

Úngl

Ólöf Nordal



# Úngl Ólöf Nordal





Musée Islandique – Moulage de la main droite de Bjorn Gunlassen professeur,  
né à Zaunstetsens le 28 septembre 1788, Islande  
Afsteypa af hægri hendi Björns Gunnlaugssonar, kennara.  
Fæddur 1788 á Tannastöðum, Íslandi, 2010



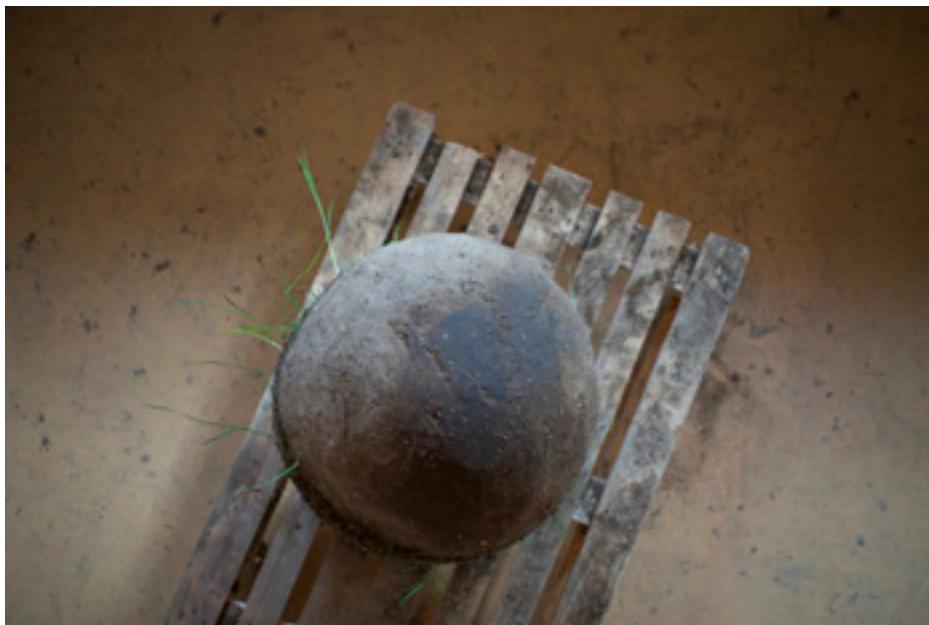
Úngl  
Ólöf Nordal



Gull (V) Gold (V), 2002

# Efnisyfirlit   Contents

- 7 **Inngangur** Foreword  
Ólöf Kristín Sigurðardóttir
- 25 **Samtal við Ólöfu Nordal**  
41 A conversation with Ólöf Nordal  
Ragnar Helgi Ólafsson
- 53 **Sögur**  
93 Stories  
Ólöf Nordal
- 135 **Aðdráttarafl upprunans**  
164 The Allure of Origins  
Æsa Sigurjónsdóttir
- 199 **Fransk vegabréf**  
214 A French Passport  
Didier Semin
- 245 **Ferill** Biography
- 250 **Um höfunda**  
251 About the authors



Tilraun um torf Experiment on Turf, 2018

# Inngangur

Ólöf Kristín Sigurðardóttir,  
safnstjóri Listasafns Reykjavíkur

Titill sýningarinnar *Úngl* vísar í þjóðsöguna af Kolbeini jöklaskáldi sem sat á Þúfubjargi undir Jökli og kvaðst á við Kólska. Skyldi hvor þeirra sem ekki gæti botnað vísu hins steypast fram af bjarginu. Þeim gengur vel að botna vísuparta hvor annars uns Kolbeinn dró upp hníf og hélt honum þannig að eggina bar við glyrnur Kólska og kvað:

Horfðu í þessa egg, egg,  
undir þetta tungl, tungl.

Þetta getur Kólski ekki botnað því ekkert íslenskt orð rímar við „tungl“. Reiðir þá Kolbeinn sjálfur fram botninn:

Ég steypi þér þá með legg, legg,  
lið sem hrærir úngl-, úngl-.

Þar með steypist Kólski fram af bjarginu. Skáldið er ekki vefengt og skapandi nálgun þess við tungumálið hlýtur sigur. Sköpunargáfan og sá kraftur sem henni fylgir býr til sinn eigin sannleika og gefur okkur sem fyrir verðum tækifæri til að upplifa nýja hugsun eða nýja nálgun við eldri viðfangsefni. Þannig leitar Ólöf Nordal í brunn sagna og menningar fyrri tíma til að skapa okkur nýjan sannleik. Í öllum verkum hennar má sjá hvernig hún nýrir uppruna sinn og þekkingu á íslenskri þjóðmenningu til þess að snerta ýmis aðkallandi viðfangsefni samtímans.

*Úngl* er hin þriðja í röð árlegra sýninga á Kjarvalsstöðum þar sem sjónum er beint að ferli starfandi listamanna sem þegar hafa með fullmótuðum höfundareinkennum sett svip sinn á íslenska listasögu. Það er ósk okkar á Listasafni Reykjavíkur að sýningarskrárnar sem fylgja verði innlegg í þá stöðugu skoðun sem þarf að eiga sér stað um íslenska myndlist og framlag myndlistarmanna til íslenskrar menningar og samfélagsumræðu. Höfundum greina er þakkað mikilvægt framlag og einnig öllum þeim sem studdu sýninguna og þessa útgáfu, einkum Gunnlaugi Sigfússyni og útgáfufélaginu Eyju.

Ég þakka Ólöfum Nordal fyrir gefandi samstarf við undirbúning sýningarinnar *Úngl* og við gerð þessarar sýningarskrár. Það var okkur á safninu einstakt ánægjuefni að kynnast verkum hennar og þá um leið þeim menningarbrunni sem hún sækir í efnivið verka sinna; verka sem sýna djúpa vitund um fortíðina en fjalla á eldskarpan hátt um samtíma okkar og framtíð.

# Introduction

Ólöf Kristín Sigurðardóttir,  
Director of the Reykjavík Art Museum

The title of the exhibition, *Úngl*, refers to an Icelandic folk tale. The poet Kolbeinn Jöklaskáld and the Devil challenge each other to a rhyme-duel. The one who cannot provide the second part to the other's first verse shall plunge into the ocean from the cliff where they sat. The battle goes on back and forth through the night until Kolbeinn utters lines including the word "tungl", or moon. In the Icelandic language there is no word that rhymes with it and the Devil gets angry. Kolbeinn however finishes the verse with his own invention, "úngl", referring to the wrist (*úngl-liður*) that pushes the Devil off the cliff. And down he goes! The poet is not disputed and his creative approach to language prevails. Creativity and the energy that comes with it provides a new truth, a new way of thinking or a new approach to an old subject. This is how artist Ólöf Nordal presents new truth through critical review of tales and cultural heritage. In all her work we see how she refers to her background and knowledge of Icelandic heritage in order to address urgent contemporary issues.

This catalogue is published on the occasion of the third exhibition in a series of annual exhibitions that survey the career of artists who already have made their definitive mark on Icelandic art history. We at the Reykjavík Art Museum intend these publications to be a part of the constant exploration, which must be carried out of Icelandic art history, and the important contribution artists make to Icelandic culture and cultural discourse. We are grateful to the authors for their important contributions, and to all who supported the exhibition and this publication, in particular Gunnlaugur Sigfusson and the publishing company Eyja.

I want to thank Ólöf Nordal for a rewarding collaboration during the preparation of this catalogue and the exhibition *Úngl*. It has been a great pleasure to get to know her work and the cultural source from where she brings her subject; work which reflects a deep understanding for the past while taking on the present and the future in an engaging way.



Íslenskt dýrasafn – Lundí Iceland Specimen Collection – Puffin, 2005



Fylgja (hluti detail), 2019





Fylgia, 2019





Frá sýningunni Úngl, Listasafni Reykjavíkur á Kjarvalsstöðum 2019  
From the exhibition Úngl, Reykjavík Art Museum at Kjarvalssstaðir 2019





Frá sýningunni Úngl, Listasafni Reykjavíkur á Kjarvalsstöðum 2019  
From the exhibition Úngl, Reykjavík Art Museum at Kjarvalssstaðir 2019







Frá sýningunni Úngl, Listasafni Reykjavíkur á Kjarvalsstöðum 2019  
From the exhibition Úngl, Reykjavík Art Museum at Kjarvalsstaðir 2019



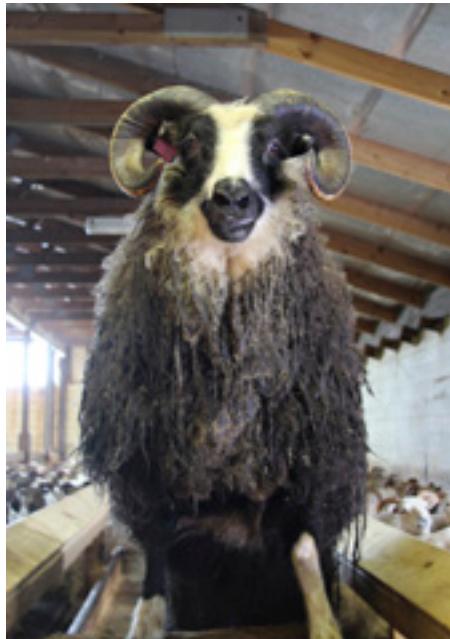
Frá sýningunni Úngl, Listasafni Reykjavíkur á Kjarvalsstöðum 2019  
From the exhibition Úngl, Reykjavík Art Museum at Kjarvalsstaðir 2019





Móri, 2019





Forystufé - Flauta í Haukholtum, Tignarsonur á Langsstöðum, Villingur á Grafarbakka,  
Páll frá Hagalandi Leader Sheep - Flauta from Haukholt, Tignarsonur from Langsstöðir,  
Villingur from Grafarbakki, Páll from Hagaland, 2015–2019  
Forystufé - Siggi frá Gunnarsstöðum Leader Sheep - Siggi from Gunnarsstaðir, 2015

# Framhald af þjóðsögu

Ragnar Helgi Ólafsson  
spjallar við Ólöfu Nordal

Já, sem sagt, kannski réttast að byrja á því að segja lesendum frá því sem gerðist hérna rétt áðan, þegar ég gekk inn um dyrnar á vinnustofunni, áður en ég kveikti á upptökutækinu? Ég, sem sagt, óð bara inn og felldi um koll mynd sem stóð þar upp að dyrastafnum. Þetta var mikill hvellur en sem betur fer virðist ég ekki hafa skemmt hana.

Nei, glerið virðist heilt. Þetta er allt í fina.

**Ég bið þig að afsaka. Ég tók ekkert eftir myndinni, gætti ekki að mér.**

Já, ég hefði ekki átt að leggja hana frá mér svo nærri dyrunum. Bauð hættunni heim. Ég er að bræða það með mér hvort hún eigi að vera hluti af sýningunni, þessi mynd. Þetta er gamalt verk, hluti af lokaverkinu mínu frá Yale.

Ég las í gærkvöldi handritið sem þú sendir mér, þetta með óbirtu stuttu sagnapáttunum sem þú hefur skráð. Mér virðist það sameina tvö lykilhugtök í þinni list, annað er saga, hitt er safn. Flestir – eða margir allavega – tengjast textarnir tilurð einstakra verka þinna. Það var reyndar engin saga um þessa mynd hér, þessa sem ég var næstum búinn að brjóta. En í handritinu var margt annað áhugavert fannst mér, bæði þessar bakgrunnsupplýsingar um tilurð sumra verka þinna en líka fróðleiksmolar um forystufé, tilviljanakenndir hlutir, óvæntar uppljómanir, ófyrirséðar fléttur ... þessir textar minntu mig reyndar oftar en ekki dálitið á prósaljóð, hver öðrum óvæntari og skemmtilegri.

Það gleður mig að heyra. Ekki síst af því síðasta manneskjan sem las þetta kallaði þetta: „Einhvers konar slúður.“

**Þar er ég á öndverðum meiði. Ég upplifi þessa texta sem rótarskot frá þessari hefð sem við köllum þjóðlegan fróðleik. Þetta eru þannig sögur.**

Enda eru þetta allt sannar sögur – sannleikur – ekki skáldskapur.

Já, einmitt. Peir eru oft húmorískir þessir textar hjá þér en sjaldnast hæðnir eða illkvitnir, frekar íronískir. Snúast margir um það hvernig lífið og tilveran snýr upp á sjálft sig í furðulegum tilviljunum, samanber söguna af braðrunum sem unnu að Þúfunni eða þessa af vaxbrúðuhöfði Nóbelskáldsins sem brotnaði í þúsund mola ...

Fannst þér það ekki skrýtin saga?

Jú, rétt eins þessi um gömlu kennslukonuna þína, þessa sem þið strídduð þegar þið voruð krakkar. Upp úr þurru finnst þér þú verða að aka fram-hjá heimili hennar og líta upp í átt að glugganum hennar. Síðar kemur í ljós að það var nákvæmlega á því andartaki sem gamla konan er að geispa golunni. Það er eitthvað dálitið dulrænt eða mystískt undirliggjandi í mörgum þessara texta, einhver tilfinning fyrir því að mögulega, bara mögulega, þá kunni þessar furðulegu tilviljanir að merkja eitthvað þótt við höfum ekki hugmynd um hvað það er.

Og þá fæ ég þörf til að skrifa sögurnar niður, skrá þær.

Já, þú þarf að skrá, skjalfesta, búa til skjalasöfn og arkífur. Þegar maður skoðar feril þinn þá sér maður ekki betur en að þú sért einmitt búin að vera að koma þér upp þínu einkasafni, eða arkífu, af einhverjum furðuverum og raunverulegum verum, þar sem allt hrærist saman, skáldskapur og vísindi ...

Já, ég á náttúrulega mit skjalasafn: *Iceland Specimen Collection*. Nær allar ljósmyndirnar mínar falla undir þá regnhlíf. Þetta hófst með seríunni *Íslenskt dýrasafn*, sem ég skírði *Iceland Specimen Collection*. Og svo bara einhvern veginn fór að safnast undir þennan yfirtitil. Myndirnar af vaxbrúðunum kallaði ég til að mynda *Iceland Specimen Collection: Father and Son* og svo framvegis.

**Eru svona hlutir eða objekt eins og vaxmyndirnar á Íslenska vaxmyndasafninu oft kveikjan að verkum þínum?**

Ég hef í rauninni aldrei haft sérstakan áhuga á hlutum eða því til dæmis að eiga dót. Mér finnst saga hlutanna skemmtilegri en hlutirnir sjálfir. Og þótt oft séu verkin þannig sniðin útfrá hlutum úr fortíðinni þá tel ég þau eiga erindi við samtímann. Markmiðið er ekki að segja sem svo: „Ó, hvað þau voru svo hlægileg í gamla daga!“ heldur frekar: „Þau voru hlægileg og þess vegna erum við líka hlægileg í dag.“ Maðurinn verður alltaf hlægilegur.

Oft eru þessar sögur sem fylgja þessum „hlutum“ síðan næstum eins og framhald af þjóðsögum. Það er alltaf þetta sem er á milli – til dæmis milli þess að vera merkilegt og ekki merkilegt – sem vekur áhuga minn. Þannig var það til að mynda með skoffínið. Var ég búin að segja þér söguna af skoffíninu?

## **Nei, hana hef ég ekki heyrta. Hún er heldur ekki í handritinu.**

Það er dálítið góð saga því hún tengist svo mörgu sem ég hef áhuga á. Eitt sinn var ég að tala við vísindamann í Náttúrufræðistofnun og talið berst að skoffínnum. Hann tjáir mér þá að á Akureyri sé til uppstoppað skoffín. Ég missti andlitið, sagði bara (eins og Andy Warhol): „Vá!“

## **... bíddu við, er skoffín ekki bara þjóðsagnavera?**

Samkvæmt þjóðtrúnni er afkvæmi refs ogtíkur kallað skoffín en hann segir mér sem sagt að þarna sé skoffínið lifandi komið, ja eða uppstoppað að minnsta kosti, inni á safni Náttúrufræðistofnunar.

## **Það er sem sagt til skoffín á Akureyri?**

Ég hringi norður, spyr hvort ég megi ljósmynda dýrið. Mér er sagt að það sé djúpt á því í geymslunum en nokkrum mánuðum síðar fæ ég símtal: „Skoffín komið fram, þú getur komið og kíkt á það.“ Ég bað um að fá dýrið lánað til að ljósmynda það í sínu náttúrulega umhverfi, norður í Flateyjardal, þaðan sem þetta skoffín var ættað.

## **Flateyjardal sem liggar á milli Eyjafjarðar og Skjálfandaflóa?**

Já. Sagan er svona: Þetta er eitt sinn skömmu fyrir seinna stríð að einu sinni sem oftar gerir brjálað veður í Flateyjardal svo ekki var hætt á annað en að loka öll dýr innandyra: hunda, ketti, allt. Nema hvað, tíkin á bænum Jökulsá finnst hvergi. Líða svo sex eða sjö dagar að tíkin birtist upp úr þurru; sæl, södd og hin kátasta bara. Sex vikum síðar gýtur hún. Hvolparnir þóttu strax mjög sérkennilegir, feldurinn var ankannalegur og allt þeirra látbragð furðulegt. Heimilsfólkið á Jökulsá ákvað að endingu, meira fyrir forvitnissakir en annað, að halda eftir einum hvolpi til að sjá hvað úr yrði. Hann var skírður Otur, líklega vegna þess hve sérstakur feldurinn þótti. Otur reyndist alger ónytjungur og gagnslaus að mestu því hann beit ærnar. Það var helst að hægt væri að nota hann til að hafa ofan af fyrir börnunum á bænum. Honum þótti skemmtilegt að leika við krakkana. En Otur var furðulegur á fleiri vegu því hann gat til að mynda ekki gelt, heldur gaggði hann; hann hljóp ekki heldur valhoppaði. Ofan í kaupið hafði hann síðan engan áhuga á titum, það var eins og hann væri sterill, eins og gjarnan er með bastarða.

Pegar ég fór norður til að mynda skoffínið hitti ég fyrir tilviljun við gamla bæinn í Flateyjardal einn af þessum leikfélögum Oturs frá Jökulsá, Ólaf Grímsson, lækni. Ólafur sagði mér frá hvernig þeir léku sér, hann og Otur, og hvernig Otur þefaði hann uppi þegar þeir fóru í feluleik. Í huga Ólafs lék ekki á þessu nokkur vafi: Otur var skoffín. Það var mál manna að faðir Oturs hafi verið silfurrefur, sem sloppið hefði úr refabúi einhvers

staðar á Norðurlandi og villst þarna inn í dalinn og átt vingott við tíkina meðan óveðrið geisaði.

Jæja, svo kemur að því að þau bregða búi á Jökulsá og flytja inn á Akureyri. Otur fylgir auðvitað með og allt leikur í lyndi í tvær vikur uns Otur verður fyrir bíl. Hamskerinn hirti hræið og stoppaði kvikindið upp og þannig var Otur síðan til sýnis í mörg ár, sem skoffín.

Forstöðumaður Náttúrufræðistofnunarinnar á Akureyri treysti sér ekki til að leyfa mér að fara með skoffíninum uppstoppaða inn í Flateyjardal: „Þú færð ekki að fara með hann alla leið norður í Flateyjardal. Þetta er algjört raritet, kannski eina stykkið í heiminum!“

Við fengum að taka myndirnar rétt fyrir utan Akureyri og forstöðumaðurinn fylgdist vökkull með okkur allan tímann. Að því loknu stillti hann skoffíninu uppstoppaða upp á hillu á skrifstofunni sinni. Og þar sat Otur enn um árabil uns ráðinn var til starfa nýr maður við stofnunina. Sá var erfða- og genafræðingur. Þegar hann sér dýrið á skrifstofu forstöðumannsins sprýr hann: „Hvað er þetta?“ Forstöðumaðurinn svarar stoltur, að þetta sé skoffín. „Nújá, við skulum nú sjá til með það,“ svarar genafræðingurinn og tekur úr skoffíninu sýni og fer að rannsaka málið.

Í stuttu máli reyndist Otur bara vera hundur enda eiga hundar og refir ekki að geta átt afkvæmi, samkvæmt líffræðinni. Pessi niðurstaða var kunngerð mitt í einhverri gúrkutíðinni svo fréttin fór eins og eldur í sinu um allt land. Pessi tilkynning frá Náttúrufræðistofnun gereyddi í einu vettangi allri þessari merku sögu um og af honum Otri. Hún varð einskis virði, sagan um skoffíninum; allar staðreyndirnar um furðulegt háttalag dýrsins, frásagnir stráksins sem hafði leikið sér við refinn ... allt var nú einskis virði, þótt það hefði á sínum tíma verið skráð í að minnsta kosti tveimur viðtölum, bæði í *Degi* og *Vikunni* – allt varð þetta verðlaust því að nú er sko komin ný tækni. Vísindamaðurinn er leiddur fram, hann segir okkur hvað þetta þýðir og hitt – allt þetta gamla – er bara búið.

Ég hef gríðarlegan áhuga á þessu samstuði, þegar þessir heimar mætast og því hvernig við leggjumst alltaf á sveif með hreinu lögíkinni. Það er eins og við viljum strax gleyma hinu.

### **Stundum virðast vísindin vera eins og jarðýtan sem ryður öllu – öllum öðrum leiðum til þess að skoða heiminn – úr vegi.**

Vísindalega sjónarhornið á það til að fletja allt svolitið út. Það er án efa mjög skemmtilegt að vera á kafi í heimi vísindanna, örugglega mikil fjör. En hin tegundin af vitneskju – það er þekking líka.

**Nákvæmlega. Það er líka þekking sem maður ímyndar sér að gæti alveg staðið til hliðar við hina vísindalegu, án þess að þær ryðji hvor annarri úr vegi.**

Já, ekki síst af því hún er oft einmitt svo furðuleg og fjörug þessi þekking. Verkin mín spretta oft upp úr þessu bili, milli ólíkra tegunda af vitneskju.

### **Vísindamaður, sögumaður, listamaður ... lék aldrei vafí á því hvað þú legðir fyrir þig?**

Nei. Í minningabókum sem ég fyllti út þegar ég var smástelpa er svarið við „Ég ætla að verða ...“ alltaf það sama: „myndlistarmaður.“ Ég veit ekki af hverju.

### **Skrytið. En nú ert þú komin af miklu bókmennta- og tónlistarfólki ...**

Já, og myndlistar-. Móðir mína, Solveig Jónsdóttir, stúderaði keramik í Skolen for Brugskunst sem heitir núna Kunstakademiet Designskole. Það hafði kannski áhrif. Aðallega held ég samt bara ástæðan hafi verið sú að mér þótti gaman að teikna. Eða, þú veist, gaman að gera.

### **En hvað með tónlist, þú hlýtur að hafa alist upp við tónlist, verandi dóttir tónskálðs?**

Jú, jú, en ég hafði ekki mikla hæfileika á því sviði. Ég ólst auðvitað upp við mikla tónlist – og það er músík í mörgum minna verka, þótt ég semji hana ekki sjálf. Ég er oft spurð um þetta, um áhrif afa minna og pabba á mína listsköpun. Lengi vel stuðuðu þessar spurningar mig, af þeirri einföldu ástæðu að ég hafði aldrei upplifað þá sem neina áhrifavalda.

Það breyttist þegar ég gerði verk handa pabba í tilefni af níræðisafmælinu hans. Þannig er mál með vexti að árið 1956 þá giftu pabbi og mamma sig og fóru út til Rómar og dvöldust þar í heilt ár. Pabbi hafði þá nýlokið við að semja langt sinfónískt verk og hugsaði sem svo að nú hefði hann tíma til þess að byrja á alveg nýrri tegund af músík, finna sinn eigin hljóm. Svo pabbi sest niður með vinnubókina og ætlar að byrja að skrifa en þá gerist ekki neitt. Í heilt ár er hann að fitla við þessa vinnubók – eitthvað að pína sig – en uppskeran verður rýr, eiginlega engin. Þegar ég var að vinna að þessu verki lánaði pabbi mér bæði vinnubókina og dagbókina sína frá þessari Rómardvöl árið 1956.

Á endanum fór ég sjálf til Rómar, fetaði í fótspor hans og mömmu bókstaflega og endaði síðan á því að halda sýningu sem ég tileinkaði honum. Ég fékk Snorra Sigfús Birgisson til að spila hraflíð hans pabba úr Rómarvinnubókinni, spila þessar hendingar og brot, allt þetta sem þótti hálf vonlaust og ónothæft. En þegar ég heyri hann spila þá gerist nokkuð óvænt: Hljómsheimur bernsku minnar kemur í ljós.

### **Hvernig þá?**

Það var útfrá þessari hljóðrás sem ég sofnaði á kvöldin og vaknaði jafnvel á morgnanna: Pabbi að spila brot og hendingar ...

## **Heyrðirðu keiminn af því í þessum nót nabrotum hans frá Róm?**

Já, þetta var allt þarna, þetta endalausa ding, ding, dang – píanóhljómar sem leiða ekkert fyrir þann sem er að hlusta en hafa merkingu fyrir þann sem er semja. Þegar ég hlustaði á Snorra Sigfús spila þetta þá hugsaði ég: „Þetta er áhrifavalldurinn.“ Áhrifavalldurinn kemur inn í gegnum undirmeðvitundina.

## **Pannig að það eru kannski ekki bara hin fullmótuðu verk föður þíns sem skipta þig máli heldur einmitt kannski frekar dútlíð; rissin í nótubókinni, hálfkveðnu móti fin sem umlykja þig á uppvaxtarárunum?**

Við tókum þetta upp í stúdióinu hjá pabba á hljóðfærið hans. Pabbi var úti í bæ þennan dag og vissi ekki af okkur þarna, mér og Snorra. Þegar hann kom síðan heim seint um kvöldið vorum við enn að. Hann opnar úti hurðina og heyrir kunnuglega píanótóna hljóma úr stúdióinu. Honum brá auðvitað: Í fyrsta sinn heyrði hann sjálfan sig semja. Hann lýsti þessu seinna þannig að þetta hefði verið eins og að vera viðstaddir miðilsfund hjá sjálfum sér.

Fyrir mér var þetta stöðugur kraumur, þessir hljómar. Þótt að ég hafi í rauninni aldrei greint á milli hvað hann var að spila alla mína bernsku og hafi fundist þetta eiginlega allt hljóma eins, þá var þetta stöðugt í eyrunum á mér: þessi ákveðna frumsköpun.

## **Og sérðu þá áhrif frá föður þínum í því hvernig þú vinnur og hvernig þú nálgast listsköpunarfarið?**

Það er svolitið erfitt að svara því. Ég dregst að myndlistinni á sínum tíma því að ég hef gaman af því að vinna að hlutum í höndunum. Ég hef nautn af því, meiri nautn en af nokkru öðru.

Þegar fram líða stundir hættir þessi verklega ánægja að vera fullnægjandi ein og sér og maður fer að leita að einhverju meira. Þess vegna fór ég að leita í þjóðsögurnar til dæmis. Og þá má segja að forfeðurnir séu farnir að vinna beint eða óbeint í gegnum mann.

## **Þetta er náttúrulega eitthvað sem við upplifum öll, hvort sem við erum listamenn eða bifvélavirkjar, býst ég við. Maður finnur það sérstaklega þegar maður eldist, það er svolitið sjokkerandi að finna hvernig kynslóðirnar á undan eru að birtast í manni.**

Já. Þetta tungumál okkar og menningin, í þessu býr eitthvað dálitið sérstakt, svolitið spes. Því síðan fylgir ábyrgð sem við berum, hvort sem okkur líkar það betur eða verr. Mér finnst í rauninni eins og ég velji ekki viðfangsefni mínn. Það er ekki endilega ég sem valdi að vinna við þetta. Stundum hugsaði ég að ég hefði kannski alveg getað gert eitthvað smartara,

því sérstaklega þegar ég var að byrja þá þóttu þessi verkefni ekkert sérlega smart, einmitt frekar öfugt: lummó.

Ég nota þennan menningararf líka í vinnuferlinu. Ég hefst varla handa við verk nema að blaða fyrst í þjóðsagnasafni Jóns Árnasonar. Þá skiptir engu þótt ég sé ekkert að nota þennan arf í verkinu. Ég bara grunna mig einhvern veginn í þessum kúltúr.

**Já, ég skil hvað þú átt við. Það er eitthvað við þennan kúltúr sem gefur manni jarðsamband, róar mann svo maður fer eiginlega í átt að hugleiðsluástandi ...**

Svo dettur maður stundum niður á alveg magnaðar tengingar. Ég fann það til dæmis þegar ég rakst á þessa sögu um Jesú og fuglana. Þekkirðu altaristöfluna sem ég gerði fyrir Ísafjarðarkirkju?

**Nei.**

Ég var beðin um hugmynd að altaristöflu fyrir kirkjuna á Ísafirði og byrjaði auðvitað á því að fletta í Jóni Árnasyni. Þegar ég opna bókina einhvers staðar af handahófi blasir við mér sagan um Lausnarann og lóurnar.

Í sögunni er Jesús enn á barnsaldri. Hann er að leika sér með hinum krökkunum, þau eru að móta fugla úr leir eða að drullumalla eins og það heitir nú eiginlega á íslensku. Strangtrúaður Sadúsei gengur framhjá og reiðist þeim fyrir að vinna á hvíldardeginum og byrjar að brjóta fuglalíkneskin eitt af öðru. Jesús leggur þá hönd sína yfir þá leirfugla sem eftir voru og öðluðust þeir líf og flugu burt. Sagan segir að þannig hafi lóurnar orðið til.

**Petta er fallegt: Krakkarnir skapa heiminn úr mold og vatni – drullumalli sem lifnar við ...**

Og þess vegna syngja lóurnar á vorin „dýrðin, dýrðin,“ til þess að lofa sköpun sína, frelsið og guð. Ég kannadiðst við þessa sögu. Ég man að mamma sagði mér hana einhvern tímann. Hún hélt að sagan væri úr Apokrýfu bókunum Bibliunnar en þekktasta útgáfan er í bernsku-guðspjalli Tómasar ...

**Sem er eitt þeirra guðspjalla sem er ekki að fullu viðurkennt af kirkjunni, ekki satt?**

Jú, það telst ekki til Nýja testamentisins. En söguna er líka að finna í Kóraninum. Í grunninn er þetta bara flökkusaga sem þvælist norður alla Evrópu, frá Palestínu og til Íslands. Á leiðinni eru fuglarnir búinir að ummyndast, eru orðnir að íslenskum lóum sem koma með vorið og vonina ...

## Og „dirrindi“ orðið að „dýrðin, dýrðin ...“

Á endanum endurgerði ég þessa sögu fyrir vestan. Ég fékk íbúa Ísafjarðar í lið með mér, þeir mótuðu leirfuglana. Við gerðum 749 stykki og úr þeim varð altaristaflan.

**Og svo er þetta áhugaverð slaufa á þessu sem við köllum þjóðlegt, því þjóðsagan er ekki upprunnin á Íslandi, þessar þjóðlegu sögur eru kannski ekki sérstaklega þjóðlegar alltaf.**

Þær eru oft einmitt í grunninn alþjóðlegar.

**Ég held þú þurfir að bæta þessari sögu í handritið þitt – þetta sem ég minntist á í byrjun. Það býr í þér mikill sögumaður, sem ...**

... ja, ég sé mig samt frekar sem grúskara eiginlega. Ég get endalaust blaðað í bókum og gúgglað og gúgglað ... En sögumaður, jú, ætli það ekki líka.

**Petta er eitt af mínum eftirlætisorðum, grúsk, og alveg sér-íslenskt, ef eitthvað er þá sér-íslenskt.**

En grúskið kemur aldrei úr engu, í grunninn þarf viðfangsefnið alltaf að hafa einhverja persónulega vídd. Það þarf að tengjast mér, það þarf að koma mér við.

**Er það ekki rétt skilið að það hafi einmitt verið flökkusaga sem tengd-ist forföður þínúm Birni Gunnlaugssyni sem olli því að þú komst á snoðir um safn afsteypna af Íslendingum frá 19. öld sem varð kjarninn í verkinu *Musée Islandique*?**

Jú. Frá Birni er kominn „fíni leggurinn“ í ættinni minni, föðurömmumegin. Björn var stærðfræðingur og yfirkennari í Lærða skólanum, vísindamaður, stórvirkur kortagerðarmaður á nítjándu öld. Eitt sinn var ég á ættarmóti og þá nefnir frændi minn að til sé afsteypa eða dauðagríma af þessum Birni. Það sem meira var sagði hann, þessi gríma eða afsteypa er varðveitt á Kanaríeyjum! Mér fannst þetta svo gjörsamlega súrealískt að um leið og ég kom aftur á vinnustofuna fór ég auðvitað að grúska.

Hægt og rólega – þessi eftirgreinnslan tók á endanum nokkur ár – þá kemst ég að því hvernig var í pottinn búið. Þegar Íslendingar fóru að venja komur sínar til Kanaríeyja á sjóunda áratugnum þá byrjuðu þeir á því að fara á söfn eins og góðir ferðamenn gera. Í Mannfræðisafninu í Las Palmas rekur einn ferðamaðurinn, Halldór Pétursson teiknari (sem reyndar var einnig afkomandi Björns þessa), augun í íslensk nöfn á spjöldunum sem límd voru á veggina við hliðina á beinum, afsteypum af höfðum og öðru mannfræðidóti þarna á safninu. Hann tók af þessu ljósmynd, þar á meðal af brjóstmynd sem merkt var sem afsteypa af

Íslendingi sem bæri nafnið Björn Gunnlaugsson. Þar með komst sagan á kreik hér heima að í Las Palmas væri til stytta af Birni Gunnlaugssyni.

Að lokum næ ég sambandi við safnafólk á Kanaríeyjum og hægt og rólega raðast þúslin saman, og málið upplýsist. Afsteypan var sannarlega af höfði Björns. Hún hafði verið gerð af vísindamönnum í frönskum Íslandsleiðangri, sem ferðaðist um landið á ofanverðri 19. öld og gerði fjölda afsteypna, mælinga og rannsóknna á Íslendingum. Eintökin í safninu á Kanaríeyjum reyndust vera eftirmyn dir af frummyndunum úr leiðangrinum, sem geymdar eru á safni í Parísarborg.

### Og úr þessu gerir þú síðan þetta verk, *Musée Islandique* ...

Ja, svona þróast þetta gjarnan hjá mér, kveikjan er oft eithvað svona, eitthvað persónulegt.

**Þessar mælingar Frakkanna, þessar rannsóknir þeirra á því sem menn töldu vera mismunandi kynþætti, þetta voru hávísindi þess tíma. Í dag telst þetta í besta falli úrelt þekking og eiginlega finnst manni þetta skyldara þjóðsögum og skoffínunum en vísindum. Enn leikur þú á mörkunum á milli vísinda og þjóðsagna ...**

Já. En veistu, ég þarf ekkert að dæma, verkin tala sjálf. Hlutirnir bera í sér sína sögu og verkin fjalla þannig oft að miklu leyti um sitt eigið sögulega samhengi.

Nú er íslensk menning þér augljóslega mikill brunnur og nýtist vel í listsköpun þinni. Þar er allt undir, náttúran og bókmennингin, þjóðsögurnar en líka samtíminn, pólitískar sögur og jafnvel glæpasögur; samanber afsteypuna af Leirfinni sem starir á okkur hér ofan úr hillu. Nú um stundir er hugmyndin um þjóðerni oftar en ekki litin gagnrýnum augum svo ég velti því fyrir mér hvort þú hafir fundið fyrir því að verk þín séu túlkuð sem upphafning á þjóðerni; hvort þau hafi jafnvel verið stimpluð sem þjóðremba?

Ég fann örliðið fyrir þessu í fyrstu, en þar spilaði líka eflaust inn í að ég var að koma heim eftir langa dvöl í Bandaríkjunum þar sem umræðan um kynþætti og þjóðerni og þessi efni var lengra komin en hér heima. En þetta er fín lína, með þjóðrembunga. Verkin mín eru nefnilega oft á sama tíma mjög gagnrýnin á íslenskt samfélag.

Á móti kemur að mér finnst ómetanlegt að eiga grunn eins og Þjóðsögur og ævintýri Jóns Árnasonar, það er kultúr sem ég hvíli í, skil til hlítar. Ef ég hrasa um eitthvað sem ég áttu mig ekki á í fyrstu, þá treysti ég mér til að kanna það í kjölinn og komast til botns í því.

## **Pú upplifir þig á heimavelli ...**

Já, hún rennur í blóðinu þessi menning. Og hún er rík og spennandi. Ég hef aðgang að þessu tungumáli. Ég get tjáð mig.

## **Meinarðu að þessi menning geri þér hreinlega kleift að tjá þig?**

Ef þú hefur góð tök á tungumáli, þá geturðu tjáð þig. Eins, ef þú hefur góð tök á kultúr, þá geturðu notað hann, skapað og tjáð þig án þess að það verði yfirborðskennnt.

Ég bjó í Bandaríkjunum í sex ár og var ekkert á leiðinni aftur til Íslands. Ég kom heim til að eiga barn en svo var ætlunin að fara til baka. Svo fór ég aldrei aftur út. Meginástæðan var sú að ég fann hvernig ég gat notað þessa menningu betur hér heima, farið enn dýpra inn í hana vegna þess að nú var ég með áhorfendur sem skildu hvert ég var að fara. Mér fannst ég komast nær mergnum. Ef ég hefði verið áfram í Ameríku, þá óttast ég að verkin hefðu orðið grynnri, túristalegri.

## **Að verkin hefðu byrjað að takmarkast af sýn hins utanaðkomandi á landið og íslenska menningu?**

Já, mögulega.

Ég veit alveg nákvæmlega hvað þú ert að tala um. Mér finnst þetta vera búið að ágerast dálítið á síðustu árum með þeirri auknu athygli sem Ísland hefur fengið og með ferðamannabylgjunni. Stundum finnst mér örla á því að þjóðin, og þar með taldir íslenskir listamenn og rit höfundar, sé byrjuð að staðsetja listaverkin sín innan þessa viðmóts – innan hinnar takmörkuðu sýnar ferðamannsins á landið og þjóðina, sem þá byrjar að takmarka okkar eigin möguleika til að skapa og hreyfa okkur innan eigin menningar.

Já, það er eins og það hafi orðið til einhvers konar viðmót, eithvað sem er tilbúið og framleitt. Þar með lokast túlkunin og allt verður þrengra og þrengra.

**Akkúrat. Stundum finnst mér sem þessi „íslenska menning“ sé að skreppa saman, hún sé að byrja að takmarkast af svona klisjum. Á slíkum tínum finnst manni að list sem grefur sig niður eftir rótunum sé allt að því lífsnauðsynleg til að opna og víkka út merkingarheiminn.**

Já, algjörlega. Þetta er nefnilega stórhættulegt. Eitt af því sem gleður mig mest þegar ég er að tala um verkin mínum og segja einhverjar þjóðsögur er þegar einhver grípur fram í fyrir mér og segir: „Nei, nei, ég hef heyrt þetta og þetta er ekki rétt hjá þér Ólöf, þarna ertu ekki að tala um skoffín, heldur skuggabaldur ...“ eða eithvað í þá veruna. Þá finnur maður að það er ekki búið að búa til viðmót eða steypa söguna í endanlegt móti, því

þegar við förum að búa til reglur um þjóðtrúna, halda bara á lofti einni útgáfu sögunnar, þá verður þetta dautt og stíft allt saman.

**Já, þá byrjum við að nota sannleikshugtakið um hluti sem sannleiks-hugtakið á ekkert við um.**

Einmitt. Þjóðsögurnar voru lifandi fyrir mér þegar ég var barn. Ég var sjúklega myrkfælin og svo hrædd við draugasögurnar í þjóðsögunum að það var eiginlega til vandræða.

**Það væri gaman að rannsaka þetta, hvernig myrkfælni þróast milli kynslóða. Ég var líka svakalega myrkfælinn þegar ég var strákur.  
Ætli krakkar í dag séu jafnmyrkfælnir og við vorum?**

Góð spurning. Ég ólst upp í Skerjafirði og á þeim tíma voru þar engin götuljós, bara endalaust myrkur og sjórinn náttúrulega í túnfætinum. Ég heyrði draugasögur um dauða trillukarla sem enn vitjuðu um netin sín. Ég ímyndaði mér fjörulalla og alls konar kvikindi. Þetta var auðvitað hálf sjúkt – svona eftir á að hyggja.

Ofan í allt var Sigurður afi endalaust að garfa í þjóðsögum, safna, sortera og setja saman ný og ný söfn. Hann kom færandi hendi einhvern tímann og sagði: „Jæja, nú ætla ég að gefa þér nýju þjóðsagnabókina mína í jölagjöf,“ og ég öskraði upp yfir mig: „Nei! Ekki gera það!“ Þau viðbrögð glöddu hann mikið og hann gaf mér bókina um jölin. Það sem gladdi hann svona var auðvitað sú staðreynd að einhver tryði því skilyrðislaust sem í bókunum stóð.

**Myrkfælni var – og er kannski enn – landlæg á Íslandi. Alltaf finnst mér það skrýtið að lesa, eins og maður sér oft í bókum með þjóðlegum fróðleik, þegar gamlið bændur, eflaust rammir að afli, sem aldrei hafa kvartað yfir nokkrum hlut, skrifa um hvað þeir hafi alltaf verið agalega myrkfælnir. Þetta er fólk sem meira og minna bjó í nær almyrkvuðum heimi ... það hlýtur að hafa verið áskorun að vera myrkfælinn á miðöldum, ímynda ég mér.**

Já, það var samt enginn að hræða mig eða að vinna að því að gera mig myrkfælna. Ég bara bjó þetta til í sjálfri mér.

**En hin hliðin á hlutum eins og myrkfælni er auðvitað ímyndunaraflíð, á sama hátt og martröð er af sömu tegund og draumur. Myrkfælnin felur í sér trú á eitthvað ósýnilegt og dularfullt, á möguleikann á merkingu sem okkur er, að minnsta kosti í bili, byrgð sýn á. Kannski þarf maður að vera myrkfælinn til að geta trúað almennilega á ævintýri líka ...**

Stundum segi ég við sjálfa mig: „Nú er leiðinlegt, nú er allt einum of hversdagslegt, nú ætla ég að opna fyrir og láta allt verða að einhverju.“

Skilurðu? Og þá er maður bara upp úr þurru búinn að opna fyrir gáttirnar og hleypa ævintýrunum inn ...

