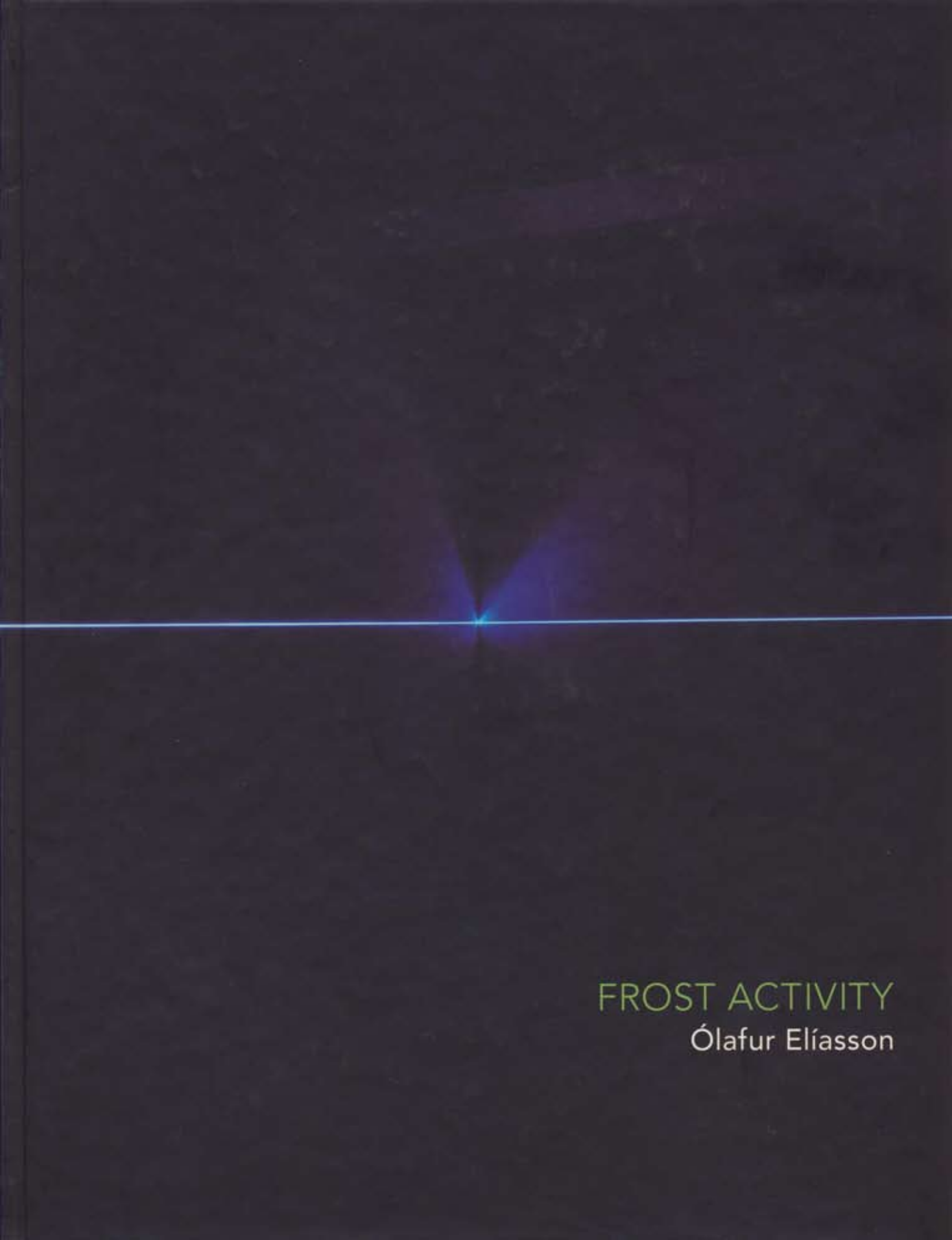


FROST ACTIVITY

Ólafur Elíasson

17.01. - 14.03.2004

FROST ACTIVITY

Ólafur Elíasson

LISTASAFN REYKJAVÍKUR
REYKJAVIK ART MUSEUM

Forstöðumaður Listasafns Reykjavíkur/*Director of Reykjavik Art Museum*
Eiríkur Þorláksson

Verkefnisstjóri sýningar/*Exhibition coordinator*
Ágústa Kristófersdóttir

Kynningarstjóri/*Public Relations*
Soffía Karlsdóttir

Fræðsludeild/*Educational Department*
Ólöf K. Sigurðardóttir

Hönnun/*Design*
Börkur Arnarson

Ljósmyndun á sýningu/*Exhibition Photography*
Ari Magg
Einar Falur Ingólfsson

Aðrar ljósmyndir með leyfi /*Other Photographs; courtesy of*
neugerriemschneider, Berlin
Tanya Bonakdar Gallery, New York
i8 Gallery, Reykjavík
Gallerí Kambur, Rangárvallasýslu

Þýðing/*Translation*
Gunnar J. Árnason
Sigurður Pálsson
Simon Pleasance
Helga Soffía Einarsdóttir

Yfirlestur/*Proofreading*
Daniel Teague
Helga Soffía Einarsdóttir

Prentun og bókband/*Printing and bookbinding*
Gutenberg hf.

