



THE IN, WITH AND BETWEEN US Malene Dam

THE IN, WITH AND BETWEEN

US Paris in the burgeoning arts community in the 50s and 60s; New York —at the School of Visual Arts MFA program, upstate New York at Bard College’s Summer MFA, and in Brooklyn during the 2010s; Beirut during the fall of 2016; Iceland from the 1920s up to the present day; Copenhagen during 2016 and 2017; Holland in the early 1970s; Germany on and off through the 1960s and until the mid 1970s; Florence, Italy during the 1940s; Kópavogur from the 90s until today; Egypt during the fall of 1966.

THE IN, WITH AND BETWEEN US Malene Dam

Ragnheiður’s works orient these questions within the very writing of history itself. What happens when women artists continually make up less than 20% of the museum collections across almost all of western art museums? What histories are produced, and what kind of questioning is not taking place? What are the hidden and marginalized narratives that scaffold the dominant ones? Ragnheiður shifts the focus onto this very scaffolding in the series *Who created the timeline?*

During a fall 2016 artist residency in Beirut, Ragnheiður found a material component to her interest in the politics of ruins and ancient history. The image of the Athenian marble column, which is found in ruins across the Mediterranean and Middle–eastern regions, appears as a symbol of what is preserved as History —and what is left out.

In *Column*, the image of a classical column is cut out of a large, thin sheet of pink marble that creates a kind of inverted column. Inherent to marble is both its incredible strength and durability, but also its porousness and refinement. When marble is formed into a vertical column it stands as its most solid and stable—the symbol of an everlasting, permanent structure. On the other hand, when the marble is shaped into a long, thin sheet (used for kitchen countertops, among other luxury facades), it becomes fragile, and symbolizes the exclusiveness that exists within something that must be handled with the utmost care during transport. Within this tension fundamental to marble as a material, Ragnheiður poses the question of who is deemed important in the grand narrative, and who scaffolds it? Do the conditions of present–day capitalism perpetuate labor conditions that bear

The exhibition *The In, With and Between Us* asks us how we have conversations across time and contexts. How do we relate to one another? What do we share? What do we carry with us and what lies between us?

In the space of an art museum, exhibitions act as spatialized histories, with objects that —one after the other—allow a certain narrative to build. Depending on the museum or exhibition, these arguments rely on specific discursive and spatial conventions for the story to unfold. Museums, for instance, often utilize their permanent collections to construct historical narratives of certain time periods.

What happens if we shift the very coordinates of how we think in a museum, if we abandon the chronological progression that so many museums use? How do we install artworks alongside one another that were never thought of as being in conversation, or even sharing space or time?

This is the setup of the exhibition, but it begins slightly before that.

It started as a conversation at the School of Visual Arts in New York City in 2011 between three fellow art students from very different backgrounds. Emily Weiner is a painter, that grew up on the East Coast of the US; Ragnheiður Gestsdóttir, who is Icelandic, works in film and installation, but comes from an academic background in Visual Anthropology; and Theresa Himmer, who is Danish, uses her background as a practicing architect to think through the social and political memory of space. The three met around their shared interests in non–linear readings of place and time, the malleability of language and translation,

resemblance to conditions during antiquity? In *Column*, an empty, column–shaped hole in middle of the marble sheet—a shadowy absence—invites the viewer to consider who is allowed through.

In the video *Stairs* the camera registers the marble staircase of a new building in Beirut, in an infinite upwards movement as a body slowly walks up backwards. The back staircase is the entrance used by domestic workers and where people also store their personal belongings. Ragnheiður shifts the gaze of the penetrative eye of the camera allowing the environment to unfold as a document of present–day class segregation.

The circular verticality of the stairs is paired with the video *Bust*, shot in the storage room at Gerðarsafn housing the permanent collection. In it, we see one of Gerður’s many untitled classical busts sculptures, that are rarely exhibited, slowly rotating on a small ceramic working table. These sculptural works, which resemble classical roman statues, documents Gerður’s traditional training as an art student in Iceland and later in Florence during the 1940s. They provide an insight into how Gerður and other artists studying at this time were taught art from a master–apprenticeship model. When U.S. art historian Linda Nochlin posed the famous question “Why Have There Been No Great Women Artists?” in her pioneering essay from 1971 on the exclusion of women artists and feminist practice from the institutions of art and history, she describes how Western Art History structurally and historically continue to disregard questions of gender and diversity. The storage space is important in this regard because it shows how an art institution participates in

history–writing by deciding what becomes visible and what remains hidden. From her work as an art educator, Ragnheiður uses the clarity and humor in literal images to open up large and complex conversations. In the humorous and tragic *Carpet* a large red carpet blocks the bridge between the two upstairs museum galleries, as a way to talk about access and privilege through visual imagery such as the bumpy road, closed entryways and broken systems while also attempting to understand the value in having to take the long route. In doing so she forces the viewers to walk back the same way they came in, a circular movement that resists the choreographed progressive pathways museum visitors are usually forced to follow. She takes us back to the entryway and the front desk, all places not designated to art.

