

Fora
Rósa Gísladóttir

Gerðarsafn
Kópavogur
Art Museum

03.06.—
17.09.2023

1 *Fora* Rósa Gísladóttir
Gerðarsafn
Kópavogur Art Museum
03.06.— 17.09.2023

Velkomin á Fora. Torg, vettvang samkomu, samtals, hugleiðinga.

Þegar gengið er inn á sýningu Rósu Gísladóttur í Gerðarsafni vaknar tilfinning um að við séum samtímis stödd á fornum samkomustað og í framtíð eftir heimsenda. Í söluum ríkir ró. Þyngd verkanna veitir okkur jarðtengingu. Eða er hún ógnandi? Sútur sem þessar standa í þúsundir ára. Þangað til þær gera það ekki lengur.

Í austursal Gerðarsafns standa súlurnar enn, þótt heildin sé orðin brotakennd. Við göngum um endurgerð Forum Romanum í Rómaborg. Vettvang kosninga, sigurganga, ræðuhalda, markaðs og hjarta borgar. Við höldum enn í hlutverk torga í samtíma okkar en þau hafa einnig hlotið endurvarp í rafrænni veru okkar. Fólk kemur saman á forum internetsins, eða fora í fleirtölu latínunnar, til að leita ráða, koma sínum sjónarmiðum á framfæri, diskútera.

Í höndum Rósu Gísladóttur fær Forum Romanum að aðlagast og þróast. Verður endurbyggt menningarland í miðbæ Kópavogs. Hinn forni, helgi heimur rennur saman við þann nútímalega hversdag. Hún setur fram túlkun sína á lágmynd á friðarhofi Vespasíans keisara í Róm sem á má sjá nautshöfuð, exi, hníf, skál til blóðsöfnunar og fleira tengt blóðfórninni. Fórn sem er færð til að stuðla að friði, meiri eða áframhaldandi velsæld. Á gólfinu hefur lágmyndin tekið á sig privíðari mynd, nautshausinn mætir áhorfandanum þegar gengið er inn í salinn. Eldurinn er einnig skammt undan, trónir efst á altari fórnarinnar. Eldurinn sem umbreytti mannlegri tilveru samkvæmt grískri goðafræði þegar Prómeþeifur stal honum frá guðunum og gaf manninum. Eldur sem er ekki bara notaður til matlagningar og birtugjafar, heldur eldur sem tæki, vopn. Mörg hafa á síðari tímum líkt internetinu við eldinn eða afleiðingar þess að Prómeþeifur færði mannkyninu það vald sem eldinum fylgdi. Okkur hefur verið færður töframáttur internetsins en völdum honum ekki til fulls. Gervigreindin á fullu spani en við höfum enn enga menningu í kringum hana.

2

Fora

Brynja Sveinsdóttir & Hallgerður Hallgrímsdóttir

Welcome to Fora. A square, the setting for a gathering, discourse, musings.

Entering Rósa Gísladóttir's exhibition in Gerðarsafni, a feeling awakens that we are simultaneously located in an ancient meeting-place and a postapocalyptic future. The galleries are calm. The weight of the works gives us grounding. Or is it threatening? Pillars like these stand for thousands of years. Until they suddenly no longer do.

In Gerðarsafni's east gallery, the pillars are still standing, even if the whole has become fragmented. We walk around a reconstruction of Forum Romanum in the city of Rome. A scene of election, victory marches, speeches, markets and the heart of the city. In the present, we still cling to the idea of the town square, but they also echo in our electronic being. People gather in internet forums, or fora, to use the Latin plural, to seek advice, make their point, discuss.

In Rósa Gísladóttir's hands, Forum Romanum adapts and develops. It becomes a reconstructed culture scene in Kópavogur centrum. The ancient, holy world merges with the modern everyday. She presents her own interpretation of a bas-relief on Emperor Vespasian's temple of peace, decorated with a bull's head, an axe, a knife, a bowl to collect blood and other sacrificial items. The sacrifice is made to advance peace and prosperity. The bas-relief has taken on a more three-dimensional shape on the floor, the bull's head meets the viewer when they enter the gallery. Fire is also present, perched at the top of the sacrificial altar. The fire that transformed human existence, according to Greek mythology, when Prometheus stole it from the gods and gave it to man. Fire, that is not only used to cook food and give light, but as an instrument, a weapon. In recent years, many have compared the internet to fire, or to the consequences of Prometheus bringing

Í vestursal Gerðarsafns sjáum við annan vettvang, tíma og skala.

Á milli sala liggur brú sem aðskilur þessa heima eða brúar tímann. Þegar ferðast er yfir hana, frá keiku rómversku torgi yfir í eitthvað sem gæti verið fornminjar framtíðar, rifjast upp að heimsveldi fortíðar hafi öll liðið undir lok. Heimsmyndir fólks líka. Þar mætir okkur sena í minni skala en líkamar okkar eiga að venjast. Hér má hugsa sér einskonar míníatúr skúlptúrgarð, mini-forum með manngerðum fjallgarði uppi á vegg. Rústir heims sem á eftir að verða til og á eftir að líða undir lok. Landslagið túlkað í hörðu en fögru gleri því það raunverulega sést ekki lengur. Eða er kannski ekki til lengur.

Skalamunurinn milli salanna gæti líka gefið til kynna að öðrum megin séum við mannleg, jafnvel máttlaus, en hinum megin fáum við guðlegra sjónarhorn. Samt bara til hálf, eins og verið sé að minna okkur á að við séum þrátt fyrir allt ekki almáttug. Rústirnar lauma að okkur þeirri tilfinningu að fall okkar, rétt eins og Íkarusar, hafi verið tilkomið vegna þeirrar ofurtrúar sem við höfðum á okkur sjálfum, á vísindunum og að þau myndu leysa öll vandamál. Eða að þannig kæmumst við hjá því að færa nokkrar fórnir. En í fórninni er fólginn auðmýkt. Með henni er hægt að gefa sig á vald einhvers annars en okkar sjálfra. Beygja sig í stað þess að hneigja.

Myndlist Rósu skapar fyrst og fremst hughrif, veitir nýtt sjónarhorn og gerir okkur kleift að horfa á hlutina á lagskiptan og flókinn hátt, skapar tilefni til að staldra við og hugleiða. Þegar við höfum gengið um sýninguna stendur stóra spurningin eftir: Hvaða fórnir höfum við fært?

3

Fora

Brynja Sveinsdóttir & Hallgerður Hallgrímsdóttir

mankind the power of fire. We have been given the magic powers of the internet but are not quite able to wield it. Artificial intelligence abounds but we are yet to create any culture around it.

In the museum's west gallery, we see a different setting, time and scale. Between the two galleries lies a bridge that separates the worlds or bridges time. When taking the bridge, from the dapper Roman square to something that could be the relics of the future, we remember that all empires of the past have collapsed. People's world view as well. There, we see a scene on a smaller scale than our bodies are accustomed to. Here, we can imagine a kind of miniature sculpture garden, a mini forum with a manmade mountain range on a wall. The ruins of a world that has yet to be created and then pass. Landscape rendered in hard, but beautiful glass, because what is real can no longer be seen. Or maybe it doesn't exist anymore.

The difference in scale between the galleries could also indicate that on one side we are human, even weak, but on the other side we have a more divine viewpoint, if only halfway, as if we are being reminded that we are not almighty after all. The ruins suggest to us that our downfall, just like Icarus's, was brought on by our exaggerated faith in ourselves, in science and that it would solve all our problems. Or we could avoid sacrificing anything. But the sacrifice brings humility. With sacrifice, we submit to someone other than ourselves. Give in instead of bowing.

First and foremost, Rósa's art evokes impressions, offers a new point of view and enables us to view things in a layered, complex manner. Creates an opportunity to stop and ponder. When we have viewed the exhibition, the fundamental question remains: What have we sacrificed?

Ólafur Gíslason



4

Bucranium or the Crucified
Reflections on Rósa Gísladóttir's exhibition in Gerðarsafni in June 2023

Ólafur Gíslason

Hinn krossfesti og píslartákn hans, þýsk handritslýsing frá 1470–75. Þýska Þjóðminjasafnið í Nürnberg. Hlutirnir í myndinni lýsa píslarsögu Krists. Sambærilega lýsingu höfum við í Passíu-sálmum Halgríms Péturssonar.

Man of Sorrows with Arma Christi. German manuscript illustration from 1470–75. The German National Museum in Nuremberg. The objects in the picture describe the martyrdom of Christ.

Sýning Rósu Gísladóttur í Gerðarsafni ber nafnið *Fora*, sem er latnesk fleirtölumynd orðsins Forum og merkir torg. Nafnið vísar meðal annars til keisaratorganna í Róm þar sem Rósa hefur fundið sér formræn viðfangsefni. Keisaratorgin heita á ítölsku „Fori imperiali“ og voru pólitísk og trúarleg miðstöð fyrsta og langlífasta heimsveldis Vesturlanda um aldir. Á torgunum hefur Rósa fundið sér efnivið í Friðarhofi Vespasíans keisara, sem stendur undir Kapítolhæð og var reist á seinni hluta 1. aldar e. Kr. Fleirtölumyndin *Fora* vísar til þess að sýningin er tvískipt, og seinni helmingur hennar vísar til formgerða úr samtímanum sem hafa orðið Rósu að yrkisefni sem annað Forum.

Í þessum texta vildi ég leitast við að greina þau formrænu viðfangsefni sem Rósa hefur fundið sér sem yrkisefni, sögulegar, pólitískar og trúarlegar rætur þeirra, og hvernig þau birtast okkur í efnislegru og listrænni útfærslu hennar í formi hvítra gipsverka sem mynda tvær heildstæðar samstæður er kallast á.

Mikilvægasti þátturinn í þeirri heildstæðu mynd sem „torgin“ tvö opna fyrir okkur er útfærsla Rósu á lágmyndinni sem varðveist hefur á þverbitanum er bindur saman súlurnar þrjár sem eftir standa heilar af Friðarhofi Vespasíans. Þar finnum við upphaf þeirrar formrænu sögu sem Rósa segir okkur og hefur að geyma trúarlega helgimynd er vísar í goðfræðilegan skilning á upphafi siðmenningarinnar. Friðarhof Vespasíans var helgidómur guðdómsins með sambærilegum hætti og kristileg guðshús seinni tíma, og rétt eins og kirkjubyggingar fyrri alda birta okkur ofbeldisfullar helgimyndir krossfestingar og píslarvættis heilagra manna og kvenna, þá má sjá í lágmynd Vespasíans vísun í fórnarathöfn og sáttargjörð guðs og manna, sem í forngrískum og rómverskum trúarbrögðum fólst í ofbeldisfullu nautsblóti. Við sjáum hauskúpu nautsins, skreytta lárviðarsveig, höfuðfat hofprestsins er framkvæmir helgiathöfnina og verkfæri hans: öxina, fórnarsaxið, blóðkönnuna, dreypifórnardiskinn og það sem virðist vera vöndur til dreypifórnar eða blys. Fórnardýrið var hlutað í sundur og kjötsins neytt á staðnum og beinin brennd. Í raun var hlutur guðanna í slíkri máltíð

5

Bucranium eða hinn krossfesti

Rósa Gísladóttir's exhibition in Gerðarsafni bears the title *Fora*, which is the Latin plural of Forum, meaning town square. Among other things, the name references the imperial squares in Rome, where Rósa has found her subject forms. The squares are called “Fori imperiali” in Italian and were the political and religious centre of the first and longest enduring Western empire. In the squares, Rósa has found her material in Emperor Vespasian's Temple of Peace, which stands beneath Capitoline Hill and was built in the second half of the first century AD. The plural *Fora* references the dichotomy of the exhibition, but its second half is based on modern structures that have inspired Rósa in the creation of her second Forum.

In this text, I would seek to analyse the structural topics that Rósa has made into her subjects, their historical, political and religious roots, and how they appear to us in her material and artistic execution, in the shape of white plaster works which form two integral sets that echo each other.

The pivotal element in the comprehensive scene that the two “squares” open up for us, is Rósa's version of the bas-relief which has been preserved on the crossbeam that binds together the three remaining pillars of Vespasian's Temple of Peace. There, we find the origin of the structural story that Rósa tells us and includes a religious icon, referencing a mythological understanding of the birth of civilisation. Vespasian's temple was a divine sanctuary, much like Christian churches later came to be, and just like ancient churches display violent icons of crucifixion and the martyrdom of holy men and women, Vespasian's bas-relief shows a reference to a sacrificial death and peacemaking between God and man, which in ancient Greek and Roman religion consisted of a violent bull sacrifice. We see the bull's skull, decorated with a laurel, the headdress of the temple priest who carries out the ritual and his tools: an axe, a sacrificial knife, a blood jug, a libation bowl, and what appears to be a libation birch or a flare.