Sérstakar þakkir fá/*Special thanks to*

Alluvial Leicthspiegel GmbH, Sebastian Behmann, Birgir Snæbjörn Birgisson, Caroline Eggel, Thilo Frank, Pétur Örn Friðriksson, Mariano Frate,Tanya Bonakdar Gallery, Anja Gerstmann, Switbert Greiner, Frank Haugwitz, Anders Hellsten Nissen, Silke Heneka, Christian Jackel, Marianne Krogh Jensen, Pat Kalt, Monira Kleineidam, Erling Þ.V. Klingenberg, Joep van Liefland, Gianluca Malgeri, Jan Mennicke, neugerriemschneider, Gunnar Örn, Oliver Reif, Herbert Resch, Tomás Saraceno, Kerstin Schmidt, Marco Thalmann, Einar Thorsteinn, Jóhann Torfason, Christian Uchtmann

Í tilefni af 100 ára afmæli sínu, færir Prentsmiðjan Gutenberg Listasafni Reykjavíkur bók þessa að gjöf. / To celebrate their 100th anniversary, Gutenberg Printing has donated this book to The Reykjavik Art Museum.

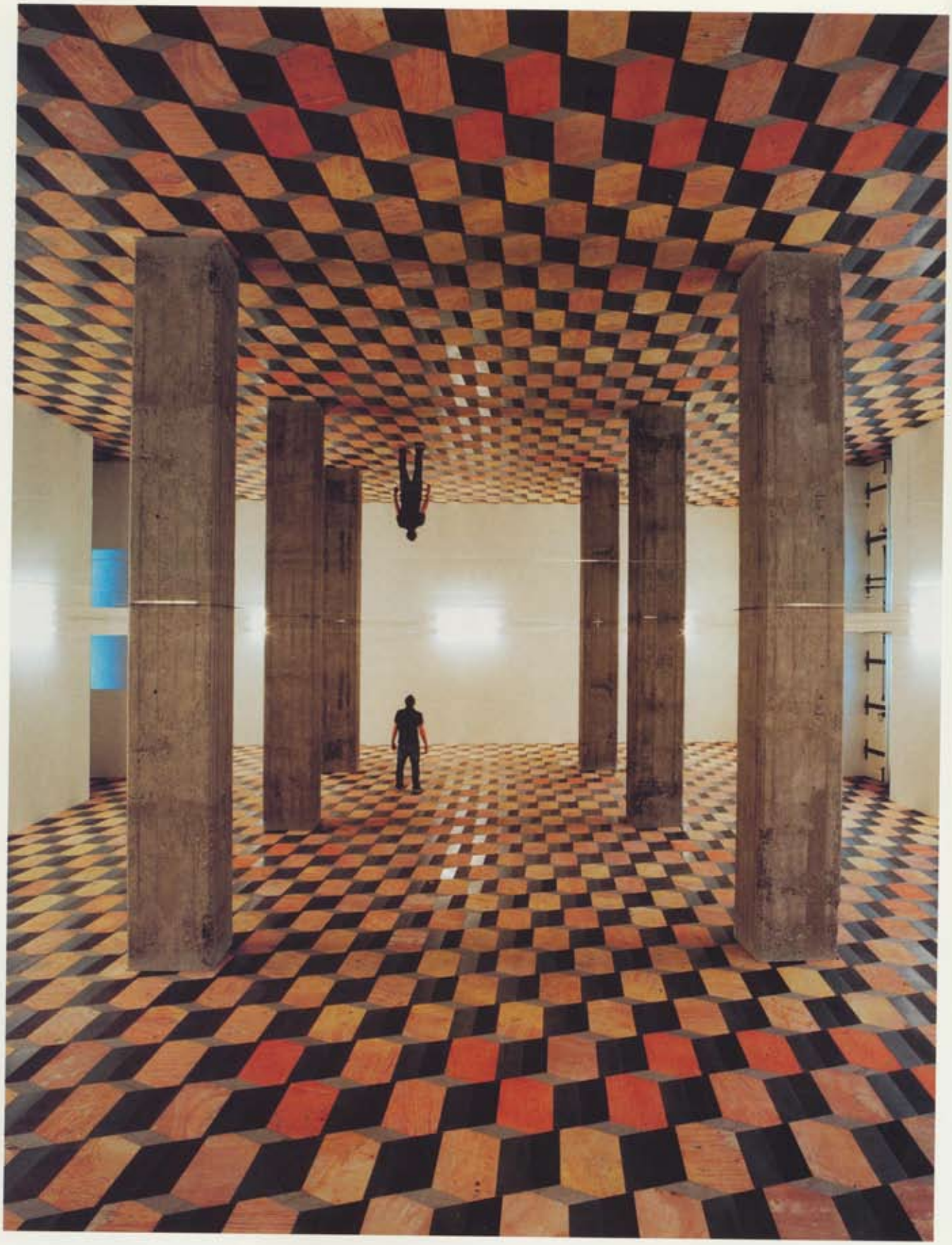
© Listasafn Reykjavíkur 2004
ISBN - 9979-769-18-1