In the entrance to each museum gallery, pink granite columns form part of the neo–classical 1980s detail of the building’s architecture. On the floor at the base of one of the columns, Ragnheiður extends the original architecture with sheets of marble and granite to resemble Athenian golden–age columns, showing the viewers how signifiers of a grand narrative is already embedded within contemporary institutions of today. The children’s corner, usually downstairs and away from the exhibition space, is now pulled into the middle of the main museum gallery. Visitors are invited to construct their own buildings using marble and clay building blocks resembling traditional wooden blocks used by children. The marble and clay blocks are in the same material found in Gerður’s busts and Ragnheiður’s column, linking the children’s corner to

and how these themes play out in their respective artistic practices. In 2015, this conversation materialized for the first time in an exhibition titled *Speak Nearby*, held at Soloway gallery in Brooklyn, New York.

When the three artists approached Gerðarsafn – Kópavogur Art Museum, located outside of Reykjavik, to continue their collaboration and share it with an Icelandic audience, they were asked whether Gerður Helgadóttir, the pioneering Icelandic sculptor for whom the museum is named, could be a part of the ongoing conversation and future exhibition. It sounded like an interesting pairing. I was invited to join as the curator and facilitate this unusual, expanded conversation.

Questions of temporality, representation, translation and history writing all of a sudden took on a very concrete challenge. Three new commissions have been made especially from this prompt by Ragnheiður, Emily and Theresa, all with the life and work of Gerður Helgadóttir in mind.

Instead of approaching the exhibition from a hierarchal, art historical model of influence, we tried to meet Gerður as a peer, as a conversation partner. But how do you have an equal and reciprocal conversation when one of you is no longer here, yet has left a body of work so diverse and complex, and so unfinished?

We needed to meet Gerður somewhere in–between here and there, in the middle, where she could also meet us and read the work back to us. The three artists each had their own process and conversation with Gerður and her works.

1/4

all of the works in the show and refusing the hierarchy between the real art and the play art.

Theresa Himmer’s research–based approach lead her to meet with Gerðarsafn’s architect Benjamín Magnússon and Gerður’s biographer and close friend Elín Pálmadóttir, who is now 90 years old.

Through these meetings, as well as research into Gerður’s own letters housed at the Manuscript department at the National Library of Iceland, Theresa found that any idea of an authentic truth about Gerður began to dissolve. Instead, a sense of storytelling started to appear. And what developed as characters in this story were two caretakers of Gerður’s legacy. The personal friend Elín as the main narrator of Gerður’s life and the building that would house her artistic estate.

In 1975 Elín accompanied Gerður back to Iceland, when Gerður was terminally ill from cancer. After Gerður’s untimely passing at the age of 47, Elín traveled to Paris together with a member of Gerður’s family to collect Gerður’s entire artistic estate and brought it to Iceland. Gerður’s family donated the estate to the city of Kópavogur under the condition they build a museum in her name, that would care for and present her body of work to a larger public alongside and with contemporary art.

Theresa met with Elín on several occasions during a time when Gerður’s dear friend was moving from her apartment overlooking the Faxaflói Bay. Here Theresa found six small art works by Gerður: one collage, one mosaic, a stained glass work and three sculptures. One of the sculptures was made especially for Elín for her birthday, and most of the others were given to her on various occasions as personal gifts. Theresa’s five photographs *The Space of Friendship (Elín)*, 1–5 show these art works within a context of a lived

THE IN, WITH AND BETWEEN US Malene Dam

In Emily Weiner’s painting practice, symbols that have been repeated across cultures and lifetimes are put into a visual and playful conversation. How do we read visual threads across history from antiquity and the Renaissance, to female and craft traditions of art–making, to archetypes in folklore, to entertainment and theater? What happens in the reception, the recognition and the interplay between visual images? How are traditions preserved, meanings lost and new connections created? Can we share imagery in a vast temporal field?

For this exhibition, Emily produced a series of oil paintings placed in handmade ceramic frames. The tactility and detail of the glazed frames have a strong relationship to Gerður’s stained glass and hand–wrought sculptural works. When Emily was making the paintings for *The In, With and Between Us* she worked from a range of visual and conceptual influences she also had found in Gerður’s works and biography. Gerður became an important conversation partner along the way.

