

ÆSA SIGURJÓNSDÓTTIR

Óræð inngríp og pólitísk orðræða í borginni

Listaverkið í almannarými
og áhrif útisýninga í Reykjavík

*„Listaverkið birtist í sínum mesta styrk. Það er upphafið.
Listaverkið er vissulega undantekning frá ríkjandi ástandi.
Það virkar eins og öryggisventill fyrir kerfið, ímynd frelsis
í umbverfi almennrar firringar, sem borgaraleg hugmynd
hafin yfir alla gagnrýni, blutlaust, ofan og bandan við
alla hugmyndafræði.“¹*

Borgin verður sýningarvettvangur

Í Reykjavík er varla hægt að ganga spölkorn án þess að rekast á listaverk.² Borgin hefur smátt og smátt orðið mikilvægur sýningarvettvangur myndlistar, allt frá því að fyrsta útilistaverkið, bronsafsteypa af sjálfsmynd myndhöggvarans Bertels Thorvaldsen (1770–1844) var reist fyrir framan Alþingishúsið á Austurvelli 19. nóvember árið 1875. Verkið markaði upphaf að menningarpólitískum tengslum útilista við íbúa og aðra vegfarendur í borginni. Myndin þótti bjóða af sér einstakan þokka. Hún minnti á íslenskan uppruna listamannsins og staðsetning myndarinnar var ákveðin yfirlýsing um mikilvægi listarinnar innan hins nýja borgarrýmis, sem þá var að mótask í Reykjavík.³

¹ Daniel Buren, „Alvarlegar takmarkanir (1970)“, þýðandi Hannes Lárusson, *Daniel Buren: Staðsetning/Vörpun/Tilfærsla–Staðbundin verk (Placed/Projected/Displaced – Situated Works)*, ritstj. Hannes Lárusson, Reykjavík: Listahátíð í Reykjavík, Listasafn Íslands og Gallerí 11, 1992, bls. 7–18, hér bls. 9. Myndir af innsetningunni í Lí má skoða á síðunni danielburen.com

² Þannig komst myndhöggvarinn Robert Jacobsen að orði í viðtali við ljóðskáldið Susanne Jorn. Susanne Jorn, „Viðtal við danska myndhöggvarann Robert Jacobsen“, *Sigurjón Ólafsson: Danmark – Island*, Silkeborg/Reykjavík: Silkeborg Kunstmuseums Forlag og Listasafn Sigurjóns Ólafssonar, 1991, bls. 52–55, hér bls. 53–54.

³ Myndin var gjöf frá borgarstjórn Kaupmannahafnar, sem óskaði eftir því að verk-

Frumherjar höggmyndalistar á Íslandi, þeir Einar Jónsson (1874–1954), Ásmundur Sveinsson (1893–1982) og Sigurjón Ólafsson (1908–1982) kynntust allir samfélagslegum gildum opinberrar listar á námsárum sínum erlendis. Einar ánafnaði þjóðinni öll listaverk sín og safnabyggingu á Skólavörðuholtinu sem var vígð árið 1923. Ásmundur vildi einnig koma myndum sínum fyrir almenningssjónir, en eins og oft hefur verið bent á þá stóðu íslenskir listamenn frammi fyrir þeim vanda að engar málmsteypur voru í landinu. Ásmundur gerði því tilraunir með steinsteyppt útverk sem hann reisti fyrir utan vinnustofu sína við Freyjugötu.⁴ Síðar reisti hann garð við heimili sitt og vinnustofu í Sigtúni þar sem nú er Ásmundarsafn.⁵ Sigurjón vann að sama skapi fjölda útverka á ferli sínum; frístandandi minnismerki og standmyndir sem yfirleitt voru pantaðar af félagasamtökum eða fyrirtækjum, en einnig stærri lágmyndir unnar í samvinnu við arkitekta og sjá má á fjölbýlishúsum, opinberum byggingum og í fyrirtækjum.⁶ Auk þess kom það í hlut Einars og Sigurjóns að gera fjölda standmynda og minnisvarða sem tengja borgina (og vegfarendur) við stjórnmála- og menningarsögu þjóðarinnar.⁷

inu yrði fundinn staður „á almannafæri í Reykjavík“, sjá „Ávarpið frá bæarstjórn Kaupmannahafnar“, *Þjóðólfur* 14. september, 1874, bls. 199. Júlíana Gottskálksdóttir, *Íslensk listasaga frá síðari hluta 19. aldar til upphafs 21. aldar*, I. bindi, ritstj. Ólafur Kvaran, Reykjavík: Forlagið og Listasafn Íslands, 2011, bls. 14–18. Myndin af Thorvaldsen er nú staðsett í Tjarnargarðinum, en standmynd Einars Jónssonar af Jóni Sigurðssyni var reist í hennar stað á Austurvelli árið 1931.

⁴ Gunnar J. Arnason, „Ásmundur Sveinsson: Höggmyndalist í þjónustu fólksins“, *Íslensk listasaga frá síðari hluta 19. aldar til upphafs 21. aldar*, II. bindi, ritstj. Ólafur Kvaran, Reykjavík: Forlagið og Listasafn Íslands, 2011, bls. 216–226, hér bls. 220.

⁵ „„Það er tilgangslaut að skapa listaverk, ef þjóðin á ekki að njóta þeirra.“ Rætt við Ásmund Sveinsson myndhöggvara í vinnustofu hans“, *Alþýðublaðið*, 12. júlí 1957, bls. 5.

⁶ Pétur H. Ármannsson, „Sigurjón Ólafsson’s Collaboration with Icelandic Architects“, *Tracks in Sand: Featuring Modernism in the Work of Sculptor Sigurjón Ólafsson*, ritstj. Æsa Sigurjónsdóttir, Reykjavík: Háskólaútgáfan, 2017, bls. 41–53.

⁷ Einar Jónsson er höfundur minnismerkja um Jónas Hallgrímsson (1905–1907), Ingólf Arnarson (1906–1907), Kristján IX (1908), Jón Sigurðsson (1911), Þorfinn Karlsefni (1917–1918), og Hannes Hafstein (1931) auk höfuðmynda af ýmsum einstaklingum. Ólafur Kvaran, „Brautryðjendur í upphafi aldar“, *Íslensk listasaga frá síðari hluta 19. aldar til upphafs 21. aldar*, I. bindi, ritstj. Ólafur Kvaran, Reykjavík: Forlagið og Listasafn Íslands, 2011, bls. 46–75, hér bls. 68–75. Sigurjón gerði opinberar standmyndir af sr. Friðriki Friðrikssyni (1952), Héðni Valdimarssyni (1952) og Ólafi Thors (1968), auk fjölda annarra höfuðmynda og minnismerkja. Sjá Charlotte Christensen, „Sigurjón Ólafsson’s Portraits“, *Sculptor Sigurjón Ólafsson*

Síðan hefur mikið vatn runnið til sjávar og listaverk utandyra höfða nú fremur til daglegrar reynslu íbúa af nánasta umhverfi en listsögulegrar og menningarpólítískrar virkni.⁸ Auk þess hafa hugmyndir um list í almannarými þanist inn á huglæg svið og eru víðtækari en svo að þær rúmist á útisýningum eða í höggmyndagarði. Minnisvarðar sjálfstæðisbaráttunnar standa samt enn keikir og ný minnismerki hafa verið reist, til að mynda verk Yoko Ono (f. 1933), *Imagine Peace Tower* (2007) og staðsett er í Viðey. Hins vegar hafa kröfur um beina menningarpólítíska virkni listaverka vikið fyrir væntingum ný-kapítalismans um auðkenningu (e. *branding*) og almenn notendavæn þátttökugildi. Þá hafa óskir um opið aðgengi að upplýsingum og aukið borgaravald jafnframt breytt forsendum lista í almannarými, án þess þó að hafa dregið úr stofnanavæðingu þeirra.⁹

Þessi þverstæðukennda staða lista í almannarými birtist í Reykjavík eins og í mörgum vestrænum borgum. Samtímis því sem eldri verk missa merk-

and his Portraits, ritstj. Lise Funder og Birgitta Spur, Reykjavík: Sigurjón Ólafsson Museum, 2008, bls. 11–59, hér bls. 53.

⁸ Grein þessi byggir á erindinu *Staður, ljós og minni: List í almannarými í reykvisku sambengi*, sem höfundur hélt í Listasafni Reykjavíkur í tilefni 40 ára afmælis Myndhöggvarafélagsins í Reykjavík þann 4. febrúar 2012. Sjá einnig: Æsa Sigurjónsdóttir, „Formáli“, *Myndhöggvarafélagið í Reykjavík 40 ára: Verk og hugmyndir að verkum í almannarými*, Reykjavík: Myndhöggvarafélagið í Reykjavík, 2012, bls. 6–12. Nýtt hlutverk myndlista í borginni var einnig viðfangsefni eftirfarandi ráðstefna og sýninga: *Sigurjón Ólafsson og list á almannafæri*, alþjóðlegt málþing á vegum Listasafns Sigurjóns Ólafssonar í Norræna húsinu 18. október 2003. *Site Ations: Sense in Place*, sýning í Viðey og víðar í Reykjavík með þátttöku grunnskóla og listaskóla, opnuð 25. maí 2006. Jonathan Clarkson o.fl., *Sense in Place: Site-ations International*, Europe 2005/06, Cardiff: University of Wales/UWIC, 2006. *Miðbaugur og Kringla: leisure, administration and control*, á ýmsum stöðum í Reykjavík, norræn samsýning, opnuð 21. júlí 2007. *Hafnarborgir: Endurbýgging hafnarsvæða og miðborga (Reinventing Harbour Cities. International Conference on Urban Planning and Art in Public Space)*, alþjóðleg ráðstefna í Norræna húsinu 25. apríl og 10. maí 2008. *Núningur / Friction. Myndlistin í borginni og borgin í myndlistinni*, sýning í Listasafni ASÍ 14. apríl til 13. maí 2012.

⁹ Hér er vísað til listfræðilegra greininga á hvarfi minnisvarðanna úr almannarými á 20. öld. Michael North, „The Public as Sculpture: From Heavenly City to Mass Ornament“, *Art and the Public Sphere*, ritstj. W.J.T. Mitchell, Chicago og London: The University of Chicago Press, 1992, bls. 9–28. W. J. T. Mitchell hefur jafnframt bent á að myndbrot innan borganna snúist ekki eingöngu um myndir sem tákngera yfirvöld, heldur í sumum tilvikum gegn stofnanavaldi listheimsins og er verk Richard Serra *Tilted Arc* (1981–1989), sem var reist á Federal Plaza í New York, þekktasta dæmi um slíkt. W. J. T. Mitchell, „The Violence of Public Art: Do the Right Thing“, *Art and the Public Sphere*, ritstj. W. J. T. Mitchell, Chicago og London: The University of Chicago Press, 1992, bls. 29–48.

ingarmátt sinn, gleymast og liggja jafnvel undir skemmdum, eru önnur verk „endurvakin“ með því að færa þau úr stað.¹⁰ Nýjum verkefnum er ýtt úr vör í þeim tilgangi að fegra borgarhverfi, virkja borgarbúa í samtal um listina, til að vinna gegn skemmdarverkum innan borgarinnar, eða jafnvel til að auglýsa vöru og fyrirtæki.