„reykurinn af réttunum“ þar sem þeir eru ekki háðir efnisríkri orkufæðu. Sambærilegar helgimyndir frá hinum kristnu miðöldum getum við séð í altarismyndum er sýna okkur píslartól Krists, þyrnikórónuna, súluna sem hann var húðstrýktur við, krossinn, naglana þrjá, edikssvampinn sem borinn var á varir hans og spjótið sem stungið var í síðu hans. Allar þessar vísanir kalla okkur í raun til frekari skilnings á eðli og merkingu fórnarathafnarinnar og hinnar heilögu kvöldmáltíðar.

Þótt þær sögulegu, goðsögulegu og trúarlegu forsendur sýningarinnar Fora sem hér eru dregnar fram geti gagnast okkur til frekari upplifunar og skilnings á heildarmyndinni, má ekki skilja það svo að þessi sögulegi og goðsögulegi bakgrunnur segi okkur í orðum það sem listakonan vildi miðla okkur í myndverkum sínum. Myndlistarverk verður aldrei endursagt í orðum. Orðin hafa sinn efnislega grunn í hljóðstöfunum sem koma úr kverkum okkar og ná til eyrnanna, myndlistarverkið á sinn efnislega grunn í áþreifanlegu efni þess og endurkasti birtunnar er höfða til sjónskyns og snertiskyns. Hegel orðaði það þannig að listaverkið fæli í sér „skynjanlega birtingarmynd hugmyndarinnar“. Þar glímdi hann við þau samskipti „anda“ og „efnis“ sem evrópsk heimspekihefð hefur glímt við allt frá dögum Platons. Hér er sá skilningur lagður til grundvallar, að með efnislegri og skynjanlegri birtingarmynd sinni hafi „hugmyndin“ dregið sig í hlé eða afskrifað sjálfa sig og falið skilninginn í hendur ólíkra skynfæra mannlíkamans, þar sem ekkert skynfæri getur tekið sér forræðisvald í nafni tiltekinnar hugmyndafræði um stigveldi efnis og anda. Það á ekki síst við um orðskýringar tungumálsins á hinum efnislega veruleika.

Skynfæri okkar eru sérhæfð en ekki aðskilin: rétt eins og orðin geta hjálpað okkur til að örva og skerpa sjónskynið og snertiskynið, þá getur hið þveröfuga gerst. Þar stöndum við frammi fyrir úrvinnslu listreynslunnar, sem aldrei verður endanleg, því grundvallaratriði allrar listsköpunar er falið í hinum ósagða leyndardómi. Í þessu tilfelli birtist okkur þessi leyndardómur strax í lágmyndinni á þverbitanum, sem hér er sýnd í sinni neikvæðu eftirgerð: í stað þess að sjá úthverfar myndir

6

Bucranium or the Crucified

The sacrificial animal was cut up, the meat consumed, and the bones burned. The Gods’ part in such a meal was actually the “smoke rising from the plates” as they are not reliant on tangible food. We can see comparable icons from the Christian Middle Ages in altar pieces depicting Christ’s tools of martyrdom: his crown of thorns, the pillar he was flagellated against, the three nails, the vinegar–laced sponge that was brought to his lips and the spear that pierced his side. All these references bring us further understanding of the nature and meaning of the sacrificial ceremony and the Last Supper.

Although the historical, mythological and religious premises of the exhibition Fora that are emphasised here can be useful for further experience and understanding of the big picture, it should not be inferred that this historical and mythological background tells us in words what the artist wants to communicate with her work. An artwork can never be retold in words. Words have their material basis in alliteration which

comes from our throats and reaches our ears, the material basis for the visual artwork is in its materiality and a reflection of light, appealing to our vision and sense of touch. Hegel claimed that the artwork embodied “the perceptible manifestation of the idea.” There, he was referring to the interaction of “mind” and “matter” that European philosophy has traditionally grappled with since Plato. This is based on the understanding that through its material and perceivable manifestation, the “idea” has withdrawn or written itself off, passing the understanding to the human body’s various senses, where no one sense can assume control in the name of a particular ideology regarding the hierarchy of mind and matter. Not least, this applies to language’s glossary of the material reality.

Our senses are specialised but not separate: just like words can help us stimulate and sharpen our vision and sense of touch, the opposite can also happen. There we are faced

^[1] Carlo Sini: Dalla semiotica alla tecnica — In cammino verso l'evento; Jaca Book 2021. Tecnica e violenza, bls. 393—408. Íslensk þýðing á hugrunir.com wp.me/p7Ursx-1fV.

píslartólanna þekja bakgrunninn sjáum við neikvæða og inngreypta skuggamynd þeirra. Eitthvað sem er horfið, en ljósið gefur okkur hugboð um. Hvað vildi Vespasían keisari segja okkur með þessari helgimynd sinni, og hvers vegna er hún hér að hverfast inn í sjálfa sig, rétt eins og hin skynjanlega birtingarmynd hugmyndarinnar væri að snúa aftur til upphafs síns? Þegar betur er að gáð, þá sjáum við þessi píslartákn nauðsins hins vegar í sinni úthverfu mynd og efnisgerð eins og hráviði á vettvangi torgsins. Ummerki þess sem er til staðar í fjarveru sinni. Það er ekki bara þessi útfærsla hins neikvæða og jákvæða í myndsköpun Rósu sem gerir myndverkið að fagurfræðilegu áreiti: einnig birtan sem í sínu mjallhvíta endurkasti ljóss og skugga gefur „torginu“ upphafna mynd sem ekki verður endursögð í orðum. Eða eins og Aristóteles sagði: sagnfræðin segir okkur það sem einu sinni hefur gerst, en póesían segir okkur frá hinu varanlega sem alltaf getur átt sér stað. Það er hin upphafna mynd verunnar.

Í merkri ritgerð ítalska heimspekingsins Carlos Sini um samband tækni og ofbeldis¹ segir hann tilkomu mannsins í sögu lífsins á jörðinni einkennast af tveim frumlægum gjörningum, er hafi frá upphafi vega markað örlög hans og greint hann frá dýraríkinu. Þetta voru gjörningar sem fólu í sér saknæm inngríp mannsins í lífríkið og kölluðu á yfirbót, en voru jafnframt forsenda fyrir tilvist hans: tækin til að drepa dýrin og tileinka sér eldinn til matreiðslu og vopnasmíða. Báðir voru þessir gjörningar forsenda lífsbjargar mannsins, en ólíkt rándýrunum voru þeir ekki framkvæmdir af beinni eðlishvöt er tilheyrði náttúrlegu jafn–vægi lífríkisins, heldur voru þeir tilkomnir af kænsku og hugviti (logos) sem mannum einum voru gefin, og greina hann um leið frá öðrum lífverum. Í grískri goðafræði eru þessi frumeinkenni mannsins þökkuð guðinum Prómepeifi, sem með svikum og kænsku rændi eldinum frá hinum ólympísku guðum og færði mannum, ekki bara eld Hefaistosar, guðs eldsmíðanna, heldur einnig snilligáfu hans í smíði vopna og tóla, hvort tveggja það sem við köllum á okkar tímum heim

7

Bucranium eða hinn krossfesti

with the execution of the art experience, which can never be finite because the fundamental point of all art creation lies in the untold mystery. In this instance, the mystery appears directly in the bas–relief on the crossbeam, here shown in its negative copy: instead of seeing the images of the martyr tools covering the background inside–out, we see a negative and inlaid silhouette of them. Something that is gone but the light gives us an idea of. What was Emperor Vespasian trying to tell us with his icon, and why is it here vanishing into itself, just like the perceptible manifestation of the idea is returning to its origin? On closer inspection, however, we see the bull’s martyr symbols in their three dimensional form, strewn around the square. Traces of what exists in its absence. It’s not just this execution of the negative and the positive in Rósa’s creations that makes the artwork an aesthetic stimulus: it’s also the light that in its snowwhite reflection lends “the square” an elevated air which cannot be retold in words.

In the words of Aristotle: history tells us what happened once, but poetry tells us about the permanent that can always happen. This is the sublime image of the being.

In an important essay by the Italian philosopher Carlo Sini, about the connection between technology and violence, he says the emergence of man in the history of life on earth is characterised by two primaeval deeds that marked their destiny from the beginning and set them apart from the animal kingdom. These deeds comprised man’s punishable intervention into the ecosystem and required redemption but were also the prerequisite for man’s existence: tools to kill animals and the adoption of fire for cooking and creating weapons. Both deeds were needed for man to survive, but unlike the predators, they weren’t governed by instinct that belonged to the natural harmony of the ecosystem, but by cleverness and logos which was only given to man and thus sets them apart

tækninnar og er um leið meginforsenda hins mannlega, sem finna má allt frá elstu ummerkjum um mannlega tilvist á forsögulegum tíma til okkar daga.

Sini vitnar til mannfræðinga eins og Károly Kerényi og P.K. Feyerabend, og segir aftöku fórnardýrsins og sameiginlega máltíð í kringum eldstæðið vera fyrstu trúarathöfnina, þar sem viðstaddir sameinuðust guðdómnum í sameiginlegri táknrænni máltíð er fól í sér fórn og þakkargjörð eða „sakramenti“ hins „heilaga“ (sem nefnist „sacer“ á latínu, og vísar jafnframt til hins ósnertanlega). Frá upphafi vega hefur trúarlíf mannsins snúist um friðþægingu fórnarinnar (sacrificio) í gegnum hið heilaga sakramenti, þar sem maðurinn hafði — ólíkt öðrum lífverum — öðlast skilning á eigin dauðleika, grafið hina látnu með viðhöfn og fundið leið í gegnum sakramentið til að mynda og viðhalda tengslum við þann ódauðleika er ríkti fyrir tilkomu hinna dauðlegu, og við þekkjum í kristnum fræðum sem mynd Paradísar, þar sem hvorki tíminn né dauðinn voru til.

Í grískri goðafræði finnum við myndina af Prómeþeifi sem bjargvættinum er færði mannum tæknina með svikráðum og tók út refsingu Seifs fyrir stuld sinn með því að vera hlekkjaður og negldur fastur við hæsta tind Kákasusfjalla, þar sem örn Seifs kom daglega við sólarupprás og reif úr honum lífrina sem greri aftur yfir nóttina. Prómeþeifur var einstakur meðal hinna grísku guða, þar sem hann tilheyrði ætt Títana, þeirra náttúruvætta sem Seifur hafði sigrast á og sent til undirheima Tartarusar, en í grískum goðsögum gegnir hann svipuðu hlutverki og Hermes sem sendiboði og sáttasemjari á milli hinna ódauðlegu og dauðlegu, á milli guða og manna. Í ritgerð sinni vitnar Sini meðal annars í þessi orð trúarbragðafræðingsins Károly Kerényi:

*Hin forna máltíð meðal Grikkja, Etrúra og Rómverja er aldrei einskorðuð við hið efnislega og formlega: hún á sér ávallt stað með nærveru guðdómsins, eins eða fleiri andlegra þátttakenda er njóta hins sameiginlega borðhalds þannig að það verður að raunverulegri hátíðarstund.*²

8

Bucranium or the Crucified

from other living beings. In Greek mythology, this primary characteristic of man is ascribed to the god Prometheus, who with treachery stole the fire from the Olympic gods and gave it to man, not just the fire of Hephaestus, god of forging, but also his ingenuity in crafting weapons and tools, both of which we today call the world of technology and is the main premise of all things human, which can be found in the oldest traces of human existence in prehistoric times until today.

Sini refers to anthropologists such as Károly Kerényi and P.K. Feyerabend and claims the killing of the sacrificial animal and the communal meal around the fireplace was the first religious ceremony, where those present joined with divinity in a common, symbolic meal that entailed a sacrifice and a thanksgiving or “sacrament” of the “divine” (“sacer” in Latin, a reference to the intangible). From the beginning, man’s religious life has revolved around the atonement of the sacrifice through the holy

sacrament, where man had — unlike other living beings — gained an understanding of their own mortality, buried their dead with ceremony and found a way through the sacrament to form and maintain a connection to the immortality which ruled before the appearance of mortal beings and we know from Christian studies as the image of Paradise, where neither time nor death existed.

In Greek mythology, we find the image of Prometheus as the saviour who brought technology to man through dishonesty and was punished by Zeus, was chained and nailed to the tallest peak of the Caucasus Mountains, where Zeus’s eagle arrived every day at dawn and tore out his liver, which grew back overnight. Prometheus was unique among the Greek gods as he belonged to the family of Titans, natural spirits whom Zeus had defeated and sent to the underworld of Tartarus, but in Greek mythology, he has a similar role as Hermes, as a messenger and peacemaker between the immortals and the

² Károly Kerényi: Miti e misteri. La sacralità del pasto. Útg. Boringhieri, Torino, 2000. Bls. 146.

