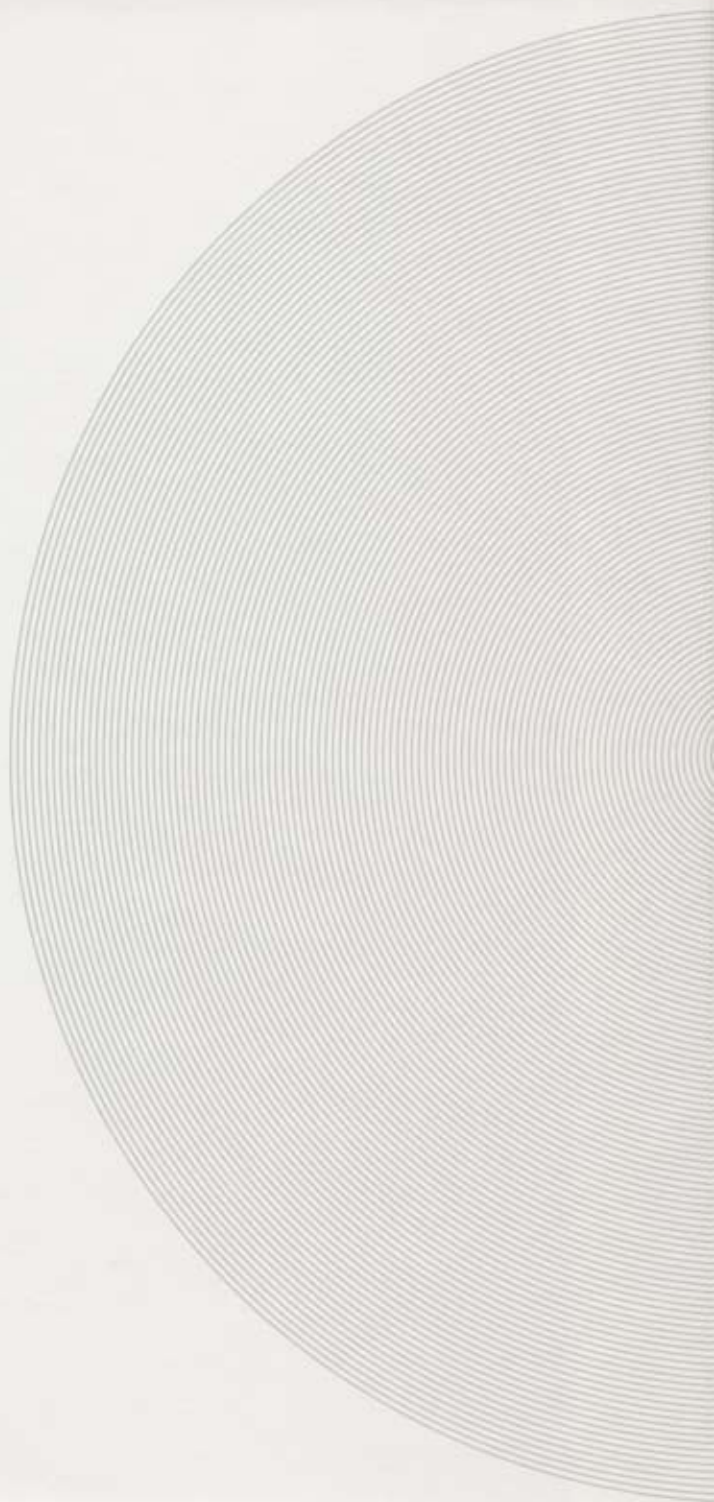


Listasjóður Guðmundu Kristinsdóttur
The Guðmunda Kristinsdóttir Art Award
1998-2009

Möguleikar Possibilities




Listasjóður Guðmundu Kristinsdóttur
The Guðmunda Kristinsdóttir Art Award
1998-2009



Möguleikar Possibilities

Tímalína

Timeline

- 
- | | |
|------|--|
| 1904 | Guðmunda fæðist
Guðmunda is born |
| 1997 | Sjóðurinn er stofnaður
The award is established |
| 1998 | Ólöf Nordal |
| 1999 | Finna Birna Steinsson |
| 2000 | Katrín Sigurðardóttir |
| 2001 | Gabríela Friðriksdóttir |
| 2002 | Sara Björnsdóttir |
| 2003 | Póra Þórisdóttir |
| 2004 | Guðrún Vera Hjartardóttir |
| 2007 | Hekla Dögg Jónsdóttir |
| 2008 | Hulda Stefánsdóttir |
| 2009 | Margrét H. Blöndal |

Formáli

Foreword

Halþór Yngvason
safnstjóri
Museum Director

Þessi bók er gefin út í tilefni af yfirlitssýningu á verkum þeirra tíu listamanna sem hafa hlotið styrk úr listasjóði Guðmundu S. Kristinsdóttur frá Miðengi. Styrknum var úthlutað í fyrsta sinn við opnun Listahátíðar í Reykjavík árið 1998.

Sjóðurinn var stofnaður í tilefni af gjöf Errós á andvirði íbúðar að Freyjugötu 34 sem Guðmunda móðursystir hans arfleiddi hann að. Guðmunda var Erró ákaflega mikilvæg og nán. Guðmundur, sem er skírnamafn Errós, er nefndur í höfuðið á henni og hún sýndi honum umhyggju sem væri hann hennar eigin sonur. Hún hlúði að honum þegar hann lá veikur á spítala í Reykjavík sem strákur og hann dvaldi hjá henni þegar hann fluttist suður 14 ára gamall til að fara í skóla. Hún gaf honum holl ráð, hvatti hann áfram og studdi hann fjárhagslega þegar hann fór utan til náms. Hún var trúr stuðningsmaður hans þegar hann lagði út á lista-brautina og það er því víðeigandi að Erró skuli vilja halda nafni hennar á lofti með því að styrkja ungar listakonur á framabrotinni.

Hvert ár er listakona valin vegna framlags hennar til myndlistar það árið og henni veittur fjárfstyrkur til eflingar listsköpun hennar. Þetta er hugsað sem viðurkenning og uppörvun til frekari stórræða í listinni. Það má segja að vel hafi tekist til, því verðlauna-hafarnir hafa látið að sér kveða í íslensku listalífi og hafa, hver um sig, ár eftir ár, staðið fyrir metnaðarfullum sýningum og verkefnum. Ef lítið er til þess hverjir hafa hlotið viðurkenningu úr sjóðnum og hver staða þeirra hefur verið í íslenskrum myndlist síðastliðnum áratug er augljóst að á sýningunni er að finna þversnið af framsækinni íslenskrum myndlist. Allir verðlauna-hafarnir eru konur, eins og Erró lagði upp með, og það fer ekki á milli mála hvað framlag kvenna til íslenskrar menningar er mikilvægt.

Sjóðurinn er sjálfseignarstofnun í vörslu borgarsjóðs Reykjavíkur og hafa Reykjavíkurborg og Errósafn

This book has been released in connection with a group exhibition featuring the work of the ten artists who have received a prize from the Guðmunda S. Kristinsdóttir Art Award. The first prize was awarded at the opening of the Reykjavík Art Festival in 1998.

The award was established by Erró with the revenue from the sale of an apartment at Freyjugata 34, which Erró inherited from his aunt Guðmunda. Guðmunda was extremely important and close to Erró. Guðmundur (Erró's given name) was named after her, and she cared for him as if he were her own son. She looked after him when he was sick as a boy and hospitalized in Reykjavík, and he stayed with her when he moved to Reykjavík to go to school at 14 years old. She counseled him, encouraged him and supported him financially when he went abroad to study. She was his trusted benefactor as he ventured into his career as an artist, so it is not surprising that Erró would want to keep her name alive by supporting young artists who are just beginning their careers.

Every year a female artist is chosen for her contribution to the visual arts that year, and she receives a monetary prize to support her artistic work. The award has been conceived as recognition and encouragement for further achievement in art. And one might say that it has succeeded to this end, as the award recipients have garnered the attention of the Icelandic art world and year after year have engaged in ambitious exhibitions and projects. If one looks at the award recipients and their places in the Icelandic art world in recent decades, the exhibition may be seen as a cross-section of progressive visual art in Iceland. All the recipients are women, as Erró conceived the award, and it is clear from the exhibition how important women's contribution has been to Icelandic culture.

The award is a non-profit entity held by Reykjavík

umsjón með honum. Stjórn sjóðsins skipa forstöðumenn Listasafns Reykjavíkur, Listasafnsins á Akureyri og Listasafns Íslands. Forstöðumaður Listasafns Reykjavíkur er formaður sjóðsstjórnar. Frá upphafi til ársins 2005 voru Eiríkur Þorláksson, safnstjóri Listasafns Reykjavíkur, Ólafur Kvaran, safnstjóri Listasafns Íslands, og Hannes Sigurðsson, safnstjóri Listasafns Akureyrar, í stjórn sjóðsins og því eiga þeir heiðurnin af vili flestra þeirra sem hafa fengið úthlutun. Árið 2005 tók sá sem þetta skrifar við af Eiríki og ári síðar tók Halldór Björn Runólfsson við af Ólafi.

Sýningarstjóri og ritstjóri þessarar bókar er Yean Fee Quay, deildarstjóri sýningardeilda Listasafns Reykjavíkur. Ég þakka henni og listakonunum sjálfum fyrir vandaða sýningu. Ég vil einnig koma þökkum til skila til Hauks Geirs Garðarssonar og Símonar Hallssonar, borgarendurskoðanda, fyrir fjárhaldslega umsjón þeirra á sjóðnum. Og síðast en ekki síst vil ég þakka Erró fyrir rauðn hans og áframhaldandi áttuga á starfsemi sjóðsins.

City's municipal fund and supervised by both the city and Reykjavik Art Museum's Errósafn (Erró's official collection). The award's board comprises the directors of the Reykjavik Art Museum, the Akureyri Art Museum and the National Gallery of Iceland. The director of the Reykjavik Art Museum serves as the chairman of the award's board. From its inception to 2005 the award's board members were Eiríkur Þorláksson, director of the Reykjavik Art Museum, Ólafur Kvaran, director of the National Gallery of Iceland, and Hannes Sigurðsson, director of the Akureyri Art Museum. We are beholden to these men for the fine selection of most of the award recipients. In 2005 the author of this foreword succeeded Eiríkur and one year later Halldór Björn Runólfsson succeeded Ólafur.

The exhibition's curator and editor of this book is Yean Fee Quay, Reykjavik Art Museum's head of exhibitions. I extend to her my gratitude as well as to the artists themselves for an excellent exhibition. I would also like to thank Haukur Geir Garðarsson and the city's accountant, Símon Hallsson, for their financial supervision of the fund. And last but not least I would like to thank Erró for his generosity and continued interest in the award's existence.

Mögulegur inngangur

A Possible Introduction

Yean Fee Quay
sýningarstjóri
Curator

Möguleikar var fjölbreytt sýning sem lofaði góðu, jafnvel eftir að henni lauk og áður en þessi sýningarskrá var gefin út. *Möguleikar* var ekki beinlínis samsýning, þar sem ekki var fengist við ákveðið umfjöllunarefni, eða þema, í sýningunni. Hún samanstóð af teikningum, málverkum, skulptúrum, ljósmyndum, grafík og myndböndum, auk þess að hýsa nokkrar innsetningar úr bæði hefðbundnum og óhefðbundnum efnum. Öll voru listaverkin sköpuð á síðasta áratug og þó að vel megi sjá í þeim áhrif frá þróun íslenskrar samtíma myndlistar, var markmiðið enn frekar að draga fram sérstöðu hvers listamanns. Að sama skapi var *Möguleikar* ekki samansafn einkasýninga. Listamennirnir tíu unnu ráið með starfsfólki safnsins við val á verkum og staðsetningu þeirra í sölunum. Verkin voru öll vandlega valin og þaulskipulagt hvernig framsetning þeirra yrði, bæði stakra og í heild – þess var gætt að hvert verk fyrir sig hefði nægt pláss til að njóta sín, væri komið fyrir í samræmi við nánasta umhverfi og önnur verk í rýminu. Leiðarljósið frá upphafi var að sýna verk listamanna sem unnið hafa til viðurkenninga úr Listasjóði Guðmundu Kristinsdóttur.

Tíu listamenn hafa hlotið viðurkenninguna síðan 1998. Það sem sameinar þá er eftirtektarverður árangur þeirra á listabrotinni; í öðru lagi að þær eru konur; og síðast en ekki síst að í listsköpun sinni eiga þær fátt, ef nokkuð, sameiginlegt. Til að fylgja sýningunni úr hlaði var gerð sýningarskrár nauðsynleg, en einnig til að gefa lesendum kost á að kynna hugarheimi listamannanna með þeirra eigin orðum. Allt að sextíu mínútna löng viðtöl voru tekin upp við hvern listamann fyrir þessa sýningarskrá, þó að aðeins hluti af þeim sé birtur hér.

Possibilities was an exhibition with diverse qualities of a promising nature, even after it had closed and before the publication of this catalog. *Possibilities* was not exactly a group show, as there were no specific themes or issues to derive from the exhibition as a whole. It consisted of drawings, paintings, sculptures, photographs, prints, videos, as well as installations created from both traditional and nontraditional art materials. All of the artworks were created within the past decade, and though they represent tendencies of the developments in contemporary art in Iceland, they are more inclined to bring out the individuality of each artist in the exhibition. At the same time, *Possibilities* was not a cluster of solo shows, either. The ten artists worked closely with the museum on the selection of their work and its placement in the galleries. Much planning and thought was given to all of the selected works and their final presentation individually and as a whole – each artwork was given ample space to be itself and to have some kind of negotiation within its environment and with the other works in the space. A very clear objective, however, was to showcase works by artists who are laureates of the Guðmundu Kristinsdóttir Art Award.

Ten artists have received the award since 1998. Their common denominators are their notable achievements in their artistic careers; second, their being women; and third, and perhaps not least of all, a lack of a common denominator in their art-making. A catalog of these artists became a necessary challenge to complement the efforts of the exhibition, and to offer readers an opportunity to become acquainted with the artists through their own thoughts and words. Interviews as long as 60 minutes were conducted and recorded with each and every artist for the purpose of this publication, though only a portion of each interview could be presented here.

Sýningin *Möguleikar* var haldin í Hafnarhúsinu 2009. Verkin og listamennirnir voru:

Á vegg andspánis upplýsingaborði: *White Noise – Black Light* (2007) eftir Heklu Dögg Jónsdóttur.

Í fjölnotasal: *This Is Modern Art* (2005) eftir Söru Björnsdóttur.

Í A-sal: *Gömul og ný tíðindí* (2009) eftir Þóru Þórisdóttur; *Tílaun um þúfu* (1996) eftir Finnu Birnu Steinsson; *Málverk* (2007–2009) eftir Gabrielu Friðriksdóttur.

Í B-sal: *Ahorfendur* (2009) og *Ahorfandi* (1997), *Hendur* (2009), og *Back I* (2001) eftir Guðrúnu Veru Hjartardóttur; *Salem Lights* og *Víma* (2007 og 2008), og *Ég vildi að þú hefðir mein tíma* (2006) eftir Söru Björnsdóttur.

Í C-sal: *Selmær* (2007–2009) eftir Ólöfu Nordal; *Skrjál: flugulína, akrýll 2008* (2008) eftir Margrétu H. Blöndal.

Í D-sal: *Ummerki* (2008–2009) og *Uppgröftur* (2006) eftir Huldu Stefánsdóttur; *An titils* (2002) eftir Katrínu Sigurðardóttur.

The exhibition *Possibilities* was held at Hafnarhúsin in 2009. The artworks and their creators were:

Wall-facing information desk: *White Noise – Black Light* (2007) by Hekla Dögg Jónsdóttir.

Multi-purpose hall: *This Is Modern Art* (2005) by Sara Björnsdóttir.

Gallery A: *News of Periods* (2009) by Þóra Þórisdóttir; *An Essay on Tussocks* (1996) by Finna Birna Steinsson; *Painting installation* (2007–2009) by Gabriela Friðriksdóttir.

Gallery B: *Spectators* (2009) and *Spectator* (1997), *Hands* (2009), and *Back I* (2001) by Guðrún Vera Hjartardóttir; *Salem Lights* and *Intoxication* (2007 and 2008) and *I Wish You Had More Time* (2006) by Sara Björnsdóttir.

Gallery C: *Seal Maiden* (2007–2009) by Ólöf Nordal; *Teeming: fly-line, acrylic 2008* (2008) by Margrét H. Blöndal.

Gallery D: *Traces* (2008–2009) and *Excavation* (2006) by Hulda Stefánsdóttir; *Untitled* (2002) by Katrín Sigurðardóttir.

Ólög Nordal 1998



Ólög Nordal fæddist 1961 í Kaupmannahöfn. Hún hóf myndlistarnám sitt við Myndlista- og handiðaskóla Íslands og hélt síðan í Gerrit Rietveld Akademie í Amsterdam. Hún fór í framhaldsnám til Bandaríkjanna, tók eina MFA gráðu við Cranbrook Academy of Art í Michigan og aðra í höggmyndalist frá Yale University í Connecticut. Ólög vinnur jöfnum höndum að rannsóknum á efnivið sínum og því að túlka hann í myndum og hlutum. Eitt af því sem gengur eins og rauður þráður í gegnum verk Ólafar eru tilvísanir í þjóðsögur og ævintýri. Ólög umbreytir ekki rannsóknum sínum og uppgötvunum í sögur eða vísindalegar staðreyndir, heldur setur þær fram í frásögnum eða sem annars konar myndskreytingu. Ólög Nordal býr og starfar í Reykjavík.

Ólög Nordal was born in 1961 in Copenhagen. She began her formal studies in art at the Icelandic College of Art and Crafts, then at the Gerrit Rietveld Academy in Amsterdam. She completed her graduate studies in the U.S., where she earned two MFA degrees—one from the Cranbrook Academy of Art in Michigan, the other in sculpture from Yale University in Connecticut. Ólög is as interested in the process of researching her subject matter as she is in materializing her findings into images and objects. One of the recurring themes in her art stems from folklore and myth. Ólög Nordal lives and works in Reykjavík.

Tell us about *Seal Maiden*.

Ólög: The piece *Seal Maiden* is based on an old tale about a seal skin, a story found in all countries on the Atlantic Ocean: Scotland, the Faroe Islands, Norway, Germany and Iceland. The stories are fundamentally all the same: A man is walking along the shore when he comes across a strikingly beautiful, naked young woman dancing on the beach. He realizes immediately that she is a seal maiden who has taken off her seal skin. He steals her skin so she cannot return to the sea, takes her home and makes her his wife. She doesn't thrive in the world of men and can never seem to feel happy on land. When she finally finds her seal skin again, she hurls herself into the sea without so much as a word—even though she has seven children on land she chooses her freedom in the sea.

This story doesn't ring true only in its own time. On the contrary, you can read quite a lot into the story in the context of the times we currently live in.

The story recounts a kind of irredeemable crime that takes place, a destruction of something pure and untainted. The seal maiden is stripped of her innocence and maidenhood and is made to live with coercion and deprivation as her longings and desires are never fulfilled.

Hvað getur þú sagt okkur um *Selmær*?

Ólög: Verkið *Selmær* er byggt á gamalli sögn um selshaminn sem fyrirfinnst í öllum þeim löndum sem liggja að Atlantshafinu; Skotlandi, Færeyjum, Noregi, Þýskalandi og Íslandi. Sögurnar eru í grunninn allar eins: Maður er á gangi á ströndinni og sér ægitagra nakta stúlku dansandi í sjávarmálinu. Hann áttar sig strax á því að þetta er selmær sem hefur kastað af sér selshamnum. Hann stelar af henni hamnum, svo hún kemst ekki aftur í sjóinn, tekur hana með sér heim og gerir hana að konu sinni. Hún þrífst illa í mannheimum og unir sér ekki á landi. Þegar hún finnur loks selshaminn aftur, kastar hún sér umsvifalaust í sjóinn – jafnvel þó hún eigi sjö börn á landi kys hún frelsið í hafinu.

Þetta er ekki bara saga sem átti við á sínum tíma, heldur getur maður líka lesið heilmikið inni hana í ljósi þeirra tíma sem við erum nú að ganga í gegnum. Í sögunni á sér stað einhver óafturkræfur glæpur, eyðilegging á einhverju óflekkuðu og óspilltu. *Selmærin* er rænd sakleysi sínu og æsku og þarf að búa við valdþvingu og frelsisþvingu þar sem löngunum hennar og þrárm er ekki fullnægt?

Söguna er líka hægt að skilja annars vegar sem áráðs máttúrna og hins vegar sem felusögu um mánsal. Hvort tveggja eru stór vandamál í samtímanum, þar sem ríkir gríðarlegur tvískinnungur. Sem dæmi, þá er barnað að kaupa og selja afurðir unnar úr selum í löngum Evrópusambandsins, en vændi er víðast hvar löglegt. Hér á landi eru kaup á vændi ólögleg en seladráp löglegt.

En fyrst og fremst er verkið nú bara til að upplifa og renna inni sem slíkt. Þessi forsaga ekki nauðsynleg til að njóta verksins, enda er það alveg opið til túlkunar. Ég vissi fljótt hvernig ég vildi hafa verkið. Það átti að vera innsetning með þrívíddarteknimynd sem sýndi syndandi form, eiginlega bara bókur á konu, brjóst og kynfæri og sporð sem hún syndir með, og skúlptúr, stórt hrúgald með handsaumuðum selshami þar sem áhorfandinn getur, ef hann kærir sig um, lagt á feldinn og horft og hlustað.

Gunnar Karlsson myndlistarmaður gerði teiknimyndina fyrir mig og með mér, og músikin er eftir Púriði Jónsdóttur tónskáld sem endurhljóðblandar þekkt verk eftir tónskáldi Magnús Blóndal Jóhannsson.

Þú leitar líka aftur í þjóðsagnaarfinn í myndlist þinni, oft til þess leyndardómsfulla og afbrigðilega sem fær fólk til að muna frekar eftir sögunum. Hvernig tekur þú á þessum þáttum í list þinni?

Ólöf: Ég hef alltaf haft áhuga á rötinni; ef ég hefði ekki farið út í myndlist hefði ég líklega numið málvísindi – valið stóð kannski þar á milli. Ég vinn svolítið eins og ég væri málfraeðingur í leit að uppruna orðanna og þegar ég nota þjóðsögur sem efni við er ég ekki að ljúla um fortíðina heldur nota ég söguna til að kasta ljósi á samtímann. Mér finnst að með því að líta aftur sé oft hægt að skilja svo margt sem er að vefjast fyrir manni í nútímanum og stundum jafnvel kastað ljósi á framtíðina.

Þjóðsögur eru nátturulega gamlar flökkusögur sem hafa þróast og slípast til í munnlegri hefð á langri vegferð. Þær eru fullar af táknum og skilaboðum, blaðnar merkingu sem eiga jafn vel við mannskepnuna nú og þá.

Ég hef áhuga á því sem er sibreytilegt og lífandi í menningu okkar, eins og til dæmis þjóðtrú og þjóðsögum, og hvernig þær stírná um leið og þær eru varðveittar. Með því einu að skrifa niður sögu til varðveislu, hættir framþróun hennar og sagan deyr í þeim skilningi. Þetta má heimfæra á íslenska menningu í heild og hvernig við förum að því að halda henni lífandi er í raun pólitískt urlausnarefni.

Hvað er fegurð í þínum huga? Litur þú á verk þín sem falleg – hvers vegna? Er hægt að beita almennri fagurfræði á verk þín?

Ólöf: Ég geri ráð fyrir að þú spyrjir vegna þess að mörgum finnst síthvað óþægilegt í verkunum mínum undir sléttu yfirborðinu. Mér finnst verkin mín falleg

The story could also be interpreted as an affront to man and unspoiled nature or alternatively as an allegory for slave trafficking. Both are large, contemporary problems subject to immense hypocrisy. For example, it's prohibited to buy and sell products made from seals in the EU member states, but prostitution is widely legal. In Iceland soliciting prostitution is illegal while killing seals remains legal. First and foremost the piece is just to experience and engage things like this. This backstory isn't necessary to enjoy the piece since it's entirely open to interpretation.