Listasafn Reykjavíkur
Reykjavik Art Museum - Hafnarhús

Tryggvagata 17
101 Reykjavik
Iceland
sími/tel: (+354) 590 1200
Fax: (+354) 590 1201
listasafn@rvk.is

www.listasafnreykjavikur.is

FROST ACTIVITY



Ólafur Elíasson fæddist, ólst upp og hlaut sína listmenntun í Danmörku. Hinn alþjóðlegi listheimur var frá upphafi starfsvettvangur hans og þar hefur Ólafur komið, séð og sigrað á örfáum árum. Það gerðist með svo afgerandi hætti, að sérfræðingar um hræringar í samtímalist telja að hér sé kominn einn athyglisverðasti myndlistarmaður okkar tíma.

Ólafur er af íslensku foreldri og hefur frá unga aldri sótt mjög til ættingja og vina hér á landi; það er því eðlilegt að álykta að landið, náttúran, fólkið, veðrið og óbyggðirnar hafi átt hlut í þroska hans sem persónu og listamanns. Íslensk náttúra hefur reynst honum notadrjúg uppspretta leiða til að koma sýn sinni á heiminn á framfæri í fjölmörgum viðfangsefnum. Ýmsir höfundar sem fjallað hafa um verk Ólafs segja einhvers konar norræna eða jafnvel íslenska vitund ómeðvitað gegnsýra myndsýn hans.

Ólafur nýtir áhrif umhverfisins meðal annars til að skapa nýjar aðstæður, þar sem gesturinn þarf að beita öllum skynfærum til að nema þá heild sem listamaðurinn skapar með nýju samspili ljóss, skugga, áferðar, lita, hita, kulda og lyktar. Kunnugleg fyrirbæri náttúrunnar eru slitin úr sínu eðlilega samhengi og færð í nýja umgjörð, sem leiðir til þeirra fjölbreyttu tilfinninga sem verkin vekja með okkur. Þessi undarlega þversögn um niðurbrot og endurröðun er einn mikilvægasti lykillinn að þeim hughrifum, sem skekkja skynjun áhorfandans í návist verka Ólafs.

Eiríkur Þorláksson, Forstöðumaður
Listasafns Reykjavíkur

Fyrsta einkasýning Ólafs Elíassonar á Íslandi var í Listasafni Reykjavíkur – Kjarvalsstöðum árið 1998. Þá sýndi hann fjögur verk sem reyndu á öll skynfæri gestsins með fjölbreytni sinni. Nú, sex árum síðar, sýnir Ólafur aftur í Listasafni Reykjavíkur en að þessu sinni í fjórum sölum í Hafnarhúsinu. Enn er það ríkidæmi skynjunarinnar, sem listamaðurinn fæst við með verkum sínum sem um leið gefa nokkra innsýn í þær margbreytilegu innsetningar sem hann hefur unnið um allan heim á undanförnum árum. Jafnvel yfirskrift sýningarinnar, „Frost Activity", býður upp á ýmsar túlkanir.

Persónuleg sköpun er aðalsmerki allrar áhugaverðrar listar. Óvænt endursköpun sem og nýsköpun í umhverfinu er ein sterkasta leiðin sem listamenn hafa fundið til að fá okkur til að staldra við, líta upp og vega og meta þá tilveru sem við hrærumst í. Það hefur Ólafi Elíassyni tekist með eftirminnilegum hætti.

Ólafur Elíasson was born, raised and educated in Denmark. The international art world was his chosen field from the outset, and that is where he has triumphed in only a few years. This happened in such a convincing way that experts in the twists and turns of international contemporary art agree that one of the most thought-provoking artists of our times has been identified.

Ólafur is of Icelandic parentage, and has from an early age kept active contact with his family and friends in Iceland; it is therefore quite matter-of-course to assume that the country, its nature, people, weather and wilderness have effected his development as a person and an artist. Icelandic nature has provided him with rich resources for presenting his vision in numerous projects. Various writers on his works have noted that some kind of Nordic or even Icelandic existence seems to subconsciously permeate the vision of his works.

