

HA
Sara Björnsdóttir

15. september 2012 – 6. janúar 2013
Hafnarhúsið



Where Is My Stuff, 2011. Ljósmynd/
Photo: Sara Björnsdóttir.

Sýningarstjóri/Curator
Hanna Styrmisdóttir



HA – Sara Björnsdóttir

Verk Söru Björnsdóttur á einkasýningu hennar í A sal Hafnarhússins er sjötta verkið af þessum toga sem hún hefur unnið erlendis og hérlendis á síðastliðnum áratug, þar sem hún hefur sleppt hendinni af listhlutum sem slíkum. Þessa þróun í verkum Söru má rekja til myndbandsverkans *Felumyndar* (2001) sem segja má að hafi markað upphafið að gjörbreyttri nálgun hennar við listaköpunina. Í verkinu *HA* leysir Sara upp hið fasta rými með lifandi myndum af því sjálfa sem falla hver inn í aðra og skapar nýja vidd, sýnbreytilega sjónhverfingu sem gerir áhorfandanum kleyft að sjá djúpra inn í rýmið og átta sig á samhengi þess við listina, andrána og veru hans sjálfs í rýminu.

Sara Björnsdóttir er fædd í Reykjavík árið 1962. Hún stundaði nám í Myndlist- og handiðaskólanum og síðar við Chelsea College of Art & Design í London (MA).

Meðal verka hennar má nefna *Where Is My Stuff* (Játtanir, Listasafn Færeyja, 2011), *Es ist nicht die kunst die stinkt es ist die galerie/It's not the art that stinks it's the gallery* (Kulturpalast Wedding International, Berlin, 2010), *Vima/ Intoxication, I wish you had more time and Salem Lights* (Möguleikar, Listasafn Reykjavíkur, 2009), *1001 hevi bjúti* (Ferðalag, Listahótið í Reykjavík, 2008), *Svartur Íslendingur* (Sirkus, Frieze Project, Frieze Art Fair, London, 2008), *Intoxication* (Gallery Crystal Ball, Berlin, 2007), *Hellirinn bak við ennið* (Kling & Bang, 2006), *Skúlptúr, skúlptúr, fokking kúltúr* (Ný íslensk myndlist II: Um rými og frásögn, Listasafn Íslands, 2005), *Rugl í rými* (Sjónarhorn, Listasafn Íslands, 2003), *Felumynd* (Fljúgandi diskar og önnur undursamleg fyrirbæri, Galleri Skuggi, 2001).

Sara Björnsdóttir's site-specific work at her solo show in Gallery A at Hafnarhúsið is the sixth work of its kind, made over the past decade in Iceland and abroad, in which she has let go of the art object as such. This tendency in Sara's work can be traced back to her work *Felumynd/ Hiding Picture* (2001), which may be said to mark the beginning of an entirely new approach in her art. In *HA* Sara dissolves the permanent space with video images of the space itself, which overlap one another to create a new dimension – a constantly-changing optical illusion, which enables the observer to see farther into the space, and realise its relationship with art, the moment and his/her own presence in the space.

Sara Björnsdóttir was born in Reykjavík in 1962. She studied at the Icelandic College of Arts and Crafts (now Iceland Academy of the Arts), and later for an MA at the Chelsea College of Art & Design (now part of the University of the Arts) in London.

Her works include *Where Is My Stuff* (Játtanir/ Confessions, Faroe Islands Art Museum, 2011), *Es ist nicht die kunst die stinkt es ist die galerie/It's not the art that stinks it's the gallery* (Kulturpalast Wedding International, Berlin, 2010), *Vima/ Intoxication, I wish you had more time and Salem Lights* (Possibilities – The Guðmunda Kristinsdóttir Art Prize, Reykjavík Art Museum, 2009), *1001 Heavy Beauty* (Journey, Reykjavík Arts Festival, 2008), *Black Icelander* (Sirkus, Frieze Projects, Frieze Art Fair, London, 2008), *Intoxication* (Gallery Crystal Ball, Berlin, 2007), *The Cave Behind the Forehead* (Kling & Bang, 2006), *Sculpture, Sculpture, Fucking Culture* (New Icelandic Art II – Moving Centres, National Gallery of Iceland 2005), *Confusing Space* (Sjónarhorn, National Gallery of Iceland, 2003), *Hiding Picture* (Flying saucers and other wondrous things, Gallery Skuggi, 2001).

