

INNHOLDI / CONTENTS / INNISTEYRI

TIME

SUSPEND YOUR FLIGHT

BERGEN KUNSTMUSEUM

Bergen Billedgalleri Stenersens Samling Rasmus Meyers Samlinger

07.04 - 14.05. 2000

LISTASAFN REYKJAVÍKUR

18.08 - 08.10. 2000

INNHALD/ CONTENT/ EFNISYFIRLIT

GUNNAR B. KVARAN	5	INNLEDNING <i>INTRODUCTION</i> INNGANGUR
GUNNAR DANBOLT	11	TID OG KUNST <i>TIME AND ART</i> TÍMI OG LIST
TROND BERG ERIKSEN	23	TID, VITENSKAP OG KUNST <i>TIME, SCIENCE AND ART</i> TÍMI, VÍSINDI OG LISTIR
INA BLOM	29	TO KORTE PUNKTER OM KUNSTVERKETS TID <i>TWO SHORT NOTES ABOUT TIME IN THE WORK OF ART</i> TVÆR STUTTAR ATHUGAGREINAR UM TÍMA LISTAVERKSINS
GUY TORTOSA	37	FRA TID TIL ANNEN <i>refleksjoner om tiden</i> <i>FROM TIME TO TIME reflections on time</i> Í TÍMA OG ÓTÍMA <i>hugleiðingar um tímann</i>
PÉTUR H. ÁRMANNSSON	57	BEVISSTHET, ERFARING, VARIGHET Tidsbegrepet i tre grunnleggende arkitekturelementer <i>CONSCIOUSNESS, EXPERIENCE, PERMANENCE</i> The Concept of Time in Three Basic Elements of Architecture VITUND, UPPLIFUN, VARANLEIKI Tímahugtakið í þremur grunnþáttum byggingarlistar
	69	SEMINAR ON HAPPENING
ALLAN KAPROW	70	TRACER
ALLAN KAPROW	71	THE MEANING OF LIFE (1990)
JEAN-JACQUES LABEL	81	THE TIMELESS VOYAGE
	93	UTVALGTE VERKER / SELECTED WORKS / VALIN VERK
	129	VERKSLISTE / LIST OF WORKS / VERKALISTI

TID, UTSETT FLUKTEN

TIME, SUSPEND YOUR FLIGHT

TÍMI, FRESTA FLUGI ÞÍNU

INNLEDNING

Tiden er livet, en uatskillelig del av kunsten. Tiden er på en gang både skapende og destruktiv. Hvert enkelt menneske bærer tiden med seg og er likeledes en enhet i den allmenne tiden. Filosofer og vitenskapsmenn har siden sivilisasjonenes begynnelse reflektert over dette fenomenet, forklart og definert det. Tiden, eller tidsbegrepet, har vært et viktig element også i kunsten. Ofte blir det sagt at en kunstners drøm er å fremstille bevegelse, dvs. tid. Men kunsten har sine begrensninger hva tiden angår. Det er rett og slett fordi mediene – maleri, tegning eller skulptur – er iboende statiske. Bildet ”fryser” sitt motiv.

Tiden dukker opp som tema i alle historiske perioder, og har blitt fremstilt både figurativt og allegorisk gjennom hele kunsthistorien, vanligvis personifisert som en gammel bevinget mann med en sigd og et timeglass. Siden renessansen har tiden vært et element i perspektivtegning, som ved å være basert på proporsjoner, ikke bare er et spørsmål om avstand, men også om tid. Videre legger vi merke til tiden i forskjellige vanitas-symboler som retter seg spesielt mot livets forgjengelighet: tidens flukt (timeglass og klokker) og materiens ødeleggelse (blomster som mister sine kronblader, frukt som er uttørket og skrukkete). Vi er alle kjent med allegoriske referanser til tiden i den klassiske kunsten, som for eksempel Hans Holbeins *Ambassadors* fra 1533. Slik opp-

PREFACE

Time is life, an inseparable part of art. Time is at once creative and destructive. Each individual embodies time and is likewise a unit in universal time. Since the dawn of civilization, philosophers and scientists have reflected on this phenomenon, explained and defined it. Time or the concept of time has also been an important element of art. It has been said more than once that one of the dreams of every artist is to depict motion, i.e. time. But art has its limitations as far as time is concerned. Simply because the medium – painting, drawing or sculpture – is inherently static. The image “freezes” its model.

Thus time, which occurs as a theme in all periods of history, has throughout the history of art been depicted figuratively or allegorically, usually as the personification of an old man with wings, a sickle and an hourglass. And since the Renaissance it has been an element of perspective drawing, which by being based on proportion is not merely a question of distance, but also of time. Furthermore, we notice time in numerous “vanity” symbols which address in particular the ephemerality of life: the flowing of time (hourglasses and clocks) and destruction of matter (flowers losing their petals, wrinkling fruit). We all know allegorical references to time in classical art, such as Hans Holbein’s *Ambassadors* from 1533.

INNGANGUR

Tíminn er lífið, óaðskiljanlegur hluti af listinni. Tíminn er í senn skapandi og eyðandi. Sérhver einstaklingur ber með sér tímann og er ennfremur eining í alheimstímanum. Heimspekingar og visindamenn hafa frá fornu fari hugleitt fyrirbærið, skýrt það og skilgreint. Tíminn, eða tímahugtakið, hefur einnig verið mikilvægur þáttur í myndlistinni. Því hefur oft verið haldið fram að einn af draumum listamanna sé að lýsa hreyfingu, þ. e. tímanum. Myndlistin hefur þó sínar takmarkanir hvað tímann varðar. Einfaldlega vegna þess að miðillinn – málverk, teikning eða skulptur – er kyrrstæður (statískur) í eðli sínu. Myndin „frýstir“ fyrirmyndina.

Tíminn finnst sem þema á öllum skeiðum listasögunnar. Hann hefur verið myndgerður í óeiginlegri merkingu, á allegóriskan hátt, og oftast hefur persónugervingur hans verið vengjaður öldungur með ljá og stundaglas. Fjarviddarteikningin sem endurreisnarmenn hófu til vegs byggist meðal annars á stærðarlutföllum og er ekki eingöngu spurning um fjarlægð heldur einnig tíma. Ennfremur má merkja tímann í fjölmörgum „hégóma“-táknum sem benda á hverfullleika lífsins, streymi tímans (stundaglös og klukkur) og hrörnun efnisins (blóm missa blöð sín, ávextir þorna upp og skreppa saman). Öll þekkjum við allegórískar tímatilvísanir í klassískum listaverkum, til dæmis í

trer tiden opp gjennom tidene, helt frem til slutten av 1800-tallet, som betraktninger omkring varighet og om dens skapende og ødeleggende kraft.

På slutten av 1800-tallet, da kunsten selv gjennomgår grunnleggende endringer, fremstår tiden enda mer som et konkret fenomen. Impresjonisten Monet "måler" tiden, for eksempel i sine serier av utsikten mot katedralen i Rouen fra 1891, hvor han maler under varierende lysforhold på forskjellige tider av dagen. Muybridge og Eakins bruker fotografiet for å analysere menneskelig bevegelse. Med kubismen i begynnelsen av det 20. århundre, blir tiden, og da særlig nye vitenskapelige oppdagelser knyttet til Einsteins relativitetsteori, det virkelige innholdet i kunstverket. Picasso og Braque representerer mer enn bare tidens flukt med sine verker; de portretterer tidens simultanitet. De analyserer oppstilte gjenstander og personer, som om de tilsynelatende sees fra alle sider på en gang. I de abstrakte verkene til kunstnere som for eksempel Kandinsky og Klee, antyder tiden en betydning som kanskje når sitt klimaks i arbeidene til den amerikanske kunstneren Jackson Pollock, som ikke lenger maler "et bilde av tiden" men gjør bildet til et vitnesbyrd om handlingen; den tiden det tok å male det. Action-maleriet utgjorde senere en grunnleggende premis for Allan Kaprows happenings, der tiden er kunstverkets virkelige tid. Tiden hadde nå blitt et aktivt element i kunstverket, og Dieter Roth kunne lage "levende" arbeider bestående av organiske materialer som ble brutt ned over et visst tidsrom. Med konsept-kunsten, som i grunnen er selvforklarende og tautologisk og benytter seg av forskjellige kjente lingvistiske og/eller matematiske "målesystemer," ble tiden og dens målesystem ofte hovedmotivet for å skape et nytt perspektiv på selve kunstbegrepet. Og i samtiden, med postmoder-

Thus time appears throughout the ages, right up until the end of the nineteenth century, as a reflection on the time that something lasts, as a creative and destructive force.

At the end of the nineteenth century, when art itself undergoes significant fundamental changes, time increasingly appears as a concrete phenomenon. The impressionist Monet "measures" time, for example in his series of views of Rouen Cathedral from 1891, which he paints in different conditions of light at different times of day. And Muybridge and Eakins employ the photograph to analyse human motion. Cubism, in the beginning of the twentieth century, make time, and in particular new scientific discoveries linked to Einstein's theory of relativity, into the real content of the work of art. Picasso and Braque represent more than the mere flow of time. In their works they portray the simultaneity of time. They analyse still-lives and familiar persons, apparently as if examined from all sides at once. And in the abstract works of artists such as Kandinsky and Klee, time also assumes an importance which perhaps reaches its climax in the works of American artist Jackson Pollock, who no longer paints a "picture of time," but makes the picture a testimony to action, the time it took to paint it. The action painting later became a fundamental premise for Allan Kaprow's happenings, when time is the real time of the work of art. Once time had become an active element in the artwork, Dieter Roth could make "living" works including organic materials which decompose over a certain timespan. With concept art, which is inherently self-explanatory and tautological and uses various familiar linguistic and/or mathematical "measuring systems," time and its own system of measurement often became the main subject for creating a new perspective on

Sendiherrum Hans Holbeins frá 1533. Þannig birtist tíminn í gegnum aldirnar og allt fram til loka 19. aldar sem hugleiðing um skapandi og eyðandi kraft.

Í lok 19. aldar, þegar listin sjálf tekur veigamiklum grundvallarbreytingum, birtist tíminn æ meir sem (konkret) hlutstætt fyrirbæri. Impresjónistinn Monet „mælir“ tímann meðal annars í myndröð frá árinu 1891 af dómkirkjunni í Rúðuborg sem hann málar við mismunandi birtuskilyrði á ólíkum stundum dags. Muybridge og Eakins nota ljósmyndina til að sundurgreina hreyfingar fólks. Með kúbismanum í byrjun 20. aldarinnar, verður tíminn, og þá sérstaklega nýjar vísindalegar uppgötvanir sem tengjast afstæðiskenningu Einsteins, að raunverulegu inntaki í listaverkum. Picasso og Braque myndgera ekki aðeins tímastreymi heldur gefa þeir okkur í verkum sínum mynd af margræðni tímans og lagskiptingu. Þeir sundurgreina uppstillingar og þekktar persónur, sem virðast líkt og skoðaðar samtímis frá öllum hliðum. Í abstraktlistni, hjá listamönnum á borð við Kandinsky og Klee, varð tíminn einnig veigamikill þáttur sem kannski nær hámarki í verkum bandaríska listamannsins Jacksons Pollocks sem málar ekki lengur „mynd af tímanum“ heldur eru myndir hans vitnisburður um verknað („action“), um þann tíma sem það tók að búa til málverkið. „Action“-málverkið varð síðar ein af grundvallarforsendum í uppákomum („happenings“) Allans Kaprows, þar sem tíminn varð raunverulegur tími listaverksins. Tíminn var orðinn virkur þáttur í listaverkinu og Dieter Roth bjó til „lifandi“ listaverk, meðal annars úr lífrænum efnum sem brotna niður á ákveðnum tíma. Með hugtaka- eða konsept-listinni, sem í eðli sínu er sjálfskýrandi og síklifandi (tátólógísk) og notar ýmiskonar þekkt „mælikerfi“, málleg og/eða stærðfræðileg, urðu tíminn og

nismens positive omveltningar, hvor alt utgjør et potensielt utgangspunkt for kreativitet, er kunstnerne fremdeles opp-tatt av å kontemplere over og kreativt portrettere tiden.

Utstillingen *Time, suspend your flight*, som låner sin tittel fra den franske poeten Lamartine, er et forsøk på å rette søkelyset mot det komplekse forholdet mellom tid og kunst. Til utstillingen har vi valgt å undersøke tidsbegrepet fra flere forskjellige og klart avgrensede synsvinkler, som vi har delt inn i følgende seksjoner:

1. *Kunsthistorie: tiden i kunsten* er en fragmentarisk oversikt over hvordan kunsten fremstår i ulike historiske perioder, hvordan enkelte visuelle språk og kunstneriske begreper endres og oppnår - midlertidig - dominans.
2. *Kunstverkets tidsforløp* retter søkelyset mot arbeidene til Christo og Jeanne-Claude, som har reformulert vedtatte oppfatninger om kunstverket. Deres kunstverk er ikke lenger bare et objekt eller et konsept, de er snarare en prosess som inkluderer sin egen forberedelse, utførelse og dokumentasjon.
3. *Kunstnerens tid* er en symbolsk oversikt over den kunstneriske karrieren til Roman Opalka, som i de siste tiår har dokumentert sin egen levetid i sine arbeider. Han "maler/ skriver" sifre og teller ned tiden.
4. *Tiden som en strukturell del av et kunstverk* gjør tiden til et reelt og aktivt element i kunstverket: bevegelse, forløp og forfall overtar for kunstneren selv. Tiden i kunstverket virker ut fra sine egne prinsipper. Til å belyse dette aspektet har vi valgt ut verker av Yaacov Agam, Alexander Calder, Yoko Ono, Dieter Roth, Claude Rutault, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Bernar Venet og Felix Gonzalez-Torres.

the notion of art itself. And today, in the positive upheaval of post-modernism where everything is a potential occasion for creativity, artists are still contemplating and creatively portraying time.

This exhibition *Time, suspend your flight*, which borrows its title from the French poet Lamartine, is an attempt to highlight on the complex relationship between time and art. For *Time, suspend your flight* we have chosen to examine the concept of time from several different and clearly delimited viewpoints, which we divide into the following sections:

1. *History of art: the time of art* is a fragmentary survey of how art appears in different historical periods, how certain visual languages and artistic concepts change and - temporarily - attain dominance.
2. *The time process of the artwork* highlights the works of Christo and Jeanne-Claude, who have reformed accepted notions of the artwork, whereby it is no longer only an object or concept but rather a process involving its own preparation, organization, production and documentation.
3. *The time of the artist* is a symbolic survey of the artistic career of Roman Opalka, who in recent decades has been documenting his own time in his works. He "paints/writes" digits and counts down time.
4. *Time as a structural part of an artwork* makes time into a real and active element in the artwork: motion, process and decay take over from the artist himself. Time in the artwork operates on its own principles. To illustrate this aspect we have selected works by Yaacov Agam, Alexander Calder, Yoko Ono, Dieter Roth, Claude Rutault, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Bernar Venet and Felix Gonzalez-Torres.

mælikerfi hans oft meginverkfærið til að skapa nýja sýn á listhugtakið. Og í samtímanum, í hinni jákvæðu póstmóðernisku upplausn, þar sem allt er hugsanlegt tilefni til sköpunar, eru listamenn enn að hugleiða tímann og myndgera hann á skapandi hátt.

Sýningin *Time, fresta flugi þínu* (c. *Time, suspend your flight*), sem þiggur titil sinn að láni frá franska ljóðskáldinu Lamartine, er tilraun til að bregða ljósi á flókin tengsl tímans og listarinnar. Á sýningunni höfum við kosið að skoða tímahugtakið út frá nokkrum ólíkum vel afmörkuðum sjónarhornum, og deilum henni því í þessa kafla:

1. *Listasagan: tími listarinnar* er brotkennt yfirlit yfir það hvernig listin birtist á mismunandi tímabilum sögunnar, hvernig ákveðnar tegundir myndmáls og tiltekna listhugmyndir breytast og ná ríkjandi stöðu - tímabundið.
2. *Tímaferli listaverksins* bregður ljósi á listaverk Christo og Jeanne-Claude, sem breytt hafa viðteknum hugmyndum um listaverkið. Samkvæmt þeirra skilningi er listaverk ekki lengur eingöngu hlutur eða hugmynd heldur ferli sem felur í sér undirbúning, skipulag, gerð og skráningu.
3. *Tími listamannsins* er táknrænt yfirlit yfir listferil Romans Opalka sem síðustu áratugi hefur í verkum sínum skráð sinn eigin tíma. Hann „málar/skrifar“ tölustafi og telur niður tímann.
4. *Tíminn sem byggingarlegur hluti listaverksins* gerir tímann að raunverulegum og virkum þætti í listaverkinu: hreyfing, ferli og hrörnun taka fram fyrir hendur listamannsins. Tíminn í verkinu virkar út frá eigin forsendum. Til að lýsa þessum þætti höfum við valið verk eftir Yaacov Agam, Alexander Calder, Yoko Ono, Dieter Roth, Claude Ruta-

5. *Representasjon av tiden* utgjør utstillingens største del, og belyser hvordan enkelte kunstnere opp igjennom tiden har representert og symbolisert tiden i verkene sine. Vi har valgt Edvard Munchs stor-slagne verk *Kvinnen i tre stadier* fra slutten av 1800-tallet, for å se hvordan han iscenesetter kvinnens "tid". Thomas Eakins analyserer bevegelse i fotografier. Viking Eggeling og Hans Richter setter det abstrakte maleriet i bevegelse, for på den måten å bringe inn et element av tid, i sine filmer fra 1921-24. Pablo Picasso og George Braque portretterer den "nye virkeligheten" – den fjerde dimensjonen – i sine kubistiske verker. Georges Mathieu og Jean Messagier gjør malingen til "action," som bærer vitne om tiden i den skapende prosessen. I Andy Warhols film *Sleep* er det ikke lenger noe misforhold mellom kunstverket og virkelighetens tid. Jacques Monory, som har vært tilknyttet europeisk popkunst eller narrativ figurasjon, skaper nye narrative strukturer for blant annet å fange tiden og flyktigheten i sine malerier. I de lukkede og tautologiske verkene til 1960-tallets konseptuelle kunstnere som On Kawara, Jan Dibbets, Joseph Kosuth, Vito Acconci og Kristján Guðmundsson, er en av tidens roller å være et slags referansepunkt som kunstverket opprettes og uttømmes over. Fluxus-kunstnerne Robert Watts, Robert Filliou, Scott Hyde, Alison Knowles, Ben Vautier, George Brecht og Per Kirkeby, med George Maciunas i for-troppen, er gitt plass i utstillingen for sine betraktninger om tiden. Vi viser også Richard Longs landart-gangverk, samt "solarverker" av Roger Ackling og Charles Ross. Fra samtiden gjenskaper vi Tehching Hsiehs ett års gange fra 1982, i tillegg til at vi viser tidens uforenelighet hos Dan Graham, samt med Jason Karaindros' to klokker der den ene går

5. *Representation of time* is the largest section of the exhibition and deals with how certain artists through the ages have opted to represent and symbolize time. We show Edvard Munch's magnificent *Woman in Three Stages* from the end of the nineteenth century in which he stages the "time" of woman. Thomas Eakins analyses motion in photographs. Viking Eggeling and Hans Richter put the abstract painting into motion, thereby introducing an element of time, in their films from 1921-1924. Pablo Picasso and George Braque portray the "new reality" of the fourth dimension in cubist works. Georges Mathieu and Jean Messagier turn the painting into "action", bearing witness to the time taken by the creative process. In Andy Warhol's film *Sleep*, all inconsistency between the time of the artwork and reality is abolished. Jacques Monory, who has been associated with European pop art or narrative figuration, creates new narrative structures, among other things to capture time and its passing in the painting. In the closed and tautological works of concept artists On Kawara, Jan Dibbets, Joseph Kosuth, Vito Acconci and Kristján Guðmundsson from the 1960s, one role of time is as a kind of reference point on which the artwork is founded and emptied. Fluxus artists Robert Watts, Robert Filliou, Scott Hyde, Alison Knowles, Ben Vautier, George Brecht and Per Kirkeby, with George Maciunas in the vanguard, are given space at the exhibition for their reflections on time. We also show Richard Long's land art walking project and "solar works" by Roger Ackling and Charles Ross. From contemporary artists we rebuild Hsieh's one-year walk from 1982, and show the inconsistency

ult, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Bernar Venet og Felix Gonzalez-Torres.

5. *Tímasjón* er stærsti hluti sýningarinnar og fjallar um það hvernig listamenn hafa sýnt tímann í verkum sínum. Vi sýnum hið stórbrotna verk *Konur í þrem þáttum* (Kvinnen í tre stadier) eftir Edvard Munch frá lokum 19. aldar þar sem hann setur á svið „tíma“ konunnar. Thomas Eakins sundurgreinir hreyfinguna í ljósmynd. Viking Eggeling og Hans Richter setja abstraktmálverkið á hreyfingu, og kynna þannig tímann í kvikmyndum frá 1921–24. Pablo Picasso og George Braque lýsa „nýjum veruleika“ – fjórðu víddinni – í verkum sem kennd hafa verið við kúbisma. Í verkum eftir George Mathieu og Jean Messagier verður málverkið verknaður – „action“ – vitnisburður um tíma sköpunarferlisins. Í kvikmyndaverkinu *Sofandi* (Sleep) eftir Andy Warhol er ekki lengur neitt misræmi milli tíma listaverksins og raunveruleikans. Jacques Monory, sem kenndur hefur verið til evrópskrar popplistar eða „la figuration narrative“, skapar nýjar frásagnarmyndgerðir meðal annars til að ná tökum á tímanum og framvindu hans í málverki. Konseptlistamennirnir On Kawara, Jan Dibbets, Joseph Kosuth, Vito Acconci og Kristján Guðmundsson hafa í lokuðum klifunarverkum sínum frá sjöunda aratugnum haft tímann að eins konar viðmiði, forsendu og tæmingu listaverksins. Flúxus-listamennirnir Robert Watts, Robert Filliou, Scott Hyde, Alison Knowles, Ben Vautier, George Brecht og Per Kirkeby, með George Maciunas, í fararbroddi fa rými á sýningunni fyrir sínar hugleiðingar um tímann. Við sýnum landlistargönguverk Richards Longs og „sólarker“ Rogers Acklings og Char-

en time for sent og den andre en time for fort.

6. *Kunstverkets virkelige tid* står naturlig nok på utsiden av utstillingen men er samtidig en del av den. Den involverte kunstformen her er happening, som vi viser gjennom arbeidene og forelesningene til Allan Kaprow og Jean-Jacques Lebel.

Time, suspend your flight er verken en filosofisk eller vitenskapelig studie, eller en multidisiplinær utstilling om tiden i kunsten. Det er heller et utvalg av individuelle kunstverk med tiden som tema, både visuelt og innholdsmessig. Utstillingen er en estetisk helhet som omfatter ulike kunsthistoriske epoker. En utstilling av denne typen innebærer selvfølgelig en forenkling og en begrensning av et så stort og viktig emne. Dessuten vil en slik utstilling alltid være en rekonstruksjon, og kan aldri bli mer enn en selvmotsigende representasjon, siden det ligger i de visuelle kunstverkenes og utstillingens natur å "slå i hjel" tid.

Som en utvidelse og forlengelse av utstillingen har vi invitert noen forskere til å bidra med artikler til utstillingskatalogen om ulike aspekter ved tiden. Gunnar Danbolt skriver om tiden i kunsthistorien, Ina Blom om tiden som et strukturelt element i kunsten, Guy Tortosa om representasjoner av tiden i kunsten; Pétur Ármannsson belyser tidsbegrepet i arkitekturen og Trond Berg Eriksen diskuterer selve tidsbegrepet. Det er også tekster av Allan Kaprow og Jean-Jacques Lebel. Disse forfatternes kunnskap og refleksjoner vil gi utstillingen en større dybde.

of time by Dan Graham and Jason Karaindros, with two clocks, one set an hour slow and the other an hour fast.

6. *The real time of an artwork* naturally stands outside the exhibition as well as constituting part of it. The art form involved here is the happening, which we see through the works and lectures of Allan Kaprow and Jean-Jacques Lebel.

Time, suspend your flight is neither a philosophical nor scientific study, nor a multidisciplinary exhibition of time in art. Rather, it is a selection of individual artworks with time as their theme in terms of content and visually. The exhibition is an aesthetic whole embracing different eras of art history. Of course, any exhibition of this kind is a simplification and restriction of a subject of such enormous scope and import. And more to the point, such an exhibition, which is always a reconstruction, can never be anything more than a self-contradictory representation, since by their very nature the visual artwork and exhibition "kill" time.

To expand and extend the exhibition, we have invited a number of scholars to contribute articles to the catalogue on different aspects of it. Gunnar Danbolt writes about Time in Art History, Ina Blom on Time as a Structural Element of Art, Guy Tortosa on Time Representations in Art, Pétur Ármannsson highlights the Concept of Time in Architecture and Trond Berg Eriksen discusses the Concept of Time itself. Furthermore, texts by Allan Kaprow and Jean-Jacques Lebel are included. The expertise and reflections of these authors will give the exhibition even more depth.

les Ross. Úr samtímanum endurbyggjum við eins árs útgöngu Hsiehs frá 1982, sýnum tímamistræmi Dans Grahams og Jason Karaindros sýnir tvær klukkur þar sem önnur er einum tíma of sein og hin einum tíma of fljót.

6. *Rauverulegur tími* listaverksins stendur eðlilega utan sýningarinnar en er jafnframt hluti af henni. Hér er á ferð listformið uppákoma (happening) sem við kynnumst í verkum og fyrirlestrum Allan Kaprow og Jean-Jacques Lebel.

Sýningin *Tími, fresta för þinni* er hvorki heimspekileg né vísindaleg úttekt á tímanum í listinni og ekki heldur fjölfræðileg sýning á fyrirbrigðinu. Hún er úrval einstakra listaverka sem hafa tímann að þema, bæði að inntaki og myndrænt. Sýningin er fagurfræðileg heild með tilvísanir í ólík söguleg tímabil listasögunnar. Slik sýning hlýtur að vera einföldun á svo umfangsmiklu og stórbrotnu viðfangsefni. Og það sem meira er: slik sýning felst alltaf í endurbyggingu og getur aldrei orðið annað en mótsagnakenndur vitnisburður, því í eðli sínu „drepur“ myndin og sýningin tímann.

Til að breikka sýninguna og framlengja hana höfum við boðið fræðimönnum að skrifa greinar í sýningarskrána um ólíka þætti sýningarinnar. Gunnar Danbolt skrifar um tímann í listasögunni, Ina Blom um tímann sem byggingarhluta í listinni, Guy Tortosa fjallar um tímasýnir í listinni, Pétur Ármannsson bregður ljósi á tímahugtakið í byggingarlist og Trond Berg Eriksen fjallar um sjálft tímahugtakið. Hér er ennfremur að finna texta eftir Allan Kaprow og Jean-Jacques Lebel. Sérþekking og hugleiðingar viðkomandi höfunda gefa sýningunni aukna merkingu.

Et stort antall kunstnere og kunst-
eksperter har i forskjellig utstrekning bi-
dratt til denne utstillingen, med utviklin-
gen av dens tema og utvelgelsen av kunst-
nere. Jeg vil gjerne få rette en spesiell takk
til Claude Rutault, Guy Tortosa og Jon
Hendricks, hvis kommentarer og innspill
har beriket utstillingen stort. Jeg vil også
få takke spesielt de institusjoner og perso-
ner som har lånt oss de verkene som vises
på utstillingen.

Utstillingen *Time, suspend your flight* er
et samarbeidsprosjekt mellom Bergen
Kunstmuseum og Reykjavik Kommunale
Kunstmuseum, og utgjør en del av disse
byenes program som europeiske kultur-
byer i år 2000.

A large number of artists and experts
have been involved to varying extents in
the production of this exhibition,
development of its theme and selection
of artists. I would like to express my
particular thanks to Claude Rutault, Guy
Tortosa and Jon Hendricks, whose
comments and thoughts have greatly
enriched it. I would also like to thank
especially the institutes and individuals
who have lent works to be shown at the
exhibition.

The exhibition *Time, suspend your flight*
is a cooperation project between Bergen
Art Museum and Reykjavik Municipal Art
Museum, and forms part of those cities'
programmes as European Cultural Cities
for the year 2000.

Fjölmarginir listamenn og sérfræðingar
hafa komið við undirbúningssögu
sýningarinnar og átt þátt í úrvinnslu á
sýningarhugmyndinni og vali listamanna.
Þar vil ég sérstaklega nefna Claude Ruta-
ult, Guy Tortosa og Jon Hendricks sem
með umhugsun sinni og athugasemdum
hafa auðgað sýninguna. Þeir eiga skilið
miklar þakkir. Þá vil ég sérstaklega þakka
stofnunum og einstaklingum sem hafa
lánað verk á sýninguna.

Sýningin *Tími, fresta för þinni* er
samvinnuverkefni Listasafnsins í Björgvin
og Listasafns Reykjavíkur. Hún er hluti af
opinberri dagskrá Björgvinjar og
Reykjavíkur – menningarborga Evrópu
árið 2000.

TID OG KUNST TIME AND ART TÍMI OG LIST

Hva er sá tíð? Hvis ingen spør meg om det, vet jeg det. Men hvis jeg skal forklare det til en som spør, vet jeg det ikke.

Augustin, *Bekjennelser*, bok 11, 14

Som kirkefader Augustin (354 – 430) skriver i sine *Bekjennelser*, er tiden et vanskelig problem á komme til bunns í. Og kunsten er ikke lettere á hanskes med. Når man kombinerer dem, er mulighetene for at man kommer í store vanskeligheter ganske overhengende. Ikke minst fordi Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781) í sitt skrift *Laokoon* argumenterte sterkt for at billedkunsten primært er en rommets kunst. Og derfor vesensforskjellig fra diktningen som í like høy grad er en tidens kunst. Sett í historisk perspektiv var Lessings tese viktig nok, fordi den forbedre grunnen for den ikke-litterære modernismen. Men som allmen påstand er det vel god grunn til á tvile på om Lessing har rett í dette. Det er da også det som er temaet på de følgende sidene.

AUGUSTINS TIDSBEGREP

Akkurat í de årene da Augustin skrev sine berømte refleksjoner om tidens problem på slutten av 300-tallet, la man grunnlaget for en utsmykningsplan for de store kristne basilikaene. Selv om det på dette tidspunkt var over et halvt århundre siden den første basilika sto ferdig, hadde man í

What then is time? If nobody asks the question, I know the answer. Yet, if I try to explain it to one who asks, I know not.

Augustine, *Confessions*, Chapter 11, verse 14

As Augustine (340-430), founding father of the Christian church, writes in *Confessions*, time is a problematic concept to discuss, nor is art an easier subject to deal with. The combination of these two subjects, greatly increases the possibilities of encountering difficulty, not least due the forceful argumentation of Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) in *Laokoon*, for the primary role of the visual arts being concerned with spatial matters, and thus essentially dissimilar to poetry which is as much a temporal art as visual art. From an historical perspective, the importance of Lessing's hypothesis lies in its preparation for non-literary Modernism. However, common sense leaves good ground to doubt Lessing's proposal and will form the theme of the following pages.

THE AUGUSTINE CONCEPT OF TIME

Despite it being 50 years after the first building was erected, the basis for the decoration of the large Christian basilicas was formed towards the end of the 4th century, during the years when Augustine wrote his famous reflections about the problematical nature of time. Until the

Hvað er þá tími? Meðan enginn spyr mig um það, þá veit ég það. En ef ég á að útskýra það fyrir þeim sem spyr, þá veit ég það ekki.

Játningar Ágústínusar, 11. bók, 14. kafli.

Einsog Ágústínus kirkjufaðir (354–430) segir í *Játningum* sínum er tíminn viðfangsefni sem erfitt er að komast til botns í. Ekki er auðveldara að fást við listina. Og þegar þetta tvennt kemur saman skapast bráð hætt á að lenda í miklum vandræðum. Ekki síst vegna þess að Gotthold Ephraim Lessing (1729–81) færði sterk rök að því í *Laokoon*, fagurfræðiritgerð sinni, að myndlist sé fyrst og fremst list rúmsins, og þar af leiðandi í eðli sínu ólík skáldskapnum, sem á sama hátt sé fyrst og fremst list tímans. Frá sögulegu sjónarmiði er þessi kenning Lessings mikilvæg vegna þess að hún undirbjó jarðveginn fyrir hinn móðernismann utan bókmenntanna. Það er hinsvegar full ástæða til að draga í efa að Lessing hafi haft rétt fyrir sér að þessu leyti. Um það verður einmitt fjallað á þessum síðum.

TÍMAHUGTAK ÁGÚSTÍNUSAR

Sömu árin og Ágústínus ritaði hinar kunnu hugleiðingar sínar um eðli tímans í lok 4. aldar var verið að leggja grunninn að myndskreytiskipan í hinum miklu kristnu basilíkum. Þegar hér var komið

begynnelsen av 300-tallet vært tilbakeholden med å bruke figurative motiver. Men dette endret seg mot slutten av århundre. For fra rundt 400 av har man i de store kirkene bevart et billedmateriale som tyder på at man må ha arbeidet utfra en helt bestemt utsmykningsplan. Og denne utsmykningsplanen kan man – med et visst utbytte – sammenligne med de planene post-moderne konsept-kunstnere legger før de går til sin gjerning. Om vi velger å se den oldkirkelige kirkeutsmykning som et konseptuelt verk – og det er ingenting som kan hindre oss i det – er det *tiden* som er denne "installasjonens" grunnkonsept.

Kort skissert var planen slik at nede i kirkeskipet, over midtskipssøylene, var bildesykluser fra FORTIDEN plassert, enten fra Det gamle eller fra Det nye testamentet, eller fra begge. Når det siste var tilfelle, var de gamlestamentlige billedserier plassert på nordsiden og de nytestamentlige på sydsiden. Menigheten som sto i sideskipene, kunne se rett opp mot veggmaleriene på midtskipsveggene og der oppdage "det som i fordums tid var talt til fedrene gjennom profetene. Men nå, da de siste tider er kommet, er talt til oss gjennom Sønnen" (Hebr. 1,1f) For alt det som var fremstilt i kirkeskipet, hadde allerede for lengst funnet sted.

Helt fremme i koret, i apsidan, var det et stort bilde av det kristne håp, Jesu gjenkomst i FREMTIDEN. Og mellom FORTIDEN og FREMTIDEN fant selve gudstjenesten sted ved ambon (lesepult) og alter i den NÅTID som prest og menigheten var felles om. Der ble det som engang hadde skjedd i fortiden, gjort nærværende og aktuelt i ord (evangelielesning og preken) og handling (nattverden hvor Jesus igjen var synlig tilstede som brød og vin).

beginning of the 4th century there had been a reluctance to use figurative motifs within this context. However, change dawned toward the end of the century and from the beginning of the 5th century and onwards, the large churches conserved a pictorial strategy indicating an accordance to stringent decorative plans. Furthermore, this strategy can be profitably compared with the approach of Post-modern conceptual artists prior to the execution of their work. If we choose to see the early decoration of the Christian church as a conceptual work – and there is nothing to hinder us – time is the founding concept of the «installation».

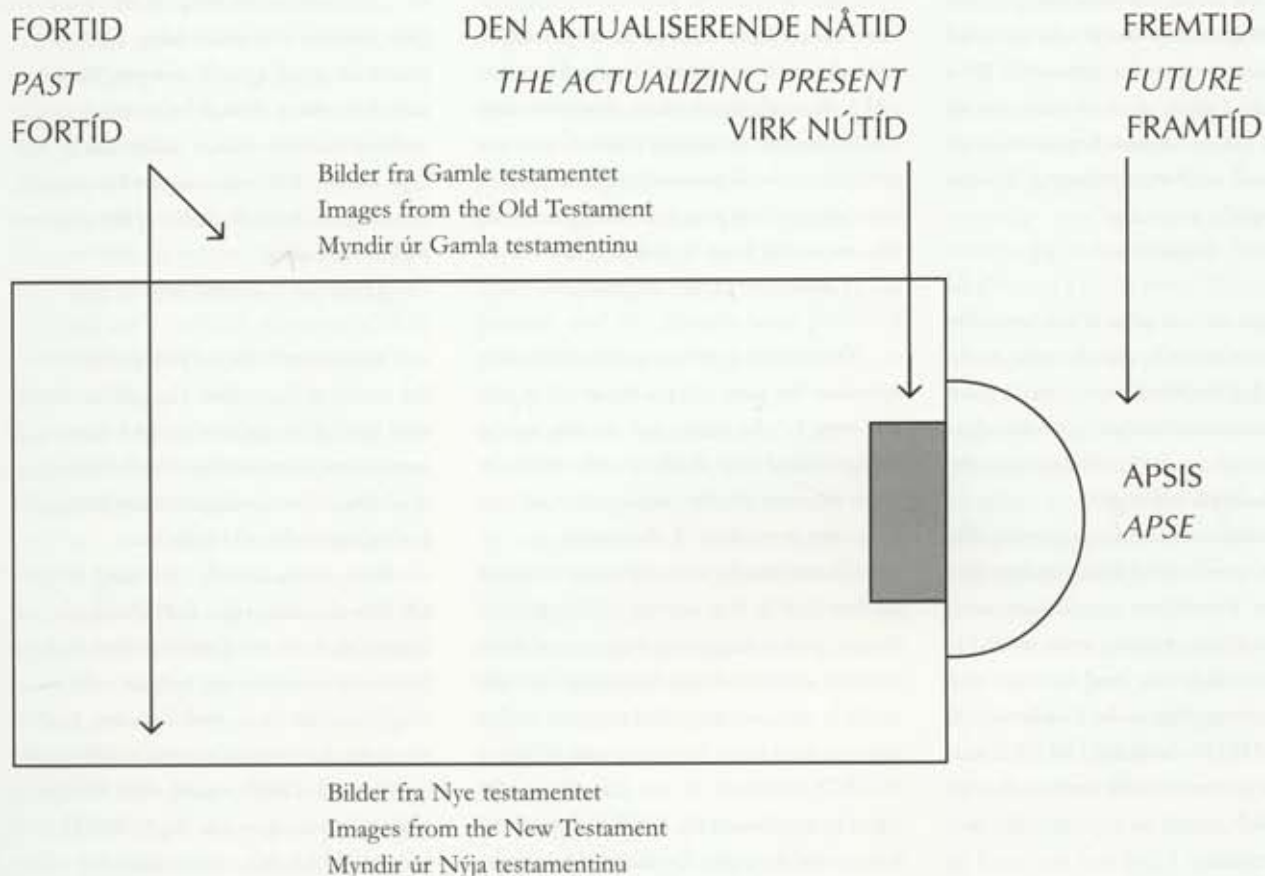
In brief, depictions of past pictorial cycles' sourced from either from the New or the Old Testament or from both, were placed above the central pillars in the nave of the church. When both the Old and New Testaments were the inspiration for the depictions, the Old Testament was located on the north side whilst the New Testament was located on the south side. The congregation standing in the transepts could look directly up towards the murals on the walls of the nave and discover «that which in times past was spoken to the fathers through the prophets. But now, when the new time has arisen, is spoken to us through the Son. (Hebr. Ch1.v1) All the pictures in the nave had taken place in times past.

The second coming of Christ, the illustration of Christian hope, was depicted in large format at the front of the church, in the chancel. The mass took place between the locations of the PAST and FUTURE, in the PRESENT were the architectural elements of pulpit and the altar that were situated with the human activities of the priest and the congregation. The PAST was brought into the present and given relevance through words (the Gospel reading and sermon) and

sögu var raunar liðin rúm hálf öld frá því að fyrsta basilíkan var fullreist en framan af 4. öld höfðu menn hikað við figúratífa myndlist í kirkjunum. Það breyttist aftur á móti þegar leið að aldamótum og í stórkirkjunum er frá því skömmu eftir 400 varðveitt myndefni sem bendir til að unnið hafi verið samkvæmt ákveðnu skipulagi við myndskreytingarnar. Því skipulagi má – að nokkru gagni – líkja við áætlanir póstmódernra konsept-listamanna áður en þeir fremja list sína. Ef við kjósum að líta á myndskreytingar frumkirkjunnar sem konseptverk, hugtakslistaverk – og ekkert hindrar okkur í því – er tíminn sjálf grunnhugmynd „innsetningarinnar“.

Í stuttu máli var skipulagið þannig að í aðalskipinu, yfir súlunum fyrir miðju, voru myndraðir úr FORTÍÐINNI, annaðhvort úr Gamla eða Nýja testamentinu – eða báðum og voru þá myndraðir úr Gamla testamentinu á norðurhlíð en úr Nýja testamentinu á suðurhlíð. Söfnuðurinn stóð í hlíðarskipunum og gat því horft beint upp á myndirnar á veggjunum miðskips og sannreynt að „Guð talaði fyrrum ... til fedranna fyrir munn spámanna. En nú í lok þessara daga hefur hann til vor talað í syni sínum (Hebr. 1.1–2). Því að allt það sem birtist á veggjum kirkjuskipsins hafði fyrir löngu átt sér stað.

Allra innst, í kórskansinum, var stór mynd af von kristinna manna, endurkomu Krists í FRAMTÍÐINNI. Sjálf guðsþjónustan átti sér stað á milli FORTÍÐAR og FRAMTÍÐAR við ambon (lespult) og altari í þeirri NÚTÍÐ sem prestur og söfnuður áttu sameiginlega. Þar voru atburðir sem eitt sinn höfðu átt sér stað endurnýjaðir með orðum (guðspjallslestur og predikun) og athöfn (altarisgöngunni þar sem Kristur varð aftur sýnilegur í líki brauðs og víns).



Formålet med å gjøre fortiden aktuell og tilgjengelig var at menigheten på denne måten kunne møte den inkarnerte gudsdom som alene kunne gjøre fremtiden mulig. For også fremtiden ble gjort nærværende og aktuell gjennom gudstjenestens ord og handlinger. Den FORTID menigheten så spor av på kirkeskipets vegger, var ugjenkallelig borte, mens den FREMTID de skimtet i apsidens bilde av Jesu gjenkomst, ennå ikke hadde funnet sted.

actions (the eucharist where Jesus was visibly present in the bread and wine).

The vivid and accessible representation of the past allowed the congregation to meet the incarnated Godhead that had made the future possible. The future was also rendered as present and relevant through the words spoken and the actions taken during mass.

The PAST of which the congregation saw traces in the murals high up on the walls of the nave were irrevocably gone, but the FUTURE they glimpsed in the portrayal of the second coming in the apse had not yet been realised.

Tilgangurinn með því að endurnýja fortíðina og gera hana aðgengilega var að söfnuðurinn skynjaði hinn holdtekna guddóm sem var sjálf forsenda framtíðarinnar. Framtíðin var einnig kölluð í núid með orðum og athöfnum guðspjónustunnar.

Sú FORTÍÐ sem söfnuðurinn sá merki um á veggjum kirkjuskipsins var horfin að eilífu en sú FRAMTÍÐ sem hann sá í myndinni af endurkomu Kristis í kórnum hafði enn ekki átt sér stað.

Der er slik tre tider, en nåtid som gjør fortiden nærværende, en nåtid som er tiden her og nå, og en nåtid som gjør fremtiden nærværende. Disse tre tider finnes i sjelen, og andre steder kan jeg ikke se dem. Den nærværende fortid er erindring, den nærværende nåtid er betraktning og den nærværende fremtid er forventning.

(Augustin, *Bekjennelser*, 11, 20)

Nåtids nærværenhet er slik broen fra fortid til fremtid. Og det er også gudstjenestens tid, for dens formål var å gjøre den bibelske fortid levende for at forventningen om det fremtidige himmelske Jerusalem skulle bli virkelighet.

Denne dynamiske tidsoppfatning fikk som konsekvens at man ikke plasserte fortidens eller fremtidens handlinger inn i konkrete, jordiske miljøer, men avkledd handlingene både tid, sted og rom, slik at bare det vesentlige – det handlende og virksomme ORD – var tilbake. Det ORD som det var gudstjenestens formål å løfte frem som nærværende, levende og inspirerende i menighetens nåtid.

TILBAKE TIL FORTIDEN

I løpet av 1100-tallet ble det mer og mer åpenbart at den oldkirkelige kirkeutsmyningsplanen ikke lenger var i overensstemmelse med nye strømninger i teologien. Den vekt man i de tusen første år av kirkens historie hadde lagt på den fremtid som den guddommelige Kristus garanterte, ble av en rekke grunner avløst av en stadig større oppfatning av den menneskelige Jesus, som også var Gud. Det var tale om en aksentforskyvning, men en forskyvning med store konsekvenser.

For den menneskelige Jesus var en fortidig skikkelse – hans fødsel, offentlige liv, korsfestelse og oppstandelse hadde allerede for lengst funnet sted. Og det var fra nå av denne Jesus – han som hadde

In this way, there were three temporal dimensions, a present which makes the past nearer, a present which is here and now, and a present which draws the future closer. These three times can be found in the soul, and I cannot see them in other places. The closeness of past is memory, the closeness of the present is contemplation and the ever-nearing future is anticipation.

(*Confessions*, 11, 20, Augustine)

The attentive present is thus the bridge between the past and the future. It is also the time of the mass, and its aim was to bring biblical time to life in order to create anticipation of the realisation of the heavenly Jerusalem of the future.

Consequently, this dynamic concept of time led to the actions of the past or future not being placed in a concrete, earthly environment but revealed the action's time, location and space in such a manner that only the active and effective WORD remained. It was the aim of the mass to emphasise the WORD as present, living, and inspiring for the present of the congregation.

RETURN TO THE PAST

As the 12th century progressed it became increasingly clear that the early Christian plans for the decor of the basilicas were in conflict with contemporary theological ideas. The importance attributed to the future that the Divine Christ had guaranteed during the first thousand years of the history of the Christian church was for various reasons replaced by a growing concern with the flesh and blood Jesus, who was also a God. It was described as a shift in emphasis. However, it was a shift with serious consequences.

These consequences arose since Jesus the person was an historic figure – his birth, public life, the Crucifixion and Resurrection had long since taken place.

„Það er því til þrennskonar tími, nútíð sem gerir fortíðina nákomna okkur, nútíð sem er tíminn hér og nú, og nútíð sem gerir framtíðina nákomna okkur. Þennan þrennskonar tíma er að finna í sálinni. Annars staðar kem ég ekki auga á hann. Hin nákomna fortíð er minning, hin nákomna nútíð er skoðun og hin nákomna framtíð er vnting.

(Játningar Ágústínusar, 11., 20.)

Nákominn nútíð er á þennan hátt brúin frá fortíð til framtíðar. Og það er einnig tími guðsþjónustunnar, því markmið hennar var að endurlífga fortíð Biblíunnar til að framtíðarvæntingarnar um himinsælu Jerúsalems yrðu að veruleika.

Þessi virka tímaskynjun varð til þess að hvorki atburðir fortíðarinnar né framtíðarinnar voru settir í áþreifanlegt, jarðneskt samhengi, heldur teknir úr tengslum við tíma, stað og rúm, þannig að aðeins það sem skipti máli – hið síkvika og skilvirka ORD – varð eftir. Markmið guðsþjónustunnar var að ORÐIÐ yrði nákomnið, lifandi og innblásið í nútíð safnaðarins.

AFTUR TIL FORTÍÐAR

Á 12. öld varð sífellt augljósara að hin forna myndskreytiskipan var í ósamræmi við nýja strauma innan guðfræðinnar. Sú áhersla sem menn lögðu fyrstu þúsund ár kirkjusögunnar á framtíðina sem hinn guðdómlegi Kristur tryggði vék af ýmsum ástæðum fyrir síaukinni áherslu á hinn mannlega Jesús, sem einnig var Guð. Þetta var blæbrigðamunur, en jafnframt breyting sem átti eftir að hafa mikil áhrif.

Þau orsökudust af því að hinn mannlegi Jesús var söguleg persóna – atburðirnir í ævi hans – fæðing, lífshlaup, krossfesting og upprisa – höfðu í fyrndinni átt sér stað. Það var einmitt á þessum tíma sem Jesús – sá sem hafði átt heima í Palestínu á fyrstu árum tímatala okkar –

levet í Palestína í de første árene av vár tídsregning - som kom til á stá í sentrum av det religiøse lív. Formålet ble á leve seg inn í Jesu lív - og bli, som Frans av Assisi, en *imitator Christi*. Det hadde som konsekvens at det ná var avgjørende for en kristen á forsøke á "gå tilbake til" Jesu kors. For fortiden fantes der og da, og evangelíene var beviset for dette. Én máte á gjøre dette pá, var á förflytte seg geografísk til Jesu landskap í Palestína. En annen á leve seg sá inn í evangelíenes ord at man í ánden maktet á förflytte seg tilbake til Jesu egen tíd. For á lette dette arbeidet begynte man á plassere Jesu lív inn í jordiske omgivelser som virket sannsynlige og levendegjørende. At disse omgivelserne lánte trekk frá deres egne miljøer, var med á gjøre dem kjente og lettere á akseptere.

Denne teologiske nyorientering rundt 1100 gjorde at fortiden - Jesu lív í Palestína - ble mer enn Augustíns nærværende fortíd. Den ble virkelig som noe som faktisk hadde skjedd engang pá et helt bestemt tídspunkt í historíen. Man kunne sá á sí plote Jesu lív inn pá en helt bestemt plass pá den lange historiske tídsaksen. Jesus levde *samtídlig med* keiser Augustus og keiser Tiberius, men *för* kirkefaderen Augustín og *etter* Sokrates og Platon. Den vitenskapelige tídsoppfatning som ble resultat av denne tankegangen, var og er statísk, fordi tíden kan beskrives ved hjalp av tídsnøytrale termer. Vi lever 2000 ár *etter* Jesu födsel, men *för* den ökologiske katastrofen som har erstattet dommedag for moderne mennesker. Í dette perspektivet har Augustíns nátid ingen plass, og med den heller ikke bevisstheten eller Augustíns "sjel". Og at det har fordeler for vitenskapen, sier seg selv - ingen subjektiv bevissthet behøver á trekkes inn med sín lunefulle og diffuse nátidsopplevelse.

And it was from this time that this concept of Jesus, the man who had lived in Palestine in the first years of our own calendar, became the centre of religious life. The aim was to understand the life of Jesus - and become as Francis of Assisi, an *imitator Christi*. This led to the necessity of a Christian to attempt to «return to» the cross of Jesus. The past was alive in the present, and the gospels were proof of this notion. One method of returning to the past pictorially was to use the geographical landscape of Palestine. Another was to abide so closely to the word of the gospels that the reader's spirit was transported back to Jesus' own time. This idea was emphasised by the depiction of Jesus' life in likely and realistic earthly surroundings, which were rendered readily accessible and familiar by the use of borrowed elements from contemporary environments in the composition.