Það kom mér á óvart, en maður getur svoltíð stýrt þessu.

Pegar það er mikið að gera, til dæmis þegar maður er á kafi í vinnu, þá lokast þessar gáttir. Maður þarf að vera vakandi, passa sig að opna aftur.

## **Opna augun, gefa sér tíma til að dást að tilviljunum og svo framvegis ...**

Sem svo eru kannski ekkert tilviljanir. Þessi mynd þarna, þessi sem þú felldir um koll og braust næstum þegar þú komst inn, hún er hluti af lokaverkinu mínu frá Yale, eins og ég sagði þér áðan. Á henni sérðu Sigurð afá minn. Hann situr í baðstofunni á Eyjólfss töðum í Vatnsdal að lesa fyrir stúdentspróf. Afi var fæddur 1886 þannig að þetta hefur verið í kringum 1905. Ég vann þetta verk snemma á tíunda áratugnum, í áradaga Photoshop, og með þeiri tækni tókst mér að finna leið til að bæta mér sjálfrí inn á myndina, þetta er ég sem sit þarna fremst á myndinni, inni í baðstofunni gegnt afa.

## **Þú ert sem sagt strax þarna í upphafi ferilsins byrjuð að reyna að staðsetja þig í þessu kerfi – þessari mynd – sem við köllum íslenska menningu?**

Já. Sagan á bak við þetta verk er svona: Í Yale er alveg ógnarstórt bókasafn, uppá tólf hæðir ef ég man rétt. Einn daginn frétti ég af því að þar væri sérstök Íslandsdeild með bókum og íslensku dóti, svo ég fer af stað að leita það uppi í þessum endalausu ranghöllum sem einkenna svona söfn, fer upp einhvern stiga og inn einhvern gang og svo að einhverri bókahillu. Þar tek ég niður einhverja bók, opna hana og þá blasir við mér þessi mynd, frá Íslandi, af afá mínum.

Mér fannst þetta bara eðlilegt, skráði bókina út, skannaði inn og bjó til þessa mynd þarna. Nokkru seinna, í einhverri yfirferð, sagði ég skólagögumum frá því hvernig verkið kom til. Þau trúðu mér ekki; fannst þetta of mikil tilviljun. Þar liggur munurinn. Þau trúðu þessu ekki. En þú trúir mér.

## **Ég held þú komist ekki hjá því að bæta þessari sögu við handritið þitt góða.**

Já. Þú segir nokkuð, ég ætti kannski að skrifa þetta hjá mér.

## **Ég held þú hafir ekki mikið val um það.**

Eitt sinn gerði ég innsetningu út frá sögunni um Sýslumannskonuna frá Bustarfelli. Þar var ég einmitt að vinna með svipaða þætti. Þar voru sandblásin íslensk mynstur, mynd af frú í reiðdragt með minn profil og fleira þess háttar, allt umlukið mikilli birtu og hvítu vatni, svo ljóst allt að flest varð næsta ósýnilegt, upphafið og óskýrt. Áhorfandinn stendur nálægt verkunum en hefur ekki fullan aðgang að þeim samt sem áður.

**Og þú sjálf ert síðan ekki langt undan í þessum verkum heldur.  
Má kannski segja að þú sért bæði utan við og inni í þessari íslensku  
menningarþoku aldanna sem verkin sækja í?**

Já, allavega svona í nágrenni við þetta ský.

Annars byggðist þessi sýning um sýslumannskonuna auðvitað á þjóð-sögunni þekktu af húsfreyjunni á Bustarfelli í Vopnafirði sem var kölluð til að aðstoða álfkonu í barnsnað á næsta álfabæ. Þegar álfabarnið er komið í heiminn er henni falið að bera smyrsl á augu þess. Sýslumannsfrúin gerir eins og fyrir hana er lagt og smyr barnið en stelst einnig til að strjúka agnarögn af smyrslinu í hægra auga sitt. Þegar sýslumannsfrúin heldur aftur til mannheima er henni færður forláta útsumaður dúkur að launum með þökkum fyrir hjálpina.

**Er sá dúkur ekki enn til, þótt ótrúlega hljómi; í öruggri geymslu  
á Þjóðminjasafninu – alvöru álfadúkur?**

Jú, einmitt. Nema hvað, sýslumannsfrúin finnur nú breytingu á sjálfri sér því eftir að hafa smurt kreminu á augað þá sér hún inn í álfheima: Hún sér glæsileg býli álfanna í nágrenninu, sér hvenær þeir heyja, hvenær þeir vænta votviðris ... Þessu miðlar hún til síns heimafólks svo mikið gagn verður af.

Svona gengur þetta um sinn þar til eitthvert haustið að sýslumannsfrúin fer til kaupmanns inn á Vopnafjörð. Og hverjum mætir hún þar í versluninni annarri en álfkonunni, þeirri sem hún hafði aðstoðað í barnsnað. Álfkonan er að sniglast eitthvað um búðina að tína hitt og þetta niður úr hillum og upp úr skúffum þegar sýslumannsfrúin gengur að henni og býður góðan dag. En samskipti þeirra verða ekki löng því álfkonan snýr sér snöggt að henni og skyrpir í hægra auga hennar. Við þetta tapaði sýslumannsfrúin allri sjón inn í álfheima og fékk aldrei aftur. Þetta þykir mér falleg saga.

**Já, furðuleg saga og falleg; oftast besta blandan. Sýnin er ekki sjálf-gefin, hvorki fyrir sýslumannsfrýr né listamenn, brotthætt gáfa.  
En svo er líka eitthvað mjög skemmtilegt smáatriði að sýslumannsfrúin standi álfkonuna í raun að búðarhnupli. Þær koma manni sífellt á óvart þessar sögur.**

**En heyrðu, nú sýnist mér við verða að fara slá botninn í þetta spjall.  
Þetta er örugglega orðið allt of langt hjá okkur. Nú slekk ég á upptökunni.**

Já, þú afsakar, ég ræð illa við það, ég fer alltaf að segja sögur ...



Bróðir rjúpunnar Brother of the Ptarmigan, 1996  
Systir fálkans Sister of the Falcon, 1996  
Listasafn Reykjavíkur Reykjavík Art Museum





# Myth: A Continuation

Ragnar Helgi Ólafsson  
talks to Ólöf Nordal

**Yes, alright, maybe I should start by telling the readers what just happened as I walked into the artist's studio, before I turned on the recorder. I barged in and knocked over a picture which was leaning against the doorpost. It was quite a bang but fortunately I seem not to have damaged it.**

No, the glass looks unbroken. It's fine.

**I am so sorry. I didn't notice it, wasn't paying attention.**

Well, I shouldn't have placed it so close to the door, that was risky. I am wondering whether this should be included in my exhibition. It's an old piece, a part of my Yale graduation project.

**Last night, I read the manuscript that you sent me, the one with the unpublished short stories you've written. It seems to me that it combines two key elements in your art; one is history and the other collection. Most of the texts – or at least many – are connected to the creation of individual artworks. There is no story about this one here that I nearly broke, though, but the manuscript contains many other interesting things; this background information for the art, of course, but also interesting facts about leader sheep, random things, unexpected realisations, unforeseen complications ... these texts actually often reminded me of prose poems, each one more unexpected and delightful than the last.**

I am happy to hear that. Not least because the last person who read this called it "a kind of gossip".

**I disagree with that. I view the texts as sprouting from our traditional folklore. They are those kinds of stories.**

And they are all true – truth, not fiction.

**Exactly. They are often humorous, these texts, but not sarcastic or mean, rather in an ironic fashion. Many of them revolve around the unexpected turns life can take with weird coincidences, like the one about the brothers who worked on the tussock, or the one of the Nobel Prize author's doll head which smashed into a thousand pieces ...**

Didn't you find that a strange story?

**Yes, as well as the one about your old teacher, the one you used to tease when you were kids. Out of nowhere, you get an urge to drive by her house and look up into her window. Later you find out that the old woman was dying at exactly this moment. There is something mystical about many of the texts, a feeling that possibly, just possibly, these bizarre coincidences mean something, although we don't know what it is.**

And then I get the urge to write the stories down, record them.

**Yes, you need to record them, write them, create archives. When looking at your career, one can't help but think that this is exactly what you've been doing, creating your own archive of imaginary and real creatures, where science and fiction merge ...**

Yes, I have my own archive: *Iceland Specimen Collection*. Almost all of my photos fit underneath this umbrella concept. It started with the series *Icelandic Animals*, which I renamed *Iceland Specimen Collection*, and snowballed from there. For example, I call the images of the wax dolls *Iceland Specimen Collection: Father and Son*, and so on.

**Are you often inspired by items like the wax images at the Icelandic Saga Museum?**

I have never been particularly interested in owning things. I find the history of a thing more interesting than the thing itself. Although my work is in this way modelled on old things, I believe it has great relevance today. My purpose is not to say: "Look how absurd people were back in the old days!" but rather: "They were ridiculous and that's why we are also ridiculous." Man will always be an absurd figure.

The stories that accompany these "items" can quite often be reminiscent of folktales. I am always interested in the in-between – for example that which lies between noteworthy and not worthy of note. I could name the "skoffín" as an example. Did I tell you the story of the skoffín?

**No, I haven't heard that one. It is not in the manuscript.**

This is quite a good story because it relates to so many things that I'm interested in. I was once talking to a scientist at the Icelandic Institute of Natural History and skoffín was mentioned. He proceeds to tell me that

there is a stuffed skoffín in Akureyri. I was completely flabbergasted, could only quote Andy Warhol: "Wow!"

### **Wait a minute, isn't skoffín just a mythical creature?**

According to the folklore, skoffín is the offspring of a male fox and a bitch, but he told me that there was a real-life skoffín, well, actually it is stuffed, in the Natural Institute.

### **So, there is a skoffín in Akureyri?**

I rang them up and asked if I could photograph the skoffín. I was told it would be hard to find it in storage but a few months later I received a phone call: "Skoffín found, you can come and have a look." I asked to borrow the creature to photograph it in its natural environment, in Flateyjardalur in the north, where it originated from.

### **Flateyjardalur which lies between Eyjafjörður and Skjálfandi?**

Yes. The story goes like this: Once upon a time, shortly before the Second World War, a snowstorm hit Flateyjardalur and all animals were barred indoors; dogs, cats, the lot. Except the bitch at the farm Jökulsá was nowhere to be found. Six days later the bitch returned home, well-kept and happy, and six weeks later she had puppies. They were peculiar looking; their coat was odd and their behaviour strange. Eventually, the family at Jökulsá decided to keep one of them, more out of curiosity than anything else, to see how it'd turn out. They named him Otur (otter), probably because of how weird his coat was. Otur proved to be completely useless, because he bit the sheep. He was better suited to playing with the children on the farm, he liked them. Otur was strange in other ways, for example he couldn't bark and instead he cackled, he didn't run but he cantered. Furthermore, he was totally uninterested in bitches, he seemed sterile, as bastards often are.

When I went north to photograph the skoffín, I met one of Otur's former playmates, doctor Ólafur Grímsson. We met by the old farmhouse in Flateyjardalur. Ólafur told me how he used to play with Otur and how Otur would sniff him out when they played hide-and-seek. Ólafur believes without a doubt that Otur was a skoffín. People said that Otur's father was a silver fox which escaped from a fox farm somewhere in the north, wandered into the valley and met the bitch while the snowstorm raged.

Eventually the family moved from Jökulsá to Akureyri. Otur went with them, but two weeks in he was hit by a car and died. The taxidermist took the carcass and stuffed it and Otur was displayed as a skoffín for years.

The director of the Natural Institute wouldn't let me take the stuffed skoffín to Flateyjardalur: "You can't take it all the way there. This is a rarity, perhaps the only one in the world!"

We were allowed to photograph the animal just outside Akureyri, and the director watched us the whole time. He then placed the skoffín on a shelf in his office, where Otur sat for years, until a new employee came to the institute. He was a genetics expert and when he saw the animal in the director's office, he asked: "What is this?" The director proudly answers that this is a skoffín. "Well, we shall see about that," said the genetics expert, took a sample from the animal and examined it.

To cut a long story short, Otur was proven to be a dog, as dogs and foxes are not biologically compatible for breeding. This result was announced on a slow news day and made headlines around the country. This announcement from the Natural Institute erased in one swoop the remarkable story of Otur. The story of the skoffín became worthless; all the facts about its behaviour, the stories of the boy who had played with him ... it was all bull, although at the time it had been covered in at least two magazine and newspaper interviews – it was all worthless because of the new technology. The scientist steps forward and tells us what everything means – the old stuff disappears.

I am extremely interested in the collision when these two worlds meet and how we always seem to favour the logical. It's like we are immediately ready to forget the other view.

**Sometimes it seems like science is like a bulldozer which clears everything – all other ways of looking at the world – away.**

The scientific viewpoint can sometimes make things appear a bit flat. I am sure it is very exciting to be immersed in the world of science, a lot of fun. But the other kind of awareness – that is also knowledge.

**Exactly. It is also knowledge, and you'd think it could stand beside the scientific one, without one pushing the other out of the way.**

Yes, not least because this sort of knowledge is often so weird and interesting. My work often originates there, in the space between different types of knowledge.

**Scientist, storyteller, artist ... were you always determined which profession you'd choose?**

Yes. As a girl, I always wrote in memory books, as an answer to "I am going to become ...", that I was going to become an artist. I don't know why.

**That's funny. But you do come from an educated and musical family ...**

Yes, and artistic. My mother, Solveig Jónsdóttir, studied ceramics at Skolen for Brugskunst which is now called Denmark's Design School. That may have influenced me, although I think the main reason was that I just always liked drawing. Or, you know, liked creating.

## **What about music, you must have grown up with music, being a composer's daughter?**

Yes, yes, but I wasn't very talented in that area. Of course I grew up with a lot of music – and there is music in a lot of my work, although I don't write it myself. I get asked that a lot, about my grandfathers' and my father's influence on my art. For a long time, these questions really annoyed me for the simple reason that I had never considered them influential at all.

That changed when I created a piece for my father's ninetieth birthday. My parents got married in 1956, they moved to Rome and stayed there for a year. Dad had just finished a long symphonic composition and thought now he'd have time to start making a completely different kind of music, find his own sound. So, he sat down with his music book and wanted to start composing but nothing happened. For a whole year he scribbled in this book – tried to make something happen – but very little came out of it, almost nothing. When I started working on this piece, dad lent me this music book, as well as his diary from his stay in Rome in 1956.

I ended up going to Rome myself, literally travelling in my parents' footsteps and held an exhibition which I dedicated to my father. I got Snorri Sigfús Birgisson to play the scribbles from dad's music book, these lines and fragments, all of which was thought worthless and useless. When I heard him play, something unexpected happen: The soundtrack of my youth appeared.

### **How so?**

This was the music which I fell asleep to at night and even woke up to in the mornings: Dad playing fragments and lines ...

### **Could you detect that in these fragments from Rome?**

Yes, it was all there, the endless ding-ding-dong – piano chords which mean nothing to the listener but have meaning in the ears of the composer. When I listened to Snorri Sigfús play, I thought: "This is my influence." It seeps in through the subconscious.

### **So, it's not only your father's fully formed work which matter to you, but maybe even more the scribbles in the music book, the half-formed motifs, that surround you growing up?**

We recorded this in my father's studio, using his instrument. Dad was out for the day and didn't know me and Snorri were there. When he came home late that night, we were still at it. He opens the front door and hears familiar chords from the studio. Of course he was quite taken aback: For the first time he heard himself compose. He later described it as feeling like he attended his own séance.

To me, these chords were a constant murmur. Although I was never really able to hear what he was playing and thought it all sounded the same, this was always in the background, this initial creation.

### **So, do you see any influence from your father in how you work and approach creation?**

It's kind of hard to answer that. I was drawn to art because I like making stuff with my hands. I enjoy that more than anything else.

In time, this manual pleasure stops fulfilling you on its own and you start seeking something more. That's part of the reason I turned to Icelandic folklore. Then you might say that one's ancestors have started working through you.

**I guess we all experience this, whether you are a mechanic or an artist. You feel it as you get older, it's a bit of a shock to feel the older generations manifesting in yourself.**

Yes. Our language, our culture, it is very special and unique. We are responsible for it, whether we like it or not. Sometimes I feel like I don't pick my subjects, that it wasn't necessarily me who chose to work this way. I sometimes thought that I could have done something more fashionable, because particularly at the start, this kind of thing wasn't very cool at all, on the contrary it was believed rather lame.

I also utilise this cultural heritage during my work process. I rarely start working on a piece without first flicking through the folktale collection of Jón Árnason. Even if I'm not using the tales in any way. I just like grounding myself in this culture.

**I know what you mean. There is something about this culture which grounds you, calms you to the point of meditation ...**

And then you can find the most amazing connections. For example, when I found the story of Jesus and the birds. Are you familiar with the altar piece I created for Ísafjörður Church?

**No.**

I was asked to come up with an idea for an altar piece in the church in Ísafjörður and of course I immediately turned to Jón Árnason's collection. When I opened the book at random, I saw the story of the Saviour and the golden plovers.

This story takes place when Jesus is still a child. He is playing with the other children, they are making birds from clay, just playing in the mud. An orthodox Sadusei walks past, is angered to see the children working during a holy day and starts smashing their bird statues. Then Jesus lays

his hand on the remaining birds, which come to life and fly away. According to the story, this is how the golden plover was created.

**This is beautiful: The children creating the world from earth and water, mud which comes alive ...**

That is why the golden plover sings “glory, glory” in the spring, to praise its creation, freedom and God. I knew this story. I remember my mother telling me the story at some point. She thought it had been in the apocryphal books of the Bible, but the best-known version is in The Infancy Gospel of Thomas ...

**Which is one of the gospels which the church doesn't fully recognise, is it not?**

Yes, it is not a part of the New Testament. But this story can also be found in the Koran. It is basically just a myth which travels through Europe, from Palestine and up to Iceland. On the way, the birds have undergone a transformation and turned into golden plovers which bring us spring and hope.

**And “tuu-u-ee” has become “glory, glory” ...**

I eventually recreated this story in the west. I got the locals in Ísafjörður to work with me, they created the birds. We made 749 birds and I used them to create the altar piece.

**This is also an interesting twist on what we call ethnic, because the folktale does not originate in Iceland, maybe these ethnic stories are ethnic everywhere.**

Exactly, they are often universal.

**I think you need to add this story to your manuscript – the one I mentioned earlier. You are quite the storyteller ...**

... Well, I see myself as more of a “grúskari” (person who explores things unsystematically). I can flick through books and google endlessly ... But a storyteller, yes, maybe I am that as well.

**It's one of my favourite words; “grúsk” (the act of exploring things unsystematically), and typically Icelandic, if there is such a thing.**

But “grúsk” can never come from nothing, the subject at hand must always have a personal dimension. I need to relate to it; it has to concern me.

**Am I right in thinking that it was one of these myths, related to your ancestor Björn Gunnlaugsson, which led to you discovering a collection of casts of Icelanders in the 19<sup>th</sup> century which became the basis for the work *Musée Islandique*?**

Yes. Björn was the head of the “grand side” of my family, on my paternal grandmother’s side. Björn was a mathematician and head teacher in The Learned School, a scientist and prolific cartographer in the 19<sup>th</sup> century. Once, I was at a family reunion and my cousin mentioned that there exists a death mask of said Björn. Also, he said, the mask was being kept in the Canary Islands! I found this so surreal that as soon as I got back to my studio, I started exploring.

Gradually – this enquiry took a few years – I got to the bottom of this. When Icelanders began travelling to the Canary Islands in the 1960s, they started by going to museums, like good tourists do. In the Museum of Anthropology in Las Palmas, one of them, Halldór Pétursson illustrator (which is also descended from Björn), saw Icelandic names on the cards on the walls, beside bones, head casts and other anthropological stuff at the museum. Halldór took a photo of a head cast which was labelled with the Icelandic name Björn Gunnlaugsson. And so the story was born that the death mask of Björn Gunnlaugsson was to be found in Las Palmas.

I finally got through to the museum staff in the Canaries and slowly the pieces fell together. The cast was certainly of Björn. It was made by French scientists who travelled around Iceland late in the 19<sup>th</sup> century and carried out measurements and research and made casts of many Icelanders. The items in the Canarian museum turned out to be copies of the originals which were in a museum in Paris.

**And you created *Musée Islandique* from this ...**

This is how it often happens with me; I get inspired by something personal.

**This French research, this exploration of what people believed were different races, this was prime science of the time. Today, this is at best outdated knowledge, and feels more related to folktales and “skoffín” than to proper science. You are still dancing on the line between science and myth ...**

Yes. But I don’t need to place any judgements, the pieces speak for themselves. The items carry their own history, so the work often largely revolves around its own historical context.

**Icelandic culture obviously gives you such an inspiration. You use everything – nature, book culture, folktales, but also modern society, political history and even crime stories, as we can see by the Leirfinnur bust**

**which stares at us from a shelf. We live in a time where the concept of nationality is often doubted and criticised. The question arises whether you have ever been misunderstood as promoting nationalism in your work. If this might even be called chauvinism.**

I felt this a bit in the beginning, but it probably played a part that I came home after staying in USA for a long time, where race was very much being discussed, way more than here at home. This is such a fine line, this chauvinism. My work is also often very critical of Icelandic society.

But I do feel that the foundation we have in stuff like Jón Árnason, this is a culture I trust. I understand it. If there is something I don't fully understand I can get to the bottom of it, figure it out.

### **You are at home in this culture ...**

Yes. It's just something in our blood, this culture which is extremely rich and exciting, and I can say anything because I have access to this language.

### **You mean that the culture enables you to express yourself?**

Yes. If you have a good grasp of the language, you can express yourself. If you have a good grasp of the culture, you can also use that, create and express yourself without it being superficial. I was in USA for six years and I didn't plan on coming home. Then I came home to have a baby – and meant to go back there. But I never did. The main reason was that once I was back, I felt I could use this culture more effectively, I could delve deeper into it, where I had my own audience which understood what I was doing. If I'd stayed in USA, this would've become more shallow and kind of touristy.

### **That the work would have been limited to an outsider's view of the country and its culture?**

Yes, possibly.

**I know exactly what you mean. I feel this has increased in recent years, since Iceland became such a popular tourist destination. I sometimes think Icelanders, also the artists and writers, have started pandering to this attitude in their work – this limited tourist view of the country and its people, which again limits our own chances of moving and creating within our culture.**

Yes, it feels like a certain kind of attitude has been created, one which is manufactured and ready-made. It leaves no room for interpretation, everything constantly becomes more narrow.

**Precisely. I sometimes feel that “Icelandic culture” has started to shrink into clichés. At such a time, one feels that art which digs down around the roots is almost vital to open up our universe of discourse and broadening our horizon.**

Absolutely. This is extremely dangerous. One of the things that pleases me the most when I am talking about my work and telling folktales, is when someone butts in and says: “No, no, I’ve heard this, you are wrong, Ólöf, this is not a skoffín, it’s a skuggabaldur ...” or something like that. You feel that the story hasn’t got this ready-made attitude, it’s not been set in concrete form, because once we start regulating our myths and pushing just one version of the story as the “correct” one, then it all becomes dead and rigid.

**Yes, we start using the concept of truth about things where it simply does not apply.**

Exactly. When I was a child, these folktales were extremely real to me. I had a crippling fear of the dark and was so frightened by the ghost tales that it caused me real problems.

**It would be interesting to examine how this fear of the dark translates between generations. I was also very afraid of the dark when I was a lad. I wonder if kids today have this same problem.**

Good point. I grew up in Skerjafjörður, there were no streetlights at the time, just endless darkness and the sea, of course. I heard ghost stories of dead fishermen who were still seen fishing. I pictured all kinds of monsters. In retrospect, this feels very morbid. On top of this, my grandfather Sigurður was constantly reading the Icelandic folktales, collecting stories, arranging them into new collections. One day he came to me and said: “I am going to give you my new folktale collection for Christmas,” and I yelled: “No! Please, don’t!” This made him very happy and of course he gave me the book next Christmas. He was so happy that someone could believe so strongly in these stories.

**Fear of the dark was – and perhaps still is – deeply rooted in our tradition. I always find it odd to read about, as you often do in traditional, ethnic literature, when old farmers, probably very strong and have never complained about anything in their lives, talk about how terribly afraid of the dark they always were. These people lived in an almost totally dark world ... I imagine it must have been challenging to be afraid of the dark in the Middle Ages.**

Yes, but nobody was scaring me or trying to make me afraid of the dark. I created the fear myself.

**The flip side of things like fear of the dark is, of course, the imagination, in the same way as a nightmare is the dark side of dreams. Fear of the dark connotes a belief in something invisible and mysterious, in a meaning which is hidden to us, at least for now. Maybe you also need to be afraid of the dark to be able to believe in fairy tales ...**

I sometimes say to myself: "Now everything is boring and too mundane, I am going to open up my senses and make everything into something." You see? Then, out of nowhere, you've opened the door and let the adventures in ...

This surprised me but you can control it up to a point. When you are very busy, for example at work, these doors close. You need to be aware and open them up again.

### **Open your eyes, take the time to admire the coincidences and so on ...**

Which may not be coincidences after all. This picture, the one you almost broke when you came in, this is a part of my final project at Yale, as I told you earlier. In it, you can see my grandfather Sigurður. He sits in the living room in Eyjólfssstaðir in Vatnsdalur, studying for his finals. My grandfather was born in 1886, so this must be around 1905. I did this work early in the 1990s, in the early days of Photoshop, and I managed to add myself to the image, this is me in the foreground, sitting opposite my grandfather.

### **So, right there at the start of your career, you've begun trying to place you within this system – this image – which we call Icelandic culture?**

Yes. The story behind it is this: Yale has an enormous library, twelve floors if I remember correctly. One day I learned there was an Icelandic department in there, with books and Icelandic artefacts. I set off trying to find it, in the long and winding passageways of the library. I walk up some stairs, down a corridor and towards a specific shelf. There, I take a book at random, open it and see this picture, from Iceland, of my grandfather.

I didn't think anything of it at the time, just borrowed the book, scanned it and created this image we have here. Later, I told my classmates how this work had come about. They did not believe me, thought it was too much of a coincidence. Therein lies the difference. They did not believe me. But you do.

### **I think you simply must add this story to your manuscript.**

Yes, now that you mention it, I might want to write this down.

### **I don't think you have a choice.**

I once created an installation based on the story of the county magistrate's wife at Bustarfell, where I worked with similar things. It had sandblasted Icelandic patterns, a picture of a lady in a riding suit with my

profile and such things, all surrounded by much light and white water, so light that it almost became invisible, elevated, vague. The viewer is close to the work but still doesn't have full access to it.

**You are not far from these works yourself. Is it possible to say that you are both inside and out of this Icelandic cultural fog of the ages, which the work is inspired by?**

Yes, at least I am somewhere around this cloud. This exhibition about the magistrate's wife was of course based on the famous folktale of the rich wife at Bustarfell in Vopnafjörður who was summoned to help an elf woman in labour nearby. Once the elf child was born, she was supposed to put salve in its eyes. The woman did so, but also managed to put a tiny bit of salve in her own left eye. When she returns to the human world, the elves gave her a magnificent embroidered cloth to thank her.

**As strangely as it sounds, doesn't this cloth still exist, a real elf cloth, in safe keeping at the National Museum of Iceland?**

Yes. Well, the magistrate's wife detects a change in herself as she can now see the elf world with her left eye. She sees the elves' grand dwellings, sees when they make hay, when they expect rain and so on. She uses this information for the benefit of her own household.

This goes on until one autumn when the magistrate's wife goes shopping in Vopnafjörður. Who does she meet there but the very elf woman that she had helped give birth? The elf woman is wandering around the shop, picking up things, when the lady walks up to her and says good morning. However, their communication is cut short when the elf woman turns around quickly and spits in her eye. The magistrate's wife lost her ability to see the elf world and never regained it. I think this is a very beautiful story.

**Yes, weird and beautiful, that is a good mix. Vision is not a given, not for magistrate's wives or artists, it is a fragile gift. It is also fun to note that the wife basically catches the elf woman shoplifting. These stories are full of surprises.**

**But listen, I think we must stop now, I am sure this has become way too long an interview. I am turning the recorder off.**

Yes, sorry, I can't help it, I always start telling stories ...

**Sögur**



# Móbarð undir jöklí

Móinn sóttum við á Snæfellsnes. Það var heimamaður sem fór með okkur niður í fjöruna. Við gengum eftir ljósri ströndinni þangað til hann stoppaði skyndilega og sagði „ætli þetta sé ekki hér“ og stakk skóflunni niður í sléttan sandinn. Upp kom safaríkur rauður fjörumór úr mörgþúsundára spreki. Fyrir ekki svo löngu hafði þarna verið myndarlegt móbarð sem stóð upp úr sjónum, en nú hafði sjórinna brotið það niður svo það var horfið undir sléttan sandinn.

Við stungum upp dálítið af mó til að taka með heim. Víku síðar komum við aftur og gengum beint að niðursorfnu barðinu og söfnuðum töluverðum mó til að þurrka og nota í skúlptúr.

Nokkrum vikum seinna vantaði meira efni í stærra verk svo við drifum okkur vestur. Við skundiðum galvösk af stað með skóflur undir hönd, en okkur til furðu fundum við ekki móbarðið. Við gengum fjöruna endilanga og leituðum og leituðum. Loks hringdi ég í heimamanninn og sagði farir mínar ekki sléttar og að mórinn væri bara ekki á þeim stað sem hann hefði verið áður.

Heimamaður svarar „stundum er hann þarna og stundum ekki“

„heldurðu að barðið sé þá alveg horfið undir sjó“ spyr ég sorgmædd

„njah, það er ómögulegt að segja“

Löng þögn.

„ég skal fylgjast með barðinu, vina, og ég læt þig vita þegar það kemur aftur“

„ókei, takk, bæ“



# Talað við Stein

Ég var ekki alveg viss um að mér fyndist í lagi að setja Geirfuglinn á skerið í Skerjafirði. Það var eithvað rangt við að bora fyrir teinum beint í klöppina og líma myndina fasta. Á þeim tímapunkti vissi ég ekki heldur hversu lengi verkið fengi að standa.

Við leigðum límbyssu, bensínrafstöð og risa-borvél til verksins. Rafstöðin var ræst með látum og tekið til við að bora. Mjög fljótlega brenndi borvélin úr sér. Við fórum þá og fengum aðra borvél, ekki síður kraftmikla. Það gekk ágætlega framan af, en þá brenndi hún líka úr sér. Við urðum að sækja þriðju vélina.

Það var farið að falla að og öldurnar orðnar ógnandi þarna á flæðiskerinu. Við vorum að falla á tíma. Strákarnir fóru að sækja nýja vél, en ég vildi hinkra á meðan og gera hreint fyrir mínum dyrum. Ég settist því niður og spjallaði við steininn í dágóða stund. Ég afsakaði æðibunuganginn og baðst leyfis til að setja upp verkið, sem mér fannst mér vera veitt.

Loks kom borvélin. Hún gekk eins og smurð, við lukum verkinu fyrir flóð og Geirfuglinn stendur enn hnarrivistur á sínu skeri.

Nú byrja ég alltaf á að fá leyfi íbúanna.



# Hvítir hrafnar

Fyrr á öldum gekk sú sögusögn að á Íslandi væru fleiri hvítir hrafnar en annars staðar í heiminum. Íslendingar sjálfir voru duglegir að breiða út söguna og því lengra sem fiskisagan flaug, þeim mun fleiri urðu hvítu hrafnarnir. Elsta heimild um að sést hafi til hvíts hrafnar er frá 17. öld. Hann vildi Guðbrandur biskup Þorláksson veiða, en tókst ekki.

Þar sem svarti hrafninn var táknað myrkurs og dauða, jafnvel hins illa, þá má gefa sér að sá hvíti hafi táknað ljósíð og lífið; jafnvel verið holdgervingur heilags anda. Goðsögnin um hvíta hrafninn var enn lifandi og ósnertanleg um miðja síðustu öld þegar sú frétt barst að sést hefði til hvíts hrafnar á Snæfellsnesi. Af stað fór flokkur vaskra manna með það að markmiði að fanga fuglinn.

Veidimennirnar ná fuglinum sem vart var orðinn fleygur í net. Þá gerist hið óumflýjanlega. Á því andartaki sem mannshöndin snertir goðsögulegan fuglinn deyr goðsagan. Í stað þess að maðurinn haldi á yfirnáttúrulegri veru, þá heldur hann á dauðlegum hrafni, náttúrulegu raríteti sem í vantar litarefnii og kallast því albínói. Hér vék náttúrutruún fyrir vísindahyggunni.

## Eftirmáli:

Krummi var fluttur í búri til Reykjavíkur og sýndur þar opinberlega gegn aðgangseyri. Rætt var í blöðunum hver framtíð hans yrði, og spekúlerað hvort ekki ætti að reyna að selja hann til kvíkmyndaborgarinnar Hollywood, eða nota hann til undaneldis við ræktun fleiri hvítra hrafnar sem síðar væri hægt að selja til útlanda fyrir gjaldeyri.

Örlög krumma urðu nú ekki frægð og framí erlendri grundu. Hann slapp úr búrinu sem hélt honum föngnum. Eigandinn brást skjótt við og fretaði samstundis á hann úr haglabyssu. Frekar vildi hann krumma dauðan í hendi en frjálsan á flugi.

Skömmu áður en krummi var allur skrifaði kona nokkur grein í Velvakanda þar sem hún óskar eftir því að krummi fái frelsi og með fylgdu þessi vísuord sem hún leggur í krumma sjálfum í munn:

*Ég er öðruvísi en aðrir,  
ófleygur hvítur hrafn.  
Æ, gefið mér frelsisins fjaðrir  
en flytjið mig ekki á safn.*

En það urðu einmitt örlög hvíta hrafnarins. Hann endaði hjá Náttúrufræðistofnun Íslands og var komið þar fyrir í skúffu með öðrum albínóum.



# Geirfuglinn kominn

Þegar við, íslenska þjóðin, höfðum hreppt Geirfuglinn á uppsprengdu verði á uppboðinu í London biðum við í ofvæni eftir að líta hann augum. Loks var hann sýndur opinberlega í Þjóðminjasafni Íslands. Ég var mjög spennt að sjá herlegheitin og skottaðist með vinkonu minni uppi Þjóðminjasafn til að líta hann augum.

Það verður að viðurkennast að við héldum að þetta yrði áhrifameiri sjón eftir allan spenninginn vegna kaupanna á Geirfuglinum. Það sem við sáum var í okkar 10 ára augum afar tilkomulítil hversdagslegur svarthvítur fugl fylltur hrísgrjónum.

Ég veit svo sem ekki hvers við höfðum vænst en vonbrigði gráskalans voru þó nokkur.



# Á hraða eilífðarinnar

Fuglaþúfur myndast á hæstu punktum í landslaginu þar sem fuglar setjast til að sjá vítt yfir. Í átakinu þegar fuglinn tekur aftur á loft dritar hann svolitlu driti. Þegar fuglar hafa dritað á sama blettinn kynslóð eftir kynslóð, í árhundruð og árþúsundir þá hleðst smátt og smátt upp haugur af næringarríkum jarðvegi og það myndast gróin þúfa.

Pannig mótar náttúran skúlptúra í landslagið á hraða eilífðarinnar.



# Forystufé

Uppruna forystufjár má rekja til þingeyks hulduhrúts sem blandaðist venjulegu sauðfé í öndverðu. Féð býr yfir eiginleikum og gáfum sem eru óþekktar í nokkru öðru sauðfárkynni í viðri veröld.

Eðli forystufjár er að leiða fjárhópinn, eins og nafnið bendir til. Það sér fyrir veður og ratvísí þess er óbrigðul, eiginleikar sem voru ómetanlegir við vetrarbeit á árum áður.

Geta forystufjár til að leiða hjörð sína í gegnum hríðarstorm og myrkur í öruggt skjól bjargaði lífum manna og dýra.

Nú er forystufjárstofninn um 1400 dýr.



# Fuglar í skúffum

Þegar ég fór að leita heimilda um hvíta hrafna sló ég á þráðinn til Náttúrufræðistofnunar Íslands til að spyrja hvort þeir væru til í raun og veru. Ég fann að á hinum enda línunnar varð uppi fótur og fit og mér var strax komið í samband við sérfraðing sem spurði spenntur hvort ég hefði séð til hvíts hrafns. Ég varð að svekkja hann með að svo væri ekki og leið hálfi illa yfir að hafa kveikt von í brjósti fuglafræðingsins. Hann fræddi mig um að reyndar væri einn slíkur til í safni stofnunarinnar og bauð mér að koma og sjá.

Safnið var þá til húsa á Hlemmi. Fuglafræðingurinn leiddi mig að geymsluskápum sem í voru fuglshamir af öllum tegundum. Þeir lágu í skúffum hlið við hlið með vængina þétt að síðum sér, rétt eins og þeir svæfu. Loks opnaði hann skúffu sem fékk mig til að taka andköf. Þetta var mögnuð sjón. Hún var sneisafull af hvítungum af öllum tegundum: þröstur, márierla, svartbakur, hrossagaukur, langvíð, álka, lundi og hvítur hrafn. Þessi sjón fylgdi mér í mörg ár, ég vissi lengi vel ekki hvernig ég vildi nota þessa vanskapninga sem höfðu verið skotnir til þess eins að lenda utan flokkunarkerfis inná safni.

Þegar ég vissi loksins hvernig ég vildi nota fuglana hafði ég samband til að fá leyfi til að mynda. Á þeim nærrri áratug sem hafði liðið frá því ég sá fuglana fyrst var búið að flytja geymslur safnsins í nýtt húsnæði. Ég hélt að við yrðum eldsnögg að finna fuglana í skúffunni góðu, en annað kom á daginn. Nú var búið að endurraða samkvæmt nýjum forsendum og í stað þess að albínóarnir væru saman í vanskapningaskúffunni höfðu fuglarnir verið fluttir í aðrar skúffur, sinn með hverri tegund.

Það tók okkur óratíma að rekja okkur í gegnum allt fuglasafnið í leit að albínónum sem ekki er lengur mismunað vegna litarháttar í skúffum Náttúrufræðistofnunar Íslands.



# Gull

Við systkinin vorum send í sveit. Þar lékum við okkur að legg og skel. Við reistum bú á milli þúfna þar sem lambskjálkar voru kýr, völur kindur og leggir hestar. Ég átti two gæðinga sem mér þótti afar vænt um og pússaði sumarlangt með sandpappír til að fá þá glansandi fína. Annar var jarpur og hinn var grár og þeir bitu gras í námunda við bæinn sem var byggður úr tréflísum. Bróðir minn átti mjög eftirsóknarverðan grip sem ég og hinir krakkarnir öfunduðum hann af. Það var traktor gerður úr tréfleyg sem stórum nagla í.

Þegar við héldum heim í lok sumars máttum við taka með okkur einn hlut úr búinu. Ég valdi þann jarpa. Bróðir minn valdi traktorinn og skyldi engan undra.

Þegar heim var komið drögum við stolt gersemi okkar upp úr töskunum og stilltum upp í hillu innan um hin leikföngin okkar. Ég lenti í smá vandræðum með vinkonur mínar þegar ég sýndi þeim gullið mitt. Þær skildu ekki alveg hvað þetta bein átti að fyrirstilla, eða þetta tal um hest. En það var ekkert á við það sem bróðir minn lenti í þegar hann reyndi að útskýra gullið sitt, traktorinn, sem reyndist þegar í bæinn var komið vera fúaspýta með ryðguðum drjóla.



# Fullkomlega fjarverandi

Fyrirsæturnar voru allar á níræðisaldri. Konan í hópnum var alsæl með að fá að sjá myndina af föður sínum aftur og stolt að hann skuli hafa verið í hópi þess úrvalsfólks sem var valið til að verða ódauðlegt í vaxi. Fyrrverandi forsætisráðherra tók hugmyndinni líka vel – og fannst það sjálfsögð og eðlileg bón að vera beðinn um að sitja fyrir á mynd með föður sínum. Þriðja fyrirsætan dæsti og spurði af hverju ég þyrfti alltaf að vera svona „macabre“ og brosti svo út í annað.

Við stefnumótið hrukku börnin í kút og litu undan. Þau sáu þarna föður sinn með barnsaugunum, og urðu eitt andartak aftur lítil. Að sjá föður sinn sem brúðu er hrollvekjandi. Hún er í óþægilega eðlilegri stærð, holdið glansandi lakkað og augun steindauð. Ásjóna föðurins er þarna í einhverri mynd, en persónan er víðs fjarri.

Hendurnar eru pinnstífar og fingurnir með sorgarröndum og það sem er mest krípi – hendurnar eru af einhverjum öðrum.



# Geirfuglar og hvítabjarnarbein

Í safni Náttúrufræðistofnunar Íslands eru tveir geirfuglar. Annar er sá sem þjóðin keypti 1971, hinn er eftirgerð sem hamskeri á Akureyri bjó til 1938. Eftirgerðin er saumuð úr langvíuhönum og hafði hamskerinn enga fyrirmynnd til að styðjast við. Hann staðhæfði þó að stærð og hlutföll geirfuglslíkisins væru hárnakvæm og rétt, enda hafi hann farið eftir ýtarlegum mælingum í virtum erlendum vísindaritum.

Mig langaði að ljósmynda geirfuglana saman. Ég hafði engar áhyggjur af að ég fengi ekki að ljósmynda endurgerðina, enda lítt verðmætur gripur. Náttúrulegi fuglinn er aftur á móti einstakur og óbætanlegt dýrmæti sem ætti helst að loka inní brynvörðum skáp og draga aldrei fram.

Forsvarsmenn safnsins sáu strax vandkvæði á beiðni minni, því nokkrum dögum áður hafði hitalögn sprungið inní sýningarsal safnsins á Hlemmi og hafði geirfuglinn staðið þar í gufubaði yfir helgi. Hann hafði verið fjarlægður og settur í geymslu og því auðsótt mál að ljósmynda náttúrulega fuglinn nú þegar.

Verra væri með eftirgerðina. Hún hafði verið sett í sýningarkassann sem staðgengill alvörufuglsins og var komin í fulla vinnu frá níu til fimm, og alls ekki á lausu. Ég yrði því að bíða þar til sýningaraðstöðunni á Hlemmi yrði endanlega lokað, sem yrði bráðlega.