Eiríkur Thorláksson, Director
Reykjavik Art Museum

Ólafur uses the influences of the environment among other things to create new circumstances, where the guest must use all his senses to fathom the whole that the artist creates with a new interplay of light, shadow, texture, colour, heat, cold and smell. Familiar natural phenomena are taken out of their natural context and put into new circumstances that in turn lead to the diversity of feelings, which the works invoke in us. This strange paradox of breakdown and rearrangement is one of the most important keys to the influences that disturb the viewer's comprehension when confronted with the works the artist.

Ólafur Elíasson's first private exhibition in Iceland was at the Reykjavik Art Museum, at Kjarvalsstaðir in 1998. There he showed four works, each of which tested the guest's every sense with their multiple levels of interpretation. Now, six years later, Ólafur is again exhibiting in the Reykjavik Art Museum, this time in four halls in Hafnarhús. It is still the wealth of the senses that the artist tackles in his works, which simultaneously give insight into the variety of installations that he has created all over the world in the past few years. Even the title of the exhibition, "Frost Activity", can be interpreted in various ways.

Personal creativity is the hallmark of all interesting art. An unexpected re-creation as well as the creation of an original environment is the strongest method that artists have found to get us to stop, look up and take measure of our existence. Ólafur Elíasson has managed to do this in a memorable fashion.



6

Gunnar J. Árnason

Frost Activity

Speglasalir og kviksjár

Eins og nafnið gefur til kynna þá stendur Hafnarhúsið niður við gömlu höfnina í Reykjavík, stór, hvít og grá bygging á fjórum hæðum, sem gegndi áður margháttuðu hlutverki fyrir starfsemi við höfnina, en er núna að mestu notuð fyrir skrifstofur. Frá götunni sem snýr að miðbænum er fátt sem gefur til kynna að það hýsi listasafn, annað en fleyglaga flötur merktur Listasafni Reykjavíkur, sem virðist eins og hann hafi verið sneiddur úr veggnum og slútir yfir gangstéttina yfir inngangi með rennihurðum. Þegar inn er komið blasir við stór gangur klæddur svörtu járni, miklu stærri og hærri undir loft en maður gæti átt von á, sem gengur þvert í gegnum bygginguna, og við hinn endann sést út á höfnina í gegnum stóran glugga. Á vinstri hönd er afgreiðsluborð, og þegar gengið er til hægri fram hjá tveimur voldugum súlum þá er komið að vegg með tveimur dyrum í sitt hvorum endanum, sem liggja að einum og sama salnum. Inni í salnum blasir við flísalagt gólf, með margbrotnu munstri sem bylgjast eftir honum endilöngum. Stórar ferkantaðar súlur bera uppi loftið, og þegar litið er beint upp þá sést maður horfa á sjálfan sig á hvolfi standandi á flísalögðu gólfinu. Salurinn virðist tómur að öðru leyti en því að það er einhver staddur inni í honum sem horfir á sjálfan sig og gólfið speglast í loftinu. Þannig er aðkoman að sýningu Ólafs Elíassonar og verki hans *Frost Activity*.

Marglitað steingólfið er gert úr íslensku grjóti, sem er skorið í flísar og lagt í munstri sem líkist stuðlabergi. Ólafur hefur þróað munstrið undanfarin tvö ár í samvinnu við Einar Þorstein Ásgeirsson arkitekt, sem hefur sérhæft sig í rannsóknum og útfærslum á flóknum geómetrískum formum. Gólfið er lagt með þrenns konar flísum í fjórum mismunandi steintegundum, sexstrendingi úr ljósu líparíti, ferstrendingi úr grágrýti, og tveimur jafnstórum ferstrendingum í mismunandi dökku basalti. Ef munstrið er skoðað gaumgæfilega sést hvernig sjónhverfingin í munstrinu breytist eftir því hvar staðið er í salnum og í hvaða átt er horft. Við sjáum tröppuganginn í munstrinu þannig að dökku og ljósu fletirnir virðast ýmist vera lóðréttir eða láréttir, kassalaga form með fjarvídd sem erfitt er að henda reiður á.

Stuðlaberg er að finna víða á Íslandi, en það er ákveðið jarðfræðilegt fyrirbrigði sem verður til þegar hrauntjörn storknar og rúmmál hennar minnkar við að kólna. Þá klofnar bergið í sexhyrnda stuðla með sléttum flötum. Þetta er ákaflega sláandi náttúrufyrirbrigði ekki síst vegna þess að það er svo mikil regla í því, í stærð og röðun stuðlanna. Stuðlabergið á sér sterkar skírskotanir bæði í myndlist og byggingarlist á Íslandi. Einar Jónsson, myndhöggvari, gerði stuðlabergið að þjóðareinkenni í höggmyndum sínum snemma á tuttugustu öld, og húsameistari ríkisins, Guðjón Samúelsson, notaðist við stuðlabergsstef í byggingum sínum á fyrri hluta aldarinnar til að gefa þeim þjóðlegt yfirbragð.

