

## Art = Text = Art

Verk eftir samtímalistamenn  
úr safneign Sally og Wynn Kramarsky

Hæfni til breytinga er nauðsynleg lífsafkomu bæði tungumáls og listar. Tækninýjungar síðustu ára hafa haft áhrif á notkun okkar á tungumálinu. Hvaða áhrif hefur þetta á það hvernig við skoðum myndlist sem felur í sér texta? Eða, eins og á við um nokkur verk sýningarinnar *Art=Text=Art*, list sem fjallar um augljósan skort á texta? Höfum í huga að fyrir mörgum okkar er upplifun af texta önnur en hún var fyrir aðeins áratug síðan. Fyrir tilstilli tækni, og þá sérstaklega smáskilaboða og tölvupósts, hafa skrif og lestur þröngvað sér inn í líf okkar þar sem þessa naut ekki við áður, svo sem í mitt samtali, á fundi eða fyrirlestra, við akstur, í svefnherbergið og baðherbergið. Þessi flæðandi og takmarkalaus tenging við texta hefur áhrif á sköpun textamiðaðrar myndlistar á tuttugustu og fyrstu öld og breytir upplifun okkar af slíkum verkum sem gerð voru á árum áður.

Þetta sést þegar tvær teikningar eftir William Anastasi, *Orðateikning yfir hraðritunar æfingu* frá 1962, eru bornar saman við verk Annabel Daou, *Yfirlýsing um ástæðu og nauðsyn þess að vígbúast* frá 2006. Í verkunum þremur er rithönd listamannsins og texti sem upphaflega er eftir annan höfund. Verk Anastasi byggja á æfingum í hraðritun en verk Daou er handskrifað afrit af skjali sem Thomas Jefferson gerði í aðdraganda frelsisstríðs Bandaríkjanna árið 1775.

Anastasi kynnti sér strauma í heimspeki og táknafræði og kannaði samband tungumáls, myndar og merkingar líkt og fleiri af fyrstu kynslóð myndlistarmanna sem markvisst notuðu texta, listamanna eins og Lawrence Weiner, Sol LeWitt og Robert Barry. Á teikningu Anastasi eru prentuð hraðritunartákn sem hafa enga tengingu við orðin sem listamaðurinn handskrifar. Þessi tengsl orða og tákna fá áhorfandann til að velta fyrir sér hvernig merking er gefin til kynna og hvernig hún verður persónuleg. Nú í byrjun tuttugustu og fyrstu aldar sýna teikningar Anastasi ekki aðeins táknafræðileg merkingabrigði heldur minna þær einnig á veika stöðu handskriftar sem tjáningaraðferðar og samskiptamáta.

Í fyrstu veku afritun Daou sjónræna hrifningu vegna magns hins handskrifaða texta sem komið er fyrir á tiltölulega litlu blaði. Það val Daou að nota handskrift árið 2006 byggir á öðru en ákvörðun Anastasi að handskrifa árið 1962. Á tímum sífelldrar notkunar fartölva, snjallsíma og spjaldtölva ásamt frjálsum aðgangi að sögulegum skjölum á internetinu, undirstrikar handrituð afritun texta að upplifun hans sé bæði huglæg og líkamleg. Áhorfendur samtímans skynja, ef til vill ómeðvitað, hið mikilvæga samband texta og handar sem vitnar um afar persónulegan, tímafrekan og úreltan samskiptamáta.

Fortíðarþrá, sem þó virðist án ásetnings, einkennir nokkur verk sýningarinnar. Frímerki Donald Evans frá áttunda áratugnum sem gerð eru fyrir ímynduð samfélög, póstlist Ray Johnson frá áttunda og níunda áratugnum og *ART FOR UM* áskriftarsería Buster Cleveland frá tíunda áratugnum eru verk sem erfitt er að skoða án þess að leiða hugann að hverfandi notkun póstpjónustu.