Og um samband tækni og ofbeldis segir Kerényi þetta: *Mannkynið getur ekki skapað sér líf úr lífi dýranna án þjófnaðar og blóðsúthellinga. Og dýrin tilheyra hinu ekki—mannlega, það er að segja, þau tilheyra öllu umhverfi mannsins, öllu því sem umvefur okkur, allri jörðinni og stjörnunum sjálfum: allt þetta tilheyrir ríki Guðanna [...] Þessir frumlægu gjörningar, sem engin máltíð getur án verið, það að kveikja eldinn og drepa dýrið [hinir frumlægu „tæknilegu“ gjörningar] eru hryllilegir og óguðlegir í augum fornmannsins, þeir eru innrás í guðdómlegt samfélag og fela í sér holskurð, aflimun og sundrun líkama þess sem á sér lífrænan uppruna — einnig eldurinn, sem er „náttúrlegur“ og lífrænn [í formi eldingarinnar] — þessir gjörningar fela þannig í grundvallaratriðum í sér helgisþjöll. Það sem þeir eiga engu að síður sameiginlegt (það er að segja tendrun eldsins og dráp dýrsins sameinuð í samhæfðri athöfn) er ennþá heilagra en sjálf hátíðarveislan: það er fórnin sem einnig veitir máltíðinni sinn heilagleika.*

Heimur tækninnar á sér þannig goðsögulegar og trúarlegar rætur sem frumforsenda „hins mannlega“ í kosmísku samhengi, þar sem hún er hvort tveggja í senn, skilgreining mannsins á stöðu hans í umheiminum og vörn hans gegn þessum sama umheimi. Það er í raun tæknin sem gefur umheiminum merkingu í þessum skilningi. Með þessari röksemdafærslu vilja Kerényi og Sini í raun útfæra frekar skilgreiningu Martins Heidegger á eðli tækninnar, þar sem hann kallaði eftir skilningi er væri handan þeirra tæknihugsunar sem vísindahyggja samtímans hvílir á. Sini vitnar áfram í túlkun Kerényis á goðsögunni af Prómeþeifi og segir:

Ekki má gleyma því, að sá eldur sem hinn títaníski maður nýtir sér til að mæta hinum guðdómlegu dýrum, er af himneskum uppruna. Með því að höndla hann á jörðu niðri, og gera hann að eigin „verkfæri“, sýnir maðurinn tengsl sín við guðdóminn. Þessi tengsl eru hins vegar tilkomin í gegnum svikráð, og eru því ekki minni helgisþjöll en slátrun

9

Bucranium eða hinn krossfesti

mortals, between gods and men. In his essay, Sini refers to these words of religion scholar Károly Kerényi:

Among ancient Greeks, Etruscans and Romans, the meal is never restricted to the material and the formal: it always has a divine presence, one or more spiritual participants, who enjoy the communal dining and turn it into a real solemn occasion.

And about the connection between technology and violence, Kerényi has this to say:

Mankind cannot create life from the lives of animals without theft and bloodshed. And the animals don’t belong to the human, that is to say, they belong to the environment of man, all that surrounds us, the whole earth and the stars themselves; all of this belongs to the gods [...] These primaeval deeds, that no meal can be without, lighting the fire and killing the animal [the primaeval “technical” deeds] appear horrific and ungodly to ancient people, they are an invasion into a divine society and include the

chopping up, amputation and destruction of an organic body — also the fire, that is “natural” and organic [in the form of lightning] — thus, these deeds basically entail sacrilege. What they nonetheless have in common (ie. the lighting of the fire and the killing of the animal in a compatible ceremony) is even holier than the feast itself: it is the sacrifice that creates the holiness of the meal.

So, the world of technology has mythological and religious roots as the prerequisite for “the human” in a cosmic context, where it is simultaneously man’s definition of their position in the world and their defence against this same world. Technology actually lends the world meaning in this sense. With this reasoning, Kerényi and Sini want to further expand Martin Heidegger’s definition of the nature of technology, where he called for an understanding beyond the technological thinking that today’s scientism is based on. Sini continues to reference Kerényi’s interpretation of the Prometheus myth and says:

² Károly Kerényi: Miti e misteri. La sacralità del pasto. Publ. Boringhieri, Torino, 2000. Pg. 146.

dýrsins. Sáttin við hið heilaga og Guðina er einungis tilkomin vegna þess að eldurinn er einnig áhald fórnarathafnarinnar. En þetta merkir á sama tíma nýja diakosmisis, nýja skipan í byggingu alheimsins. Í kjölfar hins títaska heims kemur heimur hinna ólympísku Guða. Prómeþeifur greiðir úr eigin vasa kostnað þessarar umbreytingar í nafni mannkynsins.

Í ritgerð sinni um merkingu hins frelsandi fórnargjörnings Prómeþeifs segir Kerényi einnig:

*Hinar sérstöku tilvistaraðstæður mannsins hafa svipt hann einum hæfileika dýranna: getunni til að þjást án þess að upplifa þjáninguna sem óréttlæti. Þessi geta dýranna, sem lifa lífi sínu á milli nautnar og þjáningar, fellur undir heimsskipan Seifs. Prómeþeifur elskaði mannkynið og gat ekki annað, hann fann sig tilheyra því. Hann færði því eldinn sem dýrin ráða ekki við: tilvera þeirra er án elds. Þannig upphóf Prómeþeifur tilveruna frá hinu dýrslega til hins mannlega, til tilveru sem áfram var engu að síður undirorpin dýrslegum sársauka og dauðleika, en var ekki lengur bundin hinni dýrslegu undirgefni. Til frelsandi tilveru sem engu að síður var bundin refsihlekkjunum.*³

Í stað tæknilegra skilgreininga grípa Sini og Kerényi til goðsögu-legra skýringa, ekki bara til að varpa ljósi á fortíðina, heldur ekki síður til að varpa ljósi á samtímann. Ofbeldisverkið, sem fólgið er í svikráðum Prómeþeifs við guðina, verður þeim leið til að varpa ljósi á samtímann: þó hinn trúarlegi skilningur á grundvallarþáttum tækninnar sé rofinn í samtímanum, þá má rekja þessa slóð sögulega til þess sannleika sem við okkur blasir: að í tækninni búi eðlislægt ofbeldi er beinist gegn hinu náttúrlega jafnvægi sem guðirnir stóðu eitt sinn vörð um.

Því er þessi saga rakin hér, að sýning Rósu Gísladóttur í Gerðarsafni fær okkur til að hugleiða þennan goðsögulega skilning í gegnum myndlistina. Helgimyndin á þverbíta friðarhofs Vespasians sem átti sér vissa fyrirmynd í friðarhofi Ágústusar keisara, Ara Pacis, sem enn stendur vel varðveitt á bökkum Tíber í Róm á sér í raun ævafora hefð,

³ Károly Kerényi: Miti e misteri. Prometeo: il mitologema dell'esistenza umana. Útg. Boringhieri, Torino, 2000. Bls. 184–185.

og hefur í raun lítið með fagurfræði að gera, en þeim mun meira með þá helgiathöfn, sem fólgin er í nauksblótinu og þeirri heilögu kvöldmáltíð sem því fylgir, þar sem guðunum er færð friðþægingarförn til að tryggja frið og farsæld manna og guða til frambúðar. Friðarhof Vespasians var ekki bara stöðutákn Flavianum ættarinnar, það var sáttargjörð rómverska heimsveldisins til guðanna fyrir farsæld og friði í því sem Rómverjar kölluðu heimsbyggðina, og rúmaðist öll innan ramma heimsveldisins.

Á okkar tímum ganga fylkingar ferðamanna um keisaratorgin í Róm og virða fyrir sér þessa minnisvarða fortíðarinnar. Það er allt fólk sem hefur hlotið þá nútímamenntun, sem telur sig vera hreinsaða af goðsögulegum skilningi á veröldinni. Ferðabæklingarnir segja kannski að þarna sé friðarhof Vespasians, án frekari skýringa á merkingu friðarhugtaksins, og ef einhvers staðar er bent á „skreytinguna“ á þverbíta hofsins, þá er það nær ávallt sagt dæmi um smekklega skrautfengni í grísk-rómverskri listhefð. Sagan á bak við raunverulegt inntak myndanna er horfin, því hún samræmist ekki hinum „vísindalega“ skilningi á tækninni, ekki hugmyndum um framfarir hennar og árangursmiðaða virkni hennar.

Innsetning Rósu Gísladóttur er ekki bara fólgin í eftirlíkingu friðarhofsins, hún færir okkur hofið inn í sviðsetningu formheims keisaratorganna með formlegum einingum sem þar má finna og vekja okkur til umhugsunar: við sjáum blótstallinn eða friðaraltarið með eftirlíkingu eldsins sem færði guðunum reykin af réttunum. Við sjáum tröppurnar þar sem söfnuðurinn sat og tók þátt í sameiginlegri máltíð er fól í sér sáttargjörð manna og guða. Við sjáum brotna súlu sem vitnar um fallvaltleik dauðlegra manna, við sjáum liggjandi á gólfinu fórnarsaxið og stækkaða mynd af hauskúpu nauksins, sem kallast Bucranium á fagmáli. Hún horfir til okkar með tómar tóftir sínar aftur úr „grárri fortíð“, til þess nútíma sem nú er á fullu í tæknilegri aðför sinni að þeim helga lífheimi hinna ódauðlegu guða sem Prómeþeifur rændi eldi sínum með svikum, mannum til bjargræðis. Formin í þessari

10 Bucranium or the Crucified

Let's not forget that the fire that the Titan man uses to meet the divine animals, is of heavenly origin. By handling it down on earth and making it their own "tool", man shows their connection to divinity. However, this connection is built on treachery and is therefore no less sacrilegious than the animal slaughter. Peace with the holy and with the gods is only attained because fire is also the tool for the sacrificial ceremony. This also means a new diakosmisis, a new order in the construction of the universe. After the Titan world, comes the world of the Olympic gods. Prometheus has to pay the price for this transformation out of his own pocket, in the name of mankind.

In his essay about the meaning of Prometheus's liberating sacrificial act, Kerényi also says:

The special existential condition of man has deprived them of one skill that the animals have: the ability to suffer without experiencing the suffering as an injustice. This ability of animals

that live their lives between pleasure and pain, falls under Zeus's world order. Prometheus loved mankind, couldn't help it, felt he belonged to them. So, he brought them the fire that animals can't handle: their existence is without fire. Thus, Prometheus elevated existence from the feral to the human, to an existence that was also subject to brutish pain and mortality but no longer connected to the feral subservience. To a free existence that was nevertheless bound with the chains of punishment.

In place of technological definitions, Sini and Kerényi resort to mythological explanations, not just to cast a light upon the past, but also to illuminate the present. The violent act of Prometheus's betrayal of the gods becomes a way to elucidate the present: although the religious understanding of the foundations of technology is broken in modern times, this path can be historically traced to the truth we face: that technology has inherent violence against the natural balance that the gods once guarded.

³ Károly Kerényi: Miti e misteri. Prometeo: il mitologema dell'esistenza umana. Publ. Boringhieri, Torino, 2000. Pg. 184–185.

11 Bucranium eða hinn krossfesti

This story is expounded here because Rósa Gísladóttir's exhibition in Gerðarsafn makes us reflect on this mythological understanding through art. The icon on the crossbeam in Vespasian's Temple of Peace, which had a certain model in Emperor Augustus's Temple of Peace, Ara Pacis, that still stands, beautifully preserved, on the banks of the Tiber in Rome, is part of an ancient tradition that has little to do with aesthetics but more with the ritual that is the bull sacrifice and the holy supper that follows, where the gods are appeased to ensure lasting peace and prosperity for men and gods. Vespasian's Temple of Peace wasn't just a status symbol for the Flavianum family, it was a pact for peace between the Roman Empire and the gods, for prosperity and peace in what Romans called the world, which was all contained within the empire.

In our times, tourist hordes traipse around the imperial squares in Rome and gaze upon these memorials of the past. These people have

all been educated in modern times and think they are free from all mythological understanding of the world. Travel brochures may say that this is Vespasian's Temple of Peace, without any further explanations of the peace concept, and if there is any mention of the "decoration" on the temple's crossbeam, it is almost always described as a tasteful ornamentation in the Greek-Roman art tradition. The story behind the actual meaning of the images has disappeared because it doesn't conform to the "scientific" understanding of technology, or to ideas of its progress and proficiency.

