

# Listasafn IIII Reykjavíkur

[listasafnreykjavikur.is](http://listasafnreykjavikur.is)

Ragna Róbertsdóttir,  
Mindscape (salt), 2012.

15. september 2012 – 6. janúar 2013

Hafnarhús

## Hreyfing augnablikans

Sýningarstjóri/Curator  
Hafþór Yngvason

# Power of Passage



# Hreyfing augnabliksins

Listasafn Reykjavíkur

Eins og heiti sýningarinnar, *Hreyfing augnabliksins*, ber með sér, eru með henni könnuð umbreytingaröfl. Öll listaverkin tengjast framvindu og breytingum. Þau eru útkoma úr ópersónubundnum og óvissum verkferlum sem listamennirnir stýðjast við til að breyta efniviði sínum, færa hann úr einu ástandi í annað. Endanleg ósýnd listaverkanna er ófyrirsegjanleg, þar eð listamennirnir leyfa efnaræðilegri virkni efniviðarins að vinna upp á sitt eindæmi, að mestu án afskipta af hendi listamannsins. Hér beinist athyglin að framvindu sjálftrar umbreytingarinnar. Listaverkin sem getur að líta á þessari sýningu eru formbirtingar verkferlanna og þær bera merki tímans sem virkin tekur. Í þessu sambandi er við hæfi að vitna til orða Jóhanns Eyfella, sem sagði „samfellur“ sínar „gefa okkur færi á að hlauptast eitt augnablik undan merkjum tímans til að geta séð honum bregða fyrir eitt augnablik“.

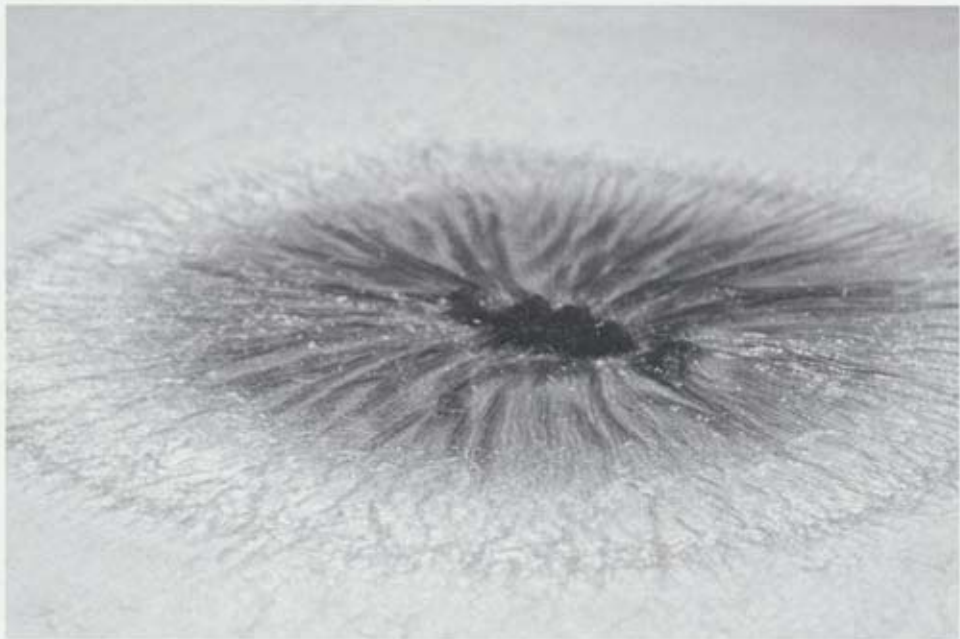
Við sjáum hina óvissu verkferla vinna á mismunandi mæta í verkum þessara sex listamanna. „Tausamfella“ Jóhanns Eyfells er gerð úr stranga af gegndræpu taui sem hefur legið á blautri mold í nokkrar vikur, og ofan á því ýmsir hlutir úr mismunandi málmi. Þrýstingur þyngdarafsisins og virkni efnanna setja mark sitt á tauið án þess að listamaðurinn stjórni útkomunni. Í *Efnislandslögum* sínum, sem enn eru í vinnslu, gerir Guðrún Einarsdóttir tilraunir með mismunandi tegundir og magn olíu, olíuluts og olíuþiblöndunarefna til að breyta og teygja á því hvernig málingin þornar. Pornunartíminn getur verið 12–14 mánuðir og jafnvel lengri, eftir því hvernig efnunum er blandað saman. Markmiðið er ekki að þróa aðferð sem leiðir af sér fyrirsegjanlega útkomu, heldur fremur að breyta og auka fjölbreytileika þróunarferlisins. Harpa Árnadóttir ber á strigann lög af litardufti og lími, sem gerir að verkum að striginn dregst saman og múkist á víxl, sem veldur því að yfirborðið verður alsett útreiknanlegum sprungum. Hita- og rakastig umhverfisins hefur svo þau áhrif að málverkin halda mögulega áfram að springa og breytast lengi eftir að listamaðurinn hefur „lokið“

