málverk.“²⁵ Kristeva tengir þetta hlutverk Maríu, sem sé til komið vegna þess að hún sé staðsett handan hugmynda um þrá og kynlíf, við möguleika listamannsins til þess að tjá sig á sjálfhverfan hátt: „Höfundurinn er nú einn sköpuður þessara forma, í senn sjálf og viðfang. Helgun Maríu er huglæg forsenda sem stuðlar að því að vestræn list blómstraði.“²⁶

Þessar hugmyndir flækja ímynd Maríu nokkuð og benda til jákvæðra þátta sem tengjast dýrkun hennar. Hér er hún sett fram sem fyrirmynd sjálf-lægra tilvistarhugmynda og þess sjálfstæðis sem listamenn sem vinna handan og utan orðlistar geta notið. Að sumu leyti getum við ímyndað okkur, á jákvæðan hátt, að áráttukennd endurvinnsla Kristínar Gunnlaugsdóttur á fagurfræðiforsendum Maríumyndarinnar hafi ráðist að nokkru leyti af slíkum forsendum.

Skálholtsrósir

Árið 1998 gerir Kristín litla tvöfalda temperamynd sem titluð er *Rósir*. Hún er í tveimur hlutum með lómum á milli þannig að hægt er að loka henni. Á vinstri fletinum er stór þrútin rauð þroskuð rós á stilk, án þyrna. Á þeim hægri sést karlmaður í sokkabuxum, nakinn að ofan við það að klæða sig úr rauðum serki sem ber sama lit og rósir. Það er auðvelt að túlka myndina sem vísun í einhvers konar unaðssemdir, kynlíf eða holdlega nautn. Hér er rósir nýtt af Kristínu sem skapatákn, þótt undir rós sé.

Nokkrum árum síðar málar Kristín rósir endurtekið í myndum af Maríu mey þar sem ímynd meyarinnar umbreytist yfir í andhverfu sína. Í upphafi er ímyndin þó í samræmi við hefðbundna táknfræði, eins og í myndinni *Maí*, frá 2007, sem prýðir Skálholtsstað. Hér er María máluð í fantasíulandslagi, eins konar dal á milli fjalla. Jörðin er hvít, eins og hún væri snævi þakin. María er einnig íklædd hvítum kjól, hún er hvít á hörund en kinnarnar áberandi rjóðar. Í hring um Maríu spretta sex stórar rósir upp úr snjónum, hárauðar, en án þyrna.

²⁵ Sama rit, bls. 78.

²⁶ Sama rit, sami staður.

Rósín kemur víða fyrir í tengslum við frásagnir af Maríu mey. Hún er oft sýnd krýnd rósasveig eða í rósagarði. Um þetta hefur Beth Kreitzer til dæmis skrifað, en hún segir:

Lúter notar hina hefðbundnu mynd af rósasveignum til að telja upp þær dyggðir sem María kennir „okkur öllum, en sér í lagi kvenfólkinu“: „sveigur, sem er prýddur þremur sérlega fögrum og fallegum rósum. ‘Þessar ,rósir‘ eru tákni fyrir dyggðirnar trú, hógværð og ,fína og skírlífa hegðun.’²⁷

Hér birtist rósatáknið í þeirri viðleitni að hafa stjórn á konum og sem ‚verðlaun‘ ef þær fylgja Maríu í dyggðum prýddu lífi. Marina Warner túlkar þetta sem áhugaverða umbreytingu á þrá elskhugans í ljóðlist miðalda: „Blómið sem hefur verið tákni um leit elskhugans í ljóðlist miðalda var, eins og svo mikið af óguðlegu myndefni, þýtt og gefið Paradísarkonunni.“²⁸ Hér er rósín, tákni um ástina, yfirfærð yfir á Maríu sem tákni um dyggðina.

Rósirnar sem Kristín birtir okkur í myndinni í Skálholti eru yfirdrifnar og þrútnar, ekki smágerðar eins og táknið í rósagörðum endurreisnarmálverkanna. Hún nýtir sér hefðbundna tákniþætti um rósina sem tákni um dyggð, nokkuð sem stemmir við boðskapinn í myndinni þar sem hún hangir í Skálholti. En hún tengir rósina samtímis þessu við hugmyndina um sköp, hugmynd sem birtist áður í myndinni litlu frá 1997. Rósín í meðförum Kristínar árið 2007 er upphafið að því sem hún átti eftir að verða nokkrum árum síðar. Rósirnar í *Mái* eru óþarflega knýjandi, óþarflega holdlegar; þannig sveiflast tákniþætti myndarinnar á milli þess að fjalla um æskilegar kvenlegar dyggðir, til þess að fjalla um þrána sem bjó í rósartákniinu í kveðskap miðalda.

Það fer ekki á milli mála að tengja má rósamyndir Kristínar við málverk fyrirrennara hennar, bandarísku listakonunnar Georgiu O’Keefe, en Kristín nefnir hana sem mikilvægan áhrifavald.²⁹ Breski listfræðingurinn Griselda Pollock varar þó við því að kynlæg túlkun á verkum O’Keefe hafi í gegn um tíðina tengst skapatúlkun á blómamyndum hennar í yfirstærð, nokkuð sem gæti einnig verið varasamt við túlkun á myndum Kristínar. Pollock túlkar þessi verk sem hluta af kraftmikilli sjónrænni mótun O’Keefe á móðernísku

²⁷ Beth Kreitzer, *Reforming Mary. Changing Images of the Virgin Mary in Lutheran Sermons of the Sixteenth Century*, Oxford: Oxford University Press, 2009, bls. 51.