Í nokkrum verka frá síðustu tíu árum eru notaðar aðferðir sem eru á undanhaldi við skrásetningu, dreifingu og móttöku texta. Allyson Strafella og Stefana McClure nota tákna og einkenni vélritunar en á þann hátt að þau verða gagnslaus sem samskiptamáti. Karen Schiff vísar í framsetningu texta og mynda í dagblöðum og myndskreyttum handritum. Með því að nota gamlar og gulnaðar blaðsíður skapa John Fraser og Suzanne Bocanegra óljósar frásagnir úr auðþekkjanlegum efniviði sem vekur upp minningar.

Önnur verk sýningarinnar minna okkur á að lestur er lærd athöfn. Það á við um prentverkaseríur Mel Bchner, *Ef liturinn breytist...*, frá árinu 2003. Verkin sýna sporöskjur eða réttþyrninga í björtum bleklitum en yfir þá hefur Bchner prentað tilvitnun í texta austurríska heimspekingsins Ludwig Wittgenstein, *Remarks on Colour*, með svörtum sans-serif hástöfum. Textabrotið er prentað á ensku og þýsku og þýðingarnar settar hvor ofan

á aðra. Bchner leikur sér að hugmyndum um torræðni og gagnsæi tungumálsins (þema sem hann vinnur stöðugt með í verkum sínum), skilgreiningu á litum og það að vera ófær um „sjá“ listaverk fagurfræðilega samtímis því að lesa texta á sama fleti.

Verk Cy Twombly sem er án titils frá 1971 og *35 dagar* eftir John Waters frá árinu 2003 reyna á þolmörk læsileika handskriftar. *Grátt Sex* eftir Ed Ruscha frá 1979 og verk Susanna Harwood Rubin, *102 boulevard Haussmann* frá 2000, nýta getu hugans til að þekkja orð með lágmarks vísbendingum og tengja þessi orð persónulegum tilvísunum. Innan samhengis sýningarinnar verða ákveðin verk læsilegri, eða í það minnsta textalegri, en ef þau væru sýnd ein og sér. Sem dæmi má nefna Úrklippubók eftir Jane Hammond frá 2003, sem birtir persónulegan og myndrænan orðaforða listamannsins, þrjár stúdíur eftir Christine Hieberts, Án titils (brennimerki) frá 1998–99, sem sýnir að því er virðist nýtt letur og verk Joel Shapiro frá 1969 þar sem skráning smárra fingrafara gefur til kynna óhugnanlega skrásetningu mannlegrar hegðunar.

Nokkur verk á sýningunni vísa til þess hvernig upplýsingar og töluleg gögn eru myndgerð. Eldri dæmi er verk Mark Lombardi, *Uppbygging spilavíta á Bahamaeyjum frá um 1955–89 (fjórða útgáfa)*, sem gefur skýringarmynd af flóknu og spilltu kerfi valdatengsla og peningaflæðis á milli einstaklinga og fyrirtækja. Annað dæmi eru verk danshöfundarins Trisha Brown frá árinu 1975, hugsuð sem hjálpartækir fyrir dansara svo að þeir

sjái fyrir sér uppbyggingu og ferli hreyfinga í dansverki. Í nýlegri verkum á sýningunni vinna listamenn einnig með ákveðin gögn eða upplýsingar. Persónuleg túlkun og óregluleg afritun sem koma í stað stöðlunar gera verkin þó sérstaklega ljóðræn enda víkur hagnýtur tilgangur fyrir listrænni tjáningu. Án titils (sjávarfalla teikning) eftir Jill Baroff frá árinu 2006 er hluti af seríu verka sem taka mið af skrásetningu vatnshæðar á mismunandi stöðum á um það bil tveimur til þremur dögum. Hins vegar virðist verkið fremur túlka hrynjandi vatnsins fremur en gefa til kynna raunverulegar mælingar. *Pensilstrokur úr Viktoríönsku blómaalbúmi: Draumsóley* eftir Suzanne Bocanegra frá árinu 2000 líkir eftir og flokkar pensilstrokur myndskreytis bókar frá nítjándu öld. Bókverk Jill O'Bryan, *Andardrættir #1* frá árinu 2010, hefur að geyma títuþrjónagöt sem merkja andartök listamannsins. Tilgangurinn er ekki að skrásetja verknað heldur að vísa í flæði svipmynda og í hugmyndina um loft sem flæðir og hreyfist í gegnum líkama rétt eins og það hreyfist í gegnum götin á bókinni þegar blaðsíðunum er flett.