Í þessu samhengi er mikilvægt að útskýra að merking hugtakanna almennarými og opinber vettvangur eiga sér sögulegar rætur í lýðræðisþróun Evrópuríkja. Vert er þó að tiltaka að með hugtakinu almennarými er ekki eingöngu vísað til svæða innan borgarinnar eða staða sem allir hafa aðgang að heldur einnig vettvangs skoðanaskipta og upplýsingarýma þar sem almenningsálitid myndast.¹¹ Í raun verður allt sem sést (og heyr-ist) hluti af þessum vettvangi.¹² Þannig er hugmyndin um almennarými nátengd kröfunni um lýðræði, frjáls skoðanaskipti, og aukna menntun. Stafræna byltingin hefur hins vegar haft það í för með sér að almennarýmið hefur þanist út á veraldarvefnum um leið og vegfarendur nýta sér æ oftast eftirlitsaugað, eða sjónarhorn valdsins á ferðum sínum um borgina og taka það fram fyrir eigin reynslu sem byggir á innri kennileitum.¹³

Hér er ætlunin að beina sjónum að virkni (e. *agency*) lista í almennarými í Reykjavík við ný-kapítalískar aðstæður borgarskipulagsins. Í því sambandi er kenning heimspekingsins Chantal Mouffe um almennarýmið

¹⁰ Þannig var *Vatnsberi* (1937) Ásmundar Sveinssonar færður frá Litluhlíð niður í Lækjargötu árið 2011, þrátt fyrir að listamaðurinn hafi sjálfur valið gróðursnauda klöppina sem ákjósanlegan stað fyrir verkið. Ásmundur sagði frá uppsetningu verksins í viðtali við blaðamann *Morgunblaðsins* 25. ágúst 1967, bls. 5: „Fyrst vildu þeir klína henni fast við vatnsgeymana á Öskjuhlíðinni. Það fannst mér óráð. Eftir nokkra leit fann ég svo fallega klöpp austan Reykjanesbrautar. Þann stað leist mér strax vel á og þar stendur stytta nú.“ *Vatnsberinn* var fyrsta mynd Ásmundar, sem sett var upp „út í óhreyfðri náttúrunni.“ Sjá einnig „Ósnortið grágrýtið hluti af listaverki“, *Þjóðviljinn*, 22. ágúst 1967, bls. 5. Upphaflega keypti Fegrunarfélag Reykjavíkur verkið árið 1948 og vildi setja það upp í Bakarabrekkunni við Lækjargötu. Það náði ekki fram að ganga vegna ritdeilna um fagurfræðilegt gildi verksins. Sjá Jón Karl Helgason, „Hvar á blessuð vatnskerlingin heima“, *Hugrás* 23. maí 2011. Sótt 19. júní 2018 af <http://hugras.is/2011/05/hvar-a-blessud-vatnskerlingin-heima/>

¹¹ Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge, Mass.; MIT Press, 1989.

¹² Sjá Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago: The University of Chicago Press, 1998 (1958), bls. 50.

¹³ Bryan Reynolds og Joseph Fitzpatrick, „The Cartographic Impulse: Certeau's Transversality, Foucault's Panoptic Discourse, Cusa's Empiricism, and Google's New World“, *Transversal Subjects: From Montaigne to Deleuze after Derrida*, London: Palgrave Macmillan, 2009, bls. 124–161.

sem átakarými (e. *battleground*) og listina sem órætt (e. *agnostic*) inngríp inn í þetta rými höfð til hliðsjónar. Mouffe álitur að listamenn hafi í flestum tilvikum það að markmiði að sýna sannleikann og afhjúpa neytendamiðaða ímyndarsköpun list- og menningarstofnana.¹⁴ Hún telur að listamenn hafi enn, þrátt fyrir óheftan ágang verslunarrýmis í borgum, möguleika á að rifja upp og grípa inn í pólitísk álitamál á áhrifaríkan hátt. Verður greining hennar höfð að leiðarljósi og sýnt fram á að spurningin um varanlegt gildi myndlistar í opinberu rými hverfist ekki lengur um höfundavirkni, form eða merkingu einstakra verka, heldur fyrst og fremst um möguleika þeirra til að hafa gagnrýnin áhrif og vekja pólitíska listumræðu í samfélaginu.

Þá verður svipast um eftir hinum ýmsu atilögum sem félagasamtök listamanna og sýningarstjórar hafa gert á undanförunum áratugum ýmist til að virkja borgarrýmið sem sýningarvettvang utandyra eða til að skapa aðstaður sem vekja máls á pólitískum málefnum líðandi stundar. Reynt verður að varpa ljósi á það hvernig þessir aðilar hafa með ýmsum leiðum endurskilgreint listhugtakið með það að markmiði að gera vegfarendur að gagnrýnum þátttakendum frekar en neytendum. Myndlistaskólinn í Reykjavík og Myndhöggvarafélagið í Reykjavík áttu frumkvæði að fjölda verkefna og útsýninga.¹⁵ Dæmi verða tekin af einstökum sýningum og listamönnum sem vinna á þessum forsendum.

Auk þess verður sagt frá ljósmyndasýningunni *Raunveruleikatékk* á Listahátíð 2010, en hún hafði þá sérstöðu fram yfir aðrar ljósmyndasýningar sem settar hafa verið upp utandyra í borginni, að reynt var að vinna með díalektíska virkni ljósmynda og afhjúpanði frásagnarmöguleika þeirra í almennarými. Á sýningunni var tekist á við margþætt samhengi sögu, minninga og pólitískra atburða í samtíma. Að lokum verður spurt hvort nýlegt listskreytingaverkefni Borgarráðs og Listasafns Reykjavíkur í Efra-Breiðholti sé vænleg leið til að virkja íbúa til samstöðu og þátttöku, eða hvort verkefnið afhjúpi veikleika, eða jafnvel þöggun stofnananna, sem hafi einfaldlega ekki bolmagn til að takast á við almenningsrýmið af pólitískri sannfæringu. Er þá enn freistast til að vísa í málflutning Mouffe, um listamanninn sem mikilvægan geranda í lýðræðislegu samfélagi gagnvart

¹⁴ Chantal Mouffe, „Artistic Activism and Agnostic Spaces“, *Art & Research*, 1(2)/2007. Sótt 5. ágúst 2018 af www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html

¹⁵ Inga S. Ragnarsdóttir og Kristín G. Guðnadóttir, *Útsýningarnar á Skólavörðubolti 1967–1972*, Reykjavík: Myndhöggvarafélagið í Reykjavík og Myndlistaskólinn í Reykjavík, 2017.

valdastofnunum sem oftár en ekki kjósi fremur málamiðlanir í stað þess að takast á við erfiða félagslega málaflokka meðal íbúa.¹⁶

Skólavörðuholtið verður sýningarstaður

Þegar þýsk-svissneski listamaðurinn Dieter Roth (1930–1998) reisti sjö metra háan hljóðskúlptúr, *Vindbörpu*, á Skólavörðuholtinu í september 1961, þá vakti tiltækið mikla athygli, enda nýjung að sjá listaverk samsett fyrir allra augum á svo grófan hátt. Verkið var í raun nokkurskonar gjörningur, hreyfiverk úr brotajárni og átti að brjóta upp reynslu áhorfanda af kyrrstæðu rými, því markmiðið var að varpa hljóðinu sem *Vindharpan* framleiddi, inn í sýningarsalinn.¹⁷ Dieter hafði þá búið í fjögur ár á Íslandi og þáði boð um að sýna með nemendum og kennurum á 15 ára afmælis-sýningu Myndlistaskólans í Reykjavík sem þá var til húsa í Ásmundarsal.¹⁸

Inni í sýningarsalnum mátti sjá fleiri nýstárleg verk Dieters sem blaðamaður *Tímans* lýsti á eftirfarandi hátt: „Myndir hans eru afar sérstakar og margar mjög hreyfanlegar, þannig að þeim má raunverulega sífellt breyta í nýjar og nýjar myndir.“¹⁹ Blaðamaður *Morgunblaðsins* lýsti sýningunni einnig nákvæmlega og benti á að:

Inni í Ásmundarsalnum við Freyjugötu getur að líta hina furðulegustu hluti ... naglrekin borð á veggjum með teygjunsúrum strengdum á milli naglanna, og þar getur hver skapað sitt listaverk með því að flytja teygjur á milli nagla. Fyrir dyrum úti hefur tjörusvartur símastaur verið rekinn niður í jörðina og kranabíll frá Héðni halar hvern furðuhlutinn af öðrum upp í staurinn.²⁰

¹⁶ Chantal Mouffe, „Artistic Activism and Agnostic Spaces“.

¹⁷ *Myndlistaskólinn í Reykjavík 1946 – 1961. Sýning í september 1961*. Sýningarskrá varðveitt á bókasafni Listasafns Íslands. Dieter lýsti gerð verksins löngu síðar í viðtali við Irmelin Lebeer-Hossmann, „Dieter Roth Interview von Irmelin Lebeer-Hossmann. Hamburg, 28.–30. September 1976, und Stuttgart, 20.–22. Juni 1979“, Barbara Wien, *Dieter Roth: Gesammelte Interviews*, Cologne: Hansjörg Mayer, 2002, bls. 9–142, hér bls. 45.

¹⁸ Árið 1960 fékk Dieter hin virtu William og Noma Copleyverðlaun fyrir bókverk sín og vakti það talsverða athygli í dagblöðum á Íslandi. Sjá m.a. viðtal við Dieter Roth: „Þetta er andrésöndin hans pabba“, *Vísir*, 20. febrúar, 1961, bls. 4 og 11.

¹⁹ „Vindharpa, Völuspá, Fjörufugl. Nýstárleg afmælisýning Myndlistarskólans“, *Tíminn*, 16. september 1961, forsíða og bls. 15.

²⁰ HH, „Á þetta nú að koma upp líka.“ Við Ásmundarsalinn rís Vindharpa“, *Morgunblaðið*, 16. september 1961, bls. 3. „Afmælisýning Myndlistarskólans“, *Morgunblaðið*, 21. september 1961, bls. 23.

Blaðamennirnir virðast ekki hafa áttað sig á því að á sýningunni var Dieter beinlínis að prófa framsæknar tilraunir evrópsku og bandarísku ný-framúrstefnunnar með hreyfingu, hljóð og óvaranleg efni og þar með koma listbyltingunni til Íslands.²¹

Vindbarpan var í raun tímamótaverk á Íslandi, því það höfðaði á nýjan hátt til umhverfis, veðurfars og rýmisskynjunar áhorfenda.²² Tilraun listamannsins til að bræða listrými sýningarsalarins saman við almenninginn utandyra vakti hins vegar engar umræður, enda vart tímabært á Íslandi að ræða þá listbyltingu sem var að búa um sig um vestrænan heim.²³

Í bréfi til foreldra sinna lýsti Dieter Reykjavík sem afskaplega ljótum stað þar sem öllu ægði saman.²⁴ Í verkum hans birtist borgin, og í raun landið allt, hins vegar sem óheft athafnasvæði, opinn og frjáls vettvangur, útópía (staðleysa), en ekki staður bundinn ákveðnum samfélagssáttmála, eignarhaldi, eftirliti og opinberum reglugerðum.

Úrvinnsla Dieters á íslenskum veruleika, hvort sem það var vindurinn á Skólavörðuholtinu, tungumálið eða séríslenskar menningarímyndir, hafði

²¹ Nánast samtímis sýndu Dieter og Jón Gunnar Árnason (1931–1989) hreyfiverk á stórrí alþjóðlegri yfirlitssýningu sem fjallaði um sögu hreyfingarinnar í myndlist (*Bewogen Bewegung*) í Stedelijk safninu í Amsterdam 10. mars til 17. apríl 1961. Sýningin fór síðan á Moderna safnið í Stokkhólmi undir heitinu *Rörelse i Konsten*, og loks á Louisianasafnið í Humlebæk. Sjá viðtal við Dieter Roth: „Þetta er andrésöndin hans pabba“, bls. 4 og 11. Sjá einnig viðtal við Jón Gunnar Árnason, „Og margir taka þetta hátíðlega“, *Tíminn* 6. janúar 1963, bls. 9 og 13.