This new theological orientation in the early 12th century changed the notion of the past - Jesus' life in Palestine - to something more than the past as seen by Augustine ideology. It became real, referring to actual instances occurring at a certain time in history. Jesus' life could be pinpointed to a definite place on the long historical axis of time. He had lived *during* the reign of Emperor Augustus and Tiberius but *before* Augustine, the founding father, and *after* Socrates and Plato. The resulting idea created to the scientific concept of time was and still remains static, as time can be described in terms neutral to time. We are living 2,000 years *after* the birth of Christ, but *before* the ecological catastrophe that has replaced Doomsday for modern humanity. There is no place for Augustine's present in this perspective, as neither has the consciousness nor soul of Augustine. And it undoubtedly holds advantages for

varð þungamiðja alls trúarlífsins. Markmiðið varð nú að lífa sig inn í líf Jesú - og verða, einsog heilagur Frans af Assisi, *imitator Christi*. Það olli því að nú reiddi á fyrir kristinn mann að reyna að „hverfa aftur“ til krossfestingarinnar. Fortíðin hafði vissulega verið til, og guðspjöllin voru sönnun þess. Ein aðferðin við þetta var að flytja sig á slóðir Jesú í Palestínu. Önnur aðferð var að lífa sig svo kröftuglega inn í texta guðspjallanna að manni tækist í andanum að færa sig aftur til tíma Jesú. Til að auðvelda afturhvarfið var farið að gefa lífi Jesú jarðneskt umhverfi sem virtist sennilegt og lífandi. Það hjálpaði síðan til við að gera þessa staðhætti kunnuglega og aðgengilega að ljá þeim drætti úr umhverfi samtíðarinnar.

Þessi nýstefna innan guðfræðinnar um 1100 varð til þess að fortíðin - ævi Jesú í Palestínu - varð annað og meira en hin nákomna fortíð Ágústínusar. Hún varð að atburðum sem höfðu raunverulega gerst á ákveðnum tíma í sögunni. Það var hægt að koma ævi Jesú fyrir á fastákveðnum stað á hinum langa tímaöxl sögunnar. Jesús var *samtímamaður* keisaranna Ágústusar og Tiberíusar en *uppi fyrir* tíma Ágústínusar kirkjuföður og *eftir* tíma Sókratesar og Platóns. Sá vísindalegi skilningur á tímanum sem spratt af þessum hugsanangangi var og er kyrrestæður, því að tímanum má alltaf lýsa með hjalp hugtaka sem ekki eru bundin við tíma. Við erum uppi 2000 árum *eftir* burð Krists en *fyrir* hið vístfræðilega stórslys sem hefur tekið stöðu dómsdags í augum nútímamannsins. Frá þessum sjónarhól er nútíð Ágústínusar þarflaus, og þar með líka vitundin, - „sál“ Ágústínusar. Kostir þessa fyrir vísindin eru augljósir - ekki er þörf fyrir neinskonar einstaklingsbundna vitund með sína duttlungafullu og þökukenndu nútíðarskynjun.

FRA RELIGIÖST MALERI TIL HISTORIEMALERI

Nå ble ikke den dynamiske tidsoppfatning uten videre borte, selv om den statiske var på vei inn. Det skyldes flere faktorer, men kanskje først og fremst at vi vanskelig kan utradere vår nåtidsbevissthet. Derfor virker for eksempel renessansens malerier mellom disse to tidsoppfatningene. Det merker man ikke uten videre med engang, for vårt første inntrykk er at den dynamiske tidsoppfatning fremdeles er levende.

For malerne i den italienske renessansen forsøkte å hente frem fortiden på en slik måte at den kunne virke retorisk overbevisende for tidens mennesker og "drive dem fra last mot dygd", som renessansehumanisten LeonBaptista Alberti uttrykker det i sin avhandling om maleriet fra 1435-36. De midler man benyttet for å levendegjøre fortiden var mange, men viktigst av dem var likevel sentralperspektivet. Det kan vi se av ett av renessansens mest kjente bilder - Leonardos *Nattverden*, som dekket den ene kortveggen i spisesalen eller refektoriet i klosteret Sta Maria delle Gracie i Milano. Ved hjelp av det nye perspektivet maktet nemlig Leonardo å skape en illusjon av at det rom Jesus og apostlene satt i var en forlengelse av munkenes eget rom. Og for å understreke dette, lot Leonardo det malte bordet med bordduk og kjørler være helt lik spisesalens bord, bordduk og kjørler. Slik utgjorde spisesalens tre langbord sammen med Leonardos malte bord en rundkrets. Og det må virkelig ha skapt et inntrykk av nærvær, av at munkene spiste sin nattverd sammen med Jesus og apostlene.

Men spørsmålet er om Leonardo og de spisende munkene med Augustin mente at fortiden gjennom dette bildet var blitt nærværende nåtid for dem, eller om de snarere ved hjelp av bildet var satt i stand til å reise tilbake til fortiden og opp-

science; the subjective consciousness, with its temperamental and vague experience of the present, need not be consulted.

FROM RELIGIOUS PAINTING TO HISTORICAL PAINTING

Various factors led to the dynamic conception of time not merely being wiped away, despite the encroachment of static time due to the primary factor of humanity's difficulty in transcending its own present consciousness. This is why, for example, Renaissance painting hovers between these two concepts of time. We do not instantly recognise this fusion since the dynamic concept of time still appears to be alive in our first impressions of the works of the period.

Italian Renaissance painters attempted to depict the past in such a manner that it could seem rhetorically convincing for contemporaries and thus «drive them from vice to virtue», as Leon Baptista Alberti, the Renaissance humanist, expresses in his thesis on painting (1435-36). Of all the various methods used to convey a convincing past, the most important was the use of central perspective as seen in Leonardo's *Last Supper*, one of the Renaissance's most renowned paintings, which covered the whole of the short wall in the refectory of the Sta Maria delle Gracie monastery in Milan. Leonardo managed to create the illusion that Jesus and the disciples were sitting in an extension of the monks' refectory with the aid of the newly discovered central perspective. Leonardo emphasised this by reproducing the refectory's own tables, tablecloths and crockery in his mural. The supper table in Leonardo's mural in conjunction with the refectory's three long tables completed a circle. It must certainly have created the impression of presence, and seemed that the monks were really

FRÁ TRÚARLEGUM MÁLVERKUM TIL SÖGULEGRA MÁLVERKA

Hinn virki skilningur á tímanum hvarf ekki í einni svipan þótt hinn kyrrstæði væri að ná yfirhöndinni. Það á sér margar orsakir en þó einkum þær að við eigum erfitt með að þurrka út vitund okkar um nútíðina. Þess vegna hvarfla málverk endurreisnartímans á milli þessara tveggja skilningstegunda, en því tekur maður ekki eftir í fljótu bragði vegna þess að við fyrstu sýn virðist virkur tímaskilningur enn í fullu gildi.

Málarar ítölsku endurreisnarinnar reyndu að ná fram fortíðinni á þann hátt að hún gæti virst sannfærandi fyrir samtímamenn og orðið til að „þrýsta þeim frá synd að dyggðum“ einsog endurreisnarhúmanistinn Leon Battista Alberti komst að orði í ritgerð sinni *Um málverkisð* frá 1435-36. Menn notuðu ýmsar aðferðir við að gera fortíðina lifandi en sú mikilvægasta var þó miðjufjarviddin. Þetta sjáum við í þekktustu mynd endurreisnartímans – *Síðustu kvöldmáltíð* Leonardos, sem þekur aðra skammhlið matsalarins í klaustrinu Santa Maria delle Gracie í Milanó. Með nýju fjarviddartækninni tókst Leonardo að skapa þá blekkingu að salurinn sem þeir Kristur mötuðust væri rétt handan við vistarverur munkanna. Til að leggja enn meiri áherslu á þetta málaði Leonardo kvöldmáltíðarborðið með dúk og bordbúnaði nákvæmlega eins og borðið í matsal klaustursins. Þannig myndaðist ein heild úr langborðunum þremur og hinu málaða borði Leonardos. Þetta hefur svo sannarlega skapað andrúmsloft nándar, munkunum hlýtur að hafa þótt þeir snæða kvöldverð sinn ásamt frelsaranum og lærisveinum hans.

Álitaefnið er hinsvegar hvort Leonardo og munkunum í matsalnum hefur fundist í stíl Ágústínusar að myndin

leve Jesus og apostlene i deres eget historiske miljø. Mye kan tyde på at på 1400- og 1500-tallet var det siste mer sannsynlig enn det første.

Nå opererte Leonardo også med en annen type tid – fortellingens tid. Leonardo gjengir en gammel historie, hentet fra Johannesevangeliet. Det er viktig å understreke at han *gjengir* den, for det innebærer at han forteller denne gamle historien på sin egen måte. Akkurat det er enkelt å konstatere. Vi behøver bare å sammenligne hans maleriske beretning med to tidligere nattverds-beretninger – ungrenessansemalerne Castagnos (1450) og Ghirlandaios (1480). I begge sitter Jesus og apostlene rolige og meditative bak bordet, hensunkne i sine egne tankeverdener. Derfor skjer det ingenting i bildet, for tid oppstår av bevegelse og handling.

Leonardo innfører for første gang handling i nattverdsbildene. Han lar Jesus sitte alene i midten, og fremhever ham kompositorisk ved at perspektivets forsvinningspunkt ligger i hans høyre øye – koloristisk ved at han er den eneste som er malt med rene farger – og psykologisk ved at det er Jesus som setter handlingen i gang. Med ordene: "En av dere skal forråde meg" oppstår det en rekke ulike reaksjoner hos de tolv apostlene. Og disse reaksjonene som oppstår *etter* at Jesus har uttalt disse ordene, får apostlene til å avsløre hvem de er. *Før* Jesus sa disse forferdende ordene, satt de antagelig hensunkne i meditasjon som i ungrenessansens nattverdsbilder. Men Jesu ord vekker dem til live og setter handlingen i gang og dermed de reaksjonene som forplanter seg utover på begge sider av Jesus. Slik har Leonardo maktet å gi et statisk bilde et tidsforløp, som strekker seg fra den antydende fortid hvor de satt rolige og forventningsfulle, via det øyeblikk da Jesus uttalte de ordene som fikk apostlene til å reagere slik vi kan lese det ut av bildet.

eating their supper in the company of Jesus and the disciples.

However, the question remains as to whether Leonardo and the monks eating with Augustine felt the past had become part of their present state through this painting or whether it was an aid to a journey back in time enabling them to experience Jesus and the disciples in an historically correct environment. Much evidence indicates the latter instance in the 15th and 16th centuries.

Leonardo also operated within another aspect of time -narrative time. Leonardo retells an old story taken from the Gospel according to St. John. The emphasis was focused on the *retelling* of the story, as this allows room for the inclusion of his personal expression of the story. This is simple to prove. We only need to compare his mural with to two earlier depictions of the Last Supper - by Castagnos (1450) and Ghirlandaios (1480), both early Renaissance painters. In both examples, Jesus is sitting calmly meditating, deep in contemplation, at the table in the company of the disciples. Therefore, as time is recounted by motion and action, nothing is happening in these pictures.

Leonardo introduced action into the depiction of the Last Supper for the first time in history. He allows Jesus to sit alone in the centre, compositionally emphasising the figure of Christ by drawing the vanishing point of perspective into his right eye - colouristically singling Christ out by his use of pure colour in his clothes - and psychologically using Jesus to activate the scene. With the words: «One of you will betray me», the twelve apostles exhibit a series of different reactions. These reactions to Jesus' words, reveal the apostles for who they are. Before Jesus had spoken, they were probably deep in thought as depicted by the early renaissance painters. However, Jesus'

tryggði þeim nákomna fortíð eða þeir hafa talið að hún hjálpaði þeim að ferðast aftur til fortíðarinnar og skynja Jesú og lærisveinana á þann hátt í sögulegri samtíð. Margt bendir til að hið síðartalda sé sennilegra á 15. og 16. öld.

Nú notaðist Leonardo einnig við aðra gerð af tíma í verki sínu – frásagnartímann. Leonardo er að endursegja gamla sögu úr Jóhannesarguðspjalli – og tökum eftir að hann *endursegir* söguna, því að það felur í sér að hann segir þessa gömlu sögu á sinn eigin hátt. Það er auðvelt að sannreyna – við þurfum einungis að bera myndræna túlkun hans saman við tvö eldri verk af síðustu kvöldmáltíðinni, myndir frá frumendurreisnartímanum eftir málara Andrea del Castagno (1450) og Ghirlandaio (1480). Í báðum verkunum sitja Jesús og lærisveinarnir við borðið kyrrlátir og rólegir, niðursokknir í hugsanir sínar. Þess vegna gerist ekkert á myndunum, því að tíminn kviknar af hreyfingu og athöfnum.

Leonardo er fyrstur málara að gera kvöldmáltíðina að athöfn. Hann lætur Jesús sitja einn fyrir miðjunni. Hann leggur á hann myndræna áherslu með því að miðpunktur fjarviddarinnar liggur í hægra auga hans – litæknilega með því að hann einn er málaður í hreinum litum – og sálfræðilega með því að hann er uppspretta athafnanna. Setningin „Einn af yður mun svikja mig“ hrindir af stað margvíslegum viðbrögðum hjá lærisveinunum tólf. Og í viðbrögðum þeirra *eftir* orð Jesú kemur í ljós hið rétta innræti hvers og eins. *Aður* en Jesús lætur falla þessi stóru orð hafa þeir trúlega setið niðursokknir í íhugun einsog á kvöldmáltíðarmyndum frumendurreisnarinnar. Orð Jesú vekja þá hinsvegar til lífsins, það kviknar á atburðarásinni og viðbrögðin breiðast út frá Jesú til beggja átta. Þannig hefur Leonardo tekist að gæða kyrrstæða mynd tíma, tíma sem teygir sig frá fortíðinni þegar allir hafa setið í eftirvæntingu og

Når vi i dag ser dette bildet, eller restene av det, fra den tomme spisesalen, opplever vi ikke lenger bildets levendegjørende potensiale, ihvertfall ikke i samme grad som munkene må ha gjort. For oss henviser bildet til fortiden – til to ulike perioder, nemlig historiens fortid rundt år 30 eller 33 e. Kr. i Palestina – og til fortellingens fra 1492-93 i Milano. Bildet gir på den ene siden en tolkning av en historie fra evangeliene, som vi i dag kan avfeie som uhistorisk og urimelig. Men den forteller på den andre siden om den begynnende høyrenessanse og dens nye verdier og idealer. Vet vi noe om den opprinnelige resepsjonsmåten – munkenes bak spisebordene – kan vi også oppleve *avstanden* i tid fra renessansen til i dag. For det som interesserte modernismens kunsthistorikere ved bildet, var helt andre aspekter enn dem som var naturlige for de spisende munkene.

Under den anti-litterære modernismen var de dramatiske og psykologiske aspektene ved bildet helt likegyldige – det var de formale egenskapene man konsentrerte seg om. Og de betraktet man som faste og stabile egenskaper som var de samme i renessansen som i dag. Riktignok tyder mye på at man tidligere ikke riktig hadde vært oppmerksom på dem, men det skyldtes at innhold og fortelling skygget for dem – et sikkert tegn, mente man, på mer naive tider. Men dette gjelder ikke lenger etter modernismen, for nå er det andre sider ved bildet som vekker oppmerksomhet, for eksempel spillet mellom det vi kan vite om den opprinnelige resepsjonsmåte med vekt på de narrative og oppbyggelige sidene, og de formale aspektene som modernismen trakk frem.

Når dette grove riss av en forsknings-historie trekkes inn, er det fordi den åpner for en dimensjon ved den dynamiske tidsoppfatning som var levende både i oldkirken og i middelalderen. Den gang kalte

words brings them to life, activate movement, and result in the action being dispersed on both sides of Jesus. Thus Leonardo incorporated into a static painting, a cycle of time stretching from an indicated past where they sat calm and expectant to the moment when Jesus spoke the words making the apostles react in the way we see in the painting.

When we see this picture today, or the remains of it, in the empty refectory, we no longer experience the painting's lifelike potential, certainly not in the same degree as the monks experienced it. We see it as a picture of the past of two different periods, that is the story's past around the 30-33 AD in Palestine - and the time of narration from 1492-93 in Milan. On the one hand, the painting narrates a story from the gospels, which we can reject as historically incorrect and unreasonable. However, on the other hand, it represents the beginning of the late Renaissance with its new values and ideals. What do we know about the original reception to this work? - of the monks seated at the tables? - can we even experience the *distance* in time from the Renaissance to today? Modernism's interest in this painting, in terms of art history, was developed from an entirely different perspective than that which seemed natural for the monks eating in their refectory.

The emphasis of the anti-narrative perspective of Modernism on the formal aspects of the painting was indifferent to its dramatic and psychological elements. Formal qualities were considered unchangeable and stable characteristics that were as absolute in the Renaissance as in contemporary times. However, the strong indications that earlier eras had not been aware of these formal absolutes was blamed on the importance attached to content and narrative and reduced to being an obvious sign of naive times. However,

kyrrð – um augnablikið þegar Jesús talar – til viðbragðanna sem við sjáum á lærerisveinum.

Þegar við stöndum núna í tómum matsalnum og horfum á þessa mynd – eða það sem eftir er af henni – skynjum við ekki lengur lífskraft hennar, að minnsta kosti ekki í sama mæli og munkarnir hljóta að hafa gert. Í huga okkar vísar verkið til fortíðarinnar – til tveggja ólíkra tímaskiða, tímabils sögunnar, kringum árið 30 eða 33 í Palestínu – og tímabils frásagnarinnar, um það bil 1492-93 í Miláno. Myndin er annarsvegar túlkun á einni af frásögnum guðspjallanna, sem við getum nú afgreitt sem ótrúverðuga og ekki sögulega. Hinsvegar er myndin tilkynning um upphaf háendurreisnarinnar, um hin nýju gildi hennar og hugsjónir. Ef við hefðum einhverja hugmynd um upphaflegar viðtökur verksins – hugsanir munkanna yfir matnum – gætum við líka skynjað *fjarlægðina* í tíma frá endurreisninni til okkar daga. Því að það sem vakti áhuga móðernra listfræðinga í myndinni voru allt aðrir þættir en þeir sem hafa höfðað til munkanna í matsalnum.

Frásögn var móðernismanum litils virði og á veldistímum hans þóttu hinir leikrænu og sálfræðilegu þættir myndarinnar algerlega erindislausir – það var hinir formlægu eiginleikar sem menn einbeittu sér að. Þeir eiginleikar voru taldir fastir og óbreytanlegir, hinir sömu nú og á tímum endurreisnarinnar. Vissulega benti margt til þess að menn fyrri tíma hefðu ekki veitt þessum eiginleikum næga athygli, en það var vegna þess að innihald og frásögn skygðu á – sem þótti skýr vísbending um frumstæðari tíma.

Eftir að móðernisminn leið undir lok á þetta ekki lengur við. Nú vekja aðrar hliðar málverksins athygli, til dæmis samskiði milli þess sem hægt er að komast að um upprunalegar viðtökur með áherslu á frásögn og boðskap og þeirra formlægu

man den *typologisk*, og den gikk i korthet ut på at tekstene i den gamle pakt fikk ny betydning i og ved den nye pakt, og at tekstene fra både den gamle og den nye pakt fikk ny betydning i kirkens epoke, etc. Slik var det naturlig for jødene å tolke for eksempel den gamlestamentlige beretning om Abrahams villighet til å ofre sin egen sønn Isak som et eksempel på forbilledlig tro. Men i lys av korsfestelsen ble den forstått som en prefigurering av Guds offer av sin egen sønn på korset. Og i kirkens epoke ble den et forbilde for messeofferet, slik vi kan se det i koret i San Vitale i Ravenna.

På denne måten skjedde det en betydningsutvidelse av de gamle tekstene (og bildene) hver gang en ny epoke inntraff. Derfor kunne man ikke tale om at en tekst hadde én og bare én mening – den hadde et helt knippe av betydninger som bare kunne forløses litt etter litt *som tiden gikk*. Denne konsekvens av den dynamiske tidsoppfatning var levende i oldkirken og middelalderen. Og den er tatt opp igjen i den etter-moderne tid. Derfor behøver vi ikke lenger forkaste eldre tolkninger av for eksempel Leonardos *Nattverden*, for de har opplagt forløst noen av den muligheter som ligger i bildet, men bare noen.

Når vi forflytter oss fra Leonardos tid frem til 1600-tallets klassisisme, møter vi i Nicolas Poussins *Nattverden* en helt annen innstilling til tiden. For Poussin går løs på emnet med antikvarens innstilling. Han ønsket å gi et så historisk og arkeologisk korrekt bilde av den første nattverd som det overhodet var mulig utfra epokens kunnskaper. Så her er vi vitne til en *rekonstruksjon* av en fortidig begivenhet ved hjelp av alle de kunnskaper som var tilgjengelig for Poussin. Og da er vi over i den *statistiske tidsoppfatning* – at Jesu tid befinner seg på et bestemt sted på tidslinjen. Graver vi i denne epoken, kan man smått om senn

the end of Modernism changed this approach and other aspects of the picture are currently relevant, for example, the tension between what we do know about the original reception of the picture emphasising its narrative and constructive sides and the formal aspects that Modernism first accentuated.

This rough sketch of a research story is brought into the account in order to permit a dimension of the dynamic perspective of time that thrived in the early church and in the Middle Ages; *typological* time, which in brief, was the text in the Old Testament, receiving new meaning by their inclusion in the New Testament, and texts from both the Old and the New Testaments were given fresh meaning in the epoch of the church. It had been natural for the Jewish community to interpret the Old Testament's description of Abraham's willingness to sacrifice his own son, Isaac as an example of idealistic faith. However, in the light of the Crucifixion, this story was understood as prophetic of God's sacrifice of his own son on the cross. Thus in the Church's epoch, it became a model for the sacrifice of the communion, as we can see it in the chancery in San Vitale in Ravenna.

Thus, the old texts and pictures expanded in meaning every time a new epoch arose.

Therefore, a text cannot be attributed with one singular meaning - there were assortments of meanings that can only be revealed in *the passage of time*. Consequently, the early church and Middle Ages emphasised the old dynamic experience of time, which has moved to the fore again after the end of Modernism. Thus, for example older interpretations of Leonardo's *Last Supper* need not be rejected, as they have most certainly revealed some of the possibilities within the painting but not all of them.

þátta sem móðernistarnir drógu fram í dagsljósið.

Þessi grófa rannsóknarskissa er dregin hér fram vegna þess að hún opnar fyrir vidd í hinum virka tímaskilningi sem var lifandi bæði í frumkirkjunni og á miðöldum. Þá hét þetta *týpólógía* eða *fyrirmyndun*, og fólst stuttu máli í því að textarnir í hinum gamla sáttmála fengu nýja merkingu í og með hinum nýja sáttmála, og að textarnir í bæði gamla sáttmálanum og þeim nýja fengu nýja merkingu á tímum kirkjunnar, o.s.frv. Það var eðlilegt að Gyðingar litu á frásögn Gamla testamentisins um Abraham reiðubúinn að fórna Isak syni sínum sem fyrirmynd að sannri trú. Í ljósi krossfestingarinnar var hún hinsvegar túlkuð sem fyrirmyndun fyrir það að Guð fórnaði einkasyni sínum á krossinum. Á kirkjulegum tímum speglast sama frásögn í messufórinni, einsog sjá má í kór San Vitale-kirkjunnar í Ravenna.

Á þennan hátt jukust hinir gömlu textar (og myndir) að merkingu í hvert sinn sem nýtt tímabil rann upp. Þess vegna var engin leið að halda því fram að ákveðinn texti hefði tiltekna merkingu og aðeins þá tilteknu merkingu – í honum hlaut að liggja fjöldinn allur af merkingum sem einungis kæmu í ljós smátt og smátt *með tímanum*. Þetta viðhorf var afleiðing af hinum virka tímaskilningi og var í fullu fjöri í frumkirkjunni og á miðöldum. Nú þegar móðernisminn er allur hefur það tekið gildi á á ný. Þess vegna þurfum við til dæmis ekki lengur að hafna eldri túlkunum á *Síðustu kvöldmáltíð* Leonardos. Þær hafa augljóslega virkjað einhverja af kröftum myndarinnar, en alls ekki alla.

Þegar við færum okkur frá tímum Leonardos fram í klassisisma 17. aldar kemur í ljós allt annað viðhorf til tímans í *Kvöldmáltíðinni* eftir Nicolas Poussin. Poussin leggur til atlögu við viðfangsefnið með hugarfari fornfræðingsins. Hann leitast við að gefa eins nákvæma sögulega

bygge opp en troverdig rekonstruksjon av både det ytre rom og den indre mening. Når det er gjort, vil resultatet bli stående, om ikke enda flere "utgravninger" får frem nye kunnskaper som fører til visse modifikasjoner.

Denne innstillingen til tidsbegrepet gjorde at historiemalerne – som de samtidige historieforskere – ble opptatt av fortiden som noe som eksisterte et bestemt sted på tidslinjen og som derfor kunne utforskes som et fenomen i seg selv, uavhengig av nåtiden og dens tanker og oppfatninger. Denne statiske eller homogeniserte tidsoppfatning opererte altså med en tidslinje som ikke bare var inndelt i årtusener, århundre, år, måneder, dager og timer, etc., men som også kunne inndeles i overgripende epoker og faser som middelalder, renessanse og barokk, og ungogotikk, høygotikk og sengotikk. Og selv om det var mennesker som først foretok disse inndelingene, grodde de etter hvert på magisk vis fast til tidslinjen og ble til naturlige epoker og faser – som om de var grodd frem fra tiden selv. Det sikreste tegn på at dette var skjedd, var at epokene fikk et "vesen" – slik epler og katter har. Og dette vesenet kunne ikke endre seg, for det gjør hverken eplenes eller kattenes vesen. De er til alle tider det de er skapt til å være.

En konsekvens av dette var at for eksempel en begivenhet som Abrahams offer ikke lenger lot seg løsrive fra sin egen tid. Den hadde nemlig også fått sitt vesen, sin mening, som hverken kunne endres eller nytolkes, uansett Jesu død og den katolske messen. For det var tre forskjellige begivenheter med rotter i tre helt ulike epoker og hadde derfor ingenting med hverandre å gjøre. Det var denne innstilling 1600-tallets historiemaleri bygget på. Man ønsket engang for alltid å finne ut hva som var skjedd. Og var det først

Let us move from Leonardo's time to 17th century Classicism, where Nicolas Poussin's *Last Supper* contains a quite different approach to the perception of time. Poussin approached the subject with the attitude of the antiquarian. He wished to portray the *Last Supper* through an accurate historical and archaeological depiction based on the knowledge available to him in the 17th century. Therefore, the viewer sees the *reconstruction* of a past occasion with the help of the knowledge available to Poussin. In the realms of the *static conception of time* - Jesus' is positioned at a specific place on the time axis - research into an epoch will eventually lead to the formation of a convincing reconstruction of both the external space and the inner meaning. The result would remain absolute if further «digs» do not reveal more knowledge leading to certain modifications of the scenario.

This perception of time led painters of historical occasions - as well as their contemporaries engaged in historical research - to become concerned with a past which existed at a certain place on the time axis and could therefore be researched as a phenomena, independent of the present and its ideas and preconceptions. The time axis of the static or homogenised concept of time was not only divided into millennia, centuries, years, months, days, hours, etc but also as something which could be divided into dominant epochs and phases such as The Middle Ages, Renaissance and Baroque, and early Gothic, High Gothic and Late Gothic. However, this man-made construction eventually grew in such a magical manner that epochs and phases became a natural part of the time axis - they developed as if from time itself, which is more clearly indicated by the assignation of specific «characteristics» to an epoch - much in the same way as apples

mynd af síðustu kvöldmáltíðinni og hægt var á grunni fræðjþekkingar sinnar tíðar. Hér fer fram *endurbygging* atburðar úr fortíðinni með hjálp allrar þeirrar þekkingar sem Poussin var aðgengileg. Og nú erum við fortakslaust stödd í *kyrrstaðnum tímaskilningi* – ævi Jesú er að finna á ákveðnum stað á tímaöxlinum. Sökkvi maður sér ofan í þetta tímaskeið er smám saman hægt að koma upp trúverðugri endurbyggingu bæði ytra umhverfis og innri merkingar. Að þessu loknu er verkið fullkomnað um alla framtíð, nema þá að nýir „uppgreftir“ leiði til aukinnar þekkingar sem þá krefst tiltekinna lagfæringa.

Þetta viðhorf til tímahugtaksins varð til þess að sögumálararnir litu – líkt og sagnfræðingar þessa tíma – á fortíðina sem samsafn atburða sem gerðust á ákveðnum stað á tímaöxlinum og var þess vegna hægt að rannsaka sem fyrirbæri í sjálfu sér, óháð nútímanum og þeim ríkjandi hugarfari og viðhorfum sem honum fylgja. Þessi kyrrstaði eða einleiti tímaskilningur byggðist semsé á tímaöxli sem ekki eingöngu skiptist í aldatugi, aldir, ár, mánuði, daga, klukkustundir o.s.frv. heldur var líka hægt að deila niður í tímabil og skeið á borð við miðaldir, endurreisn og barokk, frumgotík, hágotík og síðgotík. Þótt þessi niðurdeiling hafi verið mannasetningur óx hún smátt og smátt saman við tímaöxulinn á undraverðan hátt og umbreyttist í náttúruleg tímabil og skeið – rétt einsog þau hefðu sprottið fram úr tímanum sjálfum. Örugasta merki þess að þetta hafði gerst var að tímabilin fengu ákveðið „eðli“ – líkt og kettir eða epli. Þessi eðliseinkenni urðu svo auðvitað óumbreytanleg á sama hátt og um ketti og epli, – allt hefur alltaf það eðli sem því er áskapað.

Ein afleiðingin af þessu var að atburð einsog fórn Abrahams var ekki lengur hægt að taka úr samhengi sins tíma. Hann

skjedd, kunne ingenting í verlden lenger influere pá det. Gjort er gjort, og spist er spist.

Men dette kunne bare gjøres om náti-den og nátidsbevisstheten ble tryllet bort. Og det ble den, effektivt og systematisk, í fremskrittets og objektivitetens navn. Skjønt ble den virkelig det? Í teorien, ja, men í praksis, nei. For nátiden var som nissen, den flyttet med pá lasset. Det er blant annet dette de mange ulike tolknin-gene og resepsjonene av fortidige verk viser. Vi ser ikke pá Poussins *Nattverd* pá samme máte í dag som for 300 ár siden. Vi har fått et nytt blikk som forløser an-dre muligheter í dette verket enn det ma-leren selv og hans beundrere gjorde pá midten av 1600-tallet. Hadde ikke det vært tilfelle, ville Poussins maleri forlengst ha mistet enhver aktualitet. Og det har det faktisk ikke. Sá Augustin hadde rett í at nátiden er vårt utkikkssted.

and cats have their own identifiable characteristics. They could not be changed, any more than the apple or the cat could change theirs. They are what they are created to be throughout the history of time.

This resulted in incidents such as Abraham's sacrifice of Isaac no longer being extracted from its own historical point in time. Of course, it had its own characteristics, its own meaning, which could neither be changed nor reinterpreted, regardless of Jesus' death and the Catholic mass. These were regarded as three separate occasions, all rooted in different epochs, leaving them no common ground. The presumption of the historical paintings of the 17th century wished to conclusively understand what had happened. And if the facts were eventually revealed, the world no longer had any influence upon them, they were unalterable.

However, it could only happen in the present and the consciousness of the present had been magically removed, effectively and systematically, in the name of progress and objectivity. But was this indeed the case? In theory, yes, but in practice no! The present is very much like the Norwegian family elf that moves house with the family hiding in the removal van and indicated by the various interpretations given to past works of art. We do not view Poussin's *Last Supper* in the manner in which it would have been viewed 300 years ago. The contemporary vantage is different revealing possibilities in the work other than beyond the perceptive scope of the painter or his admirer in the mid 17th century. If this had not been the case, Poussin's painting would have lost all relevance a long time ago, which it most certainly has not. Thus Augustine seems to have been correct in his assumption that the present is our observation tower.

hafði nefnilega fengið sitt eðli sem hvorki var hægt að breyta né endurtúlka hvað sem leið dauða Jesú eða hinni katólsku messu. Þetta voru þrjár ólíkir atburðir með rætur í þrem ólíkum tímabilum og áttu þar af leiðandi ekkert skylt hver við annan. Á þessu viðhorfi byggðist hið sögulega málverk 17. aldarinnar. Menn vildu komast að því sem hafði gerst í eitt skipti fyrir öll, og ef það hafði á annað borð átt sér stað gat ekkert haft áhrif á það lengur. Það er búið og gert og enginn fær því umbreytt.

Þetta var hinsvegar einungis gerlegt með því að nema brott nútíðina og vitundina um nútíðina. Og það var framkvæmt, með skipulegum og skilvirkum hætti, í nafni hlutlægni og framfara. En gerðist þetta í raun og veru? Í orði, en ekki á borði. Því nútíðin er einsog norskur búálfurinn, hann flytur sig með fjölskyldunni. Meðal annars þetta sýna allar hinar ólíku túlkanir og viðtökur á listaverkum fortíðarinnar. Við horfum ekki á *Kvöldmáltíð* Poussins á sama hátt og gert var fyrir 300 árum. Við höfum öðlast nýtt sjónarhorn sem opnar leið öðrum möguleikum í verkinu en þeim sem blöstu við málaranum og addáendum hans um miðja 17. öld. Væri þetta ekki raunin hefði málverk Poussins fyrir löngu verið búið að glata allri skírskotun til nútímamanna. Það hefur það alls ekki gert. Þannig að Ágústínus hafði rétt fyrir sér: Nútíðin er sjónarhóll okkar.



Jason Karaïndros: Decalage, 1998

TID, VITENSKAP OG KUNST

TIME, SCIENCE AND ART

TÍMI, VÍSINDI OG LISTIR

Slik vi faktisk bruker språket, blir tiden betraktet som enten subjektet eller objektet i et forløp. Den gjør noe med oss, eller vi gjør noe med den. Tiden kan oppfattes som en makt, eller vi behandler den som et materiale vi kan bearbeide. Den er enten aktiv eller passiv. Når tiden er tenkt som et subjekt, er vi dens lydige slaver. Når tiden tenkes som objekt, er vi dens herrer. Men virkelig tid er hverken bare subjekt eller objekt. Tiden er en omfattende symbolsk orden. Den bestemmer forholdene for både subjekter og objekter. Tiden er landskapet hvor det forhandles om varen.

Bortimot hver eneste ensidige og feilvurderte forestilling om tiden skyldes oppfatninger om at den er enten bare subjektiv eller bare objektiv. "Vi er tiden", sier Augustin, "og som vi er, så blir tidene". Han ser tydelig forskjellen mellom den tiden vi er, og den tiden vi har. Tiden som angår solens eller klokkenes bevegelse er objektiv. Den tiden som vi derimot blir klar over gjennom forandringene i vår egen kropp, er subjektiv.

Augustin tror ikke at vi er i stand til å oppnå fullstendig kontroll over tiden, at vi fritt vil kunne bestemme dens innhold. Men han ser forbindelser mellom de kosmiske bevegelser og subjektive opplevelser. Han forstår begge formene for tid i evighetens lys. I dette skjemaet er det vanskelig å bestemme kunstens plass. Den eneste formen for kunst innenfor Augustins horisont er musikk. Musikken i

In the way we actually use language, time is considered either the subject or the object of what happens. It does something with us, or we do something with it. Time may be conceived as a power, or we treat it as a material to work with. It is either active or passive. When time is conceived as a subject, we are its obedient slaves. When time is conceived as an object, we are its masters. But real time is neither merely subject or object. Time is a comprehensive symbolic order. It determines the conditions of both subjects and objects. Time is the landscape where the traders and commodities meet.

Nearly every one-sidedness and misjudgement concerning the concept of time is due to the apprehension of it as either merely subjective or merely objective. "We are the time," St. Augustine says, "as we are, so become the times." He sees the difference clearly between the time that we are, and the time that we have. The time of the movement of the sun or the watch is objective. The time, however, which we notice in the changes of our own body is subjective.

St. Augustine does not believe that we may gain complete control over time, that we may determine its contents freely. But he sees connections between the cosmic movements and subjective experiences. He understands both forms of time in the light of eternity. It is difficult to determine the place of art in this

Þegar við notum tungumálið er tíminn annaðhvort frumlag eða andlag þess sem gerist. Hann gerir eitthvað við okkur eða við gerum eitthvað við hann. Við skynjum tímann sem afl og við lítum líka á hann sem efnivið til að vinna úr. Hann er gerandi eða þolandi. Þegar tíminn er í hlutverki frumlags erum við hlýðnir þrælur hans. Þegar tíminn er í hlutverki andlags erum við herrar hans. Raunverulegur tími er hinsvegar aldrei frumlag eingöngu né andlag. Tíminn er tákleg allsherjarregla. Hann ákveður hlutskipti bæði frumlags og andlags. Tíminn er vettvangur þáttakendanna og hlutanna.

Misskilning og þröngsýni um tímahugtakið má næstum alltaf rekja til þess að menn líta á tímann annaðhvort sem algerlega huglægan eða algerlega hlutlægan. „Við erum tíminn,“ sagði Ágústínus kirkjufaðir, „og tímarnir verða það sem við erum.“ Hann gerir skýran greinarmun á tímanum sem við erum og tímanum sem við höfum. Tími sólhreyfingar eða klukku er hlutlægur tími. Tíminn sem við skynjum í breytingum á líkama okkar er huglægur tími.

Ágústínus heldur því ekki fram að við getum náð fullkomnu valdi á tímanum, að við getum ákveðið eins og okkur lystir hvað í honum felst. Hann greinir hinsvegar tengsl á milli geim-hreyfinganna og hinnar huglægu reynslu. Á báðar þessar birtingarmyndir tímans leggur hann mælistiku eilífðarinnar. Það er erfitt að finna listinni stað í þessu kerfi. Eina

øret er det folsomme ekkoet fra englenes sang og sfærenes harmoni. Slik kommuniserer evigheten med det flyktige og passerer verden gjennom kunsten. Hos Augustin er det teologien som holder den sanselige menneskelige opplevelse og naturvitenskapene sammen i ett enkelt tankesystem.

Hvorfor er forholdet mellom filosofi, kunst og vitenskap så mye mer komplisert i dag? Kan alle komplikasjonene være riktige? Kan noen av dem være feil? Det er åpenbart at forskjellige aspekter ved opplevelsen av tid blir studert innen vitenskapen og i kunsten. Objektene farges av de brillene en ser igjennom. Kunsten kan ikke behandle de samme aspektene ved tiden som vitenskapene, og omvendt: vitenskapene er på mange måter ekskludert fra de tidserfaringene som kunsten omhandler.

Vitenskapens teorier kan være så korrekte som de bare kan. Allikevel opp-tar de oss ikke på samme måte som den foranderlige og udefinerte daglige opplevelsen artikulert av kunsten på sitt beste. Fortrolighet med verkene av James Joyce eller Marcel Proust; Paul Klee eller Alberto Giacometti kan være mer avgjørende for menneskets selvforståelse enn kjennskap til Albert Einsteins teorier. Forskjellige former for kunnskap er uttrykt i forskjellige språk. Til og med kunstens språk krever en form for forberedelse, men å forstå de fysiske hypotesene hos Einstein forutsetter fortrolighet med et vitenskapelig språk som bare få av oss kan dechiffrere eller dekode.

Det er en mulighet for at forestillingen om tid er forvrengt av sitt angivelige tvillingforhold til forestillingen om rom. "Tid og rom", sier vi, som om de var bror og søster. Vi kan fort oppdage forskjeller og kontraster, men vi antar gjerne, fordi språk ofte bruker beskrivelser og metaforer fra det ene feltet på det

scheme. The only form of art inside the horizon of St. Augustine is music. Music in the ear is the sensitive echo of the songs of the angels and the harmony of the spheres. Thus eternity communicates with the transient and passing world through art. In St. Augustine, theology keeps the sensitive human experience and the natural sciences together in one single system of thought.

Why is the relation between philosophy, art and science much more complicated today? Can all of them be right? May any of them be wrong? It is obvious that different aspects of the experience of time are studied in science and in art. The objects are coloured by the glasses in use. Art may not treat the same aspects of time as the sciences, and vice versa: The sciences are in many ways excluded from the experiences of time which are treated by the arts.

The theories of science may be as correct as they can be. However, they do not concern us in the same way as the versatile and undefined daily experience which art at its best may articulate. Familiarity with the works of James Joyce or Marcel Proust, Paul Klee or Alberto Giacometti may be more decisive for the self knowledge of man than familiarity with the theories of Albert Einstein. Different sorts of knowledge are expressed in different languages. Even the language of art requires some sort of preparation, but to understand the physical hypotheses of Einstein presupposes familiarity with a scientific language only few of us can decipher or decode.

There is a possibility that the notion of time is distorted by the supposition that it has a twin-like relationship to the notion of space. "Time and space", we say, as if the two of them were brother and sister. We may soon discover differences and contrasts, but we readily

listformið í sjónsviði Ágústínusar er tónlistin. Í tónlistinni skynjum við bergmál frá englasöng og samhljóman himinhvelanna. Þannig samneytir eilífðin hinum stundlega heimi um listina. Hjá Ágústínusi heldur guðfræðin skynjunarreynslu mannsins og raunvísindunum saman í einu hugsunarkerfi.

Hversvegna eru tengsl heimspeki, listar og vísinda miklu flóknari á okkar dögum? Getu þessar greinar allar haft rétt fyrir sér? Getur einhverri þeirra hafa skjátlast? Augljóslega er liðið á tímaskynjun öðrum rannsóknaraugum í vísindum en í listum. Hlutirnir taka á sig lit eftir glerinu sem horft er í gegnum. Í listum eru ekki kannaðir sömu þættir tímans og í vísindum – og öfugt: Rannsóknir í vísindum geta aldrei náð til gjörvallrar þeirrar tímaskynjunar sem er viðfangsefni í listum.

Kenningar vísindanna eru auðvitað klárar og kvittar. Samt snerta þær okkur ekki á sama hátt og sú margbreytilega og illskilgreinanlega daglega reynsla sem best verður tjáð í listum. Að vera handgenginn verkum James Joyce eða Marcells Prousts, Pauls Klees eða Albertos Giacomettis getur skipt sjálfskilning mannsins meira máli en að kunna skil á kenningum Einsteins. Mismunandi tegundum af þekkingu er komið á framfæri á mismunandi málum. Jafnvel tungumál listarinnar krefst einhverskonar undirbúnings en til að skilja eðlisfræðitilgátur Einsteins þarf vald á vísindamáli sem einungis örfá okkar kunna eða geta ráðið í.

Hugsanlegt er að skilgreining okkar á tímanum hafi brenglast við hinn meinta skyldleika hans við rúmið. „Tími og rúm,“ segjum við, rétt einsog þetta séu systkin. Við finnum með þeim allskyns greinarmun og andstæður en gerum samt – af því að lýsingar og líkingar í tungumálinu eru oft færðar frá öðru

andre, at de to grunnleggende erfaringsformene også har noe felles. Enkelte filosofer mener at det nære forholdet mellom tid og rom er temmelig overfladisk. Jo dypere vi trenger inn i de to anliggende, jo færre felles egenskaper vil vi finne. Men de fleste tenkere går ut i fra at tid og rom er tvillinger.

Det kan være at tidserfaringen i kunst og vitenskap har noe å gjøre med forholdet mellom begrepene om tid og rom. Den klassiske naturvitenskapens tid er objektifisert, det vil si, behandlet som et eksempel på rom. Kunsten tar utgangspunkt i den tiden som vi selv er i og lever i, det vil si, en kvantitativ mengde som aldri kan bli objektifisert som en ting i rom eller tingenes egenskap i rom. På de ene siden er den logiske og argumenterende behandlingen av tiden i naturvitenskapene uten mening fra et psykologisk synspunkt. På den andre siden er de psykologiske meningsfulle beskrivelsene av alminnelige erfaringer av tid ikke tildelt den vitenskapelige merkelappen "virkelighet".

Tidsbegrepet inneholder hemmeligheter som ikke lar seg avsløre bare fra ett perspektiv. Det alarmerende faktum er at følelsen av menneskelivets endelighet – en sterk og utvilsom erfaring – ikke desto mindre kan stemples som en subjektiv illusjon. Det rådende systemet innen vitenskapelig fortolkning aksepterer ikke egenskaper som ikke kan telles, måles og veies, som reelle. Ved å utelate alle kvalitative betydninger av tidserfaringen, sitter fysikerne igjen med en tid som er uten mening og betydning for det menneskelige liv. Det virker litt lettere å kommunisere med biologer enn med fysikere, fordi tidserfaringen er et legitimt tema i biologien. Kolibriene og sneglene lever tilsynelatende i et annet tidssystem enn mennesker og elefanter. Hver enkelt livsform har også sin tidsform. Det er også interessant å merke seg at hos menneskene er disse forskjellene høyst individuelle.

assume, because language often uses descriptions and metaphors from one field in the other, that the two fundamental forms of experience also have something in common. Some philosophers suppose that the closeness of time and space is rather superficial. The deeper we go into the two matters, the fewer common qualities we will find. But most thinkers presume that time and space are twins.

It may be that the experience of time in art and science has something to do with the relationship between the concepts of time and space. For the time of classical natural science is objectified, that is, treated like a specimen of space. Art takes as its point of departure the time which we ourselves are and live in, that is, a quantity that can never be objectified as a thing in space or as a property of things in space. On one side, the logical and argumentative treatment of time in the natural sciences is without sense from a psychological point of view. On the other side, the psychologically meaningful descriptions of common experiences of time are not awarded the scientific label of "reality".

The concept of time contains secrets that cannot be revealed in one perspective only. The alarming fact is that the feeling of finality of human life, a strong and undoubtable experience, may nevertheless be branded as a subjective illusion. The dominating system of scientific interpretation does not accept as real properties which cannot be counted, measured and weighed. By missing all qualitative marks of the experience of time, physics is left with a time that is without sense and significance for human life. It seems a little easier to communicate with biologists than with physicists, because the experience of time is a legitimate subject in biology. The colibries and the snails apparently live in another economy

sviðinu á hitt – ráð fyrir að þessi grundvallarsvið skynjunarinnar eigi sér eitthvað sameiginlegt. Til eru heimspekingar sem telja að þessi nánú tengsl tíma og rúms séu aðeins sýndarlikindi. Eftir því sem menn kafi dýpra í þessi fyrirbæri fækki sameiginlegum eiginleikum þeirra. Flestir hugsuðir gera þó ráð fyrir að tími og rúm séu nokkurskonar tvíbúar.

Það getur verið að skynjun tímans í listum og vísindum sé á einhvern hátt sprottin af tengslum hugtakanna um tíma og rúm. Í hefðbundnum raunvísindum er tíminn hlutgerður, það er að segja: Lítið er á tímann eins og búi af rúmi. Í listum er grunnurinn hinsvegar tíminn sem við lifum í og erum sjálf, það er að segja: Tíminn er stærð sem ekki er hægt að hlutgera sem fyrirbrigði í rúmi eða sem eiginleika fyrirbrigða í rúmi. Annarsvegar er hin röklega meðhöndlun tímans í raunvísindum út í hött frá sálfræðilegum sjónarhóli. Hinn vísindalegi merkimiði „raunveruleikans“ er hinsvegar ekki talinn eiga við þær lýsingar á daglegri tímareynslu sem skipta sálfræðilegu máli.

Tímahugtakið býr yfir leyndarmálum sem ekki verða upplýst frá einungis einum sjónarhóli. Það er áleitinn staðreynd að hina tvímælalausu og öflugtu tilfinningu okkar um endanleik mannlífsins skuli vera hægt að skilgreina sem huglæga blekkingu. Ríkjandi túlkunarkerfi vísindanna tekur ekki gilda þá eiginleika sem ekki er hægt að telja, vega eða mæla. Með því að útiloka þannig alla eigindarlega þætti sitja eðlisfræðingarnir uppi með tíma sem gagnvart mannlífinu hefur verið ruínn merkingu. Það ætti að vera heldur auðveldara að eiga um þetta samræður við líffræðingana en eðlisfræðingana af því að skynjun tímans er eðlilegt viðfangsefni í líffræði. Snigillinn og kolibrifuglinn lifa að því er virðist í öðru tímakerfi en maðurinn og fillinn. Sérhvert lífsform er um leið ákveðið

Den tydeligste distinksjonen mellom den tiden som måles mekanisk, og den tiden som er del av vår daglige erfaring, er at førstnevnte er homogen og upersonlig, mens den andre er heterogen og individuell. Begge formene for tid kan være virkelige nok, men de er ikke like enkle å leve i. Fysikkens tid er usammenhengende. Dens ulike punkter og perioder har ingenting med hverandre å gjøre. Tidsperiodene er kvantiteter uten innhold, og tidspunktene er like ubeslektet som punktene på en matematisk linje.

Som en del av den daglige erfaring er tiden imidlertid mer eller mindre sammenhengende og definert med hensyn til innhold. Den er som en strøm hvor alle parter deltar i den samme bevegelsen. Tidspunktene i den menneskelige erfaring er øyeblikk og stadier som ikke kan forandres. Den moderne lesningen av tiden som en del av rommet gjør, som Henri Bergson ofte beklaget, de forskjellige tidsdelene til distinkte atomer, homogene og uten noen slektskap.

Den mest utslagsgivende forskjellen mellom den daglige opplevelsen av tid og fysikkens tid, er at sistnevnte ikke kjenner til minner og forventninger. Erfaringens subjekt lever i tiden, mens det mekaniske instrument er på utsiden av den tiden det måler. Et nøyaktig instrument har verken minner eller forventninger. Undersøkelsen av naturens prosesser fra utsiden er i stand til å arrangere hendelsene i rekker av årsaker og virkninger. På den måten etablerer den orden og retningslinjer i et forløp. For en person som lever i tiden, vil forholdet mellom det som har vært og det som vil komme, være mer komplisert.

Et individs biografi er en rekonstruksjon av selv'ets opprinnelse. Derfor er tidssekvensenes orden noe løs. Det samme er tilfelle med historieskrivningen. Hverken i biografisk eller historisk skrivning finnes det årsaksrekker av samme

of time than humans and elephants. Every form of life is also a form of time. It is also interesting to note that in humans these differences are highly individual.