I knew almost immediately how I wanted to have this piece. It was going to be an installation with a 3D animation that depicted a swimming form, really just the torso of a woman, breasts and genitals and a tail she used to swim, and a sculpture, a large pile of hand-sewn seal skins, where the viewer can, if he wishes, lie back to watch and listen.

The visual artist Gunnar Karlsson collaborated with me on the animation, and the music is by the composer Púriður Jónsdóttir, who remixed a well-known piece by composer Magnús Blóndal Jóhannsson.

Your art returns to folk stories, often to the mysterious and extraordinary elements that entice people to remember such stories. How do you handle these elements in your art?

Ólöf: I have always been interested in the root; if I hadn't gotten into visual art I probably would have studied linguistics – perhaps I chose something in between. I work a little as though I were a linguist in search of the origins of words, and when I use folk stories as my subject matter I'm not discussing the past, but rather using the story to shed new light on the contemporary world. I think that by looking back it's often possible to understand so much of what's transpiring in front of you now and sometimes even to shed some light on the future.

Folk stories are, of course, old lore that has developed and gotten polished through oral tradition over a period of time. They are full of symbols and messages, loaded meanings that are every bit as relevant to people today as they were back then.

I'm interested in that which is constantly changing and alive in our culture, like folk beliefs and folk stories, and how they petrify the moment they're preserved. Writing a story down to preserve it puts an end to its evolution and the story dies in that sense. This can be applied to Icelandic culture as a whole; how we go about keeping it alive is actually a political undertaking.

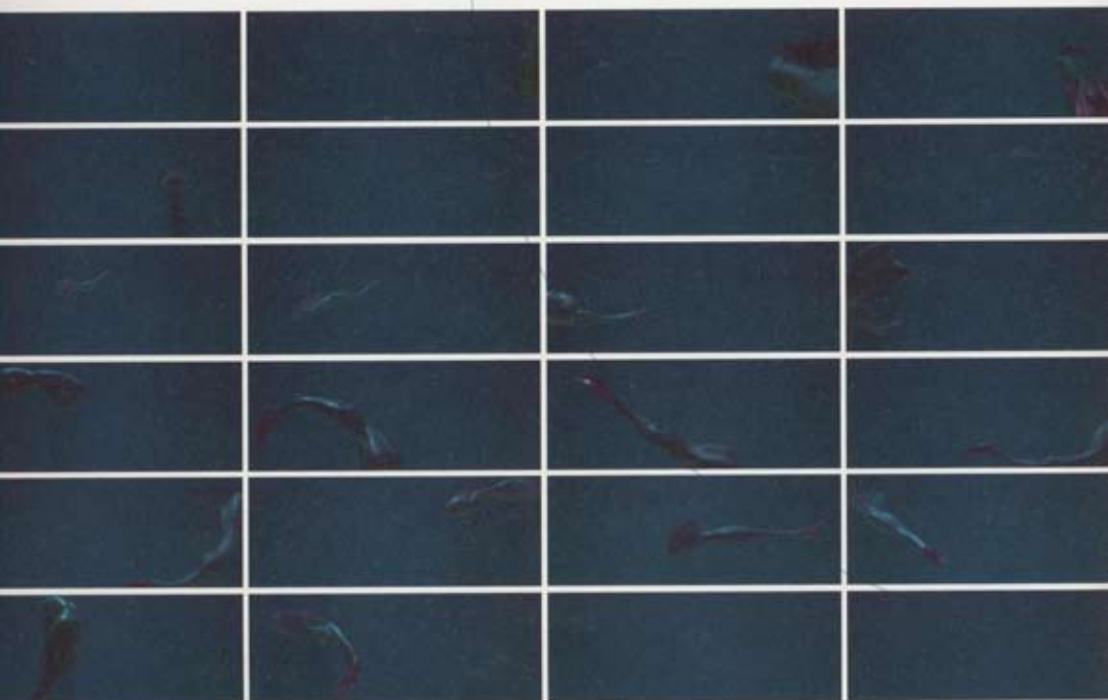
What is beauty to you? Do you see your work as beautiful and why? Can general aesthetics be applied to your work?

Ólöf: I expect you're asking this because many people find something uncomfortable in my work underneath

og ég er ekki ánægð ef mér finnst þau ekki falleg. En ég hugsa ekkert um hvort þau verði falleg á meðan ég er að gera þau – frekar hvort þau virki – og ef þau virka og það er eitthvert „point“ í því sem ég er að gera þá finnst mér þau falleg. En hvað er fegurð? Það er svo afstætt. Þegar ég sýndi *Þrjú lómb og kálfur* í vetur kom kona til mín á sýningunni og var mjög æst. Hún hjólaði í mig því henni fannst verkin bæði ógeðsleg og ljót. Ég varð svo hissa að ég horfði bara á hana orðlaus, því mér fannst þessi litlu dýr svo undurfalleg, þau jöðruðu við að vera væmin, svona umkomulasa og nýfædd – svo splunkuný að þau voru ekki enn farin að anda sjálf. Stóð á mörkum tveggja heima. Það kom mér gjörsamlega á óvart að einhverjum skyldi finnast þau svona skelfileg og fráhrindandi. En auðvitað var það vansköpun dýranna sem henni fannst erfitt að horfast í augu við, og af því þau voru ekki „normal“ fannst henni þau hljóta að vera hafa verið drepin, eins og gert er venjulega við vansköpuð dýr. Stuttu seinna fékk ég hóp af 9 ára börnum í heimsókn og ég spurði þau hvað þeim fyndist um verkin og þeim fannst „þau ofboðslega sæt og falleg“ svona „sofandi að dreyma um nýja heima“.

the smooth surface. I think my work is beautiful, and I'm not satisfied if my work isn't beautiful. But I don't think about whether it's beautiful while I'm making it – but rather whether it's working or not – and if it's working and there's some point to what I'm doing then I think it's beautiful. What is beauty? That's so relative. When I exhibited *Three Lambs and a Calf* this winter there was a woman who came to the show and got quite upset. She laid into me because she thought the piece was both disgusting and ugly. I was so surprised that I just looked at her speechless, because I thought these little animals were so wonderfully beautiful, they edged on being saccharine, so lonely and newborn – so entirely new that they there hadn't even begun to breath for themselves. They stood on the cusp of two worlds. I was completely blindsided that someone could find them so horrifying and repulsive. But of course it was the deformation of the animals that she found so difficult to look in the face, and because they weren't "normal" she thought they must have been killed, as is the custom with deformed animals.

Shortly afterwards I was visited by a group of nine-year-olds and I asked them what they thought about the pieces and they thought they were "terrifically cute and beautiful" like that, "sleeping and dreaming about their new home."



Selmær, 2007–2009
Innsetning með skúlpúr og
kvikuðum myndböndum
Myndband 2:40 mínútur;
Stærð breytileg
Með leyfi listamannsins

Kvikun: Gunnar Karlsson
Tónlist: Puriður Jónsdóttir
Söngur: Ásgerður
Jónusdóttir
Sérstakar þakkir til Eggerts
Jóhannssonar feldskera

Í *Selmær* (2007–2009), fær teiknuð þjóðsagnaskepna lagarins brjóst á efri hluta líkamans, legop á miðjan kvíðinn og tignarlegan hala sem endar í sporðblöðku. Ljósgrár húðlitur skepnunnar glampar í myrkrinu í djúpum vatnsins, eins og selshamur. Straumlinulagaður líkami hennar klýfur strauminn með sporðaköstum, loftbólurnar þyrlast frá, brjóst hennar ris og hnigur með andardrættinum og hún syngur dularfúllan söng. Legopið opnast og lokast í takt við svami hennar fram og aftur og hún ýmist birtist eða hverfur utan sjónsviðsins. Myndbandinu fylgir munúðarfulur og þrýstinn skúlpúr af brjóstum: Ópið, hringlaga formið heillar og býður áhorfandanum að sökkva sér í lautina á milli þeirra. Snertingin freistar.

Seal Maiden, 2007–2009
Installation with sculpture
and animated video
Video 2:40 minutes; Variable
dimension
Courtesy of the artist

Animation: Gunnar Karlsson
Music: Puriður Jónsdóttir
Singer: Ásgerður
Jónusdóttir
Special thanks to Eggert
Jóhannson, fœrrier

In *Seal Maiden* (2007–2009), an animated mythical water creature takes the form of a pair of breasts as the upper torso, a vulva slit near the midsection of her underbelly, and a graceful tail and fluke. Her light-grey complexion shimmers in the dark depths of the water like the coat of a seal. Thrusting her tail up and down and twirling her streamlined body through currents of tiny water bubbles, her breast heaves as she breathes and sings a mysterious tune. Her vulva opens and closes in rhythm as she swims to and fro, in and out of view. Accompanying the video is a soft and voluptuous sculpture of breasts: sensual to the touch, its open circular shape invites viewers to sink themselves into its embrace.







Finna Birna Steinsson 1999



Finna Birna Steinsson fæddist í Kaupmannahöfn 1958. Hún stundaði nám í Myndlísta- og handiðaskóla Íslands og framhaldsnám við Akademie der bildenden Künste í München. Finna Birna var formaður Myndhöggvarafélagsins í Reykjavík 1995 til 1997 og fulltrúi BIL í Menningarmálanefnd Reykjavíkur frá 1995 til 2000. Skömmu eftir að hún lauk námi, eða 1993, fangaði Finna Birna athygli landsmanna með gjörningnum 1000 veifur þar sem hún reyndi að telja Vatnsdalshóla, sem sagðir eru óteljandi og teljast til merkilegra íslenskra náttúrufyribæra. Finna Birna Steinsson býr og starfar í Reykjavík.

Segðu okkur frá 1000 veifum.

Finna Birna: Þetta var fyrsta verkið sem ég gerði eftir að ég kom heim úr námi. Ég var á leiðinni norður í land – leið sem ég hafði farið mjög oft af því að ég bjó í Skagaferði þegar ég var að alast upp og fór oft á milli. Þegar ég keyrði þarna í gegn var ég með tvær litlar stelpur í bílnum og var að segja þeim frá þjóðtrúnni um að hólarnir væru óteljandi. Þeim fannst þetta spennandi og ég fór að ræða þetta við þær og spurði hvort þær héldu að það væri hægt að telja hólana. Yngri dóttir mín sagði þá: Já – bara setja þrik í þál Þessi hugmynd lét mig ekki í friði, og eftir að ég kom suður aftur setti ég allt í gang. Það kom svo í ljós þegar ég var komin á vettvang að það var erfitt að skilgreina hvað væri hóll og hvað ekki, hvar ætti að setja veifu og hvar ekki. Þarna stóð ég semsagt frammi fyrir mjög erfiðu verkefni en þetta sannaði það ásamt öðru að hólarnir væru óteljandi – það getur aldrei komið sama tala út ef fleiri en einn fara að telja. Ég var með 1000 hæla og það nægði mér að sjá að hólarnir væru fleiri en það. Ég valdi töluna 1000 af því að hún tengist sögu landsins á ýmsa vegu, sbr. til dæmis þjóðsönginn og kristnitökuna. Sýningin í Vatnsdal stóð í tvær eða þrjár vikur og vakti gríðarlega athygli. Ég fylgdi þessu svo eftir með sýningu í Gerðubergi.

Finna Birna Steinsson was born in 1958 in Copenhagen. She studied at the Icelandic College of Art and Crafts, then at the Akademie der bildenden Künste in Munich. She served as chair of the Sculptors' Association in Reykjavík from 1995 to 1997 and was a representative of the city's cultural committee between 1995 and 2000. Soon after Finna Birna completed her studies, she captured the attention of the Icelandic public in 1993 with her performance 1000 Pennants in which she attempted to count the supposedly uncountable hummocks at Vatnsdalshólar, one of Iceland's noteworthy natural wonders. Finna Birna Steinsson lives and works in Reykjavík.

Tell us about 1000 Pennants.

Finna Birna: This was the first piece I did after I came home from my studies. I was heading up to north Iceland—a route I've frequently taken because I lived in Skagaferður when I was growing up and often went back and forth. On the drive I had two little girls in the car with me, and I was telling them about this old wives' tale that the hills were uncountable. They thought this was fascinating and so I started to discuss this with them and asked whether they thought it was possible to count the hills. Then my younger daughter said, "Sure—just put a stick in them!" I couldn't shake this idea, and when I came back down south again I got everything going. It turned out that once I was at the site it proved difficult to determine what was a hill, where I should place the pennant and where not to. There I was with a rather difficult task at hand, but this only proved, among other things, that the hills were indeed uncountable—you would never get the same number twice if more than one person tried to count them. I had 1000 stakes, and it was enough for me to see that there were more hills than that. I chose the number 1000 because it is connected to the country's history in various ways, like the national anthem and

Ög Út um stéttar?

Finna Birna: Þúfunar eru að vissu leyti beint framhald af höfunum. Þessi náttúrufrýðbari hafa sennilega haft sterkari áhrif á mig af því að ég hafði verið í útlöndum í nokkur ár. Mér fannst ég þurfa að gera þúfunni skil þegar hólararnir voru að baki. Mér var boðið að taka þátt í sýningunni *Skúlpúr skúlpúr skúlpúr* á Kjarvalsstöðum vorið 1994. Ég átti að koma með hugmynd að staðsetningu og valdi stéttina fyrir framan bygginguna af því að mér fannst hún frekar lítið aðlaðandi og mig langaði til að breyta ásjón hennar. Hellurnar voru 50 x 50 cm. Ég þurfti að leita lengi að þúfum sem voru nógu litlir til að smella í það rými og loks fann ég þær uppi í Kjós. Það var gaman að fylgjast með sibreytilegum þúfunum þetta sumar.

Hvað veitir þér innblástur í list þinni?

Finna Birna: Allt sem ég hef áhuga á kemur einhvern veginn fram í því sem ég geri; náttúran, vísindi eða eitthvað sem ég les. Það er bara svo misjafnt hvað fólk sér þegar það skoðar það sem það hefur í kringum sig. Ég sé það sem ég hef áhuga á; ég skoða kannski einhverjar bækur og finn eitthvað áhugavert – einhver annar myndi aldrei taka sér þessa bók í hönd eða sjá það sama og ég sé. Það er svo misjafnt úr hverju fólk hefur að mæla, hvernig það tengir hluti. Svo er maður alltaf að reyna að finna einhverjar frumlegar tengingar eða eitthvað sem maður telur að sé ódrúvisi en aðrir hafa gert. Ísland og staða okkar – við erum svo lítil þjóð. Þegar ég læst við sérkenni í landslagi eins og hólana og þúfunar hugsa ég um okkur sem þjóð og samspil manns og náttúru. Það er alltaf gott þegar maður finnur eitthvað kristallast í huganum, sér hlutina skýrt. Þá er alltaf auðveldara að útfæra það.

Getur þú sagt okkur meira um þúfur og verkið *Tilraun um þúfu*?

Finna Birna: Þúfan hélt áfram að leita á hugann og þegar mér var boðið að halda sýningu á vinnustað Ásmundar Sveinssonar árið 1996 fannst mér alveg tilvalið að gera portrett af þúfunni og vinna í klassískum anda – svölitið í anda Ásmundar, móta þúfuna fyrst í leir og taka síðan mót af henni og steypa hana svo í gips. Ásmundarsafni kallaði eiginlega eftir þessu, ég er ekki alveg viss um að ég hefði gert þetta ef ég hefði ekki verið að fara að sýna í Ásmundarsafni. Þetta gerist oft, manni er boðið að sýna einhvers staðar eða finnur ákveðinn stað og þá kemur bara ákveðið verk.

Ég hef reyndar ekki gert mörg verk, en þúfuna hef ég notað þrisvar. Fyrst í stéttunum þar sem ég tók hana og setti í nýtt samhengi, óvænt umhverfi; og tók svo afsteypu af henni í Ásmundarsafni og aftur á Þingvöllum árið 2000 þegar ég gerði *Féþúfurnar*; í það skipti steypti ég þær í málm og var svo með eina sem var gyllt með bláðgulli... Já, listamaður getur unnið eins og fræðimaður sem skrifar oft en einu sinni um

the adoption of Christianity.

The exhibition in Vatnsdalur valley ran for two or three weeks and garnered quite a lot of attention. I followed this up with an exhibition at Gerðuberg.

And your piece *Mounds*?

Finna Birna: To a certain extent the tussocks (tufts or clumps of grass forming small mounds) are a direct continuation of the hills. These natural phenomena probably had such a strong influence on me since I had been abroad for several years. I felt as though I needed to take the tussocks to task once I was finished with the hills. I was asked to take part in the *Sculpture Sculpture Sculpture* show at Kjarvalsstaðir in the spring of 1994. I had to come up with an idea of where to place my piece, and I chose the paved area in front of the building because I didn't find it very appealing and wanted to change the look of it. The flagstones were 50 x 50 cm. I spent a long time looking for tussocks small enough to fit into the space, but I finally found them up in Kjós. I enjoyed watching the tussocks constantly changing that summer.

What inspires your art?

Finna Birna: All my interests surface in one way or another in what I'm doing; nature, science or something I've read. It's just so different what people see when they look at what they have around them. I see something I'm interested in; I'll be looking at some books and find something interesting – no one else would ever pick up this book and see the same thing I see. It's just so different what people have to work with, how they make connections. And you're also always trying to find some kind of original connections or something that you think is different than what others have done.

Iceland and our circumstances – we're such a small nation. When I deal with distinctive features in landscape like hills and tussocks I think about us as a nation and the interplay between man and nature. It's always a good thing when you find something that crystallizes in your mind, when you see things clearly. It always makes it easier to carry it out.

Can you tell us more about tussocks and your piece *An Essay on Tussocks*?

Finna Birna: The tussock kept tugging at my mind and when I was asked to put on a show at Ásmundur Sveinsson's studio in 1996 I felt it was an ideal opportunity to make a portrait of the tussock and work in a classical spirit – a bit in the spirit of Ásmundur: first form the tussock in clay, make a mold of it and then cast it in plaster. Ásmundarsafn (Ásmundur Sveinsson's studio turned museum) called for this; I'm not sure I would have done this if I had not been showing at Ásmundarsafn. This happens a lot, you're asked to show someplace or find a

sama efni, bara með breytilegum áherslum.

Hvernig skilgreinir þú fegurð?

Finna Birna: Mér finnst ég hugsa mikið um hlutföll, samræmi og samhengi og það eru hugtök sem mér finnst tengjast fagurfræði.

Vinnuferlið skiptir líka máli í sambandi við fagurfræðina, ekki bara útkoman eða niðurstaðan.

particular location and then the work comes. I actually haven't made many pieces, but the tussock is something I've used three times. First in *Mounds* where I took it and placed it in a new context, an unexpected environment; and then I made the cast of it in *Ásmundarsafrn* and again at *Pingvellir* in 2000 when I did the *Source of Revenue* piece. For that piece I cast them in metal and then had one gilded with gold leaf... Yes, an artist can work like an academic who writes more than once about the same topic, but the emphasis is changed.

How do you define beauty?

Finna Birna: I find that I think a lot about proportions, congruity and context. These are concepts I feel are associated with aesthetics.

My process also matters with regard to the aesthetic. It's not just the end result or the conclusion.



Tíraun um þúfu, 1996

Gips

Í sýningunni var 54 stk.;
hvert ca. 45 x 50 x 50 cm
Listasafni Reykjavíkur

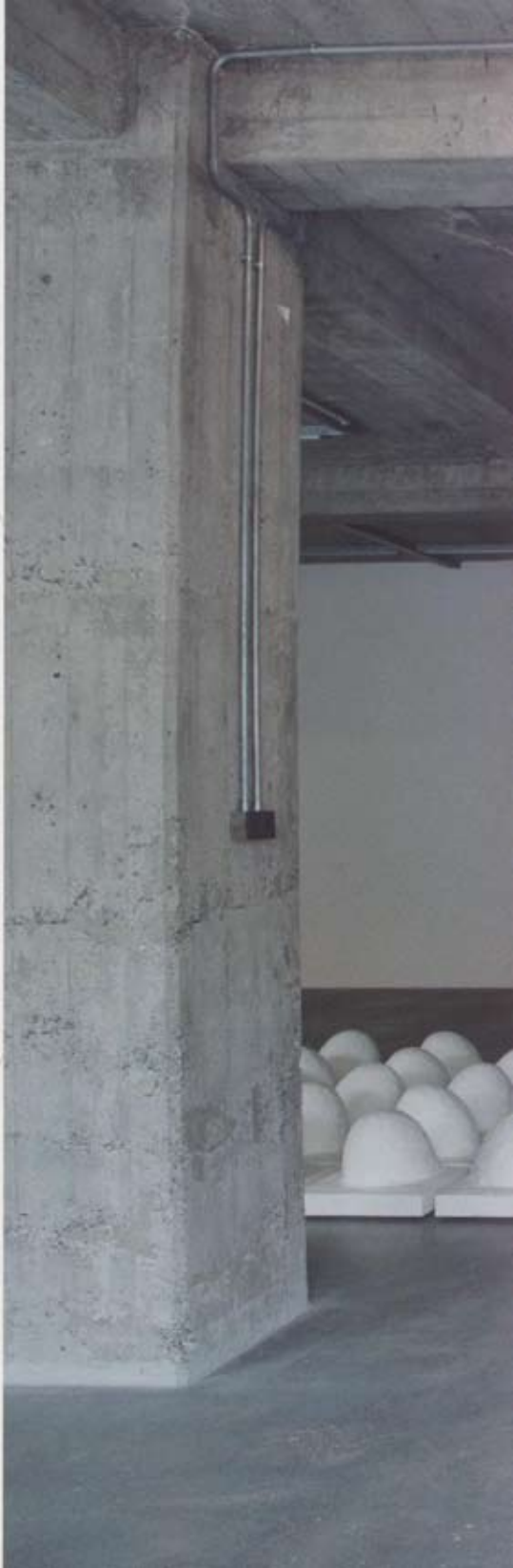
List Finnur Birna einkennist af ást hennar á náttúrunni og uppbyggingu hennar. Þegar hún sneri heim frá námi í München enduruppötvaði Finna íslenska landslagið og einkenni þess. Hún tók að einblína á þúfur og gerði þrjú verk sem fjalla sérstaklega um þessi sérkennilegu fyrirbæri, svo algeng í íslenskrri náttúru. *Tíraun um þúfu* (1996) var annað verkið í röðinni. Þegar Finnur Birna var boðað að sýna í Ásmundarsafni heillaðist hún af hvolfþaki hússins sem minnti hana enn einu sinni á þúfur, og vann verk þar sem hún bjó til mót og steypit sína útgáfu af þessum náttúrufríbærnum úr gísi. Hún tileinkaði Ásmundi Sveinssyni valið á efniviðnum og frumstæðri aðferðinni sem notuð er við gísfafsteypur. *Tíraun um þúfu* er hópur af gífsklumpum sem eru svipaðir að lögun og stærð. Hver þúfa er steypit með ferhyrndan botn og uppröðun þeirra miðast við rýmið sem þær eru sýndar í. Verkið vekur athygli á stórmerkilegri reglufestu sem oft má koma auga á í náttúrunni, til dæmis í þýfðu landslagi.

An Essay on Tussocks, 1996

Plaster

In the exhibition: 54 pieces;
each ca. 45 x 50 x 50 cm
Reykjavík Art Museum

Finna Birna's art is tempered by her love of nature and openness to constructed environments. When she returned to Iceland after her studies in Munich, she rediscovered the Icelandic landscape and its unique characteristics. Tussocks, or mounds with dense growth of tall coarse grass, became one of Finna Birna's subject matters, and she created three works based on these peculiar tufts of grass. *An Essay on Tussocks* (1996) is the second of such works. When Finna Birna was invited to show at the Ásmundur Sveinsson Sculpture Museum, she was intrigued by how the dome-shaped roof of the museum reminded her of tussocks. Finna Birna molded and cast her version of these natural phenomena in plaster. She also regarded the use of plaster and the rawness of the casting method as an homage to sculptor Ásmundur Sveinsson himself. *An Essay on Tussocks* consists of a group of plaster clumps that are similar in size and shape. Each sculpture is cast with a rectangular base, and as a group, they are arranged in accordance with whichever space they occupy. The work itself underlines nature's remarkable relationship with orderliness that is not uncommon in a field of tussocks in the countryside.







