



SUBJECTIVE SYSTEMS  
 HILDUR BJARNADÓTTIR  
 4 - 28 SEPTEMBER 2014  
 KUNSTNERFORBUNDET  
 KJELD STUBS GATE 3, 0160 OSLO  
 TELEFON 23 31 02 40  
 WWW.KUNSTNERFORBUNDET.NO

**MAPPING A PIECE OF LAND: COLOR, MATERIAL,  
AND EARTH IN THE WORK OF HILDUR BJARNADÓTTIR**

There is something very familiar and immediate in the work of Hildur Bjarnadóttir. Varicolored cloths, in solid colors or checked. The texture and weave all but ask us to touch, to feel how the fabric handles. Cut in simple shapes and arranged on the wall, the cloths all come across as paintings. Unassuming canvasses veiling the great concentration and thought that went into their making.

Hildur Bjarnadóttir creates her works from the ground up in an almost literal physical sense. Her raw materials are linen and wool yarns and silk fabric. She weaves the linen and wool and dyes the silk. In one respect she has gone further than even the most dedicated craftspersons. For some of her works, which may truly be called investigations given the research and experiment involved, she has made her own natural dyes, gathered the plants, boiled them down, and extracted their juice as the basis of dyes for use in coloring her yarns. It is scarcely possible to imagine getting closer to the origin of a painting than to weave the canvas and color it with one's own dyes.

Hildur Bjarnadóttir gathers the material for her dyes at Þúfugarðar, her five-acre landholding in the Flói area, east of Selfoss. She has systematically recorded, photographed, and collected the wild plants growing on her plot of land, such as angelica, tea-leaved willow, and meadowsweet, and made from them the dyes used in the works displayed here. The works in silk are dyed in extracts of single plants. The linen and wool cloths are multicolored and woven from yarns colored partly with herbal dyes and partly with acrylic paints. They combine natural dyes, which Bjarnadóttir has handmade on her own land, with ready-made, mass-produced synthetic pigments from the realm of modern technology. From this description one might guess that the encounter of two such different worlds would lead to dissonance and conflict. On the contrary these colors of unlike derivation entwine to create color-tones that easily balance and agree.

Modern art is built on a clear separation between fine arts such as painting and sculpture and applied arts, the so-called craft and design fields, which involve useful activities such as weaving and embroidery. Hildur Bjarnadóttir dissolves this boundary by turning applied-art techniques into methods of painting. These works may be termed woven paintings, as the basic form of each is inseparable from traditional textile methods practiced by people in Iceland and elsewhere for centuries.

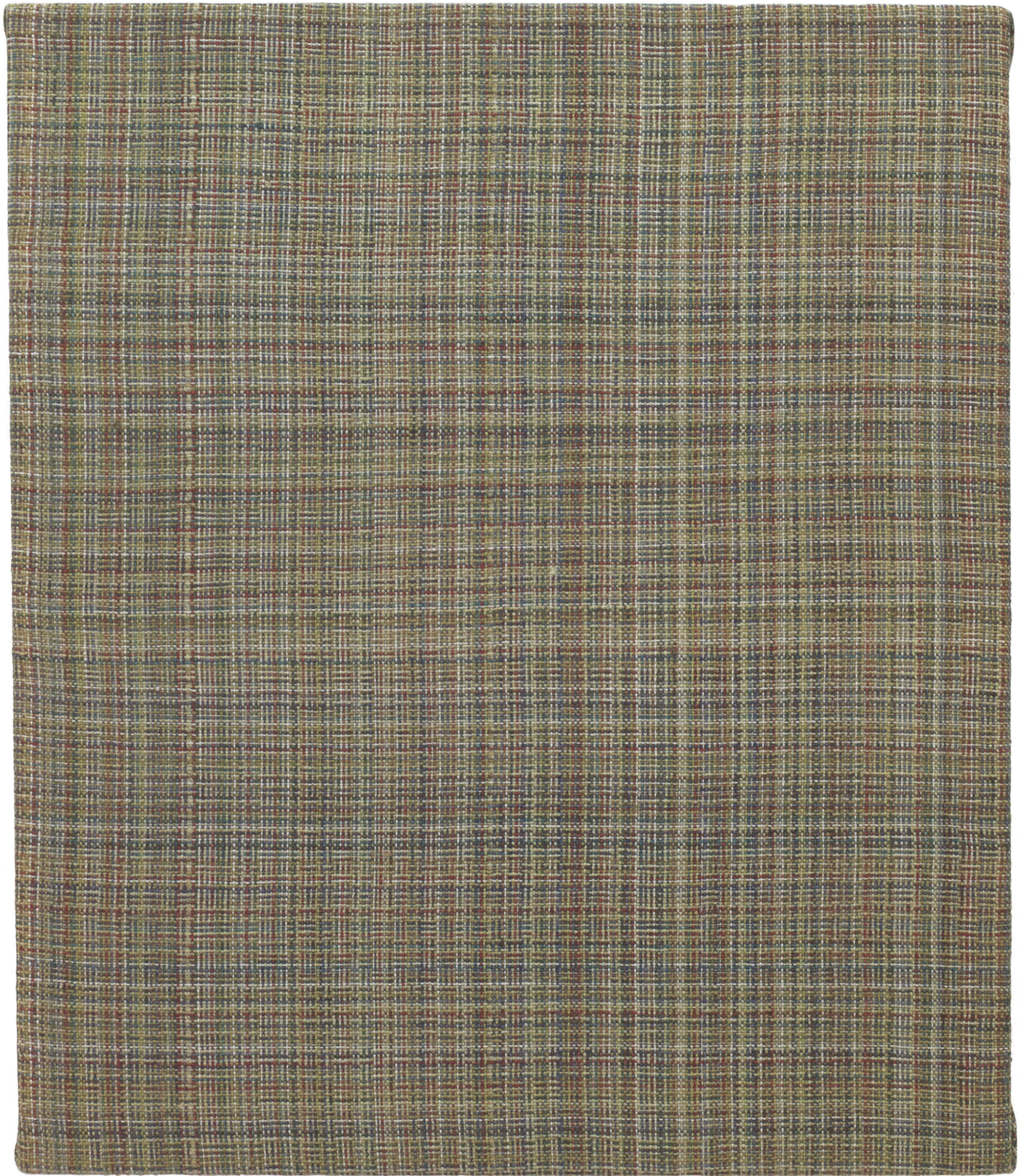
Bjarnadóttir does not begin with the empty canvas or cloth as the starting point and ground of a painting. The ground itself has been taken apart and put back together, as a reminder that the free, fine arts rest on the work of those never valued at full worth, the skill and training of craftspersons and industrial workers. Women's crafts have not been placed high in art's ranks of honor.

A certain ambiguity resides in the composition of the picture surface. The monochrome ground gains new meaning through the patterns resulting from different methods of weaving and crocheting threads. A multicolored pattern of vertical and horizontal bands may be seen as either a colorful table linen or a geometrical-abstract painting. The familiar checked tablecloth that is sometimes allowed to peep from the still-lives of French Cubists or Icelandic abstract painters here takes center-stage and assumes independent life. The roles are reversed. We are invited to view an abstract painting in a checked cloth, not a checked cloth in an abstract painting.

Hildur Bjarnadóttir's work is remarkable for the way it evokes the complex relationship between color, material, and earth. In our modern world natural colors live in constant close quarters with the synthetic color-systems that surround us. Natural colors have lost ground to synthetic colors and the endless possibilities that technologized color-production offers. The relation of color to material is particularly striking and strong in these woven paintings because it has to do with their origin and meaning. These colors manifest the earth, not the colorless world of technology but the mortal earth we belong to. Bjarnadóttir limits herself to organic colors, crushes the essence from that surface of earthly flora that thrives in sunshine, and indeed her works reveal a sympathy with the life-supporting earth that nourishes not only vegetation but man and beast. Here color is something more than an impression of the countryside; it is a relic of the land in condensed and dried form.

For artists, pigments are material resources just as plaster, marble, paper, and pencil are. In Hildur Bjarnadóttir's work colors are not merely material resources but benefits of the land. Dye functions as both a visual and physical conduit to the land where the plants grow. It maps the land with color. This is quite removed from the view of color as a technical aspect of executing an artwork or as a product to be chosen from a catalogue or palette. Our age is perhaps jaded by the glut of synthetic colors that have strayed far from their origins and soils. If so, it rests solely in the hands of artists to rediscover the source.

*Gunnar J. Árnason*  
 (This article is part of an essay that may be read in full on [hildur.net](http://hildur.net))  
 Translated from Icelandic by Sarah Brownsberger



*Meadowsweet, Northern Bedstraw, Bellardi Bod Sedge, Stone Bramble, Meadow Horsetail, Alpine Lady's Mantle, Common Meadow-grass, Yellow Bedstraw, Common Horsetail, Tea Leaved Willow*  
Wool, linen, plant dye, acrylic paint, handwoven. 35 x 30 x 2 cm. 2014

# Hildur Bjarnadóttir

Selected works

Njálsgata 4  
101 Reykjavík  
Iceland

Tel: +354 695 4202  
[hildurusa@gmail.com](mailto:hildurusa@gmail.com)  
[www.hildur.net](http://www.hildur.net)

**Coherence** Hafnarborg Museum, Hafnarfjörður, Iceland. 2011.  
Two person show with Guðjón Ketilsson.

In the year 1947 my grandmother acquired a piece of land from the farm where she grew up. When my grandmother acquired the land it was barren with just a few plants and trees. She started planting trees, flowers and vegetables and attending to the native plants that were already there. The land is now both a wild and a structured garden. I see the garden as a connection to and an extension of my grandmother. The garden is rooted in the past and existing in the present. It is in constant flux and progression, her garden is the conceptual and material source for this exhibition.

The work for the exhibition "**Coherence**" builds on a certain handcraft theme in my upbringing and on my connection to my grandmother. When I was growing up, it was a tradition that she would give me a pair of hand knitted mittens for Christmas every year. After her health started failing in the year 2007 I turned this tradition around and started giving her mittens. I managed to give her 4 pairs of mitten before she died but the project continued through her garden and plants.

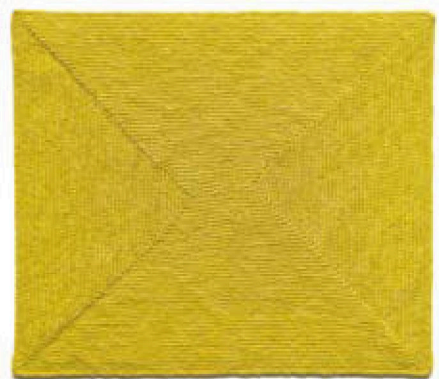
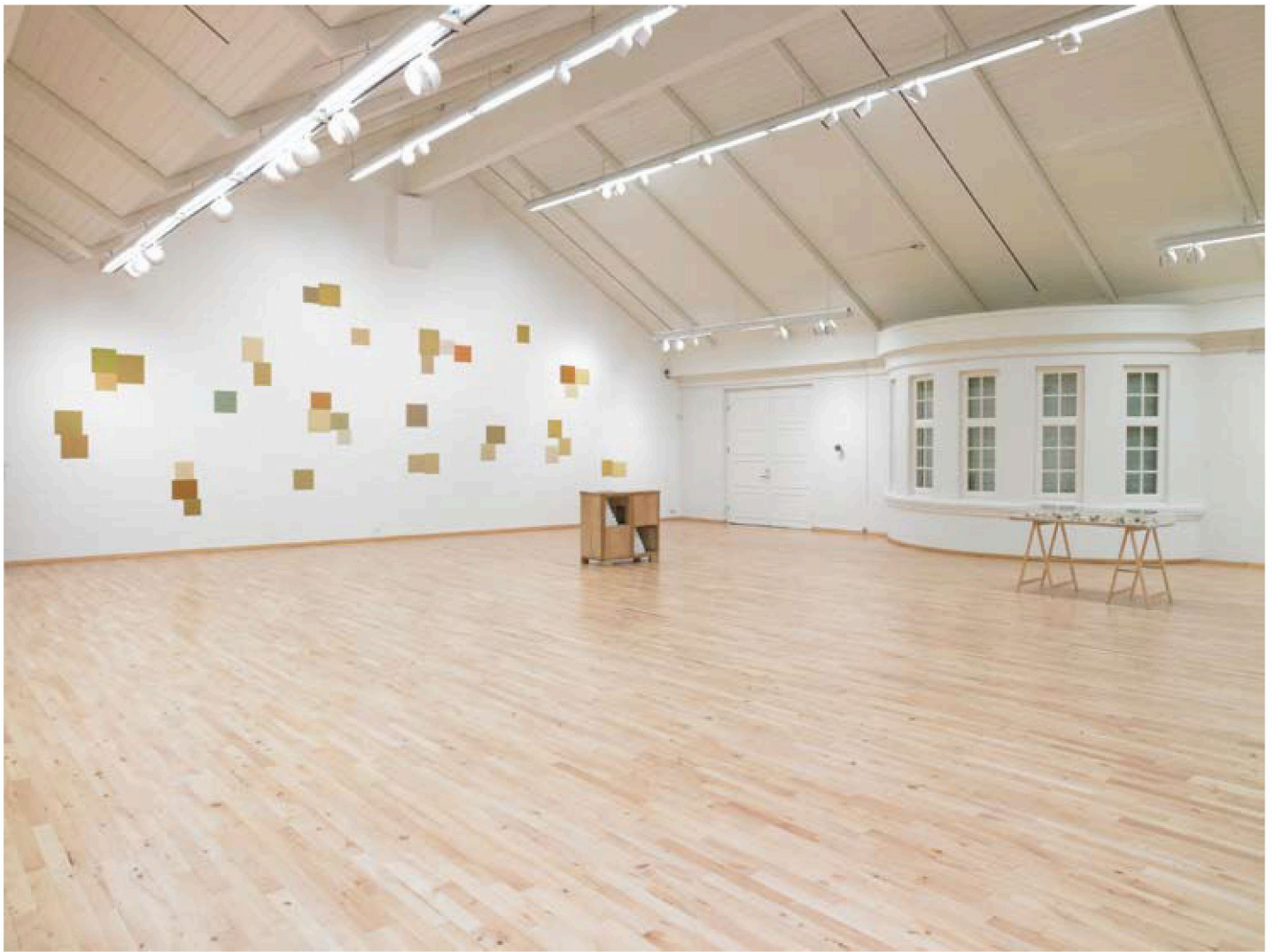
In this exhibition I use my own background to relate to general issues like culture, handcrafts, women's history and nature. At the same time the pieces also deal with aesthetic subjects concerning, space, scale, color, painting, installation and concepts. My grandmother was born 1911 and died in 2009, she was a typical woman from the last century. She grew up on a farm and later moved to the city. It was common that those people later acquired land close to where they grew up to grow plants and trees on. This kind of a garden is in fact a middle stage between the farm and the city, the urban and the rural environment, a connection between the past and the present.



*Garden.* 2011

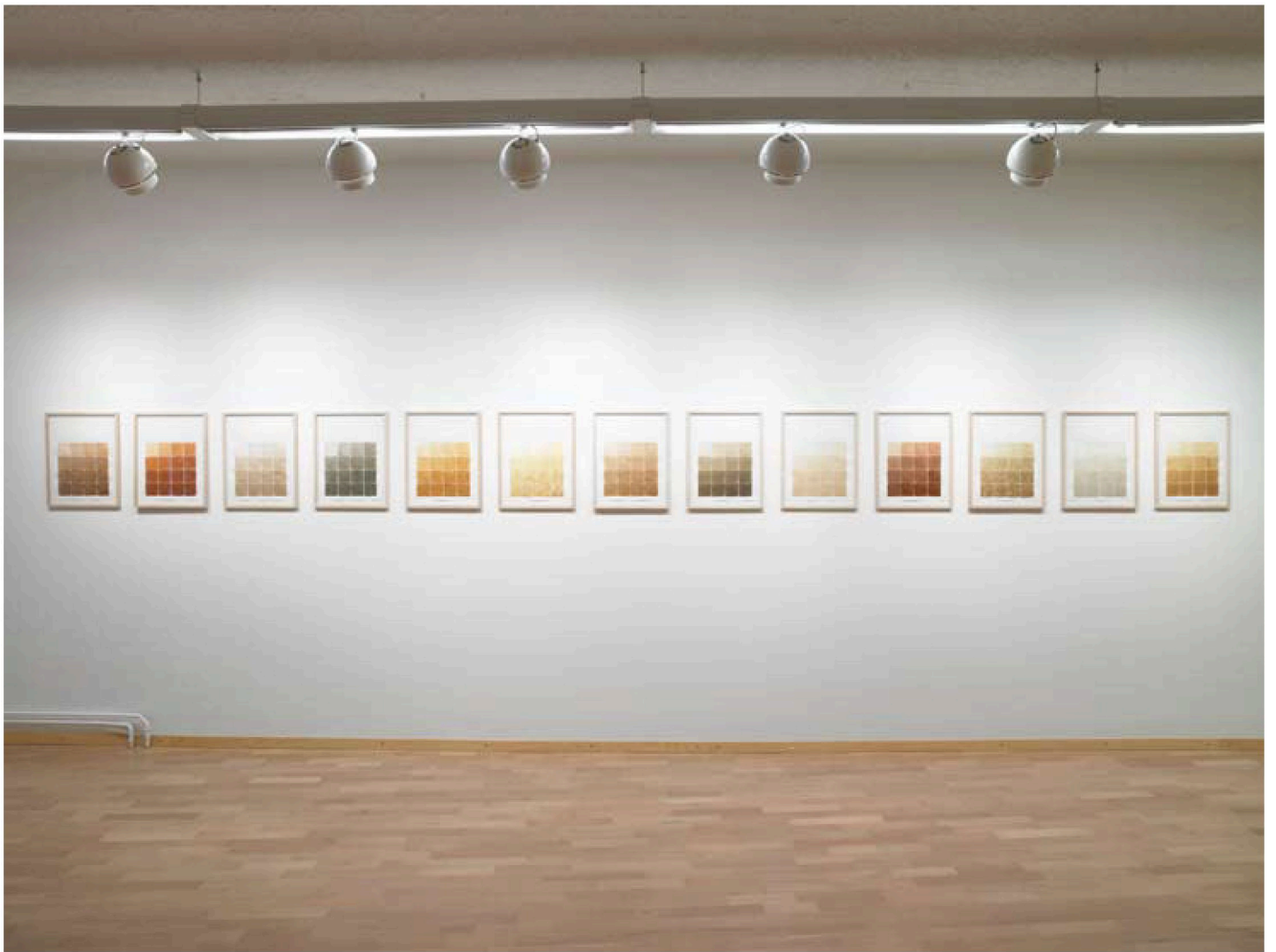
Crochet wool, plant dyed with plants from my grandmothers garden.

Size variable. (smallest 25 x 25 cm and largest 35 x 41 cm). Each panel contains one plant.

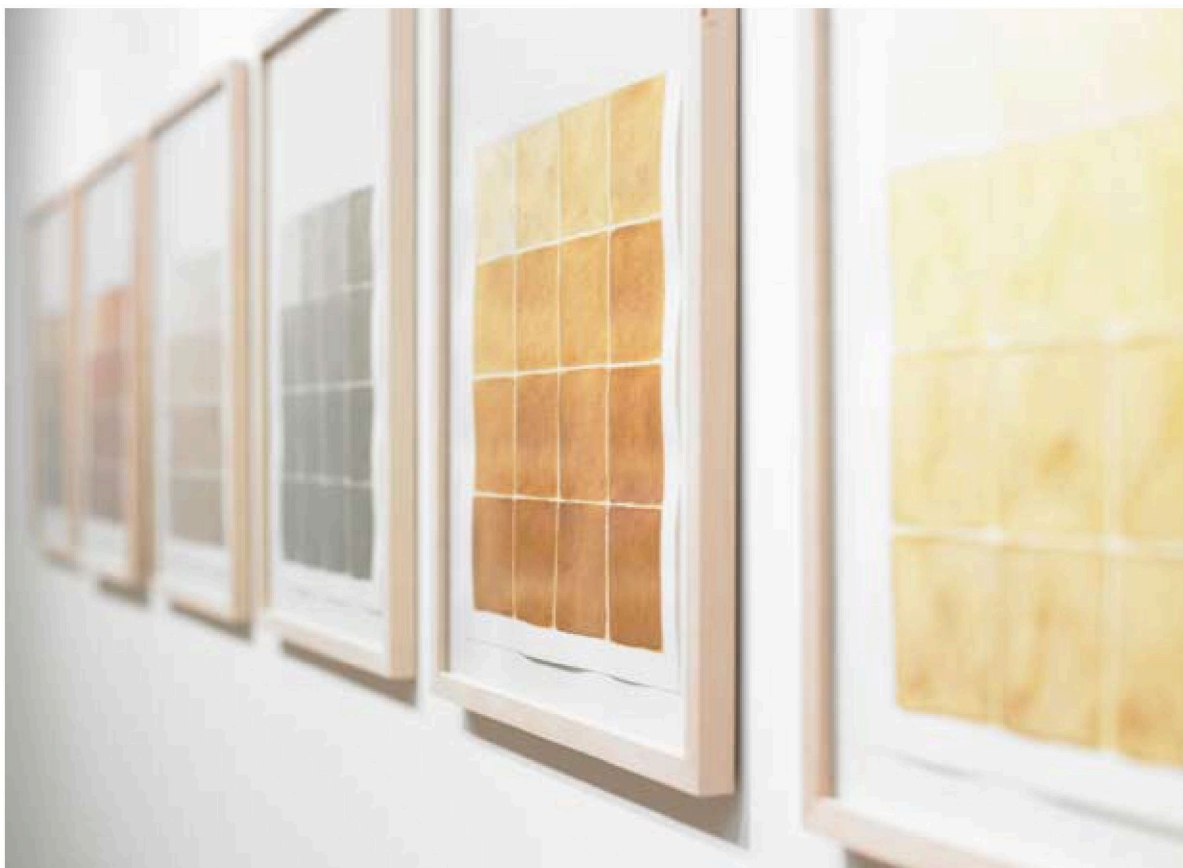


*Garden* 2011  
Detail. Bog bilberry, (Bláberjalyng). 26 x 30 cm

*Garden* 2011  
Detail. Top: Rubarb root, (rabarbararót). Middle row: Couch grass, (húsapuntur), (Mother of Thyme, (blóðberg. Third row: Dog lichen, (engjaskóf). Below: Cow parsley, (skógarkerfill)



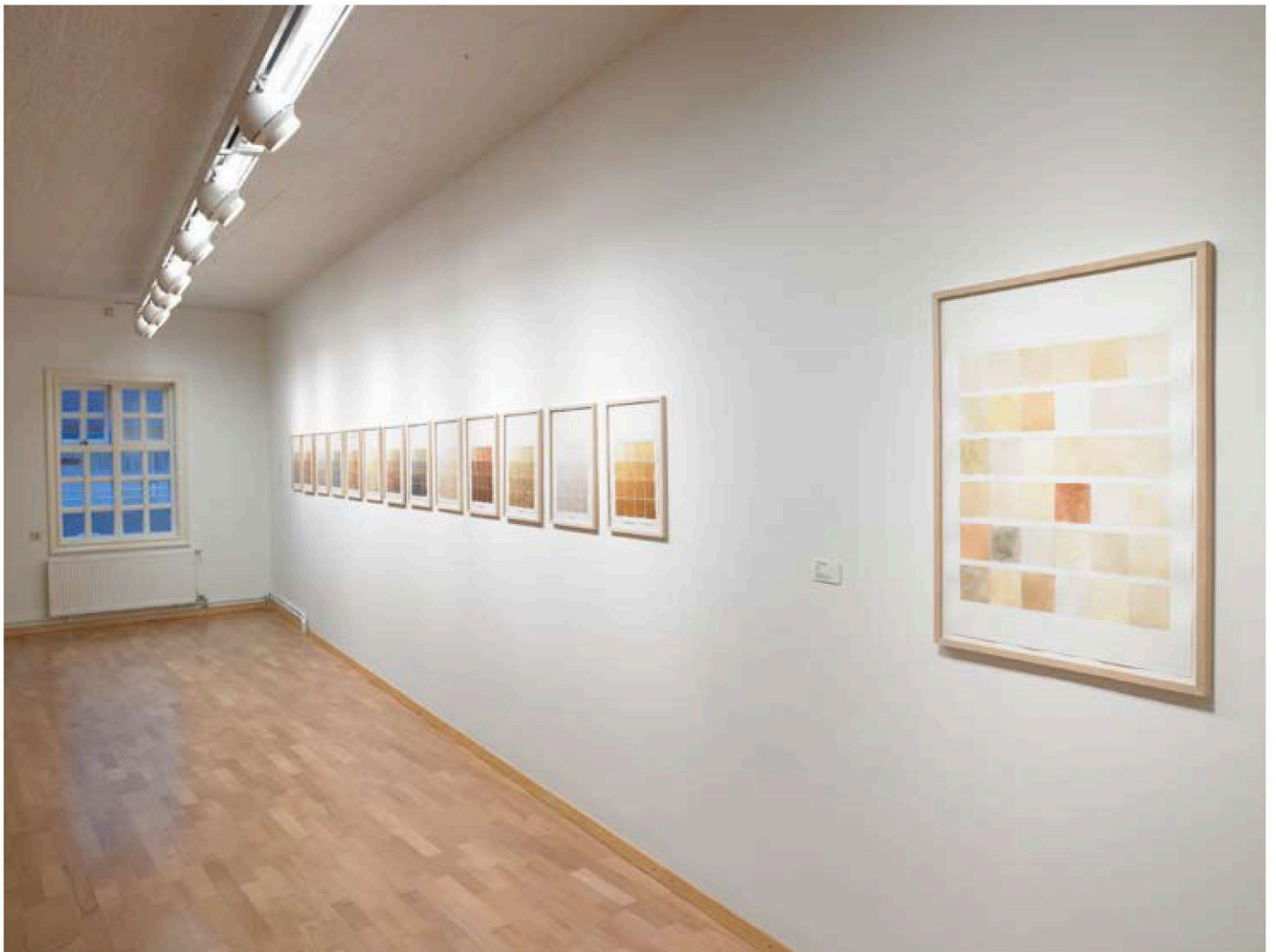
*Plants 2011*  
Watercolors made with plants from my grandmothers garden.  
47,5 x 37,5 x 2 cm Each.



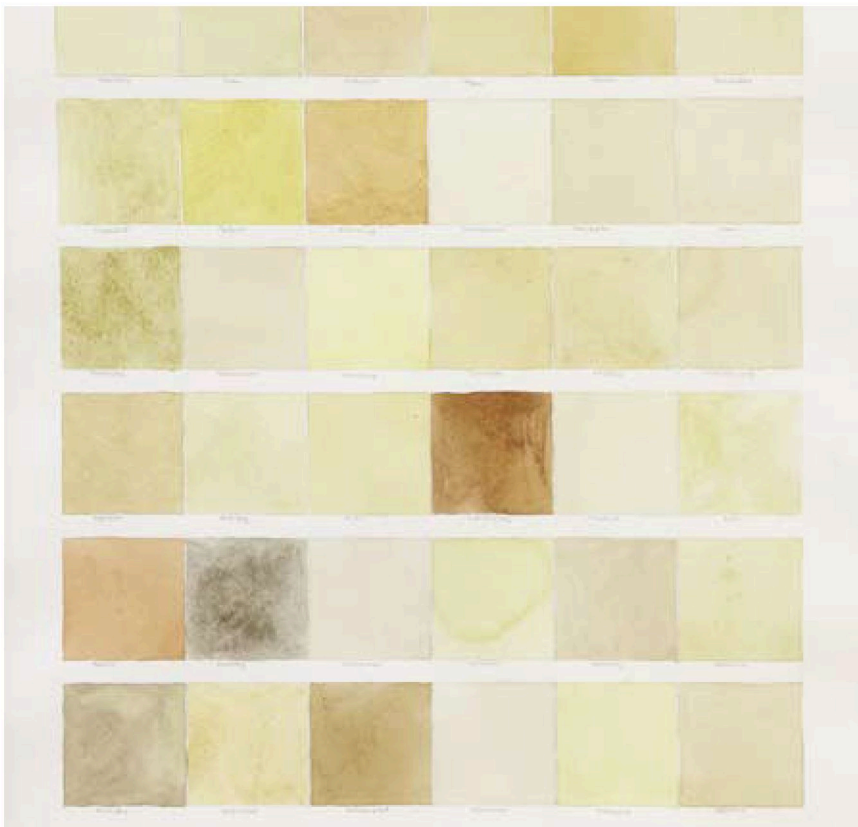


*Plants 2011*

Detail. Left: Tea Leaved Willow, (Gulvíðir). Right: White Clover, (Hvítsmári).



*Spectrum* 2011 (on the right)  
 Watercolors made from 36 plants from my grandmothers garden.  
 82 x 62 x 2 cm



"Spectrum" 2011 Detail.  
 Top row: Meadowsweet, (mjaðjurt).  
 Bog Bilberry, (bláberjalyng).  
 Below: Rubarb root (rabarbararót).  
 Meadow horstail, (vallenging).





*Tea Leaved Willow* 2011

Plant dyed wool. All balls of yarn are plant dyed with leaves from the same tree that my grandmother planted 40 years ago.





"Re-Give" 2007-2009

Mittens I made for my grandmother. Wool, embroidery thread, nalbinding, knitting, embroidery. approximately 40 x 40 x 1,5 cm each.



*Re-Give* detail. Nalbinding and embroidery.



*Re-Give* detail. Rose patterned mittens.



*Re-Give* detail. Plant dyed wool. Sampler.



*Re-Give* detail. Plant dyed wool, birch leaves.



*Trousers 2011*  
Unravelling polyester trousers that belonged to my grandmother.  
17 cm diameter.



*Seedlings 2009*  
A photograph of seedlings from Tea Leaved Willow from my grandmother's garden.  
40 x 53 x 2 cm





Untitled. 2009. Photographs of my grandmother helping me knit and then me helping my grandmother to knit. 22x5 x 32,5 x 2 cm each.



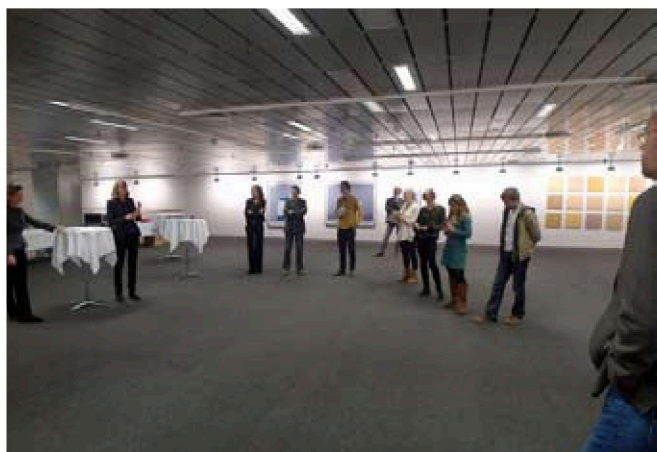
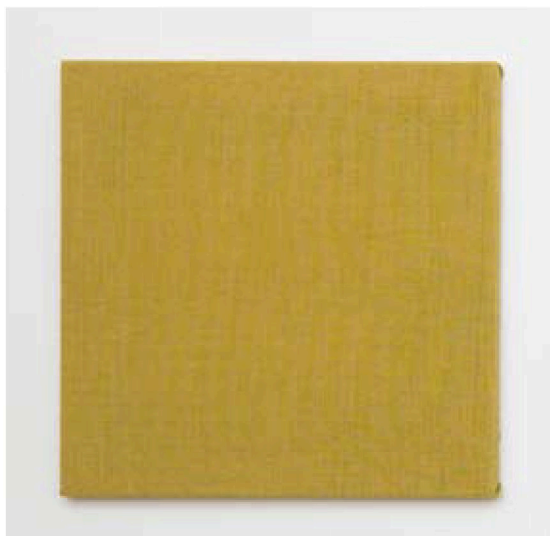


*Overlap* 2011  
Linen, woven, acrylic paint. 60 x 60 x 0,75 cm



*Urban Color Palette, Reykjavík.* 2010. **Carnegie Art Award** 2012.

The piece *Urban Color Palette, Reykjavík*, consists of woven wool plant dyed in weeds from downtown Reykjavík. This project is a site specific research into the color-palette of Reykjavík that is usually invisible, although constantly in front of us. I focus my attention on my immediate surroundings where weeds grow in vacant lots, between houses and at the side of the road. These are common but un-popular plants, such as chickweed and dandelion. This work consists of 21 pieces each panel is dyed with one plant.



*Urban Color Palette, Reykjavík.* 2010.  
Woven wool. 45 x 45 x 0,75 cm each.  
Garden soral, (Túnsúra).

*"Urban Color Palette, Charlotte"* 2010

Plant dye from Charlotte weeds, crochet wool.

Commission for the Mint Museum of Art, NC, Charlotte. USA.

The piece *Urban Color Palette, Charlotte* consists of various sized crochet pieces from wool plant dyed with Charlotte weeds, the pieces are placed in an organized chaos on the museum wall.

The piece is a site specific research into the colors of the area. I focus my attention on the immediate surroundings, in this case around my temporary studio at the Mint Museum. I pick common weeds and un-popular plants, such as chickweed and dandelion, that grow on the edge of the road and in vacant lots in the area. These plants, are not part of the standard palette of plant dyeing, the results of the process being beforehand uncertain and undocumented, but non-the-less proving to lead to results with a rich color-palette and often a strong character.

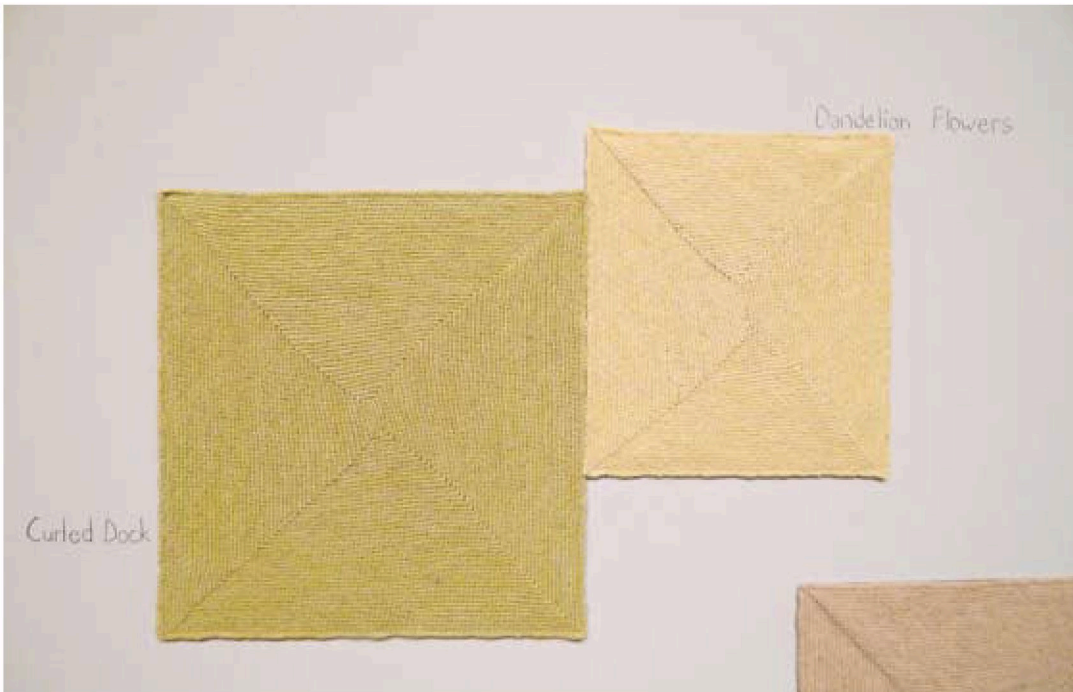
From these plants I get countless variations of yellow and green tones with undertones of browns and grays. These I use to color the wool that is the basis of the work. By doing this I explore the environment that is close at hand, and the possibilities that can be found in everyday life, within a traditionally underprivileged area in Charlotte. This project therefore becomes a site specific research into the Charlotte color-palette that is usually unseen, although constantly in front of us.