The clearest distinction between the time which is mechanically measured and the time which is part of daily experience is that the first one is homogenous and impersonal, whereas the second one is heterogenous and individual. Both sorts of time may be real enough, but they are not equally easy to live in. Physical time is incoherent. Its different points and parts have nothing to do with each other. Periods of time are quantities without content, and points of time are as unrelated as points on a mathematical line.

As a part of daily experience, however, time is more or less coherent and defined as to its content. It is like a stream where all parts partake in the same movement. The points of time in human experience are moments and stages which cannot change place. The modern reading of time as an aspect of space makes, as Henri Bergson often complained, the parts of time distinctive atoms, homogenous and without any relation.

The most decisive difference between the time of daily experience and the time of physics is that the latter does not know memory and expectation. The subject of experience lives inside time, but the mechanical instrument is outside the time it measures. The exact instrument has neither memories nor expectations. An outside examination of the processes of nature may arrange the occurrences in series of causes and effects. Thus it establishes order and direction in what happens. For the person who lives inside time, the relation between what has been, what is and what will be is more complicated.

The biography of an individual is

tímaform. Meðal manntegundarinnar er þessi munur raunar mjög einstaklingsbundinn.

Skýrasti munurinn á tíma sem mælist vélrænt og tíma sem er hluti af daglegri tilveru okkar er sá að hinn fyrrnefndi er einleitur og ópersónulegur en hinn síðari fjölbreytilegur og persónulegur. Báðar þessar tegundir af tíma kunna að eiga sér stað í raun og veru en þær eru ekki jafnauðveldar að lifa í. Eðlisfræðilegur tími er sundurlaus. Einingar hans og íhlutir eiga ekkert saman að selda. Tímabilin eru stærðir án innihalds og tímamarkarnir skipta hver annan jafnlitlu máli og punktarinn í stærðfræðilegri línu.

Sem hluti daglegrar tilveru er tíminn aftur á móti meira og minna samhangandi og ræðst af innihaldi sínu. Hann er einsog straumur þar sem allir hlutar af heildinni taka þátt í sömu hreyfingu. Tímamarkarnir í mannlegri tilveru eru viðburðir og svið sem ekki er hægt að víxla. Einsog Henri Bergson benti á hefur sú nútímasýn að líta á tímenn sem fall af rúmi þann galla að þar með verða hlutar tímans að sérstökum frumeindum, einleitum og samhengislausum.

Mikilvægasti skilsmunurinn á tíma hinnar daglegu reynslu og eðlisfræðilegum tíma er að í hinum síðarnefnda er ekki til minni og ekki vænting. Frumlag reynslunnar lifir í tíma en mælitækið er utan þess tíma sem það mælir. Mælitæki hefur hvorki minni né væntingar. Með því að líta utan frá á náttúruleg ferli er hægt að ræða viðburðunum í runu orsaka og afleiðinga. Á þann hátt er hægt að skapa atburðunum reglu og makmið. Þeim sem lifir innan tímans þykir hinsvegar snúnara að átta sig á tengslunum milli þess sem var, er og verður.

Ævisaga einstaklings beinist að því að endurskapa uppruna sjálfsins. Þessvegna er samskipan einstakra tímabila

type som i fysikken. Det er fordi tiden som et prinsipp for orden, samt begivenhetenes fundamentale forhold, spiller en helt annen rolle innen disse aktivitetene enn i fysikken.

I biografien og historieskrivningen er det tidssammenhengen som gir subjektet en gjenkjennelig identitet på tross av alle forandringer. I fysikken spiller ikke tingens uforanderlighet noen tilsvarende rolle. Den abstrakte rekkefølgen av årsaker er ikke avhengig av tingens gjenkjennelige identitet. Begrepet om sjelen eller tanken kan tolkes som en protest mot å forstå tidspunkter som en abstrakt og usammenhengende årsaksrekke. Tidsbegrepet er derfor et sentralt tema i diskusjonen mellom humanistiske og vitenskapelige perspektiver på de menneskelige forhold.

Med den moderne sekulariseringen av verden har evigheten forsvunnet. I den førmoderne verden var evigheten en solid størrelse – uforanderlig gjennom alle forandringer på jorden. Da troen på evigheten ble svekket, ble det tvilt ved alt som var varig og gjenkjennelig. De store sosiale, politiske og teknologiske forandringene gjorde resten. Tiden blir i stadig større grad oppfattet som en makt som trekker alt og alle med i dragsuget. Det som er gjort tilgjengelig, forkastes for det er skikkelig presentert, og nye fenomener dukker opp så raskt at hvert eneste forsøk på en virkelig fornyelse mister sin utopiske fascinasjon. Tilværelsens tempo er akselerert til et avgjørende punkt, og det en nå utenfor de fleste menneskers rekkevidde å rettferdiggjøre sine krav på å ha disposisjonen over sin egen tid.

Den allmektige Gud og evighetens lover er forskjøvet av en allmektig tid og forandringenes uforutsigbare innfall. Sannhetene er i ferd med å bli funksjoner av tiden og derfor ofre for historiske forandringer og motens manier. Tiden har

a reconstruction of the origin of the self. Therefore the arrangement of the sequence of time is somewhat loose. The same is the case with the writing of history. Neither in biography nor in historical writing are there series of causes of the same type as in physics. That is because time, as a principle of order and a fundamental condition of what happens, plays a quite different role in these activities than in physics.

In biography and in the writing of history it is the coherence of time which gives the subject a recognizable identity in spite of all changes. In physics the identity of the thing with itself plays no such role. The abstract succession of causes is independent of the identity of the thing with itself. The concept of the soul or of mind may be interpreted as a protest against the abstract and incoherent succession of causes as points in time. The idea of time is therefore a central issue in the discussion between humanistic and scientific perspectives on the human condition.

Eternity has disappeared within the modern secularization of reality. In the premodern world eternity was a solid magnitude – unaltered through all changes on earth. When belief in eternity was impaired, everything enduring and self-identical was questioned. Great social, political and technological changes did the rest. Time is more and more conceived as a power which carries everything and everybody down the drain. That which is available is thrown away before it is properly presented, and the new things which appear emerge so fast that every account of a real renewal loses its utopian fascination. The pace of being is accelerated to a crucial point. Nowadays it is beyond the reach of most people to vindicate any claim to having the disposal of their own time.

allajafna losaraleg. Það sama á við um mannkynssöguna. Hvorki í ævisögum né almennari sagnfræði er notast við orsakarunur af sama tagi og í eðlisfræði. Ástæðan er sú að það hlutverk tímans að skapa reglu og vera grundvallarforsenda viðburða er allt annað í sögu en í eðlisfræði.

Í sagnfræðilegri frásögn er það sambengi tímans sem gæðir viðfangsefnið þekktanlegum persónuleika eða samsemd þrátt fyrir allar breytingar. Í eðlisfræði skiptir þetta ekki nokkru máli. Hin óhlutstæða orsakaruna er engan veginn háð samsemd hlutar við sjálfan sig. Hugtökin um sálina eða hugann má túlka sem uppreisn gegn þessum óhlutstæðu og sundurlausu runum af orsökum sem tímapunktum. Þegar hlutskipti mannsins er til umræðu frá sjónarhóli raunvísinda annarsvegjar og hugvísinda hinsvegjar skiptir hugmyndin um tíma þessvegna höfuðmáli.

Eilífðin hvarf þegar raunveruleikinn afhelgaðist. Áður en nútíminn hófst var eilífðin gegnheil stærð, samsöm sjálfri sér hvað sem leið öllum breytingum í jarðriki. Þegar eilífðartrúin dofnaði vöknudu efasemdir um allt það annað sem átti að vera varanlegt og sjálfsagt. Hinar miklu félagslegu, pólitísku og tæknilegu umbyltingar sáu svo um afganginn. Sífelld ákafar er tíminn álitinn afl sem dragi með sér út í hafsauga mann og mús. Það sem er fyrir hendi, því er hent áður en við náum að kynnast því, og hið nýja sprettur svo hratt fram að hver tilraun til raunverulegrar endurnýjunar missir samstundis allt sitt útópíska aðdráttarafl. Hljómfalli tilverunnar hefur verið hraðað fram á ystu nöf. Nú er á fæstra valdi að rökstyðja kröfur um að ráða sjálfir tíma sínum.

Gud almáttugur og sannindi eilífðarinnar hafa vikið sæti fyrir hinum alráða tíma og duttlungum breytinganna. Sjálf sannindin eru orðin fall af tímanum, og þessvegna háð bæði sögulegum breytingum og æðibunum tiskunnar. Og

overtaket på sannheten. De som tør å motsette seg forandringene, blir snart overkjørt av tiden. Allerede på 1800-tallet innså man vanskelighetene med å innskrive de historiske forandringene i én stor fortelling. Det forutsigbare resultatet var at tiden ble demonisert.

Oswald Spengler introduserte denne ideen om djevelsk tid med sine bøker om "Der Untergang des Abendlandes" (1918-1922), og i vår egen tid hører vi det samme smerteskriket fra Jean Baudrillard. Hvorvidt ødeleggelsenes voldsomme scenarier hos Spengler i dag er avlegs og for optimistiske, forblir et åpent spørsmål. Baudrillard er nærmere oss fordi hans idé om begivenhetenes fiktive og slu skjebnebestemthet, tegner et demonisk bilde av tiden som en destruktiv uskyldighet. Baudrillard beskriver den menneskelige tilstand i den postmoderne verden som det å være fanget av en makt uten ansikt. Hvorpå han vender tilbake til den antikke greske fortolkningen av tid slik den er uttrykt i fortellingen om Kronos som sluker sine egne barn, eller i den antikke romerske beretningen om Lykkens hjul som snurrer uten nåde - med ond og svikefull tilfeldighet - en utfordring for kunsten å ta tak i, resignere overfor eller beseire.

The almighty God and the truths of eternity are expelled by omnipotent time and the unpredictable whims of change. The truths themselves are becoming functions of time and therefore victims of historical change and the crazes of fashion. Time has got the upper hand on truth. Those who dare to resist the changes are soon run over by time. Already in the 19th century the difficulties of inscribing the historical changes into one great narrative were deeply felt. The predictable outcome was a demonization of time.

Oswald Spengler introduced this idea of evil time with his books about "Der Untergang des Abendlandes" (1918-1922), and the same cry of pain is heard in our time from Jean Baudrillard (f. 1929). Whether or not the tumultuous scenarios of destruction in Spengler are now outmoded and overly optimistic remains an open question. Baudrillard is nearer to us because his idea of the stealthy and sly fatality of occurrences creates a demonization of time as destructive innocence. Baudrillard describes the human condition in the postmodern world as being a hostage to a power without a face. Thus he reverts to the ancient Greek interpretation of time as expressed in the tale about Chronos devouring his own children, or the ancient Roman tale about the Wheel of Fortune that turns without mercy - evil and deceitful chance - a challenge for art to record itself, resign oneself to or conquer.

tíminn treður fljótlega fótum þá sem voga sér að standa gegn breytingunum. Strax á 19. öld fóru menn að finna fyrir erfiðleikunum við að lýsa hinum sögulegu umskiptum í samfeldri frásögn. Hin fyrirsjánlega niðurstaða var að tíminn yrði gerður að óvini.

Oswald Spengler kynnti til sögunnar þessa hugmynd um hinn illa tíma í bókum sínum um hnignun vestrænnar menningar (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918-22), og á okkar tímum heyrum við sama sársaukaópið frá Jean Baudrillard (f. 1929). Það getur vel verið að magnþrungnar ragnarakspár Spenglers séu orðnar úreltar og hafi reynst of bjartsýnar. Baudrillard er nær okkur vegna þess að hugmynd hans um leynd og lymskuleg forlög að baki viðburðunum stillir upp tímanum sem óvini í líki eyðandi sakleysis. Baudrillard skilgreinir þannig hlutskipti mannsins í póstmóðernum heimi að hann sé gísl andlitslauss valds. Með því kallast hann á við hina forngrísku skynjun tímans í sögunni um Krónos að éta börn sín, eða hið fornrómverska minni um hjólið gæfunnar sem sífellt snýst af fullkomnu miskunnarleysi og malar mönnunum illar og svikular hendingar - sem hlýtur að eggja listamenn til þess að véla um, sættast við eða sigrast á.

TO KORTE PUNKTER OM KUNSTVERKETS TID

TWO SHORT NOTES ABOUT TIME IN THE WORK OF ART.

TVÆR STUTTAR ATHUGAGREINAR UM TÍMA LISTAVERKSINS

"... less discrepancy between *TIME* in the piece (performance) and *TIME* during the piece than with anything recently ... and you can't hardly get that recently anymore yet ..."

1. Less discrepancy between *TIME* in the piece and *TIME* during the piece ...

Utsagnet overfor er et utsnitt av et notatpreget essay den amerikanske komponisten Earle Brown skrev tidlig på 60-tallet, i et forsøk på gjøre rede for noe han oppfattet som en skjellsettende begivenhet. Han hadde opplevd en konsert med den koreanske komponisten og (senere) video-pioneren Nam June Paik – en forestilling som lot til å bryte de barrierene som skiller kunstverk fra andre fenomener i virkeligheten. Slik Brown beskrev det hadde disse skillene først og fremst med tid å gjøre: Tiden *i* kunstverket – den tiden der verkets forskjellige elementer strukturerer seg i forhold til hverandre, slik for eksempel tonene i et musikkstykke organiserer seg i en egen rytme – regnes vanligvis for å være en helt annen tid enn den tiden som ganske enkelt og banalt *går* så lenge stykket *varer*. Denne vesentlige distinksjonen, som skulle sikre kunstverkens status som klart avgrensede og selvstendige fenomener, syntes med ett å ha blitt visket ut.

Det finnes nok dokumentasjon til at vi kan ha en idé om hvordan Paik gjorde dette: Han tok i bruk faktiske elementer fra virkeligheten og hverdagen, elementer som vanligvis ikke hadde noe i kunstverk

1. Less discrepancy between *TIME* in the piece and *TIME* during the piece ...

The title extract is taken from an essay written in note form by Earle Brown, the American composer from the early 1960s in an attempt to describe the occurrence of a new departure, as he perceived it. He had been witness to a concert by Nam June Paik, the Korean composer and (shortly afterwards) video pioneer – a performance that seemed to break the barrier separating a work of art from other real life phenomena. As Brown describes it, these distinctions were primarily concerned with time: time *in* the piece – the time sequence and structure of the different elements in relationship to each other, such as the way in which the tones of a musical composition are organised into their own rhythm – is not perceived as synonymous with the easy and banal time *during* which the performance of the composition *lasts*. This primary distinction, which confirmed the status of a work of art as a clearly defined and independent phenomenon, seems to have been instantaneously wiped out.

There is sufficient documentation to form a clear idea about the manner in which Paik achieved this. He used elements

1. Less discrepancy between *TIME* in the piece and *TIME* during the piece ... (... minna ósamræmi milli tímans í verkinu og tímans meðan á verkinu stendur ...)

Ummælin að ofan eru brot úr ritgerð sem bandaríska tónskáldið Earle Brown setti saman með athugasemdum og minnisgreinum snemma á sjöunda áratugnum til að gera grein fyrir því sem hann taldi tímamótaviðburð. Þetta voru tónleikar Kóreumannsins Nams June Paiks,² tónskálds (og síðar frumkvöðuls í myndbandalist) – athöfn þar sem virtust rofin þau landamæri sem skilja listaverk frá öðrum fyrirbærum í veruleikanum. Brown leit þannig á að þau mörk snertu einna helst tímann: Tíminn *i* listaverkinu – tíminn þar sem margvíslegar einingar verksins formbindast hver annarri, til dæmis tónarnir í tónverki sem hníga saman í ákveðnu hljóðfalli, – er yfirleitt talinn allt annar tími en sá tími sem ósköp einfaldlega *liður* meðan á verkinu stendur. Þessi mikilvægi greinarmunur, sem hlaut að tryggja listaverkunum sess sem skýrlega aðgreinanlegum og sjálfstæðum fyrirbærum, virtist hafa þurrkast út einsog hendi væri veifað.

Heimildir eru nægar til að við getum gert okkur í hugarlund hvornig Paik fór að þessu: Hann nýtti sér raunveruleg

á gjöre og som derfor ikke ganske enkelt lot seg integrere i et verk-internt sett av relasjoner. Han brukte, mer presist, sin egen kropp og sin egen person i en form for direkte-aksjon som virket drastisk og truende på mange nettopp fordi det var åpenbart at i Paiks verden skjedde ikke ting på liksom, som i et skuespill eller i et bilde, men på ramme alvor. Skillet mellom tiden i og utenfor verket hadde med andre ord brutt sammen. Man var henvist til den almene eller faktiske tiden, tiden som går.

Earle Brown's tekst – og Paik's verk – er ikke atypiske eller enestående. De er symptomer på en problemstilling som ble tatt opp av en rekke ulike kunstnere i løpet av det 20. århundre, og som ble oppfattet som såpass presserende at den førte til et slags estetisk paradigmeskifte i årene rundt 1960. Dette skiftet kan selvsagt beskrives på mange måter, men en forklaringsmodell velger å se det som en forsøk på å utforske eller bearbeide noen av modernismens mer åpenbare blindpunkter. Og disse blindpunktene dreier seg nettopp om forholdet mellom verkets egen tid og tiden "utenfor" verket.

Modernismen – i alle fall slik den ble fremstilt av noen av dens mest innflytelsesrike kritikere – kunne oppfattes som en selvkritisk prosess der kunsten rendyrket sin radikale egenart, i aktiv motstand mot et kapitalistisk samfunns-system der alle kultur-uttrykk gjøres til konsumobjekter i en stadig mer ekspansiv kulturindustri.³ Resultatet av denne selvkritiske dynamikken var uansett en jakt på kunstens kvalitative essens, gjennom dens stadig skiftende former. Og det var akkurat dette momentet som ble snudd på hodet da en rekke kunstnere begynte å ta i bruk "virkeligheten" på en måte som (tilsynelatende stikk i strid med all kritisk fornuft) problematiserte de vesentlige skillene mellom liv og kunst. Debatten om kunstens essens og egenart ble, nærmest over nat-

of reality and mundane life, elements that were normally far removed from a work of art and were therefore not readily integrated into an internal set of relationships within a work. More precisely, he used his own body and his own individuality in the form of direct action, which was perceived as drastic and threatening to many in his audience, since it was obvious that Paik's world was not happening on an imaginary plane, like a play or a picture but in all sincerity. In other words, the boundary between time inside and outside the work of art had broken down. The audience was referred to normal or factual time, the time that passes.

Earle Brown's text and Paik's work are neither atypical nor unique. They are symptoms of a problem that concerned a series of artists during the course of the 20th century and was construed as so pressing that it led to an aesthetic paradigm shift as 1960 dawned. Of course, this shift can be described in many ways, however, an interpretational model would choose to perceive it as an attempt at researching or revising Modernism's more obvious blind spots. And these blind spots are precisely concerned with the relationship between the time within the work and the time «outside» the work.

Moreover, Modernism as it was deined by some of its most influential critics, could be seen as a self-critical process in which art cultivates its own radical nature in active resistance to a capitalistic society where all cultural expression is made into a consumer object in an increasingly expansive cultural industry.^[2] Furthermore, the result of this self-critical dynamism was the pursuit of the essence of quality in art through its continually changing forms. This aspect was inverted when a succession of artists began to use «reality» in a manner that (superficially the direct

fyrirbæri úr veruleikanum og hversdagslífinu, fyrirbæri sem venjulega tengdust alls ekki listaverkum og var þessvegna engan veginn hægt að fella inn í venslaraðir eiginlegar listaverki. Nánar tiltekið notaði hann líkama sinn og eigin persónu í ákveðinni tegund bein-athæfis sem mörgum þótti nærgöngult og ögrandi einmitt vegna þess að það var augljóst að í veröld Paiks urðu tíðindi ekki í þykjustunni, einsog í leikriti eða á mynd, heldur í fullri alvöru. Áhorfandinn var settur niður í hinn almenna eða raunverulega tíma, tímenn sem líður.

Ritismið Earles Browns – og verk Paiks – eru ekki afbrigðileg eða einsteð. Þau eru hluti af rökræðu sem fjöldi ýmiskonar listamanna hóf til vega alla 20. öldina og var álitinn svo brýn að hún leiddi á árunum kringum 1960 til einskona fagurfræðilegra viðmiðaskipta. Þeim breytingum má auðvitað lýsa á margan hátt en ein leiðin til skilnings felst í að líta á þær sem tilraun til að rannsaka eða endurskoða nokkra af hinum augljósari blindblettum móðernismans. Og það eru einmitt tengslin milli eigin tíma verksins og tímans „utan“ verksins sem þessir blindblettir hylja sjónum.

Móðernismann er – ef marka má nokkra áhrifamestu gagnrýnendur hans – hægt að túlka sem sjálfgagnrýnið ferli þar sem listamennirnir hreinræktuðu hina róttæku sérstöðu listarinnar í virkri andstöðu við þá kapitalísku samfélagsgerð sem breytti allri menningartjáningu í neysluvöru fyrir sífellt vaxandi menningariðnað.³ Afleiðingin af þessu sjálfgagnrýna starfi fólst þar með í leit að gæðakjarna listarinnar sem stæði af sér stöðugar formbreytingar. Og það var einmitt þessi hugsunarháttur sem fékk utanundir þegar ýmsir listamenn fóru að nýta sér „raunveruleikann“ með þeim hætti (sem virtist ganga í berhögg við heilbrigða rökhugsun) að skilin milli lífs og listar

ten, byttet ut med en kartlegging av dens diverse utvendige effekter i et radikalt utvidet felt. For mange av høymodernismens politisk/estetiske teoretikere virket dette først og fremst naivt: Slik de så det kunne kunstverk bare rettferdiggjøre sin eksistens ved å lansere sitt eget rom og sin egen tid, utenfor det "faktiske", som selvsagt ikke var en reell størrelse, men en særdeles klebrig ideologisk konstruksjon.

Her lå mulighetene for misforståelser lett opp i dagen. Kanskje var bruken av faktisk tid i seg selv såpass grensesprengende at den overskygget det mest vesentlige aspektet ved dette tids-skiftet. Modernismens kunstverk lot til å eksistere av og for seg selv: De forutsatte en nøytral mottaker som ikke var situert i verken tid eller rom - et nærmest abstrakt og kroppsløst øye som opplevde verket i ett eneste tidløst øyeblikk. Dette var idealisme på sitt mest høytravende, og dermed et blindpunkt i den strengt historisk-materialistiske analysen hos mange av modernismens ideologer. Dreiningen mot en kartlegging av kunstens utvendige effekter handlet ikke om en naiv feiring av det faktiske. Det var, først og fremst, et radikalt forsøk på å dreie oppmerksomheten over på det glemte mottakeraspektet ved den estetiske erfaringen, det vil si de situasjonene og sammenhengene som verk alltid inngår i. Det var en fenomenologisk dreining der kunstobjektet ikke lenger kunne sees isolert fra subjektet som opplever det - et dreining som naturlig nok førte til at fokuset på verkets "egen" tid virket irrelevant. Andre former for temporalitet ble satt i fokus - for eksempel den pulserende kraften som gjerne assosieres med et spesifikt kroppslig erfaringsdomene eller forskjellige former for henvisninger til en felles, symbolsk tid - for ikke å snakke om det kompliserte forholdet mellom disse to ulike tidserfaringene. Ben Vautier og On Kawara er eksempler på kunstnere som

opposite of all critical reasoning) visualised the issue of the essential difference between life and art. Almost overnight, the debate about the essence of art and its character was replaced with a charting of its diverse external effects in a radically expanded arena. This seemed primarily naive to many of late Modernism's political and aesthetical theorists; in their opinion, a work of art could only justify its existence by creating its own space and time, removed from «reality», which was certainly not an absolute, but an extremely retentive ideological construction.

The possibilities for misconceptions were brought to light in this manner. It is possible that the use of real time was so defiant of boundaries that it overshadowed the most important aspect of this time-shift? Modernism's work of art was perceived to exist by and for itself: it needed a neutral receptor who was situated in neither time nor space - an almost abstract and bodiless eye that experienced art in a single timeless moment. This was idealism at its most extreme, and therefore a blind spot in the strictly historical materialist analysis of many Modernist ideologists. The movement towards a survey of the work of art's external effects was not a naive celebration of reality. Primarily, it was a radical attempt to focus attention on the forgotten receptive aspect of the aesthetical experience, that is, the situation and the context in which a work of art always arises. It was a phenomenological movement in which the object of art was no longer perceived as isolated from the subject experiencing it - a movement which unsurprisingly led to the focus on the work of art's «own» time seeming to be irrelevant. Other temporal issues became the centre of attention- for example, the pulsating energy readily associated with the specific realm of a bodily

hættu að vera sjálfsgöð. Rökræðan um kjarna listarinnar og sérstöðu hvarf einsög dögg fyrir sólu og við tóku könnunartilraunir um ýmisleg ytri áhrif listarinnar á miklu breiðari grunni. Í augum margra hámodernra kenningasmiða í pólitik og fagurfræði var þetta einungis barnaskapur. Að þeirra dómi var tilverugrunnur listaverks fölginn í því að það skapaði sér eigið rúm og eigin tíma, utan við „veruleikann“, sem náttúrlega var ekki raunsannur heldur einkar ógeðfellt hugmyndafræðilegt hrófatildur.

Hér var auðvelt að misskilja. Ef til vill fólst því lík kollvörpun í sjálfri notkun rauntímans að hún skyggði á það sem þó skipti mestu við þessi tíma-mót. Listaverk móðernismans virtust lífa í sjálfu sér og fyrir sjálf sig. Þau gerðu ráð fyrir hlutlausum viðtakanda sem væri hvorki fastur í tíma né rúmi - næstum afstrakt og líkamsvana auga sem næmi listaverkið á einu einasta ótímabundnu augabragði. Þetta var hughyggja á hesta stigi og því undarlegur blindblettur í hinni gallhörðu sögulegu efnishyggju sem flestir hugmyndafræðingar móðernismans ástunduðu.

Það var ekki af bernskri aðdáun á raunveruleikanum sem farið var að rannsaka áhrif listarinnar út á við. Þetta var umfram allt tilraun til að draga athyglina að hinu gleymda sjónarhorni viðtakandans í listferlinu, - að hinu óhjávæmilega samhengi og umhverfi listaverksins. Þetta var fyrirbærafraðileg afstaða þar sem ekki var lengur hægt að greina listaverkið frá þeim sem nýtur þess - afstaða sem auðvitað leiddi til þess að öll hugleiðing um „eigin tíma“ verksins var út í hött. Nú var lögð áhersla á aðra tíðarhætti - til dæmis á þann magnaða kraft sem oft er tengdur líkamlegu reynslusviði eða á ýmsar tegundir af tilvísunum til sameiginlegs táknræns tíma - svo ekki sé talað um hin flóknu tengsl þessara ólíku gerða af tímaskynjun.

utforsker dette forholdet gjennom en konsekvent og mangesidig utprøving av selve den kunstneriske signaturen og dateringen – fenomener som nettopp opererer i gråsonen mellom personlig affekt og symbolsk effekt. Robert Smithsons steds-spesifikke arbeider ute i naturen eller i urbane ingenmannsland problematiserer på sin side det konvensjonelle skillet mellom naturlige prosesser og symbolske systemer på en måte som åpner for en annen erfaring av både kunstens og virkelighetens tid. Mer generelt førte skiftet til en flom av åpenbart tidsbaserte verk: nye kunstformer som video, performance, rominstallasjoner og ulike former for aksjons- og prosessbaserte arbeider benytter seg alle av faktisk tid som en avgjørende strukturell komponent.

2. You can't hardly get that recently anymore yet ...

Den "faktiske" tiden disse verkene forholdt seg til var med andre ord ikke noen tid som rett og slett lå tilgjengelig som en "naturlig" varighet. Det var heller ikke sammenfallende med det vi vanligvis forstår som "historisk tid". Den andre setningen i Earle Browns utsagn gir, på kryptisk vis, uttrykk for dette. Paiks grensस्प्रेngende tidsbruk kunne selvsagt innskives i en modernistisk genealogi som det nyeste nye, den siste utfordringen til den almene gode smak, men av forskjellige grunner nøler Brown med å uttrykke sin begeistring i slike termer. Ett eller annet ved Paiks bruk av tid syntes å forstyrre selv den historiske tidens logikk – rett sagt den historistiske tendensen som svært ofte gjør historien om den moderne kunsten til en utviklingshistorie, der hvert nye verk overgår eller videreutvikler det foregående, og der verk som ikke følger en slik overskridelseslogikk ikke har noen plass.

experience, or the various forms of referencing for a common symbolic time - not to mention the complicated relationship between these two different experiences of time. Ben Vautier and On Kawara are examples of artists researching this relationship through consistent and varied experimentation of artistic signature and dating - phenomena which often operate in the grey area between personal affect and symbolic effect. Robert Smithson's site-specific works in the open countryside or in urban no-man's-land, raise the problems associated with the conventional boundary between natural process and symbolic system in such a way as to reveal a different experience of both the time of art and real time. More generally, this shift led to a flood of more obvious time-based works; new forms of art such as video, performance, installation art and various forms of action and process-based work that all took advantage of the deciding structural component of real time.

2. You can't hardly get that recently anymore yet...

Expressed differently, the «real time» to which these works relate was not a time simply accessible as a «natural» progression. Neither was it obviously synonymous with what we would generally understand as «historical time», as the second sentence in Earle Brown's quote rather cryptically suggests. Paik's radical use of time could, of course, be written into the Modernist genealogy as the latest innovation, the latest challenge to accepted good taste, but Brown had several grounds to hesitate in using such terms to express his enthusiasm. Something in Paik's use of time, seemed to disturb the logic of historical time - more correctly stated, the historical tendency which often turns the history of Modern art into a

Peir Ben Vautier og On Kawara eru dæmi um listamenn sem kanna þessi tengsl með því að láta með markvissum og fjölbreytilegum hætti reyna á sjálfa undirskrift og dagsetningu listaverksins – fyrirbæri sem fara sínu fram einmitt á grásvæðinu milli persónulegra geðhrifa og listrænna áhrifa. Hin staðbundnu verk Roberts Smithsons úti í náttúrunni eða í einskismannslandi borgarinnar draga að sínu leyti í efa hin hefðbundnu skil milli náttúrulegs ferils og mannlegs táknerfis og opna þannig leið til að skynja á annan hátt bæði tíma listarinnar og veruleikans.

Umskiptin kölluðu fram gnótt verka sem stóðu föstum fótum í tímanum. Í öllum hinum nýju listformum sem spruttu fram – myndbandalist, gjörningar, innsetningar og ýmsar tegundir athafna- og ferilsverka – var raunverulegur tími einn mikilvægasti forþátturinn.

2. You can't hardly get that recently anymore yet ... (maður fær þetta varla uppá siðkastið lengur ennþá ...)

Hinn „raunverulegi“ tími sem þessi verk tengdust var með öðrum orðum engan veginn tími sem einfaldlega var til staðar sem „náttúruleg“ tímalengd. Hann féll heldur ekki saman við það sem við köllum venjulega „sögulegan tíma“. Síðari tilvitnunin í ritgerð Earles Browns gefur þetta til kynna nánast á dulmáli. Hina róttæku tímanotkun Paiks hefði auðvitað verið hægt að skrá í annála módernismans sem nýjasta nýtt, seinustu ögrunina við almennan meðalsmekk, en af ýmsum ástæðum hikar Brown við að sníða aðdáun sinni slíkan búning. Eitthvað við tímanotkun Paiks virtist bjaga sjálfa rökundirstöðu hins sögulega tíma – eða réttara sagt hinnar sögulegu hneigðar sem alltof oft breytir sögunni um nútímalistina í þróunarsögu þar sem hvert nýtt listaverk gengur lengra eða er framþróaðra en það sem á undan kom,

Forstyrrelsen kommer til uttrykk som en forstyrrelse i Browns setningsbygning. "You can't hardly get that recently anymore yet" antyder på ett nivå at Paik slett ikke representerer noe nytt, men tvert imot noe gammelt og sjeldent, noe man "ikke lenger finner". Men Brown nøyer seg ikke med å koble Paik av fra det nye og til noe gammelt – han konstruerer istedenfor en umulig og paradoksal setning som faktisk inkluderer mange tider på en gang, inklusive en ennå ikke eksisterende tid. Det var som om selve den historiske tidens logikk hadde brutt sammen nettopp i de språklige uttrykkene vi bruker for å gjøre rede for den.

Dette var ikke en kritisk innsikt som oppstod med det estetiske paradigmeskiftet rundt 1960 – det kom til uttrykk fra det øyeblikket moderne kunstnere begynte å stille spørsmål ved kunstverkets tid. I 1919 skrev Berlin-Dadaisten Raoul Hausmann en manifest-aktig tekst med tittelen *Der Schnitt durch die Zeit (Kuttet gjennom tiden)*. Denne teksten prøvde å gi uttrykk for noen av de viktigste implikasjonene av hans eget arbeid i grenselandet mellom kunst og ny teknologi – altså i grenselandet mellom et moderne kunstverk og en virkelighet som, takket være den nye teknologiens nærmest magiske evner, lot til å ha mistet noe av sin selvfølgelige stabilitet. Slik Hausmann så det, representerte disse arbeidene "en differensiering innenfor selve den moderne tidsfølelsen": De laget så og si et kutt i den historiske tidens kontinuitet. Med visse paralleller til de synspunktene Walter Benjamin lanserte 15 år senere i *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, antydte han hvordan for eksempel tele-teknologiens distribusjon av effekter på tvers av de vanlige grensene i tid og rom førte til at spørsmålet om kunstverkets historiske *tid* eller *aktualitet* måtte reformuleres. Det var, med andre ord, et perspektiv som eksplisitt tok

developmental history, in which each new work has a cutting edge or continues to develop the previous, and where work refusing to follow this logic of breaking boundaries is excluded.

This disturbance is articulated as a disruption in Brown's grammar. «You can't hardly get that recently anymore yet,» points to a level where Paik does not represent anything new, but on the contrary something old and rare, something «no longer found». But Brown is not satisfied with disconnecting Paik from the New and associating his work with something old – instead he constructs an impossible and paradoxical sentence, which, in fact, includes many temporal possibilities simultaneously, including a time not yet in existence. It is as if the logic of historical time had broken down in the linguistic articulation used to explain it.

The aesthetical paradigm shift of the 1960's was not the sole factor in the development of this critical insight – it was expressed from the moment modern artists began to question the nature of time in the work of art. In 1919, Raoul Hausmann, the Berlin-Dadaist, wrote a manifesto entitled *Der Schnitt durch die Zeit (The Cut Through Time)* in which he attempted to impart some of the more important implications of his own work on the boundaries of art and new technology – that is, on the boundaries between the modern work of art and a reality, which, thanks to modern technology's almost magical properties, seemed to have lost some of its undoubted stability. As Hausmann perceived it, these works represented «a differentiating within the aspect of modern time itself». That is, they made a cut in the continuity of historical time. With certain parallels to the perspective that Walter Benjamin was to produce some 15 years later in *The Work*

og þau verk sem ekki falla að þessari yfirtrompunarhyggju eiga hvergi heima.

Þessi bjögungun birtist hjá Brown sem bjögungun í byggingu setningarinnar. „You can't hardly get that recently anymore yet“ lýsir því á einhverju stigi að í raun og veru sé Paik ekki að segja okkur nýjar fréttir heldur þvert á móti að færa fram eitthvað gamalt og sjaldgæft, eitthvað það sem maður „fær ekki lengur“. Brown lætur sér þó ekki nægja að aftengja Paik við nýjungina og samsama hann einhverju fornu – hann smíðar líka ótæka þversagnarsetningu sem í rauninni felur í sér margar tíðir á sama tíma, þar á meðal ókomna tíð. Það er einsog sjálf rök hins sögulega tíma hafi hrunið til grunna einmitt í þeim mállegu formum sem eru notuð til að gera grein fyrir þeim.

Fagurfræðileg viðmiðaskipti um 1960 voru ekki eini þátturinn í þessari gagnrýnu afstöðu – hún byrjaði að mótask strax og nútímalistamenn fóru að setja spurningarmerki við tíma listaverksins. Árið 1919 skrifaði Berlínar-dadaistinn Raoul Hausmann einskonar list-stefnuskrá með heitinu *Der Schnitt durch die Zeit (Skurðurinn gegnum tímann)*. Í þessari ritsmíð reyndi hann að færa í orð nokkrar helstu niðurstöður af vinnu sinni á landamærum listar og nýrrar tækni – það er að segja á landamærum nútímalistaverksins og veruleika sem virtist – þökk sé galdurþrungnum mætti nýtækninnar – hafa glatað nokkru af áður sjálföldum stöðugleika sínum.

Hausmann taldi verk sín tákni um „aðgreiningu innan nútímalegrar tímaskynjunar“. Þau væru eiginlega einsog skurður mitt í framflæmi hins sögulega tíma. Með vissum líkindum við viðhorf Walters Benjamins 15 árum síðar í „Listaverkinu á tímum eftirmyndarinnar“ gaf hann til kynna hvernig til dæmis upplýsingadreifing fjarskipta- og upptöktækninnar þvert á hefðbundin

spørsmålet om mottageren og mottagerens tid med i selve definisjonen av kunstverkets essens. For Hausmann handlet imidlertid "kuttet gjennom tiden" ikke rett og slett om *når* et kunstverk gir *mening* for en eller annen fremtidig mottager, men først og fremst om den uforutsigbare *virkingen* det kunne ha. Og denne virkingen kunne i like stor grad forstås som en evne til å kutte eller skjære gjennom den meningsdimensjonen som implisitt garanteres av den historiske tiden, der hele den lange rekken av utvalgte, moderne verk automatisk er innskrevet som meningsfulle (eller "betydningsfulle"), selv når de er på sitt mest hermetiske eller abstrakte. Forestillingen om et verk som bryter opp den historiske tiden var imidlertid knyttet til en parallell forestilling et om verk som også bryter opp "virkelighetens tid", siden disse to fenomenene er koblet sammen på en måte som gir "historiens gang" et preg av naturlig selvfølgelighet. Hausmann så for seg at den nye typen verk han og hans kolleger arbeidet med kunne "skjære gjennom" de ideologiske dimensjonene som produserer det faktiske for oss som noe stabilt og selvsagt. Fordi deres effekt var uforutsigbar og uavgrenset i tid og rom, og altså ikke bundet av historiens gang, kunne de ha en potensielt destabiliserende effekt akkurat der virkeligheten synes å være på sitt mest opplagte og meningsfulle. De hadde altså en evne til å lansere en "annen virkelighet" midt i det faktiske. For hva annet er det som skjer når tiden selv later til å bryte sammen?

Senere skulle forestillingen om slike "kutt gjennom tiden" bli tatt opp igjen, men under et annet navn. Et gjennomgående trekk ved det estetiske paradigmeskiftet på 60-tallet er at mange kunstnere begynte å kalle arbeidene sine for "begivenheter" heller enn "verk". Ordet "begivenhet" var gryende tilstede i kritikeren Harold Rosenbergs beskrivelse av de ame-

of Art in the Age of Reproduction, he suggested how, for example, telephonic technology's distribution of effects beyond the normal boundaries of time and space led to the need for a reformulation of the issue of the work of art's historical *time* or *relevance*. It was, in other words, a perspective that explicitly included the issue of the receiver and the receiver's time as part of the definition of the essence of a work of art. Furthermore, Hausmann believed that the definition of «the cut through time» was primarily concerned with the work of art having an unforeseen *effect* rather than giving *meaning* to an anonymous future viewer. Furthermore, this effect could as easily be understood as the ability to cut or slice through the dimension of meaning implicitly guaranteed by historical time, in which the entire collection of selected modern works are automatically registered as meaningful (or "significant"), even when they are at their most encapsulated or abstract. However, the perception of a work of art breaking down historical time was associated with the parallel belief that a work of art also breaks down «time of reality», since these two phenomena are bonded in a manner that makes «the passage of history» seem a natural process. Hausmann realised that innovative works by himself and his colleagues were concerned with the «cut through» the ideological dimension that produces what is real to us as something stable and unquestionable. Because their effect was unpredictable, and unlimited to time and space, and which was also unbound by the passage of history, they could have a potentially destabilising effect exactly where reality is perceived as being at its most undoubted and meaningful. Thus they had the power to create «another reality» right in the middle of the actual reality. What else happens when time

landamæri i tíma og rúmi hlyti að leiða til þess að menn yrðu að leggjast á ný yfir skilgreiningar sínar á *tíma* eða *sannreynd* listaverksins. Með öðrum orðum fólst það í þessum viðhorfum að viðtakandinn og tími hans væru órjúfanlegur hluti af kjarna listaverksins. Með líkingu sinni um „skurðinn gegnum tímamann“ var Hausmann þó ekki bara að velta því fyrir sér *bvenar* listaverk hefði *merkingu* í augum ókunnra viðtakenda í framtíðinni heldur einkum hinum ófyrirsjáanlegu *ábrifum* sem það getur haft. Og þessi áhrif felast þá ekki síst í getu verksins til að skera sig í gegnum merkingarviddina sem fylgir hinum sögulega tíma, þar sem menn horfa á allan hinn mikla fjölda viðurkenndra nútímaverka og telja þau „innihaldsrík“ eða „þýðingarmikil“, jafnvel þau verk sem nálgast algera dul, eða hin einörðustu afstraktverk. Hugmyndin um að listaverk gætu sundrað hinum sögulega tíma var bundin hliðstæðri hugmynd um verk sem einnig sundruðu „tíma raunveruleikans“, þar sem þessi fyrirbæri eru samtengd á þann hátt að það verður okkur augljós vitaskuld að „sögunni vindur fram“.

Hausmann sá fyrir sér að hin nýja tegund listaverka sem hann og félagar hans voru að búa til ættu að geta „skorist gegnum“ hinar hugmyndafræðilegu viddir sem framleiða hið raunverulega sem stöðugt og augljóst í huga okkar. Þar sem áhrif verkanna væru ófyrirsjáanleg og óbundin tíma og rúmi, og þar með ekki hluti af hinni sögulegu framvindu, kynnu þau að hafa upplausnaráhrif einmitt þar sem raunveruleikinn virðist vera hvað augljósastur og þýðingarfullstur. Í verkunum átti sumsé að búa geta til að skapa „annan veruleika“ í raunveruleikanum miðjum. Og hvað gæti annað gerst þegar sjálfur tíminn virðist vera að gufa upp?

Síðar voru hugmyndir um álika „skurði gegnum tímamann“ víðræðar á ný, en þá undir

rikanske action-malerne, men kom mer systematisk i bruk hos mange av kunstnerne som var tilknyttet den internasjonale Fluxus-bevegelsen tidlig på 60-tallet, som for eksempel George Brecht og La Monte Young. Og i de påfølgende årene ble forestillingen om "begivenheter" en viktig forklaringsmodell i forhold til store deler av den nyere kunsten. Termen "begivenhet" antydte på en selvinnlysende måte hvordan disse arbeidene posisjonerte seg innenfor den faktiske tiden, som de nå åpenbart var en uløselig del av. Men som begivenheter eller "kutt" satte de altså også i gang en slags dobbelaksjon der den almene tiden (eller meningens tid) samtidig mistet noe av sitt grep - om enn bare for et kort øyeblikk og i én bestemt sammenheng.

Slike øyeblikk ble imidlertid verdsatt for den erfaringsdimensjonen de representerte for mottageren, som så å si kunne få et dobbeltperspektiv på sin egen situasjon. Forestillingen om verk som begivenheter gjorde det dermed mulig å se konturene av to helt ulike idéer om den moderne kunstens kritiske dimensjon: På den ene siden verk som fungerer kritisk ved å nekte å la seg integrere i en diskreditert virkelighet, og på den andre siden verk som fungerte som en slags en inngrep i virkeligheten selv. I sin beskrivelse av Paiks konsert hadde Earle Brown i alle fall truffet spikeren på hodet. Spørsmålet om tiden i verket, tiden utenfor verket og verkets tidspunkt er det kritiske spørsmålet i det 20. århundrets kunst.

seems to break down?

The notion of a «cut through time» was later revived under another name. During the 1960's, numerous artists began to reject the title of work in favour of «happenings» and this can be seen as the mutual fabric of the aesthetic paradigm shift of that era. Harald Rosenberg, the art critic, first used the word «happening» when describing the American action painters, but it became more systematically used in the early 1960's by many of the artists associated with the international Fluxus movement, such as George Brecht and La Monte Young. In subsequent years the concept of «happening» became an important model for the explanation of a significant amount of innovative works of art. The term «happening» self evidently implied the manner in which these works of art were located within the real time that they were clearly inextricably part of. Furthermore, happenings or «cuts» also involved a type of double feat in which common time (or the time of meaning) simultaneously lost some of its hold - if only for a fleeting moment in one defined situation. Moreover, these moments were acknowledged for the dimension of experience imparted upon the viewer, who could be said to have received a double perspective on their own situation. Therefore, the interpretation of works of art as happenings made it possible to see the parameters of two differing ideas about the critical dimension of Modern art: on the one hand a work of art which refuses to be integrated in a discredited reality, and on the other hand a work of art as a sort of intervention in reality itself. At least, Earle Brown hit the nail on the head in his description of Paik's concert. The question of time in the piece, time outside the piece and the historical time of the piece is the critical issue raised by 20th century art.

öðru nafni. Það var áberandi einkenni á tímum hinna fagurfræðilegu viðmiðaskipta sjöunda áratugarins að margir listamenn fóru að kalla listrænar afurðir sínar „uppákomur“ og ekki lengur „verk“. Þetta orð (e. *happening*) sést fyrst úr þenna listfræðingsins Haralds Rosenbergs í umfjöllun hans um bandarísku „action“-málarana, en fékk vængi hjá flestum listamönnum hinnar alþjóðlegru Flúxus-hreyfingarinnar snemma á sjöunda áratugnum, til dæmis George Brecht og La Monte Young. Á næstu árum varð uppákomu-hugsunin mikilvæg skýringarleið að stórum hluta nýlistarinnar. Sjálft orðið gefur ljóslega til kynna hvernig verkunum var hugaður staður innan hins raunverulega tíma, sem þau voru nú auglýsilega hluti af, en sem uppákomur eða „skurðir“ brundu þau einnig af stað einskonar tvíferli þarsem hinn almenni tími (eða tími merkingarinnar) lét undan síga – þótt það væri aðeins stutta stund og í ákveðnu samhengi.

Þau andartök voru hinsvegar mikils metin vegna þeirrar reynslu sem þau veittu viðtakandanum – hann gæti nánast virt fyrir sér eigið ástand frá tvennu sjónarhorni. Hugmyndin um listaverk sem atburð gerði þar með kleift að greina útlínur tveggja gjörólíkra hugsýna um gagnrýn áhrif nútímalistar: Annarsvegar listaverk sem verða gagnrýn með því að samsamast ekki ósæmilegum raunveruleika, og hinsvegar listaverk sem eru einskonar afskipti af raunveruleikanum. Í lýsingu sinni á tónleikum Paiks hafði Earle Brown að minnsta kosti hitt naglann á höfuðið. Spurningin um tímann í verkinu, tímann utan verksins og tíma verksins, það er meginspurningin í list 20. aldar.

Noter:

- 1 Earle Brown, "Planned Panichood", i Young og MacLow (red.) *An Anthology*, New York 1963
- 2 Jeg referer her spesielt til de innflytelsesrike tekstene til den amerikanske kritikeren Clement Greenberg.

Notes:

- ^[1] Earle Brown, "Planned Panichood", in Young and MacLow (Ed.) *An Anthology*, New York 1963
- ^[2] In this instance I am referring specifically to the influential texts by Clement Greenberg, the American critic.

Tilvisanir:

- 1 Earle Brown: „Planned Panichood“, i Young og MacLow (ritstj.). *An Anthology*. New York 1963.
- 2 Nam June Paik kom til Íslands árið 1966 og hélt fræga tónleika í Reykjavík á vegum Musica nova (aths. þýð.).
- 3 Hér er einkum átt við hin áhrifarfu skrif bandaríska listfræðingsins Clements Greenbergs.

FRA TID TIL ANNEN *refleksjoner om tiden*
 FROM TIME TO TIME *reflections on time*
 Í TÍMA OG ÓTÍMA *hugleiðingar um tímann*

*Bebold ditt dårlige minne.
 Det har sikkert sine grunner.*
 Henri Michaux

Adams (Dennis): í en film av den amerikanske kunstneren með titlun *Outtake*, lagat í 1998, hvor han lænar et 17-sekunders utdrag (outtake) frá en film lagat av Ulrike Meinhof í 1969 om hjem for foreldrelöse tenáringar í Vest-Týskland, sprer en persón alle bildene frá utdraget av Meinhof-filmen, dvs. 416 fotos som viser en jente som jages av to nonner, ved á dele dem ut til ukjente forbiþpasserande på gaten// den tiden som behóvdes for á spre alle bildene defínirer lengden på Adams film, som er 136 minuttir (jfr. minne, rom, skrive).



Dennis Adams: Outtake, 1998
 Vídeostill, Berlín

akselerasjon: en god måte á ikke se på// "Det er et hemmelig bånd mellom langsomhet og minne, mellom hastighet og glemsel. La oss beskrive den mest vanlige situasjonen vi kan tenke oss: En mann

*«Keep your bad memory.
 It probably has its reasons».*
 Henri Michaux

acceleration: a good way of not seeing // «There is a secret bond between slowness and memory, between speed and oblivion. Let us describe the most commonplace situation imaginable: a man walking in the street. Suddenly, he wants to remember something, but the memory eludes him. At this precise moment, as if like clockwork, he starts to walk more slowly. Conversely, somebody trying to forget a painful incident they have just lived through will unwittingly quicken his step, as if keen to quickly create a distance between himself and what, in time, is still too close to him» (Milan Kundera) // «Deconstructivism is the outcome not of the Communist revolution but of the computer evolution» (Massimiliano Fuksas) (cf. new technologies, past, thought).