²⁸ Marina Warner, *Alone of All Her Sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, Oxford: Oxford University Press, 2016, bls. 314.

²⁹ Hallgrímur Helgason, „Eitt stórt JÁ“, *Sköpunarverk. Kristín Gunnlaugsdóttir*, ritstj. Páll Valsson, Reykjavík: Eyja útgáfufélag og Listasafn Íslands, 2013, bls. 9.

málverki eftir 1917, þar sem hún birti eigið kynferði á hneykslanlega myndrænan máta út frá

konu sem setti fram sitt eigið kynferði þannig að það var í róttækni sinni svo ólíkt þáverandi birtingarmyndum kynferðis að það bauð upp á, myndrænt, vísbendingar — óvitaðar og óþekkjanlegar frá hendi höfundar — um nautnafulla og líkamnaða sjálfsmynd sem táknaði kynferði sitt á annan hátt.³⁰

Pollock túlkar myndáherslur O'Keefe í blómamyndunum í samhengi ókyngreinds hlutverks hennar sem leiðandi við móttun bandarískrar nútímalistar, þar sem kynferðisleg vísun hennar féll ekki að fyrirframgefinni aðgreiningu kynja, þar sem hún birti ekki ómeðvitað eðli ‚konunnar‘. Öllu heldur sýna myndirnar í meðförum listamannsins, sem er kona, áherslur kynferðis sem yfirvinna staðalmyndir kynjanna. Það er skyldleiki með kynrænni aðgreiningu O'Keefe og Kristínar. Rósirnar eru kynrænar, en ekki sem staðfesting á hefðbundinni aðgreiningu kynjanna. Þær eru sem slíkar samt sem áður rökrett framhald hinnar margbrotnu og klofnu ímyndar meyjarrinnar og mikilvægur millileikur í þróun listar Kristínar.

Í kjölfar Maríumyndarinnar í Skálholti hefst þróun í ferli Kristínar sem var forboði þess sem koma skyldi, í röð mynda þar sem hún afbyggir meyjarsenuna smátt og smátt, breytir tákmynd móðurinnar úr meyju í skækju. *Móðir með barn og hvíta rós* frá 2007 minnir á Skálholtsmyndina, nema hvað rósin er ein og hvít; rósin er í yfirstærð og þrútin, en í lit sakleysisins. Í öðrum myndum eru rósirnar horfnar á meðan landslagið verður sífellt dramatískara og allt að því ógnandi í bakgrunni. Í *Móðir undir steinbrú* frá 2009 er konan íklædd hárauðum síðum kjól. *Móðir í rauðu sokkabandi* frá 2009 sýnir móðurina í táknrænt eggjandi klæðnaði. Á meðan myndin í Skálholti býður upp á tvíræða túlkun, hefðbundna og undir rós, þá leikur enginn vafi á því að konan í þessari mynd er ekki sett fram sem dyggðum prýdd þæg hrein mey. Hér hefur orðið umbreyting á ímynd konunnar.

Umskiptin

Á árinu 2009 verða mikil umskipti í list Kristínar. Hún hverfur frá þeim fágáða og hófstilla stíl sem einkennt hafði list hennar fram að því; verk sem á yfirborðinu virkuðu hrein og bein þótt ólíkar og oft öndverðar vísanir hafi

³⁰ Griselda Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive*, London: Routledge, 2007.

búið í þeim, „undir rós“. Þessi skyndilega breyting á verkum hennar kom í kjölfar þess mikla þjóðfélagslega umróts sem fylgdi hruni íslensku bankanna í október 2008. Þótt ýmislegt í list Kristínar fyrir þann tíma hafi, eins og áður hefur verið rakið, gefið til kynna að hún hafi þegar verið farin að hugsa sinn gang, er ljóst að það er í kjölfar hrunsins sem hún ákveður að feta nýja braut. Þau verk sem hún gerir á næstu árum einkennast af fjölbreyttum tilraunum með ólíka tjáningu, skrumskælingu og oft gróf vinnubrögð og teikningu. Áherslan á fagurfræði sem viðmið er horfin, áherslan á óhefta og oft gróteska tjáningu leysir hana af hólmi. María er hætt að vera meyjja; þegar henni bregður fyrir eftir 2009 er hún að fullu í mynd tálkvendis. Á þessum tíma framkvæmir Kristín myndbrot á þeirri ímynd sem einkenndi hana fram að því; á ímynd dyggðum prýddrar andlegrar fegurðar á ímynd sem var sátt við hefðir og þær hömlur sem þeim fylgdi.

Sjónræn auðvaldsbyggja

Árið 2018 gaf ísraelski félagsfræðingurinn Eva Illouz út bókina *The End of Love. A Sociology of Negative Relations*, þar sem hún tekur fyrir stöðu samtímasamfélaga út frá samfélagsþróun. Að mati Illouz markast sú þróun af breytingum á eðli ástarsambanda og sambandslita sem séu knúnar áfram á forsendum auðvalds og markaðar. Það er áhugavert að skoða þessar kenningar í ljósi þess rofs á trausti sem verk Kristínar í kjölfar efnahagskreppunnar bera með sér.