verki sínu, sem að sínu leyti gerir hugmyndina um „verklök“ merkingarlausa. Verk frá árinu 2005 eftir Rögnu Róbertsdóttur samanstendur einfaldlega af fægðri aillurplötu sem hangir á vegg og listamaðurinn hefur leyft að falla á. Ferlið heldur áfram svo lengi sem aillfríð er berskjaldað fyrir andrúmsloftinu og birtunni, sem valda því að yfirborð þess dökknar og skiptir litum. Undanfarnd hefur Ragna unnið verk með því að leysa upp salt í vatni og hellt saltupplausninni yfir glerplötu, þar sem saltið kristallast af sjálfu sér í ýmsum formum og myndum meðan vatnið í lausninni gufar upp. Og í sinni nýju ljósmyndasýrpu notast Sólveig Aðalsteinsdóttir hvorki við myndavél né linsur til að stjórna ljósmagninu. Hún hefur filmna óvarða í myrku herbergi í talsvert langan tíma og lætur ljósið sem „lekur“ inn í rýmið um að skapa formin sem festast á yfirborði filmunnar. Lokarahraði eða ljósop hefur ekkert með útkomuna að gera. Ekki er hægt að spá neinu fyrir um hvernig ljósmyndin mun lita út og það verður ekki ljóst fyrr en filman hefur verið framkölluð. Í myndbandsinnsetningu sinni (eina verkinu á sýningunni sem fellur undir hefðbundna skilgreiningu á „tímatengdum“ miðlum) hefur Þór Elís Pálsson látið tilviljun ráða því hvernig tvær myndbandsvarpanir mætast á sama tjaldirni, svo að fyrir vikið myndu þær sibreytilegt sjónarspíl sem kemur á óvart með tengingum sínum.

Enda þótt listamennirnir hafi komist upp á lag með aðferðir sínar eftir mismunandi leiðum, þá tengjast þeir greinilega innbyrðis í áhuga sínum á tíma, breytingum og könnun á efnislegum eiginleikum. Slíkur áhugi er auðvitað engin nýlunda í listinni. Skemmat er að minnast fyrirrennara á borð við Dieter Roth og Kristján Guðmundsson. Þegar árið 1969 skapaði Roth listaverk úr matvælum, til að mynda osti sem hann lét mygla og skemmat. Og sama ár gerði Kristján Guðmundsson sinn alræmda *Umhverfisskúlptúr* (*Environmental Sculpture*) með því að skilja eftir straubretti um skeið inni í hænækakofa og láta hænækaskitinn þekja yfirborð þess með útreiknanlegu mynstri. Eldra forðæmi, sem slær tóninn fyrir Dieter Roth og er áhugavert viðmið fyrir hið óvirðulega uppátæki Kristjáns, er *Stóra glerið* (*Large Glass*) eftir Marcel Duchamp. Árið 1920 lagði Duchamp rúðu úr *Stóra glerinu* flata á tvo búkka í vinnustofu sinni og lét hana safna ryki megnið af árinu meðan hann sjálfur var fjarverandi. Eftir að hafa fengið vin sinn, listamannin Man Roy, til að festa útkomuna á filmu, fanga hana með þeirri viðfrægu ljósmynd *Ryktingun* (*Stóra glerið hans Duchamps með minnispunktum úr ryki*) (*Dust Breeding* (*Duchamp's*



Harpa Arnadóttir, Sprungaverk/  
Surface of Memory, 2007.



Guðrún Einarsdóttir, Efnis landslag/Material  
Landscape, 2011.