Pegar fuglarnir voru loksins báðir komnir í geymslu mætti ég með mínar græjur á umsömdum tíma. Aðkoman var all-sérstök. Um morguninn hafði aftur sprungið vatnslögn í geymsluhúsnaðinu og rann vatn upp að ökkum um öll gólf. Í snarhasti þurfti að bjarga munum svo allt var á tjá og tundri þegar ég mætti. Samtímis var verið að sjóða niður bein af hvítabirni sem gengið hafði á land nokkru áður. Á meðan á myndatökunni stóð var ég þess vegna ekki bara blaut í fæturna heldur fyllti þykk gufa allar geymslur og ganga – og lyktinni af grey-bjössa ætla ég ekki að reyna að lýsa.



# Yves Klein Bleu á Þingvöllum

Einu sinni fór ég með mömmu á ættarmót í tilefni af tveggja alda fæðingarafmæli forföður okkar sem hafði verið prestur á Þingvöllum. Aldraður prestur staðarins tók hátiðlega og kjólklaeddur á móti skara afkomenda sem tróð sér inn í smávaxna Þingvallakirkju. Við sáum hvert ofan á öðru, í tröppum, á svölum og á gólfí. Presturinn hafði skrifað ræðu í tilefni samkomunnar og kom sér fyrir í predikunarstólnum sem slútti yfir okkur.

Þetta var heitur sumardagur og sólin skein og brátt varð mjög heitt í kirkjunni. Presturinn sem hafði skrifað ræðu sína með lindarpenna og bláu bleki hóf töluna. Fljótlega nam hann tómlegan svip gesta og áttaði sig á að hann hafði ruglast á forföður og ræðan var um rangan mann.

Við þessa uppgötvun og vaxandi lofhita tók prestur að svitna all-svakalega. Lak svitinn í stríðum straumum niður andlitið, draup niður á ræðublöðin og leysti upp blátt blekið. Prestur greindi ekki lengur stafina og renndi því fingrum eftir línunum til að halda striki. Loks strauk hann svitann af andlitinu með bláum fingrunum.



# Gæslumaðurinn

Í Dýrasafninu í Kaupmannahöfn vorum við kynnt fyrir vísindamanni sem sér um muni sem tengjast forvörslu og varðveislu geirfugla í safninu.

Petta var lágvaxinn eldri maður sem talaði með norskum hreim. Hann var gráhærður, langhærður og síðskeggjaður, klæddur sólgulum fótum en sokkalaus. Eins konar blanda af hippa og norsku smátrölli.

Hann leiddi okkur berfættur um ranghala safnsins og við ráfuðum inn og út um stóra geymslusalina. Að endingu komum við að eldvörðum járnskáp sem í voru uppstoppaðir geirfuglar og krukkurnar sem geyma innyfli síðustu geirfuglanna sem dreppnir voru í Eldey 1844, alls 11 krukkur.

Hann sýndi okkur hvernig glerkrukkunum er lokað með hvalfitu svo víinandinn sem innyflin liggja í gufi ekki upp. Hann sagði okkur líka að áður fyrr hefðu innyflin legið í finasta koníaki og að stundum hefði vantað uppá að vökvinn dekkaði innyflin í krukkunum, því að í gamla daga hefðu vísindamennirnir staupað sig á geirfuglslegnu koníakinu þegar þannig lá á þeim. Að þessu hlögum við innilega.

Ég spurði hann þá um skrýtna sögu sem ég hafði heyrт uppá Íslandi skömmu áður en ég fór að heiman, um galinn vísindamann í dýrasafninu sem hefði víst fengið sér bita af lifur úr geirfugli og væri því eini núlifandi maðurinn sem hefði bragðað á geirfugli.

Gæslumaður geirfuglanna varð býsna lúpulegur og muldraði ofan í hálsmálið: „Hann bragðaðist illa.“



# Íslenska dýrasafnið

Ég fór í Íslenska dýrasafnið í Breiðfirðingabúð með vinkonu minni. Hún vildi endilega fara þangað. Ég held hún hafi vitað sitthvað.

Við mættum þarna tvær forvitnar litlar telpur. Það var einkennilegt andrúmsloft þarna inni. Eigandinn sat í bakherbergi með þrjár unglingsstelpur og píkuskrækirnir fylltu rýmin. Karlinn veitti okkur strax athygli og við fengum ókeypis inn. Hann bauð okkur brjóstsykur. Vinkona mín var óþægilega spennt fyrir karlinum og stemmningunni.

Fyrst sáum við uppstoppuð húsdýr sem mér fannst lítið til koma þar sem ég hafði verið í sveit og þekkti svona dýr lifandi. En þegar lengra kom inn í safnið birtust vansköpuðu lömbin. Ég man hvað þau komu illa við mig og hvað mér fannst þau ógeðsleg og ógnvekjandi. Þetta var vatn á myllu myrkfælninnar sem ég glímdi við og mér varð ómótt.

Ég man ég hljóp út og fram hjá skríkjandi unglingsstúlkunum sem voru að maka á sig varalit og fikta við að reykja meðan kallinn hló og sleikti sig upp við þær.

Vinkona mín var svoltíð svekkt að ég skyldi fara. Henni fannst kallinn, dauðu dýrin og bakherbergið svoltíð kitlandi.



# Bríet og Einar Ben

Ekki eru til margar helgrímur af Íslendingum frá fyrri tínum.

Þó eru tvær grímur í eigu Háskóla Íslands; önnur er af athafna- og stórskáldinu Einari Benediktssyni, hin af kvenréttindaskörungnum Bríeti Bjarnhéðinsdóttur.

Það vill svo til að þegar Einar Benediktsson dó tók prófessor Níels Dungal gif safsteypu af höfði skáldsins. Dularfyllra er að prófessorinn tók einnig heilann úr Einari, eins og stundum var gert við yfirburðamenn erlendis. Heilarnir voru þá mældir og vigtaðir, settir í krukkur og geymdir í vínanda. Heilinn var fjarlægður án leyfis fjölskyldunnar og hefur því framhaldslíf heilans farið leynt. Sagt er að heilinn sé varðveittur í lífsýnasafni Háskóla Íslands, Krukkuborg, og því liggi Einar heilalaus í heiðursgrafreitnum á Þingvöllum.

Bríet Bjarnhéðinsdóttir lést nokkrum vikum á eftir Einari. Níels tók líka afsteypu af hennar höfði. Þá hvarflar hugurinn að heila Bríetar. Var hann líka fjarlægður? Sennilega ekki. Kvenkynsheilar eru svo smáir og léttir á mælikvarða líkamsmannfræðinnar að þeir mega sín lítils í heilastærðarpissukeppni yfirburðamanna, jafnvel þótt um öfgafemínista hafi verið að ræða.

Þegar ég hafði samband við Háskóla Íslands til að fá að sjá helgrímur þessara tveggja ólíku mannpersóna var mér sagt að hafa samband við Háskólabókasafnið. Ritstjórn Bríeti fann ég í bakherbergi innan um ljósritunarvél og bunka af mislýstum ljósritum. Skálðið lá aftur á móti á gólfínu undir stól, í einu af lágreistum lestrarskotum safnsins.



# Ekkert, lok, lok og læs og allt í stáli

Gagnasafn Mannfræðistofnunar Íslands var gefið Háskóla Íslands til eignar. Í safninu eru viðkvæmar persónuupplýsingar tugþúsunda einstaklinga, auk mikils safns lífssýna. Safnið er lokað og verndað með ströngum ákvæðum persónuverndarlagi. Auk þess var sleginn sá varnagli í gjafabréfi sem fylgdi gjöfinni að einungis starfsmenn Háskóla Íslands í fullu starfi gætu fengið aðgang að gögnunum. Ég sótti um leyfi hjá rektor að fá að skoða safnið. Eftir dúk og disk fékk ég neitun. Þá kom líka í ljós að enginn vissi hvar í geymslum háskólans safnið væri niður komið og verið væri að leita.

Eftir að hafa lesið mig í gegnum persónuverndarlög fann ég lagagrein sem kveður á um að víkja megi frá lögunum í þágu fjölmíðlunar og lista. Ég skrifaði rektor aftur og bað um leyfi til að skoða safnið á grundvelli þeirrar undanþágu. Erindinu var hafnað, en í þetta sinn af því að ég var ekki starfsmaður háskólans í fullu starfi.

Mannfræðiprófessor sem undi ekki niðurstöðu rektors fór fram á að ég mætti taka nokkrar ljósmyndir úr safninu fyrir grein sem hann væri að skrifa. Á hans ábyrgð fékk ég loks leyfi til að mynda hluti úr safninu. Ég var spennnt að sjá gagnasafnið þegar það loksins kom í leitirnar grafið í dýpstu dýflisum skólans.

Dag einn var ég boðuð í geymsluhúsnæði vestast í Vesturbænum til að skoða safnið. Innan um brotin húsgögn og gamlar tölvir voru þarna nokkrar stálhillur fylltar með ósamstæðum kössum, seðlasöfnum í skúffum, plastpokum með filmum og lífsýnum í hrúgum. Þarna var þá áratuga söfnun í þágu íslenskrar líkamsmannfræði saman komin, liggjandi fyrir katta og manna fótum, alveg óvarið fyrir þeim mörgu sem þarna áttu leið um.

Mér voru ætlaðir tveir klukkutímar til að velja úr hrúgunni það sem ég vildi ljósmynda. Ég sá strax að ég gat engan veginn hent reiður á öllum þessum gögnum á svo skömmum tíma. Þetta nefndi ég örvingluð við húsvörðiinn sem svaraði að bragði: „Vina míni, ég smíða bara handa þér lykil.“

Þarna var uppsett þjófavörn. Ég spurði hvort ég þyrfti ekki lykilorð. „Nei, nei,“ svaraði húsvörðurinn, „hún er ekki tengd. Hér er hvort sem er bara drasl sem enginn hefur áhuga á.“



# Viaggio sentimentale

Við leituðum lengi að rétta hljóðfærinu til að taka upp hljóðmyndina fyrir Viaggio sentimentale. Að lokum varð úr að taka upp í stúdíóinu hjá pabba og spila á hljóðfærið hans.

Upptakan var á páskadag. Við byrjuðum um hádegi en urðum að hætta fljótlega því það voru börn á hlaupum í kringum húsið, spangólandi óð eftir allt súkkulaðiátið. Við ákváðum að hittast aftur eftir kvöldmat þegar væri rórra og klára upptökuna.

Pabbi fór í páskamat til bróður míns og vissi ekki af seinkuninni. Þegar hann loks kemur heim seint um kvöldið er hann búinn að steingleyma að við hefðum verið við upptökur fyrr um daginn. Hann opnar útihurðina og heyrir kunnuglega píanótóna hljóma úr stúdíóinu. Honum bregður. Petta er í fyrsta skipti sem hann heyrir sjálfan sig semja.

Hann lýsti því svo að þetta hefði verið eins og að vera viðstaddir miðilsfund með sjálfum sér.



# Hugleiðing um egg

Þegar hanar eru orðnir gamlir þá verpa þeir einu egg. Eggið er lítið og ólögulegt. Úr eggini klekst hinn hræðilegi bastarður skoffín sem getur drepið með augnaráðinu einu saman.

Pervisin börn í sveitum Englands voru oft kölluð hanaegg – á miðensku „cocken-ey“. Orðið færðist síðar yfir á óræktarleg börn sem þrifust illa á mölinni. Loks fór orðið að merkja fátæka íbúa í austurhluta Lundúna og sérstaklega þá sem ólust upp við bjölluhljóm kirkju heilagrar Mariú við Bugðu. Bjöllurnar höfðu svo mótandi tón að allir sem þar uxu upp mæltu á tungu „cockney“ eða han'eggísku.

Þetta hugleiddi ég stundum þegar ég hlustaði á kvak minna eigin afsprengja sem ólust upp í austurbænum, undir klukknaslætti Hallgrímskirkju, í heimsþorpinu Reykjavík.



# Leirfinnur

Við árbúsundaskiptin tók ég þátt í útilistasýningu á Þingvöllum í tilefni þúsund ára afmælis kristnitöku á Íslandi. Þá var eitt fórnarlamba Geirfinnsmálsins að reyna að fá mál sitt endurupptekið. Til þess þurfti það stuðning Alþingis sem sýndi málínu takmarkaðan áhuga. Á opnunardegi var planað að þingheimur marseraði saman eftir Hvannagjá á leið sinni á hátiðarfund á Lögbergi, en til forna voru sakamenn einmitt hálshöggnir í Hvannagjá og þar vildi ég staðsetja leirmynd sem átti að vera endurgerð á Leirfinni.

Til að sjá frummyndina sjálfa hafði ég samband við embætti ríkislögreglustjóra og var vísað á lögreglumann sem sá um gagnasafn rannsóknarlöggreglunnar. Hann útilokaði strax að ég gæti fengið aðgang að gögnum úr sakamáli. Ég hringdi því í ríkislögreglustjóra sjálfan sem upplýsti mig um að aðeins dóms- og kirkjumálaráðherra gæti veitt slíkt leyfi. Ég skrifaði embættinu, en sýningin á Þingvöllum var einmitt á vegum Alþingis. Ég nefndi í bréfinu að það gæti orðið hneyksli ef mér væri meinað að sjá hausinn. Ég fékk jákvætt svar um hael.

Með leyfið í höndum hafði ég aftur samband við umsjónarmann gagnasafnsins sem enn fann afsakanir til að meina mér að sjá hausinn vikum saman, þrátt fyrir ítrekaðar tilraunir. Þegar aðeins tíu dagar voru í opnun sýningarinnar hringdi ég í ríkislögreglustjóra og kvartaði undan því að maðurinn sæti á hausnum og hunsaði ráðherrabréfið. Hálftíma síðar var mér boðið að koma strax morguninn eftir.

Ég mætti á réttum tíma og var vísað inn í fundarherbergi þar sem ég var látin bíða lengi. Loks birtist umsjónarlöggja gagnasafnsins með skókassa undir hendi. Ég varð mjög undrandi og hélt hann væri að rugla, því hausinn í minni minningu var umfangsmeiri en svo að hann kæmist í svo lítinn kassa. Þetta var eins og að ljúka upp boxi Pandóru, upp steig illur andi og svört orka. Leirhausinn sjálfur var svartur og samanskroppinn, minnti á þurrkaðan mannshaus með holum kolsvörtum glyrnum.



Þegar heim var komið gekk leirmótunin illa. Mér fannst hausinn sem mér var sýndur vera einhvern veginn öðruvísi en í endurminningunni. Ég var óánægð með útkomuna og við það að gefast upp en ákvað fyrst að leita uppi ljósmyndina sem birtist í dagblöðnum miðvikudaginn 27. nóvember 1974 og var svo greypt í minni mitt. Ég hringdi á ljósmyndasafn eins dagblaðanna til að fá að sjá myndina sem lögreglan sendi á alla fjölmíðla af meintum morðingja. Þar var engin mynd til af Leirfinni því lögreglan hafði á einhverjum tímapunkti gert upptækar allar ljósmyndir af hausnum. Á öðrum söfnum kom það sama í ljós.

Ég endaði á filmusafni Landsbókasafnsins í leit að ljósmyndinni, og fann. Þar var hún lifandi komin styttan fræga af Leirfinni, alveg eins og mig minnti hún hefði verið.

Ég fór heim, kláraði leirhausinn, með upprunalegu myndina sem fyrirmynd, setti hann á stjaka í Hvannagjá og þegar þjóðin gekk fram hjá hausnum var eins og hún væri að hitta gamlan vin og fólk sagði: „Nei, er þetta ekki hann Leirfinnur okkar?“

Hví leirhausarnir voru tveir, það veit ég ekki.



# Stories



# Peat Ridge below the Glacier

We got the peat from Snæfellsnes. A local guided us down to the seashore. We walked along the light-coloured beach until he suddenly stopped and said: „I think this is it”; stuck his spade into the smooth sand and unearthed juicy red coastal peat, made up of thousands of years old twigs. Not so long ago, there had been a sizeable peat ridge here, but the sea had eroded it until it vanished under the sand.

We cut a bit of peat to bring home with us. A week later, we returned, walked straight to the disappearing ridge and collected a good amount of peat to dry and use for a sculpture.

A few weeks after that, we needed more material for a larger piece, so we headed west again. We sallied forth with our shovels but to our surprise we couldn't find the peat anywhere on the beach. Finally, I called the local and told him that the peat ridge wasn't where it was supposed to be.

Local answers: "Sometimes it's there and sometimes it's not."

"Do you think the ridge has disappeared into the sea for good?" I ask sadly.

"Well, it's hard to tell."

Long silence.

"I'll keep an eye out for the ridge, my dear, and let you know when it comes back."

"Okay, thanks, bye."



# Talking to a Stone

I wasn't quite sure if I thought it was okay to place the Great Auk on the rock in Skerjafjörður. It felt wrong to drill directly into the rock for the rods and glue the sculpture onto the rods to fasten it. Also, at the time I didn't know how long the artwork would be allowed to stand there.

We rented a glue gun, a petrol generator and a giant drill. Then we started up the noisy generator and started drilling. Pretty soon the drill seized up. We went and got another one, just as powerful. At first, the drilling went fine, but then this one also seized up. We had to get a third drill.

The tide was rising and waves starting to threaten us on the rock. We had very little time. The guys went to get the third drill, but I wanted to stay and clear the air. I sat down and talked to the rock, excused myself for the haste and asked permission to erect the work, and I felt that it was granted.

Finally, the drill arrived. After this all went swimmingly, we finished before high tide and the Great Auk still stands proudly on its rock.

Since then, I always start by getting permission from the inhabitants.



# White Ravens

In centuries past, legend had it that Iceland had more white ravens than any other country in the world. Icelanders themselves pushed this rumour enthusiastically and the number of the alleged white ravens grew the further the story spread. The oldest written source of a sighting of a white raven dates back to the 17<sup>th</sup> century. Bishop Guðbrandur Þorláksson wanted to hunt it but failed.

Since black ravens used to be a symbol of darkness and death, even of evil itself, it is probable that white ravens represented light and life, are even an incarnation of the holy spirit. The legend of the white raven was still vivid and well around the middle of the last century when news spread of a sighting of a white raven at Snæfellsnes, and off went a flock of virile young men set out to capture the bird.

The hunters catch the bird, which is but a fledgling, in a net. Then the inevitable happens. On the moment the human hand touches the mythical bird, the myth evaporates. Instead of holding a supernatural being, they hold a mortal raven, a natural rarity missing pigment which is called an albino. In this case, animism yields to scientism.

## Epilogue:

The raven was transported to Reykjavík in a cage to be displayed publicly for a fee. Its fate was speculated in the media, whether it should be sold to Hollywood or be used to breed more white ravens which could be sold abroad for foreign currency.

However, fame overseas was not to be the white raven's destiny. It managed to escape from its cage. The owner reacted swiftly and shot it with a shotgun. He'd rather hold the raven's dead body than unleash its spirit.

Shortly before that happened, a woman wrote a letter to one of the newspapers where she wished for the bird to be set free and included this verse, where the raven itself speaks:

*I am of another sort,  
a flightless raven of white  
Give me wings of freedom  
Instead of the museum blight*

Nevertheless, the museum is exactly where the white raven ended up; at the Icelandic Institute of Natural History, in a drawer with other albinos.



# The Arrival of the Great Auk

When we, the Icelandic people, had claimed the great auk at an exorbitant price at the auction in London, we waited with bated breath to lay our eyes on it. Finally, it was exhibited publicly at the National Museum of Iceland. I was very excited to see this glamorous bird and went cantering down there with my best friend to see it.

It must be said that we thought this would be a more impressive sight after all the excitement over this purchase. What our ten years old eyes saw was a very insignificant black and white bird, filled with rice.

I don't know what we had expected, but our disappointment of the grayscale was considerable.



# The Speed of Eternity

Fowl banks are tufts that are formed on the highest points in the landscape, where birds sit down to get a good view.

In the effort when a bird takes off again, it shits a bit of shit. When birds have shat on the same spot for generation after generation, for centuries and millennia, a pile of guano, full of nutritious soil, slowly builds up and forms a grown mound.

Thus, nature forms sculptures in the landscape at the pace of eternity.



# **Leader Sheep**

The origin of the leader sheep can be traced back to a single ram deriving from the hidden people, which got mixed with normal ewe, sometime in the far past. These sheep have defining characteristics and possess intelligence unknown in other sheep in the whole world.

Leader sheep's nature is to lead the herd, as the name indicates. They can foresee weather anomalies and their sense of direction is infallible. These qualities were invaluable during winter grazing in the olden days.

The ability of leader sheep to lead their herd to shelter, through snowstorms and darkness, has saved lives of men and animals.

Nowadays, the leader sheep stock counts around 1400 animals.



# Birds in Drawers

When I started searching for any references to white ravens, I phoned the Icelandic Institute of Natural History to ask if they really existed. I immediately sensed furore on the other end of the line, and I was connected to an expert who asked me excitedly if I'd spotted a white raven. I had to disappoint him by admitting I hadn't and felt sort of bad for getting the ornithologist's hopes up. He told me that the museum actually had one such bird in their possession and invited me to come and see it.

At the time, the institute was housed at Hlemmur. The ornithologist led me to storage cabinets, containing bird skins of various species. They lay in drawers, side by side, with their wings down by their sides, as if asleep. Finally, he opened a drawer which made me gasp. This was an amazing sight. The drawer was full of albinos of all species; thrush, white wagtail, great black-backed gull, snipe, guillemot, razorbill, puffin and a white raven. This sight stayed in my head for years and for a long time I didn't know in what way I wanted to use these anomalies, which had been killed just so they'd end up unclassified in a museum drawer.

When I at last figured out how I wanted to use the birds, I contacted the institute again, to get permission to photograph them. In the nearly ten years which had passed since I first saw them, the museum's storage had been moved to a different location. I thought we would find the drawer with the birds in a flash, but that was not at all the case. The items had been rearranged according to new criteria and instead of keeping all the albinos in one anomaly drawer, each one of the birds had been reunited with their own species.

It took us ages to browse through the whole bird collection to locate the albinos which are no longer discriminated based on their colour, in the drawers of the Icelandic Institute of Natural History



# Treasure

My brother and I stayed at a farm during the summers. There, we played with sheep bones and lamb horns. We built ourselves a farm between the tussocks, where lamb jaws were cows, anklebones were sheep and leg bones were horses. I had two good horses which I was very fond of and polished them all summer to make them shine. One of them was brown, the other white, and they grazed around the farm which was made from wooden bits. My brother had a very desirable object of which me and the other kids envied him greatly. It was a tractor, made from a piece of wood with a large nail driven into it.

When we returned home at the end of the summer, we were allowed to bring one item each from the farm. I chose my brown horse, my brother picked the tractor, to no one's surprise.

Back home, we proudly placed these valuables on the shelves amongst our other toys. I had a bit of a difficult time when I showed my friends my treasure. They did not understand the meaning of this bone, or my going on about a horse. However, this was nothing compared to what my brother experienced when he tried to explain his treasure, the tractor, that in the city turned out to be nothing but a piece of rotten wood with a rusty nail.



# Perfectly Absent

The models were all in their eighties. The female in the group was ecstatic over seeing her father's image again and proud that he was one of the top people chosen to be immortalised in wax. The ex-prime minister was also positive towards this idea – and thought it obvious and natural that he'd pose for an image with his father. The third model sighed and asked why I'd always have to be so macabre, and then he smiled a little.

When they met him, the children flinched and turned away. They saw their father with their childhood eyes and for a second they became little again. It is terrifying to see one's father as a doll. The size is uncomfortably real, the flesh varnished and shiny, the eyes cold and dead. The image of the father is there, but the person is absent.

The hands are stiff, the fingernails dirty, and the creepiest of all, the hands are someone else's.



# Great Auks and Bones of Polar Bears

The Icelandic Institute of Natural History has two great auks. One is the bird which the Icelandic people bought in 1971, the other one is a replica created by a taxidermist in Akureyri in 1938. The replica is created from the skins of guillemots and the taxidermist had no original to guide him. However, he insisted that the size and measurements of the great auk copy were correct and precise, as he'd followed accurate measurements from distinguished foreign science magazines.

I wanted to photograph those two birds together. I wasn't worried that I wouldn't get permission to photograph the imitation, as it is not valuable. The natural bird, however, is unique and irreplaceable and should by rights be locked in an armoured safe and never be exposed.

The museum representatives immediately saw problems with my request, as a few days before, a hot water pipe had burst inside the museum's exhibition hall at Hlemmur and the great auk had had a steam bath for the whole weekend. It had been put into storage, so permission to photograph the real bird was readily granted.

The imitation was another and more complicated story. It had been installed in the exhibition cabinet, to replace the real thing, and was working from nine to five and not at all free to pose for photos. I would have to wait until the exhibition at Hlemmur closed for good, which would be soon.

Once both the birds were back in storage, I showed up with my gear at an agreed time. I was met with quite the sight. That morning, another pipe had burst, this time in the storage space. The water ran ankle-deep all over the floors. Everything had to be salvaged in a hurry, so when I arrived, things were in a great mess. Meanwhile, they were also boiling bones from a polar bear which had wandered upon the shore shortly before. Thus, while I took the photos, my feet were soaking wet and a thick steam filled the air – I can't even begin to describe the smell of the poor polar bear.



# **Yves Klein Bleu at Þingvellir**

Once I accompanied my mother to a family reunion on the two hundred years birth anniversary of our ancestor, who'd been a priest at Þingvellir. We were formally greeted by an old priest in priest garb who guided the large group of descendants into the tiny church at Þingvellir. We were sitting on top of each other, on the steps and on the floor. The priest had written a speech and took his place in the pulpit.

It was a hot summer's day, the sun shone, and the church soon got very warm. The priest, who had written his speech with a fountain pen and in blue ink, started to speak. Pretty soon he detected, from the blank faces of the guests, that he'd got the ancestors mixed up, the speech was written about the wrong person.

This discovery, and the growing heat, led the priest to start sweating profusely. The sweat ran down his face, unto his papers, dissolving the blue ink. The priest couldn't see the letters clearly and thus he ran his fingers along the lines to keep going. Finally, he wiped the sweat of his face with his blue fingers.



# The Custodian

In the Zoological Museum in Copenhagen, we were introduced to a scientist who is responsible for the conservation and storage of great auks in the museum.

This was a short, older man who spoke with a Norwegian accent. He had grey, long hair and beard, was dressed in clothes of sunny yellow but without socks. A cross between a hippie and a Norwegian troll.

Barefoot, he led us around the museum, we wandered in and out of the large storage halls. Finally, we arrived at a fireproof metal cabinet which houses stuffed great auks and the jars which contain the innards from the very last great auks which were killed 1844 on Eldey Island, a total of 11 jars.

The custodian showed us how the jars are sealed with whale fat to prevent the alcohol the innards lie in from evaporating. He also told us that in the past the innards were kept in expensive cognac, and sometimes the liquid didn't quite cover the whole intestine because the scientists sometimes sipped of the great auk-flavoured cognac when they felt like it. We laughed heartily at this.

I then asked him about a funny story I had heard in Iceland shortly before I left, about a crazy scientist in the museum who allegedly took a bite of a great auk's liver and thus was the only living man to have tasted great auk.

The custodian became quite shamefaced and muttered: "It tasted bad."



# The Icelandic Zoological Museum

I went to the Icelandic Zoological Museum in Breiðfirðingabúð with my friend. She insisted on going there, I suspect she knew a thing or two.

We showed up, two curious little girls. There was a strange atmosphere in there. The owner sat in a backroom with three teenage girls whose girly shrieks filled the air. The man saw us immediately and we didn't have to pay to get in. He offered us some candy. I was uncomfortable with my friend's excitement over the guy and the atmosphere.

At first, we saw some stuffed domestic animals which I was not impressed with, as I'd stayed at a farm and seen the animals alive. But further in, the disfigured lambs appeared. I remember how scared I was, how disgusting and scary I found them. This fed straight into my fear of the dark, I became nauseated.

I remember running out, past the shrieking teenage girls who were putting on lipstick and attempting to smoke while the guy laughed and sweet-talked them.

My friend was disappointed that I should leave. She found the guy, the dead animals and the backroom quite enticing.



# Briét and Einar Ben

There exist only a few death masks of Icelandic people of the past. However, the University of Iceland is in possession of two such masks; one of the entrepreneur and poet Einar Benediktsson, the other of the feminist fighter Briét Bjarnhéðinsdóttir.

When Einar died, professor Niels Dungal made a cast of his head. What is more mysterious is that the professor also removed the poet's brain, as was sometimes done to outstanding individuals abroad. The brains were then measured and weighted, put in glass jars and preserved in spiritus. Einar's brain was removed without a permission from the family, and thus its existence has been kept rather quiet. It is rumoured to be kept in the university's biological specimen collection, often called Jar City, and so Einar rests in the honorary plot at Þingvellir without his brain.

Briét Bjarnhéðinsdóttir died a few weeks after Einar and Niels also made a cast of her head. What about her brain? Was it also removed? Probably not. Female brains weigh so little on the scales of physical anthropology that they hardly count in the brain-size-pissing-contest of outstanding individuals, even if the brain in question belonged to a radical feminist.

When I contacted the university for permission to view the death masks of these two, very different, individuals, I was told to contact the university library. I found the editor Briét in a backroom, surrounded by a photocopier and stacks of failed xeroxes. The poet, on the other hand, lay on the floor under a chair, in one of the library's low-rise reading nooks.



# Not So Locked Away after All

The archives of the Icelandic Anthropology Institute were donated to the University of Iceland. The archives contain sensitive personal information from tens of thousands of people, as well as a great number of biological specimens. The collection is locked and protected by the strict clauses of the personal data act. As an additional safeguard, the donation came with the condition that only fulltime employees at the University of Iceland could access the collection. I applied to the university's president for a permission to view the collection. After a long time, my application was turned down. It also transpired that no one knew where in the university's storage the collection was to be found, and that they were looking for it.

After reading through the personal data act, I found a clause which stipulates that the provisions could be departed from for the benefit of the media and the arts. Again, I wrote to the university president, asking to view the collection on the basis of this clause. Again, I was rejected, this time because I was not a fulltime employee at the university.

An anthropology professor who wouldn't accept this result requested that I'd be allowed to photograph some items from the collection for an article he was writing. With his guarantee, I was finally allowed to view and photograph the collection. I was excited to see it when it at last was found in the darkest corners of the university.

The day came when I was summoned to a storage space on the west side of town to view the collection. Surrounded by broken furniture and old computers were a few steel shelves, bearing a mismatch of boxes, drawers full of notes, plastic bags containing films and piles of biological specimens. This was the result of many decades of data collecting for the benefit of Icelandic physical anthropology, lying haphazardly around, totally unprotected from anyone who came there.

I had been given two hours to pick what I wanted to photograph. It was obvious that I couldn't organise all these items in such a short time. In my despair I mentioned this to the caretaker who answered immediately: "My dear, I'll just make you a key."

There was a burglar alarm installed. I asked if I didn't need to know the password. "Oh, no," said the caretaker, "it's not connected. This is just junk that is of interest to no one."



# Viaggio Sentimentale

We searched for a long time for the right instrument to record the sound-track for Viaggio sentimentale. Finally, we decided to record it in my father's studio and use his instrument.

The recording day was Easter Sunday. We started around noon but had to pause our work because there were children running around the house, going crazy from all the chocolate Easter eggs they'd eaten. We decided to meet again after dinner and finish the recording.

My father went to my brother's house for Easter dinner and didn't know we had delayed our work. When he finally came home late that night, he had completely forgotten that we'd been recording earlier in the day. He opens the front door and hears familiar piano chords from the studio. He gets quite the shock. It is the first time he hears himself compose.

He described the feeling as if he'd attended his own séance.



# A Reflection on Eggs

When cocks become old, they lay a single egg. This egg is small and deformed. When it hatches, the dreadful cockatrice emerges, a bastard which can kill a person only by looking at them.

Puny children in the English countryside were often called cock's egg – “cocken-ey” in Middle English. The term later transferred to impious and neglected children in cities. Finally, the word started being used for poor people in the East End of London, in particular those who grew up within the sound of the bells of St Mary-le-Bow. The Bow Bells had such a defining sound that all who grew up there spoke “cockney” or “cock- egg-ish”.

I sometimes thought of this when I listened to the chirping of my own offspring who grew up on the east side of the village Reykjavík, within the sound of the church bells of Hallgrímskirkja Church.



# Leirfinnur

At the turn of the millennium, I participated in an outdoor exhibition at Þingvellir to mark the millennium of Christianity in Iceland. At the same time, one of the victims in the Geirfinnur criminal case was trying to get his case reheard. To do so, he needed Alþingi's support, and Alþingi wasn't particularly enthusiastic. On the opening day of the celebration, the plan was for parliament to march together along Hvannagjá on their way to a ceremonial meeting at Lögberg. In the past, criminals were decapitated at Hvannagjá, and that's where I wanted to place a clay sculpture, a replica of Leirfinnur.

To view the original, I contacted the offices of The National Commissioner of the Icelandic Police and was directed to a policeman who oversaw the detective force's data collection. He immediately ruled out that I could be allowed to access data from a criminal case. I phoned the national commissioner himself and he told me that only the minister of justice could grant me this permission. I wrote to the ministry, as the exhibition at Þingvellir was at the behest of Alþingi. In my letter, I mentioned that it could become quite the scandal if I was not allowed to see the head. I got the permission straight away.

Once I had received the permission, I contacted the caretaker of the data collection again, but for weeks he made up new excuses to prevent me from viewing the head, although I tried repeatedly. When the exhibition's opening was only ten days away, I called the national commissioner again and complained about the man barring me access to the head and ignoring the letter from the ministry. Half an hour later I was invited to come the next morning.



I showed up on time and was guided into a meeting room where I waited for a long time. Finally, the policeman caretaker appeared, holding a shoebox under his arm. I was very surprised and thought he'd made a mistake because in my memory the head was too big to fit into a small box. This felt like opening Pandora's box, it released an evil spirit and dark energy. The clay head itself was black and shrunken, it reminded me of a dried human head with hollow, black eyes.

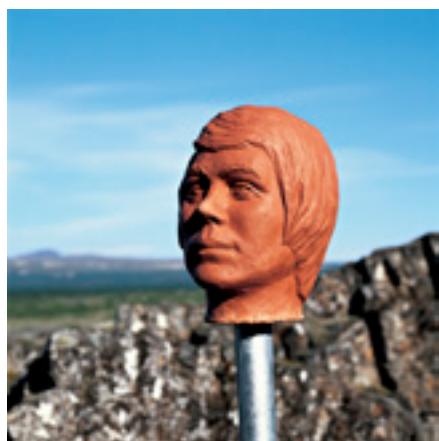
When I came back home, I had no luck with sculpting the head from clay. I felt like the head that I'd been shown was different from the one I remembered. I wasn't happy with the results and almost gave up, but first I decided to find the photograph that was printed in all the newspapers on Wednesday, 27 November 1974, and was so embedded in my memory. I phoned the photograph department of one of the newspapers to ask to see the photo of the alleged killer which the police sent to all the media. They had no photo of Leirfinnur because at some point the police had confiscated all photos of the head. Other newspapers told the same story.

I ended up looking in the archives of the National Library and finding the photograph there. There it was, the bust of Leirfinnur, exactly like I remembered it.

I went home and finished the clay head, based on the original photo. Then I put it on a stake in Hvannagjá and when the nation walked past the head it was like meeting an old friend, people said: "Well, isn't this our Leirfinnur?"

Why there were two different clay heads, I do not know.





Leirf Finnur, Þingvellir, 2000



Valþjófsstaðahurð Valþjófsstaðir Door, 1999

# Aðráttarafl upprunans

Æsa Sigurjónsdóttir

## Aðráttarafl orðræðunnar

Samtímalistir undanfarinna áratuga hafa að miklu leyti snúist um gagnrýni og endurskoðun á þekkingar- og valdakerfum vestrænnar menningar. Listamenn kynna sér sagnfræði, mannfræði og heimspeki, málvísindi og gagnasöfnun, í þeim tilgangi að gagnrýna staðlaðar hugmyndir um upprunann og menningararfinn. Sífellt fleiri listamenn gera söfn, safnkost og úrvinnslu gagna að viðfangi verka sinna og sækja myndir og gripi til endurvinnslu inn í opinber minja- og skjalasöfn.<sup>1</sup> Þeir beita sjónarhorni stofnana-gagnrýni (e. institutional critique), gera upp tengslin við nýlendustefnuna (e. decolonization), spá í orðræðusamhengi kynþáttaflokkunar, í kynjafræði og í valdatogstreitu á milli „miðjunnar“ og „jaðarsins“. Hugtök eins og sjálfsmynd, upprunaleiki, staðsetning, bræðingur og jöðrun eru því ekki lengur torræð fræðileg hugtök heldur bein viðfangsefni listamanna. Líkaminn er oftar en ekki hluti af slíkum rannsóknum eða vettvangur þeirra, því líkaminn er þekkt birtingarform hugmyndafræðikerfa sem mótað hafa menningu Vesturlanda og eiga oft á tíðum rætur að rekja til rasískra kenninga.

Verk Ólafar Nordal einkennast iðulega af slíkum ferlum þar sem rannsóknarspurningin gæti verið: Hvaðan komum við? Hver erum við? Hvert ætlum við? Til þess að leita svara hefur Ólöf skoðað menningararfinn, velt fyrir sér upprunahugtakinu, sótt á mið sögulegra viðfangsefna, þjóðsagna, flokkunarkerfa mannfræðinnar, fugla- og dýrafræði. Ólöf tók snemma að gera söfn, safnkost og úrvinnslu gagna að viðfangi verka sinna. Hún heillaðist af málsögu eða orðfræði og af einfaldleika íslenskra þjóðsagna, en frásagnarháttur hennar á einnig djúpar rætur í margræðum táknsögu-legum vísunum. Þess vegna mætti halda því fram að Ólöf hafi alla tíð beitt nokkuð hefðbundinni allegórískri aðferð til að afbyggja menningartáknin og sýna fram á þverstæðukennndan samslátt tímans.

Ef gengið er út frá þeirri forsendu að samtímalist sé fyrst og fremst list sem byggist á menningarbundinni þekkingu og orðræðusamhengi, spurningu um þjóðernisímyndir, sjálfsmyndir og mannréttindi, þá mætti halda því fram að einkenni samtímalistamanna væri að nýta sér tjáningarrými á milli „sjálfssins og framandleikans,“ svo vísað sé í orðræðu eftirlendufræðanna, „þannig að „menningin“ sem okkur hefur lengi langað að skilja sem kjarnann ... verði einungis skilin sem sköpunarverk samstuðs sjálfssins og framandleikans“.<sup>2</sup> Það er að segja: Listamaðurinn mótar nýjar hugmyndir og skapar verk í núningnum á milli hins staðbundna og þeirrar þekkingar sem kemur utanfrá. Jafnframt sveiflast listsköpun Ólafar á milli hins efnislega og hugmyndafræðilega, á milli skúlptúrlistar og nýmiðla, á milli hógværðar og mónumentalisma. Að auki byggjast verk hennar í almanna-rými á virkni og þáttöku almennings og vegfarenda.

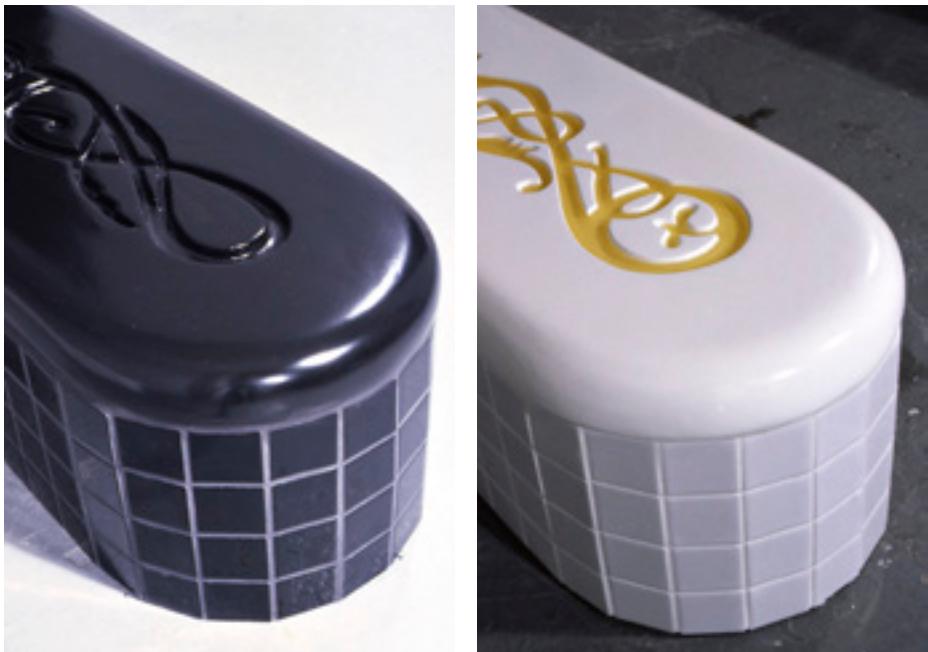
### Aðráttarafl hvítleikans

Upprunaleiki er eitt eftirsóttasta gildi samtímans og í raun hans helsta söluvara. Hvað felst í því erfiða verkefni að vera upprunalegur, vera maður sjálfur, í takti við sjálfan sig, og skapa sér sjálfsmynd? Til þess að skoða nánar margbætt túlkunarsamhengi verka Ólafar verður sjónum beint að afstöðu hennar til upprunahugtaksins.