Illouz tortryggir jákvæðar myndir kynfrelsis sem birst hafa í ritum undanfarið. Um þá afstöðu, sem hún setur spurningar við, vísar hún meðal annars í skrif Camille Paglia frá 1990:

Fyrir þá sem aðhyllast frjálslýnt kynlíf, leysir sú kynhegðun sem neyslughagkerfið leiðir af sér úr viðjum kynlífsþrá, orku og sköpunarkraft, auk þess að krefjast þess að femínismi (og að því að atla má aðrar félagslegar hreyfingar) opni á „list og kynlíf í öllum sínum dimmu, ósættanlegu leyndardómum“.³¹

Illouz gagnrýnir þá afstöðu sem Paglia lýsir hér. Hún telur að í henni felist ofmat og misskilningur á því frelsi og valdeflingu sem list og kynlíf í samtímanum feli í sér. Afstaða Illouz er þvert á móti sú að tengingar frjálshyggjunnar við kynlíf á markaðsforsendum séu ógn við bæði mannréttindi og kvenfrelsi.

³¹ Eva Illouz, *The End of Love*, bls. 15. Tilvísun Illouz í Camille Paglia, *Sex, Art, and American Culture. Essays*, New York: Vintage Books, 1990, bls. ii.

Að mati hennar er fylgifyskur markaðsdrifins kynfrelsis sá að í birtingarmynd hans færast ofuráhersla yfir á líkamann og líkamlegt útlit, á kostnað tilfinninga og tengsla. Hér er það líkaminn og yfirborðið sem býður upp á tengslin:

helsti vandi og áhrif kynlífsvæðingarinnar er að með því að gera líkamann að meginsvæði samskipta, þá verður tjáning tilfinninga og tilfinningaleg samskipti ólögmet og ótrygg því líkaminn er settur í forgrunn sem forsenda þess að læra að þekkja annað fólk.³²

Illouz telur að auðvaldskerfi nútímans hafi frá öndverðri nítjándu öld byggt á sjónrænum forsendum í síauknum mæli. Þannig hafi ríkjandi ástand samtímans orðið til, ástand sem hún kallar sjónrænt auðvaldskerfi. Hún rekur hvernig frelsun kynlífs og kynlífsbirtingar hafi þjónað markmiðum markaðarins, svo að endingu sé ekki hægt að segja að „kynlíf sé hið ómeðvitaða í neyslumeningunni, heldur sé neyslumeningin orðin sá drifkraftur sem móti kynhugsun.“³³ Í því sem Illouz kallar sjónrænt auðvaldskerfi hefur kynhegðunin orðið ráðandi einkenni yfirborðsins á meðan neyslumeningin sem knýr það er orðin ómeðvituð.

Annað lykilhugtak Illouz sem lýsir ástandi sambanda á tímum sjónræns auðvaldskerfis, er andhverf tengsl, nokkuð sem hún telur fylgifysk sjónræns auðvaldskerfis. Það sem Illouz á við með þessu er að hér sé ekki um að ræða höfnun á tengslum sem slíkum; ‚negative‘ felur ekki í sér ‚neikvæðni‘, heldur er um að ræða tengingar sem séu í eðli sínu fráhverfar tengingu, eru þannig ‚andhverfar‘ með tilliti til tengsla. Í skilgreiningu Illouz eiga andhverf tengsl við um „tengsl þar sem engin tilraun er gerð til að þekkja, tileinka sér eða yfirvinna sjálfmynd annars.“³⁴ Þetta eru tengsl sem byggja á fullkomlega sjálfhverfum forsendum: mannveran þekkir sig sjálfa og velur sér fylginauta til að uppfylla þá ímynd, en aðlagar sig ekki eða þróast í gagnkvæmu sambandi við aðra.

Illouz segir að í reynd hafi áherslur neyslumeningar umbreytt verufræðilegum forsendum kynferðis. Með því að setja kynferði í forgrunn vitundar umbreytist það í „leikhús sjálfsins, sýnilega opinbera sviðsetningu, miðlað fyrir tilstuðlan neysluvarnings.“³⁵ Þannig verður líkaminn að megin-

³² Sama rit, bls. 85.

³³ Sama rit, bls. 52.

³⁴ Sama rit, bls. 95.

³⁵ Sama rit, bls. 104, hér vísar Illouz jafnframt í: Lisa Adkins, „Sexuality and the Economy. Historicisation vs. Deconstruction“, *Australian Feminist Studies* 17: 37/2002, bls. 31–41.

viðfangsefni neyslumeningarinnar, sem er síðan nýttur og endurnýttur í sífellu til að skapa auð. Þetta ferli leiðir af sér að það eru hlutir sem skipta mestu máli til þess að gera fólk aðlaðandi; það eru hlutir sem verða einkenni sjálfins; þetta leiðir til þess að fullt samræmi verður á milli hluta og fólks, nokkuð sem gefur til kynna að fólk sé metið á forsendum þeirra hluta sem það ber með sér.³⁶ Þannig hefur kynlíf og kynlífsafstaða orðið að meginþætti neyslusamfélagsins, þar sem hlutir, líkamar og fólk er í auknum mæli útskiptanlegt á markaðstorginu.