In some of these paintings, a half circle floats in a glowing, night–sky gradient, framed by the silhouette of hands. Here, implied bodies capture the semicircle in varying configurations. This image of catching the moon is repeated with a number of hands doubled, tripled—not just one pair, but many pairs. An almost spiritual image appears, one similar to those found on tarot cards. The hands at once suggest sign language, pantomime —or possibly the supernatural. Meanwhile, the symbol of the half circle could be a moon, or a planet, or a reference to the semicircular windows found in each room of the museum.

Another painting, titled *Mona*, shares a similar gradient backdrop, but pictures

3/4

life, where the autonomy of the art work is collapsed within reflections and fragments of the inside and outside of the apartment that holds an affective layering of collected sculptures and other memorabilia from Elín’s many travels as a journalist and foreign correspondent. Together the five photographs portray the intertwined narrative of these two independent and internationally oriented women that produce a sense of layered filmic time.

As a contrast to the intimate domestic scale of the apartment and sculptures, Gerðarsafn as an institutional building becomes a host, container and home for Gerður Helgadóttir’s artistic practice. Gerðarsafn’s architect Benjamín Magnússon told Theresa that he was educated in Paris where he had actually met Gerður once or twice, although they weren’t friends. After a few years of practice in Paris, he came back to Iceland in the early 1970s and received the commission for the Museum. What does it mean to create a building for someone, who had died over a decade earlier, out of sync with the time and context of Gerður Helgadóttir practice and art works? What happens at the meeting of Gerður’s search for a cosmic, non–linear geometry and the museum’s cartesian logic? Gerðarsafn appears as a rational and strictly modular building with neo–classical details characteristic of 1980s postmodernist style, and with skylights inspired by Louis Kahn’s iconic Yale Center for British Art. Under these skylights, in the video work *Architectural Procedures*, a dancer performs a sufistic–inspired movement around the structural floor anchors meant to hold modular museum walls. The anchor points form the shape of an enneagram, a symbol that is taken from the mystic teachings of George Gurdjieff, a great influence on Gerður. Under Gurdjieff’s close pupil,

a pyramid—a reference to Gerður’s trip to Egypt in the fall of 1966. Gerður’s journey should be understood in connection to her interest in cosmic, non–linear geometry and the mystic teachings of George Gurdjieff. *Mona* similarly investigates the authority of a single geometry across time and place: Is it a coincidence the same triangle implies power in the form of an Egyptian pyramid, in the all–seeing eye on the American dollar bill, in the sacred geometry of Leonardo da Vinci’s *Mona Lisa*, and in the enneagram—the fundamental hieroglyph of Gurdjieff’s universal language?

In the same series we find *Old Love*, which portrays a love scene drawn on an ancient greek vase. In another painting, *Harlequin*, a face resembling both a Roman bust and a Picasso–like portrait set behind a pattern of interlocking diamonds. A third painting, *Pierrot*, adds the stock character of the clown onto this rotating cast of characters. At play in this collection of paintings are a range of familiar figures—borrowed from Art History, Jungian archetypes, playing cards and theater—that open up a conversation about how images dance alongside one another within a vast range of cultural references.

In a separate group of fabric backdrops, Emily isolates symbols to exist separately from the paintings, as contexts rather than content. These backdrops were created as stage–like sets for Gerður’s sculptures as well as for Emily’s own paintings. One painted backdrop borrows a number of hieroglyphs once found on Egyptian pyramids (curiously Gerður also took a photograph similar to this isolating the spiritual sign language, when she visited Egypt). Another is printed with large, overlapping leaves—the forest

Madame de Salzmann, Gerður participated in spiritual dance classes. In the empty space of the museum gallery, within the rational architecture, the enneagram connects the building to Gerður’s spiritual and bodily praxis, providing a cosmic diagram and orientation to an otherwise conventional building. Theresa’s mis– and re–readings of the space insist on a more complex and open relationship to architecture.

The final piece in Theresa’s constellation of works are three small glass mosaics visualizing fragments of Kópavogur’s suburban city plan, including the roundabout that leads to the museum. How does the site of the museum operate as infrastructure in the story of Gerður, and how is the fabric of the local topography mapped onto a distinctly global outlook? The mosaics have been produced by the Oidtmann company, a family business who produced all of Gerður’s mosaic pieces a generation ago. The actual process of creating the mosaics hasn’t changed since the time that Gerður’s works were produced, linking them through their chain of production out of the museum and into the suburb of Kópavogur and the world. The mosaics produce a time–lapse of artistic labor, past and present, stretched out across contexts.