Eftir grunninum í textildeild Myndlista- og handíðaskóla Íslands sótti Ólöf framhaldsnám til Bandaríkjanna og lauk MFA-prófi frá hinni virtu höggmyndadeild Yale-háskólans í New Haven. Á námsárunum tók hún til við að rækta sinn eigin menningararf og sótti innblástur í þjóðsögur og norrænar goðsagnir til að skapa táknræn hugmyndaverk sem snerust um krufningu á eigin sjálfsmynd. Þar endurspeglaðist áhugi hennar á fortíðinni og hún dró fram texta úr þjóðsögum og eddukvædum og nýtti myndefni frá Þjóðminjasafni Íslands í eigin verk. Ástæðuna rekur Ólöf meðal annars til þverstæðukenndrar stöðu sinnar. Hún tilheyrði forréttindahópi sem ung hvít evrópsk kona í námi í einum virtasta háskóla Bandaríkjanna, en heimsmynd hennar og tungumál áttu uppruna í fjarlægri norrænni menningu sem var samnemendum hennar framandi. Hún lýsti upplifun sinni sem eins konar þýðingarvanda eða árekstri á milli menningarheima:

„Pegar ég kom til Bandaríkjanna varð ég fyrir sjokki, ég uppgötvaði að ég átti lítið sem ekkert sameiginlegt með þessu fólkvi nema fjöldamenninguna en þegar við fórum að tala um myndlist á alvarlegri nótum þá gekk ég út frá allt öðrum forsendum. Ég var svo háð minni menningu sem þetta fólk þekkti ekki og gat ekki skilið.“<sup>3</sup>

Hvítleikinn (e. whiteness) varð miðlægt hugtak í bandarískri menningarumræðu á síðari hluta 20. aldar, en hvítleikahugmyndir eiga rætur að rekja mun lengra aftur í tímann og birtust í íslenskri menningarumfjöllun um aldamótin 1900. Íslenskum menntamönnum var þá mikið í



Í rökkrinu Dusk, 1992  
Listasafn Íslands National Gallery of Iceland



Draumur Dream, 1993

mun að staðsetja íslenska menningu innan hinnar siðmenntuðu Evrópu, langt frá þeim íbúum heimsins sem kallaðir voru villimenn, blámenn eða skrælingjar.<sup>4</sup> Íslenskar hvítleikahugmyndir eiga rætur að rekja til þjóðernisorðræðu, því eins og fræðimenn hafa bent á hefur verið litið á norræna menn sem fyrirmynnd hvítleikans í hálfvísindalegri kynþáttaræði.<sup>5</sup> Gagnrýnar rannsóknir á hvítleikahugmyndinni í Bandaríkjunum beindust hins vegar að því að sýna fram á að vestræn þjóðfélög og menningsarámyndir þeirra byggðust á rótgróinni rasískri hugmyndafræði.<sup>6</sup> Uppruni Ólafar og hvítleiki var því af nokkuð öðrum toga en samnemenda hennar og hún þurfi stöðugt að „þýða“ sín eigin hvítleikatákn og merkingu þeirra á milli menningarheima. Þessar aðstæður opnuðu henni nýja leið til sjálfskoðunar og gáfu henni hæfni til að horfa á heimalandið úr fjarlægð á gagnrýninn hátt.

Skólaverk Ólafar mótaðist af slíku þýðingarferli og úrvinnsla hennar á framandleikanum sem hún upplifði í Bandaríkjunum birtist meðal annars í útskriftarsýningunni í Yale árið 1993. Þar voru samankomin þrjú verk sem sýndu og sönnuðu að henni hafði tekist að skapa persónulegan sjónarheim sem byggðist á hennar eigin menningararfí, um leið og hún vildi sýna þennan arf sem hluta af stærra hugmyndakerfi vestrænnar menningar. Verkin áttu sér öll þjóðmenningarlegar rætur sem fléttuðust saman innbyrðis. Hugsanlega mætti túlka sýninguna sem tilraun til staðsetningar, sem leit að forsendum til að táknera hvítleika íslenskrar þjóðmenningar.<sup>7</sup> Verkið *Draumur* var innsetning byggð á hvítum stöplum úr plexígléri sem stóðu í hvítleitu vatni sem þakti gólf sýningarsalarins.

Í hvítum ramma á vegg var innrömmuð þjóðsagan af *Sýslumannskonunni frá Bustarfelli* ásamt ljósmynd af Sigurði Nordal (1886–1974), afa Ólafar, þar sem hann situr ungar við lestur í baðstofunni á Eyjólfssstöðum í Vatnsdal þar sem hann ólst upp.<sup>8</sup> Ólöf felldi sjálfa sig inn í flótiinn og situr við hliðina á afa sínum í óskilgreindu tímaflakki, sem ætið hefur einkennt verk hennar. Á hliðum hvítu stöplanna voru sandblásnar myndir af þekktum sameiningartáknum íslenskrar menningar: langspil, spónn, askur, rúmfjöl og lýsislampi; en þessa hluti mætti kalla sýnisgripi íslenskrar alþýðumenningar því þeir eru oft taldir geyma sameiginlegar minningar þjóðarinnar. Stærsta myndin var eftirgerð þekktrar ljósmyndar af uppáklæddri íslenskri konu úr fórum danska liðsforingjans og fornleifafræðingsins Daniels Bruuns (1856–1931). Hún er sveipuð fornri reiðhempu, með skaut og háan reiðhatt á höfði. Ólöf felldi sitt eigið andlit inn í myndina og samsamaði sig þannig þjóðsogunni af *Sýslumannskonunni frá Bustarfelli*. Priðja verkið, *Í rökkrinu*, samanstóð af tveimur flísalögðum stokkum, öðrum hvítum, hinum svörtum, sem lágu samsíða á gólf. Þeir minntu á legsteina því á efra yfirborð þeirra var grafið íslenskt mynstur og á hvítu stokknum var það fyllt með glóandi lýsi. Í verkinu togast á þjóðleg arfleifð og nútímaleg efni, en heiti



Móðir Mother, 1993

verksins vísar til sögunnar um rökkrið í íslenskri menningu. Það var sérstök stund þegar huldar verur fóru á stjá á meðan heimilisfólk fékk sér lúr í ljósaskiptunum áður en gengið var með ljós í hús.

Sagan af sýslumannskonunni tengir verkin saman. Þar segir af mennskri konu sem í rökkrinu var dregin inn í hulduheima til að bjarga huldukonu í barnsnað. Þegar barnið var fætt færði huldukonan henni bauk með smyrslum sem hún attí að bera í augu barnsins, og hún stalst til að setja líka svoltíð af smyrslinu í hægra augað á sér. Það varð til þess að hún fékk sjón inn í hulduheima og lærði þar ýmislegt af huldufólkini sem hún miðlaði til manna. Einn daginn hitti hún huldukonuna sem hún bjargaði og ávarpaði hana. Huldukonan brást illa við að konan skyldi sjá sig og spýtti í auga hennar og við það missti hún þessa yfirnáttúrulegu sjón. Ólöf túlkar söguna á þann veg að um sé að ræða „þjóðsögu um konu sem öðlast skyggnigáfu, og um mikilvægi þess að misnota hana ekki, heldur beita henni rétt og af hógværð“. Í þessu samhengi fjallar verkið um þá reynslu Ólafar að búa yfir menningararfí sem var samferðafólki hennar í Bandaríkjunum ósýnilegur. Hún bjó yfir tvísýni (e. double vision), svo sótt sé hugtak úr eftirlendufræðunum þ.e. sjónarhorni þeirra sem búa á mörkum menningarheima og gera þeim kleift að opna augu áhorfenda eða lesenda fyrir öðrum raunveruleika en þeirra eigin.<sup>9</sup> Um leið mætti túlka verkið sem áminningu um samfélagslegt hlutverk listamannsins í anda franska heimspekinsins Henris Bergsons (1859–1941) sem skilgreindi listgáfuna sem hæfileika til að sjá það sem öðrum er hulið.<sup>10</sup> Verkið er því allt í senn úrvinnsla á tímabundnum aðstæðum listamannsins, yfirlýsing hans og skilaboð til umhverfisins, og staðfesting á nýrri sjálfsmynd listamannsins sem sér inn í handanheima það sem öðrum er hulið.

Hvítí liturinn var stef í verkum Ólafar á þessum árum og birtist aftur á einkasýningu hennar *Sjálfsmynd* í Gerðubergi árið 1994. Verkin á sýningunni voru öll hvít og vísuðu til þekktra íslenskra sameiningartákna í bókmenntum, myndlist og skáldskap. Þar mátti sjá teikningar Ólafar af fossi og hver, ásamt fjórum hvítum postulínsstytta sem Ólöf kallaði *Hrímhvíta móðir* og tákna ásynju, madonnu, álfkonu og fjallkonu. Nafnið á styttaunum vísar jafnframt í fræga ljóðlinu Jónasar Hallgrímssonar: „Ísland, farsælda frón og hagsælda *hrímhvíta móðir*.“<sup>11</sup> Hvítur hreinleiki fossins kallast á við ættjarðarást og rómantíská náttúrudýrkun Jónasar, sem birtist með eftirsjá skáldsins í ljóðinu sem allir Íslendingar þekkja. Kvenímyndina mætti einnig tengja við skúlpþur Ásmundar Sveinssonar, *Fyrstu hvítu móðurina í Ameríku*, verk sem var sýnt á heimssýningunni í New York árið 1939. Þar er sögð sagan af landkönnuðinum Guðríði Þorbjarnardóttur sem vísar til norrænna hvítleikahugmynda í bandarísku samhengi, því sagt er að Guðríður hafi eignast soninn Snorra í Ameríku og hann því fyrsta hvítá barnið sem þar fæðist.<sup>12</sup>

Sýninguna *Sjálfsmynd* mætti túlka sem tilraun Ólafar til að beita bandarísku hvítleikahugmyndinni sem gagnrýni á íslenska þjóðernisorðræðu og ímyndarsmiði hennar. Hún var jafnframt sjónræn úrvinnsla listamannsins á staðbundnum íslenskum menningartáknum, skilgreining á því „íslensku-lega“ sem samsett orðræðubúnti þar sem fléttad er saman myndmáli og tungumáli í alþekktum vísunum sem tengdust rannsóknum hennar á eigin uppruna.<sup>13</sup> Í verkunum birtist tvírætt sjónarhorn sem allt í senn mætti túlka sem upphafningu og afbyggingu alþýðlegra menningartákna. Þannig sýndi Ólöf hvernig menningararfur mótað sem rökstuðningur um upprunaleika þjóðmenningar innan stofnana hennar. Um leið bera verkin vott um djúp tengsl listamannsins við íslenskan menningarárf sem hún hefur ætið talið dýrmætt að varðveita. Með því að beina sjónum að hvítleika eigin menningaruppruna vakti Ólöf máls á spurningunni um hvítleikann í stærra hugmyndafræðilegu samhengi og þeirri stöðu að vera alin upp innan þjóðmenningar sem væri opinberlega hyljt sem upprunaleg, tær og hrein. Til að gagnrýna nánar þennan ósýnilega og blinda hvítleika íslenskrar þjóðmenningar, það menningarástand sem lítur á hvítleika sem óumdeilt viðmið, þá leitaði Ólöf að staðbundnu formi sem hægt væri að túlka á tvibentan hátt.

### Aðráttarafl dýrsins

Fuglar og önnur dýr hafa í verkum Ólafar afgerandi yfirbragð þjóðartáknasins. Á sýningunni *Hvítir hrafnar* í Nýlistasafninu árið 1996 kom Ólöf mörgum á óvart með hvítum afsteypum sem minntu óþægilega á fagurfræði íslenskrar þjóðmenningar. Í hvítum sýningarsalnum blöstu við fugla- og dýramyndir gerðar úr mjallahvítu gifsi. Fremst fóru fjórir hvítir hrafnar á svörtum stálgrindarstöplum, síðan brjóstmyndir af rjúpu og fálka og andlitslágmynndir af hvítabirni og ref. Fuglar og önnur dýr sem þarna birtust á táknrænan hátt áttu það sameiginlegt að hafa með einhverjum hætti verið einkennisdýr Íslands, og eiga sér auk þess fastan sess í íslenskri alþýðumenningu og þjóðtrú sem birtingarform ákveðinna eiginleika og fyrirboða. Í *Ferðabók Eggerts Ólafssonar og Bjarna Pálssonar* er sagt að „alþýða manna“ hafi „mjög háar hugmyndir um skynsemi hrafninsins“.<sup>14</sup> Hrafninn boðar einnig feigð og ógæfu, en samkvæmt hugmyndum Ólafar var hvítur hrafn gæfumerki og jafnvel talinn eins konar birtingarmynd guðdómsins. Samanber máltaði „sjaldséðir eru hvítir hrafnar.“<sup>15</sup>

Sýningin *Hvítir hrafnar* minnti á að erfitt getur reynst að vindu ofan af nánu samhengi fagurfræði og fortíðar. Ólöf var þá nýflutt heim frá Bandaríkjunum og rannsóknarmiðuð vinna hennar var nýstárleg í íslensku samhengi. Afsteypurnar minntu óþægilega á þjóðernisorðræðu fyrri áratuga. Hrafninn, fálkinn og rjúpan eru vinsæl menningartákn og hlutgerving þeirra, leirmunir Guðmundar frá Miðdal (1895–1963) voru og eru enn eftir-



Hvítir hrafnar White Ravens, 1996  
Listasafn Íslands National Gallery of Iceland

sóttir gripir á íslenskum heimilum.<sup>16</sup> Gagnrýnendur komu ekki auga á tvísýni Ólafar, þ.e. framandgervinguna á sýningunni, en lásu auðveldlega staðbundna merkingu hennar. Fuglastyttur Guðmundar eru gott dæmi um svokallaða staðfærslu þjóðernishugmynda (e. domestication), þar sem alþjóðleg hugmyndafræði tekur á sig staðbundna mynd. Afsteypur Ólafar af sömu fuglum (og dýrum) eru á hinn bóginn dæmi um framandgervingu (e. foreignization) sama fyrirbærис.<sup>17</sup> Var Ólöf að minna á að íslensk þjóðmenning, sem enn styrkir tákni með vísunum í sögur um landvætti og norræna víkinga, byggist í raun á fagurfræði sem var upphaflega mótuð í þeim tilgangi að skapa íslenska þjóðmenningu á pólitískum forsendum? Eða vildi hún draga fram í dagsljósíð drauga fortíðar og tengsl íslenskrar myndlistar við menningarpólítiska þjóðernishyggu sem tengdist rasískri hugmyndafræði?

Á þessari sýningu fann Ólöf hugmyndum sínum varanlegt form í tákni fugla og dýra. Hún hikaði ekki við að afbyggja viðteknar rómantískar hugmyndir um íslensk menningartákn, sem tengjast staðalímyndum sem voru skapaðar á 19. og 20. öld. Slíkt þjóðmenningarlegt „tog“ öðlaðist viðtækari pólitíkska samtímerkingu í ljósmyndaverkinu *Stick'em up*, þar sem kindakjálkinn, falleg minning um þjóðlega leiki íslenskra barna, umbreyttist í ofbeldisfullan byssuleik. Verkið var viðbragð listamannsins eftir að íslensk stjórnvöld töku afstöðu með innrás Bandaríkjanna í Írak árið 2003. Í verkinu notaði Ólöf kindakjálkann til að minna áhorfandann á eigin menningarárf og draga hann „heim“ en myndlíkingin við skammbyssuna dregur áhorfandann út fyrir landsteinana, úr þjóðlegu samhengi inn í stríðsrekstur samtímans, sem Ísland var orðið hluti af. Blendingurinn kindakjálki og byssa er ónáttúrulegur blendingur, en um leið tákni sköpunarinnar, barnaleikja sem spunnir eru af fingrum fram og formum gefið fjölbreytt hlutverk.

Áhugi Ólafar og útúrsnúningur á þjóðartáknunum birtist á nýjan hátt í verkinu *Íslenskt dýrasafn* sem er syrpa ljósmynda sem Ólöf sýndi fyrst í Gallerí i8 haustið 2005. Vansköpuð dýr þóttu illur fyrirboði í þjóðsögum og annálum og myndir hennar af uppstoppuðum vansköpuðum lömbum, *Íslenskt dýrasafn – Sleipnir, Kýklópi, Janus* (2003) vekja athygli á furðufyrirbærum náttúrunnar, frávikum sem talið var áhugavert að varðveita, ýmist í þágu vísindanna eða sem sjónarspil, því lömbin voru sýningargripir í Íslenska dýrasafninu í Breiðfirðingabúð á áttunda áratug liðinnar aldar. Þar var þeim ætlað að vera börnum til fróðleiks og skemmtunar. Í verkinu *Íslenskt dýrasafn* bendir Ólöf jafnframt á togstreituna á milli þjóðmenningar og vísindalegrar þekkingar. Samkvæmt þjóðsögunni eru skoffín og skuggabaldrar afkvæmi refs og kattar eða hunds. Verkið *Íslenskt dýrasafn – Skoffín* (2005) er ljósmynd af uppstoppuðu loðnu dýri sem lengi var skráð sem skoffín á Náttúrufræðistofnun Íslands á Akureyri. Orðið skoffín er auk þess oft notað sem eins konar samheiti yfir ónáttúrlegan blending jafnt í man-



Íslenskt dýrasafn – Skoffín Iceland Specimen Collection – Skoffín, 2005

heimum og í dýraríkinu, einhvers konar þriðja kynið, sem erfitt er að henda reiður á. Þjóðsagan var sterkari raunveruleikanum og dýrið var lengi talið vera „náttúrulegt“ skoffín og varðveitt á safninu sem einstakt dæmi um slíkan blending, þangað til nýlegar genarannsóknir sýndu að eintakið sem var varðveitt sem skoffín er einfaldlega uppstoppaður hundur.

Í röðinni *Íslenskt dýrasafn* bendir Ólöf á þá óþægilegu staðreynd að jaðersetning annarleikans sé í raun birtingarform fordóma og kynþáttahyggu. Það sjáist í hinum ótrúlegustu flökkusögum sem maðurinn geri sér af dýrinu. Hún komst að því að albínófuglar voru flokkaðir sem frávik á Náttúrufræðistofnun Íslands og vakti athygli á jaðersetningu þeirra innan safnarýmisins í ljósmyndaverkinu *Íslenskt dýrasafn – Álka, Kjói, Lundi, Kría, Hrossagaukur, Langvíða, Svartbakur og Þróstur* (2005). Þessi frávik náttúrunnar heilla Ólöfu og vídeóinnsetningin *Hanaegg* (2005) var nánari könnun á þessum ófyrirsjánlega leik náttúrunnar, sem á sér spegilmynd í þjóðsögum og myndlist frá miðöldum. *Hanaeggið* á sér sílka fyrirmynnd, því sagan segir að þegar hanar verða gamlir þá eigi þeir eitt egg sem úr komi kynjavera (e. basilisk, fr. basilic), sem er hálfur ormur og hálfur dreki, svipaðrar ættar og skuggabaldur og skoffín – óvættur sem drepur með augnaráðinu einu saman.<sup>18</sup> Á sýningunni *Hanaegg* var áhorfendum boðið að veltast um á ljósbleikum trúðum fyrir framan óreiðukenna og óhugnanlega vídeómynd af bleikum fósturlaga formum sem minntu á innyfli og ofþroskuð líkamsform. Eins og listfræðingurinn Eva Heisler hefur bent á skerast margar ólíkar og þverstæðukenndar vísanir í verkinu, sem bæði mætti tengja klámiðnaðinum og læknavísindunum. Í heiti verksins *Hanaegg* felst óþægileg mótsögn og barnslegt og kynferðislegt „fóstrið“ vekur upp ónotatilfinningu.<sup>19</sup> Verkinu fylgdi þjóðleg ferskeytla Ólafar: „Moðormur, varúlfur, vargasvín, / vættur í konuskeggi. / Keimlík er skapkenndin skopleg mín. / Skoffín í hanaeggi.“<sup>20</sup> Verkið var því allt í senn vísun í ónáttúrulegan náttúrubræðing samtímans, þjóðsögu og skáldskap. Það kallaði fram óhugnað eins og ætið gerist í huga fólks þegar vafi leikur á því hvort dauður hlutur er dauður, ímyndun eða raunveruleg lifandi vera.

### Aðráttarafl allegóriunnar

Upphaflega gegndi allegóríán, táknsagan, því hlutverki innan skáldskaparins að gera fortíðina og samtímann læsilegan.<sup>21</sup> Eins og hér hefur verið bent á hefur Ólöf oft á tíðum leitað til táknsögunnar sem eins konar spéspiegils sem gerir athafnir manna og viðfangsefni þeirra fáranleg eða jafnvel spaugileg. Samslátturinn og náttúrubræðingurinn gegna jafnframtað því hlutverki að vera eins konar skuggsjá hinna ýmsu siðferðilegu álitamála í samtímanum. *Hanaeggið* vísaði til „genakukls“ samtímans en *Geirfuglinn* er samfélagslega gagnrýnið verk, táknsaga sem minnir á eftirsjá Íslendinga eftir útdauðum fugli sem þeir sjálfir útrýmdu. *Geirfuglinn* er steyptur í ál, heldur stærri en

fuglinn sjálfur, og var reistur í flæðarmálínu rétt fyrir sunnan Reykjavíkurflugvöll í tilefni Strandlengjusýningar Myndhöggyvarafélagsins í Reykjavík árið 1998. Þar situr fuglinn enn og horfir til hafs. En jafnvel þótt það sé gljáandi ál-afsteypa fuglsins sem vegfarandi kemur fyrst auga á í fjörubordinu, þá er það hvorki afsteypan né fuglinn sem slikur sem er í forgrunni og skiptir málí, heldur allegórisk merking hans, táknsagan að baki verkinu.<sup>22</sup> Afsteypan af fuglinum er því, eins og Ólöf orðar það, einhvers konar „spegill fortíðar,“ gljáandi yfirborð hans skuggsjá, siðferðileg áminning og pólitísk ádeila á stóriðju og græðgi Íslendinga sem varð til þess að fuglinum var útrýmt. Sjálfan efniviðinn, álið, má jafnframt skilja sem vísun til þess að með stóriðju- og virkjanastefnunni sé græðgin gagnvart náttúrunni enn að verki.

Geirfuglinn birtist sem táknað frumeintak og írónikur spéspégill sem endurspeglar skammsýni Íslendinga gagnvart náttúruauðlindum landsins, og einkennilegar tvenndir menningarbræðingsins héldu áfram að birtast á gagnrýninn hátt í verkum Ólafar á næstu árum. Slíkan samslátt tveggja tíma, tog og táknsöguleg umbreytingarferli, má greina í plastskúlp túrunum *Samsteypa* (2002), ljósmyndainnsetningunni *Gull* (2002) og verkinu *Hornklof* (2002), sem var innsetning samsett af veggmynd og vídeóverki. Í þessum verkum bjó Ólöf til ónáttúrulegar paranir úr hrútshorni, barbídúkku, og öðrum plastleikföngum, og umbreytti þeim í ókunnuglega hluti. Samsetningin, þ.e. framhlutinn í mannsmynd og afturhlutinn í líki dýrs, minnir jafnframt á þjóðsögulega fyrirbærið finngálkn. Það er maður að framan en dýr að aftan, hættuleg, illa alandi og óferjandi vera. Í myndinni *Hornklof* léti Ólöf bræðing úr dúkkum og horni vindu sig saman og rykkjast eins og kynlífsliekfang undir lagi úr frægri bandarískri klámmynnd, *Debbie does Dallas* frá 1978.

ENN OG AFTUR VAR ÁHORFANDINN SKILINN EFTIR Í ÓVISSU UM ÞAÐ HVORT UM VÆRI að ræða grín eða alvöru, klám eða einfaldlega spaugilegan orðaleik. Ólöf leikur sér vissulega með íslenskuna í heiti verkanna og með margþætta merkingu orðanna en hún vísar um leið til náttúrubræðingsins, þ.e. ónáttúrulegrar blöndunar tegundanna. Verkin endurspeglar einnig allegóriskar táknaþyndir gróteskunnar, þar sem hið alþýðlega og hið guðlega mætist í krafti karnivalsins, þar sem formgerð valdsins er snúið á hvolf og alþýðlegur skáldskapur og sköpunargleði taka völdin, eins og í margmiðlunarverkinu *Lusus naturae* (2014) sem var samvinnuverkefni Ólafar, Puriðar Jónsdóttur tónskálds og Gunnars Karlssonar myndlistarmanns. *Lusus* þýðir brandari, og vísar nafn verksins því til skopleiks náttúrunnar, sem birtist í hinu óflokkana lega, í tilviljunum og frávikum sem jafnframt er myndlíking listrænnar sköpunar.

### Aðráttarafl líkamans

Einhver áhrifamesta leið til að kalla fram óhugnað í texta eða mynd er að láta lesanda (eða áhorfanda) efast um hvort tiltekinn líkami sé lífs eða liðinn – manneskja eða vélmenni.<sup>23</sup> Ljósmyndir Ólafar af uppstoppuðum

fuglum og dýrum, samsettum ónáttúrulegum bræðingum og afmynduðum líkamshlutum minna á skilgreiningu sálgreinandans Sigmundar Freuds (1856–1939) á því óhugnanlega (þ. das Unheimliche). Það er heiti hans um kenndina sem kvíknar gagnvart samslætti hins þekkta og hins ókunnuglega í texta eða myndverki.<sup>24</sup> Slikur samsláttur hins lifandi og hins dauða, manneskjunnar og hlutarins, minnir á þau áhrif sem afsteypur eða eftirgerðir geta haft á áhorfanda, hvort sem um vaxmyndir eða uppstoppuð dýr er að ræða. Þessi ókennileiki var viðfangsefni ljósmyndaverkanna *Vaxmyndasafn – Sonur og faðir / Dóttir og faðir / Faðir og sonur* (2010). Þar fór Ólöf inn í Þjóðminjasafnið og ljósmyndaði vaxmyndir af nokkrum þekktum Íslendingum sem þar eru varðveittar.<sup>25</sup> Ólöf leitaði uppi börn íslensku fyrirmyndanna, sem voru þá orðin eldri en foreldrar þeirra þegar þeir sátu fyrir. Hún segir verkið innblásið af gamalli sögn um mann sem var á ferð upp til fjalla. Hann gekk fram á lík ungs manns sem jökullinn hafði skilað eftir langa vist í ísnum. Á meðan maðurinn virti fyrir sér vel varðveittan líkamann rann það upp fyrir honum að þetta væri faðir hans sem týndist á fjöllum þegar hann sjálfur var enn í móðurkvíði.<sup>26</sup>

En líkaminn er aldrei einstakur. Hann er hluti af stærri heild, og eins og áður segir tengist áhugi Ólafar á líkama manna og dýra sögulegum og tákñfræðilegum eiginleikum þeirra til að varpa gagnrýnu ljósi á alitamál og umræðuefni samtímans. Í vaxmyndasafninu birtust eftirgerðir einstaklinga eins og vofur í undarlegu tímaflakki inni á Þjóðminjasafni Íslands, en á sýningunni *Musée Islandique*, sem Ólöf setti upp í Listasafni Íslands haustið 2012, beindi hún sjónum að mannlíkamanum eins og hann birtist á brotakennan hátt í kynþátt- og mannfræðirannsóknum 19. og 20. aldar. Sjálft nafnið á sýningunni, *Musée Islandique* – eða Íslandssafnið, minnir á orðræðu eftirlendufræðanna um óvæntar tengingar og erfð þýðingarferli á milli landsvæða og tungumála.<sup>27</sup> Auk þess vízar heitið á margræðan hátt í fyrirbærið safn, þ.e. forðabúr og samsafn hluta, en einnig í sögulegt nýlendusamhengi 19. aldar sem birtist meðal annars í því hvernig rannsóknargögn flöktu á milli þess að vera vísindaleg og óvíśindaleg sýnishorn af norrænum kynþætti.

Kveikjan að sýningunni *Musée Islandique* var þegar Ólöf uppgötvaði fyrir tilviljun á El Museo Canario, í Las Palmas á Kanaríeyjum, afsteypu af höfði langalangalangafa síns, Björns Gunnlaugssonar (1788–1876), stærðfræðikennara og kortagerðarmanns, sem sýnd var ásamt öðrum afsteypum af líkamshlutum Íslendinga sem dæmi um hinn hreina, hvíta kynstofn. Myndin reyndist gifsaðsteypa af gifsaðsteypu og eftirgreinnslan leiddi Ólöfu inn í afsteypusafn frá 19. öld sem varðveitt er á Mannfræðisafninu (*Musée de l'homme*) í París. Verkefnið byggist því á ákveðinni „uppgötvun“ Ólafar, sem hrinti af stað vettvangsferðum til að komast að „hinu sanna“ í málinu. Hún fór í spor sagnfræðingsins sem oft þarf að hefja rannsóknir sínar með



Vaxmyndasafn - Dóttir og faðir Iceland Specimen Collection – Daughter and Father, 2008  
Listasafn Íslands National Gallery of Iceland



Musée Islandique – Moulage de la main de Skafté Skartasen, né à Reykjavik le 2 juillet 1805, mécanicien  
Afsteypa af hægri hendi Skaftasonar. Fæddur í Reykjavík 2. júlí 1805, vélvirki, 2010

stjórnsýslulegu ferli, bréfaskriftum við opinberar stofnanir, og leyfisútvegum sem gerðu henni kleift að vinna verkið í samvinnu við opinbera aðila og draga fram brotakennrar leifar sem hún síðan ljósmyndaði og kom fyrir í sínu eigin úrvali hluta.

Ólöf fékk leyfi til að ljósmynda afsteypur af Íslendingum og Grænlendingum sem varðveittar eru í Mannfræðisafninu í París. Afsteypurnar voru flestar gerðar í rannsóknarleiðangri Jérômes Napoléons prins sumarið 1856, einmitt á þeim tíma sem mannfræði var að festa rætur sem fræðigrein í Frakklandi. Þær voru þáttur í umfangsmiklum rannsóknum náttúruvísindamanna á kynþáttum heimsins og lögðu grunn að rasísku flokkunarkerfi sem tengdist stofnun safnsins árið 1860.<sup>28</sup> Líkamsmælingarnar voru byggðar á svokallaðri frenólógi, eða höfuðlagsfræði, og áttu vísindamenn meðal annars að geta spáð fyrir um og skilgreint tengsl höfuðlags, kynþáttar, greindar, siðferðisþroska og afbrotahneigðar út frá þeim.<sup>29</sup>

Afsteypurnar sem Ólöf myndaði voru álitnar „tilgerðarlausar og ólistrænar“ og þóttu á sínum tíma sýna ágæti sitt sem vísindaleg leið til gagnasöfnunar.<sup>30</sup> Þær voru sjónræn „vísindaleg“ staðfesting á gildi kynþáttastræða sem settu svip sinn á þekkingarsköpun og stjórnsmál á 19. og 20. öld, þegar höfuðlag, beinabygging, augnlitur, form eyrna, handa og fóta var álitid vísabending um hreinleika eða blöndun kynstofna. Þeim var ekki síður ætlað að vera sýnishorn og safngripir til að sýna mannkynið í heild í öllum sínum fjölbreytileika. Þær afhjúpa því birtingarform kynþáttahyggju og leit vísindamannanna að hreinum kynstofnum á norðurhveli jarðar.<sup>31</sup>

Ólöf nálgæðist afsteypurnar á fagurfræðilegan hátt. Hún raðar þeim upp fyrir framan linsuna eins og leikmunum á svíði. Þar má sjá andlitsgrímu Árna Magnússonar bóna í Þorlákshöfn og Þórunnar Árnadóttur þjónustustúlkú í Reykjavík, sýnishorn af nafla, brjóstum, höndum og fótum Friðriku Guðmundsdóttur, og hægri hönd Björns Gunnlaugssonar kennara.<sup>32</sup> Afsteypan af höfði Bjarna Jónssonar (1809–1868), rektors Latínuskólangs í Reykjavík, var máluð náttúrulegum litum til að ná sem best fram norrænum einkennum hans, ljósú hári, bláum augum og sterkri beinabyggingu. Myndinni af Bjarna var ætlað að vera „vísindalegt“ sýnishorn af Íslendingi og um leið átti hún að miðla sýningargestum þekkingu á eðliseinkennum norrænna manna.<sup>33</sup> Í rjóðu andlitinu birtist staðfesting á hvítleika hans, en frönsku vísindamennirnir töldu Bjarna fyrirtaks eintak af hinum norræna manni og lýstu honum sem stórgerðum og drykkfelldum.<sup>34</sup>

Verkið *Musée Islandique* bregður ljósi á sögu líkamsmannfræðirannsókna og áhuga franskra stjórnavalda á norðurslóðum en markmið Ólafar var í sjálfu sér ekki að varpa ljósi á menningarsöguna að baki rannsóknunum, heldur notaði hún líkamssýnishornin einkum til að sýna tengsl líkamsmannfræði við rasíska hugmyndafræði. Sýnishorn frönsku vísinda-

mannanna vöktu athygli Ólafar fyrst og fremst vegna þess að þau mynda safn sem er gegnsýrt af kynþáttahugmyndum nýlendutímans og frásögnum náttúruvísindamanna um framandleika og frumstæði norðursins sem andstæðu við hinn siðfágaða evrópska menningarheim.

Tengsl þessara hugmynda við mannfræðilega upprunaleit íslenskra frædimanna birtist í síðari hluta sýningarinnar, sem Ólöf nefndi *Das Experiment Island*.<sup>35</sup> Hún leitaði leiða til að fá aðgang að lífsýnasafni Jens Pálssonar (1926–2002) prófessors, sem er í vörslu Háskóla Íslands. Jens var stofnandi Mannfræðistofnunar Háskóla Íslands og fyrstur Íslendinga doktor í líkamsmannfræði. Hann stundaði umfangsmiklar mannfræðilegar rannsóknir á lifandi Íslendingum, en einnig á fólk í Noregi, Danmörku, Írlandi, Skotlandi og Lapplandi, og á Vestur-Íslendingum í Kanada og Bandaríkjunum. Gagnasafn hans hefur að geyma fjölpætt rannsóknargögn sem byggjast á ljósmyndum, lífsýnum og samsafni líkamsmælinga ýmiss konar, í þeim tilgangi að sýna fram á uppruna Íslendinga.<sup>36</sup>

Ólöf beitti sömu aðferð og áður, fór inn í safnið og dró fram sýnishorn sem hún síðan raðaði upp fyrir framan linsuna. Tilvera og návist einstaklinganna birtist í líkamspörtum sem hafa verið flokkaðir í þágu vísindanna: hárlokkar, lófaför, ljósmyndir í hundraðatali. Hún dvelst við þessi spor og ýtir þar með viðkomandi einstaklingi að áhorfandanum, skapar persónu úr mergðinni og kallar fram forvitni áhorfandans. Hún stakar eintakið, og sýnir með því fram á áhrifamátt og aðráttarafl hlutarins, sem við það hættir að vera hlutlaust vísindalegt sýnishorn og umbreytist í nærgöngula minningu um ljósa lokka „Ólafar, búðarstúlk i Vík í Mýrdal“ og „Sóleyjar, hjúkrunarnema á Landspítalanum“. Sýnin búa yfir efniskenndri nálagð og dularfullu aðráttarafl sem gefur þeim ákveðið sjónrænt vald yfir áhorfandanum, óháð hugmyndunum sem þau táknera.

Myndir Ólafar úr gagnasafni Jens Pálssonar eru teknar úr hlutlausri fjarlægð, ekki of nálægt, en ekki úr það mikilli fjarlægð að ekki sé hægt að greina smáatriðin. Þetta eru yfirlitsmyndir, sjónarhornið er miðlægt og framsætt, eins og um vettvangsrannsókn sé að ræða. Með þessari framsetningu og vali á sjónarhorni – yfirlitsmynd eða nærmeynd, magn eða eintak – hvetur Ólöf áhorfandann til að taka afstöðu til gagnasöfnunarinnar, til þekkingarinnar sem gögnunum var ætlað að miðla, en jafnfram til fáránleika hennar. Í verkinu gagnrýnir Ólöf þekkingarfræðilegar forsendur úreltra rannsókna á mannfræðilegum uppruna Íslendinga, og beinir um leið spjótum að ákveðinni kulvísí íslenskra frædimanna við að takast á við erfiðar spurningar úr fortíðinni, sem jafnframt varpa ljósi á umræðu samtímans um liffræðilegan og menningarlegan uppruna Íslendinga, lífsvísindi, móturn vísindaþekkingar, og úreldingu hennar; málefni sem hafa verið rædd i efnahagslegu og pólitísku samhengi undanfarna áratugi.

## Aðdráttarafl fortíðarinnar

Fortíðarástríða hefur verið nefnd sem eitt af einkennum samtímmenn-  
ingar og við höfum séð hvernig Ólöf leitar í myndforða fortíðarinnar.<sup>37</sup>  
Bandaríski listfræðingurinn Hal Foster kennir þetta aðdráttarafl fortíðar-  
innar í verkum og vinnuaðferðum listamanna við hvöt (e. impulse) sem  
rekja mætti til kenninga Freuds um þrána eftir upphafinu.<sup>38</sup> Sameiginlegt  
einkenni þeirra annars ólíku listamanna sem leita hráefnis í fortíðinni,  
sagnfræðinni eða safninu, birtist í því að þeir byggja meðvitað eða ómeð-  
vitað á hugsun franska sagnfræðingsins Michels Foucaults, sem vakti  
máls á huglægum möguleikum skjalasafnsins þar sem hvert einasta skjal  
er ekki eingöngu minnisvarði um liðna tið heldur býr yfir óendanlegum  
möguleikum í framtíðarsamhengi. Stjórnsýsluleg gögn og sögulegar heim-  
ildir urðu bæði efni og viðfangsefni listamanna og, eins og Foucault benti  
á, opna skjöl og safngripir möguleika á gagnrýnni afbyggingu eldri þekk-  
ingarkerfa og stofnana, og eru um leið upphaf nýrra frásagna.<sup>39</sup>

Ólöf dregur fram í dagsljósið söguleg gögn, skjöl og fundna hluti sem  
hún stillir upp og vinnur úr á nýjan hátt.<sup>40</sup> Hún púslar saman menn-  
ingarleifum og reynir að skapa heildarmynd eða nýja frásögn úr brotum  
sem hafa rofnað frá heildinni. Framsetningin í ljósmyndum hennar er oft  
kerfisbundin, jafnvel skýrsluleg, eins og um sýnishorn sé að ræða. Mark-  
mið hennar er að nálgast fortíðina á nýjan hátt, hugsanlega í þeim tilgangi  
að skilja hana betur, eða til að geta greint hana á breyttum forsendum.<sup>41</sup>  
Hal Foster bendir á að með þessari aðferð afhjúpi listamenn orðræðu  
valds og þekkingar sem skjalasafnið geymir. Til að undirbyggja tilgátu  
sína grípur Foster til kenninga Foucaults um tengsl stofnana og valds og  
sækir skilgreiningu skjalasafnsins – arkífsins – í smiðju hans, þar sem  
hugtakið *arkif* nær í raun yfir allt það sem maðurinn hefur komið orðum  
yfir. Allt það sem er varðveitt, haldið til haga, endurnýtt, endurtekið og  
umbreytt.<sup>42</sup> Safnið er þá ekki lengur geymslustaður heldur orðræðubúnt  
(e. discursive formation) þar sem nýjar merkingar verða til. Kenningar  
Foucaults geta varpað ljósi á vinnuaðferðir Ólafar. Verk hennar eru byggð  
á margþættum samslætti texta og sjónrænna tilvísana sem áhorfandi  
verður að þekkja eða kynna sér til að geta skilið verkin til fulls. Þau eru  
táknsögur, oft á tíðum samsettar eins og myndákn, sem áhorfandi skilur  
og skynjar í einni svipan hafi hann aðgang að þeim þekkingarfræðilegu  
hugtökum sem orðræðan fléttir saman.

Jafnframt mætti halda því fram að Ólöf nálgist hinar ýmsu leifar menn-  
ingarinnar með freudískum hætti, þ.e. haldin þeirri hvöt sem franski  
heimspekingurinn Jacques Derrida nefndi „skjalasóttina“ og lýsti sem  
„óviðráðanlegri löngun til að snúa aftur til upprunans, heimþrá til þess þar  
sem allt byrjar“.<sup>43</sup> Það sótti Derrida meðal annars í hugmyndir Freuds um  
að hið liðna skilji eftir sig óafmáanleg ummerki í sáarlífi mannsins. Slíkar



Napra solenne  
fada: Rödby  
jämte Lögsta  
Förvaring i  
Förvaringshuset  
Lundsfors  
- - - - -  
- - - - -



Baba

No. 25

*Sketches of  
K. S. Coast by J. G. C. m  
All rights reserved*



No. 9

Siley Thomas

Lobeline of our  
THE GENERAL SECRETARY,  
THE EUGENICS SOCIETY,  
49 ECCLSTON SQUARE,  
LONDON, S.W.1



A20



Sept 10 - 1900  
29-1900



John Frost Johnson

2023-06-01

Sigmund H. Johnson

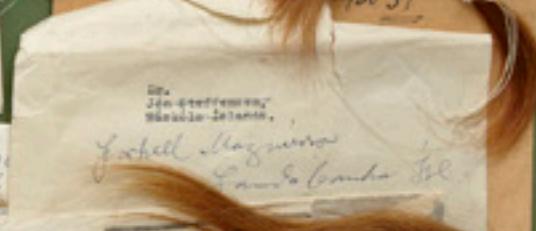
Jon Hjalmsson

10. 1962.



Boyd's P. - Nov 26

2431



卷之四

Foothill Magnolia  
Gardens California

*Seselja fonsdorffii* ♂ 15 mm peno  
29 dec 1962  
near old granite cliff in valley  
Seselja



After being so well  
of him, had to have a

Fri Testurbjörnæfnum.

Härlekom parf heldt ob taka vild hirsfilion,  
siki atidum, en þó eru, at hugt af af-ajd ríðum  
hárlit. Þessi parf eru bændir með væsingi í  
skilum næsta laugardag.