Sýningarstjóri er Hanna Styrmsdóttir.

Curated by Hanna Styrmsdóttir.



Höggmyndir/Hit Pictures, 1995.
Ljósmynd/Photo: Sara Björnsdóttir.

HS Eitt af því sem einkennir þig sem listamann er gagnrýnin endurskoðun og endurnýjun, sem birtist með viðtækum hætti í verkum þínum. Þennan þráð er hægt að rekja aftur til námsáranna. Ég er að velta fyrir mér *Höggmyndum* (1995) í þessu sambandi.

SB Ég veit ekki hvort það er sérstök endurskoðun eða endurnýjun í því verki, en samt sem áður var ég þar að leita að leið til að tjá orkuna í gjörningum í fast efni. Með því að gefa þormandi gífasinu þungt hnefahögg næ ég andartaki og orku gjörningsins sem höggið er og "frysti" það sem gerist í efninu við orkuna frá högginu. Í titlinum *Höggmyndir* er ég að leika mér að tungumálinu og tengja það inn í listasöguna á tvíræðan hátt.

HS Það er mjög margt sem gerist í þessu verki en það má segja að þarna beinir þú sjónum í fyrsta sinn að listhlutum sem tákmynd, að því sem hann stendur fyrir. Þessi þróun heldur síðan áfram og tekur á sig afar áhugaverða mynd í *Príleik* (1999).

SB Það má segja að í *Príleik* komi fram

endurskoðun, endurnýjun og uppreisn því mér fannst ég vera að sjá mikið það sama í list. Ég fékk þá hugmynd að gera þrjár sýningar með verðlausum hlutum í ólíkum litum með ólíkum titlum og sjóna á þremur stöðum á skömmum tíma. Sú fyrsta var *Hlutur fegurðarinnar* á Mokka. Þar voru hlutirnir málaðir í gulu, rauðu og bláu. Þetta var fegurðarsamkeppni milli hlutanna því að gestir völdu fegursta hlutinn. Næst kom *Hugleidsla* um list þar sem sömu hlutirnir voru hvítmálaðir, nánast ósýnilegir, í búðarglugga og gestir gátu hlustað á hugleidsla sem ég samdi um hvitt, tómt rými. Þriðja sýningin hét *Punglyndi hins sanna listamanns*. Þar voru hlutirnir svartmálaðir á gallerigólfinu og á veggnum stóð: *Gefðu listinni spark, listamaðurinn gefur þér leyfi til að sparka í verkin*. Viðbrögðin voru ótrúleg og margir nutu þess að sparka í listina, það var sparkað þvilíkt í hana að það komu göt á veggina í galleriinu og ljósin í loftinu brotnuðu. En aðrir léku sér að hlutunum og röðuðu þeim upp í litla skúlpúra. Líklega var ég þyrst að þæla þarna, hvað þýða þessir listhlutir í rauninni, hvað eru þeir?

HS Og hvaða gildi við gefum þeim, hvað það er í samfélaginu sem ákvarðar það. Mér finnst þetta verk, sem tekur form þriggja sýninga, snúast um að afhjúpa það.

SB Já, afhjúpun er ógætis lýsingarorð. Fólkí fannst *Hlutur fegurðarinnar* sniðug. *Hugleiðsla um list pirraði*. Á *Punglyndi hins sanna listamanns* áttáði fólk sig á að þetta voru sömu hlutirnir og að þeir sjálfir skiptu engu máli heldur hið óefniakenna; hugmyndin og verknáðurinn.

HS Ég velti því fyrir mér hvort þetta hafi ekki verið tímamótaverk á ferli þínum? Þú dregur saman meginþættina í mjög mikilvægu hugsanferli, gerir þú upp og við það á sér stað umbreyting sem ætur mark sitt á verk þín í kjölfarið.

SB Sýningin sem kemur á eftir þessu er *Fjúgandi diskar og önnur undursamleg fyrirbæri* (Galleri Skugga, 2001) þar sem ég gerði fyrsta staðbundna videóið. Það var reyndar nokkrum árum fyrr, í London '96, sem ég kynntist staðbundinni list, verkum sem þú gerir á og um staðinn og ég fékk mikinn áhuga á þessari nálgun. Það var engin umræða um staðbundin verk á Íslandi á þessum tíma. Smám saman fór mér að finna stílhuturinn óþarfur, að list væri dýpri upplifun og skynjun fyrir mér en það að horfa og um leið fór ég að hugsa verk mín út frá sýningarstaðnum. Mér finnst myndlist áhugaverð þegar hún gerir mig meðvitanda um rýmið sem ég er í og um stað og stund. Þegar hún hefur lúmsk tilfinningaleg áhrif, sagnar mann inn í rýmið: það er tilfinningin sem ég vil ná fram.