Rósa Gísladóttir's installation does not only entail a replica of the Temple of Peace but it brings the square into the staging of the structural world of the imperial squares, with structural units that can be found there and intrigue us: we see the sacrificial stall or the peace altar with a replica of the fire that brought to the gods the smoke of the dishes. We see the steps where the congregation sat and

innsetningu Rósu eru ekki táknmyndir í hefðbundinni merkingu táknsins sem vísun í frumspekilegan sannleika, heldur eru þessi brot úr formheimi keisaratorganna eins og ummerki og áminning um uppruna siðmenningarinnar og jafnframt hvöss áminning til samtímans um þá blindgötu sem við, ferðamennirnir á keisaratorgunum í Róm, göngum eftir í forundran okkar á furðuverkum fortíðarinnar.

Þessi sviðsetning Rósu á formum sem kallast á við uppruna siðmenningarinnar með svo athyglisverðum hætti, varpar henni beint inn í okkar samtíma. Hún kallast jafnframt á við innsetningu í öðrum sal Gerðarsafns, þar sem við göngum inn í formheim sem á sér kannski ekki jafn skýra vísun í fortíðina. Þar opnast fyrir okkur annað „torg“, annar samráðsvettvangur ólíkra sjónarhorna. Um er að ræða formgerðir sem eiga sér óljósar fyrirmyndir og viðmið, sem birtast okkur í nýju samhengi sem framandleg en um leið kunnugleg form: sviðmyndir og ummerki úr minni tímans, ef svo mætti segja. Minningar sem jafnvel vekja hugboð um upphaf nútímahyggju og konstrúktívisma frá fyrstu áratugum 20. aldarinnar, þar sem vikið er frá allri eftirlíkingu náttúrunnar í viðleitninni að virkja krafta hennar, taktfestu og hreyfiorku í efninu og sjálfu forminu. En einnig vísanir í formgerðir sem finna má í iðnhönnun úr tækniheimi samtímans, ummerki sem hér eru slitin úr sambandi við notagildi sitt eða tæknivirkni í markaðsviðskiptum samtímans. Í innsetningunni sjáum við hvar þessi form umlykja rústir af húsbyggingu á gólfinu, og þekja líka veggj salarins, rétt eins og í framandlegum ljóma þeirrar fjarveru sem rofið við upprunann framkallar. Einnig hér sjáum við vegsummerki hins liðna...

Þessi hluti sýningarinnar leiðir hugann að safnhúsinu sjálfu og verkum Gerðar Helgadóttur, sem það er helgað. Gerður Helgadóttir var brautryðjandi í íslenskri myndlist, einkum með málmskúlpúrum sínum frá 6. áratugnum, sem virkjuðu þyngdaraflið, hreyfinguna og taktinn, um leið og horfið var frá öllum hlutlægum og táknrænum vísunum. Á þessu tímabili var Gerður í nánum takti við róttækustu

12

Bucranium or the Crucified

participated in a communal meal that brought peace between men and gods. We see a broken pillar, a testament to the frailty of mortal men, we see the sacrificial knife lying on the floor and an enlarged image of the bull's skull, called Bucranium in the vernacular. It looks at us with empty eye sockets from the distant past to the present that is now embroiled in a technological attack on the sacred ecosystem of the immortal gods that Prometheus so treacherously stole the fire from to save man. The forms in Rósa's installation are not symbols in the traditional meaning of the word as a metaphysical truth, but they originate from the formworld of the imperial squares, as a trace and a reminder of the origin of civilisation, and also a sharp reminder to the present of the errant ways that we, the tourists in the imperial squares in Rome, walk in wonder of the fantastical phenomena of the past.

By staging these forms that echo the origin of civilisation in such a remarkable fashion, it is catapulted straight into our present. She also

echoes the installation in the other gallery of Gerðarsafn's top floor, where we enter a structural world that may not reference the past in an equally clear manner. There, another "square" opens up for us, another consultation platform of different viewpoints. These structures have vague models and references that appear to us in a new context as strange but also familiar forms: snapshots and traces of the memory of time, so to speak. Memories that even evoke ideas of the origin of modern conception and constructivism from the first decades of the 20th century, where all replication of nature was abandoned in order to activate its power, rhythm and dynamic energy in the material and the form itself. But also references to structures that can be found in modern industrial design, traces that are torn out of their utilitarian context or technical function in today's market trade. The installation shows forms surrounding ruins of a building on the floor and they also cover the gallery walls, just like in the exotic glow of the

4

Jean-Luc Nancy: Le vestige de l'art, upphaflega birt í L'art contemporain en question, Jeu de Paume 1994. Í íslenskri þýðingu á hugrunir.com wp.me/p7Ursx-eh.

framúrstefnulist franska skólans í kjölfar heimsstyrjaldarinnar síðari. Í þessum verkum er Gerður fráhverf allri táknhbyggju í anda móðernismans þar sem hún leitast við að virkja frumkrafta náttúrunnar.

Segja má um formheim Rósu Gísladóttur að hann sé líka fráhverfur allri táknhbyggju með vísunum í frumspekilega handanveru. Form hennar eru ummyndanir og ummerki minnisins. Þau vísa ekki í frumkrafta hreyfingar og þyngdarafis eins og verk Gerðar, heldur eru þau eins og minnisvarðar um formheima sem svífa í tómarými þeirrar listhefðar er finnur uppruna sinn í „hinu heilaga“ sem fjarveru þess. Samkvæmt þessu getum við skilið myndheim Rósu Gísladóttur sem ummerki og vegslóð (vestigium) listarinnar í þeim skilningi sem franskí heimspekingurinn Jean-Luc Nancy setti fram í þeim merka fyrirlestri sem hann flutti í Galérie du Jeu de Paume 1994 um „Vegsummerki listarinnar“ („Le vestige de l'art“), þar sem hann leggur út frá hugmyndum Hegels frá fyrri hluta 19. aldar um endalok listarinnar, og setur fram þá hugmynd, að allt frá hellamálverkum steinaldar til nútímans hafi listin í kjarna sínum verið eigin ummerki, og að hugmynd Hegels um listina sem „skynjanlega birtingarmynd hugmyndarinnar“ megi skilja sem þau spor og vegsummerki mannsins sem Nancy líkir við „reyk án elds“ og við skynjum nú sem þá fjarveru hins ósnertanlega og heilaga er einkenni sögu listarinnar frá upphafi vega.⁴

13

Bucranium eða hinn krossfesti

4

Jean-Luc Nancy: Le vestige de l'art, originally printed in L'art contemporain en question, Jeu de Paume 1994.

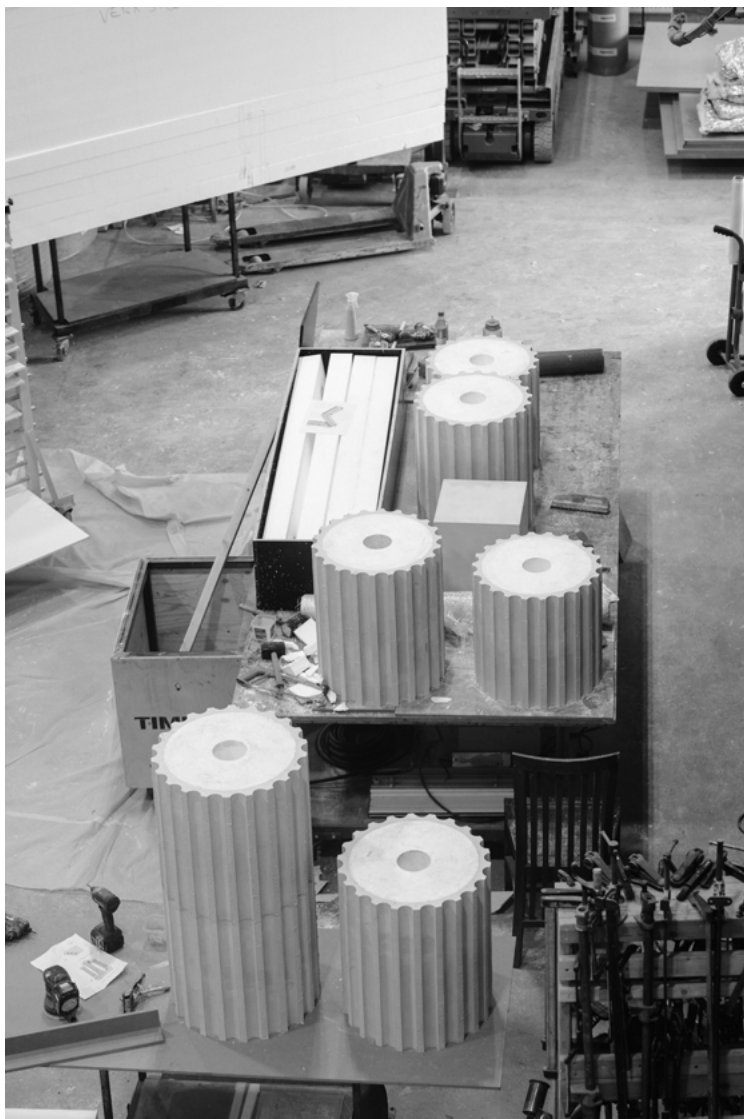
absence created by the break from the origin. Here too we see remnants of the past ...

This part of the exhibition leads us to the museum building itself and the works of Gerður Helgadóttir, whom the museum is named for. Gerður Helgadóttir was a pioneer of Icelandic art, particularly with her metal sculptures from the 1950s, which activated gravity, movement and rhythm but let go of all objective and symbolic references. At the time, Gerður was in close sync with the most radical French avant-garde art, following WWII. In these works, she turns her back on all symbolism in the spirit of modernism and seeks to activate nature's primal forces.

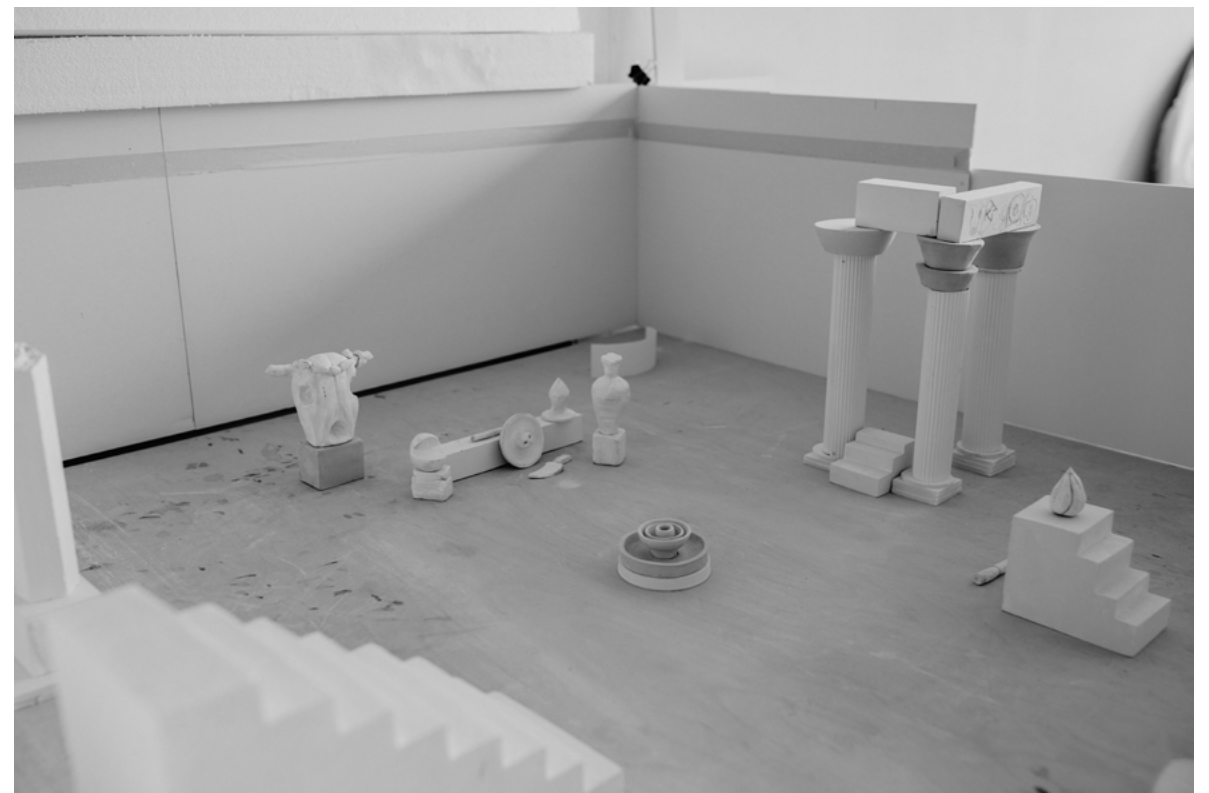
Rósa Gísladóttir's world of structure can also be said to be averse to all symbolism with references to a metaphysical beyond-being. Her forms are transformation and traces of memory. They do not refer to the primal force of movement and gravity, like Gerður's work, but resemble memorials to structural worlds that

float in a vacuum of the artistic tradition that finds its origin in "the holy" as its absence.