En líkamar eru ekki allir eins. Illouz leggur áherslu á að efnahagslegt verðgildi á markaði sjónræns auðvaldskerfis sé ólíkt á milli kynja; kynin halda markaðsvirði sínu á ólíkan hátt, nokkuð sem tryggir líkamlega yfirburði karla í þessu líkamlega hagkerfi kynlífs og ástar; „kynlífs- og neyslukerfið í heild byggir á vandkvæðum kvenna við það að viðhalda stöðugleika táknræns og efnahagslegs gildis síns, á meðan verðgildi karla er stöðugt eða eykst með tímanum.“³⁷ Hér er það konan og stöðug nauðsyn hennar til að viðhalda verðgildi sínu á markaðstorginu sem viðheldur stöðum efnahagslífsins, á meðan staða karlsins er tryggari.

Það sem á sér stað í því ferli sem Illouz lýsir eru flókin tengsl kynvæðingar við bæði valdefningu og hlutgervingu, nokkuð sem skapar óöryggi og sundrunu sjálfins og stöðu þess, nokkuð sem einkennir afstöðu sjálfins í ljósi andhverfra tengsla:

Kynvæðing valdeflir vegna þess að hún setur af stað ferli til þess að meta verðgildi. Hún skapar verufræðilega óvissu sökum þess að það er erfitt að aðgreina sjálfsmynd og hlutgervingu. Þannig verður sjálfíð klofið og brotið upp á milli líkamans, líffæra hans, neysluvarningsins sem framleiðir hann og neysluhegðunar og samhengis sem skapar kynferðisleg tengsl.³⁸

Hér eru það hlutirnir, neysluvörur og skreyti, sem skapa og breyta ímyndinni. Líkaminn sjálfur missir heild sína og er hlutaður niður út frá útlitsþáttum. Þessi ‚hlutun‘ leiðir af sér að þegar kemur að því að náin sambönd á milli fólks rofna, þá hafa forsendurnar breyst verulega:

Tveir þættir skilnaða eru sérlega áberandi. Sá fyrri er að um þá eru ekki til staðar siðferðileg viðurlög og þeir þessvegna að veru-

³⁶ Sama rit, bls. 123.

³⁷ Sama rit, bls. 135.

³⁸ Sama rit, 142–143.

legu leyti án viðmiða. Hinn er að þeir leiða af sér skaða sem mætti nefna tilfinningalegan skaða. Skilnaðir eru að miklu leyti án kostnaðar fyrir þá sem skilja og mögulega skaðlegir fyrir þá sem verða fyrir skilnaði. Sökum þess að hugmyndin um kynfrelsi hefur beinst að kynbælingu og völdum, hefur hún látið það eiga sig að velta fyrir sér andhverfum áhrifum sínum á menningarsamfélög þar sem frelsi til útgöngu er orðið ráðandi.³⁹

Sambandsslit eru orðin auðveld og eðlileg; fólk hefur í auknum mæli orðið útskiptanlegt. Á markaðstorgi endalausra valmöguleika, fyrir tilstilli andhverfra tengsla, mótast hegðun og afstaða á grundvelli möguleika, ímyndaðra eða raunverulegra, til þess að finna sífellt nýja aðila sem fullnægja betur þröngum skilyrðum um samræmi á forsendum tilfinninga eða lífstíls. Þetta þýðir í reynd að sálfræðilegar og tilfinningalegar þarfir hafa í auknum mæli orðið að neysluvarningi – til samræmis við aðra hluti eða vörur sem skilgreina sjálfsmýndina. Þannig hafa sálfræðileg greining og meðferð – aðferðir við að skilja nánar forsendur neyslu og lífsstíls – einnig orðið að söluvöru á markaðstorgi tilfinninganna.

Í ljósi þess að neysluhagkerfið hefur þröngvað sér inn í innstu afkima sjálfsins, hefur tilfinningaleg neysluvara (e. *emotional commodity*, sem ég hef nefnt *emodity*) þróast sem ákveðið einkenni þess, kaup á þjónustu sem breytir og endurnýjar tilfinningalega gerð manns.⁴⁰

Hér er ekki einungis um það að ræða að neyslumynstrið felist í því að velja sér maka á markaðstorgi ástarinnar sem hentar betur sjálfsmýnd hvers og eins, heldur felst einnig í markaðsforsendunum að hægt er að kaupa viðbætur og endurnýjun á sjálfsmýndinni sjálfri, fyrir tilstilli þerapíuhagkerfisins. Þessar viðbætur eru einkenni hlutkenndarinnar, þar sem sjálfrið er ekkert nema samansafn ólíkra hluta sem hver og einn er útskiptanlegur á forsendum sjónrænnar auðvaldshyggju. Það sem sést eru einingarnar, þær eru það sem skiptir máli og einkenna sambandið, bæði inn á við og út á við. Ef forsendur Illouz eru teknar fyrir nánar, er það sýnileikinn og hin myndræna birting sem er hér ráðandi í ‚skoðun‘ manns á öðrum, nokkuð sem endurspeglast í sambærilegri skoðun manns á sjálfum sér. Það eru því andhverfu tengslin

³⁹ Sama rit, bls. 170.