Þegar ég var að vinna verkid í Galleri Skugga, fléttadist ég svo fyrir tilviljun inn í það, fann eitthvað sem gerðist óvart en réði á endanum úrslitum um útkomu verksins.

HS En þú ert ekki alltaf hluti af staðbundnu verkunum.

SB Það gerðist í fyrsta sinn árið 2003. Þá var ég beðin að vinna verk fyrir Listasafn Íslands en var jafnframt tjáð að ég fengi ekki vinnulaun greidd. Ég ákvað að gera verk um tömt rými, ekkert fyrir ekkert. Þó ég væri ósátt við að fá engin laun ákvað ég að nýta tækifærið og gera nýtt verk fyrir sjálfa mig. Þar er ég líka í uppreisn og fannst í raun algjört rugl að vinna án launa. Þar var titillinn kominn, *Rugl í rými* en hann vísar líka til þess hversu ruglandi þessi verk geta verið.

HS Það var s.s. pólitískur gjörningur í upphafi að fjarlægja sjálfa þig úr verkunum?

SB Já, uppreisnarpólitik, án þess að glata tækifærinu til ógrandi vinnu og nýs verks. Ég man ennþá hversu mikið hugrekki ég þurfti til að setja fram þetta verk.

Siðan hefur þetta þróast á þann hátt að ég nýti mér það ef rýmið býður upp á að ég sé í verkinu. Hér í Hafnarhúsinu gerðist það ekki. Súllurnar eru eins og einatæklingar. Þegar ég felli myndirnar hverja ofan í aðra þá hreyfast þær til. Sama súlan birtist hér og þar í salnum og oft á sama tíma. Þetta er e.t.v. ekki óskýlt skammtafræði. Þegar maður fer að hugsa um orku og hvernig heimurinn er og hvernig hann birtist okkur, þá getur vel verið að þetta rými sé ekki eins og við höldum að það sé. Ég leitast við að hreyfa við fullvissu fólks um hvar það stendur og hvað það sér. Það tekur þess vegna tíma að upplifa verkið. Það þarf að staldra við.

HS Það er sterk tilhneiging til þess að lita á sýningarrými í safni sem fyrirfram gefið. Svona er rýmið, þetta höfum við til að vinna með og smám saman verður til hefð í kringum möguleika þess. Mér finnst sýningagerð áhugaverð m.a. vegna þess að hún er tímabundið form og er því í eðli sínu tilraunakennd og í mótsögn við sýningarrýmið sem er tímalaust. Sýningagerð hverfist því alltaf að hluta til um togstreituna sem skapast í kringum þessa mótsögn. Það er sterk element í staðbundnum verkum þínum og sérstaklega í þessu verk að þú sýnir fram á tímarni í rýminu sjálfu, opnar í því tímaviddina, ef svo mætti segja. Þú tekur verkid upp á einum tíma og setur það upp á öðrum og tekast að miðla þessari tilfærslu á tíma mjög vel.

SB Tímaskynjunin sem ég er að þæla í er eins og þegar þú sérð ljósmynd af langömmu þinni í sofa sem þú hefur eftir átt og situr í á meðan þú horfir á myndina. Þú verður meðvitund um að vera í sama húsi og herbergi og þessi mynd var tekin í fyrir 50-60 árum. Bara þetta dregur þig aftur í tímann, þannig að þú ert samtímis í tveimur tímum í einu. Það er það sem gerist í þessum verkum, þú villist á tíma. Siðan taparðu kannski áttum en leyfir verkinu bara að ráða. Þegar þú gerir það óaðlaga loksins að njóta þess. En það er samt óaðlaga rýmið sem ég hugsa um. Með þessari vörpun er ég að opna rýmið, veggirnir hverfa og þú sérð lengra inn í einhvern súlnasal og skekkt rými.

Það sem ég vildi ná hér í Hafnarhúsinu voru einhverjir óvart tófrar sem voru til staðar þegar ég tók verkid upp. Það er hluti af vinnuferlinu að vera opin fyrir því óvanta. Öll þessi staðbundnu verk hafa boðið uppá tilviljanir sem komu á óvart. Ég veit að það skiptir engu máli hvaða rými ég fæ til að vinna í heldur skiptir öllu að skilningarvitni séu opin. Fólk hættir að sjá umhverfi sitt þegar það venst því. Ég vil sýna fegurðina, töfrana, í hinu hversdagalega.