²² *Vindbarpan* minnir á hljóð- og hreyfiverk svissneska listamannsins Jean Tinguely (1925–1991), en þeir Dieter sýndu oft saman erlendis, m.a. á farandsýningunni *Bewogen Bewegung* árið 1961.

²³ Nýjar liststefnur voru gjarnan ræddar í blaðagreinum og í viðtölum við listamenn á árunum 1963–1968. Flúxushreyfingin var til að mynda fyrst kynnt í greininni „Flúxusfólkið“, *Leikbúsmál* 1(4–5)/1963, bls. 16–23. Sjá einnig viðtal við Jón Gunnar Árnason, „Og margir taka þetta hátíðlega“, bls. 9 og 13. Þá sagði Thor Vilhjálmsson m.a. frá sigri bandarísku popplistarinnar á Feneyjatværingnum 1964 í greininni „Syrpa“, *Birtingur*, 11(1–2)/1965, bls. 62–66. Sjá einnig: „Myndlistin hlýtur að breyta um svip. Viðtal við Sigurjón Jóhannsson“, *Þjóðviljinn* 20. júní 1965, bls. 7 og 2. Ítarleg umfjöllun um tónleika og gjörning Nam June Paik og Charlotte Moorman í Lindarbæ á vegum Musica nova, birtist í *Fálkanum* 8. júní 1965. Einnig: „Fyrirburðir: Klámfengnir leikir eða ádeila á samtímamann? Stutt kynning á því sem amerískir nefna „HAPPENING“, *Fálkinn*, 18. apríl 1966, bls. 10–12. Þórður Ben Sveinsson kynnti Marchel Duchamp fyrir lesendum *Þjóðviljans* í „Marcel Duchamp“, *Þjóðviljinn* 5. mars 1967, bls. 5 og 13. Þórður Ben, „Nýir straumar í myndlist“, *Birtingur* 14(2–4)/1968, bls. 57–65.

²⁴ Dirk Dobke o.fl., *Roth Time: A Dieter Roth Retrospective*, New York: Museum of Modern Art, 2004, bls. 40.

sem kunnugt er, mikil áhrif á þá kynslóð listamanna sem kom fyrst fram á sýningu SUM árið 1965. Rannsóknir hans á íslensku umhverfi birtust til að mynda í ljósmyndaverkinu *The Reykjavík Slides*. Þetta er heimildaverk sem unnið var í lotum, frá 1973–1975 og 1990–1998.²⁵ Því mætti lýsa sem fyrirbærafræðilegu rýmisverki í anda skilgreininga franska sagnfræðingsins Michel de Certeau (1925–1986). Í verkinu er borginni annars vegar lýst sem reynslurými þess sem fer um göturnar og kynnist umhverfinu í návígi og hins vegar frá sjónarhorni þess sem stendur í fjarlægð (f. *voyeur*) og horfir yfir borgina úr fjarska.²⁶ Samtímis umbreytti listamaðurinn reynslunni í einhverskonar stjórnsýslulegt gagnasafn (arkíf). Í anda Certeaus eltir áhorfandinn göngumanninn (f. *marcheur*) frá einum stað til annars og tengist umhverfinu ekki bara á sjónrænan hátt, heldur með öllum líkama sínum, þegar hann þræðir götur og hverfi (f. *parcours*).

Hugmynd Ásmundar Sveinssonar um höggmyndagarð á Skólavörðuholtinu lá því í loftinu hjá skólafélagi Myndlistaskólans í Reykjavík. Þegar fyrsta útsýningin var skipulögð í lok sumars árið 1967, þá var ætlunin að sækja um leyfi til borgaryfirvalda „til að hafa þarna listaverk að staðaldri“.²⁷ Þá hafði listamönnum fjölgað og ný listform kölluðu á fjölbreyttara sýningarrými.²⁸ Geir Hallgrímsson borgarstjóri opnaði fyrstu útsýninguna og var hún kynnt í dagblöðum sem „listaverkagarður“,²⁹ og „fyrsta myndlistarsýningin sem öll er til sýnis úti við“.³⁰

Ragnar Kjartansson (1923–1988), þá skólastjóri Myndlistaskólans í Reykjavík, tók undir móðernískar hugmyndir Ásmundar og sagði að höggmyndalistin ætti „að vera útilist, og það er það sem við erum að reyna að fá

²⁵ Dieter Roth, *Reykjavík Slides* (1973–1975 og 1990–1998), alls 31.035 litskyggnur. Myndirnar tóku, auk Dieters, þeir Karl og Björn Roth ásamt Páli Magnússyni. Sjá Dieter Roth, *Reykjavík Slides* (31,035): *Every View of a City*, Hamburg: Dieter Roth Estate, 2011.

²⁶ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien: 1. Arts de faire*, Paris: Gallimard, 1980.

²⁷ „Höggmyndasýning sett upp hjá Ásmundarsal“, *Þjóðviljinn* 26. ágúst 1967, bls. 4. „Útsýning á „skulptur““, *Morgunblaðið* 6. september 1967, bls. 16.

²⁸ Sbr. Sýningin *Ungir listamenn 1967*, sem skipulögð var á vegum F.Í.M. Þátttakendur skyldu vera yngri en 30 ára. „Höggmyndasýning undir berum himni“, *Tíminn* 22. ágúst 1967, forsíða og bls. 15. „Sýning á höggmyndum við Ásmundarsal“, *Þjóðviljinn* 5. september 1967, forsíða og bls. 6.

²⁹ „Á Skólavörðuholti“, *Þjóðviljinn* 16. september 1967, bls. 5.

³⁰ ÓÓ, „Útihöggmyndasýning hafin“, *Tíminn* 5. september 1967, bls. 2.

fram með þessum útisýningum á Skólavörðuholti“.³¹ Verkavalið á þessari fyrstu samsýningu úti undir beru lofti, sýndi ákveðna tilhneigingu sýningarstjórnanna, Ragnars og Jóns Gunnars Árnasonar, til að draga saman ólíka aldurshópa og liststefnur, hugsanlega með það að markmiði að skapa samkennd og draga úr spennu á milli kynslóðanna. Yfirlýsing Ragnars um að höggmyndalistin ætti „að vera monúmental“ var hins vegar nokkuð á skjön við verkin sem SÚM kynslóðin sýndi. Þau voru ekki beinlínis unnin sem útiverk og voru langt frá því að vera stór og varanleg. Samsetningaraðferðir popplistarinnar birtust til að mynda í ádeiluverki Rósku (Ragnhildur Óskarsdóttir 1940–1996) *Tilvonandi húsmóðir/Súperþvottavél* (1967) og Þórður Ben Sveinsson (f. 1945) sýndi hugmyndaverk; innsetningu sem hann kallaði *Ræktunarsvæði nr. 3*. Bæði verkin deildu á styrjaldarekstur Bandaríkjanna.³²

Það var hvasst á Skólavörðuholtinu og verkin algerlega óvarin á þessu opna svæði. En þrátt fyrir að umtalsverð skemmdarverk væru unnin á nokkrum verkum, þá var sýningin endurtekin ári síðar í tilefni fjörutíu ára afmælis Bandalags íslenskra listamanna í september 1968. Hannes Davíðsson, arkitekt og formaður Bandalags íslenskra listamanna benti í opnunarræðu sinni á „að rýmið er orðið æ stærra þáttur, samfara mjög fjölbreyttu efnisvali, jafnvel kyrrstæði höggmyndarinnar hefur orðið að þoka og hún er orðin hreyfanleg og síbreytileg“.³³ Hjörleifur Sigurðsson, myndlistarmaður og gagnrýnandi, taldi sýninguna jákvæða nýjung í „listmálum Reykvikinga og þjóðarinnar í heild“. Hann nefnir hana „höggmyndagarðinn“ og telur fjölbreytni verkanna „merki um bjartsýni, tján-ingarfrelsisvitund, sem ríkir í sjónarlistunum, þrátt fyrir stórveldishroka, fyrirlitlegar styrjaldir og ofbeldi“.³⁴ Orðið höggmynd átti þó varla lengur við því flest voru verkin mótuð eða samsett úr gífsi, járni, plastefnum, eða fundnum hlutum.

³¹ „Sýningin á Skólavörðuholti“, *Vikan*, 24. júlí (30. tbl.) 1969, bls. 24–27, hér bls. 24.

³² Tæplega 20 árum síðar, árið 1981, kynnti Þórður útópískar hugmyndir sínar um nýja tegund byggingarlistar sem mótaðist af aðstæðum á Íslandi, náttúru landsins og menningu. Þórður Ben Sveinsson, *Borg náttúrunnar*, Reykjavík: Listasafn Reykjavíkur – Kjarvalstaðir, 2005. Sjá einnig: Þorsteinn Gunnarsson, „Nýtt skipulag borgarinnar frá sjónarhorni listamanns“, *Helgarpósturinn* 13. nóvember, 1981, bls. 11.

³³ „Við opnun útisýningar“, *Þjóðviljinn* 11. september 1968, bls. 4.

³⁴ Hjörleifur Sigurðsson, „Höggmyndagarðurinn“, *Vísir* 18. september 1968, bls. 6.

Dieter Roth þandi listhugtakið í innsetningu sem samanstóð m.a. af notuðum umslögum, súkkulaði, ljósaperu, gömlum kústhaus, og hnakk af reiðhjóli, allt þakið rauðri málningu.³⁵ Hlutirnir runnu saman við rauðamölinna á holtinu eins og rusl sem hefði verið skilið eftir.³⁶ Magnús Pálsson (f. 1928) sýndi negatíf rými í fatalíkneski úr gífsi, og Sigurjón Ólafsson reisti tálgaða *Eiturspýtu* þakta tjöru. Bragi Ásgeirsson skrifaði ítarlega gagnrýni um sýninguna og telur hana vekja áleitna spurningu vegfarenda um „hvað höggmyndalist sé í dag og hvað sé á bak við viðleitni mótunarlistamanna nútímans“.³⁷ Hann greinir sýninguna því fyrst og fremst sem sýningu á verkum utandyra, en ræðir ekki ástæður þess að farið væri með verkin út undir bert loft.

Skólafélag Myndlistaskólans í Reykjavík skipulagði aftur útisýningu á Skólavörðuholtinu sumarið 1969. Umhverfið var lagfært og vinnuflokkar frá borginni bættu umgjörð sýningarinnar, sem var því formlegri en áður. Sýningin var sem fyrr mjög vel sótt jafnvel þótt viðtökur væru ekki einróma.³⁸ Myndverkin virtust nú eiga víðtækara félagslegt erindi og hugmyndir komu fram um að flytja verkin út á land, því listamenn töldu mikilvægt „að höggmyndalistin utanhúss einangrist ekki í Reykjavík, heldur þróist um land allt“.³⁹ Niðurstaðan varð að hluti sýningarinnar var sendur til Neskaupstaðar sem fyrsti liður í verkefninu *List um landið*.⁴⁰

³⁵ Í sýningarskrá er verkinu lýst sem þremur aðskildum verkum: 1. Kassi; járn, gler, súkkulaði. 2. Umslög; pappír. 3. Dót; ýmislegt efni. Sjá einnig: Inga S. Ragnarsdóttir og Kristín G. Guðnadóttir, *Útisýningarnar á Skólavörðuholti 1967–1972*, Reykjavík: Myndhöggvarafélagið í Reykjavík og Myndlistaskólinn í Reykjavík, 2017, bls. 92.

³⁶ „Blóm sem ekki þarf að vökva“, *Morgunblaðið* 11. september 1968, bls. 10 – 11. „Járn, gler og súkkulaði“, *Vísir* 10. september 1968, bls. 3.

³⁷ Bragi Ásgeirsson, „Útisýning á Skólavörðuhæð“, *Morgunblaðið* 28. september 1968, bls 16. Bragi hafði áður lagt til að tekið væri upp erlenda orðið plastík því höggmynd væri villandi orð. Sjá: Bragi Ásgeirsson, „Leikur ljóss og efnis“, *Morgunblaðið* 25. febrúar 1967, bls. 10.