Katrín Sigurðardóttir 2000



Katrín Sigurðardóttir fæddist í Reykjavík 1967. Hún lærði við Myndlista- og handiðaskóla Íslands og lauk MFA gráðu frá Rutgers University í New Jersey. Í framhaldsnáminu fór Katrín að búa til smáeikna líkön af byggingum og landslagi sem líkja eftir irmyndum eða raunverulegum stöðum og er komið fyrir á viðarflökum – sem dæmi má nefna leið jarnbrautarlestar á korti. Katrín byggir líkön sín gjarnan á minni, ljósmyndum eða teikningum. Katrín Sigurðardóttir býr og starfar í New York og Reykjavík.

Hvenær fórst þú að fást við landslag í verkum þínum?

Katrín: Árið 1996, bjó ég til verk sem var safn smámynda af almenningsgördum í borgum þar sem ég hafði búið. Þó hér sé ekki um að ræða eiginlegt „landslag“ ef maður hugsar um landslag sem ósnortna náttúru, þá er þetta samt fyrsta verkeið sem ég man eftir að hafa sett einhverja tegund landslags í forgrunn. Ég geri reyndar ekki greinarmun á landslagi og arkitektúr í verkunum mínum, þar sem ég nota hvort tveggja til að lýsa stöðum. Landslag er kannski ekki viðfangsefni mitt í sjálfu sér, heldur frekar eiginð sem ég nota til að fást við minni okkar og skynjun, hvernig við upplifum, sjáum og munum staði.

Hvers konar landslag?

Katrín: Landslagið sem ég bý til er einstaka sinnum gert sem nákvæmar eftirmyndir af stöðum sem eru til, en þó oftar sambland af mörgum stöðum og þannig óþekktanlegir. Landslagið er aldrei sér-íslenskt, heldur blanda ég stöðum yfir höf og landamæri. Í töskunni fyrrnefndu, eru saman í einu verki almenningsgarðar á Íslandi, í Kaliforníu og í New York. Í því verki er hver staður aðskilinn, en í svotil öllum verkum mínum þar á eftir, rennur landslag margra staða saman í hverju verki. Allir kassarnir í seríunni sem er kölluð *Farmur*

Katrín Sigurðardóttir was born in Reykjavík in 1967. She studied at the Icelandic College of Art and Crafts and received her MFA from Rutgers University in New Jersey. During her graduate studies, she began creating miniature architectural and landscape models organized on continuous strips that literally create or recreate places—for instance, a route marked on a train map. Katrín often constructs her landscape and architectural pieces based on photographs, drawings and memories. Katrín Sigurðardóttir lives and works in New York and Reykjavík.

When did you start using landscape in your work?

Katrín: In 1996 I created a piece that was a series of small pictures of public parks in cities where I've lived. While this wasn't really "landscape" if you think about landscape as untouched nature, this was the first piece I can remember where I placed some sort of landscape in the foreground. But I don't really make a distinction between landscape and architecture in my work because I utilize both to describe places. Landscape is perhaps not my subject matter in and of itself, but rather a certain quality I call upon to engage our memory and perception—how we experience, see and remember places.

What kind of landscape?

Katrín: Each landscape I create is made on its own as exact duplicates of places that actually exist, although it's often a composite of many places and in that way unrecognizable. The landscape is never strictly Icelandic; instead I mix places together across oceans and borders. This mix includes public parks in Iceland, California and New York together in the same piece. Each place is separated in this piece, but in all my subsequent work there are a number of landscapes

eru þannig sambland, til að byrja með af Íslandi, Sviss og Kaliforníu og seinna koma fleiri staðir inni.

Hvernig skilgreinir þú þig sem myndlistarmann?

Katrín: Ég reikna með því að verkin sjálf séu svarið við þeirri spurningu. En ég get þó sagt að formræn og sjónræn atriði skipta mig máli. Um leið vinn ég mjög mikið innan tungumálsins, það er að segja með fyrirbæri, efni, form og hugmyndir sem eru til í tungumálinu og má lýsa og hýsa innan þess, en þó kannski ekki á viðtekinn eða venjulegan hátt. Ég hlýt að horfa á heiminn útrá þróun og framvindu míns fags. Ég held – eða að minnsta kosti vona að verkin mín endurspegli sögu fagsins og takist ekki eingöngu á við skynjun okkar og minni, heldur einnig við skulptúrinn sem fyrirbæri.

Segðu okkur frá verkinu á sýningunni.

Katrín: Það er speglun á því sem er handan við vegginn. Modelið er gert í nokkurskona spegilakröft, það sem er vinstra megin er hægra megin og það sem er nær er í raun fjær og þegar áhorfandinn sér það í speglinum verður það aftur rétt. Ég gerði svipað verk í miðrymiu á Kjarvalsstöðum árið 2000. Verkið sjálft er gert einsog nokkurskonar vinnuborð, það er að segja platan sem verkið er byggt á, er skorin útúr veggnum sjálfum og felld niður einsog borð í skattholi eða þess háttar. Í sýningunni á Kjarvalsstöðum, var rýmið opið fyrir áhorfendum þegar ég var að vinna verkið og til að sýna á einhvern hátt meðvitund um það, þá er „vinnuborðið“ sjálft hluti af verkinu, en um leið hluti af arkitektúrnum sem verkið er í – og arkitektúrnum sem verkið er eftirmynd af.

Þetta verk er sérstíðið fyrir ákveðinn stað, skiptir það máli að skrifstofan handan veggjarins gæti hafa breyst?

Katrín: Það getur vel verið að það sé komin allt önnur stofnun handan við vegginn – ég veit ekkert um það. Þetta verk er sirtækt, það lí í tíma og rými – sem leiðir að annarri spurningu og hún er sú hvort staður sé ekki alltaf bundið við tímann. Það er munur á stað og rými, sem meðal annars felst í þessari tímavídd, því staður tekur yfir margt fleira en eingöngu mælanlegt geometriskt rými. Í þessu tilfalli er staðurinn líka tímaskelið, eða augablik þeirrar startsemi sem var hinumegin við vegginn.

that run together in each piece. All the boxes in the *Haul* series are of combination of Iceland, Switzerland and California to begin with and later on more places are added to the mix.

What kind of artist do you consider yourself?

Katrín: I'd like to think the work itself is the answer to that question. However I can say that matters of form are important to me as are visual elements. At the same time I work a lot within the language, and by that I mean with phenomena, materials, forms and ideas that exist within the language and can describe it and dwell within it, although maybe not in a common or conventional way. I can only look at the world from the development and progress of the medium. I think – or at least I hope that my work reflects the history of the medium, and doesn't only deal with our perception and memory, but also with sculpture as a phenomenon.

Tell us about the work in the exhibition.

Katrín: It's a reflection of what's behind the wall. The model has been built using a sort of mirror writing: what's left is now right and what's near is now actually far, so when then observer sees it in the mirror, it becomes right again. I did a piece like this in the central space at Kjarvalsstaðir in 2000. The piece itself is a sort of work table, and by that I mean the surface the piece is built up on is cut out of the wall itself and hinges out like the table in a secretary desk or something like that. In the exhibition at Kjarvalsstaðir the space was open to visitors while I was working on the project to demonstrate in some way an awareness that the "work table" is part of the piece, and at the same time part of the architecture the piece is in – and the architecture the piece replicates.

This work is site-specific. Does it then matter that the office behind the wall could have changed?

Katrín: It could be that an entirely different institution appeared behind the wall – I don't know anything about it. This work is unique, both in time and space – which leads to another question, which is whether place is always bound to time. There's a difference between place and space, which consists in, among other things, this time dimension, because place takes up much more than just measurable, geometric space. In this case the place is also a period of time or an instant of the activities on the other side of the wall.

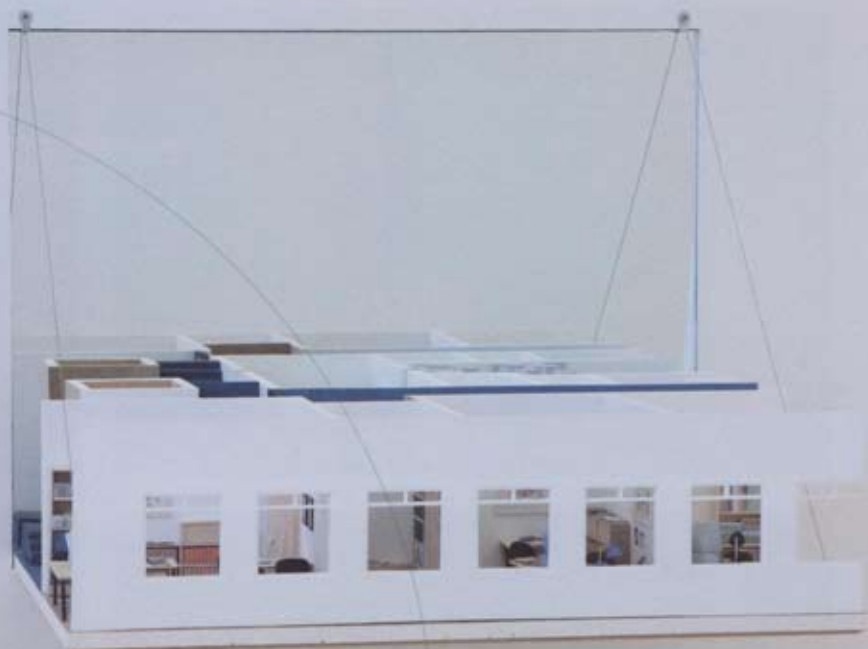
Án titils, 2002
Blönduð tækni
57 x 76 x 60 cm
Listasafn Reykjavíkur

Verk Katrínar sýna ekki endilega raunverulega, ákveðna staði, þó að oft séu þau staðbundin. *Án titils* (2002) er spegilmýnd skrifstofurýmis handan við vegg í D-sal Hafnarhússins, gerð eftir teikningum og ljósmyndum. Um leið og Katrín hafði ákveðið staðsetningu verksins, fór valdi staðurinn sjálfur að taka breytingum „hér og þar“. Þegar áhorfandinn stendur fyrir framan verkið getur hann velt fyrir sér hvað sé handan veggans í salnum, því að nú eru liðin nokkur ár frá gerð verksins – raunverulega rýmið sem eftirmyndin var gerð af árið 2002, er nú tillaga um framsetningu á fortíð sem hugsanlega er ekki lengur sönn í nútíð og framtíð.

Untitled, 2002
Mixed media
57 x 76 x 60 cm
Reykjavík Art Museum

Katrín's works do not necessarily refer to specific places, though they are often site-specific. *Untitled* (2002) is a mirror image of the office space behind a wall of Gallery D at Hafnarhús that Katrín had "copied" from plans and photographs. As soon as Katrín decided upon the site for the piece, the actual fixed location to which it referred contributed to the work by assigning a spatial "here" and "there." When viewers stand in front of the piece, they can only speculate what is behind the gallery wall now that several years have passed since the completion of the work – the reality that was copied in 2002 becomes a suggestive representation of the past that may no longer be true in the present and future.









Gabríela Friðriksdóttir 2001



Gabríela Friðriksdóttir fæddist í Reykjavík 1971. Hún lauk námi frá skúlpúrdeild Myndlist- og handíðaskóla Íslands 1997 og kaus að vinna strax að eigin myndlist og sýningum, frekar en að fara utan til framtíðsnáms. Gabríela fylgir listrænni köllun sinni og starfar íðulega með öðrum listamönnum og vinum. Hún gerir með þeim tilraunir með kvikmyndir, myndbönd, ljósmyndir, leikhús, gervi og tónlist. Þó að Gabríela sé þekkt sem margmiðlunarlistamaður, leynir sér ekki að uppruninn er að finna í skúlpúri. Í málverkum sínum, myndböndum og innsetningum kannar hún sérstöðu efniviðarins og miðilsins.

Gabríela Friðriksdóttir býr og starfar í Reykjavík og víðar.

Hver eða hvað veitir þér innblástur að verkum þínum?

Gabríela: Áhrifavaldar – þetta hefur verið alltaf rosalega erfitt fyrir mig að velja einhvern. Af því að ég þurfti svo mikið að tala um myndlistina fór ég að rannsaka þetta hjá mér, hvað þetta væri. Hvaðan þessi áhugi kæmi og af hverju ég gerði svona hluti. Þegar þú vinnur með myndlist og ferð með hana út um allan heim verðurðu að vita hvaðan uppsprettan kemur – en þá komst ég alltaf að sama svarinu; þetta fjallar alltaf bara um fólk og um hvað fólk er að hugsa. Ég inspirerast rosalega mikið bara við að hitta fólk og spjalla um alla konar kenningar. Ég held að mesti áhrifavaldur lífs míns – af því að ég er alltaf að fjalla um lífið í myndlistinni – sé örugglega David Attenborough og síðan var það Sergio Leone, ítalski kvikmyndaleikstjórninn. Það er ekkert langt síðan ég fattaði þetta. Hjá Leone er eitthvert svona bragð af myndinni og það er svo mikill hráleiki og það er svo spontant hvernig hann vinnur. Þá má kannski nefna líka Jan Svankmajer, tékkneska leikstjórninn. Ég held að ég inspirerist mikið af blómýndum en síður af myndlistinni sjálfri – ég verð kannski fyrir mestum áhrifum af fólki sem stundar skapandi hugsun og það þarf ekki endilega að vera listamaður, það geta verið rithöfundar,

Gabríela Friðriksdóttir was born in Reykjavík in 1971. She completed her studies at the Icelandic College of Art and Crafts in 1997 and decided against further formal education, rather focusing on creating and exhibiting her work. Gabriela follows her creative energy and shares her life as an artist with other artistic friends and colleagues, experimenting collaboratively with different art forms and materials including film, video, photography, theatre, costume and music. Although Gabriela is known as a multimedia artist, her initial training as a sculptor continues to play an important role in her work. In her paintings, films and installations, she brings forth the tactile qualities of her media and materials.

Gabríela Friðriksdóttir lives and works in Reykjavík and elsewhere.

Who or what inspires your work?

Gabríela: Influences – it has always been terribly difficult for me to choose someone. Because I had to talk about visual art so often I started to research this for myself, what it might be. Where an idea comes from and why I do certain things. When you work with visual art and travel with out all over the world, you have to know where your wellspring lies – but then I always end up at the same answer, it always just deals with people and what people are thinking about. I find a lot of my inspiration in just meeting people and talking about all sorts of theories. I think the greatest influence on my life – because I'm always discussing life in visual art – must be David Attenborough and then it's Sergio Leone, the Italian film director. It hasn't been so long since I realized that. With Leone there's a sort of flavor for the image and there's so much rawness and it's so spontaneous the way he works. I might also add Jan Svankmajer, the Czech director. I think I'm very inspired by film and less so by visual art itself – I am perhaps most affected by people who engage in creative thinking and that doesn't necessarily have to be artists, it may be writers or just politicians or businessmen who have

æða bara stjórnmalamenn eða bissnessmenn sem hafa skemmtilegt hugmyndaflug. Ég held að það sé bara það að eiga samræður við fólk. Svo gleymdi ég að segja frá miklum áhrifavaldi sem er Guðspekifélagið. Ég díst þar upp, mamma var forseti Íslandsdeildarinnar. Það var mjög skemmtilegt, þeir tóku fyrir öll trúarbrögð heimsins og voru inni í occult vísindum, dulspéki. Það var eitthvað við sýmbólismann sem heillaði mig strax, ég var voða mikið að flætta bókum og stundaði fyrirlestra og flætti upp alls konar sýmbólum, eitthvað sem tengdist gömlum hugsunarkerfum. Þetta mótadi minar leiðir sem ég hef farið síðustu ár. Svo mótar það mann náttúrulega líka að dreyma og sofa; það er eitthvað sem gerist á milli vöku og draums, maður deuttur inn í eitthvað. Mér finnst stundum eins og maður sé leiddur áfram – maður er ekki endilega einn í þessu, maður verður að vera rosalega opin – allavega eins og ég vinn. Það er rosalega margt sem er óútskýranlegt; lífið sér um þetta frekar en maður sé alveg með einhverja útreikninga á hreinu. Lífið er stórt – eins og Allah. Ég held að þetta séu stærstu áhrifavaldar mínir.

Hvað er þér mikilvægast sem myndlistarmaður þegar þú ert að búa til verkin þín?

Gabriela: Það sem skiptir mig mestu máli er það að verkið sé myndrænt, að ég sjái það fyrir mér. Ég hugsa rosalega myndrænt, þess vegna held ég að samstarfsfólk mitt – tónlistarmennirnir og dansararnir – og ég veljum hvert annað því við hugsum öll myndrænt. Líkur sækir líkan heim. Ég held að það sé andandi líka að vinna með fólk sem skilur þig – að það sé auðvelt að skýra út fyrir því í hendingskasti. Það er mjög mikilvægt í minni vinnu.

Segðu okkur frá verkinum á sýningunni.

Gabriela: Ég sa strax fyrir mér eitthvert horn í sal – hvíta vegg eða kannski bleikan eða brunan eða svartan – ég er ekki alveg búin að ákveða það. Allavega að þetta væri horn. Mig langaði að sýna frekar málverk af því að ég hef ekki sýnt þau lengi hér heima – og svo tengslin við Erró og Guðmundu. Það var eðlilegast, fannst mér, að taka til þessar myndir – ég man ekki hvort þær eru 18 eða 20 eða 21 – en þær verða settar saman og mig langar til að þær myndi einsa heild. Þetta eru bæði málverk sem eru hra og fint unnin, bæði málverk og teikningar. Þau hafa verið hingað og þangað um heiminn og mig langar að sjá þau saman – tala saman, sjá þau hér heima. Þetta eru verk sem eru gerð 2007 og 2008, mikiu nær í tíma, þannig að þau eru kannski ný en eru samt búin að fara hring – það er ómur í þeim frá þeim tíma sem ég fékk styrkirinn. Þau eru búin að fara í gegnum ákveðið ferli, voru mjög lítrik og svo gerði ég þessar einlita myndir, hvít og svart, þar sem áferð spilaði inn í. Síðan dattu lítirnir út og efnid fór að vera meira eins og til dæmis lim með sagi í og ull og grunnhurinn meira skulptúrískur. Síðan kom teikning inn í málverkin aftur og litir – þannig að þetta er buið að fara heilan hring á 10 árum. Mér finnst verkin lýsa þessari leið og ég held að þau yrðu svollitö

an appealing imagination. I think it just comes down to having discussions with people. I also forgot to mention a big influence from the Theosophical Society. I grew up there; my mother was the president of the Icelandic chapter. It was a lot of fun; they looked into all the religions of the world and were into the occult sciences, mysticism. There was something about symbolism that struck me right away. I was always looking through books and attending lectures and looking up all sorts of symbols, something that was associated with old systems of thinking. This determined the paths I have taken in recent years. Of course it also leads you to dream and sleep; it's something that happens between waking and dreaming, you fall into something. Sometimes I think you're led forward—you're not necessarily alone in this, you have to be quite open—at least in the way I work. There's quite a lot that is unexplainable, life takes care of it rather than you having some calculated understanding figured out. Life is big—like Allah. I think these are my greatest influences.

What is most important to you as an artist when you are creating your work?

Gabriela: What matters the most to me is that the work is visual, that I can visualize it. I think in a visual way, and so I think my colleagues—musicians and dancers—and I choose one another because we all think visually. Water seeks its own level. I also think it's crucial to work with people who understand you—that it's simple to explain things quickly. That's very important in my work.

Tell us about the work in the exhibition.

Gabriela: I immediately visualized some kind of corner in the room—white walls or maybe pink or brown or black—I haven't completely decided that yet. Anyway, it will be a corner. I rather show paintings because I haven't exhibited them for a long time at home in Iceland—and then there's the connections with Erró and Guðmundu. It was most natural, I felt, to deal with these pictures—I don't remember whether there are 18 or 20 or 21—but they will be placed together and I want them to form a single whole. There are paintings that are both raw and finely done, both paintings and drawings. They have been here and there around the world, and I want to see them together—to talk together, see them at home. There were piece created in 2007 and 2008, much closer together in time, so they might be new but still they've gone full circle—there's a resonance in them from the period I got the grant. They've gone through a certain process. They were quite colorful and then I did these monochrome pictures, black and white, where the texture came into play. Then the color dropped out and the material becomes more like glue with sawdust in it and wool and the base become more sculptural. Then the drawings came back into the paintings and colors—so it's actually come full circle in ten years. I feel that the pieces light the way, and I think that they became kind of delightful all together in conversation off in one corner—they haven't been belittled although

skemmtileg saman í samræðum í einu horninu – það er ekki verið að gera lítið úr þeim þótt þau séu úti í horni. Ég hef unnið með svo ólíkum aðilum og úti allan heim. Fyrst var ég mjög ákveðin í hvornig ég vildi hafa allt upphengi og svo hætti ég því – fór að láta fólk í galleríunum og söfnunum ráða. Í listheiminum er þetta ennþá, að leyfa verkunum að anda og hafa færri verk. Ég þoldi þetta ekki þegar ég byrjaði í myndlistinni – mér fannst þetta svo leiðinlegt þetta upphengi – og síðan er ég búin að fara í gegnum það og skoða og það er oft alveg rétt að hafa mikið pláss og lofta um verkin en nú langar mig að hafa hrúga af verkum þar sem mikið er í gangi – fjór. Ég held að það verði líka meiri órvandi þegar þetta er sett svona saman – fleiri verk saman og þá verður samræðan meiri.

they're off in a corner. I have worked with such diverse groups and from all around the world. At first I was quite determined in how I wanted everything hung and then I stopped—and started letting the people in the galleries and the museums decide. In the art world it's still letting the pieces breathe and having fewer pieces. I couldn't stand it when I began in visual art—I thought it was so boring to hang a show like that—but since then I've gone through it and looked at it and often times it's right to have a lot of space and air between the pieces, but now I want to have a pile of work where there's a lot going on—energy. I think it will also be more stimulating once it's all put together—more pieces together and then there will be more conversation.

Málverk, 2007–2008

Blönduð tækni
Breytileg stærð
Með leyfi listamannsins

Gabriela virðist hafa tvískipt viðhorf til heimsins – málverk hennar og skúlptúrar af kynjaverum eru grótesk, en um leið er eitthvað duttlungafullt og jafnvel aðlaðandi við þær; kvikmyndir hennar um afmyndaðar verur eru myrkar og vekja hrollvekjuhughrif. Gabriela fylgir hugmyndum sínum ótraud eftir í listsköpuninni og færir landamærin til eftir því sem sköpunarverkin krefjast. Hún hikar ekki við að endurmeta eldri verk sín. Fyrir þessa sýningu hefur hún valið málverk frá síðasta áratug eða svo, og sett þau saman í nýja heild. Þannig varpar hún ljósi á málverkin og setur þau í nýtt samhengi, bæði hvert fyrir sig og sem heilsteypa innsetningu. Gabriela telur þetta verklag nauðsynlegt endurilt til upphafsins og lokar þannig hring á ferli sínum.

Paintings, 2007–2008

Mixed media
Various dimensions
Courtesy of the artist

Gabriela's works present a dichotomous view of the world—her paintings and sculptures of fantastical beings are grotesque, though whimsical and even endearing; her films of similarly disfigured creatures are dark with a Gothic overcast. In her artistic process, Gabriela pursues her ideas without reservation and pushes boundaries as she realizes her creations. She is also amenable to reevaluating her older works. For this exhibition, she has selected paintings from the last decade or so and reassembles them as a new grouping, thus shedding new light on and suggesting different meanings for the paintings, individually and as a unified installation. Gabriela sees this process as a necessary return to a starting point that marks a full circle in her career.