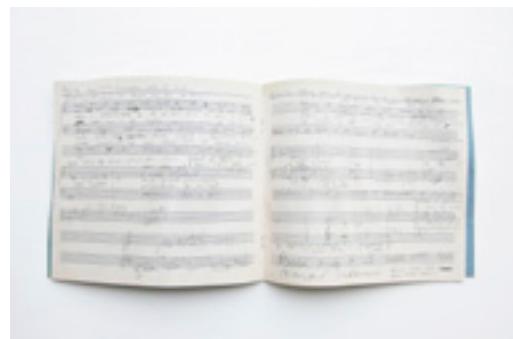
14/3 196

hugleiðingar eru áberandi í persónulegu verki Ólafar, sýningunni *Viaggio sentimentale*. Gamlar ljósmyndir frá hveitibrauðsdögum foreldra hennar í Róm veturninn 1956–1957 og nótnaskissubók föður hennar, Jóns Nordals tónskálds, frá sama tíma, verða tilefni endurtekninga og upprifjunar. Eins og oft áður hjá Ólöfu var kveikjan að verkinu ákveðin tilviljun því að hugmyndin vaknaði þegar hún fann minnisbók föður síns og ljósmyndir eftir fjölskylduvín sem heimsótti foreldra hennar í Róm jólin 1956. „Frum-myndirnar eru afar smáar, mjög vanlýstar svart/hvítar ljósmyndir. Maður greindi ekki hvað var á myndunum fyrr en þær voru skannaðar inn og stækkaðar. Þá kom í ljós hvar þær voru teknar og hvaða fólk var á myndunum. Með þessar myndir að vopni fann ég út hvar foreldrar mírir höfðu verið á ferð,“ segir Ólöf. Verkið *Viaggio sentimentale* er því eins og Ólöf lýsir þeim, „brot af brotum á brot ofan,<sup>44</sup> þar sem Ólöf gerir tímann að viðfangi. Verkið ber jafnframt öll einkenni endurtekinnar sviðsetningar (e. re-enactment) þar sem listamaðurinn fetar bókstaflega í fotspor foreldra sinna, finnur réttu sjónarhornin og endurtekur augnablikið. Þá minnir verkið einnig á uppskafninginn (e. palimpsest) þegar yngra lag af texta er skafið burt og eldri texti kemur í ljós. Allar ljósmyndir eru jú áminning um dauðann: „Að taka mynd er að taka þátt í dauðleika, varnarleysi og fallvaltleika annarrar mannesku (eða hlutar),“ segir Susan Sontag. „Allar ljósmyndir eru vitnisburður um óstöðvandi straum tímans, einmitt vegna þess að þær skera þessa sneið augnabliksins og frysta hana.<sup>45</sup> En hvað er Ólöf að benda á í þessu samhengi? Að það sé aðeins með því að raða saman menningarbrotunum sem hægt er að öðlast heildarmynd af fortíðinni? Eða að það séu náiin tengsl ljósmyndarinnar við dauðann sem vekja upp meðvitund um tímann sem líður? – eins og Roland Barthes minnti svo eftirminnilega á í bókinni *La chambre claire* þar sem hann víesar meðal annars í Kafka: „Sögurnar mínar eru leið til að loka augunum.“<sup>46</sup>

Ólöf bendir á ljósmyndirnar sem heimspekilega tengingu á milli tveggja tíma, en tónlistin sem er endurspiluð upp úr nótum föður hennar virðist tímalaus. Minningarnar kallast á í brotunum, tónskissunum og daufum skuggum foreldranna og gerir áhorfanda meðvitaðan um tímann sem líður í spegli eigin ævibrota.

### Aðráttarafl minnismerkjanna

Áhugi Ólafar á upprunahugtakinu og á staðbundinni sögu- og efnismenningu nær út fyrir veggi vinnustofunnar og safnsins og teygir anga sína yfir í almannarýmið. Útiverkin *Bollasteinn* (2005) og *Púfa* (2014) eru umhverfisverk í útjaðri borgarinnar þar sem land og haf mætast. Verkin eru hugsuð sem frjáls afnotarými þar sem virkni vegfarenda skiptir höfuðmáli. Auk þess tengjast verkin á huglægan hátt og saman mynda þau eins konar útisafn, hennar safn, þar sem andminnismerkið



Viaggio sentimentale, 2016

*Bríetarbrekka* (2007), reist til minningar um stjórnmálamanninn og kvenréttindakonuna Bríeti Bjarnhéðinsdóttur (1856–1940), skapar jafnframt þátttökurými í hjarta borgarinnar.

*Bollasteinn* er holaður grágrýtissteinn fylltur heitu vatni, íhvolf laug sem fellur svo vel inn í stórgrýtta fjöruna við Gróttu (Kisuklöppum, Seltjarnarnesi) að vegfarendur eiga erfitt með að koma auga á verkið. *Púfa*, sem virðist við fyrstu sýn vera grasigróinn hóll, blasir hins vegar við sem ávalt kennileiti við hafnargarðinn úti á Granda. Þannig kallast verkin á, því þau vísa til tveggja grunnforma höggmyndalistarinnar: hins kúpta og hins íhvofla. Heit fótabaðslaugin kallað hvíld og íhugun í flæðarmálinu en Þúfan á hafnarbakknum vekur forvitni vegfaranda, dregur hann til sín upp brekkuna að litlum fiskhjalli, þar sem hægt er að njóta útsýnisins þegar „toppnum“ er náð. Þannig leikur Ólöf sér með sjónhverfingar sem fela í sér fyrirbærafræðilega tilgátu um viðbrögð vegfarenda við sterkum kennileitum í formum náttúrunnar og virkni þeirra í borgarlandslaginu. Verkin styrkja jafnframt staðbundin tengsl áhorfenda og efla djúpmeðvit- und þeirra við umhverfið.

*Bollasteinn*, *Púfa* og *Bríetarbrekka* bera vott um siðferðilega afstöðu Ólafar til listsþóparna. Verk hennar í almannarými skírskota til þess að listamenn beri pólitíska ábyrgð í samfélagi sem hefur misst tengsl við fortíðina og rætur staðbundinnar menningar. Þessi siðferðilega sýn á samfélagið birtist jafnframt í þátttökuverkinu *Fuglar himinsins* (2007). Verkið var unnið sem rýmisverk fyrir Ísafjarðarkirkju, eins konar altaristafla sem var ætlað að sameina og jafnvel heila samfélagið eftir að miklar deilur höfðu staðið um nýja kirkju-byggingu í bænum. Hugmyndina að verkinu sótti Ólöf í söguna um *Lausnarn og lóurnar* sem lesa má í Þjóðsögum Jóns Árnasonar. Sagan bendir á frelsunarhugtagt trúarinnar og ákveðna óhlýðni gagnvart yfirvöldum. Þar segir af „Kristi að mynda fugla af leiri með öðrum börnum Gyðinga á sabbatsdegi. Þegar börnin höfðu verið að þessari iðju um hríð bar þar að einn af Sadúseum; hann var aldraður og siðavandur mjög og átaldi börnin fyrir þetta athæfi þeirra á sjálfum sabbatsdeginum. Hann létt sér þó ekki nægja ákúurnar einar, heldur gekk hann að leirfuglunum og braut þá alla fyrir börnunum. Þegar Kristur sá hvað verða vildi brá hann hendi sinni yfir allar fuglamyndirnar sem hann hafði búið til og flugu þeir þegar upp lifandi. En það eru lóurnar, og því er kvak þeirra „dýrrin“ eða „dýrrindi“ að þær syngja drottini sínum dýrð og lof fyrir lausnina frá ómildri hendi Sadúseans.“<sup>47</sup>

Verkið er sett saman úr 749 lóum, sem sóknarbörnin á Ísafirði mótuðu í jarðleir undir handleiðslu Ólafar. Vinnuferlið allt og bein þátttaka íbúa styrkti samfélagið og vakti íbúana jafnframt til umhugsunar um félagslega merkingu trúariðkunar í litlu samfélagi. Söfnuðurinn sameinaðist á bókstaflegan og tákrænan hátt í verkinu, því allir þátttakendur eiga þar sinn fugl og geta borið kennsl á sína eigin Lóu. Verkið skapar því merkingarbær

tengsl í huga áhorfenda sem finna þar samhljóm við eigin reynslu. Það er í raun and-minnismerki, eins og *Bollasteinn* og *Þúfa*, en slík minnismerki virkja upplifun og gera vegfarendur að gerendum sinna eigin minninga.

### Aðdráttarafl endalokanna

Eins og komið hefur fram er túlkunarfræðin sem slík áberandi þáttur í listhugsun Ólafar og tengist áhuga hennar á orðsifafræði. Verk hennar byggjast á margbrotnum táknsögulegum forsendum sem sækja uppruna sinn í persónulegar, þjóðfræðilegar, trúarlegar og vísindalegar frásagnir. Auk þess hefur Ólöf tileinkað sér gagnrýnin sjónarhorn, eftirlendusýn og endurskoðun á hvítleikahugmyndum þjóðmenningarinnar. Verk hennar fela í sér nokkra merkingarlykla sem oft mætti útleggja á fjóra vega: bókstaflega, allegórískt, síðferðilega og andlega, svipað og fjortulkun (quadriga) í biblúfræðum. Á sama hátt og sýning Ólafar, *Tilraun um torf* (2018), fól í sér allt í senn þjóðlegan torfskurð, umræðu um loftslagsmál, hugleiðingu um endurheimt votlendis og áhrif mannlegra framkvæmda á lífríkið, þá minnti hún einnig á notkun torfs í íslenskri húsagerðarlist og á torf sem lífrænt efni sem notað hefur verið um allan heim frá upphafi vega. Pannig vísa verk Ólafar allt í senn til menningar, sögu og vísinda, til hins staðbundna og þess sem minnr á fortíðina í samtímanum. Ólöf ljær jafnframt máls á áleitnum samfélagslegum spurninga um valda framtíð mannsins, hvort sem kveikjan er form náttúrunnar eða meðferð lífsýna í gagnabönkum og erfðarannsóknum. Hún rekur þráðinn sem liggur frá mannfræðirannsóknunum 19. og 20. aldar yfir í nýjustu hugmyndir um genabætur og mannrækt. Hún teygir sig inn á svíð nýlendusagnfræði og lífsvísinda, og varpar fram áleitnum spurningum um úreldingu gagnagrunna og síðari tíma nýtingu þeirra. Verk hennar eru því í flestum tilvikum unnin á forsendum stofnanagagnrýni og nýlenduaufbyggingar í þeim tilgangi að vekja máls á mótu þekkingarinnar út frá sjónarhóli eftirlendufræðanna.

Markmið Ólafar er að vekja áhorfendur til umhugsunar, drífa þá með sér, fá þá til að „hugsa“ samtíð sína og setja hana í fræðilegt samhengi, í þeim tilgangi að spyrja afhjúpandi spurninga um valdafléttur samtímans. Listaverkið hefur þá ekki eingöngu það hlutverk að fjalla um menningarástand heldur er tilgangur verksins að „opna umræðuna,“ dýpka þekkingu áhorfandans og auka skilning hans á eigin stöðu í samtímanum.<sup>48</sup> Undirliggjandi er ósk listamannsins um að finna sér hlutverk í þágu samfélagsins og um að verk geti haft virk samfélagsleg áhrif. Listaverkið geti þá jafnvel nýst samféluginu á opinн hátt, hugsanlega skapað umræðuvettvang og samræðugrundvöll, hvatt til þátttöku og upplifunar, jafnvel verið heiland, eins og raunin er í stærri þátttöku- og umhverfisverkum Ólafar. Þessi síðferðilega krafa til listarinnar er samt ekki nýtt fyrribæri. Skemmt er að minnast þess hvernig framúrstefnuímynd listamannsins sem samfélags-

gagnrýnanda mótaðist á 19. öld og nærtækt að minna á hinum ymsu andófs-hreyfingar 20. aldar. Þessu til staðfestingar er oft vísað til þýska heimspekinsins Friedrichs Nietzsches (1844–1900) sem hvatti listamenn til beinnar þátttöku í samfélaginu.<sup>49</sup>

Í upphafi þessarar greinar var bent á að listsköpun Ólafar er bundin kröfу listamannsins um menningarlæsi af hálfu áhorfandans. Jafnvel mætti halda því fram að verkin verði ekki lesin nema áhorfandi kunni skil á staðbundnum menningarlegum þætti þeirra, þ.e. beri kennsl á einstaklinga og sögusvið og beri einnig skynbragð á langt og oft flókið vinnuferli sem býr að baki hverju verki. Ólöf lyftir hulunni, umbreytir gögnum í myndlistarverk og við þann umsnúning verða þau merkingarbær á nýjan hátt, jafnt í þekkingarfræðilegu og fagurfræðilegu samhengi. Samtímaleiki verka hennar er einnig fólginn í þeirri staðreynd að verk hennar fjalla meðal annars um þá erfiðu spurningu hvort og þá hvernig hægt sé að takast á við úreldingu þekkingarinnar.<sup>50</sup> Hún fær áhorfendur til að muna og minnast en um leið efast um þau þekkingarlegu viðmið sem Íslendingum af hennar kynslóð og eldri var kennt að virða og meta.

Ný tilbrigði við útrýmingarsögu tegundanna birtist í verkinu *Geirfugl tPinguinus Impennis aldauði tegundar – síðustu sýnin* (2016). Talið er að síðustu tveir geirfuglarnir í heiminum hafi verið dreppnir í Eldey undan Reykjanesi í júní árið 1844. Hræin vor send Háskólanum í Kaupmannahöfn og þar voru fuglarnir stoppaðir upp og líffæri þeirra varðveitt. Á sýningunni birtust rannsóknarniðurstöður Ólafar: Uppstoppaður geirfugl sem keyptur var til Íslands árið 1971, uppráttur frá 1770 sem sýnir veiðar á Geirfuglaskeri og ellefu ljósmyndir Ólafar af krukkunum með innyflum fuglanna sem varðveittar eru á Náttúrufræðisafni Danmerkur. Til viðbótar mátti lesa frásögn af drápi síðustu geirfuglanna í Eldey og myndskeið sem sýnir fugladráp í Vestmannaeyjum. Verkið felur í sér ábendingu um útrýmingarhættu fugla og dýra í stærra samhengi. Hér sem áður beinir listamaðurinn sjónum að brotakenndu og viðkvæmu ástandi samtímanenningar og lífríkisins í heild sinni.

Fjölvísi ýmiss konar og frásagnir sem fela í sér *tvíbendni* hafa lengi verið áhugamál Ólafar. Einnig koma við sögu spaugilegar aðstæður sem spretta úr skringilegheimum og furðuheimum náttúru og manna. Jafnframt gæti vísun hennar í hláturinn verið hluti af frásagnargleði sem byggist á öðrum forsendum en hefðbundinni rökrænni framvindu, jafnvel femínísk aðferð við að takast á við veruleikann. Verk hennar eru ætið unnin á forsendum áhorfandans og miðast við möguleika hans til að virkja hugann á skynrænan og vitsmunalegan hátt. Þau minna áhorfandann á að þráttr fyrir heimsvæðinguna á hann rætur sínar í ákveðnu menningarbundnu samfélagi, og að þátttaka hvers og eins er mikilvæg við sífellda endurskoðun á táknum samtímans. Sjálfsmyndarsköpun íslensku þjóðarinnar og tengsl ímyndanna við hennar eigin sjálfsvitund og við sjálfsvitund áhorfandans eru því meginviðfangsefni Ólafar.



Fuglar himinsins, Ísafjarðarkirkju  
Birds of the Sky, Church of Ísafjörður, Ísafjörður, Iceland, 2007

- 1 Mark Godfrey, „The Artist as Historian“, *October* 120/vor 2007, bls. 140–172.
- 2 Homi K. Bhabha, „Tvístrun þjóðarinnar: Tími, frásögn og jaðar nútímaþjóðarinnar“, *Ritið* 2/2005, Ólafur Rastrick ritar formálsorð, bls. 177–220, hér bls. 179.
- 3 Sigríður Ólafsdóttir, „Sagan mótuð í leir“, *Andblær: Tímarit um bókmennir og listir* 6: 1999, bls. 68–75, hér bls. 68.
- 4 Kristin Loftsdóttir, „Belonging and the Icelandic Others: Situating Iceland Identity in a Postcolonial Context“, *Whiteness and Postcolonialism in the Nordic Region: Exceptionalism, Migrant Others and National Identities*, ritstj. Kristín Loftsdóttir og Lars Jensen, Farnham: Ashgate, 2012, bls. 57–71.
- 5 „To be white is to be Nordic; to be Nordic is to be white. ... Nordics have long functioned as whiteness standard bearers in pseudoscientific race typologies.“ Catrin Lundström og Benjamin R. Teitelbaum, „Nordic Whiteness: An Introduction“, *Scandinavian Studies* 89: 2(sumar)/2017, bls. 151–158, hér bls. 151.
- 6 Yfirlit um hugmyndir um hvítleikann má m.a. fá í: Teresa J. Guess, „The Social Construction of Whiteness: Racism by Intent, Racism by Consequence“, *Critical Sociology* 32: 4/2006, bls. 649–673.
- 7 Ruth Frankenberg, „Introduction: Local Whiteness. Localising Whiteness“, *Displacing Whiteness: Essays in Social and Cultural Criticism*, ritstj. Ruth Frankenberg, Durham: Duke University Press, 1997, bls. 1–34. – Ruth Frankenberg, *White Women, Race Matters: The Social Construction of Whiteness*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, bls. 133, hér bls. 6.
- 8 Myndina tók Viggo Zadig (1880–1973) árið 1905. Hún er varðveitt í Þjóðminjasafni Íslands (VZ-9).
- 9 Hér er sótt í hugtaksmiðju Homis Bhabhas: *The Location of Culture*, Abingdon: Routledge, 1994, bls. 7–8.
- 10 Henri Bergson, *La pensée et le mouvant: Essais et conférences*, París: Librairie Félix Alcan, 1934, bls. 165–166.
- 11 Kvæðið Ísland eftir Jónas Hallgrímsson birtist fremst eiginlegs efnis í fyrra árgangi *Fjölnis* árið 1835, bls. 21–22.
- 12 „Glaesilegur sigur Ásmundar Sveinssonar myndhögvara: Viðtal við listamanninn“, *Alþýðublaðið* 30. mars 1939, forsiða og bls. 4.
- 13 Um hið íslenskulega sbr. hugtak Rolands Barthes, „íitalskið“. Roland Barthes, „Retórik myndarinnar“, *Ritið* 1/2005, bls. 147–164.
- 14 Eggert Ólafsson, *Ferðabók Eggerts Ólafssonar og Bjarna Pálssonar um ferðir þeirra á Íslandi árin 1752–1757*, I. bindi, Reykjavík: Bókaútgáfan Örn og Örlygur, 1975, bls. 35. Einnig má lesa um hrafninn i þjóðsögum. Jón Árnason, *Íslenskar þjóðsögur og ævintýri I–VI*. Árni Böðvarsson og Bjarni Vilhjálmssonn sáu um útgáfuna, Bókaútgáfan Þjóðsaga, Reykjavík, 1954–1961. – Ólafur Davíðsson, *Íslenskar þjóðsögur I–IV*. Bjarni Vilhjálmssonn sá um útgáfuna, Bókaútgáfan Þjóðsaga, Reykjavík, 1978–1980.
- 15 Verkið próaðist í samtali listamannsins við Kristin Hauk Skarphéðinsson náttúrufræðing. á Náttúrufræðistofnun Íslands sem bentí Ölöfu á ýmsar heimildir um hvíta hrafna.
- 16 Ari Trausti Guðmundsson, „Leirmunir Guðmundar frá Miðdal“, *Lesbók Morgunblaðsins* 7. ágúst 1999, bls. 8–9.
- 17 Hugtökini eru sótt í smíðuðu bandarísku þyngjafræðingsins Lawrence Venutis. Sjá: Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge: Abingdon, 1995, bls. 19–20.
- 18 Skoffín er samkvæmt fræðum Jóns Árnasonar afkvæmi tófu og kattar og er kötturinn móðir. Aðrir segja tófu og hunds. Skuggabaldur er í föðuráett af ketti, en móðuráett af tófu. Sjá Jón Árnason, *Íslenskar þjóðsögur og ævintýri I*, Reykjavík: Þjóðsaga, 1954, bls. 610–611. – Bjarni Sæmundsson, *Spendýrin (Mammalia Islandiae)*, Reykjavík: Bókaverslun Sigfúsar Eymundssonar, 1932, bls. 124.
- 19 Eva Heisler, „Hugmyndir, hlutir og rými“, Íslensk listasaga V: *Frá síðari hluta 19. aldar til upphafs 21. aldar*, ritstj. Ólafur Kvaran, Reykjavík: Forlagið, 2011, bls. 216–301, hér bls. 236.
- 20 Inga María Leifsdóttir, „Landnám hugsunarinnar“, *Lesbók Morgunblaðsins* 12. febrúar 2005, bls. 3.
- 21 Craig Owens, „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“, *October* 12/vor 1980, bls. 67–86.
- 22 Auður A. Ólafsdóttir, „Nútímaafsteypur táknumynda: Um myndlist Ólafar Nordal“, *Skírnir* 177: haust/2003, bls. 515–525.
- 23 Sigmund Freud, „Hið óhugnanlega“, *Listir og listamenn*, þýð. Sigurjón Björnsson, Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 2004, 191–238, hér bls. 203. (Frumútg. 1919).
- 24 Freud tók hugtakið frá þýska sálfræðingnum Ernst Jentsch sem greindir það í ritgerð sinni „Um sálfræði ókennileikans“ (þ. „Zur Psychologie des Unheimlichen“) frá árinu 1906. Sigmund Freud, *Listir og listamenn*, hér bls. 203.
- 25 Óskar Halldórsson útgerðarmaður gaf íslenska ríkinu fjármuni til að koma upp vaxmyndasafni á Þjóðminjasafni Íslands og var það sýnt þar á árunum 1951–1971. Upphaflega voru sýndar 18 vaxmyndir af Íslendingum, stjórnálmamönnum, fræðimönnum og skáldum, og 14 styttrar af þekktum erlendum mönnum, bæði úr fortíð og samtíð.
- 26 Aðalheiður Lilja Guðmundsdóttir, *Hugarfar* (skrifða eftir vinnustofuspjall við Ólöfu Nordal, apríl 2010). Slóð: [www.vu2016.eileen.1984.is/fyrirmyndir-enska-adalheidur-2/](http://www.vu2016.eileen.1984.is/fyrirmyndir-enska-adalheidur-2/)
- 27 Kristin Loftsdóttir, „Belonging and the Icelandic Others“, bls. 57–71.
- 28 Carole Reynaud Paligot, *La République raciale: Paradigme racial et idéologie républicaine 1860–1930*, formáli eftir Christophe Charle, París: PUF, 2006. – Æsa Sigurjónsdóttir, „Aðráttarafl líkamsmannfræðinnar í verki Ólafar Nordal“, *Musée Islandique: Ólöf Nordal*, ritstj. Halldór Björn Runólfsson, Reykjavík: Listasafn Íslands, bls. 5–16.

- 29 Frenólóðia er rakin til franska læknisins François Joseph Gall (1758–1828) sem setti fram kenningu um að greind og persónuleikaeinkenni, svo sem síðferðiskennd, mætti greina á lögum höfuðkúpunnar. Árið 1831 var Société de Phrénologie stofnað í París og 1836 var sett á fót safnið Musée de la Société phréno-ologique de Paris. Kenningin var þróuð áfram í aðferðum peirra Alphonse Bertillon (1853–1914) og Francis Galton (1822–1911) með skráningu líkamseinkenna afbrotamanna, m.a. af löggregluljósmyndum. Sjá Allan Sekula, „The Body and the Archive“, *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, ritstj. Richard Bolton, Cambridge: The MIT Press, 1999, bls. 343–388.
- 30 Florian Gaget, „Modèles artificiels en plâtre polychromé, étude et restauration: Préparations anatomiques de chimpanzé et d'orang-outang moulées sur nature“, CeROArt, 2013, slóð: [www.ceroart.revues.org/3121](http://www.ceroart.revues.org/3121)
- 31 Gisli Pálsson og Sigurður Örn Guðbjörnsson, „Homo Islandicus – inn að beini“, *Tímarit Máls og menningar* 73: 2/2012, bls. 4–24.
- 32 *Musée Islandique*: Ólöf Nordal, ritstj. Halldór Björn Runólfsson, Reykjavík: Listasafn Íslands, 2012.
- 33 Kristin Loftsdóttir, „Hlutgerving og kynþátaflokkanir á Íslandssafninu í París: Hugleiðingar út frá myndum Ólafar Nordal“, *Skírnir* 189: vor/2015, bls. 424–443.
- 34 Æsa Sigurjónsdóttir, *Franskir ljósmyndarar á Íslandi 1845–1900*, Reykjavík: JPV forlag, 2000, bls. 31.
- 35 Titillinn vísar til fyrirlestrar Jens Pálssonar á ráðstefnu í Grikklandi árið 1983, „Das Experiment Island: Entstehung, Entwicklung und Erhaltung des Isländischen Volkes“. Sjá Árbók Háskóla Íslands 1982–1984, ritstj. Þórir Kr. Þórdarson, Reykjavík: Háskóli Íslands, 1986, bls. 223.
- 36 Gisli Pálsson og Sigurður Örn Guðbjörnsson, „Homo Islandicus – inn að beini“.
- 37 Cheryl Simon, „Introduction: Following the Archival Turn“, *Visual Resources* 18: 2/2002, bls. 101–107. doi: [10.1080/01973760290011770](https://doi.org/10.1080/01973760290011770). – Hal Foster, „The Archive Without Museums“, *October* 77/vor 1996. – Charles Merewether (ritstj.), *The Archive: Documents of contemporary art series*, Cambridge: The MIT Press, 2007. – Okwui Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, New York: The International Center of Photography, 2008.
- 38 Hal Foster, „An Archival Impulse“, *October* 110/hauст 2004, bls. 3–22, hér bls. 4. Slóð: [www.jstor.org/stable/3397555](http://www.jstor.org/stable/3397555)
- 39 „It is no longer a monument for future memory, but a document for possible uses.“ Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of Prison*, þýð. Alan Sheridan, New York: Pantheon, 1977, bls. 191–192. (Frumútg. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, París: Gallimard, 1975).
- 40 „In the first instance archival artists seek to make historical information, often lost or displaced, physically present. To this end they work on the found image, object, and text, and favor the installation format as they do so.“ Hal Foster, „An Archival Impulse“, bls. 4. Slóð: [www.jstor.org/stable/3397555](http://www.jstor.org/stable/3397555)
- 41 Sama rit, bls. 21–22.
- 42 „Par archive, j'entends d'abord la masse des choses dites dans une culture, conservées, valorisées, réutilisées, répétées et transformées. Bref toute cette masse verbale qui a été fabriquée par les hommes, investie dans leurs techniques et leur institutions, et qui est tissée avec leur existence et leur histoire.“ Michel Foucault, *Dits et écrits (1954–1988)*, I (1954–1975), París: Gallimard, 1994, bls. 730. (Úr greininni *Sur l'archéologie des sciences*, 1968).
- 43 Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, þýð. Eric Prenowitz, Chicago: University of Chicago Press, 1998, bls. 91. (Frumútg. *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne*, París: Éditions Galilée, 1995).
- 44 Ólöf Nordal, *Viaggio sentimentale: Hugleiðingar um brotið (óbirt ritgerð)*, Reykjavík: Listaháskóli Íslands, 2017.
- 45 Susan Sontag, „Hellir Platóns“, *Að sjá meira*, ritstj. Hjálmar Sveinsson, Reykjavík: ReykjavíkurAkademían, 2005, bls. 49.
- 46 Roland Barthes, *La chambre claire: Note sur la photographie*, París: Gallimard/Seuil, 1980, bls. 88. (Ensk þýðing *Camera Lucida*, New York: Hill and Wang, 1981).
- 47 Ólöf Nordal, „Fuglar himinsins“, Pá þú gengur í guðshús inn: Erindi flutt á málþingi um varðveislu og breytingar á kirkjum, haldið í Keflavíkurkirkju 19. apríl 2008, Mosfellsbær: Kjálarnessprófastsdæmi, 2008. (erindisbls.). (Þjóðsagan: Jón Árnason, *Íslenskar þjóðsögur og ævintýri II*, 2. útg. Reykjavík: Þjóðsaga, 1961, bls. 5–6.)
- 48 Simon Sheikh, „Spaces for Thinking: Perspectives on the Art Academy“, *Texte zur Kunst* 62: 2006, bls. 191–196, hér bls. 192. Sjá einnig: Kathrin Busch, „Artistic Research and the Poetics of Knowledge“, *Art as Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, vol. 2: 2(vor)/2009. Slóð: [www.artandresearch.org.uk/v2n2/busch.html#\\_ednref2](http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/busch.html#_ednref2)
- 49 Friedrich Nietzsche, „A Critical Backward Glance“, *The Birth of Tragedy and The Genealogy of Morals*, New York: Doubleday, 1956, bls. 5. (Frumútg. „Versuch einer Selbstkritik“ (formáli), *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 2. útg., 1886).
- 50 Hér nota ég orðið samtímaleiki um hugtakið sem á ensku heitir *contemporaneity*, sbr. skilgreiningu Terrys Smith: „Contemporary art is multiple, internally differentiating, category-shifting, shape-changing, unpredictable (that is, diverse) – like contemporaneity itself.“ Terry Smith, „Currents of world-making in contemporary art“, *World Art*, 1: 2/2011, bls. 171–188. doi: [10.1080/21500894.2011.602712](https://doi.org/10.1080/21500894.2011.602712)

# The Allure of Origins

Æsa Sigurjónsdóttir

## **The allure of discourse**

In recent decades, criticism and revision of the knowledge and power systems of western culture have played an important role. Artists venture into history, anthropology and philosophy, linguistics and data bases for the purpose of critiquing standardised ideas about origin and the cultural heritage. Ever more artists make museums, collections and processing of information a subject of their art, finding images and objects in public museums and archives.<sup>1</sup> They apply the perspectives of institutional critique, confront the relationship with colonialism, and consider the discourse context of racial typology, gender studies, and the conflict of power between the “centre” and the “margin.” Concepts such as identity, authenticity, location, hybridity and margins are thus no longer obscure academic terms, but subjects addressed by artists. The body is often the scene of such research – or part of it – for the body is a familiar manifestation of ideologies which are often rooted in the origins of racist theories which have shaped Western culture.

Ólöf Nordal's work is invariably characterised by such processes, in which the research question may be: *Where are we from? Who are we? Where are we going?* In her quest for answers Ólöf has explored the cultural heritage and considered the concept of authenticity, venturing into the territory of historical subjects, folklore, anthropological classification systems, ornithology and zoology. At an early stage Ólöf started to make museums, collections and processing of information the subject of her works. The conciseness of etymology and the simplicity of Icelandic folktales appealed to her, while her narrative approach is also deeply rooted in enigmatic allegorical references. Hence one may maintain that Ólöf has always applied a fairly traditional allegorical method in order to deconstruct cultural icons and demonstrate the paradoxical dissonance of time.



Fuglaþúfa Iceland Specimen Collection – Fowl Bank, 2009



Bróðir rjúpunnar Brother of the Ptarmigan, 1996  
Listasafn Reykjavíkur Reykjavík Art Museum

On the premise that contemporary art is primarily art which is based on culturally-specific knowledge and discourse context, questions of national and personal identity and human rights, one might even maintain that the character of contemporary artists is to apply the space for expression between “the self and the outside,” to borrow the discourse of postcolonialism, so that the “culture” we have so long wished to see as being central can only be understood as a product of the collision of the self and the other.<sup>2</sup> In other words, the artist develops new ideas and creates works in the friction between the local and the knowledge which comes from elsewhere. In addition Ólöf’s work veers between the material and the ideological, between sculpture and new media, between modesty and monumentalism, and her works are also based on the involvement and participation of the public.

### **The allure of whiteness**

Authenticity is one of the most coveted values of our time, and in truth it is a major commodity. What is entailed by the demanding task of being authentic, being oneself, constructing an identity? In order to examine further the multifaceted interpretive context of Ólöf’s work, let us explore her approach to the concept of authenticity.

After her studies at the Icelandic School of Arts and Crafts (precursor of the Iceland University of the Arts) Ólöf studied at postgraduate level in the USA, graduating with the degree of MFA from the respected sculpture department of Yale University in New Haven. During her student years she turned her attention to her own cultural heritage, seeking inspiration in folktales and mythology to create conceptual, symbolic works which focussed on dissection of her own identity. This reflected her interest in the past, and she made use of Icelandic texts from folktales and ancient Eddic verse, and visual material from the National Museum of Iceland, in her own work. Ólöf attributes this development to her own paradoxical situation: although she belonged to a privileged group, as a young, white European woman studying at one of the most prestigious universities in the USA, her view of the world and her language originated in a faraway Nordic culture which, to her fellow-students, was exotic. She described her experience as a kind of translation problem or conflict between cultures:

“When I got to the USA I had a shock; I realised that I had little or nothing in common with these people, other than mass culture – and when we started to talk seriously about art, my terms of reference were completely different from theirs. I was so reliant on my culture, which these people knew nothing about, and could not understand.”<sup>3</sup>

Whiteness became a central concept in US cultural discourse in the latter half of the 20<sup>th</sup> century, but ideas about whiteness have a far longer history,

and they appear in Icelandic cultural writings around 1900. At that time the Icelandic intelligentsia were eager to ensure that Icelandic culture was placed within the boundaries of “civilised” Europe, far from those peoples who were referred to at the time as “primitive.”<sup>4</sup> Icelandic ideas of whiteness are thus rooted in nationalistic discourse; for, as scholars have pointed out, Nordic people have been seen as a model for whiteness in pseudoscientific race typologies.<sup>5</sup> Critical research on ideas of whiteness in the USA focussed, on the other hand, on demonstrating that western societies and cultural images were grounded in deeply-rooted racist ideology.<sup>6</sup> Ólöf’s origins and her whiteness thus differed somewhat from those of her fellow-students, and she found herself constantly having to “translate” her own signifiers of whiteness and their meaning between one culture and the other. That situation opened up a new path for her towards self-examination and an ability to look at her home country from afar, in a critical manner.

Ólöf’s student works are informed by such a process of “translation,” and her handling of the “otherness” she experienced in the USA was seen, for instance, at her graduation show at Yale in 1993, comprising three works which demonstrated that she had succeeded in creating a personal visual world based on her own cultural heritage, while at the same time she wished to display that heritage as part of the wider ideology of western culture. The works, all rooted in Icelandic culture, were interrelated. The exhibition might perhaps be interpreted as an attempt at localisation – a quest for premises for symbolisation of the whiteness of Icelandic culture.<sup>7</sup> *Dream* was an installation based on white Plexiglas pillars which stood in whitish water that covered the floor of the exhibition space. Hanging in a white frame on the wall was an Icelandic folktale, *The Sheriff’s Wife of Bustarfell*, together with a photograph of Ólöf’s grandfather, university professor and writer Sigurður Nordal (1886–1974), in his youth, sitting reading in the traditional *baðstofa* (communal living/sleeping space) of the turf farmhouse at Eyjólfssstaðir, north Iceland, where he grew up.<sup>8</sup> Ólöf spliced herself into the picture, sitting next to her grandfather, in an undefined “time-warp” which has always been characteristic of her work. On the sides of the white pillars were sand-blasted images of iconic objects that signify Icelandic culture: a *langspil* (a form of zither), a horn spoon, an *askur* (carved wooden eating-bowl), a carved bed-board and a fish-oil lamp. Such objects may be called exhibits of Icelandic folk culture, as they are often seen as embodying the collective memory of the nation, stored in the National Museum of Iceland. The largest image reproduces a well-known photograph by Danish military officer and archaeologist Daniel Bruun (1856–1931), depicting a finely-dressed Icelandic lady wearing an old-style riding coat with a high headdress and a tall riding-hat. Ólöf inserted her own face into the image, thus identifying herself with the folktale of *The*



*Alca impennis*. Island 1844. Ovarium og æggeleder af hunfuglen Female ovary and oviduct /  
Hjerte af hanfuglen og hjerte af hunfuglen Male heart and female heart / Øjnepar af hanfuglen Male  
eyeballs / Spiseror (ventriculus) og mave af hanfuglen Male esophagus (ventriculus) and stomach  
Zoologisk Museum – Statens Naturhistoriske Museum, Københavns Universitet Zoological Museum –  
Natural History Museum of Denmark, University of Copenhagen



Gull (IV) Gold (IV), 2002  
Listasafn Reykjavíkur Reykjavík Art Museum

*Sheriff's Wife of Bustarfell*, whom she visualises in this manner. The third work, *At Twilight* (1992), comprised two long tiled boxes – one white, the other black – which lie side-by-side on the floor. They were reminiscent of gravestones, as an Icelandic motif is cut into the upper surface, and on the white box it was filled with shining fish-liver oil. In the work, elements of Icelandic heritage interact with modern materials; the title of the work references ideas about twilight in Icelandic culture. This was a “witching hour” in Icelandic folklore, when supernatural creatures were abroad, while in the turf houses people sat at their work – spinning wool, knitting or wood carving – and a member of the household read aloud by the faint light of a fish-oil lamp.

The folktale of the Sheriff's Wife ties the works together. It recounts the story of a woman who was taken at twilight into the world of the Elves or Hidden People: an elven woman was in labour, and only a human woman could help her give birth safely. When the infant was safely born, the elven mother handed her a pot of ointment, which she was to apply to the child's eyes. But she stealthily smeared a little on her own right eye, and thus became able to see into the hidden world of the Elves. She learned from them and passed on her knowledge to other humans. One day the woman met the elven woman whom she had helped in labour, and greeted her. Furious to learn that the woman could see her, the elven woman spat in her eye, and she lost the supernatural gift. Ólöf reads the story as “a folktale about a woman who acquires psychic powers, and about the importance of not misusing them, but applying them correctly and with humility.” In this context the work addresses Ólöf’s experience of possessing a cultural heritage which was invisible to those around her in the USA. She had “double vision,” to apply postcolonialist terminology: i.e. the perspective of those who live at the margin of different cultures, which enables them to open the eyes of the observer to other realities than their own.<sup>9</sup> At the same time, the work may be interpreted as a reminder of the social role of the artist, in the spirit of French philosopher Henri Bergson (1859–1941), who defined artistic talent as the ability to see what is hidden from others.<sup>10</sup> The work is thus the artist’s take on her own circumstances at the time, and simultaneously her statement and message to her surroundings – a confirmation of the new identity of the artist who sees into other worlds to which others are oblivious.

White was a theme in Ólöf’s works at that time, and was seen again in her solo show, *Self-portrait*, in Reykjavík in 1994. All the works in the exhibition were white, referencing familiar Icelandic unifying symbols in literature, visual art and poetry. The works displayed included Ólöf’s drawings of a waterfall and a hot spring, as well as four porcelain figures, *Hrimhvítá móðir* (Rime-white Mother), representing an Old Norse goddess, the

Madonna, an elven woman and the Lady of the Mountains (a personification of Iceland). The title of the statues referenced a famous patriotic poem by Romantic poet Jónas Hallgrímsson (1807–1845), in which he likens Iceland to a nurturing “rime-white mother.” The white purity of the waterfall engaged with the ideas of patriotism and romantic exaltation of nature in Jónas Hallgrímsson’s verse, as he looks back in melancholy on Iceland’s past glories. The female image could also be an allusion to a statue by Ásmundur Sveinsson, *The First White Mother in America*, displayed at the World’s Fair in New York in 1939.<sup>11</sup> In Ásmundur’s white sculpture the story of Guðríður Þorbjarnardóttir, one of the Icelanders who went to the New World around 1000 AD, evokes notions of Nordic whiteness in the American context – as Guðríður is said to have given birth to her son Snorri in Vínland (the New World), and the Norse were seen as the first white settlers.<sup>12</sup>

The *Self-portrait* exhibition may also be seen as Ólöf’s attempt to apply the American concept of whiteness critically to Icelandic discourse on national identity. It was also the artist’s visual development of local Icelandic cultural symbols – a definition “Icelandicity” as a discursive formation where language and imagery are intertwined in familiar references relating to her exploration of her own origins.<sup>13</sup> In the works an ambiguous perspective is seen which may be interpreted as both exalting and deconstructing symbols of folk culture. Ólöf thus showed how the cultural heritage is moulded as an argument for authenticity of national culture within its institutions. At the same time the works testify to the artist’s profound relationship with Iceland’s national heritage, the conservation of which she has always seen as vital. By turning her attention to the whiteness of her own cultural roots, Ólöf raised the question of whiteness in a broader ideological context – and her situation of having been raised within a national culture which was publicly lauded as authentic and pure. In order to challenge further that invisible, blind whiteness of Icelandic national culture – the cultural mode in which whiteness is seen as an indisputable standard, Ólöf sought a local form which could be interpreted ambiguously.

### **The allure of the animal**

In Ólöf’s work birds and animals have a decisive overtone of national symbols. In the exhibition *White Ravens* at the Living Art Museum in Reykjavík in 1996, Ólöf took many visitors by surprise with white casts that were awkwardly reminiscent of the local aesthetics of Icelandic national culture. In the white exhibition space, visitors were met with images of birds and animals in snow-white plaster. At the fore were four white ravens on black steel pedestals, together with busts of a ptarmigan and a gyrfalcon, and bas-reliefs of faces of a polar bear and an arctic fox. The animals and birds displayed there symbolically shared the feature of

being in some manner symbols of Iceland – in addition to having an established place in Icelandic folk culture as manifestations of certain qualities, and auguries in folklore.<sup>14</sup> An ordinary black raven, for instance, portends death and misfortune, while a rare white raven was a sign of good fortune, and even, in Ólöf's words, seen as a manifestation of the divine. That idea is expressed in an old Icelandic saying: *A white raven is a rare sight.*<sup>15</sup>

*White Ravens* was a reminder that it can be difficult to deconstruct the close relationship between aesthetics and the past. At that time Ólöf had just returned to Iceland from the USA, and her research-based work was innovative in the Icelandic context. The casts were uncomfortably evocative of the nationalist discourse of past decades. The raven, the gyrfalcon and the ptarmigan are all birds that are popular symbols of Icelandic culture; as represented in ceramics by artist Guðmundur Einarsson (1895–1963) of Miðdalur they were, and remain today, prized ornaments in Icelandic homes.<sup>16</sup> Critics failed to spot Ólöf's "double vision," i.e. her foreignisation of the national symbols, but were easily able to read its local meaning. Guðmundur's bird figures are a good example of domestication of nationalistic ideas, where an international ideology takes on a local form, whereas Ólöf's casts of the same animals are an example of foreignization of the same phenomenon.<sup>17</sup> Was Ólöf reminding the observer that Icelandic national culture, which still reinforces its symbols by reference to tales of supernatural guardians of the land and Norse Viking culture, is in truth grounded in an aesthetic which was originally created for the purpose of strengthening Icelandic national culture for political ends? Or was she seeking to bring to light the ghosts of the past, and the relationship between Icelandic art and cultural-political nationalism which found models in racist ideology?

In this exhibition Ólöf found a tangible shape for her ideas in the form of symbolic birds and animals. She did not hesitate to deconstruct received romantic notions of Icelandic cultural symbols, which relate to stereotypes created in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. Such national-cultural "pull" takes on a broader contemporary political significance in the photo work *Stick'em Up*, in which a sheep's jawbone, embodying memories of its use as a plaything by Icelandic children in olden times, is transformed into a gun for violent play; the work was the artist's response to the Icelandic government's acquiescence in the US invasion of Iraq in 2003. In the work the artist uses the jawbone to remind the observer of their own cultural heritage and bring them "home," while the metaphor of the gun transports the observer away from Iceland, out of the national context into modern warfare – of which Iceland had become a part. The hybrid of jawbone and gun is an unnatural one, while also a symbol of creativity in children's improvised play, where objects have many different roles.