The work, is also a reflection on the context of textiles and painting and on hierarchical systems of value within the plant world.





*Urban Color Palette, Charlotte 2010*  
Plant dye from Charlotte weeds, crochet wool. Size variable.



Left: Curled Dock, (Njóli). 32 x 32 cm  
Right: Dandelion flowers, (Fíflablóm). 26 x 31 cm



*The Spinning machine in Ólafsdalur, intervention, 2009.*

**Valleys - Hills - Handcrafts.**

Group exhibition in an old agricultural school in Ólafsdalur valley, west of Iceland. Summer 2009.

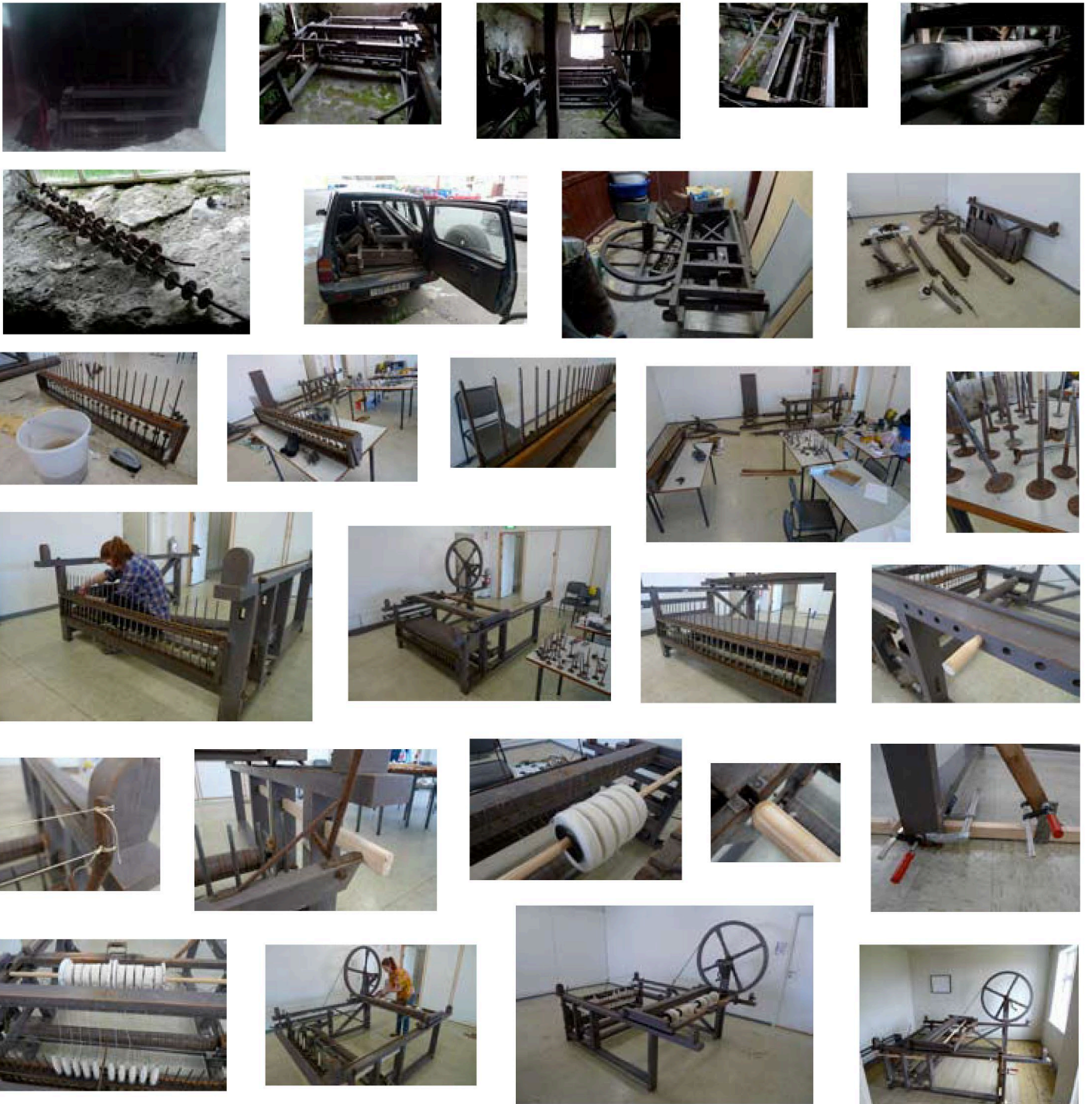
The spinning machine in the old farmschool in Ólafsdalur had been unused for 50 years. My piece for the exhibition "Valleys – Hills – Handcrafts", was to fix the spinning machine, learn how to use it so it and spin yarn with it. I dyed the yarn with local Curled Dock, a plant widely found in the west of Iceland and knit a pair of longjohns. In the exhibitoin I showed the longjohns and photographs of the process of fixing and cleaning the machine.



The Ólafsdalur Longjohns.



86 photographs of the process of re-activating the spinning machine.



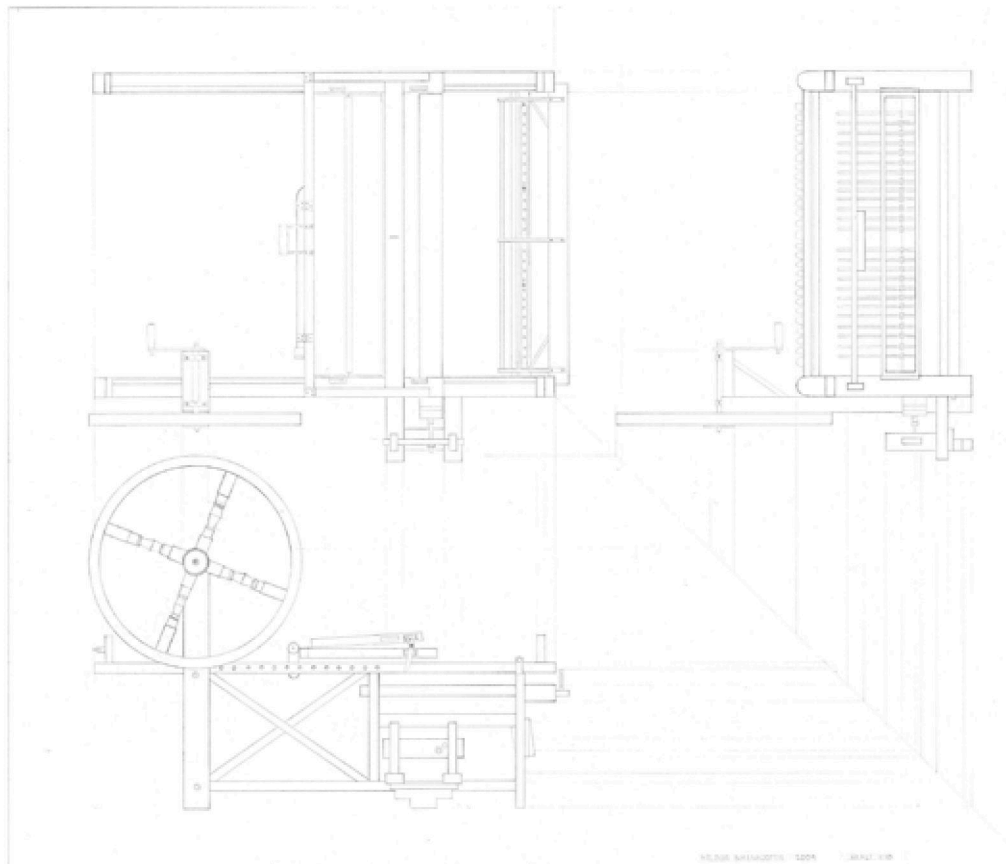
94 photographs (sample) of the process of transforming the spinning machine in a functional condition.



*The Olafsdalur Longjohns*. 2009. Knit wool spun in the spinning machine, dyed in Njoli from the West of Iceland.

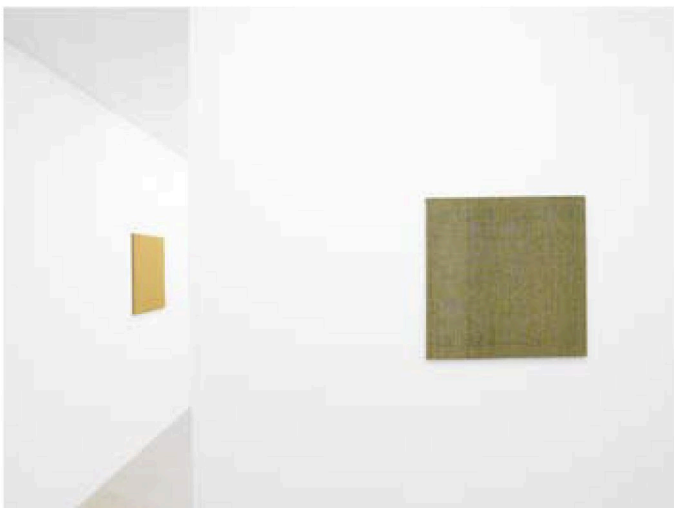


The spinning machine in the exhibition at the old school house fixed and functional. On the wall is a technical drawing of the spinning machine.



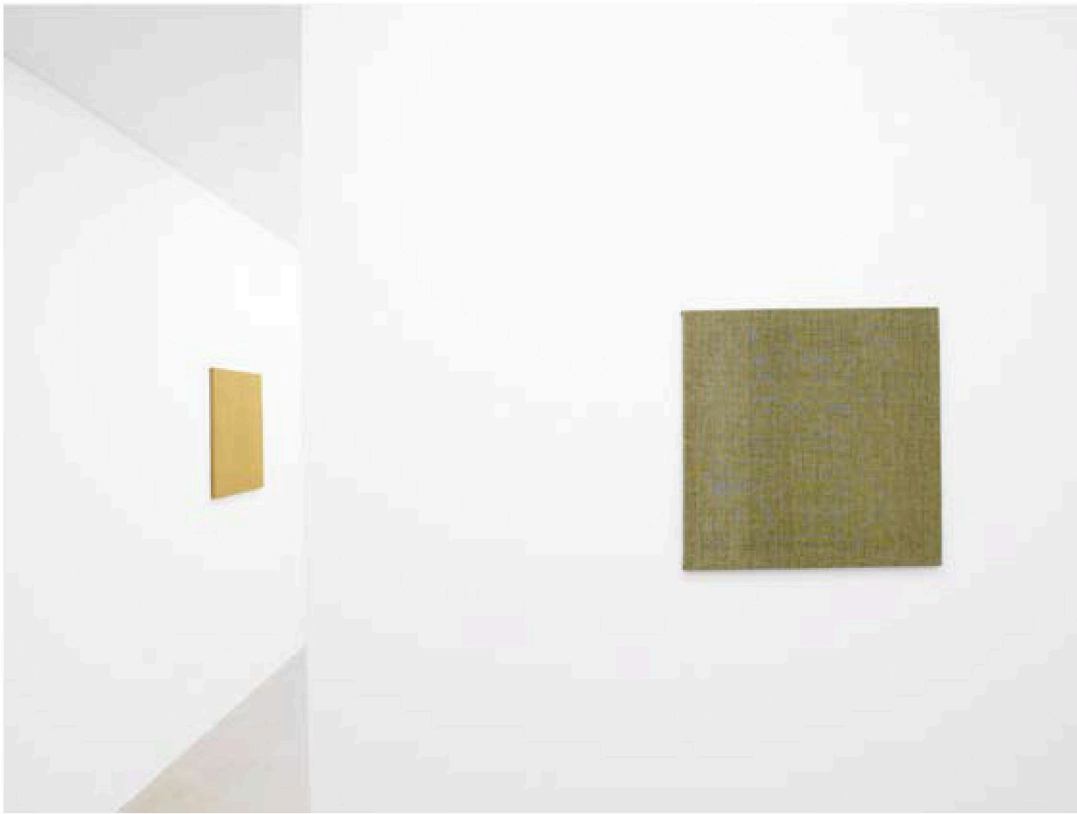
The Spinning Machine in Ólafsdalur, technical drawing. 2009. 45 x 55 cm

**Equivalent.** November, 2006  
SAFN, Reykjavík. Iceland. Installation view.



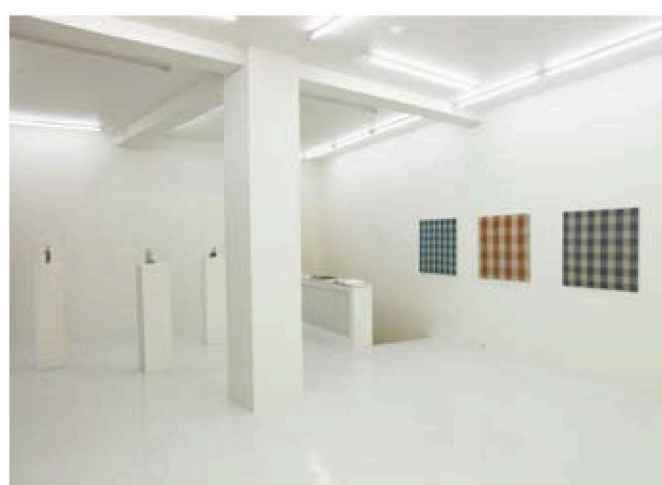
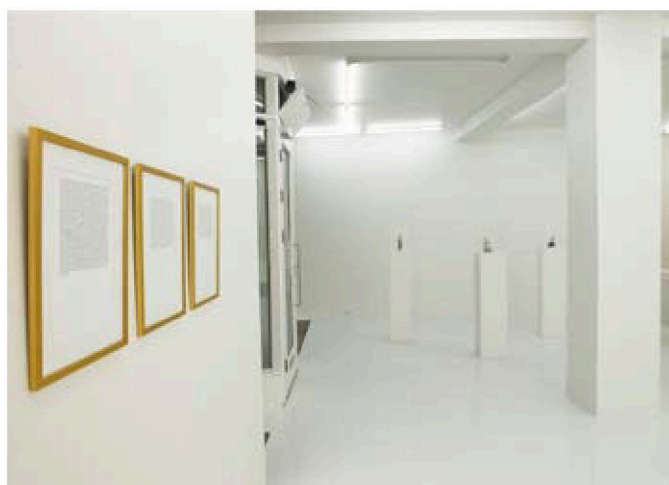
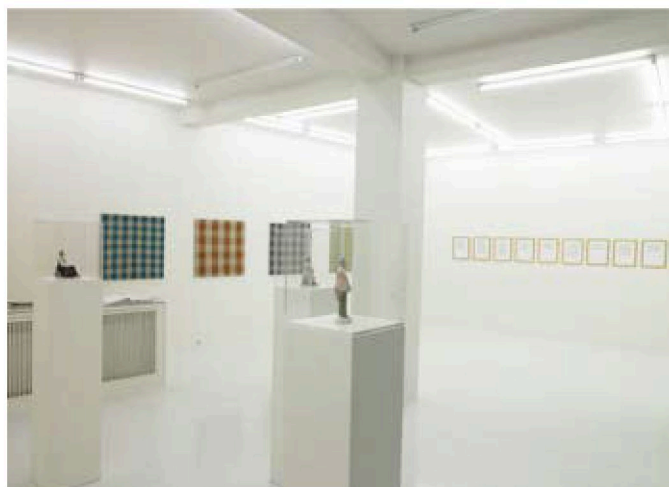


*Red Iron Oxide*. 2006. Linen, acrylic paint, woven.  
65 x 65 x 0,75 cm



*Olive Green*. 2006. Linen, woven, acrylic paint.  
60 x 60 x 1,5 cm

*Bakground. 2006*  
i8 Gallery. Reykjavík, Iceland. Installation view.







*My Three Grandmothers*. 2005  
Porcelain figurines. Installation view.



Guðrún Bjarnadóttir  
23 x 7,5 x 7,5 cm



Svanhildur Ólafía Guðjónsdóttir  
18 x 15 x 15 cm



Þórunn Guðjónsdóttir  
18 x 18 x 10 cm



að lesa og skrifa en frá sögu þeir að hún minnst  
 stautadi eitthvað frá skildi hún ekkert hvað hún  
 í var mest misskilningur frá er ekkert að hún  
 hefur þessa verið lokud af og ekkert komist. Svó  
 í þegar ég kom með dukka og allt mögulegt kar  
 mlíku frá lék allt í höndunum á henni. Þó þón  
 allsaman. Þú hafi skaddast í þáringu og var  
 þér um bil. Hún gat nú eitthvað smá stauast  
 m að hún fengi lestrar-kennara, að þá vóti tek  
 á mig rög og kenndi barninu þess eins og mér  
 in var þessa fjötlega las, ég las þess þess og  
 usum okkur áfram og undir voru frá var hún  
 ganum og í henni. Þú elskasti alveg heimilisbi  
 talpest afli hún hafi ekki verið ellefu tölfr dón  
 að hún var eldri. Svó þess kom þá upp að hún  
 rættum malistikum þannist mér, en þú veist þ  
 sprotf eru sett upp. Þess eins og þetta var frá  
 elska þvona var þetta að þá var skylda að ne  
 la fengju kennslu svo kennara þess þess til þ  
 lega og allavega en þá var að þess þetta bil.

Foundation. 2006. Ink-based dye on paper. 36 x 28 cm each.

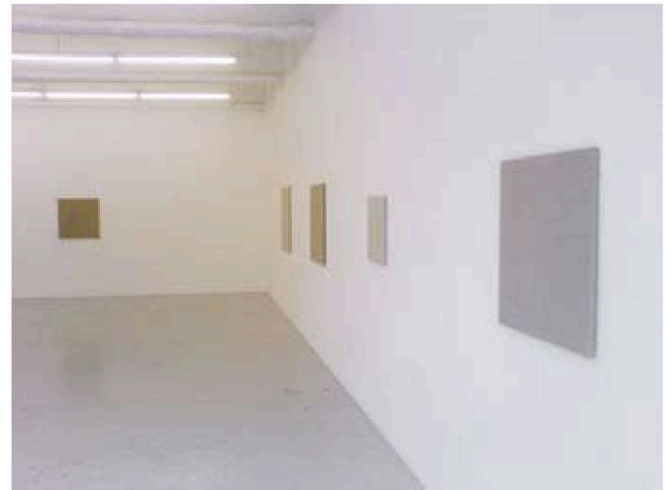


Installation view of Gingham pieces.



*Gingham, Phthalo Turquoise.* 2006  
Linen, acrylic paint, woven. 80 x 80 x 1,5 cm

**Ground.** The living Art Museum. July 2006.



*Plain Weave 16/2. 2006*  
Linen. Woven. 70 x 70 x 0,75 cm





**Work(s)**

Installation view. ASÍ Art Museum. Reykjavík, Iceland. 2004





*Frippery*. 2004

Embroidered tablecloth (found object) with velvet pile embroidered on top.  
110 x 45 x 45 cm. With pedestal.





"Belgian Linen" 2004.  
Crochet belgian linen. 120 x 25 x 25 cm with pedestal.



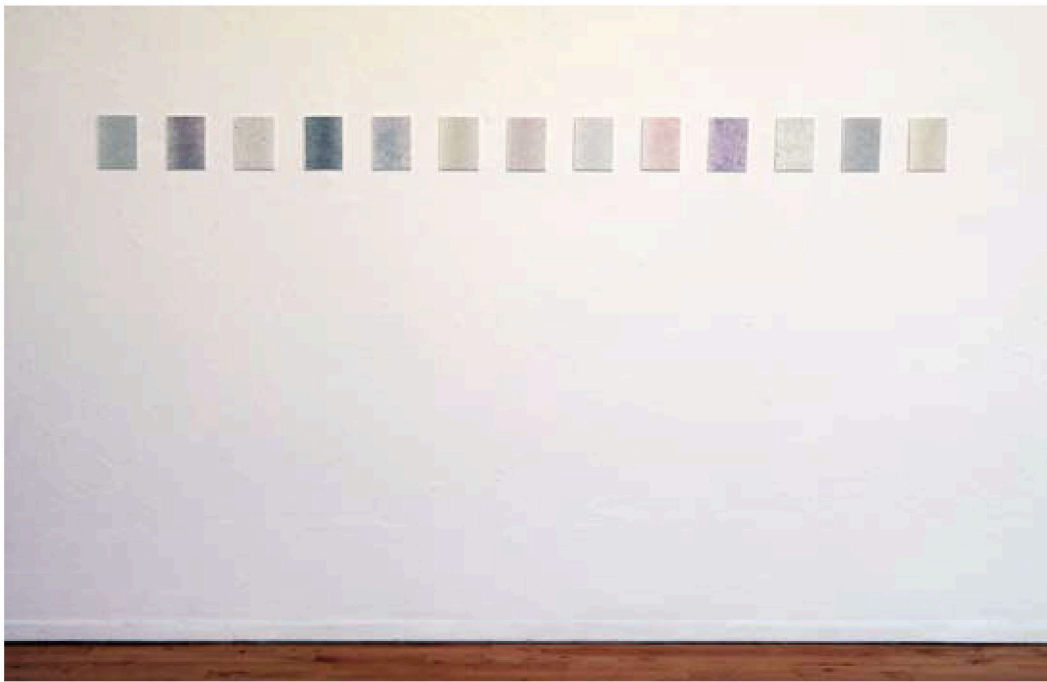


*Reconstructed Canvas.*  
Crochet belgian linen. 2003  
74 x 74 x 4 cm.





*Reconstructed Canvas, II.* 2003  
Crochet cotton (unraveled canvas) and canvas.  
127 x 53 cm.

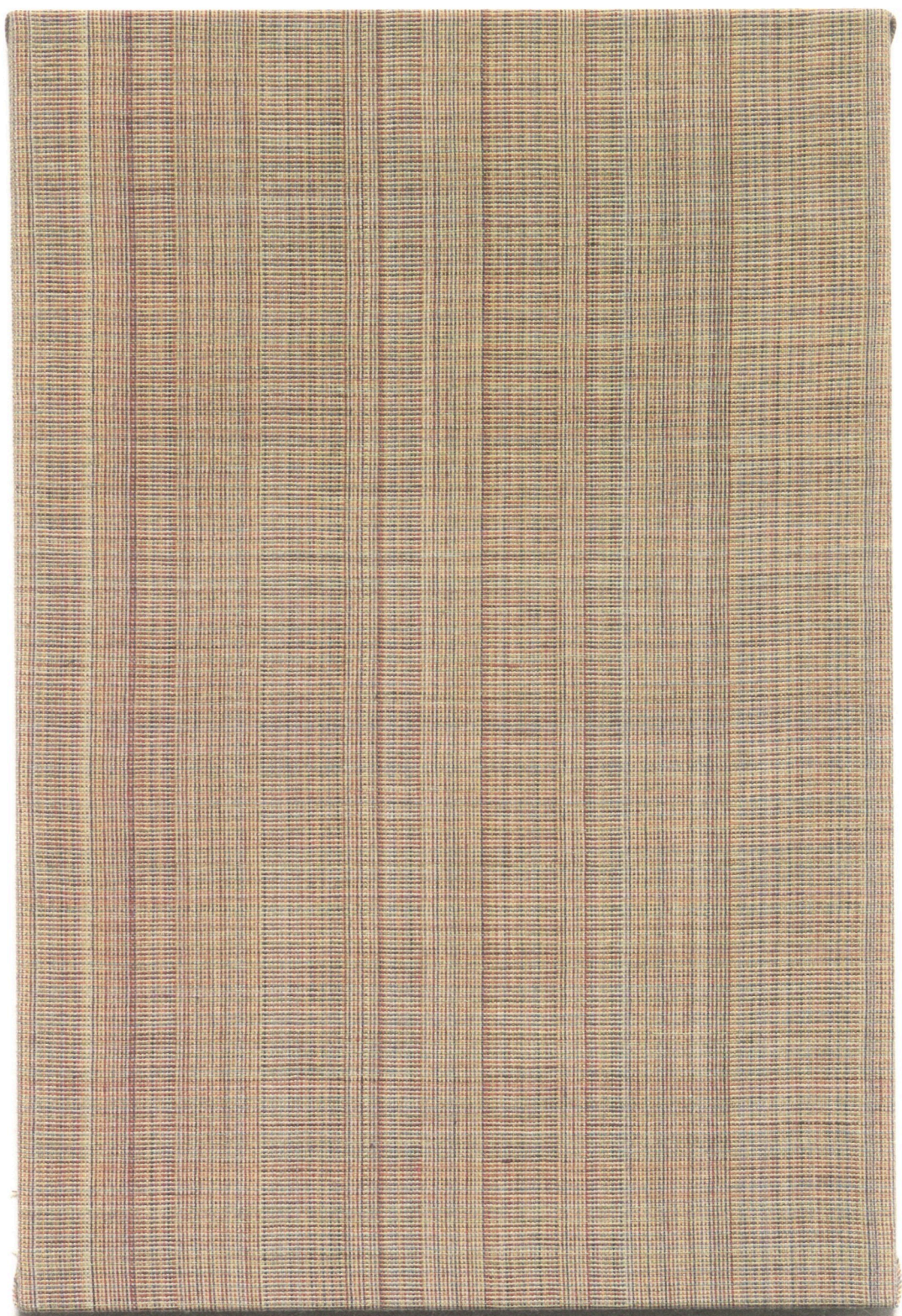


From the left:

Ásrún Kristjánsdóttir  
Hólmfríður Árnadóttir  
Kristveig Halldórsdóttir  
Gerður Bjarnadóttir  
Guðrún Bjarnadóttir  
Ragnheiður Hrafnkellsdóttir  
Ingibjörg Jóhannsdóttir  
Katrín Sigurðardóttir  
Guðbjörg Elín Ásgeirsdóttir  
Póra Sigurðardóttir  
Guðrún Bjarnadóttir, (amma)  
Pórunn Svanhildur Eiðsdóttir  
Hafðís Helgadóttir.

*13 Portraits, 2004*  
Lint-roller tape mounted on plexy.  
15 x 10,5 cm. Each.





COLORS OF BELONGING / LITIR TENGLA / HILDUR BJARNADÓTTIR





















COLORS OF BELONGING

LITIR TENGLA

HILDUR BJARNADÓTTIR

## CONTENTS / EFNISYFIRLIT

INTRODUCTION / FORMÁLI, ÓLÖF K. SIGURÐARDÓTTIR: 13

COLORS OF BELONGING / LITIR TENGLA: 14

IMAGE AS WEAVE, JONATAN HABIB ENGQVIST: 20

MYND SEM VEFNAÐUR, JONATAN HABIB ENGQVIST: 23

STRINGS ATTACHED TO THE EARTH, ANDREAS SIQUELAND: 36

ÞRÆÐIR SEM TENGJAST JÖRÐINI, ANDREAS SIQUELAND: 40

SPINNING MACHINE IN ÓLAFSDALUR / SPUNAVÉLIN Í ÓLAFSDAL: 44

GRANDMOTHER / AMMA: 48

PAINTER'S CANVAS / MÁLARASTRIGI: 58

SPRIGS OF COLOR, GUNNAR J. ÁRNASON: 64

LITASPROTAR, GUNNAR J. ÁRNASON: 71

GINGHAM: 78

ORIGIN / UPPRUNI: 92

FLORA OF WEEDS / FLÓRA ILLGRESIS: 94

ECOSYSTEM OF COLOR / VISTKERFI LITA: 102

AUTHORS / GREINARHÖFUNDAR: 109

RESUME / FERILSKRÁ: 110

## INTRODUCTION / FORMÁLI

This book is published in connection with the opening of the exhibition *Ecosystem of colors* in the Reykjavík Art Museum at Kjarvalsstaðir. The exhibition follows Hildur Bjarnadóttir's research fellowship at the Norwegian Artistic Research Fellowship Programme and Bergen Academy of Art and Design where Bjarnadóttir was a researcher from 2012 to 2015. The exhibition was also presented at Bergen Kjött in Norway, 2015.

The book and exhibition *Ecosystem of colors* are based on the artist's work over the last three years but basically encapsulates Bjarnadóttir's ideas from the beginning of her career in the late eighties. Her work reflects her ideas about the nature of painting, through materials, methods and the origin of colors. Bjarnadóttir builds her paintings with threads which she dyes before the work is woven. Her methods connect the work with the female experience and knowledge of crafts which once was common but has become rare.

The artist's relationship with her environment and her origin reflects a strong connection between man and nature, material and origin, between the past and the present. In her works, culture meets daily life, as her contemplation, her interpreting and processing argue important ideas regarding respect for our nature, our history and values from the past, which we are responsible for carrying into the future.

Many thanks to the authors of articles in the book, as well as to others who have lent a hand with the publishing and preparing of the exhibitions.

Bók þessi er gefin út í tengslum við opnun sýningarinnar *Vistkerfi lita* í Listasafni Reykjavíkur á Kjarvalsstöðum. Sýningin er unnin í framhaldi af listrannsóknarverkefni Hildar Bjarnadóttur við Miðstöð listrannsókna í Noregi og Listakademíuna í Björgvin þar sem Hildur gegndi rannsóknarstöðu frá árinu 2012 til 2015. Sýningin var einnig sett upp í sýningarsal Bergen Kjött í Noregi árið 2015.

Bókin og sýningin *Vistkerfi lita* byggjast á vinnu listakonunnar síðustu þrjú ár en þar eru í raun dregnar saman hugmyndir sem Hildur hefur fengist við allt frá því hún hóf feril sinn á níunda áratug aldarinnar sem leið. Verkin endurspegla hugleiðingar hennar um eðli málverksins í gegnum efnivið þess, vinnuaðferðir og uppruna lita. Hildur byggir upp flöt málverkanna frá grunni með þráðum sem hún litar áður en verkin eru ofin. Vinnuaðferðir hennar tengja verkin við reynsluheim kvenna og handverkskunnáttu sem eitt sinn var almenn en er nú orðin fágæt.

Samband listakonunnar við umhverfi sitt og uppruna endurspeglar sterk tengsl á milli manns og náttúru, efnis og uppruna, sögu og samtíma. Í verkum hennar mætast menning og hversdagslíf, og með djúpri hugsun, túlkun og úrvinnslu eru færð rök fyrir mikilvægum hugmyndum um virðingu fyrir landinu, sögunni og þeim verðmætum sem fortíðin hefur fært okkur og við berum ábyrð á til framtíðar.

Höfundum greina og öðrum sem komið hafa að útgáfunni og undirbúningi sýninganna eru færðar þakkir.

Ólöf Kristín Sigurðardóttir

Director at Reykjavík Art Museum / Safnstjóri Listasafns Reykjavíkur

## COLORS OF BELONGING / LITIR TENGLA

Bergen Kjøtt, Bergen, Norway / Björgvin, Noregi

14.11. – 29.11. 2015

Between 2012–2015, Hildur Bjarnadóttir was a researcher at the Bergen Academy of Art and Design, working on a PhD in Fine Art, which materialized in the exhibition *Colors of belonging*.

In the exhibition Bjarnadóttir displayed woven paintings and plant dyed silk. The paintings are made with naturally dyed wool, and linen thread which has been dyed with acrylic paint. The weavings bring together two color systems, man-made and natural. The color is the material; its origin is as important as its appearance. Each silk is dyed with one plant and the building's structural foundations were used to present the work. The works in this exhibition explore the desire to find one's place in the world, a place of one's own. In 2012, Bjarnadóttir acquired a piece of land in the south of Iceland. She had no previous connections to this place, but has since then been forming roots and planning a future on this land. It is situated in the middle of a farmland, flat, with a panoramic view of the surrounding mountains and towards the ocean. A defining characteristic of the land are tussocks, where a variety of plants grow, such as wild thyme, northern bedstraw, stone bramble and bog sedge. In a wetland area cotton grass grows, small reed grass and bog star, and there is also a grassy area where you can find sweet grass, meadowsweet, sheep's fescue and browntop. The works in the exhibition are specific to a certain place and time, they build on and form systems which bring out different information, feelings and elements of the specific site. Bjarnadóttir explores the land and its existence from different angles. These are personal systems, they are artistic, subjective and autonomous, and give structure to Bjarnadóttir's contemplations on her relationship with nature and this place.

Á árunum 2012–2015 gegndi Hildur rannsóknarstöðu við Listaháskólann í Björgvin og vann þar að doktorsverkefni í myndlist, sem birtist í sýningunni *Litir tengsla*. Á sýningunni voru ofín málverk og jurtalitað silki. Málverkin eru búin til úr jurtalitaðri ull og hörþræði sem litaður hefur verið með akrýlmálningu. Í vefnaðinum fléttast saman tvö litakerfi, manngert og náttúrulegt. Liturinn er efniviður, uppruni er jafn mikilvægur og ásýnd hans. Hver silkiflötur er litaður með einni plöntu og var burðarvirki byggingarinnar notað til uppsetningar. Á sýningunni tekst Hildur á við þörf mannsins fyrir að tilheyra ákveðnum stað í heiminum. Árið 2012 eignaðist hún landspildu í Flóa. Hún hafði þá engin tengsl við svæðið en hefur síðan verið að festa rætur og móta framtíð sína á þessum stað. Spildan er í miðju bændasamfélagi, þar er flatlent og víðsýni mikið til allra átta. Þar er fjölgresi plantna sem algengar eru á þessu landsvæði. Einkennandi eru þúfur þar sem meðal annars vex blóðberg, krossmaðra, hrútaberjalyng og þursaskegg, einnig engjar með klóffífu, hálmgresi og mýrasóley, og graslendi þar sem vex ilmreyr, bugðupunktur, mjaðjurt, blávingull og hálingresi. Verkin á sýningunni eru bundin tíma og stað, þau byggja á og mynda kerfi sem draga fram mismunandi tilfinningar, upplýsingar og eiginleika staðarins. Í verkunum skoðar Hildur landið og tilvist þess frá ýmsum sjónarhornum. Þetta eru persónuleg kerfi, huglæg og sjálfstæð, og hlutgera vangaveltur Hildar um samband hennar við náttúruna og staðinn.