Hall of Mirrors and Kaleidoscopes

As its name implies, Hafnarhus (harbour house) is located between the old harbour of Reykjavik and City Centre. It is a large white and grey building of four floors, which used to house various companies involved with the harbour and export but it is now mostly an office building. From the street nearer City Centre, there is not much to indicate that there is a museum inside, besides a slice of wall, with the sign 'Listasafn Reykjavíkur', slanting precariously over the sidewalk above a sliding doors entrance. Inside there is a spacious hallway with the walls covered in black iron, much wider and higher than one might have expected, like a hidden world, cutting straight through the building with a large window at the other end with a view of the harbour. On the left there is a reception desk, and on the right past two large columns of rough concrete, there is a wall with two entrances at each end, leading to the same room. Inside the hall there is a tiled floor, with a complex pattern rippling through the entire length of the hall. Inside, large columns of concrete hold up the ceiling, which reflects the floor. Looking straight up, people can see themselves upside down on the tiled floor. This is the approach to Ólafur Elíasson's exhibition and his work 'Frost Activity'. The hall appears to be empty apart from guests gazing at the reflection of themselves and the floor in the mirror on the ceiling.

The multicolour floor made of Icelandic rock is cut in a pattern resembling columnar basalt, a distinctive lava rock formation which is widespread in Iceland. Elíasson has been developing the columnar pattern for the last couple of years in cooperation with the Icelandic architect and designer Einar Thorsteinn Ásgeirsson, who has specialised in research and development of complex geometric forms. The floor is covered with three types of tiles, a hexagon in light volcanic rock, and two types of quadrilaterals, one in grey stone and another that is repeated twice in darker basalt. A careful examination of the pattern will reveal how it changes when seen from the viewer's different angles and positions within the hall. The undulating zigzag of dark and light planes seems either convex or concave, like a stack of solid forms in an unfathomable perspective design.

Columnar basalt, called Studlaberg *in Icelandic, is a common geological rock formation in Iceland. It occurs when a pool of molten lava hardens, and as it cools, its volume decreases, causing the lava to splinter into separate hexagonal columns similar to a crystal formation. It is quite a distinctive natural phenomenon, especially because of the surprising regularity of form, size and order of the columns. Columnar basalt has strong connotations in Icelandic art and architecture. The sculptor Einar Jónsson made columnar basalt a national characteristic in his monumental sculptures early in the twentieth century, and the Official State Architect, Guðjón Samúelsson, used the same theme in his public*

Þótt salurinn sé í vissum skilningi tómur þá gera viðbætur Ólafs það að verkum að við förum ósjálfrátt að skoða betur bygginguna sjálfa, salinn og víddir hans: munstrað steingólf, sem minnir á kirkjugólf fyrri alda, speglar í lofti og fáein ljós, steinsteyptar súlur og meðfram veggjum til beggja handa hlerar sem ná frá gólfi upp í loft með þungum járnslám og hjörum. Sýningarsalurinn er staðsettur í gamalli vörugeymslu þar sem gert var ráð fyrir að lyftarar og vörubílar gætu keyrt inn af götunni. Þetta virðist kannski ekki skipta máli, en þegar við skoðum verk Ólafs í samhengi við húsið og fortíð þess þá kemur þetta allt heim og saman. Gólfi og lofti salarins er breytt, og öll tilfinning fyrir rýminu er sett í uppnám með sjónblekkingum í gólfmunstrinu og spegilmyndinni í loftinu. Speglaloftið stækkar herbergið og gerir um leið áhorfandann að miðju verksins. Við verðum vör við hvernig arkitektarnir hafa sömuleiðis gjörbreytt skynjun okkar á rýminu jafnframt því að halda mörgu óhreyfðu og hráu eins og súlunum í salnum. Húsið, safnið og verk Ólafs til samans mynda margbrotið mósaík af tilvísunum í sögu og menningu, auk þess sem það leikur sér með skynjun safngesta á rýminu. Slík næmni fyrir umhverfinu er dæmigerð fyrir list Ólafs Elíassonar, hún fangar áhorfandann frá fyrsta andartaki og gerir hann að meðvituðum hluta verksins og þátttakanda í því.