Ólöf's interest in, and subversion of, national symbols was seen in a new way in the work *Icelandic Natural History Collection*, first shown at Gallery i8 in Reykjavík in the autumn of 2005. Deformed animals were deemed an evil omen in folklore and annals, and Ólöf's photographs of taxidermied deformed lambs, *Icelandic Natural History Collection – Sleipnir, Cyclops, Janus* (2003), draw attention to nature's fantastical beasts, anomalies which were regarded as worth preserving for scientific purposes, or simply as a spectacle – the lambs, for instance, were placed on display in the Icelandic Natural History Collection which operated in Breiðfirðingabúð in Reykjavík in the 1970s. They were supposed to be educational and entertaining for children. In *Icelandic Natural History Collection* Ólöf also draws attention to the conflict between national culture and scientific knowledge. According to Icelandic folklore the *skoffín* and *skuggabaldur* are the offspring of a fox and a cat or dog. The work *Icelandic Natural History Collection – Skoffín* shows a taxidermied furry animal which had been catalogued as a *skoffín* at the Natural History Institute in Akureyri, North Iceland. The word *skoffín* is also often used broadly to refer to any kind of mythical animal hybrid or chimera – seen almost as a third gender, hard to define. Folklore had overcome science, and the creature was long categorised as a “natural” *skoffín*, and included in the collection as such. Recent genetic tests, however, proved that the creature preserved as a *skoffín* was just a taxidermied dog.

In *Icelandic Natural History Collection* Ólöf makes the uncomfortable point that the marginalisation of the anomalous is in truth a manifestation of prejudice and racism, which is seen in the fantastical tales that were told of the animal. She learned that albino birds were classified by the Natural History Institute as anomalies, and she highlighted their marginalisation within the collection in her photographic work *Icelandic Natural History Collection – Razorbill, Arctic Skua, Puffin, Arctic Tern, Snipe, Guillemot, Great Black-backed Gull and Redwing* (2005). These anomalies in nature appeal to Ólöf, and her video installation *Cock's Egg* (2005) further explores this unpredictable game of nature, which is reflected in folklore and medieval art. The “cock's egg” is based on such a model, as the story is told that when a cock grows old he will lay one egg, from which hatches a basilisk, half-serpent and half-dragon – not unlike a *skuggabaldur* or *skoffín* – a chimera which can kill with a glance of its eye.<sup>18</sup> At the exhibition *Cock's Egg*, the observer was invited to loll on pale-pink cushions before a chaotic and disturbing video of pink forms in the shape of embryos, which were reminiscent of physical innards. As art historian Eva Heisler has observed, many different and paradoxical allusions intersect in the work, which may be taken to refer both to the porn industry and medical science. The title, *Cock's Egg*, is paradoxical, and in addition there is something unpleasant about the childlike, sexualised ‘embryo’.<sup>19</sup> The installation was accompa-



Hanaegg Cock's Egg, 2005  
Listasafn Íslands National Gallery of Iceland



Lusus naturae, 2014

nied by a quatrain about mythical creatures composed by Ólöf in the style of Icelandic folk verse.<sup>20</sup> The work was thus simultaneously a reference to an unnatural hybrid of today, folktale and fiction. It evoked a feeling of the uncanny, as is always the case where a doubt exists whether an inanimate object may be alive, imaginary or a real live being.

### The allure of allegory

The original function of allegory in literature was to make the past and present "readable."<sup>21</sup> As has been elucidated here, Ólöf has often looked to allegory as a "carnival mirror" of sorts, which makes human actions and their subjects ridiculous or even comical. The dissonance and the hybrid also serve the purpose of being a mirror for the diverse ethical issues of the present day. *Cock's Egg* references the genetic "interventions" of today, while *Great Auk* is a socially-critical piece, an allegory which addresses Icelanders' regret at the extinction of the great auk, which they themselves were guilty of exterminating. *Great Auk*, a larger-than-life model of the bird cast in aluminium, was erected at the tideline just south of Reykjavík Airport as part of an exhibition held along the seashore by the Reykjavík Sculptors' Association in 1998. The bird still perches there, looking out to sea. But, while it is the shiny aluminium cast of the bird that the passer-by glimpses at the tide-line, it is neither the cast nor the bird as such which is the focus, but its allegorical significance – the allegory behind the piece – that matters.<sup>22</sup> The cast of the bird is thus, as Ólöf puts it, a sort of "mirror of the past," whose shiny surface functions as a moral reprimand and a political challenge to heavy industry and the greed of Icelanders that led to the extermination of the bird species. The material itself, the aluminium, may also be taken as implying that Iceland's policy of favouring heavy industry and new power plants is a continuation of that greedy attitude to nature.

While the *Great Auk* is seen as a symbolic original and an ironic mirror that reflects Icelanders' short-termism with respect to the country's natural resources, bizarre dichotomies of the cultural hybrid continued to appear in a critical manner in Ólöf's work in the following years. Such a dissonance between two epochs, tension and an allegorical process of transformation, may be seen in the plastic sculptures *Coalition* (2002), the photographic installation *Gold* (2002) and the *Hornklof* (2002), an installation comprising a mural and a video work. In these pieces Ólöf puts together unnatural couplings of a ram's horn, a Barbie doll and other plastic toys, transforming them into uncanny objects. The combination, i.e. a creature whose front part is human and the rear part animal, also recalls the folklore phenomenon *finngálkn* or chimera. The human/animal hybrid is a dangerous, turbulent and unmanageable creature. In *Hornklof*, whose title evokes the word *hornklofi* [square brackets], while also referencing the



Vaxmyndasafn - Sonur og faðir / Faðir og sonur  
Iceland Specimen Collection - Son and Father / Father and Son, 2008  
Listasafn Íslands National Gallery of Iceland

terms *horn* (an animal horn) and *klof* (crotch), Ólöf had a doll/horn hybrid twist itself together and bump-and-grind to a song from a well-known American porn movie of 1978, *Debbie does Dallas*.

Once again the observer was left hanging, uncertain whether the work was a joke or serious, porn or simply an entertaining pun. While Ólöf plays with the Icelandic language in the titles of the works, given the multiple meanings of the words, she was also referring to the unnatural mixing of species. The works also reflect allegorical symbols of the grotesque, in which the informal and the divine come together in the framework of the carnival, where the structure of power was turned upside-down and popular fiction and creativity took over, for instance in the multimedia work *Lusus naturae*, made by Ólöf with composer Þuríður Jónsdóttir and artist Gunnar Karlsson. *Lusus* means “joke,” so the title alludes to nature’s humour, manifested in the unclassifiable, chance, and anomalies from “normal” development, and is also a metaphor for artistic creation.

### **The allure of the body**

In storytelling, one of the most effective ways to evoke a feeling of the uncanny is to create a doubt in the reader’s mind as to whether a certain being is alive or not – a human being or an automaton.<sup>23</sup> Ólöf’s photographs of stuffed birds and animals, composite unnatural hybrids and deformed organs recall the definition of the uncanny (*das Unheimliche*) given by psychoanalyst Sigmund Freud (1856–1939) as a sensation that is experienced in the strife between the known and the unknown in text or a picture.<sup>24</sup> Such dissonance between the live and the inanimate, the person and the object, recalls the effect that casts or copies can have on the observer – whether stuffed animals or waxworks. That uncanniness is the subject of the photographic works *Wax Museum – Son and Father/Daughter and Father/Father and Son* (2010). For that exhibition Ólöf went to the National Museum of Iceland and set up and photographed waxworks of well-known Icelanders which are in the museum collection.<sup>25</sup> Ólöf sought out their descendants, who were by that time older than the parents had been when the waxworks were made. According to the artist the work was inspired by an old tale of a man travelling in the mountains, who comes across the body of a young man, which has been yielded up by the glacier after many years in the ice. As he observes the perfectly-preserved body, the man realises that this must be his own father, who went missing in the mountains before he was born. And so the father and son meet for the first time – the son in his sixties, the father in his twenties.<sup>26</sup>

But the body is never unique. It is part of something larger and, as has been shown here, Ólöf’s interest in bodies of people and animals as symbols relates to their historical and semiotic capacity to cast a critical light upon

contemporary issues and debates. In the waxworks, copies of individuals appeared like ghost adrift in time inside the National Museum, while in *Musée Islandique*, Ólöf's exhibition at the National Gallery of Iceland in the autumn of 2012, she turned her attention to the human body as it appears fragmentarily in 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century anthropological studies. The title of the exhibition in itself – *Musée Islandique* or Icelandic Museum – recalls the discourse of postcolonialism regarding unexpected links between regions and languages, and the difficult process of translation between them.<sup>27</sup> In addition the title alludes enigmatically to the concept of a museum, i.e. a storehouse and collection of objects, yet also to the historical colonial context of the 19th century, manifested in the way that study data fluctuated between being both scientific and non-scientific exemplars of (the Nordic) race.

The idea for *Musée Islandique* originated in Ólöf's chance encounter at El Museo Canario in Las Palmas, Canary Islands, with a cast of the head of her great-great-great-grandfather, Björn Gunnlaugsson (1788–1876), a teacher of mathematics and a cartographer. It was on display, along with casts of other Icelanders, as an example of the “pure” white race. It transpired that the head on display was a cast of a cast, and Ólöf's further enquiries led her to a 19<sup>th</sup> century collection of casts at the Musée de l'Homme in Paris. The project is thus grounded in a certain “discovery” by the artist, which led her to undertake field trips to find out the “truth.” She followed in the footsteps of the historian, who must often begin their research with administrative procedure, correspondence with public bodies, and permits – which enabled her to make the work in collaboration with public institutions and bring out the fragmentary relics which she subsequently assembled into her own selection of objects, which she photographed.

Ólöf was granted permission to photograph casts of Icelanders and Greenlanders which are preserved at the Musée de l'Homme in Paris. Most of them were made during Jérôme Napoléon's expedition in the summer of 1856, at the precise time when anthropology was becoming established as a scholarly discipline in France. The casts were part of extensive studies by natural scientists of the “races” of the earth, and these paved the way for a system of racial classification that related to the foundation of the museum in 1860.<sup>28</sup> Measurements of the body were based on the pseudoscience of phrenology, and scientists were supposed to be able to deduce and define the relationship between the shape of the head and race, intelligence, morality and criminal tendencies, on the basis of their measurements.<sup>29</sup>

In their time, the casts photographed by Ólöf were deemed “unpretentious and unartistic,” and seen as proving themselves as a scientific means of gathering information.<sup>30</sup> In addition to being a visual “scientific” confirmation of racist theories, which made their mark on knowledge creation and politics in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries – when the shape of the head,

bone structure, eye colour, and the shape of ear, hands and feet were taken as indicators of purity or interbreeding of races – they were also intended to serve as exemplars and exhibits where humankind was displayed in its entirety and diversity. The casts thus uncover forms of racism and scientists' quest for pure races in the northern regions of the earth.<sup>31</sup>

Ólöf approached the casts in an aesthetic manner. She arranges them in front of the lens as in a stage setting. Here we see facial masks of farmer Árni Magnússon of Þorlákshöfn and housemaid Þórunn Árnadóttir of Reykjavík, samples of the navel, breasts, hands and feet of Friðrika Guðmundsdóttir, and the right hand of teacher Björn Gunnlaugsson.<sup>32</sup> The cast of the head of Bjarni Jónsson (1809–68), principal of the Latin School in Reykjavík, is painted in natural colours, in order to bring out his Nordic characteristics: fair hair, blue eyes and strong bone structure. The bust of Bjarni was intended to be a "scientific" exemplar of an Icelander.<sup>33</sup> His rubicund face served to confirm his whiteness; the French scientists saw Bjarni as an outstanding example of the Nordic type, and described him as a big man and a heavy drinker.<sup>34</sup>

But, while *Musée Islandique* sheds light on the history of research in physical anthropology and the interest in the north displayed by French governments, Ólöf's intention was not confined to throwing light on the cultural history behind the research; on the contrary, she brought out the exemplars of bodies primarily in order to demonstrate the connection between physical anthropology and racist ideology. The French scientists' exemplars attracted Ólöf's attention primarily because they constitute a collection which was pervaded by the racial ideas of a colonial power and embodied tales of the exoticism and primitivity of the north, in contrast with civilised European culture.

The connection between these ideas and Icelandic scholars' anthropological search for the origins of the Icelandic people is seen in the second half of the exhibition, *Das Experiment Island*.<sup>35</sup> Ólöf sought ways to gain access to the biometric archive of Professor Jens Pálsson (1926–2002), which is preserved at the University of Iceland. Jens was the founder of the University of Iceland Anthropological Institute, and the first Icelander to gain a doctorate in physical anthropology. He pursued extensive anthropological research on living Icelanders, and also upon people in Norway, Denmark, Ireland, Scotland, Lapland, and on people of Icelandic descent in north America. His archive contains a wide range of research documentation based on photographs, tissue samples and collated physical measurements of Icelanders, carried out with the purpose of proving the origins of the Icelanders.<sup>36</sup>

Ólöf applied the same method as with the casts: she gained access to the collections and brought out exemplars which were arranged in front of the camera. The existence and proximity of the individuals is manifested in the body parts which have been classified for scientific purposes: locks of



Das Experiment Island IV, 2012

Jinda



Wrote this  
in memory of  
myself to be  
remembered  
by all  
GLENDA  
1970



hair, palm prints, photographs by the hundred. She focuses on these traces, and thereby thrusts the relevant individual towards the observer, conjures up a person from the crowd, and elicits the observer's personal curiosity. She makes the exemplar individual, thus demonstrating the impact and allure of the object, which thereby stops being a neutral scientific sample and is transformed into an importunate memory of the fair hair of "Ólöf, shop girl at Vík í Mýrdal" and "Sóley, trainee nurse at the National Hospital," as the samples are labelled in the archive. The samples possess a material closeness and a mysterious allure which imbues them with a certain visual power over the observer, regardless of the ideas they stand for.

Ólöf's pictures of Jens Pálsson's archive are taken from an objective distance, but not from so far away that the details cannot be discerned. These are overviews; the perspective is central and frontal, as in photographs of a crime scene. By this presentation and choice of perspective – overview or close-up, mass or individual – Ólöf urges the observer to consider their position regarding the collection of data, the knowledge that the data were supposed to convey, but also regarding their absurdity. Ólöf criticises the epistemological premises of obsolete research on the anthropological origins of Icelanders, while at the same time she targets a certain reluctance among Icelandic scholars to address difficult questions from the past which also shed light on contemporary discourse on the Icelanders' biological and cultural origins, life sciences, the formation of scientific knowledge, and its obsolescence – i.e. matters which have been under discussion in the economic and political context in recent decades.

### **The allure of the past**

Nostalgia has been called one of the features of contemporary culture, and we have seen how Ólöf looks to images from the past.<sup>37</sup> American art historian Hal Foster calls this attraction to the past in artists' works and methods an *impulse* which relates to Freud's theories on the yearning for the beginnings.<sup>38</sup> The common feature shared by the otherwise very different artists who seek material in the past, or history, or museums, consists in the fact that they work, consciously or unconsciously, on the basis of the thinking of French historian Michel Foucault, who pointed out the subjective potential of archives – as each individual document is not only a monument to past times, but also has infinite potential in a future context. Administrative documents and historical sources became the material and subject of artists and, as Foucault showed, documents and museum objects open up possibilities for critical deconstruction of existing knowledge systems and institutions, which are in turn the start of new narratives.<sup>39</sup>

Ólöf brings to light historical documents, papers and found objects, which she then arranges and works with in a new manner.<sup>40</sup> She assembles



Das Experiment Island VII, II, VI, 2012



Viaggio sentimentale, 2016

cultural relics and seeks to create an overall picture or narrative from fragments of culture that have been parted from the whole. The presentation in a museum or gallery is often systematic, even formulaic, as if dealing with samples. Her objective is to approach the past in a new way, possibly in order to understand it better, or even to be able to analyse it on new terms.<sup>41</sup> Hal Foster points out that by this method artists uncover the discourse of power and knowledge stored up in the archives. Foster supports his proposal by reference to Foucault's ideas on the relationship between institutions and power. He takes his definition of *archive* from Foucault, who applies the word essentially to everything that humans have put into words – all that is preserved, stored away, reworked, repeated and transformed.<sup>42</sup> The archive or museum is thus no longer a place of storage, but a discursive formation where new meanings are made. Foucault's discourse throws light on Ólöf's methods. Her works are grounded in complex dissonance of text and visual references, which the observer must know, or familiarise themselves with, in order fully to understand the works. They are allegories, discursive formations, often composites like hieroglyphs, which the observer instantly understands and grasps, if they have access to the epistemological concepts which are interwoven in the discourse.

One might also maintain that Ólöf approaches the various relics of culture from a Freudian viewpoint, i.e. an impulse called by French philosopher Jacques Derrida "archive fever," which he defines as "an irrepressible desire to return to the origin, a homesickness, a nostalgia for the return to the most archaic place of absolute commencement."<sup>43</sup> Here Derrida applies Freud's memory discourse, that the past leaves indelible traces on the human psyche. Such thinking is evident in Ólöf's very personal work, the exhibition *Viaggio sentimentale*, in which old photographs of her parents as newlyweds in Rome in the winter of 1956–57, and the music manuscript books of her father, composer Jón Nordal, from that time, give rise to repetition and reminiscence in both photographic and musical form. As so often before in Ólöf's work, the idea of the work was sparked by chance, when she came across her father's music notebook, and photographs taken by a friend of her parents who visited them in Rome at Christmas 1956. "The originals are very small, very under-exposed black-and-white photographs. It was impossible to see what was in the pictures until they were scanned and enlarged. Armed with these pictures, I found out where my parents had been."<sup>44</sup> *Viaggio sentimentale* is thus in a sense "a fragment of fragments on fragments," in which Ólöf addresses the subject of time. The work also has all the features of a re-enactment, as the artist literally follows in her parents' footsteps, finds the correct viewpoints and repeats the moment. The work also recalls a palimpsest, in which a recent layer of text is rubbed away to reveal an older text beneath. All photographs are, of

course, a *memento mori*: “To take a photograph is to participate in another person’s (or thing’s) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time’s relentless melt.”<sup>45</sup> But what is Ólöf saying in this context? That it is only by making arrangements of cultural fragments that we can gain a full picture of the past? Or is it the close relationship between photography and death that gives rise to consciousness of time passing, as Roland Barthes put it in his book *Camera Lucida*, in which he refers to Kafka, who said: “My stories are a way of shutting my eyes.”<sup>46</sup>

Ólöf points to photographs as a philosophical bond between two times, while the music played from the manuscript sheets seems timeless. Memories interact in the fragments, the musical drafts and the shadowy figures of her parents, making the observer aware of time passing, in the mirror of their own life-fragments.

### The allure of monuments

Ólöf’s interest in authenticity, memory and local historical and material culture extends beyond the walls of the museum and stretches out into public space. The open-air works *Cupstone* (2005) and *Tussock* (2014) are environmental works located at the edge of the city (Reykjavík) where the land meets the sea. The works are conceived as spaces free for use, where the participation of passers-by is crucial. They are thus intended to reflect the discursive scene of contemporary art, which demands the observer’s experience. In addition a subjective bond exists between the works, which together form an open-air collection of a kind, Ólöf’s collection – in which the monument *Briét’s Slope* (2007), commemorating feminist pioneer Bríet Bjarnhéðinsdóttir (1856–1940), also established a participatory space at the heart of the city.

*Cupstone* is a concave piece of basalt rock, filled with hot water – a “tub” that merges so thoroughly with the rocky shore at Grótta (Kisuklappir, Seltjarnarnes) that it can be hard to spot; *Tussock*, which looks at first sight like a grassy hillock, appears as a domed landmark at the harbour wall at Grandi. In that sense the works are in dialogue, referencing two of the essential forms in sculpture: convex and concave. The hot footbath invites rest and contemplation by the seashore, while *Tussock*, by the harbour, attracts the attention of the passer-by, and draws them up the slope to a little fish-drying shack which serves as a viewing-platform at the “peak.” Thus Ólöf plays with illusions that entail a phenomenological hypothesis about the response of passers-by to powerful landmarks in natural forms, and their impact in the urban landscape. And the works reinforce the observers’ local bonds, and promote their deep consciousness of their surroundings.

*Cupstone*, *Tussock* and *Briét’s Slope* testify to Ólöf’s ethical attitude to art, as her works in public space address the political responsibility of artists



Bollasteinn, Seltjarnarnesi Cupstone, Seltjarnarnes, Iceland, 2005

in a society which has lost its links with the past and the roots of local culture. That ethical view of society is also seen in the participatory work *Birds of the Sky* (2007), made as a spatial work for Ísafjörður Church in the West Fjords to serve as an altarpiece; it was intended to unite and perhaps to heal the community after a fierce dispute had arisen about the building of a new church in the town. The idea of the piece was derived from a folktale, *The Saviour and the Plovers*. The tale concerns the concept of deliverance in religion, and a certain disobedience of authority. The story tells that “Christ was making clay birds with other Jewish children on the Sabbath day. When the children had been doing this for a while, one of the Sadducees came along; he was aged and most sanctimonious, and he rebuked the children for this behaviour on the very Sabbath day. But he did not allow his rebuke to suffice, but went to the clay birds and broke them all. When Christ saw what was happening he passed his hand over all the bird figures he had made, and they all flew up, alive. And those are the plovers, whose call *dýrrin* or *dýrrindí* is a song of glory [Icelandic *dýrð*] to the Lord, lauding him for their deliverance from the cruel hand of the Sadducee.”<sup>47</sup>

The piece comprises 749 plovers, which were moulded in clay by parishioners under Ólöf’s guidance. The work process as a whole and the direct involvement of local people strengthened the community and also led the townspeople to consider the social significance of religious observance in a small community. The congregation united, literally and symbolically, in the work – as each participant has their own bird, and can point out their own Plover. The work thus creates significant bonds in the mind of the observer, who find that it chimes with their own experience. It is in effect an anti-monument, like *Cupstone* and *Tussock*. Such monuments activate experience, and make passers-by and visitors agents of their own memories.

### **The allure of the end**

As has been demonstrated here, hermeneutics as such is an important element of Ólöf’s artistic thinking. Ólöf’s works are grounded in complex allegorical premises whose origins lie in personal, ethnological, religious and scientific narratives. In addition Ólöf has adopted a critical perspective, a postcolonial view and a re-examination of the concept of whiteness in national culture. Within her works are a number of semantic keys which may often be interpreted in four ways: literal, allegorical, ethical and spiritual, equivalent to the Quadriga in Biblical exegesis. In the same way that Ólöf’s exhibition *Experiment on Turf* (2018) simultaneously recalled traditional turf-cutting, debate on climate, the reclaiming of wetlands and the impact of such projects on the ecosystem, it was also a reminder of the use of turf as a building material in Iceland, and of turf as an organic substance that has been used all around the world for millennia. Ólöf’s works thus

reference simultaneously culture, history and science, the local, and that which reminds us of the past in the present. Ólöf also gives voice to urgent social questions regarding the future of humanity – whether in the form of nature or the handling of biosamples in archives and research on the Icelandic genome. She traces the line that lies from anthropological research in the 19th and 20th centuries to the latest ideas about genetic engineering and gene-enhancing technology. She reaches into the field of colonial history and life sciences, which recalls recent disputes about biobanks in connection with research on the Icelandic genome; and she raised impertinent questions about the obsolescence and later utilisation of archives. Most of her works are thus made on the terms of institutional critique and decolonialisation, with the purpose of drawing attention to the creation of knowledge from the viewpoint of postcolonialism.

Ólöf's objective is to make the observer think, to get them on board, to induce them to rethink their own time and place it in a scholarly context, with the purpose of deconstructing power and knowledge, and at the same time asking searching questions about the power networks of today. The role of the work of art is thus not only to address the cultural situation; its purpose is to "open up" the debate, deepen the observer's knowledge, and enhance their understanding of their own place in the present day.<sup>48</sup> Beneath lies the artist's desire to find themselves a place in the interest of society, and for their work to have a social impact. The work of art can then even be useful to society in an open manner, possibly establishing a forum for debate, as is the case in Ólöf's larger participatory and environmental works. This ethical requirement of art is, however, nothing new. We need only recall how the avant-garde image of the artist as a social critic came into existence in the 19th century; and the 20th century saw a range of dissident movements. In confirmation of this German philosopher Friedrich Nietzsche (1844–1900) is often cited, for urging artists to be active participants in society.<sup>49</sup>

At the beginning of this article it was pointed out that Ólöf's art is contingent upon the artist's demand that the observer be culturally literate. It may even be maintained that the works cannot be read unless the observer is familiar with their local cultural factors, i.e. that they recognise individuals and settings, and in addition have a sense of the long and often complex working processes of the author that lie behind the works themselves. Ólöf lifts the veil, transforms data into works of art, and by that shift makes them meaningful in a new way, both in the epistemological and the aesthetic context. The contemporaneity of her works also consists in the fact that they address the difficult task of how and if it is possible to deal with the obsolescence of knowledge, documents and archives in the present day, and how humanity can be reconciled to that disappearance.<sup>50</sup>



Geirfugl, Reykjavík Great Auk, Reykjavík, Iceland, 1998

A new variation on the story of the extermination of species is seen in the work *Great Auk †Pinguinus Impennis Extinction of Species – The Last Exemplars* (2016). Two great auks, believed to have been the last two surviving examples of the species, were slaughtered on Eldey island off Iceland's southwest coast in June 1844. The birds were sent to Copenhagen, where they were stuffed, and their organs preserved. In the exhibition Ólöf's research findings are displayed: a stuffed great auk, purchased in 1971, and old map of Geirfuglasker (Great Auk Skerry) from 1770 depicting the slaughter of the birds, and eleven photographs taken by Ólöf of jars in the Danish Museum of Natural History which contain the great auks' innards. In addition an account could be read of the killing of the last great auks on Eldey island, and a film sequence showed the killing of seabirds in the Westman Islands. The work conveys a message about the extermination of birds and animals in the broader context. Here, as before, Ólöf focusses on the fragmentary and vulnerable condition of contemporary culture and of the ecosystem as a whole.

Polymathy of various kinds and narratives that entail ambiguity have long interested the artist. Comical situations, referencing the weirdness and fantastical worlds of nature and humanity, are also frequently seen. And her evocation of laughter can be part of her enjoyment of storytelling based on other terms than the conventional logical progression – even a feminist approach to addressing reality. Her works are always made on the observer's terms, and their potential for activating the mind in a perceptual and intellectual manner. They remind the observer that their roots are, despite globalisation, to be found in a certain culturally-defined society, and the participation of each person is of equal importance in the constant revision of today's symbols. The Icelandic nation's creation of identity, and the relationship of the images with her own identity and that of the observer, are thus Ólöf's principal subjects.

- 1 Mark Godfrey, "The Artist as Historian," *October* 120/spring (2007), pp. 140–172.
- 2 Homi K. Bhabha, "DissemiNation: Time, narrative and the margins of the modern nation", *The Location of Culture*, London and New York: Routledge, 1994, pp. 139–170, here p. 148.
- 3 Sigríður Ólafsdóttir, "Sagan mótuð í leir", *Andblær: Tímarit um bókmenntir og listir* 6: 1999, pp. 68–75, here p. 68.
- 4 Kristin Loftsdóttir, "Belonging and the Icelandic others: Situating Iceland identity in a postcolonial context", Kristin Loftsdóttir and Lars Jensen (eds.), *Whiteness and Postcolonialism in the Nordic Region: Exceptionalism, Migrant Others and National Identities*, Farnham, Ashgate, 2012, pp. 57–71. (1. útg., 2. útg. Routledge, 2016).
- 5 "To be white is to be Nordic; to be Nordic is to be white... Nordics have long functioned as whiteness standard bearers in pseudoscientific race typologies." Catrin Lundström and Benjamin R. Teitelbaum, "Nordic Whiteness: An Introduction", *Scandinavian Studies* 89: 2(summer)/2017, pp. 151–158, here p. 151.
- 6 An overview of ideas of whiteness may be found in: Teresa J. Guess, "The Social Construction of Whiteness: Racism by Intent, Racism by Consequence," *Critical Sociology* 32: 4/2006, pp. 649–673.
- 7 Ruth Frankenberg, "Introduction: Local Whiteness. Localising Whiteness", *Displacing Whiteness: Essays in Social and Cultural Criticism*, ritstj. Ruth Frankenberg, Durham: Duke University Press, 1997, pp. 1–34. – Ruth Frankenberg, *White Women, Race Matters: The Social Construction of Whiteness*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, pp. 1–33, here p. 6.
- 8 The photograph, taken in 1905 by Viggo Zadig (1880–1973), is in the keeping of the National Museum of Iceland (VZ-9).
- 9 The concepts used here draw on Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, pp. 7–8.
- 10 Henri Bergson, *La pensée et le mouvant: Essais et conférences*, Paris: Librairie Félix Alcan, 1934, pp. 165–166.
- 11 The poem *Ísland* (Iceland) by Jónas Hallgrímsson was published in the first edition of the periodical *Fjölnir*, 1835, pp. 21–22.
- 12 "Glæsilegur sigur Ásmundar Sveinssonar myndhöggsvara: Viðtal við listamanninn", *Alþýðublaðið* 30 March 1939, front page and p. 4.
- 13 Discussion of the concept of Icelandicity draws on Roland Barthes on Italianicity. See Roland Barthes, *Rhetoric of the Image*, Hill and Wang, New York, 1977, p. 48.
- 14 Eggert Ólafsson, *Ferðabók Eggerts Ólafssonar og Bjarna Pálssonar um ferðir þeirra á Íslandi árin 1752–1757*, I–II, Reykjavík: Örn og Örlygur, 1975, I, p. 35. – First published in Danish 1772. Translated into English as *Travels in Iceland: Performed by order of his Danish majesty by Messrs. Olafsen and Povelsen*, London: R. Phillips, 1805. – Stories on ravens can be found in: Jón Árnason, *Íslenskar þjóðsögur og ævintýri* I–VI, eds. Árni Böðvarsson and Bjarni Vilhjálmsson, Reykjavík: Þjóðsaga, 1954–1961; Ólafur Davíðsson, *Íslenskar þjóðsögur* I–IV, ed. Bjarni Vilhjálmsson, Reykjavík: Þjóðsaga, 1978–1980.
- 15 The work was developed in consultation with natural scientist Kristinn Haukur Skarphéðinsson of the Icelandic Institute of Natural History, who directed Ólöf towards various sources on white ravens.
- 16 Ari Trausti Guðmundsson, "Leirmunir Guðmundar frá Miðdal", *Lesbók Morgunblaðsins*, 7 August 1999, pp. 8–9, accessed from [mbl.is/greinasafn/grein/483884/](http://mbl.is/greinasafn/grein/483884/)
- 17 The concepts draw on the work of US translation scholar Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London: Routledge, 1995, pp. 19–20.
- 18 Jón Árnason, *Íslenskar þjóðsögur og ævintýri* I, 1954, pp. 610–611.
- 19 Eva Heisler, "Hugmyndir, hlutir og rými", Íslensk listasaga V: *Frá síðari hluta 19. aldar til upphafs 21. aldar*, ed. Ólafur Kvaran, Reykjavík: Forlagið, 2011, pp. 216–301, here p. 236.
- 20 Inga María Leifsdóttir, "Landnám hugsunarinnar", *Lesbók Morgunblaðsins* 12 February 2005, p. 3.
- 21 Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism", *October* 12/Spring 1980), pp. 67–86.
- 22 Auður A. Ólafsdóttir, "Nútímaafsteypur táknumynda: Um myndlist Ólafar Nordal", *Skírnir*, 177: Autumn/ 2003, pp. 515–525.
- 23 Sigmund Freud, "The 'Uncanny'", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* XVII (1917–1919), London: The Hogarth Press, 1955, pp. 217–256, here p. 225–226.
- 24 Sigmund Freud borrowed the concept from German psychologist Ernst Jentsch, who discusses it in his essay *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906).
- 25 Herring magnate Óskar Halldórsson made a donation to the Icelandic state to establish a waxwork collection at the National Museum of Iceland where it was on display from 1951–71. It originally consisted of 18 figures of Icelanders – politicians, scholars and writers – and 14 of well-known people from other countries, both contemporary and historical.
- 26 Adalheiður Lilja Guðmundsdóttir, „Hugarfar”, studio talk with Ólöf Nordal, April 2010. Accessed from [www.vu2016.eileen.1984.is/fyrirmyndir-enska-adalheidur-2/](http://www.vu2016.eileen.1984.is/fyrirmyndir-enska-adalheidur-2/)
- 27 Kristín Loftsdóttir, "Belonging and the Icelandic Others".
- 28 Carole Reynaud Paligot, *La République raciale: Paradigme racial et idéologie républicaine 1860–1930*, foreword by Christophe Charle, Paris: PUF, 2006. – Æssa Sigurjónsdóttir, "The Attraction of Physical Anthropology in Ólöf Nordal's Musée Islandique", *Musée Islandique: Ólöf Nordal*, Reykjavík: Listasafn Íslands, pp. 5–16.

- 29 Phrenology originated with French physician François Joseph Gall (1758–1828), who proposed a theory that intelligence and personality traits such as morality could be deduced from the shape of the skull. In 1831 the Société de Phrénologie was founded in Paris, and in 1836 the Musée de la Société Phrénologique de Paris was established. The theory was developed further in the methods of Alphonse Bertillon (1853–1914) and Francis Galton (1822–1911) in documenting the physical proportions of criminals and in police photography. See Allan Sekula, "The Body and the Archive", *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, ed. Richard Bolton, Cambridge: MIT Press, 1999 (1989), pp. 343–388.
- 30 Florian Gaget, "Modèles artificiels en plâtre polychromé, étude et restauration: Préparations anatomiques de chimpanzé et d'orang-outang moulées sur nature," *CeROArt*, 2013, accessed 10 March 2015 from [www.ceroart.revues.org/3121](http://www.ceroart.revues.org/3121).
- 31 Gisli Pálsson and Sigurður Órn Guðbjörnsson, "Homo Islandicus – inn að beini", *Tímarit Máls og menningar* 73: 2/2012, pp. 4–24.
- 32 *Musée Islandique: Olof Nordal*, ed. Halldór Björn Runólfsson, transl. Anna Yates, Reykjavík: National Gallery of Iceland, 2012.
- 33 Kristin Loftsdóttir, "Hlutgerving og kynþáttaflokkanir á Íslandssafninu í París: Hugleiðingar út frá myndum Ólafar Nordal", *Skírnir* 189: vor/2015, pp. 224–443.
- 34 Áesa Sigurjónsdóttir, *Franskir fjosmyndrarar á Íslandi 1845–1900*, Reykjavík, JPV, 2000, bls. 31.
- 35 The title references a lecture by Jens Pálsson, "Das Experiment Island: Entstehung, Entwicklung und Erhaltung des Isländischen Volkes", at a conference in Greece in 1983. See *Árbók Háskóla Íslands 1982–1984*, ed. Þórir Kr. Þróðarson, Reykjavík: Háskóli Íslands, 1986, p. 223.
- 36 Gisli Pálsson and Sigurður Órn Guðbjörnsson, "Homo Islandicus – inn að beini".
- 37 Cheryl Simon, "Introduction: Following the Archival Turn", *Visual Resources* 18: 2/2002, bls. 101–107, accessed 14 April 2017 from doi:10.1080/01973760290011770. – Hal Foster, "The Archive Without Museums", *October* 77/vor 1996. – Charles Merewether (ed.), *The Archive: Documents of contemporary art series*, Cambridge: MIT Press, 2007. – Okwui Enwezor, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, New York: The International Center of Photography, 2008.
- 38 Hal Foster, "An Archival Impulse," *October* 110/autumn, 2004, pp. 3–22, here p. 4, accessed 25/01/201 from [www.jstor.org/stable/3397555](http://www.jstor.org/stable/3397555).
- 39 Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of Prison*, transl. Alan Sheridan, New York: Pantheon, 1977, pp. 191–192.
- 40 "In the first instance archival artists seek to make historical information, often lost or displaced, physically present. To this end they work on the found image, object, and text, and favor the installation format as they do so." Hal Foster, "An Archival Impulse", p. 4, accessed 25/01/2010 from [www.jstor.org/stable/3397555](http://www.jstor.org/stable/3397555).
- 41 Sama rit, pp. 21–22.
- 42 Michel Foucault, *Dits et écrits (1954–1988)*, I (1954–1975), Paris: Gallimard, 1994, p. 730.
- 43 Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, transl. Eric Prenowitz, Chicago: University of Chicago Press, 1998, p. 91.
- 44 Ólöf Nordal, *Viaggio sentimentale: Hugleiðingar um brotið*, unpublished paper, Reykjavík, Listaháskóli Íslands, 2017.
- 45 Susan Sontag, "In Plato's Cave", *On Photography*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977, pp. 3–24, here p. 15.
- 46 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on photography*, transl. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1981, p. XY (orig. ed. *La chambre claire: Note sur la photographie*, Paris: Gallimard /Seuil, 1980, p. 88).
- 47 Ólöf Nordal, "Fuglar himinsins 2007", Þá þú gengur í guðshús inn, lecture at seminar on conservation and alteration of churches in Keflavík Church 19 April 2008, Mosfellsbær: Kjalarnessprófastsdæmi, 2008, pp. 34–38, here p. 35.
- 48 Simon Sheikh, "Spaces for Thinking: Perspectives on the Art Academy", *Texte zur Kunst* 62: 2006, pp. 191–196, here p. 192. See also Kathrin Busch, "Artistic Research and the Poetics of Knowledge", *Art as Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods* 2: 2(vor)/ 2009, accessed from [www.artandresearch.org.uk/v2n2/busch.html#\\_ednref2](http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/busch.html#_ednref2)
- 49 Friedrich Nietzsche, "A Critical Backward Glance," *The Birth of Tragedy and the Genealogy of Morals*, New York: Doubleday, 1956, p. 5.
- 50 Here I use the concept of contemporaneity as defined by Terry Smith: "Contemporary art is multiple, internally differentiating, category-shifting, shape-changing, unpredictable (that is, diverse) – like contemporaneity itself." Terry Smith, "Currents of World-Making in Contemporary Art", *World Art* 1: 2/2011, pp. 171–188. doi:10.1080/21500894.2011.602712



Musée Islandique – Partie antérieure du torse, moulage du membre supérieur gauche, moulage du membre inférieur gauche de Fridrika Guðmundsdóttir, née à Reykjavík le 28 janvier 1819. Islandaise  
Frárhlti bols, afsteypa af vinstri handlegg, afsteypa af vinstri fótlegg Friðriku Guðmundsdóttur,  
sem fæddist í Reykjavík 28. janúar 1819. Íslensk, 2010





Musée Islandique – Moulage du membre inférieur droit d'Olafur Olafson, paysan né à Haonefjord en 1830, Islandais  
Afsteypa af hægri legg Ólafs Ólafssonar, bónda, sem fæddist 1830 í Húnafirði, Íslendingur, 2010

# Franskt vegabréf

Didier Semin

## Vandræðagangur

Mér fannst fremur óþægilegt að vera með franskt vegabréf (ég var með eitt slíkt) upp á vasann þegar ég skoðaði sýningu Ólafar Nordal í Listasafni Íslands í Reykjavík árið 2012 sem bar yfirskriftina Musée Islandique.

Veggirnir voru þaktir afsteypum af líkamspörtum Íslendinga sem hópur Frakka sem sigldu til Íslands árið 1856 gerðu. Þetta var afar sláandi. Næst-elsta dóttir mín sem lítur hálfpartinn á Ísland sem sitt annað föðurland skoðaði sýninguna með mér og brást við með orði (unglingar um allan heim skilja það mætavel núorðið) sem tjáði hreint og beint út og án þess að setja neina fyrirvara eins og fólk af minni kynslóð telur sig þurfa að gera þá tilfinningu sem greip mig líka: „WTF?“

Sýningin var annað og meira en fordæming á heimsvaldaórum Frakka því auk afsteypa sem gerðar voru af svokölluðum frönskum vísindamönnum sýndi Ólöf Nordal ýmis gögn um fólk (ljósmyndir, fingraför, hárlokka ...) sem Jens Pálsson stofnandi Mannfræðifélags Íslands safnaði meðal samborgara sinna á sjöunda áratug síðustu aldar. Musée Islandique var því myndræn hugleiðing um þær vonir sem menn bundu við mannfræðina almennt á sínum tíma og þau hliðarspor sem hún hefur tekið í gegnum tíðina.

Eitt var alveg sérlega sláandi við sýninguna: Sýnishornin sem franska sendinefndin safnaði í leiðangrinum árið 1856 voru sérkennileg, óvenjuleg, furðuleg ... Ólöf Nordal hafði stillt þeim upp og brugðið birtu á þá af alúð, svona eins og þeir væru leikmunir í kvíkmynd. Gripirnir sem Jens Pálsson hafði safnað voru sýndir á allt annan hátt: það fór ekki á milli mála að brennandi ástríða hafði orðið til þess að hann fór að safna þessum sýnum.

Ljósmyndirnar sem Ólöf Nordal hafði tekið af þeim voru hlutlausar eins og í köldu ljósi í krufningarsal. Það leið nákvæmlega heil öld á milli söfnunarleiðangranna tveggja og afraksturinn var áhrifaríkur, en aldursmunurinn eins og sér var ekki næg skýring á því hvers vegna framsetningin var ólik, og svo var áhorfandanum boðið að bera þetta saman. Franska vegabréfið mitt var nokkuð þungt í vasa þennan septemberdag 2012 og því langaði mig að vita meira um þessa orðanotkun á frönsku, „musée Islandique“ sem Ólöf Nordal notaði en þannig hafði það áður verið notað yfir afsteypurnar sem Jérôme Bonaparte flutti með sér frá Reykjavík til Parísar eftir leiðangur hans til Íslands árið 1856, en ég hélt í fyrstu að hann hefði átt að vera heimskautaleiðangur.