Colors of belonging / Litir tengsla / 2015





Colors of belonging / Litir tengsla / 2015



## IMAGE AS WEAVE

### JONATAN HABIB ENGQVIST

In traditional (oil) painting, the role of the linen canvas is often to imitate a wall or a hard surface and to do its utmost to not look like what it is – textile and paint. In Hildur Bjarnadóttir's work, it is in fact the other way around. Not only are other aspects of painting's materiality investigated – it is the painting that constitutes the weave. The key elements of her woven images (or painting-weave) are woven paintings made from plant dyed wool and linen thread covered with acrylic paint. Her work deals with the visceral and tactile aspects of the textile/painting while also investigating the relationship between space and gaze. In parallel to the woven paintings, the artist has also worked with installations comprised of large plant dyed silk pieces, as well as installations with balls of yarn, knitted mittens, photographs and potted plants.

A common position today is that painting is no longer about the paint on canvas. For instance the German art historian, Isabelle Graw, states that "painting has long since left its ancestral home – that is, the picture on the canvas and is now omnipresent, as it were, and at work in other art forms as well".<sup>1</sup> In response to this statement, Swedish artist and writer Jan Rydén responds that we then might ask, "if painting is omnipresent, everywhere, thus everything, is it anything in particular? Clearly, this type of reasoning, i.e. that you cannot define painting because its boundaries are diffuse, is untenable."<sup>2</sup> For Bjarnadóttir, painting is a canvas of colour, or a coloured weave. In response to the question of why painting has such a remarkable allure and perseverance within the world of contemporary art, Hildur Bjarnadóttir does not end up outside the canvas or even with the painted surface, not even in the actual body of paint itself, but in the very materiality of the thread. Even in the installations, the balls of yarn and potted plants are not expanding the painting. Rather, it would seem, they are there as a means of containing it, they are perhaps even a means of clarifying the work's position as painting. The function of her installations seems to be to zoom in on the material, on that which constitutes her paintings as paintings, by emphasising further its origins and structure. She 'paints in the reduced field', so to speak.<sup>3</sup> The picture on the canvas is still present, only the canvas is also part of the image. Rather than painting on canvas, Bjarnadóttir's painting is the canvas. The painting is inside the canvas itself.

A few years ago I was in a studio visit, I think with Magali Cunico, and she was rubbing onions onto her canvas in order to paint with dry (acrylics) on fat (oils). Apparently this is an old 17<sup>th</sup> century trick, and I mention this as an example of a kind of empirical experimentation on the physicality of painting I currently see artists (re)engaging in that connects to this juxtaposition of painting in the expanded vis-à-vis the reduced field; a form of tactile and conceptually grounded experimentation which can also be seen in Bjarnadóttir's practice. In difference to the notion of "Painting beside itself",<sup>4</sup> it would seem that Bjarnadóttir's references already are woven into the work – *Painting inside itself* – meaning that the network of the painting is contained and concentrated in the object, rather than spread out, or "emanating from it" so to speak. Perhaps by comprising all of the traces and trajectories into a set frame, the work becomes more intense and sincere than if these were spread out. So why would this be interesting for someone who is not in the middle of this process? For someone who cannot decode? Perhaps one could speak of an activity of 'de-netting' through these weaves, of cutting off the threads that no longer matter. Framing. Trimming. Perhaps at the core of Bjarnadóttir's practice there is something to reflect on in an accelerating network society. By carefully selecting her references, choosing where to cut off, rather than where to add another layer, she introduces a sense of sensitivity and slowness into her work. This contemplative element

demands the viewer to slow down and sink into the fibre of the paintings. On the level of interpretation this would also constitute a break with the heritage of a more postmodern attitude to painting, where everything can refer to everything else. But not only as a new form of minimalism.<sup>5</sup> Someone might call it formalism. On the other hand there is a clash between the narrative of the image and the way that the paintings are presented.

Bjarnadóttir basically uses two systems of colour in her work. One is the industrially produced colour of thread dipped in acrylic paint. The other is natural dye, where the paint is 'in' rather than 'on' the thread. The dye is made from plants from a plot of land that she owns in the Icelandic countryside, Púfugarðar. The juxtaposition of these two colour schemes through a process of weaving creates an interchange between their constituents. The colour is the material, and she is more concerned with where colour comes from than what it looks like. Each thread (or silk, depending on the work) is dyed with the colour of one particular type of plant. Bjarnadóttir stresses that the colour of the individual thread carries information about its origin – its *loci*, rather than its genome. This allows the collected components to function as kind of “recording devices to the social and ecological environment they belong to, taking in information from the soil and the air.”<sup>6</sup> The plants can, in other words, be seen as a kind of “photographic developer”, or portrait, of a specific allotment. Púfugarðar is two hectares of land in South Iceland. The artist acquired it a few years ago. The land has three different types of ground: a grassy area, another with tussocks and a wet, marshy area. Each biotope has a different variety of plants. In the marshy parts one mainly finds different kinds of grass (wood-rush, cotton-grass, marsh horsetail, swamp cinquefoil). Low growing plants can be found in the tussocks (dwarf willow, thyme, goose tongue, black crowberry). Bjarnadóttir's entire palette is indeed demarcated by this biotope, combined with threads of out-of-the-tube industrial acrylic paint.

Hildur Bjarnadóttir's proximity to nature avoids nostalgia and an all too romantic aura through this stringent conceptual approach and the presence of technology. The deployment of synthetic materials is combined with an artistic practice which searches for a dynamic relationship between calculus and contingency. Her work examines how the texture-weave-painting creates finite rooms, objects and characters that can also be repeated, and repurposed. In other words, it is not about nature in the existential sense, or even as sensory phenomena, rather a question of nature as part of a technical reality, which is much more complex than a simple statement that the *text* and *texture* stem from the same Latin root. It is the colour of the place in the work that will change over time. Natural dye will fade while the pigments of synthetic paint endure.

Painting has demonstrated an astonishing perseverance within the expanding field of contemporary art and adjacent ecology of media images. Indeed, painting might even



Colors of belonging / Litir tengsla / 2015

be stronger today than ever. It is no longer confined to being identical to that flat picture plane hung on the wall, pretending to be what it is not. Contemporary painting tends to emphasize the apparatus of its appearance and channels of circulation.<sup>7</sup> Rather than solely being the dematerialised aspects of painting, it seems that the specific sensibility of the media often remains at the forefront.<sup>8</sup> The framing is defined by the architecture of the space where the work is shown. This is particularly clear in Bjarnadóttir's silk works, where the installation is conceived as physical experience, as a mental space beyond the gaze. The exhibition *colors of belonging* at Bergen Kjött concluded a three-year artistic research project.<sup>9</sup> The installation is framed by hanging the silks (also dyed and named according to the palette of Púfugarðar) on existing support structures as a means of working with the architecture of the exhibition space. Rather than creating a dialectics of antagonism, Bjarnadóttir is, with her weaves, attempting to "build a new ground, mapping the place they come from through the substance they are made from".<sup>10</sup> With the woven paintings, she also introduces the dry acrylic paint. As we enter the Anthropocene, that too, might be part of the milieu that she is portraying.<sup>11</sup> Bjarnadóttir: "By letting in a foreign substance such as the acrylic paint, the collision or dialogue between the plant color and the acrylic paint is again activated as a space for thought".<sup>12</sup> What becomes apparent through Bjarnadóttir's work is a distinction between the image and the painting. The main difference between the two categories could be phrased in terms of time and space.<sup>13</sup> Somewhat crudely put, an image would be something you see, whereas a painting is something you experience. The image is then a representation of the external form of an object, while the painting *is* an object. Bjarnadóttir's painting-weaves clearly show us that painting is physical and only exists as an object in space. It can't exist as an image; the image of a painting is not the painting. The painting is the image is the painting.

<sup>1</sup> Isabelle Graw, "Agency and Reflexivity beyond the Canvas" in *Thinking Through Painting: Agency and Reflexivity beyond the Canvas*. Eds. Isabelle Graw, Daniel Birnbaum, Nikolaus Hirsch. Berlin, Sternberg Press, 2012.

<sup>2</sup> Jan Rydén, "Painting in the Gravitational Field" in *Studio Talks: Thinking Through Painting*. Eds. Kristina Bength, Jonatan Habib Engqvist, Jan Rydén, Sigrid Sandström. Stockholm, Arvenius + Orfeus, 2014.

<sup>3</sup> The term "painting in the reduced field" came up somewhat jokingly in a discussion with the painters Jan Rydén, Sigrid Sandström, Kristina Bength and philosopher Lars-Erik Hjertström Lappalainen a few years ago as an alternative to the prevalence of network theory in painting around 2010–2011. *Ibid*.

<sup>4</sup> In his much debated article, the American art critic, curator and media-theorist David Joselit asks how painting belongs to a network, among other things arguing along the lines of "you can own a computer but you can't own the Internet" and that a painting thus primarily consists of its internal and external inter-referential relationships. David Joselit, "Painting Beside Itself", originally published in *October* #130, Fall 2009.

<sup>5</sup> There are, of course, several clear references to the Icelandic minimalist tradition in her work (especially before 2011) and the woven paintings can thus also be seen as a materialisation of the aesthetics of possibility: potential, variation, change, repetition, adaptation and nuances. The woven paintings might in this sense be connected to artists like Sol LeWitt or Yoko Ono's instruction paintings, and the use of a grid as a means of exploring the finite possibilities of a given structure.

<sup>6</sup> Hildur Bjarnadóttir in a text describing her project, received via email, June 2016.

<sup>7</sup> Isabelle Graw, "Agency and Reflexivity beyond the Canvas" in *Thinking Through Painting: Agency and Reflexivity beyond the Canvas*. Eds. Isabelle Graw, Daniel Birnbaum, Nikolaus Hirsch. Berlin, Sternberg Press, 2012.

<sup>8</sup> A similar theme becomes apparent in the exhibition *Painting 2.0* curated by a.o. the author of *Painting Besides Itself*, David Joselit, at Mumok, Vienna 2016. Even though the narrative surrounding the exhibition, as well as the extensive catalogue, claims to map the development of painting in relation to media, society is content to argue that painting survives by "revealing its network" or "discussing contemporary politics", etc., it is striking to see how the works themselves clearly are in a material, sensible dialogue with each other.

<sup>9</sup> *colours of belonging*, Hildur Bjarnadóttir, Bergen Kjött, Bergen, Norway, 14–29 November 2015. *Textiles in the Extended Field of Painting* was an artistic research project at Bergen Academy of Art and Design. <http://www.khib.no/18599> (retrieved 2016-07-27).

<sup>10</sup> Hildur Bjarnadóttir, in a text describing her project in an unpublished text, received via email, June 2016.

<sup>11</sup> The Anthropocene is a proposed epoch that begins when human activities started to have a significant global impact on Earth's geology and ecosystems.

<sup>12</sup> Hildur Bjarnadóttir, in a text describing her project, received via email, June 2016. This can be read in contrast for instance to André Rottmann's claim that: "For the longest time, the theory and practice of painting has been organized, contained and propelled by a series of closely related antagonisms – colour and contour, transparency and opacity, gesture and facture, illusion and flatness, semblance and objecthood, chroma and contrast, chance and composition, mark making and the monochrome, ostentatious virtuosity and anonymous execution, figuration and abstraction – to name just a few."



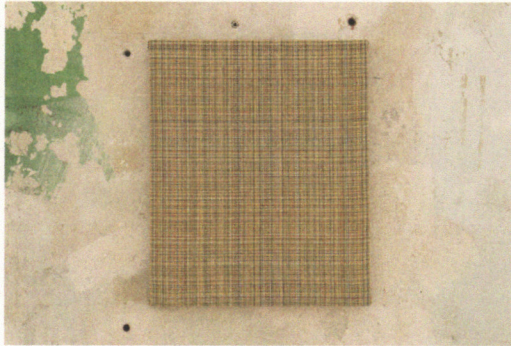
## MYND SEM VEFNAÐUR JONATAN HABIB ENGQVIST

Í hefðbundnu (olíu)málverki gegnir striginn oft því hlutverki að líkja eftir vegg eða hörðum yfirborðsfleti en gera jafnframt sitt besta til að líta ekki út fyrir að vera það sem hann er – ofið efni og málning. Í verkum Hildar Bjarnadóttur er þessu alveg öfugt farið. Ekki eru einungis kannaðar ýtarlega efnislegar hliðar málverksins – það er málverkið sem myndar vefnaðinn. Lykilþættirnir í ofnu myndunum hennar (eða málverka-vefnaðinum) eru ofin málverk gerð úr ull sem er lituð með jurttalitur og hörþræði sem er þakinn akrýlmálningu. Í verkum hennar er tekist á við eðlislægar og áþreifanlegar hliðar vefnaðarins/málverksins en jafnframt könnuð tengslin milli rýmis og rýni. Samhliða ofnu málverkunum hefur myndlistarkonan unnið að innsetningum sem samanstanda af stórum silkistykki lituðum með jurttalitur, og sömuleiðis innsetningum sem í eru lopahnyklar, þrjónaðir vettlingar, ljósmyndir og pottaplöntur.

Það er algeng afstaða nú á tímum að málverkið hafi lítið að gera lengur með málningu á striga. Til að mynda lýsti þýski listfræðingurinn Isabelle Graw því yfir að málverkið hefði „fyrir löngu yfirgefið föðurhúsin – það er að segja myndina á striganum – og er nú alls staðar nálægt, að segja má, auk þess sem það hefur veruleg áhrif á annars konar listsköpun“.<sup>1</sup> Sem svar við þessari yfirlýsingu segir sænski listamaðurinn og rithöfundurinn Jan Rydén að við gætum eins spurt: „Ef málverkið er sífellt nálægt, alls staðar, og er þar með allt, er það þá nokkuð sérstakt í sjálfu sér? Augljóslega er þessi gerð röksemdafærslu, að ekki sé hægt að skilgreina málverk vegna þess að mörk þess séu á dreif, óverjandi.“<sup>2</sup>

Fyrir Hildi Bjarnadóttur er málverk strigi með litum, eða litaður vefnaður. Til að bregðast við spurningunni um það hvers vegna málverkið býr yfir svo makalausum aðdráttar-afli og þrautseigju sem raun ber vitni í listheimi samtímans setur hún ekki stefnuna út fyrir strigann né heldur lætur hún sér duga málað yfirborðið, ekki einu sinni í hinu áþreifanlega verki, heldur hefur hún sjálft efnið í þræðinum að augnamiði. Í innsetningunum víkka lopahnyklarnir og pottaplönturnar ekki út mörk málverksins, heldur þjóna fremur þeim tilgangi að afmarka það, og jafnvel að skýra stöðu listaverksins sem málverks. Tilgangur innsetninga Hildar virðist vera sá að beina athyglinni að efninu, að því sem gerir málverk hennar að málverkum, með því að leggja sérstaka áherslu á uppruna þeirra og samsetningu. Hún „málar á smækkuðum vettvangi“, að segja má.<sup>3</sup> Myndin á striganum er enn til staðar, hins vegar er striginn líka hluti af myndinni. Fremur en málverk á striga, þá er málverk Hildar striginn sjálfur. Málverkið er fólgið í sjálfum striganum.

Fyrir fáeinum árum var ég í heimsókn á vinnustofu Magaliar Cunico og sá hana þá nudda lauk á strigann til að mála með þurru (akrýllitum) á fitugt (olíulíti). Þetta mun vera aðferð frá 17. öld og ég nefni þetta sem dæmi um verklegar tilraunir í tengslum við efnislega eiginleika málverksins, sem ég sé að listamenn eru að fást við um þessar myndir og tengjast hliðskipun málverksins á útvíkkuðum vettvangi andspænis smækkuðum vettvangi; þetta er áþreifanleg og hugmyndalega ígrunduð tilraunamennska sem einnig má sjá í verklagi Hildar. Ólíkt hugmyndinni um „málverkið til hliðar við sjálft sig“<sup>4</sup> virðast skírskotanir Hildar þegar ofnar inn í verkið – *málverkið inni í sjálfu sér* – í þeirri merkingu að netkerfi málverksins er haldið í skefjum og það afmarkast og kjarnast í hlutnum, fremur en að breiða úr sér eða „streyma út“ frá honum, ef svo má segja. Mögulega er það svo að séu allar slóðirnar og ferlarnir sett inn í ákveðinn ramma, þá verði listaverkið átakameira og einlægara en ef ferlunum og slóðunum væri dreift. Og hví skyldi þetta nú vera áhuga-vert fyrir einhvern sem er ekki á kafi í þessu ferli? Fyrir einhvern sem getur ekki ráðið dulmálið? Ef til vill er hægt að tala um athöfn á borð við að „af-tengja“ í gegnum þessa vefnaði, að klippa burt þræðina sem skipta ekki lengur máli. Ramma inn. Snikka til. Í kjarna verkferlisins hjá Hildi er mögulega eitthvað sem vert er að íhuga í æ hraðvirkara tengslanetssamfélagi. Með því að velja skírskotanir sínar vandlega, ákveða hvar sé best að



untouched land is political / ósnert land er pólitískt / 2015  
 40 × 33 × 2,5 cm / Yellow rattle, common cottongrass, water  
 avens, winter cress, garden angelica, reindeer lichen, sea mayweed,  
 woodland geranium, wild thyme, lady's mantle / Lokasjóður, klóffifa,  
 fjalldalafífill, repja, hvönn, hreindýramosi, baldursbrá, blágresi,  
 blóðberg, maríustakkur / Woven, wool, linen, plant dye,  
 acrylic paint / Ofið, ull, hör, jurtalitir, akrýlmálning

Hitt er úr náttúrulegum litum, þar sem liturinn er fremur „í“ þræðinum en „á“ honum. Liturinn er gerður úr jurtum sem vaxa á landspildu sem Hildur á úti í sveit, í Púfugörðum í Flóa. Þegar þessi tvö litakerfi eru sett hlið við hlið með því að vefa þau saman skapast víxlverkun milli efnisþátta þeirra. Liturinn er efnið, og myndlistarkonunni finnst það skipta meira máli hvaðan liturinn kemur en hvernig hann lítur út. Hver þráður (eða hver silkibútur, eftir því um hvers konar verk er að ræða) er litaður með lit plöntu af ákveðinni tegund. Hildur leggur á það áherslu að litur hvers þráðar beri með sér upplýsingar um uppruna sinn – upprunastað sinn, fremur en erfðamengi sitt. Þar með er hinum samsöfnuðu hlutum verksins kleift að virka líkt og eins konar „upptökubúnaður fyrir félagslega og vistfræðilega umhverfið sem þeir tilheyra, með því að taka til sín upplýsingar úr jarðveginum og andrúmsloftinu“.<sup>6</sup> Jurtirnar má með öðrum orðum líta á sem nokkurs konar ljósmyndaframkallara, eða portrett af sérstökum landskika. – Púfugarðar eru tveir hektarar á Suðurlandi. Hildur eignaðist þetta land fyrir fáeinum árum. Þar er yfirborð jarðarinnar af þrennu tagi: Grasi gróinn völlum, þýft svæði og svo mýrlendi. Hvert þessara búsvæða hefur sitt lífríki ólíkra jurta. Í mýrlendinu er helst að finna mismunandi tegundir af grasi (axhæru, klóffifu, vallengtingu og engjarós). Í þýfinu má finna lággróður (dvergviði, blóðberg, kattartungu og krækilyng). Litapaletta Hildar afmarkast einmitt af þessum búsvæðum, í samspili við gerviliti þráðanna sem hefur verið dýft í akrýlmálningu.

Nánd Hildar við náttúruna hefur ekki rúm fyrir nostalgíu og rómantískt yfirbragð. Það stafar af hinni ströngu hugmyndalegu nálgun og nálægð tækninnar. Notkun hennar á gerviefnum er samtvinnuð listrænni aðferð þar sem kallað er fram kraftmikið samspil milli reiknivísi og ófyrirsjáanleika. Í verkum sínum rannsakar hún hvernig vefnaðar-málverkið skapar afmörkuð rými, hluti og karaktera sem einnig er hægt að endurtaka og finna þeim þá nýjan tilgang. Með öðrum orðum snúast verk hennar ekki um náttúruna í existensíalískum skilningi, né heldur sem skynjanlegt fyrirbæri, heldur er í þeim fremur spurt um náttúruna sem hluta af tæknilegum veruleika sem er mun flóknari en einföld yfirlýsing um að orðin *texti* og *textúr* (þ.e. áferð á vefnaði) séu komin af sömu latnesku rótinni. Það er litur staðarins í verkinu sem tekur breytingum í tímans rás. Náttúrulegi liturinn dofna en litarefnin í tilbúnu málningunni halda sér.

Málaralistin hefur sýnt merkilega þrautseigju á sístækkandi sviði samtímalistar og til hliðar við vistkerfi stafrænnar myndmiðlunar. Raunar getur vel verið að málaralistin sé máttugri nú en nokkru sinni fyrr. Hún takmarkast ekki lengur við að vera nákvæmlega eins og slétti myndflöturinn sem er hengdur upp á vegg og þykist vera eitthvað sem hann ekki er. Málverk samtímans hneigist til að taka með í reikninginn gangverkið að baki tilurð verksins og dreifingarleiðum.<sup>7</sup> Fremur en að vera eingöngu óefnisleg hlið á málverki virðist sem ein-kennandi næmleiki miðilsins sé oft áfram í forgrunni.<sup>8</sup> Framsetningin afmarkast af arkitektúr

skera niður, fremur en að bæta við enn einu lagi, ljær hún verkum sínum tilfinningu fyrir næmi og tíma. Þessi djúphugula eigind knýr áhorfandann til að hægja ferðina og sökkva sér ofan í þræði málverkanna. Ef þetta er skoðað út frá túlkun, þá myndi það einnig fela í sér rof á arfleifð þess póstmóðerníska viðhorfs til málverksins sem mælir fyrir um að allt geti skírskotað til hvers sem er. Þó ekki bara sem ný gerð af mínimalisma.<sup>5</sup> Einhver myndi jafnvel fremur nefna formalisma. Á hinn bóginn má sjá átök milli frásagnar myndarinnar og þess hvernig málverkin eru sett fram.

Í meginatriðum notar Hildur tvö litakerfi í verkum sínum. Annað samanstendur af gerviliti í þráðum sem er dýft í akrýlmálningu.

rýmisins þar sem verkið er sýnt. Þetta kemur einkar ljóslega fram í silkiverkum Hildar, þar sem innsetningin er skynjuð sem áþreifanleg upplifun, sem andlegt rými handan rýnnar. Sýningin *colors of belonging* í Bergen Kjött var lokapunktur þriggja ára listræns rannsóknarverkefnis.<sup>9</sup> Innsetningin var römmuð inn með því að hengja silkið (sem einnig var litað og nefnt í samræmi við Þúfugarða-palettuna) á burðarbita byggingarinnar og með þeim hætti unnið með arkitektúr sýningarrýmisins. Fremur en að skapa gagnverkandi díalektík leitaðist Hildur með vefnaðarverkum sínum við „að skapa nýjan grundvöll, kortleggja staðinn þar sem verkin áttu uppruna sinn út frá efninu sem þau eru gerð úr“.<sup>10</sup> Með ofnu málverkunum tekur hún einnig inn akrýlmálninguna. Þar sem nú stendur yfir tímaskeið sem nefnist antrópósen (e. Anthropocene, mætti e.t.v. kalla tímaskeið mannhverfunnar), þá er það kannski einnig hluti þess samhengis sem hún er að sýna.<sup>11</sup> Hildur: „Með því að leyfa framandi efni á borð við akrýlmálninguna að vera með, þá virkjust áreksturinn eða samræðan milli jurtalitarins og akrýlmálningarinnar á ný sem rými fyrir umhugsun.“<sup>12</sup> Það sem verður augljóst í verkum Hildar er aðgreining milli myndarinnar og málverksins. Meginmuninum á þessum tveim flokkum mætti lýsa með því að grípa til hugtakanna tími og rými.<sup>13</sup> Í grófum dráttum er mynd eitthvað sem maður sér en málverk á hinn bóginn eitthvað sem maður upplifir. Myndin er þá framsetning á ytra formi hlutar en málverkið er hlutur. Málverka-vefnaður Hildar sýnir okkur glöggt að málverkið er áþreifanlegt og er aðeins til sem hlutur í rými. Það getur ekki verið til sem mynd; myndin af málverki er ekki málverkið. Málverkið er myndin er málverkið.

<sup>1</sup> Isabelle Graw, „The Value of Painting. Notes on Unspecificity, Indexicality and Highly Valuable Quasi-Persons,“ pp. 45–58, í: *Thinking Through Painting: Agency and Reflexivity beyond the Canvas*. Ritstj. Isabelle Graw, Daniel Birnbaum, Nikolaus Hirsch. Berlín, Sternberg Press, 2012.

<sup>2</sup> Jan Rydén, „Painting in the Gravitational Field“, í: *Studio Talks: Thinking Through Painting*. Ritstj. Kristina Bength, Jonatan Habib Engqvist, Jan Rydén, Sigríð Sandström. Stokkhólmi, Arvenius + Orfeus, 2014.

<sup>3</sup> Orðalagið „að mála á smækkuðum vettvangi“ kom upp í spaugisömmum samræðum við málara Jan Rydén, Sigríð Sandström, Kristínu Bength og heimspekinginn Lars-Erik Hjertström Lappalainen fyrir fáeinum árum og var þá hugsað sem svar við hinni algengu hugmynd um netkerfiskeninguna í málverkinu á árunum 2010–2011. Sama rit.

<sup>4</sup> Í umdeildri grein spyr bandaríski listgagnrýnandinn, sýningarstjórinn og miðlakeningasmiðurinn David Joselit að því hvornig málverk geti tilheyrð netkerfi, og setur meðal annars fram rök á borð við þau að „maður getur átt tölvu en maður getur ekki átt internetið“ og að málverk samanstandi fyrst og fremst af sínum innri og ytri milli-tilvísanatengingum. Sjá David Joselit, „Painting Beside Itself“, upphaflega birt í *October* 130 haustið 2009.

<sup>5</sup> Það eru að sjálfsögðu sjáanlegar nokkrar greinilegar skírskotanir til íslensku mímámalverkarinnar í verkum Hildar (sér í lagi fyrir 2011) og einnig má líta svo á að í ofnu málverkunum sé verið að raungera fagurfræði hins mögulega: Möguleiki, breytileiki, breyting, endurtekning, aðlögun og blæbrigði. Í þessum skilningi mætti tengja ofnu málverkin við listamenn á borð við Sol LeWitt eða við fyrirmælmalverkið Yoko Ono, og líta á notkun möskvakerfisins sem leið til að kanna til fullnustu möguleika tiltekinnar formgerðar.

<sup>6</sup> Úr texta Hildar Bjarnadóttur um verkefni sín. Tölvupóstur til höf., júní 2016.

<sup>7</sup> Isabelle Graw, „The Value of Painting“, í: *Thinking Through Painting: Agency and Reflexivity beyond the Canvas*. Ritstj. Isabelle Graw, Daniel Birnbaum, Nikolaus Hirsch. Berlín, Sternberg Press, 2012.

<sup>8</sup> Svipað þema má raunar sjá í sýningunni *Painting 2.0* sem David Joselit, höfundur bókarinnar *Painting Besides Itself*, setti með öðrum upp í Mumok í Vínnarborg fyrir á árinu. Jafnvel þótt frásagnarrámi sýningarinnar, sem og yfirgrípsmikil sýningarskráin, gerði ráð fyrir kortlagningu á þróun málalistarinnar í tengslum við fjölmiðla, og samfélagið væri sáttt við að halda því fram að málalalistið kæmist af með því að „leiða í ljós netkerfi sitt“ eða „ræða stjórnsmál samtímans“ o.s.frv., þá er merkilegt að sjá að sjálf listaverkin eru augljóslega í efnislegri, greinilegri samræðu hvert við annað.

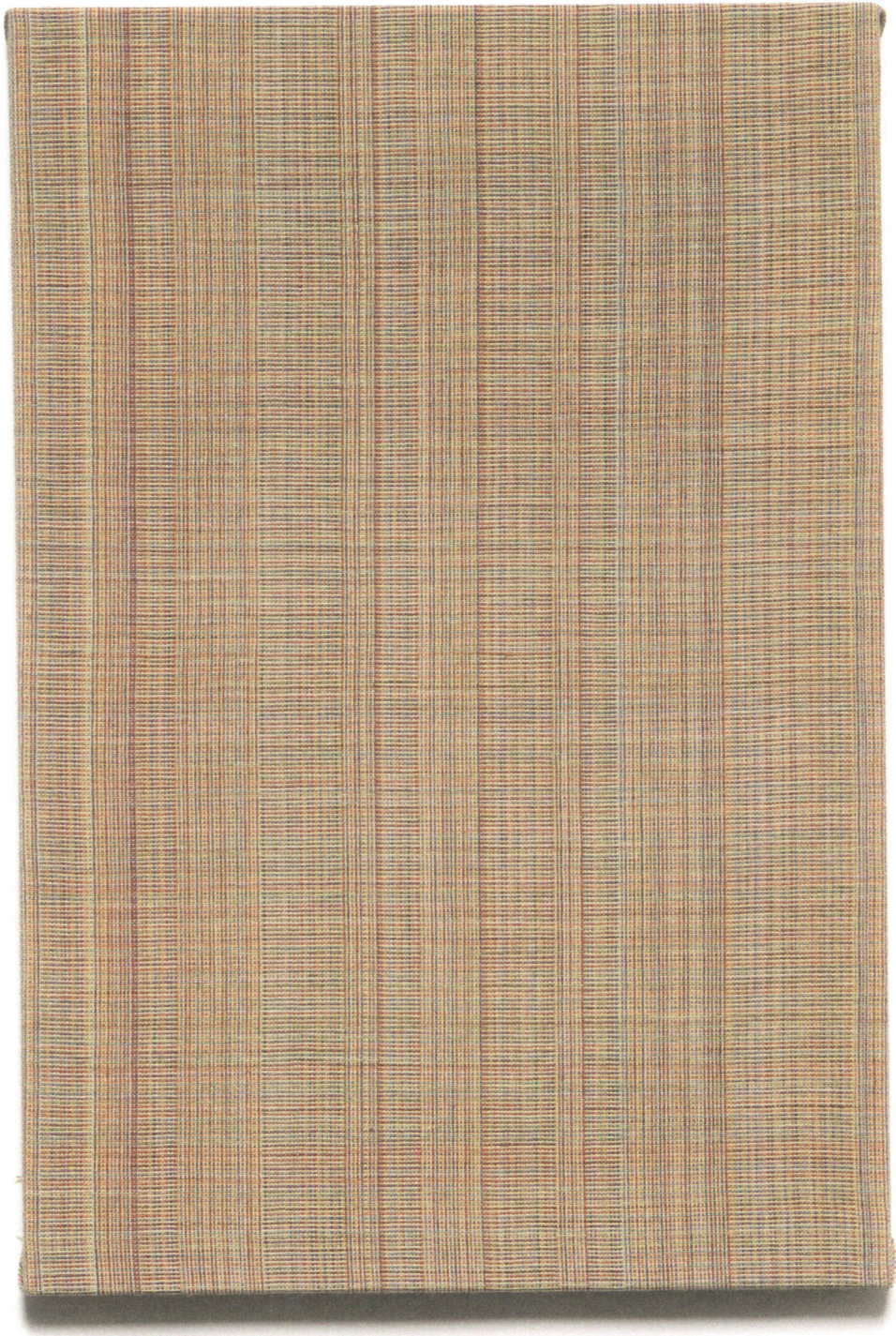
<sup>9</sup> *colors of belonging*, Hildur Bjarnadóttir, Bergen Kjött, Björgvin, Noregi, 14.–29. nóvember 2015. „Vefnaður í víðara samhengi málalistarinnar“ var listrænt rannsóknarverkefni hennar við Lista- og hönnunarháskólann í Björgvin. Sjá <http://www.khib.no/18599> (sótt 27. júlí 2016).

<sup>10</sup> Úr texta Hildar Bjarnadóttur um verkefni sín. Tölvupóstur til höf., júní 2016.

<sup>11</sup> Mannöld/Anthropocene er hugtak sem vísindamenn hugleiða nú að taka upp um það jarðsögulega tímabil sem hófst þegar mannleg athafnasemi fór að hafa veruleg hnattræn áhrif á jarðfræði og vistkerfi jarðarinnar.

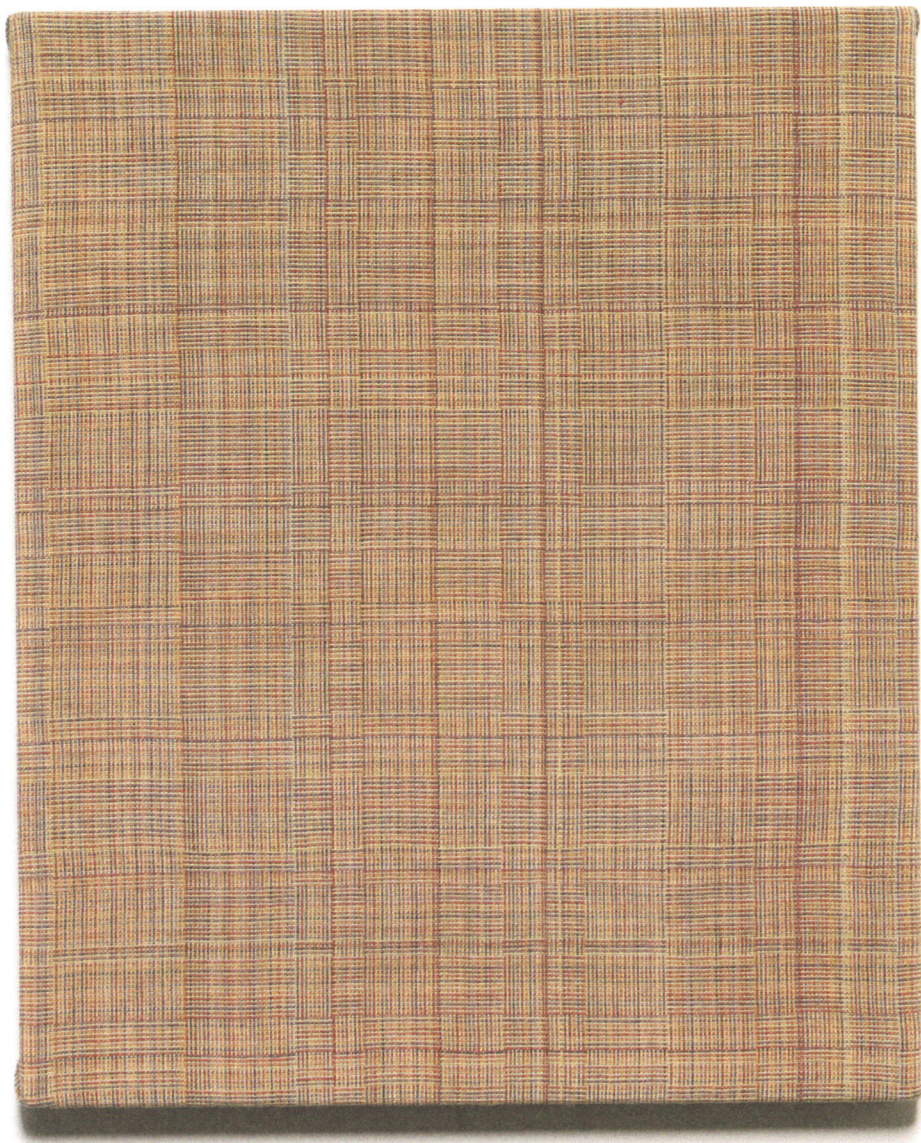
<sup>12</sup> Úr texta Hildar Bjarnadóttur um verkefni sín. Tölvupóstur til höf., frá júní 2016. Þetta er til að mynda hægt að lesa sem andstæðu þess sem André Rottmann vill meina: „Um afar langt skeið hefur málalalistið, bæði fræðilega og í reynd, verið skipulögð, hamin og knúin áfram af fjölmörgum náskyldum gagnverkandi þáttum – litur og útlínur, gagnsæi og torræðni, látæði og handbragð, sjónhverfing og flatneskja, sýnd og hlutveruleiki, litgildi og andstæður, tilviljun og myndbygging, merkisverk og einlitar myndir, oflátungsleg snilld og verk án höfundar, figúratíf list og abstraktlist – svo fátt eitt sé nefnt.“ André Rottmann, „Introduction. Remarks on Contemporary Painting's Perseverance“, í: *Thinking Through Painting*. Ritstj. Isabelle Graw, Daniel Birnbaum, Nikolaus Hirsch. Berlín, Sternberg Press, 2012.