Sara Björnsdóttir 2002



Sara Björnsdóttir fæddist í Reykjavík 1962. Hún útskrifaðist úr fjöltæknaeild Myndlista- og handiðaskólans 1995 og tók síðar MA gráðu í myndlist frá Chelsea College of Art and Design í London. Verk Söru eru skúlptúrar, ljósmyndir, myndbönd og innsetningar og felast gjarnan í gjörningum. Í list sinni fjallar hún oft um hugmyndir og viðfangsefni sem skarast í lífi hennar. Hún hræðist hvorki einfaldleika né hið hversdagslega. Sara endurtekur daglegar athafnir í gjörningum sínum, eða framan við myndavélina, eins og að reykja sigarettu, drekka rauðvín, renna sér á hjólabretti eða hlæjja. List hennar beinist að andartakinu „inn-á-milli“ þar sem sjálfhelda og háð magnast upp í hárfínu jafnvægi.

Sara Björnsdóttir býr og starfar í Reykjavík.

Sara Björnsdóttir was born in Reykjavík in 1962. She completed her studies from the Mixed Media Department at the Icelandic College of Art and Crafts in 1995 and later earned her MA in Fine Art from the Chelsea College of Art and Design in London. Sara's work, which includes sculpture, photograph, video, and installation, is often realized through performance. Through her artistic practice, she reacts and responds to ideas and issues that intersect her life. She is undaunted by simplicity or ordinariness. Sara enacts daily activities through her performances or in other media—actions such as smoking a cigarette, drinking wine, rolling on a skateboard, or laughing. Her art pinpoints “in-between” situations where dilemma and irony are amplified through subtle means. Sara Björnsdóttir lives and works in Reykjavík.

Er kinni fastur liður í verkum þínum?

Sara: Ég geri aldrei verk sem ég hef ákveðið að eigi að vera fyndið og þæli aldrei í því. En mér finnst mjög mikilvægt í daglegu lífi að hafa humor fyrir sjálfum sér og það kemur kannski fram í einhverjum verkum, ekki öllum, því ég tek mig líka fyllilega alvarlega sem listamann, ég er ekkert að fillast. Ef ég geri eitthvað sem er fyndið þá er það bara þannig – en fólk hefur misjafnan humor, svo ég leyfi því alveg að vera í verkinu. Ég hugsa ekki: Nei, myndlist má ekki vera fyndin!

Veltir þú því fyrir þér hvernig áhorfendur ættu að bregðast við verkum þínum?

Sara: Þau verk sem ég hrifst mest af eru frekar einföld, alveg sama í hvaða miðli þau eru. Ekki endilega að ég skilji verkin um leið og ég sé þau heldur finn ég einhvern hreinleika. Ég fæ ekki bara einhverja hugdettu, það er oftast mjög mikil vinna við að hreinsa í burtu það sem kemur hugmyndinni ekkert við. Ef ég tala bara fyrir sjálfa mig þá er alltaf visst óöryggi gagnvart myndlistinni og því að vera

Is humor a constant in your work?

Sara: I never make work that I've already decided will be funny and I never consider it. But I think it's very important in daily life to have a sense of humor about yourself, and that may come through in some pieces – not all – because I take myself entirely seriously as an artist. I'm not just fooling around. If I make something funny, then that's just the way it is – but people's senses of humor are different, so I completely leave it up to the work. It's not like I'm thinking, “No, visual art may not be funny!”

Describe how you handle an idea before transforming it into your work.

Sara: The pieces that fascinate me the most are rather simple, regardless of the medium. Not that I understand the work as soon as I see it, but rather that I sense certain purity. There's not just some idea that pops into my head, most often there's a lot of work in stripping away everything that's not pertinent to the idea. Just speaking for myself, there's always

myndlistarmaður. Stundum fer ég að hláða einhverju inn á verkmið til að gera eitthvað meira úr því en ég fer alltaf í gegnum það og tek í burtu það sem kemur því ekki við. Ég nota til dæmis hljóð ekki mikið í vídeóin mín nema þau séu hluti af upprunalegu hugmyndinni.

Hver eða hvað hefur áhrif á verkin þín?

Sara: Tónlist hefur mikið áhrif á mig, mikið meiri en myndlist. Annars verð ég fyrir áhrifum alls staðar. Ég veit ekki hvort fólk er svona almennt en maður er eins og gangandi loftnet; fer út að labba og finnur einhverja lykt, heyrir eitthvert hljóð – og svo allt í einu upplifir maður bara að maður er punktur í einhverri tilveru... Ég verð fyrir áhrifum frá svo mörgu – kannski síst myndlist. Ég fer á myndlistarsýningar og er eins og ungbari; rosalega fljót að finna hvort eitthvað hófðar til mín eða ekki. Stundum stand ég fyrir framan verk á sýningu og skil það ekkert endilega en það er eitthvað sem hófðar til mín og þá staldra ég við. Mér finnst mjög gefandi að lá að ráða verk eins og gátu, hugarleikfírn, skoða svoltið hvað er að gerast, en ég fer síðan ekki heim háltekin af þessum listamanni og reyni að gera eins og hann. Það er frekar hinsegin – ég reyni að gera ekki það sem er mikið verið að gera. Áhrifagírni hefur gert mig að því sem ég er. Þess vegna skapa ég í marga miðla og leyfi mér að gera allt sem ég vil, ég fæ svo ólíkar tilfinningar og ólíkar hugmyndir að einn miðill gæti ekki nýst mér eins vel og margir, ég er líka forvitin og nýjungagjörn. Ég leyfi mér að verða fyrir áhrifum – mér finnst það mjög gott þótt það geti verið snúið við ymsar aðstæður. Ég veit það ekki – ég se sjálf ekki neina ákveðna áhrifavald – kannski betra að spyrja aðra um það.

Litir þú á sjálfa þig sem einhvern sem fer sínar eigin leiðir, uppreisnarmann?

Sara: Það er mikilvægt fyrir mig að finna að ég sé sjálfstæð og ég vinn svolítið með það (mér sem myndlistarmaður. Ég fæ oft hugmyndir sem ég upplifi sjálf að eru tímaskekkja en mig langar mikið til að framkvæma þær. Eins og *1001 Heavy Beauty* – þetta var verk sem var lengi að fæðast og brjálaðislegt að fara úti það. Til að vera sjálfstæður myndlistarmaður þarf hugrekki til þess að gera það sem manngangur að gera. Oft vil ég gera það sem mér finnst enginn annar vera að gera og kannski á þann hátt er það uppreisn en ég lit samt ekki á mig sem uppreisnargjarna – ég er frekar hlýðin finnst mér! Ég á samt erfitt með að fara eftir uppskriftum og á mjög erfitt með að vinna eftir titlum sem mér eru gefnir, mér finnst það ekki nógu ógrandi. Mér finnst jákvætt að vera uppreisnarsegger og ef fólk sér mig þannig þá er það gott, en ég lit ekki á mig sem uppreisnarlegg – frekar er ég að reyna að efla sjálfstæði mitt sem manneskja og myndlistarmaður.

a certain insecurity when it comes to visual art and being a visual artist. Sometimes I start loading a piece with something to make more out of it, but I always go back over it and take away what isn't relevant. For example, I don't use a lot of sound in the videos unless they're part of the original idea.

Who or what influences your work?

Sara: Music influences me greatly, much more so than visual art. But I'm subject to influences wherever I am. I don't know whether people are generally like this, but it's like you're a walking antenna; you walk out of your house and smell something, hear something—and then all the sudden you have this experience that you're a point in some existence. I'm influenced by so much—but perhaps least by visual art. I go to a visual art exhibition and I'm like a kid; I'm quick to sense whether something appeals to me or not. Sometimes I stand in front of a piece at a show and don't necessarily understand it, but there will be something about it that gives me pause. I find it rewarding to solve artwork like a riddle, mental gymnastics, looking a little at what's happening, but I don't go home obsessed by this artist and try to emulate what he's done. It's just the opposite—I try to do what's not being done so much. My susceptibility to influences has made me what I am. That's why I work in several media and allow myself to do anything I want. I have such diverse feelings and diverse ideas that one medium couldn't be as effective for me as multiple media. I'm also curious and innovative. I allow myself to be influenced—I think it's quite good, although it can be complicated under various circumstances. I don't know—I can't see any definite influences myself—maybe it's better to ask other people about that.

Do you see yourself as a maverick, a rebel?

Sara: It's important for me to feel that I'm independent and I kind of work with that internally as a visual artist. I often get ideas that I realize are anachronistic, but I very much want to carry them out. Like *1001 Heavy Beauty*—that was a piece that was a long time in coming and it was crazy to get into it. To be an independent artist you need courage to do what you want to do. I often want to do what I think no one else is doing and perhaps this is an act of rebellion, but I don't look at myself as a rebel—I actually think of myself as quite obedient! But I still find it difficult to follow a prescribed path and very difficult to work with titles I'm given. I don't find it challenging enough. I think it's positive to be a rebel, and if people see me in that light then it's a good thing, but I don't see myself as a rebel—I'm actually just trying to build up my independence as a person and visual artist.

Veltir þú því fyrir þér hvernig áhorfendur ættu að bregðast við verkum þínum?

Sara: Alltaf – vegna þess að þegar ég fer á myndlistarsýningar verð ég oft fyrir miklum vonbrigðum með eitthvað sem mér finnst ekki vera nægilega hugsað. Þegar ég held að verkin mín séu tilbúin dreg ég mig út úr þeim eins og ég get og spyr sjálfa mig: Myndir þú vilja sjá þetta? Ef svarið er nei held ég áfram. Það skiptir mig mjög miklu máli af því að það er orka á milli áhorfandans og verksins, þetta ósýnilega samband sem er mikill hluti af listinni – þannig að ég geri mikið af minni myndlist fyrir áhorfandann og náttúrulega fyrir sjálfa mig.

Lýstu hugmyndunum og vinnuferlinu á bak við *Salem Lights* (2007) og *Vímu* (2008).

Sara: Þetta er uppreisnarverk. Það er talað mikið um alkóhólisma og fíknir á Íslandi margir prédikarar, margt af því er satt en hver og einn verður að taka ákvarðanir fyrir sjálfann sig um að hætta öku og þessu. Miðað við umræðuna þá er líklega óskynsamlegt og jafnvel fáránlegt af mér að segja það en mér finnst elegant að reykja og drekka. Því langaði mig að gera fögur en tvíráð verk um það sem flestir eru sammála um sé slæmt eða hættulegt.

Víma, 2008
Ljósmyndir á álplötum
75 x 100 cm hvort
Með leyfi listamannsins

Salem Lights, 2007
Myndband, 14 mínútur
Með leyfi listamannsins

Salem Lights (2007) og *Víma* (2008) mynda eins konar altaristöflu daglegra athafna nútímamannsins. Fyrsta verkið er myndband af sigarettureyk, hið seinna hópur ljósmynda af fullum vinglósam teknum þegnum kviksjá. Saman vitna verkin um vana sem heilsu-meðvitað fólk gæti fyrirliði; Sara setur þarna meðvitað fram myndir sem áhorfendum býður kannski við útfrá fagurfræðilegu sjónarmiði. Með því að hófa til augans notar Sara aðlaðandi myndir til að bjóða viðteknu gildismati og hegðun Vesturlandabúa birginn.

This Is Modern Art, 2005
Myndband, 4 mínútur
Með leyfi listamannsins

This Is Modern Art (2005) er myndbandsgjörningur sem sýnir listamanninn í kjól með mynstri sem minnir á strangflatarámalverk Mondrians. Hún klæðist líka bláum hnésokkum og svörtum sparískóm. Með krosslagða fætur, bein í baki með hæverskt yfirbragð byrjar hún óvænt að hlæja – en bara ofan í opið veskið sitt, og hverfur svo aftur á vit siðrýðinnar þegar hún lokar veskinu. Hláturinn er slátróttur og virðist á stundum stjórnlaus, en Sara situr í sömu stellingunni, í söfa í stofu baðaðri sólskini. Verkið er svar hennar við kalli þemasýningarinnar *Innihald – Veskið í samtímalistinni* í Kulturhuset í Stókkhólmi 2005.

Do you consider how the viewers of your work should react to your art?

Sara: Always—because when I go to an exhibition I'm often disappointed with something I don't think has been thought through well enough. When I think that my work is ready, I pull away from it as much as I can and ask myself, "Would you want to see that?" If the answer is no then I keep on going. It's very important to me because there is an energy between the viewer and the work, that invisible connection that's a large part of the work—in that way I ask a lot of my work on the viewer's behalf and, of course, on my own behalf.

Describe your ideas and the process behind *Salem Lights* (2007) and *Intoxication* (2008).

Sara: This is a work of rebellion. There's a lot of talk about alcoholism and addiction in Iceland, a lot of preachers, and much of it is true, but everyone has to make decisions for themselves about quitting something. If you look at what people say, then it's probably irrational and even foolish of me to say it, but I think it's elegant to smoke and drink. That's why I wanted to create a beautiful and ambiguous piece about something that most people would agree is bad and dangerous.

Intoxication, 2008
Color photo prints mounted on aluminum plates
75 x 100 cm each
Courtesy of the artist

Salem Lights, 2007
Video, 14 minutes
Courtesy of the artist

Salem Lights (2007) and *Intoxication* (2008) form a mixed-media diptych of contemporary life. The former piece is a video of smoke from a cigarette, the latter a group of photographs of filled wine glasses seen through the lens of a kaleidoscope. The two pieces combined address habits that might be frowned upon by the health-conscious, yet the artist deliberately presents the viewer with images that are aesthetically compelling. By appealing to the eye, Sara uses attractive images to defy a conventional code that shapes human values and behaviors in Western societies.

This Is Modern Art, 2005
Video, 4 minutes
Courtesy of the artist

This Is Modern Art (2005) is a performance video showing the artist in a dress with a pattern reminiscent of Mondrian's renowned grid-based paintings. She also wears knee-high blue socks and a pair of black Mary Jane pumps. With her legs crossed and back straight with a demure air, Sara begins to laugh unexpectedly—but only into her open handbag, returning to her initial composure when she closes the purse. Her laughter is sporadic and sometimes seemingly uncontrollable, but she remains in the same seated posture on a sofa in a living room flooded with sunlight. The work is a response to the thematic exhibition *Content – The Handbag in Contemporary Art* held at Kulturhuset in Stockholm in 2005.







Póra Pórisdóttir 2003



Póra Pórisdóttir fæddist á Patreksfirði 1962. Hún lauk námi frá skúlpúrdeild Myndlista- og handiðaskóla Íslands 1994. Póra hefur alla tíð litid á sig sem femínista, og túlkar það gjarnan í trúarlegu ljósi. Verk hennar sem ýmist eru skúlptúrar, teikningar, grafík, ljósmyndir eða gjörningar, sameina oft eða sýna á vixl trúarlegar og femínískar tilvísanir. Sem dæmi má nefna staðbundinn utanhússkúlpúr hennar Þvott 95°C (1993) á Klambatúni, þar sem hún vakti athygli á hlutskipti húsmóðurinnar með því að flytja hversdagleg húsverk í almenningsgarðinn; verk hennar Í aldingarðinum (2000) hófst sem gjörningur og varð síðan ljósmyndaröd – þar baðar Póra sig í rauðvinstunnu – en rauðvinið var síðan sett á flóskur og selt.

Póra Pórisdóttir býr og starfar í Hafnarfirði.

Margir sjá í verkum þínum femíníska þætti og hugmyndir. Litur þú á sjálfa þig sem femínista? Verkin þín eiga einnig að mörgu leiti rætur að rekja til trúarlegra viðfangsefna, hvernig tengir þú saman trú og list í verkum þínum?

Póra: Ég hef verið femínísk frá því ég var litil stelpa, þó var ég alltaf að þykjast vera strákur. Þegar ég var ung sóttist ég sérstaklega eftir því að vinna karlmanns-störf; ég var á sjónum, togarasjómaður – ég réð mig sem kaupfélagsstjóra og var að afgreiða áburð og svoléiðis. Ég var í rauninni ekki femíníu – hafði lítinn áhuga á því kvenlega – heldur femínísk og vildi líkja eftir karlmönnum og vera metin á þeirra forsendum. Ég vildi ekki samsama mig við konurnar, þjattíð og aumingjaskapinn. Það var ekki fyrr en löngu seinna í myndlistarnáminu að ég fattaði þetta, hvað þetta var hrikalega stæða, ekki sist af því að ég taldi mig alltaf vera kvenréttindasinna. Ég áttaði mig allt í einu á að ég hefði tamið mér karlægan persónuleika og fór að hugsa málin svolítið öðruvísi.

Þegar ég fór í myndlistarnám var ég orðin móðir tveggja dætra. Þá upplifði ég að þessi mýta, að konur séu eins og karlar og geti hagað lífi sínu eins og þeir,

Póra Pórisdóttir was born in Patreksfjörður in 1962. She completed her studies in the Sculpture Department at the Icelandic College of Art and Crafts in 1994. Póra has always considered herself a feminist even before she became an artist, and she often expresses this from the perspective of her Christian faith. Her work, which includes sculpture, drawing, printmaking, photography and performance, either combines or alternates between religious and feminist references. Through the temporary outdoor sculpture Laundry 95°C (1993) at Klambatúni, for example, she called attention to the life of a housewife by bringing an everyday chore to a public park; her piece In the Vineyard (2000) began as a performance and later became a series of photographs of the artist bathing in a barrel of red wine that was then bottled for sale.

Póra Pórisdóttir lives and works in Hafnarfjörður.

People say your work exhibits feminist elements and ideas, but do you consider yourself a feminist? Your work also seems to stem from religious subject matter on many levels. How do you associate religion with art in your work?

Póra: I've been a feminist since I was a little girl, although I always pretended to be a boy. When I was young I was especially taken with working a man's job; I went to sea, a sailor on a trawler, I signed on to be a township manager and was selling fertilizer and things like that. I wasn't actually feminine – I had little interest in womanliness – but rather a feminist, and I wanted to emulate men and be judged by their terms. I didn't want to identify with women, with vanity and feebleness. It wasn't long ago in art school that I realized this, how this was a terrible outlook, not in the least because I had always considered myself in favor of women's rights. I realized all of a sudden that I had broken in this male-centric personality and started to think about things a little different.

hún gekk ekki upp. Við konur erum upp að ákveðnu marki bundnar líkama okkar – þessu framleiðsluferli lífsins. Þá fór ég að hafa áhuga á hugmyndinni um sköpun v.s. tímgun og þá helst í orðræðunni og hefðinni. Þá spilaði mikið inn í að ég er mjög trúuð – sumir myndu segja ofsatrúuð eða bókstafstrúuð. Samt trúi ég ekki á bókstafinn – annars væri ég ekki að gera tíðablóðsverk. Mörgum finnst trúin og feminisminn ekki eiga sameið en ég hef lítið á verk mín sem hákrístuleg – það er mín skoðun. Ég færi rök fyrir því af hverju tíðablóðsverkin eru trúarleg og hvernig megi lesa þau á táknrænan hátt, held að þetta sé bara tulkunaratriði – biblíulega myndu þau alveg standast í sambandi við allar hugmyndirnar um hreinsun og blóð. Útskriftaverkið mitt heit reyndar *Blóð* og snerist um fórn Jesú Krists. Þá syndi ég slátræð lamb og núna er ég að sýna eigið blóð sem ég tengi hugmyndalega við trúfæði. Ég er eiginlega að leggja grunn að, eða taka þátt í að skapa feminíska kristna guðfæði.

Þú heldur áfram að nota tíðablóð í verkum þínum, getur þú sagt okkur nánar frá reynslu þinni af þessum óvenjulega efni við?

Þóra: Tíðablóð var tabú og þótti óhreint í gömlum sögnum og trúarbrögðum og í nútímanum hefur það líka verið svoltið tabú, svoltið skitugt, eitthvað sem má ekki anerta – næstum eins og það samanstandi af lykt og bakteríum, sé dauft blóð eða úrgangur, svona eins og kúkur og piss. Nýjustu rannsóknir sýna samt að tíðablóð er stútfullt af stofnumum og verður í framtíðinni ein helsta uppspretta þeirra. Það eru held ég, níu tegundir af frumum sem tíðablóð kvenna getur breyst í – meðal annars fyrir hjarta og lungu. Enda kemur það ekki á óvart, þessi fyrsta uppbygging legkókunnar: barnið átti að fá þetta blóð, þessa næringu, þetta umhverfi – svo verður ekki barn og blóðið fer niður... það hlaut að vera efni viður sem samsvaraði lífi og kraftaverki. Þetta vissi fólk í gamla daga bara með ímyndunarafliinu – núna sýna vísindin það. Þetta er ekki bara kúkur og piss heldur afveg rosalega merkileg lífræn samsetning. Þetta eru fullorðnar stofnumur en samt með eiginleika fösturs skilst mér – ég er enginn vísindamaður, mér fannst bara gaman að lesa þetta. Þá hugsaði ég með mér: Það er ekkert skritið að það skuli vera hægt að framleiða líffæri úr þessu, þetta viðheldur lífi af því að þetta er grunnefniðurinn sem býr til líf – okkur mennina.

Fyrst var ég að gera verkin fyrir sjálfa mig en það sem mér fannst svo heillandi við þau var þessi ótrúlega fallegi litur – um leið þetta vöru stundum óþolandi blettir í lakinu. Þegar ég fór að skoða blettina án fordóma komst ég að því að þeir væru alveg ótrúlega fallegir. Blæbrigði rauða litarins eru óteljandi og lífræn lögun blettanna sambærileg við fegurstu ummyndanir í landslagi. En svo þarna blettirnir og galdurinn hverfur að hluta. Blettirnir missa lit, verða jafnvel brúnir, tæka á sig mynd óhreinninda og úrgangs. Svo seinna fatar maður að það er manns eigin fordómar sem líta hvernig við sjáum hlutina. Það eru ógreinileg mörkin og sibreytileg sem skilur á milli þess sem

When I went to art school I was the mother of two daughters. At that time I lived through this myth that women are like men and can lead their lives like men. It didn't work. Us women, we are, to a certain extent, bound by our bodies. Then I started to be interested in the idea of creation versus procreation, primarily in discussion and tradition. It also had a big impact that I am very religious – some might say I'm a religious fanatic or a fundamentalist. But I don't follow the Bible literally – otherwise I wouldn't be doing pieces with menstrual blood. Most people think that religion and feminism don't belong together, but I've always seen my work as highly Christian – that's my opinion. I reason that how the menstrual pieces are religious and how they can be interpreted in a symbolic way, I think it's just a matter of interpretation – from a biblical perspective they deal entirely with all the ideas of purification and blood. My thesis project was actually called *The Blood of the Lamb* and revolved around the sacrifice of Jesus Christ. For that I exhibited a slaughtered lamb and now I'm exhibiting my own blood, which I associate conceptually with theology. What I'm really doing is laying down the foundation for, or taking part in the creation of feminist Christian theology.

You continue to use menstrual blood in your work. Tell us more about your experience with this unusual medium.

Þóra: Menstrual blood was taboo and considered unclean in old stories and religions, and even today it is a little taboo, so dirty, something you shouldn't touch – almost like it is made up of stink and bacteria, as if it's dead blood or waste, like crap or pee. However, the latest research shows that menstrual blood is rife with stem cells and in the future it will be one of the main sources of stem cells. There are, I think, nine types of cells that a woman's menstrual blood can develop into – including cells for the heart and lungs. This actually doesn't come as a surprise, this first development of the placenta; the child is meant to receive this blood, this nutrition, this environment – so when there is no child the blood comes out... it was meant to be the material that corresponds to life and miracles. People knew this in the old days just with the power of their imagination – but now science shows this. This isn't just crap and pee, but rather an amazing, remarkable biological concoction. There are fully formed stem cells, but still with the characteristics of an fetus, as I understand it – I'm not a scientist, but I think it's fun to read about this. Then I thought to myself: it's not odd that you can produce organs from this. This contains life because this is the fundamental material that gives rise to life – to us mankind.