Adams (Dennis): in a film by the American artist titled *Outtake*, made in 1998, where he borrows a 17-second extract (outtake) from a film made by Ulrike Meinhof in 1969 about orphanages for teenagers in West Germany, a character scatters all the images from the extract of the Meinhof film, i.e. 416 shots featuring a girl being chased by two nuns, by handing them out to anonymous passers-by encountered in the street// defined by the time required for the dispersal of all the

*Vertu sáll með þitt ótrausta minni.
 Það á sér örugglega sínar ástæður.*
 Henri Michaux

Adams, Dennis: í kvikmyndinni *Outtake* frá 1988 eftir þennan bandaríska listamaðmann er fenginn að láni 17 sekúndna bútur úr kvikmynd sem Ulrike Meinhof gerði árið 1969 um munaðarleysingjahæli í Vestur-Þýskalandi; persónan í myndinni er úti á götu að dreifa myndum úr Meinhof-bútnum, 416 myndrömmunum af stúlku á flótta undan tveimur nunnum, og afhendir þær ókunnum vegfarendum // lengd kvikmyndar Adams ræðst af þeim tíma sem það tekur að dreifa myndunum og er 136 mínútur (sbr. minni, rúm, skrifa)

afmæli: til að halda uppá á hverjum degi

arkitektúr: hvolþpak hins fræga rómverska Panteons endar í punkti úr himni og lofti; á daginn fellur ljósgeisli niður um opið og fer um hvelfinguna einsog nál // frá fyrstu húbýlum mannkyns og allt til okkar daga hefur það skipt máli í byggingarlist hvernig menn nota tímann

asatími í umferðinni: (sbr. biða)

Ásdam, Knut: listamaðurinn sem var 'fulltrúi' Noregs í Norræna skálanum á 48. alþjóðlega samtímalistar-tværingnum í Feneýjum 1999 // verk Ásdams hét *Psychasthenia: the care of the self* og var garður fluttur tímabundið úr stað; runnar og ýmis

går på gaten. Plutselig ønsker han å komme på noe, men minnet unnviker ham. Idet dette inntreffer, begynner han, akkurat som et urverk, å gå langsommere. Det motsatte inntreffer når noen som forsøker å glemme en vond episode de akkurat har vært igjennom, uforvarende går med raskere skritt, som om de er ivrige etter å skape en distanse mellom seg selv og det, som i tid, fremdeles er for nært" (Milan Kundera) // "Dekonstruktivisme er resultatet, ikke av den kommunistiske revolusjon, men av data-evolusjonen" (Massimiliano Fuksas) (jfr. fortid, ny teknologi, tanke).

aktualitet: uaktualitet

arbeidsgiver: å være din egen tids arbeidsgiver (jfr. Bach).

arkeologi: en teknikk som hjelper til å bringe fortiden opp til nåtidens overflate (jfr. fortid).

arkitektur: Pantheons berømte kuppel stiger opp mot et kulminerende punkt av himmel og luft; i løpet av dagen stråler en lyssoyle gjennom denne åpningen, og beveger seg under kuppelen som en nål // fra menneskehetens tidligste bosetninger og opp til i dag, har arkitektur alltid vært opptatt av måter å bruke tiden på.

armbåndsur: filosofen Michel Serres fremholder at bevegelsen til armbåndsurets hånd ikke representerer tiden, men rommet; tiden, sier han, er ripene i klokkeglasset (jfr. rom).

avgangshaller: (jfr. vente).

avgi (motta): formenes historie kan ikke adskilles fra historien om hvordan de har blitt mottatt; når det gjelder kunst, representerer tiden et vilkår for all god motta-

pictures, the length of Adams' film is 136 minutes (cf. memory, space, write).

aesthetics: we must rediscover the origin of the term aesthetic, to wit, the Greek word *aisthesis*, which means «sensation» // many of today's most interesting works offer the experience of experience, rather than its representation // in works such as these, time is no longer simply represented or symbolized, it is experienced, lived (cf. representation).

archaeology: a technique helping to bring the past to the surface of the present (cf. past).

architecture: the cupola of the famous Roman Pantheon rises to a culminating point of sky and air; by day, a shaft of light beams through this aperture and moves along beneath the vault like a needle // from humankind's earliest dwellings up until the present day, architecture has always been concerned with ways of using time.

art: in its élitist form, art is representation; in its noble form, art is presence // the supreme and difficult art: managing to use your time // »art is what makes life more interesting than art» Filliou (cf. employer, marketing).

Asdam (Knut): the artist who «represented» Norway in the Pavilion of the Nordic Countries at the 48th International Biennale of Contemporary Art in Venice in 1999 // titled *Psychasthenia: the care of the self*, Knut Asdam's work consisted of a temporarily displaced garden; shrubs and various other plant species were plunged into darkness by means of a filter affixed to the pavilion windows; the rhythm of the vegetation was thus in harmony with the rhythm of other plants;

annar gróður var settur í skugga með filtri í gluggum skálans; rytmi gróðursins var þar með einsog rytmi annarra jurta; líkt og menn sem eru niðursokknir í eigin hugsanir eru sagðir „annars hugar“ var garðurinn „annars staðar“ // ef það er satt að hvað sem við gerum séum við alltaf að fjalla um okkur sjálf þá skapaði Knut Ásdam þetta sumar í Feneýjum einskonar sjálfmynd listamanns okkar tíma sem ferðamanns (sbr. ferðir, teknó)

Austurríki: föðurland Sigmunds Freuds (sbr. hugsýki, minni)

ár (árið 2000): „Hin kristnu Vesturlönd eru með kænskubrögðum að gera það sem þeim framast er unnt til að leiða allar þjóðir heims í snöru tíma sem sagðir eru eiga upphaf í hinni meintu holdtekju guðssonarins. Það er semsé einskonar almanaks-sjónhverfing sem Vesturlönd reyna að dáleiða með allan heiminn“ – Jean Genet, *L'étrange mot d'...* (sbr. stafrænn)

árin: „Þeir segja mig þritugan, en hafi ég lífað þrjár mínútur í einni ... er ég þá ekki níraður?“ – Baudelaire, *Fusées*

Bach (og tími hans): miklir listamenn hafa oft verið búinir afburðaskipulagshæfileikum; spurningin um það hvort Bach hefði sem fjölskyldufaðir og kennari haft allan þann tíma sem þurfti til æviverks síns ef hann hefði verið uppi á 20. öld leiðir til annarrar alveg jafn-öviðeigandi spurningar: höfum við enn tíma til að hlusta á Bach? // svarið er tvennskona: já og nei // hljómflytningstæknin hefur kallað frábærasta aðgengi allra tíma – upptökurnar – til þjónustu við einn hinn mesta af meisturum síns eigin tíma // það er eins með tæknina og allt annað;

gelse; kuratorer plasserer noen ganger lenestoler i museumssalene slik at besøkende vil ta seg god tid; hvordan du ser verket avhenger av om du har god tid eller om du har det travelt; det er ikke hverken bra eller dårlig om du tar deg god tid, eller sløser med den; alt handler om måten du går til verks; en av Marcel Broodthaers filmer, laget av en 24-bilders ett-sekunds film, skulle etter planen oppta den kortest mulige tidsperiode som er nødvendig for at øyet skulle kunne registrere og forestille seg et bevegelig bilde; noen av Allan Kaprows *Happenings* og John Cages konserter påkaller en type oppmerksomhet som grenser til fraværenhet; til sammenligning malte Holbein *Ambassadors* for dem som, etter å ha gått for raskt forbi bildet, ville se seg tilbake én siste gang før de gikk ut døren; noen verk er lik de stjernene som er så langt borte at de kun kan sees med skjevt blikk, som om du ikke riktig konsentrerer deg; hvis du prøver virkelig hardt, blir øyet sløret og det begjærte objektet forsvinner; de som vil se (og vite) alt, er for lengst sikret å ikke lenger se noen ting; på samme måte som lyset virker inn på noen typer papir, kan øyet noen ganger trette ut tankene.

Bach (og hans tid): store kunstnere har ganske ofte vært utstyrt med enestående organisatoriske evner; spørsmålet om Bach, familiemann og lærer, hadde hatt all den tiden som trengtes for å komponere sine samlede verker dersom han hadde levet i det 20. århundre, fører med seg et annet minst like absurd spørsmål: har vi fremdeles tid til å lytte til Bach i vår tid? / svaret er todelt: ja og nei // teknologien vedrørende disken har satt den optimale mottakeligheten—nemlig det å gjøre opp-tak—til tjeneste for den optimale tilgjengeligheten—av en av tidenes beste bestyrere av sin egen tid // det samme gjelder for teknologien som for alt annet; det van-

as people engrossed in their own thoughts are described, the garden was «somewhere else» // if it's true that whatever we do we're always talking about ourselves, that particular summer in Venice Asdam produced a kind of self-portrait of the contemporary artist as traveller (cf. journey, techno).

Austria: where Sigmund Freud was born (cf. memory, neurosis).

Bach (and his times): great artists have quite often been endowed with outstanding organizational skills; the question of knowing whether, as familyman and teacher, Bach would have had all the time required to compose his oeuvre had he lived in the 20th century, begs another apparently no less incongruous one: do we still have time to listen to Bach in this day and age? // the answer is twofold: yes and no // the technology of the disk has put the greatest accessibility—that of the recording—at the service of the greatest availability—that of one of the best managers of his time // the same applies to technology as it does to everything else; the difficult thing is knowing how to make use of it (cf. dietetics).

birthday: to be celebrated every day

body: my body is a water clock of circulating blood; it's a personal clock that helps me and keeps me company, provided that I keep an eye on its timetable // «Unaware of the meaning of time // blind to the hues of space / here is the frog / come into the world at this very instant / and, with one bound into space-time / old pond...» (Makoto Ooka) (cf. new technologies, dust).

book: a means of transport and a system of air conditioning used by holiday-makers

vandinn er að vita hvernig á að nota hana (sbr. næringarfræði)

að bíða: eftir því sem samgöngutækin verða hraðskreiðari þarf að bíða lengur (sbr. asatími, brottfararsalir, stjórnur, umferðarhnútar o.s.frv.)

að tefja tímann: aðferð við að þéra // tilraun til að halda tímanum í skefjum // vera í andstöðu við hægðina (sbr. hugsýki, hægð)

bíó: það er töfrastund að koma út úr bíó og vita ekki lengur hvar maður er staddur eða hvað klukkan er; í bíó í björtu og nú er orðið dimmt; það var heiður himinn en nú er farið að snjó; maður fær á tilfinninguna að vera gleymdur (sbr. arkitektúr, hugsýki, kvikmynd, margföldun)

blóm: klukka // „Vasi þar sem sérhvert blóm / deyr ánægt / þakið krónublöðum“ – Guillaume Apollinaire

blæbrigðamunur: glötuð augnablik eru ekki það sama og glataður tími (sbr. nákvæmni)

borg: fólk sem daglega gengur hvert framhjá öðru í borginni lifir í ólíkum heimum og tímum; í heimum sem í senn eru efnislegir og skynrænir, í tímum sem í senn eru ímyndaðir og raunverulegir (sbr. fjöltími, margföldun, morgunn)

bók: farartæki og lofthreinsikerfi fyrir fólk í sumarleyfisferðum; sé henni haldið við höfuðið einsog deri nýtist bókin sem sólhlíf bæði fyrir sál og líkama; gott ráð: lesa norrænan höfund við sundlaug í Marrakesh eða á Íbisu í ágúst // hentar vel til ferða (sbr. ferðir, rúm)

skelige er á vite hvordan man skal bruke den (jfr. dietetik).

bevegelse: tid i oppmålt rom // ikke-varighet er verdens essens (buddhistisk prinsipp) (jfr. hage, ubevegelighet).

bli gammel: ungdomstiden har blitt lenger og lenger i Vesten i løpet av de siste tiårene, mens, i samme tidsrom ser vi at frykten for å ikke lenger være en del av ungdommen gnager tidligere og tidligere i menneskenes bevissthet; de mest forskrudde menneskene er de som, etter å ha gjort det maksimale ut av "ungdommelighetens" fordeler, har den lysende ideen om å lansere "alderdommeligheten" som mote (jfr. ungdom).

blomst: klokke // "Vase hvor en enhver blomst / Dør lykkelig / Bestrodd med kronblader", Guillaume Apollinaire

bok: et transportmiddel og et luftkjølings-system brukt av ferierende mennesker i sommermånedene; holdt for å skygge hodet, fungerer boken som en parasoll for kroppen så vel som sjelen; et tips: les noe av en skandinavisk forfatter ved siden av et svømmebasseng i Marrakech eller på Ibiza i midten av august // egnet for turer (jfr. reise, rom).

bruke (tid): i en tid hvor det fantes hverken TV eller film, malte kunstnerne verker som tok tid; å male betydde først og fremst å programmere et langsamt atelierarbeid, deretter å vente seg en tilsvarende langsom oppdagelse av representasjonens alle kringelkroker fra betrakterens blikk // fra et synspunkt, virket maleriet på et veldig tidlig stadium på samme måte som organisk, konseptuell kinofilm // maleri er kino før dens tekniske oppfinnelse // bildet former det før

in the summer months; held visor-like above the head, the book acts as a parasol for the body as well as for the mind; a tip: read a Scandinavian author beside a swimming pool in Marrakech or Ibiza in mid-August // suitable for trips (cf. journey, space).

bug: (cf. syncope)

cinema: there's a magic moment when you come out of a cinema and you don't know any more either where you are or what time it is; you went into the cinema in daylight and now it's dark; the sky was clear and now it's snowing; you get the impression of having been forgotten (cf. architecture, film, multiple, neurosis).

city: people who walk past one another every day in the city live in different worlds and times; worlds at once physical and phenomenal, times at once imaginary and real (cf. heterochronies, morning, multiple).

clock: «Three thousand six hundred times an hour, the Second / Whispers: Remember! - Quick, with it's insect's / Voice, Now says: «I am Bygone, / And I have pumped out your life with my foul trunk! [...].», Charles Baudelaire, *L'Horloge / The Clock* (cf. body, flower, slowness).

Coplans (John): a high point in the representation of time.

credit: a matter of time (cf. mastery, prostitution).

death: for some, a setback, for others, a re-assessment (cf. clock, digital, sleep).

departure lounges: (cf. wait).

dietetics: from Greek *diata*, the art of life (cf. oblivion, slowness, youth).

brottfararsalir: (sbr. bíða)

byggingar (sögulegar): tilraunir til að ljúka tímanum (sbr. Hiroshima, ryk)

Coplans, John: hápunktur við tákun tímans



*John Coplans: Self-Portrait, 1985
(Standing, Side, Arm Around)*

dauði: sumum áfall, öðrum endurmat (sbr. klukka, stafrænn, svefn)

að eldast: æskuskeiðið hefur sífellt lengst á Vesturlöndum nokkra síðustu áratugi og um leið grefur óttinn við að eiga ekki lengur hlutdeild í æskunni um sig stöðugt fyrr; allra klókast er fólkíð sem verður búíð að njóta flestra ávaxtanna af „unga-fólks“-bylgjunni þegar það fær þá snjóllu hugmynd að koma af stað „eldra-fólks“-bylgjunni (sbr. æska)

að elska: taka sér tíma (sbr. garður)

fagurfræði: það verður að endurvekja upprunalega merkingu alþjóðahugtaksins „estetik“, nefnilega úr gríska orðinu *aisthēsis* sem merkir „tilfinning“ // í mörgum áhugaverðustu verkum samtímans er áhorfandanum boðin reynsla af reynslu en ekki lýsing á reynslu // í slíkum verkum er tíminn ekki lengur líking eða tákn heldur reynsla, upplifun (sbr. tákun)

ste lerret (tanken er det andre), på hvilket tilskueren overfører bevegelser og bilder "produsert" av hans egen fantasi; de beste samtidskunstverkene virker på samme måte: det å se på et verk av Jan Dibbets eller Joseph Kosuth fordrer en innsats fra øyet for å danne et hele av hvordan verden ser ut // som i Etienne-Jules Mareys fotografier, men med et landskap som målestokk, bryter Dibbets ned bevegelsen slik at betrakteren i sin tur kan gjenspeile det visuelt // når James Turrell skaper sine verker, venter han ofte at den som ser på skal gjøre litt av jobben selv; enda bedre: han setter den besøkende i stand til å bevege seg til den andre siden av lerretet og "realisere" en av de eldste drømmene i representasjonens historie—å se det som bildet ser (jfr. bevegelse, kino, maleri).

bug: (jfr. synkope)

bursdag: til å feires hver dag

by: mennesker som går forbi hverandre i byen hver dag lever i forskjellige verdener og tider; verdener på én gang fysiske og fenomenale, tider på én gang innbilte og reelle (jfr. heterokronier, mangfoldig, morgen).

Coplans (John): et høydepunkt i representasjon av tiden.

dietetikk: av gresk *diata*, livets kunst (jfr. glemsel, langsomhet, ungdom).

digital: beskriver alle typer innspillinger // et tall mellom null og uendelig korresponderer med hvert enkelt tegn, opplevelse og konsept (jfr. klokke, lese, skrive, år).

drivhus: fabrikk for tid og rom (jfr. bok, hage, kino).

digital: describes all sorts of recordings // a number from zero to infinity corresponds to each sign, experience and concept (cf. clock, read, write, year).

dust: what is missing in most museums // today's museums are foes of time // Brancusi's studio, in Paris, offers an illustration of this: at the sculptor's request, everything has been preserved in the state in which he left it before he died; but with one exception: all dust has been gradually removed «with» time; yet what could be truer than dust, contemporary dust of the artist or alternatively dust produced by the slow and, without it, imperceptible decomposition of beings and things? // manifesto by Marcel Duchamp, Brancusi's friend and dealer: *Elevage de poussière [Dust Breeding]* // dust is to museums what sand is to deserts: absurdity of a sand-free desert (cf. body, object, photograph).

emit (receive): the history of forms cannot be separated from the history of how they are received; where art is concerned, time represents a condition for all good reception; curators sometimes put armchairs in museum rooms so that visitors will take their time; you don't see the same work depending on whether you've got time or whether you're in a hurry; there's nothing either good or bad about taking your time, or wasting it; it's all about the way you go about it; one of Marcel Broodthaers' films, made up of a 24-image, one-second film, was planned to take up the minimum period of time necessary for the eye to register and imagine an image in motion; some of Allan Kaprow's *Happenings* and some of John Cage's concerts call for a degree of attentiveness that verges on absent-mindedness; similarly, Holbein painted *The Ambassadors* for those who, having walked

ferðir: samþjöppun eða framlenging tíma // maður sér aldrei allt // „Í bátlausri siðmenningu ganga draumarnir til þurrðar, njósnir koma í stað ævintýra og lögreglan leysir sjóránshetjurnar af hólmi“ – Michel Foucault (sbr. nýteknin, Sone, svefn)

fjaðurpenni: nýteknifortíðarinnar (sbr. fornleifafræði, skrifá)

fjöltími: sumir lesa, aðrir sofa, sumir hlaupa, sumir þjást // fjölbreytni í tegundum af tíma (sbr. borg)

fornleifafræði: tækni gagnleg við að koma fortíðinni upp á yfirborðið á nútímanum (sbr. fortíð)

fortíð: nú þegar // yfirgefin nútími (sbr. fornleifafræði)

frestur: að fresta útskýringum til að fresta dauðanum; sá sem í verkum sínum hefur sagt allt sem hann hafði að segja á það á hættu að þurfa að láta sjálfan sig deyja (sbr. hafa, rytmi)

garður: sjálfur tíminn (sbr. Ásdam, elska)

gleymska: að gleyma ekki að gleyma (sbr. næringarfræði)

Goldberg, J. Gottlieb: einn nemenda Bachs sem samdi handa honum tilbrigði fyrir sembal að leika á nóttunni fyrir rússneska sendiherrann í Saxlandi sem þjáðist af svefnleysi

Gordon, Douglas: listamaður af skoskum ættum, fæddur 1966, og hefur að mestu varið tíma sínum til þess að hægja á sér // í einni af innsetningum hans er kvikmyndin *Psycho* eftir Alfred Hitchcock sýnd hægt // verkið „varir“ heilan dag (sbr. kvikmynd, minni, mæla, hægd)

död: for noen, et tilbakeslag, for andre, en revurdering (jfr. digital, klokke, sove)

estetikk: vi må gjenoppdage opprinnelsen til termen estetikk, nemlig det greske ordet *aisthesis*, som betyr "sansning"// mange av de mest interessante arbeidene i dag tilbyr opplevelsens opplevelse, heller enn dens representasjon// i slike arbeider er ikke tiden lenger ganske enkelt representert eller symbolisert, den er opplevet, levet (jfr. representasjon).

film: den største kunstneriske forandringen i det 20. århundret var kinoen; det er ikke lenger i dag noen utstillinger som ikke skriver under på dette mediets påvirkning på vår tids måter å tenke og se på; det billedkunsten i dag tiljubler ved kinofilmen, er den måten den leker med tidsoppfatninger på, som en måte å motarbeide den behagelige, lineært og progressivt konstruerte linjen; på samme måte som fotografiet, har kinofilmen hjulpet mennesket til å besette tidsperioder som det tidligere pleide å passere igjennom uten å se dem; filmspolen som snurrer på fremviseren har gjort oss i stand til å forstå en bevegelse, jordens bevegelse, som også fremkaller bilder; i forteksten til *India Song*, konfronterer Marguerite Duras betrakteren med denne filmens høye hastighet, mens den spiller inn den tilsynelatende meget langsomme bevegelsen av solen som forsvinner bak horisonten (jfr. minne, sove, tidsintervall, ubevegelighet).

filosofere: "Filosofering er å lære hvordan å dø", Montaigne, *Les Essais*

forsøke å vinne tid: en måte å være formell og høflig på// forsøk på å holde tiden i sjakk// kontrasterer med langsomhet (jfr. langsomhet, neurose).

past the picture too fast, would turn back one last time as they went through the door; some works are like those stars that are so far away that they can only be seen if they are looked at askance, as if not really concentrating; if you try hard enough, the eye mists over and the object of desire vanishes; those who want to see (and know) everything are certain, before long, of no longer seeing anything; like light on certain kinds of paper, the eye sometimes tires out thoughts.

employer: being the employer of your own time (cf. Bach).

film: the major artistic change in the 20th century was the cinema; there are no longer any exhibitions which do not, nowadays, attest to the impact of this medium on ways of thinking and seeing in our day and age; what the visual arts acclaim today in the cinema is a way of playing with perceptions of time, a way of thwarting the comforting line of a linear and progressive temporal construct; like photography, the cinema has helped people to inhabit periods of time which they formerly used to pass through without seeing them; the film reel spinning on the projector spindle has enabled us to understand a movement, the earth's movement, which also makes images appear; in the opening credits of *India Song*, Marguerite Duras confronts the viewer with the high speed of this particular film, by recording the apparently very slow movement of the sun dropping towards the horizon (cf. memory, motionlessness, sleep, time-lag).

flower: clock// «Vase where any flower/Dies happily/Strewn with petals», Guillaume Apollinaire.

garden: time itself (cf. Asdam, love).

gróðurhús: rúms- og tímaverksmiðja (sbr. bíó, bók, garður)

að hafa (tíma) eða ekki hafa: sumir listamenn hafa tíma og aðrir virðast hafa fundið mjög fljótt á sér að þeir hefðu ekki tíma: Yves Klein, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark og Felix Gonzalez-Torres unnu einsog þá grunaði að þeir mundu ekki endast lengi; aðrir haga störfum sínum einsog þeir séu að spara tíma til að geta sem best teygð úr verkum sínum yfir viðsjála braut hinna líðandi ára; besta jafnvægið felst í réttum hlutföllum tíma og ... skapgerðar // ég veit ekki hvort það er rangt að halda að maður hafi tíma en það er stundum hægt að sækja sér kraft í að vita að maður hefur ekki tíma (sbr. frestur, rytmi)

hamingja: spurning um tíma (sbr. tómsundur)

heimspeki: „Heimspeki, það er að læra að deyja“ – Montaigne, *Les Essais*

Hiroshima: 6. ágúst 1945 klukkan 8.15 varpaði bandarísk sprengjuflugvél fyrstu kjarnorkusprengjunni í sögu mannkyns á þessa borg // stundin var valin sérstaklega af því þá væru sem allra flestir, börn og fullorðnir, á ferli utandyra, og hún var skráð að eilífu á fjölmargar úrskífur sem gangverk þeirra eyðilögðust í eldhafinu / / í verki eftir Marie-Ange Guilleminot frá 1998 er minnst eyðilagðrar Hiroshimaborgar; tvær svartar línur á hvítir úrskífu sýna stund hamfaranna og hvítir klukkustundar- og mínútuvisar stöðva tímanna á sama andartaki á hverjum degi þegar þeir falla saman við svörtu línurnar tvær (sbr. minni, úr)

hlutir: í verslunarborgum á hver árstíð sér ákveðnar vörur; ilmvötnin á veturna og ísinn á sumrin flytja svolítinn tíma úr

fortid: allerede// en forlatt nátid
(jfr. arkeologi).

forynge: "Menneske er et vesen uten noen bestemt alder, en eksistens som evner å bli mange år yngre i løpet av en håndfull sekunder, og som, omgitt av tidens vegger innenfor hvilke det har levet, flyter lik som i et basseng hvor nivået er i konstant konstant bevegelse og fører det i berøring med snart den ene alderen, snart den andre.", Marcel Proust, *La Fugitive* (jfr. gammel, ungdom, vokse).

fotografi: å fotografere et verk betyr samtidig å løfte det ut i andre rom (først og fremst søkerens rom, senere katalogens, bokens eller magasinets), men det betyr også å forlenge objektets eksponeringstid utover den objektive tiden det henger oppe; noen kunstnere er veldig oppmerksomme på hvordan deres arbeider fotografes; de vet at reproduksjonsmetoder betyr en ekstra sjanse for deres kunstverks liv; ved å engasjere seg i hvordan deres skulpturer og malerier blir reproduisert (og fra tid til annen nekte denne reproduseringen), anser enkelte kunstnere bildets mellomledd som et fullstendig nytt utstillingsrom; gjennom sin interesse for bøker, magasiner og Internett, demonstrerer disse kunstnerne sin trang til å kontrollere lengden på den tiden deres verker vil være utstilt, fortolket og endret; Marie-Ange Guilleminot bestiller fotografier og tekster fra forfattere hun velger, ofte, fordi de er hverken nøytrale eller profesjonelle; hun er godt klar over at hennes arbeider trenger dette for ikke å bli fanget av nettopp det hun forsøker å unngå: tingliggjøring; Thomas Hirschhorn strever på samme måte etter å finne i verkene fotografiske mellomledd (overeksponerte fotos, ikke-museale situasjoner osv.) den usømmelige holdningen som hele hans arbeide forsøker å formidle på

Goldberg (J. Gottlieb): name of one of Bach's pupils, for whom the musician composed a set of variations for harpsichord, intended to be played at night for a Russian ambassador at the court of Saxony, who suffered from insomnia.

Gordon (Douglas): an artist of Scottish origin born in 1966 who has devoted most of his time to slowing down// one of his installations consists of a slow-motion projection of Alfred Hitchcock's film *Psycho*// the work «lasts» for a day. (cf. film, measure, memory, slowness).

greenhouse: factory of time and space (cf. book, cinema, garden).

grow old: the span of youth has become longer and longer in the West over the last few decades, while, in tandem, the fear of no longer being part of youth would nag at people's consciousness earlier and earlier; the shrewdest people are those who, having made the most of the advantages of «youthhood», have the bright idea of launching the vogue of «agehood» (cf. youth).

happiness: a matter of time (cf. spare time)

having (time) or not: some artists have time and others seem to have realized very early on that they wouldn't have time: Yves Klein, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark and Felix Gonzalez-Torres all worked suspecting that they weren't going to last long; others, on the contrary, proceed as if they're saving up time to instal their work over the tricky path of passing years; the ideal equation lies in the relationship between time and ... temperament// I don't know if it's wrong to think you've got time but sometimes it's a source of strength knowing that you don't (cf. delay, rhythm).

einum stað á annan // það er ekki hægt í raun og veru að skilja á milli tímans og hlutanna; við að kaupa sér dagbók, þvottavél eða hljómdisk er maður að eignast ákveðna notkun á tíma // milli veru og hlutar: rykið (sbr. markaðssetning, ryk)

hraði: aðferð við að tala // „Sólin nær okkur“ – Dominique Truco (sbr. hægð, kvikmynd)

hreyfing: tími í mældu rúmi // óstöðugleikinn er kjarni veraldarinnar – búddisk kennisetning (sbr. garður, hreyfingarleysi)

hreyfingarleysi: eitt af birtingarformum högværðarinnar // viðhorf einsog hvað annað (sbr. hreyfing, kvikmynd)

hrukkur: að skrifa með tímanum (sbr. Coplans, hægð)

hröðun: góð aðferð til að sjá ekki // „Það er dulið samband milli hægðar og minnis, milli hraða og gleymsku. Hugsum okkur ofur hversdagslegar kringumstæður: Mann sem er á gangi úti á götu. Skyndilega langar hann að rifja eitthvað upp, en tekst það ekki. Þá hægir hann ósjálfrátt á sér. Hins vegar greikkar sá sem vill gleyma óþægilegu atviki ósjálfrátt sporið, eins og til að forða sér frá því sem stendur honum óþægilega nærri í tíma“ – Milan Kundera // „Dekonstruktífisminn er afleiðing byltingar – ekki byltingar kommúnismans heldur tölvubyltingarinnar“ – Massimiliano Fuksas (sbr. fortíð, hugsun, nýttækni)

hugsun: Stealth-orustuflugvél (sbr. fjaðrúppenni)

hugsýki: lykka // vont veður // skelfingarviðbragð (sbr. bíó, minni, nýjasta nýtt)

tross av alminnelige kriterier for hva som er akseptabelt.

fritid: avskyelighet (jfr. prostitusjon).

glemsel: å ikke glemme å glemme (jfr. dietetik).

Goldberg (J. Gottlieb): navnet på en av Bachs elever, for hvem musikeren komponerte et sett av variasjoner for cembalo, som var ment å skulle bli spilt om kvelden for en russisk ambassadør ved det saxiske hoff, som led av søvnløshet.

Gordon (Douglas): en kunstner av skotsk opprinnelse født i 1966, som har viet det meste av sin tid til å senke tempoet// en av hans installasjoner består av en prosjektering av Alfred Hitchcocks film *Psycho* i sakte bevegelser// verket varer en hel dag (jfr. film, langsomhet, minne, måle).

gåsefjærpenn: fortidens nye teknologi (jfr. arkeologi, skrive)

ha (tid) eller ikke: noen kunstnere har tid mens andre ser ut til å ha blitt veldig tidlig klar over at de ikke ville ha tid: Yves Klein, Robert Smithson, Gordon Matta-Clark og Felix Gonzalez-Torres arbeidet alle ut fra en antagelse om at de ikke kom til å vare lenge, andre, til motsetning, fortsetter på samme måte som om de sparer opp tid til å installere sine arbeider over de vanskelige veiene som ligger i årene bak dem; den ideelle sammenstilling ligger i forholdet mellom tid og ... temperament // jeg vet ikke om det er galt å tenke at du har tid, men noen ganger er det en kilde til styrke å vite at du ikke har det (jfr. rytme, utsette).

hage: tiden selv (jfr. kjærlighet, Åsdam)

heterochronies: some read, others sleep, some run, others suffer// diversity of types of time (cf. city).

Hiroshima: on 6 August 1945, at 8.15 a.m., a US Air Force bomber dropped the first atomic bomb in the history of inhumanity on this city// the time of the explosion was specially chosen so that the greatest number of people, adults and children, would be out in the streets, and was recorded for ever on watch dials suddenly shattered by the power of the firestorm// a work by Marie-Ange Guilleminot, produced in 1998, commemorates the destruction of the city of Hiroshima; two black lines on a white watch dial indicate the moment of the catastrophe while the white hour and minute hands stop time at the same moment each day, at the precise split second when they overlap with the two black lines (cf. memory, watch).

inaccuracy: it has not been possible to check the accuracy of the quotations from Georges Bataille and Francis Picabia// lack of time (cf. time-table, tiredness).

internet: a planetary storm basin in which net surfers come in hordes to leave their urges and their ambitions // origin of a new way of feeling time (cf. digital, space). intuition: «memory of the future», (Abel Gance).

journey: contra(di)ction or prolongation of time// you can't see everything// «In civilizations with no boats, dreams dry up, espionage replaces adventure, and the police replace pirates», Michel Foucault (cf. new technologies, sleep, Sone).

lamp: «The darkest place is the place beneath the lamp», (Chinese proverb).

hægd: innri þörf // hraði lífheildarinnar // rúm milli mynda (sbr. Åsdam, Gordon, hröðun, minning, næringarfræði, skriftir)

innsæi: „minni framtíðarinnar“ – Abel Gance

klukka: „Drjú þúsund og sex hundruð sinnum á klukkustund hvíslar / sekúndan: Mundul – Snöggt með skordýrsrödd sinni, / segir núna: „Ég er fortíðin, / og með sóðalegum rananum sýg ég úr þér lífið!“ – Baudelaire, *L'Horloge* (sbr. blóm, hægd, líkami)

kvikmynd: kvikmyndin er helsta listræna umbreyting 20. aldar; þær listsýningar eru nú ekki lengur til sem ekki bera vitni um áhrif þessa miðils á hugsunarhátt og sjónskynjun okkar daga; það sem kvikmyndirnar færa myndlistinni er aðferð til að gera sér leik að skynjun tímans, leið til að hafna hinni þægilegu hefð þar sem tíminn er línulegur og framhaldandi; ásamt ljósmyndunum hafa kvikmyndirnar hjálpað mannum að byggja tímabil sem hann fór áður um án þess að taka eftir; kvikmyndafilman sem snarsnýst í sýningarvélinni hefur gert okkur kleift að að skilja hreyfingu, jarðhreyfinguna sem líka lætur birtast myndir; við upphafstíðana í *India Song* sýnir Marguerite Duras áhorfandanum fram á hraðann í mynd sinni með því að kvikmynda afar hæga hreyfingu sólarinnar að setjast við sjóndeildarhringinn (sbr. hreyfingarleysi, minni, svefn, tímamunur)

lampi: „Myrkasti staðurinn er staðurinn undir lampanum“ – kinnverskur málsháttur

Lampinn árlegi: heiti verks eftir ítalska listamanninn Alighiero e Boetti sem einsög ákveðin stjörnufræðileg fyrirbrigði gerist (kviknar á) einu sinni á ári

hastighet: en måte å snakke på // "Solen innhenter oss", Dominique Truco (jfr. film, langsomhet)

heterokronier: noen leser, andre sover, noen løper, andre lider // mangfoldet av typer av tid (jfr. by)

Hiroshima: den 6. august 1945, klokken 8.15 om morgenen, slapp et bombefly fra det amerikanske forsvaret den første atom-bomben i menneskehetens historie over denne byen // tidspunktet for eksplosjonen var nøye valgt slik at flest mulig mennesker, voksne og barn, ville være ute i gatene, og ble for alltid bevart på klokkenes urskiver som ble ødelagt av ildstormens krefter // et arbeide av Marie-Ange Guilleminot, laget i 1998, minnes ødeleggelsene av Hiroshima; to svarte streker på en hvit urskive indikerer det øyeblikket katastrofen inntraff, mens de hvite time- og minuttviserne stopper i det samme øyeblikket hver dag, akkurat der hvor de overlapper de to svarte strekene (jfr. klokke, minne).



Marie-Ange Guilleminot:
«8.15, la montre d'Hiroshima», 1999

Internett: et planetarisk storm-område hvor nettsurfere deltar i horder for å melde sine behov og ambisjoner // opprinnelsen til en ny måte å føle tiden på (jfr. digital, rom).

intuisjon: "fremtidens hukommelse", (Abel Gance).

Annual Lamp: the title of a work by the Italian artist Alighiero e Boetti, which, like certain astronomical phenomena, occurs (lights up) once a year.

landscapes: they move with time // in France, the exemplary archival work and photographic commissions of the National Landscape Observatory chart the movements and changes of given mountain and lowland landscapes, over periods of time sometimes covering an entire century; where a river once flowed there is now a road, where there was once a heath there is now forest (cf. movement, spend (time)).

love: take time (cf. garden)

marketing: you think you're buying things and you're buying time; you think you've got a bargain and you've wasted your time / everyone has a limited supply of time and a limitless number of 'no's' to keep their time (cf. Bach).

master: one of the main features of the West is an incredible claim to master time and, so to speak, reduce it to nothing by the ruthless dissection of work, the regularity of clocks, the far-sighted detail of time-tables, calendars and diaries, and that strange credit operation which consists in regarding still non-existent goods as real, and introducing the future into the circuit of the present.

measure: writing, playing, acting, drawing, knitting, all is measuring time // for years Roman Opalka has been devoting his time to this operation // in art, the 20th century was a century of reverting to simple decisions (abstraction, minimalism, etc); in many works produced in the West, a colossal effort has been made to slow the rhythm down // reading, listening and seeing also represent ways of measuring

landslag: það hreyfist með tímanum // í skráningargögnum og ljósmyndum Landfræðistofnunar Frakklands má sjá hreyfingu og breytingar á landslagi í háfjöllum og á lágléttum yfir tímabil sem stundum spanna heila öld; þar sem eitt sinn rann á er núna vegur, þar sem eitt sinn var heiði er núna skógur (sbr. hreyfing, verja)

lánstraust: spurning um tíma (sbr. stjórna, vandi)

að leika: tími súfi-söngvara og -tónlistarmanna er að mestu leyti samur tíma forfeðra þeirra // Nusra Fateh Ali Khan sagði fyrir nokkru í blaðaviðtali að þar sem áheyrendur hefðu ekki lengur tíma til að bíða, og vegna þess að það tekur hálf tíma að stilla sárönguna milli tveggja raga-laga, hefði hann ákveðið að leggja hið forna hljóðfæri á hilluna og fara að leika á stofuorgel ... (sbr. nýjasta nýtt)

að lesa: veruháttur (hérnamegin og handan við nútíðina) // huglæg framkvæmd sem jafngildir því að fá einsog hverjum líst reynslu af að hægja á tímanum eða hraða honum (sbr. klukka, nýtækni, tímamunur)

list: í hámenningarbúningi sínum er listin lýsing einhvers; í göfgustu mynd sinni er listin nærvera // hin erfiða list og æðsta: að kunna að nota tímann // „Listin er það sem gerir lífið merkilegra en listina“ – Filliou (sbr. markaðssetning, verkstjórn)

líkami: líkami minn er vatnslukka með blóði í hringrás; hann er persónuleg klukka sem er mér til aðstoðar og veitir mér félagsskap ef ég gæti þess að hafa vakandi auga á stundaskránni hans // „Án gruns um að til sé tími / blindur á litbrigði rúmsins / er þessi froskur / kominn í heiminn á þessu augnabliki / og, með einu stökki inn í rúm og tíma, / þessi gamla tjörn ...“ – Makoto Ōoka (sbr. nýtækni, ryk)

kino: det er et magisk øyeblikk når du kommer ut fra en kino og du vet ikke hvor du er eller hvor mye klokken er; du gikk inn på kinoen i dagslys og nå er det mørkt; himmelen var skyfri og nå snør det; du får et inntrykk av å være glemt (jfr. arkitektur, film, mangfoldig, nevrose).

kjærlighet: ta deg tid (jfr. hage).

kreditt: et spørsmål om tid (jfr. herredømme, prostitusjon).

klokke: "Tre tusen seks hundre ganger en time, Sekundet/ Hvisker: Husk! - Raskt, med sin insekts'/ Stemme, Sier nå: jeg er Forgangen,/ Og jeg har pumpet livet ut av deg med min dårlige brodd! [...], Charles Baudelaire, *L'Horloge/ The Clock* (jfr. blomst, kropp, langsomhet).

kropp: min kropp er en vannklokke av sirkulerende blod; den er en personlig klokke som hjelper meg og holder meg med selskap, under forutsetning av at jeg holder et øye med dens timeplan// "Uoppmerksom på tidens betydning/ blind for rommets lyd/ dette er frosken/ kom til denne verden i dette øyeblikk/ og, med et byks inn i rom-tid/ gamle dam..." (Makoto Ooka) (jfr. ny teknologi, støv).

kunst: i sin elitære form, er kunst representasjon; i sin noble form, er kunst nærvær// den høyeste og vanskelige kunsten: å klare å utnytte din tid// "kunst er det som gjør livet mer interessant enn kunst" (Filliou) (jfr. arbeidsgiver, markedsføring).

lampe: "Det mørkeste stedet er stedet under lampen" (kinesisk ordtak)

landskaper: de beveger seg med tiden// i Frankrike kartlegger Det Nasjonale Landskapsobservatoriets eksemplariske arkiverte arbeider og fotografiske oppdrag

time// the piles of canvases that Claude Rutault keeps in reserve against the walls of his exhibitions give the visitor the illusion of having seen such and such a picture, because he has happily passed it by// Claude Rutault suggests that pictures are like books and museums: «reserves» of time (cf. rhythm, sleep, write).

memory: «digestion of data» (Fabrice Hybert)// the need for memory cannot be separated from the need for a form of fasting which is oblivion // a horizon does exist which is at once unbearable and desirable, and contains the possibility of running the film of your life in slow motion// psychoanalysis has revealed the circular and repetitive motion of certain memory scenarios// by forgetting their past, people and peoples are condemned to live them all over again// what a strange and at the same time natural sensation to have heard something stop before you've stopped listening// the reflections of a historian and an artist (Pierre Nora and Jochen Gerz) attract the attention to a stumbling block of places of memory: if you don't watch out, having been implicitly delegated by people to remember their place, certain monuments will work more in the direction of oblivion than recollection// it can be lost (cf. Austria, delay, intuition, neurosis, object, oblivion, time-lag, youth).

metro (subway, tube): a July day is a winter's night.

morning: experiencing the night ending in morning light, calm and hallucinatory (cf. aesthetics, space, tiredness).

motionlessness: a form of modesty// a point of view like any other (cf. film, movement).

ljósmyndir: að taka ljósmynd af listaverki jafngildir því að koma verkinu fyrir að nýju í rúmi (fyrst í rúmi myndavélargluggans og síðar í listbæklingi, bók eða tímariti), en einnig því að lengja áhorfstíma verksins fram yfir eiginlegan sýningartíma þess; ýmsir listamenn láta sig miklu varða hvernig verk þeirra eru ljósmynduð; þeir vita að endurgerðin getur aukið lífslíkur verkanna; umhyggja þessara listamanna fyrir því hvernig höggmyndir þeirra og málverk eru endurgerð (og það að þeir hafna stundum allri endurgerð) staðfestir að þeir líta á myndmiðlunina sem sérstakt sýningarsvæði; með því að gaumgæfa færslu verka sinna í bækur, í tímarit og á Netið sýna listamennirnir að þeir vilja ráða sjálfir sýningar-, túlkunar- og breytingartíma verkanna; Marie-Ange Guilleminot pantar ljósmyndir og texta frá fólki sem hún velur oft vegna þess að það er ekki hlutlaust og ekki atvinnumenn; hún veit vel að verk hennar þarfnast þessa til að þau lendi ekki í gildrunni sem hún er sífellt að fordást: hlutgeringunni; á sama hátt leitast Thomas Hirschhorn við að finna í ljósmyndun verka sinna (yfirlýstar myndir, ósafnlegt umhverfi o.s.frv.) þann anda óviðurkvæmileika sem fylgir öllu verki hans hvað sem líður venjulegum viðtökuramma

lús/böggur: (sbr. synkópa)

margfeldi: verk eftir bandaríska listamanninn Dan Graham (*Present Continuous Past*) kallar fram þekktar tilfinningar á stórkostlegan hátt; tímaupplifun okkar veldur því að vitundin um líðandi augnablik vixlast án afláts við minningar um önnur augnablik sem nú eru líðin; við þennan samsetta tíma sem segja mætti að lyti reglum origami-listarinnar (hvert blað tímans klippt ofan í önnur) bætir listamaðurinn reynslunni af sjónarmiði einhvers annars; gesturinn bregst við

bevegelser og forandringer av gitte fjell- og lavlandsområder, over tidsperioder som noen ganger dekker et helt århundre; hvor en elv engang flöt er det nå en vei, hvor det en gang var lyng er det nå skog (jfr. bevegelse, bruke (tid)).

langsomhet: indre behov // organismens hastighet // rom mellom bilder (jfr. akselerasjon, dietetikk, Gordon, minne, skri-ving, Åsdam)

lese: en form for væren (på begge sider av nåtiden) // en mental operasjon enstyende med å oppleve, til ens fornøyelse, inntrykket av å dvele ved eller skynde seg videre i tiden (jfr. klokke, ny teknologi, tidsintervall).

lykke: et spørsmål om tid (jfr. fritid)

maleri: det finnes bilder du står foran, hvor du ganske tydelig får følelsen av at maleren har hatt et inderlige ønske om å arbeide mot et eksklusivt mål: å lede sin modells væren videre i tid // maleri er et speilbilde av midlertidig varighet // i Alberto Giacometti's *Portrett av Jean Genet*, får jeg følelsen av at modellen gjorde sitt ypperste for å hjelpe maleren i hans bestrebelse på å krysse tiden // enkelte bilders suksess kan vurderes ut fra den besøkendes forvirring ved tanken på at maleren og modellen kanskje er der og betrakter bildet sammen med ham/henne, over skulderen hans/hennes, men på alle måter også tilstede i penselens bevegelse, som er på én gang frosset og for alltid i aktivitet på lerretet (jfr. bevegelse)

mangfoldig: et arbeide av den amerikanske kunstneren Dan Graham (*Nåværende vedværende fortid*) utløser kjente følelser på en fantastisk måte; vår opplevelse av tid gjør at brokdelen av et sekunds umiddelbare bevissthet overlapper minner fra an-

monuments (historic): undertakings to kill time (cf. dust, Hiroshima).

movement: time in measured space // impermanence is the essence of the world (Buddhist principle) (cf. garden, motionlessness).

multiple: a work by the American artist Dan Graham (*Present Continuous Past*) triggers familiar sensations in a wonderful way; our experience of time makes the instant awareness of the present split second overlap endlessly with memories of other split seconds, now past; the artist adds the experience of someone else's viewpoint to this complex time structure which might be said to be obeying the law of origami (one patch of time is folded over another, etc); with the retransmission in the room of a recording made a few moments earlier, the visitor's different simultaneous reflections introduce the disconcerting impression for the person who is there of no longer being «just one» but a «plural singular», not simply present *per se* like an absolute present, but also present in the mind of others, as well as in his own memory, as activation and reactivation of countless states, present and/or past.

neurosis: loop // bad weather // panic-stricken movement (cf. cinema, memory, topicality).

new technologies: these technologies speed up the rate of flow // they may (also) bring in a whole lot of money // if we reckon that the visual arts have taken centuries to shed a definition of art traditionally associated with technique and technology (painting, sculpture, etc), the new technologies are also capable of giving rise to delays // forms of representation (activation) of old thought

margfaldur á sama tíma, þar sem í salnum er leikin hljóðritun sem tekin var upp nokkrum augnablikum áður, og verður þess vegna fyrir þeirri áleitnu skynjun að hann er ekki lengur „einn“ heldur í „fleir-eintölu“, ekki aðeins viðstaddur í sjálfu sér sem algerlega viðstaddur heldur einnig viðstaddur í hugum annarra og í eigin minni sem virkjun og endurvirkjun óteljandi ástands, núverandi eða fyrrverandi

markaðssetning: við höldum að við séum að kaupa hluti og erum að kaupa tíma; við höldum að við höfum gert góð kaup en höfum verið að eyða tímanum // hver maður hefur takmarkaðan skammt af tíma og ótakmarkaðan forða af nei-um til að vinna tíma (sbr. Bach)

málverk: til eru þau málverk að andspænis þeim skynjar áhorfandinn einsog sjálfsagðan hlut að allur vilji málans hefur beinst að ákveðnu marki: að koma veru fyrirsætunnar gegnum tímann // málverkið er spegill með tímabundinn stöðugleika // í *Mynd af Jean Genet* eftir Alberto Giacometti finnst mér að fyrirsætan hafi lagt sig alla fram um að hjálpa málaranum við að fara um tímann // það er hægt að sjá að vel hefur tekist til um ákveðin málverk ef áhorfandinn fær örlítið ónotalega á tilfinninguna að kannski séu málarinn og fyrirsæta hans að horfa á myndina með honum, yfir öxlina á honum, að minnsta kosti nærstaddir í dráttum pensilsins sem eru á striganum í senn stírdnaðir og sífelldir (sbr. hreyfing)

minni: „melting upplýsinga“ (Fabrice Hybert) // þörfin fyrir minni verður ekki skilin frá þörfinni fyrir þá föstu sem felst í gleymskunni // til er sjóndeildarhringur sem í senn er óbærilegur og eftirsóknarverður og gerir kleift að sýna kvikmyndina af lífi hvers og eins á hægum

dre fortidige brøkdels sekunder i det uendelige; kunstneren legger til opplevelsen av en annens synspunkt i denne komplekse tidsstrukturen som kan sies å adlyde origamiens lover (en tidslapp er brettet over en annen, osv); via en avspilling i rommet, av et opptak gjort noen sekunder tidligere, vil den besøkendes ulike simultane refleksjoner presentere et forvirrende inntrykk av ikke lenger å være "bare en", men "pluralistisk i entall", ikke bare til stede *per se* som en absolutt tilstedeværelse, men også til stede i andres tanker, så vel som i sitt eget minne, som aktivisering og reaktivisering av talløse tilstander, forhenværende og/eller nåværende.

markedsføring: du tror du kjøper ting og du kjøper tid; du tror du har gjort et godt kjøp og du har sløst bort din tid// alle har en begrenset tilgang på tid, og et ubegrenset antall av "nei'er" for å ta vare på tiden sin (jfr. Bach).

metro: (subway, T-bane): en dag i juli er en vinternatt.

minne: "fordøyelse av data" (Fabrice Hybert)// behovet for minne kan ikke adskilles fra behovet for glemsel, som er en form for faste// det finnes en horisont som er uutholdelig og ønskelig på en gang, og som besitter muligheten til å kjøpe filmen om ditt liv i sakte bevegelser// psykoanalysen har avslørt de sirkulære og repeterende bevegelsene av visse scenarier vi minnes// ved å glemme sin fortid, er mennesker og nasjoner fordømt til å leve alt om igjen// for en underlig og på samme tid naturlig følelse å ha hørt noe stoppe før du har stoppet å lytte// refleksjonene til en historiker og en kunstner (Pierre Nora og Jochen Gerz) tiltrekker oppmerksomheten mot en stabbestein av minnerike steder: dersom du ikke ser deg for, etter implisitt å ha latt folk delegere

structures // comfort when travelling // inseparable from the «new wars» // at the root of a new worldwide neuro-cultural revolution // they restrict and encourage contacts // «the body is the highest of all technologies» (Fabrice Hybert) (cf. archaeology, credit, quill, spend (time), thought, wait).

nuance: wasted moments are not time wasted (cf. precision).

object: in cities full of shops, objects tally with each season; perfume in winter and ice cream in summer convey a little time from one place to another// there is no separation truly possible between objects and time; when you buy a diary, a washing-machine or a disk, you are invariably acquiring a time-table// between being and object: dust (cf. dust, marketing).

oblivion: not forgetting to forget (cf. dietetics).