Punglyndi hins sanna listamanns/Depression of the True Artist, 1999.
Ljósmynd/Photo: Sara Björnsdóttir.

HS Þessi staðbundnu verk eru gjörningatengd að því leyti að þau hverfast um ferlið. En þú hefur líka gert mikið af lifandi gjörningum.

SB Ef rýmið býður upp á það, eins og það hefur stundum gert, finnst mér gaman að leika mér í því, birtast í verkinu sjálf eins og við höfum talað um. Þessar vídeógjörningar eru allt annars eðlis en lifandi gjörningar því þeir snúast um rýmið og hið óvænta, meðan hinir snúast um andartakið og orku. Gjörningurinn hverfur á þeim stöðum þar sem hans er ekki þörf. Hann kom aftur 2011 í verki sem ég gerði í Færeyjum.

Ég heillast af gjörningnum því hann er ögrandi. Flesta gjörninga geri ég bara einu sinni, sem viðburð, hið óþekkt í núinu. Þess vegna ætti gjörningur kannski frekar að kallast nú-ningur.

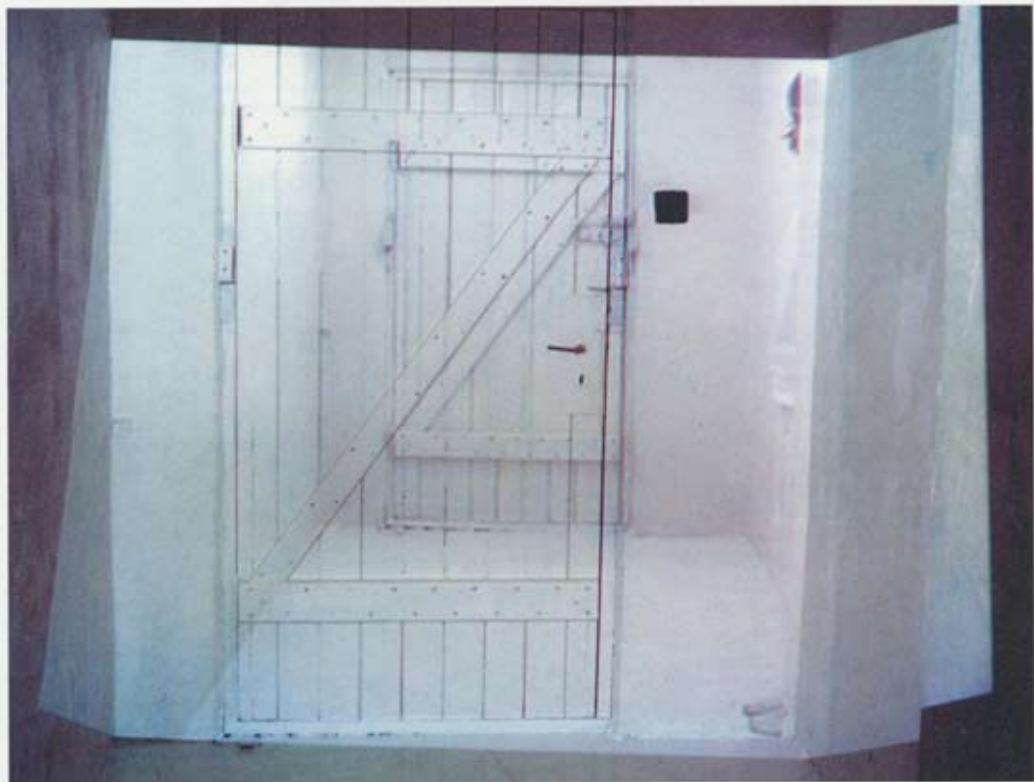
HS Skráseturðu gjörningana þína?

SB Ekki alla. Mér finnst það trúfla mig og áhorfendur að hafa tökuvélar inni, ég eiginlega þoli það ekki því það tekur andrúna í burtu. Ég er enn að gera gjörninga sem ég skráset ekki, það er ögrun í því líka. Ég þarf á ögrun að halda, því að listin haldi mér vakandi, fái mig til þess að huga

og þora.