Theresa’s spatial approach unpacks the two dominant representations of Gerður’s legacy—one through Elín, the other through the architecture of Gerðarsafn —both of which focus on the intricate political and personal ways the narrative of an artist is constructed and preserved over time.

being an archetypal symbol for the unconscious itself. Meanwhile two long, thin, fabric works picture improbably long ladders suspended in air. These at once echo Ragnheiður’s film of an endless staircase, while in their own right, seem to attempt either touching the divine or transcending a glass ceiling.

Hanging alone, or between works in the exhibition, the fabric pieces act as way–stations for symbols which may jump from one work to the other. They point to how an influence may permeate between the artwork of two distinct artists, like an archetype shared through dreams of the collective unconscious.

A part of this working methodology, shared by Theresa and Ragnheiður, required a trust in the fact that Gerður’s practice and art works have an agency of their own, where Gerður’s art works create a context for Emily, Theresa and Ragnheiður, as much as Emily, Theresa and Ragnheiður create new readings and contexts for Gerður. If I am leading you through multiple narratives, as the curator, the artists in this project have also become fellow curators. They have invited Gerður into new narratives, new readings and together with Gerður the art works traffic in a vast temporal field of contexts. We overlap and step into each others narratives in a shared horizontal, non–linear structure where all ideas have the possibility of connecting to all other ideas.¹

1 The essay and this project have been greatly influenced by the writing and work of US curator and art historian Helen Molesworth. See for instance “How to Install Art as a Feminist” in *Modern Women: Women Artists at The Museum of Modern Art*, p.307

2/4

4/4

INNRA, MEÐ OG Á MILLI Malene Dam

INNRA, MEÐ OG

Á MILLI Í blómstrandi listalífi Parísar árin 1950 — 70; í meistaranámi við The School of Visual Arts í New York, sumarlangt við Bard College í New York fylki og í Brooklyn árin uppúr 2010; í Beirút haustið 2016; á Íslandi frá 1928 og fram á daginn í dag; í Kaupmannahöfn árin 2016 og 2017; í Hollandi uppúr 1970; í Þýskalandi af og til 1960 — 1975; í Flórens á Ítalíu 1940 — 1950; í Kópavogi frá 1994 til dagsins í dag; í Egyptalandi haustið 1966.

INNRA, MEÐ OG Á MILLI Malene Dam

Innsetning Ragnheiðar staðsetur þessar spurningar í sögurituninni sjálfri. Hvað gerist þegar verk kvenkyns listamanna eru iðulega minna en 20% af safneign velflestra listasafna á Vesturlöndum? Hvaða sögu er þar verið að segja og hvaða spurninga er ekki spurt? Hverjar eru þær haldu og þaðarsettu frásagnir sem halda uppi og stöðja við ríkjandi söguskodu­n? Ragnheiður beinir kastljósi að þessari stuðningsgrind í myndröðinni *Hvaðan kom tímalínan?*.

Í vinnustofudvöl í Berút haustið 2016 fann Ragnheiður efnivið sem rímaði við áhuga hennar á fornum rústum og fornsögu­legum tíma. Grískar marmarasúlur, sem finna má í fornum rústum allt í ríkingum Miðjarðarhafið og einnig á landsvæðum í Litlu-Asíu, verða tákn þess sem er varðveitt sem Mannkynssaga — en líka þess sem ekki er sagt frá.

Í *Súla* er ímynd klassískrar grískar súlu skorin út úr langri, þunnri, bleikri marmaraplötu, og myndar eins konar andhverfu sína. Marmari býr yfir ótrúlegri endingu og styrk, en líka gegnflæði, mykt og fágún. Þegar marmari er mótaður í lóðrétta súlu vitnar hann um burðarþol sitt og styrk og verður tákn varanleika. Þegar marmari er skorinn í þunnar, langar plötur (t.d. borðplötu í íburðarmiklu eldhúsi), umbreytist hann í brothætta lúxusvöru sem fara þarf ákaflega gætilega með í flutningi. Með því að beina athygli að þessari spennu ólíkra eiginleika sem búa í marmaranum sem efnivið, varpar Ragnheiður fram spurningunni um það hver er metinn mikilvægur í hínu stóra samhengi sögunnar og hver tilheyrir stuðningsgrindinni? Viðheldur kapitalismi samtímans verkaskiptingu sem minnr á aðstæður verkamanna í fornlöld? Í verkinu er gat í formi súlu — óskýr fjarvera — sem býður áhorfandanum að hugleiða hverjum er hleypt í gegn.