⁴⁰ Sama rit, bls. 208.

sem eru ráðandi, laus og auðlosanleg á markaðstorgi sjónrænnar. Það að vera séður og að sjást, sem viðfang og sem sjálf, er orðið ráðandi fyrir bæði sjálfsmyndina og samfélagsmyndina:

Auðvaldskerfi þess að horfa hefur orðið að ráðandi umgjörð í því að koma skipulagi á ímyndir og frásagnir sem hafa gert frelsið að áþreifanlegum lifandi veruleika fyrir meðlimi vestrænna samfélaga. Þetta er ástæða þess [...] að hugsýn frelsis til þess að raungera eigin ætlunarverk og skilgreining á góðu lífi hefur umhverfst yfir í andhverf tengsl sem mótast af neyslu markaðarins og tækninnar.⁴¹

Umbreyting meyjarrinnar

Það er í þessu samhengi kynmyndar og valda sem síðari verk Kristínar Gunnlaugsdóttur tengjast; með því að túlka myndrænt uppbrot hennar á síðari árum sem einkennandi fyrir ástand heimsins, sem gagnrýni á forsendur sjónrænar auðvaldsbyggju, sem listræna birtingarmynd og viðbrögð við ríkjandi ástandi andhverfra tengsla.

Myndbrot Kristínar voru augljós árið 2010. Myndirnar sem hún gerði það ár voru að stofni til tvenns konar; annars vegar stórar útsaumaðar myndir á grófan hessíanstriga, þar sem nöktum kvenverum var stillt upp í grófri teikningu; hins vegar myndir unnar með hefðbundinni íkonaaðferð með tempera og gulllaufi á viðargrunn. Í þeim myndum má sjá umsnúning myndheims Kristínar á hvað skýrastan hátt. Í báðum seríunum má segja að stíllinn hafi tekið breytingum í grundvallaratriðum; í stað fagaðs og fagurs málverks var komin skýr og greinileg gróteska, þar sem afskræmdir og afmyndaðir líkamar kvenna birtast á ólíkan hátt. Í verkum frá þessum tíma er greinilegt að Kristín sækir fyrirmyndir sínar að talsverðu leyti í forsögu gróteskra mótíva, til fyrirmynda frá fornöld, miðöldum og endurreisn, þar sem líkamar kvenna og kynfæri birtast í hneykslanlegu ljósi. Í mörgum verkanna má sjá skýra samsvörun við grísku goðsagnaveruna Baubo, sem birtist í myndum og sögnum sem persónugerving kvenskapanna.⁴² Þetta þema á sér skýra hliðstæðu í verkinu *Bredda* frá 2011 þar sem kvenvera situr gleið á hækjum sér og tranar áberandi stórum og þrútnum sköpum fram. Myndir

⁴¹ Sama rit, bls. 221.

⁴² Nánari umræða um slíkar fyrirmyndir er til dæmis í inngangi bókar Mary Russo, *The Female Grotesque*, bls. 1–6. Einnig má benda á rit Georges Devereux, *Baubi, la vulve mythique*, París: Jean-Cyrille Godefroy, 1983, sem einnig fjallar um þetta þema.

Kristínar þar sem sköpin eru skýrt mótuð í rósarform falla einnig undir þessa persónugervingu kynfæra kvenna.

Temperamyndirnar frá 2010 eru með ýmsu móti og sýna margar kvenverur í kynferðislegu samhengi þar sem áherslan er á tjáningu kven-kynverunnar. Hér er myndefnið sjálfstæður kynheimur kvenna. Í sumum birtist sjálfsnautn fróunar; í öðrum er athygli beint að fæðingu barns. Framsetning myndanna snýst um að verða andhverfa þeirrar fágudu móður- og Maríumynda sem list Kristínar einkenndist af áður. Þær bera þó margar vísanir í fyrri myndir, nokkuð sem ýtir undir áhrif þessarar ný-grótesku í framsetningu Kristínar. Í *Móðir með barn og vibrator* eru persónur myndarinnar dregnar á álíka fágaðan hátt og einkenndi eldri myndir Kristínar. Hvítklædd móðirin heldur á nöktu stúlkubarni í fangi sér og það geislar af barninu. Bakgrunnur er gulbrúnn og gullslégin ólgandi himinn þar fyrir ofan; hefðbundin tákn heilagrar Maríumyndar. Til hliðar, vinstra megin í fletinum, er eins og bleikur kaktus spretti upp úr landslaginu, hlutur sem lætur lítið yfir sér en sem hlýtur aukna merkingu þegar titill myndarinnar er lesinn. Þá er greinilega um skærbleikan vibrator að ræða.