<sup>13</sup> Þessi greinarmunur kom einnig upp í samræðu við Erlu Haraldsdóttur, sjá „The Veracity of Colour“, í: E.H., *Make a Painting of Trees Growing in a Forest*. Selected Works. Reykjavík, Crymogea, 2015.

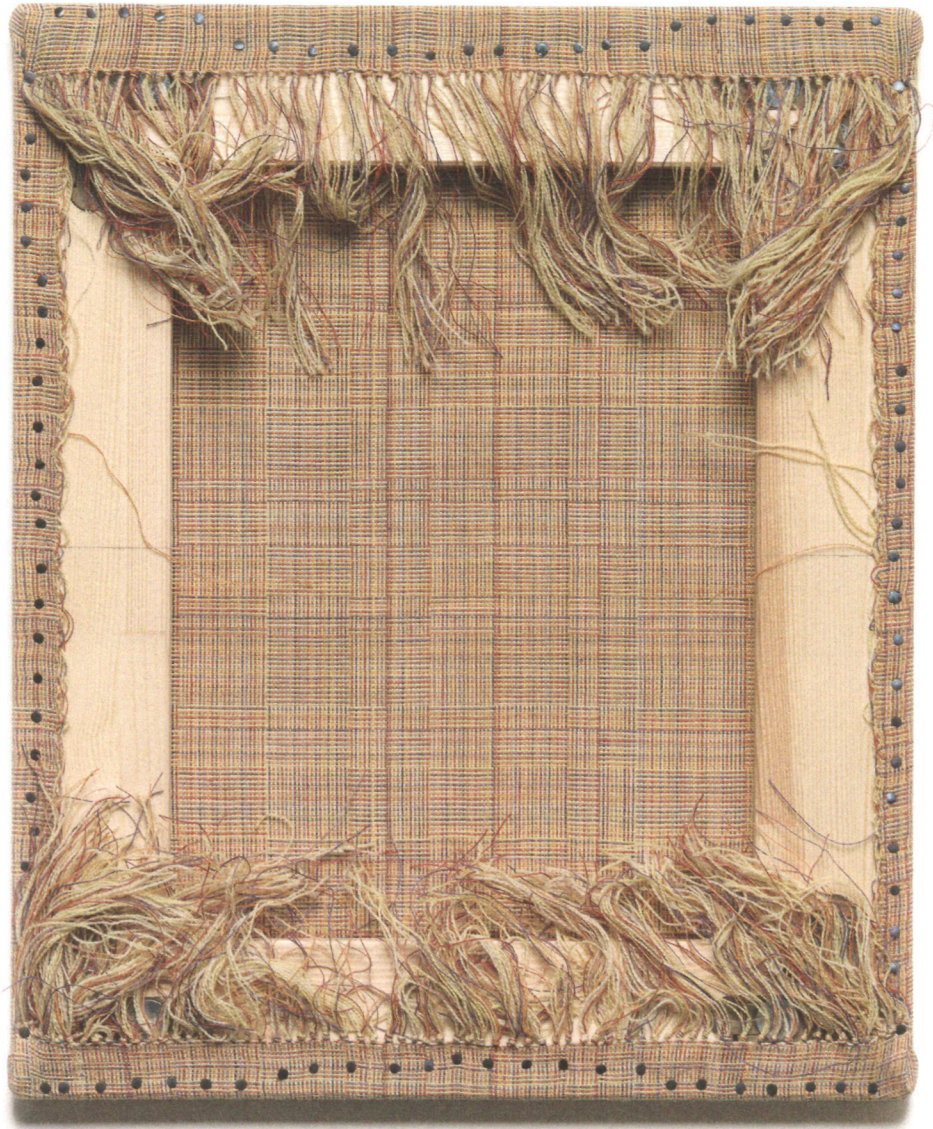


margskonar mismunandi eiginleikar / many kinds of different qualities / 2016 / 49 x 33 x 2,5 cm  
meadow grass, wild thyme, water avens, meadowsweet, garden angelica, sheep's fescue /  
vallarsveifgras, blóðberg, fjalldalaffill, mjaðjurt, hvönn, blávingull  
Woven, wool, linen, plant dye, acrylic paint / Ofió, ull, hör, jurталитур, акрылмáлning





cloudiness / þokudumbungur / 2016 / 40 × 33 × 2,5 cm  
meadow grass, wild thyme, water avens, meadowsweet, garden angelica, sheep's fescue /  
vallarsveifgras, blóðberg, fjalldalafíll, njaðjurt, hvönn, blávingull  
Woven, wool, linen, plant dye, acrylic paint / Ofið, ull, hör, jurtalitir, akrýlmálning





samkoma ólíkra heima / meeting of different worlds / 2016 / 33 × 21 × 2,5 cm  
common sorrel, woodland geranium, yellow rattle, couch grass, sea mayweed, meadowsweet, dwarf willow,  
reindeer lichen / túnsúra, blágresi, lokasjóður, húsapuntur, baldursbrá, mjaðjurt, grasvíðir, hreindýrakraókar  
Woven, wool, linen, plant dye, acrylic paint / Ofið, ull, hör, jurtalitur, akrýlmálning

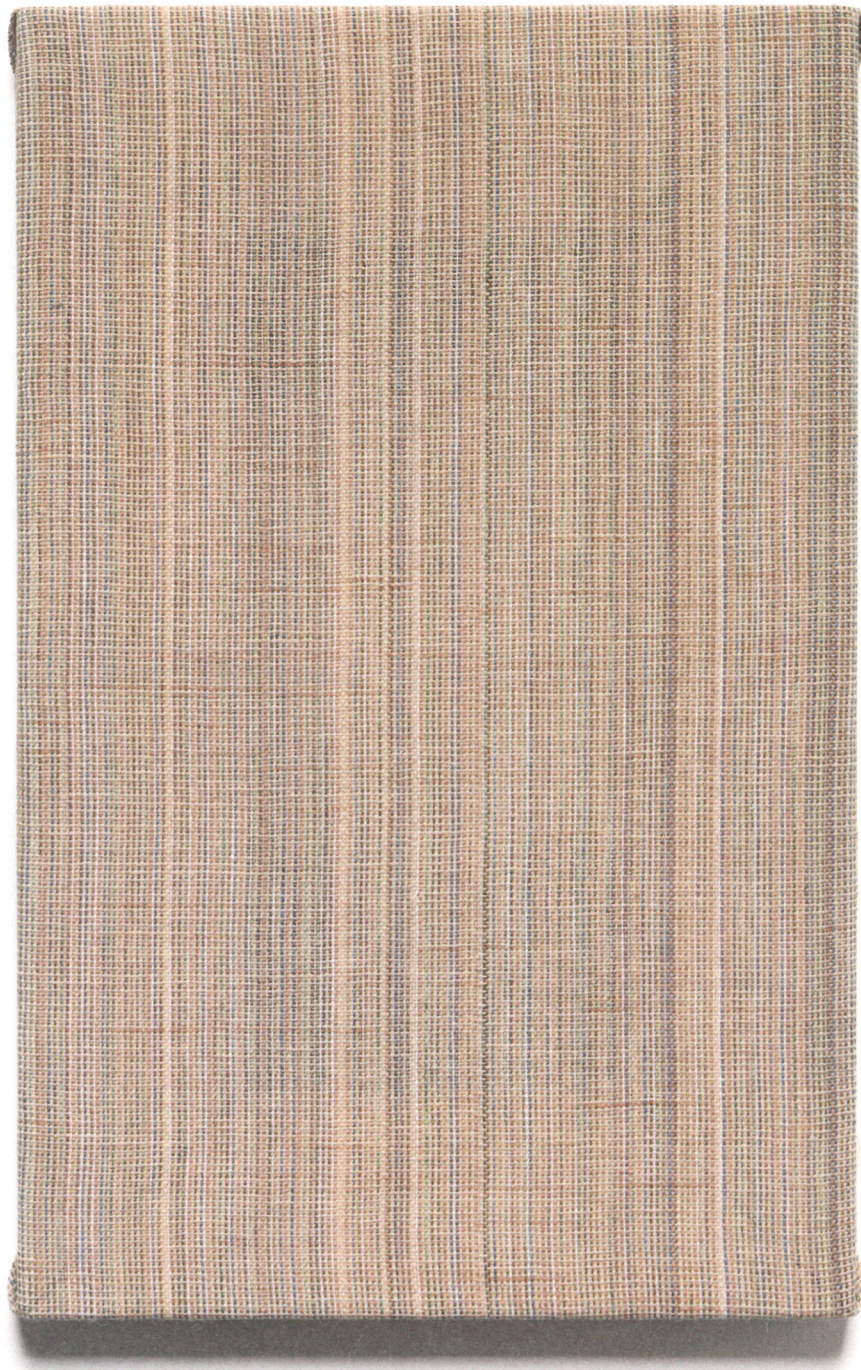




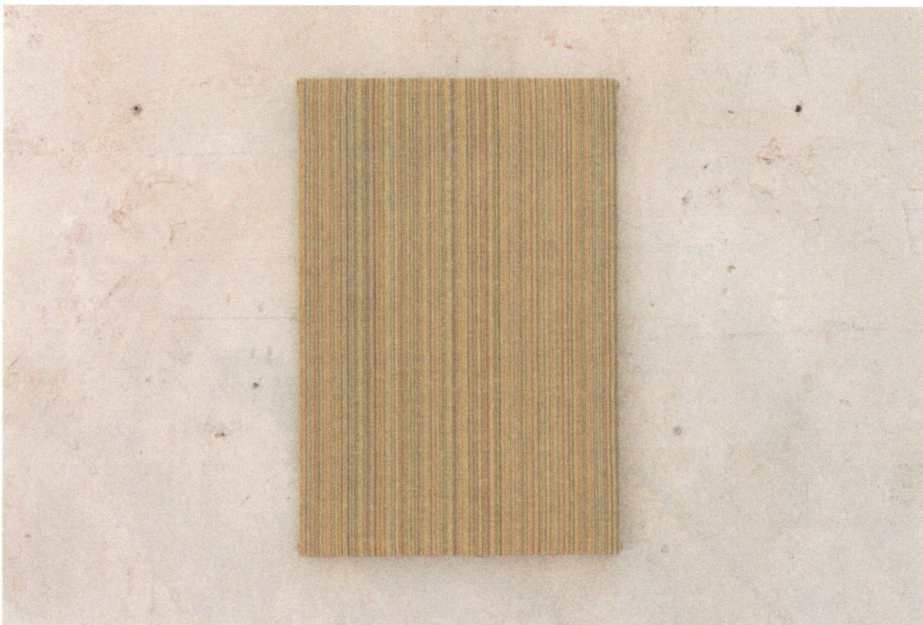
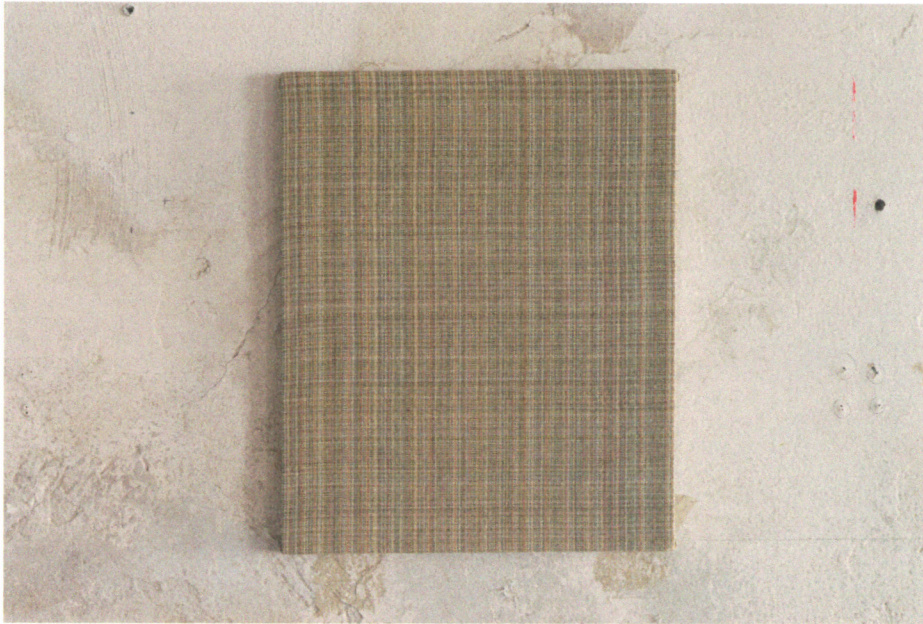
multicenteredness / margmiðja / 2016 / 35 × 30 × 2,5 cm  
couch grass, meadow fescue, yellow rattle, garden angelica, meadowsweet /  
húsapuntur, túnvingull, lokasjóður, hvönn, mjadjurt  
Woven, wool, linen, plant dye, acrylic paint / Ofið, ull, hör, jurttalitur, akrýlmálning



deep belonging / djúp heimkynni / 2016 / 32 × 26 × 2,5 cm  
water avens, garden angelica, northern bedstraw, winter cress, meadow buttercup, yellow rattle,  
bog sedge / fjalldalafífill, hvönn, krossmaðra, repja, brennisóley, lokasjóður, þursaskegg  
Woven, wool, linen, plant dye, acrylic paint / Ofóð, ull, hör, jurtaletur, akrýlmálning



symbiosis / samlíf / 2016 / 33 × 21 × 2,5 cm  
couch grass, meadow fescue, yellow rattle, garden angelica, meadowsweet /  
húsapuntur, túnvingull, lokasjóður, hvönn, mjaðjurt  
Woven, wool, linen, plant dye, acrylic paint / Ofó, ull, hör, jurталитур, акрылмálning



politics, friendships and collaboration going on in the field /  
 pólitík, vinátta og samvinna fyrirfinnst á svæðinu / 2014 / 40 × 33 × 2,5 cm /  
 Garden angelica, water avens, meadow horsetail, tea leaf willow, yellow bedstraw, meadowsweet,  
 spiked woodrush, stone bramble, lady's mantle, woodland geranium / Hvönn, fjalldalafífill,  
 vallefthing, gulvíðir, gulmaðra, mjaðjurt, axhæra, hrútaberjalýng, mariustakkur, blágresi  
 Woven, wool, linen, plant dye, acrylic paint / Ofó, ull, hör, jurталitur, akrýlmálning

you can hear the ocean when the wind is blowing from the south /  
 það heyrst í hafinu þegar vindurinn blæs frá suðri / 2015 / 49 × 33 × 2,5 cm /  
 common sorrel, water avens, garden angelica, northern bedstraw, yellow rattle, sea  
 mayweed, meadow buttercup, meadowsweet, northern bedstraw / Túnsúra, fjalldalafífill,  
 hvönn, krossmaðra, lokaşjóður, baldursbrá, brennisóley, mjaðjurt, krossmaðra  
 Woven, wool, linen, plant dye, acrylic paint / Ofó, ull, hör, jurталitur, akrýlmálning

## STRINGS ATTACHED TO THE EARTH

ANDREAS SIQUELAND

The swimming pool in Vesturbær lies across the street from where I stay when I am in Reykjavík. It is one of my favorite places. Here you can swim in warm water while chilly summer wind and rain ripples the surface and keeps your head nice and cool. This summer I visited Reykjavík again. It was the last day of a long journey. I had crossed the North Sea in a sailboat together with my friend Janne. From Húsavík we had traveled south to Reykjavík. We were now returning home to Norway for a month's break before coming back to Iceland and continuing our journey westward to Greenland and Canada. It was early in the morning on the day of our departure. Before leaving, I just had to go to the pool.

After a swim, I went into the steam bath. It was under these particular circumstances, breathing in the hot morning fog, that I met Hildur. She told me that she was part of the Research Fellowship Programme in Norway, a program that I had just finished. Before becoming a research fellow, she had together with her boyfriend Ólafur bought a plot of land in the South of Iceland. This land had now become her site of investigation. As the conversation continued the steam got thicker. Seeping out from underneath the seats it seemed to come from the interior of the earth, as if the breath of the land was breathing through us. For some strange reason I felt that Hildur's account of her practice had some inexplicable connection to the situation we were in.

Meetings are never coincidental. They just appear that way. It's happened to me before. Meeting someone that you feel connected to just before going somewhere. Chance encounters that remain with you. The pleasure of thinking about it. When Janne and I returned to Iceland to continue the journey over the Atlantic, we were invited out to Púfugarðar, south of Selfoss, to see Hildur and Ólafur's new studio. My friend offered to drive and we set off in the evening.

I remember crossing the bridge in Selfoss and seeing the small sturdy spruce again that has created a life for itself on the small island in the middle of the river. I have noticed this tree on several times in passing. It must have some fantastic roots clinging on to a rock in the middle of a whirlpool. After Selfoss we turned right and followed a long pretty straight road leading directly south towards the sea. The landscape was flat; on both sides of the road grassy fields, the monotony was only interrupted by some bushes or the occasional stream. The grass had been blown by strong winds making wave formations in the landscape. The weather was nice, only a few clouds in the distance. In this flat welcoming landscape you can see weather changes long before they happen, not like the city when it just starts raining without much warning. I began to understand that things do not arrive here unexpectedly and it was probably a good reason for our coming. Quite abruptly we turned left and there it was! The setting sun reflecting on the corrugated steel walls of the studio building. Long views to the mountains and the sea. Hekla and the Westman Islands.

At first sight, Púfugarðar does not seem like a very exciting place. It looks like any turf land and initially it was hard to imagine Hildur and Ólafur's attraction in coming here. The first thing Hildur did was to introduce us to the land. The earth was not flat like I had experienced it from the car, but made up of a series of small hills, maybe only a few feet high, covered with a myriad of different plants. Hildur explained how new plants had been feeding upon older plants. This had been going on for generations. The earth had slowly covered the lava, building up the natural landscape over time. The plants had been forming strings into the earth: a tension in the soil, roots into roots, to make it compact and robust.

At the edge of the neighboring property cows were coming to greet us with curi-



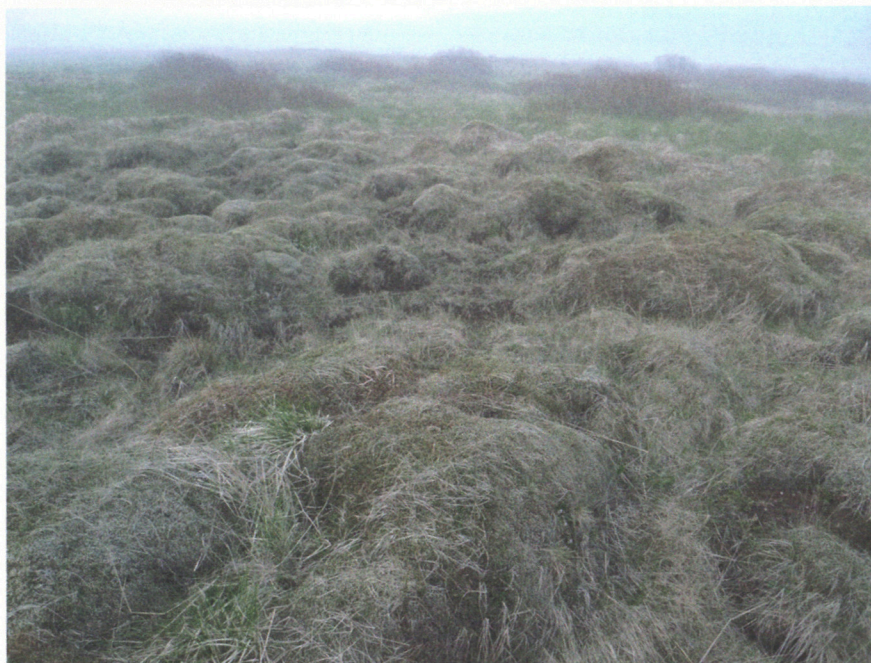
ous faces. They stopped at the edge of the stream that makes up the border. While they were looking at us, Hildur went on to explain that some time ago her plot of land might also have been a place where animals would graze and it is maybe thanks to them that the soil is rich with so many different species. Looking at the undulating cosmological landscape in front of us, I began to understand Hildur's fascination. It contained several small worlds that came with their own distinct topology. Our gaze hovered over it like a map. The land repeated the same movements again and again. Up and down. Up and down. It was as if the landscape itself was telling a story, showing us how it was woven together.

The evening fog, nature's steam bath, was settling on the land, gradually muting color, making the land disappear and reappear. It was getting chilly and we went inside. The studio had relatively small windows to the outside, but felt spacious because of the high ceiling. Construction was still going on with some loose electrical wires, plastic material and other building materials scattered about. In the middle of the room stood a large loom and buckets of wool yarn. A new piece of woven fabric was hanging on the wall. Hildur told us about how she had been collecting plants from the field outside that she then would boil to make plant dye for wool yarn. Once done, she would then use the yarn to weave new canvases and attach it to specially made stretchers, using small nails. She also showed us pieces of silk that she had dyed. These pieces would not be stretched, but were suspended, free floating in the room, acting as partitions that you

can see from both sides. I was impressed by the meticulous and time-consuming process. It seemed to me that great care had been given to the relationship between different materials. All very well planned. Hildur's recipe seemed so different from my own, which usually does not follow any prescribed path. The painting is made by the decision made on the canvas, which for Hildur's part seemed to be made in the canvas itself.

Hildur uses a wide variety of plants in her work. They carry beautiful names such as: Dwarf willow, Sweet grass, Northern Bedstraw, Garden Angelica, Alpine Lady's Mantle, Field Horsetail. Looking at the fabric on the loom it was unavoidable to think about its relationship to the surrounding landscape. First it appeared quite mechanical, like the yarn was interlacing like any type of fabric, but then it occurred to me that this mechanical gesture was in an odd way repeating the movements I had seen in the landscape outside. The new fabric appeared like an abstracted form, a simplification of the outside. I imagined steam rising from plants as they cook on the stove, the vapor rising like the fog settling on the land, creating an extract and essence of it.

Some might see the coloring of the yarn as a photographic process – as a snapshot of time. I find that it's much more complex than this. The color we see is a product of centuries of work done by other plants. Rain, sun, wind, pollution and volcanic ash all influence how a plant grows. When a plant is picked these influences are transfixed in the color of the yarn. The color in the yarn changes over time, adapting to the places where it is shown. Hildur explained that the



Púfugarðar 2015

color she gets from a type of plant can vary from batch to batch. It also depends on the wool and how much it absorbs, causing variations and light changes in the final work. I began to think about the process of fixing color as a play on the work done by nature itself; the alternation between cold and warm days, day and night, life and death.

The color in Hildur's work is a question of age and craftsmanship. When these two elements are rooted in place again, I think they can produce an interesting dialogue with history, our fear of it and our fear of losing it. In painting there is a long history of using different kinds of materials to produce pigments to be used as colorants. In the old days each pigment was often related to a particular place where the material could be obtained. Today color is for the most part produced chemically and this connection is lost. Hildur uses both natural and artificial colored threads. Looking at Hildur's faded green and yellow pieces of yarn, they have a look of something old and worn. The artificial colors are stronger, which makes the organic materials appear more ephemeral. At the same time they are

brand new. This ambivalence produces a series of questions with regard to art works and their age, but also how we relate to our surroundings. I once saw a woolen hat, a remnant of the Willem Barentsz expedition in late 16th century to Svalbard. The color was still an amazing blue azure. Looking at Hildur's work I began to wonder how long these pigments last; if they fade away over time or not. Will we at some point in the future only see the red and blue strings of artificial color?

I think we would see environmental changes better if we paid more attention to our close surroundings. It is something I have understood from painting outside. To look at Hildur's paintings is a way of taking in the near. There is something subdued about the ways different greens and yellows merge together, faint yet present, almost filmic in their movement. Hildur materializes this strong sense of belonging through form. She encapsulates the movements of the undulating time of the landscape in small rectangular stretched canvases, maybe 50 times 40 centimeters, or in large free-floating silk pieces. There seems to be



a need for purity to make sense and order. To show something minimal in order to extract and grasp the complexities involved in this act. Sucking up the forces of the land.

My experience as a painter is that paintings have a special way to relate to their habitat. The way they are made, the way we see them, and the way they like to be seen changes from one location to another, from one age to another. Looking at a painting you can have an idea about all these things. You can construct a story and they invite you to do it. And this is when you realize that you somehow know where they are coming from; although you may be totally wrong you are somehow always in the right. Truth in painting is revealed if you are willing to change and adapt your opinion about it.

When I returned from Canada, I had the chance to meet Hildur in Bergen on two occasions. The first time was in September when she invited me to take part in a seminar at Landmark to talk about how artistic practice relates to place. After the seminar I went for a studio visit to see the work that she was preparing for her final dissertation show at Bergen Kjøtt, which I got to see on my second visit. It was the first time I saw Hildur's works in the flesh since the Carnegie Art Awards some years back. In my first encounter I saw a work in close dialogue with an Icelandic conceptual tradition, much dominated by male figures such as Dieter Roth, Hreinn Friðfinnsson, Kristján Guðmundsson and Birgir Andrésson. After

the seminar and visiting the studios in Iceland and in Bergen, my impression of Hildur's work began to change. This was even more pronounced in the show at Bergen Kjøtt where the interplay between the art and architecture became a defining element in the presentation. Removed from the rural setting, I still felt a strong connection back to where the plants were picked. The fabric draped over the stretcher in front of me felt like a cloak, an overcoat that I can imagine wearing and becoming part of; making the memory of nature a tactile fabric. Having the opportunity to see the work in different stages, I began to think of them as living organisms evolving over time. It again brought me back to the place where they are grown and the studio as a sort of living herbarium. I saw paintings painted by nature.

A landscape changes over time. It appears different with dew on the leaves in the morning, than with the setting sun calming the feverish work done by birds, insects and plants during the day. The landscape comes with a slowness that makes us better able to comprehend or take in what is happening around us. In Hildur's work I see paintings that are not only defined by their habitat, but paintings that are the habitat. I see golden strings attached to the earth. Strings of yellow and green. Green and yellow. Like the sun and the sea slowly woven together. The fog settling on the landscape. These strings connect us to the land and what is here, what has happened here and things to come.



## PRÆÐIR SEM TENGJAST JÖRÐINNI

ANDREAS SIQUELAND

Vesturbæjarlaugin er handan götunnar þar sem ég dvelst þegar ég er í Reykjavík. Hún er einn af uppáhaldsstöðum mínum. Hér getur maður synt í heitu vatni meðan kuldaleg sumargolan og rigningin gára yfirborðið og sjá til þess að höfuðið á manni er þægilega svalt. Þetta sumar kom ég aftur til Reykjavíkur. Það var á lokadegi langrar ferðar. Ég hafði farið yfir hálf Atlantshafið á skútu ásamt Janne vinkonu minni. Frá Húsavík höfðum við ferðast suður til Reykjavíkur. Við vorum nú á leiðinni heim til Noregs til að hvíla okkur í mánuð áður en við kæmum aftur til Íslands og héldum þaðan áfram ferð okkar vestur til Grænlands og Kanada. Þetta var snemma morguns á brottfarardaginn. Áður en ég flygi heim fannst mér ég endilega þurfa að fara í laugina.

Eftir sunnið fór ég inn í gufubaðið. Það var við þær sérstöku kringumstæður, andandi að mér heitu morgunmistrinu, sem ég hitti Hildi. Hún sagði mér að hún væri í rannsóknarþróuninni í Noregi, sama myndlistarþróuninni og ég hafði nýlega lokið. Áður en hún byrjaði í rannsóknarþróuninni hafði hún ásamt Ólafi unnusta sínum keypt landspildu á Suðurlandi. Þetta land var nú orðið að rannsóknarviðfangs-efni hennar. Eftir því sem samræðunum vatt fram varð gufan þéttari. Þar sem hún leið fram undan bekkjunum var sem hún kæmi úr iðrum jarðar, líkt og andi landsins væri að anda í gegnum okkur. Af einhverjum furðulegum ástæðum fannst mér sem frásögn Hildar af starfi sínu tengdist aðstæðum okkar á þessu augnabliki á einhvern óútskýranlegan hátt.

Það er aldrei tilviljun að fólk hittist. Það virðist bara vera svo. Þetta hefur komið fyrir mig áður. Að hitta einhvern sem mér finnst ég tengjast, rétt áður en maður fer eitthvað annað. Samfundir verða af hendingu og lifa með manni. Og það er ánægjulegt að

hugsa um þá. Þegar við Janne komum aftur til Íslands til að halda áfram ferð okkar yfir Atlantshafið vorum við boðin í heimsókn að Þúfugörðum, sunnan við Selfoss, til að skoða nýja vinnustofu Hildar og Ólafs. Vinkona mín bauðst til að aka og við lögðum af stað snemma um kvöldið.

Ég man að við ókum yfir Ölfusárbrúna þegar við komum á Selfoss og sáum aftur sterklega grenitréð sem af elju hefur komið sér fyrir á litlum hólma úti í miðri ánni. Ég hafði nokkrum sinnum áður tekið eftir þessu tré þegar ég átti þarna leið um. Það hlýtur að hafa stórbrotnar rætur úr því að það getur hafst við á kletti úti í miðri hringiðu. Þegar við komum út úr bænum beygðum við til hægri og fórum eftir löngum og nokkuð beinum vegi beint til suðurs og að sjónum. Landslagið var flatt; beggja vegna vegarins voru grösug tún, einsleitnin aðeins rofin með stöku runnum eða tilfallandi læk. Grasið hafði sveigst undan kröftugum vindum og setti bylgjumót á landslagið. Veðrið var indælt, einungis fáein ský sáust í fjarska. Í þessu marflata og hlýlega landslagi getur maður séð til veðrabrigða löngu áður en þau verða, annað en í borginni þar sem fer bara að rigna svo að segja án nokkurs fyrirvara. Mér fór að skiljast að hér gerðust hlutirnir ekki óvænt og að það væri sennilega góð ástæða fyrir komu okkar. Nokkuð skyndilega beygðum við til vinstri og þá vorum við komin! Sólsetrið spegladist í bárujárnsklæddum veggjum vinnustofunnar. Þarna var góð sýn til fjalla í fjarska og út á hafið, bæði til Heklu og Vestmannaeyja.

Við fyrstu sýn virðast Þúfugarðar ekki ýkja spennandi staður. Þarna er þýft land eins og svo víða og til að byrja með var erfitt að sjá fyrir sér hvað hefði lokkað Hildi og Ólaf á staðinn. Það fyrsta sem Hildur gerði var að kynna fyrir okkur landshætti.



Landið var ekki flatt eins og mér hafði sýnst út um bílgluggann, heldur voru lágur hæðir um allt, bara nokkrir metrar á hæð og þaktar ógrynni mismunandi jurta. Hildur útskýrði hvernig nýjar jurtir nærðust á eldri jurtum. Svona gengur þetta kynslóð fram af kynslóð. Jarðvegurinn hafði smám saman þakið hraunið, landslagið mótast í tímans rás. Jurtirnar höfðu myndað þræði niður í jörðina, skapað spennu í moldinni, rætur umvöfðu rætur, til að þjappa jarðveginum saman og gera hann harðgerari.

Við landamerkin að næsta bæ stóðu kýr sem fögnuðu okkur með forvitni í svipnum. Þær höfðu staðnæmst við bakka lækjar sem skilur á milli landareignanna. Meðan þær virtu okkur fyrir sér útskýrði Hildur að fyrir nokkru hefði spildan hennar líkast til verið beitarhagi og hugsanlega væri það skepnunum að þakka hversu ríkuleg moldin er og hvað þarna vaxa margar ólíkar tegundir jurta. Þegar ég virti fyrir mér öldótt, heimssögulegt landslagið sem blasti við fór ég að átta mig á því af hverju Hildur hafði heillast. Það hafði að geyma ýmsa smáheima og hver þeirra hafði sína sérstöku staðfræði. Tillit okkar sveimaði yfir því eins og korti. Í landinu mátti sjá sömu hreyfingarnar endurtaka sig hvað eftir annað. Upp og niður. Upp og niður. Það var engu líkara

en að landslagið sjálft væri að segja sögu, sýna okkur hvernig það er ofið saman.