At first I was doing the work for myself, but what I found so fascinating with it was this unbelievably beautiful color – at the same time these were the sometime intolerable spots on the sheet. When I started to look at the spots without prejudice I

er ljótt og fallett, og þar að auki á fagurfræðin ekki heima í sjóninni sjálfri heldur í gildismati okkar.

Hvað með valdið telur þú að með listinni geti menn náð valdi á fólki?

Póra: Ég held að list geti haft áhrif og feli í sér vald eins og allt annað, eins og öll skrif til dæmis. Ég er hætt að trúa á myndlistina sem eitthvert æðra afl eða sem spegil; að listamenn hafi einhvern hæfileika til að spegla samtímann. Mér finnst allar þessar hugmyndir svolítið vandræðalegar. Margt í listinni fær alltof mikið vægi af því að það er í þessari umgjörð, fær óþarflega mikið leyfi út á það að vera eitthvað „æðra“. Ég hef verið að hugsa mikið um þetta hvort listin sé fyrir lífið eða lífið fyrir listina og hallast að því fyrrnefnda – listin er bara ein af mörgumleiðum sem maður getur notað til að tjá sig. Ég hef áhuga á listinni af því að hún gefur færi á sjónrænni framsetningu hugmynda, talár fingramál í bland við tungumál og gefur möguleika á óvæntum sjónarhornum. Ekki af því ég telji að listin hafi eitthvert vald til að breyta meiru í þjóðfélaginu en önnur svið þess – ég held að félagsfræðingar hafi til dæmis alveg jafnmikla möguleika á að breyta.

discovered they were unbelievably beautiful. The gradations of the color red are innumerable and the organic shape of the spots is comparable to the most beautiful transformations in landscape. But then the spots dry and the magic vanishes to some extent. The spots fade, becoming brown even, and take on the look of impurity and waste. But later you realize that those are your own prejudices that are coloring how you see things. There's a fuzzy and constantly moving line that divides beautiful from ugly, and furthermore aesthetics don't have any place how we see things, but rather the value we place on them.

What about power—do you think art can assert power over people?

Póra: I think that art can make an impact and embody power just as anything else can, like writing, for example. I've stopped thinking about visual art as some superior power or as a mirror; that artists have some capacity for reflecting the present. I think all these notions are a little troublesome. There's a lot in art that is assigned too much import because it's in this framework. It gets an unnecessary amount of leeway because it's something "superior." I've been thinking about this a lot, whether art is for life or life is for art and lean in the direction of the former—art is just one of many ways a person can use to express him or herself. I'm interested in art because it makes possible the visual presentation of ideas, speaks sign language and spoken language, and gives us the possibility for an unexpected point of view. But I do not believe that art has the power to change more in society than any other field—for example, I think that sociologists have just as much potential to bring about change.

Gámul og ný tíðindi, 2009
Bláberjasafi, granateplasafti,
rauðvín, tíðablóð og blek
á pappír
Breytileg stærð
Með leyfi listamannsins

Gámul og ný tíðindi (2009) er teikningar, þrykk og vinglós, fyllt með blöndu af rauðvíni og ávaxtasafa. Í teikningarnar notar Póra tíðablóð og rannsóknir sínar á táknrænni merkingu þess í Biblunni, ásamt nýrri rannsóknunum sem hún aflaði sér upplýsinga um á netinu, um hugsanlega lækningaeginleika tíðablóðs.

News of Periods, 2009
Blue berry juice,
pomegranate juice, red
wine, menstrual blood, and
ink on paper
Variable dimensions
Courtesy of the artist

News of Periods (2009) is a group of drawings/prints that draws on Póra's research on menstrual blood and its symbolic meanings in the Bible, as well as new studies she finds online demonstrating possible medical benefits of menstrual blood.

LÍFSINS TRÉ



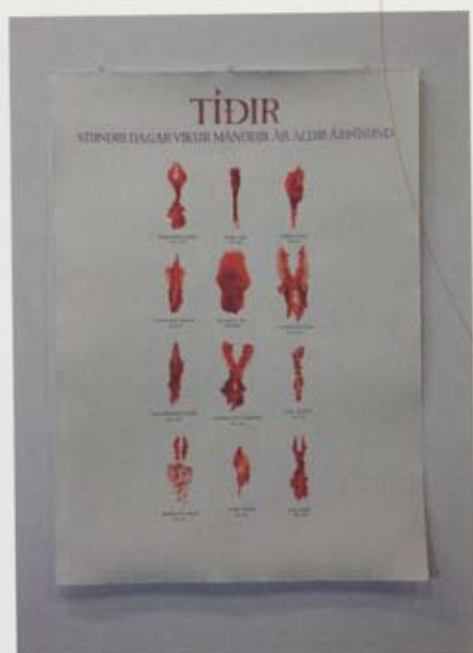
Blá
Blá er sýsluátturinn sem hefur áhrif á alla líffærin og hefur áhrif á þau líffærin sem eru áttuð honum.

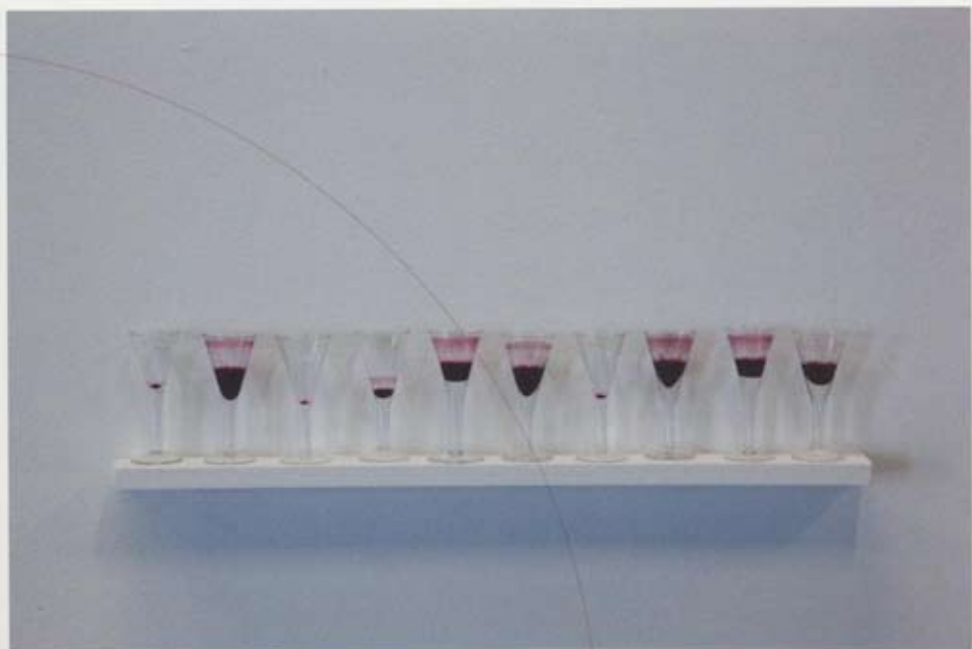
Blábláttur
Blábláttur er sýsluátturinn sem hefur áhrif á alla líffærin og hefur áhrif á þau líffærin sem eru áttuð honum.



Blábláttur
Blábláttur er sýsluátturinn sem hefur áhrif á alla líffærin og hefur áhrif á þau líffærin sem eru áttuð honum.

SOPHIA





Guðrún Vera Hjartardóttir 2004



Guðrún Vera Hjartardóttir fæddist í Reykjavík 1966. Hún lauk námi frá Myndlista- og handiðaskóla Íslands 1991 og AKI-Academie voor Beeldende Kunst in Enschede í Hollandi 1994. Allt frá því að Guðrún Vera uppgötvaði Plastilínu – sem er leir gerður úr olliugrunni – við nám sitt í Hollandi hefur henni verið hennar aðalverkfari. Síðan hún fór að móta figúrus úr leir hefur Guðrún Vera smám saman búið til marga hópa af raunsæislegum smáverum sem eru auðþekktar. Þær eru smærri en full-orðið fólk, frekar á stærð við börn, oft hárlausar, naktar og kynlausar. Þegar Guðrún Vera er búin að hnoða og móta figúrnar getur maður bara komið auga á agnarlitil ummerki eftir listamanninn, á húðinni við kinn, eyra, nef eða kannski munn veranna. Guðrún Vera Hjartardóttir býr í Kópavogi og vinnur í Reykjavík.

Segðu okkur hvernig, upphaflega, þú byrjaðir á fyrsta plastilínu-skúlptúrnum þínum sem þú hefur haldið áfram að gera fram á þennan dag.

Guðrún Vera: Ég var í framhaldsnámi í Hollandi 1992–1994 og mig langaði að nota liti. Ég hafði áður reynt að mála en gekk illa – tvíviður flótur átti illa við mig. Fyrir tilviljunin var ég stödd í föndurbúð og sá plastilínuefnið í frekar stórum einingum og í öllum regnbogans litum. Fyrstu verkin sem ég gerði voru svipmikil portrett í grunnlitunum, gulum, rauðum og bláum. Ég vildi túlka tilfinningar og liðan manneskju í litnum. Það er ef manneskjan væri liturinn.

Plastilín er efni sem þú notar nær eingöngu í skúlptúrnum þínum, getur þú rætt um hvernig þú handleikur efnið?

Guðrún Vera: Ég get unnið beint í efnið og skúlptúrinn verður til í mótnarferlinu. Ég þarf ekki að taka hann yfir í annað ferli. Fyrir mér er afsteypa eins og dauði. Þetta er líka hraðvirkt efni, mjúkt og meðfærilegt. Hver skúlptúr verður þá eins og einn myndrammi

Guðrún Vera Hjartardóttir was born in Reykjavík in 1966. She completed her studies at the Icelandic College of Art and Crafts in 1991 and AKI-Academie voor Beeldende Kunst in Enschede, Holland in 1994. Guðrún Vera discovered the oil-based clay Plastilín during her studies in Holland, and since then it has served as her primary medium. Creating figurative sculpture came as naturally to her as working with the soft clay, and since she began her exploration with this genre, Guðrún Vera has gradually created a series of realistic creatures that are distinctively hers. Smaller than adult figures, they are sometimes closer to the size of small children and are often hairless, bare and androgynous. After Guðrún Vera kneads and shapes the figures, it is on the skin of a cheek, around an ear, nose or mouth where one detects a lingering tactile memory of the artist's presence. Guðrún Vera Hjartardóttir lives in Kópavogi and works in Reykjavík.

Tell us how you initially began your first figurative plastilín sculpture, which is a form you continue to work in to this day.

Guðrún Vera: I was a graduate student in Holland from 1992 to 1994 and I wanted to use colors. I had previously tried painting, but that didn't go well – two-dimensional surfaces didn't work for me. It just so happened that I was in a craft store and saw the plastilín material in rather large portions and in all the colors of the rainbow. The first pieces I did were expressive portraits in primary colors: yellow, red and blue. I wanted to interpret emotion and the human condition in color. That is, if a human were a color.

í kvikmynd eða brot úr sögu.

Hvers vegna velur þú að fást við mannslikamann í list þinni?

Guðrún Vera: Ég hef áhuga á manneskjunni og öllu sem tengist henni, líkama, sál og anda. Þetta er form sem allir þekkja og eiga auðvelt að sameina sig við. Þegar ég nam í Myndlista- og handiðaskólanum 1987–91 – var tabú að vinna figúratíft. Ég fékk því menningarsjökk þegar ég kom á meginland Evrópu og sá hve margir frábærir listamenn að vinna figúratíft. Það veitti mér innblástur og opnaði mér fjölvíka möguleika í listarænni tjöningu að það var eins og að stífla hefði brostið.

Notar þú lifandi módel?

Guðrún Vera: Ég nota aldrei lifandi módel í dag en það kom fyrir þegar ég var að byrja að móta figúru. Einnig átti ég tímabilið þar sem ég tók ljósmyndir af mér eða öðrum og studdist við þær þegar ég mótaði. Núorðið nota ég engar fyrirmyndir, ég móta líkama eftir minni. Verkin mín hafa líka aldrei fjallað um rétt hlutföll í líkamsbyggingu eða anatómíu.

Þetta hljómar eins og þú vinnir aðallega á skynrænan hátt út frá eigin reynslu, er það rétt?

Guðrún Vera: Já, þekkingin á forminu er innra með mér. Í nýjasta verkinu mínu, *Hendur*, á sýningunni *Möguleikar* – hafði ég ákveðna sýn en ekki full mótaða hugmynd. Ég vann mig áfram í efninu og treysti því að hendur mínar geymdu vitneskjuna um hvað ég vildi tjá.

Ég spurði sjálfa mig samt spurninga eins og: – Hvaðan kem ég eiginlega? Úr hverju er ég? Af hverju er nefið á mér eins og miðjuskorinn sveppur? – sem kann að hafa áhrif á mótunarferlið án þess að útkoman svari þeim beint. Það kann líka að hafa haft áhrif að ég höfði mjólk út í kaffið mitt og horfði á mjólkina sameinast kaffinu og mynda flæðiform sem minnti á sneiðmynd af svepp sem minnti mig á nef. Í mótunarferlinu lékk ég því margskonar visbendingar um að maðurinn hljóti að hafa verið í flæðandi formi áður en hann varð að föstu formi. Flæðiform sem myndaðist á baki figúranna sem hendur hafði tilvísanir í þessar spurningar en það varð til í mótunarferlinu.

Ég hef trú á að hendurnar sjá í framtíðina en hugarinn dvelji í fortíðinni. Hendurnar þekkja og vita svo margt sem er hugarnum ókunnugt, og það snertir mig.

Hvað getur þú sagt okkur um verkið *Ahorfenda*?

Guðrún Vera: *Ahorfandi* á þessari sýningu er í tveimur útfærslum. Annarsvegar er það skúlptúr og hins vegar staðbundni myndbandsverk sem sýnir hóp mannskja að horfa beint fram og á þann sem horfir á verk. Myndbandsverkið er nýtt en skúlptúrin er frá 1997 og var sá fyrsti sem ég mótaði sem áhorfanda. Ég hafði áður gert verk sem ég kallaði *Ahorfendur* úr

Plastiline is the predominant material in your sculpture. Can you talk about plastiline and how you handle the material?

Guðrún Vera: I can work directly with the material so that the sculpture is created in the molding process. I don't have to rely on another process. For me, casting is like death. This is a quick material to work with, soft and malleable. So each sculpture becomes like a frame from a movie or a fragment from a story.

Why do you choose to use the human figure in your art?

Guðrún Vera: I'm interested in the human and everything associated with it: body, mind and spirit. This is a form everyone knows and can easily identify with.

When I was studying at the Icelandic Academy of Art and Crafts from 1987 to 1991 it was a taboo to work figuratively. So it was a real culture shock when I got to mainland Europe and saw how many great artists work figuratively. I found it inspirational and it opened up such possibility for artistic expression that it was like a dam had burst.

Do you use live models?

Guðrún Vera: I never use live models these days but I did when I first began to mold figures. There was also a period when I took photographs of myself or other people and relied on those as I worked. Nowadays I don't use any models; I mold the body from memory. Also, my work has never engaged the correct proportions in physical structure or anatomy.

It sounds like you work very intuitively from your own experience. Is that right?

Guðrún Vera: Yes, my knowledge of the form has been internalized. In my latest piece, *Hand*, at the *Possibilities* exhibition I had a certain vision but not a fully formed idea. I continued to work in the material and trusted that my hands held the knowledge of what I wanted to express.

But I still asked myself questions like: Where do I come from exactly? What am I made of? Why is my nose like a mushroom cut in half? – Which may have an impact on the process of molding without the end result showing any direct correlation. But it may just as well have an impact if I pour milk into my coffee and watch it disperse into the coffee and it forms a cloud shape that reminds me of a mushroom cut in half, which reminds me of my nose. During the molding process I find all sorts of indications that man must have taken a flowing form before he became solid. The flowing shape that formed on the back of the figures as hands is referenced in these questions, but it came into existence during the molding process.

I believe that the hands see into the future while the

listasögunni sem samanstóð af klippimyndum úr listasögubókum. Ég klippti út allar figúrir, hvort sem það voru málverk eða skúlptúrar, sem horfðu beint út úr bókunum.

Áhorfandi er að vissu leyti áminning um að horfa í eigin barm í gegn um listaverkið. Listin horfir þannig til baka, sem ígildi áhorfanda.

Verkið þitt miðlar spennu til áhorfandans sem er ekki til staðar þegar maður horfir á venjulegan figúratífan skúlptúr. Segðu okkur aðeins meira frá þessari spennu sem áhorfandinn gæti upplifað.

Guðrún Vera: Ég hef gífulega löngun til að hafa vekjandi áhrif á fólk. Á listsýningu gefast tækifæri sem ekki eru annarsstaðar, það er að manneskjan er gagngert komin til að horfa og verða fyrir áhrifum. Á milli listaverks og áhorfanda skapast rými. Annars vegar rými sem er mælt í fjarlægð á milli hlutar og manneskju og hins vegar innra rými, sálræn tenging gegn um upplifun. Ég hef unnið með það rými síðan ég mótaði minn fyrsta áhorfanda. Þar skapast spennan á milli þess sem horfir og listaverksins sem horfir til baka.

Bak I, 2001
Plastilína
38 x 38 x 26 cm
Listasafn Reykjavíkur

Bak I (2001) er smágerð fullorðinsvera sem hringar sig saman í fósturstellingu inni í gegnsæjum plastkassa. Andlit figúrunnar sést ekki og þar sem hún liggur á ská í kassanum, og veit að horninu fjar þar sem kassinn er festur, er bak hennar það eina sem við sjáum. Á beru bakinu sjáum við hvernig grónn rifbeinin myndar rendur sem minna á æðar laufblaða.

Hendur, 2008–2009
Plastilína

Hvert ca. 40 x 30 x 30 cm
Með leyfi listamannsins

Skúlptúrinn *Hendur* (2008–2009) sýnir þrjár verur í líki manna, krjúpanði, sem beina andlitunum uppvið. Þær eru 40 sentimetrar á hæð, nokkuð barnslegar en markaðar reynslu- augun eru blá, galopin og forvitin, munnurinn lokaður, nefin bein og eyrun mynda spirala. Höfuðin eru hárlaus og hallast aftur, hökurnar lyftast frá berum bringunum og stíflærð, lífræn form hringa sig eins og framlengingar niður frá öxlum þeirra, þar sem þær standa með hendur bakvið mjöðmina.

mind dwells in the past. The hands recognize and are aware of so much that is unfamiliar to the mind, and that moves me.

Tell us about your piece *Spectator*.

Guðrún Vera: *Spectator* in this exhibition is a twofold piece. It's a sculpture as well as a fixed video piece in which a group of people look straight ahead at those who are looking at the work.

The video piece is new, but the sculpture is from 1997 and was the first one that I molded as a spectator. I had previously also done a piece called *Spectators* from Art History which comprised a collage made from art history books. I cut out all the figures, whether they were from a painting or sculpture that stared straight out of the books.

Spectator is, to a certain extent, a reminder to look back at ourselves through the piece of art. In this way, art looks back, which engenders the spectator.

Your work communicates a certain tension with the viewer that is absent in conventional figurative sculpture. Tell us more about the tension viewers may encounter in your work.

Guðrún Vera: I have an enormous desire to have an evocative impact on people. An art exhibition presents an opportunity you won't find elsewhere: a person has come with the express purpose of looking and being impacted. On one hand you have space measured in the distance between objects and people, and on the other hand you have internal space, a psychological connection through an experience. I have been working with that space since I molded my first spectator. This is where tension is created, between the one who looks at the work and the work of art that looks back.

Bak I, 2001
Plastilína
38 x 38 x 26 cm
Reykjavík Art Museum

Bak I (2001) shows a small adult figure curled into fetus position inside a transparent plastic box. The face of the figure is hidden and, as it is positioned diagonally in the box toward the corner to which the plastic box is fastened, its back is the only visible feature. The bare back is striped with slender ribs like the veins of a leaf.

Hands, 2008–2009
Plastilína
Each ca. 40 x 30 x 30 cm
Courtesy of the artist

The sculpture *Hands* (2008–2009) is a group of three human-like creatures kneeling separately and looking upward. They measure a mere 40 centimeters in height and have childlike but aging features—wide-open inquisitive blue eyes, closed lips, straight noses, and spiral-shaped ears. With their bald heads tilting back and chins raised from their bare chests, stylized coils in organic forms extend downward from their shoulders as the figures' hands, resting behind their hips.





Áhorfandi, 1997
Plastilína og tré
60 x 55 x 38 cm
Listasafn Reykjavíkur

Áhorfendur, 2009
Myndband
Með leyfi listamannsins

Guðrún Vera sviðsetur figúraskúlptúra sína með því að umbreyta sýningarrýmiinu í innsetningu. Skúlptúrinn *Áhorfandi* (1997) er enn í dag eina veran hennar sem á sér ákveðið rými – sérstakar svalir. Hún situr með aðra hönd á svalahandriðinu og hina undir kinn og horfir svipbrigðalaus beint fram. Þessi viðsnúningur á því að vera áhorfandi og láta

horfa á sig er viðfangs-efni Guðrúnar Veru í myndbandinu *Áhorfendur* (2009), sem hún tók upp á tilvondandi sýningarstað þess. Þetta er í annað sinn sem hún læst við myndband af áhorfendum í tengslum við skúlptúr í verkum sínum.

Spectator, 1997
Plastilína og wood
60 x 55 x 38 cm
Reykjavík Art Museum

Spectators, 2009
Video
Courtesy of the artist

Guðrún Vera stages the figurative sculptures in her installations by transforming the physical exhibition space into an environment. The sculpture *Spectator* (1997) is, to date, the only figure in her body of work given a more definitive space – namely, a balcony. Seated with one arm resting on the banister and the other supporting its chin, the figure gazes

ahead without expression. Swapping the roles of looking and being looked at is further investigated in the video *Spectators* (2009), which Guðrún Vera specifically filmed at the site where it was to be shown. This is the second of her works in which a custom video of onlookers is paired with sculpture.



Hekla Dögg Jónsdóttir 2007



Hekla Dögg Jónsdóttir er fædd í Reykjavík 1969. Hún útskrifaðist úr Myndlista- og handíðaskóla Íslands 1994 og fór fyrst til framhaldsnáms í Þýskalandi og síðan Bandaríkjunum þar sem hún tók BFA og MFA gráður frá California Institute of the Arts 1997 og 1999. Í margmiðlunarinnsetningum hennar kemur áhugi Heklu Daggar á einfaldleika í flóknum aðstæðum glögglega í ljós. Það má líkja þessu við að berjast við flókna stærðfræðijöfnu til að komast að einfaldri lausn með fjölmörgum frávíksmöguleikum. Hekla Dögg er sjálfri sér samkvæm í vinnuferlinu. Hún vinnur af miklum móð á sýningastöðum til að fullgera innsetningar sínar, oft úr nýjum efnum sem hún prófar á eldri verkum, frá öðrum stað á öðrum tíma. Það er í gegnum þessa endurteknungu og endurnamat vinnunnar sem Hekla Dögg finnur einlæga fegurðina í róm og skráfum sem hreyfa við andanum í innsetningum hennar. Hekla Dögg Jónsdóttir býr og starfar í Reykjavík.

Þú hefur ferðast til og unnið í mörgum ólíkum borgum, segðu okkur ef þessi stöðuga breyting á umhverfi hefur haft einhver áhrif á verkin þín. Gerir þú myndlist fyrir einhvern ákveðinn hóp áhorfenda í þeim borgum sem þú vinnur eða sýnir í?