Omega (Roberto): the first speeded-up film devoted to plants growing is the work of the Italian Roberto Omega; before him, nobody had seen—it is called seeing—the growth of plants; we knew that it happened, and people generally acknowledged as much, but we always arrived after the event// before being structured like a language, art is first and foremost an observation tool (cf. slowness).

painting: there are pictures in front of which, like something obvious, you feel the fact that the painter's whole will has been working towards an exclusive end: leading the being of his model through time// painting is a mirror with a temporal permanence// in Alberto Giacometti's *Portrait de Jean Genet*, I get the impression that the model did his utmost to help the

hraða // sálgreiningarstefnan hefur leitt í ljós siendurtekna hringhreyfingu ákveðinna minnisatriða // með því að gleyma fortíðinni dæma menn og þjóðir sig til að endurlifa hana // hvílik upplifun, í senn framandi og eðlileg, að hafa heyrt eitthvað stöðvast áður en maður hætti að hlusta // hugleiðingar sagnfræðings og listamanns (Pierres Nora og Jochens Gerz) draga athyglina að ákveðnum ásteytingarsteini í landi minnisins: hafi manni óbeint verið falið að minnast minnismerkja í stað manna getur það gerst ef maður gætir sín ekki að ákveðin minnismerki kalla heldur fram gleymsku en minningar // menn geta misst það (sbr. Austurríki, frestur, gleymaska, hlutur, hugsýki, innsæi, tímamunur, æska)

morgunn: að finna nóttina enda í ljósi morgunsins, kyrru og skínandi björtu (sbr. fagurfræði, rúm, þreyta)

að mæla: að skrifa, leika sér, teikna, þrjóna, allt er þetta að mæla tímann // Roman Opalka hefur í mörg ár varið tíma sínum til þessa verks // í listum hafa menn á 20. öld verið að snúa aftur til hinna einföldu ákvarðana (afstraktlist, mínimalismi o.s.frv.); í mörgum vestrænum verkum hefur farið feikileg orka í að hægja á rytmanum // að lesa, hlusta og horfa eru líka aðferðir við að mæla tímann // strigahlaðarnir sem Claude Rutault hleður upp við vegg á sýningum sínum og hefur til vara veita gestunum þá blekkingu að hljóta að hafa séð myndina áður af því hann er búinn að ganga framhjá henni sæll og glaður // Claude Rutault gefur í skyn að málverk séu einsog bækur og söfn: varasjóðir tímans (sbr. rytmi, skrifa, svefn)

nákvæmni: að vinna tímann (sbr. ónákvæmni)

neðanjarðarlestin: júlídagur er vetrarnótt

deg til á minnes deres sted, vil enkelte monumenter bevege seg mer i retning av glemsel enn erindring // det kan gå tapt (jfr. glemsel, intuisjon, neurose, objekt, tidsintervall, ungdom, utsette, Østerrike).

monumenter (historiske): foretagender for å slå i hjel tid (jfr. stov, Hiroshima).

morgen: å oppleve at natten opphører i morgenlys, stille og hallusinatorisk (jfr. estetikk, rom, tretthet).

måle: å skrive, leke, opptre, tegne, strikke, alt handler om å måle tid // i årevis har Roman Opalka viet sin tid til denne handlingen // det 20. århundre var i kunsten et århundre preget av tilbakevending til enkle avgjørelser (abstraksjon, minimalisme etc.); i mange av arbeidene laget i Vesten, har man anstrengt seg kolossalt for å roe ned rytmen // å lese, lytte og se representerer også måter å måle tid // stablene med lerretter som Claude Rutault har i reserve inntil veggene på sine utstillinger, gir den besøkende illusjonen av å ha sett det og det bildet, fordi han glad og fornøyd har gått forbi dem // Claude Rutault antyder at bilder er som bøker og museer: "tids-reservater" (jfr. rytme, sove, skrive).

neurose: loop // dårlig vær // panikkslagen bevegelse (jfr. aktualitet, kino, minne).

nyanse: bortkastede øyeblikk er ikke bortkastet tid (jfr. presisjon).

ny teknologi: den nye teknologien øker gjennomstrømhastigheten // den kan også innbringe en hel del penger // selv om vi antar at billedkunsten har brukt århundrer på å sette en definisjon på kunst som tradisjonelt assosieres med teknikk og teknologi (maleri, skulptur, osv.), så er den nye teknologien også i stand til å forår-

painter in his effort to cross time // the success of certain pictures can be gauged by the confusion felt by the visitor at the thought that the painter and his model are perhaps there looking at the picture with him, over his shoulder, but in any event also present in the motion of the brush which is at once frozen and forever at work on the canvas (cf. movement).

past : already // an abandoned present (cf. archaeology).

philosophize: «Philosophizing is learning how to die», Montaigne, *Les Essais*.

photograph: to photograph a work is at once to set it up in other spaces (the space of the viewfinder, first of all, then, later on, of the catalogue, book or magazine), but it is also to lengthen the exposure time of the object beyond the objective hanging time; some artists are very attentive to the way in which their works are photographed; they know that reproduction methods add another chance to the life of their work; by being concerned with the way their sculptures and paintings are reproduced (and by at times objecting to this reproduction), some artists allocate the mediation of the image as a fully-fledged exhibition space; by their attention to books, magazines, and the Internet, these artists demonstrate their desire to control the length of time for which the work will be on view, interpreted and altered; Marie-Ange Guilleminot commissions photographs and writings from authors whom she chooses, often, because they are neither neutral nor professional; she is well aware that her work needs this so as not to be trapped by precisely what she is trying to avoid: reification; Thomas Hirschhorn likewise strives to find in the photographic mediation of his works (over-exposed

Netið: hnattrænt stormsvæði sem netvafrarar sækja hópum saman í til að skilja við sig þarfir sínar og metnað // upphaf nýrrar aðferðar við að upplifa tímann (sbr. rúm, stafrænn)

að nota (tímann): „Gjörvallt lífið snýst um að nota tímann“ – Bataille

nýjasta nýtt: ónýtt

nýtækni: hin nýja tækni eykur meðalhraðann // með nýju tæknigreininum er líka hægt að ná inn töluverðu af peningum // okkur sýnist að það hafi tekið myndlistina margar aldir að losna við gamla list-skilgreiningu sem fyrst og fremst átti sér tæknilegar forsendur (málverk, höggmyndir o.s.frv.) og megum búast við að nýja tækni geti valdið seinkunum // form fyrir tákngervingu (virkjun) gamalla hugsunaraðferða // þægindi á ferðalögum // verður ekki skilin frá „nýju stríðunum“ // upphaf nýrrar tauga-menningar-byltingar um allan heim // hamlar samskiptum og eykur þau // líkaminn er æðsta form allrar tækni – Fabrice Hybert (sbr. bíða, fjaðurpenni, fornleifafræði, hugsun, lánstraust, verja)

næringarfræði: alþjóðaorðið dietetik er dregið af gríska orðinu *diata* sem merkir „listin að lifa“ (sbr. gleymaska, hægð, æska)

Omegna, Roberto: fyrsta hraðmyndin af jurtum að vaxa var eftir Ítalann Roberto Omegna; á undan honum hafði enginn séð – það sem heitir að sjá – vöxt jurta; menn vissu að þetta gerðist og það var almennt viðurkennt staðreynd en við sáum aldrei nema að það hafði orðið // áður en hún skipuleggst sem tungumál er öll list í upphafi sínu skynjunartæki (sbr. hægð)

sake forsinkelser// former for representasjon (aktivisering) av gamle tankestrukturer// komfort under reisen// uløselig knyttet til de "nye krigene"// begynnelsen til en ny verdensomspennende neuro-kulturell revolusjon// den forbyr og oppmuntrer til kontakt// "kroppen er den høyeste av all form for teknologi", (Fabrice Hybert) (jfr. arkeologi, bruke (tid), kreditt, gåsefjærpen, tanke, vente)

objekt: i byer fulle av butikker, holder objektene regnskap med hver enkelt sesong; parfyme om vinteren og iskrem om sommeren gir inntrykk av litt tid fra det ene til det andre// det finnes ingen fullstendig adskillelse av objekter og tid; når du kjøper en dagbok, en vaskemaskin eller en diskett, erverver du deg uten unntak en timeplan// mellom væren og objekt: støv (jfr. markedsføring, støv).

Omegna (Roberto): den første fort-filmen viet til voksende planter er italienske Roberto Omegnas verk; for ham hadde ingen sett – det kalles å se – planter vokse; vi visste at det skjedde, og folk godtok som regel såpass, men vi kom alltid til etter begivenheten// innen kunsten er strukturert som et språk, er den først og fremst et observasjonsredskap (jfr. langsomhet).

oversettelse: den endrer ordenes rekkefølge og, som en konsekvens, vår oppfatelse av tidens forløp (jfr. Adams, minne, Sone).

overvinne: et av de viktigste fenomenene i Vesten er det utrolige kravet til å overvinne tiden, og for å si det slik, redusere den til ingenting ved arbeidets brutale disleksjon, klokkenes regelmessighet, tidstabellens langsiktige detaljer, kalendere og dagbøker, samt den underlige kreditterende operasjonen som består i å

photos, non-museum setting, etc.) that spirit of unseemliness that his whole work tries to put across regardless of the usual criteria of acceptability.

play: the time of Sufi singers and musicians is largely the time of their ancestors' generation// Nusra Fateh Ali Khan told a journalist one day that, because the public could no longer wait, and because the *sarang* took half an hour to tune between two *ragas*, he had to make the decision to replace the traditional instrument with the harmonium... (cf. topicality).

precision: a conquest of time (cf. inaccuracy).

prostitution: a way of using somebody else's body and time (cf. credit).

quill: new technology of the past (cf. archaeology, write)

quotation: the past lending the present a helping hand.

rain: time (cf. digital, rhythm).

read: a way of being (on either side of present time) // a mental operation tantamount to experiencing at one's leisure the impression of lingering or fast-forwarding in time (cf. clock, new technologies, time-lag).

rejuvenate: «Man is this being of no fixed age, this being with the faculty of rebecoming many years younger in a handful of seconds, and who, surrounded by the walls of time in which he has lived, floats there, but as if in a basin whose level is constantly changing and putting him

ónákvæmni: það reyndist ekki unnt að gáta tilvitnanirnar í Georges Bataille and Francis Picabia // tímaskortur (sbr. nota, þreyta)

regn: tími (sbr. rytmi, stafrænn)

rúm: á 20. öld hefur vaxandi ábyrgðartilfinning gagnvart plánetunni meðal vestrænna þjóða haft þau áhrif að auðga sögulega skynjun; okkur finnst sífellt mikilvægara að kanna miklu eldri tíma en við gátum einusinni gert okkur í hugarlund; þegar við hugleiðum söguhugtakið getum við á svipaðan hátt ekki útilokað að það sé fjölrænt og afstætt, og að það kunni að eiga rót sína á landsvæðum þar sem áar okkar (Gallar og víkingar!) gátu ekki búið; skynjunin breiðist um yfirborð veraldarinnar samtímis því að vitund mannsins uppgötvar sannan mælikvarða á heiminn og sjálfan sig um leið // „Við verðum að vera undir það búin að finna norðurpólinn við miðbaug“ – Werner Eisenberg (sbr. ferðir, teknó)

ryk: það sem vantar mest á söfnum // söfn okkar tíma eru óvinir tímans // þetta sést vel í vinnustofu Brancusis í París: að ósk myndhöggvarans hafa allir hlutir staðið óhreyfðir síðan hann dó; þó með einni undantekningu: allt ryk hefur verið fjarlægt „með“ tímanum; en hvað er þó sannara en rykið, ryk frá tímum listamannsins og síðan rykið sem verður til við hæga og annars ógreinanlega hrörnun alls hlutar og lifandi veru? // stefnulýsing eftir Marcel Duchamp, vin og listaverkasala Brancusis: *Elevage de poussière* (Að rækta rykið) // ryk er safninu það sama og sandur eyðimörkinni: fánánleiki sandlausrar eyðimerkur (sbr. hlutur, líkami, ljósmynd)

rytmi: „Rytmi, það er að hægja á“ – Pablo Casals

vurdere enná ekki eksisterende góðer som reelle, og á blande inn fremtiden inn í nútíðens kretslöpp.

presisjon: en erobring av tid (jfr. unøyaktighet).

prostitusjon: en måte á bruke noens andres kropp og tid på (jfr. kreditt).

regn: tid (jfr. digital, rytme).

reise: sammentrekning eller forlengelse av tid // du kan ikke se alt // "I sivilisasjoner uten báter, tørker drómmene ut, spionasje erstatter spennende opplevelser, og politiet erstatter piratene", Michel Foucault (jfr. ny teknologi, Sone, sove).

representasjon: en løsnung, tíðens kondensat eller presipitat (jfr. estetikk, langsómhet, trafikkork).

rom: í lópet av det 20.árhundre har folks ansvar overfor vár klode hatt den virkningen at det har forbedret deres persepsjon av tíð; vi fóler ná et stadig større behov for á undersóke tíðer sá langt tilbake som vi tidligere ikke engang var í stand til á tenke oss muligheten av; likedan, når vi tenker på vár historieoppfatning, sá utelukker vi ikke lenger det faktum at den er pluralistisk og relativ, og at den kan ha sitt utspring í omráder hvor våre forfedre (gallerne og vikingene) objektívt sett ikke var í stand til á leve; oppfatningenes utfoldelse forgreiner seg på verdens overflate etter som menneskets bevissthet griper den sanne málestokken på verden og seg selv samtidig // "vi má være forberedt på á treffe på nordpolen ved ekvator", Werner Eisenberg (jfr. reise, tekno).

rushtid: (jfr. vente).

rynker: á skrive med tíðen (jfr. Coplans, langsómhet).

within reach now of one age, now of another», Marcel Proust, *La Fugitive*, (cf. grow old, youth).

representation: a solution, condensate or precipitate of time (cf. aesthetics, slowness, traffic jam).

read: a way of being (on either side of present time) // a mental operation tantamount to experiencing, at your leisure, the impression of going backwards or forwards in time (cf. clock, time-lag).

Rhythm: «rhythm is being late», Pablo Casals.

rush hours: (cf. wait)

see: an in situ work titled *Fifteen seconds to see time*, made in 1998 by the Native American artist Jimmie Durham at Serre di Rapolano in Italy, was presented in the form of a marble lid resting on a cavity, at the bottom of which lay some old papers; the «fifteen seconds» represent the average length of time after which a person has to set the lid back down again // from time immemorial, artists have been tirelessly repeating the same gestures // «when the wise man points at the moon, the fool looks at his finger» (Chinese proverb).

sleep: as some people believe, sleeping is a good way of exploring the world // on the night of 18-19 June 1998, a group of Roman architects called Stalker put on a performance during which some group members spent a night asleep in a hammock set up in a not altogether safe alley in the Italian capital, the «passetto del biscione»; *Sleep on Canvas* comes across as a way of «apprehending» the city («une notte nel passetto del biscione nel tentativo de addormentarsi in stato di apprensione

að senda (taka á móti): sögu formanna er ekki hægt að skilja frá viðtökusögu þeirra; hvað varðar listina er tími skilyrði fyrir góðum viðtökum; safnverðir setja stundum hægindastóla í safnsalina til að gestirnir geti tekið sér tíma; það er ekki sama verkið sem maður sér þegar hann hefur tíma og þegar hann er að flýta sér; það er ekkert gott eða vont við að taka sér tíma eða eyða tímanum; það sem skiptir máli er hvernig gengið er til verks; ein af kvikmyndum Marcells Broodthaers er 24 myndrammar og einnar sekúndu löng, tekur aðeins þann lágmarkstíma sem augað þarf til að nema og kannast við mynd á hreyfingu; sumar af *Uppákomum* Allans Kaprows og sumir af tónleikum Johns Cage þarfnast athygli sem jaðrar við það að vera utan við sig; á svipaðan hátt málaði Holbein *Sendiberrana* fyrir þá sem færu of hratt yfir en sneru sér við til að líta snögvast á málverkið aftur í þann mund að þeir fara út úr herberginu; sum verk líkjast stjörnum sem eru svo langt í burtu að það er ekki hægt að greina þær nema með því að skondra til þeirra augum einsog maður sé alls ekki að reyna að sjá; ef það er horft af öllum kröftum leggst móða á augun og hin ljúfa sjón er á bak og burt; sá sem allt vill sjá (og vita) getur verið viss um að innan stundar sér hann ekki neitt; einsog ljós á ákveðnar pappírsgerðir þreytir augað hugsanirnar

að sjá: Í Serre di Rapolano á Ítalíu setti bandaríski indjāninn Jimmie Durham árið 1998 upp staðbundið verk sem hann kallaði *Fimmtán sekúndur til að horfa á tímann*; þetta var marmarahella ofan á óskju sem í voru nokkur gömul pappírblöð; „fimmtán sekúndur“ voru meðaltíminn sem leið frá því fólk tók upp helluna og þangað til það varð að setja hana aftur á // frá örófi alda hafa listamenn í sífellu verið að gera það sama // „þegar vitringurinn bendir á tunglið horfir hinn heimski á

rytme: "rytme er á vøre sent ute", Pablo Casals.

se: et stedsrelatert verk med tittelen *Femten sekunder til á se tiden*, laget i 1998 av den amerikansk fødte kunstneren Jimmie Durham ved Serre di Rapolano i Italia, ble presentert i form av et marmorløkk hvilende over et hulrom, hvor det i bunnen lå noen gamle papirer; de "femten sekundene" representerer den gjennomsnittlige lengden tid som en person bruker for han legger lokket ned igjen// i uminnelige tider har kunstnere utrettelig repetert de samme faktene// "når den vise mannen peker på månen, ser toskan på fingeren hans" (kinesisk ordspråk).

sitat: fortiden gir nåtiden en hjelpende hånd.

spill: Sufisangernes og –musikernes tid er i hovedsak den samme som sine forgjengeres tid// Nusra Fateh Ali Khan fortalte en dag en journalist at, fordi publikum ikke lenger kunne vente, og fordi det tok en halvtime á stemme *sarangien* mellom to *ragas*, hadde han måttet ta den avgjørelsen á erstatte det tradisjonelle instrumentet med et harmonium... (jfr. aktualitet).

skrive: á skrive vil alltid vøre á komme seg videre på tidens vei// skribenten er en som, ved á starte ut fra en ekstremt høy tankehastighet, skifter til skrivegir og holder seg foran lesningens så vidt langsommere hastighet// det á skrive er á gjen-skape en film hvor bildene har blitt spredt // anbefaling til T-banens brukere: det er bedre á skrive en bok enn á lese den (jfr. Adams, digital, lese).

Sone (Yutaka): for á lage et av sine audiovisuelle verker, spurte Yutaka Sone flere venner om á dra til forskjellige land i Sør-

urbana»[«a night in the Passetto del biscione trying to sleep in a state of urban apprehension»]// a popular saying goes: «when you're asleep you don't feel hungry»// sleeping is above all a matter of time; taking time is tantamount to adjusting your activity to your inner clock // better than the most sophisticated of objects, better than a stereo or portable phone, which take back with one hand what they give with the other, time «alone» is one of the best presents you can give to somebody else// an artist who was asked what action the Ministry of Culture might take in his respect replied that this government could, if possible, pay his taxes for a few years to the Treasury (Gilles Mahé)// the person sleeping or the person who decides to stay in bed (like Yoko Ono and John Lennon in 1968) is putting up resistance// like love, sleep is a radically subversive act; it is not everybody who can manage not to give a damn about being or no longer being in the (rat) race (cf. body, Goldberg).

slowness: inner need// speed of the organism// space between images (cf. acceleration, Ásdam, dietetics, Gordon, memory, writing).

Sone (Yutaka): to make one of his audiovisual works, Yutaka Sone asked several friends to go off to various south-east Asian countries and there, in his place, film landscapes glimpsed from bus windows; Yutaka Sone was not acquainted with the countries they visited and did not want to know any more about them since he decided to stay in Tokyo// the work fills the mental space which makes the journey already happen in the time of its preparation and, as it were, carry on in the head, come what may, and this at the same time as the traveller's trip in space// *Night Bus* transforms the frustration asso-

figurinn" – kinverskt spakmæli skemmtitónlist: minni vera, minni tími

að skrifa: að skrifa er að vera sífellt að skipta um gir á þjóðvegi tímans // rithöfundurinn – hann byrjar á ógnarhraða hugsunarinnar, skiptir svo niður í skrifgirinn og heldur sér vel á undan mun hægari leshraðanum // að skrifa er að endurskapa kvikmyndafilmu eftir að myndrömmum hennar hefur verið dreift út og suður // ábending til notenda neð-anjarðarlestanna: það er betra að skrifa bók en að lesa hana (sbr. Adams, lesa, stafrænn)

að sofa: svefninn er þrýðileg aðferð við að kanna heiminn enda er það bjargföstr trú hjá ýmsum þjóðflokkum // aðfaranótt 19. júní fór fram gjörningur á vegum rómverska arkitektahópsins Stalker og fólst í því að nokkrir úr hópnun sváfu um nóttina í hengirúmi sem komið var fyrir í frekar slarksamri smágötu í höfuðborg Ítala, Passetto del biscione; verkinu *Svefni á striga* var ætlað að vera aðferð til að „skilja“ borgina („una notte nel passetto del biscione nel tentativo di addormentarsi in stato di apprensione urbana“ – nótt í Passetto del biscione við tilraun til svefns í borgarlegu skilningsástandi) // „sá er ekki svangur sem sefur,“ segir hið fornkveðna // svefninn snýst fyrst og fremst um tíma; að taka sér tíma jafngildir því að fella athafnir sínar að innri-klukkunni // hann er betri en hin fullkonnustu tæki, betri en hljómflytningsteknið eða farsíminn, sem stela frá manni jafnóðum því sem þau gefa – bara“ tíminn er besta gjöf sem hægt er að færa öðrum manni // listamaður var spurður hvort menningarmálaráðuneytið gæti ekki aðhafst eitthvað honum til heiðurs og svaraði að ráðuneytið kynni ef til vill að geta haft samband við fjármálaráðuneytið

öst-Asia, og som hans stedfortreder filme landskaper de fikk glimt av gjennom bussvinduene; Yutaka Sone var ikke kjent med de landene de besøkte, og ville ikke vite noe mer om dem siden han hadde bestemt seg for å bli i Tokyo// verket fyller det mentale rom som får reisen til allerede å ha funnet sted under forberedelsene, og som det viste seg, fortsetter den i hodet, komme det som komme må, og dette samtidig med de reisendes reise i rom// *Nattbuss* transformerer frustrasjonen forbundet med umuligheten av å se alt, til gleden ved å være klar over denne umuligheten // "Det finnes ingen reise", Rimbaud (jfr. lese, minne, reise, tidsintervall).

sove: som enkelte kulturer og folkestammer tror, er det å sove en god måte å undersøke verden på// natten til 19. Juni 1998, satte en gruppe romerske arkitekter som kaller seg *Stalker*, opp en performance hvor noen av gruppens medlemmer tilbragte en natt sovende i en hengekøye plassert i en ikke alt for trygg allé i den italienske hovedstaden, nemlig "passetto del biscione"; *Sove på lerret* gir inntrykk av å være en måte "å gripe" byen på ("une notte nel passetto del biscione nel tentativo de addormentarsi in stato di apprensione urbana"[en natt i Passetto del biscione, et forsøk på å sove i en tilstand av urban forståelse"]// et populært ordtak lyder som følgende: "når du sover kjenner du deg ikke sulten"// å sove handler fremfor alt om tid; tidsaking er enstydende med å tilpasse aktiviteten til din indre klokke// bedre enn de mest sofistikerte objekter, bedre enn en stereo eller en bærbar telefon, som gir med den ene hånden og tar med den andre, er tiden "alene" en av de beste gaver du kan gi andre// en kunstner som ble spurt om hvilken handling kulturdepartementet kunne utrette i hans henseende, svarte at denne regjeringen kunne, hvis mulig, be-

ciated with the impossibility of seeing everything into delight at being deeply aware of this impossibility// «There is no journey», Rimbaud (cf. journey, memory, read, time-lag).

space: during the 20th century, the increasing responsibility of western people for the planet had the effect of «enhancing» their perception of history; we are now feeling an ever greater need to explore times dating back far further than we ever used to be able to imagine simply being possible; and when we think about the concept of history, we now no longer rule out the fact that it may be plural and relative, and that it may have drawn its source from regions where our ancestors (the Gauls and the Vikings!) were not objectively able to live; the perception of unfurls its ramifications on the surface of the world as the consciousness of the human being grasps the true measure of the world and the emasure of himself at the ssme time// «we must be prepared to come upon the north pole at the equator», Werner Eisenberg (cf. journey, techno).

spare time: monstrousness (cf. prostitution).

speed: a way of talking// «The sun overtakes us», Dominique Truco (cf. film, slowness).

spend (time): at a time when there was neither television nor film, artists painted works which took time; painting meant first programming slow studio work, then anticipating the equally as slow exploration by the onlooker's eye of the nooks and crannies of the representation// from a certain viewpoint, painting worked at a very early stage like organic, conceptual cinema// painting is cinema before its

og greitt fyrir hann skatta í nokkur ár (Gilles Mahe) // så sem sefur og så sem ákveður að vera í rúminu (einsog Yoko Ono og John Lennon 1968) er að veita andspyrnu // einsog ástin er svefninn róttæk undirróðursstarfsemi; það er ekki öllum gefið að geta verið sama hvort þeir taka þátt í kapphlaupinu (sbr. líkami, Goldberg)



Stalker - Francesco Carreri:
«Sonno Su Tela» (Happening)
Passetto del biscione, Roma, Italia

Sone (Yutaka): við gerð eins myndbandsverka sinna bað Yutaka Sone nokkra vini sína að fara til ýmissa landa Suðaustur-Asíu og kvikmynda fyrir sig landslag út um rútgugga; Yukata Sone þekkti ekki löndin sem þeir fóru um og vildi ekkert um þau vita frekar þar sem hann ákvað að vera um kyrrt í Tókió // verkið á sér stað í hugarrúmi sem lætur ferðalagið fara fram þegar á undirbúningstíma þess og halda áfram í huganum með nokkrum hætti, hvað sem verða kann, á sama tíma og ferðamaðurinn ferðast í rúminu // *Naturritan* breytir óþoli okkar gagnvart því að geta ekki séð allt í ánægju yfir að gera okkur svo

tale skatt for ham í noen ár til statskassen(Gilles Mahé)// den som sover eller den som bestemmer seg for á bli í sengen (som Yoko Ono og John Lennon í 1968) reiser motstand// som á elske, er det á sove en radikalt samfunnsfiendtlig handling; det er ikke hvem som helst som kan klare á ikke gi blaffen í tilværelsen eller ikke lenger være med í (rotte) racet (jfr. kropp, Goldberg).

stjerner: "Jo mer avanserte teleskopene blir, desto flere stjerner vil det være", Flaubert.

støv: det som museene mangler mest// dagens museer er fiender av tiden// Brancusis atelier í Paris illustrerer dette: etter skulptørens anmodning, har alt blitt bevart í den tilstanden han forlot det for sin død: men med ett unntak: alt støv har blitt gradvis fjernet "med" tiden; det kan allikevel være sannere enn støv, kunstnere ns samtidige støv eller alternativt støv produsert over lang tid, uten á fjernes, umerkelig nedbrytning av væren og ting?// manifest av Marcel Duchamp, Brancusis venn og forhandler: *Elevage de poussière [Pustende Støv]*// støv er for museer hva sand er for ørkener: absurditeten ved en sandfri ørken (jfr. kropp, objekt, fotografi).

synkope: "Tydelig stanset eller nedsatt hjerterytm e, fulgt av pusteproblemer og tap av bevisstheten. Se (hjer te) stans, svimmelhet, svakhet, blackout", *Petit Robert I*, 1992, s. 1906 (jfr. bug, digital, Hiroshima).

tanke: Stealth flymaskin (jfr. gåsefjærpenn)

tekno: en måte á føle en opplevelse av T-banen (metro, subway, tube) uten T-banen, Bach uten Bach, osv.// synkopal es-

technical invention// the picture forms a first screen (the second one being the mind) on which the beholder projects the movement and imagery «produced» by his imagination; the best contemporary artworks work in the same way: looking at a work by Jan Dibbets or Joseph Kosuth requires a labour of the eye in order to link up the states of the world// as in Muybridge's photographs, but on a scale of landscape, Dibbets breaks down movement so that the viewer recreates it visually in his turn// when James Turrell produces his works, he often expects the onlooker to do things for himself a bit; better still: he enables the visitor to move to the other side of the screen and «realize» one of the oldest dreams in the history of representations—seeing what the image sees (cf. cinema, movement, painting).

stars: «The more sophisticated telescopes become, the more stars there will be», Flaubert.

syncope: «Marked cessation or slowing-down of the heart beat, accompanied by suspended breathing and loss of consciousness. See (heart) stoppage, dizziness, faintness, blackout» *Petit Robert I*, 1992, page 1906 (cf. bug, digital, Hiroshima).

techno: a way of feeling the experience of the metro (subway, tube) without the metro, Bach without Bach, etc.// syncopal aesthetics (cf. body, metro, morning, movement, syncope, tiredness).

temporize: a way of being formal and polite// attempt to keep time at bay// contrasting with slowness (cf. neurosis, slowness).

thought: Stealth aircraft (cf. quill).

einstaklega góða grein fyrir þessum ógerningi // „Maður ferðast ekki“ – Rimbaud (sbr. ferðir, lesa, minni, tímamunur) stafrænn: á við alls kyns upptökur // tala frá núlli í óendanlegt á við hvert tákn, reynslu og hugtak (sbr. ár, klukka, lesa, skrifa)

að stjórna: eitt helsta einkenni Vesturlanda er ótrúlegt tilkall til að stjórna tímanum og gera hann, ef svo má segja, að engu með vægðarlausri sundurlímun starfa, kórréttum klukkum, framsýnni nákvæmninni í stundatöflum, dagskrám, almanökum, og þeirri sérkennilegu lánaskipan að eignfæra hluti sem ekki eru til ennþá, og kalla þannig framtíðina inn í hringrás samtímans

stjörnur: „Því fullkomnari sjónaukar, þeim mun fleiri stjörnur“ – Flaubert

synkópa: „það að verulega hægist á hjartslætti eða hann stöðvast með þeim afleiðingum að sjúklingurinn hættir að anda og missir meðvitund“ – *Petit Robert I*, 1992, bls. 1906 (sbr. Hiroshima, lús/ böggur, stafrænn)

táknun: upplausn, útdráttur eða botnfall tímans (sbr. fagurfræði, hægð, umferðarhnútar)

teknó: aðferð til að upplifa neðanjarðarlest án neðanjarðarlestar, Bach án Bach o.s.frv. // synkópsk fagurfræði (sbr. hreyfing, líkami, morgunn, neðanjarðarlestin, synkópa, þreyta)

tilvitnun: fortíðin að koma nútímanum til hjálpar

tímamunur: hinum auðugu hefðarfrúm patriseanna í Palestrinu-héraði voru ungum færðir að gjöf brons- og silfurspeglar sem í voru grafnar myndir af

tetik (jfr. bevegelse, kropp, metro, morgen, synkope, tretthet).

tidsintervall: de velstående patriarkalske unge damene i Palestrina mottok som gaver bronse- og solvspeil med inngraverte galanteri-scener; ettersom tiden gikk, viste en sammenligning med motivet en grusom forskjell, som de klokeste sto fritt til å omforme til filosofi; når de døde, ble speilene med dem i graven sammen med andre toalettartikler // tiden risses inn, vær forberedt! // tittelen på et verk av den greskfødte kunstneren Jason Karaïndros (jfr. rynker, Åsdam).

timeplan: "Alt i livet dreier seg om timeplaner", Bataille.

trafikkork: (jfr. vente).

tretthet: "Trette mennesker er ikke trettede", Picabia (jfr. morgen).

ubevegelighet: en form for beskjedenhet // et synspunkt på linje med et hvilket som helst annet (jfr. bevegelse, film)

ungdom: den skynder seg etter utvelgningsevne // ungdom registrerer en masse og erindrer lite (jfr. minne, monument).

unøyaktighet: det har ikke vært mulig å kontrollere nøyaktigheten i sitatene fra Georges Bataille og Francis Picabia // mangel på tid (jfr. timeplan, tretthet).

utsette: å utsette forklaringer for å utsette døden; en person som, i sitt arbeide, har sagt alt han/hun hadde å si, loper en risiko for å la seg selv måtte dø (jfr. ha eller ikke, rytme).

varité (musikk): mindre væren, mindre tid.

time-lag: the wealthy patrician ladies of the Palestrina region received as gifts bronze and silver mirrors upon which were engraved scenes of gallantry; as time passed, the comparison with the motif showed a cruel difference, which the wisest were entitled to transform into philosophy; on their death, the mirror went with them into the tomb along with other toilet requisites // time engraves, be prepared! // title of a work by the Greek-born artist Jason Karaïndros (cf. Åsdam, wrinkles).

time-table: «Everything in life is a matter of time-tables». Bataille.

tiredness: «Tired people are not tiring», Picabia (cf. morning).

topicality: untopicality

traffic jam: (cf. wait)

translation: it alters the order of words and, consequently, our perception of the course of time (cf. Adams, memory, Sone).delay: delaying explanations so as to delay death; the person who, in his work, has said everything he had to say, runs the risk of having to let himself die (cf. having or not, rhythm).

variety (music): less being, less time.

wait: the faster the means of transport, the longer you have to wait (cf. traffic jams, roundabouts, rush hours, departure lounges etc.).

watch: The philosopher Michel Serres notes that the movement of the hand of a watch represents not time but space; time, he says, is the scratches on the glass (cf. space).

elskendum; eftir því sem tíminn leið varð samanburðurinn við myndefnið þeim grimmilega óhagstæður en hinum vitrustu kvennanna jafnframt uppspretta heimspekilegra hugleiðinga; þegar þær dóu var spegillinn settur í gröfina hjá þeim ásamt öðrum snyrtiáhöldum // tíminn er hinn mikli leturgrafari, vertu viðbúinn! // heiti listaverks eftir Grikkjann Jason Karaïndros (sbr. Åsdam, hrukkur)

tómstundir: andstyggð (sbr. vændi)

umferðarhnútar: (sbr. bíða)

úr: heimspekingurinn Michel Serres telur að hreyfing vísanna á úri sé ekki tákn fyrir tíma heldur rúm; tíminn, segir hann, það eru rispunar á glerinu (sbr. rúm)

að verja (tímanum): þegar hvorki var til sjónvarp né kvikmyndir máluðu listamenn málverk sem tóku tíma; að mála var að skipuleggja seinlegt starf í vinnustofunni og sjá síðan fyrir jafnrólega rannsókn áhorfandans um hvern krók og kima í málverkinu // á vissan hátt má segja að málverkið hafi snemma tekið sér hlutverk lífrænnar og hugtakslegrar kvikmyndalistar // að mála er kvikmynd áður en þær voru fundnar upp // myndin er fyrsta tjaldið (annað tjaldið er hugurinn) sem ásjáandinn sendir á hreyfingar og myndefni sem hugmyndaflug hans 'framleiðir'; bestu samtímalistaverk verka á sama hátt: að virða fyrir sér verk eftir Jan Dibbets eða Joseph Kosuth krefst þess að augað vinni til að hægt sé að tengja eitt ástand tilverunnar við annað; líkt og í ljósmyndum Etienne-Jules Mareys, en þó á sviði landslags, leysir Dibbets hreyfinguna upp þannig að ásjáandinn geti endurskapað hana sjónrænt // þegar James Turrell býr til verk sín ætlast hann íðulega til þess að áhorfandinn búi sér sjálfur til svölitið bíó; og bætir um betur: hann gerir sýningar-

vente: jo raskere transportmidler, desto lengre má vi vente (jfr. rundkjöringer, rushtid, trafikkork, avgangshaller osv.).

Østerrike: hvor Sigmund Freud ble født (jfr. minne, nevrose).

år (2000): "Ved hjelp av listighet, gjør det kristne Vesten sitt ypperste for å fange hele verdens befolkning inn i en periode, hvis opprinnelse angivelig ligger i en hypotetisk inkarnasjon. Så det er ingenting annet enn et "kalendertriks" som Vesten forsøker å lure hele verden med". Jean Genet, *L'étrange mot d'...* (jfr. digital).

årene: "De sier jeg er tretti, men dersom jeg har levd tre minutter i ett...er jeg ikke da nitti?". Baudelaire, *Fusées*.

Årlig lampe: tittelen på et verk av den italienske kunstneren Alighiero e Boetti, som, i likhet med visse astronomiske fenomener, kommer til syne (lyser opp) en gang om året.

Åsdam (Knut): kunstneren som "representerte" Norge i den nordiske paviljongen på den 48. Internasjonale Biennalen for Samtidskunst i Venezia i 1999 // med tittelen *Psychasthenia: the care of the self*, bestod Knut Åsdams verk av en temporært anlagt hage; busker og et antall andre plantearter var senket i mørke ved hjelp av et filter festet til paviljongens vinduer; vegetasjonens rytme var på den måten i harmoni med rytmen hos andre vekster; som også mennesker oppslukt av egne tanker kan bli beskrevet, hagen var "et annet sted" // dersom det er sant at samme hva vi holder på med, så snakker vi alltid omoss selv, så skapte Knut Åsdam den sommeren i Venezia et slags selvpportrett av samtidskunstneren som en reisende (jfr. reise, tekno).

Paris, 12. februar 2000 (jfr. digital)

wrinkles: writing with time (cf. Coplans, slowness)

write: writing is forever getting going on the road of time // the writer is someone who, starting out from the extremely high speed of thought, changes into writing gear and stays ahead of the slightly slower speed of reading // writing is recreating a film whose images have been dispersed / recommendation to subway users: it's better to write a book than to read it (cf. Adams, digital, read).

year (2000): «By dint of cunning, the Christian West is doing its utmost to ensnare all the world's peoples, in a period whose origins allegedly lie in hypothetical Incarnation. So it is nothing other than the «calendar trick» that the West is trying to pull on the whole world». Jean Genet, *L'étrange mot d'...* (cf. digital)

years: «They say I'm thirty, but if I've lived three minutes in one... aren't I ninety?» Baudelaire, *Fusées*.

youth: it fasts selectively // youth records a lot and recollects little (cf. memory, monument).

Paris, 12 February 2000 (cf. digital)

gestinum kleift að færa sig hinumegin við tjaldidið og 'upplifa' einn af elstu draumum í sögu myndlistarinnar – að sjá það sem myndin sér (sbr. hreyfing, kvikmynd, málverk)

verkstjórn: að vera verkstjóri síns eigin tíma (sbr. Bach)

vændi: aðferð til að nota líkama og tíma einhvers annars (sbr. lánstraust)

að yngjast: „Maðurinn er vera án ákveðins aldurs, vera þeirrar náttúru að geta gerst mörgum árum yngri á nokkrum sekúndum, og flýtur innan múra þeirra tíma sem hann hefur lifað, en einsog í laug þar sem yfirborðið er sífellt að hækka eða lækka þannig að maðurinn nemur ýmist við þetta tímabil eða hitt“ – Marcel Proust, *La Fugitive* (sbr. eldast, æska)

þreyta: „Þreytt fólk er ekki þreytandi“ – Picabia (sbr. morgunn)

þýðing: röð orðanna breytist og þar með það hvernig við skynjum gang tímans (sbr. Adams, minni, Sone)

æska: hún fastar valkvætt // æskan tekur við miklu og man lítið (sbr. byggingar, minni)

Paris, 12. febrúar 2000 (sbr. stafrænn)

BEVISSTHET, ERFARING, VARIGHET

Tidsbegrepet i tre grunnleggende arkitekturelementer

CONSCIOUSNESS, EXPERIENCE, PERMANENCE

The concept of time in three basic elements of architecture

VITUND, UPPLIFUN, VARANLEIKI

Tímahugtakið í þremur grunnþáttum byggingarlistar

I árhundrer har kunsten á lage bygninger blitt forklart som en kombinasjon av tre hovedelementer: funksjonalitet, kunst og teknikk. Denne definisjonen kan spores tilbake til den romerske arkitekten og ingeniøren Marcus Vitruvius Pollio (1. århundre f. Kr.) og hans *Ti bøker om arkitektur* (De architectura libri decem), som er det eneste bevarte akademiske arbeidet om dette emnet fra klassisk tid. Dette arbeidet hadde stor innflytelse på renessansearkitekturen i Italia og den klassiske tradisjonen i senere arkitektur. I sin innledning til *Den islandske byggearven I, En oversikt over arkitekturhistorien 1715-1940*, tilegner maleren og teoretikeren Hörður Ágústsson seg Vitruvius' teori for å forklare arkitekturens natur:

Den [arkitekturen] består av tre hovedelementer: teknikk, funksjonalitet og kunst. Bygninger trenger å være sikkert konstruert for å kunne stå imot elementene. For at dette skal kunne gjennomføres, kreves det kunnskap om bygningenes materialer og konstruksjonsmetoder. Det er dette som er elementet teknikk. Bygninger tilbyr beskyttelse, og de har varierende funksjoner i henhold til de til enhver

For centuries, the art of making buildings has been explained as a combination of three main elements: functionality, art and technique. This definition may be traced back to the Roman architect and engineer Marcus Vitruvius Pollio (1st C. B.C.) and his *Ten Books on Architecture* (De architectura libri decem), which is the only extant academic work on the this subject from classical times. This work had a great impact on renaissance architecture in Italy and the classical tradition in later architecture. In his preface to *The Icelandic Building Heritage I, A Survey of Architectural History 1715-1940*, painter and scholar Hörður Ágústsson applies Vitruvius's theory to explain the nature of architecture:

"It [architecture] is comprised of three main elements: technique, functionality and art. Buildings need to be securely constructed in order to withstand the elements. For this to be done requires knowledge of their materials and construction methods. This is the element of technique. Buildings provide shelter and they have various functions according to the circumstances at any given time. They need to be organized

Listin að reisa hús hefur öldum saman verið skýrð þannig að hún sé samofin úr þremur meginþáttum, notagildi, list og tekni. Skilgreininguna má rekja aftur til rómverska arkitektsins og verkfræðingsins Markúsar Vitruvíusar Pollió (1. öld f.Kr.) og ritsmíðar hans Tíu bækur um byggingarlist (De architectura libri decem), en hún er eina fræðiritið á sviði húsagerðarlistar sem varðveist hefur frá fornöld. Ritið hafði mikil áhrif á arkitekta endurreisnartímabilsins á Ítalíu og hina klassisku hefð í síðari tíma húsagerð. Í aðfaraorðum bókarinnar *Íslensk byggingararfleifi I, ágrip af húsagerðarsögu 1750-1940* beitir listmálarinn og fræðimaðurinn Hörður Ágústsson kenningu Vitruvíusar til skýringar á eðli byggingarlistar:

Hún er ofin þremur meginþáttum, tækni, notum og list. Hús þurfa að vera traustlega reist svo að þau standi af sér veður og vind. Til þess að svo megi verða þarf til þekkingu á efniviði þeirra og smíðalagi. Sá er tækniþátturinn. Hús er skjól og af þeim eru höfð not eftir aðstæðum hverju sinni. Skipuleggja þarf þau með tilliti til þess hlutverks sem þau eiga að gegna. Sá er

tid gitte omstendigheter. De trenger å bli organisert med hensyn til den rollen de skal spille. Dette utgjør elementet funksjonalitet. Men hverken teknisk kunnskap eller anvendelseserfaring kan determinere en bygnings endelige formgivning. Til det kreves det at det tas et bevisst standpunkt angående dets bredde, høyde, dybde, proporsjoner og rytme. Å bestemme plasseringen av dører og vinduer, bestemme tekstur, farger og dekorasjon. Det er her vi støtter på det kreative, fortolkende element, som formelt var disiplinert av definitive proporsjoner i visuell kunst, av metriske regler.¹

Ved å diskutere tidsbegrepet i arkitekturen, går den åpenbare tilnærmingen til emnet gjennom Vitruvius' definisjon av arkitekturens tre hovedelementer. Ved nærmere ettersyn viser det seg at hvert enkelt element har en sammenheng med en forestilling relatert til tiden: teknikk som *varighet*, nytte som *bevissthet* og kunst som *erfaring*. På tross av at forbindelsen mellom disse termene er av subjektiv natur, er de nyttige for å fremheve de forskjellige forkledningene som tidsbegrepet opptrer med i menneskeskapte omgivelser, som byer og bygninger.

VARIGHET

Vi har som en regel at bygninger er ment å vare lenger enn andre menneskeskapte arbeider. For å kunne motstå tidens tann, trenger de å bli bygget på et stabilt fundament, være korrekt konstruert, og av kvalitetsmateriale. Som materielle objekter må de kjempe mot vann, vind, ild, solen, temperatur, forandring, bruk, jordskjelv og angrep, for å nevne noen få faktorer.

I verdensarkitekturen finnes det to motstridende holdninger i forhold til bygningers varighet. Den ene kan kalles

with respect to the role they are to perform. This is the element of functionality. But neither technical knowhow nor experience of applications can determine the ultimate design of a building. This requires a conscious standpoint to be taken regarding its width, height and depth, proportions, rhythm. To determine the location of the doors and windows, decide the texture, colours, decoration. Here we encounter the creative, interpretative element, which formally was disciplined by definite proportions in visual art, by metrical rules."¹

In discussing the concept of time in architecture the obvious approach to the subject is through Vitruvius's definition of the three main elements of architecture. On closer examination it emerges that each element has a correspondence in a concept related to time: technique as *permanence*, utility as *consciousness* and art as *experience*. Despite the subjective nature of the association between these terms, it is useful in order to evince the different guises in which the concept of time appears in a manmade environment, cities and buildings.

PERMANENCE

As a rule, buildings are supposed to last longer than other works of man. In order to withstand the onslaught of time, they need to be built on a firm foundation, correctly constructed and from quality material. As material objects they must withstand the action upon them of water, wind, fire, the sun, temperature, change, use, earthquakes and attacks, to name a few factors.

Two opposing attitudes towards the permanence of buildings can be found in world architecture. One can be called the Western architectural tradition, whereby

nytjapátturinn. Hvorki tækniþekking né reynsla af nýtingu getur endanlega skorið úr um gerð húss. Til þess þarf að taka meðvitaða afstöðu til breiddar, hæðar og dýptar, til hlutfalla, til hrynjandi. Marka dyrum og gluggum endanlegan stað, ákveða áferð, liti, þrýða. Hér mætum við hinum skapandi, túlkandi þætti, sem áður fyrri var agaður af ákveðnum sjónlistalegum stærðarháttum, bragreglum.¹

Þegar fjalla á um tímahugtakið í húsagerð er nærtækt að nálgast viðfangsefnið út frá skilgreiningu Vitruvíusar um þrjá meginþætti byggingarlistar. Við nánari skoðun kemur í ljós að hver þáttur á sér samsvörun í tímategndu hugtaki: tækni sem *varanleiki*, not sem *vitund* og list sem *upplifun*. Þótt þessi tenging orða sé huglæg er hún gagnleg til að draga fram ólíkar birtingarmyndir tímahugtaksins í manngerðu umhverfi, borgum og byggingum.

VARANLEIKI

Hús eiga að öðru jöfnu að endast lengur en önnur mannanna verk. Til þess að standast tímans tönn þurfa þau að hvíla á traustri undirstöðu, vera rétt smíðuð og úr vönduðu efni. Sem efnislegir hlutir verða þau að þola álag vatns, vinda, elds, sólar, hitabreytinga, notkunar, jarðskjálfta og árása, svo nokkur atriði séu nefnd.

Í byggingarlist heimsins má finna tvö andstæð viðhorf til varanleika bygginga. Önnur hugmyndin er sú sem kenna mætti við byggingarhefð Vesturlanda, þar sem varanleiki húss byggist á óförgengileika þess efnis sem það er reist af. Í reynd þýðir þetta að byggt er úr ólifrænu jarðefni sem er höggvið, mótað og bundið saman með ýmsum aðferðum. Eðli steinhleðslu og steinsteypu gerir það að verkum að einstökum hlutum húss verður ekki útskipt með auðveldu móti; er sá efnislegi

den vestlige arkitekturtradisjon, hvor en bygnings varighet er basert på bygningsmaterialenes uforanderlige natur. Effekten av dette blir at en bygning er laget av døde naturmaterialer som er hugget, formet og satt sammen med forskjellige teknikker. Et resultat av blokkbyggingens og murbyggingens egenskaper, er at bygningens enkeltdeler ikke lett kan erstattes. I de fleste tilfeller er de materielle delene av det bevarte byggverket originale. Steinblokkene i de egyptiske pyramidene er de samme som faraoens slaver transporterte ved hjelp av sin tids teknikk og teknologi. Det samme gjelder for romerske buer og hvelvene i gotiske kirker; i disse tilfellene er det kvaliteten og holdbarheten i det originale materialet som bestemmer bygningens levetid.

Den andre oppfatningen om varighet kunne vi beskrive som den organiske arkitekturtradisjon. Der er jevnlig fornying av forgjengelig materiale den fremgangsmåten som brukes for å sikre bygningens eksistens. Japansk og kinesisk arkitektur inkluderer eksempler på hellige bygninger som har stått i århundrer på samme stedet og med de samme synlige kjennetegnene, selv om materialet som opprinnelig formet dem har blitt ødelagt gjennom tidens løp. Mer enn én gang har de brent ned til grunnen, og enkeltdeler har vært ødelagt av forvitring og slitasje. De har imidlertid øyeblikkelig blitt gjenoppbygget på akkurat samme måte, men av nye materialer. Fornyselsen av bygningen er på den måten en organisk prosess, på samme måte som den jevnlige fornyelsen av celler i kroppen hos dyr og mennesker. Denne prosessen sikrer den samme formens vedvarende eksistens, selv om de materielle partiklene den er konstituert av, vil forsvinne.

the permanence of a building is based on the immutable nature of the materials from which it is built. In effect this means that a building is made from dead earth materials which are carved, shaped and joined together using various techniques. One result of the nature of block-building and concreting is that individual sections of a building cannot easily be substituted. In most cases the material part of it which remains standing is original. The stone blocks of the Egyptian pyramids are the same ones that the Pharaohs' slaves transported there using the techniques and technology of their day. The same applies to Roman arches and the vaults of Gothic churches; in these cases it is the quality and durability of the original material which determines the lifetime of the building.