### **Plon-Plon**

Það er rétt að taka fram að Jérôme Bonaparte þessi var sonur annars Jérôme Bonaparte, yngri bróður blóðþyrsta, mikilmennskubrjálaða harðstjórans sem réð á sínum tíma lögum og lofum í heimalandi mínu undir nafninu Napóleon 1. og nýtur enn, löngu eftir dauða sinn, slíkrar virðingar sumra landa minna að mér er fyrirmunað að skilja það ... Prinsinn var með öðrum orðum frændi Napóleons 3. Frakklandskeisara sem hafði að vísu ekki jafnmörg mannlíf á samviskunni og frændi hans, frumkvöðullinn, en hann fékk engu að síður Haussmann barón til að eyðileggja gömlu hverfin í París. Jérôme Bonaparte númer tvö<sup>1</sup> bar uppnefni sem kemur fyrir í öllum blöðum sem voru gefin út á tíma Annars heimsveldisins: Plon-Plon (úr því Frakkar gátu ekki losað sig við Bonaparte-ættina fór þeir að kalla þá fuglsnöfnum: þannig var Napóleon 3. kallaður „Badinguet“. Uppnefnið er ansi fyndið á frönsku og kallast í hljómunum á við orð úr götumáli, „plan-plan“ sem táknar hlákulega manneskju, veiklundaða og sviplausa – það var fremur niðrandi en sjálfsagt alveg verðskuldað og fólk fannst þægilegra að nota það en hinn upphafna titil „Napóleón prins“ sem gat auk þess leitt til misskilnings).

Einungis ein háskólaritgerð hefur verið skrifuð um leiðangur Plon-Plons til Íslands, en hana skrifaði Gisèle Jónsson<sup>2</sup>, og svo eru til tvær samtímaheimildir, handskrifuð dagbók<sup>3</sup> sem prinsinn skrifaði sjálfur og varðveitt er á Þjóðskjalasafninu í París, og svo frásögnin Ferðir um Norðurhöf um borð í herskipinu Reine Hortense<sup>4</sup> frá árinu 1857 eftir Charles-Edmond Chojecki. Gisèle Jónsson sýndi afdráttarlaust fram á að ævintýri Plon-Plons á Íslandi og Grænlandi áttu ekkert sammerkt með stórmerkum heimskautaleiðöngrum Pauls Gaimards á fjórða tug nítjándu aldarinnar sem voru vandlega undirbúnir og vísindalegur og menningarlegur tilgangurinn með þeim hafinn yfir allan vafa. Herskipið Reine Hortense, fleyið sem prinsinn kom á, var segl- og gufuskip Napóleons 3., glæsilegt skip (Gustave le Gray tók mjög góða ljósmynd af því í höfnum inni í Le Havre) en það var alls ekki hannað til siglinga á norðurslóðum.

Um borð í því árið 1856 voru fleiri hermenn, hljóðfæraleikarar (þrettán manna hljómsveit!) og þjónar en vísindamenn. Aðeins þrír verkfræðingar voru um borð, einn listmáli, tveir starfsmenn Náttúrugripasafnsins í París, Louis Rousseau ljósmyndari og Benjamin Stahl, yfirmaður vinustofunnar þar sem afsteypur voru unnar. Ekki er vitað til að þeir síðastnefndu hafi unnið eftir neinni rannsóknaráætlun.

Raunverulegt markmið Íslandsferðarinnar hafði sennilega ekkert með vísindi að gera. Var tilgangurinn ef til vill sá að kanna möguleika Frakka til að koma sér upp nokkurs konar verslunaraðstöðu, þorskburrkunarstöð í Dýrafirði eins og útgerðarmenn í Dunkerque höfðu beðið um árið 1855.<sup>5</sup> Því var haldið fram í erlendum blöðum á þeim tíma.<sup>6</sup> Eða að koma á fót kabólsku trúboði og sendiskrifstofu í Reykjavík? Gisèle Jónsson fer yfir þessar þrjár tilgátur og telur þá fyrstnefndu líklegasta. En ef til vill hefur Napóleoni 3. fundist hentugt að senda Plon-Plon burt úr stjórnálunum í Frakklandi í nokkra mánuði, enda hafði Plon-Plon viðrað ýmsar skoðanir á lýðræðinu sem keisaranum hugnaðist ekkert sérlega vel. Það var afar ólíklegt að frönsk verslunarmiðstöð yrði opnuð á Íslandi<sup>7</sup> og er líklegra að Napóleon 3., sem var útsmognari stjórnálamaður en prinsinn, hafi einfaldlega sent hann í gersamlega tilgangslausan leiðangur.

### Sýningaratriði í tívóli

Vísindalegur afrakstur þess sem fremur ætti að kalla skemmtisiglingu en vísindaleiðangur var auðvitað ansi rýr. Safngripirnir, eða það sem eftir er af þeim á Mannfræðisafninu,<sup>8</sup> afsteypurnar sem Stahl gerði, eru einhvers staðar milli listans sem Prévert gerði og listans yfir kínversku dýrin sem Borges skrifaði upp og það var óvist að jafnvel mjög áhugasamur mannakynbótafræðingur hefði sýnt þeim áhuga. Úrtakið úr hópi Íslendinganna var svo tilviljanakennt að það var eins og það hefði verið gert með slembiútdrátti.

Afrakstur ljósmyndara Náttúrugripasafnsins, Louis Rousseaus, var líka fremur rýr: um það bil áttatíu ljósmyndir.<sup>9</sup> Fáar þeirra hafa varðveist en þær virtust hafa verið teknar af hinu og þessu án þess að neitt sérstakt markmið væri með þeim. Ljósmyndir sem teknar voru til mannfræðirannsókna var tiltölulega nýlegt fyrirbæri á þessum tíma en Rousseau gerði lítið til að þróa þær aðferðir áfram á ferðum sínum um norðurslóðir. Vissulega er vitað að hann tók góða portrettmynd af Bjarna Jónssyni rektor Lærða skólans í Reykjavík, bæði þannig að hann horfði í myndavélina og svo vangamynd rétt eins og síðar var farið að gera þegar teknar voru myndir af fólk til mannfræðirannsókna og eins fyrir fyrir réttarkerfið (Bjarni Jónsson talaði ágæta frönsku og var leiðsögumaður Napóleons prins og fylgdarliðs hans á Íslandi). En sú ljósmynd var tekin í miðri París árið 1860 þegar Bjarni Jónsson ferðaðist um Frakkland! Einnig gerði Stahl afsteypu af höfði rektorsins



Musée Islandique – Buste en plâtre de Thorci Arnadottir, 24 ans, née à Reykjavik, servante islandaise  
Brjóstmynd úr gífsi af Þórunni Árnadóttur, 24 ára, fædd í Reykjavík, þjónustustúlka. Íslendingur, 2010

árið 1855, áður en Reine Hortense lagði upp í Íslandsferðina, einnig í París. Ef marka má dagbók Plon-Plons var verkefni Rousseaus síður en svo auðvelt. Þann 1. júlí, alveg í byrjun Íslandsdvalarinnar þegar þeir voru að leggja af stað inn í landið, var hann beðinn að yfirgefa hópinn því annars gæti hann átt á hættu að skemma myndavélarnar á ósléttum vegslóðunum á Íslandi. Ef til vill er það ástæðan fyrir því að hann tók engar ljósmyndir af landslagi og jarðmyndunum á Íslandi.

Par af leiðandi minnti Musée Islandique, sýningin sem Plon-Plon létt setja upp til að kynna fyrir almenningu það sem hann hafði fundið einna helst á skemmtiatrið í tívolíi. (Raunar lýsir lýsingarorðið „islandique“ sem ekki er til í frönsku vilja þeirra til að gera efnið framandi – en Napóleon prins og Chojecki nota það í stað þess lýsingarorðs sem yfirleitt er notað, „islandais“ / „islandaise“), Furðufyrirbærásýningin sem bar þessa undarlegu yfirskrift var opnuð í árslok 1856 í Palais Royal, einkahöll prinsins (því enda þótt hann væri hallur undir lýðræðishugmyndir hafði hann ekkert á móti því að njóta munaðar keisaradæmisins sjálfur) og grafíkmynd frá þessum tíma lýsir henni mjög vel.<sup>10</sup> Mitt í fremur stórum sal er nokkurs konar pallur sem helgaður er dýra- og plöntulífi, uppstoppuð dýr eða dýr sem hafa verið sett í formalín, og fyrir ofan hann hangir kajak. Beggja vegna við pallinn eru hillur með bergsýnishornum og sýnishornum úr mannfrædirannsóknum þar sem greinilega má sjá afsteypur Stahls sem Ölof Nordal varðeitti og setti fram með sínum hætti.

### Fjarlægar slóðir ...

Afsteypur Stahls af líkamspörtunum minna að vissu leyti á sambærlægum hluti sem notaðir eru í læknisfræði. Afsteypurnar af andlitunum eru settar upp eins og brjóstmyndir, settar á stall rétt eins og gert er einhverra hluta vegna í mannfræði og sjá má víða, í Frakklandi í afsteypum eftir Alexandre Pierre Marie Dumoutier, í Þýskalandi í afsteypum eftir Friederich Finsch<sup>11</sup> og sýnir ef til vill löngun til að varðeita á táknrænan hátt einhvers konar virðingu í garð fólks sem sannarlega var farið með eins og tilraunadýr. Svarið við spurningunni um það hvernig þessum hlutum var tekið á nítjándu öld er flókið. Það var alsið að búa til grímur, hvort sem það voru helgrímur eða ekki, eða allt til þess að ljósmyndir af fólk fóru að verða algengar. Þær hneyksluðu ekki þá sem voru framfarasinhaðir, þvert á móti, og í Frakklandi voru gerðar helgrímur eftir andlitum lýðræðissinna og sósíalista (rétt eins og heimur kommunismans sem hafði hafnað trúarbrögðum hafði þörf fyrir að koma sér upp útfararsiðum og sneri aftur til fornra athafna; þessi þverstæða nær hæstum hæðum í grafhýsinu á Rauða torginu í Moskvu þar sem ákveðið var að hafa múmeruna af Lenín til sýnis).

En það er ósköp einfalt fyrir okkur að gera lítið úr því hvað okkur finnst þetta óþægilegt nú á tínum. Musée Islandique hneykslaði fólk strax á þess-

um tíma og Gisèle Jónsson fann á Konunglega bókasafninu í Kaupmanna-höfn harðort bréf skrifað af Íslendingi, Þorleifi Repp, og er dagsett í janúar 1857: „Í þemur sölum hefur prinsinn látið setja upp í Palais-Royal sýningu á þeim gripum sem hann hafði með sér úr leiðangri til Íslands. ... Meðal annars getur þar að líta styttr af nöktum konum í fullri stærð. Þær ku vera af konum sem höfðu holdlegt samneyti við fulltrúa keisarans.“<sup>12</sup> Það er erfitt að fullyrða nokkuð um það hvort Ragnheiður Ólafsdóttir, Þóra Árnadóttir eða Sigríður Bjarnadóttir hafi mátt þola kynferðislega áreitni (það er rétta orðið) af hálfu Plon-Plons og hvort hann hafi lagst svo lágt að láta taka mótt af líkamspörtum kvennanna sem hann hafði flekað. En þegar maður les þessa skelfilegu lýsingu í dagbók prinsins er erfitt að hafna þeirri tilgátu alfarið:

„Íslensk hreyssi. Í fletum úti í horni sem ekki hefur verið hellulagt sofa allir sem búa á bænum, konur og karlar, húsbændur og hjú, næstum nakin, klædd ullarserk einum. Hvergi er kveiktur eldur, jafnvel ekki á köldum vetrardegi. Því fer ýmislegt fram í þessum kofum; fólk hefur samfarir hugsunarlauast rétt eins og skepnur, það tekur varla eftir því. Vinnumaðurinn á bænum getur einatt dóttur húsbondans barn. Siðir sem þessir valda því að fólk forheimskast. Mér skilst að á sumum afskekktum slóðum bjóði heimamenn útlendingum að brúka konurnar sínar eftir þörfum ...“<sup>13</sup>

Í hvaða heimi hélt Plon-Plon, fulltrúi franska keisaraveldisins, að hann væri að ferðast og hvaða mat gerði hann sér úr „ósjálfráðum“ viðbrögðum hinna bláfátaeku íslensku kvenna? Manni blöskrar að lesa þetta, ekki síst vegna þess að í frásögnum af siglingunni á Reine Hortense, þar á meðal þeim sem Gisèle Jónsson greinir frá í rannsóknum sínum, kemur fram að Frakkar fengu fremur hlýlegar móttökur, rætt var um finnar veislur sem haldnar voru um bord í skipinu, að prinsinn hefði veitt mjög vel ...

Í bók Charles Edmonds Chojeckis, pólsks blaðamanns og rithöfundar sem flúði til Frakklands árið 1845,<sup>14</sup> *Ferðir um Norðurhöf um bord í her-skipinu Reine Hortense*, er landinu lýst á allt annan hátt: „Fá eru þau lönd þar sem finna má viðlíka útbreiddan og almennan áhuga á menntun og á Íslandi. Líka hér hefur menningarstefna mótmælenda orðið þess til að efla áhuga fólks á því að fræðast og læra. Enginn Íslendingur fær að fermast nema hann sé læs og skrifandi. ... Þegar alþýðubarn hefur verið fermt er það áfram undir eftirliti prestsins sem lánar því bækur og hvetur það til að viðhalda þeim árangri sem það hefur náð með þessari takmörkuðu menntun. Raunar neyðast Íslendingar sökum kulda og fámennis að halda sig innan dyra og lesa því af mikilli ástríðu ... . Þegar þeir hafa lesið allt sem til er á heimilinu skiptast þeir á bókum við nágranna sína.“<sup>15</sup>

Chojecki tekur vissulega næstum orðrétt upp kafla úr *Bréfum frá Íslandi* eftir Xavier Marmier sem voru gefin út árið 1837, en hann var einn af þeim sem fóru með Gaimard í leiðangrana til Íslands. Hann má þó eiga það að hann las þá frásögn og skrifaði hana upp í stað þess, eins og keisaralegur

verndari hans, að breiða út verstu óra nýlendutímans. Blaðamaður *L'Illustration* skrifaði greinina sem fylgdi grafíkmyndinni sem var getið hér að framan og dregur upp hræðilega mynd af eskimóum á Grænlandi, en hann hrífst hins vegar mjög, líkt og Chojecki, af öllum þeim bókum sem hann hafði með sér frá Íslandi og öllum þeim skólum sem þar voru og hversu vel upplýst og viðlesin þessi fámenna þjóð reyndist vera.

## Skjöl

Mér fannst hins vegar ekki eins óþægilegt að ég skyldi ekkert vita um Jens Pálsson. Ég vissi það eftir að hafa lesið skáldsögur og fylgst með fjölmöldum að spurningin um rætur fólks, hvernig þjóðir breiðast út, það sem nú er kallað mannerfðafræði, væru augljóslega vegna fjarlægðar frá helstu straumum fólks í Evrópu eitt af því sem Íslendingar hefðu mikinn áhuga á, en mér fannst ég aldrei hafa þurft að þekkja sögu þessa og þróun. Þess vegna fannst mér einkar fróðlegt að lesa grein Gísla Pálssonar og Sigurðar Arnar Guðbjörnssonar um Jens sem birtist í sýningarskránni árið 2012.<sup>16</sup> Jens Pálsson, sem lést árið 2002, var eiginlega sögulegt slys. Hann stofnaði Mannfræðifélagið undir lok sjóunda áratugarins og tók sér fyrir hendur að flokka það sem honum fannst vera helstu helstu einkenni íslensku þjóðarinnar með því að safna þúsundum ljósmynda, mælingum á líkams-einkennum fólks, fingraförum og hársýnum þrátt fyrir að þeir Crick og Watson hefðu um það bil fimmtán árum áður lýst byggingu erfðaefnisins, DNA, og að ljóst væri að það myndi brátt umbylta öllum erfðafræðirannsóknum. Hann sótti á þeim tíma sem hann var í Þýskalandi fyrirlestra hjá frægum mannfræðingi við háskólann í Mainz sem hafði tileinkað sér ýmsar vafasamar hugmyndir þegar hún var í námi á fjórða áratugnum og það setti auðvitað sinn svip á þankagang hans; ein ljósmynda Ólafar Nordal sýnir að hann hafði skrifast á við The Eugenics Society, enskt mannfræðifélag sem hafði á sínum tíma verið í samstarfi við Deutsche Gesellschaft für Rassenhygiene, þýska félagið sem vann að rannsóknum á hinum hreina kynstofni, en nafnið eitt gefur til kynna hversu vafasamar mannmælingafræðilegar rannsóknir geta verið þegar þær eru knúnar áfram af hugmyndum um þjóðhreinsun. Við skulum horfast í augu við þá staðreynd að í upphafi tuttugustu aldarinnar í Evrópu voru langflestir vísindamenn og stjórnmalamenn heillaðir af Galton og kenningum hans um kynbætur á fólk. Það var alveg hægt að vinna að velferð mannkynsins og vaða svo í villu og svíma þegar að framkvæmdinni kom. Pannig er vitað að á millistríðsárunum gerðu norræn lýðræðisríki mörg hundruð þúsund manns ófrjó vegna þess að það fólk var ekki talið hæft til barneigna og það kann vel að vera að mjög áþekk blinda troði sér á okkar tíum inn í umræðuna um „transhúmanisma“... Gísli Pálsson og Sigurður Örn Guðjónsson gefa það skemmtilega í skyn að Ólöf Nordal hafi í verkum sínum í rauninni lýst

upphafi og endi greinar sem ekki er lengur til, mannmælingafræðinni.<sup>17</sup> En mig langar næstum að bæta við: „upphafi og endi mannmælingafúskins“: Plon-Plon var forríkur letihaugur, Jens Pálsson var vísindamaður sem var langt á eftir sínum samtíma, naut lítils álits og svo fátækur að hann varð að geyma gripina sína dýrmætu í súkkulaðiöskjum. Bertillon, sá sem bjó til flokkunarkerfi þjóða sem breiddist út um allan heim, var misheppnaður læknir, dönsku, sænsku og norsku mannmælingafræðingarnir sem létu gera ófrjósemisaðgerðir á tugum þúsunda fólks voru vísindamenn sem lögðu sig fram og hrintu hugmyndum sínum í framkvæmd vegna þess að þeir höfðu tækifæri til að fylgja hinu ömurlega ætlunarverki sínu eftir. Tilviljun sögunnar og landafræðinnar færðu Ólöfu Nordal alveg sérlega nöturleg dæmi um þetta. Það var svo hennar að grípa þessi tækifæri sem sýna hið rétta andlit mannfræðimælinganna!

### Viska myndanna

Það er í fyrstu freistandi að setja verk Ólafar Nordal einfaldlega í samhengi annaðhvort við „fagurfræði skjalasafna“, sem varð til þegar Marcel Duchamp gerði sína „kassa“ og ljósmyndun á síðari hluta tuttugustu aldarnnar hefur haldið áfram að kanna, eða í samhengi við þá furðuskápa sem heilla samtímann, Wunderkammern sem Adalgisa Lugli heitin fjallaði svo vel um og setti í sögulegt samhengi.<sup>18</sup> Flestir listamennirnir sem yfirleitt eru taldir aðhyllast þessa listastefnu hafa snúið út úr þessum flokkunar-aðferðum sem nútímaþíðin hafa gert úreltar á öllum svíðum. Christian Boltanski endurgerði sýningarglugga alþýðulistasafna með því að búa til allskyns óþarfa hluti úr leir, skrifa upp lista hversdagslegra hluta eða hluta sem enginn þekkti, lista yfir barnaföt, safnaði fjölskyldualbúnum;<sup>19</sup> þetta snerist um að setja skipulega fram efni sem var í rauninni órókrétt að setja skipulega fram og undirstrika þannig það sem var venjulegt, hversdagslegt – jafnvel að hið illa væri hversdagslegt í tilfelli Boltanskis sem vísar til brjálæðis nasistanna og yfirlættarinnar í kommunistaríkjunum í varfærnislegum upptalningum sínum, en það var aðdragandinn að útrýmingu gyðinga í Evrópu. John Baldessari hafði í sama anda, en á háðslegri hátt, kerfisbundið tekið myndir af afturstuðurunum á þrjátíu og tveimur flutningabílum og svo aftur þegar hann fór frá Los Angeles til Santa-Barbara í Kaliforníu ...<sup>20</sup> En sérkennilegust var sennilega sýning Haralds Szeemanns árið 1974, vandlega uppsett og kyrfilega merkt sýning á auglýsingaefni afa hans sem rak fræga rakarastofu í Bern í Sviss (Grossvater: Ein Pionier wie wir – Afi: Frumkvöðull eins og við) – Christian Boltanski lýsti ævinlega mikilli aðdáun sinni á Szeemann, einkum á þessari sýningu. Það væri hægt að taka ótalmörg dæmi um þessa aðferð sem fjöldi listamanna beitti einkum á sjóunda og áttunda áratug síðustu aldar, aðferð sem Dubuffet lýsti dásamlega vel (enda þótt hann tali ekki um fagurfræði skjalanna) og felst

í því að beita verkfærum og aðferðum sem eru viljandi ekki hentug: „Ég fæ þá tilfinningu,“ sagði Dubuffet, „að hlutirnir sem ég skynja séu undirsettir ytra, underlegu lögþáttum og verði þannig baðaðir ljósi sem er alveg nýtt og óvænt og að þannig getum við horft á þá öðrum augum. Ég er auk þess fullviss um að það sé alltaf heilmikill ávinnungur að því að setja upp sem flestar hindranir. Að því erfðari sem hindranirnar eru í vegi fyrir að sjá hlutina, því sterkari verði upplifunin að sjá þá loks, að því takmarkaðri sem aðgangurinn að þeim hefur verið, þeim mun magnaðri verði upplifunin.“ Rannsóknarskýrsla, kerfi Bertillons, listi lögbókara yfir hluti úr dánarbúi, ekkert af þessu hafði verið hugsað til brúks í heimi listanna, en í samtímanum hefur þetta öðlast sinn dásamlega sess við hlið „heimskulegra málverka, þróskulda, skreytinga hvers konar, málverka farandsala, skilta, myndskreytinga almennings ..., illa skrifaðra erótískra bóka, skáldsagna um formæður okkar, ævintýra, barnabóka, gamalla ópera, heimskulegra stefja, kjánalegs hrynjanda“ sem Rimbaud heillaðist svo af í skáldlegri ástríð.<sup>21,22</sup>

Er Ólöf Nordal að snúa út úr eða tileinkar hún sér flokkunarfræði lögreglu og/eða vísinda? Ekki beint. Í myndum sínum setur hún fram söfn og skjöl en hún hermir ekki eftir reglunum eða aðferðunum, nýtir sér viljandi ekki viðtekinn stíl sem þar tilkast, eins og John Baldessari, Bernd og Hilla Becher, Christian Boltanski, Annette Messager gerðu, eða eins og Mark Dion gerir enn í formi furðuskápa ... Myndir hennar eru stórar í sniðum, mynda ekki serfur, eða það sem mætti kalla „fegurð hins samsetta“, þær minna einna helst á málverk þar sem birtan og byggingin tengjast viðfangsefnið. Það má ekki vanmeta visku myndanna: Myndir Ólafar Nordal segja á einu sekúndubroti sannleikann um Musée Islandique (kjánalegt tiltæki sem einkenndist af fyrirlitningu og kæruleysi) og gögn Jens Pálssonar (draum mannmælingafræðings sem var úreltur, siðferðilega og pólitískt, þegar hann reyndi að láta hann rætast). Þær kveða heldur ekki upp neinn einfeldnislegan dóm yfir því sem þær sýna, eins og alltof oft er gert í því sem kallað er afstöðulist þar sem gleymist að listaverk hefur ekki bara eina merkingu, heldur fremur þúsund, og hittir því aldrei það skotmark sem því er ætlað að hitta – listin beinist aldrei að neinu skotmarki. Þær bregða mildri en óvæntri birtu á viðfangsefnið. Þegar Stahl tók móti af líkamshlutum Ragnhildar Ólafsdóttur, grunaði hann þá að hann væri að gera brjóstmynd sem var næstum því eins dularfull og heillandi, svo fögur var unga konan og óræð á svipinn, og helgríman fræga af Ókunnu konunni í Signu sem hreif fjölmarga rithöfunda, allt frá Rilke og Aragon til Nabokovs? Jens Pálsson hafði alveg örugglega aldrei heyrt þeirra Duchamps og Joseps Cornells getið. En þegar hann gekk frá sýnum sínum í súkkulaðiöskjur (Hersley's, bandarískt merki) eða hylki utan af filmum (hann notaði Tellko, svissneskt merki), eins og Duchamp gerði þegar hann gekk frá minnispunktunum sínum í

kössum utan af ljósmyndaplötum sem merktar voru Lumière eða Jougla,<sup>23</sup> náði hann stundum álíka miklu flugi í ljóðlist saknaðarins og mestu listamenn tuttugustu aldarinnar. Gervivísindi eins og höfuðlagsfræði eða útlitsmerkingarfræði hefðu ekki náð þeim vinsældum sem raun ber vitni ef þau hefðu ekki getið af sér allar þessar myndir sem réttilega má kalla ljóðrænar. Samband ljóðlistar og myndlistar er alltaf flókið og lífið væri einfaldara ef myndlistin og ljóðlistin væru endurvarp hins góða og sanna. Ólöf Nordal kemst sennilega dýpra en nokkur annar ofan í þessa leyndardóma vegna þess að hún horfir með augum listamanns á þessi fáránlegu og hneykslanlegu viðfangsefni. Við höldum að mannfræðilegar afsteypur af likamspörtum, mannfræðimælingar og sýnishorn af hári tilheyri fortíðinni. Við teljum að engin hætta sé á því að við verðum fórnarlömb slíkrar ósvinnu. En eitt af því sem Ólöf Nordal spyr okkur er: Eruð þið alveg viss um þetta? Fortíðin sem hún grefur upp af einstakri hæfni fjallar nefnilega um nútíðina. Þeir eru sennilega ansi fáir meðal gestanna sem ekki hafa skannað fingrafar í farsímanum sínum eða látið myndavél á flugvelli bera kennsl á sig. Vegabréfið sem mér fannst svo þungt í vasa er meira að segja með *lífssýnum!* Við lifum sennilega á tímum þar sem magn mannfræðimælingagagna hefur náð alveg nýjum hæðum og að frátöldum nokkrum nöldurseggi jum sem reynt er að þagga niður í, þá er hugsanlegum fórnarlömbum alveg sama um þetta gríðarstóra mál sem er unnið að á heimsvisu: Í þessu efni er undanlássemin versti valkosturinn. Plon-Plon og Jens Pálsson voru saklausir byrjendur í samanburði við GAFA (risa internetsins) og landamæraverði nútímans – sem betur fer fyrir þá, myndi einhver segja: Það er nóg að bera saman portrettin sem gerð voru af þeim, annar eins og auli með undirhöku og hinn eins og uppljóstrari hjá lögreglunni, til að átta sig á því að þeir hefðu fyrstir manna orðið fórnarlömb öflugs kerfis sem flokkar fólk alfarið eftir því hvernig það lítur út!



Musée Islandique – Partie antérieure du torse, moulage du membre supérieur gauche,  
moulage du membre inférieur droit de Kristjan Gislason, 23 ans, né à Reykjavík, pêcheur islandais  
Framhluti bols, afsteypa af vinstri handlegg, afsteypa af hægri fótlegg Kristjáns Gíslasonar.  
23 ára, fæddur í Reykjavík, íslenskur sjómaður, 2010



Musée Islandique – Tête en plâtre d'Islandais, donné par M. Gaimard, 1839  
Gifshaus af Íslendingi, gefinn af hr. Gaimard, 1839, 2010

- 1 Með tilskipun í desember 1853 var honum gefinn titillinn *prins* og þar með var hann orðinn hugsanlegur arftaki Napóleons 3., enda þótt ólíklegt væri að til þess kæmi. Í þjóðskránni hét hann ekki Jérôme og var ekki prins, heldur einfaldlega Napoléon Joseph Charles Paul Bonaparte.
- 2 Gisèle Jónsson, *Les relations franco-islandaises au dix-neuvième siècle*, I-II (I – *L'expédition Gaimard*, II – *L'expédition du prince Napoléon, le voyage de la « Reine Hortense »*, 1856), Le Vigan: Clément, 2012.
- 3 *Voyage du Prince Napoléon dans les Mers du Nord en 1856*, Archives nationales, 400AP/164. (Plon-Plon las ferðadagbókina fyrir ritara sínum, Hubaine. Dagbókin er merkilega læsileg nútímagögnnum). Skoðað 20. maí 2019, slóð: [www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?irId=FRAN\\_IR\\_053754&udId=c-wq7lsc400--1e8obaqtqtxdo&details=true&gotoArchivesNums=false&auSeinIR=true&formCaller=GENERALISTE&fullText=Voyage%20dans%20les%20mers%20du%20Nord](http://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?irId=FRAN_IR_053754&udId=c-wq7lsc400--1e8obaqtqtxdo&details=true&gotoArchivesNums=false&auSeinIR=true&formCaller=GENERALISTE&fullText=Voyage%20dans%20les%20mers%20du%20Nord)
- 4 Charles Edmond (Chojecki), *Voyage dans les mers du Nord à bord de la corvette la Reine Hortense*, París: Michel Lévy frères, 1857.
- 5 Gisèle Jónsson, *Les relations franco-islandaises au dix-neuvième siècle*, II, bls. 27.
- 6 Sjá greinina „Island“ í dagblaðinu *Allgemeine Zeitung*, 13. september 1856 (tbl. 258), bls. 4118, par sem segir að um könnunarleiðangur („Recognescirung“) sé að ræða.
- 7 Ísland var auðvitað enn undir stjórn Dana og hvorki Danir né Íslendingar ljáðu máls á slíkum áformum.
- 8 Gisèle Jónsson, *Les relations franco-islandaises au dix-neuvième siècle*, II, bls. 184 og 185.
- 9 Sjá: Æsa Sigurjónsdóttir, „French photography in nineteenth-century Iceland“, *History of Photography* 23: 1/1999, pp. 10–17, slóð: doi:10.1080/03087298.1999.10443792
- 10 *L'Illustration* 10. janúar 1857 (724. tbl.), bls. 21 (<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c003288391&view=1up&seq=31>).
- 11 Sjá: À Fleur de peau: *Le Moulage sur nature au XIXe siècle*, sýningarskrá, París, RMN, 2001. Textar og myndir á vefsetri Orsay-safnsins: [www.musee-orsay.fr/fr/événements/expositions/aux-musées/presentation-générale/article/a-fleur-de-peau-le-moulage-sur-nature-au-xixe-siècle-4183.html?cHash=4f378d37e2](http://www.musee-orsay.fr/fr/événements/expositions/aux-musées/presentation-générale/article/a-fleur-de-peau-le-moulage-sur-nature-au-xixe-siècle-4183.html?cHash=4f378d37e2)
- 12 Gisèle Jónsson, *Les relations franco-islandaises au dix-neuvième siècle*, II, bls. 183.
- 13 *Voyage du Prince Napoléon dans les Mers du Nord en 1856*, 34. bók.
- 14 Á farþegalistanum er honum lýst sem „capitaine d'état major de la Garde républicaine de la Seine“ – höfuðsmáður herstjórnar Þjóðvarðliðsins á *Signusvæðinu*.
- 15 Charles Edmond (Chojecki), *Voyage dans les mers du Nord à bord de la corvette la Reine Hortense*, bls. 95–96.
- 16 Gisli Pálsson og Sigurður Örn Guðbjartsson, „Musée Islandique – Ólöf Nortal: Líkamsmannfraði og myndlist mætast“, *Musée Islandique: Ólöf Nortal*, ritstj. Halldór Björn Runólfsson, Reykjavík: Listasafn Íslands, 2012, bls. 41–55.
- 17 „Segja má að viðfangsefni Óláfar beinist bæði að upphafi og lokum mannmælinga.“ Sama rit, bls. 42.
- 18 Adalgisa Lugli, *Wunderkammer – La stanza delle meraviglie*, sýningarskrá frá Tviræringnum í Feneyjum, Milánó: Mondadori Electa, 1986.
- 19 Sjá: *Essai de reconstitution (Trois tiroirs)*, 1970–1971; *Album de photos de la famille D.*, 1939–1964, 1972; *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes*, Paris: CNAC, 1974.
- 20 *The Back of All the Trucks Passed While Driving from Los Angeles to Santa Barbara, California, Sunday 20 January, 1963*, 1963.
- 21 Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, ritstj. Hubert Damisch, París: Gallimard, 1995, II, bls. 91–92.
- 22 Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, Brussel, 1873.
- 23 Fyrsta verk Marcela Duchamps í formi lítils skjals er *La Boîte* frá árinu 1914. Það er til í fimm eintökum, inniheldur sextán athugasemdir skrifaðar á pappaspjald og eftirmund af teikningu við ljóð eftir Jules Laforgue.



Musée Islandique – Bjorn Gunnlaugsson, de 68 años, profesor, natural de Zaunstelsev, Islandia  
Björn Gunnlaugsson, 68 ára, kennari, fæddur á Tannastöðum, Íslandi, 2012



54.

# A French Passport

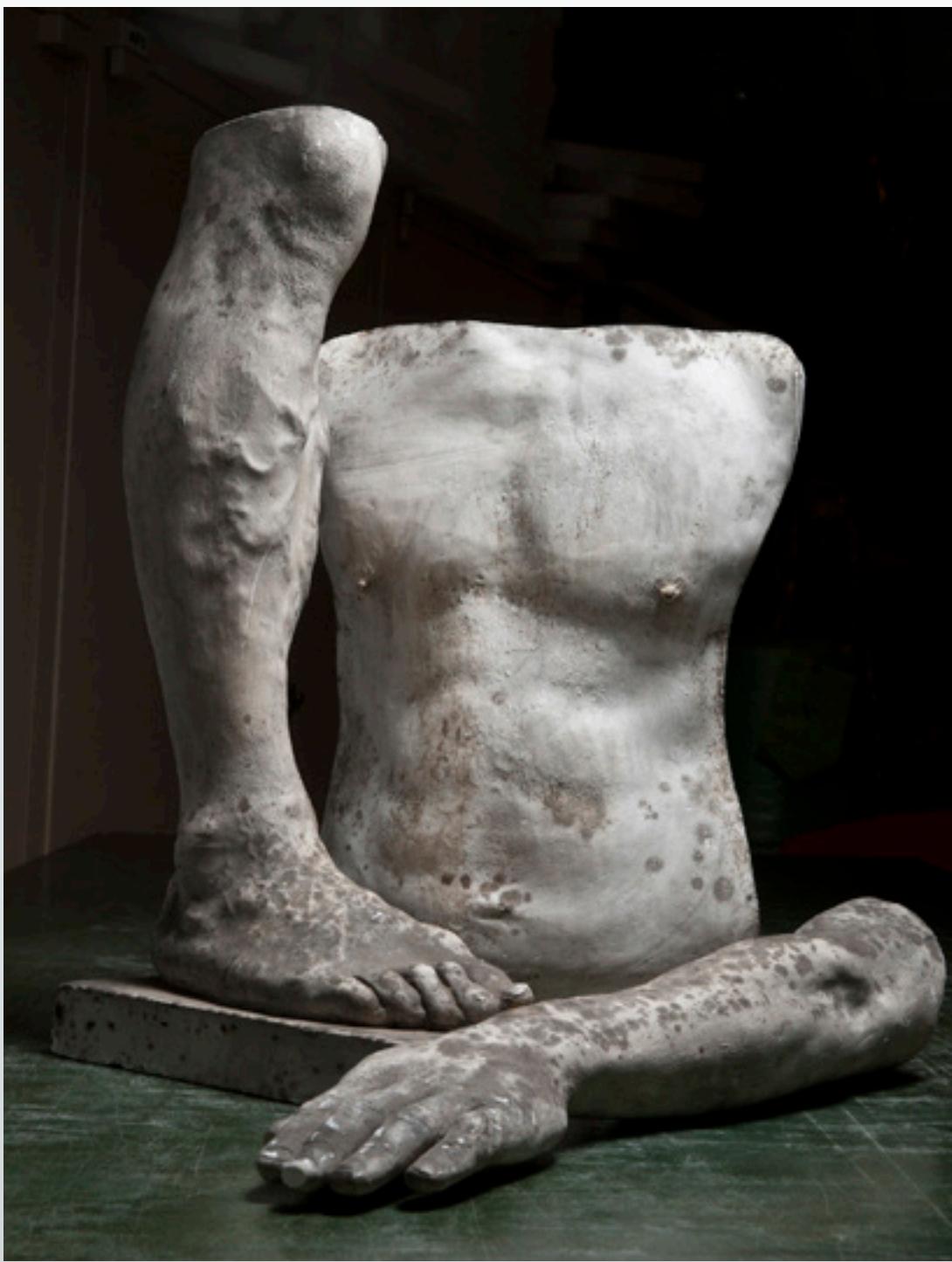
Didier Semin

## Unease

It was not very comfortable to have (as I did) a French passport in one's pocket when visiting Ólöf Nordal's exhibition *Musée Islandique* in 2012 at the National Gallery of Iceland in Reykjavík. The walls, taken over by anthropometric casts of Icelandic citizens, made in 1856 by a French team, engendered an indisputable sense of unease. My second-eldest daughter, for whom Iceland is in a sense her second home, who visited the exhibition with me, made a remark (now comprehensible to adolescents all around the world) which expressed, concisely and without the linguistic discretion which my generation still regards as indispensable, more-or-less precisely my own feelings: "WTF?"

The exhibition was certainly not only a denunciation of French imperialist fantasies – for in addition to the casts of Icelanders by French *soi-disant* scientists Ólöf Nordal presented collections of personal data (photographs, fingerprints, locks of hair ...) gathered in the 1960s by Jens Pálsson, founder of the Icelandic Anthropological Society, from his fellow-Icelanders. *Musée Islandique* was a visual contemplation of the expectations and consequences of anthropometry in general.

But one thing was immediately striking, however: the samples gathered by the French delegation in the northern oceans in 1856 were by nature random, peculiar, preposterous ... Ólöf Nordal had arranged them and carefully lit them, sometimes in chiaroscuro, then photographed them like elements of a scene in a genre film. Jens Pálsson's archives were displayed opposite: an implacable obsession appeared to have motivated their collection. Ólöf Nordal's photographs of them were taken as in the icy light of an autopsy room. Exactly a century separated the two collections, each as disturbing as the other, but that gap of time cannot on its own explain the distinct char-



Musée Islandique – Partie antérieure du torse, moulage du membre supérieur gauche, moulage du membre inférieur droit de Pjetter Thordorsen, 28 ans, né à Reykjavik, pêcheur islandais  
Framhluti bols, afsteypa af vinstri handlegg, afsteypa af hægri fótlegg Péturs Þórðarsonar.  
28 ára, fæddur í Reykjavík, íslenskur sjómaður, 2010



Musée Islandique – Moulage de la main gauche de Ragnheidur Olafs Datter, née le 5 février 1838 à Auteots Gullbringasyssel, servante islandaise Afsteypa af vinstri hendi Ragnheiðar Ólafsdóttur. Fædd 5. febrúar 1838 á Álfstanesi, Gullbringusýslu, íslensk þjónustustúlka, 2010

acter of the operations of classification which the observer was implicitly invited to compare. Because my French passport had weighed a little more heavily than usual on that September day in 2012, I wanted to start by finding out more about the French term *Musée Islandique*, taken up by Ólöf Nordal, the casts brought back from Reykjavík to Paris by Prince Jérôme Bonaparte, his journey to Iceland in 1856, and the intentions and objectives of what I initially assumed had been a polar expedition.

### **Plon-Plon**

Let it be stated that this Jérôme Bonaparte was the son of another Jérôme Bonaparte, who was the younger brother of the megalomaniacal, bloodthirsty tyrant who ruled my country under the name Napoléon I, and still enjoys a posthumous respect among a certain number of my contemporaries which I will never understand.... So the prince was a cousin of the Emperor Napoléon III, who no doubt had fewer victims on his record than his uncle, the founder of the imperial line, but nonetheless had old Paris laid waste by Baron Haussmann. Jérôme Bonaparte II<sup>1</sup> had a sobriquet, which is found throughout the journals of the Second French Empire: *Plon-Plon* (since they could not rid themselves of the Bonapartes, the French called them by bird names: Napoléon III, for instance, was known as *Badinguet*. The nickname *Plon-Plon* is quite amusing in French, sounding just like the slang adjective *plan-plan*, used of a person with little drive, without will or character – not exactly flattering, but probably not undeserved, and the use of the nickname might sometimes be more convenient than the pompous title, liable to misunderstanding, of *Prince Napoléon*.

Only one academic study has been written in French about *Plon-Plon's* voyage to Iceland – by Gisèle Jónsson<sup>2</sup> – in addition to two contemporary sources: the prince's own shipboard journal<sup>3</sup> in the National Archives in Paris, and an account of the *Voyage in the northern oceans aboard the corvette la Reine Hortense*,<sup>4</sup> published in 1857 by Charles-Edmond Chojecki. Gisèle Jónsson established beyond doubt that Plon-Plon's adventures in Iceland and Greenland had nothing in common with the prestigious polar expeditions of Paul Gaimard in the 1830s, which were painstakingly prepared, and whose scientific and cultural credentials were indisputable. The corvette *La Reine Hortense*, by which the prince travelled, was Napoléon III's yacht, a splendid vessel (Gustave le Gray took a fine photograph of it in the port of Le Havre), but hardly suitable for a polar circumnavigation. In 1856 it carried more military men, musicians (a thirteen-man band!) and domestic servants than scientists. Only three engineers were on board, accompanied by a painter, and two members of staff of the Museum of Natural History: photographer Louis Rousseau, and Benjamin Stahl, head of the casting workshop. And there is no record of any specific programme of research assigned to these last two.

The true purpose of the journey to Iceland probably had little to do with science: was it a question of exploring the possibility for France to establish a sort of outpost, a large cod-drying operation in Dýrafjörður in the West Fjords, as requested by ship owners in Dunkirk in 1855?<sup>5</sup> That is what the foreign press believed at the time.<sup>6</sup> Or of establishing a Catholic mission and a French consulate in Reykjavík? Gisèle Jónsson considers these three conjectures, favouring the first of them. But perhaps Napoléon III also thought it a wise move to send Plon-Plon away from the French political scene for a few months. For Plon-Plon displayed republican tendencies which were not entirely pleasing to the Emperor. A French fishing operation in Iceland had such a slim chance of becoming a reality<sup>7</sup> that one asks oneself whether Plon-Plon may not simply have been sent on a wild goose chase by a politician more devious than he.

### Fairground attraction

The scientific yield of the project, which would be more appropriately termed a cruise than an expedition, was of course derisory. The inventory of Stahl's casts, or what remains of it at the Musée de l'homme,<sup>8</sup> is situated between that of Prévert and Borges' list of Chinese animals, and it would not have interested even the craziest of eugenicists – given that the sampling of the Icelandic population submitted to scrutiny appears to have been totally random.