HS Sumir listamenn ganga mjög langt í að skrásetja gjörninga sína og gera sjálfstætt myndbandsverk úr þeirri skrásetningu. Aðrir fara í öfuga átt og skrásetja ekkert, eins og Tino Sehgal t.d., sem er mjög áhugavert. Það er í raun hin fullkomna afneitun á listinni sem söluvöru. Ef engin skrásetning er til á gjörningi, ef hann er einungis til í augnablikinu, þá verður hann ekki að hlut eða viðburði sem við getum gefið fjárhagslegt gildi.

SB Mér finnst falleg tilhugsun að þeir gjörningar sem ég hef gert og ekki skrásett, eru aðeins til í mínum huga og þeirra sem sáú þá. Ég hugaði aldrei að því að ég þyrfti að selja myndlistina. Ef ég hefði hugað um afkomu í byrjun þá væri ég mjög líklega að gera allt önnur verk. Ég finn mikið sjálfstæði og frelsi í listinni, ég geri það sem mig langar til að gera og aflið til þess er hugrekki, enginn er með puttana eða reiknivélina í því.



Felamynd/Hiding Picture, 2001.
Ljósmynd/Photo: Sara Björnsdóttir.

HS One of things that is characteristic of you as an artist is your critical revision and renewal, which is manifested extensively in your works. This theme can be traced back to your time as a student. I'm thinking about *Höggmyndir/Hit Pictures* (1995) in that context.

SB I don't know whether that work entails specific revision or renewal. But I was looking for a way to express the energy of performance art in solid matter. By punching the drying plaster, I captured the moment and the energy of the performance that is the punch, and "froze" what happened in the drying material, using the energy of the punch. The Icelandic title *Höggmyndir* is a pun, because in Icelandic the verb *högg(va)* means to hit (punch) as well as to sculpt, so *höggmyndir* means "hit pictures" as well as 'sculptures' which is the word's conventional meaning. My intention was to play with the language, to create an ambivalent connection to the history of art.

HS A lot is happening in that work. One could say that in this piece you focus on the art object as a symbol, as a signifier, for the first time. That tendency continues, and takes on a most interesting form in *Príleikur/Trilogy* (1999).

SB One might say that in *Príleikur/Trilogy*, revision, renewal and rebellion are manifested, as I felt that what I was seeing in art was all much the same. I had the idea of doing three shows composed of valueless objects in different colours and with different titles, and exhibiting them in three venues over a short period of time. The first was *Hlutur fegurðarinnar/The Part of Beauty* at the Mokka café. The objects were painted yellow, red and blue. It was a beauty contest between the objects, as the visitors were supposed to pick the one they found most beautiful. The next exhibition was *Hugleiðsla um list/Meditation on Art*; here the objects were painted white, and were near-invisible, displayed in a shop window. Visitors could listen on tape to a meditation I had composed about a white, empty space. The third was *Punglyndi hins sanna listamanns/Depression of the True Artist*. Now the objects were painted black, and arranged on the gallery floor. On the wall were the words: *Give Art a Kick. The artist gives you permission to kick the art works*. The response was incredible: a lot of people enjoyed kicking the art. They kicked so much that they made dents in the walls and the ceiling lights got broken. Other visitors played around with the objects, and arranged them into little sculptures. I suppose I had started to think: what do these art works really mean? What are they?

HS And the value we assign to them – what it is in society that determines that? To me, this work, in the form of three exhibitions, serves to expose that.

SB Yes, *expose* is a good word. People were entertained by *Part of Beauty*, and irritated by *Meditation on Art*. In *Depression of the True Artist*, they realised that these were the same objects yet again – that the things in themselves were of no importance – rather something intangible: the concept, the happening.

HS I'm wondering whether it may have marked a turning-point in your work? You bring together the main strands in an important series of thoughts, and resolve them, in a transformative way which makes its mark on your subsequent works.

SB The next exhibition was *Flying Saucers and other Wondrous Things* (Gallery Skuggi, 2001), in which I did my first site-specific video. I had first come across site-specific art some years earlier, in London in 1996, works that are made in, and about a certain place. It was an approach that fascinated me. At the time there was no discourse on site-specific art in Iceland. Slowly, I came to feel that the art object was redundant, that art was a more profound experience and perception than simply looking; and the starting point became the exhibition space itself. I find art interesting when it awakens my consciousness of the space I'm in as well as the time and place – when it has a subtle emotional effect, enticing one into the space. That's the feeling I want to achieve.