The other concept of permanence could be described as the organic architectural tradition. There, regular renewal of transitory material is the approach taken in order to ensure a building's existence. Japanese and Chinese architecture includes examples of sacred buildings which have stood for centuries in the same place and with the same characteristics of appearance, even though the material which originally formed them has been destroyed in the course of time. More than once they have burnt down to their foundations and individual parts have been destroyed by weathering and wear. However, they have immediately been rebuilt in exactly the same form, but from new materials. The renewal of the building is thus an organic process, like the regular renewal of cells in the bodies of humans and animals. This process ensures the continuing existence of the same form, even though the material particles constituting it may vanish.

In some cases this process of renewal

hlutur sem enn stendur því í flestum tilvikum sá sami og reistur var í upphafi. Steinarnir í stöllum egypsku píramítanna eru þeir sömu og þrælur faraóanna fluttu til með aðferðum og tækni þess tíma. Líkt má segja um rómverska boga og hvelvingar gotneskra kirkna; í þessum tilvikum eru það gæði og ending hins upphaflega efnis sem ákvarðar líftíma mannvirkisins.



*Píramíti í Egyptalandi/ Egyptian Pyramid/ Egyptisk pyramide
Ljósmynd/ photo/ foto:
Jóhanna Vílhelmsdóttir*

Hina hugmyndina um varanleika mætti kenna við lífræna (organíska) byggingarhefð. Þar er reglubundin endurnýjun forgengilegs efnis leiðin sem farin er til að tryggja tilvist mannvirkis. Í japanskri og kínverskri húsagerð má finna dæmi um helgar byggingar sem hafa staðið öldum saman á sama stað og með sömu útlitseinkennum, þó svo að efnið sem myndaði þær í upphafi hafi eyðst í tímans rás. Oftar en einu sinni hafa þær brunnið til grunna og einstakir hlutar eyðst sökum veðrunar og slits. Þær hafa þó jafnharðan verið endurbyggðar í nákvæmlega sömu mynd en úr nýju efni. Endurnýjun hússins er þannig lífrænt ferli, líkt og reglubundin endurnýjun fruma í líkama manna og dýra. Ferlið tryggir áframhaldandi tilvist sama formsins, enda þótt efnisagnirnar sem mynda það hverfi.



*Hefðbundin japanskt íbúðarhús / traditional Japanese house / tradisjonelt japansk hus
Ljósmynd / photo / foto: Ólafur Tr. Mathiesen*

I noen tilfeller har denne fornyelseprosessen en symbolsk verdi, som i Ise-templene i Japan hvor identiske bygninger oppføres ved siden av de eksisterende hvert 20. år. Etter at de hellige bildene har blitt flyttet i løpet av en høytidelig seremoni, blir de eldre bygningene demontert og bygningsstedet ryddet. Fundamentene venter på at nye bygninger skal reises påny etter 20 år. Ved hver eneste rekonstruerende handling, oppnår både solens og risens gudinne en fornyet energi som er nødvendig for å sikre livskraften og opprettholde kontinuiteten i den keiserlige familie og risavlingene.²

Íslensk arkitekturhistorie inneholder interessante eksempler på begge disse ideene om varighet. Landets arkitekturtradisjon skiller seg fra nabolandenes, i henhold til problemene med å finne permanente byggematerialer. Íslensk granitt var ubrukelig for hogging, sandstein og kalkstein var skjøre, og det var ikke forhold for å lage teglstein. På grunn av disse ufordelaktige forholdene for bygging av

has a symbolic value, as in the Ise temples in Japan where identical buildings are raised next to the existing ones every 20 years. After the holy effigies have been transferred from them during a solemn ceremony, the older buildings are dismantled and the site is cleared. The foundations wait for new buildings to rise there anew after 20 years. With each act of reconstruction, both the goddess of the sun and the goddess of rice acquire renewed energy which is necessary in order to ensure the force of life and maintain the continuity of the emperor's family and the rice harvest.²

Ícelandic architectural history includes interesting examples of both these ideas about permanence. Its architectural tradition differs from those of neighbouring countries, due to the difficulty of finding permanent building materials. Icelandic granite was unsuitable for carving, sandstone and limestone were scarce and there were no conditions for making bricks. Because of these unfavourable conditions for building stone houses, Icelanders chose to build using impermanent materials, timber and turf. It became a widely established custom to build houses with a supporting frame of wood and an exterior covering of turf. The roof rested on thick walls piled up from turf and uncarved rock. The Icelandic turf-building tradition is one of the clearest examples of an organic process found in European architectural history. The transitory nature of the materials meant that each building had to be rebuilt every quarter of a century. Rocks and intact timber supports could be reused, but more often than not new material needed to be added. Each farm comprised many separate buildings (units) which could be renewed in phases, given the short time in summer which was available for doing so. The farm as a whole

Í sumum tilvikum hefur endurnýjunin táknrænt gildi, líkt og í Ise-helgidómnum í Japan þar sem nákvæmlega eins byggingar eru reistar við hlið þeirra sem fyrir eru á tuttugu ára fresti. Eftir að hin helgu líkneski hafa verið flutt yfir í nýju bygginguna við hátiðlega athöfn eru eldri húsin tekin niður og byggingarstæðið hreinsað. Undirstöðurnar bíða þess að aftur risi nýjar byggingar að liðnum tuttugu árum. Með hverri endurbyggingu fá bæði sólgýðjan og hrisgrjónagyðjan endurnýjaðan kraft sem nauðsynlegur er til að tryggja lífskraft og viðhald keisarættarinnar og góða uppskeru.²

Íslensk byggingarlistarsaga geymir áhugaverð dæmi um báðar þessar hugmyndir um varanleika. Byggingarhefð landsins er ólík því sem gerist í nálægum löndum vegna þess hversu erfitt er að finna varanlegt efni til húsagerðar. Íslenskt grágrýti var óhentugt til steinhöggs, sandsteinn og kalk af skornum skammti og engin skilyrði til múrsteinsgerðar. Vegna óhagstæðra skilyrða til steinhúsagerðar kusu landsmenn að byggja hús sín úr forgengilegu efni, timbri og torfi. Sú hefð varð viðtekin að reisa hús með burðargrind úr tré sem klædd voru utan með torfþekju. Þakið hvíldi á þykkum, hlöðnum veggjum úr torfi og ótilhöggnu grjóti. Íslenska torfbyggingarhefðin er eitt skýrasta dæmi um lífrænt ferli sem finna má í evrópskri húsagerðarsögu. Sökum forgengileika efnisins varð að endurreisa hvert hús á aldarfjórðungs fresti. Steina og heillega burðarviði mátti endurnýta en oftast varð að bæta við nýju efni. Hver bær var samsettur úr mörgum sjálfstæðum bæjarhúsum (ciningum) sem unnt var að endurnýja í áföngum, enda gafst skammur tími til framkvæmda á hverju sumri. Bæjarheildin tók hægfarena breytingum í tímans rás í takt við efni og aðstæður. Vegna hins „lífræna“ byggingarferlis er erfitt að ákvarða með óyggjandi hætti

steinhus, valgte islendingene å bygge med ikke-permanente materialer, tømmer og torv. Det ble en godt etablert skikk å bygge hus med et reisverk av tre og et eksterior dekket av torv. Taket hvilte på tykke vegger bygget opp av torv og uhugget stein. Den islandske tradisjonen med å bygge med torv er et av de klareste eksempler på en organisk prosess som finnes i europeisk arkitekturhistorie. Materialenes foranderlige natur betydde at hver eneste bygning måtte bygges på nytt hvert kvarte århundre. Stein og intakte tømmerbjelker kunne bli brukt om igjen, men oftest var det behov for å tilføre nye materialer. Hver enkelt gård besto av mange separate bygninger (enheter) som kunne fornyes i faser, i løpet av den korte tiden på sommeren hvor det var mulig å gjøre dette. Gården som helhet gjennomgikk gradvise forandringer i tidens løp, som reflekterer bruken av materialer og lokale forhold. Den "organiske" byggeprosessen gjør det vanskelig å bestemme med noen form for sikkerhet det eksakte oppføringsår for noen av de torvhusene som fortsatt står, slik som den gamle gården ved Keldur i Rangárvellir og kapellet ved Núpsstaður i Skaftafellssýsla. Burde alderen til en slik bygning baseres på dens materialdel eller på den tiden den har stått på samme sted i en lignende form?

På midten av 1700-tallet ble det, på initiativ fra den kongelige kasserer Skúli Magnússon, gjort et forsøk på å bygge en permanent residens på øya Viðey av "landets egen stein".³ Viðeyjarstofa kan med rette kalles den første varige bygningen på Island, på den måten det forstås i vestlig tradisjon. Eksperimentering med steinbygging fortsatte på 1800-tallet, men det var egentlig ikke før introduksjonen av betong at islendingene oppnådde en økonomisk metode for å konstruere varige bygninger av landets egne materialer. Det har siden kommet for en dag at disse "per-

underwent gradual changes in the course of time, reflecting the materials used and local conditions. The "organic" building process makes it difficult to determine with any certainty the year of construction of some of the turf-built houses which are still standing, such as the old farm at Keldur in Rangárvellir and the chapel at Núpsstaður in Skaftafellssýsla. Should the age of such a building be based on its material parts or on the time it has stood in the same place in a similar form?

In the mid-eighteenth century, on the initiative of Royal Treasurer Skúli Magnússon, an attempt was made to build a permanent residence on Viðey island from "the land's own stone".³ Viðeyjarstofa can rightly be called the first permanent building in Iceland in the sense understood within the Western tradition. Experiments in stone-building continued in the 19th century but it was really not until the introduction of concrete that Icelanders acquired an economical method for constructing permanent buildings from domestic materials. It has since transpired that these "permanent" stone materials have turned out to be shorter-lived in the inclement Icelandic climate than had been hoped, and have proved more difficult to renew in practice than turf-built and timber-built houses. Problems which have arisen in concreted houses in Iceland in recent years, and may be attributed to poor workmanship and substandard materials, show that Vitruvius's basic rule about the permanence of buildings is just as valid today as in the time of the Romans.

byggingarár sumra þeirra torfhúsa sem enn standa, svo sem skálans á Keldum á Rangárvöllum og bænhússins á Núpsstað í Skaftafellssýslu. Ber að miða aldur slíks húss við efnislega hluta þess eða þann tíma sem það hefur staðið á sama stað með áþekku sniði?



Glaumbær, Skagafirði. Dami um íslenskan torfbæ. / An Icelandic turf farm, Lanfás, Eyjafjörður, N. Iceland. / En islandsk torvgård, Eyjafjörður, Nord-Island
Ljósmynd / photo / foto:
Pétur H. Armannsson

Um miðja 18. öld var að forgöngu Skúla Magnússonar landfógeta gerð tilraun til að reisa varanlegt íbúðarhús í Viðey úr „landsins eigin steini“.³ Viðeyjarstofa má með réttu kallast fyrsta varanlega byggingin á Íslandi í skilningi hinnar vestrænu hefðar. Tilraunir með smíði steinhúsa héldu áfram á 19. öld en það var í raun ekki fyrr en með tilkomu steinsteyppunnar að Íslendingar eignuðust hagkvæma aðferð til að reisa varanleg hús úr innlendu efni. Síðar hefur komið í ljós að hin „varanlegu“ steinefni hafa reynst forgengilegri en væntingar stóðu til í óblíðri veðráttu Íslands og endurnýjun þeirra erfiðari í framkvæmd en í torf- og timburhúsum. Vandamál sem upp hafa komið í steinsteyptum húsum á Íslandi á síðustu árum og rekja má til slælegra vinnubragða og gallaðs efnis sýna að grunnregla Vitruvíusar um varanleika bygginga er jafn gild í dag og hún var á tímum Rómverja.

manente" steinmaterialene har vist seg å være mer kortlivet i det barske islandske klimaet enn man hadde håpet, og de er i praksis påvist vanskeligere å fornye enn torv- og tømmerhusene. Problemer som har dukket opp i betonghus på Island de siste årene, og som kan skyldes dårlig håndverk og lav standard på materialene, viser at Vitruvius' grunnleggende regel om bygningers varighet er like gyldig i dag som i romertiden.

BEVISSTHET

Ved første inntrykk virker det vanskelig å knytte tidsbegrepet til Vitruvius' definisjon av bygningers funksjonalitet. Ikke desto mindre er den menneskelige oppfattelse av tiden, det være seg minnet fra en enkelt tidsperiode, eller de årlige, ukentlige eller daglige rutinemessige handlinger, nært knyttet til det stedet hvor hver enkelt handling utspiller seg. Det meste av hva vi foretar oss er på en eller annen måte knyttet til bygninger eller menneskeskapte steder; bygninger utgjør en ramme for våre daglige liv. Inne i bygningene kan vi se tiden passere gjennom våre egne liv: morgen, ettermiddag og kveld, og også årstidenes forandringer. Steder og bygninger assosieres med bestemte perioder i våre liv, og er med på å bevare minnene knyttet til dem. Deres atmosfære og utseende, resonans og lukt, gjenoppliver følelser fra fortiden med en sterkere virkning enn de fleste andre media.

Bygninger vekker inntrykk og påvirker våre sanser: syn, hørsel, lukt og følelse, oftest uten at dette er en bevisst persepsjon. Bygninger ER der – enten vi liker det eller ikke. De påvirker vår eksistens til alle døgnets tider. De kan ikke unngås eller skrues av. Derfor trenger de ikke bare å motstå tidens voldsomme angrep i teknisk forstand – finne seg i påvirkningen fra vær, vind og slitasje – men også som tanke-

CONSCIOUSNESS

On first impression it seems difficult to link the concept of time to Vitruvius's definition of the functionality of buildings. Nonetheless, human perception of time, whether this be the memory of an individual period of life or the routine actions of each year, week or day, is closely associated with the place which is the scene of any event. Most of what we do is linked to buildings or man-made places in one way or another; buildings form a setting for our daily lives. In them, we can see time passing in our own lives: morning, afternoon and evening, and also the changing of the seasons. Places and buildings are associated with specific periods of our lives and retain the memories connected with them. Their atmosphere and appearance, resonance and smell, reawaken the emotions of past times with a more powerful effect than most other media.

Buildings arouse impressions and act upon our senses: sight, hearing, smell and feeling, more often than not without this being a conscious perception. Buildings ARE there – whether we like it or not. They affect our existence at all times of the day. They cannot be avoided or switched off. Thus they not only need to withstand the onslaught of time in the technical sense – put up with the impact of weather, wind and use – but also as products of the mind and visual designs. The characteristic of a good building is that it stands up to repeated inspection and use: day after day, year after year, without losing its value. A building which is attractive on first impression can lose its value when repeatedly seen and even become completely intolerable in the course of time. Good architecture, however, is a way to make our lives more bearable.

VITUND

Erfitt virðist við fyrstu sýn að tengja tímahugtakið skilgreiningu Vitruvíusar um notagildi bygginga. Engu að síður er það svo að tímaskyn hvers manns, hvort heldur er minningin um einstök æviskeið eða venjubundnar athafnir hvers árs, viku eða dags, er nátengt þeim stað sem er vettvangur atburðarins. Flest af því sem við gerum tengist byggingum eða manngerðum stöðum á einn eða annan hátt; húsin mynda umgjörð um daglegt líf okkar. Í þeim skynjum við gang tímans í eigin lífi: morgun, síðdegi og kvöld, sem og breytileika árstíðanna. Staðir og hús tengjast ákveðnum skeiðum ævinnar og geyma minningar þeim tengdar. Andblær þeirra og ásýnd, hljómur og lykt, endurvekja tilfinningu liðinna tíma með áhrifaríkari hætti en flestir aðrir miðlar.

Byggingar vekja hughrif og orka á skynfæri okkar: sjón, heyrn, lykt og tilfinningu, oftast en ekki án þess að sú skynjun sé meðvituð. Húsin ERU þarna – hvort sem okkur líkar það betur eða verr. Þau hafa áhrif á tilvist okkar á öllum tímum sólarhrings. Undan þeim verður ekki vikist eða á þeim slökkt. Þau þurfa því ekki aðeins að standast tímans tönn í tæknilegum skilningi, þola álag veðurs, vinda og notkunar, heldur einnig sem hugverk og sjónræn hönnun. Einkenni góðrar byggingar er að hún stenst siendurtekna skoðun og notkun: dag eftir dag, ár eftir ár, án þess að missa gildi sitt. Hús sem er heillandi við fyrstu sýn getur misst gildi sitt við endurtekna skoðun og jafnvel orðið með öllu óþolandi með tímanum. Góð byggingarlist er hins vegar leið til að gera líf okkar bætilegra.

Borgum hefur verið líkt við bókfell sem hver kynslóð setur mark sitt á með nýbyggingum og breytingum á því umhverfi sem fyrir er. Framvinda þeirrar skráningar er oftast en ekki hægari en svo

produkter og visuelle former. En god bygning karakteriseres ved at den tåler gjentatt ettersyn og bruk: dag etter dag, år etter år, uten å tape sin verdi. En bygning som er tiltalende ved første øyekast kan miste sin verdi når den sees om og om igjen, og kan til og med bli fullstendig utålelig gjennom tidens løp. God arkitektur derimot, er en måte å gjøre våre liv enklere.

Byen har blitt sammenlignet med et manuskript, hvor hver generasjon setter igjen sine spor med nye bygninger og de forandringene de utgjør i forhold til de eksisterende omgivelsene. Utviklingen i denne dokumentasjonsprosessen er som regel for langsom til at vi legger merke til den. Bygninger forandres litt etter litt på grunn av vær og vind, slitasje og forurensning. Spillet mellom vær, lys og skygge på overflater og former gir hvert øyeblikk av deres tilværelse enestående.

Byer er i uopphørlig bevegelse. Bygninger kommer og går, deres utseende forvandles. Vi må holde øynene vid åpne for å kunne skjelne historiens årringer i våre daglige omgivers treverk. Denne aldringsprosessen rytme sees best ved å sammenligne fotografier fra ett og samme sted, tatt med jevne mellomrom over flere år eller tiår. Dagliglivets forgjengelige objekter – moteklær, biler, reklameskilt, gardiner, utstyr og husholdningsapparater – forandres oftere enn bygningene som danner en rolig bakgrunn for den mangfoldige tidsånden. På samme tid er hver enkelt bygning et frosset øyeblikk av den tidsånden som avlet dem; de bevitner kulturen til de menneskene som bygget dem, den tidens stilutvikling, verdier og smak.

ERFARING

Til nå har vi kommet frem til at vi oppfatter bygninger ikke bare med våre øyne, men også som lyder, overflate, tekstur,

Cities have been compared to a manuscript on which each generation leaves its mark with new buildings and the changes it makes to the existing environment. The progress of this process of documentation is as a rule too slow for us to notice. Buildings change gradually on account of weathering, wear and pollution. The play of weather, light and shadow upon surfaces and forms makes each moment in their existence unique.

Cities are in continuous flux. Buildings come and go, their appearance is metamorphosed. We need to keep our eyes wide open in order to discern the annual rings of history in the fibre of our everyday environment. The rhythm of this process can best be seen by comparing photographs of the same place, taken at intervals of several years or decades. The ephemeral objects of daily life – dress fashions, cars, billboards, curtains, equipment and household appliances – change more rapidly than the buildings which form a silent background to the multifarious spirit of the age. At the same time, each one is a frozen moment from the spirit of the age that begat them; they testify to the culture of the people who built them, the evolution of that age's style, values and taste.

EXPERIENCE

To reiterate, we perceive buildings not only with our eyes, but also as sounds, surface texture, temperature, humidity and smell. This fact shapes our artistic experience of architecture, which has often been defined as a journey in time and space. A building cannot be fully appreciated from just one angle or in a single moment. Architecture demands time and motion on the part of the observer, its magic is enshrined in the serial experiences in time and space which may be compared to a motion picture.

að við veitum henni eftirtekt. Hús breytast smátt og smátt vegna veðrunar, slits og mengunar. Leikur veðurs, ljóss og skugga við fleti og form gerir hvert augnablik í tilvist þeirra einstakt.

Borgir eru sífellt að breytast. Hús koma og fara, útlit þeirra tekur stakkaskiptum. Opin augu þarf til að greina áhringi sögunnar í hinu daglega umhverfi. Taktur þeirrar framvindu verður best greindur þegar bornar eru saman myndir af sama stað, teknar með nokkurra ára eða áratuga millibili. Hinir hverfulli hlutir daglegs lífs: fatatiska, bílar, skilti, gluggatjöld, tæki og búsaðhöld breytast örvar en húsin, sem mynda hljóðan bakgrunn fyrir margbreytileika tíðarandans. Jafnframt eru þau hvert um sig frosið augnablik þess tíðaranda sem gat þau af sér; þau vitna um menningu fólksins sem þau reisti, stilþróun, gildismat og smekk þess tíma.

UPPLIFUN

Eins og fram hefur komið skynjum við byggingar ekki aðeins á sjónrænan hátt heldur einnig sem hljóð, yfirborðsáferð, hita, raka og lykt. Þessi staðreynd mótar listræna skynjun okkar á byggingarlist sem oft hefur verið skilgreind sem ferðalag í tíma og rúmi. Byggingar verður ekki notið til fulls frá aðeins einu sjónarhorni eða á einu andartaki. Arkitektúr krefst tíma og hreyfingar áhorfandans, galdur hans felst í röð upplifana í tíma og rúmi sem líkja má við kvikmynd.

Í bók sinni, *Space, Time and Architecture* leitast svissneski listfræðingurinn Sigfried Giedion við að varpa ljósi á þá breytingu sem varð á hugmyndum manna um samspil tíma og rúms á fyrri hluta 19. aldar, þegar nýjar kenningar í stærðfræði sýndu fram á tilvist rýmis í fleiri en þremur víddum. Hugmynd gríska stærðfræðingsins Evklíðs (um 300. f.Kr.) um þrjár víddir rúmsins lá til grundvallar

temperatur, fuktighet og lukt. Denne stadfestelsen former vår kunstneriske opplevelse av arkitektur, som ofte har blitt definert som en reise i tid og rom. En bygning kan ikke bli fullt ut verdsatt fra bare en synsvinkel eller ett enkelt øyeblikk. Arkitektur krever tid og bevegelse fra betrakterens side, dens magi ligger skjult bak en serie opplevelser i tid og rom som kan sammenlignes med en spillefilm.

I sin bok *Rom, tid og arkitektur* forsøker den sveitsiske kunsthistorikeren Sigfried Giedion å sette søkelyset på forandringen som fant sted i forstillingene om spillet mellom tid og rom i den første halvdel av det 19. århundre, da nye matematiske teorier demonstrerte eksistensen av rom i mer enn tre dimensjoner. Begrepet om tredimensjonalt rom, slik den greske matematikeren Euklid (ca. 300 f. Kr.) fremla det, utgjorde fundamentet for ideer om rom i vestlig arkitektur og kunst helt frem til det 19. århundre. Det var også grunnlaget for perspektivbegrepet som kom til syne under renessansen. Med kubismens formale revolusjon tidlig i det 20. århundre, ga den stive perspektivkonstruksjonen etter for en annen type visuell og romlig forestilling, hvor det samme subjektet ble vist fra mange synsvinkler i ett og samme bilde. Giedion sporer en korresponderende forandring i arkitekturs rombegrep, som en følge av den byggeteknologiske revolusjonen på 1800-tallet, da innføringen av støttebjelker i stål og betong gjorde tykke, støttende yttervegger unødvendige. Da ble det mulig å la bygningenes ytre og indre rom smelte sammen i et integreert hele.⁴

Forestillingen om flytende åpne rom er fundamental for den formale revolusjonen som fant sted i arkitekturen i første halvdel av det 20. århundre, med fremveksten av modernismen i byggekunsten. Videre ble tiden, i følge Giedions analyse, den fjerde dimensjon i bygningers rom.

In his book *Space, Time and Architecture* Swiss art historian Sigfried Giedion attempts to shed light on the change which took place in notions of the interaction of time and space in the first half of the 19th century when new mathematical theories demonstrated the existence of space in more than three dimensions. The concept of three-dimensional space put forward by the Greek mathematician Euclid (ca. 300 B.C.) formed the foundation of spatial concepts in architecture and Western arts right up until the 19th century. It was also the basis for the concept of perspective which emerged during the renaissance. With the formal revolution of Cubism early in the 20th century, the fixed construction of perspective yielded to a different kind of visual and spatial concept, in which the same subject was shown in a single image from many simultaneous viewpoints. Giedion traces a corresponding change in spatial concept in architecture, following the revolution in building technology in the 19th century, when the introduction of structural supports made from steel and concrete made thick, supportive exterior walls unnecessary. Then it became possible to allow the exterior and interior space of buildings to merge into a single, integrated whole.⁴

The notion of the flow of open space is fundamental to the formal revolution which took place in architecture in the first half of the 20th century with the appearance of modernism in building. Furthermore, time became the fourth dimension in the space of buildings, according to Giedion's analysis. In his discussions of Villa Savoye (one of the best-known works of the architect Le Corbusier, built in 1928-30) he states that it would be impossible to understand this building from a single, delimited angle, since it is a construction in time no less than in space.⁵

rýmishugsun í arkitektúr og myndlist Vesturlanda allt fram á 19. öld. Á henni byggðist einnig hugmyndin um fjarviddarteikun (perspektív) sem til kom á tímum endurreisnarinnar. Með formbyltingu kúbismans snemma á 20. öld vék hin fasta bygging fjarviddarteikunar fyrir annars konar mynd- og rýmishugsun, þar sem sama viðfangsefnið var sýnt í einni mynd frá mörgum sjónarhornum samtímis. Á hliðstæðan hátt dregur Giedion upp mynd af breyttri rýmishugsun í arkitektúr í kjölfar tæknibyltinga í húsagerð á 19. öld, þegar tilkoma burðargrindar úr stáli og steinsteypu gerði þykka og efnismikla útveggi óþarfa. Þá varð unnt að láta ytra og innra rými bygginga renna saman í eina samþætta heild.⁴

Hugmyndin um flæði hins opna rýmis er meginatriði þeirrar formbyltingar sem varð í arkitektúr á fyrri hluta 20. aldar með tilkomu móðernismans í húsagerð. Jafnframt varð tíminn að fjórðu viddinni í rými bygginga samkvæmt greiningu Giedions. Í umfjöllun um Villa Savoye (eitt kunnasta verk arkitektsins Le Corbusier, sem var reist á árunum 1928–1930) komst hann svo að orði að útilokað væri að skilja húsið út frá einu afmörkuðu sjónarhorni, þar sem það væri bygging í tíma ekki síður en í rúmi.⁵



Villa Savoye, Poissy, Frakklandi/ France/ Frankrike, 1928-1930

Le Corbusier

Ljósmynd/ photo/ foto: Ólafur Tr. Mathiesen

I sin gjennomgang av Villa Savoye (et av de mest kjente arbeidene til arkitekten Le Corbusier, bygget i 1928-30) hevder han at det ville være umulig å forstå denne bygningen fra en enkelt, begrenset synsvinkel, siden det er like mye en konstruksjon i tid som i rom.⁵

Villa Savoye er en rektangulær form som er båret oppe av av pillarer. En vei-bane går under huset, inn på den ene siden og ut på den andre. Første etasje er gitt en buet form, bestemt ut fra kurvens radius i veibanen. Hovedinngangen leder opp til en rampe og inn i bygningens boligdel, som svever over bakken. Deler av etasjen er en hageveranda som er direkte knyttet til stuen. Langs den ene siden av hageverandaen fortsetter rampen opp på taket, hvor en buet vegg former et skjermet hagerom. Det hele utgjør en ramme for et storslagent utsyn mot nord, som åpner seg ut mot dalen hvor elven Seinen moter Poissy, vest for Paris. Bygningen er plassert i en rydning akkurat i skogkanten.



Denne bygningen oppleves som en fantastisk reise i tid og rom, hvor nye og uventede synsvinkler ustanselig avløser hverandre inntil et klimaks er nådd ved utsiktvinduet på taket. I sine tekster bruker Le Corbusier begrepet "promenade architecturale" for å beskrive den besøkendes vandring gjennom bygningen som en serie visuelle begivenheter, hvor hver enkelt tidsenhet har en bestemt sekvens, lengde og intervall, akkurat som

The Villa Savoye is a rectangular form supported by pillars. A roadway runs beneath the house on one side and out on the other. The ground floor is indented with a curved form determined by the radius of the bend in the roadway beneath the building. Its main entrance leads on up a ramp and into the residential part of the building, which hovers above the ground. Part of the floor is a garden veranda directly connected to the sitting room. Along one side of it the ramp continues up on to the roof, where a curved wall forms a sheltered garden space. There is a small hole in the wall which comes into view when one walks up the top part of the ramp. The hole creates a frame for the magnificent view to the north, opening onto the valley where the river Seine flows in Poissy, west of Paris; the building is situated in a clearing in the forest on its edge.



This building is experienced as a fantastic journey in time and space, in which ever changing and unexpected viewpoints take over from each other, until a climax is reached at the viewing window on the roof. In his writings, Le Corbusier uses the concept "promenade architecturale" to describe the observer's journey through the building as a series of visual events, each having a specific sequence, length and interval in units of

Savoye-húsið er teningslaga form sem borið er uppi af súlum. Akstursbraut liggur inn undir húsið öðrumegin og út frá því hinumegin. Jarðhæðin er inndregin og sveigmyndað form hennar ræðst af beygjuradius akstursleiðarinnar undir húsinu. Frá aðalinngangi liggur leiðin upp skábraut og inn í íbúðarhluta hússins, sem svífur yfir jörðu. Hluti hæðarinnar er garðverönd í beinu framhaldi af stofunni. Með einni hlið hennar liggur hallabrautin áfram upp á þak hússins, þar sem sveigður skjólveggur myndar skjólsælt garðrymi. Lítið op er á veggnum sem blasir við þegar gengið er upp efsta hluta hallabrautarinnar. Ópið myndar ramma um tilkomumikið útsýni til norðurs, þar sem við blasir árdalur Signu í Poissy, vestan Parísar, en húsið situr í skógarrjóðri við brún dalsins.



Villa Savoye, Poissy, Frakklandi/ France/ Frankrike, 1928-1930

Le Corbusier

Ljósmyndir/ photos/ foto: Ólafur Tr. Mathiesen

Áhorfandinn upplifir húsið sem ævntýralegt ferðalag í tíma og rúmi, þar sem sibreytileg og óvænt sjónarhorn taka við hvert á eftir öðru, uns hámarki er náð við útsýnisgluggann á þakinu. Í skrifum sínum notar Le Corbusier hugtakið „promenade architecturale“ til að lýsa ferðalagi áhorfandans um húsið sem röð sjónrænna viðburða, sem eiga sér ákveðna röð, lengd og millibil í tímaeiningum talið, líkt og kaflar í tónverki. Þannig dregur hann upp

passasjer i musikkstykker. På den måten trekker han en klar parallell mellom forestillingene om tid i musikken og i arkitekturen.⁶

Ideen om en markert gangvei gjennom bygningen er tilstede i de fleste av Le Corbusiers arbeider. Ideens opprinnelse tror man ligger i hans første opplevelse av å gå opp til Parthenon i Athen, under hans velkjente reise til Østen tidlig i karrieren. Denne passasjen opp til helligdommen på fjellet forårsaket mye senere et av hans aller mest kjente arbeider, pilgrimskapellet i Ronchamp (1950-54). En av de første gangene denne ideen dukker opp i en interiørplan er i La Roche-huset i Paris fra 1923. Den som går inn i denne bygningen, ser det samme inngangsrommet fra forskjellige synspunkter på sin vei gjennom huset, som blant annet går over en buet rampe langs den ene siden av stuen. Ramper spilte en viktig rolle i mange av hans senere arbeider, inkludert Carpenter Visual Arts Center ved Harvard-universitetet (1963), hvor studentenes gangvei fra universitetsområdet går over en svevende bro gjennom bygningens sentrum.

Tradisjonell japansk arkitektur avdekker en forestilling om forholdet mellom rom og tid som er totalt annerledes enn den vestlige oppfatningen av de samme begrepene. Der blir det samme begrepet, "MA", brukt likestilt for å fortolke den normale distansen mellom to parallelle objekter i rom og tidslengden mellom to korresponderende hendelser. Mens folk i vestlige land er vant til å bruke universelle og absolutte måleenheter, har japanerne i århundrer definert tid og rom som intervallet mellom to hendelser eller objekter. Innrettet deretter, var intervallet mellom soloppgang og solnedgang delt opp i seks like deler, som ble lengre eller kortere i henhold til årstidenes forandringer. Da vestlige klokker for første gang nådde Ja-

pane, like passages in a work of music. Thus he draws a clear parallel between the concepts of time in music and in architecture.⁶

The idea of a marked path for walking through the building is prominent in most of Le Corbusier works. Its origin is thought to lie in his first experience of walking up the Parthenon in Athens on his well-known journey to the Orient early in his career. The passage up to the sacred site on the mountain gave rise much later to one of his best-known works, the Pilgrims' Chapel in Ronchamp (1950-54). One of the first times this idea appears in an interior layout is in the La Roche house in Paris from 1923. The person entering it sees the same entrance space from numerous viewpoints on his way through the house, which among other things lies up a curved ramp along one side of the living room. Ramps played an important role in many of his later works, including the Carpenter Visual Arts Center at Harvard University (1963), where the students' walkway from the campus passes along a hovering bridge through the centre of the building.

Traditional Japanese architecture reveals a notion of the relationship between space and time which is completely different from the Western sense of the same concepts. There, the same concept, "MA", is used equally for interpreting the normal distance between two parallel objects in space and the length of time between two connected events. While people in western countries are accustomed to using universal and absolute units of measurement, for centuries the Japanese have defined time and space as the interval between two events or objects. Accordingly, the interval between sunrise and sunset was divided into six equal parts, which became longer or shorter with the changing of the seasons. When Western

skýra samlíkingu með tímahugtaki tónlistar og byggingarlistar.⁶

Hugmyndin um markaða gönguleið áhorfandans um bygginguna er áberandi í flestum verkum Le Corbusier. Hún er talin eiga rætur sínar í fyrstu reynslu hans af göngu upp á Parthenonhæð í Aþenu í kunnuférlagi til Austurlanda snemma á ferli hans. Gangan upp að helgidómnum á fjallinu varð löngu síðar rót að einu kunnasta verki hans, pílgrímakapellunni í Ronchamp (1950-1954). Í innra skipulagi bygginga birtist hugmyndin einna fyrst í húsi LaRoche í París frá árinu 1923. Áhorfandinn litur sama inngöngurýmið frá fjölmörgum sjónarhornum á leið sinni um húsið, sem meðal annars liggur upp sveigða skábraut með annarri hlið stofunnar. Skábrautir gegndu mikilvægu hlutverki í mörgum seinni verkum hans, m.a. í Carpenter-sjónlistamiðstöðinni við Harvardháskóla (1963), þar sem gönguleið stúdenta á háskólasvæðinu liggur um svífandi brú í gegnum miðju hússins.

Í hefðbundinni byggingarlist Japana birtist hugmynd um samband rýmis og tíma sem er geróflík skilningi Vesturlandabúa á sömu hugtökum. Þar er sama hugtakið, „MA“, notað jöfnum höndum til að túlka eðlilega fjarlægð milli tveggja samstæðra hluta í rými og tímalengd milli tveggja samtengdra viðburða. Á meðan Vesturlandabúum er samt að nota algildar og óbreytanlegar mæliciningar hafa Japanir öldum saman skilgreint tíma og rými sem bil milli tveggja atburða eða hluta. Samkvæmt því var tímabilinu milli sólríss og sólarlags skipt í sex jafna hluta, sem lengdust og stytust í takt við sveiflur árstíðanna. Þegar vestrenar klukkur bárust fyrst til Japans á 16. öld var gangverki þeirra breytt til samræmis við þessa aldagömlu hefð. Á sama hátt er hefðbundinn skilningur Japana á rými í grundvallaratriðum ólíkur hugmynd Descartes um rúmið sem

pan på 1500-tallet, ble mekanismen endret for å passe inn i denne mange århundrer gamle tradisjonen. Den japanske følelsen for rom er på samme måte fundamentalt forskjellig fra den cartesianske ideen om rom som en uendelig og abstrakt tomhet, som er oppdelt i et rektangulært system av koordinater av en helt presis måleenhet.⁷

Sist men ikke minst, så dukker ideen om tiden opp i våre opplevelser av bygninger som et vitnesbyrd om opphavsmannens kreative arbeide. Formgivning bærer vitne om den stilistiske utviklingen, opplevelser og modenhet hos den som skapte verket. Byggverkene tidssekvens, og de interne sammenligningene mellom dem virker inn på vår forståelse av hver enkelt, i tillegg til at det gir et inntrykk av opphavsmannens totale prosess på veien til modenhet. På samme måte bærer hver enkelt bygning vitne om opphavsmannens persepsjon av tid, samt hans holdning til historiens utvikling, slik den er båret frem av velkjente stilistiske begreper som for eksempel renessanse, revival, historisme, eklektisisme og futurisme. Bak de stilistiske begrepene for hver periode ligger en definert verdisystem, ofte med en underliggende oppfatning om at arkitekturen fra én tidsperiode er viktigere og mer verdt enn andre, som en modell for samtiden. Beslektet med dette er kravet om at hver enkelt bygning burde være et troverdig vitnesbyrd fra den tiden den var bygget i, som så sterkt formet de modernistiske arkitektens holdning til egne og andres arbeider. Derfor har stilistiske konflikter i arkitekturen oftest vært basert på talsmennenes forskjellige holdninger til fortid, nåtid og fremtid.

clocks first reached Japan in the 16th century, their mechanism was changed to fit in with this centuries-old tradition. In the same way, the traditional Japanese sense of space is fundamentally different from the Cartesian idea of space as an infinite and abstract emptiness which is divided up with a rectangular system of coordinates state in precisely defined units of measurement.⁷

Last but not least, the concept of time appears in our experience of buildings as a testimony to the creative work of an author. Design bears witness to the stylistic evolution, experience and maturity of the author who created the work. The time sequence of works and internal comparisons among them has an effect on our understanding of each one, as well as giving an impression of the author's entire process of reaching maturity. In the same way, each building bears witness to its author's perception of time and his attitude to the progress of history, as borne out by familiar stylistic concepts such as renaissance, revival, historicism, eclecticism and futurism. Behind the stylistic concepts of each period lies a definite system of values, often with the underlying opinion that the architecture of one period of the time is more remarkable and worthier as a contemporary model than others. Related to this is the demand that each building should be a credible testimony to the time it was built, which so strongly shaped the attitude of modernist architects towards their own work and that of others. Thus stylistic conflicts in architecture have more often than not been grounded in their advocates differing attitudes towards the past, present and future.

óendanlegt og óhlutbundið tóm sem reitað er niður með réttthyrndu hnitakerfi nákvæmt skilgreindra mælieininga.⁷

Síðast en ekki síst kemur tímahugtakið við sögu í upplifun bygginga sem höfundarverks. Hönnunin vitnar um stílþróun, reynslu og þroska þess höfundar sem verkið skóp. Tímaröðun og innbyrðis samanburður verka hefur áhrif á skilning okkar á hverju þeirra um sig, auk þess að gefa mynd af þroskaferli höfundarins. Á sama hátt vitnar hver bygging um tímaskyn höfundarins og afstöðu hans til framvindu sögunnar. Til marks um þetta eru alkunn stílhugtök á borð við renaissance (endurreisn), revival (endurvakningu), historicism (sögustíl), eclecticism (úrvalsstefnu) og futurism (fútúrisma). Að baki stílhugsun hvers tímabils liggur ákveðið gildismat, sem oftast felur í sér þá skoðun að húsagerð eins tímabils úr fortíðinni sé merkari og verðugri sem fyrirmynd í samtímanum en einhver önnur. Af sama meidi er krafan um að hver bygging sé sannverðugur vitnisburður um samtíma sinn, sem svo mjög mótaði afstöðu arkitekta módernismans til eigin verka og annarra. Þannig hafa átök um stíl í byggingarlist oftar en ekki átt rætur í ólíkri afstöðu deilenda til fortíðar, nútíðar og framtíðar.

Noter:

- 1 Hörður Ágústsson, *Íslensk byggingararfleið I. Ágrip af húsaagerðarsögu 1750-1940*, Reykjavík, 1998, s. 13
1998, s. 13
- 2 Coogan, Michael D., *Illustrated Guide to World Religions*, Oxford, 1998, s. 258
- 3 Þorsteinn Gunnarsson, *Af steinhúsagerð á 18. öld. Íslensk byggingarlist* (Steinhus på 1700-tallet. Islandsk arkitektur), Aarhus, 1994, s. 14
- 4 Giedion, Sigfried, *Time, Space and Architecture*, Massachusetts, 1967, s. 434-36
- 5 Giedion, Sigfried, *Time, Space and Architecture*, Massachusetts, 1967, s. 529
- 6 Guiton, Jacques. *The Ideas of Le Corbusier on Architecture and Urban Planning*. New York, 1981. S. 38-43
- 7 Isozaki, Arata, Space Time in Japan – Ma, Fotokopi av en artikkel fra en utstillingskatalog, ukjent kilde

Notes:

- 1 Hörður Ágústsson. *Íslensk byggingararfleið I. Ágrip af húsaagerðarsögu 1750-1940*. Reykjavík 1998, p. 13.
- 2 Coogan, Michael D. *Illustrated Guide to World Religions*. Oxford, 1998, p. 258
- 3 Þorsteinn Gunnarsson, *Af steinhúsagerð á 18. öld. Íslensk byggingarlist*. (Stone-built houses in the 18th century. Icelandic architecture.) Aarhus, 1994, p. 14.
- 4 Giedion, Sigfried, *Space, Time and Architecture*. Massachusetts, 1967, pp. 434-36.
- 5 Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture*. Massachusetts, 1967, p. 529.
- 6 Guiton, Jacques. *The Ideas of Le Corbusier on Architecture and Urban Planning*. New York, 1981, pp. 38-43.
- 7 Isozaki, Arata. Space Time in Japan – Ma. Photocopy of an article in a exhibition catalogue, unknown source.

Tilvisanir:

- 1 Hörður Ágústsson. *Íslensk byggingararfleið I. Ágrip af húsaagerðarsögu 1750-1940*. Reykjavík 1998, bls. 13.
- 2 Coogan, Michael D. *Trúarbrögð heimsins i mynd og máli*. Reykjavík 1999, bls. 258.
- 3 Þorsteinn Gunnarsson. "Af steinhúsagerð á 18. öld." *Íslensk byggingarlist*. Árósum 1994, bls. 14.
- 4 Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture*. Massachusetts 1967, bls. 434-36
- 5 Giedion, Sigfried. Sama rit, bls. 529
- 6 Guiton, Jacques. *The Ideas of Le Corbusier on Architecture and Urban Planning*. New York 1981, bls. 38-43.
- 7 Isozaki, Arata. "Space Time in Japan – Ma". Ljósrit greinar úr sýningarskrá, óþekkt heimild.

SEMINAR ON HAPPENING



Allan Kaprow / J.J. Lebel in Mainland, 1988

COLLECTOR'S ITEMS

Let me explain. Some people collect artworks, others collect stamps or shoes or ashtrays or whatever strikes their fancy. I, for instance, collect jokes about performance art. Why? Because, over the years, I noticed that most people connected with art – even though bored with academic and dogmatic treatises on Art History – are often quite open-minded about philosophical parables on the subject providing they are humoristic. Whether sophisticated or vulgar, jokes on art can be enlightening if they are funny, excruciatingly funny.

So I am inviting you to collect one (or more) joke(s) on performance art, to write it (or them) down – preferably in English – and to mail or fax it (or them) to me c/o the **Bergen Kunstmuseum (Rasmus Meyers Allé 3, 5016 Bergen, Norway – fax: +47 55 56 80 11)** before April 4. If you also wish to come personally to the Museum on April 8 and tell your joke(s) to the group, during my talk, you are quite welcome. I hope a debate will follow.

Jokes can be dirty, saucy, sweet, cute, allegorical, civilized, whatever. They need not refer directly to performance art, they can allude to it implicitly, or in a roundabout indirect way, they can also relate to performers or to the audience. All angles are relevant.

Hope you participate! See you in Bergen on **Saturday April 8 at 2 P.M.** at the Kunstmuseum.

JEAN-JACQUES LEBEL

TRACER

"Tracer" is for any number of pairs of participants (the "pair" is a basic unit that can be multiplied ad infinitum or reduced to only 2 people). As everyone must know, my work has no audiences and occurs in the everyday environment, in real time, not in galleries, museums or theater.

The pair will volunteer in advance of my arrival in Bergen, (based on some modest publicity or word-of-mouth; perhaps, also, by signing a list). A day to carry out the plan is needed.

Each pair will receive a copy of this plan plus a box of children's school chalk and one or two blackboard eraser(s) (of felt). The pair will select a day and a part of the city to do "Tracer".

One person in each pair ("A") will use the chalk; the other ("B") will use the eraser(s). "A" begins by tracing a chalk line around his (or her) shoe. "A" takes another step in any direction while "B" erases the tracing of the first step. This action is repeated through the town, and is ended when either the chalk is used up or the eraser is disintegrated.

ALLAN KAPROW

ALLAN KAPROW

THE MEANING OF LIFE (1990)

Two men are drinking in a bar. Between them is a half bottle of whiskey. One of them, a pessimist, says it's half-empty. The other, an optimist, says it's half-full.

The experimental artist today is the un-artist. Not the antiartist but the artist emptied of art. The un-artist, as the name implies, started out conventionally, as a modernist, but at a certain point around the fifties began divesting her or his work of nearly every feature that could remind anyone of art at all. The un-artist makes no real art but does what I've called lifelike art, art that reminds us mainly of the rest of our lives.

A woman decides to go and find a smudge somewhere. The idea is to remove the smudge and take it away with her. A few days later she sees a cigarette ash crushed on a sidewalk and sweeps it up into her jacket pocket. After a week goes by she shows someone the inside of her pocket. Maybe she tells how she took away a smudge. There's not much to see.

If un-artisting is a divesting of "nearly" all the features of recognizable art, what still remains is the concept "art"; the word is there in "un-artist". That word and all the countless paintings, sculptures, concerts, poems, and plays it briefly calls up were part of the un-artist's earlier commitment. So art, for a while, will linger as a memory trace, but not as something that matters.

This may make sense if we recall that the profession of art itself has played a major role in its own unloading. The innovative side of its history in the West is marked by repeated inclusions of nonart: junk, noises, pop themes, mass products, new technologies, perishables, fleeting events, politics, streets, deserts, bathrooms, telephone booths... The un-artist, therefore, is the offspring of high art who has left home.

As un-art takes a lifelike form and setting, as it begins to function in the world as if it were life, we can speculate that art and all its resonances may one day become unnecessary for today's experimenter, even as the point of departure it has been. And that might not be so bad, since the attraction of artists to nonart over the last century suggests that the idea of art as a thing apart has not always been satisfactory; that at certain times the rest of life is more compelling. That's why art cannot be entirely forgotten and why, at the same time, it can be left behind.

Harry deals in California real estate and has a good life. One day at lunch he looks around him at the quiet patio and the flowering bougainvillea, then at his partner, Mike. "Mike," he says, "do you know what the meaning of life is?" Mike says no and changes the subject. For the next few months Harry worries about the meaning of life. Finally he tells Mike he's going to quit real

estate to search until he finds the answer. Mike tries to talk him out of it, but Harry has made up his mind. He puts his affairs in order and disappears from the face of the earth.

Years later, Mike is eating lunch at the same restaurant and a bum puts a hand on his shoulder and says in a wheezy voice, "Mike, it's me, Harry!" Harry is a scarecrow, one eye missing, teeth gone, a filthy mess. Mike wants to shake him off, but Harry sticks to him like glue. Harry says, "It's been a long trip, I did time in jail, I got all kinds of diseases, I almost died in Tibet, I was robbed and beaten up...but I found the meaning of life!"

Mike looks him over and figures he has to play along to get rid of him. So he says, "Okay, what's the meaning of life?" Harry stares deep into Mike's eyes and says, "It's the hole in a bagel."

Mike doesn't appreciate the answer, so he tells Harry that the meaning of life can't be the hole in a bagel. Harry slowly takes his hand off Mike's shoulder and gets an amazed look on his face. He says to Mike, "Aha! So life's not the hole in a bagel!"... And he walks out of the patio.

What's the meaning of this story? Is Harry really right; that is, is he on the track of life's meaning, even if it isn't exactly the hole in a bagel? The story does cast him as the seer who, after his brief reunion with sceptical Mike, probably goes on and on searching. In the great quester tradition, Harry has made a binding pledge to that search. Since he has gone through hell, now he must be essentially right. But Mike could be more right: he knows that Harry is crazy.

Suppose, instead, that both are equally right. Mike is a responsible man. He shares with Harry the management of a corporate giant known for its prizewinning shopping centers. Mike genuinely believes in productive work as a supreme virtue. He knows that the meaning of life cannot be simply the hole in a bagel. Harry, however, is a visionary at heart. Though he is remarkable at business and a respected member of his community, he always sensed that there is something more, some deeper truth. Harry has read books, but books are not enough. He must find the truth himself, away from the life he's led. Looked at this way, he and Mike are doing what each believes is necessary. They both know the meaning of life.

Now suppose both are wrong. Mike only understands virtue that is socially approved. He is unconsciously smug about being a model (i.e., wealthy) citizen, and he secretly despises those who do not have the same ambition while envying anyone who is more outstanding than he is. Harry, too, who had presumably put his affairs in order before going on his pilgrimage, actually leaves Mike in the lurch. He had a family who loved him. There are colleagues and friends who suffer from his absence, not to mention that as the architectural brains behind the success of his firm, he has severely jeopardized its future. Searching for the "meaning of life" is for Harry just an excuse to abandon his real-life responsibilities. Neither man is admirable, so neither can possibly know the meaning of life.

If the two men can be right, wrong, and partly right or wrong, is the meaning of the story that nothing in life is clearly this or that? Perhaps, but that's obvious. What is central to this story is that while Harry may be driven by an impossible dream, he is flexible about its details: if the hole in a bagel won't do, then something else will. Mike

may be the practical man, but that's why he can accept reality as it appears to him: after Harry leaves, he manages anyway. We really don't know from the bare story the small particulars of their separation. Harry may not have had a family at all, and his leaving the business may have been quite decently arranged. Mike, for his part, may have decided to merge with another real estate conglomerate to expand the business. The greatest part of the story is what we choose to add to it.

And that's the story of lifelike art. Lifelike artists are either Harry or Mike, or both at once, playing at life's daily routines. They find life's meaning in picking a stray thread from someone's collar. And if that isn't it, they find it in just making sure the dishes are washed, counting the knives, the forks, the cups and saucers as they pass from the left hand to the right.