According to this, we can interpret Rósa Gísladóttir's imagery as traces and paths (vestigium) of art, in an understanding put forward by French philosopher Jean-Luc Nancy in his important lecture in Galérie du Jeu de Paume in 1994 about "The Traces of Art ("Le vestige de l'art"), where he interprets Hegel's ideas from the first part of the 19th century about the end of art, and proclaims that ever since the Stone Age's cave paintings, all the way to modern times, art has at its core been its own trace, and that Hegel's idea about art as a "perceptible manifestation of the idea" can be understood as man's signs and traces that Nancy compares to "smoke without fire" and we now, as then, perceive as the absence of the intangible and holy, is characteristic for art history since the beginning of time.



14



15

Hnitbjörg, byggingin sem hýsir safn Einars Jónssonar á Skólavörðuholti, er með merkari húsum Reykjavíkur. Byggingarstíllinn er nokkuð sérstæður og minnir helst á kastala, með virkisveggi sem rísa upp af þungum stalli og er gengið upp tröppur að þungum dyrum á bakhlið hússins. Forhliðin — sem snýr að höggmyndagarðinum við Freyjugötu — einkennist af klassísku súluformi sem hýsir stiga upp á efri hæð safnsins, þar sem íbúð þeirra hjóna, Einars og Önnu (Anna Marie Jørgensen, 1885—1975), var staðsett. Húsið er jafnframt merkilegt fyrir þær sakir að það var fyrsta byggingin sem reist var sérstaklega fyrir listasafn. Á Jónsmessudag þann 24. júní 2022 — á níutíu og níu ára afmæli safnsins — opnaði Rósa Gísladóttir myndhöggvari sýninguna *Safn Rósu Gísladóttur í Listasafni Einars Jónssonar*. Líkt og á sýningu Rósu í Ásmundarsafni fyrr á sama ári, kölluðust verk hennar í Hnitbjörgum á við verk eins frumkvöðuls íslenskrar höggmyndalistar, Einars Jónssonar (1874—1954), sem og safnbygginguna og umhverfi safnsins. Jafnframt vísuðu þau í verk annars frumherja nútímalistar, Kazimirs Malevich (1879—1935).

Listasafn Einars Jónssonar hefur óumdeilanlega verið tilkomumikil sjón á fyrri hluta síðustu aldar og enn í dag er húsið sveipað virðuleika og dulúð. Ekki er aðkoman þegar inn er gengið áhrifaminni. Bæði veggir og gólf í sýningarsölum safnsins eru þéttsetin verkum Einars, en arfleiðsluskrá hans frá 1954 — sem safnið starfar eftir — gerir skýra kröfu um að ekki sé hróflað við uppröðun verka hans.¹ Það er því ekki einfalt mál fyrir gestkomandi listamann að koma fyrir eigin verkum í safninu þannig að þau njóti sín og falli um leið vel að umhverfinu.

Fyrsta verkið sem mætti gestum á sýningu Rósu var krossform með ferningslaga opi í miðju. Örlitlar tröppur við fót krossins virtust gefa til kynna að hér væri um byggingarlíkan að ræða og kölluðust tröppurnar á við inngang að safni Einars. Áhorfandi hefði því vel getað ímyndað sér að hér væri á ferðinni líkan af byggingu sem hýsa ætti safn Rósu, sem titill sýningarinnar vísaði til. Þegar nánar var að gáð stóðst

Hnitbjörg, the building that houses The Einar Jónsson Sculpture Museum at Skólavörðuholt, is among the most interesting buildings in Reykjavík. Its architectural style is fairly unique, it most resembles a castle, with fortress walls rising from a heavy pedestal and steps leading to a heavy door on the building's back side. The front — facing the sculpture garden at Freyjugata — is characterised by a classic pillar which houses the stairs to the museum's second floor, where the living quarters of Einar and his wife Anna (Anna Marie Jørgensen, 1885—1975) were located. The building is also important because it was the first building that was designed as an art museum in Iceland. On Midsummer's Day, 24 June 2022 — on the museum's 99th anniversary — sculptor Rósa Gísladóttir opened her exhibition *Rósa Gísladóttir's Museum in Einar Jónsson's Sculpture Museum*. As in Rósa's exhibition in Ásmundarsafn earlier in the same year, her work in Hnitbjörg echoed the works of one of the

pioneers of Icelandic sculpture, Einar Jónsson (1874—1954), as well as the museum building and its surroundings. It also referenced the work of another pioneer of modern art, Kazimir Malevich (1879—1935).

The Einar Jónsson Museum was undoubtedly an impressive sight in the first half of the last century and still today the building presents an air of dignity and mystery. The interior of the museum is no less impressive. The walls and floors in the museum galleries are crowded with Einar's works, but the artist's last will and testament from 1954 — which the museum operates under — clearly states that his works are not to be moved.¹ It is, thus, no easy task for a visiting artist to install their own work within the museum, in a way that allows it to breathe while also harmonizing with the surrounding work by Einar and the building itself.

The first work to greet visitors to Rósa's exhibition was the form of a cross with a square

Í þeim samfélögum sem þau þjóna. Arfleiðsluskrá Einars gerir hins vegar safninu afar erfitt fyrir að uppfylla slíkar kröfur. Hún setur til að mynda allri kynningar–, fræðslu– og sýningarstarfsemi safnsins afar þröngar skorður. Hvorki má lána verk Einars á sýningar annarra safna né gera afsteppur af verkum hans til handa öðrum en safninu sjálfu. Né heldur má nota myndir af verkum Einars til auglýsinga eða fjáröflunar, og raunar kveður arfleiðsluskráin á um að eigi skuli, „á neinn hátt með auglýsingum reynt að auka aðsókn fólks að safninu, umfram venjulegar auglýsingar um sýningartíma þess.“⁵

Í grein sem rituð var á 75 ára afmæli safnsins árið 1998 benti Hrafnhildur Schram — listfræðingur og þáverandi forstöðumaður safnsins — á að líta mætti á safnhúsið sem hluta af æviverki Einars og stærsta skúlptúr listamannsins.⁶ Ef til vill má útvíkka þessa samlíkingu til safnsins í víðari skilningi: ekki aðeins byggingarinnar sem hýsir verk Einars, heldur jafnframt til þeirrar hugmyndar sem stofnun safnsins hvílir á, en líkt og arfleiðsluskrá Einars vitnar um, virðist listamaðurinn fyrst og fremst hafa nálgast safnið sem minnisvarða (e. monument) um eigið líf, list og hugsun.⁷

Einar Jónsson og Kazimir Malevich voru nánast jafnaldrar og þó að verk þeirra séu um margt ólík höfnuðu þeir báðir hefðbundnum natúralisma og lögðu áherslu á að listaverkið ætti fyrst og fremst að tjá tilfinningu listamannsins og byggja á innsæi hans. Hugmyndir þeirra um listamanninn sem sjáanda og listaverkið sem endurspeglun æðri tilvistar má að nokkru leyti rekja til sameiginlegs áhuga þeirra á guð–speki (theosophy).⁸ Jafnframt má finna skörun milli upphafinna og ópraktískra hugmynda Malevichs um byggingarlist og hugmynda Einars Jónssonar um söfn — líkindi sem *Safn Rósu Gísladóttur í Listasafni Einars Jónssonar* dró fram af mikilli næmni. Um leið og listakonan tók sér pláss innan safns Einars varpaði hún þannig fram áleitnum spurningum um hugmyndina um safnið, tilgang safna og eðli og hvaða hlutverk þau leika í að móta sýn okkar á listasöguna. Spurningum eins og: Hvaða samfélagslega hlutverki geta einkasöfn

20 Museum within a Museum

the “buildings” we see. Thus, the viewer can see in the same work either a modern monument or an ancient sacrificial altar.

Ideas about the nature and role of museums have changed drastically in the one hundred years since The Einar Jónsson Museum was opened. Today, most museums focus on attracting a diverse group of visitors of all ages. Museums are widely viewed as institutions providing an important public service and playing a meaningful social role. Not only do museums function as institutions of public education and entertainment, they also support public health and democracy within the communities they serve. Einar Jónsson’s will, however, makes it very hard for his museum to fulfil such demands. For example, it severely restricts all promotional, educational and exhibition activities of the museum. Einar’s work can not be lent to other museums, nor can casts of his work be made for anyone but the museum itself. Photos of Einar’s

works can not be used for advertising or fund–raising, and the will actually states that there shall be “no advertising to increase the number of visitors to the museum except standard advertisements about its opening hours.”⁵

In an article written on the museum’s 75th anniversary in 1998, art historian and then–di–rector of the museum Hrafnhildur Schram pointed out that the museum building could be viewed as a part of Einar’s oeuvre and his largest sculpture.⁶ Perhaps, we can expand this compar–ison to a wider context, not only to the building that houses Einar’s works but also to the idea behind its creation. As Einar’s will demonstrates, the artist seems to have approached the museum first and foremost as a monument to his own life, art and thought.⁷

Einar Jónsson and Kazimir Malevich were close contemporaries, and although their work is in many ways in contrast, they shared a rejection of traditional naturalism and an emphasis on the artwork as an expression of the artist’s feelings

⁵ Sjá Sigríður Melrós Ólafsdóttir, „Listasafn Einars Jónssonar (1923), 74–77.

⁶ Hrafnhildur Schram, „Safnið á holtinu,“ *Morgunblaðið*, 23. júní 1998, 29.

⁷ Í arfleiðsluskránni leggur Einar ríka áherslu á að bæði safneignin og byggingin séu ævinlega tengd nafni hans og að sem minnst sé hróflað við höfundarverki hans. Sjá Sigríður Melrós Ólafsdóttir, „Listasafn Einars Jónssonar (1923),“ 74–77.

⁸ Ólafur Kvaran, „Guðdómurinn og sjálf listamannsins“ og „Hið guðdómlega sjálf,“ í *Einar Jónsson myndhöggvari. Verk, táknheimur og menningarsögulegt samhengi* (Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2018), 135–172; 195–220.

21 The Einar Jónsson Sculpture Museum

the Einar Jónsson Sculpture Museum. Two things seem to have played a part, the atmosphere and discourse of nationalism and the artist’s survival instinct. See Sigríður Melrós Ólafsdóttir, „Listasafn Einars Jónssonar (1923),“ 62–87; Ólafur Kvaran, „Hugmynd um íslenskt þjóðlistasafn“ and „Safn Einars Jónssonar,“ in *Einar Jónsson myndhöggvari*, 121–134; 173–194.

22 The Einar Jónsson Sculpture Museum

the Einar Jónsson Sculpture Museum. Two things seem to have played a part, the atmosphere and discourse of nationalism and the artist’s survival instinct. See Sigríður Melrós Ólafsdóttir, „Listasafn Einars Jónssonar (1923),“ 62–87; Ólafur Kvaran, „Hugmynd um íslenskt þjóðlistasafn“ and „Safn Einars Jónssonar,“ in *Einar Jónsson myndhöggvari*, 121–134; 173–194.

⁵ See Sigríður Melrós Ólafsdóttir, „Listasafn Einars Jónssonar (1923), 74–77.

⁶ Hrafnhildur Schram, „Safnið á holtinu,“ *Morgunblaðið*, 23 June 1998, 29.

⁷ In his will, Einar states that the building and his collection shall always be connected to his name and his oeuvre not tampered with in any way. See Sigríður Melrós Ólafsdóttir, „Listasafn Einars Jónssonar (1923),“ 74–77.

23 The Einar Jónsson Sculpture Museum

⁹ Hér verður ekki tíundað víðara samhengi stofnunar safns Einars Jónssonar. Rétt er þó að taka fram að þar virðist bæði hafa átt sinn þátt, andrúmsloft og orðræða þjóðernis–hyggjunnar og sjálfsbjargarviðleitni listamannsins. Sjá Sigríður Melrós Ólafsdóttir, „Listasafn Einars Jónssonar (1923),“ 62–87; Ólafur Kvaran, „Hugmynd um íslenskt þjóðlistasafn“ og „Safn Einars Jónssonar,“ í *Einar Jónsson mynd–höggvari*, 121–134; 173–194.