³⁸ „Höggmyndir á Holtinu“, *Þjóðviljinn* 2. júlí 1969, bls. 5. VGK, „Skrýtnir foglar á Holtinu“, *Alþýðublaðið* 20. júní 1969, bls. 15–16. Ingjaldur Tómasson, „Nýju fötin keisarans. Listsýning á Skólavörðuholti“, *Vísir* 29. október 1969, bls. 13.

³⁹ „Höggmyndalist sem utanhúslit“, *Vísir* 3. maí 1969, bls. 3.

⁴⁰ „Höggmyndasýning í Reykjavík og Neskaupstað“, *Þjóðviljinn* 24. apríl 1969, bls 13 og 16. Sjá einnig umræðu um þverfaglegt listþing (Ungt listþing) sem haldið var í Norræna húsinu í ágúst 1969. Þá hélt Sigurður Guðmundsson „erindi með útlistingum“. Sjá *Alþýðublaðið* 23. ágúst 1969, bls. 2. Sjá einnig „List um landið – Framtak listamanna“, *Morgunblaðið* 13. september 1972, bls. 10.

Listahátíð í Reykjavík var haldin í fyrsta sinn árið 1970, en þá var „högg-myndasýning“ á Skólavörðuholti einn af viðburðum. Fjölbreytni verkanna hafði aldrei verið meiri og *Fluga* Magnúsar Tómassonar (f. 1943), *Dansleikur* Þorbjargar Pálsdóttur (1919–2009), og *Vörðubrot* eftir Kristján Guðmundsson (f. 1941) vöktu mesta athygli.⁴¹ Styrr stóð um hreyfiverk Jóns Gunnars Árnasonar, *Augað*, sem var reist tímabundið á Hagatorgi.

Landlist og nýtt samband listamanna við náttúruna setti svip sinn á „útsýninguna“ sem var haldin á Skólavörðuholtinu árið 1972. Elísabet Gunnarsdóttir, blaðamaður *Vísis* taldi sýninguna þá skemmtilegustu í bænum. „Þá er ekki endilega átt við verkin sjálf, heldur hitt, að kynni fólks af þeim eru með öðrum hætti en gerist á sýningum.“⁴² Hún benti jafnframt á að við þessar aðstæður hætti verkin „að vera framandi og fjarlæg“ og vegfarendur geti notið verkanna mun betur en í sýningarsal eða inni á safni. Sigurður Guðmundsson (f. 1942) sýndi verkið *205 dagar til jóla*, sem var bein röð af steinhnullungum sem raðað var á jörðina. Magnús Tómasson sýndi *Projekt fyrir Sprengisand*, sem var einskonar hugmynd að landgræðsluverkefni gegn uppblæstri og gróðureyðingu.⁴³ Þá mætti túlka verk Hreins Friðfinnssonar (f. 1943), *Spegill fyrir himinn* og *Spegill fyrir jörðina*, sem gert var úr speglum og rauðamöl, sem fyrirboða eða prototýpu af frægu ljósmyndaverki listamannsins; *Attending Earth, Attending Sky* (1973). „Eiginlega var ætlunin að gera *Hliðin fyrir vestanvindinn* en það fúnkeraði ekki. En ég gerði það svo seinna“, útskýrði Hreinn Friðfinnsson löngu síðar.⁴⁴

Þrátt fyrir skemmdarverk, þá var upphaflegum tilgangi útsýninganna náð, þ.e. þær gáfu listamönnum tækifæri til að vinna stærri verk, sýna þau opinberlega, og gera borgarbúa meðvitaðari um fjölbreytni og grósku „skúlptúrlista“.⁴⁵ Myndskreyttar heilsíðugreinar og gagnrýni um sýning-

⁴¹ Eins og frægt er orðið, þá var verk Kristjáns, samsett úr heilheitibrauðum, fjarlægt að beiðni borgarlæknisembættisins vegna þess að samkvæmt heilbrigðissamþykkt Reykjavíkurborgar var óheimilt að láta opin matvæli „eða annað það, er valdið getur óheilmæmi eða óþef“ liggja á almannaþæri. „Listaverk fjarlægt af heilbrigðisástæðum“, *Morgunblaðið* 26. júní 1970, bls. 2.

⁴² Elísabet Gunnarsdóttir, „Hversdagshátíð“, *Vísir* 15. júní 1972, bls. 7.

⁴³ Inga S. Ragnarsdóttir og Kristín G. Guðnadóttir, *Útsýningarnar á Skólavörðuholti 1967–1972*, bls. 156.

⁴⁴ Sama rit, bls. 150 og 152–153.

⁴⁵ Sbr. úttekt á vexti skúlptúrlista á Íslandi á sýningunni *Skúlptúr; skúlptúr; skúlptúr* á Kjarvalsstöðum 1994. Sýningarstj. Gunnar Kvaran, *Skúlptúr; skúlptúr; skúlptúr*, Reykjavík: Kjarvalsstaðir, 1994.

arnar birtust í öllum helstu dagblöðum landsins þvert á þau skörpu pólitísku landamæri sem aðgreindu blöðin. Sýningarnar vöktu því ekki einungis fagurfræðilegar umræður um breytta stöðu höggmyndalistarinnar og umbreytingu verka yfir í innsetningar og umhverfisverk, heldur vöktu þær máls á mikilvægi almannarýmisins sem sýningarrýmis og kveiktu umræðu um umgengni og skemmdarverk á list.

Myndhöggvarafélagið í Reykjavík sem stofnað var í ágúst árið 1972 og tók svo yfir skipulagningu útisýninga sem næstu árin urðu hluti af Listahátíð. Sýnt var í Austurstræti árin 1974 og 1976, en verkin fengu aldrei að standa óáreitt.⁴⁶ Þess vegna var hlé gert á útisýningunum og þær fluttar inn í safnarými næstu árin, en á sama tíma beindist áhugi listamanna sífellt meira að umhverfinu og nánú samspili náttúru, verks og áhorfenda.

Það voru því eðlileg viðbrögð og túlkun listamanna á áhrifum landlistar erlendis frá þegar efnt var til sýningarinnar *Experimental Environment II* árið 1980 undir sýningarstjórn Jóns Gunnars Árnasonar og Rúríar (Þuríður Rúrí Fannberg f. 1951). Um var að ræða stórt norrænt samvinnuverkefni með þátttöku fjölda listamanna.⁴⁷ Sýningin teygði sig yfir stórt landsvæði, allt neðan úr fjöru við Korpúlfsstaði, þar sem Myndhöggvarafélagið hafði vinnustofur, að Úlfarsfelli.⁴⁸ Á sýningunni var áhersla lögð á gjörninga og landlist, auk þess sem mörg verkanna voru tímabundin og veðruðust þegar leið á sýninguna. Þar kom fram ný kynslóð myndlistarmanna sem beindi sjónum að náttúrunni í jaðri borgarinnar og fann þar nýjan vettvang til listsköpunar utandyra. Margir tengdust Nýlistadeild Myndlista- og hand-

⁴⁶ „Listamenn flýja undan skemmdarvörgum. Átta listaverk skemmd í Austurstræti“, *Þjóðviljinn* 19. júní 1976, bls. 16. Guðjón Friðgeirsson, „Lögreglan hafði gæslu dag og nótt en segir listaverkin hafa verið of viðkvæm“, *Þjóðviljinn* 19. júní 1976, bls. 16.

⁴⁷ Norrænir menningarsjóðir styrktu margar samsýningar listamanna á 9. og 10. áratug 20. aldar, þar á meðal vinnubúðirnar M.O.B. Shop (Mobile Summer Workshop) sem Magnús Pálsson skipulagði með innlendum og erlendum listamönnum. Nánar um skipulagningu M.O.B. Shop, sjá: Baldvína S. Sverrisdóttir, „Í listinni felast lykilsamskipti fólks“: *Mob Shop, alþjóðlegar sumarvinnustofur listamanna í ljósi kenninga John Dewey's og heimspekilegrar verkhyggju*, Reykjavík: Meistararitgerð í listfræði við Háskóla Íslands, 2014, aðgengileg á vefnum *Skemman*: <http://hdl.handle.net/1946/19740>.

⁴⁸ Bragi Ásgeirsson, „Experimental Environment 1980“, *Morgunblaðið* 10. ágúst 1980, bls. 18–19. Nánar um skipulagningu sýningarinnar sjá: Aldís Arnardóttir, *Experimental Environment II: Norræn myndlistsýning að Korpúlfsstöðum árið 1980*, Reykjavík: Meistararitgerð í listfræði við Háskóla Íslands, 2014, aðgengileg á vefnum *Skemman*: <http://hdl.handle.net/1946/17751>.

íðaskólans (MHÍ) sem hafnaði alfarið kröfum sem móðernísk listsköp-un lagði á sjónræna formbyggingu og togstreitu um listgildi hlutarins. Áherslan var þess í stað á verk sem vera skyldu í beinum tengslum við áhorfendur og umhverfi.

Útisýningarnar mörkuðu mikilvæg skref á viðurkenningu lista í almannarými, jafnvel svo að Reykjavíkurborg og sveitarstjórnir víða um land urðu meðvitaðri en áður um varanlegt samfélagslegt gildi lista utan-dyra.⁴⁹ Þá voru væntingar borgarbúa til menningarstarfsemi innan og á vegum borgarinnar einnig að breytast. Reykjavíkurborg festi kaup á fleiri verkum sem síðan var fundinn varanlegur staður í borgarrýminu.⁵⁰ Á næstu árum fengu fleiri bæjarfélög áhuga á útverkum og má sjá þess merki í flestum sveitarfélögum landsins sem ýmist hafa keypt afsteypur af velþekktum verkum eða boðið listamönnum að gera ný staðbundin verk.

Auðkenning og ímyndasköpun setur svip á almannarýmið

Í lok 20. aldar tóku markaðs- og borgarfræði að setja svip sinn á listþróun borgarinnar. Erlendir borgarfræðingar bentu á að í takt við heimsvæð-ingu borganna, þá væri sífellt mikilvægara að markaðsvæða borgarímynd-ina og myndlist utandyra væri mikilvægur þáttur hennar.⁵¹ Koma þeirra Richard Serra (f. 1939) og Daniels Buren (f. 1938) til Íslands var hluti af þessari alþjóðavæðingu. Buren þáði boð Listahátíðar í Reykjavík sum-arið 1992 og setti upp götuverk í hjarta borgarinnar fyrir utan Gallerí einn einn við Skólavörðustíg og á Listasafni Íslands. Verkið nefndi hann *Staðsetning/Vörpun/Tilfærsla–Staðbundin verk*. Buren var beinn þátttakandi í listbyltingunni í París 1968 með einföldum götuverkum sem hann hugs-aði sem gagnrýnin verkfæri úti í almannarýminu. Hann beindi athygli að takmörkum sköpunarinnar innan stofnanakerfisins og listinni sem aðgerð sem afhjúpaði „mismunandi umgerðir sem í raunveruleikanum hylja

⁴⁹ *Sveitarstjórnarmál*, 4. hefti, 1975, var helgað menningarmálum og hlutverki og skyldum sveitarstjórna við þennan málaflökk auk málþings um þau sem haldið var á 25. ráðstefnu Sambands íslenskra sveitarfélaga í Reykjavík dagana 6.–8. apríl 1975.

⁵⁰ Gunnar B. Kvaran, „Listaverk borgarinnar á sýningu?“, *Tíminn* 7. október 1973, bls. 17.