Kvöldþokan, gufubað náttúrunnar, lagðist yfir landið, deyfði smám saman allan lit, lét landið hverfa og birtast á ný. Það var byrjað að kólna og við fórum inn. Á vinnustofunni voru til þess að gera litlir gluggar, en þar var rúmgott vegna þess hvað það er hátt til lofts. Enn var unnið að byggingu, hér og hvar lágu rafmagnsvírar, byggingarplast og annað byggingarefni. Í miðju herberginu stóð stór vefstóll og hjá honum fötur af ullargarni. Nýfið verk hékk á veggnum. Hildur sagði okkur frá því að hún hefði verið að safna jurtum í grenndinni og að brátt myndi hún sjóða þær til að búa til jurtalit fyrir ullargarnið. Að lituninni lokinni myndi hún svo nota garnið til að vefa ný verk og festa þau á sérsmíðaða blindramma með hjálp lítilla nagla. Hún sýndi okkur líka búta af silkiefni sem hún hafði litað. Þeir yrðu ekki strekktir, heldur voru þeir hengdir upp, svifu frjálssir í rýminu, gegndu hlutverki skilrúma sem maður getur skoðað frá báðum hliðum. Ég hreifst af þessu nostursamlega og tímafreka ferli. Mér virtist sem mikil alúð hefði verið lögð við tengslin milli mismunandi efna. Allt virtist mjög vel skipulagt. Forskrift Hildar virtist svo ólík minni eigin, sem fer yfirleitt



ekki eftir neinni leið sem mælt er fyrir um. Málverkið verður til vegna ákvörðunar sem er tekin á striganum, en í Hildar tilfalli virðist hún tekin í striganum sjálfum.

Hildur notar mikið úrval jurta við vinnu sína. Þær bera falleg nöfn, svo sem dvergavíðir, ilmreyr, krossmaðra, ætihvönn, elfting. Þegar maður horfði á vefnaðinn í vefstólnum var óhjákvæmilegt að leiða hugann að tengslum hans við landslagið í kring. Í fyrstu virtist hann vélrænn, þar sem garnið fléttaðist saman líkt og hver annar vefnaður, en síðan hvarflaði það að mér að þessi vélræni háttur væri á einkennilegan máta endurtekning á hreyfingunum sem ég hafði séð í landslaginu fyrir utan. Nýi vefnaðurinn birtist sem abstrakt form, einföldun á umhverfinu úti. Ég ímyndaði mér gufu sem stigi upp af jurtum í potti á eldavélinni, mistur sem risi eins og þokan sem leggst yfir landið, og skapar kraft þess og kjarna.

Sumum kann að virðast sem litunin á garninu líkist ferli ljósmyndunar – og útkoman verði skyndimynd af tímanum. Mér sýnist sem hún sé talsvert flóknari en svo. Liturinn sem við sjáum er niðurstaðan af aldalöngu starfi annarra jurta. Regn, sól, vindur, mengun og gosaska, allt hefur þetta áhrif á það hvernig jurtir dafna. Þegar jurt er tínd eru þessi áhrif mörkuð í lit garnsins. Litur garnsins breytist í tímans rás, lagar sig að þeim stöðum þar sem það er sýnt. Hildur sagði okkur að liturinn sem hún fær úr tiltekinni jurtategund gæti breyst frá einni lögun til annarrar. Hann ræðst einnig af ullinni og því hve mikið hún drekkur í sig, sem kallar fram breytileika og birtubrigði í hinu

endanlega verki. Ég fór að hugleiða það ferli að festa lit sem leik sjálfrar náttúrunnar að verkinu; það hvernig kaldir og hlýir dagar skiptast á, dagur og nótt, líf og dauði.

Liturinn í verkum Hildar ræðst af tíma og verkkunnáttu. Ég held að þegar þessi tvö undirstöðuatriði hafa fest rætur á ný geti þau leitt af sér áhugaverða samræðu við söguna, um ótta okkar við hana og ótta okkar við að glata henni. Málralistinn á sér langa sögu um notkun mismunandi efna til að framleiða litarefni sem geta nýst sem litgjafar. Í gamla daga var hvert litarefni oftast tengt sérstökum stað þar sem hægt var að afla efnisins. Nú á tímum er litur að mestu leyti framleiddur með efnafræðilegum aðferðum og því hafa þessi tengsl glatast. Hildur notar bæði náttúrulega litaða þræði og litaða þræði úr gerviefnum. Þegar horft er á milda græna og gula garnið hennar Hildar virðist það hafa á sér yfirbragð einhvers gamals og slitins. Tilbúnu litirnir eru skærari, sem gerir að verkum að lífrænu efnin virðast hverfulli. Um leið eru þau glæný. Þessi tvískinnungur leiðir til allmargra spurninga sem lúta að listaverkum og aldri þeirra, en einnig að því hvernig við setjum okkur í samhengi við umhverfi okkar. Ég sá eitt sinn hatt úr ull, leifar úr leiðangri Willems Barentsz til Svalbarða undir lok 16. aldar. Liturinn var enn ótrúlega heiðblár. Þar sem ég horfði á verk Hildar fór ég að velta því fyrir mér hversu lengi þessi litarefni endast; hvort þau dofna og hverfa með tímanum. Rennur upp sú stund í framtíðinni að við sjáum einungis rauðu og bláu þræðina með tilbúnu litunum?

Ég held að auga okkar fyrir umhverfisbreytingum yrði glegggra ef við veittum nánasta umhverfi okkar meiri athygli. Þetta er nokkuð sem mér hefur skilist við að mála úti undir berum himni. Að horfa á málverk Hildar er ein leið til að gaungæfa nærumhverfið. Það er eitthvað hófstíllt við það hvernig ólíkir grænir og gulir litir renna saman, daufir en samt til staðar, hreyfast nánast eins og þeir séu í kvikmynd. Í gegnum formið efnisgerir Hildur þessa sterku löngun til að tilheyra einhverjum stað. Hún sýnir í hnotskurn bylgjuhreyfingar tímans í landslaginu með litlum réttlyndum strekkum málverkum á striga, um það bil 40 sinnum 50 sentimetrar að stærð, eða með stórum svífandi bútum úr silki. Það virðist vera þörf á tærleika til að fá botn í hlutina og koma reglu á þá. Að sýna eitthvað mjög smátt til að draga fram og skilja flækjurnar sem koma við sögu í þessari athöfn. Að soga til sín krafta landsins.

Reynsla mín sem listmálari er sú að málverk setja sig með sérstökum hætti í samhengi við umhverfi sitt. Það hvernig þau eru gerð, hvernig við sjáum þau, og hvernig þau vilja láta sjá sig, þetta breytist frá einum stað til annars, frá einu tímaskeiði til annars. Þegar maður horfir á málverk getur maður gert sér grein fyrir þessu öllu saman. Maður getur samið sögu og þau bjóða upp á það. Og það er þá sem maður gerir sér ljóst að einhvern veginn veit maður hvaðan þau koma; og enda þótt maður hafi fullkomlega rangt fyrir sér hefur maður einhvern veginn alltaf á réttu að standa. Sannleikur í málverki opinberast ef maður er reiðubúinn að breytast og aðlaga álit sitt.

Þegar ég kom aftur frá Kanada fékk ég tvisvar færi á að hitta Hildi í Björgvin. Fyrri skiptið var í september þegar hún bauð mér að taka þátt í málstofu í Landmark, fyrirlestrarsal Bergen Kunsthalle, sem hún skipulagði á vegum rannsóknarprogrammsins, þar sem rætt skyldi um það hvernig listsköpun setur sig í samhengi við tiltekinn stað. Eftir málstofuna fór ég í heimsókn á vinnustofuna hennar til að sjá verkin sem hún var að undirbúa fyrir sýninguna

í Bergen Kjött, en hana auðnaðist mér að sjá í seinni heimsókninni. Það var í fyrsta sinn sem ég sá verk eftir Hildi með berum augum frá því á Carnegie-sýningunni nokkrum árum fyrr. Fyrst þegar ég kynntist verkum hennar sá ég verk sem var í náinni samræðu við íslenska hugmyndalistarhefð, þar sem réðu lögum og lofum karlmenn á borð við Dieter Roth, Hrein Friðfinnsson, Kristján Guðmundsson og Birgi Andrésón. Eftir málstofuna og heimsóknina á vinnustofuna á Íslandi og í Björgvin fór tilfinning mín fyrir verkum Hildar að breytast. Þetta var jafnvel enn greinilegra á sýningunni í Bergen Kjött þar sem samspil milli listar og arkitektúrs varð að skilgreinandi þætti í framsetningunni. Þótt ég væri fjarri sveitinni fann ég engu að síður enn fyrir sterkri tengingu við staðinn þar sem jurtirnar voru tíndar. Vefnaðurinn sem var strekktur yfir blindrammann fyrir framan mig minnti á skikkju, yfirhöfn sem ég ímyndaði mér að ég klæddist og tilheyrði; í henni varð minningin um náttúruna áþreifanleg. Þar sem mér gafst færi á að sjá verkin á mismunandi stigum fór ég að hugsa um þau sem lífverur sem þróast með tímanum. Það leiddi huga minn aftur að staðnum þar sem jurtirnar spretta og að vinnustofunni sem eins konar lifandi plöntusafni. Ég sá málverk sem náttúran hafði málað.

Landslag breytist með tímanum. Það virðist öðruvísi þegar döggin hvílir á laufblöðunum að morgni en þegar sólsetrið hægir á fjörlegri iðjusemi fuglanna, skordýranna og jurtanna að kvöldi sérhvers dags. Landslagið birtist okkur með hægð sem gerir okkur færari um að skilja eða meðtaka það sem um er að vera í kringum okkur. Í verkum Hildar sé ég málverk sem skilgreinast ekki einungis af umhverfi sínu, heldur málverk sem eru sjálft umhverfið. Ég sé gullna þræði sem tengjast jörðinni. Þræði sem eru gulir og grænir. Grænir og gulir. Líkt og sólin og sjórinn hafi ofist hægt saman. Þókan er að leggja yfir landslagið. Þessir þræðir tengja okkur við landið og það sem hér er, það sem hefur gerst hér og það sem á eftir að verða.

#### SPINNING MACHINE IN ÓLAFSDALUR / SPUNAVÉLIN Í ÓLAFSDAL

The Old Agricultural School in Ólafsdalur / Gamla landbúnaðarskólanum í Ólafsdal  
Summer 2009 / Sumarið 2009

The project *Spinning Machine in Ólafsdalur* was a contribution to a group exhibition called *Valleys – Hills – Handcrafts*, located in the old agricultural school in Ólafsdalur. In the school's basement stood an old spinning machine, which had been used while the place was still lived in, after the school had been laid down. The spinning machine was used by farmers in the area, but had at this time stood in disrepair in the basement for over 40 years. Bjarnadóttir cleaned the machine and repaired it, made the pieces that were missing, and got the machine started again. She used the machine to spin yarn which she dyed, using curled dock, and then knitted long johns from the yarn. At the exhibition she presented photographs of the process of getting the machine in working order, the machine itself and the long johns.

Verkefnið *Spunavélin í Ólafsdal* var framlag til samsýningarinnar *Dalir – hólar – handverk* í gamla landbúnaðarskólanum í Ólafsdal. Í kjallara skólahússins var gömul spunavél sem notuð hafði verið í búsetutíð staðarins eftir að landbúnaðarskólinn var lagður niður. Spunavélin þjónaði í þá daga bændum í sveitinni en hafði verið í niðurníðslu í kjallaranum í yfir 40 ár. Hildur hreinsaði vélina og lagfærði, bjó til þá hluti sem höfðu glatast og kom henni í gang á ný. Hún spann með vélinni garn og litaði úr njóla frá Ólafsdal og þrjónaði föðurland úr garninu. Á sýningunni sýndi hún ljósmyndir af vinnuferlinu, hvernig hún kom spunavélinni í starfhæft horf, spunavélina sjálfa og síðu nærbuxurnar.





Images from the process of transforming the spinning machine into a functional condition /  
 Ljósmyndir sem sýna hvernig spunavélin var gerð starfhæf



Long johns / Síðar nærbuxur / 2009



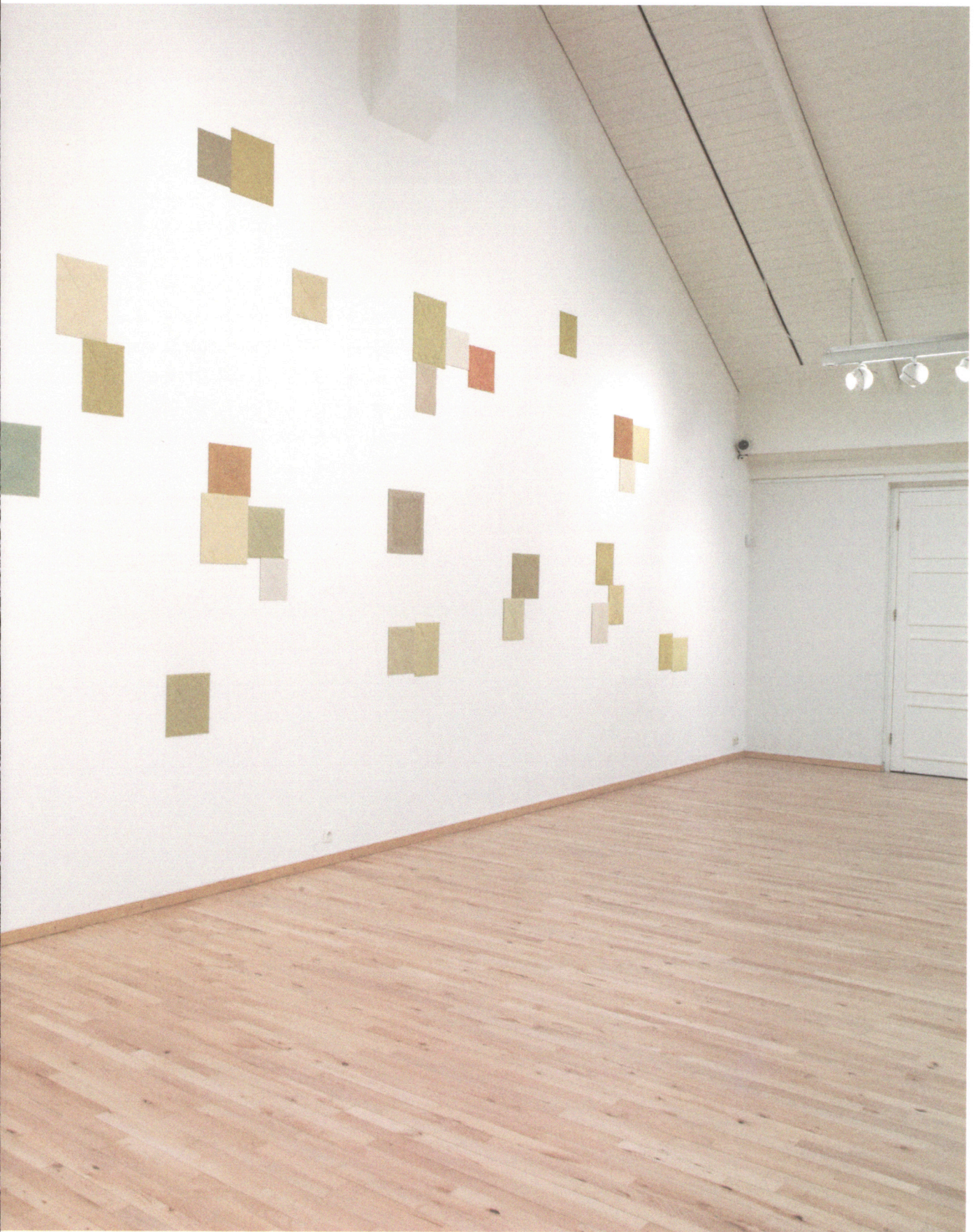
GRANDMOTHER / AMMA  
Hafnarborg, Hafnarfjörður  
29.10. – 30.12. 2011

In works displayed at Hafnarborg in 2011, Bjarnadóttir's grandmother was the central theme, through plants which she grew on her plot of land in Hvalfjörður for over 70 years. The works revolve around Bjarnadóttir's connection to her grandmother through the land and handcrafts. Plants as a form of belonging is the main focus of the art works, through natural dyes from plants on her grandmother's land. This could be seen in the exhibition, in a wall piece in many units and in water colors, made from the plants from the land, along with mittens, knitted and stitched especially for Bjarnadóttir's grandmother. She also unravelled her grandmother's polyester trousers and presented them as a ball of yarn.

Í verkum sem sýnd voru í Hafnarborg árið 2011 var amma Hildar viðfangsefnið í gegnum gróður sem hún ræktaði á landspildu sinni í Hvalfirði á rúmum sjötíu árum. Verkin fjalla um tengsl Hildar við ömmu sína í gegnum landið og handverkið. Plönturnar sem heimkynni eru meginuppistaðan í verkunum í gegnum liti sem unnir voru úr landinu. Þessi vinna birtist í veggverki í mörgum einingum og í vatnslitum unnum úr gróðri landsins, ásamt vettlingum þrjónuðum og vattarsaumuðum sérstaklega fyrir ömmu Hildar. Einnig rakti Hildur upp pólýesterbuxur ömmu sinnar og sýndi sem hnykil.



Transfer / Yfirfærsla / 2009 / 31 × 21 cm  
Photographs: The artist and her grandmother /  
Ljósmyndir: Listamaðurinn og amma hennar



Garden / Garður / 2011 / Size variable / Stærð mismunandi / 25 × 25 – 35 × 41 cm /  
Crochet wool, plant dyed with plants from the artist's grandmother's land /  
Hekluð ull, lituð með plöntum af landi ömmu listamannsins



Re-give / Endurgjöf / 2007-2009 / 43 × 43 × 2 cm

Photographs: Mittens for the artist's grandmother, wool, plant dye, embroidery thread /  
Ljósmyndir: Vettlingar handa ömmu listamannsins, ull, jurtalitur, útsaumsgarn



Trousers / Buxur / 2011 / 17 cm diameter / þvermál 17 cm  
Unravellid polyesterbuxur sem tilheyrir stórmóður listamannsins átti  
Uppraktar pólýesterbuxur sem amma listamannsins átti



13 Plants / 13 plöntur / 2011 / 30 × 29,8 cm  
Watercolors on paper made from plants from the artist's grandmother's land /  
Vatnslitir á pappír gerðir úr plöntum af landi ömmu listamannsins





Scions / Græðlingar / 2009 / 40 x 53 cm

Photograph: Scions from the artist's grandmother's land /  
Ljósmynd: Græðlingar af landi ömmu listamannsins

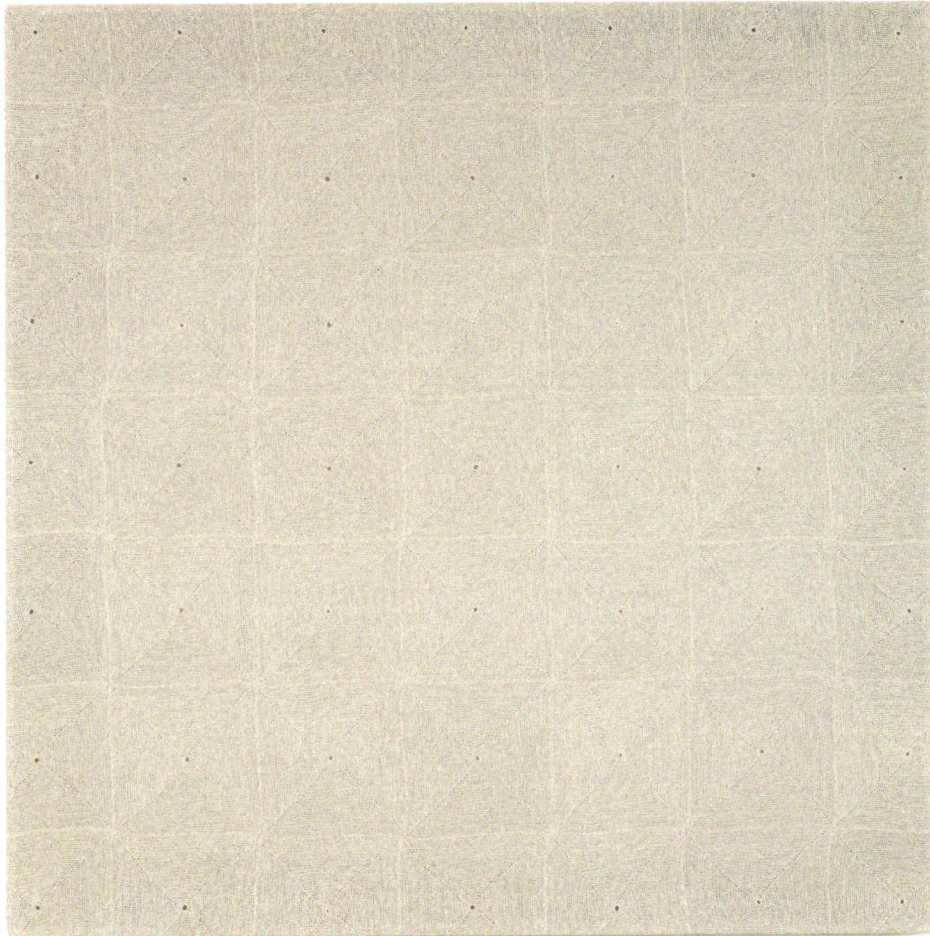




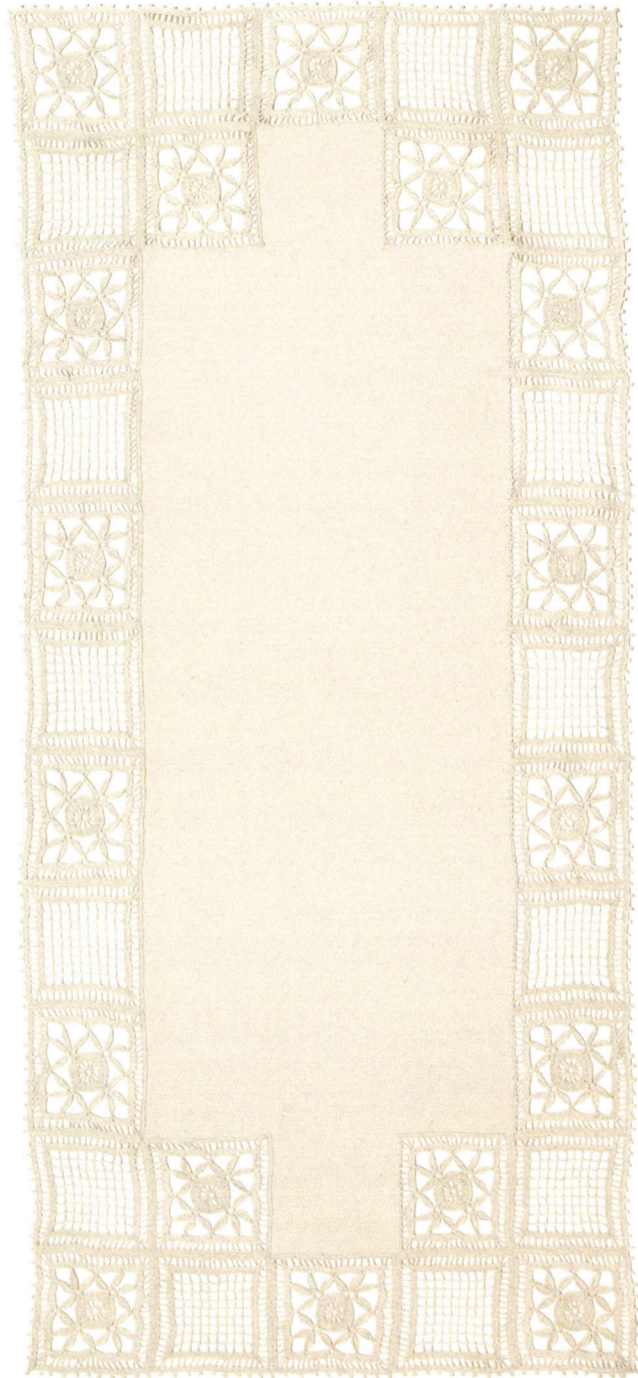
PAINTER'S CANVAS / MÁLARASTRIGI  
2003–2006

Bjarnadóttir became interested in the canvas as material in 2003, when she crocheted the piece *Reconstructed canvas* from linen thread. The canvas consisted of small, crocheted squares which formed lines and patterns in the canvas itself. It was then stretched on a stretcher bar. Another piece from the same year, titled *Reconstructed canvas II*, is made from painter's canvas, bought in an art supply store, the threads partially unravelled and then reconstructed with a crocheted pattern, framing the original canvas. She also showed *Belgian linen* from 2004, which was crocheted with linen thread and presented on a pedestal. In 2006, Bjarnadóttir showed six pieces woven with linen thread and stretched on a stretcher bar, in the Living Art Museum in Reykjavík. Linen thread and the construction of the painter's canvas has since been an important part of her work.

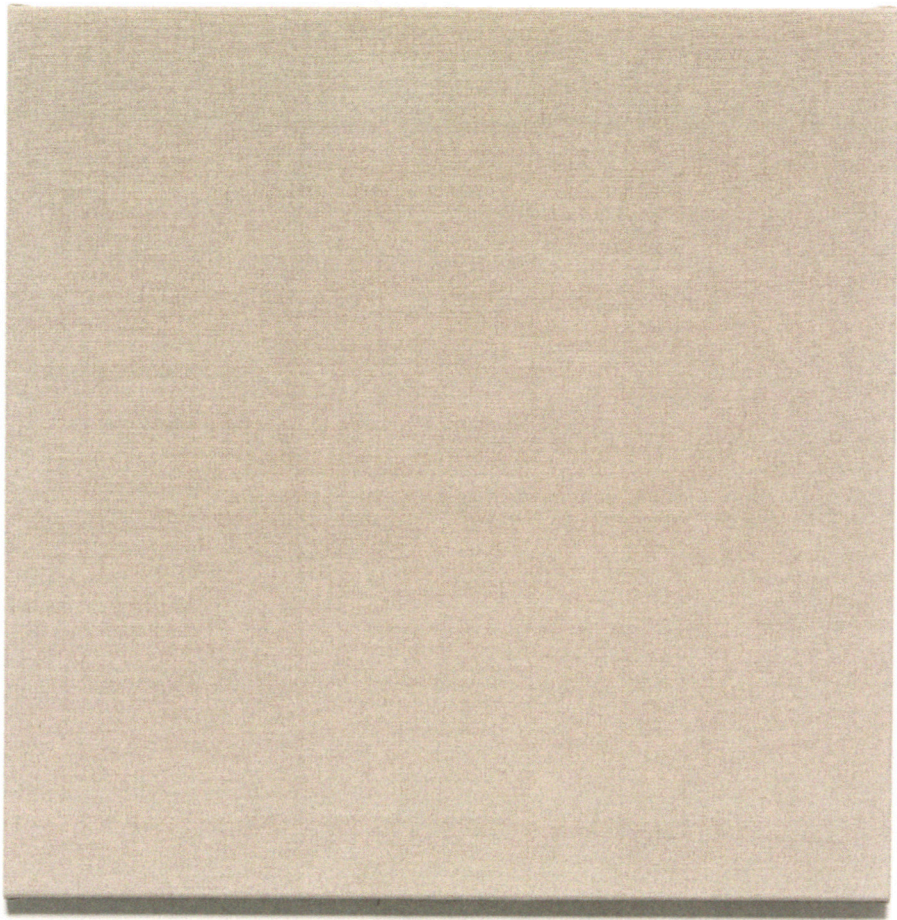
Striginn sem efniviður vakti áhuga Hildar árið 2003 þegar hún heklaði verkið *Endurgerður strigi* úr hörþræði. Strigaflöturinn samanstóð af litlum hekludum feringum sem mynduðu línur og mynstur í striganum sjálfum. Hann var síðan strekktur á blindramma. Annað verk frá sama ári, með titlinum *Endurgerður strigi II*, er gert úr málarastriga sem keyptur var í myndlistarvöruverslun, rakinn upp að hluta og endurgerður með hekludu mynstri sem rammar inn upprunalega strigann. Einnig var verkið *Belgískur hör* frá 2004 heklað úr hörþræði og sýnt á stöpli. Í Nýlistasafninu 2006 sýndi Hildur sex ofin verk úr hörþræði sem strekkt voru á blindramma. Hörþráður og uppbygging málarastrigans hefur síðan verið mikilvægur þáttur í verkum Hildar.

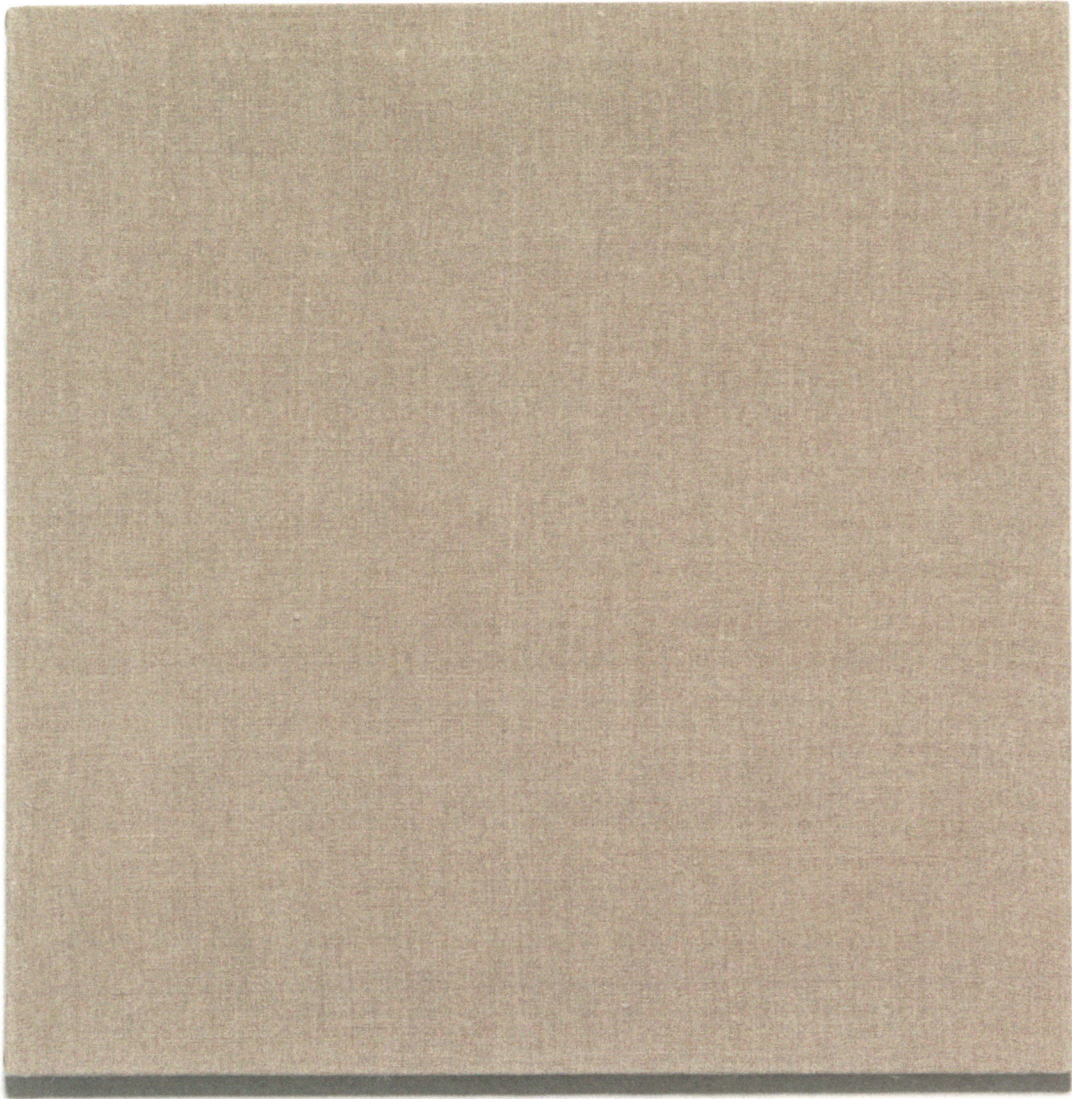






Re-constructed canvas II / Endurgerður strigi II / 2003 / 127 × 53 cm  
Crochet, cotton (unravelled canvas), canvas /  
Hekl, bómull (upprakinn málarastrigi), málarastrigi





Plain weave 12/4 / Einskefta 12/4 / 2006 / 80 × 80 × 2,5 cm  
Weave, linen / Vefnaður, hör

## SPRIGS OF COLOR

GUNNAR J. ÁRNASON

### COLOR, MATERIAL, AND EARTH

There is something very familiar and immediate in the work of Hildur Bjarnadóttir. Her varicolored cloths, in solid colors or checked, have a texture and weave that all but ask us to touch them, to feel how the fabric handles. Cut in simple shapes and arranged on the wall, the cloths all come across as paintings—unassuming canvasses masking the great concentration and thought that went into their making.

Hildur Bjarnadóttir creates her works from the ground up in an almost literal and physical sense. Her raw materials are linen, wool, and silk yarns. She weaves or crochets her canvasses by hand. She hand-dyes her yarns. Moreover, she makes her own dyes for the yarns. As paintings, these are highly unusual works. Neither canvas nor colorants are purchased or ready-made. It is scarcely possible to imagine getting closer to the origin of a painting than to weave the canvas and color it with one's own dyes.

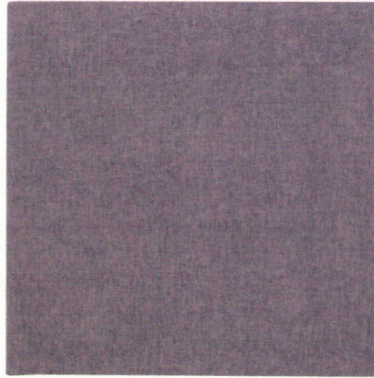
Modern art is built on a clear separation between fine arts such as painting and sculpture and applied arts, the so-called craft and design fields, which involve useful activities such as weaving and embroidery. Hildur Bjarnadóttir dissolves this boundary by turning applied-art techniques into methods of painting. These works may be termed *woven paintings*, as the basic form of each is inseparable from traditional textile methods practiced by people in Iceland and elsewhere for centuries. Hildur Bjarnadóttir does not begin with the empty canvas as the starting point and ground of a painting. The ground itself has been taken apart and put back together.

A certain ambiguity resides in the composition of the picture surface. The monochrome ground gains new meaning through the patterns created by different methods of weaving and crocheting thread. The varicolored vertical and horizontal bands may be seen as either a colorful table linen or a geometrical-abstract painting. The familiar checked tablecloth that is sometimes allowed to peep from the still-lives of French Cubists or Icelandic abstract painters here takes center-stage and assumes independent life. The roles are reversed. We are invited to view the abstract painting in a checked canvas, not the checked canvas within an abstract painting.

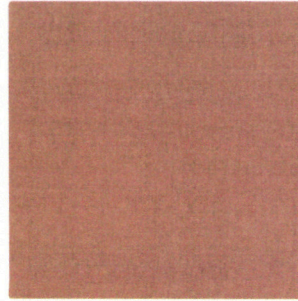
Yet in one respect Hildur Bjarnadóttir goes further than even the most specialized craftspersons. Through considerable research and development, she has made her own natural dyes—gathered the plants, boiled them down, and extracted their juice as the basis of natural dyes.