Sýningin *Innra, með og á milli* veitir upp þeirri spurningu hvort hægt sé að eiga í samtali þvert á tíma og samhengi. Hvernig tengjumst við? Hvað eigum við sameiginlegt? Hvað býr innra með okkur og hvaða þræðir liggja á milli okkar?

Í listasöfnum eru sýningar venjulega settar upp í afmörkuðu rými þar sem verk birtast í ákveðinni röð og innbyrðis samhengi þeirra myndar afmarkaða frásögn. En allt eftir því hvaða sýningu er um að ræða og í hvaða safni, þá byggir forsenda frásagnarinnar á ákveðnum rökum og ákveðinni notkun rýmis sem þróar frásögnina áfram. Söfn nýta til dæmis iðulega safneign sína til að byggja upp menningarsögulega frásögn tengda ákveðnum tímabilum.

Hvað gerist ef við sveigjum frá hefð­bundinni uppsetningu og ákveðum einnig að hverfa frá þeirri tímalegu framvindu sem svo mörg söfn notast við? Hvernig stillum við saman listaverkum sem var aldrei ætlað að eiga í samtali eða yfirhöfuð að deila rými og tíma?

Þetta er forsenda sýningarinnar, en það byrjaði allt saman svolítið fyrr.

Upphafið er samtál í School of Visual Arts í New York árið 2011 milli þriggja listnema með mjög ólíkan bakgrunn. Emily Weiner er listmálari og ólst upp á austurströnd Bandaríkjanna; Ragnheiður Gestsdóttir er íslensk og vinnur með kvikmyndir og innsetningar en er með bakgrunn í sjónrænni mannfæreði; hin danska Theresa Himmer notar bakgrunn sinn sem arkitekt til að lesa í félagslegt og pólitískt rýmisminni. Það sem tengdi þessa þrjá listamenn var sameiginlegur áhugi þeirra á ólinulegri upplifun af stað og stund, teygjanleiki tungumáls og sveigjanleiki þýðinga, og hvernig þessi leiðarstef koma fram í listrænu starfi þeirra allra. Árið 2015 gat þetta samtál

Ragnheiður nýtir reynslu sína sem myndlistarkennari, hún beitir skýrum og hnyttnum aðferðum til að spyrja stórra og flókinna spurninga og efna til samræðna um þær. Í verkinu *Dregill* fjallar hún á kíminni og jafnframt sorg­legan hátt um forréttindi með störu, rauðu teppi sem lokar göngubrúnni milli salanna á efri hæð safnsins. Með þessu veitir hún upp spurningum um aðgengi og á sama tíma er rýnt í gildi þess að þurfa að leggja krók á leið sína. Með þessu neyðir hún áhorfandann til að ganga til baka sömu leið og hann kom, sem er í andstöðu við hannaðar og hefðbundnar gönguleiðir í gegnum safnið. Ragnheiður leiðir okkur aftur að anddyrinu og móttökunni, svæðum sem eru ekki ætluð til sýningar á listaverkum.

Við innganginn að hverjum sýningarsal eru bleikar granítsúlur, nýklassík tilvísun af því tagi sem gjarnan sást í arkitektúr níunda áratugarins. Á gólfid við eina slíka súlu hefur Ragnheiður framlengt þennan þátt arkitektúrsins með marmara- og granítskífum til að líkja eftir undirstöðum á grískum súlum frá gullöld Athenborgar, og til að benda áhorfandanum á hvernig fornsögulegt form hefur verið fellt inn í nútímabyggingu. Barnarýmið, sem venjulega er á neðri hæð hússins og í vissri fjarlægð frá sýningarsölunum, er núna sett upp í miðjum sýningar­salnum. Gestum býðst þar að nota marmara- og leirkubba til að byggja sínar eigin byggingar, svipað og börnum er boðið upp á trékubba í sama skyni. Marmarinn og leirinn eru efnidí sem Gerður notar í brjóstmyndir sínar og Ragnheiður í súlu sína, sem tengir barnarýmið við öll verkin í sýningunni og hafnar þannig aðgreiningunni milli „alvöru listar“ og „leikfangalistar“.

af sér sýninguna *Speak Nearby [Nálægðartal]* sem haldin var í Soloway galleríinu í Brooklyn, New York.