⁵¹ Kevin Robins, „Prisoners of the City: Whatever Could a Postmodern City Be?“, *Space and Place: Theories of Identity and Location*, ritstj. Erica Carter, James Donald, og Judith Squires, London: Lawrence & Wishart, 1993, bls. 303–330.

hver aðra“.⁵² Svipaðar hugmyndir um listina sem greiningartæki birtust í skrifum franska heimspekingsins Henri Lefebvre (1901–1991), sem lýsti ástandinu á þann hátt að framtíð listarinnar væri ekki í listinni heldur í borginni.⁵³ Þar átti hann við að framtíð listarinnar lægi hvorki í höfundarverkinu né í listhlutum sjálfum, heldur í núningnum á milli hugmynda og félagslegs veruleika og reynslu borgarbúa af rýminu; því sem Lefebvre nefnir félagslegt rými borgarinnar. Hann sá borgina sem opinn samfélagslegan vettvang í andstöðu við stofnanavald fortíðarinnar, orðræðurými sem opnaði nýja samskiptamöguleika, samhljóma við það sem Michel Foucault lýsti sem hliðstæðu eða andhverfu þjóðfélagsins í frægum fyrirlestri um „önnur rými“.⁵⁴

Koma Richard Serra til Íslands átti sér lengri aðdraganda, en umhverfisverk hans *Áfangar*, sem var reist í Viðey árið 1990, er einnig til marks um nýja stefnu Listahátíðar í Reykjavík og alþjóðlegri viðhorf borgaryfirvalda til almannarýmisins og til útlista almennt. Verkið er staðbundið (e. *site-specific*) samkvæmt skilgreiningu Serra, en þá er átt við að stærð og hlutföll verksins eru greytt í landslagið í stærðfræðilegu samhengi við umhverfið.⁵⁵

Verkið samanstendur af 18 stuðlabergsdröngum sem standa tveir og tveir saman og mynda hring um eyjuna. Annar dranginn í hverju pari er 3 metrar á lengd og staðsettur í 10 metra hæð en hinn er 4 metrar og staðsettur í 9 metra hæð. Toppar dranganna eru því allir jafnir, 13 metrum yfir sjávarmáli. Mislangt er á milli dranganna en bilið ákvarðast af landhallanum. Verkið vísar þannig í legu lands-

⁵² Listasafn Íslands og Gallerí einn einn voru samstarfsaðilar að verkefninu sem fólst í tveimur innsetningum, annars vegar fyrir framan Gallerí einn einn og hins vegar við Listasafn Íslands. Sýningarstjóri var Hannes Lárusson. Sjá: *Daniel Buren. Staðsetning/Vörpun/Tilfærsla–Staðbundin verk (Placed/Projected/Displaced–Situating Works)*, ritstj. Hannes Lárusson, Reykjavík: Listahátíð í Reykjavík, Listasafn Íslands og Gallerí 11, 1992, bls. 11. Sjá myndir á danielburen.com

⁵³ „l’avenir de l’Art n’est pas artistique, mais urbain.“ Henri Lefebvre, *Le Droit à la ville I*, Paris: Éditions Anthropos, 1968, bls. 155.

⁵⁴ Michel Foucault, „Um önnur rými“, þýðandi Benedikt Hjartarson, *Ritið 1/2002*, bls. 131–142.

⁵⁵ „The scale, size, and location of site-specific works are determined by the topography of the site, whether it be urban or landscape or architectural enclosure. The works become part of the site and restructure both conceptually and perceptually the organization of the site. My works never decorate, illustrate, or depict a site“, Richard Serra, *Writings: Interviews*, Chicago: The University of Chicago Press 1994, bls. 202.

ins. Ef hallinn er mikill standa drangarnir þétt saman en annars er lengra á milli. Allir drangarnir eru sýnilegir af hæsta punkti eyjunnar, sem er í 18 metra hæð.⁵⁶

Reynsla vegfaranda af verkinu byggir því fyrst og fremst á einstaklingsbundinni upplifun hans á rýmiseiginleikum verksins og umlykjandi náttúru, því verkið opnar nýja sýn á landslagið, sjóndeildarhringinn og á borgina úr fjarska.

Útisýningar Myndhöggvarafélagsins voru endurvaktar í röð Strandlengjusýninga sem félagið skipulagði til að minnast 25 ára afmælis félagsins árin 1998, 1999 og 2000.⁵⁷ Ný áhersla á mörk manngerðrar og náttúrulegrar náttúru tók á sig enn skýrari mynd á fyrstu Strandlengjusýningunni. Þar voru aðstæður skapaðar meðfram suðurströnd borgarinnar, frá Fossvogi að Sörlaskjólí í vestri, og var skúlptúrum og umhverfisverkum komið fyrir í takt við nýja ásýnd Reykjavíkur.⁵⁸ Tilgangur sýningarinnar var m.a. að draga fram sérstæði umhverfisins, þ.e. staðsetningu borgarinnar á mörkum lands og sjávar. Staðsetningin hélst í hendur við hreinsun fjörunnar, stígagerð meðfram sjónum og almennt aðgengi íbúa að strandlengjunni til að áhorfandi gæti notið náttúrunnar á jafnréttisgrundvelli. Listreynsla íbúa færðist þannig nær jaðrinum, að hafinu og fjallahringnum, en verkin sjálf höfðu auk þess augljósa og vel læsilega menningarlega skírskotun. Fagurfræðileg upplifun hversdagsins, í anda de Certeaus og nýjar hugmyndir um félagslega merkingu rýmisins, birtust til að mynda í *Sólstólum* Helgu Guðrúnar Helgadóttur (f. 1964), sem enn standa í Nauthólsvík, á meðan önnur verk vöktu upp sameiginlegar minningar eins og hljóðverk Finnu Birnu Steinsson (f. 1958), *Á frívaktinni*. Einnig mátti sjá í flæðar-

⁵⁶ Listahátíð í Reykjavík átti frumkvæðið að uppsetningu verksins árið 1990, en Reykjavíkurborg stóð fyrir byggingu þess. Sótt 20. apríl 2018 af <http://borgarsogusafn.is/is/videy/syningar/afangar>

⁵⁷ Margar fleiri útisýningar voru skipulagðar á þessum árum. Þar má nefna *Fyrir ofan garð og neðan*, í sýningarstjórn Ástu Ólafsdóttur. Sjá Eiríkur Þorláksson, „Fyrir ofan garð og neðan“, *Morgunblaðið* 13. júní 1990, bls. 12. Yfirlit yfir útisýningar má finna í meistararitgerð Guðrúnar Erlu Geirsdóttur, *Myndlistar notið undir berum himni: Samantekt á útisamsýningum hér á landi, og sýning sem sjálfstæður aðili stendur að borin saman við sýningu á vegum opinbers aðila*, Reykjavík: Meistaraverkefni í hagnýtri menningarmiðlun við Háskóla Íslands, 2014, aðgengileg á vefnum *Skemman*: <http://hdl.handle.net/1946/17994>.

⁵⁸ Gunnar J. Árnason, „Umhverfislist og borgarlandslag“, *Lesbók Morgunblaðsins*, 6. júní 1998, bls. 9–16.

málinu minnisvarða Borghildar Óskarsdóttur (f. 1942), *Flæðisker*, þar sem orðið náttúra, hvarf í sandinn á táknrænan hátt. *Geirfugl* Ólafar Nordal (f. 1961), sem enn situr á klöpp, rétt sunnan við Reykjavíkurflogvöll, byggir hins vegar á írónískri orðræðu og menningarbundnu táknmáli, jafnframt því að vera ádeila á stóriðju og græðgi mannsins, sem m.a. varð til þess að fuglinum var útrýmt.⁵⁹

Mörg verkanna sem enn standa við strandlengjuna eru svo látlaus að það er jafnvel erfitt fyrir vegfarendur að koma auga á þau. Þar á meðal er *Flóð og fjara* (2000) eftir Steinunni Þórarinsdóttur (f. 1955), við Ægissíðu. Sama gildir um *Fjöruverk* (2002) Sigurðar Guðmundssonar við Sæbraut, og *Kvik* (2005) Ólafar Nordal, sem er holaður grágrýttissteinn fylltur volgu vatni, staðsettur við Kisuklappir út við Gróttu á Seltjarnarnesi (verkið er einnig kallað *Bollasteinn*). Verkin eru mikilvægur hluti reynslu af náttúru og rými þegar gengið er meðfram sjónum á mörkum hins manngerða umhverfis, á meðan *Mýrargarður* (2002) Ólafs Elíassonar (f. 1967), fyrir utan anddyri Íslenskrar erfðagreiningar, er fyrirbærafræðilegt verk; endurgerð náttúra sem byggir á síbreytilegum forsendum veðurfars og árstíðaskipta, en minnir jafnframt á sögulegt landslag og er því nokkurs konar tilraun til að endurvekja náttúrulega náttúru fyrir framan höfuðstöðvar fyrirtækisins í Vatnsmýri.

Strandlengjusýningarnar voru markverð tilraun til að skapa sýningar-rými fyrir útilistaverk í borgarjaðrinum. Fleiri umhverfisverk voru sett upp við strandlengjuna næstu árin, auk þess sem útisýningar voru haldnar m.a. úti á víðavangi umhverfis Rauðavatn.⁶⁰ Verkin hvöttu til nýrrar reynslu á mörkum lands og sjávar og ýttu undir náttúruvæðingu borgar-rýmisins og nánari tengsl borgarbúa við umhverfið sem unnið var að m.a. í Aðalskipulagi borgarinnar.⁶¹ Þau féllu jafnframt vel að hugmyndum um markaðsvæðingu borgarinnar auk þess sem Strandlengjusýningarnar urðu hluti af þeirri sjálfstyrkingu sem Reykjavíkurborg tók að vinna að m.a. með tilkomu evrópska menningarborgarverkefnisins *Reykjavík menningarborg Evrópu* árið 2000.

Þótt fagurfræðileg sátt væri um flest verkin á Strandlengjusýningunum, þá voru ekki allir íbúar sáttir við þá stefnu Reykjavíkurborgar að finna

⁵⁹ Auður Ava Ólafsdóttir, „Nútímaafsteypur táknmynda: Um myndlist Ólafar Nordal“, *Skírnir* 177/2003, bls. 515–525.

⁶⁰ Aðalsteinn Ingólfsson, „Ljóðagerð landsins“, *DV* 24. júlí 2000, bls. 15.

⁶¹ Sjá *Borgarskipulag Reykjavíkur: Umbverfi og útivist*, Reykjavík: Borgarskipulag, 1998.

skúlptúrverkum og öðrum innsetningum varanlegan stað við sjávarsíðuna. Deilur um verk Brynhildar Þorgeirsdóttur (f. 1955), *Klettur*, hófust strax eftir að verkið var afhjúpað við strandlengjuna í Grafarvogi árið 2003. Verkið, sem er geómetrískt náttúruform úr ryðrauðu korten stáli, kallaði fram sterk viðbrögð íbúa hverfisins, einkum vegna þess að verkið skapaði nýjar aðstæður og samhengi sem íbúum þótti trufla venjubundna sýn yfir voginn og íbúar voru ekki á eitt sáttir um það hvort verkið væri í harmóníu við umhverfið eða í samkeppni við náttúruna.⁶² Sumir héldu því fram að *Klettur* spillti útsýni á meðan aðrir bentu á að verkið hefði í raun skapað stað og fengið vegfarendur til að staldra við: „Klettur blasir við frá heimili mínu í Staðahverfi og hefur verið gaman að fylgjast með því að núna stoppa margir á snösinni þar sem verkið stendur og njóta verksins og náttúrunnar í kring en áður örkuðu flestir framhjá. Tilkoma verksins hefur orðið til að tengja göngu- og útivistarfólk betur við náttúruna.“⁶³

Fagurfræðilegar deilur um listaverk eru gamalkunnar, en rökin gegn listinni sem aðskotahluti í náttúrunni voru ný og staðfestu að þrátt fyrir málamiðlun í ákvarðanatöku Reykjavíkurborgar um listaverkakaup og áherslu á jafna dreifingu verka um alla borg, þá vörpuðu deilurnar um *Klett* ljósi á ákveðna togstreitu byggða á menningarmismun og menningaraudmagni íbúa, en jafnframt á vantraust á liststofnanir borgarinnar og auknar kröfur þeirra um ákvarðanavald í eigin hverfum.⁶⁴

Þessi breytta vitund um verðmæti náttúrunnar opnaði nýjar og pólitískari víddir en lengi höfðu sést meðal listamanna á Íslandi. Þær birtust m.a. í breyttri afstöðu listamanna til náttúrunnar í ljósi umræðna um Kárahnjúkavirkjun og uppistöðulón hennar á hálendi Íslands (um og eftir aldamótin 2000).⁶⁵ Bandaríski listamaðurinn Roni Horn (f. 1955) sem dvaldist langdvölum á Íslandi hafði lagt áherslu á gildi náttúrunnar í verkum sínum og skrifum. Hún lýsti því yfir að sérstaða Íslands byggði á einstakri náttúru og hið huglæga *hvergi* var að hennar mati dýrmæt auðlind í

⁶² Reykjavíkurborg lét setja upp þrjú verk í Grafarvogi. Auk *Kletts* eru þar *Sunnudagur* eftir Guðjón Ketilsson, og *Demantur* eftir Gjöorningaklúbbinn sem stendur fyrir framan Borgarholtsskóla.