24 The Einar Jónsson Sculpture Museum

the Einar Jónsson Sculpture Museum. Two things seem to have played a part, the atmosphere and discourse of nationalism and the artist’s survival instinct. See Sigríður Melrós Ólafsdóttir, „Listasafn Einars Jónssonar (1923),“ 62–87; Ólafur Kvaran, „Hugmynd um íslenskt þjóðlistasafn“ and „Safn Einars Jónssonar,“ in *Einar Jónsson myndhöggvari*, 121–134; 173–194.

25 The Einar Jónsson Sculpture Museum

the Einar Jónsson Sculpture Museum. Two things seem to have played a part, the atmosphere and discourse of nationalism and the artist’s survival instinct. See Sigríður Melrós Ólafsdóttir, „Listasafn Einars Jónssonar (1923),“ 62–87; Ólafur Kvaran, „Hugmynd um íslenskt þjóðlistasafn“ and „Safn Einars Jónssonar,“ in *Einar Jónsson myndhöggvari*, 121–134; 173–194.

26 The Einar Jónsson Sculpture Museum

the Einar Jónsson Sculpture Museum. Two things seem to have played a part, the atmosphere and discourse of nationalism and the artist’s survival instinct. See Sigríður Melrós Ólafsdóttir, „Listasafn Einars Jónssonar (1923),“ 62–87; Ólafur Kvaran, „Hugmynd um íslenskt þjóðlistasafn“ and „Safn Einars Jónssonar,“ in *Einar Jónsson myndhöggvari*, 121–134; 173–194.

27 The Einar Jónsson Sculpture Museum

the Einar Jónsson Sculpture Museum. Two things seem to have played a part, the atmosphere and discourse of nationalism and the artist’s survival instinct. See Sigríður Melrós Ólafsdóttir, „Listasafn Einars Jónssonar (1923),“ 62–87; Ólafur Kvaran, „Hugmynd um íslenskt þjóðlistasafn“ and „Safn Einars Jónssonar,“ in *Einar Jónsson myndhöggvari*, 121–134; 173–194.

28 The Einar Jónsson Sculpture Museum

the Einar Jónsson Sculpture Museum. Two things seem to have played a part, the atmosphere and discourse of nationalism and the artist’s survival instinct. See Sigríður Melrós Ólafsdóttir, „Listasafn Einars Jónssonar (1923),“ 62–87; Ólafur Kvaran, „Hugmynd um íslenskt þjóðlistasafn“ and „Safn Einars Jónssonar,“ in *Einar Jónsson myndhöggvari*, 121–134; 173–194.

29 The Einar Jónsson Sculpture Museum

the Einar Jónsson Sculpture Museum. Two things seem to have played a part, the atmosphere and discourse of nationalism and the artist’s survival instinct. See Sigríður Melrós Ólafsdóttir, „Listasafn Einars Jónssonar (1923),“ 62–87; Ólafur Kvaran, „Hugmynd um íslenskt þjóðlistasafn“ and „Safn Einars Jónssonar,“ in *Einar Jónsson myndhöggvari*, 121–134; 173–194.

eins og safn Einars Jónssonar gegnt í samtímanum? Hvaða afleiðingar hefur það að þiggja æviverk listamanns að gjöf? Hvaða hvatir liggja þar að baki og hvernig móta slíkar gjafir sýn okkar á listasöguna til framtíðar?⁹

30 The Einar Jónsson Sculpture Museum

the Einar Jónsson Sculpture Museum. Two things seem to have played a part, the atmosphere and discourse of nationalism and the artist’s survival instinct. See Sigríður Melrós Ólafsdóttir, „Listasafn Einars Jónssonar (1923),“ 62–87; Ólafur Kvaran, „Hugmynd um íslenskt þjóðlistasafn“ and „Safn Einars Jónssonar,“ in *Einar Jónsson myndhöggvari*, 121–134; 173–194.

31 The Einar Jónsson Sculpture Museum

the Einar Jónsson Sculpture Museum. Two things seem to have played a part, the atmosphere and discourse of nationalism and the artist’s survival instinct. See Sigríður Melrós Ólafsdóttir, „Listasafn Einars Jónssonar (1923),“ 62–87; Ólafur Kvaran, „Hugmynd um íslenskt þjóðlistasafn“ and „Safn Einars Jónssonar,“ in *Einar Jónsson myndhöggvari*, 121–134; 173–194.

32 The Einar Jónsson Sculpture Museum

the Einar Jónsson Sculpture Museum. Two things seem to have played a part, the atmosphere and discourse of nationalism and the artist’s survival instinct. See Sigríður Melrós Ólafsdóttir, „Listasafn Einars Jónssonar (1923),“ 62–87; Ólafur Kvaran, „Hugmynd um íslenskt þjóðlistasafn“ and „Safn Einars Jónssonar,“ in *Einar Jónsson myndhöggvari*, 121–134; 173–194.

33 The Einar Jónsson Sculpture Museum

the Einar Jónsson Sculpture Museum. Two things seem to have played a part, the atmosphere and discourse of nationalism and the artist’s survival instinct. See Sigríður Melrós Ólafsdóttir, „Listasafn Einars Jónssonar (1923),“ 62–87; Ólafur Kvaran, „Hugmynd um íslenskt þjóðlistasafn“ and „Safn Einars Jónssonar,“ in *Einar Jónsson myndhöggvari*, 121–134; 173–194.

34 The Einar Jónsson Sculpture Museum

the Einar Jónsson Sculpture Museum. Two things seem to have played a part, the atmosphere and discourse of nationalism and the artist’s survival instinct. See Sigríður Melrós Ólafsdóttir, „Listasafn Einars Jónssonar (1923),“ 62–87; Ólafur Kvaran, „Hugmynd um íslenskt þjóðlistasafn“ and „Safn Einars Jónssonar,“ in *Einar Jónsson myndhöggvari*, 121–134; 173–194.

and intuition. Their mutual ideas of the artist as a seer and the artwork as a reflection of a higher form of existence can partly be traced to their joint interest in theosophy.⁸ There is also an overlap between Malevich’s utopian and impractical ideas about architecture and Einar Jónsson’s ideas about museums — similarities that *Rósa Gísladóttir’s Museum in Einar Jónsson’s Sculpture Museum* brought to light with great acuity. As the artist inserted her work within Einar’s museum she raised pressing questions about the concept of the museum, the purpose and nature of museums and their role in shaping our view of art history. Questions like: What role can a private museum like The Einar Jónsson Museum play in modern societies? What are the consequences of accepting an artist’s oeuvre as a gift? What motivates such a gift and how do they shape our view of art history going forward?⁹

and intuition. Their mutual ideas of the artist as a seer and the artwork as a reflection of a higher form of existence can partly be traced to their joint interest in theosophy.⁸ There is also an overlap between Malevich’s utopian and impractical ideas about architecture and Einar Jónsson’s ideas about museums — similarities that *Rósa Gísladóttir’s Museum in Einar Jónsson’s Sculpture Museum* brought to light with great acuity. As the artist inserted her work within Einar’s museum she raised pressing questions about the concept of the museum, the purpose and nature of museums and their role in shaping our view of art history. Questions like: What role can a private museum like The Einar Jónsson Museum play in modern societies? What are the consequences of accepting an artist’s oeuvre as a gift? What motivates such a gift and how do they shape our view of art history going forward?⁹

and intuition. Their mutual ideas of the artist as a seer and the artwork as a reflection of a higher form of existence can partly be traced to their joint interest in theosophy.⁸ There is also an overlap between Malevich’s utopian and impractical ideas about architecture and Einar Jónsson’s ideas about museums — similarities that *Rósa Gísladóttir’s Museum in Einar Jónsson’s Sculpture Museum* brought to light with great acuity. As the artist inserted her work within Einar’s museum she raised pressing questions about the concept of the museum, the purpose and nature of museums and their role in shaping our view of art history. Questions like: What role can a private museum like The Einar Jónsson Museum play in modern societies? What are the consequences of accepting an artist’s oeuvre as a gift? What motivates such a gift and how do they shape our view of art history going forward?⁹

and intuition. Their mutual ideas of the artist as a seer and the artwork as a reflection of a higher form of existence can partly be traced to their joint interest in theosophy.⁸ There is also an overlap between Malevich’s utopian and impractical ideas about architecture and Einar Jónsson’s ideas about museums — similarities that *Rósa Gísladóttir’s Museum in Einar Jónsson’s Sculpture Museum* brought to light with great acuity. As the artist inserted her work within Einar’s museum she raised pressing questions about the concept of the museum, the purpose and nature of museums and their role in shaping our view of art history. Questions like: What role can a private museum like The Einar Jónsson Museum play in modern societies? What are the consequences of accepting an artist’s oeuvre as a gift? What motivates such a gift and how do they shape our view of art history going forward?⁹

and intuition. Their mutual ideas of the artist as a seer and the artwork as a reflection of a higher form of existence can partly be traced to their joint interest in theosophy.⁸ There is also an overlap between Malevich’s utopian and impractical ideas about architecture and Einar Jónsson’s ideas about museums — similarities that *Rósa Gísladóttir’s Museum in Einar Jónsson’s Sculpture Museum* brought to light with great acuity. As the artist inserted her work within Einar’s museum she raised pressing questions about the concept of the museum, the purpose and nature of museums and their role in shaping our view of art history. Questions like: What role can a private museum like The Einar Jónsson Museum play in modern societies? What are the consequences of accepting an artist’s oeuvre as a gift? What motivates such a gift and how do they shape our view of art history going forward?⁹



Á sýningunni mætast myndhöggvarar tveggja tíma í samtali sem veitir nýja sýn á arfleifð eins af frumkvöðlum íslenskrar höggmyndalistar ásamt því að kynna ný verk starfandi listamanns. Rósa Gísladóttir (1957) nam myndlist í Þýskalandi, Bretlandi og á Íslandi og hafa verk hennar verið sýnd víða. Rósa hefur á ferli sínum fengist við ýmsan efnivið en hún er þekktust fyrir gifsskúlptúra sem hafa tekið á sig ólík form og stærðir í gegnum tíðina. Frá upphafi ferilsins hefur hún gjarnan unnið með listrænar tilvísanir í arkitektúr og menningarsöguna og tekst hér á sýningunni á við byggingu Ásmundarsafns sjálfs, sem gjarnan er talað um sem stærsta skúlptúr Ásmundar Sveinssonar. Á námsárunum ferðaðist Rósa reglulega til Ítalíu þar sem hún heillaðist af byggingarlist fyrri alda og klassískri skúlptúrgerð. Hún vann með þau form sem hún féll fyrir á meginlandinu og úr verða verk sem spila á mörkum þess klassíska og nútímalega.

Ásmundur Sveinsson (1893–1982) var einn þeirra sem kynntu fyrir Íslendingum nýjar hugmyndir í myndlist 20. aldar. Hann sótti innblástur í íslenskar sagnir og þjóðtrú en samfélagið og tækniframfarir 20. aldar voru honum einnig ríkuleg uppspretta hugmynda. Hann hélt alla tíð tryggð við þá afstöðu að listin ætti erindi til fólksins og ætti heima á meðal þess. Fjölda verka hans er að finna á opinberum stöðum víða um land. Hann stundaði nám við Sænsku listakademíuna í Stokkhólmi undir handleiðslu myndhöggvarans Carls Milles. Í lok þriðja áratugar aldarinnar dvaldist Ásmundur í París um þriggja ára skeið og ferðaðist um Grikkland og Ítalíu. Sá tími hafði ekki síður áhrif á þróun hans sem listamanns en námsárin í Stokkhólmi.

Innrömmun loftsins

Um miðjan fjórða áratuginn fór að bera á því í verkum Ásmundar að holrúmið á milli formanna fengi meira vægi. Þessi þróun hófst þegar Ásmundur dvaldi veturlangt í Kaupmannahöfn 1936–37 en sú dvöl hafði mikil áhrif á hann og hann fékk aukinn kraft í vinnu sinni. Hann vann þar sextán verk sem mörg hver bera þessi nýju einkenni og marka

This exhibition is a meeting of two sculptors from different times in a dialogue that gives a new insight into the heritage of one of the pioneers of Icelandic sculpture, as well as introducing new works by a contemporary artist. Rósa Gísladóttir (1957) studied art in Germany, Britain and Iceland and her works have been widely exhibited. She has used various material in her work but is best known for plaster sculptures that have taken on different shapes and sizes. From the start of her career, she has often incorporated artistic references to architecture and cultural history into her work and in this exhibition, she takes on the Ásmundarsafn's building itself, often referred to as Ásmundur's largest sculpture. While studying, Rósa regularly travelled to Italy, where she was enchanted by old architecture and classic sculpture. She works with the forms she was so taken with on the mainland, creating works that fluctuate between classical and modern.