For a 2011 exhibition at Hafnarborg, the Hafnarfjörður Centre of Culture and Fine Art, Hildur Bjarnadóttir gathered raw material in Hvalfjörður on land belonging to her grandmother, who had begun to cultivate a diverse plant flora there some seventy years before. Bjarnadóttir collected plant species—bilberry and other heath plants, rhubarb root, dandelion heads, chervil, angelica, lady's mantle, tea-leaved willow, and many more—and developed a particular dye from each for dyeing yarn. From the yarns she crocheted canvasses of various sizes; each discrete rectangular surface corresponded to a given plant. Thus we may say that Bjarnadóttir painted with colors that belonged to the land itself, that were linked to it with material bonds. The exhibition included watercolors with color samples of the herbal dyes—true specimens in that the shades in the color samples were matter derived from plants on the land.





Dioxazine Purple / 2006  
80 × 80 × 2,5 cm  
Weave, linen, acrylic paint  
Vefnaður, hör, akrýlmálning



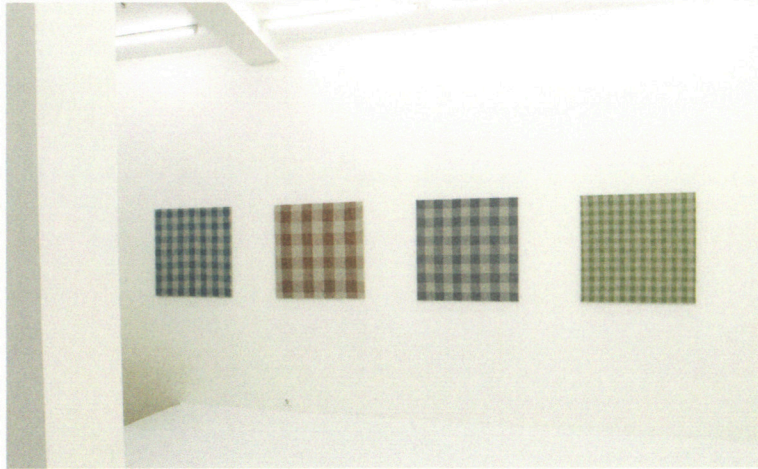
Red Iron Oxide / 2006  
65 × 65 × 2,5 cm  
Weave, linen, acrylic paint  
Vefnaður, hör, akrýlmálning

In a work from 2012, *Urban Color Palette, Reykjavík*, Bjarnadóttir worked with plants she gathered within the Reykjavik city limits, varieties of weeds, grasses, and flowers that yielded different shades of yellow. This experiment gave rise to 21 monochrome, rectangular woollen canvasses that, by physically alluding to their origin, forged a physical as well as imagined link to a place and an environment.

For a 2014 exhibition at Hvefsgallerí Bjarnadóttir gathered the wild plants for her dyes at Púfugarðar, her five-acre landholding in the Flói area south of Selfoss. She systematically recorded and photographed her samples. From some, she developed the dyes used for the colored silk and linen canvasses in the exhibition. Some canvasses were woven from yarns colored partly with herbal dyes and partly with acrylic paints—with ready-made, mass-produced synthetic colorants pertaining to our modern world.

Hildur Bjarnadóttir's work is remarkable for the way it evokes the complex relationship between color, material, and earth. In our modern world natural colors live in constant close quarters with the technological system of the mass-produced colors that surround us. Natural colors have lost ground to synthetic colors and the endless possibilities that technologized color-production offers. But the symbiosis of natural and synthetic colors in Bjarnadóttir's work raises questions about the nature of color and how to describe the relation of color to substance that her images express but which is so hard to put into words.

The foundation of the color theory that is taught in art and design faculties around the world was laid out at the beginning of the twentieth century by the masters of modern art, artists such as Kandinsky, Itten, and Albers. The idea of color theory, derived from Newton's theory of light, is that every color may be assigned its proper place within a system in which all colors fall into place on an interrelated continuum, the color wheel being the most familiar form of such a system. Various systems of color have been developed, such as the Pantone Color-Matching System used in the print industry and also to distinguish shades, find matches, and facilitate the coloring of substances in manufacturing. But where does the color of the dandelion from Hildur Bjarnadóttir's grandmother's land fall in such a color-system? Has its color been abstracted from the thing, its physical source, and assigned a proper place in the rubric of color? Certain questions arise that demand a closer look at what this phenomenon 'color' means in our day and how that meaning fits into received ideas about the material world.



Background / Bakgrunnur / 2006 / i8 Gallery / Gallery i8

### COLORFUL TIMES

Modernity is the most colorful cultural period to date, a glutton for color, certain that it has color completely in hand. In a cultural-historical context this period is relatively short; it is only in the last 150 years that ever-more-perfect chemical methods to produce and use color have been developed. Yet modernity is biased towards color: Color is superficial, faddish, unstable, and perishable. The dominant idea today is that color is a subjective and psychological phenomenon, dependent on sensibility and taste. Color is somehow a cultural phenomenon, a technical creation testifying to skills developed over centuries and culminating in the color frenzy of mass media in all its physical and virtual forms. At this point there are few limits to what we can do with matter and light to influence perception. We can even modify an organism's genetic material to make it glow in the dark. A phenomenon that can be manipulated and governed with such ease can scarcely play all that important a role in nature.

The dominant ideology of the last 300 years or so has not been particularly advantageous for color. Colors do not exist in the world in the same way as palpable physical things. The colors we perceive are an effect of radiating photons and if creatures had not arisen with faculties sensitive to that radiation it would be a mere scatter of particles. Artists have always taken a more complex stance, obliged as they are to contend with color on two fronts, as a phenomenon both material and subjective. But since artists were long absorbed in creating their own world, one that transcended material limits, they tended to coax from their materials qualities that conjured a realm of imagination. In this, color played a key role.

It is difficult, however, to imagine the world without color. Colors do have meaning for our perception and experience of the world. They seem to fall between mind and world, to some extent subjective and to some extent physical. How does the relation between color and objective reality work?

### A COLORLESS EARTH

Cormac McCarthy's novel *The Road* depicts a gruesome vision of the future. Gray ash covers everything; sunlight cannot shine through this cloudage to brighten a wan world. All vegetation has withered; the relics of human habitation have burned. A colorless world is a lifeless world. Yet so long as people exist who have not lost the ability to perceive color, the possibility of color and the hope of life can never be excluded.

So what is a world without color like? The unusual story of a color-blind artist comes to mind.<sup>1</sup> In 1986 a 65-year-old American painter suffered a car crash, hit his head, and lost consciousness. When he came to he had lost all color vision. He was not color-blind in the usual sense of a diminished ability to distinguish certain colors; rather he saw everything in shades of black, white, and gray. His dog was lead-gray; tomato juice was black; he could hardly bear to touch his ash-gray food. His wife and everyone around him had rat-gray faces. He had difficulty watching TV, as the image would dissolve into grayscale specks. The only silver-lining to this strange handicap was that he gained an eagle-eye and saw much better than before, distinguishing far-distant objects as no one with normal color vision could, unaided. In the dark he saw like a cat and could far more easily perceive the smallest gradations of light.

As one might expect this was a heavy psychological blow. In an attempt to create a normal environment in which things had their normal colors he outfitted a room with contents—walls, furniture, and equipment—all in white, black, or gray. He was troubled by the gray haze of daylight, felt better in the dark, and ended up reversing night and day. Before his accident he had painted colorful abstract paintings, but these had now become an incomprehensible muddle; so he turned to drawing and tried with pencil and chalk, black on white, to portray things as they now appeared to him.

In despair the man sent renowned neurologist Oliver Sacks a letter describing his predicament and asking his advice; all his doctors were nonplussed by his problem, which was all but unheard-of within medicine. There were cases in which people had been born with no color vision but Sacks knew of no one with perfectly normal vision waking up one day with all color erased from sight.

Strange and disturbing as the thought of enduring such a shock may be, even the color-blind painter perceived color in a certain limited sense. Color-blindness has long been recognized; it caused seventeenth-century philosophers much perplexity. One who does not perceive color can distinguish objects and get by, but can we imagine a person who perceived only an object's color but not its form or motion? In this regard there seems to be a disparity among the properties of objects, indicating that the material world is neither black-and-white nor grayscale, that in it there is no difference between light and darkness. Towards the end of the seventeenth century the British philosophers Robert Boyle and John Locke came to the conclusion that the properties of objects could be divided into two camps. On the one hand are what they dubbed the *primary qualities*, including form, size, and motion; on the other are *secondary qualities*, namely color, sound, flavor, and scent. Locke and Boyle's notion was that all our knowledge of the world derives from our senses, which receive external stimuli and elicit in us given sensory images. The primary qualities of the objects we perceive cannot be traced to anything other than the objects themselves, whereas the nature of secondary qualities is such that they can be explained by the effect of the primary qualities on our senses. Locke's explanation of how the qualities differ is that secondary qualities "do not exist in the objects themselves, but rather are nothing but the power of the primary qualities of the object to produce an idea in us of a certain kind."<sup>2</sup> He considered whether it might be possible to explain secondary qualities, for example the yellow color of a dandelion seen on a bright summer day, through the plant's primary qualities, i.e. its form, size, and motion, but concluded that it was probably impossible, that there was no relation.<sup>3</sup> All subsequent forays into this problem have run into difficulties, despite the great advances in neurobiology and the physics of light.

Locke was among a group of philosophers who considered that all our knowledge of the world relied on perception. But the problem is that perception can be awfully fallible, depending on who perceives, in what circumstances. Primary qualities are

superior to secondary qualities in that they do not depend on how they are perceived and it ought not to matter who perceives them. An object's size remains the same regardless of who perceives it, as can be verified by measurement or other means. The methods that prove most reliable in establishing form, size, and motion with certainty are the so-called scientific or experimental methods. But the qualities 'red' or 'sour' cannot be verified or measured by any means other than the senses themselves. Therefore our knowledge of the world as derived from the scientific method cannot rely on secondary qualities. The colors of objects add nothing to our knowledge of them. Locke and Boyle's view has changed little over the centuries and has established itself as a dominant ideology of the scientific worldview.

#### WHERE ARE COLORS?

Do colors not exist, then, except as imagination or psychic disturbance? Is the world as it appears to us, then, the world the color-blind painter pined for, illusory? Photons and light frequencies are not the problem, as they are measurable phenomena and can be described with mathematical precision. But what about yellow? What sort of phenomenon is 'yellow'? Is a dandelion yellow? Can we ask such questions at all?

The dominant ideology of color, the one descended from Boyle and Locke, may be called *subjectivity of colors*: The world is colorful because the mind (or brain) has the ability to paint it in bright colors. The color-blind painter has lost that ability; his mind (or assumedly brain) cannot manage color. Indeed for subjectivists he serves as fine proof that color depends on how the mind or brain functions. Human beings have basically similar vision, while other organisms see things in other colors. Until organisms with specialized senses enter the picture, there is little point in mentioning color as part of reality at all.

Most twentieth-century artists appear to have been subjectivists of some sort. Kandinsky famously described both the physical and spiritual effects colors have on us in his pivotal work *Concerning the Spiritual in Art*.<sup>4</sup> Matisse once said, "Colour helps to express light, not the physical phenomenon, but the only light that really exists, that in the artist's brain."<sup>5</sup> Jón Stefánsson writes in the same vein of the spiritual reality of color: "We see the glory and nobility of certain shades of color, that some shades are more noble than others, more beautifully nuanced and fuller; they speak to some 'mystical' sense in our souls."<sup>6</sup>

Admittedly these statements need to be placed within their art-historical context. All these artists were resisting the tendency to view the colors in a painting as an imitation of the colors found in nature. They were interested in how colors worked on the canvas, within the totality of the image, apart from what was being depicted. "People have it in their heads," Jón Stefánsson said, "that grass for example is green. But grass varies greatly by the colors that go alongside it." The interrelation of colors affects the way we perceive individual shades, and those shades can have utterly different effects depending on context. Therefore one must examine colors within their rightful context without fixating on how they correspond to the qualities of a particular object. The natural next step, from this way of separating colors from things, was to locate colors in the mental sphere and segregate them entirely from material objects.

What other possibilities does the situation offer? The opposite of subjectivity would assumedly be *objectivity of colors*: Colors do not depend on the perceiver but are objective qualities of things, which really means that knowledge of color exists and can be investigated, that we can propose theories of color that may be debated and refuted. Color systems and color theories exist; discoveries are made and new ways found to manufacture and manipulate colors. For objectivists the color-blind painter proves that colors are independent of perception because his handicap prevents him from perceiving them; if colors did not exist except in the mind, then what is he blind

to? We tend to speak of color this way: some people see colors better than others, painters have a more trained eye than others, one must learn about colors and how they behave, just as one must learn about other objective qualities of things.

We cannot avoid considering the third possibility: We may well ask whether we must inevitably choose between objectivity and subjectivity. Must we divide reality in this way? Does doing so jibe with artists' experiences? The third path would be to steer clear of dualizing reality. Such ideas can take several forms within philosophy and are too involved to detail here, but one version is of interest in that it corresponds to a notion within art that we might call a *pluralism of color*, to give this ideological bent a name. It entails looking at color as a cultural phenomenon. It might be briefly summed up as follows: Within cultures certain "systems" develop around objects, as manifested in names, manners of speech, symbolism, classifications, rules, skills, behavioral norms, etc. Such systems are basic to understandings of given phenomena and determine what is taken as valid about them. Each phenomenon has a certain value and role in daily activities.

There are many such systems, constantly evolving, and between them rages a fierce battle for survival that can result in some systems gaining the upper hand and pushing others aside. The hard sciences, indeed, are one system that has proven hugely powerful in this way. Then again in some cases systems may have internal discrepancies, making it impossible to simply choose between them. Then people say that given systems have gained dominance within a culture not because they are necessarily better or more correct but because they accrued power for certain historical reasons, due to tradition, vested interests, or even political reasons. Pluralism of this sort has been fairly prominent within post-modernism.

Birgir Andrésson is a fine example of an artist who approached color in this way, as a cultural phenomenon. Rather than mulling over the psychological effects of colors Andrésson considered what colors said about Icelandic culture. As he put it himself in the preface to his 1990 bookwork *Proximity (N l eg )*, "Here are twelve specimens of colors from Icelandic culture. They are not derived from colorants in natural substances such as plant or mineral matter. Rather they are the shades that seemed most prominent to me in our nation's creative work over the centuries."<sup>7</sup> Later on Andrésson simply called his specimens *Icelandic*. Colors within the system *Icelandic* might also have names within the system *Pantone* and be represented by certain codes for the printing process. Needless to say *Icelandic* is not a part of *Pantone*, one phenomenon assigned to different systems that perhaps have nothing intrinsic in common. Andrésson liked to say that it was enough to be literate in various systems. Yet literacy in *Pantone* does not necessarily convey literacy in *Icelandic*. The color-blind painter is in a certain sense dyslexic.

Donald Judd quotes his master Joseph Albers as saying that if a person standing in a room with fifty other people names a color, let's say 'yellow', a different image of the color yellow will arise in each person's mind. If Albers meant to imply by this that therefore color must be subjective, he erred, as can easily be seen by substituting 'dog' for 'yellow': Everyone in the room will see a different dog but naturally that does not mean that dogs are a subjective phenomenon. This example shows us that color words act as generic terms. The word 'yellow' is a generic term for countless different shades, and it is hard to delineate where yellow leaves off and red (or orange) begins. In fact this also applies to the *Pantone* system, for each and every color word, or code, in that system is a generic term for every color that matches the color sample. Here one cannot avoid asking whether color words can behave like *proper nouns*, i.e. name one and only one yellow color in the world, for example the shade of yellow that Hildur Bjarnadóttir got from the dandelions she gathered on her land at P fugar ar in the summer of 2013 and used for dyeing yarn which she then wove into a canvas and exhibited in 2014.

This question hinges on whether the colors in Hildur Bjarnadóttir's work are unique, or whether they belong to a specific "system" which names them by their "correct" names. Where should the colors in Bjarnadóttir's work be located? Is it not possible to find matches for the colors she uses in her work among color samples in the system Pantone? Is a Pantone shade the same color as the color of the Hvalfjörður dandelion? Should the color sample be used as a standard for the color of the dandelion? Is the yellow of the dandelion the same as the yellow on the color sample named "straw-yellow" which bears a specific color code and is blended from primary colors by a set formula?

It seems that we can ask different kinds of questions about pigments made from natural substances, for example where they come from, how they were procured, and what has been done with them. The color derived from a dandelion may vary by locale, soil, time of year, the methods used to extract the dye from the plant and to dye the yarn, the composition of the yarn, etc. It is pointless to ask where the straw-yellow color of the acrylic paint comes from. Acrylics don't live anywhere; they have no special origin; they are the product of standardized production methods that follow technical formulae. The colors in Bjarnadóttir's canvasses are bound to locales and carry meanings that acrylic paint does not.

All told, it is clear that though physics and biology have brought us closer to understanding the relation between light rays and nerve impulses, colors remain as much a puzzle as ever. Despite all, philosophy and science have no one single decisive theory of color. The sciences of psychology and neurology see color from their own limited viewpoint, namely the bodily function of vision; but how would the synaptic response to green differ from the synaptic response to yellow if we recognized no difference between green and yellow? How would a color-blind neurologist know what he was studying?

#### TO EXTRACT COLOR FROM THE EARTH

Hildur Bjarnadóttir's work is interesting in this context because the relation of color to material in her woven paintings is particularly strong and striking and has to do with their origin and meaning. Here colors manifest the earth, not the colorless world of technology but the mortal earth we belong to. Bjarnadóttir restricts herself to organic colors, crushes the essence from that facet of earthly flora that thrives in sunshine, and indeed her works reveal a sympathy with the life-supporting earth that nourishes not only vegetation but man and beast. This color is something more than an impression of the countryside; it is a relic of the land in condensed and dried form.

For artists, colorants are material resources just as plaster, marble, paper, and pencil are. In Hildur Bjarnadóttir's work colors are not merely material resources but benefits of the land. Dye functions as both a visual and physical conduit to the land where the plants grow. It maps the land with color. This is quite a departure from the view of color as a technical aspect of executing an artwork or as a product to be chosen from a catalogue or color sample. Our age is perhaps jaded by the glut of synthetic colors that have strayed far from their origins and soils. If so, it rests solely in the hands of artists to rediscover the source.

<sup>1</sup> Oliver Sacks, "The Case of the Colorblind Painter," *New York Review of Books*, 19 November 1987.

<sup>2</sup> John Locke, *Essay Concerning Human Understanding*, II. viii. 10.

<sup>3</sup> *Ibid.* IV. iii. 13.

<sup>4</sup> See Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, Ch. 5.

<sup>5</sup> Henri Matisse, "The Role and Modalities of Colour" (1945) in *Matisse on Art*, ed. J.D. Flam (Phaidon Press, 1975) pp. 99–100.

<sup>6</sup> Jón Stefánsson, "A Few Words about Visual Art" (1935), in *Jón Stefánsson*, National Gallery of Iceland, 1989, pp. 80–81.

<sup>7</sup> Birgir Andrésson, *Nálægð, Litir A*, 1990.

## LITASPROTAR

### GUNNAR J. ÁRNASON

#### LITIR, EFNI OG JÖRÐ

Það er eitthvað afar kunnuglegt og nærtækt við verk Hildar Bjarnadóttur. Mismunandi litir dúkar, sumir einlitir, aðrir með litaröndum. Áferðin og munstrið í efninu biður nánast um að það sé þreifað á því til að finna hvernig efnið lætur í hendi. Allir eru einfaldir í sniði og með því að stilla þeim upp á vegg virka þeir eins og málverk. Yfirlætislausir strigar sem dylja þá miklu einbeitingu og fhugun sem liggur að baki við gerð þeirra.

Hildur vinnur verk sín frá grunni í næsta bókstaflegum og efnislegum skilningi. Grunnefnin sem hún vinnur með eru garn úr hör, ull eða silki. Striginn er ofinn eða heklaður í höndunum. Garnið litar hún sjálf. Ekki nóg með það heldur vinnur hún sjálf litefnin sem notuð eru í garninu. Sem málverk eru þessi verk harla óvenjuleg. Hvorki striginn né liturinn er aðfenginn og tilbúinn. Það er varla hægt að hugsa sér að það sé hægt að komast nær uppruna málverksins en að vefa strigann og lita hann með eigin litarefnum.

Nútímalistin er reist á ákveðinni aðgreiningu á milli fagurlista, svo sem málalistar og skúlptúrlistar, og nytjalista, svonefndra handverks- og hönnunargreina, sem fela í sér nytsamlega iðju, svo sem vefnað og útsaum. Hildur leysir upp þessi skil með því að gera aðferðir nytjalistarinnar að aðferðum málalistarinnar. Það má kalla þessi verk *ofin málverk*, þar sem grundvallargerð málverksins er óaðskiljanleg frá hefðbundnum aðferðum vefnaðar, eins og handverksfólk hefur stundað hann hér á landi sem annars staðar öld fram af öld. Hildur byrjar ekki með auðan strigann sem byrjunarreit málverksins og grunnflöt. Grunnflöturinn sjálfur hefur verið leystur í sundur og settur saman að nýju.

Innbyggð í formgerð myndflatarins er ákveðin tvíræðni. Einlitur grunnflöturinn fær nýja merkingu með því munstri sem verður til með ólíkum aðferðum við að vefa og hekla saman þræðina. Marglitar lóðréttar og láréttar ræmur má ýmist sjá sem litríka og heimilislega dúka eða sem strangflatarmálverk. Hinn heimilislegi, köflótti borðdúkur sem á stundum hefur fengið að gægjast fram í kyrralífsmálverkum franskra kúbista og íslenskra abstraktmálara stígur hér fram á sviðið og fær sjálfstætt líf. Hlutverkunum er snúið við og okkur er boðið að skoða abstraktmálverkið í köflótta dúknum, en ekki köflóttan strigann í abstraktmálverkinu.

Að einu leyti hefur Hildur gengið lengra en jafnvel sérhæfðustu handverksmenn. Með tilraunastarfsemi og þróunarvinnu hefur hún unnið sína eigin liti úr náttúrunni. Safnað jurtum, soðið þær og dregið úr þeim safnað sem er uppistaðan í litarefni úr náttúrunni.

Á sýningu í Hafnarborg árið 2011 sótti Hildur efnivið í landareign í Hvalfirði þar sem amma hennar byrjaði að rækta margvíslega flóru jurta fyrir einum 70 árum. Hildur safnaði hverri tegund af jurtt fyrir sig og vann úr henni sérstakt litarefni sem var notað til að lita garn, svo sem bláberjalyngi og öðrum lyngjurtum, rabarbararót, fíflablómum, kerfli, hvönn, maríustakki, gulvíði og svo mætti áfram telja. Úr garninu heklaði hún striga af mismunandi stærð þar sem hver afmarkaður ferhyrndur flötur átti sér samsvörum í tiltekinni jurtt. Þannig má segja að Hildur hafi málað með þeim litum sem tilheyrðu landinu sjálfu og tengdust því efnislegum böndum. Á sýningunni voru vatnslitamyndir með litaprufum af jurttalitunum sem voru í raun efnisleg sýnishorn, því litbrigðin voru unnin úr gróðrinum á jörðinni.

Í verki frá 2012, *Urban Colour Palette, Reykjavík*, vann hún með plöntur sem hún safnaði í borgarlandi Reykjavíkur og gáfu mismunandi afbrigði af gulum, ýmiss konar



Checkedred / Stykkjót / 2012 / 61,5 × 61,5 × 2,5 cm  
Woven, linen, acrylic paint / Ofið, hör, akrýlmálning

arfa, grös og blómplöntur. Úr þessari tilraun Hildar komu einlitir ferhyrmdir ullarstrigar, 21 samtals. Þeir áttu sér efnislega skírskotun í uppruna sínum og mynduðu þannig samband við stað og umhverfi sem var hvort tveggja í senn, ímyndað og efnislegt.

Fyrir sýningu í Hverfisgallerí árið 2014 safnaði Hildur jurtum sem vaxa villtar á tveggja hektara landareign hennar, Þúfugörðum í Flóanum, skráði þær á kerfisbundinn hátt og ljósmyndaði. Úr sumum þeirra vann hún síðan litarefnin sem notuð voru í litaða silki- og hörstrigana á sýningunni. Sumir strigarnir voru ofnir að hluta til með garni lituðu með akrýllitum – tilbúnum, fjöldaframleiddum gervilitum sem tilheyra okkar nútímaveröld.

Hið markverða við verk Hildar er hvernig hún dregur fram hið margbrotna samband litar, efnis og jarðar. Í heimi okkar nútímamanna lifa litir náttúrunnar í stöðugu og nánú sambýli við tæknivætt kerfi fjöldaframleiddra lita sem umkringja okkur. Náttúrulegir litir hafa farið halloka fyrir gervilitum og þeim endalausum möguleikum sem tæknivædd framleiðsla á litum býður fram. En þetta sambýli náttúrulegra lita og gervilita í verkum Hildar vekur til umhugsunar um eðli lita og um það hvernig við lýsum sambandinu á milli litar og efnis, sem myndirnar birta okkur en er svo snúið að koma í orð.

Grunninn að þeirri litafræði sem kennd er í lista- og hönnunarskólum um allan heim lögðu meistarar nútímalistar í byrjun 20. aldar, menn á borð við Kandinsky, Itten og Albers. Hugmyndin að baki litafræðinni, sem á sér uppruna í ljósfræði Newtons, er sú að sérhverjum lit megi raða á sinn rétta stað innan kerfis þar sem allir litir mynda samfellu í innbyrðis afstöðu; litahringurinn er þekktasta form slíks kerfis. Ýmiss konar litakerfi hafa verið þróuð, svo sem Pantone-litakerfið sem er notað í prentiðnaði og til að greina litatóna, finna samsvaranir og auðvelda litun efna í framleiðsluferli. En hvernig passar litur túnfílsins á landareign ömmu hennar Hildar inn í slíkt kerfi lita? Er ekki búið að sértaka litinn frá hlutum og efnislegum uppruna hans og finna honum viðeigandi stað í regluverki litakerfisins? Það vakna ýmsar spurningar og knýja á um að skoða betur hvaða þýðingu þetta fyrirbæri, litur, hefur á okkar tímum og hvernig hann passar inn í viðteknar hugmyndir um hinn efnislega heim.

## LITRÍKIR TÍMAR

Nútíminn er litríkasta tímaskeið menningar frá upphafi, sólginn í liti og þykist hafa þá fullkomlega á valdi sínu. Í menningarsögulegu samhengi er þetta tímabil tiltölulega stutt og það er aðallega síðustu 150 árin sem sífellt fullkomnari efnafræðilegar aðferðir



hafa verið þróaðar til að framleiða liti og nota þá. Engu að síður er nútíminn haldinn fordómum gagnvart litum: Þeir eru yfirborðskenndir, háðir tískusveiflum, hverfulir og eyðast auðveldlega. Sú hugmynd er ríkjandi á okkar tímum að litir séu huglægt og sálrænt fyrirbæri, háðir smekk og tilfinningu. Þeir eru í einhverjum skilningi menningar-fyrirbæri, tæknilegt sköpunarverk og til marks um verkkunnáttu sem hefur þróast öldum saman og náð hámarki í litæði fjölmiðlunar í öllum sínum efnislegu og stafrænu myndum. Nú er svo komið að það eru lítill takmörk fyrir því sem hægt er að gera með efni og ljós til að hafa áhrif á skynjunina. Það er jafnvel hægt að breyta erfðaefni lífvera og gera þær sjálflysandi í myrkri. Fyrirbæri sem er svo auðvelt að meðhöndla og stjórna getur varla haft ýkja mikilvægu hlutverki að gegna í náttúrunni.

Ríkjandi hugmyndafræði síðustu 300 ára eða svo hefur ekki verið litum sérlega hagstæð. Litir eru ekki í heiminum á sama hátt og áþreifanlegir efnislegir hlutir. Þeir litir sem við skynjum eru áhrif frá geislun ljóseinda og ef ekki hefðu komið til lífverur sem þróuðust með skynfæri til að nema þessa geislun, þá væri hún lítið annað en flókt á milli frumeinda.

Afstaða listamanna til lita hefur alltaf verið margbrotnari vegna þess að þeir hafa þurft að kljást við liti á tvennum vígstöðvum, bæði sem efnislegt fyrirbæri og sem huglægt fyrirbæri. Þar sem myndlistarmenn voru löngum uppteknir af því að skapa sína eigin veröld, sem lyfti sér yfir takmarkanir efnisins, þá hafa þeir hneigst til að galdra fram úr efninu einhverja eiginleika sem færi það inn á svið ímyndunarafslisins. Þar hafa litir gegnt lykilhutverki.

Aftur á móti er erfitt að ímynda sér veröldina án lita. Einhverja þýðingu hafa þeir fyrir skynjun og reynslu af efnisheiminum. Þeir virðast lenda mitt á milli hugar og heims, að einhverju leyti huglægt fyrirbæri og að einhverju leyti efnislegt. Í hverju er samband lita og hlutveruleikans háttáð?

## LITLAUS JÖRD

Skáldsaga Cormac McCarthys, *Vegurinn*, lýsir óhugnanlegri framtíðarsýn. Grá aska liggur yfir öllu og sólin nær ekki að skína í gegnum þetta skjáhulu og lýsa upp fölan heim. Allur gróður er skrælnaður og mannvistarleifar brunnar. Litlaus veröld er líflaus veröld. Svo framarlega sem enn eru til menn sem hafa ekki misst hæfileikann til að skynja liti er þó aldrei hægt að útiloka liti úr heiminum, né heldur lífsvonina.

Hvernig er þá heimur án lita? Óvenjuleg saga litblinda málarans kemur upp í hugann.<sup>1</sup> Árið 1986 lenti 65 ára gamall bandarískur listmálari í bílslysi, fékk högg á höfuðið og missti meðvitund. Þegar hann rankaði við sér hafði hann misst allt litaskyn. Hann var ekki litblindur í venjulegum skilningi eins og þegar næmi á vissa liti dofna heldur sá hann allt í svörtu, hvítu og grátónum. Hundurinn hans var blýgrár, tómat safi var svartur, hann gat varla snert á öskugráum matnum. Konan hans og allir aðrir í kringum hann voru rottugrá í framan. Hann átti erfitt með að horfa á sjónvarp því myndin leystist upp í grátóna flekki. Eini jákvæði fylgifiskurinn við þessa undarlegu fötlun var sú að hann sá mun betur en áður, varð haukfránn og gat greint úr mikilli fjarlægð hluti sem enginn með venjulega litasjón gat séð með berum augum. Í náttmyrkri sá hann eins og köttur og átti auðvelt með að nema smæstu birtuskil.

Eins og búast mátti við varð þetta þungbært sálrænt áfall. Til að reyna að skapa eðlilegt umhverfi þar sem hlutir voru í sínum réttu litum útbjó hann herbergi þar sem allt innanstokks, veggir, húsgögn og búnaður, var hvítt, svart eða grátt. Hann kundi illa við grámósku dagsbirtunnar en leið betur í myrkri og sneri sólarhringnum að lokum við. Áður en hann varð fyrir slysinu málaði hann litrík abstraktmálverk, en nú voru þau orðin að óskiljanlegum hrærigraut þannig að hann sneri sér að teikningu og reyndi að lýsa hlutunum eins og þeir komu honum fyrir sjónir með blýanti og krít, svart á hvítu.

Hinn þekkti sálfræðingur Oliver Sacks fékk örvæntingarfullt bréf frá málaranum sem lýsti ástandi sínu og leitaði ráða hjá honum, enda stóðu allir læknar ráðþrota



Subjective systems / Tilfinningaleg kerfi / Kunstnerforbundet 2014

frammi fyrir þessu vandamáli sem var nánast óþekkt innan læknisfræðinnar. Dæmi eru um fólk sem fæðist án nokkurrar litaskynjunar en Sacks hafði ekki heyrt um tilfelli þar sem maður með fullkomlega eðlilega sjón vaknar upp einn daginn við það að allir litir hafa verið þurrkaðir út úr sjónskynjuninni.

Óneitanlega furðuleg og óhugnanleg tilhugsun að verða fyrir slíku áfalli, en jafnvel litblindi málarinn er með litaskyn í einhverjum mjög takmörkuðum skilningi. Litblinda hefur verið þekkt lengi og olli heimspekingum 17. aldar talsverðum heilabrotum. Sá sem skynjar ekki liti getur greint hluti og bjargað sér, en er hægt að ímynda sér mann sem getur aðeins skynjað liti en ekki form hluta eða hreyfingu þeirra? Einhver munur virðist vera á eiginleikum hluta að þessu leyti, sem bendir til þess að efnisheimurinn sé hvorki svarthvítur eða grátóna, að þar sé engan mun að finna á birtu og myrkri. Undir lok 17. aldar komust bresku heimspekingarnir Robert Boyle og John Locke að þeirri niðurstöðu að eiginleikum hluta mætti skipta í tvær fylkingar. Annars vegar væru fyrstastigs eiginleikar (*primary qualities*) og teldust til þeirra *form*, *stærð* og *hreyfing*. Hins vegar séu svo annars-stigs-eiginleikar (*secondary qualities*), það er að segja *litur*, *hljóð*, *bragð* og *lykt*. Hugmynd þeirra var sú að öll þekking okkar á heiminum væri fengin úr skynfærunum sem yrðu fyrir ytra áreiti frá hlutum og framleiddu í okkur tilteknar skynmyndir. Fyrstastigseiginleika hluta sem við skynjum sé ekki hægt að rekja til neins annars en hlutanna sjálfra, en annarsstigseiginleikar séu þess eðlis að þá megi skýra með þeim áhrifum sem fyrstastigseiginleikarnir hafa á skynfærin. Locke skýrir muninn á þessum eiginleikum á þann veg að annarsstigseiginleikar séu „ekki til í hlutunum sjálfum heldur eru þeir ekkert annað en tiltekin hugmynd í okkur sem framleidd er með þeim krafti sem býr í frumlægum eiginleikum hluta“.<sup>2</sup> Hann velti fyrir sér hvort það væri hægt að skýra annarsstigseiginleika, til dæmis gulan lit túnfílsins sem við sjáum á björtum sumardegi, með fyrstastigseiginleikum jurtarinnar, formi hennar, stærð og hreyfingu, en komst að þeirri niðurstöðu að það væri líklega ekki hægt og að það væru engin tengsl þar á milli.<sup>3</sup> Alla tíð síðan hafa tilraunir í þessa átt verið erfiðleikum bundnar þótt þekking á eðlisfræði ljóss og líffræði heilans hafi farið mikið fram.