Hekla Dögg: Ef ég er að fást við stórar innsetningar og skúlpútra verð ég að hugsa fram í tímann; það er erfitt að senda kassa yfir hafid, og það tekur oft langan tíma. Þetta varð til þess að ég fór að nota aðallega það sem ég fann á staðnum inn í verkin – var ekki alveg búin að fullmóta hugmyndina fyrir en ég kom á staðinn. Þótt ég finni einhver efni hér og haldi sýningu og ætli að gera eitthvað svipað annars staðar þá finni ég alltaf eitthvað sem er aðeins öðruvísi eða jafnvel alveg nýtt; önnur efni – að finna rétta límbandið getur verið vandamál, á ólíkum stöðum – í mismunandi löndum. Þannig að ég vinn verkin eins og gjörning og ætlast til þess að þau tengist hverjum stað;

Hekla Dögg Jónsdóttir was born in Reykjavík in 1969. She graduated from the Icelandic College of Art and Crafts in 1994 and continued to pursue her studies and practice first in Germany, then in the U.S., where she received a BFA and MFA from the California Institute of the Arts in 1997 and 1999 respectively. Hekla Dögg's multimedia installations reveal her fixation on the simplicity of complex situations, somewhat like working on a long and complicated mathematical equation to derive a single solution with numerous variables. Hekla Dögg is faithful to the work process leading to the completion of each work. She executes overwhelming feats at exhibition sites in order to realize her installations, often with new materials that she tries and tests on a work she has created before, in another place, at another time. It is also through her recurring processes that Hekla Dögg finds an honest beauty in the plain nuts and bolts that stir the spirit of her installations. Hekla Dögg Jónsdóttir lives and works in Reykjavík.

You have traveled and worked in various cities. Has your constantly changing environment influenced your work in any way? Do you make art for a specific audience in cities where you work and exhibit?

Hekla Dögg: If I'm dealing with large-scale installations and sculptures then I have plan ahead of time; it's difficult to send a box overseas. It often takes a long time. This meant that I began incorporating mainly what I found at a location into the work—the idea wasn't fully formed before I reached the place. Even though I may find some material here and put on art exhibition, if I do something similar in another place then I always find something that's slightly different or even entirely new; some other material—finding the right glue can be problem, in different paces—in various countries.

hvernig þjóðfélagin hugsa og hvaða hlutir eru taldir mikilvægir.

Hvernig byrjaðir þú að nota ljós í verkum þínum?

Hekla Dögg: Árið 2001 var ég að sýna verkið *Snjöhús og Eldtungur* og á sömu sýningu sýndi ég kvikmynd sem ég hafði gert. Þá var svo ríkt hjá mér að vera með skúlptúr og með þessar tvær mismunandi útfærslur af því hvernig maður notar ljós. Þetta er svo merklægt með kvikmynd, þetta er bara ljós og skuggi, svo saturðu bara eitthvert misþykkt lag á filmu til að búa til líflí Videóid var af eldtungum og eins og við vitum er eldur svo bjartur – það birtir upp – en ég hafði því klippt bakgrunninn í burtu sem orsakaði að hann væri bjartari en eldurinn. Það fannst mér líka áhugavert, að vera með eitthvað sem var bjartara en birtan. Ég var þarna að leika mér með ljós. Þetta er ákveðin teikning; ljósið í kvikmyndun og svo að varpa eldtungum á snjöhús. Þegar ég var að gera óskabrunn fannst mér vanta einhvers konar merkingu. Þegar ég var nemandi hjá Hannei Lárussyni sýndi hann á Kaffi Mokka verk á hillu og ég man eftir að hafa spurt hann: „Hvað er þetta græna ljós?“ – Hann var með lítið díóduhljósi sem blikkaði og hann svaraði eins og ég ætí að hafa vit á því og mér leið svona eins og... hmm. En ég var alltaf hrifin af þessu græna blikkandi díóduhljósi á þessum litla skúlptúr og það hefur settið í mér alla tíð. Ég hef áður viljað hafa blikkandi ljós og þótt ég skildi ekki fullkomlega af hverju hann notaði það þá skildi ég það nogu vel til að finna að það var nauðsynlegt. Og þegar þú ert með óskabrunn finnst mér eiga við að það sé eitthvað svona sem minnr á sig – og líka að setja smáhumor í það að óska sér: Ég fór í tölvubúð og fann þessi ljós – cold cathode lights (Köld rafskautslysi) – þetta er eins og flúorsperur nema litlar, 12 volta. Það var hægt að fá svona einingu sem nemur hljóð og sendir þá straum á peruna. Það var fullkomlið þar sem ég var með vélo, með hljóði sem undirstrikaði augnablikkið – verkið hét *Fullkomlið augnablik*. Það kom alltaf ljós á óskabrunnin þegar fullkomlið augnablik átti sér stað í véloinu. Ég hef svo gaman af augnablikinu, að þú getir tekið einn hlut og fært hann á annan stað og þá tákna hann eitthvað allt annað.

Hvaðan kemur innblásturinn að verkum þínum? Hver er til dæmis innblásturinn að *White Noise – Black Light* (2007)?

Hekla Dögg: Ég man hvað ég var rosalega glöð sem barn þegar jólatréð var sett upp. Það var á Þorlákssmessukvöld og ég tímdi ekki að fara að sofa þá um kvöldið – mér fannst svo dásæmilegt að horta á ljósin, mér fannst þetta bara það fallegasta í heimi – ég fékk hamingju í hjartað. Ég man svo vel eftir þessu, þetta er náttúruleg tilfinning, svaka hamingjutilfinning yfir bara einhverri sjónrænni upplifun. Ég held – sem var náttúrulega alveg banalt – að ég hafi alltaf haft áhuga fyrir að hafa einhvers konar aðráttarall í verkunum því ef ég var að gera eitthvað sem var óþægilegt setti ég það í þann búning að það hefði einhvers konar

So I prepare the pieces like a performance and expect that they will be connected at some point; how societies think and what's considered important.

How did you begin using light in your work?

Hekla Dögg: In 2001 I was showing the piece *Igloo and Fire Flames* and at the same exhibition I showed a film I had made. I felt it was so rich for me to have a sculpture as well as two different renditions of how light is used. There's something so remarkable about film; it's just light and shadow, so you just place different overlays on the film to create life! The video was of flames, and as we all know, fire is so bright that it gets blown out, but I had cut away the background, which meant that it was brighter than the fire. I thought this was interesting, to have something brighter than brightness. There I was playing around with light. It was a certain kind of drawing; the light in the film and also projecting flames onto an igloo.

When I was making the wishing well I felt it was missing some kind of meaning. When I was studying with Hannei Lárusson he exhibited a piece on a shelf at Kaffi Mokka and I remember asking him, "What is that green light?" – He had a little LED light that blinked, and he answered like I should have understood, and I thought... hmm. I was always crazy about this green blinking LED light and this little sculpture and it has stuck with me all this time. I have wanted to use blinking lights before, and although I may not have understood exactly why he used it there, I did understand enough to sense that it was necessary. And when you have a wishing well I think it's fitting to have something like that, something that calls attention to itself – but also to have a little humor about making a wish. I went to the computer store and found these lights – cold cathode lights – these are like fluorescent lights but smaller, 12 volts. There was also this component that senses noise and sends a stream to the bulb. It was perfect because I had a video with sound that underscored the moment – the piece was called *The Perfect Moment*. There was a light on the wishing well then the perfect moment happened in the video. I really enjoy that moment; that you can take one thing and move it to another place and then it means something entirely differently.

Where does the inspiration for your work come from? For instance, what is the inspiration behind *White Noise – Black Light* (2007)?

Hekla Dögg: I remember how terribly happy I was when the Christmas tree was set up. It was the Feast of St. Þorlákur (December 23), and I couldn't bring myself to go to sleep – I thought it was so wonderful to look at the lights; I thought it was the most beautiful thing in the world – it filled my heart with joy. I remember this so well. It was a natural feeling, a fantastic feeling of happiness because of a

aðdráttarafli. Þegar þú setur verk í svona ákveðinn búning er það alveg opið og velkomið fyrir fólk að þykja það fallett en það er ekki verið að troða því framan í þig – þú mátt njóta þess án þess að skilja af hverju myndin er. Mér fannst þetta áhugavert; að geta umbreytt verki bara með því að setja það fram. Ég held að ég hafi alltaf viljað hafa verk aðlaðandi en ekki fráhrindandi. Áður en ég fór að vinna að *White Noise – Black Light* hafði ég gert *Flugelda fyrir LA*, sem er meira eins og sprenging og fagnaðarlæti því þú færð þögn og svo hljóð og þá er ég komin með tíu hátalara og tvo bassa og spilaði mismunandi hvítt suð í hverjum fyrir sig – þá verður svo auðsýjanleg teikning bara í hljóðinu sjálfu. Á þessum tíma var ég að búa til þessa skúlptúra úr köldum rafskautsljósum. Flugeldurinn sem var eins og sprenging gerði ég eins stóran og mögulegt var áður en hann færi að brotna allur. Í *White Noise – Black Light* var engin grind, ekkert sem hélt þessu uppi beint, það voru bara perurnar límdar saman með hitalími og svo armar sem héldu uppi hátölurum sem voru settir beint á vegginn. Það var í mínum huga regla að hafa engin hjálpartæki; þú sérð allt og það er allt partur af virkninni – þannig að skúlptúrin verður til út frá virkninni, ekki öfugt. Það sem skiptir máli fyrir mig þegar ég bý til foss er að þú fái þessa tilfinningu að hann sé alveg að falla fram af brúnni. Ég er því alltaf að berjast við lögmæt Newtons og reyna að halda þessu uppi, sem er svolítið skemmtilegt; þegar maður skoðar finnur maður að þetta er alveg að fara að hrynja!

Þú notar margvíslega tækni og aðferðir í verkum þínum, og ein slík aðferð er origami. Hvenær og af hverjum lærðir þú að brjóta saman pappír til að búa til form sem sýna flókna rúmfræðilega uppbyggingu? Heillast þú af hinni stærðfræðilegu uppbyggingu sem pappírsskúlptúrnir þínir byggja aðallega á?

Hekla Dögg: Ég hef alltaf verið hrifin af efna- og eðlisfræði og verkfræði en aldrei lært það nema í menntaskóla. Ég held að þetta sé bara almennur áhugi á að láta hluti fúnkera og vinna eins og vísindamaður, og reyna að ganga skrefinu lengra til að athuga hversu langt maður nær í raun og veru með tæknihluti og hversu mikið maður skilur. Það er gott að taka fram að mikill partur er sjónrænn; þessi endurteikning sem skapar heildina. Hvort sem það eru 500 ljós til að búa til *White Noise – Black Light* eða origami; það er ákveðin endurteikning sem býr til heildina: Ef þú gerir það nógu oft verður eitthvað annað úr því. Í verkinu *Snjóhús* ákvað ég að gera svona fusion-verk. Ég hafði oft unnið með stærðfræði og endurteikningar áður. Í vídeó sem ég gerði einu sinni klippti ég golfsveiflu hjá mismunandi fólki og virkið varð bara til út frá endurteikningu eða mismunandi leiðum. Ég ákvað að gera snjóhús og nota asíska hefð, origami. Ég hafði

visual experience. I think—which is of course entirely banal—that I have always had an interest in keeping some element of attraction in the work, like if I was doing something uncomfortable, I would dress it up so that it had some kind of appeal. When you dress up work in a certain way, it's entirely open and welcoming for people to consider it beautiful, but you're not shoving it down their throats—you can enjoy it without understanding what it's an image of. I think that's interesting; to be able to transform a piece by presenting it. I think I have always wanted the work to be inviting rather than repellent. Before I started working on *White Noise – Black Light*, I had done *Fireworks for LA*, which is more like an explosion and fanfare since you have silence and then noise and then there's so much movement in the lights. For this reason it was interesting to use this technique with some kind of white noise. There was little movement in the lights, but they were still like a waterfall. Sort of like using two surround-sound systems, I had ten speakers and two basses and played different white noise from each one—it created such a clear drawing just in the sound itself. During this time I was making sculptures with the cold cathode lights. The fireworks, which were like an explosion, I made as large as possible without all falling apart. There was no frame in *White Noise – Black Light*, nothing that held it up directly. There was just the bulbs glued together with hot glue and then the arms that suspended the speakers set up against the wall. In my mind I had a rule to use no stands; you see everything and it's all part of the functionality—such that the sculpture actually arises from the functionality and not the other way around. What's important to me when I make a waterfall is that you get the feeling that it's actually cascading over the edge. So really I'm always struggling with Newton's law of gravity in holding this thing up, which is fun in its own way; if you look at it you will see that this is really just about to fall apart!

You use various kinds of techniques and methods in our work, like origami for example. When and why did you learn to fold paper to create shapes that display such complicated geometric structures? Does mathematical structure hold some fascination for you that your paper sculptures are built on?

Hekla Dögg: I've always been crazy about chemistry and physics, but never studied them outside of high school. I think it's just a general interest in getting things to function and working like a scientist and trying to take it one step farther to see how far you can actually get with technical matters and how much you can understand. It's worthwhile to note that a large part of it is visual; this repetition that creates the whole. Whether it's 500 lights to make *White Noise – Black Light* or origami; there's a certain repetition that creates the whole; if you do it often enough then you'll get something out of it.

keypt uppskrift að þessu broti og þetta er mjög flókið brot; maður þarf að brjóta alveg 100 sinnum og taka það í sundur og brjóta það hinsegin. Hver eining er mjög flókin og svo eru þetta margar einingar settar saman. Ég held að það sé vægna þess að þetta eru stærðfræðileg form og kannski oft stærðfræðilegar hugmyndir, en þá er það þessi tvöföldun sem er mikil partur af þessum verkum líka; að þú sért með eitthvað expressjónískt en samt í svona stærðfræðilegri formúlu. Þetta eru svo tvær leiðir í myndlistarhefðinni; að hleypa öllu út og berjast við lögmálin.

In the piece *Igloo* I decided to have a fusion piece. I'd often worked with mathematics and repetition before. In a video I once made I cut together various peoples' golf swings and the piece came out of the repetition or the various methods. I decided to make an igloo and use an Asian tradition, origami. I had bought the pattern for this fold, which is a very complex fold; you have to make 100 folds and then take it apart and fold it the other way. Each unit is very complex and then these many units are put together. I think it's because it's a mathematical form and maybe often mathematical ideas, but it's this dichotomy that's a large part of the work as well; that you have something expressionistic, but still in a kind of mathematical formula. These are two ways to get at the visual art tradition, to put everything out there and then struggle with the fundamental laws.

White Noise – Black Light,
2007
Blönduð tækni
Breytileg stærð
Listasafn Reykjavíkur

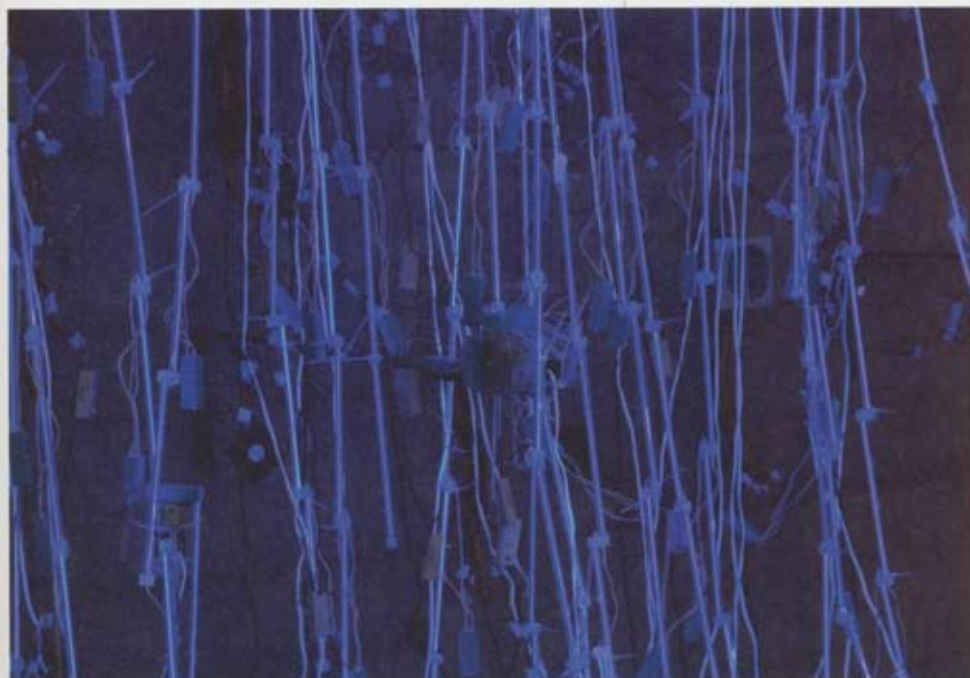
sljósið blikkar hratt í takti við bylgjulengd hljóða sem minnihljóðnemar nema, en þeim er raðað mislangt frá hátölurum sem endurvarpa hljóðum á tveimur mismunandi tíðnum. Hljóðið líkast því sem heyrna má í útvarpi meðan flakkað er á milli stöðva, svokallað hvítt suð.

White Noise – Black Light (2007) er eins konar frosinn foss í klakaböndum sem geislar rafstraums leika um við nið reglulegs suðhljóða. Útfjólublátt, kalt bakskaut-

White Noise – Black Light,
2007
Mixed media
Variable dimension
Reykjavík Art Museum

White Noise – Black Light (2007) is a gush of falling water frozen as streams of electric currents flickering to a steady buzzing sound. The blue-violet cold cathode

lights flash rapidly in response to the wavelengths of sound received by mini-microphones, placed at varying distances from audio speakers playing two bandwidths of sound frequency. It is a sound similar to the noise emitted from a radio when receiving mixed broadcasts in between stations.







Hulda Stefánsdóttir 2008



Hulda Stefánsdóttir fæddist í Reykjavík 1972. Eftir að hún útskrifaðist úr málaradeild Myndlista- og handiðaskóla Íslands 1997, lauk hún MFA gráðu árið 2000 frá School of Visual Arts í New York. Ef maður ætti að nefna málverk sem fangar andrúmsloft korna málverk Huldu fljótt upp í hugann – þunnt lag af málningu á kaldri stálpötu, þar sem hver stroka er vandlega færð á plötuna frá upphafi til enda, eða lag af ljósum lit færðum á pappirinn með ákveðinni hreyfingu, þannig að umframlitur nær að fljóta og pappirinn drekkur hann í sig. Yfirborð málverka Huldu hefur sams konar ljóma og glóðarþráður í ljósaperu. Rétt eins og ljósapera lýsir herbergi og varpar ljósi á misgráa skugga, skipar Hulda myndum sínum niður eftir tóni, skugga, blá, áferð, þyngd og djúpt í ákveðnu herbergi til að ná fram mismunandi áhrifum. Hún byggir staðsetningu verka sinna í sýningarrýmiinu á nákvæmri skoðun á arkitektúrnum, veggjunum og ljósingunni. Hulda vinnur í margra mismunandi miðla: Fyrir utan málverk úr hefðbundnum og óhefðbundnum efnum gerir hún tíraunir með ljósmyndir, ljósrít og filmur. Fernings- eða ferhyrningslaga myndirnar hengir hún upp beint og skipulega með vandlega útreiknuðu millibili og rými umhverfis. Hulda Stefánsdóttir býr og starfar í Reykjavík.

Hvenær byrjaðir þú að mála á þann hátt sem þú gerir núna? Og hvenær byrjaðir þú að raða málverkunum þínum upp á þennan sérstaka hátt?

Hulda: Það er spurning hversu langt aftur á að seilast en í útskriftarverkunum mínum í Myndlista- og handiðaskólanum var ég með 36 smærri verk sem mynduðu eina heild þó að útgangspunkturinn væri talsvert ólíkur þeim sem er í dag. Ég byrjaði að vinna á ál- og viðarplötur í málaradeild MHI, hafnaði striganum að vissu leiti því mér fannst hann hefta mig, sagan öll var svo yfirþyrmandi og strigrinn því langt frá því að vera hlutlaus grunnur undir myndverk. Í þessu samhengi fór ég einnig að þreifa fyrir mér með

Hulda Stefánsdóttir was born in Reykjavík in 1972. After graduating from the Painting Department at the Icelandic College of Art and Crafts in 1997, Hulda earned her MFA in 2000 from the School of Visual Arts, New York. If one is to define a painting depicting an atmospheric state, a painting by Hulda Stefánsdóttir comes quickly to mind as a fitting example—a thin film of paint on a cold steel plate, each stroke meticulously applied from edge to edge, or a wash of pale color applied through a specific motion, allowing free-flowing liquid to spread and sink into the thickness of a sheet of paper. The surfaces of Hulda's paintings shine with a glow similar to that of a filament in a light bulb. Just as a light bulb illuminates a room with gradations of luminosity giving way to grayness of shadows, Hulda arranges her paintings into an ensemble of tones, shades, hues, textures, and shifting scales, weights and depths in a given room to create various effects. She bases her formal decisions about placement on close observation of the architecture, the walls, and the lighting in a given exhibition space. Hulda works with a variety of media: besides painting with standard and nontraditional materials, she experiments with other formats such as photographs, photocopies, and film. The square or rectangular paintings are hung straight and leveled, with calculated blank space around and between them.

Hulda Stefánsdóttir lives and works in Reykjavík.

When did you begin to paint the way you do now? And when did you begin to arrange your paintings in this specific manner?

Hulda: It's a question of how deep we ought to delve, but for my graduation project from the Icelandic College of Art and Crafts I had 36 smaller pieces that formed a whole, although my starting point was considerably different than it is today. I started to work with aluminum and wood panels in the painting

öhefðbundnari efni og sukkaði svolitíð í efnum eins og silíkon, víxli, bílalakki, og bóluplasti um tíma. Það sem gerðist eftir þetta var kannski einhver opnun; ég fór að vinna markvissar með efnin, skoða hvað þau stæðu fyrir, draga úr, einfalda og skoða hefðina betur og velta fyrir mér af hverju og hvað svo?

Í mastersnáminu í New York byrja ég svo að tengja verk min inn í rýmið og skoða samband ljósmynda og málverka. Þessi verk voru innblásin af kvikmyndum, figúruleysi umhverfi sem stemningsgjafa í kvikmyndum – rammarnir sem gefa til kynna eitthvað óorðið eða ný yfirstaðið. Fljótlega fór ég að nota ljósmyndir, ódyr uppstækkud ljósrit og litprent, í stærri rýmisinnsetningum og þaðan varn ég mig áfram og í raun og veru á tímabili svolitíð frá málverkinu. Það má kannski setja ákveðinn punkt við sýninguna *Leitur* sem ég var með í Gerðarsafni 2003. Þar tengdi ég ljósmyndir og málverk saman með beinum hætti í fyrsta skipti. Ég stílli saman annars vegar ljósmyndum, og hins vegar nánast eintóna málverkum á álplötum. Þessu spilaði ég saman í rými safnsins, hugsunin svolitíð eins og um væri að ræða kafli í bók. Fyrir mér var þetta eins og að lesa í gegnum rýmið; einhver slitrótt óræð frásögn, glefsur sem tengdust á marga vegu, bæði línulega og þvers og kruss um rýmið.

Segðu okkur frá málverka samsetningunum þínum og hvernig þú bærð þig að við að hengja málverkin upp í rýminu.

Hulda: Á einhvern hátt varð það lögískt að brjóta myndflötin svona algjaflega upp, bíta hann niður í fleiri hluta sem síðan gætu hver um sig staðið fyrir eitthvað eitt tiltekið sem kallast síðan á við annan hluta; ýmist í mótsögn eða samhljóm. Mér fannst ekki hægt að gera öllum þessum óskildu þáttum sem eru á sveimi skil í einu verki og ég vildi heldur ekki þurfa að gera upp á milli. Þvert á móti vildi ég beinlínis reyna að tengja þetta allt saman í eitt samhangandi flæði. Derrida talar um hvítar bláðisíður bókarinnar sem sönginn undir textanum. Það höfðaði til mín að hugsa um hvíta vegg í rýminu sem sönginn undir, sem tengir saman. Og þá fer að verða óljósara hvar stöku verki sleppir og rýmið undir tekur við, hvort bilið á milli telji með eða greini að, eða hvort heildin öll er eitt verk eða fjöldi smærri aðskildra verka. Mér finnst þetta áhugaverð leið að málverkinu í samtímanum og ákveðið samtal við alla söguna á sama tíma. Leið ofan í fyrri ákilgreiningar og nágun við málverkið og aðferð til að leiða hugmyndir áfram.