⁶³ Án höfundar, „Umdeild listaverk í Grafarvogi“, *Morgunblaðið* 4. desember 2003, bls. 20.

⁶⁴ Einar Falur Ingólfsson, „Listhatur eða náttúrudýrkun?“, *Morgunblaðið* 7. desember 2003, bls. 34.

⁶⁵ Æsa Sigurjónsdóttir, ritstj., *Draumar um ægifegurð í íslenskri samtímalist*, Reykjavík: Listasafn Reykjavíkur, 2008.

útrýmingarhættu.⁶⁶ Hún túlkaði einstaka reynslu sína af náttúru Íslands í greinaflokknum „Sérkenni Íslands” sem hún birti í *Lesbók Morgunblaðsins* árið 2002. Auk þess lýsti hún reynslu sinni í fjölda bókverka, og fyrirbærafræðilegt sjónarhorn hennar fékk góðar undirtektir.

Ólafur Eliasson tók einnig pólitíska afstöðu í verkum sínum og ljáði máls á ýmsum málaflokkum svo sem náttúruvernd og loftslagsbreytingum. Í ljósmyndaverkunum *The Glacier Series* (1999) og *Jökla Series* (2004) er landið sýnt sem lifandi yfirborð í umhverfisvá, á meðan fyrirbærafræðilegri upplifun áhorfanda var slegið saman við vitund hans um loftslagsmál í innsetningunni *Ice Pavilion*, sem var reist fyrir utan Kjarvalsstaði árið 1998. Finnboði Pétursson (f. 1959) og Gjörningaklúbburinn unnu samkeppni um umhverfisverk, sem Landsvirkjun stóð fyrir, við Vatnsfellsvirkjun árið 2002 og Ósk Vilhjálmisdóttir (f. 1962) tókst á við framtíðarspurningar um orkumál og þróun efnahagslífs í retórískum verkum þar sem tekist var á um náttúruvernd.⁶⁷ Pólitísk orðræða var viðfangið í andófsverkinu *Eitt hvað annað – Something Else* sem sýnt var í Gallerí Hlemmi árið 2003. Þetta var hugmyndasmiðja þar sem gestir voru hvattir til að koma með tillögur og ímynda sér aðra lífsmöguleika en þá sem stjórnmalamenn boðuðu sem þá einu sem væru gildandi í heimsvæðingarferlinu sem Íslendingar þurftu nú að horfast í augu við í kjölfar breyttrar stöðu Íslands í hnattrænum heimi.

Verkið *Landið þitt er ekki til* eftir Ólaf Ólafsson (f. 1973) og Libiu Castro (f. 1970) birtist fyrst árið 2003 á sýningu í Ístanbul og hefur síðan þróast og verið sýnt í ýmsum útfærslum. Það var framlag Íslands á Feneyjatvíæringnum 2011 undir heitinu *Under Deconstruction*, ásamt tónlistarverkinu *Stjórnarskrá ljóðveldisins Íslands* og hljóðskúlptúrnum *Exorcising Ancient Ghost*. Verkið er ætíð sett fram eins og kosningaslagorð í anda mótæla og andófs og tekur á sig síbreytilegar myndir sem eru unnar inn í pólitískar aðstæður og samhengi á hverjum stað fyrir sig.⁶⁸ Einnig mætti nefna gagnrýni Ásmundar Ásmundssonar (f. 1971) á neylusamfélagið, fyrirtækjasukk og græðgi í gjörningaverkinu *Into the firmament* (2005), sem

⁶⁶ Friða Björk Ingvarsdóttir, „Á valdi þess staðar sem er hvergi“, *My Oz*, Reykjavík: Listasafn Reykjavíkur, 2007, bls. 25–27.

⁶⁷ Gjörningaklúbburinn samanstendur af þeim Eirúnu Sigurðardóttur (1971), Jóni Jónsdóttur (1972) og Sigrúnu Hrólfsdóttur (1973). Inga María Leifsdóttir, „Móðir jörð er að tæknivæðast og tíðni valin“, *Morgunblaðið* 7. september, 2002.

⁶⁸ Sjá sýningarskrá, Ellen Blumenstein ritstj., *Under Deconstruction: Libia Castro & Ólafur Ólafsson*, Berlin: Sternberg Press, 2011.

var sýnt á vegum Suðsuðvesturs/Listasafn Reykjanesbæjar út við ströndina í Keflavík, þar sem olíutunnum frá Skeljungu var raðað upp eins og kampa-vínsþýramíða, en í stað guðaveiga fylltust þær af storknandi steypu.⁶⁹

Umræddir listamenn hafa með inngripum sínum gert „viðkvæma“ málaflokka og pólitíska orðræðu að fagurfræðilegu viðfangsefni og finna listiðkun sinni (e. *practice*) stað í nýju raunveruleikasamhengi þeirra listforma sem kennd eru við rannsóknarlist, þátttökulist eða venslalist. Umgjörð andófs- og orðræðulistar af þessu tagi á rætur í listhugmyndum sem mótuðust á sjöunda áratug liðinnar aldar þegar listamenn eins og Hans Haacke (f. 1936) og Joseph Beuys (1921–1986) minntu á siðferðilega ábyrgð listamannsins. Haacke vildi afhjúpa menningarlega, pólitíska og efnahagslega valdbeitingu ráðamanna og stofnana, og opnaði leiðina að gagnrýnni umhverfislist og siðferðilegum og pólitískum baráttumálum listamanna og áhorfenda innan almannarýmisins.⁷⁰

Beuys kallaði slík inngrip félagslegan skúlptúr, orð sem lýsir vel þeim athöfnum sem fyrrnefndir listamenn hafa verið að fást við.⁷¹ Tilraunir íslenskra samtímalistamanna til að gera listsköpun að samfélagslegri orðræðu, kalla á siðferðilega ábyrgð listamannsins og hvetja til samtals við áhorfendur um eldfim pólitísk málefni og höfðu í för með sér að athygli áhorfenda var beint frá höfundavirkni að pólitísku inntaki, að raunveruleikatengslum mannsins við umhverfi sitt og að málefnum eða því sem er „efst á baugi“ hverju sinni.

Samtal um „brunið“ á veggjum miðborgarinnar

Á sýningunni *Raunveruleikatékk* á Listahátíð 2010 var áhersla lögð á ljósmyndamiðilinn og virkni hans í almannarými.⁷² Þar var gerð tilraun til að miðla túlkun listamanna á nýafstöðnum deilum í kjölfar efnahagshrunsins haustið 2008, þegar miðborgin varð að átakarými. Á sýningunni var látið

⁶⁹ Jón B. K. Ransu, „Partípiramítinn“, *Lesbók Morgunblaðsins* 2. apríl 2005, bls. 15.

⁷⁰ Fyrstu inngrip Haacke til að vekja athygli á mengun og umhverfissóðaskap iðnaðarsamfélaga voru verkin *Monument to Beach Pollution* (1970) og *Rhine Water Purification Plant* (1972).

⁷¹ Grant Kester, *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*, Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004.

⁷² Áhersla Listahátíðar þetta árið var á ljósmyndina sem miðil, þannig að þá lá í hlutarins eðli að sýna fjölbreytt sjónmenningarhlutverk ljósmynda. Sýningarheitið var síðan notað sem samheiti yfir allar ljósmyndasýningar hátíðarinnar. Sótt 20. júlí 2018 af https://issuu.com/reykjavikartfest/docs/listahatid_2010

reyna á frásagnarmöguleika almennarýmisins með því að beita retórískri virkni ljósmynda til að skapa hugrenningatengsl á milli atburða, sögu og staða í miðborg Reykjavíkur. Miðbærinn var jafnframt gerður að sýningarrými með því að velja húsveggi sem mynduðu ákveðna leið (f. *parcours*) sem á sér rætur í Rúntinum, göngu- og akstursleið sem margir borgarbúar geyma í minningunni, í þeim tilgangi að vekja upp spurningar um venjur og hefðbundna sýn.

Titill sýningarinnar minnti á að hrunið og Búsáholdabyltingin svo kallaða voru ekki langt að baki. Listamennirnir voru beðnir um að framleiða ný verk sem endurspegluðu reynslu þeirra af hrununu og atburðarásinni sem fylgdi í kjölfarið. Einnig voru valdar nokkrar fréttaljósmyndir sem heimildir um Búsáholdabyltinguna. Var það gert í þeim tilgangi að þurrka út mörk á milli ljósmynda fréttaljósmyndara og ljósmynda listamanna, til að brjóta upp úreltar skilgreiningar um menningarlandamæri sem móta sjónrænar venjur, myndlestur og listskilning áhorfenda. Markmið sýningarinnar var að stofna til samtals við vegfarendur um almennarýmið sem áttakarymi og þau mál sem tekist var á um m.a. í Búsáholdabyltingunni. Áhersla var lögð á að gaumgæfa það merkingargap sem myndast frá því að mynd er tekin og síðara birtingarsamhengi.⁷³ Spurt var m.a.:

Hvað gerist þegar myndir eru fluttar úr listrýminu yfir á vegg borgarinnar? Verða þær ágengari, kalla þær fram sterkari viðbrögð eða munu vegfarendur einfaldlega láta þær fram hjá sér fara? Þá vakna spurningar um virkni, siðferði, og um persónuvernd, um inngríp og áhrif mynda. Hvað má sýna og hvar? Hvað má sjást og hvað þarf að fela? Almennarýmið virðist hlutlaust, en er í raun jafn viðkvæmt og áhorfandinn sjálfur. Hvar eru mörkin; þessi aðgreining sem gerir það að verkum að mynd truflar þegar hún skiptir um ham? Hvernig getur augnabliksmynd orðið að verki? Hvenær hættir fréttamynd að vera frétt og breytist í yfirlýsingu um ástand eða skoðanaskipti? Hvar eru skilin á milli fagurfræði, frásögn og gagnrýni?⁷⁴

⁷³ Til frekari upplýsinga sjá: Ariella Azoulay, „Getting Rid of the Distinction between the Aesthetic and the Political“, *Theory, Culture & Society*, 7–8/2010, bls. 239–262.

⁷⁴ Æsa Sigurjónsdóttir, „Raunveruleikatékk/Reality Check“, *Raunveruleikatékk/Reality Check: Ljósmyndir á Listahátíð/ Focus on Photography*, Reykjavík: Listahátíð í Reykjavík, 2010, bls. 14–15, hér bls. 14.