Ásmundur Sveinsson (1893–1982) was one of the pioneers of Icelandic art in the 20th

century. He was inspired by Icelandic myths and folk tales but also by the society and the technological advance of his time. For his whole career, he remained true to his view that art should be for the people and open to the public, numerous works of his can be found in public places all over the country. He studied with Carl Milles at the Royal Swedish Academy of Fine Arts. Towards the end of the 1920s, he stayed in Paris for three years and travelled around Greece and Italy. These years influenced his artistic development no less than his years of study in Stockholm.

Framing the Air

Around the middle of the 1930s, the cavities between the shapes started playing a larger role in Ásmundur's art. This development started when he stayed in Copenhagen in 1936–37, which affected him greatly and gave his work a boost. He created sixteen new pieces, many of which display these new characteristics and mark a turning point in his art. From the start

viss straumhvörf í list hans. Framan af ferlinum höfðu verk Ásmundar yfir sér þyngd og lokað yfirbragð og hefur þeim verið lýst sem „þykkri og massífri heild sem hvergi loftar um“. Þarna gengu verk hans hins vegar í gegnum formræna endurnýjun þar sem massinn og kyrrstaðan viku fyrir hreyfingu og léttleika. Hann hvarf einnig í auknum mæli frá raunsæinu og verkin urðu meira abstrakt og súrrealísk — hann riðlar eðlilegum hlutföllum, fjarlægist nákvæma líkamsbyggingu og hina hefðbundnu túlkun á mannlíkamanum og annarri natúralískri myndgerð.

Meðal fyrstu verkanna sem Ásmundur vann þannig eru *Þvotta-konur*, *Draumsýn*, *Heybandið* og *Krjúpandi kona*. Verkin einkennast af innbyrðis hreyfingu og sterku samspili forma. Mörg verkanna frá þessum tíma eru byggð upp sem hringur sem síðan hafa í sér fleiri smærri hringi innan heildarformsins. Slík hringbygging kemur fyrir aftur og aftur í gegnum ferilinn eftir þetta og er einna augljósust í verkinu *Listhneigð* þar sem hringformið er áberandi og sterkt.

Í verkinu *Kossinn*, sem Ásmundur gerði í Danmörku árið 1936 sagðist hann vera að komast að „kjarna málsins“ sem sé fólkið annars vegar en loftið á milli þess hins vegar. „Loftið talar einnig sínu máli ekki síður en línurnar í figúrunum,“ segir hann og nefnir myndhöggvarana Henry Moore (1898—1986) og Henri Laurens (1885—1954) sem meistara í slíkum loftskurði. Í verkum þeirra á holrúmið einnig sitt form sem Ásmundur sagði að kalla mætti innrömmun loftsins. Þeir Moore og Laurens voru miklir áhrifavaldar í list Ásmundar en hann hafði séð verk þeirra og sótt til þeirra innblástur. Henry Moore skrifaði þó nokkuð um verk sín og tilraunir sínar með efni og form og sagði meðal annars að í dýpsta skilningi væru form og rými eitt og hið sama, og að hvorugt væri mikilvægara en hitt.

Í verkinu *Móðir Jörð* innleiðir Ásmundur rými milli konunnar og barnsins sem mynduð eru. Hann léttir þannig á ásýndinni og eykur á þrívíddina í verkinu. Verkið er þannig úr garði gert að það verður hringsætt, þ.e. gert er ráð fyrir að verkið sé skoðað frá öllum hliðum

en ekki bara framan frá. Í *Móður Jörð* og öðrum verkum, t.d. *Listhneigð*, nær Ásmundur að kalla fram sterka tilfinningu fyrir huglægum fyrirbærum, hann persónugerir þau og ljáir þeim vissa tilfinningu.

Ásmundur heldur áfram að vinna með upplausn massans og á fimmta áratugnum lítur dagsins ljós verkið *Maður og kona* þar sem mannlíkaminn er ummyndaður og verkið öðlast líf og léttleika með loftinu á milli. Á sjötta og sjöunda áratugnum varð málmur helsti efniviður Ásmundar og einnig fer hann þá að vinna með fundin efni og óhefðbundnari efnivið en áður hafði tíðkast. Óhlutbundin hugtök eins og *Náttúruöflin* og *Síðasta sjóferðin* taka á sig form þar sem hugtak er bundið í efni.

Rósa teflir fram verkum sem kallast á við hugmyndir Ásmundar um loftið á milli formanna. Í mörgum verkanna stendur holrýmið sem sjálfstæð eining til jafns við önnur efniskenndari form og hægt er að virða fyrir sér verk Ásmundar í gegnum verk Rósu. *Innrömmun loftsins* gefur manni nýtt sjónarhorn á *Listhneigð* Ásmundar þar sem hringformið birtist „í mildri endurtekningu heildarformsins“, eins og Björn Th. Björnsson listfræðingur orðaði það. Verk Rósu, *Loftskurður* og *Augsýn*, virka einnig sem gluggar inn í rýmið á bak við þar sem má sjá ýmist verk Ásmundar eða Rósu.

Annar þáttur sem Rósa dregur fram í verkum sínum er samspil ljóss og skugga en matt yfirborð gífsins gleypir nánast ljósið í sig. Það má glögglega sjá í verkinu *Skuggaskrín*, þar sem möguleikar á skuggaspili myndast á mörgum hliðum verksins. Í samtali við Matthías Johannesen, sem kom út í *Bókinni um Ásmund* árið 1971, útskýrir Ásmundur hvað höggmyndalist sé fyrir honum:

„Höggmyndalist er að taka efni, forma það og láta ljósið leika við það. Hún er leikur að ljósi. Ljós og efni tala saman í höggmyndum. Línur og loftskurður mynda heild í tilbreytingunni.“

of Ásmundur's career, his works had been weighty and closed-off, they have been described as “a thick and massive whole that lets no air in”. Now, on the other hand, his works underwent a renewal in form, where mass and stagnation gave way to movement and lightness. Increasingly, he also abandoned realism in favour of abstraction and surrealism — he disorders normal proportions, moves away from exact body structure and traditional interpretation of the human body and other naturalistic imaging.

Among the first works that Ásmundur created in this manner are *Washerwomen*, *Dream Vision*, *Hay Band* and *Kneeling Woman*. The works are characterised by internal movement and a strong interplay of forms. Many of his works from this time are constructed like a circle, containing many smaller circles. Such circular structures can be seen repeatedly in his work from then on, most obviously in *Artistic Inclination* where the circle is clear and strong.

In his sculpture *The Kiss*, that Ásmundur created in Denmark 1936, he claimed to be reaching “the heart of the matter” which, on one hand, is the people and, on the other, the air between them. “The air speaks for itself, no less than the lines in the figures,” he says and mentions sculptors Henry Moore (1898—1986) and Henri Laurens (1885—1954) as masters of such air sculpting. In their works, the cavities have their own form, Ásmundur called it framing the air. Moore and Laurens had a great impact on Ásmundur, he had seen their work and been inspired by it. Henry Moore wrote quite a lot about his work and experimentation with material and form, and according to him, form and space, when fully comprehended, were one and the same, neither more important than the other.

In *Mother Earth*, Ásmundur introduces space between the woman and the child, thus making the work lighter and increasing the third dimension. The work is meant to be viewed from all sides, not just from the front. In *Mother Earth*

and other pieces, for example *Artistic Inclination*, Ásmundur evokes a strong feeling for subjective matters, he personifies them and imbues them with emotion.

Ásmundur continues working on dissolving the mass and in the 1940s he creates *Man and Woman*, where the human body is transfigured and the work given life and lightness with the air between them. In the fifties and sixties, metal became his material of choice and he started working with found materials and less traditional material than before. Abstract ideas like *Forces of Nature* and *The Last Voyage* take on form where a concept is materialised.

Rósa brings works that echo Ásmundur's ideas of the air between the forms. In many of her works, the cavity is an independent unit against other more material forms, and Ásmundur's work can be viewed through Rósa's. Framing the Air offers a new perspective on Ásmundur's *Artistic Inclination* where the circle appears “in vague repetition of the overall form” as phrased by art

historian Björn Th. Björnsson. Rósa's works *Spatial Infractions* and *Eye Shot*, also act as windows into the space behind them, where you can see either Ásmundur's works or Rósa's.

Another factor of Rósa's sculptures is the interplay of light and shadow, the plaster's matt surface practically swallows up the light. This is evident in her work *Shadow Box*, where the shadows play on the sculpture's many sides. In an interview with Matthías Johannesen in *The Book about Ásmundur in 1971*, Ásmundur explains what he believes sculpting to be: “Sculpting is taking material, shaping it and allowing the light to play with it. It is a play on light. Light and material converse in sculptures. Lines and space infractions create a whole in the diversion.”

Cupola

Ásmundur built his domed house at Sigtún in a few stages between 1942 and 1959. He applied for a lot to build his home and a sculpture garden and was allotted a piece of unsettled urban land

Teningur og kúpilhús

Ásmundur reisti kúluhúsið við Sigtún í nokkrum áföngum á árunum 1942–59. Hann lagði inn ósk um lóð fyrir hús og höggmyndagarð og fékk úthlutað plássi í óbyggðu borgarlandi sem nefndist Undraland og var við Kirkjumýrarblett 10. Ásmundur hannaði sjálfur húsið og lagði fram gíflíkan að því en tilskildar teikningar voru unnar af Jónasi Sólmundssyni húsgagnasmíðameistara. Bygging hússins hófst árið 1942 og stóð Ásmundur sjálfur í brúnni við steypu- og múrvinnu. Auk þess að vera heimili Ásmundar og fjölskyldu hans var stór þáttur við gerð hússins að hann fengi almennilega vinnustofu. Ásmundur sagði sjálfur að ef hann hefði ekki reist húsið og vinnustofuna við Sigtún væri ekki til ein einasta stóra höggmynd eftir hann. Aðstaðan þarna var sérsniðin utan um hann og gaf honum kost á því að stækka verkin sín og vinna stærra.

Form hússins er teningur með hálfkúluhvelfingu ofan á. Neðst er kjallari, svo kom íbúðarhæð og vinnustofu hafði Ásmundur til að byrja með uppi í kúlunni. Kúlan er með sex smáa glugga á fjórum hliðum sem mynda tvöfalda röð sem mjókkar upp á við í takt við minnkandi skurðflöt kúlunnar. Form og lögun byggingarinnar er innblásin af byggingarlist Grikkja og Tyrkja. Hið ónumda landsvæði í Sigtúni, og í raun Ísland allt, fannst Ásmundi minna á hrjóstrugar lendur Miðjarðarhafsins og taldi að sambærilegur arkitektúr ætti við. Hann hafði ferðast til Grikklands og sá þar „kúpilhús“ svokölluð og fannst að þau ættu vel heima á Íslandi líka.

Síðar, eða árið 1946, hófst gerð viðbyggingar, þangað sem Ásmundur flutti vinnustofu sína, og við gerð hennar sótti hann í form egypskra grafhýsa frá fornöld. Tveir píramídar risu við kúluhúsið, með skáhallandi veggjum, keilubotni og flötu þaki. Húsið við Sigtún vakti eðlilega undrun og forvitni þegar það reis og staðsetningin við Undraland var sannarlega réttnefni.

Árið 1954 þurfti hann svo enn að stækka og reisti þá bogadregna byggingu aftan við húsið, „skemmuna sem geymir allt draslið“ eins og hann orðaði það sjálfur; 223 fm skála sem skyldi hýsa þau verk sem ekki komust fyrir inni á vinnustofunni í píramíðunum.

called Undraland (Wonderland) at 10 Kirkjumýrarblettur. Ásmundur designed the house himself and presented a plaster model of it, but the required architectural blueprints were by master joiner Jónas Sólmundsson. The construction started in 1942 and Ásmundur himself stood at the helm in the cement and brick work. As well as providing the sculptor and his family with a home, the most important thing was for him to get a proper studio. He himself stated that had he not built the house and studio at Sigtún, he wouldn't have created a single large sculpture. The facilities were tailored to his needs, giving him an opportunity to enlarge his works and create bigger pieces.

The building is an equilateral square with a dome on top. At the bottom there is a basement, then the residential floor and in the beginning Ásmundur had his studio in the dome. The dome has six small windows on four sides, they form a double line and shrink on the way up as the dome contracts. The shape and

structure of the building is inspired by Greek and Turkish architecture. Ásmundur felt the barren landscape in Sigtún, and actually the whole of Iceland, resembled the stony landscape of the Mediterranean and felt similar architecture would be fitting. He had travelled to Greece and seen its “cupolas” and thought they would fit nicely in Iceland.