Litaskalin hjá þér einkennist af mörgum blábrigðum af hvítu og mjög lágstemmdum mismun litatóna. Hvað getur þú sagt okkur um hvíta litinn?

Hulda: Liturinn var kannski orðinn eins konar hækja. Mér fannst þetta eitthvað sem ég þyrfti að skoða; ef liturinn er ekki – hvað gerist þá? Og ef liturinn fer líka úr ljósmyndunum, ef maður lýsir þær upp? En þó að það hafi blásað við mér að skoða hvíta litinn hristi það

department at art school, having rejected canvas to a certain extent because I found it limiting. The whole story was so overwhelming and canvas was a long way from being a neutral base under the painting. It was under these circumstances that I also began feeling materials and kind of enjoying materials like silicon, wax, car paints and bubble wrap for a while. What happened after that was a kind of opening; I began to use the materials in a more explicit manner, to look at what they stood for, to better subdue, simplify and examine the tradition and to consider why and what next.

During my master's program in New York I began to connect my work in space and look at the relationship between photography and painting. These pieces were inspired by films, figureless environments as mood-setters in films—the frames that imply something that hasn't yet happened or something that has just come to an end. I quickly began using photographs, cheap enlarged photocopies and color prints, in larger spatial installations and I worked out from that point, and actually away from painting for a while. My exhibition *Flash* at Gerðarsafn in 2003 may have marked a certain point. It was there that I made a direct connection between photographs and paintings for the first time. I paired together photographs on one hand and on the other almost monotonous paintings on aluminum panels. I created the interplay within the museum's space. The thought was a little like dealing with a chapter in a book. For me it was like reading through the space some fragmented, irrational narrative—fragments that connected in many ways, both linearly and crisscrossing through the space.

Tell us about the assemblage of your paintings and how you approach hanging your paintings in a space.

Hulda: In some way it became logical to break the image surfaces up entirely, section it off into several pieces, which can then each stand for something in particular and are then able to resonate with other pieces—either in contradiction or in harmony. I don't feel it's possible to do all these unrelated factors floating in the mix justice in one piece, but I didn't want to have to choose one over the other either. However, I explicitly wanted to try to connect all this together in one unbroken flow. Derrida talks about the white pages of the book as the song under the lyrics. That appeals to me and got me to think about white walls in space as the song underneath that connects. And then it begins to become unclear where individual pieces end and the space takes over, whether the space between is included or excluded, or whether the entirety is one piece or several smaller, separate pieces. I think this is an interesting approach to contemporary painting, and at the same time it calls on a certain dialogue with the whole story. A way into previous distinctions and an approach to painting and a process to drive ideas forward.

meira upp í mér en ég átti von á, og ég hef ekki beðið þess bætur enn....

Hvítur er svo mikill litur, bæði í táknrænu og huglægu tilliti og líka gagnvart listasögunni; hvernig listamenn hafa notað og tekist á við hvíta litinn. Og svo hreinlega praktískt séð. Hvítt á hvítu er krefjandi. Hvíti liturinn felur aðvitað í sér þetta upphafna og hreina, en ég fann fljótt að ég hafði engan áhuga á að bæta neinu við það. En hvítur getur bæði verið aðlaðandi og ógnandi, og í þessari tvöfeldni felst spennan. Að sjá liti fæðast af hvítu, hvítt sem gefur af sér lit, en líka að sökkva á kaf í hvíta – hvít sem sagnar í sig lit og kæfir. Ég þurfti að finna mína leið að hvítum og sú leið var í gegnum jörðina og hvít jarðlög óskufalls. Hvítur í gegnum tímalög og uppgroft. Undanfarið hef ég svo haldið áfram að skoða hvíta litinn en í samhengi við gráan og lit skuggans, svokallaðan hlutlausan tón (neutral tint) en nafnið eitt sér reyndist áhugaverð kveikja ýmissa hugrenninga; og kallaði auk þess á samspil við svartan og rauðbláa og bláa tóna, — svo ég átta mig stundum ekki á því hvað fólk á við þegar það lýsir verukum mínum sem hvítum.

Getur þú lýst verki þínu *Uppgröft*?

Hulda: *Uppgröft* setti ég fyrst upp á sýningarrými SÍM á Seljaveginum sumarið 2006. Þá varð til lítil heild verka þar sem ég tengdi saman tvær sýningar, *Yfirlysta staði*, í Ásmundarsal, og innsetninguna *Röð* í Listasafni Íslands, báðar unnar árið 2005. Verkið kallaði ég *Uppgröft* af því að ég var að fara aftur og grafa upp fullkláruð verk og setja í nýtt samhengi og annan tíma, en líka af því að ég stefni saman tveimur þáttum, annars vegar klæðinu (og striganum sem líkklaði) og hins vegar ljósmynd af uppgreftri sem sýnir hvít óskulög í jarðveginum. Það má segja að undanfarið ár hafi allar nýjar sýningar falið í sér einhvern uppgroft því mér finnst tilfærsla einstakra verka frá einnar sýningar til þeirrar næstu áhugaverð. Fulllunnið verk færir í nýtt samhengi dregur úr ákveðnum hátiðleika sem stundum vill fylgja málverkinu. Að leyfa sér að nálgast verkin sem hvert annað hráefni – endurtekning, sem þó verður aldrei eins og sýnir manni kannski eitthvað sem maður hélt að væri afgreitt í nýju ljósi.

Hefur þú verið spurð hvort þú sért abstrakt málari, expressjóniskur málari eða minimaliskur málari?

Hulda: Já og ætli ég svari því ekki oftast þannig að ég fáiist við óhlutbundið málverk. En ég gæti sennilega alveg eins sagt allt þrennt og raunsæið líka, því allt hefur haft áhrif á mig og ég vísa til alls þess í verukum mínum. Ljósmyndin er raunar mín leið að raunseismálverkinu. Þá hef ég verið að gangast við formalistanum í sjálfri mér því ég finn að það er rosalega sterkt þannig element í mér sem stendur alveg óhaggað. Hlutirnir þurfa að ganga upp sjónrænt; þótt maður sé um leið að ógra því og kalla fram ákveðna skekkju.

Your palette is characterized by shades of white and very subtle differences in tone. Can you elaborate on the color white?

Hulda: The color had become a kind of crutch. I felt this was something I needed to look at; if the color isn't there – what happens then? And if the color also comes out of the photographs, if you lighten them? Although it has occurred to me to look at the color white, it shook me up more than I had expected and I still haven't rallied....

White is such a large color, both symbolically and subjectively and also with regard to art history – how artists have used and dealt with the color white. And then just from a practical point of view, white on white is challenging. Of course white connotes the glorified and the pure, but I quickly saw that I didn't have any interest in adding anything to that. But white can be both inviting and menacing, and it's in this dichotomy we find the tension. Seeing colors is born of white, white which yields color, but also sinking into white – white which absorbs color and smothers. I had to find my own way to white, and that way was through earth and the white sedimentary layers of volcanic ash. White through layers of time and excavation. I've recently been continuing my look into the color white in the context of grey and the color of shadow, the so-called neutral tint. The name alone proved interesting enough to spark various ideas and brought to mind the interplay with black and red-blue and blue hues. So I sometimes can't figure out what people mean when they describe my work as white.

How would you describe your piece *Excavation*?

Hulda: I first set up *Excavation* at the SÍM exhibition center on Seljavegurinn in summer 2006. A little while piece was formed there as I connected two shows, *When Color is Not*, in Ásmundarsalur, and an installation called *Blush* at the National Gallery of Iceland, both created in 2005. I called the piece *Excavation* because I was going back to dig up completed work to put in a new context and another time, and also because I was matching two elements: on one hand there was cloth (and canvas as a shroud) and on the other hand there were photographs of an excavation that shows the white layer of ash in the ground. One might say that in recent years all the new exhibitions have consisted of some excavation because I find the transference of individual pieces from one exhibition to the next interesting. When a fully completed work is transferred into a new context it reduces a certain feeling of solemnity that sometimes accompanies a painting. Allowing yourself to approach the work as any other raw material – repetition, which will never be alike, and shows you perhaps something that you thought was being dealt with in a new light.

Have you been asked if you are an abstract, expressionist or minimalist painter?

Hulda: Yes and I probably answer most often that I deal with abstract paintings. But I could probably just as well say all three and realism as well, because all of them have had an influence on me, and I refer to all of them in my work. The photograph is really my way to realism in painting. But I've also been admitting to a sense of formalism in myself because I feel that it's an extremely strong element in me that remains unshaken. Things need to make sense visually, although you defy this immediately and bring out certain deviations.

Ummerki, 2008–2009
Blönduð tækni
Ýmsar stærðir
Með leyfi listamannsins

Ummerki (2008–2009) eru eins og geómetrisk kennileiti sem Hulda hefur skilið eftir á veggjum sýningarrýmisins. Merkin eru gerð á mismunandi yfirborð – striga, ryðfria stálplötu og tréborð – og gefa mismunandi hitastig í skyn með breytilegum litum og tönum.

Traces, 2008–2009
Mixed media
Various dimensions
Courtesy of the artist

Traces (2008–2009) are like geometrical marks that Hulda has deliberately left on the walls in the gallery space. The markings Hulda has made on different surfaces—linen, stainless steel plate, and board—suggest different temperatures with their varying colors and tones.



Uppgróftur, 2006
15 málverk og ljósmyndir
Ýmsar stærðir
Listasafn Reykjavíkur

Teikning í málverkum Hulda er óljós eða vart greinanleg, gott dæmi um þetta er *Uppgróftur* (2006). Sum verk hennar eru þunn, slétt blöð, límd á vegginn – það hversu slétt og strekki blöðin eru skapar sjónblekkingu. Manni finnst maður jafnvel sjá í gegnum þunnt yfirborð veggjarins. Sum verkin sem er raðað á aðliggjandi vegg vírdást mynda gót í yfirborðið, á meðan önnur líkjast helst skyggðum glerþynnum á veggjunum.

Excavation, 2006
15 paintings and
photographs
Various dimensions
Reykjavik Art Museum

Images are reduced to ambiguity or are subtly suggestive in Hulda's paintings, as they are in *Excavation*. Some of her pieces are thin, plain sheets of paper affixed to the wall – the flatness and tautness of the glued paper create an illusion of seeing through to the layer beneath the immediate surface of the wall. Arranged on adjacent walls in the exhibition space, some pieces seem to create holes in the surface, while others are like tinted panes of glass set into the walls.





Margrét H. Blöndal 2009



Margrét H. Blöndal fæddist í Reykjavík 1970. Hún lauk námi við Myndlista- og handiðaskóla Íslands 1993 og bætti síðar við sig MFA gráðu við Mason Gross School of the Art við Rutgers University í New Jersey. Margrét hefur einstakt lag á að raða hlutum og tæra þá til þannig að í innsetningum hennar næst samhljómur þrátt fyrir að hlutirnir eigi engan veginn saman. Hún breytir upphaflegri ætlun sinni með líti og samsetningar með því að hófða til sambandsins milli hluta og staða. Í teikningum hennar og ljósmyndum túlkar hún myndirnar ekki sem neitt annað en þær eru – einlæggar og áhrifamiklar í uppbyggingu sinni – en þegar Margrét opinberar okkur þmyndirnar verða þær eitthvað annað og meira. Eins og skúlptúrana tengir hún þær við umhverfi sýningarstaðanna, oft með skúlptúrum. Þetta flókna samhengi myndra, skúlptúra og bygginga er kjarni listar Margrétar. Í skúlptúrum sínum, sérstaklega þegar henni er boðið á staði til að skapa og sýna verk sín, notar hún efnivið sem hún finnur á förmum vegi fyrir tilviljun; verkin verða beinlínis til á staðnum þar sem til stendur að sýna þau, á meðan Margrét kannar sérkerri og smáatriði umhverfisins. Hver skúlptúr sem hún býr til hefur ákveðinn tilgang – eða kallast á við eitthvað í umhverfinu. Margrét velur algenga hluti, jafnvel sorp og veitir fyrir sér úr hverju þeir eru, lit þeirra, stærð og þyngd, en ferðalagið sjálft hefst þegar hún setur þá saman í skúlptúra sem undirstrika umhverfi sitt. Margrét H. Blöndal býr og starfar í Reykjavík.

Eru verkin þín beintengd þínu eigin lífi? Hvernig ákveður þú hverju sinni hvaða efni þú notar í verkum þínum?

Margrét: Efnisvalið er „líkamlegt“ í minni vinnu og þegar ég leita að efni eru það oftast líkamleg viðbrögð sem reka mig áfram. Það skiptir miklu máli að handfjatra efnið. T.d. þegar ég er að sýna á öðrum stað get ég aldrei sent lista á undan mér; „mig vantar þetta og þetta,“ heldur verð ég alltaf að koma á staðinn og koma við efnin. Ég á efnisbanka

Margrét H. Blöndal was born in Reykjavík in 1970. She completed her studies at the Icelandic College of Art and Crafts in 1993 and later earned her MFA at the U.S. from Mason Gross School of the Art at Rutgers University, New Jersey. Margrét astoundingly moves and manipulates objects in a way that evokes the cohesivity of elements in her art (notably, her mosaics). She shifts her formal decisions about color and compositions by refining its relationships between objects and spaces. In her drawings and photographs, images are communicated precisely as what they are – honest and compositionally intriguing – but when Margrét presents them, they become something more. Like her sculptures, her drawings and photographs are integrated into the environment in which they are shown, often together with sculptural objects. This complex relationship of image, sculpture and architecture is the core of Margrét's art. In her sculpture, especially when she is to be at a specific location to create and exhibit her works, she uses materials that are ubiquitous; her works are literally conceived in the architectural spaces where they are shown as Margrét contemplates the nuances and details of the environment. Each sculpture she creates in a particular space has a purpose to – or creates an intervention with – its existence. Selecting a combination of discarded objects, Margrét considers their material, color, size and weight, but the actual pointy comes when she works her materials into distinctive sculptures that punctuate the physical space. Margrét H. Blöndal lives and works in Reykjavík.

Does your work relate directly to your own life? How do you decide what materials to use in your work?

Margrét: Choosing a material is a “physical” process in my work, and when I look for a material, there's most often the physical reaction that drives the forward. Handling the material is important. For

sjálf og ég byrja á að fara yfir hann. Svo er það kannski ákveðinn litur sem er mér hugleikinn og það eru ákveðnar uppáhaldsbúðir sem ég á – lengi vel voru það leikfangaverðslanir og núna eru það gjarnan heildsölur sem selja æfingateki og -tói af því að mér finnst svo gaman að vinna með teygjanleg efni og alls kyns hlutir sem notaðir eru til pilatesiðkana henta mér t.d. mjög vel. Svo er ég líka mjög hrifin af línum og þráðum og þegar ég er á ferðalagi eða hvar sem er ég alltaf með augun opin ef ég sé eitthvað sem mér finnst heillandi. En eins og ég sagði aðan get ég ekki sagt fyrirfram hvað heillar mig – það er bara eitthvað sem gerist. Ég var í Suður-Ameríku fyrir þremur árum og þá sá ég ófalega fallegar línur, eins og snúrur – ég veit ekki fyrir hvað þær voru notaðar. Þær voru til í alls konar mjög skærum litum. Þegar ég kom svo til Íslands fór ég að leita að þessum snúrum; þetta eru ekki þvottasnúrur, þær eru svo klunnalegar og bara ekki fallegar. Svo vildi bara svo heppilega til að þegar ég var að vinna að sýningu í Hafnarhúsinu fyrir rómu ár varð mér lítið inn um glugga í gamla Veidimanninum og þar sá ég þessar fallegu flugulínur. Það var allveg ný uppgötvun og það er hægt að fá þær í næstum öllum litum – þær eru svo fallega hannaðar. Þetta er svona plasthúðaður nælonsþráður sem er hannaður til að ljóta á vatni og það er bara svo falleg afrikskennd í því – þykkar og mjókkar – og stundum eru snúrurnar tvítlar. En þær eru rándýrar! Ég hugsa aldrei um notkunargildi efnisins – ég hugsa til dæmis aldrei um fluguveidimenn – það skiptir mig ekki máli – hins vegar skiptir máli að efnið sé þannig að það sé hægt að umbreyta því á þann hátt að það hafi ekki of beina tilvisun í það sem þar ganga áður. Svo er það oft þannig að ég er bara að ganga og sé eitthvað á götunni og ég kippi því með, til dæmis núna undanfarið í þessum leysingum kemur ýmislegt í ljós – meðal annars flugeldapírk, ég er búin að vera að safna þeim undanfarið. Litir skipta mig líka mjög miklu máli, mér finnst lítir faktískt vera eins og efni, bara ein tegund af efni.

Hvernig færðu hugmyndir að verkum þínum?

Margrét: Ég byrja aldrei með hugmynd, það er aldrei nein hugmynd sem liggur til grundvallar. Hins vegar getur það verið ákveðin kennd, en hún hefur ekki lengið sitt birtingarform og birtingarformið verður ekki til fyrr en ég hef komist í tengsl við efnið. Hvernig kemur maður þessari vinnuáskiptu af stað? Ef það er einhver ákveðin sýning geri ég það kannski með því að ákveða titilinn á henni, teikna eða lesa mér til um þennan ákveðna stað. Kveikjurnar geta verið svo mismunandi en verkin verða aldrei til fyrr en ég er í þeim tengslum við þau.

Hvernig færðu hugmyndir að verkum þínum?

Margrét: Þeir eru stakir en saman mynda þeir heild. Þetta er bara svona, það er hægt að nota líkingamáli eins og tóna. Ég hef stundum líkt þessu við nálastungur; maður er stunginn og þá er verið að

example, when I'm exhibiting in another place, I can't ever send out a list ahead of time with "I'm going to need this and that." Instead I have to be at the location and feel the materials. I have a collection of materials myself and I start by going through that. So there might be a certain color I'm fond of or there are certain shops that are favorites of mine – it was toy stores for a long time and now it's mainly wholesalers who sell exercise equipment and accessories because I enjoy working with stretchy material. For example, all kinds of Pilates accessories work really well for me. I'm also quite fond of lines and threads and when I'm traveling or really wherever I am, I always have an eye out for anything alluring. As I mentioned before, I can't tell ahead of time what's going to appeal to me – it's just something that happens. I was in South America three months ago and there I saw these terribly beautiful lines, like cords – I don't know what they were used for. There were all kinds of very bright colors. When I got to Iceland I started looking for these cords; these aren't like clotheslines – they're so clumsy and just not beautiful. And it was a stroke of luck when I was working on a show in Hafnarhús about a year ago I glanced through a window at the old Veidimanninn fisherman's shop and there I saw these lovely fly fishing lines. It was an entirely new discovery and they're available in almost all colors – they're so beautifully designed. It's a plastic-coated nylon thread designed to float on water, and there's just such a lovely materiality to it – the way they get thicker and thinner – and sometimes the lines have two tones. But they're outrageously expensive! I never think about the practical applications of the material – for example, I never think about fly fishermen – that doesn't matter to me. However, it is important to me that the material is transformed in such a way that it doesn't directly reference what it was before. It's often the case that I'll just be walking and I see something in the street and I'll snap it up. For example, just recently during the thaw a lot of things summed up – like rocket sticks from fireworks I've been collecting them recently. Colors matter a lot to me. I actually think colors are like materials, but just one type of material.

How do ideas come to you for your work?

Margrét: I never begin with an idea. There's never any underlying idea. On the other hand, there may be a certain feeling, but it hasn't yet manifested and its manifestation won't come about until I'm in touch with the material. How does one put this process into motion? If there's a certain exhibition I might do it by deciding on a title, sketching or reading up on this certain location. There can be different kinds of sparks, but the work never comes into existence before I'm in direct contact with it.

vinna með ákveðna punkta í líkamanum. Ég hugsa það stundum þegar ég er að setja upp verkin að það eru ákveðnir staðir inni í rýminu og þeir verða að vera virkjaðir til þess að verkin myndi þetta samband sín á milli – tali saman sem heild. Það sem skiptir mig máli er að áhorfandinn sé á hreyfingu þegar hann er að skoða og sjónarhornið breytist eftir hverju skrefi. Þetta eru ekki verk sem maður kemur inn og stendur kyrr og horfir á, maður verður að vera á hreyfingu. Það er kannski það sem inspirerar mig hvað mest; allt sem er á hreyfingu í kringum mig – lífið sjálft sem stendur aldrei í stað. Maður getur ekki tekið eitthvað og fjótrað niður. Verkin mín eru yfirleitt viðkvæm og þau virka oft ekki neitt-neitt þegar það er búið að taka þau niður, en þau verða til þegar þau eru komin á réttan stað.

Hvernig ákveður þú að einhverju verki sé lokið og hvernig skilgreinir þú fegurðina í verkum þínum?

Margrét: Hvenær þau eru tilbúin? Það er nokkuð sem ekki er hægt að útskýra. Þegar þau eru tilbúin þá veit ég að þau eru tilbúin. Það má ekki vera neitt aukaskreyti, þau eru svo hárfín – eins og þau séu sjálfsprottin á þessum stað – og þá finnst mér þau vera tilbúin. Það er mjög gjarnan þannig að ég er kannski byrjuð að hengja eitthvað upp og er ofboðslega ánægð með það þegar ég kem heim um kvöldið. Svo kem ég daginn eftir og þá hefur það dottið, og þá – um leið og ég sé það á gólfinu – sé ég möguleikana og sé líka hvað sviðið var þvingað eins og það var áður. Ég nýti mjög gjarnan svona hendingar.

Tölum um hið hverfula sem einkenni myndlistina þína. Hún virkar ávallt viðkvæm, ekki gerð til að endast og auðveldlega útskiptanlegt, hvernig text þér að skilgreina eða yfirvinna þannig hughrif sem efniviðurinn vekur, og framsetning verkanna?

Margrét: Þegar maður vinnur í myndlist skiptir miklu máli að treysta áhorfandanum. Um leið og ég fer að vantreysta áhorfandanum; að hann skilji ekki það sem ég er að gera og ætla að matreiða ofan í hann, þá er þetta bara búið, skilurðu. Það er svo erfitt fyrir mig að svara því hvað það er sem ógrar af því að inni í mér... þó að ég viti ekki alveg hvað ég er að gera er það bara sjálfsagt. Þegar ég er að vinna er þetta bara normið í vinnuferlinu sjálfu, það væru frekar einhverjir fyrir utan sem gætu sagt hvað er ógrandi. Þessi verk eru spottin upp af mikilli alúð sem fer í það að handfjatta þau og meðan á sýningunni stendur er ég ekki stikkfri einhvers staðar annars staðar – ég er alltaf á nálam um að eitthvað detti niður eða spotti slitni og svoleiðis. Mér finnst það svölíðið áhugavert í svona vinnuferli að ef eitthvað fer úr skordum og ég þarf að laga það þá get ég ekki bara stökkið inn af gótunni ef ég er í einhverri búið að versla eða eitthvað, ég verð alltaf að tengja mig aftur. Þetta er ekkert

Describe your work process when you are in a specific space. Where do you get your inspiration?

Margrét: They are individuals, but together they form a whole. That's just the way it is. You could use a metaphor like musical tones. I've sometimes compared it to acupuncture; a person is stuck with a needle and then you're working with certain points in the body. I sometimes think when I'm putting pieces up that they become certain places within the space and they must be activated so that the pieces create a connection among themselves. What matters is that the viewer is in motion when he's looking and the perspective changes with every step. These are not pieces that you come in and stand still and look at; you have to be in motion. That might be what inspires me the most; everything that's moving around me – life itself never stands still. You can't take something and pin it down. My pieces are generally fragile and they often don't work at all once they've been taken down, but they come into being once they've gotten to the right place.