Sýning Ólafs Elíassonar, *Frost Activity (frostvirkni)*, vekur upp minningar um fyrstu meiriháttar sýningu hans á Íslandi, á Kjarvalsstöðum árið 1998. Sú sýning heillaði fólk áður en það hafði fengið ráðrúm til að átta sig á hvað var á seyði. Þar sýndi Ólafur eina af sínum ótrúlegu kviksjám, *Þín samsetta sýn*, en ein slík gegndi einmitt mikilvægu hlutverki á sýningu Ólafs á Feneyjarbíenalnum sumarið 2003, þar sem hann var fulltrúi Dana. Kviksjáin var meira en mannhæðarhá og sex og hálfur metri á lengd. Mjórri endinn á trektinni var í augnhæð og áhorfandinn gat horft út í gegnum hann og séð hvernig gangurinn og annað fólk sem stóð fyrir framan speglaðist í ótal brotum, eða staðið fyrir framan keiluna og orðið hluti af brotakenndri spegluninni. Keilan var sexstrend, en neðri hluti víðari endans hafði verið sneyddur burt þannig að fólk gat gengið inn í keiluna sem var þá fimmhyrnd í laginu eins og hús með þakmæni. Hægt var að ganga í kringum kviksjána sem stóð úti á miðju og grannskoða hana, hvernig hún var samsett og haglega smíðuð. Sýningargestir umgengust verkið eins og stórt leikfang, sem var hvort tveggja í senn heillandi sjónarspil en bauð einnig upp á margslungin heilabrot. Börn og fullorðnir stilltu sér upp inni í kviksjánni og skiptust á að horfa með undrun í gegnum gægjugatið og virða fyrir sér margslungið spegilmunstrið. Í fjölmörgum verkum hefur Ólafur notfært sér spegla og margvíslegar sjónhverfingar sem hægt er að framkalla með þeim. Mikilfenglegast þeirra er að sjálfsögðu verkið *The Weather Project* í Tate Modern safninu í Lundúnum, þar sem loft túrbínusalarins er þakið með speglum á sama hátt og gert er í verkinu í Hafnarhúsinu. Þessi leikur með sjónskynið, ásamt

buildings in the first half of the century to imbue them with a national identity.

The tiled pattern, reminiscent of baroque church floors, is mirrored in the ceiling with a few light fixtures, concrete columns, and along the walls on each side are large shutters reaching from floor to ceiling with heavy iron hinges and bolts. Even though the hall is in a sense empty, Eliasson's additions encourage us to examine the building, the hall and its dimensions more closely. The exhibition hall is situated in an old storage depot which was designed so that fork-lifts and small vans could easily drive in, straight off the street. This may seem like a minor detail, but when we consider Eliasson's intervention in the context of the house and its past, the whole project starts to take on a wider significance. The floor and ceiling are altered, and our whole sense of the building is upset with tricks of perspective in the floor pattern and mirror reflections. We also become more sensitive to how the architects have completely altered our perception of the building, leaving parts of it intact and in a raw state, like the columns. The building, the museum and Eliasson's project fuse into a complex mosaic of historical and cultural references; they too play games with the viewers' perceptions of space. Such sensitivity toward the surroundings is characteristic of Eliasson's work, capturing the viewer from the first moment and making him an involuntary participant in his art.

Frost Activity brings back memories of Eliasson's first major exhibition in Iceland, at the Kjarvalsstaðir exhibition hall of the Reykjavik Art Museum, back in 1998. The show took the public by surprise from the start. On that occasion he exhibited one of his amazing kaleidoscopes. One such was the centrepiece of his exhibition at the Venice Biennale in the summer of 2003, where he represented Denmark. The kaleidoscope at Kjarvalsstaðir was six and a half meters long and more than two meters high. The narrow end of the cone-shaped funnel was at eye level allowing the viewer to look through at the people and the corridor reflected in the mirrored walls, or to stand in front of the wider end and become an unwitting subject of endless reflection of symmetrical forms. The cone was hexagon-shaped, with the lower end sliced by the floor so that the profile of the wider end of cone was a pentagon, suggesting the shape of a house with a slanting roof. The kaleidoscope was freestanding so one could walk around it and examine how skilfully it was constructed. The guests approached the work like a large toy and a fascinating spectacle. Both children and adults took turns standing inside the cone and looking through the peephole at the intricate patterns of reflection. In many of his works, Eliasson has used mirrors and the different illusions they can conjure. The most magnificent example is without doubt the The Weather Project *at the Tate Modern Museum in London, where the ceiling of the Turbine Hall was covered with mirrors, similarly to Hafnarhus exhibition. Eliasson plays these kinds of visual tricks, and the public's strong reaction to and participation in his art is worth considering more closely.*