Þegar þessir þrír listamenn leituðu til Gerðarsafns með þá hugmynd að þróa samstarf sitt frekar og kynna það íslenskum áhorfendum, voru þær inntar eftir því hvort verk Gerðar Helgadóttur, brautryðjanda í íslenskri höggmyndalist sem safnið er tileinkað, gæti verið hluti af áframhaldandi samtali listamannanna og framtíðarsýningum. Hugmyndin hljómaði vel. Mér var boðið til samstarfs sem sýningarstjóra og fékk það hlutverk að gera þessa útvikkuðu samræðu mögulega og finna henni umgjörð við hæfi. Spurningar sem vörðuðu skírskotun til samtíma, framsetningu, yfirfærslu og söguritun urðu skyndilega mjög ágegar. Þessi áskorun var hvatinnt að því að Ragnheiður, Emily og Theresa bjuggu til ný verk með hlidsjón af lífi og liststarfi Gerðar Helgadottur.

Í stað þess að nálgast sýninguna útfrá listasögunni reyndum við að mæta Gerði á jafnréttisgrundvelli, sem samræðufélagi og jafningja. En hvernig er hægt að eiga í gagnkvæmum samræðum þegar ein úr hópnum er ekki lengur á lífi, en hefur samt skilið eftir svo fjölbreytlegt og margslungið lífsstarf, og þó langt í frá fullnúið?

Við urðum að mæta Gerði einhvers staðar mitt á milli, finna þann vettvang sem gerði henni kleift að mæta okkur og miðla verkum sínum til okkar. Sérhver hinna listamannanna þriggja fór í sitt eigið þróunarferli og samtal við Gerði og verk hennar.

1/4

INNRA, MEÐ OG Á MILLI Malene Dam

Theresa Himmer byggir verk sín á rannsóknum. Hún fór á fund Benjámin Magnússonar, arkitekts Gerðarsafns, og Elínar Pálmadóttur, ævisögurítara og nánarr vinkonu Gerðar, en Elín er nú 90 ára.

Eftir að hafa hitt Benjámín og Elínu og kannað sendibréf Gerðar, sem varðveitt eru í handritadeild Landsbókasafns Íslands, fannst Theresu sem ný frásögn um Gerði kæmi í ljós. Höfuðpersónurnar í þessari nýju sögu voru hinar tveir gæslumenn arfleifðar Gerðar. Elín sem persónulegur vinur og ritari lífssögu Gerðar, og svo byggingin sem varðveitir listrænt höfundarverk hennar.

Elín fylgdi Gerði heim til Íslands árið 1975 þegar Gerður var dauðvona af krabbameini. Eftir ótímabært fráfall Gerðar, aðeins 47 ára gamallar, fór Elín til Parísar ásamt ættingja hennar til þess að taka saman öll verk hennar og lífsstarf og flytja heim til Íslands. Fjölskylda Gerðar gaf allt höfundarverk hennar til Kópavogsbæjar, með því skilyrði að byggt yrði safn í hennar nafni sem myndi varðveita og sýna verk hennar, samhliða sýningum samtímalistamanna.

Theresa hitti Elínu margoft, en þannig stóð á að Elín var að flytja úr íbúð sem hún hafði lengi búið í með útsýni yfir Faxaflóa. Þar sá Theresa sex lítil verk eftir Gerði: eitt samklípt verk, eitt mósaikverk, einn steindan glugga og þrjá skúlptúra. Einn þessara skúlptúra hafði verið gerður sérstaklega í tilefni af afmæli Elínar, og flest hinna verkanna hafði hún fengið að gjöf frá Gerði við hin ýmsu tilefni. Ljósmyndir Theresu, *Rými vináttu (Elín)*, 1—5 sýna þessi listaverk í ljósi lífssögu þar sem sjálfstæði verkanna tengist endurvarpi og glefsum af innra og ytra rými íbúðarinnar, þar sem fjéttast saman kært samsafn skúlptúra

INNRA, MEÐ OG Á MILLI Malene Dam

Emily Weiner notar í málverkum sínum tákn sem hafa verið þekkt í ýmsum menningarsamfélögum á ólíkum tímum og setur þau fram í leikandi léttu sjón­rænu samtali. Hvernig greinum við þessa sjónrænu þræði í gegnum mannkyns­ söguna, allt frá fornöld og endurreisn, að hefðbundnum kvenlægum handíðum og listsköpun, að erkitypum í þjóðsögum, að skemmtnun og leikhúsi? Hverjar eru viðtöknurnar, hver er viðurkenningin, og hvað gerist í sampli hinna sjónrænu þátta? Hvernig varðveitast hefðir, hvernig tapast merking, og hvernig myndast nýjar tengingar? Getum við deilt mynd­ máli yfir óhemju víðfeðmt tímabil?

Fyrir þessa sýningu gerði Emily röð olíumálverka sem hún rammaði inn í handgerða keramikramma. Áþreifan­leikinn og smáatriðin í glerungu rammanna skapa sterk sjónræn tengsl við steindar glermyndir Gerðar og handgerða skúlptúra hennar. Við gerð málverkanna vann Emily útfrá þeim sjónrænu og huglægu áhrifum sem verk Gerðar og líffsaga veittu henni. Gerður varð henni sífellt mikilvægari viðmælandi eftir því sem verkin þróuðust.