Large Glass with Dust Notes)), strauk Duchamp burt nokkuð af rykinu en skildi eftir hluta þess sem hann festi varanlega við glerið. Það sem er svo sláandi og eftirtektarvert við þetta snemmborna verk Duchamps er að hann kom sjálfur hvergi nærri í sköpun þess, ekki frekar en í sínum fundnu hlutum („ready-made“) verkum sínum, heldur leyfði því að verða til af sjálfu sér.

Rétt eins og svo oft hefur gerst hvað snertir byltingarkenndar aðferðir Duchamps, hefur óskipuleg uppsöfnun hans á ryki orðið að viðmiði í samtímalistaköpun. Frá einum listamanni til annars eru hinir óvissu ferlar samt sem áður afar fjölbreytilegir og útkoman mismunandi, og sömuleiðis hugmyndafræðin að baki listaverknum. Til að átta sig betur á því hvað tengir saman listaverkin á sýningunni *Hreyfing augnabliksins*, er því mögulega gagnlegt að bera þau saman við aðrar leiðir sem listamenn hafa farið, svo sem vel þekkt verk sem Robert Rauschenberg gerði í virðingarskyni við *Ryktimgun*, verkið *Leðjumálverk* (handa John Cage) (*Dirt Painting* (for John Cage)). (Rauschenberg varð fyrir áhrifum frá John Cage, auk Duchamps, og ekki síst tilraunum hins yfirnefnda með margvíslega tilviljunartækni í tónlistarsköpun sinni.) „Málverkið“, sem var unnið árið 1953, var aðallega gert úr leðju sem var þrýst í tréamma með botni sem var svo hengdur upp á vegg. Mygla sem myndaðist á leðjuni skapaði breytileg litbrigði og sá til þess að verkið var stöðugt í þróun. Í skyldu listaverki, *Vaxtarmálverki* (*Growing Painting*), notaði Rauschenberg einnig grasfræ sem hann vökvadi daglega og lét spretta án frekari afskipta. Eftir á að hyggja má segja að Rauschenberg hafi verið forspár um jarð-listaverk með viðurkenningu sinni á jarðvegi sem gjaldgengum efniviði listaverka. En listaverkin sem sjá má á sýningunni *Hreyfing augnabliksins* virðast lúta annarri rökvisi. Hér eru það ekki náttúruleg efni heldur náttúruleg öfl sem eru í brennidepli. Þegar Jóhann Eyfells notar lífræna ferla og lætur þá um að setja mark sitt á samfellur sínar, beitir málmhlutum og viðvarandi þyngdarafloþrýstingi til að stimpla tauli með merkjum og myndum, verður útkoman lykill að þeim kröftum sem hafa áhrif á taulið. Sama má segja um þá skúlptúra hans sem eru unnir með svipudum aðferðu og samfellurum. Þótt þeir líkast hrauni, þá eru þeir ekki sýni af jarðfræðilegum fyrirbærum í sama skilningi og verkin eftir Rauschenberg eru sýni af jarðvegi. Þegar Jóhann hellir bráðnum málm í holur í jörðinni og leyfir honum að storkna af sjálfu sér og mynda skúlptúra, er það fremur markmið hans

að gefa dæmi um þá krafta og þá eðlisfræðilegu framvindu sem getur af sér hraunið til að koma af láta náttúruöflin eiga beinan þátt í að móta málminn. Verk hans eru mótuð af þyngdarafloinu og loftþrýstingi við tilteknar aðstæður sem og þeim tíma sem það tekur náttúruleg fyrirbæri að myndast.