How do you decide when a work is finished and how do you define beauty in your work?

Margrét: When they're finished? That's something that can't be explained. When they're finished then I know they're finished. There can't be any superfluous decoration; they're so very delicate – as if they've just popped up on this spot – then I know they're finished. It happens quite often that I might start to hang something and by the time I go home that evening I'm extremely happy with it. Then I come back the next day and it has fallen down, and then – as soon as I see it on the floor – I see the possibility and how the piece was constrained the way it was before. I use these coincidences quite often.

Let's talk about the ephemeral quality of your art. Your work always seems fragile, not made to last and easily replaceable. How do you seek to define or defy these impressions the materials convey and the presentation of your work?

Margrét: When you work in the visual arts it's important to trust your viewer. As soon as I start to neglect my trust of the viewer, that he won't understand what I'm doing and what I've predigested for him, then it's all over, you see. It's so difficult for me to answer what's provocative because inside me... although I don't exactly know what I'm doing, it's just a matter of course. When I'm working, that's just the form of the process itself, someone else standing on the outside would better be able to say what it is that's provocative. This work is born of a great affection for handling it and during the exhibition I am never away from the work with my mind elsewhere – I'm always on pins and needles that something is going to fall down or a

yfirnáttúrligt, heldur er það bara þannig að ég þarf að fá jarðtengingu; ég þarf að skoða þessi verk, hvernig eru þau? Ég þarf að komast í tengsl við verkin og stundum tekur það stutta stund en maður getur samt ekki bara smeltt fingrum. Þessi verk byggjast mjög mikið upp á jafnvægi – hvenær er jafnvæginu raskað – og þau eru sett þannig upp að það er mjög auðvelt að hrófla við þeim, pota í þau eða reka sig í þau og þá falla þau saman og verða bara eins og ekki neitt-neitt. Það er element sem er mér mjög hugleikið.

rope will break or something like that. I think it's kind of interesting in this sort of process that if something goes wrong and I have to fix it, then I can't just pop in off the street if I'm out shopping or something; I always have to reconnect. It's nothing supernatural, but rather that I have to be grounded; I have to look at the work, how is it? I have to connect with the work and sometimes that takes a little while. You can't just snap your fingers; This work is based very much on balance—when is balance disrupted—it's set up so that it's quite easy to move it, poke at it or run into it, and then it would collapse and turn into nothing. That's the element that I'm most fascinated by.

Skrjáf: flugulína, akrýll 2008
(2008)
Nælonþræðir, akrýll, neglur
eða krókar
Breytileg stærð
Með leyfi listamannsins

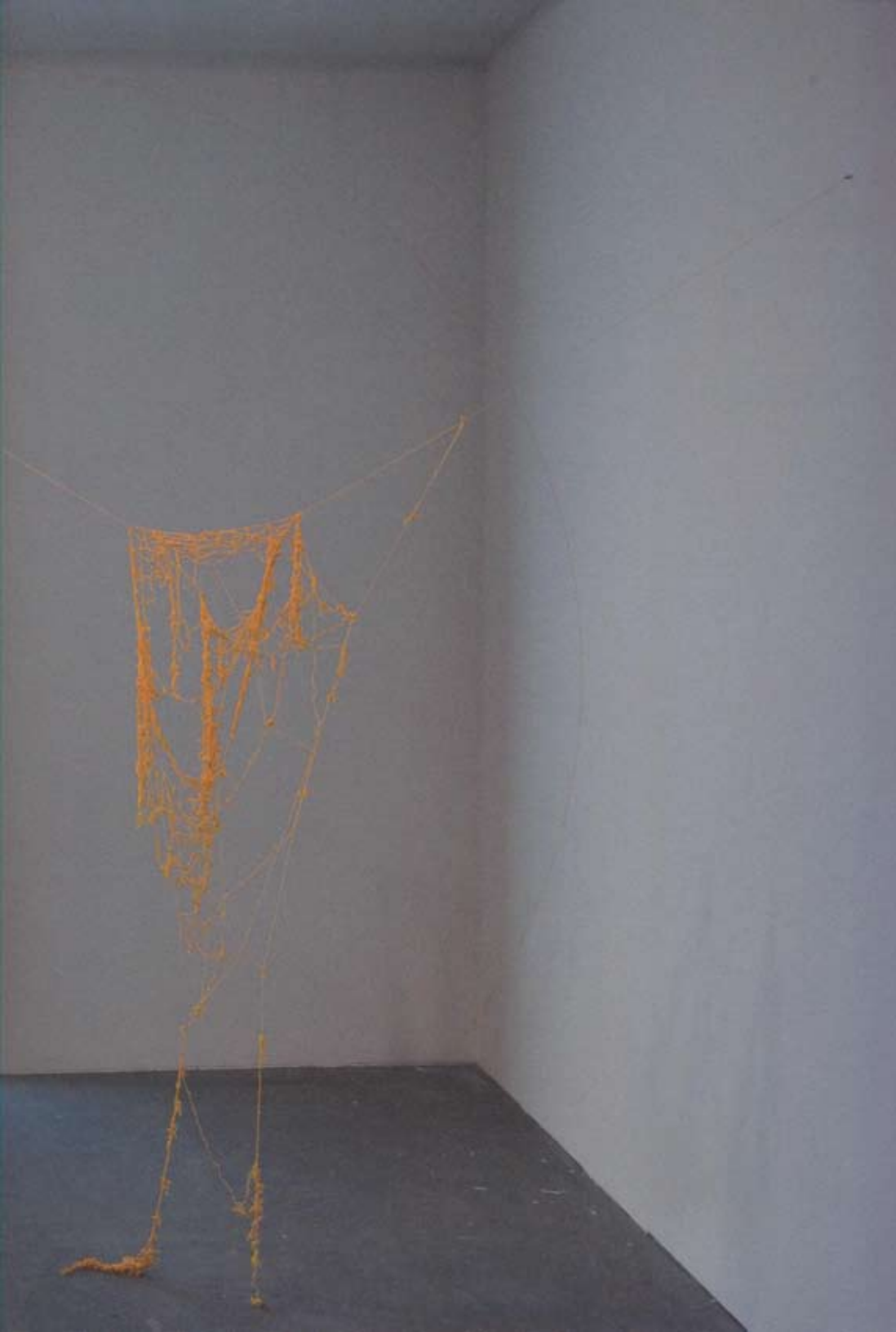
Þó að flestir skúlptúrar Margrétar séu staðbundnir haldá sumir þeirra áfram að lifa utan upphaflega rýmisins. Dæmi um það er *Skrjáf: flugulína, akrýll 2008* (2008) hluti innsetningar sem hún gerði fyrir European Biennial of Contemporary Art – Manifesta 7 sem var haldinn 2008 á Ítalíu. Fyrir sýninguna sem fór fram í gamalli tóbaksverksmiðju, Manifattura Tabacchi, rakti Margrét upp grannan, ljósgulan þráð þannig að úr varð flóki, límdi kringlóttan akrýlbút á annan endann og hagræddi svo þráðunum þannig að þeir minntu á gótóttan kóngulóarvef. Upphaflega valdi hún litinn í samræmi við gular linur sem voru málaðar á gólf sýningarsalarins. Þegar verkið hangir í horninu í C-sal Hafnarhússins dreigur guli liturinn athygli að hlutlausu rýminu og gefur horninu slagkraft þó svo að skúlptúrin sé fisléttur og flókti til og frá við hreyfingar sýningargesta.

Feiming: fly-line, acrylic
2008 (2008)
Nylon threads, acrylic, nails
or hooks
Variable dimension
Courtesy of the artist

Though Margrét creates sculptures at specific sites, some of her works continue to live outside of the spaces in which they were conceived. One such example is *Feiming: fly-line, acrylic 2008* (2008), part of an installation created for the European Biennial of Contemporary Art – Manifesta 7 held in 2008 in Italy. For the exhibition in Manifattura Tabacchi, Margrét tangled thin, bright yellow thread into disarray and glued a round piece of acrylic on one end of the hanging threads, then suspended it to resemble a tattered spider web. Initially Margrét chose the color of the thread to mirror the yellow lines painted on the floor of the original exhibition space. When the work is hung in a corner of Gallery C in Hafnarhus, the bright yellow becomes a highlight in the neutral space, giving the corner a punch and a weight, even though the sculpture is nearly weightless and flutters in the motion of human traffic.







Guðmunda Stefanía Kristinsdóttir frá Miðengi fróm Miðengi

Ólafía Jakobsdóttir

Á sólríkum vordegi fyrir margt löngu, eða á sjöunda áratug síðustu aldar, kom feimin sveitastelpa með kærastanum í sína fyrstu heimsókn til Guðmundu frænku hans á Freyjugötunni í Reykjavík. Eftlaust hefur Guðmunda átt von á heimsókninni og tók stelpunni að sjálfsogðu opnum örmum eins og hennar var von og vísa þegar ættingjarnir og vinir þeirra áttu í hlut. Þönnukökur voru bornar á borð og spurt fréttu af vertíðinni í Vestmannaeyjum en þaðan var parið að koma á leið heim í sveitina.

Öll feimni gufaði fljótt upp og lögð voru drög að æv-langri vináttu milli 18 ára sveitastelpunnar og áratugum eldri borgardómmunnar, sem reyndar hafði eitt sinn líka verið ung stúlka í sinni sveit í Grímsnesinu.

Guðmunda eða Munda eins og hún var kölluð af ættingjum og vinum fæddist 28. maí árið 1904 á Miðengi í Grímsnesi. Hún missti föður sinn átta ára gömul, en móðir hennar bjó áfram í Miðengi með börnum sínum þar til hún fluttist til Reykjavíkur. Munda flutti til Reykjavíkur árið 1923 og bjó þar síðan þar til hún lést hinn 13. febrúar 1995, á 91. aldursári.

Munda var ógift og eignaðist ekki börn. Hún sýndi fjölskyldu sinni mikla umhyggju og nutu nánustu ættingjar og börnin í fjölskyldunni þess ríkulega. Erró systursonur Mundu naut sérstaklega umhyggju hennar á námsárum sínum erlendis og allt til æviloka hennar.

Starfsferill Mundu hófst við saltfiskverkun í Viðey en síðan stundaði hún ýmis verslunarstörf. Lengst vann hún í Haraldarbúð í Austurstræti eða nær 20 ár. Verslunarstörf hentuðu Mundu vel, enda hafði hún ríka þjónustulund og sinni viðskiptavinum sínum sérstaklega vel og eftirminnilega. Hún var stjórnsöm en glaðlynd að eðlisfari, hafði sérstakan húmor og jákvæða afstöðu til tilverunnar. Munda eignaðist marga vini um ævina sem hún sýndi mikla ræktarsemi. Hún starfaði að líknarmálum og sótti kirkju. Hallgrímskirkja var hennar

On a sunny spring day long ago, in the 1960s, a shy country lass made her first visit with her boyfriend to his aunt Guðmunda on Freyjugata in Reykjavík. No doubt Guðmunda was expecting them, and of course she gave the girl a warm reception—as she always welcomed her relatives and their friends. Particakes were served, and Guðmunda asked for news of the fishing season in the Westman Islands, where the young couple had been, before traveling home to the country via Reykjavík. Soon all shyness was forgotten, and a basis was laid for a lifelong friendship between an 18-year-old country girl and the city lady decades her senior—who had herself once been a country girl, in Grímsnes, south Iceland.

Guðmunda, known as Munda to family and friends, was born on 28 May 1904 at Miðengi in the Grímsnes rural district. At the age of eight she lost her father, the widow and children remained on the farm until they moved to Reykjavík in 1923. Munda lived in Reykjavík until her death on 13 February 1995, aged 90.

Munda never married or had children, but cared deeply for her family, and her closest relatives, and the children in the family, reaped the benefit. Erró, Munda's nephew, was a special favorite with her during his student years abroad, and for the rest of her life.

Munda's career began on Viðey Island off Reykjavík, where she worked in a salt fish plant, after which she was employed in various shops. For nearly twenty years she worked in Haraldarbúð on Austurstræti in central Reykjavík. This employment suited Munda well, as she had a talent for providing customers with good service, and made an impression on them. She was authoritative but cheerful by nature, and had her own sense of humor and a positive attitude to life. Over the years Munda made many friends, and



sóknarkirkja og þar lagði hún safnaðarstarfinu mikið lið og vann að fjáröflun með því að gefa muni og handvinnu á jólabasar kirkjunnar.

Ferðalög um landið voru líf og yndi Munda og á yngri árum ferðaðist hún með vinkonum sínum á hestum yfir óbrúuð vötn og um fjallveg. Hún fór einnig á efri árum til Parísar að heimsækja Erró systurson sinn og var það henni mikið ævintýri.

Munda var listfeng og mikil hannyrðakona. Hún var líka einstaklega gjafmild og fermingar-, afmælis- og jólagjafir hennar eru enn í minnum hafðar hjá fjölskyldunni. Dúkar, gluggatjöld, fatnaður, sokkar, vettlingar og margt fleira leynist trúlega enn í hirslum ættingja og vina, safngripir til minningar um þessa einstöku, góðu konu sem lifði tímanna tvenna og var alltaf tilbúin til að leggja öðrum lið. Hún var öðrum til fyrirmyndar í að nýta vel hlutina enda var hún af þeirri kynslóð sem þurfti að hafa fyrir lífinu til að komast af.

Hilýlega heimilið hennar Munda í litlu kjallaraibúðinni á Freyjugötu var prýtt listaverkum og fallegum skrautmunum. Þangað var alltaf gaman að koma í heimsókn og ræða um allt milli himins og jarðar, skoða listaverkin, fjölskyldumyndirnar og bækurnar. Munda var með græna fingur og hugsaði vel um blómin sín í eldhúsglugganum og í garðinum þar sem hún eyddi mörgum stundum. Græðlingar af uppáhaldsblómunum voru auðfengnir og þeim fylgdu gjarnan góð ráð um upplendið.

Á seinni hluta ævi sinnar tók Munda þátt í mennigar- og listalífi borgarinnar. Hún átti fin fót sem hún klæddist við slík tækifæri og þessi fingerða og glaðlega kona vakti athygli hvar sem hún fór. Munda sótti söfn og sýningar, fór á mannámót og í veislur og þá oft með Erró þegar harn var í heimsókn.

Skólaganga Munda var ekki löng á hennar yngri árum,

nurtured those relationships well. She was active in charitable work, and a churchgoer. Her parish church was Halgrímskirkja, and she contributed generously to parish work, donating needlework and other items to the church's Christmas bazaar.

Munda loved to travel around Iceland. In her younger days she traveled on horseback with friends over mountain passes and crossed through river waters. In old age she went to Paris to visit her nephew, Erró, which was a great adventure for her.

Munda was artistic, and an expert needlewoman. She was also unusually generous, and her family still remembers gifts received from her at confirmations, birthdays and Christmases. Tablecloths, curtains, clothes, socks, mittens and much more are certainly still to be found among the belongings of relatives and friends—mementoes of this extraordinarily kind woman, who lived to see Icelandic society transformed, and was always ready and willing to help others. She set a good example of thrift, being a member of a generation who took no possession for granted.

Munda's cozy home in the little basement flat on Freyjugötu was adorned with works of art and fine ornaments. It was always a delight to visit her, talk about all sorts of subjects, and look at the works of art, the family photographs and the books. Munda had green fingers, and took good care of her plants on the kitchen windowsill and in the garden, where she spent many an hour. She would happily supply cuttings of her favorite plants, accompanied with advice on how to grow them.

In her later years Munda was a participant in the art and culture scene in Reykjavík. She had smart garments which she wore for such occasions, and this dainty, smiling woman attracted attention

hún var þó vel merntuð kona og margfróð. Henni var það því mikið ánægjufri þegar unga fólk í ættinni gekk í skóla og menntaði sig og náði góðum árangri í námi sínu og starfi. Mærkmið Minningarstöðs Guðmundu Kristinsdóttur að styrkja ungar listakonur er því sannarlega vel við hæfi.

Árin líða og nú er sveitastelpan, sem áður er getið, sjálf orðin áratugum eldri. Minningin um fyrstu kynnin við Mundu kemur oft upp í hugann og einnig ótal heimsóknir á Freyjugötuna, þar sem skylda var að þiggja þönnukökur, kaffi og konfekt og staldra við til að spjalla og spá í hlutina. Allar fjölskylduveislur þar sem Munda var alltaf maðtt og heimsóknir hennar til ættlingjónna á Kirkjubæjarklaustri gleymast einnig seint. Þá var oft glætt á hjalla og margt spjallað eða farið í bíltúr um sveitina.

Það er mikil gæfa að hafa fengið að kynnast svo eftirminnilegri og góðri konu sem Munda var. Í gamla kirkjugarðinum við Suðurgötu liggur oft leiðin í borgarferðum, þar nikir ró og friður og á leið Mundu og ættlingja hennar dafna blómur betur en á öðrum leiðum í garðinum.

wherever she went. Munda went to museums and art shows, to parties and social gatherings, often with Erto when he was visiting his home country.

As a child Munda did not receive much schooling, yet she was a well-educated and well-informed woman. When her young relatives went to school, pursued an education and excelled in their studies and careers, this was a source of great satisfaction to Munda. Thus the objective of the Guðmundu Kristinsdóttir Art Award, to assist young women artists, is entirely apt.

Years have passed, and now the country lass mentioned above is herself some decades older. The memory of my first acquaintance with Munda often comes up in my mind, along with innumerable visits to Freyjugata, with the inevitable pancakes, coffee and sweets, stopping for a chat. And family gatherings, where Munda was always present, and her visits to her relatives at Kirkjubæjarklaustur, will not be forgotten: enjoyable talk, and a pleasant drive in the country.

I count myself fortunate to have known such a memorable, good woman as Munda. On visits to the city we often make our way to the old churchyard on Suðurgata, that haven of peace and tranquility, where flowers flourish best of all on the burial plot of Munda and her family.



Þakkir Thanks

Sýningarstjórnin og ritstjórnin Yean Fee Quay vill fyrst og fremst þakka öllum listamönnum fyrir að gefa af dýrmætum tíma sínum og orku til að taka þátt í þessari sýningu og útgáfu. Ef ekki væri fyrir einlægán áhuga þeirra hefði sýningin aldrei orðið söm. Listasafnið hefði þá heldur ekki getað komið sér upp því heimildasafni, í formi skrásettra viðtala við listamennina (mynd og hljóð), sem við vonumst til að verði áhugasömum aðgengilegt innan tíðar.

Við kunnum eftirtöldum kærar þakkir fyrir framlag sitt: **Katrínu Ingu Jónsdóttur Hjördísardóttir**, sem var þúsundþjalasmiður við undirbúning sýningarinnar. Hún var tókumaður, hljóðmaður, spyrill, ljósmyndari og tæknimaður við allar upptökurnar; auk þess að skrifa úrdætti úr viðtölunum fyrir þessa sýningarskrá. **Ólafíu Jakobsdóttur**, sem gaf sér tórn til að skrifa persónulýsingu Guðmundu Kristinsdóttur; og **Jakobi Kristinssyni**, sem sendi okkur fallega ljósmynd af konunni sem með gjafmildi sinni hafði áhrif á líf svo margra. **Önnu Þorsteinsdóttur**, sem með nærveru sinni og athugasemdum frá utanaðkomandi aðila kom af stað samræðum við listamennina og áhugaverðum samskiptum.

Starfsfólki safnsins – sérstaklega tæknimönnum sýningarinnar – eindrægni þeirra og samstarfsvilji hafði mikil áhrif á útkomuna.

Mikilvægast er að þakka heilshugar: Erró, listamanni og systkinabarni Guðmundu Kristinsdóttur. Það er ástríðu hans og áhuga að þakka að verðlaunin, sýningin og loks sýningarskráin urðu að veruleika.

First and foremost, the curator and editor, Yean Fee Quay, wishes to thank all the artists for sharing their valuable time and energy to realize this exhibition and publication. Without their dedication, the exhibition would never have been the success it was, and the museum would not have been able to create an audio-video archive of artists' interviews, which we hope to share with interested individuals in the near future.

Recognition and gratitude are also extended to: **Katrín Inga Jónsdóttir Hjördísardóttir**, who took on the role of a multitasking assistant during the preparation of the exhibition. She was the cameraman, sound technician, interviewer, photographer, and processing technician for all the recordings, as well as the key person who transcribed excerpts of the interviews for the primary text for this publication. **Ólafía Jakobsdóttir**, who took the time to write a personal description of Guðmundu Kristinsdóttir; and **Jakob Kristinsson**, who sent us a beautiful picture of the woman whose generosity with her kinsmen spiraled outward to touch the lives of many others. **Anna Þorsteinsdóttir**, whose presence and comments as an outside observer opened up discussions with artists and inspired varied and interesting exchanges.

The staff of the museum—especially the exhibition technicians—whose effort and commitment to the exhibition was a significant factor in its success.

Most importantly, a warm and heartfelt thank you to: Erró, artist and nephew of Guðmundu Kristinsdóttir. It is his passion and enthusiasm that motivated first the art award, then the exhibition, and finally the publication to reach their respective goals.

Colophon

Þýðingar Translations

Af íslensku á ensku Icelandic to English
texti Ólafíu Jakobsdóttur Text by Ólafía Jakobsdóttir
– Anna Yates
formáli og viðtöl við listamenn foreword and artists'
interviews – Jonas Moody

Af ensku á íslensku English to Icelandic
inngangur og texti Yean Fee Quay introduction and text
by Yean Fee Quay – Þórunn Hjartardóttir

Prófarkalestur Proofreaders

Íslenska Icelandic
formáli, viðtöl við listamenn og texti Ólafíu Jakobsdóttur
foreword, artists' interviews and text by Ólafía
Jakobsdóttir – Sigríður H. Gunnarsdóttir

Enska English
inngangur og texti Yean Fee Quay introduction and
text by Yean Fee Quay – Koma orðum að ehf. / Shauna
Laurel Jones

Ljósmyndarar Photographers
Arnaldur Halldórsson, Katrín Inga Jónsdóttir Hjórdísar-
dóttir, listamennirnir og fleiri the artists and more

Grafísk hönnun og kápa Graphic and cover design:
Atelier Atli Hilmarsson, Reykjavík

Letur Typefaces
Linotype Univers

Pappír Paper
Amber Graphic & Arctic The Volume

Prentun Printing
Prentmet ehf., Iceland

© 2009

Listasafn Reykjavíkur, höfundar, listamenn
og ljósmyndarar
Reykjavík Art Museum, authors, artists,
and photographers

Útgefandi Published by

Listasafn Reykjavíkur Reykjavík Art Museum
Tryggvagata 17
101 Reykjavík
Ísland
Sími Telephone +354 590 1200
Fax: +354 590 1201
www listasafnreykjavikur.is
www artmuseum.is

ISBN: 9979-769-40-8

Prentað á Íslandi Printed in Iceland

Þessa bók má ekki afrita með neinum hætti, svo sem
með ljósmyndun, prentun, hljóðritun eða á annan
sambærilegan hátt, að hluta eða í heild, án skriflegs
leyfis útgefanda eða höfunda.

This book may not be reproduced by any means, such
as photocopy, scanning and printing, photography,
audio recording or other comparable means, in whole
or in part, without written permission of the publisher
or authors.

- 1904 Guðmunda fæðist
Guðmunda is born
- 1997 Sjóðurinn er stofnaður
The award is established
- 1998 Ólöf Nordal
- 1999 Finna Birna Steinsson
- 2000 Katrín Sigurðardóttir
- 2001 Gabriela Friðriksdóttir
- 2002 Sara Björnsdóttir
- 2003 Þóra Þórisdóttir
- 2004 Guðrún Vera Hjartardóttir
- 2007 Hekla Dögg Jónsdóttir
- 2008 Hulda Stefánsdóttir
- 2009 Margrét H. Blöndal