Í sumum málverkanna má sjá hálfhring sem svífur á litbjörtum næturhimni, rammaður inn af skuggamynd handa. Gefin er til kynna mannvera sem grípur hálfhringinn og er mótvívið endurtekið í ýmsum myndum, fjöldi handanna er breytilegur, tvöfaldaður eða priefaldaður. Hér verður til eitthvað í líkingu við trúar­eða dulspekitákn, líkt þeim sem finna má í Tarot-spilum. Hendurnar leiða hugann að táknmáli eða látbragðsteik, en hugsanlega líka að einhverju yfir­náttúrulegu. Jafnframt gæti hálf­hringurinn táknmáli eða látbragðsteik, eða einfaldlega vísað til formsins á hringlaga gluggunum í sýningarsölum safnsins.

3/4

og annarra minjagripa úr fjölmörgum ferðum Elínar sem blaðamanns og fréttaritara. Saman lýsa þessar fimm ljósmyndir samfléttaðri sögu tveggja sjálfstæðra og alþjóðlega sinnaðra kvenna, og mynda líkt og lagskipta tímalínu.

Öfugt við það að sjá skúlptúra Gerðar í heimilslegri íbúð Elínar, þá er Gerðarsafn heimiislegri íbúð Elínar, þá er Gerðarsafn stofnanabygging sem skapar formlega umgjörð utan um listræna arfleifð hennar. Benjámin Magnússon, arkitekt Gerðarsafns, sagði Theresu að hann hefði numið arkitektúr í París þar sem hann hefði hitt Gerði nokkrum sinnum, en þau hefðu þó ekki orðið vinir. Í byrjun áttunda áratugarins kom Benjámin til Íslands að loknu námi og fékk nokkru síðar það verkefni að teikna listasafnið.

Hvaða merkingu hefur það að skapa byggingu fyrir einhvern sem var dáinn áratug áður, og ekki í tengslum við þann samtíma og samhengi sem verk Gerðar urðu til í? Hvað gerist þegar hnitmiðuð rökhugsun safnbyggingarinnar mætir stöðugri leit Gerðar að kosmikri, óreglulegri geómetríu? Gerðarsafn er stílhrein og einföld bygging með nýklassisku ívafi sem einkenndi póst­móderniskan stíl níunda áratugarins, og með þakgluggum þar sem sjá má áhrif frá arkitektinum Louis Kahn. Í myndbandsverkinu *Arkitektónískar æfingar* sést dansari flytja hreyfingar innblásnar af dansi súfista undir þessum þakgluggum. Dansinn afmarkast af gólffestingum sem hafa það hlutverk að halda uppi lausum veggeiningum safnsins. Gólffestingarnar mynda svo­kallað *enneagram* eða níu arma stjörnu. Enneagram er þekkt tákn úr dulspeki­kenningum George Gurdjieff, en þær höfðu mikil áhrif á Gerði. Einnig tók Gerður þátt í andlega hugvekjandi danstímum hjá Madame de Salzman, sem var náinn nemandi Gurdjieffs.

INNRA, MEÐ OG Á MILLI Malene Dam

Mona er málverk með áþekkan líta­bakgrunn og tunglmyndirnar, en sýnir píramíða. Er það tilvísun í ferðalag Gerðar til Egyptalands haustið 1966. Ferðalag Gerðar ber að skilja í samhengi við áhuga hennar á kosmikri, óreglulegri geometríu og dulspekikenningum George Gurdjieff. Málverkið *Mona* kannar á sama hátt mátt formsins yfir stað og stund: Er það tilviljun að sami þríhyrningurinn gefi til kynna vald þegar hann er sýndur í formi egypsks píramíða, sýni alsjáandi auga á amerískum dollaraseðli, komi fram í myndbyggingu málverksins af Mónu Lisu eftir Leonardo da Vinci og einnig í *enneagram*­tákninu, hinni grundvallandi táknrún í alheimstungumáli Gurdjieffs?

Í sömu myndröð er málverkið *Fornar ástir* sem sýnir ástarfund á fornum grískum vasa. Í enn öðru málverki, *Trúður* er andlit sem minnir bæði á rómverska brjóstmynd og portrett í anda Picasso, en sett á bak við myndstir samtengdra tígla. Málverkið *Pierrot* þætir erkitypu trúðsins við þessa hlutverka­hringe kjú. Í myndröðinni eru nokkrar þekktar persónur fengnar að láni úr listasögunni, frá erkitypum Jungs, úr spilum og úr leikhúsi. Þær hvetja til sam­ræðna um það hvernig ímyndir bergmála hverja aðra í hafsjó menningarlegra tilvísana.