The museum's photographer, Louis Rousseau, also brought home only a meagre haul: about 80 photographs,<sup>9</sup> of which only a handful survive; and these do not appear to reflect any discernible directing principle. Ethnographic photography was still in its infancy, but Rousseau, in the northern oceans, did nothing to contribute to its development. We are familiar with his work in a fine portrait of Bjarni Jónsson, principal of the Latin School in Reykjavík. He is photographed full-face and in profile, in conformity with what would become the norm in anthropometric and judicial photography (Bjarni Jónsson, who spoke fluent French, was the guide of Prince Napoléon's little party in Iceland). But that specific picture was taken in the middle of Paris in 1860, when Bjarni Jónsson was on a visit to France! Benjamin Stahl had also made a cast of the school principal in 1855 before the voyage of the *Reine Hortense* – in Paris, too. If we are to believe Plon-Plon's journal, Rousseau's task was not necessarily an easy one. On 1 July 1856, right at the start of the group's journey into the Icelandic interior, he was asked to leave the party, for fear of damaging the photographic equipment on the rocky paths – which may explain the absence of landscape or geological photographs.

Suffice to say that the *Musée Islandique* (the original one), created by Plon-Plon in order to present his finds to the public, was more of a fair-ground attraction than anything else. (Only a desire for exoticism can

explain the use of the adjective *islandique*, which is not the usual French form; Prince Napoléon and Chojecki, in their writings, apply the normal adjective *islandais/e*). This cabinet of curiosities with the grandiose title opened at the end of 1856 at the Palais-Royal, the private residence of the prince (who was not prevented by his republican sympathies from enjoying imperial pomp for himself). A contemporary engraving enables us to gain a fairly precise impression of the show.<sup>10</sup> At the centre of a vast gallery, a sort of podium is devoted mostly to fauna and flora: animals, either stuffed or preserved in formalin; and an Inuit kayak – apparently suspended from the ceiling. On either side, on narrower shelves, a collection of minerals, and an anthropological collection, where we immediately recognise Stahl's casts, which have been stored away and then brought to light again by Ólöf Nordal.

### **Remote districts ...**

The body parts of which Stahl made imprints have the appearance of medical casts. The casts of faces are mounted like portrait busts, on a plinth, in conformity with a curious tradition of ethnographic casts which is widely seen – in France in the casts of Pierre Marie Dumoutier, in Germany in those of Friedrich Finsch<sup>11</sup> – perhaps reflecting a desire to preserve, symbolically, some form of dignity for those one has treated, objectively, like guinea pigs. The matter of the perception of artefacts during the 19<sup>th</sup> century is complex. The making of masks, death masks or otherwise, was a practice that remained active until the time when portrait photography became widely accessible. There was nothing shocking about them to progressive spirits – on the contrary – and in France for example there were many personalities – republican or socialist – whose death masks were commissioned by their followers (as if a world freed of religion had a need to invent its own funeral rites, by returning to the customs of antiquity. That paradox would culminate in the mausoleum on the Red Square in Moscow, where Lenin's mummified remains were on display for decades).

But it is too easy for us to downplay the discomfort the casts arouse today, spontaneously, for us. The *Musée Islandique* was instantly shocking, and Gissèle Jónsson uncovered in the Royal Library in Copenhagen a letter of protest from an Icelander, Porleifur Repp, dated in January 1857: "In three galleries the Prince has organised at the *Palais-Royal* an exhibition of precious objects he has brought back from Iceland. ... Among them one may see representations of naked women in life size. These must surely show woman who were honoured by an intimate relationship with royalty."<sup>12</sup> It is hard to establish with certainty whether Ragnheiður Ólafsdóttir, Póra Árnadóttir or Sigríður Bjarnadóttir had to submit (as they would say), or not, to the attentions of Plon-Plon, and whether he harboured the perverse

fantasy of keeping the imprint of his conquests. Yet it is hard to reject the theory entirely when one reads, in the Prince's shipboard journal, the following horrible description:

*"Icelandic huts. In a corner with an unpaved floor, on wooden boards, all the inhabitants of the farm – men and women, masters and servants, sleep together pell-mell, almost naked, wearing only a woollen shift. No fire is ever made in the coldest winter. One grasps what must surely happen in these slums; coitus takes place mechanically as among animals – and almost without the consciousness of those involved. A farmhand may impregnate his master's daughter. Morals of this nature lead to depravity. I have been informed that in certain remote districts the inhabitants offered their wives to strangers ...."<sup>13</sup>*

What world did the imperial Plon-Plon imagine he was travelling in, and what conclusion did he draw from the presumed "unconsciousness" of the most impoverished Icelanders? One is taken aback – in view of the fact that the accounts of the voyage of the *Reine Hortense*, including those discussed by Gisèle Jónsson, report that the French visitors were well received, with reference to parties held aboard the ship, the generosity of the prince....

The book written by Charles Edmond Chojecki (or Choëcki, trans-literations of his name varying), a Polish journalist and author who had taken refuge in France in 1845,<sup>14</sup> *Voyage in the northern oceans aboard the corvette la Reine Hortense*, gives an entirely different impression of the country: "*There are ... few countries where the taste for study is so generally developed as in Iceland: here again, the civilising influence of Protestantism has powerfully contributed to awakening the desire for enlightenment and learning. No Icelander may be confirmed without learning to read and write. ... Once confirmed, the child of the people does not escape the supervision of his pastor, who lends him books and encourages him not to abandon the fruits of his modest studies: the Icelander, thus, compelled by the cold and generally by the lack of neighbours, to live closed up at home, has a passion for reading. ... When he has exhausted his own collection of sagas, he will exchange them with a neighbour.*"<sup>15</sup>

Chojecki admittedly repeats here, almost word for word, the *Lettres d'Islande* published in 1837 by Xavier Marmier, who was a member of the Gaimard expedition. But at least he had read, and copied, the information, rather than propagating, like his imperial patron, the worst fantasies of the colonial era. The journalist for *L'Illustration*, in the article which accompanies the engraving mentioned above, even if he provides an apocalyptic description of Greenland Inuit, is impressed, like Chojecki, with the collection of books brought back from Iceland, and by the number of schools, learned societies and scholars on such a sparsely-populated island.

## Documents

I was less uncomfortable about knowing nothing of Jens Pálsson. I knew – from fiction and the press – that the question of origins, modes of settlement – in today's terms, genetics – were, for obvious reasons relating to their remoteness from the major migratory routes in Europe, a matter of keen interest in Iceland. But I had never felt a need to know the whole history or its stages. The article by Gísli Pálsson and Sigurður Örn Guðbjörnsson in the catalogue of the 2012 exhibition *Musée Islandique*<sup>16</sup> provided a very full account of the subject: Jens Pálsson, who died in 2002, was in a sense an accident of history. He had established in the late 1960s the Icelandic Anthropological Society, and he undertook to classify what he saw as the principal types of the Icelandic population by accumulating thousands of photographs, anthropometric measurements, fingerprints and locks of hair, at a time when Crick and Watson had already, 15 years previously, described the structure of DNA, which would foreseeably rapidly revolutionise genetics. He had studied in Germany under a renowned anthropologist at the University of Mainz, who had formed some dubious ideas during her time [Ilse Ilse Schwidetzky was a woman] as a student in the 1930s – and that apparently made its mark: one of Ólöf Nordal's photographs proves that he corresponded with the Eugenics Society, a British association which in turn had been in contact with the *Deutsche Gesellschaft für Rassenhygiene*, the German association for “racial hygiene,” whose very name sums up the consequences of anthropometric studies when they are grounded in the idea of ethnic cleansing. We cannot ignore the fact that in early 20<sup>th</sup> century Europe, only a handful of scientists and political figures escaped a fascination with Galton and eugenicist theories: one could sincerely desire the good of humanity, while totally misleading oneself about the means of achieving it. We know that before World War II certain Scandinavian democracies sterilised hundreds of thousands of people who were deemed to be misfits, and it is entirely possible that very similar forms of wilful blindness insinuate, in our own times, dangerous biases into the debate on “transhumanism” ... Gísli Pálsson and Sigurður Örn Guðbjörnsson charmingly suggest that Ólöf Nordal has essentially, in her work, portrayed the beginning and the end of an extinct discipline, anthropometry.<sup>17</sup> But one almost wants to add “the beginning and end of amateur anthropometry”: Plon-Plon was a wealthy deadbeat, while Jens Pálsson was a scientist who was behind the times, without any noticeable achievements to his name, who for that reason had no better place to store his precious samples than chocolate-boxes. Bertillon, whose system of population control spread throughout the world, was a failed physician; the Danish, Swedish and Norwegian eugenicists who had tens of thousands of people sterilised were misguided scientists, but they had the

means to pursue their baneful objectives. Historic and geographical chance have provided Ólöf Nordal with particularly poignant examples: yet she had to know how to seize that chance, which revealed the true face of anthropometry!

### Intelligence of images

It is tempting, initially, simply to place Ólöf Nordal's work either in the context of the "aesthetic of the archive," established by Marcel Duchamp's various "boxes," and widely explored by the photography of the second half of the 20<sup>th</sup> century – or of the modern fascination with cabinets of curiosities, the *Wunderkammern* whose history has been so thoroughly explored by the late Adalgisa Lugli.<sup>18</sup> Most of the artists who are generally included in this field of art *subverted* the practice of classifications rendered obsolete by modern science, in all fields. Christian Boltanski made pastiches of the display cases in museums of art and folk tradition, displaying in them reconstructions of ludicrous objects made of modelling clay, made postmortem inventories of the possessions of obscure men or women, listing children's clothes, and collecting family photo albums.<sup>19</sup> The works were concerned with giving an impression of method where there was no logical reason for it, in order to bring out the giddiness of the common, the banal – even the banality of evil in the case of Boltanski, whose inventories delicately evoke the Nazi madness of classification and nomenclature that preceded the programme to exterminate the Jews of Europe. John Baldessari had, with similar motivation but with sarcastic intent, methodically photographed the rear bumpers of thirty-two trucks, overtaken one day on the way from Los Angeles to Santa Barbara, in California ...<sup>20</sup> Perhaps the oddest of Harald Szeemann's exhibitions was his presentation in a museum-like setting in 1974, impeccably ordered and labelled, of the tools and publicity material of his grandfather, who had operated a hairdressing business of some repute in Bern, Switzerland (*Grossvater: Ein Pionier wie wir* – Grandfather, a pioneer like us).

Christian Boltanski has always expressed profound admiration for Szeemann, and for the *Grossvater* exhibition in particular. One may continue indefinitely to add to the examples of this process, to which numbers of artists resorted, especially in the 1960s and 70s – a process splendidly described by Dubuffet (although, admittedly, he is not referring to the aesthetics of the archive), which consists, for the artist, in voluntarily endowing oneself with tools or methods which are, *a priori*, inadequate:

"I feel," said Dubuffet, "that the objects represented, to be thus subjected to an external and bizarre logic, find themselves as if lit by a quite new and unexpected light that allows us to see them with new eyes. I am convinced, moreover, that one gains by accumulating obstacles, that the more obstacles set up to keep the objects



Musée Islandique – Buste en plâtre de Bjarni Johnson, Islandais, moulé sur le vivant par M. Stahl,  
peint par M. Froment. 1855 Brjóstmynd af Bjarna Jónssyni. Íslendingur, afsteypa af lifandi fyrirmynnd  
estir M. Stahl, Froment málaði, 1855, 2010

*from appearing, the greater the shock when they do appear, just as the rebound of a spring will be all the more violent, the greater the pressure that has been exerted to compress it.*<sup>21</sup>

The investigation report, the Bertillon system, the notarised inventory – none of these had any calling to enter the world of artists, but they have, during the modern age, magnificently taken their place there, alongside the “*idiotic paintings, pediments, backdrops, paintings of acrobats, signs, popular illustrations ..., misspelt erotic books, the novels of our grandmothers, fairytales, little children's books, old operas, inane choruses, naïve rhythms,*”<sup>22</sup> by which Rimbaud was already captivated, in a visionary passion.

Does Ólöf Nordal pursue that same kind of appropriation or misappropriation of police and/or scientific taxonomies? Not exactly. Her pictures reproduce collections and archives, but they do not mimic their rules or procedures, they do not imitate their implicit stylistic conventions, as did the works of John Baldessari, Bernd and Hilla Becher, Christian Boltanski, Annette Messager, or as the installations of Mark Dion do, in the form of cabinets of curiosities ... They are large-format, they do not produce the impression of a series – of what may be termed “beauty by accumulation” – and they present themselves as pictures whose light and composition are appropriate to the subject, not *borrowed* from the subject. One must not underestimate the intelligence of images: those of Ólöf Nordal tell in a fraction of a second the truth about the *Musée Islandique* (a childish enterprise marked by the seal of contempt and callousness), and Jens Pálsson's archives (a eugenic dream that was scientifically, morally and politically *passé* at the very time that it was being pursued). Nor do the images naively condemn what they show, as is too often the case with art that is called “committed,” which forgets that a work of art never has just a single meaning, but rather a thousand, and thereby always fails to hit the target it has set up for itself – art has no target. The images highlight flashes of unforeseeable grace. In making his cast of Ragnheiður Ólafsdóttir, did Stahl suspect that he would produce a poignant bust almost as mysterious and captivating, with respect to the beauty of the young woman and the enigmatic nature of her expression, as the famed *Inconnue de la Seine* (said to be the death mask of a young woman whose drowned body was pulled from the river Seine), who captivated so many writers from Rilke to Nabokov via Aragon? As for Jens Pálsson, he had surely never heard of Duchamp or Joseph Cornell: yet, as he packed his samples in chocolate boxes (Hershey's, an American make) or film canisters (he used Tellko film from Switzerland), just as Duchamp stored his notes in boxes that had contained photographic plates from Lumière or Jouglard,<sup>23</sup> he sometimes achieved the poetic nostalgia of these two great 20<sup>th</sup> century artists. Pseudosciences such as phrenology and physiognomy would never have

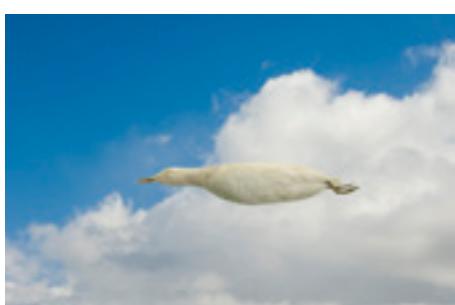
enjoyed the success they did without producing a compelling imagery which may rightfully be termed poetic – poetry and art have a complicated relationship with morality, and our lives would be simpler if art and poetry were still simply sensory flashes of the good and the true ... It is because she turns an artist's eye upon the grotesque or scandalous that Ólöf Nordal perhaps delves more deeply than anyone else into the arcane. Ethnological casts, anthropometric data and the collection of locks of hair belong, so we think, to the past. Today we would not be victims, we believe, of such absurdities. What Ólöf Nordal also says to us is: *Are you quite sure about that?* The past she so skilfully unearths speaks of the present: few of the visitors to her exhibition can boast of never having confided their fingerprints to their smartphone, or submitted to facial recognition technology at airports. And that passport that weighed so heavily in my pocket is a biometric passport! We will probably live to see a time when the collection of anthropometric data is carried out at a level never before imagined and, apart from a few voices of protest subjected to strenuous efforts to silence them, it meets with overwhelming apathy from the potential victims of a project of global documentation: voluntary servitude is the worst of all. Plon-Plon and Jens Pálsson were like babes unborn by comparison with GAFA (Google, Apple, Facebook, and Amazon), the giants of the Web, and modern systems of customs and excise – happily for them, we may say: suffice to compare their portraits, of a double-chinned dullard and a man who looks like a police informer, to conclude that they would have been the first victims of an effective system of discrimination by facial features!



Musée Islandique – Tête en plâtre d'Islandais, donné par M. Gaimard, 1839  
Gifshaus af Íslendingi, gefinn af hr. Gaimard, 1839, 2010

- 1 Under a decree of December 1853 he had been granted the title of *Prince*, placing him in Napoléon III's line of succession, although his succession was a highly unlikely eventuality. His civil status was not Jérôme or prince, but simply: Napoléon Joseph Charles Paul Bonaparte.
- 2 Gisèle Jónsson, *Les relations franco-islandaises au dix-neuvième siècle*. I-II. (I *L'expédition Gaimard*, II *L'expédition du prince Napoléon, le voyage de la «Reine Hortense»*, 1856, Le Vigan: Clément, 2012.
- 3 *Voyage du Prince Napoléon dans les Mers du Nord en 1856*, Archives nationales, 400AP/164. (Dictated to Plon-Plon's secretary Hubaine, the on-board journal is remarkably readable, even for the modern reader). Accessed 20 May 2019 from [www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?irId=FRAN\\_IR\\_053754&udId=c-wq7lsc400--1e8obaqtqtxdo&details=true&gotoArchivesNumfalse&auSeinIR=true&formCaller=GENERALISTE&fullText=Voyage%20dans%20les%20mers%20du%20Nord](http://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?irId=FRAN_IR_053754&udId=c-wq7lsc400--1e8obaqtqtxdo&details=true&gotoArchivesNumfalse&auSeinIR=true&formCaller=GENERALISTE&fullText=Voyage%20dans%20les%20mers%20du%20Nord)
- 4 Charles Edmond (Chojecki), *Voyage dans les mers du Nord à bord de la corvette la Reine Hortense*, Paris: Michel Lévy frères, 1857.
- 5 Gisèle Jónsson, *Les relations franco-islandaises au dix-neuvième siècle*, II, p. 27.
- 6 See "Island" in *Allgemeine Zeitung* 13 September 1856, no. 258, p. 4118, which presents the journey as a mission of exploration.
- 7 Iceland was, of course, still under Danish rule – and neither Icelanders nor Danes had any interest in such a project.
- 8 Gisèle Jónsson, *Les relations franco-islandaises au dix-neuvième siècle*, II, pp. 184 and 185.
- 9 See Æsa Sigurjónsdóttir, "French photography in nineteenth-century Iceland", *History of Photography* 23: 1/1999, pp. 10–17, accessed from doi:10.1080/03087298.1999.10443792
- 10 In issue no. 724 of *L'Illustration*, 10 January 1857, p. 21 ([www.babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c003288391&view=1up&seq=31](http://www.babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c003288391&view=1up&seq=31)).
- 11 See: *À fleur de peau: Le moulage sur nature au XIXe siècle*, exhibition catalogue, Paris: RMN, 2001. Information on Musée d'Orsay's website: [www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/aux-musees/presentation-generale/article/a-fleur-de-peau-le-moulage-sur-nature-au-xixe-siecle-4183.html?cHash=4f378d37e2](http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/aux-musees/presentation-generale/article/a-fleur-de-peau-le-moulage-sur-nature-au-xixe-siecle-4183.html?cHash=4f378d37e2)
- 12 Gisèle Jónsson, *Les relations franco-islandaises au dix-neuvième siècle*, II, p. 183.
- 13 *Voyage du Prince Napoléon dans les Mers du Nord en 1856*, Book 34.
- 14 On the manifest of passengers on the yacht he is designated as "captain of staff of the Republican Guard of the Seine."
- 15 Charles Edmond (Chojecki), *Voyage dans les mers du Nord à bord de la corvette la Reine Hortense*, pp. 95–96.
- 16 Gísli Pálsson and Sigurður Órn Guðbjörnsson, "Musée Islandique – Ólöf Nordal: An encounter between physical anthropology and art", *Musée Islandique: Ólöf Nordal*, ed. Halldór Björn Runólfsson, Reykjavík: Listasafn Íslands, 2012, bls. 41–55.
- 17 "Ólöf may be said in her work to be focussing on the beginning and the end of anthropometrics," op. cit. p 43.
- 18 Adalgisa Lugli, *Wunderkammer – La stanza delle meraviglie*, catalogue for the Venice Biennale, Milan: Mondadori Electa, 1986.
- 19 See especially: *Essai de reconstitution (Trois tiroirs)*, 1970–1971; *Album de photos de la famille D.*, 1939–1964, 1971; *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes*, Paris: CNAC, 1974.
- 20 *The Back of All the Trucks Passed While Driving from Los Angeles to Santa Barbara, California, Sunday 20 January, 1963*, 1963.
- 21 Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, ed. Hubert Damisch, Paris: Gallimard, 1995, II, pp. 91–92.
- 22 Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, Brussels, 1873.
- 23 Marcel Duchamp's first ever work in the form of a small archive is *Boîte*, 1914. Five exemplars of the work exist. It contains 16 notes on cardboard and a reproduction of a drawing illustrating a poem by Jules Laforgue.





Íslenskt dýrasafn – Kría / Kjói / Þróstur / Hrossagaukur / Álka / Svartbakur / Langvíða / Márfúerla  
Iceland Specimen Collection – Arctic Tern / Arctic Skua / Thrush / Snipe / Razor-Billed Auk / Great Black-Backed Gull / Guillemot / Wagtail, 2005



Íslenskt dýrasafn - Hrafn  
Iceland Specimen Collection - Raven, 2005





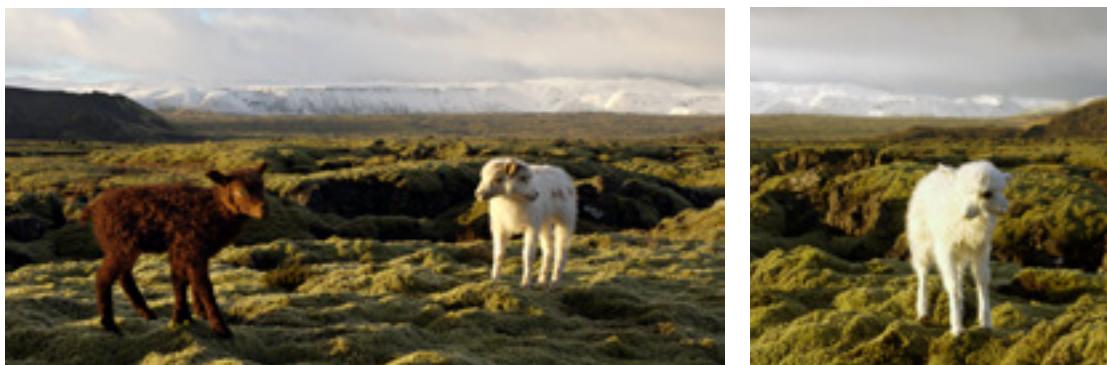
Lífsýnasafn – Heili Iceland Specimen Collection – Brain, 2010  
Háskólabókasafn - Einar Benediktsson Iceland Specimen Collection – Einar Benediktsson, 2014



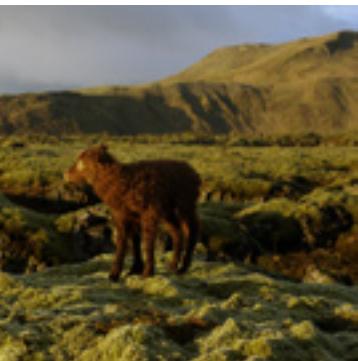


Íslenskt dýrasafn – Geirfugl  
Iceland Specimen Collection - Great Auk, 2010





Íslenskt dýrasafn - Sleipnir, Kýklópi, Janus  
Iceland Specimen Collection – Zeus, Cyclopes, Janus, 2003  
Listasafn Reykjavíkur Reykjavík Art Museum





Íslenskt dýrasafn - Sleipnir, Kýklópi, Janus (hluti)  
Icelandic Specimen Collection - Sleipnir, Kyklópi, Janus (detail)  
Listasafn Reykjavíkur Reykjavík Art Museum





Stick'em up, 2003





Vituð ér enn – eða hvat?, Alþingishúsinu við Austurvöll, Reykjavík  
Would you know yet more? Alþingi - Iceland Parliament, Reykjavík, Iceland, 2002





Fuglaþúfur Iceland Specimen Collection – Fowl Banks, 2009

## Ólöf Nordal

Fædd í Kaupmannahöfn, Danmörku, 1961 / Born 1961 in Copenhagen, Denmark

### Menntun / Education

- 1991–93 MFA, Yale University – School of Art, New Haven, Connecticut, Bandaríkjunum / USA  
1989–91 MFA, Cranbrook Academy of Art, Bloomfield Hills, Michigan, Bandaríkjunum / USA  
1985 Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam, Hollandi / The Netherlands  
1981–85 Myndlista- og handíðaskóli Íslands, Reykjavík /  
The Icelandic College of Art and Crafts, Reykjavík, Iceland

### Helstu einkasýningar / Selected Solo Exhibitions

- 2019 Úngl, Listasafn Reykjavíkur – Kjarvalsstaðir, Reykjavík /  
Reykjavík Art Museum – Kjarvalsstaðir, Reykjavík, Iceland  
2019 Úngl, úngl, Undir sama himni (sýningaröð), Listasafn Reykjavíkur  
– Ásmundarsafn, Reykjavík / Under the Same Sky, Reykjavík Art Museum  
– Ásmundarsafn, Reykjavík, Iceland  
2018 Tilraun um torf / Experiment on Turf, Ráðagerði, Seltjarnarnes / Iceland  
2016 Geirfugl †Pinguinus impennis. Aldauði tegundar – síðustu sýnin, Safnahúsið,  
Reykjavík / Garefowl † Pinguinus impennis: Extermination of a Species – Ultimate  
Samples. The Culture House, Reykjavík, Iceland  
2016 Viaggio sentimentale, Harbinger, Reykjavík / Iceland  
2015 Palli, Siggi, Villingur og Strútur, Forystufjárferset, Þistilfirði / Leader Sheep Center,  
Þistilfjörður, Iceland  
2015 Musée Islandique, Slunkaríki, Edinborgarhúsinu, Ísafirði / Ísafjörður, Iceland  
2014 Musée Islandique, Nordatlantens Brygge, Kaupmannahöfn, Danmörku /  
Copenhagen, Denmark  
2014 Lusus naturae, Hafnarborg, Hafnarfirði / Hafnarfjörður, Iceland  
2013 En Thulé froiduleuse, aspects de la scène artistique islandaise contemporaine,  
Maison d'Art Bernard Anthonioz, Nogent-sur-Marne, Frakklandi / France  
2012 Musée Islandique, Listasafni Íslands, Reykjavík /  
National Gallery of Iceland, Reykjavík, Iceland  
2011 Féþúfur og lásagrös, Suðsuðvestur, Reykjanesbæ /  
Fowlbanks and Four-leaf Clovers, SouthbySouthWest, Reykjanesbær, Iceland  
2010 Fyrirmynðir, Listasafn ASÍ, Reykjavík / Models, ASÍ Art Museum, Reykjavík, Iceland  
2010 Leiðsla, Hallgrímskirkja, Reykjavík / Hallgrímskirkja Church, Reykavik, Iceland  
2009 Prjú lömb og kálfur, Start Art, Reykjavík /  
Three Lambs and a Calf, Gallery Start Art, Reykjavik, Iceland  
2006 Hanaegg IV, Tiere auf Grasshockern, Kunsthalle Bremerhaven, Þýskalandi /  
Cock's Egg IV, Tiere auf Grasshockern, Kunsthalle Bremerhaven, Germany  
2005 Íslenskt dýrasafn, i8 gallerí, Reykjavík /  
Iceland Specimen Collection, i8 Gallery, Reykjavík, Iceland  
2005 Hanaegg II, Listasafn ASÍ, Reykjavík / Cock's Egg II, ASÍ Art Museum, Reykjavík, Iceland  
2004 Hanaegg I, Safnasafnið, Svalbarðseyri / Cock's Egg I, Safnasafnið, Svalbarðseyri, Iceland  
2002 Gull, Gallerí Hlemmur, Reykjavík / Gold, Gallery Hlemmur, Reykjavík, Iceland  
2001 Ropi, Nýlistasafnið, Reykjavík / Burp, The Living Art Museum, Reykjavík, Iceland.  
1999 nord Al 13, Gerðarsafn – Listasafn Kópavogs, Kópavogi /  
Gerðarsafn – Kópavogur Art Museum, Kópavogur, Iceland  
1998 Corpus dulcis, i8 gallerí, Reykjavík / i8 Gallery, Reykjavík, Iceland  
1996 Hvítir hrafnar, Nýlistasafnið, Reykjavík /  
White Ravens, The Living Art Museum, Reykjavík, Iceland  
1994 Sjálfsmýnd, Menningarmiðstöðin Gerðuberg, Reykjavík /  
Selfportrait, Gerðuberg Culture Center, Reykjavík, Iceland

## **Helstu samsýningar / Selected Group Exhibitions**

- 2018 Lífsblómið – Fullveldi Íslands í 100 ár, Listasafn Íslands, Reykjavík /  
Blossoming – Iceland's 100 Years as a Sovereign State, The National Gallery of Iceland,  
Reykjavík, Iceland
- 2015 Rúllandi snjóbolti 5, Djúpavogi / Rolling Snowball 5, Djúpivogur, Iceland
- 2014 Saga – Narrative Art, Der Ruhrfestspiele, Kunsthalle Recklinghausen,  
Recklinghausen, Pýskalandi / Germany
- 2014 Íslensk samtiðarportrett, Listasafnið á Akureyri, Akureyri /  
Contemporary Icelandic Portraits, Akureyri Art Museum, Akureyri, Iceland
- 2013 Undir berum himni, Listahátið í Reykjavík /  
Under the Open Sky, Reykjavík Arts Festival, Reykjavík, Iceland
- 2012 True North: Samtímalist á norðurslóðum, Anchorage Museum, Alaska, Bandaríkjunum /  
Contemporary Art of the Circumpolar North, Anchorage Museum, Alaska, USA
- 2012 Sæborgin: Kynjaverur og ókindur, Gerðarsafn – Listasafn Kópavogs, Kópavogi /  
Cyborgs: Strange Creatures and Creations, Gerðarsafn, Kópavogur Art Museum,  
Kópavogur, Iceland
- 2011 Í bili, Hafnarborg, Hafnarfirði / In Between, Hafnarborg, Hafnarfjörður, Iceland
- 2010 Þjóðleg fagurfræði, Listasafn Árnesinga, Hveragerði /  
National Aesthetics, LÁ Art Museum, Hveragerði, Iceland
- 2010 Vanitas, Listasafn Reykjavíkur – Hafnarhús /  
Reykjavík Art Museum – Hafnarhús, Reykjavík, Iceland
- 2010 Annað auga, Listasafn Reykjavíkur – Hafnarhús, Reykjavík /  
Alternative Eye, Reykjavík Art Museum – Hafnarhús, Reykjavík, Iceland
- 2008 Kata Lósos Theon, Listasafnið á Akureyri / Akureyri Art Museum, Akureyri, Iceland
- 2008 From Another Shore: Recent Icelandic Art, Scandinavia House,  
New York, Bandaríkjunum / USA
- 2008 Bæ, bæ Ísland, Listasafnið á Akureyri /  
Bye, Bye Iceland, Akureyri Art Museum, Akureyri, Iceland
- 2008 New Fiber, Reading Public Museum, Reading, Pennsylvaníu, Bandaríkjunum / USA
- 2007 HOT HOUSE: Expanding The Field of Fiber, Cranbrook Museum, Bloomfield Hills,  
Michigan, Bandaríkjunum / USA
- 2007 Spik, Selasetur Íslands, Hvammstanga /  
Blubber, The Icelandic Seal Center, Hvammstangi, Iceland
- 2007 Ó-náttúra, Listasafn Íslands, Reykjavík /  
Alas-nature, The National Gallery of Iceland, Reykjavík, Iceland
- 2004 Parallele 64, Espace d'art Contemporain Gustave Fayet, Sérignan, Frakklandi / France
- 2004 Arts Contemporani de Islandia – Des dels confins de la terra, La Capella,  
Barselona, Spáni / Barcelona, Spain
- 2003 Íslensk ljósmyndun, Moscow House of Photography, Moskvu, Rússlandi /  
Icelandic Photography – Retrospective, Moscow House of Photography, Moscow, Russia
- 2003 Nýir tímar í íslenskri samtímaljósmyndun, Listasafn Reykjavíkur  
– Kjarvalstaðir, Reykjavík / New Times in Icelandic Photography,  
Reykjavík Art Museum – Kjarvalstaðir, Reykjavík, Iceland
- 2003 Yfir bjartsýnisbrúna, Listasafn Reykjavíkur – Hafnarhús, Reykjavík /  
Over the Bridge of Optimism, Reykjavík Art Museum – Hafnarhús, Reykjavík, Iceland
- 2000 Dyggðirnar sjö að fornu og nýju, Stekkjargjá, Þingvöllum /  
The Seven Virtues in Ancient and Modern Times, Stekkjargjá, Þingvellir, Iceland
- 1998 Strandlengjan, sýning Myndhögvarafélagsins í almannarými, Reykjavík /  
The Coastline, outdoor exhibition, Reykjavík, Iceland
- 1998 Flögð og fögur skinn, Nýlistasafnið, Reykjavík /  
Under the Flesh, The Living Art Museum, Reykjavík, Iceland
- 1994 Skulptúr, skulptúr, skulptúr, Listasafn Reykjavíkur – Kjarvalsstöðum, Reykjavík /  
Sculpture, Sculpture, Sculpture, Reykjavík Art Museum – Kjarvalstaðir, Reykjavík, Iceland

## **Opinber verk / Permanent Works in Public Space**

- 2014 Púfa, við Reykjavíkurhöfn / by Reykjavík Harbor, Reykjavík, Iceland  
2007 Fuglar himinsins, Ísafjarðarkirkju, Ísafirði /  
Birds of the Sky, Church of Ísafjörður, Ísafjörður, Iceland  
2007 Bríetarbrekka, við Þingholtsstræti í Reykjavík /  
Bríet Bjarnhéðinsdóttir Memorial, City of Reykjavík, Reykjavík, Iceland.  
2005 Bollasteinn, Seltjarnarnesi / Cupstone, Seltjarnarnes, Iceland  
2002 Vituð ér enn – eða hvat?, Alþingishúsini við Austurvöll, Reykjavík /  
Would you know yet more? Alþingi – Iceland Parliament, Reykjavík, Iceland  
2001 Tungukots-Móri, við Heilbrigðisstofnun Hvammstanga /  
Hvammstangi Hospital, Hvammstangi, Iceland  
1998 Geirfugl, í Skerjafirði, Reykjavík / Great Auk, Reykjavík, Iceland

## **Verk í eigu safna / Selected Collections**

- Listasafn Reykjavíkur / The Reykjavík Art Museum, Iceland  
Listasafn Íslands / The National Gallery of Iceland, Iceland  
Listasafn Háskóla Íslands / University of Iceland Art Museum, Iceland  
Listasafn Cranbrook, Michigan, Bandaríkjunum / Cranbrook Museum of Art, Michigan, USA  
Safnasafn, Svalbarðsströnd við Eyjafjörð / Iceland  
Einkasöfn á Íslandi, í Bandaríkjum, Mexikó og víðar / Private collections in Iceland  
Mexico and USA

## **Nokkur rit / Selected Bibliography**

- 2012 Æsa Sigurjónsdóttir, „Aðdráttarafl líkamsmannfræðinnar í verki Ólafar Nordal“, *Musée Islandique: Ólöf Nordal*, ritstj. Halldór Björn Runólfsson, Reykjavík: Listasafn Íslands, bls. 5–16. / Æsa Sigurjónsdóttir, “The Attraction of Physical Anthropology in Ólöf Nordal’s Musée Islandique”, *Musée Islandique: Ólöf Nordal*, ed. Halldór Björn Runólfsson, Reykjavík: Listasafn Íslands, pp. 5–16.  
2011 Íslensk listasaga V. / Icelandic Art History V.  
2009 Icelandic Art Today, ritstj. / eds. Christian Schoen og / and Halldór Björn Runólfsson, Hatje Cantz Verlag.  
2008 Art Papers Magazine, *Icelandic Art + Storytelling* eftir Eva Heisler / by Eva Heisler.  
2003 Auður A. Ólafsdóttir, „Nútíma afsteypur táknumynda: Um myndlist Ólafar Nordal“, *Skírnir* 177: haust/2003, bls. 515–525.  
Fjöldi sýningarskráa. / Various exhibition catalogues.

Ólöf Nordal hefur flutt gjörninga ein og í samstarfi við aðra. Hún hefur einnig unnið fyrir leikhús. Hún hefur kennt myndlist og er nú dósent við Listaháskóla Íslands. Ólöf hefur hlotið ýmsar viðurkenningar fyrir myndlist sína, meðal annars úr Sjóði Richard Serra 2005 og minningarsjóði Errós um Guðmundu Kristinsdóttur 1999.

Ólöf Nordal has taken part in performances, both alone and in collaboration with other artists, and worked on theater productions. She is a docent at the department of fine art at IAA and has given lectures and participated in forums in Iceland and abroad. Ólöf has received grants and awards, for example the Richard Serra Award in 2005 and The Guðmunda Kristinsdóttir Art Award, awarded by the Reykjavík Art Museum's Erró Collection



Púfa, við Reykjavíkurhöfn  
Púfa by Reykjavík Harbor, Reykjavík, Iceland, 2014



# Um höfunda

**Didier Semin** (f. 1954) er menntaður í listasögu og hefur unnið fyrir ýmis söfn og listastofnanir, nú síðast í Nútímalistasafninu í Pompidou-miðstöðinni, þar sem hann stjórnaði samtímalistarardeildinni. Hann hefur unnið sem sýningstarstjóri í frönskum söfnum og skipulagt fjölmargar einefnis- og þemasýningar, þar á meðal yfirlitssýningu á verkum Kurts Schwitters í Centre Pompidou. Hann ritstýrir bókaröð sem helguð er ritlist myndlistarmanna og ENSBA gefur út.

**Ragnar Helgi Ólafsson** (f. 1971) er menntaður í heimspeki, myndlist og ritlist og hefur jafnhliða ritstörfum starfað að sjónlistum um árabil. Hann hefur sýnt verk sín víða um heim en er einnig höfundur fimm bóka og hefur hlotið fjölda verðlauna og viðurkenninga fyrir bækur sínar sem allar hafa komið út á meginlandinu í frönskum og þýskum þýðingum. Meðfram listsköpun sinni leikur Ragnar Helgi tónlist auk þess að vinna að grafískri hönnun og standa að bókaútgáfu.

**Æsa Sigurjónsdóttir** (f. 1959) er dósent í listfræði við Háskóla Íslands. Hún lærði listfræði á Íslandi, Bretlandi og í Frakklandi og hefur unnið sem sýningstarstjóri hjá ýmsum listastofnunum í Evrópu. Auk þess hefur hún stýrt fjölda sýninga á Íslandi og tekið þátt í rannsóknarverkefnum um samtímalistir, list í almannarými, listasögu og ljósmyndir. Hún hefur skrifnað bækur og greinar í sýningarskrár og í innlend og alþjóðleg fræðirit.

# About the authors

**Didier Semin** (b. 1954) holds a degree in art history and has worked for several museums and art institutions, lastly at the Musée National d'Art Moderne (Centre Pompidou), Paris, where he was responsible for the collection of contemporary art. He has worked as a curator for several French museums and organized numerous monographic and thematic exhibitions, including Kurt Schwitters retrospective at Centre Pompidou. He is the editor of a book series devoted to the writing of artists, published by ENSBA.

**Ragnar Helgi Ólafsson** (b. 1971), writer and visual artist, studied philosophy and later fine arts and filmmaking. He has exhibited his works both in Iceland and abroad and has published five books, which have received several awards and been translated into both French and German. Along with his artistic practice, Ragnar Helgi teaches part-time at the Iceland Academy of the Arts and plays in various bands as well as working in graphic design and running a publishing company.

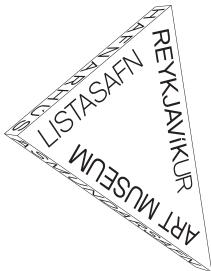
**Æsa Sigurjónsdóttir** (b. 1959) is a fine art studies reader at the University of Iceland. She studied fine art in Iceland, Britain and in France, and has worked as curator with various art institutions in Europe. She has also curated numerous exhibitions in Iceland and participated in research projects on contemporary art, art in public spaces, art history and photography. Her writings have been published in books, exhibition catalogues, as well as in Icelandic and international academic publications.

Sýningarskrá þessi er gefin út í tilefni sýningarinnar  
Published on the occasion of the exhibition

Ólöf Nordal  
Úngl

Listasafni Reykjavíkur Reykjavik Art Museum  
Kjarvalsstöðum  
19.10.2019–26.01.2020

Sýningarstjóri Curator  
Ólöf Kristín Sigurðardóttir



Útgefandi Publisher  
Listasafn Reykjavíkur Reykjavik Art Museum

Ritstjóri Editor  
Ólöf Kristín Sigurðardóttir

Hönnun Design  
Ármann Agnarsson

Þýðing úr íslensku  
Translation from Icelandic  
Anna Yates, Ingunn Snædal

Þýðing úr frónsku  
Translation from French  
Friðrik Rafnsson

Yfirlestur Proofreading  
Mörður Árnason

Ljósmyndir Photography  
Vigfús Birgisson, Ólöf Nordal, Spessi, Grímur  
Bjarnason, Árni Árnason, Gunnar Karlsson,  
Charlie Welch og fleiri

Prentun Print  
Prentmet

Listasafn Reykjavíku þakkar þessum  
stuðning við sýninguna og útgáfu þessa:  
Gunnlaugur Sigfusson og bókautgáfan Eyja,  
Náttúrverndarsjóður Pálma Jónssonar,  
Miðstöð íslenskra bókmennta og Myndlistarsjóður  
Reykjavík Art Museum wishes to thank the  
following for supporting the exhibition and  
this publication: Gunnlaugur Sigfusson and  
Eyja Publication, Pálmi Jónsson's Nature  
Conservation Fund, Icelandic Literature Center,  
and Icelandic Visual Arts Fund

Listasafn Reykjavíkur þakkar  
þeim sem lánuðu verk á sýninguna.  
The Reykjavik Art Museum thanks those who  
kindly lent works for the exhibition.

© 2019 Listasafn Reykjavíkur og höfundar  
Reykjavik Art Museum and the authors  
ISBN 9979-769-61-0

[www.listasafnreykjavikur.is](http://www.listasafnreykjavikur.is)  
[www.artmuseum.is](http://www.artmuseum.is)



Myndlistarsjóður  
Icelandic Visual  
Arts Fund



MÍÐSTÖÐ ÍSLЕНSKRA  
BÓKMenNTA  
ICELANDIC LITERATURE CENTER

EYJA

Náttúrverndarsjóður  
Pálmi Jónssonar  
SÍÐBANDA RAKNAUS

ISLANDSMYND  
HÍF  
SÓGUUR