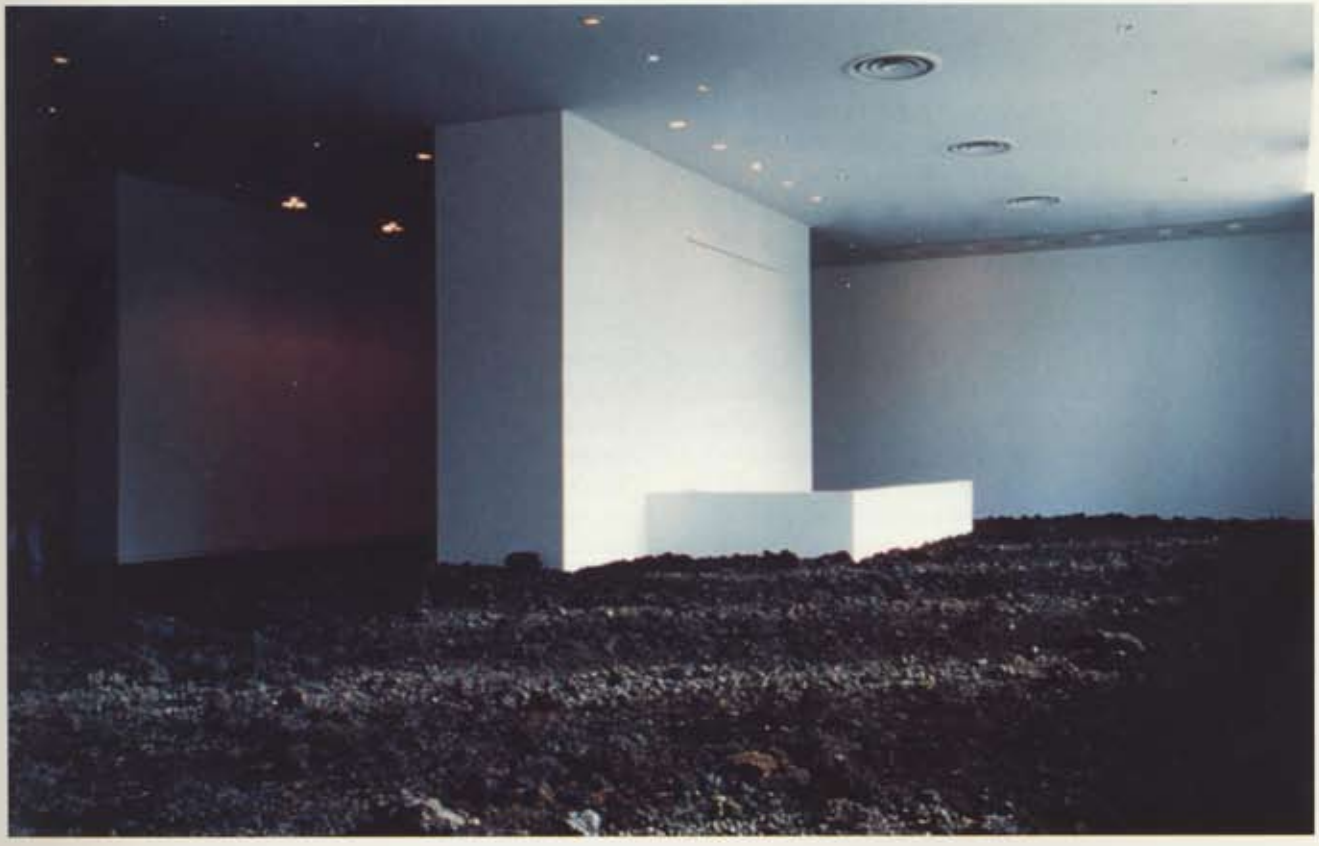
hinum sterku viðbrögðum sýningargesta, eru einkenni á verkum Ólafs sem vert er að gefa vandlega gaum.

Að sjá sjálfan sig skynja

Skynjun og sjónskynið er veigamikill þáttur í þeim hugmyndum sem Ólafur fæst við. Hann er síður en svo smeykur að takast á við erfið heimspekileg álitaefni og fjalla um þau bæði í verkum sínum og í rituðu máli, eins og skýrt kom fram á sýningu í Museum of Modern Art í New York árið 2001. Sýningin var sett upp um það leyti sem byrjað var á endurbótum á byggingum safnsins, og Ólafur notaði tækifærið til að velta fyrir sér hlutverki safna og hvernig þau hafa áhrif á skynjun okkar. Verkið sjálft var einfalt, hann límdi á glugga strimla með speglandi efni þannig að þeir sem litu út um gluggann sáu í senn í gegnum hann og sína eigin spegilmynd, sáu bæði inn og út á sama tíma. Í sýningarskrá sem fylgdi með verkinu skrifaði Ólafur stutta en afar athyglisverða grein, sem hét sama nafni og verkið: *Seeing Yourself Sensing*, (að sjá sjálfan sig skynja).[1]

Ólafur byrjar greinina á því að lýsa því hvernig hann fikrar sig áfram í framandi landslagi og reynir að átta sig á umhverfinu, hvar best sé að ganga, hvernig eigi að velja bestu leiðina og meta fjarlægðir. Sú athöfn hans að rata um landið mótar og skerpir skynjun hans. Náttúran beinir manni inn á ákveðnar brautir, þannig að hann skapar sér ákveðna mynd af náttúrunni sem landslagi. Á sambærilegan hátt er safnið, sem staður fyrir upplifanir á list, umhverfi sem þarf að læra að rata um og hefur þar af leiðandi áhrif á hvernig við skynjum. Þótt reynt sé að stilla listaverkum upp til sýningar á hlutlausan hátt þá sviðsetur safnið þau á þann hátt að það leiðir áhorfandann inn á vissar brautir. Að mati Ólafs hefur samtímalistin áttað sig á því hvað samhengið skiptir miklu máli fyrir upplifun á list og því hefur áherslan verið að færast af listhlutnum sem stillt er upp til sýningar, yfir á áhorfandann og möguleika hans til að skynja umhverfi sitt á gagnrýninn hátt.