Hinir listamennirnir sem eiga verk á sýningunni fylgja svipudum leiðum og Jóhann. Með því að nota efnafraðilega eiginleika til að koma af stað óvissum verkferlum – með því að láta lim ákreppa saman, saltkristalla myndast, blanda olíumálinngu á misjafnan hátt, og láta ljósnæmislag filmu bregðast við birtu – eiga listamennirnir það sameiginlegt með honum að þeir sýna okkur virkni hinnar náttúrulegu framvindu eins og hún er í margvísleika sínum. Þannig að þegar Sólvieg Adalsteinsdóttir lætur filmuna alfarið um það að safna í sig ljósinu, án þess að stjórna því á nokkurn hátt, er alveg ljóst að hún er ekki að reyna að „ná“ sjónrænum myndum af óþreifarlegum hlutum heldur fremur að ná tímanum inn í myndirnar. Markmið hennar er ekki að skapa tülkanir. Þótt sprunginn flöturinn á hvítum málverkum Hörpu Arnadóttur líkast sprungu yfirborði jökula, þá er það ekki vegna þess að hún hafi málað jökla eða buið til ís-málverk heldur vegna þess að yfirborðið á málverkum hennar hefur sprungið í rauttima á líkan máta og jökullá. Og minni *Efnislandslæg* Guðrúnar Einarsdóttur okkur á ummerki um eldgos, þá er það vegna þess að verkin hafa af sjálfu sér tekið á sig þessi form fyrir tilverknad efnafraðilegrar framvindu. Salt-myndanir Rögnu Röbertsdóttur minna okkur ekki endilega á landslag en þær fylgja sömu rökréttu framvindu þar sem þær verða af sjálfu sér að saltkristallabreiðum, eins og uppbornaður hafsbotn, fyrir tilverknad ópersónubundins framgangs tímans. Síðast en ekki síst má nefna að þegar Þór Elís notar myndir af náttúrunni í myndbandsinnsetningu sinni, þar sem hann vottar Jóhanni Eyfells virðingu sína, er það ekki í þeim tilgangi gert að fanga birtingarmyndir náttúrunnar með kvikum myndum, heldur til að láta efniviðinn sem hann notar lúta hinum óvissu verkferlum og á þann hátt, í anda verka Jóhanns, „gefa okkur færi á að hlaupest eitt augnablik undan merkjum tímans til að geta séð honum bregða fyrir eitt augnablik“.

**Hafþór Yngvason,  
sýningarstjóri.**

# Power of Passage

As the title suggests, the exhibition *Power of Passage* explores the forces of transition. All of the artworks presented involve progression and change. They are the outcome of impersonal and indeterminate processes that the artists use to transform their materials from one state into another. The final forms the works take are unpredictable, as the artists allow the dynamic chemical reactions of the materials to work on their own, largely without interference of the artists' own hands. The attention is on the progression of the transformation itself. The artworks that we see in the exhibition are manifestations of the processes and they are marked by the time involved. As Jóhann Eyfells has said of his "collapsions," they afford us an opportunity to momentarily forsake time in order to momentarily catch a glimpse of it."

We see these indeterminate processes at work in different ways in the art of the six artists represented. The "cloth collapse" by Jóhann Eyfells is composed of a sheet of absorbent cloth that has lain in a bed of slurry for a period of several weeks, topped with various metals and alloys. The gravitational pressure and the chemical reactions of the materials imprint a pattern of marks on the cloth without the artist controlling the outcome. In her ongoing *Material Landscape Project*, Guðrún Einarsdóttir experiments with varying types and quantities of oil, pigments and solvents to change the way the paint dries. The drying time may last 12-14 months or longer, depending on the blend of chemicals. The goal here is not to develop a formula that will result in a predictable outcome but rather to vary the results and subject them to chance. Harpa Arnadóttir paints her canvases with layers of pigments and glue, which makes the canvas contract and soften, causing the surface to crack in unpredictable ways. Responding to temperature and humidity, the paintings may go on cracking and changing long after the artist is "finished" with them, rendering the notion of "finishing" meaningless. A piece from 2005 by

Ragna Robertsdóttir consists simply of a polished silver plate hung on the wall, which the artist has allowed to become tarnished as the silver sulfate reacts to the air and light. This process will continue as long as the silver remains exposed to the elements, causing the surface to darken and change colors depending on the chemicals in the atmosphere. In her recent work, Ragna dilutes salt in water and pours the solution on sheets of glass, where the salt crystallizes into shapes and forms on its own as it dries. And in her new series of photographs, Sólveig Aðalsteinsdóttir doesn't use a camera or lenses to control the light. Instead, she exposes the film in a darkened room over an extended period of time and allows the light that "leaks" into the space to create forms on its own on the film surface. Shutter speed and aperture play no role in the outcome. It is impossible to predict what the photograph will look like; it becomes clear only once the film is processed. Finally, in a video installation (the only work in the exhibition that falls under the traditional definition of "time-based" art), Þór Elías Pálsson has allowed chance to determine how two video projections come together so that, consequently, they form constantly changing and surprising connections.