How different this is from "artlike artists," whose art resembles other art more than anything else. Artlike artists don't look for the meaning of life; they look for the meaning of art. And when they think they've found it, they become very discouraged if told they're wrong. They don't go willingly on to some other answer, as Harry did; and they're hardly free of doubts, like Mike. Most of the time they stick to their guns and even fight.

A man commits a crime and is sentenced to life in prison. When he arrives at the prison gate, he is met by an older inmate who has been assigned to supervise his adjustment to prison routine. After he has checked in and been given a uniform, they proceed to the mess hall for lunch, where the new inmate is introduced to the other prisoners. They begin eating, and after a few minutes he hears someone say "Fourteen!" Everybody laughs. Then he hears "Eleven!" followed by good-natured groans. Then "Ninety-two!" and giggles. Then "Twenty-seven!" Howls and tears. This goes on through the whole meal.

The new man gets more and more confused. So he leans over to his mentor and whispers, "What's going on?" The older man replies, "We're telling jokes. But we've told them so many times that we know them by heart. So to save time, the jokes have numbers. That way we can tell a lot more jokes."

The new inmate nods and realizes he's going to be eating with these men for a long time and might as well learn the ropes. So he says, "Sixteen!" and looks around at everyone. Dead silence. He leans over again and says, "What's wrong?" The older prisoner says, "Simple. You didn't tell it right."

It is serious business telling jokes by numbers. A person needs a lot of knowledge and training in joke history to tell a joke by announcing one plain number. Do it properly and it becomes a whole world. Just hear a "five" or a "two hundred and seventy-eight" from a real jokester and you'd know it was a scream.

After years in the prison there are no new jokes introduced. There couldn't be, for example, a "crocodile tears" joke with the number "minus thirteen" if it didn't already exist. It would have no history; therefore no one would know it was a joke. But a classic that has been told to death can provide countless opportunities for witty takeoffs.

Given a repertory of, say, three hundred jokes among twenty prisoners at a table who have lived together for an average of fifteen years and share about eleven hundred breakfasts, lunches, and dinners a year; and supposing that each prisoner has the skill to

make at least ten variations and quotations from the other's joke styles – they have about sixty thousand jokes to enjoy.

Formidable. Only a professional can appreciate the finely tuned sequences of numbers required at each meal. To the men at the table, pauses speak volumes. Voices rise and fall. Facial expressions, gestures, and eye contacts inflect the weight of all twenty responses to each number. The attentive prisoner can perceive in their giggles and groans massive ironies and learned critiques. On one occasion a covertly planned strike against prison work conditions and growing resentment over the declining quality of the food are simultaneously encoded in certain multiples of "three"; thus to the expert listener every joke containing these numbers resonates politically. No wonder, then, that the new man fails to get a laugh out of his mates. "You didn't tell it right," his mentor says. Telling it right really counts in that prison.

Out in the ordinary world, however, it isn't so important to tell it right. There are no experts who know the meaning of life. Who could say with certainty that life is a screwdriver, or a bottle cap? The punchline may never be delivered. But on the rush-hour freeways listening to the news describing the rush-hour freeways, there you can hear the wisdom of the shaggy dog.

Two friends spend the day visiting. Whenever it seems right, one says to the other, "You're up" or "you're down," and they continue whatever they've been doing or talking about. "Up" and "down" depend on whether one friend is on a higher or lower level (such as a step on a stairway) or is feeling good or bad. These two kinds of ups and downs might coincide or not. But the friends pay attention to such judgements. They learn from each other how they are. Otherwise, their day is perfectly ordinary.

The friends spend another day together. At some point one says to the other, "Give me some money." The other friend complies with an amount. Sometime later, the one who has complied says, "Give me the money back," and the money is returned. Later in the day, one of the friends says, "Give me a kiss," and the other complies. Still later, the one who has complied says, "Give me my kiss back," and the kiss is returned. Otherwise, their day is perfectly ordinary.

Let's take a look at these ordinary days. One of the friends are digging a cesspool. The household plumbing has become clogged and repairs can't be put off. It's hot that day and they must chop through layers of clay with a crowbar and pickax. Down eight feet it's difficult to shovel, and the dirt and rocks have to be pulled out from above by a pail with a rope tied to the handle. Now and then one of the friends says to the other, "You're up," or "You're down."

Some weeks go by, and a colleague of their passes away. They attend the funeral. The church is packed. Candles glow on the altar. The choir is singing, and the sweet sadness fills every pew. As the minister intones the virtues of their departed comrade, one of the friends says quietly, "Give me some money". Later, at the reception, she says, "Give me a kiss." Of course the money and the kiss are returned upon demand.

As I said, such interactions have almost nothing to do with art as we know it, except

that those who engage in them are aware of their not-too-distant art parent. So if they play with what artists do when they are *not* being artists, they know that this could be constructed as a fading discourse of sorts with high art. But that is hardly interesting, because what most artlike artists do when they're not making art is about the same as what other people do when they're not doing something special: bending to tie a shoelace, scratching an itch politely, waving to someone across the street, making the weekly telephone call to a parent – that is to say, the small routines of everyday life. Hence intentional involvement in these routines is not meant to appropriate yet more nonart into art than did artists of the fifties and sixties, nor is it to affirm some deeper connection uniting artists and all of humanity (though that is a nice thought). It is, rather, to imply that these ordinary events are inherently compelling once you pay attention to them.

What happens when you pay close attention to anything, especially routine behavior, is that it *changes*. Attention alters what is attended. When you wash your hands in the bathroom, for instance, do you wet your hands for three seconds, four, or longer? Do you pick up the soap with your left hand or your right? Do you work up a lather with three revolutions of your hands or more? How fast do your hands turn? How long do you rinse? Do you look into the sink or at the mirror as you wash? Do you lean backward to avoid the splashing water? Do you shake your hands to rid them of excess water before reaching for a towel? Do you look at yourself in the mirror to see if you're presentable?

If you began accounting for all these operations in sequence while you were still washing your hands, you'd notice that they seem to take longer than they should and that everything happens awkwardly, or at least disjunctively. You may never have given any thought to how many movements you make automatically, or to their physical sensations. You might become fascinated with the soap bubbles, with the drying motions of your hands, with looking at these in the mirror rather than directly. Soon you realize it is all very strange; you are in a territory of the familiar unfamiliar.

How, you may wonder, does someone else do it? How do you find out? Could you ask an acquaintance, "Please, may I watch you washing your hands?" Would you propose this in a private bathroom or in a public one? If the proposition were accepted, could you depend on the "normalcy" of the demonstration? Where would you stand, close by or behind? Would you copy the washer's movements in order to remember them, with your hands in the air, looking in the mirror at him looking at you? Or would you put your hands in the same sink with his? How would you feel about being handed a wet towel?

By now your curiosity may be turning into play. You wash and soap longer than necessary. The soap bar slips out of your hands. You reach for it but your partner grabs it. Laughing, you begin to wash each other's hands as well as your own. You talk about hand washing and wonder about people who wash their hands when they're not dirty (when they want to clean up spiritual dirt). What would happen, one of you says, if every time you shook hands with someone you made a point of washing immediately before and afterwards?

The two of you agree to experiment. During the following days, whenever you shake hand with anyone, you interrupt the spontaneous movement of hands by suddenly pulling away and explaining quickly that before and after handshakes everyone washes. This will leave hands dangling in the space between you. But you swiftly unpack your

portable water basin, pour warm water from a thermos, produce a bar of soap, and proceed efficiently to wash your hands and the other person's, followed by drying with a small towel. The hand shaking then follows ceremoniously and the washup is repeated.

Depending on how curious the person is, it could provoke the question, "What was that all about?" You could suggest a cup of coffee together and talk about the meaning of life. And that's one way to do lifelike art.

A man decides to walk one hundred steps in one direction, then one hundred steps in another direction, and so on, one hundred times. If his steps take him to a blank wall or into the path of an oncoming car, he has to make another decision.

Some friends get together. Each chooses to be a climber or a stooper. Once they've chosen, they go about their normal business. But they carry a roll of Scotch tape in their pockets, and here and there they stretch it across a doorway, an alley, or a couple of trees or over some truck wheels.

Climbers stretch their first tape at waist level and find some way to climb over it. Next time it is fixed an inch or so higher, and the time after, another inch, and so forth. This gradual raising of the tape continues through the day or even the week until climbing is impossible.

Stoopers stretch their first tape at about eye level, and then they stoop under it. The next one and the following ones through the day or week are gradually lowered around an inch at a time. As the tape approaches the floor or ground, they might have to crawl under it, until stooping is impossible.

Two commercial housecleaners want to do something nice. They arrange to clean each other's kitchen floors. The plan is to do this using only Q-tips and spit. It takes a very long time, thousands of Q-Tips, and lots of spit. They have to work on their knees, with their eyes close to the floor. Crumbs, hairs, dead bugs, and other interesting things appear.

Finally, both kitchen floors are spotless. Later, when they tell a friend about it, she says, "What, you cleaned your floors with dirty spit?"

These events, of course, are themselves the meaning of life. Inasmuch as lifelike art participates in its everyday source, purposely intending to be *like* life, it becomes interpretation, hence "meaning." But it is not life in general that is meaningful; an abstraction can't be experienced. Only life in particular can be – some tangible aspect of it serving as a representative, for example, a ripe summer tomato. Harry, you'll recall, was very concrete when he said life's meaning was the hole in the bagel. He could poke his finger through it!

Nonetheless, a bagel hole is only one instance of life's meaning. Its experience vanishes in the second when Harry's finger is withdrawn. All that is left is a thought. Besides that hole, there are leaking faucets, credit cards, stomachaches, and flyswatters, in endless profusion. That's why Harry had to let himself be forced, by the resistance of all the Mikes in the universe, to rediscover the meaning of life again and again in something else.

But while words are used to refer to that meaning, they are only tokens of experience. "The hole in a bagel," to Harry, stood for years of trekking, foolishness, and discarded revelations encountered across the world. He could just as easily have said "potshot."

So if you asked about the meaning of the preceding events, you could consider a number of reasonable answers. Cleaning a friend's kitchen floor with Q-Tips and spit, for example, instead of doing it more efficiently, could mean (a) seeing life from another perspective; or (b) testing your friendship, or (c) making the simple complicated; or (d) putting yourself (your spit) wholly into the job, or (e) being free to cheat since no one will see you, or (f) being on the track of something big; or (g) getting some exercise... The same range could be applied to the other two events, and to all human events in general.

"Meaning" here is not only variable and unfixd but also inventive. It is what we add, by imagination and interpretation, to what we do. Harry was not merely, or incidentally, robbed and jailed on his arduous pilgrimage. He was robbed of the meaning of life and jailed by it, equally. He saw everything that happened to him as directly related to his search. He was creating a life story. Mike, in his own fashion, did the same: he related everything to maintaining his idea of the status quo. That was his story.

Lifelike artists, similarly, are conscious inventors of the life that also invents them (at least they try to be conscious as often as they can). They experiment with meanings, sometimes as casually as trying on different shirts, sometimes as seriously as deciding whether or not to go to a former lover's wedding. The questions always are, What is the sense of this trip, this meeting, this job, this argument? How is it experienced?

You and a friend cook for each other once a week. Everything goes well for a while. One day, however, you say to your friend, "There's got to be more to it than this," and you stop your weekly arrangements. Later on you telephone your friend and say, "I know what's missing." "What?" your friend asks. "It's collecting the lint under our beds." But she says, "That's not what's missing." "Oh," you say. "I'll get back with something else."

The next day you call and say, "I know what's missing now!" "What?" "It's taking a walk with you all day and stepping on your shadow." Your friend says, "That'll fix things up, if I can step on yours."

Fine. You do this once a week for some time, and everything goes well as you step on your friend's shadow and she steps on yours. But eventually your friend says, "There's got to be more to it than this," and you both stop treading on each other's shadow. Sometime afterward she calls and says, "I know just what's missing." You ask her what it is and hear that it's wearing each other's underwear for a few weeks. You tell her that's not what's missing. "Well, okay, I'll get back to you soon," she says. A week later she telephones and says, "I know what's missing now." And you ask, "What?" She says, "Collecting the lint under our beds." You agree and spend a lot of time under the beds. But this too lasts only so long, and one day you say, "There's got to be more to it than this." So lint collecting is called off.

Your next suggestion, to spend an evening a week smiling at one another, is rejected. Later you call and say, "Now I really know what's missing." "Yeah?"

she says. "Let's cook for each other once a week!" you say. This new idea is accepted quickly, and it goes on for a while until your friends says, "There's got to be more to it than this." And, well...

Is playing at life, life? Is playing at life, "life"? Is "life" just another way of life? Is life playing, or is my life playing? Am I playing with words and asking real-life questions?

Life in birds, bees, and volcanoes just is. But (to paraphrase an earlier point) when I think about life, it becomes "life." Life is an idea. Whatever that idea might be – playing or suffering or whatnot – it floats, outside of time, in my thoughts. But actually playing at life in any form happens in real time, moment by moment, and is distinctly physical. I scrub my friend's kitchen floor with Q-Tips, my knees hurt, I run out of spit, I look for beer... If I think about life under those conditions, it begins to resemble a hair, a crumb, a dead fly. And that's another idea.

So lifelike art plays somewhere in and between attention to physical process and attention to interpretation. It is experience, yet it is ungraspable. It requires quotation marks ("lifelike") but sheds them as the un-artist sheds art. If once again I recall Harry the quester, I wonder if he was looking for the meaning of life or the meaning of "life." He could have been confused about the word.

A man owns a used-car dealership. Every morning when he arrives at work, he goes around the lot kicking the car tires. Exercise, he says.

A college student collects ballpoint pens. She has several thousand. Whenever she sees one lying on the ground or forgotten on a school desk, she picks it up for her collection. Each day, around five o'clock, she telephones her answering machine and leaves a detailed message describing the ballpoint pens she's found. Then when she returns home, she sits down and listens to her message as she examines the pens one by one.

A man leaves a mirror outdoors all night. The temperature is well below zero. The next morning, he goes out and holds the mirror close to his face to look at himself. It fogs over instantly.

Another man wants to possess his shadow. He sees it lying on the ground, extending out from his feet. But every time he bends down to catch hold of it, it shortens and changes shape. Furthermore, as the sun is setting at that time of day, his shadow grows longer and longer. No matter how hard he tries to fix his shadow so that he can grasp it, it eludes him. Then the sun sets and the man's shadow disappears entirely.

To make bagels you start with 1 package of dried yeast mixed with a pinch of sugar in $\frac{1}{4}$ cup of warm water. Let this stand for 5 to 10 minutes. Then, in a warm bowl, add to the yeast solution 2 teaspoons of salt and $\frac{2}{3}$ cup of peanut oil and mix thoroughly. To this gradually add 3 cups of unbleached white flour to make a stiff, but not dry, dough. Knead for 10 to 15 minutes (here is where strong fingers and shoulders make a difference!). Put the dough in a greased bowl, cover with a plastic bag, and let rise for 50 minutes or until it has doubled in size. Now cut the risen dough into 16 or 18 pieces and roll each one into a "rope" half an inch in diameter. Join the two ends of each rope into a circle around a couple of fingers, and smooth the joints. Then throw a handful of salt into 2 quarts of water in a wide pot and bring it to a gentle boil. Meanwhile, preheat your oven to 450 degrees, and oil a large cookie sheet. Now boil the bagels 2 to 3 minutes on each side, drain them, and brush them with a mixture of 1 egg beaten with a tablespoon of cold water. Sprinkle with coarse salt. Arrange the bagels on the cookie sheet and bake them 15 to 20 minutes or until golden brown. You'll like them!



Lebel's Happening: «120 Minutes Dédiées au Divin Marquis». Cynthia lies down on electric trembling bed, nude, moves around, shows off her naked female body to tense spectators (mostly male) who crowd around her (Shirley Goldfarb still singing Sade).

THE TIMELESS VOYAGE

For V. «P.» C.

The dominant religion today is Speed worship, the basic Dogma being «the Faster the Better». Cyber highways are forever shortening time lapses from a virtual «here» to a virtual «there». We are told that Progress consists in conquering Space and catching up with **Real Time** and that this Race is an absolute Must. But are Light Years and **Real Time** compatible entities?

Today, some cross the Atlantic in a three hour Concorde flight whereas, in the sixties, the same crossing lasted six or seven days by steam boat. It took Leif Ericson much, much, much longer to sail the same route, not so comfortably either. Jean-Jacques Rousseau needed two months to walk from Grenoble to Venice, across the Alps and the Po valley. It only takes fourty minutes by plane and a few hours by train to cover that distance today. But, for Ericson and Rousseau, the concept and practice of TRAVEL, were physical and qualitative. Whereas cyber-travel is about **NOT moving from one's seat in front of the screen and going nowhere, FAST.**

Constant cell phone ringing, endless e.mail gossip, absurd accumulation of monstrous quantities of useless unselected information are supposed to inter-connect the cyber junkies around the world with one another. But «communication» is as absolute an illusion as «Real Time». To paraphrase John Cage : *Hello! Hello! I'm calling from the airport, which looks just like all other airports, to tell you that I have nothing to say and that I'm saying it.*

Very rarely does compulsive phoning and time-wasting cyber junk actually convey anything more than absolute redundancy : more of the same until the End of Time. The wasting of Time for no other purpose than the «pleasure» of wasting it. Ad Eternam idiocy. As gods go, **Real Time** is as illusive as they can get and it's cult as hopeless as all the other religions put together.

In some cases of severe intoxication, such as the fabricated «need» for so-called *Live Television* or *Breaking News*, the goldliness of **Real Time** is marketed as Ultimate Truth. Immediacy is, in itself, the message. In other words : the Medium is **immediate**. The divine illusion of «being there» is the only thing that matters, not the event in itself. This is not just Media Hype or systematic disinformation by digital doctoring of tapes or visual documents, it is all out OBLITERATION of individual thinking and individual experience.

Happenings are — or rather were, since they only took place from 1958 to 1968 in their original form — a non-linear multidimensional Art Form. Thus, how absurd it would be to try and reduce a Happening into a linear, one-dimensional, flattened-out dissertation! I would rather try the opposite : to formulate my remarks in non-linear, multidirectional, unorthodox and polyrhythmic notations. Here goes:

Time and Speed are central issues. They have been forever present in the art process, in the writing process, in the very imagination of human beings, in all cultures at all ... times including on the cybernetic highways where (we are told) **speed is power**. The dominant fantasy is to overcome not only the operating speed of present day computers, but to accelerate and widen the scope of the human thought process itself. The ambivalence of this fantasy stems from the fact it has been formulated simultaneously, but to utterly contradictory ends, by poets, artists, computer scientists as well as the military-industrial complex.

Observing Albert Marquet on a street corner sketching a passing horse carriage, at full speed, an onlooker remarked : «How can you draw that fast?» — «It took me forty years to learn how to do that», Marquet answered.

Spur of the moment, non-programmed creative activity is what Allen Ginsberg called *spontaneous verse: First draft, best draft* poetry.

Total immediacy and first draft spontaneity are nothing new to taoist poets or zen buddhist calligraphers: that's what they've been up to for ages.

Henri Michaux used that method too: he drew so swiftly — never correcting nor overworking the result of his first draft — that he had to use two hair dryers on the fresh ink so as to stack his drawings on top of each other, as soon as they were done.

On the other hand, Leonardo and Giorgione were known not to hurry at all and to work on the same painting for several years, setting themselves no limit in time nor scope, adopting no other cadence than that of their inspirational wanderings, their fabrication of home-made colours and their classical composition and paint brush techniques.

Hyper acceleration or hyper deceleration, extreme speed or extreme slowness, are what define the substance and the style, the very flavor of a text, a painting, a movie, a performance.

Sex (we are told) is supposed to be a slow, long, complex business but some persons — including some women, some philosophers, some Tantric monks — prefer what is known as *Quickies*. Remember Charlie Mingus' ironic chant: *W'bam Bam, thank you m'am*. Intensity is perhaps more important than quantity or duration. Is there no such thing, in the realm of libido, as the Hai Ku? Who knows if grand operas in five acts are the only legitimate Total Art Form?



The basic score and time chart (divided up into 120 minutes), manuscript document by Jean-Jacques Lebel and others.



Ben Vautier and Daniel Spoerri entering thru an arhythmic barrage of strobe lights which produce hallucinatory effects.

Having meditated no end on the development and revelatory process, on the structural duality of negative and positive in pre-digital photography and cinema, Alain Fleischer — one of the great living artists — invented a hyper decelerated image production method composed of many different phases, occurring simultaneously or separately, but at a very slow, almost imperceptible, tempo.

A polytechnic, multimedia, multilingual, multiple personality if there ever was one — photographer, filmmaker, novelist, essayist, installationnist, teacher, performer, experimenter extraordinaire, all at once — Fleischer has had his driver's licence confiscated by highway patrols for speeding at night from one activity to another, from one city or one country to another. Yet, the extreme complexity of his gradual, experimental, slow-motion work contrasts strongly with his high speed driving. Always on the run, from one culture or language to another, he has succeeded in blending together several of his favorite idioms and activities : he shoots sequential «chapters» or serial variations of an obsessively recurring multiple-layered story, shaped in Time/Space like a Moebius band, forever resorting to flash-backs — therefore causing linear unified Time to explode or dissolve into a myriad of fragments suspended and stored away in ahistorical memory places — the resulting composite images, not unlike certain «transparency» and «over-impression» paintings by Picabia, being projected, but in black and white **negative** (not positive) film form, using an old style 16 mm mute projector, in quasi total darkness, as in ancient movie houses. The projections, layer after layer, stage after stage, are aimed at giant sheets of photographic paper pinned to all four walls of a large room in which about one hundred spectators are seated (I repeat: in the dark). The photographic paper is then painted over, and drenched in wide brush and broom strokes, with liquid development and revelatory chemicals, by several assistants dressed in white, almost invisible were it not for the red light bulbs, the only light source in the vast dark room in which the performance takes place. The traces of the brush strokes and the polychromatic dripping are, of course, reminiscent of Action Painting, but are made in our presence. The stink of the chemicals is strong. The film negatives projected onto the giant sheets of photographic paper continue their slow imprint, and the smelly chemicals operate as in the ancient engraving technique in which acid is used to bite into metal plates. In the meanwhile, at their own hyperslow cadence, the nascent images — in the process of being revealed in front of our eyes — begin imperceptibly (at first) to appear. Such is the ritual «birth» of hallucinatory apparitions. The viewers are introduced to the inner workings of their own biological (perception/projection) thought process. Fleischer's actual performances of *painting-with-film* — or *Action Filming*, which he calls *Écrans Sensibles* or *Sensitive Screens* — are, in themselves, hallucinogenic in that they incite us, the viewers, not only to follow all the stages of his production method, but also incite us to take part in it, physically and mentally. The impact on the viewer's senses — at least on those who are truly present and awake — is that of a mescaline trip, a timeless voyage into the labyrinthic laboratory of our own hallucinatory perceptions. Allow me to insist: a **timeless voyage**, ie. without beginning nor end. When we were invited to six performances of *Écrans Sensibles* — for the production of six very large works of a same series dedicated to Artaud — at the CREDAC, in Ivry (a Paris suburb), we immediately

realized that Fleischer had succeeded not only in slowing down Real Time but in acting out Michaux's dream of *une peinture cinématique*, a perennial project included in the art of painting from the very beginning — long before cinema or video were invented — and that its basis consists in what Deleuze calls *la perception hallucinatoire* ie. a non rational subconscious thought process which totally denies such simplistic notions as *Real Time* or *Realistic Vision*.

Art? Reduced to a mere market commodity or a propaganda tool, it is nothing.

Some artists, very very few to be honest, still work **outside the market's reach**, in the free realm of philosophical and sensorial experimentation, the only place where Art — as a non-industrial and non controlable activity — can still exist.

Alain Fleischer is one of those very rare persons.

During his performance/exhibition entitled *Écrans Sensibles*, Fleischer produced oversized unclassifiable photograms, too gigantic to hang in a normal-sized collector's apartment. To be truly understood and appreciated, those works demanded that the public of art-lovers be present (way across town !) not once but six times for more than an hour, in a dark room, to witness and partake in the actual production process, which was so extremely slow, delicate, complicated and difficult to comprehend as to be renamed *Time Out* or *The Time of Dreams* or *A Recent Reversal of Duchamp's Le Roi et la Reine entourés de nus*, vite or, best of all, *The Demolition of the Real Time Myth*.

What do Fleischer's *Écrans Sensibles* have in common with our 1966 Happening? The centrality of a radically modified sense of duration, the simultaneous use of many technologies, of many art forms (cinema, photography, painting, live performance, smells, sound, etc ...), the collective and ritualistic approach to erotic or societal themes, the mixing of past/present/future (as in all artistic methods based on hallucinatory perception modes). Most of all: the feeling that, notwithstanding epochal divides, we were and are all part of the same rhizom (having originated long before us and continuing far beyond).

In 1966, most if not all the participants — and quite probably a large portion of the audience — of our Happenings had directly and intimately experienced hallucinatory perception. They had either tried marijuana, L.S.D., mescaline or psilocybin or, at the very least, had been exposed -- through music or painting or poetry or tribal gatherings — to social and cultural changes introduced by the widespread use of those mild to powerful hallucinogenic substances (not to be confused with habit-forming and suicidal narcotics such as heroin or crack). In a nutshell: diverse forms of so-called «experimental schizophrenia» — induced by those substances — were not uncommon and the myth of Real Time — produced by and for the Industrial Society — found few worshippers amongst us, if any at all. We were fervent and careful readers of Baudelaire,



Denise de Casabianca («Diderot's Nuns, wearing yellow star of David) enters.



Body Music, composed and amplified by Michel Asso with Sophie Calmette.

Artaud and Michaux. We read (and translated) Ginsberg's poem *L.S.D.* We were familiar with Huxley's *Doors of Perception*, the scientific work of botanists Roger Heim and Gordon Wasson on *Mushroom Madness of the Kuma* (Indians) and *Hallucinogenic Mushrooms*. We knew Rouhier's pioneer studies on peyote (*La plante qui fait les yeux émerveillés*), de Felice's *Poisons sacrés, ivresses divines*, even Lewin *Phantastica* and the more recent *Drugs and the Mind* by R.S. De Ropp. But, as I said, most of us had personally been through — under different circumstances, all voluntary — the hyper accelerated maddening tempo of the hallucinatory experience which Michaux — in *l'Infini Turbulent* — so precisely described:

... J'ai plus souffert cette fois, parce que je ne voulais pas suivre le mouvement, parce que je songeais sans cesse (et cela à une vitesse exceptionnelle, à une vitesse mescaliniennne) à m'arracher aux mouvements mescaliniens. La vitesse insupportable dont je ne voulais pas dans les mouvements d'images venait (ironie) se placer dans mes refus d'y assister, dans mes oppositions, dans mes résistances, vainement réitérées à l'infini, folles, mescaliniennes en un mot.

In *Connaissance par les Gouffres*, another of his books devoted to the massive destructuring impact of the mescaline experience on the voyager's sense of «Normal Time», Michaux writes :

... La coexistence de ce temps aux moments multipliés avec le temps normal, pas entièrement disparu et qui revient par intervalles oblitérés seulement en partie par l'attention portée sur l'autre, est extraordinairement déréalisante [...] Multitude continue. Vibratoire, zigzagante, en transformation continuelle. Des lignes pullulent. Les villes aux mille palais, [...] Et multitude s'étend (avec vitesse qui lui est liée) dans les pensées qui fouinent à toute allure, en toutes directions, dans la mémoire, dans l'avenir, dans les données du présent, pour saisir des rapports inattendus, lumineux, stupéfiants, et qu'on voudrait retenir, mais que la foule des suivants emporte avec précipitation et fait oublier.

Events of such intensity are not readily transposed into «classical» or «avant-garde» art forms (painting, collage, cinema, poetry). Polytemporality is not translatable into monotemporality nor is a polysemic content transferable to a monosemic story-line. Thus, in effect, we were obliged to turn to Happenings rather than to the printed word or to painted and sculpted images.

Not only did the Cultural Industry and its overwhelming penitentiary-like supermarkets submit us to life-long quarantine but even if — instead of rebelling and deserting — we had wished to be included in the rat-race, we would never have been able to conform to the rules nor adapt to the production schedule.

In Europe, the relationship enjoyed — so to speak — by Happening artists and cultural institutions (museums, universities, art galleries, publishing companies, etc) was that of mutual repulsion. To a certain extent, the situation has evolved. Stances are less belligerent due to the arrival of new generations of curators, historians and dealers, less uptight and dogmatic than their elders were. But, nevertheless, a fundamental incompatibility remains: why want to fixate an action the essence of which

was to generate movement and change? Why try to perpetuate an ephemeral event?

«Sortir du temps» — in Michaux's words — was our only possibility. We became **outsiders** not only because we decided to cede or were kept out by the institutionalized Culture, but because its Normal Time (or **Real Time**) was not «our» Time, and in the long run, the differences turned out to be totally unbridgeable.

Such was the immediate socio-cultural micro-climate and rhizomatic network in which our Happenings in general — and this one in particular — were produced. The macro-climate or global context — just as overbearing and intimate, even if held at a distance — was the Cold War, the military and geo-political confrontation between Nuclear Superpowers which made us feel totally helpless and desperate, as we belonged on neither side.

The disastrous world-wide regression into collective alienation called for a powerful and radical antidote.

What could that antidote be? Social and cultural insurrection on a global scale? We were to try that, two years later, in 1968, but to paraphrase Bob Dylan, *the control freaks took the handles*: bureaucrats own and operate the World as if it were their desk top.

To us it was and is unescapably obvious: the hyper acceleration and compression of Sade's *120 days* into *120 minutes* was first and foremost a political and artistic insurrection against the Cold War and its so-called **Real Time**, an act of appropriation — dictated by the necessities of hallucinatory perception and our own ritualistic art production mode — of the radically different sense of timing, tempo and duration which Tantric buddhists, camel caravan-drivers crossing the desert, mountain climbers conquering high peaks, speleologues exploring underground caverns and passages, had always practised.

Ours was the precise opposite of Fleischer's hyper-deceleration in his *Écrans Sensibles* work, if you will and, yet, it was exactly on the same wave length: the freeing of our minds from the tyranny of «Real Time», the falsest of all the false Gods.

How is it, then, that not one of the press reporters or art critics — a great many of them having devoted articles to this event in 1966 — nor the later-day historians or art historians — the most brilliant and open-minded being, recently, Laurence Bertrand-Dorléac¹ and Alyce Mahon² — has ever noticed or commented upon what we, the co-authors and initiators of this Happening, consider to be its structural core?

Simply put: what was to us — and to a large part of the 1966 audiences — absolutely obvious, ie the hallucinogenic objective of this now famous collective work, seems to have gone completely un-noticed in the eyes of all the «specialists»! A hard absurd unpleasant fact but, nevertheless, an undeniable one.



Body Pastry by Jean-Jacques Lebel and Sophie Calmette, cream licked by the audience volunteers.



Queen Cynthia, seated on electric trembling throne, is showered by L.S.D.-tainted sugar cubes by Jean-Jacques Lebel.

Although the multidirectional, polysynchronic and polysemic Time Chart has been published a few times³, it has gone unheeded and has been replaced, by most commentators, with a flat linear monosynchronic and monosemic story-line which destroys it as a Happening and turns it into a sort of modernistic theatre piece which, of course, it was not. The scandalous or, rather, the pseudo-scandalous images and micro-events — mostly of an erotic nature — which comprise the memory traces of this event seem to have completely superseded its more subversive «ingredients»: its multitemporality and its simultaneistic structure.

How can I convey to you, reader, forty four years later, the basic hallucinatory flavor of this Happening in homage to Sade given the probability that you have not had any personal experience with «experimental schizophrenia» — chemically induced or not — and that the static black and white photos, the only existing visual documentation, cannot give you a precise idea of what occurred? Gunnar Kvaran has assigned me to an impossible task! However unsatisfactory, partial and imprecise, I shall have to try and describe a few aspects of this event I deem particularly important, even as I warn you, from the start, of this impossibility.

Suffice it to say — no, it certainly won't! — that the entire atmosphere and general frame of reference of this Happening was that of mescaline produced visions, percepts and concepts and that the relationships from one participant to another or from the participants to the objects or tools they handled, were all literally «swimming around» in a mescalinic magma?

It was not so much that we were trying to tell a different story in a different way — we were much too aware of the changes Joyce's work had brought to literature and Schwitters's assemblages to painting, to believe in anything like a linear narrative — we put together our Happenings not so much to express a given and preconceived «message» as to try and explore what it was we were living and why we experienced it with such intensity. Our lives, our bodies, our actions were all part of a «laboratory» in which we were the researchers and the objects of the research, all at once. We knew that we were not part of «our Time» — meaning that we were heretics, literally, and wanted no part of the Consumer Society, its miniskirts, its Beatlemania, its Cold War, its productivist compulsivity, the beginning of its Nuclear Horror, its hollywoodian nightmare — and that we were more concerned with Milarepa, with Rimbaud, with Dada and with building another culture from the smoking ruins of what was supposed to be «our» civilization. We were just trying to survive and certainly had no career ambitions. We did not think that what we were doing qualified as art and, frankly, we didn't care. We just did what we felt we had to do and we did it with passion, driven that we were by an unnamed force that pushed us ahead, out of the so-called «times» and into uncharted territories where the punch-clock, the stop watch, time zones and industrial calendars were nothing but quaint archeological artifacts. And, now, that art history books mention our work, that art historians attempt — so far in vain — to study it, that museums want to show traces or re-enactments or counterfeit imitations of it, we are asked day in day out to explain it or describe it — which is hopeless and useless — so as to bring it back into the

mainstream culture, back to the dominant ideologies which we deserted in the first place and from which we feel even more estranged today than we did then, in the nineteen sixties.

If Happenings were an art form — which seems to be the general opinion in art circles and art schools today — then it's students and analysts will have to come up with a philosophical framework and a collective outlook as close as possible to the real thing and not just recycle art criticism clichés which have long been obsolete. I don't see any better framework or outlook than that which my friends Deleuze and Guattari formulated shortly after and in consequence of 1968, a formulation in which — according to them — Happenings played an active part. To be sure, the transcultural and epoch-jumping rhizom — with it's nondetected proliferation modes — is exactly the intellectual tool needed to deal with Happenings. Linear chronology, be it deliberately incomplete or falsified as in George Maciunas' *Diagrams of Historical Developments*, or in any other rigid academic form, cannot account for such overflowing, nomadic and non-categorical activities. Kristine Stiles was, to my knowledge, the first to apply rhizomatic thinking to Happenings (cf. her recent essay in the catalogue of my 1999/2000 exhibition published by Mazzotta). Without the help of that conceptual tool, commentators have, generally, been at loss to get anyway near what Happenings were about.

That, in a way, allowed Happenings to remain relatively fresh, almost invisible and out of reach, intact, if not immune from the murderous embrace of academic «specialists» and vampiristic «historians». Another positive element are the writings which the different Happening artists themselves produced, becoming the chroniclers, essayists and on-the-spot historians of their own work, and certainly more well-informed than «Speedy Gonzales» reporters or later-day reconstructionnists. The writings of Kaprow, Vostell, Schneemann, Fahlström, Higgins, Minujin, et al. will be a good place to start from if and when someone decides to study how that particular rhizom developed to such proportions, worldwide. As far as my international and transcultural bunch of associates is concerned, hallucinogenic substances, or psychovitamins as we called them, were the main common denominator and factor of cohesion which enabled us, in Europe, during that period, to work together.

It is no hazard that this particular Happening in homage to Sade took place in a theatre — emptied of all it's seats — which was located in the very building where André Breton was living (and had lived for half a century). Breton took this for what it was: a very friendly offering addressed to him too.

The audience was let in not by the front entrance — on the rue Fontaine — but by the back entrance, in the court-yard and up a few stairs directly onto the stage. We took pride in being «back door artists». (Laughs !!!) The participants were to edge their way between two giant bloody slabs of red meat — actually halves of beef — as in a sort of birth ritual or return to the Cosmic Gremb, leaving them stained with blood and muck, like a new born baby. Those who didn't want to dirty their clothes



Queen Cynthia, having disappeared, re-enters as Diderot's Other Nun, begins to slowly undress (to the sound of Shirley Goldfarb's singing of Sade text) and squats first on praying stool then over small metal basin in which she washes her private parts ceremoniously.



Cynthia auto-sodomizes herself with several phallic vegetables (cucumbers, leeks, carrots, etc ...) and then throughs them into the audience. The vegetables are grabbed by audience and carried home.



Cynthia stands on bed to exhibit her transexuality, Marxist philosopher Lucien Goldmann, looking on from nearby, receives shock, passes out, has heart attack and is carried off in ambulance to nearby hospital by «Police Secours».

or faces or hands, were asked to turn back and leave. After that, a sort of parody of bureaucratic Ellis-Island immigrant identification ritual took place at a set of tables at which the finger prints of each entering person were stamped on large sheets of architectural paper. Next, each person was fitted with a yellow cloth star of David — similar to those the Nazis had forced the Jews to wear during the Occupation of Europe — but inscribed with three letters: *L S D*. Then, they stepped further out onto the stage, which was ladden with much machinery, sculptures/tools, and many other objects hanging from the rafters : the motorized bed, the throne, the mountain of shoes (strongly resembling the accumulation of thousands of old shoes having belonged to the victims cremated by the Nazis at Auschwitz), and many other constructions. As the audience slowly found it's way through this nocturnal jungle of different cultures and fragmented time sequences, the horrors of the Recent Past being called forth in a global Here and Now, they were literally bombarded with a strong arhythmic array of white flashes darting at random (as participants crossed radar beams) from strobe lights aimed in their direction. The physical effect of those repeated flashes on the eyes and minds of the slowly advancing audience was hallucinatory, their optical nerves coming alive in the dark. This too was a very concrete and tangible fragment of the sensorial experience of mescaline or psilocybin which was shared with the participants, enabling them, at long last, to «see things», as seers and artists do. They began loosing their stressful workday pseudo-logical time/space structure, shifting, knowingly or not, to an extended, elastic, non-linear time frame. By «elastic time frame», I mean : a quite **un-framed**, non quantified amount of collective micro-events composing a magmatic, rhizomatic and unformed (if not unformable and ungovernable) collective work of live art. «Normal Time» and «Normal Space» vanished and, in their place, we floated around like free radicals in a lab called the Universe.

Elastic Time has no beginning nor end. It just is.

I would like to mention a few other instances and simultaneous micro-events occuring in one, two or all three versions of this Happening which were directly connected to psychovitamins :

- the sequence in which the artist Billy Copley, perched on a ladder and using a complexe assemblage of tubes and metal containers, filled several bottles with his «*Pipi d'artiste*», to be freely distributed among the audience. This was not only an ironic allusion to Manzoni's «*Merda d'Artista*», it was also a quote from a specific Huichol Mexican Indian ritual which enabled the tribal shaman to distribute to the rest of the participants — in his urine containing the intact alcaloid of the peyote buds he had eaten — the active hallucinatory chemical. Rhizoms freely include all cultures and rituals. This sequence also echoed a Happening — entitled *Gold Water* — which my old and dear friend Errò had performed at a previous Festival of Free Expression in Paris. Rembrandt's *Pissense* also appeared in the balcony, above the audience, doing her thing. Or was it Picasso's *Pissense*? Flashes from another — less academic — Art History were, to be sure, mixed into the giant kinetic collage.

- the sequence in which *Queen Cynthia* — the hormonized transexual, an extremely rare individual in those days — is showered with L.S.D. laced sugar cubes before being the object of public erotic devotion (in «real life» she was a nightclub stripper who was not allowed to unveil her anatomical specificity and forced to pass as a «woman»). He/she also worked as a prostitute without her clients having -- according to him/her — ever noticed he/she was not just a «woman»). He/she transformed into Diderot's nun — in tune with Jacques Rivette's movie which the French Government had just censored — then reveals his/her complete body, which caused the onlooking philosopher Lucien Goldmann to suffer from shock and a heart attack, on the premisses (he was carted off to a nearby hospital). *Queen Cynthia* then performs improvised auto-erotic sodomy acts with several vegetables (cucumbers, carrots, leeks) which he/she afterwards throws out to the shrieking audience who fight to catch them. It is well known that all perception and belief systems are overdetermined by their socio-cultural context, yet we need to be continuously reminded of that. Back then, Pierre Cabanne — in his *Conversations with Marcel Duchamp* — alluded to *Queen Cynthia's* action as «a pederast's strip-tease», thus confusing a transvestite with a transexual. Typical art critic's blindness.



Bob Benamou and Jean-Jacques Lebel alternatively spank the bare bottoms of Barbara and Liliane - and are spanked by them on their own bare behinds - playing the tune of the French national anthem. The audience bums and whistles the Marseillaise. The crowd laughs and yells.

These are only a handful of the hundreds of occurrences — **all simultaneous but not synchronized** — which composed our *120 Minute Happening*, a compression of as many sadean days and nights. What you can catch fragmentary and incomplete glances of, by observing the photographic documents, are but split second flashes of what happened in front of the photographer's lens. What went on the other side of the room, **all over the place**, during the same lapse of time, is **OUT of the picture**. That is why, unless you have dozens of video and sound cameras shooting in all directions at the same time — but in 1966, cheap handy video equipment did not exist — only a tiny portion of what was experienced can be relayed.

Please note that the very concept and practice of **compressed time** — such as in this particular Happening — stems directly from psychovitamins in that the average voyager — during an eight hour mescaline trip, for instance — experiences, in quality and intensity, not only in quantity, a multitude of hallucinatory events that can «normally» be experienced only in several lifetimes.

I wish to state clearly that not only do I refrain from advocating the use of such substances but that I highly recommend their **NOT** being ever used for recreation purposes. The Sacred Mushroom, because it is sacred, should **never** be absorbed except in sacred ritualistic circumstances.

In conclusion, dear reader, I invite you to put this Happening in your pipe and smoke it.

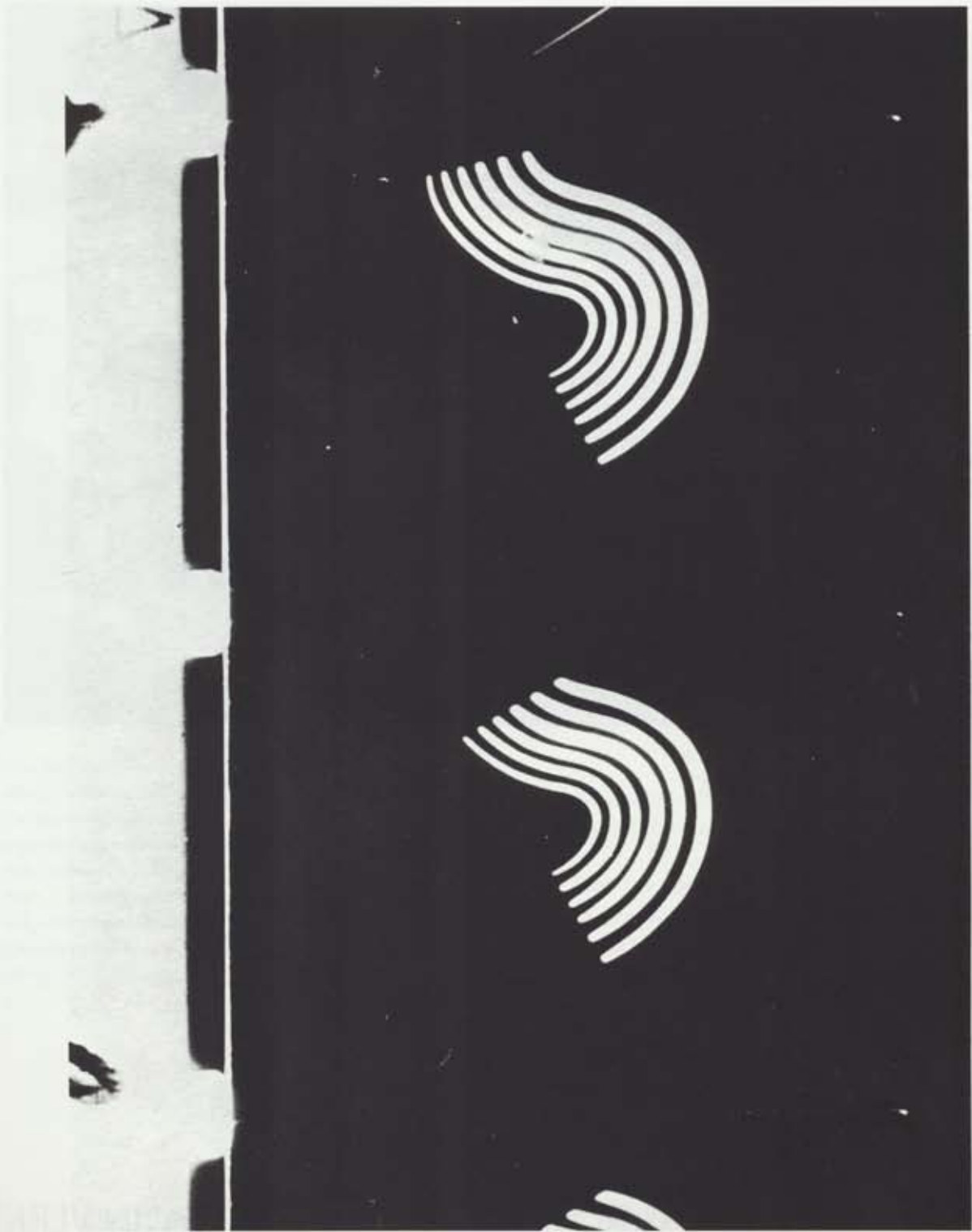


On April 6, designated by plain a clothes detective who witnessed the Happening inside the theatre, Jean-Jacques Lebel is arrested by uniformed policeman and forcibly taken to the police station in a paddy wagon. Within 48 hours, a petition against censorship, signed by many well known intellectuals, artists and filmmakers, having been printed in the press, Jean-Jacques Lebel is released.

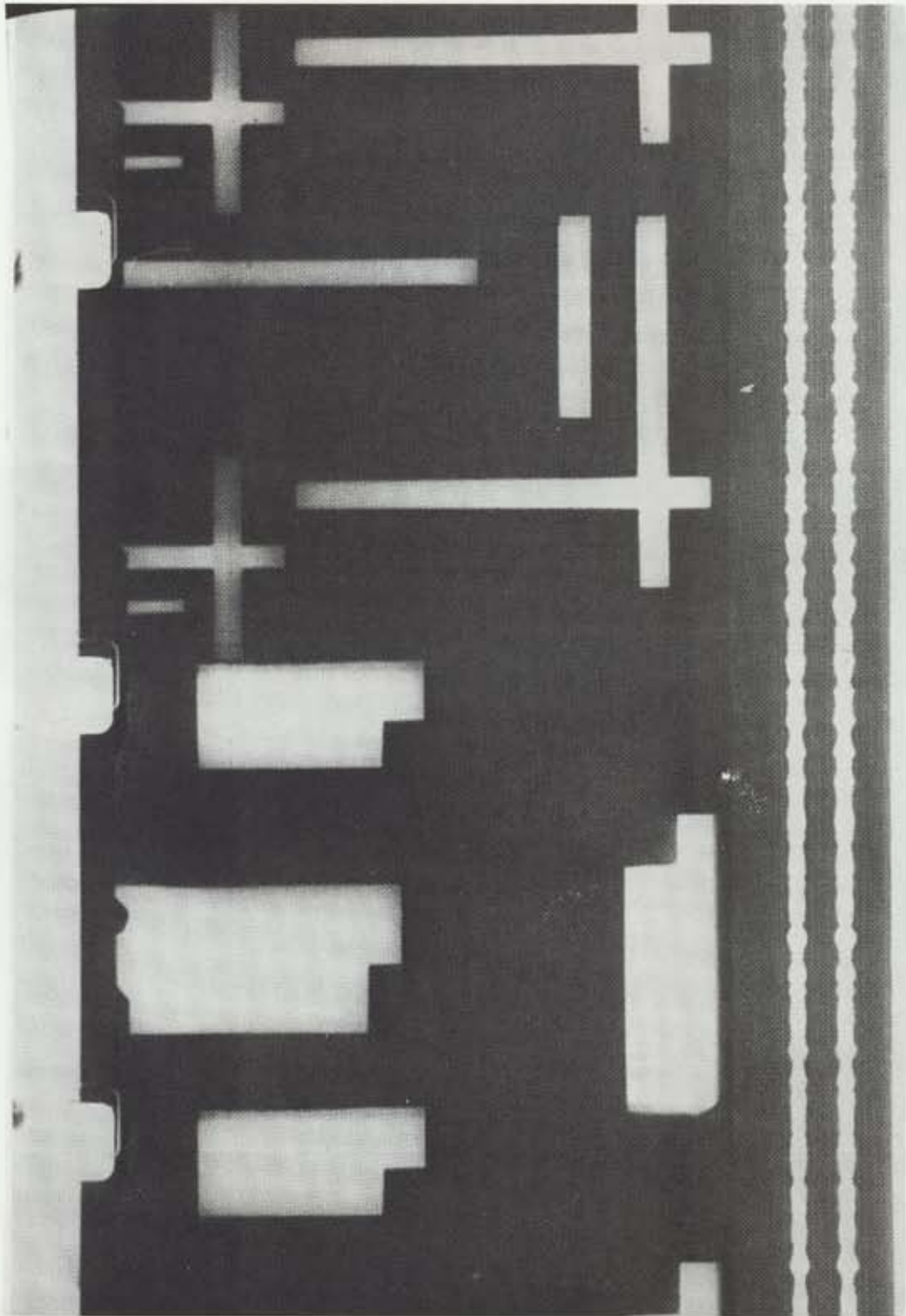
Notes

- 1 In catalogue of the exhibition entitled *Les Sixties, Années Utopies, France et Grande-Bretagne 1962-1973*, Musée d'Histoire Contemporaine, Paris, 1996; Brighton Museum, England, 1997
- 2 *Verloss gegen die guten Sitten: Jean-Jacques Lebel und der Marquis de Sade* in catalogue of the travelling exhibition by *Jean-Jacques Lebel – Bilder, Skulpturen, Installationen*, Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Vienna, 1998
- 3 Published on pages 70-71, 90-91 in the catalogue of the exhibition entitled *JEAN-JACQUES LEBEL – RETOUR D'EXIL – PEINTURES, DESSINS, COLLAGES, 1954-1988*, Galerie 1900-2000, Paris, 1988; page 131 in the catalogue of the exhibition entitled *HAPPENINGS ET FLUXUS*, Galerie 1900-2000/ Galerie du Génie/ Galerie de Poche, Paris, 1989; pages 137-140 in *"Trouble"*, Grand Street, New York, June 1998; page 71 in the catalogue of the exhibition entitled *JEAN-JACQUES LEBEL – BILDER, SKULPTUREN, INSTALLATIONEN*, Museum Moderner Kunst, 20er Haus, Vienna, 1998; Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest, 1998; Kunsthau, Hamburg, 1999; page 97 in the catalogue of the exhibition entitled *JEAN-JACQUES LEBEL*, Fondazione Morra, Naples, 1999-2000; Fondazione Mudima, Milan, 2000.