Þegar við skoðum listaverkin á sýningunni *Art=Text=Art* í samhengi við nýja samskiptamáta verður gildi og mikilvægi myndlistar þar sem unnið er út frá texta augljóst. Eldri verkin, frá sjöunda áratugnum og fram á þann tíunda, halda upprunalegu inntaki sínu en öðlast nýtt gildi þökk sé hlutverki texta í nútímasamfélagi. Nýjustu verkin eru gerð eru á tímum þegar texti gegnsýrir allt daglegt líf og hefur það veruleg áhrif á sköpun og viðtökur verkanna.

## N. Elizabeth Schlatter, sýningarstjóri

Stytt útgáfa af grein sem finna má í veflægi sýningarskrá [www.artequalstext.com](http://www.artequalstext.com)



## Art = Text = Art

*Works by Contemporary Artists*

*From the collection of Sally and Wynn Kramarsky.*

The ability to change is crucial to the survival of both language and art. Innovations in technology within the last several years have spurred evolutions in our use of language. So what does this mean in terms of looking at art that incorporates text? Or, as is the case with a few works in *Art=Text=Art*, art that is about the obvious lack of text? We should remember that for many of us, our experience with text today is different than it was just a decade ago. Thanks to technology, especially to text messaging and e-mail, writing and reading have become communicative intrusions in spheres where they previously did not appear, such as during a conversation, meeting, or lecture, or in the car, bedroom, and bathroom. This fluid and boundless connection to text influences both the creation of text-based art made in the twenty-first century and the reception of similar artwork made in prior years.

For example, compare William Anastasi's two drawings titled *Word Drawing Over Short Hand Practice Page*, both from 1962, with Annabel Daou's *The Declaration of the Cause and Necessity of Taking Up Arms*, from 2006. All three works feature the artists' handwriting and content originally authored by someone else. The former includes shorthand exercise sheets and the latter is a handwritten copy of document prepared by Thomas Jefferson in 1775 in anticipation of the American Revolution.

Anastasi, along with other so-called first-generation text artists such as Lawrence Weiner, Sol LeWitt, and Robert Barry, explored modern currents in philosophy and semiotics, interrogating the relationships between language, image, and meaning. The pre-printed shorthand symbols in Anastasi's drawings bear no relation to the longhand words the artist wrote next to the symbols, and this combination of words and symbols challenges the viewer to contemplate how meaning is personalized and conveyed. At the beginning of the twenty-first century, Anastasi's two drawings not only exhibit semiotic connotations, they also suggest the diminishing utility of systems of handwriting in particular (shorthand and longhand) as a means of notation and communication.

Daou's transcription of a historical document is initially visually intriguing because of the large amount of handwritten text squeezed onto a relatively small piece of paper. Daou's choice to handwrite in 2006 comes from motivations different from Anastasi's choice to write in cursive in 1962. With the pervasive use of laptops, smartphones, and touchscreen tablets, combined with the free availability of historical documents on the Internet, to write a pre-existing text in longhand is a means to internalize that text both mentally and physically. This important link between text and hand — as a highly personal, time-consuming, and outdated mode of communication — is readily but perhaps not consciously recognized by a contemporary viewer.

