

GÖR-DET-SJÄLV! – PLANER OCH INSTRUKTIONER DO IT YOURSELF! — MAPPINGS AND INSTRUCTIONS

Bricks & Kicks, Wien/Vienna, Österrike/Austria, 97 09 24 - 97 10 18

Det har utvecklats en sannskyldig Gör-Det-Själv-estetik under de senaste tjugo åren. Impulsen att bli självtillräcklig då det gäller att förbättra hemmet är mer än bara en uppvisning av ett manligt behärskande av hemmets sfär. Den är bunden till ökad rörlighet: ekonomisk utveckling och avbetalningar tillåter fler människor att flytta till förstäder och yxa till standardhuset till ett personligt hem, liksom tillgång till Gör-Det-Själv-centra i periferin på varje förort. *Gör det själv! – planer och instruktioner*, curerad av Simon Sheikh, baserades på dessa principer om en självgenererad produktionsprocess för amatörer. Hans idé om Gör-Det-Själv kastar emellertid om den totaliserande ideologin om förbättrande och är baserad på punk, denna andra helt och hållet förortsliga genre av Gör-Det-Själv, som en oroväckande motrörelse med sina egna former av artikulering.

Utställningskatalogen beskriver utställningens övergripande frågeställningar genom motsättningen galleri/alternativt rum, stilar/metodologier, platser/motsatta platser. Utställningen kan delas in i fyra breda element: Xerox-katalogen; konstverkets skapandeprocess; presentation av verket på galleriet; och workshopen. Konstverket lades fram för åskådaren som själv var tvungen att dechiffrera och bidra till Planer och instruktioner. Utställningens dynamik förflyttade tyngdpunkten från den exklusiva axeln mellan konstnär och curator och inkluderade åskådaren som deltagare snarare än passiv konsument. Dess spridning över dessa olika sfärer tvingade åskådaren att etablera förbindelser mellan dem.

Där fanns också åtminstone fem olika sorters verk: det som skapats för en utställning med ett direkt engagemang i stadens kulturella och historiska särskildhet; tidigare projekt som uppdaterats eller modifierats för Wien; verk som använde en Gör-Det-Själv-etik och visades i en tidigare färdigställd form; ett web-radioprogram som förband utställningen med olika konstnärer och web-användare;

och, slutligen, verk som inte tycktes ha något alls att göra med utställningen.

Dave Allens verk inkluderade en gitarr och noter som visade hur vi skulle spela till skivor och sjunga refrängen (eller vilken text han nu kunde komma ihåg), med tillägg från åskådarna; Annika Lundgrens videofilmer visade föreläsningar om ämnen som hon inte har någon yrkesmässig kunskap om, och sträckte sig från trädgårdsskötsel till kvantfysik; i *Cover Versions* frågade Maria Finn en man om en teckning som hon sedan broderat på hans T-shirt, och visade ett fotografi på honom när han bär den. Samtliga verk decenterar i någon mening idén om ett enhetligt, auktoritärt konstverk genom Gör-Det-Själv-etiken. Katya Sanders och Knut Åsdams projekt tillhörde de mest intressanta och var särskilt producerade för utställningen. Sanders Turistkarter tolkade temat bokstavligt genom att rita en karta på Wien som visades på alla turistställen med en alternativ information. Hon hade gjort en lista på Wiens Burschenschaften, de anspråklösa organisationer som förser studenter med billiga bostäder, och fått insyn i ett gamle-kompis-nätverk som dominerar Österrikes juridiska och politiska kretsar samt finansvärlden. Dessa utgör också koncentrat av högerviden, politisk verksamhet med starka militaristiska kopplingar. Hon lokaliserade en del, och bjöd in åskådaren till att markera vad de själva funnit på kartan. Åsdams *Picnoleptic City: hysterical time* bestod av en serie av åtta graffitti-projekt kring Wien. Till skillnad från Sander hade han inte märkt ut och kartlagt dessa monument, de var bara presenterade som snapshots. Ord som "assimilation" hade sprejats på statsfängelset, eller "picnolepsia" runt hörnet av ett kontorshus. En vecka senare var fängelseväggen kemiskt ren, och kontorsväggen målad. Båda projekten skriver in sig i stadens vardagliga omedvetna, dess invånare och dess turister – en i djupet av den historiska naturaliseringen av stadens institutioner, den andra i den urbana sfärens stadiga ström.