UTVALGTE VERKER / *SELECTED WORKS* / VALIN VERK



Viking Eggeling, *Symphonie diagonale*, 1923-24, Video still, ©Viking Eggeling/ Cinédoc 2000



Hans Richter, *Rhythmus 21*, 1921-24, Video still, © Hans Richter/ Cinédoc 2000



Andy Warhol • *Sleep*, 1963, Video still, © 2000 The Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

APPLICATIONS

- CHICAGO ART INSTITUTE
 - DECEMBER 7, 1970.
 - PERFORMANCE, 20 MIN.



CONTROL AND THE FEMALE PERFORMER
 AND HER RESPONSES

1. F. MUST BE NEAR M1 AND
 MUST BE NEAR M2 - CONTROL THE
 ENTIRE BODY OF THE MALE PERFORMER

2. WITH M1 IN CONTROL AND M2
 HE MUST BE NEAR M1 AND M2
 ALONG M1 - M2 - M1 AND
 IS TO BEAR HIS HEAD IN
 CONTROL OF M2 AND WITH THE
 CONTROL OF M1 PERFORMER.



- Crossing boundaries
 between parties: performance
 of and/or control (the
 distance made a piece of
 lipstick).

(F) Location across
 a boundary

F moves with
 M1; he moves
 across, pushes M1
 with M2 (he same
 with M2 through through
 moment, he amplifies)

M1 functions as the
 middleman; through him,
 M2 adjusts to - corresponds
 with F
 (Performance as stage
 response.)

- F controls, takes care,
 M1; M2 adjusts to a
 control position: he, in
 fact, controls, takes care, M2.
 (Control transfers: take a
 hand, over a hand, hand
 to hand, hand in hand).



- M1 acts as the F, M2
 same! but distance the
 piece: an - 1/2 sec - control
 of F, through - response is
 in control; M1; 1/2 sec,
 then, to be controlled.

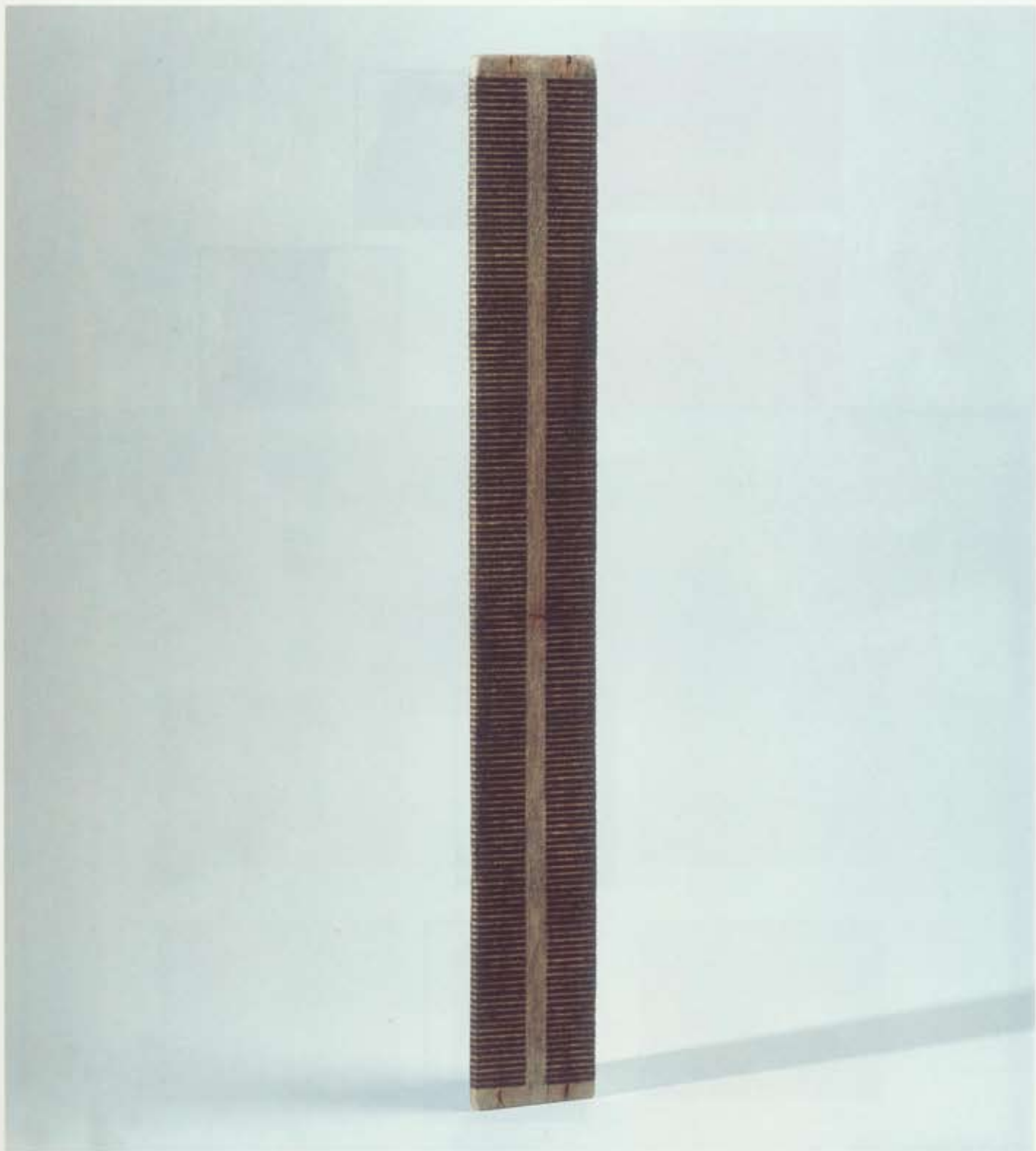
SUBJECT

the subject, when
 M1 is
 controlled and the
 control of the
 same person. The
 control of the
 subject.



- Artist as receiver,
 control -> artist as
 transmitter, produce.

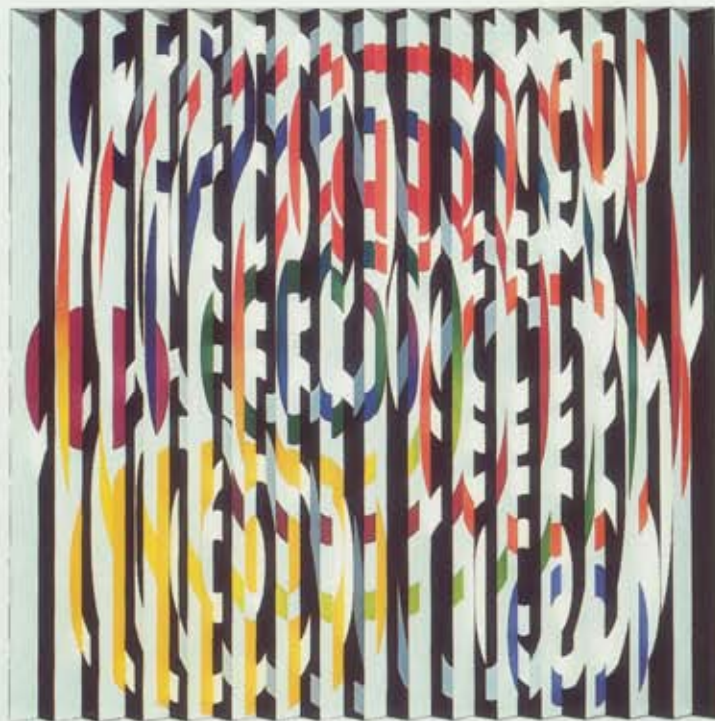
Vito Acconci, *Applications*, 1970, Photos, paper, cardboard, Collection Bernar Venet



Roger Ackling, *Weybourne (no.7)*, 1991, Sunlight on wood, 30 x 7,4 x 4 cm, Reykjavik Municipal Art Museum



Christian Boltanski, *La Réserve (la fête de Pâques)*, 1988, Installation, 100 x 60,4 x 12 cm, The National Museum of Contemporary Art, Oslo



Yaacov Agam, *Never Believe*, 1972. Oil on aluminium, 65 x 65 cm, Courtesy the artist

"Time Suspended in Flight"

In consideration of the element of time, on which this exhibition is centered, I would like to make an observation about this element of time, which represents different spatial, mental and spiritual aspects.

Most creation of art depicts a frozen image, an instant out of the continuum, excluding the real element of time.

Line, as found in prehistoric cave drawings and children's drawings, has only its length and thus represents a one-dimensional reality. Two-dimensional works of art allow a flat surface for the area to be expressed, as in Egyptian art. Three-dimensional art includes the volume, and a sense of depth. The fourth dimension is expressed in art as real movement and transformations, which incorporates the element of time.

Time is not only a measurement. It is a whole dimension and mode of viewing art and reality in a different way, visually and spiritually. Most art represents an event that happened in the past. My art exists in a constant state of becoming – encompassing what was, what is, and what will be. Movement incorporates time, as a state of change, beyond the immediately visible.

My work exhibited here, "Never Believe", is multi-dimensional artwork incorporating: line, surface, depth, and movement. The whole work can never be seen at once. For every viewed angle, other possible views exists unseen. At every moment, the invisible part of the artwork is more present than the visible.

Art in the Fourth Dimension is a real appreciation of the power of time. It reveals and conceals art and life. Time, so rarely earnestly revered, is the most important and prominent element in my work. I strive to recognize time as a unique pictorial, philosophical, and aesthetic dimension that spurs us to view art and reality in a new way.

Yaacov Agam





Daniel Buren, *2 Paintings 1973 – 1978 L.S.*, Paint on canvas, 176,53 x 144 cm The Gilbert and Lila Silverman Collection, Detroit



Georges Braque, *The Playing Cards*, 1917, Oil on canvas, 81 x 59 cm, Bergen Art Museum - Bergen Billedgalleri



Jan Dibbets, *The Shortest Day*, 1970, Photos, 175 x 180 cm, Friedrich Erwin Rentschler and Maria Schlumberger
(The Fer Collection)



Kristján Gudmundsson, *6 x 7 jafntímalínur*, 1974, Ink on paper, pasted on tree, each panel 40 x 40 cm, The Reykjavik Municipal Art Museum

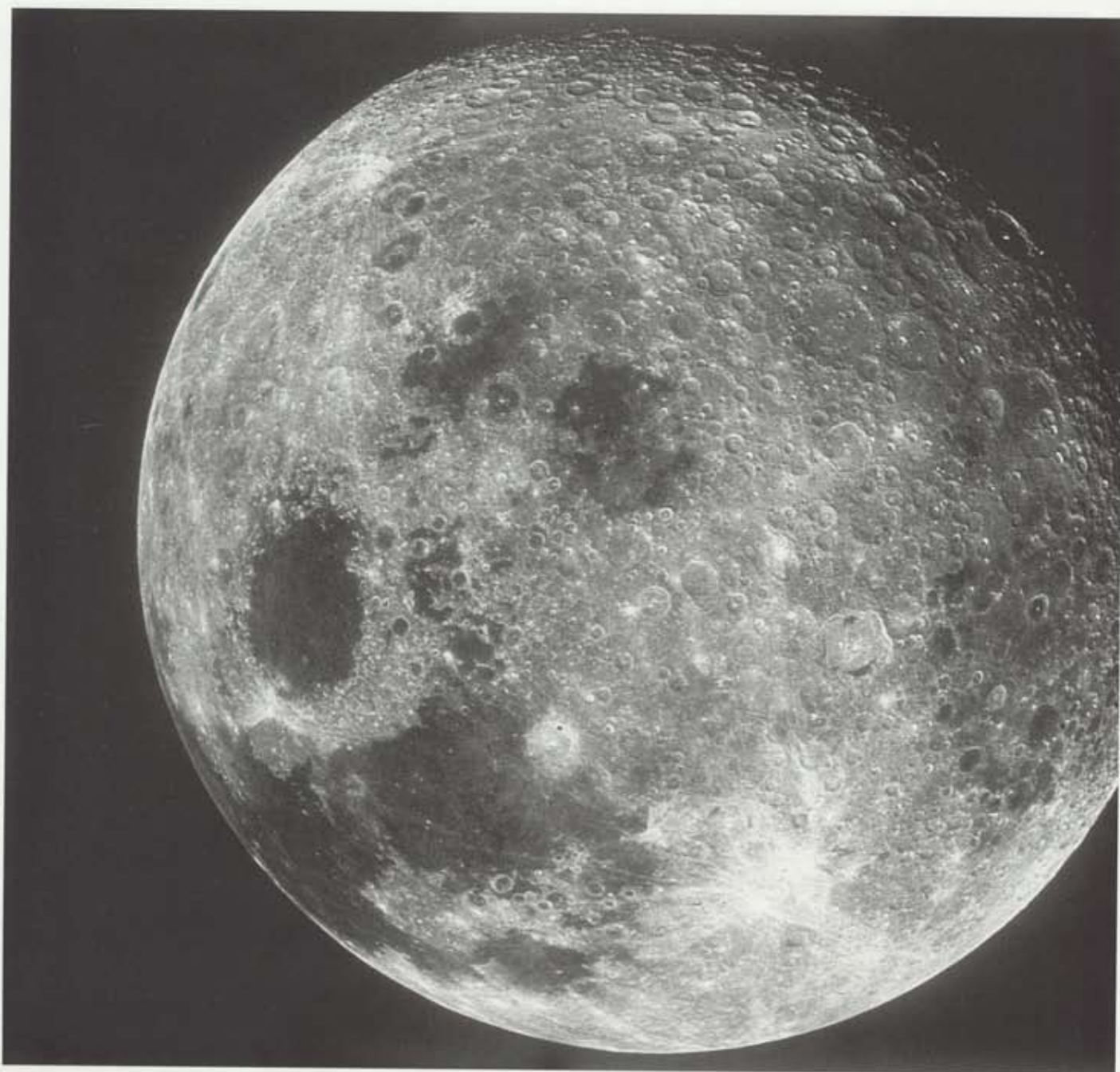


Jenny Holzer, Electrical sign from the series *Lastword*, Installation, height: 155 cm, diam: 66 cm, Bergen Art Museum – Stenersen Collection



Christo and Jeanne-Claude, *Wrapped Coast, One Million Square Feet, Little Bay, Australia 1969*, A documentation exhibition, © Christo Collection: Jeanne-Claude Christo, New York





Kurt Johannessen, *Moon*, 2000, Performance, Bergen Kunstmuseum, 20. March 2000, Collection of the artist



Jason Karaïndros, *Decalage*, 1998, Two clocks, Collection of the artist



SEPT.14,1975

On Kawara, *Date Painting. Sept. 14, 1975*, Painting and documentation, 25,4 x 33 cm, The Gilbert and Lila Silverman Collection, Detroit



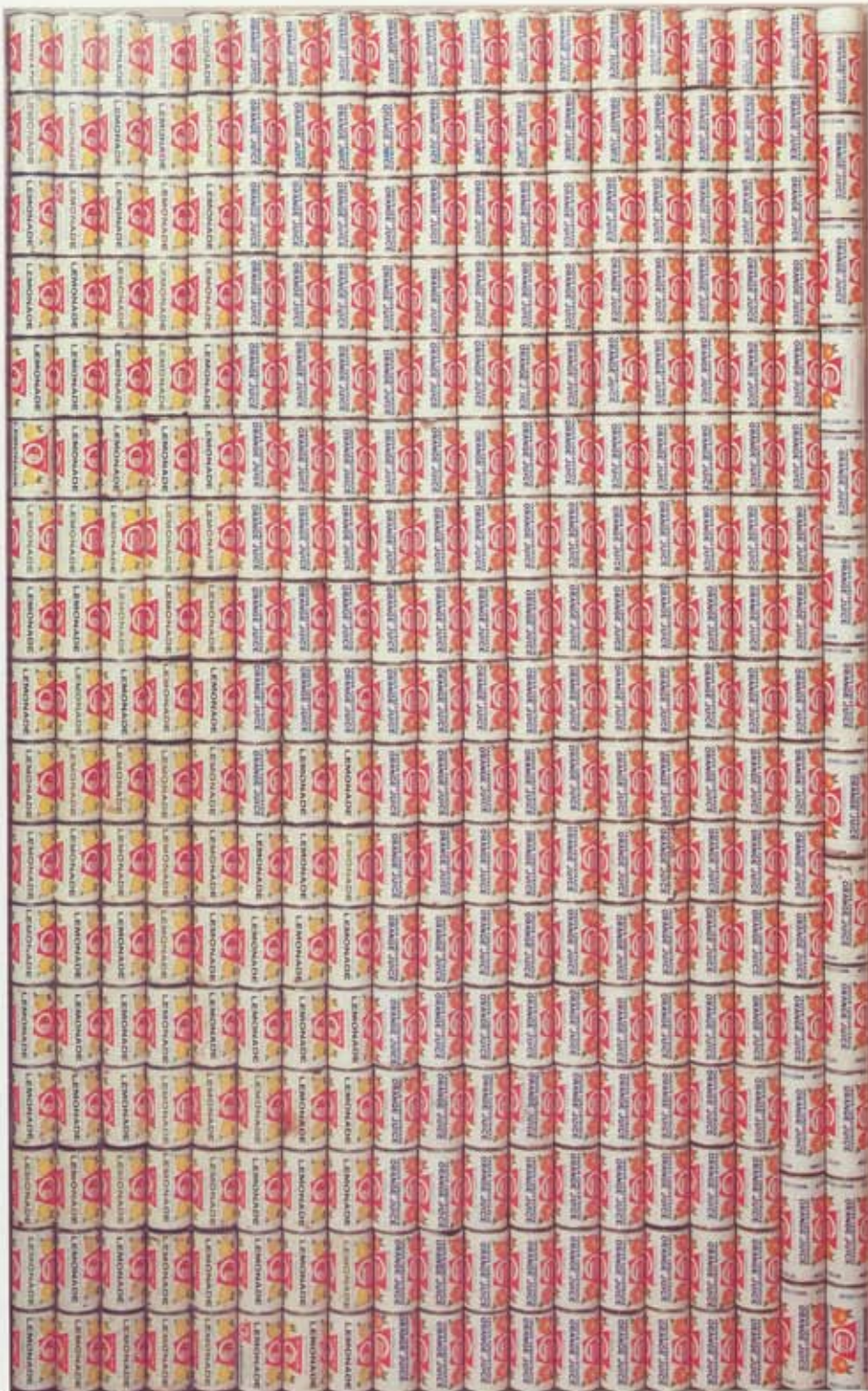
TWELVE HOURS TWELVE SUMMITS

THE ADIRONDACK PARK, NEW YORK, U.S.A. 1892

1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900
1901
1902
1903
1904
1905
1906
1907
1908
1909
1910
1911
1912
1913
1914
1915
1916
1917
1918
1919
1920
1921
1922
1923
1924
1925
1926
1927
1928
1929
1930
1931
1932
1933
1934
1935
1936
1937
1938
1939
1940
1941
1942
1943
1944
1945
1946
1947
1948
1949
1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025

1:50,000

Richard Long, *Twelve Hours Twelve Summits*, 1983, Instruction drawing, 83,82 x 114,3 cm, The Gilbert and Lila Silverman Collection, Detroit



George Maciunas, *One Year*, 1972, Assemblage, orange juice containers, 209,6 x 131,4 x 10 cm, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit



Georges Mathieu, *Death of Philippe de Nevers*, 1959, Oil on canvas, 130 x 81 cm
Bergen Art Museum—Stenersen Collection



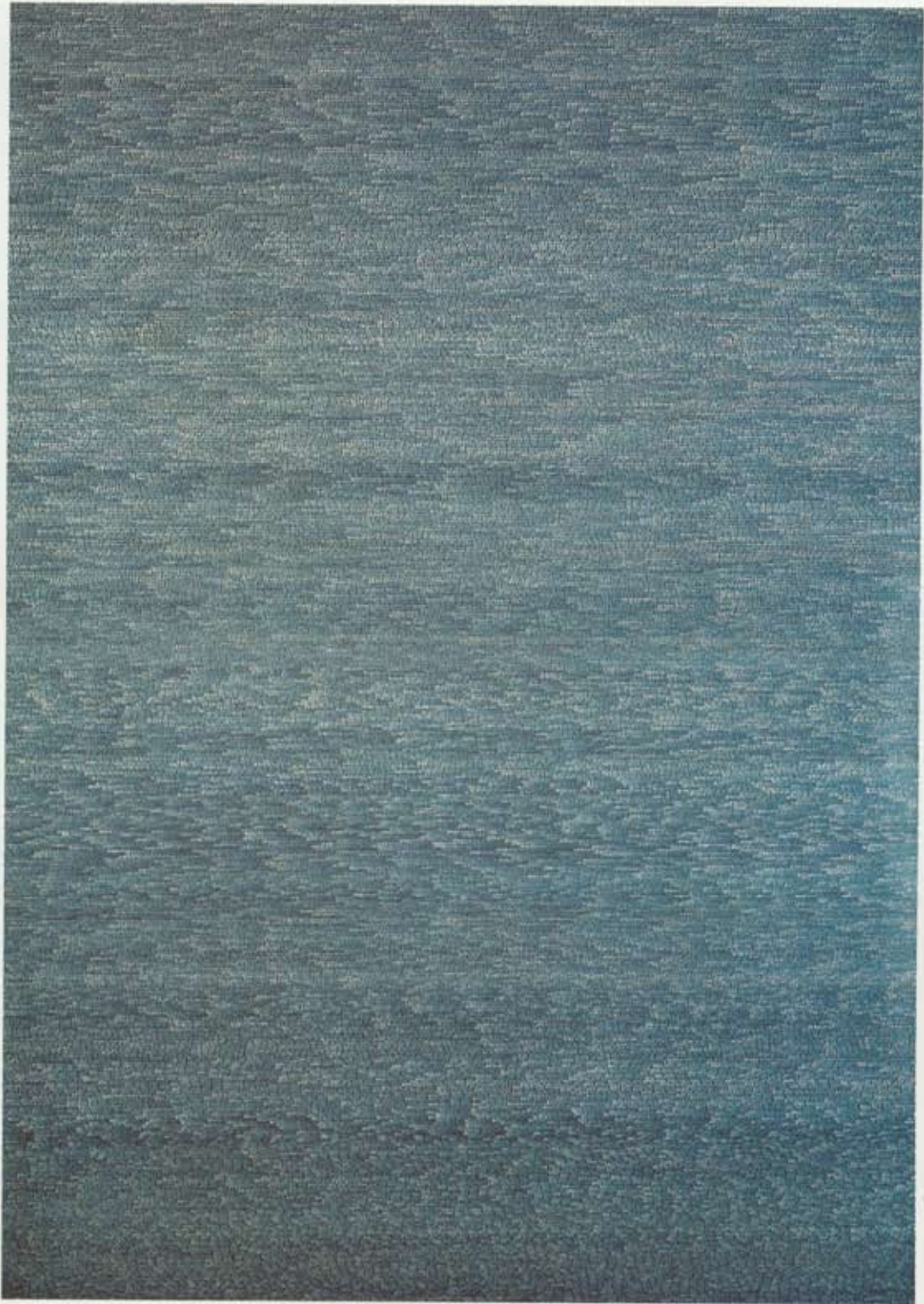
Jean Messagier, *King of Hearts*, Oil on canvas, 112 x 80 cm, Bergen Art Museum – Stenersen Collection



Jacques Monory, *À Robert Aldrich*, 1990, Acryl on canvas, 180 x 230 cm, Collection of the artist



Edvard Munch, *Woman in Three Stages*, 1895, Oil on canvas, 164 x 250 cm, Bergen Art Museum – Rasmus Meyer Collection



Roman Opalka, 1965/ *Détail 1-35327*, Acryl on canvas, 196 x 135 cm, Collection of the artist



Pablo Picasso, *Sitting Woman*, 1953, Oil on canvas, 92 x 73 cm, Bergen Art Museum – Stenersen Collection



Alexander Calder, *Mobile*, 1936 (?), The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Collection Mary Reynolds, gift of her brother, 1954



Daniel Spoerri, *So Easily Made no.22 (Meal Eaten by Robert Rosenblum)*, 1964, Glass, food remains, plastic, porcelain, paper and painted wood, 62,6 x 69,2 x 24,3 cm, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit



Jean Tinguely, *Sculpture*, Scrap metal, motor, 76,2 x 35,6 x 30,5 cm, The Gilbert and Lila Silverman Collection, Detroit



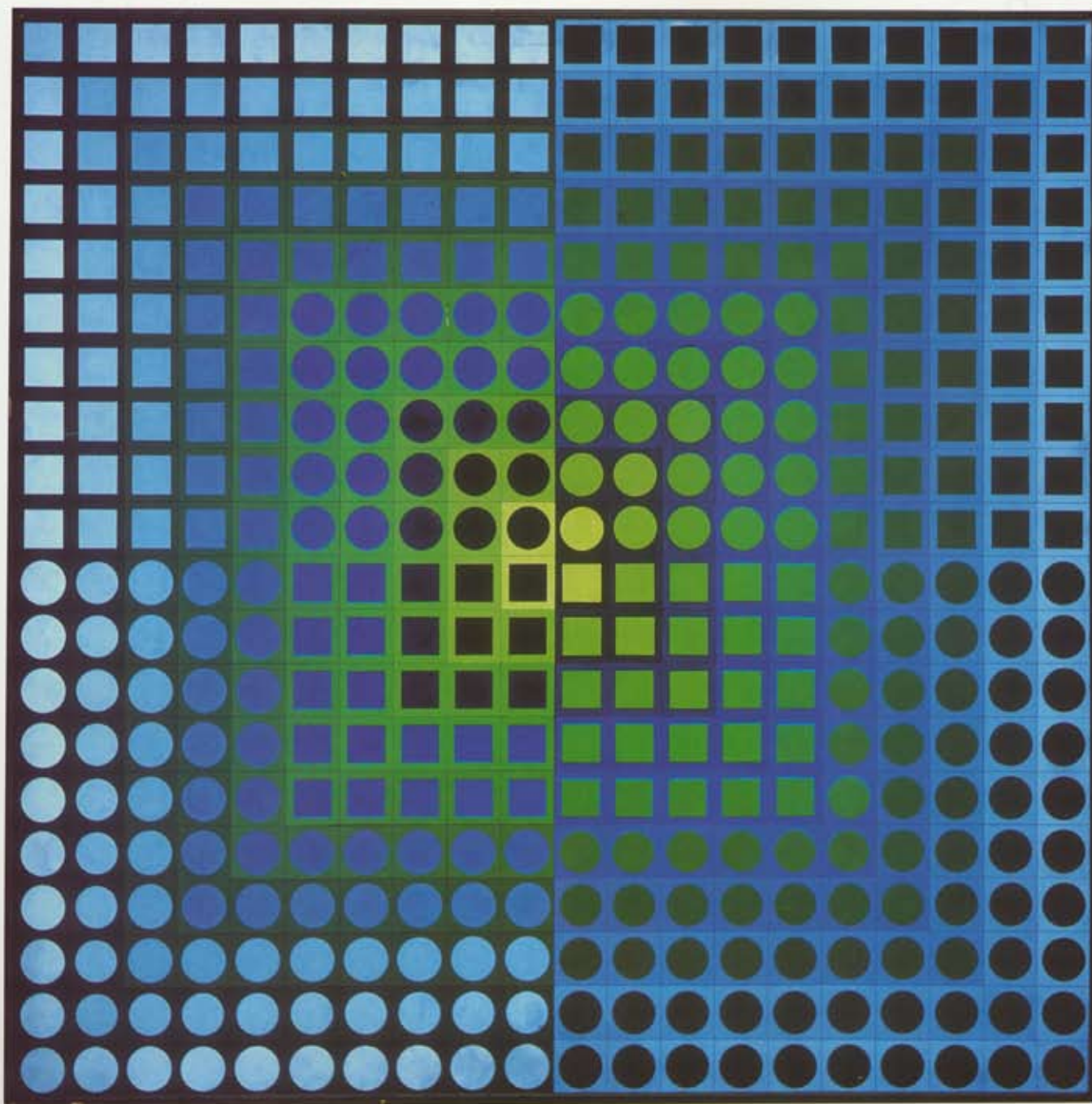
Ben Vautier, *Time*, 1961, Mixed media, The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit



Bernar Venet, *Dessin Montrant La Méthode de Roucourement de la surface d'un tableau*, 1963, Oil on canvas, 150 x 120 cm, Collection Bernar Venet

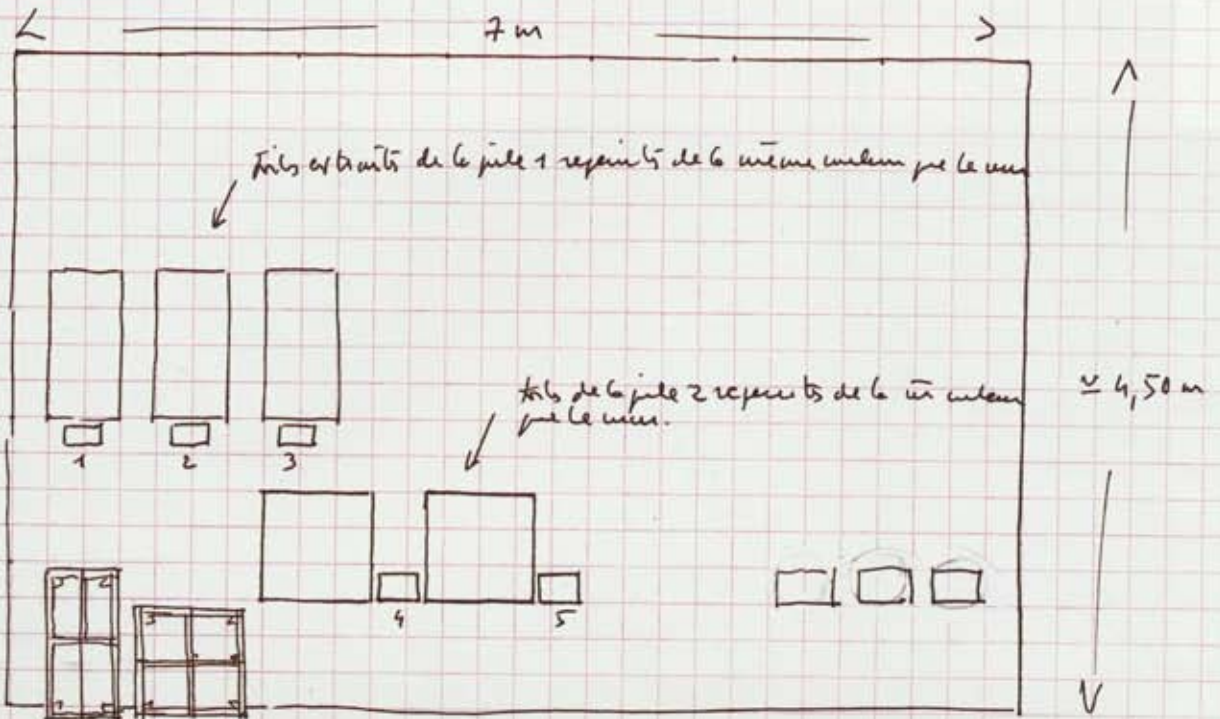


Artist unknown, *Scenes From the Life of Christ*, Tempera on panel, 46,5 x 36,5 cm,— Bergen Art Museum - Bergen Billedgalleri



Victor Vasarely, *Zoeld*, 1964, Tempera, 80 x 80 cm, Bergen Art Museum – Stenersen Collection

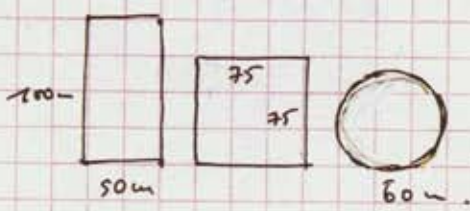
au musée.



pile 2 de toiles retournées non repoints dans la tranchée visible est d'une couleur différente de celle du mur.
 pile 1 des fils de la plaque retournés unifiés

trois petits fils rect. peints de la même couleur que le mur (12 x 18 cm).

1, 2, 3 photos des fils dans le
 4, 5 photos des fils dans



Claude Rutault, *Un tableau chasse un autre*, 1999-2000, Installations at Danmarksplass and Bergen Art Museum, Collection of the artist

1. *Introduction*
 2. *Methodology*
 3. *Results*
 4. *Discussion*
 5. *Conclusion*
 6. *References*
 7. *Appendix*
 8. *Index*
 9. *Glossary*
 10. *Notes*
 11. *Tables*
 12. *Figures*
 13. *Tables*
 14. *Figures*
 15. *Tables*
 16. *Figures*
 17. *Tables*
 18. *Figures*
 19. *Tables*
 20. *Figures*
 21. *Tables*
 22. *Figures*
 23. *Tables*
 24. *Figures*
 25. *Tables*
 26. *Figures*
 27. *Tables*
 28. *Figures*
 29. *Tables*
 30. *Figures*
 31. *Tables*
 32. *Figures*
 33. *Tables*
 34. *Figures*
 35. *Tables*
 36. *Figures*
 37. *Tables*
 38. *Figures*
 39. *Tables*
 40. *Figures*
 41. *Tables*
 42. *Figures*
 43. *Tables*
 44. *Figures*
 45. *Tables*
 46. *Figures*
 47. *Tables*
 48. *Figures*
 49. *Tables*
 50. *Figures*
 51. *Tables*
 52. *Figures*
 53. *Tables*
 54. *Figures*
 55. *Tables*
 56. *Figures*
 57. *Tables*
 58. *Figures*
 59. *Tables*
 60. *Figures*
 61. *Tables*
 62. *Figures*
 63. *Tables*
 64. *Figures*
 65. *Tables*
 66. *Figures*
 67. *Tables*
 68. *Figures*
 69. *Tables*
 70. *Figures*
 71. *Tables*
 72. *Figures*
 73. *Tables*
 74. *Figures*
 75. *Tables*
 76. *Figures*
 77. *Tables*
 78. *Figures*
 79. *Tables*
 80. *Figures*
 81. *Tables*
 82. *Figures*
 83. *Tables*
 84. *Figures*
 85. *Tables*
 86. *Figures*
 87. *Tables*
 88. *Figures*
 89. *Tables*
 90. *Figures*
 91. *Tables*
 92. *Figures*
 93. *Tables*
 94. *Figures*
 95. *Tables*
 96. *Figures*
 97. *Tables*
 98. *Figures*
 99. *Tables*
 100. *Figures*

1. *Introduction*
 2. *Methodology*
 3. *Results*
 4. *Discussion*
 5. *Conclusion*
 6. *References*
 7. *Appendix*
 8. *Index*
 9. *Glossary*
 10. *Notes*
 11. *Tables*
 12. *Figures*
 13. *Tables*
 14. *Figures*
 15. *Tables*
 16. *Figures*
 17. *Tables*
 18. *Figures*
 19. *Tables*
 20. *Figures*
 21. *Tables*
 22. *Figures*
 23. *Tables*
 24. *Figures*
 25. *Tables*
 26. *Figures*
 27. *Tables*
 28. *Figures*
 29. *Tables*
 30. *Figures*
 31. *Tables*
 32. *Figures*
 33. *Tables*
 34. *Figures*
 35. *Tables*
 36. *Figures*
 37. *Tables*
 38. *Figures*
 39. *Tables*
 40. *Figures*
 41. *Tables*
 42. *Figures*
 43. *Tables*
 44. *Figures*
 45. *Tables*
 46. *Figures*
 47. *Tables*
 48. *Figures*
 49. *Tables*
 50. *Figures*
 51. *Tables*
 52. *Figures*
 53. *Tables*
 54. *Figures*
 55. *Tables*
 56. *Figures*
 57. *Tables*
 58. *Figures*
 59. *Tables*
 60. *Figures*
 61. *Tables*
 62. *Figures*
 63. *Tables*
 64. *Figures*
 65. *Tables*
 66. *Figures*
 67. *Tables*
 68. *Figures*
 69. *Tables*
 70. *Figures*
 71. *Tables*
 72. *Figures*
 73. *Tables*
 74. *Figures*
 75. *Tables*
 76. *Figures*
 77. *Tables*
 78. *Figures*
 79. *Tables*
 80. *Figures*
 81. *Tables*
 82. *Figures*
 83. *Tables*
 84. *Figures*
 85. *Tables*
 86. *Figures*
 87. *Tables*
 88. *Figures*
 89. *Tables*
 90. *Figures*
 91. *Tables*
 92. *Figures*
 93. *Tables*
 94. *Figures*
 95. *Tables*
 96. *Figures*
 97. *Tables*
 98. *Figures*
 99. *Tables*
 100. *Figures*

VERKSLISTE / LIST OF WORKS / VERKALISTI

Vito Acconci

Applications, 1970

Photos, paper, cardboard

Collection Bernar Venet

Vito Acconci

Untitled, 1969

Envelope, magnetic tape

The Gilbert and Lila Silverman Collection, Detroit

Roger Ackling

Wybourne (no.7), 1991

Sunlight on wood, 30 x 7,4 x 4 cm

Listasafn Reykjavíkur

Reykjavik Municipal Art Museum

Yaacov Agam

Never Believe, 1972

Oil on aluminium, 65 x 65 cm

Courtesy the artist

Hendrick van Averkamp

Winter Scenery, 1608

Oil on canvas, 33 x 55,5 cm

Bergen Kunstmuseum – Bergen Billedgalleri

Bergen Art Museum

Artist unknown

Scenes From the Life of Christ

Tempera on panel, 46,5 x 36,5 cm

Bergen Kunstmuseum – Bergen Billedgalleri

Bergen Art Museum

Artist unknown

Madonna and Child, 15th Century

Tempera on panel, 40 x 32 cm

Bergen Kunstmuseum – Bergen Billedgalleri

Bergen Art Museum

Christian Boltanski

La Réserve (la fête de Pourim), 1988

Installation, 100 x 60,4 x 12 cm

Museet for Samtidskunst

The National Museum of Contemporary Art, Oslo

Georges Braque

The Playing Cards, 1917

Oil on canvas, 81 x 59 cm

Bergen Kunstmuseum – Bergen Billedgalleri

Bergen Art Museum

George Brecht

Water Yam, 1963

Offset cards in a box with printed label, 4,9 x 15,1 x 17 cm

The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit

Daniel Buren

2 Paintings 1973 – 1978 L.S.

Paint on canvas, 176,53 x 144 cm

Mounted photographs and drawing, 55,88 x 71,1 cm

The Gilbert and Lila Silverman Collection, Detroit

Alexander Calder

Mobile, 1936 (?)

Wood, metal rods, and cords, 99 x 91,5 cm

The Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Collection Mary Reynolds, gift of her brother, 1954

Antonio Canaletto

From St. Mark, Venice, 18th Century

Oil on canvas, 57 x 92,2 cm

Bergen Kunstmuseum – Bergen Billedgalleri

Bergen Art Museum

Christo and Jeanne-Claude

Wrapped Coast, Little Bay, Australia 1969

A documentation exhibition

© Christo

Christo and Jeanne-Claude

Jan Dibbets

The Shortest Day, 1970
Photos, 175 x 180 cm
Friedrich Erwin Rentschler and Maria Schlumberger
(The Fer Collection)

Thomas Eakins

Jesse Godley, 1884
Photographs, 20 x 30 cm
Jon and Joanne Hendricks

Viking Eggeling

Symphonie diagonale, 1923-24
Video
©Viking Eggeling/ Cinédoc 2000

Robert Filliou & Scott Hyde

The Key to Art, 1961
Hand show, 1967
Montage, offset, wood, plastic, size variable
The Gilbert and Lila Silverman FluxusCollection, Detroit

Felix Gonzalez-Torres

Untitled (Lover Boys), 1991
Sweets, 159 kg
Filiep & Mimi Libeert

Dan Graham

Roll, 1970
Photo and writing on paper, 45 x 33 cm
Private collection, France

Kristján Gudmundsson

6 x 7 jafntímalínur, 1974
Ink on paper, pasted on tree, each panel 40 x 40 cm
Listasafn Reykjavíkur
The Reykjavik Municipal Art Museum

Jenny Holzer

Electronical sign from the series *Lustmord*, 1993-94
Installation, height: 155 cm, diam.: 66 cm
Bergen Kunstmuseum – Stenersen Samling
Bergen Art Museum

Tehching Hsieh

One Year Outdoor Piece, 1981-82
Mixed media, each box 25 x 42 x 36,7 cm
The Gilbert and Lila Silverman Collection, Detroit

Fabrice Hybert

Kiss, 1998
Paint on wood, 21 x 29,8 cm
Bergen Kunstmuseum – Bergen Billedgalleri
Bergen Art Museum

Kurt Johannessen

Moon, 2000
Performance, Bergen Kunstmuseum, 20. March 2000
Collection of the artist

Kurt Johannessen

All, 2000
Installation in Bergen Museum, The Natural History Collections
and Bergen Art Museum
Collection of the artist

Asger Jorn

Composition, 1967
Oil on canvas, 65,5 x 51 cm
Bergen Kunstmuseum – Stenersens Samling
Bergen Art Museum

Allan Kaprow

Tracer, 2000
Happening
Seminar, 8 April 2000
Bergen Kunstmuseum
Bergen Art Museum

Jason Karaïndros

Decalage, 1998

Two clocks, diameter of about 40 cm

Collection of the artist

On Kawara

I Got up at, 1969

Postcards

Collection Bernar Venet

On Kawara

Date Painting, Sept. 14, 1975

Painting and documentation, 25,4 x 33 cm

The Gilbert and Lila Silverman Collection, Detroit

Per Kirkeby

Degree Face Clock, 1969

Clock, printed face, 6,9 x 7 x 4,5 cm

The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit

Per Kirkeby

Compass Face Clock, 1969

Clock, printed face, 8 x 7,8 x 8,6 cm

The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit

Alison Knowles

Identical Lunch, 1973

Silkscreen and pigment on canvas, 43,4 x 43,5 cm

The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit

Joseph Kosuth

One and Five Clocks, 1965

Installation

Museet for Samtidskunst

The National Museum of Contemporary Art, Oslo

Jean-Jacques Lebel

An Invitation to Perform, 2000

Seminar and Happening, 8 April 2000

Bergen Kunstmuseum

Bergen Art Museum

Richard Long

Twelve Hours Twelve Summits, 1983

Instruction drawing, 83,82 x 114,3 cm

The Gilbert and Lila Silverman Collection, Detroit

George Maciunas

One Year, 1972

Assemblage, orange juice containers, 209,6 x 131,4 x 10 cm

The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit

Georges Mathieu

Death of Philippe de Nevers, 1959

Oil on canvas, 130 x 81 cm

Bergen Kunstmuseum – Stenersen Samling

Bergen Art Museum

Jean Messagier

King of Hearts

Oil on canvas, 112 x 80 cm

Bergen Kunstmuseum – Stenersen Samling

Bergen Art Museum

Jacques Monory

À Robert Aldrich, 1990

Acryl on canvas, 180 x 230 cm

Collection of the artist

Edvard Munch

Woman in Three Stages, 1895

Oil on canvas, 164 x 250 cm

Bergen Kunstmuseum – Rasmus Meyers Samlinger

Bergen Art Museum

Edvard Munch

Spring on Karl Johan, 1891

Oil on canvas, 80 x 100 cm

Bergen Kunstmuseum – Bergen Billedgalleri

Bergen Art Museum

Yoko Ono

Kiss, 1971
Sculpture, 122 x 10 cm
Collection of the artist

Roman Opalka

Détail 2450737 – 2473067, 1965
Détail 3613344 – 36319499, 1965
Détail 4557404 – 4580687, 1965
Détail 4580688 – 4602213, 1965
Détail 4602214 – 4625127, 1965
Acryl on canvas, 196 x 135 cm
Collection of the artist

Dennis Oppenheim

One Hour Run (Detail) and Mile Continuous Track, 1968
Collage, 102,87 x 76,2 cm
The Gilbert and Lila Silverman Collection, Detroit

Pablo Picasso

Sitting Woman, 1953
Oil on canvas, 92 x 73 cm
Bergen Kunstmuseum – Stenersen Samling
Bergen Art Museum

Pablo Picasso

Nature Morte, 1918-19
Oil on canvas, 35,5 x 28 cm
Bergen Kunstmuseum – Bergen Billedgalleri
Bergen Art Museum

Hans Richter

Rhythmus 21, 1921-24
Video
© Hans Richter/ Cinédoc 2000

James Riddle

25 Clock Faces, One Clock Cabinet, 1966
Mixed media, 37,8 x 37,3 x 33,7 cm
The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit

Giovanni Francesco Romanelli

The Rape of the Sabines
Oil on canvas, 71 x 98,4 x 2,4 cm
Bergen Kunstmuseum – Bergen Billedgalleri
Bergen Art Museum

Dieter Roth

Odour Organ
Mixed media, 210 x 40 x 5 cm
The Living Art Museum, Reykjavik

Charles Ross

Sunlight Convergence/ Solar Burn, 1972
Photographs and pencil on paper, 58,42 x 76,2 cm
The Gilbert and Lila Silverman Collection, Detroit

Claude Rutault

Un tableau chasse un autre, 1999
Installations at Danmarksplass and Bergen Art Museum
Collection of the artist

Andres Serrano

Untitled VII, 1989
Untitled X, 1989
Untitled XIV, 1989
Photographs, 53,5 x 74 cm
Collection of Jon and Joanne Hendricks

Chieko Shiomi

Spatial Poem no.1, 1966
Offset on paper, 36,5 x 82,3 cm
The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit

Daniel Spoerri

So Easily Made no.22 (Meal Eaten by Robert Rosenblum), 1964
Glass, food remains, plastic, porcelain, paper and painted wood,
62,6 x 69,2 x 24,3 cm
The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit

Jiro Takamatsu

Shadow Clock, 1969/ 1970

Pained wood, metal, clock works, light, 30 x 23 x 45 cm

The Gilbert and Lila Silverman Collection, Detroit

Jean Tinguely

Sculpture

Scrap metal, motor, 76,2 x 35,6 x 30,5 cm

The Gilbert and Lila Silverman Collection, Detroit

Victor Vasarely

Zoeld, 1964

Tempera, 80 x 80 cm

Bergen Kunstmuseum – Stenersens Samling

Bergen Art Museum

Ben Vautier

Time, 1961

Mixed media

The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit

Bernar Venet

Dessin Montrant La Méthode de Roucouvremment de la surface d'un tableau, 1963

Oil on canvas, 150 x 120 cm

Collection Bernar Venet

Andy Warhol

Sleep

Video

© 2000 The Andy Warhol Museum, Pittsburg, PA,
a museum of Carnegie Institute.

Film still courtesy of The Andy Warhol Museum

Robert Watts

10 Hour Flux Clock, 1969

Clock, printed face, 8,2 x 8,2 x 5,7 cm

The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit

Robert Watts

Flux Time Kit, 1966/ ca 1970

Assemblage

The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Detroit

Gift of Yoko Ono

Lawrence Weiner

Water Spilled From Source to Use

Free hold

Collection of the artist

SPECIAL THANKS TO:

Yaacov Agam
Christo og Jeanne-Claude.
Cinédoc, Paris.
Galleri Jennifer Fly.
Jon Hendricks
Kunsthøgskolen i Bergen
Filiep & Mimi Libeert
Hans Ulrich Obrist.
Roman Opalka.
Dr. Friedrich Erwin Rentschler
Claude Rutault.
Gilbert og Lila Silverman.
Guy Tortosa.
Bernar Venet
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York
The Andy Warhol Museum, Pittsburg
The Reykjavik Municipal Art Museum
The Living Art Museum, Reykjavik
The National Museum of Contemporary Art, Oslo

This exhibition is organised by Bergen Kunstmuseum
and produced in collaboration with
The Reykjavik Municipal Art Museum.

Kurator: Gunnar B. Kvaran
Eli Okkenhaug

Redaktör: Grete Árbu.

English translation: Helen Eriksen and Bernard Scudder

Íslensk þýðing: Mörður Árnason (grein Gunnars Danbolts ásamt Halldóru Jónsóttur; tilvitnun í Milan Kundera í grein Tortosa fengin úr íslenskrri þýðingu Friðriks Rafnssonar:

Með bagð, Rv. 1995, bls. 36).

Norsk oversettelse: Grete Árbu

Layout : Grete Árbu

Fotografi: Bjarne Hansen, Geir S. Johannessen, Harry Shunk, Eeva-Inkeri, J. Gautel, Siri Velle Segelstad, Morten Thorkildsen, David Heald, I. Kalkkinen, Francois Fernandez, Pétur H. Ármannsson, Ólafur Tr. Mathiesen, Jóhanna Vilhelmsdóttir

Informasjon: Hilde J. Mæland, e-mail: hilde@bergenartmuseum.no

Skoleformidling: Annette Marandon, e-mail: annette@bergenartmuseum.no

Styret ved Bergen Kunstmuseum:

Borghild Lieng, styreleder, Inger Lise Skarstein, Siri Velle Segelstad

Karin Ståhl Woldseth, Yngve Seterås, Hans-Carl Tveit, Svein Rønning

Observatører: Guri Greve, Bjørn Holmvik, kultursjef.

Direktør: Gunnar B. Kvaran.

Kavli

Katalogen er utgitt med støtte fra
Kavlis Almennyttige Fond

Bergen Kunstmuseum, april 2000

Utgitt i forbindelse med utstillingen *Time suspend your flight*

Det må ikke kopieres fra denne publikasjonen i strid med åndsverksloven og fotografiloven eller i strid med avtaler inngått med Kopinor, interesseorgan for rettighetshavere til åndsverk.

Repro/ Trykk: John Grieg AS

ISBN: 82 - 91808 - 14 - 7



©Hilde Svendsen-Forsgren

BERGEN KOMMUNE

Bergen Kunstmuseum

Rasmus Meyers allé 3, N-5016 Bergen.

Tlf: +47 55 56 80 00 Fax: +47 55 56 80 11

www.bergenartmuseum.no

e-mail: bbg@bgnett.no



REYKJAVÍK
MENNINGARBORG EVRÓPU
ÁRÍÐ 2000

Listasafn Reykjavíkur - Kjarvalsstaðir

v. Flókagötu,

105 Reykjavík

Ísland

Sími: + 354 552 61 31 Fax: +354 562 6191

Netfang: listasafn@reykjavik.is