Hér vinnur Kristín á nýstárlegan hátt með ímynd Maríu meyjar. María er að sönnu hrein mey og ósnert og ósnertanleg af karlmanni. Það þýðir þó ekki að hún sé ónæg fyrir kynferðilegri nautn. Sem meyjan er hún að mörgu leyti táknmynd hinnar ósnertanlegu, eins og minnst hefur verið á fyrr. Í barokkhefðinni voru heilagar meyjar gjarnan sýndar í alsælu sem virkar ekki ólík kynferðislegri nautn, eins og til dæmis í *Alsælu heilagrar Teresu* eftir Gian Lorenzo Bernini í Santa Maria della Vittoria-kirkjunni í Rómaborg, frá um 1650. Kristín sýnir móðurina á hefðbundinn hátt í *Móðir með barn og vibrator*, en táknar nautnina með hjálpartæki ástarinnar. Í öðrum myndum frá sama tíma tengir Kristín móðurímyndina beint við neysluhyggju samtímans. Þá er konan ekki ein og sjálfstæð eins og í *Móðir með barn og vibrator*, heldur er hún á gróteskan hátt bundin táknmyndum neyslunnar í merki Bónusverslana. *Einstæð móðir* frá 2010 sýnir konu, klædda engu nema háhæluðum skóm og nælonsokkum, standa gleiða mót áhorfanda með fullan Bónuspoka í hvorri hönd. Hárið er tætt og úfið og brjóstin sigin til marks um að konan er ekki ung. Konan í *Kona listamannsins* er einnig nakin, fyrir utan svarta nælonsokka og háhælaða skó. Hún er greinilega komin nokkuð á aldur, með sigin brjóst og fellingar á kviði, auk þess sem hár hennar er lagt eins og hjá eldri konum. Í þessum tveimur myndum vísar Kristín sterklega í gróteskuhefðina, með því að birta myndir af konum sem komnar eru af léttasta skeiði og tengja þær við táknmyndir tælingar og kynlífs. Hér er það aftur gagnlegt

að skoða vísunina í myndir Baubo, sem í gróteskum stíl fyrri alda vakti hroll í mynd gamallar konu sem jafnframt var áberandi kynferðisleg.

Gróteska drottningin

Í bók sinni *Female grotesques* skoðar Mary Russo tengingu gróteskunnar við karnivalhefðina, þar sem líkami konunnar er gerður gróteskur í mynd þungaðrar eða aldraðrar konu. Í greiningu Russo felur þessi hefðbundna birting í sér hliðrun í tengingu við úrkast (e. *abject*), sem lýsa sér í óskilgreinanlegri ógeðstilfinningu. Hún telur að verkan þessarar hliðrunar, þar sem myndin aftengist viðteknum fegurðargildum, geti mögulega nýst við að grafa undan vanabundinni upphafningu á kvenlegri fegurð, til að „endurstilla vélrænt ferli þrjárinnar sem einkenni valdbeitingar.“⁴³ Það er í þessari greiningu, í því hvernig karnivalstemningin snýr hinu vanabundna á hvolf, sem hægt er að hugsa sér að gróteskan gæti haft áhrif til að hliðra viðteknum hugmyndum sjónrænnar auðvaldshyggu.

Það eru einmitt slíkar spurningar sem vakna þegar myndir Kristínar í tengslum við sýninguna *Superblack* árið 2017 eru skoðaðar. Hér heldur hún áfram með gróteska birtingu kvenlíkamans á markvissan hátt. *Ég sé þig* er stórt olíumálverk málað árið 2017. Í myndinni sjáum við gróteska kvenveru sem máluð hefur verið nokkuð fínlega á flötinn. Konan stendur gleið fyrir framan áhorfandann. Það sem er mest áberandi á myndinni er hauskúpa sem líkt og kemur út úr sköpum konunnar, eins og hún sé að fæða beinagrind. Konan er með starandi tóman svip, hár hennar er uppsett í rókókóstíl, sem enn frekar er áberandi í stórum drúpanði eyrnalokkum. Myndefnið er þó að vissu leyti truflað í því að málverksflöturinn er gerður sérlega áberandi í myndinni, þannig er bæði bakgrunnur konunnar og yfirborð myndarinnar er grófmáluð í gráum og svörtum tónum þar sem lóðrétt pensilskriftin er áberandi og liturinn lekur niður flötinn í taumum. Út frá legi konunnar, beggja vegna hauskúpunnar, eru taumarnir rauðir, eins og blóð. Blóðliturinn kemur einnig fram í rauðum gróflega sporöskujulaga ramma sem umlykur myndefnið.

Þetta málverk felur að sönnu í sér ærið margar vísanir. Í fyrsta lagi er það karnivalíska gróteskan, þar sem ófrísk eldri kona sem ímynd óhugnaðar er sigilt minni. Annað lag er rókókóvísunin, sem vekur upp minningar um portrett Marie Antoinette Frakklandsdrottningar eftir Élisabeth Vigée Le Brun frá 1783 þar sem hún heldur á blómstrandi rós með uppsett hárið.

⁴³ Mary Russo, *Female Grotesque*, bls. 65.

Myndin vakti hneyksli þar sem hún þótti sýna drottninguna á nærklæðunum.⁴⁴ Það dugði fátt til að sýna drottninguna í jákvæðu ljósi og dauðatákníð í mynd Kristínar á vel við, en drottningin lét lífið nokkrum árum síðar þegar hún var hálshöggvin eftir frönsku byltinguna.

Hauskúpan á mynd Kristínar á sér einnig samsvörun í endurreisnarlist, þar sem hún birtist oftsinnis í myndum sem sýna velgengni og ríkidæmi, sem *memento mori*, eða áminning um dauðann. Í þannig verkum, eins og til dæmis í *Sendiherrunum* eftir Hans Holbein frá 1533, er afbökud mynd hauskúpu máluð til fóta ríkulegra fyrirmyndanna, til að minna á að auðæfi og velgengni séu forgengileg og dauðinn bíði ætíð að lokum. Auk þessa er hauskúpan einnig tenging við þungarokkmenningu áttunda og níunda áratugarins, þar sem hún birtist oft í stílbrigðum og plötuumslögum. Í tengslum við nútímalistina má einnig nefna stílskyldleika við gróteskar myndir breska listamannsins Francis Bacon. Hann málaði árið 1953 verkið *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X* þar sem verk Velázquez er endurmálað í gróteskum stíl. Eins og í verki Kristínar eru lóðréttir málverksdrættir og taumar undir og yfir myndefninu sérlega sterkt stíleinkenni í verki Bacon.