Breytt samhengi skapar nýja merkingu. Þrýst var á mörkin á milli auglýsinga og lista þegar myndir eru sýndar á stórum útivegg eða á auglýsingaskiltum í strætóskýlum.⁷⁵ Á sýningunni var því einnig reynt á viðbrögð áhorfenda við myndum í almannarými og flökti ljósmynda á milli ólíkra merkingarheima; myndlistar, auglýsinga og sögu. Myndunum var valinn staður á þann hátt að staðsetning þeirra væri í merkingarlegu samhengi og samtali á milli þess sem myndin sýndi og nálægðinni við þær byggingar eða svæði þar sem þær voru settar upp, til að mynda Alþingishúsið, Austurvöll, Íslandsbanka, Listasafn Reykjavíkur og hafnarsvæðið. Staðirnir sem valdir voru til upphengingar voru því ekki hlutlausir *veggir*, heldur byggingar sem eru hluti af stjórnmalasögu, atvinnusögu og menningarsögu borgarinnar, og því táknræn sýnisbókardæmi fyrir ákveðnar pólitískar og efnahagslegar aðstæður og skoðanamyndun sem hafa átt sér stað í þjóðfélaginu, annars vegar á þeim tíma sem ljósmyndirnar voru teknar, hins vegar á sýningartímanum.

Myndlistarmennirnir Haraldur Jónsson (f. 1961), Hlynur Hallsson (f. 1968), Ingvar Högni Ragnarsson (f. 1981), Kristleifur Björnsson (f. 1973), Silja Sallé (f. 1970), og Spessi (Sigurþór Hallbjörnsson f. 1956), unnu verk sérstaklega fyrir sýninguna í samvinnu við sýningarstjóra. Verk Haraldar Jónssonar, *Vöktun* (2009) á horni Mýrargötu og Ægisdötu, minnti á „ljósmyndasögulega spennu á milli fagurfræði og eftirlits, hvernig miðillinn hefur frá upphafi snúist um að horfa á hinn“.⁷⁶ Þá vísaði mynd Haraldar einnig beint til liðinna atburða, vaxandi öryggisleysis og ótta vegfarenda og fjölgun eftirlitsmyndavéla í miðbænum.

Fréttaljósmynd Eggerts Jóhannessonar, *Börnin borga* (2009), er ein af fjöldamörgum myndum sem hann tók af mótmælendum Búsáhaldabyltingarinnar. Sama viðfangsefni, þ.e. Búsáhaldabyltinguna mátti sjá í syrpu Hlyns Hallssonar, *Einkennisorð*, en slagorðið „Helvítis fokking fokk“, varð til í mótmælum almennings á Austurvelli. Hlynur skoðar virkni mannsins á götunni og aðferðir hans við að virkja almannarýmið sem pólitískt barátturými. Hann hefur lengi unnið með skörun mynda

⁷⁵ Sýningin *Raunveruleikatékk* kallaðist jafnframt á við verk David Byrne, *Moral Dilemmas* (1998–2010), á upplýsingastöndum Reykjavíkurborgar á Listahátíð 2010. Þar stóð m.a.: „Your brother is a banker who has profited from the economic collapse. He offers to share his profits with you. Do you: A) Turn him in; B) Give your share to charity; C) Refuse the gift but remain silent.“ David Byrne, „Moral Dilemmas & Inside Out“, *Raunveruleikatékk/Reality Check: Ljósmyndir á Listahátíð/Focus on Photography*, bls. 12–13.

⁷⁶ Æsa Sigurjónsdóttir, „Raunveruleikatékk“, bls. 14.



Flestir Íslendingar eru afar friðsamir
Die meisten Isländer sind sehr friedlich
Most of the Icelanders are very peaceful

Hlynur Hallsson, *Flestir Íslendingar eru afar friðsamir* (100x150cm), 2009.

og texta og einblínir á félagslega hlið tungumálsins og heimatilbúin slagorð sem fólk hannar til að tjá sig á opinberum vettvangi um pólitísk mál efni. Í syrþunni skeytti hann fleygum setningum úr viðtölum fjölmiðla eða slagorðum mótmælenda, ofan á augnabliksmyndir sem hann og fjölskylda hans tóku í hita Búsáhaldabyltingarinnar og beindi áhorfanda að óvæntu og gagnrýnu málsamhengi.⁷⁷

Húsamyndir Ingvars Högna Ragnarssonar, *Status* (2009–2010) voru settar upp á svokölluðum Nasavegg, þ.e. í sundi á milli Veltusunds og Thorvaldsenstrætis, en talsverðar deilur hafa lengi ríkt um niðurrif og uppbyggingu á þessum sögulega reit. Myndir Ingvars Högna virtust í fljótu bragði vera látlaus skráning á síbreytilegri ásýnd miðbæjarins í Reykjavík sem birtist í niðurníðslu gamallra húsa í miðbænum, en ef nær er skoðað má greina snarpa gagnrýni hans á fasteignaviðskipti síðustu áratuga og togstreitu á milli stjórnámálanna, verktaka, og íbúa, um framtíðarskipulag miðborgarinnar.

⁷⁷ Á myndinni, sem var tekin á Akureyri, mátti sjá hóp miðaldra Íslendinga mótmæla friðsamlega og heldur einn manna á skilti sem segir „Helvítis fokking einkavæðing“.



Ieva Epnere, *I Would Like to Be...*(100x100cm), 2006. Tryggvagata 10, 101 Reykjavík. Sýningin *Raunveruleikatékk*, Listahátíð í Reykjavík 2010. Ljósmynd: Æsa Sigurjónsdóttir.

Spessi myndaði nýfædda Íslendinga í syrpu sem hann nefnir *Bankrupt*. Ein mynd úr þeirri seríu var prentuð í yfirstærð og fest á vegg Landsímahússins við Austurvöll og sneri öskrandi hvítvoðungurinn beint að glugga viðbyggingar Alþingis. Myndaröð Spessa sýnir atburðina þó á annan hátt en gagnrýnar ljósmyndir Hlyns og fréttamyndir Eggerts. Frásögnin er þögul og andrúmsloftið spennt til hins ítrasta, eins og í myndum lettnesku myndlistarkonunnar Ievu Epnere (f. 1977) en í verki sínu *I would like to be...* (2006) skráði hún íslenskt samfélag innanfrá og ljósmyndaði unglunga í sérherberginu, áður en þeir fljúga úr hreiðrinu, og spurði þá um drauma þeirra og framtíðarvonir. Myndirnar fylltu tóma glugga yfirgefins húss við Tryggvagötu, sem nú hefur verið rífið. Mynd Spessa af pólskum farandverkamönnum sýndi eins og myndir Epnere áhrifalausar raddir, ósýnilega þegna, borgara sem ekki hafa kosningarétt og þessvegna enga rödd. Libia Castro og Ólafur Ólafsson hafa einnig leitast við að gera félagslegar og efnahagslegar afleiðingar hnattvæðingarinnar sýnilegar á óvæntan, jafnvel spaugilegan hátt. Í verkum sínum afhjúpa þau alþjóðasamhengið á bak við hversdagsleikann, á misgengið á milli þess sem sést og þess sem er hulið. Myndin *Ferdinand playing Guitar* (2002), sem var



Kristleifur Björnsson, *Every Second Day. Melabúðin* (600x700cm), 2009. Hafnarhvoll, Tryggvagata 11, 101 Reykjavík. Sýningin *Raunveruleikatékk*, Listahátíð í Reykjavík 2010. Ljósmynd: Æsa Sigurjónsdóttir.

sett upp á gaffli Íslandsbanka, á horni Lækjargötu og Vonarstrætis, sýndi atvinnulausan „Ferdinand“ á Spáni mæta ömurlegum aðstæðum sínum. Verkið stuðlar að því að áhorfandinn er settur í svipuð spor og gagnvart verkinu *Landið þitt er ekki til*, eins og áður er getið.

Risastór mynd Kristleifs Björnssonar *Every Second Day*, á húsgaffli Hafnarhvals við Tryggvagötu 11 vísaði til hversdagsleikans, um leið og myndin sneri upp á trúverðugleika og raunveruleikatengsl ljósmyndarinnar og ýtti þar með undir óöryggi áhorfandans. Í verkum sínum beinir Kristleifur athygli að ákveðinni síðkapítalískri hræsni sem birtist í sjúklegu sambandi myndlistar og auglýsingar. Myndlist verður að auglýsingu í augum áhorfanda um leið og hún hefur verið stækkuð upp í yfirstærð eins og auglýsingaskilti.

Ljósmyndir þeirra Gunnars Rúnars Ólafssonar (1917–1965) og Péturs Thomsens eldri (1910–1988) sýndu hvalveiðar á sjöunda áratug liðinnar aldar, og var ætlað að vera innlegg til umræðu á leið ferðamanna í hvalaskoðunarbáta við Ægisgarð. Ljósmyndir Vigfúsar Sigurgeirssonar (1900–1984) eru einnig hluti af menningarsögulegri arfleifð. Þær sýna lífið á

Íslandi á árunum fyrir síðari heimstyrjöld og varpa ljósi á nán tengsl íbúa við náttúruna. Í þeim birtist félagslegur einfaldleiki og samhljómur á milli daglegs líf og atvinnuhátta og kveiktu þær nýjar frásagnir í breyttu sögulegu samhengi. Vigfús tók myndirnar í tilefni heimssýningarinnar í New York 1939, en þær voru hluti af markvissri ímyndarsköpun stjórnvalda sem vildu gefa ímynd af sterkri og vinnusamri þjóð sem tæki nútímavæðingunni opnum örnum. Þá var Vigfús ljósmyndari forsetaembættisins frá 1944 og fylgdi forsetanum, Sveini Björnssyni, í ferðum hans um landið. Myndirnar voru stækkaðar í veggspjaldastærð og voru settar upp á þunga steypustöpla á Austurvelli sem ýttu undir merkingargildi þeirra sem vísun í hornsteinna í ímyndarsköpun íslenskra stjórnámálanna jafnt sem fyrirtækja.

Sýningin *Raunveruleikatékk* hafði það að markmiði að opna umræðu um virkni sjónmenningar í almannarými og flökt miðilsins á milli merkingarheima. Þannig átti sýningin að brjóta upp sjónvenjur, varpa fram spurningum og kveikja umræður, þ.e. taka áhorfandann lengra, í eiginlegri og óeiginlegri merkingu, og kveikja samtal um myndirnar. Togstreitan á milli þess ytra og þess innra, á milli þess sem er sýnt og þess sem er falið, þess sem er einka- og þess sem er opinbert, er ekki einungs hefðbundið viðfangsefni ljósmynda, heldur einnig umfjöllunarefni fjölmiðla og deilumál samfélaga. En náði sýningin markmiði sínu?⁷⁸

Mikill fjöldi fólks sá sýninguna, en þar sem engar heimildir hafa varðveist um viðtökur vegfarenda, og þær í raun ekki kannaðar, hvorki á meðan á sýningartímanum stóð, né síðar, er útilokað að meta skilning og túlkun þeirra á sýningunni. Margir hafa án efa upplifað sýninguna sem „enn eina“ ljósmyndasýninguna í almannarými, en ekki gefið gaum retórísku samtali myndanna við beina staðsetningu þeirra sem var í raun undirliggjandi þema sýningarinnar.⁷⁹ Veggirnir sem voru valdir mörkuðu hins vegar staði og eftir að sýningunni lauk mátti sjá að margir þeirra voru síðar notaðir til auglýsinga eða annarra sýninga.