Självkritiska kuratoriska strategier är alltid tveeggade svärd och denna utställning hade sina svaga punkter också – den sparsamma installationen var den minst intressanta curatoriska komponenten eftersom verken antog en status av verksamhetsrester som ägt rum någon annanstans (Åsdam), eller också krävde de att åskådaren skulle aktivera dem (Allen). Detta kunde emellertid också vara en styrka – strukturen etablerade ett system av relationer som helt och fullt artikulerade omöjligheten av en fullständigt närvarande konstupplevelse. Meningen spreds ständigt mellan elementen, och försköts till andra platser. Resultaten var lika intressanta för den spänning som de skapade genom diskussion och deltagande som för de pinsamma tystnader de gav upphov till då ett verk eller en presentation var ofullständig. I ett antal verk höll de olika menings-skikten inte samman och de var omöjliga att tolka. Men då konstnären klarade att samtidigt förneka en erfarenhet av konstnärlig fullhet och att koordinera de olika platserna för skapa ett sammanhängande verk, blev utställningen en framgång.

Ben Borthwick

Översättning: Cecilia Sjöholm

The Do-It-Yourself aesthetic has come into its own over the last twenty years. The urge to be self-sufficient in one's home improvements is more than just a manifestation of masculine mastery over the domestic environment. It is tied to increased mobility: economic advancement and mortgages allow more people to move to the suburbs and tailor the standard housing unit into the individual home, as well as access to DIY malls on the periphery of every conurbation. "Do It Yourself!—Mappings" and Instructions, curated by Simon Sheikh, was based on these same principles of a self-generated, amateur production process. How-

ever, his concept of DIY comes from an inversion of the inclusive ideology of improvement and is based on punk, that other fundamentally suburban genre of DIY, as a disruptive counter-site with its own spheres of articulation.

The exhibition catalogue lays out the overriding concerns of the exhibition through oppositions between gallery/alternative space, styles/methodologies, sites/counter-sites. The exhibition can be divided into four broad elements: the Xerox catalogue; production process of the art work; presentation of the work at the gallery; and the workshop. The work of the art was delegated to the viewer who had to decipher and enact the Mappings and Instructions. The dynamic of the exhibition shifted the emphasis away from the exclusive axis of curator/artist and included the viewer as participant rather than passive consumer. The dispersal of the exhibition across these different spheres forced the viewer to establish connections between them.

There were also at least five different kinds of work: that done for the show with a direct engagement with the historical and cultural specificities of the city; previous projects updated or modified for Vienna; work that used a DIY ethic and was exhibited in its previously completed form; a web-radio programme that connected the show with disparate artists and web users; and, finally, work that seemed to have nothing to do with the exhibition.

Dave Allen's piece included a guitar and scribbles showing us how to play along to records and sing the chorus (or whatever lyrics he could remember), which were augmented by contributions from viewers; Annika Lundgren's videos are of her lectures on subjects she has no professional knowledge of, ranging from gardening to quantum physics; for *Cover Versions*, Maria Finn asks a man for a drawing which she then embroiders onto his T-shirt and displays a photograph of him wearing it. All work

through the DIY ethic in some capacity decentre the notion of a unified, authoritative artwork. Katya Sander's and Knut Åsdam's were the most interesting projects and were produced specifically for the show. Sander's Tourist-maps interpreted the theme literally by drawing a map of Vienna which was displayed at tourist venues with other information. She lists Vienna's Burschenschaften, the low-profile organisations that provide students with cheap housing and access to an old-boys network that dominates the Austrian legal, political and financial worlds. They are also concentrations of right-wing political activity with strong militaristic

associations. She locates a few, and the viewers are invited to mark those they find onto the map. Åsdam's "Picnoleptic City: hysterical time" was a series of eight graffiti projects across Vienna. Unlike Sander, these landmarks were not annotated and mapped, but merely presented as snapshots. Words such as 'assimilation' were sprayed onto the state prison, or 'picnolepsia' across the corner of a corporate building. A week later the prison wall was chemically cleansed, and the corporate wall painted. Both projects inscribe themselves upon the everyday unconscious of the city, its inhabitants, and its tourists—one in the depth of the historical naturali-

sation of the city's institutions, the other on the fluidity of the urban surface.

Self-critical curatorial strategies are always double-edged swords and this exhibition had its weak points, too—the sparse installation was the least interesting curatorial component because the works took on the status of residues of activity that had taken place elsewhere (Åsdam), or required a viewer to activate them (Allen). But this could also be a strength—the structure established a system of relations that fully articulated the impossibility of a fully present art experience. Meaning was

continually redistributed between the elements, always deferred to its other sites. The results were as interesting for the excitement they generated through discussion and participation as for the awkward silences they prompted when a work or presentation was unresolved. In a number of works, the different spheres of meaning did not hold together and the pieces were illegible. Yet where the artists managed to simultaneously deny an experience of aesthetic plenitude but co-ordinate these different sites and present a cohesive piece, the show was a success.

Ben Borthwick



Knut Åsdam. *Picnoleptic City: Hysterical Time*, 1997.