Kristín hefur nefnt að ein af fyrirmyndum hennar sé bandaríska listakonan Louise Bourgeois.⁴⁵ Þá má velta því fyrir sér hvort þessar myndir eigi sér hliðstæðu í ljósmyndaverkinu *Mumbling Beauty*, sem Bourgeois vann í samvinnu við ljósmyndarann Alex van Gelder á síðustu árum ævi sinnar og sem birtist í bók árið 2015. Í ljósmyndunum kemur Bourgeois fyrir sem „mun eldri kona“ á áhrifaríkan máta, nokkuð sem grefur undan fyrirframgefnum forsendum kvenleika og öldrunar. Að mati hollenska bókmenntafræðingsins Aagje Swinnen sjáum við í þessum myndum „niræðan listamann við vinnu sína sem, í framsetningu sjálfs sín, sundrar hugmyndinni um að sköpunargeta sé einskorðuð við æskuna.“⁴⁶ Swinnen telur að í þeirri ímynd sem Bourgeois birtir felist bæði að hún vísi gagnert í *memento mori* hugmyndir, í því að sýna blákalt fram á aldur sinn við ævilok, líkama sem þrátt fyrir hrörnun viðheldur getunni til virkrar sköpunar sem inniheldur fegurð og lífsorku.⁴⁷ Ef Bourgeois hefur orðið Kristínu hvatning við gerð þessara mynda, þá felst það í því að vera henni valdefling í þeirri áherslu sinni að snúa baki við

⁴⁴ Élisabeth Vigée Le Brun, *Marie-Antoinette dit 'à la Rose'*, 1783, Safn Prins Ludvig von Hessen und bei Rhein, Wolfsgarten kastala, Þýskalandi.

⁴⁵ Hallgrímur Helgason, „Eitt stórt JÁ“, bls. 9.

⁴⁶ Aagje Swinnen, „Mumbling Beauty. Louise Bourgeois—portraits of the artist as a much older woman,“ *Feminist Media Studies* 18: 1/2018, bls. 122–137, hér bls. 135.

⁴⁷ Sama rit.

hugmyndum um yfirborðskennnda líkamsfegurð en leggja í staðinn áherslu á þann kraft sem fylgir sköpunargleðinni, óháð útliti og aldri.

Það er því hægt að fullyrða að *Ég sé þig* sé verk þrungið merkingu. Í gróteskum karnivalstíl sínum eru efnistökin áhrifarík og fjarri þeim stíl sem Kristín tileinkaði sér á fyrri árum ferils síns. Áherslur verksins eru umsnúningur á rómantískum hugmyndum um ljúfa ímynd ástarinnar. Veran á myndinni er bæði ógurleg og ógnandi, en samt er í rókókófasinu tenging við hið ljúfa líf og áhyggjulausa útlitsdýrkun. Út frá forsendum Russo getum við fastsett að í efnistöku verksins eigi sér stað grótesk hliðrun á kvenímyndinni út frá viðkvæmni og óhug. Ef við skoðum þessa nálgun í víðara samhengi við hlutbundna ádeilu Illouz um sjónræna auðvaldshyggu og þau andhverfu tengsl sem þjóna því hlutverki að byggja upp sjónrænt og hlutmiðað markaðskerfi, þá má segja að verkið forðist að taka þátt í slíkri myndbirtingu. Í verkinu er grafið undan yfirráðum hins sjónræna. Í staðinn er ljósi beint að þeirri þjáningu sem slík yfirráð geta valdið hjá þeim sem ekki ná að fljóta með hlutadýrkunarsjónmarkaðsstraumnum.

Lokaorð

Eva Illouz er helst til svartsýn á framtíð tilfinningalífsins á tímum sjónrænnar auðvaldhyggju. „Kynlíf og ást eru ekki lengur túlkun á þeim stað þar sem sjálfíð getur veitt samfélaginu mótstöðu. Kynhegðun og nánd hafa orðið að stórkostlegum leikvangi þar sem efnahagslegt sjálf er framkvæmt og geta ekki lengur verið uppspretta skapandi spennu á milli einstaklingsins og samfélagsins.“⁴⁸ Í ljósi þessa er áhugavert að skoða hvort nýjar og fornar áherslur í myndlist Kristínar Gunnlaugsdóttur, sem vinna með gróteskan og karnivalskan mótþróa og hliðrun á sviði myndbirtingar, gætu orðið til þess að veikja forsendur og áhrif andhverfra tengsla. Ferill Kristínar einkenndist í upphafi af því að samsama sig við hefðbundnar hugmyndir um ástina með Maríumyndina sem fyrirmynd. List hennar þróaðist síðan stig af stigi yfir í gróteska speglun á þessum hugmyndum. List hennar nær að veita andhverfum tengslum mótspyrnu; hún myndar þannig myndrænt mótvægi við sjónræna auðvaldshyggu.