Locke var í hópi heimspekinga sem litu svo á að öll þekking okkar á heiminum reiddi sig á skynjunina. Vandinn er hins vegar sá að skynjunin getur verið ansi skeikul,

allt eftir því hver skynjar og við hvaða aðstæður. Fyrstastigseiginleikar hafa það fram yfir annarsstigseiginleika að þeir eru óháðir því hvernig þeir eru skynjaðir og það ætti ekki að skipta máli hver skynjar þá. Stærð hlutar er ávallt sú sama óháð því hver skynjar stærð, eins og staðfesta má með mælingum. Þær aðferðir sem síðan hafa þótt áreiðanlegastar til að ganga úr skugga um form, stærð eða hreyfingu hluta eru svonefndar vísindalegar aðferðir eða rannsóknir. Eiginleikarnir ‚rauður‘ eða ‚súr‘ verða þó ekki staðfestir eða mældir öðruvísi en með skynfærunum sjálfum. Þar af leiðandi getur þekking okkar á heiminum, sem fengin er með vísindalegum aðferðum, ekki reitt sig á annarsstigseiginleika. Hvernig hlutir eru á litinn bætir engu við þekkingu okkar á þeim. Þessi mynd þeirra Boyles og Lockes hefur lítið breyst í aldanna rás og er föst í sessi sem ríkjandi hugmyndafræði vísindalegrar heimsmyndar.

### HVAR ERU LITIR?

Eru litir þá ekki til nema sem ímyndun eða sálfræðileg truflun? Er heimur, eins og hann blasir við okkur og sá sem litblindi málarinn saknaði, hugarburður? Ljóseindir og bylgjulengd ljóss eru ekki vandamálið, enda eru þau mælanleg fyrirbæri sem hægt er að lýsa af stærðfræðilegri nákvæmni. En hvað með gulan? Hvers konar fyrirbæri er ‚gulur‘? Er túnfífillinn gulur? – og er yfirleitt hægt að spyrja slíkrar spurningar?

Ríkjandi hugmyndafræði um liti, sú sem á ættir að rekja til Boyles og Lockes, má kalla *hughyggju um liti*: Veröldin er litrík vegna þess að hugarinn (eða heilinn) hefur þann hæfileika að mála hana skærum litum. Litblindi málarinn hefur misst þann hæfileika, hugur hans (eða væntanlega heili) ræður ekki við liti. Reyndar er hann hughyggjusinnur ágæt staðfesting á því að litir eru háðir því hvernig hugur og heili virka. Mannverur búa innbyrðis yfir nokkurn veginn sambærilegu sjónskyni, en aðrar lífverur sjá hlutina í öðrum litum. Áður en lífverur með sérstök skynfæri komu til sögunnar er til lítils að tala um að litir hafi verið hluti af veruleikanum.

Svo virðist að flestir listamenn á 20. öld hafi verið hughyggjusinnar af einhverju tagi. Það er vel þekkt hvernig Kandinsky lýsir bæði hinum líkamlegu og andlegu áhrifum sem litir hafa á okkur í tímamótaverki sínu *Varðandi hið andlega í listinni*.<sup>4</sup> Matisse segir á einum stað: „Með litum er mögulegt að tjá ljós, ekki hið efnislega fyrirbæri heldur hið eina ljós sem er í raun til, það sem má finna í heila listamannsins.“<sup>5</sup> Jón Stefánsson fjallar á svipuðum nótum um andlegan veruleika lita: „Við sjáum dýrðina og tignina í einstökum litatönum, að sumir tónar eru tignari en aðrir, blæfallegrir, fyllri og tala til einhverra „mystískra“ kennda í sálum vorum.“

Að vísu er rétt að setja þessi ummæli í listsögulegt samhengi. Allir voru þeir að streitast á móti þeirri tilhneigingu að líta á liti í málverki sem eftirmynd þeirra lita sem koma fyrir í náttúrunni. Þeir höfðu áhuga á því hvernig litir virkuðu á striganum og innan heildar myndarinnar óháð því hverju væri verið að lýsa: „Menn hafa fest það í sér,“ segir Jón, „að t.d. grasið sé grænt. En grasið er mjög breytilegt, eftir því hverjir litir fara með því“. Samband lita innbyrðis hefur áhrif á hvernig við skynjum einstaka litatóna og þeir geta haft gjörólík áhrif eftir samhenginu, þess vegna verður að skoða þá í sínu rétta samhengi án þess að einblína á samsvörun þeirra við eiginleika tiltekins hlutar. Með því að greina liti frá hlutum á þennan hátt lá beinast við að staðsetja þá á hinu andlega sviði og aðskilja þá alveg frá efnislegum hlutum.

Hvaða aðrir möguleikar eru í stöðunni? Andstæðan við hughyggju væri þá væntanlega *hluthyggja um liti*: Litir eru ekki háðir þeim sem skynjar, þeir eru hlutlægur eiginleiki hluta, sem þýðir í raun að það er til þekking um liti, þá er hægt að rannsaka og setja fram um þá kenningar sem má rökræða og hrekja. Til eru litakerfi og litafræði, gerðar eru uppgötvanir og fundnar nýjar leiðir til að framleiða liti og meðhöndla. Fyrir hluthyggjusinnanum er litblindi málarinn staðfesting þess að litir séu óháðir skynjun, enda kemur fötlun hans í veg fyrir að hann geti skynjað þá – ef litir eru ekki til nema í hugarum, hvað er hann þá blindur á? Okkur er tamt að tala um liti á þennan hátt, sumir

sjái þá betur en aðrir, málarar hafi þjáfaðra auga en aðrir, það þurfi að læra á liti og átta sig á hvernig þeir hegða sér, alveg eins og með aðra efnislega eiginleika hluta. Ekki verður hjá því komist að nefna þriðja möguleikann, því vel má spyrja sig að því hvort óhjákvæmilegt sé að velja á milli hughyggju og hluthyggju. Verðum við að skipta veruleikanum upp á þennan hátt? Kemur það heim og saman við reynslu listamanna? Þriðja leiðin væri sú að sneiða hjá þessari tvískiptingu veruleikans. Slík hugmyndafræði getur tekið á sig nokkrar myndir innan heimspeki sem of langt mál yrði að tíunda hér, en það er vert að nefna eitt tilbrigði sem á sér samsvörun innan listarinnar og mætti kalla *fjölhyggju um liti*, til að gefa hugmyndastefnunni eitthvert heiti. Hún felur í sér að líta beri á liti sem menningarfyribæri. Í stuttu máli mætti lýsa henni á eftirfarandi hátt: Innan menningar verða til ákveðin „kerfi“ í kringum hluti og birtast í nafngiftum, talsmáta, tákn-máli, flokkunum, reglum, verkunnáttu, umgengnisvenjum o.s.frv. Slík kerfi eru grunnur-inn að skilningi á tilteknum fyribærum og segja til um hverju er tekið sem góðu og gildu um þau. Hvert um sig hafa þau ákveðið afmarkað gildi og hlutverk í daglegum athöfnum.

Kerfin eru mörg og í sífelldri þróun og á milli þeirra geisar hörð lífsbarátta sem getur leitt til þess að sum kerfi ná yfirhöndinni og ryðja öðrum úr vegi. Raunvísindi eru einmitt dæmi um kerfi sem hefur reynst gríðarlega öflugt að þessu leyti. Aftur á móti geta þau í sumum tilvikum verið ósamrýmanleg innbyrðis, þannig að ekki er auðveldlega hægt að gera upp á milli þeirra. Þá kemur upp sú staða að sum kerfi verða ríkjandi innan menningar, ekki vegna þess að þau séu endilega réttari og betri en önnur heldur vegna þess að þau hafa komist til valda af einhverjum tilteknum sögulegum ástæðum, vegna hefðar eða til að verja ákveðna hagsmuni, jafnvel af pólitískum ástæðum. Fjölhyggja af þessu tagi hefur verið nokkuð áberandi innan póstmóðernismans.

Birgir Andrésson er ágætt dæmi um listamann sem hefur fengist við liti sem menningarfyribæri á þennan hátt. Birgir var ekki að velja fyrir sér sálrænum áhrifum lita heldur hvað þeir segðu um menningu okkar. Eða eins og hann segir sjálfur í formála að bókverkinu *Nálægð* frá 1990: „Hér eru tólf sýnishorn af litum íslenskrar menningar. Þau eru ekki unnin út frá litum úr náttúrulegum efnasamböndum, svo sem jurtum eða jarðefnum. Heldur úr þeim litabrigðum sem mér hafa sýnst mest áberandi í sköpunarverkum þjóðarinnar í gegnum aldirnar.“<sup>7</sup> Seinna meir gaf hann þessum sýnishornum einfaldlega nafnið *Íslenskur*. Litir sem eru innan kerfisins *Íslenskur* geta einnig borið nöfn innan *Pantone*-litakerfisins og fengið ákveðin kóða fyrir prentvinnslu. Eins og gefur að skilja er *Íslenskur* ekki hluti af *Pantone*, sama fyribærið getur verið hluti af mismunandi kerfum sem sjálf eiga kannski ekkert sameiginlegt. Birgir átti til að orða það þannig að það sem gildir sé að vera *læs* á mismunandi kerfi. Aftur á móti þarf læsi á *Pantone* ekki endilega að fela í sér læsi á *Íslenskan*. Litblindi málarinn er, í vissum skilningi, lesblindur.

Myndlistarmaðurinn Donald Judd vitnar í læriföður sinn Joseph Albers sem sagði að ef maður er staddur í sal með fimmtíu manns og nefnir einhvern lit á nafn, segjum *gulan*, þá hafi hver um sig af þessum fimmtíu sína eigin ímynd af gula litnum í huga. Ef Albers er með þessu að gefa í skyn að litir séu af þessum ástæðum huglægir, þá skjáttast honum, sem sést best með því að skipta út orðinu *gulur* með orðinu *hundur*; allir í salnum sjá fyrir sér einhvern hund, ólíkan hundum allra hinna, sem þýðir náttúrulega ekki að hundar séu huglæg fyribæri. Þetta dæmi sýnir okkur að litaorð hegða sér eins og almennt heiti. Orðið *gulur* er almennt heiti yfir ótal mismunandi litatóna og það er erfitt að afmarka hvar gulur endar og rauður (eða appelsínugulur) byrjar. Reyndar má yfirfæra þetta yfir á *Pantone*-kerfið, því hvert einasta litaorð, eða kóði, í kerfinu er almennt heiti allra þeirra lita sem samsvara litaprufunni. Þá kemst maður ekki hjá því að spyrja þeirrar spurningar hvort litaorð geti hegðað sér sem eiginöfn, þ.e.a.s. að *gulur* vísi hverju sinni til eins og aðeins eins guls litar í heiminum, til dæmis gula litarins sem Hildur Bjarnadóttir safnaði úr túnfíflum á landareigninni Þúfugörðum sumarið 2013 og notaði til að lita garn sem var ofið í striga sem sýndur var 2014.

Þessi spurning snýst um það hvort litirnir í verkum Hildar séu einstakir, eða tilheyri einhverju „kerfi“ sem nefnir þá „réttum“ nöfnum. Hvar á að staðsetja litina í verkum Hildar? Er ekki hægt að finna samsvörun á milli lítefnanna sem hún notar í sínum verkum og litaprufna í Pantone-kerfinu? Er það sami litur og litur túnfílsins í Hvalfirði? Á að nota litaspjaldið sem mælikvarða á lit túnfílsins? Er hinn guli litur túnfílsins sá sami og guli liturinn á litaspjaldinu sem heitir *strágulur* og hefur sérstakan litakóða og er blandaður saman úr grunnlitum eftir tiltekinni formúlu?

Svo virðist sem við getum spurt annars konar spurninga um lítefni unnin úr náttúrunni, svo sem hvaðan þau koma, hvernig þau eru fengin og hvað er gert með þau. Liturinn sem fenginn er úr túnfíflinum getur verið mismunandi eftir landsvæðum og jarðvegi, tíma ársins, þeim aðferðum sem notaðar eru við að vinna lítefnið úr jurtinni og lita garnið, efniseiginleikum garnsins o.s.frv. Það hefur engan tilgang að spyrja hvaðan strágulur litur akrýlmálningarinnar er kominn. Akryllitir eiga hvergi heima, þeir eiga sér engan sérstakan uppruna, þeir eru afurð staðlaðrar framleiðsluáðferðar sem fylgir tæknilegum formúlum. Liturinn í strigum Hildar tengist staðnum á einhvern hátt og hefur að geyma upplýsingar sem akrylliturinn gerir ekki.

Að þessu sögðu er ljóst að þótt eðlisfræði og líffræði hafi fært okkur nær því að skilja samband geislunar og taugaboða eru litir enn jafnmikil ráðgáta. Þrátt fyrir allt er engin ein afgerandi kenning um liti í heimi heimspeki og vísinda. Vísindagreinarnar sálarfræði og taugafræði horfa á liti frá sínu takmarkaða sjónarhorni, þ.e. líkamlegri virkni sjónskynsins, en hver er munurinn á taugaendablossa fyrir grænan og taugaendablossa fyrir gulan ef við þekkjum ekki muninn á grænum og gulum? Hvernig ætti litblindur taugafræðingur að vita hvað hann væri að rannsaka?

#### AÐ NEMA LITI ÚR JÖRÐINNI

Í þessu samhengi eru verk Hildar áhugaverð. Í þeim er sambandið á milli litar og efnis sérstaklega áberandi og sterkt því að það varðar tilurð þeirra og merkingu. Jörðin verður sýnileg í gegnum liti, ekki litlaus heimur tækninnar heldur sú mennska jörð sem við tilheyrum. Hildur afmarkar sig við lífræna liti, kreistir safann úr yfirborði þess jarðargróðurs sem þrífst í sólarljósinu, enda má skynja í verkum hennar samhygd með hinni lífvænlegu jörð sem nærir ekki aðeins gróður heldur og menn og skepnur. Liturinn er annað og meira en hughrif af stað, hér er hann leifar staðarins í þurrkuðu og samþjöppuðu formi.

Fyrir listamönnum eru litir efnisleg gæði, á svipaðan hátt og gifs og marmari og pappír og blýantur. Í verkum Hildar eru litir ekki aðeins efnisleg gæði, þeir eru landgæði. Litarefnið gegnir því hlutverki að vera hvort tveggja í senn, sjónræn og efnisleg tenging við landið þar sem jurtirnar vaxa. Kortlagning lands með litum. Þetta er svolítið annar hugsunarháttur en að líta á lit sem tæknilegan þátt í framleiðslu verka eða sem vöru sem hægt er að velja af katalóg eða litaspjaldi. Okkar tími er ef til vill fordekraður af ofgnótt gervilita sem hafa fjarlægst uppruna sinn og jarðveg. Ef svo er, þá er það hvergi nema í höndum listamanna að finna aftur þessa lind.

<sup>1</sup> Oliver Sacks, „The Case of The Colorblind Painter,“ *The New York Review of Books* 19. nóvember, 1987.

<sup>2</sup> John Locke, *Essay Concerning Human Understanding*, II. viii. 10: Secondary qualities are the colours, sounds, smells, tastes, etc., of any object. These are *secondary* because these features of objects do not exist in the objects themselves, but rather are nothing but the power of the primary qualities of the object to produce an idea in us of a certain kind.

<sup>3</sup> Sama rit, IV. iii. 13.

<sup>4</sup> Sjá Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, 1912, kafla 5.

<sup>5</sup> Henri Matisse, „The Role and Modalities of Colour,“ 1945. Í: *Matisse on Art*, ritstj. Jack D. Flam, Phaidon Press 1975, bls. 99–100: Colour helps to express light, not the physical phenomenon, but the only light that really exists, that in the artist's brain.

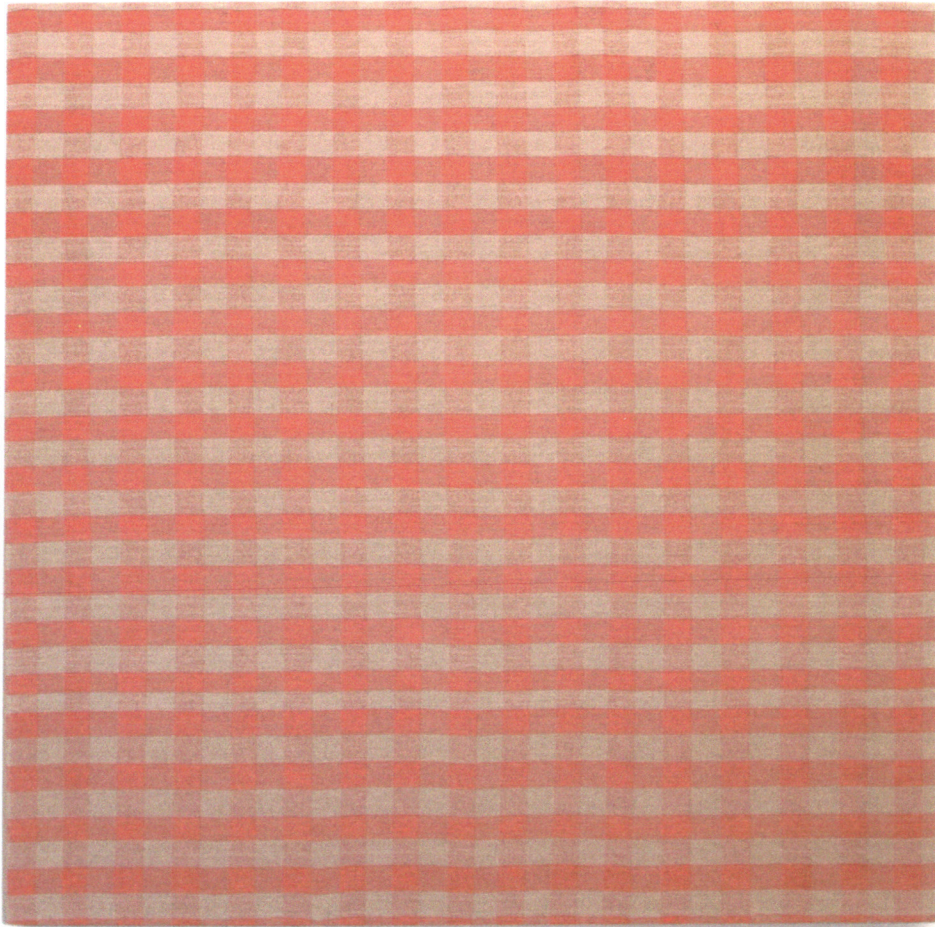
<sup>6</sup> Jón Stefánsson, „Nokkur orð um myndlist“, 1935. Í: *Jón Stefánsson*, Listasafn Íslands 1989, bls. 80–81.

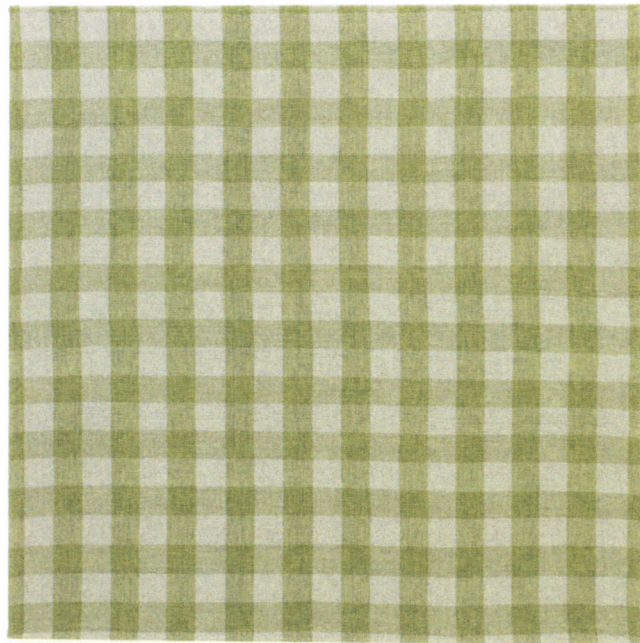
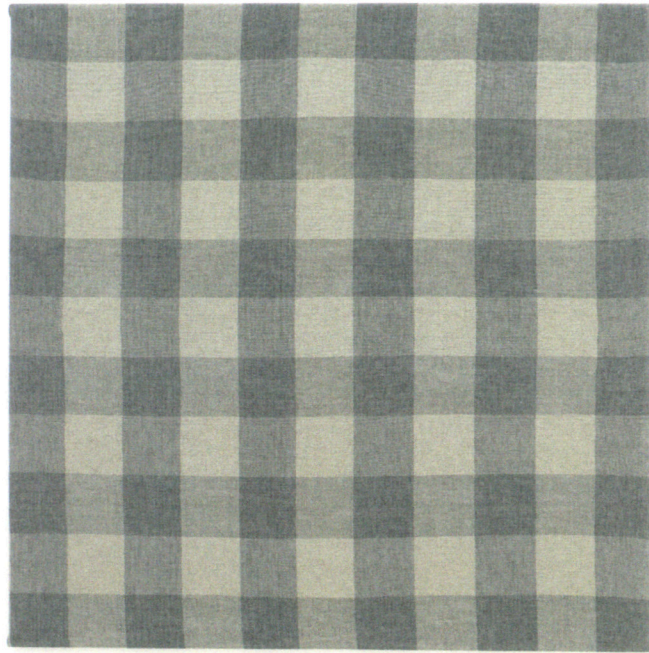
<sup>7</sup> Birgir Andrésson, *Nálægð. Litir*. A, 1990.

GINGHAM  
2005–2006

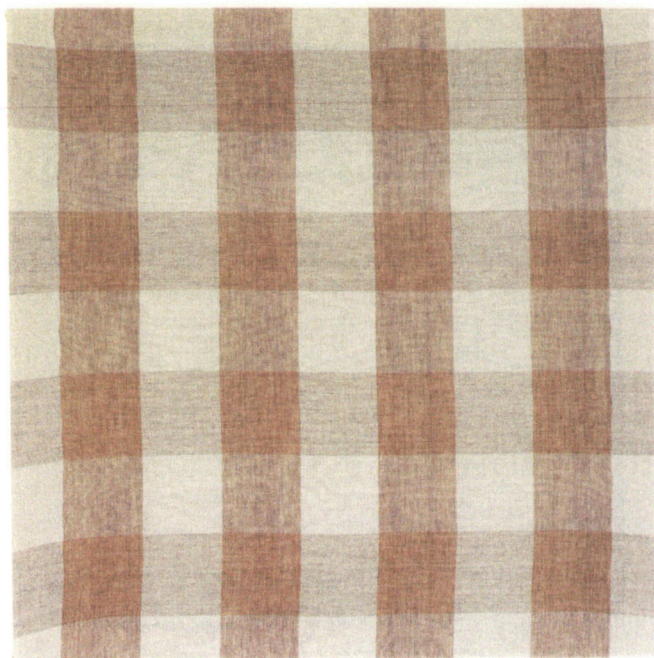
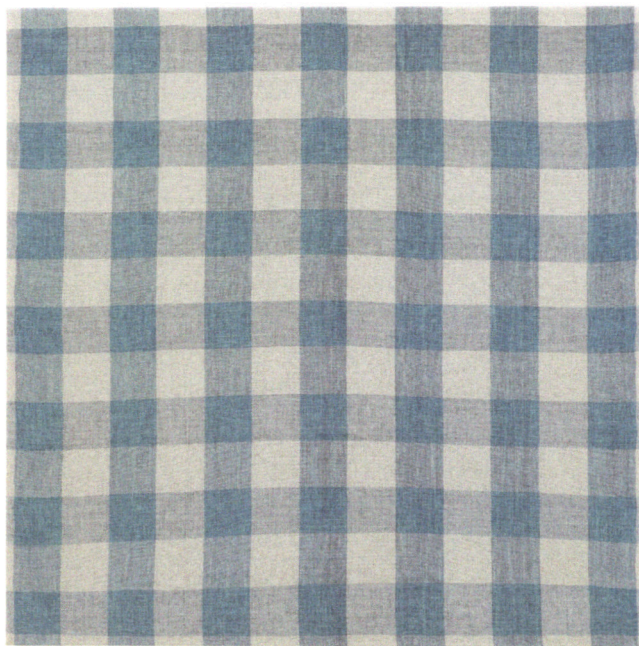
In *Gingham, Cadmium Red*, Bjarnadóttir started dyeing the thread before placing it in the loom alongside untreated linen thread. The idea of the painting thereby enters the work process in the form of method and pigment. By dyeing the thread before weaving the piece, its front and back sides look exactly the same. The front and back merge and dissolve traditional roles within a painting; the painting is embedded in the background, not painted on top of it. The Gingham pieces are part of a research on the nature of painting, its materials, methods and position in the context of crafts and weaving. The pieces are made from linen, which is the most common thread used to weave a painter's canvas, woven with plain weave, half over, half under structure. This weaving structure has an inherent character of equality and balance, the warp and the weft are equally visible, both play an equal part in the structure of the surface. In the Gingham series, the image is viewed on the surface of the work, indicating a geometric abstraction, but at the same time the pieces resemble a gingham tablecloth. The pieces carry a certain illusion – they are a woven tablecloth and a painting of it at the same time. The key to understanding the work is the knowledge of how it is made.

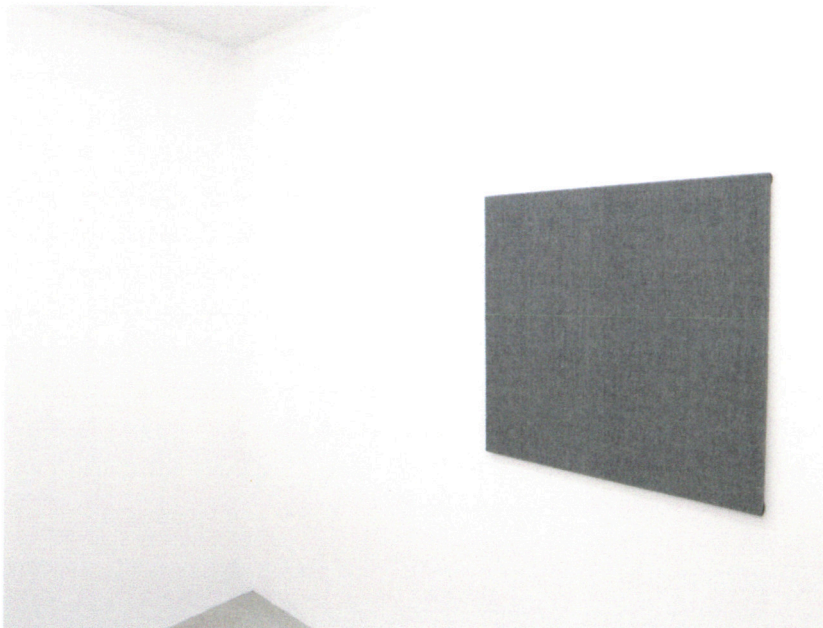
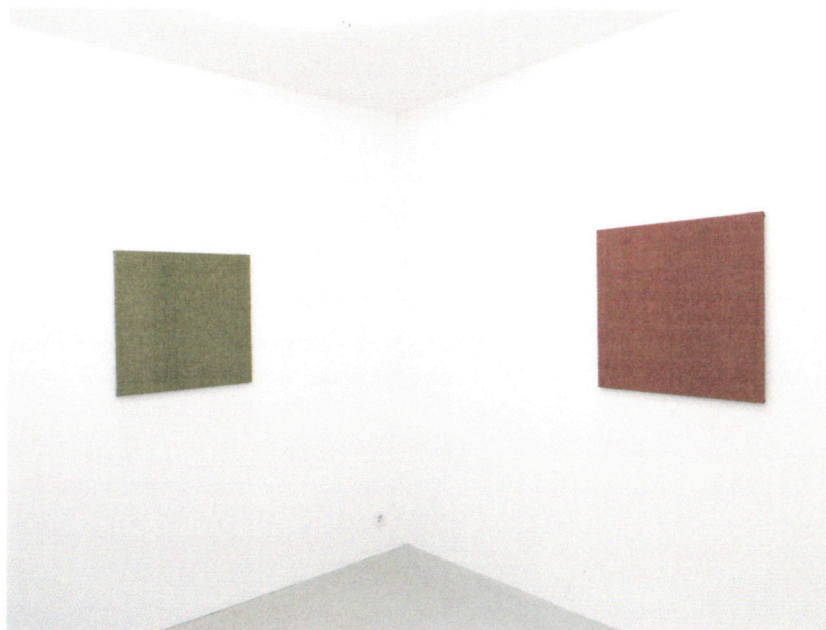
Í verkinu *Gingham, Cadmium Red* byrjar Hildur að lita þráðinn áður en hann er settur í vefstólinn ásamt ólituðum hörþræði. Þannig er hugmyndin um málverkið komin inn í vinnuferlið í formi aðferðar og litarefnis. Með því að lita þráðinn áður en verkið er ofið verða framhlið og bakhlið verksins eins. Framhlið og bakhlið hafa sameinast og leyst upp hefðbundna hlutverkaskiptingu innan málverksins, málverkið er inni í bakgrunninum en ekki sett ofan á hann. Gingham-verkin eru hluti af rannsóknnum á eðli málverksins, efnivið þess, aðferðum og stöðu í sambengi við handverk og vefnað. Verkin eru unnin úr hör, sem er algengasta efnið í málarastriga, og ofin með einskeftuvefnaði, til helminga yfir og undir strúktúr. Þessi vefnaðartegund ber í sér ákveðinn jöfnuð og jafnvægi, það sést jafn mikið í uppistöðuna og ívafið, sem bæði leika jafnt hlutverk í uppbyggingu flatarins. Í Gingham-röðinni sést myndin á yfirborði verksins og vísar til geómetrískrar abstraksjónar, en um leið líta verkin augljóslega út eins og Gingham-borðdúkar. Verkin innihalda ákveðna blekkingu – þau eru í senn ofinn borðdúkur og málverk af honum. Lykillinn að því að skilja verkið er vitneskjan um hvernig það er gert.



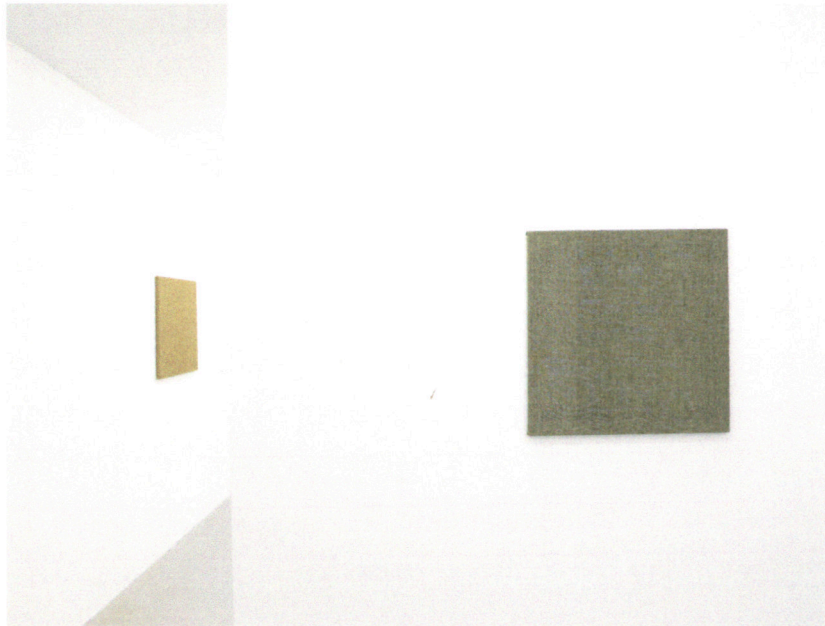




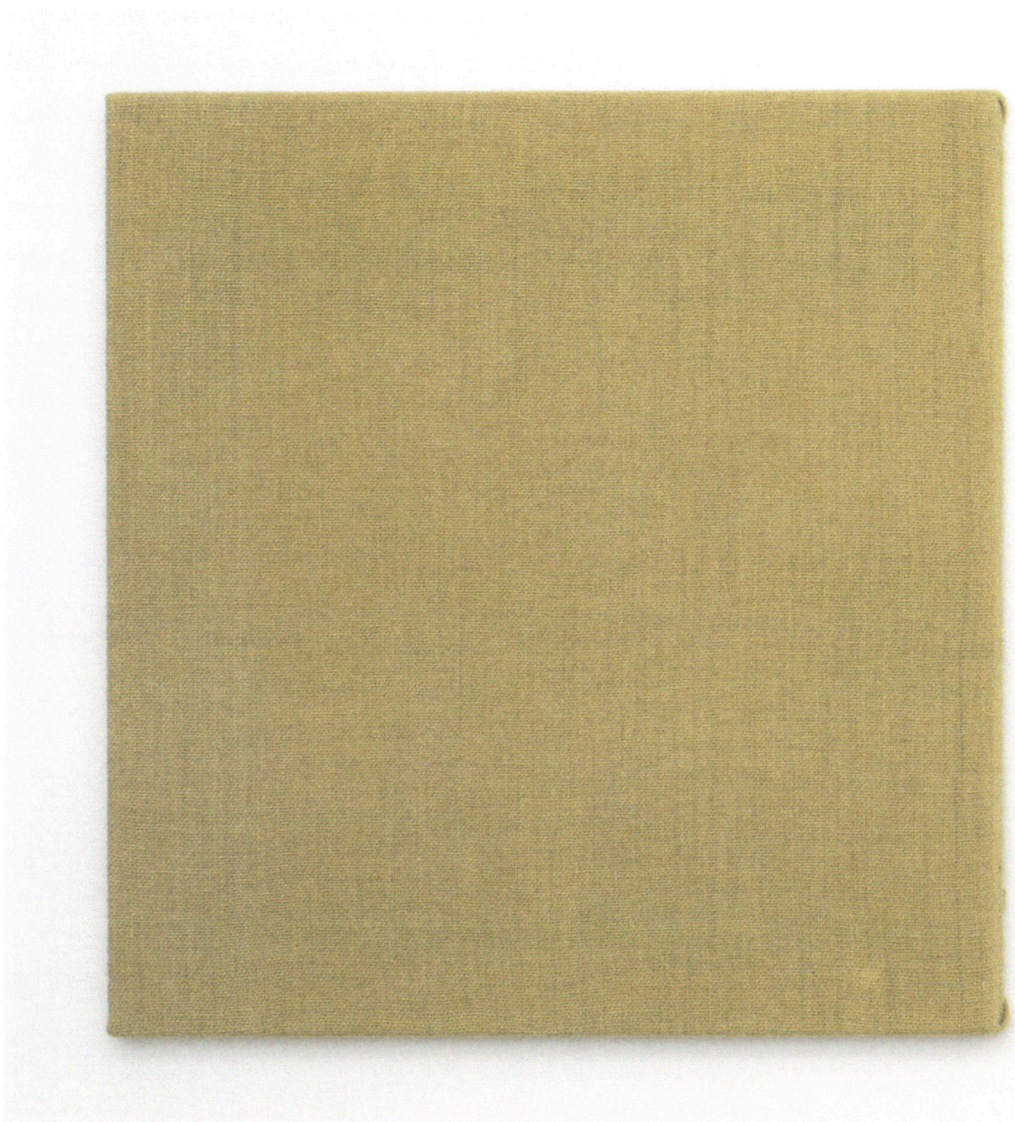




Equivalent / Ígildi / 2006 / SAFN



Equivalent / Ígildi / 2006 / SAFN





Urban Color Palette, Reykjavík (21 pieces / 21 mynd) / 2010 / 45 × 45 × 2,5 cm  
Plants / plöntur: Birdseye pearlwort / Skammkrækill. Sea mayweed / Baldursbrá.  
White deadnettle / Ljósatvitönn. Pineapple weed / Hlaðkolla. Sweet cicely / Spánarkerfill.  
Dandelion / Túnfífill. Shepherd's-purse / Hjartaarfi. Sheep's sorrel / Túnsúra