Í aðskildum flokki málaðra bakgrunna á dúk hefur Emily einangrað táknumyndir svo þær eru til staðar aðgreindar frá málverkunum, og sýna frekar samhengi en innihald. Þessir bakgrunnar voru hugsaðir sem eins konar leikmynd fyrir skúlptúra Gerðar og eins fyrir málverk Emily sjálfrar. Einn málaður bakgrunnur fær að láni fjölda táknrúna (hieroglyphs) sem fundist hafa á egyps­kum píramíðum. Það er athyglisvert að Gerður tók einnig svipaða ljósmynd þegar hún fór til Egyptalands. Á annan af bakgrunnum Emily eru prentuð stórf laufblöð sem

Í auðu safnrýminu tengir enneagram­táknid húsið við andlega og líkamlega iðkun Gerðar og færir kosmíska skýringarmynd og vegvísi inn í hefðbundna bygginguna. Þessi endurskoðun á rýminu opnar fyrir margslugnari tengingar við arkitektúrinn.

Lokaeingingin í innsetningu Theresu eru þrjú lítil mósaikverk sem sýna brot af úthverfaskipulagi Kópavogsbæjar, meðal annars hringtorgið sem vísar leið til Gerðarsafns. Hvernig getur staðsetning safnsins verið burðarvirki í sögu Gerðar og hvernig getur staðbundið skipulag orðið að hnattrænni sýn? Mósaikverkin voru gerð af Oidtmann fjölskyldu­fyrirtækinu, sem kom að gerð allra mósaikverka Gerðar meðan hún lifði. Aðferðin við gerð þeirra hefur ekkert breyst síðan Gerður gerði sín verk og þannig tengjast þessi nýju verk út fyrir safnið, út í úthverfi Kópavogs og út í heim. Mósaikverkin sýna á tíma hið listræna verkferli, þá og nú, þanið út í víðara samhengi.

Rýmisnálgun Theresu víkkar út tvo ríkjandi þætti í arfleifð Gerðar, annan gegnum Elínu, hinn gegnum arkitektúr Gerðarsafns, en báðir beina sjónum að því hvernig frásögnin um listamanninn er bæði persónulega og pólitískt spunnin og varðveitt í tíma.

2/4

INNRA, MEÐ OG Á MILLI Malene Dam

skarast hvert yfir annað, en skógurinn er dæmigert frumtákn fyrir undir­meðvitundina. Samtímis svífa tvö þunn textílverk í lausu lofti og sýna ótrúlega langa stiga sem virðast annaðhvort vera við það að snerta guðdóminn eða á leið í gegnum glerþakið. Hér er samhljómur við myndband Ragnheiðar sem gengur upp endalausar tröppurnar.

Textílverk Emily eru eins konar áningar­staðir tákna­nna sem geta stökkið frá einu verki til annars, hvort sem þau hanga sér eða milli verkanna á sýningunni. Þau vísa til þess hvernig áhrif geta seillað milli verka ólíkra listamanna, líkt og frumtáknin sem við deilum í draumi og eru spottin úr hinni sammanlegu undirmeðvitun.

Aðferðafræðin sem listamennirnir þrír beita endurspeglar þá sannfæringu að lífsstarf og listaverk Gerðar eigi erindi á eigin forsendum. Verk Gerðar mynda samhengi fyrir Emily, Theresu og Ragnheiði, alveg eins og Emily, Theresa og Ragnheiður skapa nýja nálgun og samhengi fyrir Gerði. Ef ég sem sýningarstjóri hef leitt þig í gegnum flókna frásögn, þá hafa listamennirnir í þessu verkefni einnig orðið sýningar­stjórar. Þeir hafa boðið Gerði inn í nýjar sögur, nýja upplifun, og með Gerði hafa listaverkin ferðast um víðáttumikið svið. Verk okkar og frásagnir skarast í sameiginlegri, láréttri, ólinulegri form­gerð, þar sem allar hugmyndir eiga möguleika á að tengjast öllum öðrum hugmyndum.¹

^[1] Þessi grein og sýningin hafa orðið fyrir miklum áhrifum frá skrifum og verum bandaríska listræðingja og sýningarstjóra Helen Moskowitz. Sjá til dæmis „How to Install Art as a Feminist“ in Modern Women: Women Artists at The Museum of Modern Art, bls 507

4/4