Illouz lýsir þjóðfélagsástandi þar sem sjálfíð og sjálfsmyndin er ofurseld efnahagslegum veruleika neyslusamfélagsins, í formi sjónrænnar auðvaldshyggu og aukins þrýsting um ástand þar sem andhverf tengsl eru normið. Ferill Kristínar spannar það tímabil þar sem þetta ástand hefur orðið hvað

⁴⁸ Eva Illouz, *End of Love*, bls. 228–229.

mest knýjandi, út frá greiningu Illouz. Í upphafi leitaðist Kristín við að byggja myndtjáningu sína á táknrænum tjáningarmáta fortíðar. Þetta birtist í myndum þar sem sundruð mynd sjálfsins, í mynd meyjjar og tálkvendis, sameinaðist í of-fögnum myndum, þar sem karllægt sakleysi andans tókst á við blygðunarleysi fegurðarinnar. Kristín freistaði þess að yfirstíga and-femínískar áherslur sjónrænnar auðvaldshyggju með því að ganga inn í þá fornu hefð sem neyslusýnin byggði á, að setja spurningu við hana með því að ganga enn lengra. Þetta var aðferð sem gekk ekki upp til lengdar. Þær hræringar sem fylgdu efnahagshruninu árið 2008 leiddu til uppgjörs í sköpun sem trúlega hefði átt sér stað fyrr en síðar. Ímyndin í myndum hennar umbreyttist yfir í kvenmyndir þar sem gróf og grótesk sýn leysti hina ofur-föggu hugveru af hólmi. Hér má sjá að tilraunir til þess að sameina ólíka þætti kvenímyndarinnar í ofur-fagurri veru hafa vikið fyrir kynverunni; hið hreina tákni rósarinnar hefur tekið á sig þrútna mynd kvenlægrar og fullvalda kynhneigðar. Þessari nýju ímynd er stefnt gegn meginþunga sjónrænnar auðvaldshyggju; hér er boðið upp á formræn tengsl sem samræmast síður hugmyndum um andhverf og stopul tengsl.

Í síðari verkum sínum vinnur Kristín enn frekar gegn sjónrænum valdböðum neysluhyggjunnar. Hér er gróteskan tekin skrefinu lengra. Í stað fornra minna kvenlegrar kynveru er komin ný mynd þar sem fegurðin og valdeflingin sækir forsendur sínar til minna um aldurnhignar konur. Þetta er ímynd sem lætur ekki að stjórn sjónrænnar auðvaldshyggju. Fegurðin felst ekki lengur í sléttu yfirborði og of-föggu. Hún ólgar undir yfirborðinu í krafti persónulegs málverks. Hér horfir sjálfstæð aldurnhignin kvenveran beint við áhorfandanum. Hún gerir það án tillits til sjónrænna viðmiða neyslumarkaðarins. Hún ógnar viðmiðum sjónrænnar auðvaldshyggju og stendur hugsanlega í tengjandi afli sínu gegn andhverfum tengslum.

ÚTDRÁTTUR

Kristín Gunnlaugsdóttir myndlistarkona (fædd 1963) gat sér gott orð undir lok tuttugustu aldar með áferðarfallægum verkum sem áttu sér oft trúarlegar fyrirmyndir. Myndheimur hennar tók breytingum um og eftir 2009 þegar myndirnar urðu tjáningarríkar og grófar með kynferðislegum undirtón. Á undanföllum árum hafa myndir hennar í auknum mæli svarið sig í ætt við grótesku. Í greininni er leitast við að skoða lykilverk í ferli Kristínar til að öðlast skilning á því hvernig verkin snerta á breyttan hátt við áhorfandanum eftir tímabilum. Verkin og áhrif þeirra eru greind með tilliti til kenninga R. Howards Blochs á þróun rómantískrar ástar, hugmynda

HLYNUR HELGASON

Eva Illouz um sjónræna auðvaldshyggju, valdbeitingu á grundvelli kynlífshegðunar og efnahags og rannsókna Mary Russo á ímyndum gróteskra líkama kvenna í menningarlegu samhengi.

Lykilorð: Listfræði, rómantísk ást, sjónræn auðvaldshyggja, gróteskar ímyndir, kynjafræði

ABSTRACT

From Love to Unease: On Kristín Gunnlaugsdóttir

Kristín Gunnlaugsdóttir, a visual artist born in 1963, made a name for herself at the end of the twentieth century with attractive works, often with religious connections. Her imagery changed around 2009 when her paintings became expressive and rough and had overt sexual undertones. In recent years, her works have become increasingly more grotesque. The article seeks to examine key works in Gunnlaugsdóttir's oeuvre, to gain an understanding of how the works from her different styles have affected viewers. The works and their effects are analysed in the light of R. Howard Bloch's theories on the development of romantic love, Eva Illouz's ideas of scopic capitalism, hegemony based on sexual behaviour and economics, and Mary Russo's research on images of grotesque women's bodies in a cultural context.

Keywords: Art history, romantic love, scopic capitalism, grotesque images, gender studies

DR. HLYNUR HELGASON

Dósent í listfræði

Íslensku- og menningardeild

Háskóla Íslands

Aðalbyggingu v. Sæmundargötu, 3. hæð

IS-101 Reykjavík

Íslandi