⁷⁸ Sýningin var vel kynnt í fjölmiðlum og fjallað var um sýninguna í erlendum listmiðlum, en engin gagnrýni um sýninguna var skrifuð í íslenskum fjölmiðli. David D'Arcy, „Report from Reykjavík“, sótt 20. september 2017 af <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/darcy/report-from-reykjavik8-31-10.asp>. Inese Baranovska, „Art Festivals in the 21st Century: Reykjavik Experience and Power“, Studija 4/2010, bls. 73. [Viðbót 11. júní 2019: Því miður láðist að geta umfjöllunar Önnu Jóhannsdóttur, „Á förnum vegi“, í *Morgunblaðinu* 27. maí 2010, bls. 39. Er Anna beðin velvirðingar á þessum mistökum.]

⁷⁹ Hluti sýningarinnar var fluttur út á land og hún sýnd í stöðvum Landsvirkjunar á tímabilinu 3. júlí–31. ágúst 2010.

Málamiðlanir í Breiðholti

Í upphafi 20. aldar hafði list í almannarými yfirlýst pólitísk og menningar-söguleg markmið; list skyldi vera áminning um sjálfstæðisbaráttuna og birtast sem burðarás þjóðmenningar, auk þess sem hún átti að fegra umgjörð og byggingar borgarinnar.⁸⁰ Listsköpun á samfélagslegum mörkum hins opinbera, hefur á undanförunum áratugum verið aðferð listamanna, samtaka þeirra og borgaryfirvalda til að byggja upp innihaldsríkari tengsl á milli almennings og umhverfis, á milli félagsrýmisins og hins huglæga rýmis sem íbúarnir deila.

Fyrir allöngu síðan vakti rússneski listamaðurinn Ilya Kabakov (f. 1933) athygli á pólitískri og menningarsögulegri ábyrgð listamanna í samfélagi sem hefur misst tengsl við fortíðina og félagslegar rætur menningar.⁸¹ Í framhaldi af hugleiðingum hans mætti hugsanlega skilgreina endurkomu félagslegrar orðræðulistar sem aðferð eða tæki til að takast á við samfélagslega ábyrgð á breyttum forsendum; því þrátt fyrir alþjóðavæðingu halda samfélög áfram að vera staðbundin. Ný samfélagsleg þátttökuverk, til að mynda *Keep Frozen* (2016) eftir Huldu Rós Guðnadóttur (f. 1973), sem fjallar um uppskipun hjá HB Granda á fyrirbærafræðilegan hátt jafnt sem félagslegan, og kvikmyndin *Fangaverðir* (2017) eftir Ólaf Svein Gíslason (f. 1962), mætti nefna sem dæmi um efnistöð sem byggja á því að opinbera og sýna á táknrænan hátt huldustéttir og samskipti í lokuðu rými, en bæði verkin fjalla um opinber mál sem fá litla umfjöllun í samfélaginu; annars vegar erlenda verkamenn og alþjóðavæðingu vinnandi stétta, hins vegar fangelsismál, og reynslu fangavardanna af því að starfa sem persónugervingar valdsins á mörkum frelsis og refsingar. Í báðum tilvikum nýta listamennirnir kvikmyndaformið til að koma hugmyndum sínum á framfæri innan menningarstofnananna.

Hér hefur verið sýnt fram á að myndlist í borginni hefur þróast í náinni samvinnu á milli listamanna, félagasamtaka, stjórnvalda og borgarbúa. Útisýningar hafa ekki misst aðdráttarafl sitt, og þær hafa nánast orðið fastur liður á Listahátíð.⁸² Borgarskipulagið þenst út um leið og merk-

⁸⁰ Kristján Albertsson, „Skrautlist á Íslandi og Ásmundur Sveinsson“, *Lesbók Morg-unblaðsins* 10. febrúar 1929, bls. 42–46.

⁸¹ Ilya Kabakov, „Public Projects or the Spirit of a Place“, *Third Text*, 17(4)/2003, bls. 401–407.

⁸² *Undir Berum Himni*, útisýning nær eitt hundrað innlendra og erlendra listamanna í Þingholti og á Skólavörðuholti, Listahátíð 2013, sýningarstjóri Guðrún Erla Geirsdóttir, sótt 20. apríl 2018 af <http://undirberumhimni.is/um-syninguna/>. Sjá

ingarrýmiin fletjast út og þjappast saman við áningarstaði ferðamanna. Engar kannanir hafa verið gerðar hér á landi á langtímaáhrifum lista í almannarými, hvað þá að menntunaráhrif lista hafi verið metin. Ákvörðun Borgarráðs, frá árinu 2013, um að fjölga listaverkum í Breiðholti markaði tímamót og hefði getað verið leið til að takast á við og grípa inn í félagslegan málaflokk á áhrifamikinn hátt. Listasafn Reykjavíkur hafði umsjón með verkinu og átakið var m.a. unnið í þeim tilgangi að bregðast við veggjakroti sem er viðvarandi vandamál í borginni.⁸³ Alls voru pöntuð fimm veggverk: tvö eftir Erró (f. 1932) og eitt eftir Söru Riel (f. 1980), Theresu Himmer (f. 1976) og Ragnar Kjartansson (f. 1976).⁸⁴ Skipulagðar voru götusmiðjur og veggmyndagerð fyrir börn og unglínga í tengslum við uppsetningu verkanna. Verkefninu var „ætlað að breiða út list í opinberu rými utan miðborgarinnar, fegra efra Breiðholt og auka stolt íbúanna af nærumhverfi sínu“.⁸⁵ Aðferðin er ekki ný og hún er á vissan hátt útópísk í einfaldleika sínum. Í henni birtast væntingar um að yfirvöld geti með því að láta mála myndir á húsagafla, skapað einhverskonar virkt nærumhverfi og borgaralega samheldni í splundruðu félagsrými hverfanna.⁸⁶

Slíkar málamiðlunarleiðir vekja upp spurningar um virkni og áhrif veggverka í borgarhverfum þar sem menningarmismunur er mikill og viðvarandi. Aftur mætti minna á ákall Kabakovs og Mouffe um ábyrgð listamanna í minnislausu samfélagi þar sem íbúar hafa misst tengsl við uppruna sinn. Hvers vegna var hefðbundin listskreytingaleið valin fremur en að bjóða listamönnum að rannsaka listhugtakið með íbúum eða skapa með þeim þátttökuverk? Enn birtist átakarýmið í viðbrögðum íbúa: „Ef valið stendur á milli þess að gera málverk á blokkir eða hjálpa íbúunum er í mínum huga augljóst hvorn kostinn á að velja. Og ég er viss um hvað

einnig: Guðrún Erla Geirsdóttir, *Myndlistar notið undir berum himni: Samantekt á útsamsýningum hér á landi, og sýning sem sjálfstæður aðili stendur að borin saman við sýningu á vegum opinbers aðila*, Reykjavík: Meistaraverkefni í hagnýtri menningarmiðlun við Háskóla Íslands, 2014.

⁸³ Sótt 20. apríl 2018 af <http://www.ruv.is/frett/veggjakrot-vidvarandi-vandamal-i-reykjavik>

⁸⁴ Sótt 20. apríl 2018 af <http://listasafnreykjavikur.is/vidburdir/kvoldganga-breidholt-list-i-almenningsrymi>

⁸⁵ Sótt 20. apríl 2018 af <http://reykjavik.is/frettir/vegglist-i-breidholti>

⁸⁶ Sjá t.d. Arjun Apadurai, „Does the Everyday have a Future“, *The Spectacle of the Everyday*, sýningarsskrá, Xe Biennale de Lyon, Dijon: Les presses du réel, 2009, bls. 46–52.

íbúarnir myndu velja, ef þeir hefðu val,“ sagði einn af íbúum Breiðholts í blaðaviðtali.⁸⁷

Í þeim tilgangi að opna umræðu um þá pólitísku og félagslegu þöggun sem á sér stað í hverfum eins og Efra-Breiðholti, mætti enn sækja fyrirmyndir í kenningar Mouffe um inngríp í átakarýmið sem eina merkingarbæru leið listamanna til að takast á við þann flókna veruleika sem borgir, yfirvöld, íbúar og listamenn, standa frammi fyrir. Í umræddu verkefni um Betri Reykjavík, var því miður engin alvarleg tilraun gerð til að vísa til félagslegrar samsetningar hverfisins, né stuðlað að samtali við byggingar þess, sem voru á sínum tíma reistar með ákveðin félagsleg sjónarmið í huga og áform um betra samfélag. Jafnvel þótt reynt væri að vísa til fjölmenningsarsamfélagsins á táknrænan hátt í verkinu *Fjöður*, eftir Söru Riel, þá virðast borgaryfirvöld líta svo á að myndlist í almannarými geti vart verið annað en myndskreyti í ætt við veggauglýsingar og íbúar vart annað en þægir neytendur.⁸⁸

ÚTDRÁTTUR

Óræð inngríp og pólitísk orðræða í borginni

Listaverkið í almannarými og áhrif útisýninga í Reykjavík

Í greininni er svipast um eftir hinum ýmsu atlögum sem félagasamtök listamanna og sjálfstætt starfandi listamenn og sýningarstjórar hafa gert á undanförunum áratugum til að virkja borgarrými Reykjavíkur sem opinberan sýningarvettvang. Sjónum er beint að virkni lista í almannarými og tengslum útisýninga við samfélagslega listorðræðu. Til hliðsjónar er kenning heimspekingsins Chantal Mouffe um almannarýmið sem átakarými (e. *battleground*) og listina sem órætt (e. *agnostic*) inngríp inn í þetta rými. Mouffe álitur að í flestum tilvikum hafi listamenn það að markmiði að sýna sannleikann og afhjúpa neytendamiðaða ímyndarsköpun list- og menningarstofnana. Hún telur að listamenn hafi enn, þrátt fyrir óheftan ágang verslunarrýmis í borgum, möguleika á að rifja upp og grípa inn í pólitísk álitamál á áhrifaríkan hátt. Með greiningu hennar að leiðarljósi er sýnt fram á að spurningin um varanlegt gildi myndlistar í opinberu rými hverfist ekki lengur um höfundavirkni, form eða merk-

⁸⁷ Kristjana Björg Guðbrandsdóttir, „Öðruvísi fátækt í Reykjavík en Ekvador“, (viðtal við Kristbjörgu Evu Andersen Ramos), *Fréttablaðið* 5. maí 2018, bls. 34.

⁸⁸ Verkið er staðsett á 19 m háum gaffli íbúðarblokkar í Asparfelli 2 –12, Reykjavík.

ingu einstakra verka, heldur fyrst og fremst um möguleika þeirra til að hafa gagnrýnin áhrif og vekja pólitíska listumræðu í samfélaginu.

Lykilorð: List í almannarými, Myndhöggvarafélagið í Reykjavík, Reykjavík, skúlpturn, útisýningar, samtímalist

ABSTRACT

Agnostic Interventions and Political Discourse in the City

The Artwork in Public Space and the Impact of Outdoor Exhibitions in Reykjavík

In this article I discuss how various collective art projects involving artists and curators using the city as an exhibition site have transformed artistic discourse in Iceland. Chantal Mouffe's conception of public space as a battleground and art practices as agnostic interventions into this space raise questions about the branding and commodification of art and cultural institutions. Mouffe believes that despite the unrestrained commercial control of the urban landscape, artists still have the possibility of intervening in the political and economic status quo. Employing Mouffe's analyses as a guiding principle, the study confirms that the permanent value of art in public spaces need not be limited to individual artists' form, style or content, but may be capable of mobilizing political, critical and artistic discussions within the urban community.

Keywords: Art in public space, contemporary art, outdoor exhibition, The Sculptural Society of Reykjavík, Reykjavík, sculpture

ÆSA SIGURJÓNSDÓTTIR

Dósent í listfræði

Íslensku- og menningardeild

Hugvísindasviði Háskóla Íslands

Sæmundargötu 2

IS-101 Reykjavík, Ísland

aesas@hi.is