When I was making the work at Gallery Skuggi, I inadvertently got caught up in it and found something out by chance which in the end was crucial to the work.

HS But you're not always a part of the site-specific pieces.

SB The first time was in 2003, when I was asked to do a piece for the National Gallery of Iceland, but was also informed that no fee would be paid. I decided to do a work about an empty space – nothing for nothing. Although I wasn't happy not to be paid, I decided to seize the opportunity to make a new work, for myself. Again I was in revolt. I really found it ridiculous to be working for nothing. And that gave me the title: *Rugl í rými/Confusing Space* [another pun, on the phrase "*að rugla einhvern í ríminu*", to confuse someone], underlining as well the confusing nature of these works.

HS So it was originally a political action, to remove yourself from the works?

SB Yes, the politics of revolt – but without sacrificing the possibility of making challenging work and a new piece. I still remember the courage it took to present that work. Since then, if the space offers the possibility of my being in the piece, I take advantage of that. That didn't happen here in Hafnarhúsið. The columns are like persons. When I fit the pictures together, they move. The same column is seen here and there around the space, often at the same time. When you think about energy and what the world is like, and how it appears to us, it is entirely possible that this space is not as we think it is. I want to move people's certainties about where they are and what they see. So it takes time to experience the work. One must stay and reflect upon it.

HS There is a strong tendency to see an exhibition space as a given. This is the space – this is what we have to work with – and gradually assumptions develop about its possibilities. I find curating interesting, among other things because exhibitions are temporary designs, and thus by nature experimental – and in contrast with the exhibition space, which is permanent. Curating thus always revolves partly around the tension that arises from that paradox. It's a strong element of your site-specific works, and especially this work, that you demonstrate the time in the space itself – you open the dimension of time within it, so to speak. You record the work at one time, and exhibit it at another, and you manage to get that time-warp across very well.

SB The perception of time that I'm thinking about is like when you see a photo of your great-grandmother sitting on a sofa you have inherited, that you're sitting on while you look at the photo. You become aware of being in the same house, the same room, as the photo was taken in, fifty or sixty years ago. That alone takes you back in time, so you're in two different times simultaneously. That's what happens in these works, you get lost in time. It may confuse you but you simply leave it up to the picture. When you do that, you can finally enjoy it.

But it's mainly the space I'm concerned with. With this projection I open up the space, the walls disappear, and you can see farther, into a distorted space, a portico.

What I was aiming to achieve here in Hafnarhúsið was a kind of accidental magic, which happened when I made the recording. It's part of the work process to be open to the unexpected. All my site-specific works have had the potential for unexpected and chance elements. I am well aware that it makes no

difference what space I am allocated to work in – what's important is to have all one's senses open. When people are used to a certain environment, they stop seeing it. I want to show the beauty, the magic, in the everyday.

HS The site-specific works are performances, in the sense that they focus on the process. But you've done a lot of live performances too.

SB If the space offers the possibility, as it sometimes does, I like to seize on that, play a part in the work myself, as we discussed. These video performances are quite different in nature from live performances, because they are concerned with the space and the unexpected, while the others are concerned with the moment and energy. The performance vanishes in places where it is not needed. It returned in 2011, in a work I did in the Faroe Islands.

Performances appeal to me because they are challenging. I do most performances only once, as an event – the unknown in the now. So perhaps performance should really be called now-mance.

HS Do you keep a record of your performances?

SB Not all of them. I find it distracting to myself and the audience if a recording is being made during the performance. It disturbs the moment. I'm still doing performances that I don't record. That's a challenge too. I need the challenge, I need art to keep me awake, to make me think, and dare.

HS Some artists go quite far in recording their performances, making them into video works which have their own separate existence. Others go to the other extreme and keep no records whatsoever – like Tino Sehgal, for instance – and that's very interesting, too. It's really an absolute repudiation of art as a commodity. If there's no record of a performance, if it exists only in the moment, then it can never become an object or an event to which a monetary value can be assigned.

SB It's a wonderful thought, that the many performances I've done of which there is no record, exist only in my memory and that of the people who were present. It is like we share a secret or an experience. I never thought of the work as a product that was meant to be sold. If I'd been thinking about the financial aspect at the start, no doubt I'd be doing completely different things in my art. I have a strong sense of autonomy and freedom in art – I do what I want to do. The energy to do that comes from courage. Nobody goes sticking their fingers, or their calculator, into that.