Later, or in 1946, work started on a new wing, to where Ásmundur transferred his studio, and here he sought inspiration in Egyptian tombs from ancient times. Two pyramids were built beside the dome building, with slanted walls, cone foundations and flat roofs. Understandably, the building at Sigtún drew much attention and awoke people's curiosity, its location in “Wonderland” was an apt one.

In 1954, Ásmundur needed yet more space, so he built a U-shaped building behind the house, “the shed where all the stuff is kept” as he put it; a 223 m² building to house the works that couldn't fit in the studios.

Í stærstu verkunum á sýningunni vinnur Rósa út frá húsinu sjálfu. Líkt og Rósa hefur gert í fyrri verkum sínum afbyggir hún húsið og einangrar formin svo þau verða nánast abstrakt. Í verkinu *Niðurbrot* hefur Rósa tekið formin sem hún einangraði frá húsinu og staflað saman í súlu. Það er ef til vill ekki augljóst við fyrstu sýn en þegar gestir glöggva sig á formunum verða þau kunnugleg. Súlan gæti einnig verið skírskotun til klassískrar súlu frá fornöld.

Þegar horft er inn í miðja skemmuna blasir við verkið *Upp á gátt*, sem er stór og mikill hringur sem tyllt er á lágan stöpul. Hægt er að horfa í gegnum hringinn á sex stöðum, í gegnum göt sem eru eins og fjórðungar úr hring í laginu. Verkið er abstrakt á að líta og gæti vísað í uppbrot hringins, þar sem hægt er að finna marga minni hringi innan þessa stóra hringis, en það býr meira að baki. Skúlptúrin er unninn út frá grunnmynd af Ásmundarsafni eins og hún birtist undir kúlunni þegar húsið var byggt. Fjórðungslaga götin samsvara því hurðaropum í hefðbundinni grunnmynd arkitekta.

Hálfkúlan sem lá ofan á þessari grunnmynd liggur svo á gólfinu á öðrum stað í rýminu. Verkið *Öflug hálfkúluhvelfing* er eftirmynd af hinu sérstaka þaki sem prýðir Ásmundarsafn en er sett fram sem eins konar skál í sýningarsalnum. Formið og hallandi lega þess á gólfinu gefur tilfinningu um mýkt og hreyfanleika. Birtan í salnum leikur um hvítt gífsið og útskornir gluggarnir varpa skuggum. Í verkinu mætast efni og ljós og skapa heildarupplifun þar sem hvort vinnur með hinu. Íhvolft formið tekur einnig til sín hljóð og endurkastar því líkt og þekkist í kirkjum og öðrum byggingum með hvolfþökum. Þó hvelfingunni sé hér snúið öfugt kemur það ekki í veg fyrir að hljóð magnist upp og skapi bergmálshrif.

In her largest pieces in this exhibition, Rósa works with the building itself. As in her previous works, she deconstructs the building and isolates the forms, making them almost abstract. In her work *Fragmentation*, she has taken the building's forms and stacked them to form a pillar. This may not be immediately obvious but once visitors scrutinise the forms, they start looking familiar. The pillar could also be a reference to the classic pillars of ancient times.

When looking into the middle of the Shed, we see the sculpture *Wide Open*, a large circle on a low plinth. You can look through the circle in six places, through holes shaped like quarter-circles. The work is abstract and could be a reference to the fragmentation of the circle, with its many small circles inside the large one, but there is more to it than that. The sculpture is based on Ásmundarsafn's base form, as it appeared beneath the dome when the house was built. Thus, the quarter-holes correspond to door openings in an architect's traditional blueprint.

The dome on top of this base form lies on the floor elsewhere in the space. Reverse Dome is a replica of Ásmundarsafn's unique roof, presented like a bowl in the exhibition hall. The form, and its slanted position on the floor indicates softness and movement. The light in the hall plays on the white plaster and carved windows cast shadows. The work merges material and light into an overall experience where the two join forces. The concave shape also takes sound and reverberates it, as is known in churches and other domed buildings. Although the dome is turned upside-down, it doesn't stop sounds from amplifying and creating an echo effect.

The Studio

Ásmundarsafn used to be the artist's home and a studio, and items from the studio are displayed in the exhibition. There are also objects from Rósa Gísladóttir's studio, creating a meeting of studios from different periods. Here, you can see

Vinnustofan

Ásmundarsafn var áður heimili og vinnustofa listamannsins og hafa munir úr vinnustofunni verið settir fram á sýningunni. Munir úr vinnustofu Rósu Gísladóttur hafa einnig verið settir fram og mætast þar vinnustofur listamanna frá ólíkum tímum. Í þeim má finna aðdraganda nokkurra verka á sýningunni. Þar fá gestir innsýn í vinnuferli listamanna við gerð verka, hvaða tól eru notuð, hvernig skúlptúrar verða fyrst til sem skissur á blaði eða í leir og þar til þeir eru raungerðir í þeirri stærð sem má sjá á sýningunni.

Birt með góðfúslegu leyfi Listasafns Reykjavíkur

Rósa Gísladóttir (f. 1957) nam myndlist í Þýskalandi, Bretlandi og á Íslandi. Verk hennar hafa verið sýnd víða hérlandis og erlendis, þar á meðal í Scandinavia House í New York, Saatchi Gallery í London, Listasafni Reykjavíkur, Hafnarborg, Listasafni Árnesinga og Berg Contemporary. Hún var fyrsti handhafi Gerðarverðlaunanna 2020, en þau eru veitt árlega framúrskarandi myndlistarmanni sem vinnur með skúlptúr og rýmisverk.

30

Ásmundur Sveinsson & Rósa Gísladóttir

the build-up to some of the works in the exhibition. Visitors get an insight into the artistic process, what tools the artists use, how the sculptures first appear as sketches or clay models, until they are executed in their full size.

Re-published here courtesy of Reykjavik Art Museum

31

Rósa Gísladóttir

Rósa Gísladóttir (b. 1957) studied in Germany, United Kingdom and Iceland. Her works have been exhibited far and wide, including Scandinavia House in New York, Saatchi Gallery in London, Reykjavik Art Museum, Hafnarborg and Berg Contemporary. She was the first recipient of the Gerður Helgadóttir Prize in 2020.

Einkasýning Rósu Gísladóttur í Gerðarsafni er sú síðasta í þrileik listakonunnar þar sem hún tekst á við söfn tileinkuð mynd- höggvurum. Sýningar hennar Loftskurður í Listasafni Reykjavíkur — Ásmundarsafni og Safn Rósu Gísladóttur í Listasafni Einars Jónssonar voru haldnar á árinu 2022 þar sem hún nálgast arfleifð listamannanna og söfnin sem stofnanir og minnisvarða í verkum sínum. Í þessari sýningar- skrá er því ekki aðeins fjallað um sýninguna Fora í Gerðarsafni heldur eru þeir þræðir sem tvinnast milli sýninganna þriggja hnýttir saman.

Fora
Rósa Gísladóttir
03.06.— 17.09.2023

Sýningarstjórn
Curation

Brynja Sveinsdóttir &
Hallgerður Hallgrímsdóttir

Textar
Text

Aldís Snorradóttir
Brynja Sveinsdóttir
Edda Halldórsdóttir
Hallgerður Hallgrímsdóttir
Heiða Björk Árnadóttir
Ólafur Gíslason

Ljósmyndir af sýningum
Installation photographs

Vígfús Birgisson

Ljósmyndir af vinnslu verka
Process photographs

Sigríður Rut Marrow

Þýðing og yfirllestur
Translation and proofreading

Ingunn Snædal

Grafísk hönnun
Graphic design

Studio Studio (Arnar Freyr Guðmundsson,
Birna Geirfinnsdóttir)

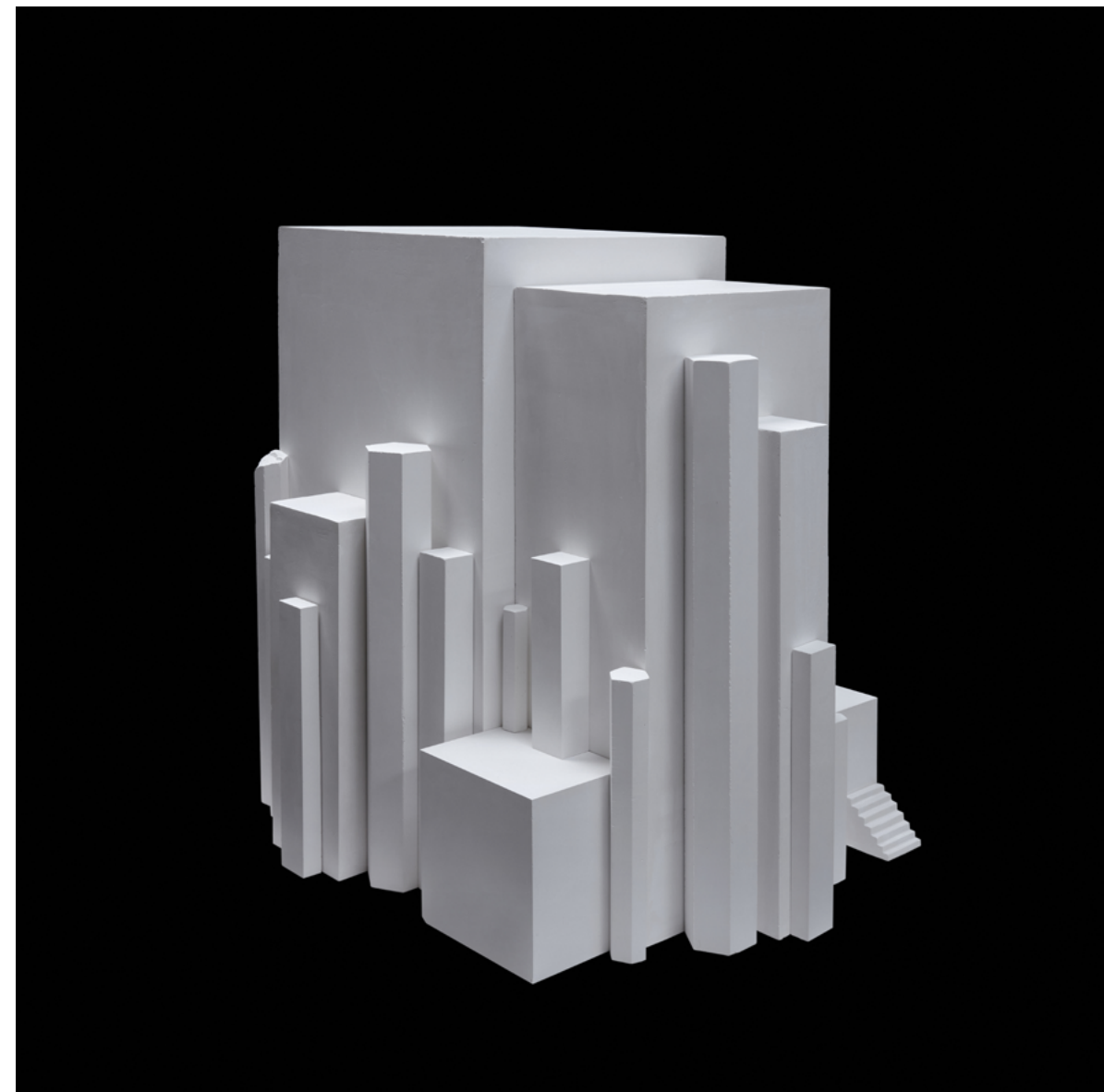
Prentun Printing

Prentmet Oddi

©Gerðarsafn — Listasafn Kópavogs,
höfundar texta og myndefnis/ljósmynda,
2023 Gerðarsafn — Kópavogur Art Museum,
authors, artists/photographers, 2023

Sýninguna styrkti
The exhibition is supported by

Myndlistarsjóður



Rósa Gísladóttir's solo exhibition in Gerðarsafn is the last in the artist's trilogy where she approaches museums dedicated to sculptors. Her exhibitions Spatial Infractions in Reykjavík Art Museum — Ásmundarsafn and Rósa Gísladóttir's Museum in Einar Jónsson's Sculpture Museum in 2022 considered the legacy of artists and museums as institutions and monuments. This catalogue does therefore not only discuss her exhibition Fora in Gerðarsafn but ties together the threads that lie between the three exhibitions.



Arkitekton I, 2022



Niðurbrot Fragmentation, 2022



Öfug hálfkúluhvelfing Reverse Dome, 2022



Upp á gátt Wide Open, 2022



Arkitekton II, 2022



40