There is a possibly unintended but nonetheless strong sense of nostalgia pervading some of the art in this exhibition. Donald Evans's stamps from the 1970s that he created for imaginary societies, Ray Johnson's mail art from the 1970s and 1980s, and Buster Cleveland's *ART FOR UM* subscription series from the 1990s are difficult to view now without considering the waning usage of the postal service. A few works made within the past ten years purposely incorporate means of recording, delivering, and receiving text that are declining in popularity. Allyson Strafella and Stefana McClure employ the unmistakable mark of typewritten impressions yet render them ineffective as communicative means. Karen Schiff references the structure of the placement of text and image in newspapers and illuminated manuscripts. By using aging and yellowed pages or endpapers from books, John Fraser and Suzanne Bocanegra suggest opaque narratives with materials that are instantly recognizable and evocative.

Several artworks in the exhibition remind us that reading is a learned physical activity, such as Mel Bochner's series of monoprints entitled *If the Color Changes...*, from 2003. These works feature rectangles or ovals of brightly colored inks, on top of which he has printed in black sans-serif capital letters a quotation from the Austrian philosopher Ludwig Wittgenstein's unfinished work *Remarks on Colour*, from 1950–51.

The excerpt is printed in both English and German, with one translation overlapping the other. Bochner is playing with ideas about the opacity and transparency of language (a constant theme in his work), the definition of color, and the inability to simultaneously “see” a work of art aesthetically and read text that exists on or within the same visual plane.

Both Cy Twombly’s *Untitled* (1971) and John Waters’s *35 Days* (2003) test the limits of legibility in handwritten forms. Ed Ruscha’s *Gray Sex* (1979) and Susanna Harwood Rubin’s *102 boulevard Haussmann* (2000) exploit the mind’s automatic capacity to cognize words with minimal visual cues and to then immediately imbue those words with personal references. Alternately, within the context of *Art=Text=Art* a few works suddenly become more “readable” or at the very least more textual than they might be if displayed alone. Examples include Jane Hammond’s *Scrapbook* (2003) composed of a selection of elements from her personal visual vocabulary; Christine Hiebert’s three study drawings, *Untitled (Brand Markings)* from 1998–99, which feature what appear to be newly invented letterforms; and Joel Shapiro’s *Untitled* (1969), with small fingerprints on a grid suggesting a potentially disturbing record keeping of human activity.

Finally, several of the pieces in *Art=Text=Art* relate to data visualization. Older examples from the exhibition include Mark Lombardi’s *Casino Resort Development in the Bahamas c. 1955–89 (fourth version)* (1995), which diagrams a complex and corrupt network of power relations and money flow between organizations and people, and choreographer Trisha Brown’s *Untitled* and

*Drawing for Pyramid* (both 1975), which were created to help her dancers visualize the concepts of accumulation and de-accumulation of movements in a performance. More recent works likewise relay information but seem particularly poetic because of their embodied, personal interpretations, their irregularities in transcription as opposed to standard algorithmic constructions, and their apparent lack of practical purpose outside of artistic expression. Jill Baroff’s *Untitled (Tide Drawing)* (2006) is part of a series of works informed by recorded water levels at different locations during a period of about two or three days, yet the image seems more focused on emulating the overall sense of the rhythm of waves than conveying actual measurements. Suzanne Bocanegra’s *Brushstrokes in a Victorian Flower Album: Long Headed Poppy* (2000) mimics and categorizes the brushstrokes used by the illustrator in a nineteenth-century publication. And Jill O’Byrne’s artist’s book *Breaths #1* (2010), features pin holes that mark her breaths, yet her intent is not to record an action but rather to refer to the fluidity of images and to the concept of air as floating and moving through bodies, just as it moves through the holes in the book when one turns the pages.

Situating the art in *Art=Text=Art* within the framework of new modes of textual communication underscores the continued relevancy of art incorporating text. The older works from the 1960s to 1990s maintain their original content but also acquire new import thanks in part to the role of text in today’s society. Meanwhile the most recent works were created amidst the infiltration of text into our everyday lives, and that contemporary context pervades both the production and the reception of the work.

## N. Elizabeth Schlatter, Curator

This text was shortened and adapted from the original exhibition essay, which is available in full on the website [www.artequalstext.com](http://www.artequalstext.com)