Although these artists have arrived at their different methods by different means, they are clearly related to one another through their concerns with time, chance and material explorations. These concerns are not new to art, of course. The closest precursors, geographically, are the works of Dieter Roth and Kristján Guðmundsson. Starting in 1969, Roth created artworks out of foodstuff, such as cheese, which he allowed to mold and decompose. And in the same year, Kristján Guðmundsson created his notorious *Environmental Sculpture* by leaving an ironing board in a henhouse for a period of time, letting the chicken waste gather in unpredictable patterns on the surface of the board, which he then displayed in an exhibition. An earlier example, which sets the tone for Roth and provides an interesting reference point for Kristján's irreverent act, is Marcel Duchamp's *The Large Glass*. In 1920, Duchamp placed one of the glass plates from the *Large Glass* horizontally on a pair of sawhorses in his studio and left it to gather dust for much of the year while he was away. After having his friend, the artist Man Ray, record the outcome, which he captured in the famous photograph *Dust Breeding (Duchamp's Large Glass with Dust Notes)*, Duchamp wiped some of the dust away but left a section of it that

he adhered permanently to the glass. What is so striking about Duchamp's early work is that he removed his hand entirely from the process of making the work, just as with his ready-mades, and allowed the process to happen unassisted.

As has happened so often with Duchamp's revolutionary approaches to art, his unstructured accumulation of dust has provided a paradigm for contemporary art practice. The processes of indeterminacy vary greatly from artist to artist, however, and the outcomes are different, as well as the intentions behind the works. To understand better what connects the artworks in *Power of Passage*, it may therefore be helpful to compare them to other approaches as well, such as Robert Rauschenberg's well-known homage to *Dust Breeding*, namely *Dirt Painting (for John Cage)*. (Rauschenberg was influenced by Cage, as well as by Duchamp, particularly by the former's use of various techniques of randomness, such as the *I Ching*, in his music.) The "painting," made in 1953, consisted entirely of dirt pressed into a wooden box frame that was then hung on the wall. Mold growing on top of the dirt created changing colors and a constantly developing composition. In a related piece, *Growing Painting*, Rauschenberg included grass seeds that he watered daily and let grow over time. In retrospect, Rauschenberg's paintings, in his acknowledgment of earth as legitimate material of art, may be said to have anticipated earthworks. The artworks gathered together in *Power of Passage* seem to follow a somewhat different logic, however. Here it is not natural materials but natural forces that are emphasized. When Eyfells uses organic processes to imprint upon his collapsions, employing alloys and sustained gravitational pressure to stamp cloth with marks and images, the outcome is an index of the forces that affect the cloth. And if some of his sculptures, which are created through a process similar to the collapsions, look like lava, they are not samples of the geological phenomena, in contrast to Rauschenberg's work, which exemplifies earth. By pouring molten metal into holes in the ground and letting it coagulate on its own to form sculptures, Eyfell's goal is rather to exemplify the gravitational and atmospheric conditions that help shape the lava.

The other artists in the exhibition follow similar paths. Their uses of chemistry to instigate indeterminacy—through the contraction of glue, the formation of salt crystals, the manipulation of oil paint, and the reaction of photographic emulsion to light—share with

Eyfells in demonstrating the workings of natural processes in their diversity. Thus when Sólveig Aðalsteinsdóttir allows film to collect light on its own, uncontrolled, she is clearly not trying to "capture" the optical images of physical objects but to capture the time involved. If Harpa Árnadóttir's cracked field of white paint resembles the cracked surface of a glacier, it is not because she has been painting glaciers, or making ice paintings, but because the surfaces of her paintings have cracked, in real time, like glacial ice. And if Guðrún Einaradóttir's series of paintings *Material Landscapes* reminds us of volcanic formations, it is because the paintings have assumed those forms themselves through chemical processes over time. Ragna Róbertsdóttir's salt formations may not remind us of landscapes but they follow the same logic as they form themselves into fields of salt crystals, like a dried-up ocean bed, through the impersonal process of time. And finally, when Þór Elís, in his homage to Eyfells, uses natural images in his video installation, it is, again, not to capture natural appearances through moving images but to subject the material he uses to processes of indeterminacy, and thus, in the spirit of Eyfells' work, to "afford us an opportunity to momentarily forsake time in order to momentarily catch a glimpse of it."

**Hafþór Yngvason,  
Curator.**