Northern bedstraw and bellardi bog sedge / Krossmaðra og þursaskegg / 2014 / 72 × 90 × 2,5 cm  
Woven, wool, linen, plant dye, acrylic paint / Ofið, ull, hör, jurttalitur, akrýlmálning



Angelica and tea leaved willow / Hvönn og gulvíðir / 2014 / 90 × 90 × 2,5 cm  
Woven, wool, linen, plant dye, acrylic paint / Ofó, ull, hör, jurталitур, акры́лмáлning







Mapping a piece of land / Kortlagning lands / 2014 / Hverfisgallerí



Crowberry, angelica, willow, common meadow-grass, stone bramble II  
Krækilyng, hvönn, loóvíðir, vallarsveifgras, hrútaberjalyng  
2014 / 50 × 34 × 2,5 cm. Woven, wool, linen, plant dye, acrylic paint  
Óföð, ull, hör, jurttalitur, akrýlmálning



Crowberry, angelica, willow, common meadow-grass, stone bramble I & II  
Krækilyng, hvönn, loóvíðir, vallarsveifgras, hrútaberjalyng I & II  
2014 / 50 × 34 × 2 cm. Woven, wool, linen, plant dye, acrylic paint  
Ofió, ull, hör, jurtaletur, akrýlmálning

ORIGIN / UPPRUNI

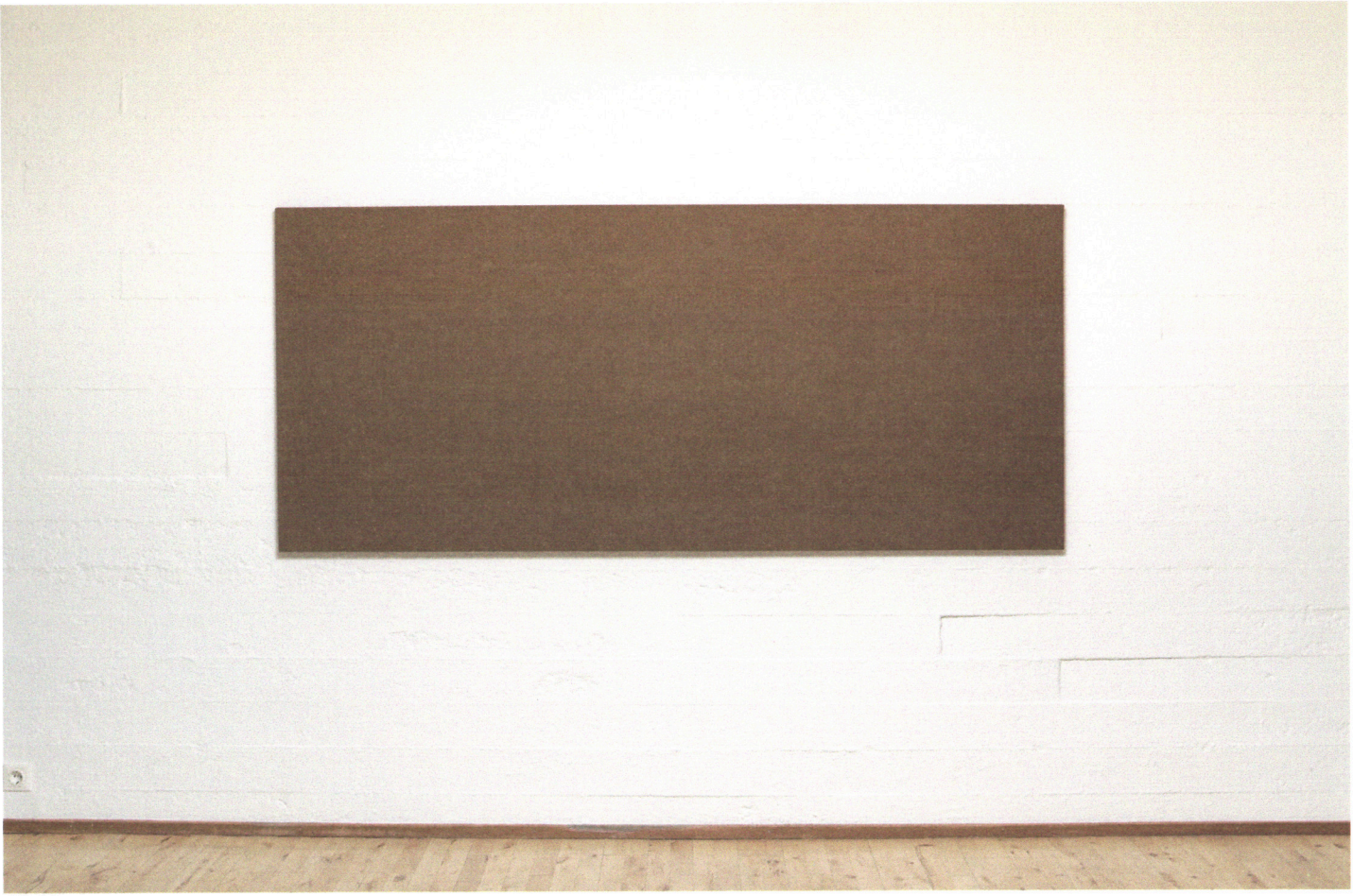
Rakete Rinnzekete (collaboration / samsýning)

The Nordic House / Norræna húsið, Reykjavík

20.07. – 25.08. 2013

The piece *Origin* (110 × 200 × 2.5 cm) is woven from wool, dyed with shield lichen from Réttarholt in the Reykjanes Peninsula, where Bjarnadóttir's mother's side of the family has lived for decades. The lichen grows on rocks by the sea close to the house. The lichen gives a dark red color and resembles a common hair color in the family. In this art work, Bjarnadóttir explores the connection between people and place through plants and colorants.

Verkið *Uppruni* (110 × 200 × 2,5 cm) er ofið úr ull sem lituð er með snepaskóf frá Réttarholti í Garði. Þar hefur móðurætt Hildar búið í áratugi. Skófin vex á sjávar-klöppum rétt við bæinn. Liturinn sem skófin gefur er dökkrauður og svipar til háralitar sem algengur er í fjölskyldunni. Í verkinu skoðar Hildur samband fólks og staðar í gegnum plöntur og litarefni.



## FLORA OF WEEDS / FLÓRA ILLGRESIS

Hallgrímskirkja, Reykjavík

01.12. 2013 – 02.02. 2014

In preparation for the exhibition *Flora of Weeds*, Bjarnadóttir collected seeds and roots of weeds near Hallgrímskirkja. With the aid of the Storð nursery, the seeds and roots were cooled and stored until they were planted in a greenhouse, under growth lights around the middle of November. The plants included angelica, yarrow, sweet cicely, dandelion, chickweed, groundsel, shepherd's purse, coltsfoot, fringed willow herb, creeping buttercup, forget-me-not, hairy bittercress, birdeye pearlwort, chickweed and sheep's sorrel. In December, when the exhibition opened, the plants had awakened to the spring. Bjarnadóttir transformed the church's entrance hall into a greenhouse. The plants were placed on two tables, in pots, beneath growth lights where they then grew for two months. The seasons had been turned around, December was June, and the plants were in the wrong place at the wrong time and in the wrong context. The work draws a parallel between the role of the church and the greenhouse. Both offer nourishment, warmth, shelter and foster life.

Við undirbúning sýningarinnar *Flóra illgresis* safnaði Hildur fræjum og rótum illgresis í nágrenni Hallgrímskirkju. Með aðstoð gróðrarstöðvarinnar Storðar voru fræin og ræturnar kældar og geymdar þar til þeim var komið fyrir í gróðurhúsi og undir gróðurljós um miðjan nóvember. Meðal plantna voru hvönn, vallhumall, spánarkefíll, túnfífill, haugarfi, krossfífill, hjartaarfi, hóffífill, dúnurt, skriðsóley, gleymér-ei, lambaklukka, skammkrækill, vegarfi og túnsúra. Í desember þegar sýningin hófst höfðu plönturnar vaknað til vorsins. Með sýningunni breytti Hildur anddyri kirkjunnar í gróðurhús. Plöntunum var komið fyrir í pottum á tveimur borðum og undir gróðurljós þar sem þær uxu og döfnuðu í tvo mánuði. Árstíðunum hafði verið snúið á hvolf, desember var júní og plönturnar voru á röngum stað, í röngum tíma og röngu samhengi. Verkið dregur þannig upp hliðstæðu á milli hlutverks kirkjunnar og gróðurhússins. Bæði bjóða næringu, hlýju, skjól og hlúa að lífinu.





Flora of weeds / Flóra illgresis / Hallgrímskirkja church / Hallgrímskirkja / 2013–2014





Hildur Bjarnadóttir

Póka Ugras / Poca of weels

1 October 2017 - 15 November 2017





Flora of weeds / Flóra illgresis / Hallgrímskirkja church / Hallgrímskirkja / 2013–2014







## ECOSYSTEM OF COLOR / VISTKERFI LITA

Kjarvalsstaðir, Reykjavík

03.09. 2016 – 08.01. 2017

The exhibition *Ecosystem of color* consists of art work from the exhibition *Colors of Belonging*, which was the result of Bjarnadóttir's research project at the Bergen Academy of Art and Design in 2012–2015, along with new works, made for The Reykjavík Art Museum with plants from the artist's plot of land in South-Iceland. The exhibition features woven paintings, made from wool, dyed with plants, and linen thread, dyed with acrylic paint. Two colour systems are woven together with single threads so there are never two colorants of the same kind or from the same plant side by side, thus creating dots of color, horizontal and vertical, throughout the canvas. In the exhibition space at Kjarvalsstaðir, silk pieces of different sizes form the surroundings. Each one is dyed with dye from one plant and the architecture in the ceiling is used to hang the pieces. The silk creates an area where the plants meet and define a space in relation to the woven paintings which are constructed from multiple color dots.

Á sýningunni *Vistkerfi lita* eru sýnd verkin úr sýningunni *Litir tengsla*, sem var niðurstaða rannsóknarverkefnis Hildar við Listaháskólann í Björgvin á árunum 2012 til 2015, ásamt nýjum verkum sem unnin hafa verið fyrir Listasafn Reykjavíkur úr gróðri af landi hennar í Flóanum. Á sýningunni eru ofin málverk gerð úr jurtafitaðri ull og hörþræði sem litaður hefur verið með akrýlmálningu. Tveimur litakerfum er fléttað saman með stökum litapráðum þannig að aldrei eru tveir litir af sömu tegund eða úr sömu plöntu hlið við hlið. Þannig myndast litapunktur, lóðrétt og lárétt, jafnt yfir myndflötinn. Silkipletir í ólíkum stærðum mynda umhverfið í vestursal Kjarvalsstaða. Hver silkiplötur er litaður með lit úr einni plöntu og er arkitektúrinn í lofti rýmisins notaður til uppsetningar. Silkið myndar svæði þar sem plönturnar mætast og afmarka rými í tengslum við ofnu málverkin sem eru samsett úr fjölda litapunkta.





Ecosystem of color / Vistkerfi lita / 2016







Ecosystem of color / Vistkerfi lita / 2016





JONATAN HABIB ENGQVIST is an independent curator and writer. He is currently co-curator of the process-based biennale Sinopale 6 in Turkey, organising New Småland – a series of events in collaboration between four art institutions in southern Sweden and running the small-scale curatorial residency CRIS in Stockholm. He was co-curator of the Momentum biennale 2015, project manager for visual art at Iaspis (2009–2014), curator of Reykjavík Arts Festival 2012, and has been employed as curator at Moderna Museet (2008–2009). He has written for and edited several books and journals, is editor in mischief at tsnoK.se and teaches regularly at The Royal Institute of Fine Art in Stockholm. Recent shows include solo exhibitions with Bouchra Khalili at Färgfabriken, Stockholm, 2016, Raluca Popa, RCI, Stockholm and A Kassen at the National Gallery of Iceland, 2015.

ANDREAS SIQUELAND is a visual artist who lives and works in Oslo. His practice is concerned with the relationship of art to nature and notions of translation, re-enactment and repetition. He works as a painter and in collaboration with the Norwegian artist Anders Kjellesvik under their joint name aiPotu. Siqueland's paintings are primarily landscapes in oil, ink and watercolours on board, paper and canvas. His works play on the active relationship between the conditions in which a painting is made and the 'what' it depicts. Working both outside and inside, Siqueland often lets the concrete situation, such as changing weather conditions or restrictions imposed by architecture, play an active role in making the work. In recent works he has been exploring painting through large scale works.

GUNNAR J. ÁRNASON studied art at the Icelandic College of Arts and Crafts, and the School of Visual Arts in New York, before turning to philosophy and aesthetics, which he studied both at the University of Iceland and the University of Cambridge in England. As an art critic and independent writer he has written extensively on Icelandic art, both locally and internationally, for art catalogues and magazines, monographs and academic publications. He is a freelance lecturer in art theory at the Icelandic Academy of the Arts and was a jury member of the Carnegie Art Award from 2008 to 2011. Publications include *Kristinn E. Hrafnsson* (Crymogea, 2009); *Rúri* (Hadje Cantz, 2011), *The History of Icelandic Art* (ed. Ó. Kvaran, JPV, 2011); *Perspectives – On the Borders of Art and Philosophy* (Reykjavík Art Museum, 2011); *Just Painted* (Reykjavík Art Museum, 2015).

JONATAN HABIB ENGQVIST er sjálfstætt-starfandi sýningarstjóri og rithöfundur. Um þessar mundir er hann einn af sýningarstjórum tvíæringisins Sinopale 6 í Tyrklandi, skipuleggur New Småland – sem er viðburðsyrpa í samstarfi fjögurra listastofnana í suðurhéruðum Svíþjóðar – og sér jafnframt um CRIS, vinnustofu og íbúð fyrir sýningarstjóra í Stokkhólmi. Hann var aðstoðarsýningarstjóri á tvíæringnum Momentum árið 2015, framkvæmdastjóri fyrir myndlistarviðburði á Iaspis (2009–2014), sýningarstjóri Listahátíðar Reykjavíkur árið 2012, og starfaði sem sýningarstjóri hjá Moderna Museet (2008–2009). Hann hefur skrifað greinar í bækur og tímarit og ritstýrt nokkrum bókum, er aðalritstjóri við tsnoK.se og kennir reglulega við Konunglegu listastofnunina í Stokkhólmi. Meðal nýlegra sýninga hans eru einkasýningar með Bouchra Khalili í Färgfabriken í Stokkhólmi árið 2016, sýning Raluca Popa í RCI í Stokkhólmi og A Kassen í Listasafni Íslands árið 2015.

ANDREAS SIQUELAND er myndlistarmaður sem býr og starfar í Ósló. Í vinnuferlinu veltir hann fyrir sér tengslum listar við náttúru og hugmyndum um þýðingar, sviðsetningum á líðnum viðburðum og endurtekningum. Hann starfar sem listmálari og einnig er hann í samstarfi við norska listamanninn Anders Kjellesvik undir sameiginlegu listamannsnafni þeirra: aiPotu. Málverk Siquelands eru öðru fremur landslagsmálverk, máluð með olíu, bleki og vatnslitum á viðarplötur, pappír og striga. Verk hans snúast mjög um hin virku tengsl milli aðstæðnanna þar sem málverk verður til og „þess“ sem það sýnir. Með því að vinna bæði utan- og innandyrta lætur Siqueland hinar áþreifanlegu aðstæður, svo sem veðrabrigði eða hömlur af völdum bygginga, oft skipa stórt hlutverk við gerð verksins. Í nýlegum verkum sínum hefur hann fengið við að kanna málverkið í stóru formati.

GUNNAR J. ÁRNASON lærði myndlist í Myndlista- og handíðaskóla Íslands og School of Visual Arts í New York. Hann sneri sér síðan að heimspeki við Háskóla Íslands og Háskólann í Cambridge á Englandi þar sem hann var í framhaldsnámi í fagurfræði og listheimspeki. Frá 1990 hefur hann starfað sem listgagnrýnandi og sjálfstæður fræðimaður og skrifað um íslenska myndlist bæði hérlendis og fyrir erlenda útgefendur en auk þess kennt listheimspeki við Listaháskóla Íslands og víðar. Gunnar sat í dómnefnd Carnegie-listaverðlaunanna frá 2008 til 2011. Hann er einn höfunda *Íslenskrar listasögu* (ritstj. Ólafur Kvaran, JPV útgáfa, 2011) og meðal annarra útgefna verka hans eru *Kristinn E. Hrafnsson* (Crymogea, 2009), *Rúri* (Hadje Cantz, 2011), *Hugsandi list* (Listasafn Reykjavíkur, 2011) og *Nýmálað* (Listasafn Reykjavíkur, 2015).

**HILDUR BJARNADÓTTIR****BORN IN REYKJAVÍK, ICELAND, 1969 / FÆDD Í REYKJAVÍK 1969****SELECTED SOLO EXHIBITIONS / HELSTU EINKASÝNINGAR**

- 2016 *Ecosystem of color*. Reykjavík Art Museum, Kjarvalsstaðir Reykjavík, Iceland. / *Vistkerfi líta*. Listasafni Reykjavíkur, Kjarvalsstöðum.
- 2015 *Colors of Belonging*. Bergen Kjött, Bergen, Norway. / *Colors of belonging*. Bergen Kjött, Björgvin, Noregi.
- 2014 *Subjective Systems*. Kunstnerforbundet, Oslo, Norway. / *Subjective systems*. Kunstnerforbundet, Ósló, Noregi. *Mapping a Piece of Land*. Hverfisgalleri, Reykjavík, Iceland. / *Kortlagning lands*. Hverfisgalleri, Reykjavík.
- 2013 *Flora of Weeds*. Hallgrímskirkja Church, Reykjavík, Iceland. / *Flóra illgresis*. Hallgrímskirkju, Reykjavík.
- 2011 *Cohherence*. Hafnarborg – The Hafnarfjörður Center of Culture and Fine Art, Hafnarfjörður, Iceland. / *Samræmi* (ásamt Guðjóni Ketilssyni). Hafnarborg, Hafnarfirði.
- 2010 *Re-give*. The Textile Museum, Blönduós, Iceland. / *Endurgjöf*. Heimilisiðnaðarsafninu, Blönduósi.
- 2008 *Encircling*. Pollock Gallery, Southern Methodist University, Dallas, USA. / *Encircling*. Pollock Gallery, Southern Methodist University, Dallas, Bandaríkjunum.
- 2007 *Inclusion*. ASÍ Art Museum, Reykjavík, Iceland. / *Inni í líti*. Listasafni ASÍ, Reykjavík.
- 2006 *Surrogate*. Safn, Reykjavík, Iceland. / *Ígildi*. Safni, Reykjavík. *Background*. 18 Gallery, Reykjavík, Iceland. / *Bakgrunnur*. 18, Reykjavík. *Ground*. The Living Art Museum. Reykjavík, Iceland. / *Fletir*. Nýlistasafninu, Reykjavík. *Overlap*. Pulliam Deffenbaugh Gallery. Portland, USA. / *Overlap*. Pulliam Deffenbaugh Gallery, Portland, Bandaríkjunum.
- 2005 *Unravalled*. The Boise Art Museum. Boise, USA. / *Unravalled*. The Boise Art Museum, Boise, Bandaríkjunum.
- 2004 *Work(s)*. ASÍ Art Museum. Reykjavík, Iceland. / *Verk*. Listasafni ASÍ, Ásmundarsal, Reykjavík.
- 2003 *Stretching Canvas*. Pulliam Deffenbaugh Gallery, Portland, USA. / *Stretching Canvas*. Pulliam Deffenbaugh Gallery, Portland, Bandaríkjunum.

**SELECTED GROUP EXHIBITIONS / HELSTU SAMSÝNINGAR**

- 2016 *Unravalled – Textiles Reconsidered*. CAC, Cincinatti Contemporary Arts Center, Cincinnati, USA. / *Unravalled – Textiles Reconsidered*. CAC, Cincinnati Contemporary Arts Center, Cincinnati, Bandaríkjunum.
- 2015–2020 *Points of View*. The Culture House. Reykjavík, Iceland. / *Sjónarhorn*. Safnahúsinu, Reykjavík.
- 2014 *Your Compound View*. The Reykjavík Art Museum, Iceland. / *Þín samsetta sjón* – Úrvalsverk úr safneigninni 1970–2010. Listasafni Reykjavíkur, Hafnarhúsinu. *Traces of Creation*. Hafnarborg – The Hafnarfjörður Center of Culture and Fine Art, Hafnarfjörður, Iceland. / *Ummerki sköpunar*. Hafnarborg, Hafnarfirði.
- 2013 *Rakete Rinnzekete*. The Nordic House, Reykjavík, Iceland. Vestjyllands Kunstmuseum, Tistrup, Denmark. / *Rakete Rinnzekete*. Norræna húsinu, Reykjavík. Vestjyllands Kunstmuseum, Tistrup, Danmörku. *Magic and Happiness*. Kalfarlien 18, Bergen, Norway. / *Magic and happiness*. Kalfarlien 18, Björgvin, Noregi. *Elemental*. Havremagasinet, Boden, Sweden. / *Elemental*. Havremagasinet, Boden, Svíþjóð.
- 2012 *Carnegie Art Award Exhibition*. The Royal Swedish Academy of Fine Art, Stockholm, Sweden. Amos Andersen Art Museum, Helsinki, Finland. Sophienholm, Lyngby/Copenhagen, Denmark. / *Carnegie Art Award Exhibition*. Kungliga Akademien för de fria konsterna, Stokkhólmi, Svíþjóð. Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki, Finnlandi. Sophienholm, Lyngby, Danmörku.
- 2011 *Carnegie Art Award Exhibition*. The Stenersen Museum, Oslo, Norway. / *Carnegie Art Award Exhibition*. Stenersenmuseet, Ósló, Noregi. *Perspectives – On the Borders of Art and Philosophy*. The Reykjavík Art Museum, Hafnarhús. Reykjavík, Iceland. / *Sjónarmið, á mótum myndlistar og heimspeki*. Listasafni Reykjavíkur, Hafnarhúsinu.
- 2010 *Metabolism*. Reykjanes Art Museum. Reykjanesbær, Iceland. / *Efnaskipti*. Listasafni Reykjanesbæjar.
- 2009 *Project Ten Ten Ten*. The Mint Museum, Charlotte, USA. / *Project Ten Ten Ten*. The Mint Museum, Charlotte, Bandaríkjunum.
- 2009 *Threads*. Listasafn Árnésinga, Hveragerði, Iceland. / *Þræddir þræðir*. Listasafni Árnésinga, Hveragerði. *Volcano Lovers*. Ise Cultural Foundation, New York, USA. / *Volcano Lovers*. Ise Cultural Foundation, New York, Bandaríkjunum. *Valleys – Hills – Handicrafts*. Ólafsdalur, Iceland. / *Dalir – hólar – handverk*. Ólafsdal, Dalabyggð. *Icelandic Collectors*. Hafnarborg – The Hafnarfjörður Center of Culture and Fine Art, Hafnarfjörður, Iceland. / *Íslenskir safnarar*. Hafnarborg, Hafnarfirði. *Traces*. The Kópavogur Natural History Museum, Kópavogur, Iceland. / *Minjar*. Náttúrufræðistofu Kópavogs.
- 2008 *Blurring the Line*. Pulliam Deffenbaugh Gallery, Portland, USA. / *Blurring the Line*. Pulliam Deffenbaugh Gallery, Portland, Bandaríkjunum. *Unusual Twist*. Spencertown Academy Art Center, Spencertown, USA. / *Unusual Twist*. Spencertown Academy Arts Center, Spencertown, Bandaríkjunum. *From Another Shore: Recent Icelandic Art*. Scandinavia House, New York, USA. / *From Another Shore: Recent Icelandic Art*. Scandinavia House, New York, Bandaríkjunum. *The Seditious Stitch*. Sun Valley Center for the Arts, Sun Valley, USA. / *The Seditious Stitch*. Sun Valley Center for the Arts, Sun Valley, Bandaríkjunum.
- 2007 *Radical Lace and Subversive Knitting*. Museum of Arts and Design, New York, USA. / *Radical Lace and Subversive Knitting*. The Museum of Art and Design, New York, Bandaríkjunum. *Thread*. Koroska Gallery of Fine Arts, Slovenj Gradec, Slovenia. / *Thread*. Koroska Gallery of Fine Arts, Slovenj Gradec, Slóveníu.
- 2006 *Painting after 1980*. The National Gallery, Reykjavík, Iceland. / *Málverkið eftir 1980*. Listasafni Íslands, Reykjavík. *The Visual Arts Award Exhibition*. The Akureyri Art Museum, Akureyri, Iceland. / *Sjónlist*. Listasafni Akureyrar. *New Embroidery. Not Your Grandmother's Doily*. Contemporary Crafts Museum, Portland, USA. / *New Embroidery. Not Your Grandmother's Doily*. Contemporary Crafts Museum, Portland, Bandaríkjunum. *A Changing Fabric*. Salina Art Center, Salina, USA. / *A Changing Fabric*. Salina Art Center, Salina, Bandaríkjunum. *Women Artists*. 18. Reykjavík, Iceland. / *Konur*. 18, Reykjavík.

- 2005 *Volcana, Icelandic Panorama*. Plug In Institute of Contemporary Art, Winnipeg, Canada. / *Volcana, Icelandic Panorama*. Plug In Institute of Contemporary Art, Winnipeg, Kanada. / *K-2005*. Röda Sten Konsthall, Gothenburg, Sweden. / *K-2005*. Röda Sten Konsthall, Gautaborg, Svíþjóð.
- 2004 *New Icelandic Art*. The National Gallery, Reykjavík, Iceland. / *Ný íslensk myndlist*. Listasafni Íslands, Reykjavík. / *Happy Art for a Sad World*. Spike Gallery, USA. / *Happy Art for a Sad World*. Spike Gallery, New York, Bandaríkjunum.
- 2003 *Ulterior Motive*. Marylhurst University, Portland, USA. / *Ulterior Motive*. Marylhurst University, Portland, Bandaríkjunum. / *Pins and Needles*. John Michael Kohler Arts Center, Sheboygan, USA. / *Pins and Needles*. John Michael Kohler Arts Center, Sheboygan, Bandaríkjunum. / *The Wild, Wild North*. CityScape Community Art Space, Vancouver, Canada. / *The Wild, Wild North*. CityScape Community Art Space, Vancouver, Kanada. / *18 Women*. CCC Art Center Gallery, Astoria, USA. / *18 Women*. CCC Art Center Gallery, Astoria, Bandaríkjunum.
- 2001 *Contemporary Skeins*. Contemporary Crafts Museum, Portland, USA. / *Contemporary Skeins*. Contemporary Crafts Museum, Portland, Bandaríkjunum. / *Oregon Biennial*. The Portland Art Museum, Portland, USA. / *Oregon Biennial*. The Portland Art Museum, Portland, Bandaríkjunum. / *Domesticity*. The Waiting Room, Minneapolis, USA. / *Domesticity*. The Waiting Room, Minneapolis, Bandaríkjunum.
- 2000 *Chronologies*. The Rotunda Gallery, New York, USA. / *Chronologies*. The Rotunda Gallery, New York, Bandaríkjunum.
- 1998 *The A. I. M. Program Exhibition*. The Bronx Museum of the Arts, New York, USA. / *The A. I. M. Program Exhibition*. The Bronx Museum of the Arts, New York, Bandaríkjunum.

#### COLLECTIONS / VERK Í OPINBERRI EIGU

- 2015 The National Museum of Decorative Arts and Design, Trondheim, Norway. / Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Prándheimi, Noregi. / The West Norway Museum of Decorative Art, KODE 1, Bergen, Norway. / Vestlandske Kunstindustrimuseum, KODE 1, Björgvin, Noregi.
- 2012 Hafnarborg Art Museum – The Hafnarfjörður Center of Culture and Fine Art, Hafnarfjörður, Iceland. / Hafnarborg, menningar- og listamiósthöð Hafnarfjarðar.
- 2011 The Reykjavík Art Museum, Reykjavík, Iceland. / Listasafn Reykjavíkur.
- 2010 The Mint Museum, Charlotte, USA. / The Mint Museum, Charlotte, Bandaríkjunum.
- 2008 National Gallery of Iceland, Reykjavík, Iceland. / Listasafn Íslands, Reykjavík.
- 2007 The Museum of Contemporary Craft, Portland, USA. / The Museum of Contemporary Craft, Portland, Bandaríkjunum. / Tatsumi Sato Collection, Hiroshima, Japan. / Tatsumi Sato-safnið, Hiroshima, Japan. / Boise Art Museum, Boise, USA. / Boise Art Museum, Boise, Bandaríkjunum.
- 2006 Penninn Art Collection, Iceland. / Listaverkasafn Pennans, Reykjavík.
- 2005 The National University Collection, Reykjavík, Iceland. / Listasafn Háskóla Íslands, Reykjavík. / The National University Hospital of Iceland Collection, Reykjavík, Iceland. / Listasafn Landspítala-Háskólasjúkrahúss, Reykjavík.
- 2004 The National Gallery, Reykjavík, Iceland. / Listasafn Íslands.
- 2002 Art Omi Collection, New York, USA. / Art Omi Collection, New York, Bandaríkjunum.
- 2000 The Reykjavík Art Museum, Reykjavík, Iceland. / Listasafn Reykjavíkur.
- 1999 The South Norway Museum of Arts, Kristianssand, Norway. / Sørlandets Kunstmuseum, Kristianssand, Noregi.

#### ACHIEVEMENTS AND HONOURS / VIÐURKENNINGAR

- 2011 Carnegie Art Award Nomination, Sweden. / Tilnefning til Carnegie-verðlaunanna, Svíþjóð.
- 2006 The Icelandic Visual Arts Award. Akureyri Art Museum, Iceland. / Sjónlistaorðan, frá Listasafni Akureyrar.
- 2005 Svavar Guðnason and Ásta Eiríksdóttir Art Award. National Gallery of Iceland, Reykjavík. / Styrkur úr sjóði Svavars Guðnasonar og Ástu Eiríksdóttur, Listasafni Íslands.
- 2002 DV Cultural Award Nomination. Reykjavík, Iceland. / Tilnefning til menningarverðlauna DV.
- 2001 The Betty Bowen Memorial Award. Special Recognition. Seattle Art Museum, USA. / The Betty Bowen Memorial Award. Sérstök viðurkenning. Seattle Art Museum, Bandaríkjunum. / The Oregon Biennial. Juror Award. Portland, USA. / The Oregon Biennial. Juror Award, Portland, Bandaríkjunum.
- 2000 Penninn Art Award. Reykjavík, Iceland. / Myndlitarverðlaun Pennans, Reykjavík.

#### EDUCATION / MENNTUN

- 2012–2016 The Norwegian Artistic Research Fellowship Program. A practice-based PhD equivalent. Bergen Academy of Art and Design, Fine Art Department, Bergen, Norway. / Rannsóknarstaða, Program for kunstnerisk utviklingsarbeid, Noregi. / Verklept ígildi doktorsnáms í myndlist. Kunst- og designhøgskolen i Bergen – myndlistardeild. Noregi.
- 2008–2009 Iceland Academy of the Arts. Teaching Diploma. Reykjavík, Iceland. / Kennsluréttindi í framhaldsskólum. Listaháskóli Íslands – listkennsludeild, Reykjavík.
- 1994–1997 MFA. Pratt Institute, New Forms Department, New York, USA. / MFA-próf. Pratt Institute – nýlistadeild, New York, Bandaríkjunum.
- 1989–1992 BA. The Icelandic College of Arts and Crafts, Textile Department, Reykjavík, Iceland. / BA-próf. Myndlista- og handíðaskóli Íslands – textildeild. Reykjavík.
- 1985–1989 Business and Language Diploma. The Commercial College of Iceland, Reykjavík, Iceland. / Stúdentspróf. Verslunarskóli Íslands – málabraut, Reykjavík.

PUBLISHERS / ÚTGEFENDUR:  
NORWEGIAN ARTISTIC RESEARCH FELLOWSHIP PROGRAMME  
BERGEN ACADEMY OF ART AND DESIGN  
LISTASAFN REYKJAVÍKUR / REYKJAVÍK ART MUSEUM

LJÓSMYNDIR / PHOTOGRAPHY:  
VIGFÚS BIRGISSON  
BJARTE BJØRKUM  
ØYSTEIN THORVALDSEN  
PÉTUR THOMSEN  
ÓLAFUR SVEINN GÍSLASON  
HILDUR BJARNADÓTTIR

TEXTI / TEXT:  
ANDREAS SIQUELAND, GUNNAR J. ÁRNASON, JONATAN HABIB ENGQVIST,  
HILDUR BJARNADÓTTIR, ÓLAFUR SVEINN GÍSLASON, ÓLÖF K. SIGURDARDÓTTIR

ÞÝÐING / TRANSLATION:  
UGGI JÓNSSON, SARAH BROWNSBERGER, INGUNN SNÆDAL

PRÓFÖRK / PROOFREADING:  
MÓRÐUR ÁRNASON, BRIAN FITZGIBBON, ELÍSA BJÖRG ÞORSTEINSDÓTTIR

ACKNOWLEDGEMENTS / ÞAKKIR: HILDE HAUAN, ANNE KATRINE DOLVEN,  
ÓLAFUR SVEINN GÍSLASON, JÓHANNES DAGSSON

HÖNNUN / DESIGN:  
SNÆFRÍÐ ÞORSTEINS, HILDIGUNNUR GUNNARSDÓTTIR

PRENTUN / PRINT:  
PRENTMET, REYKJAVÍK

ISBN 9979-769-52-1

© 2016 HILDUR BJARNADÓTTIR, NORWEGIAN ARTISTIC RESEARCH FELLOWSHIP  
PROGRAMME, BERGEN ACADEMY OF ART AND DESIGN, REYKJAVÍK ART  
MUSEUM / LISTASAFN REYKJAVÍKUR / AUTHORS OF TEXTS AND PHOTOGRAPHS /  
HÖFUNDAR GREINA OG LJÓSMYNDARAR

THIS BOOK HAS BEEN PRODUCED WITH THE GENEROUS SUPPORT OF /  
ÚTGÁFU ÞESSARAR BÓKAR STYRKTI:







ISBN 978-9979-769-52-1



9 789979 769521