Greinin skýrir mjög mikilvægan þátt í þeirri hugsun sem liggur að baki verkum Ólafs, áhersluna á áhorfandann og mikilvægi þess að gera skynjunaratferli hans að þungamiðju verkanna, ekki einhvern gefinn hlut, sem við getum kallað listhlutinn. Sýningin í Hafnarhúsinu ber þetta með sér þar sem spegla-salurinn innrammar salinn þar sem áhorfandinn gengur um og sér sjálfan sig speglast í loftinu fyrir ofan sig. Athyglinni er varpað milli steingólfs og spegillofts og áhorfandinn verður eins og fangaður í samloku gólfsins og speglunarinnar. Í sumum sýningum sínum leiðir Ólafur áhorfandann frá einum sal í annan þar sem skynáreitin breytast á dramatískan hátt, eins og hann sé að gera tilraunir með skynfærin og hvernig áhorfandinn bregst við óvæntum aðstæðum. Á sýningu Ólafs í nútíma-listasafninu í París árið 2001 þurfti áhorfandinn að ganga þvert yfir salargólf sem var lagt hraungrýti og hlusta á hvernig hann



muldi grjótið undir fótunum með tilheyrandi braki. Í hinum endanum tók við salur lýstur með gulu ljósi sem takmarkaði algjörlega litskyn og gerði allt litlaust í grátóna skala í sérkennilega gulri birtu.

Kviksjána á Kjarvalsstöðum 1998 kallaði hann *Your Compound View (þín samsetta sýn)* og sá titill gefur færi á margskonar útleggingum. Það er eftirtektarvert, og nokkuð sem sumir sem fjalla um verk Ólafs hafa vakið athygli á, að í titlum að mörgum verkum ávarpar hann áhorfandann beint með annarrar persónu fornafni. Það er ekki vísað til „samsettrar sýnar" í einhverjum almennum skilningi, heldur tiltekinnar sýnar hvers og eins



áhorfanda á hverjum tíma. Með „þinni" samsettu sýn er því verið að vísa til þeirrar athafnar að sjá og hvernig „þú" setur hana saman.

Þetta er ekki ósvipað því sem kúbistar og fútúristar í upphafi tuttugustu aldar voru að leita eftir, samsettri sýn gerðri úr ótal brotum, sem hver og einn raðar saman í samfellda heild. Það má geta sér þess til að Ólafur sé að gefa í skyn að við fáum hlutina ekki samsetta og heila frá náttúrunnar hendi, heldur verðum við að byggja upp heild og samfellu úr brotunum sem skila sér í gegnum sjónina. En þessi hugsun á sér ekki aðeins hliðstæðu í listasögunni, hún er ekki síður skyld vísindalegri hugsun, sem á rætur að rekja aftur til upplýsingaaldar, og er grundvöllur vísindalegrar heimssýnar samtímans: við göngum ekki að neinu gefnu í náttúrunni, hún lætur okkur ekki í té ókeypis vísbendingar um hvernig okkur beri að túlka hana. Það eina sem við getum reitt okkur á er hrátt skynáreiti og allar hugmyndir okkar eru háðar því. Öll skynreynsla er skynreynsla tiltekins einstaklings og enginn getur verið viss um að reynsla hans af heiminum sé eins og annarra, þótt hann hafi á hinn bóginn heldur ekki mikla ástæðu til að ætla að skynreynsla annarra sé í veigamiklum atriðum frábrugðin sínum.

Ekkert er eðlilegra en að ræða um skynjanir með tilliti til persónufornafna, það sem *þú* sást þegar *þú* leist í kviksjána. En með því að tala um *þína* sýn gætu einhverjir freistast til að

Seeing Yourself Sensing

Vision and perception are fundamental components of the ideas Eliasson bases his work on. He does not shy away from complex philosophical issues in his art work or in prose, as was evident in his show at the Museum of Modern Art in New York in 2001. At the time of the exhibition, the museum was undergoing renovation, and Eliasson seized the opportunity to reflect on the role of museums and how they affect our perception. The work, as such, was simple: the windows were covered in strips of mirror so that when the viewer looked outside, he simultaneously looked through and into the mirror; in other words he could both see outside and inside at the same time. A short but thoughtful catalogue essay accompanying the show, called 'Seeing Yourself Sensing', gives a clear idea of how he understands the role of perception.

Eliasson starts the article by describing a situation where he is in unfamiliar territory out in the countryside, trying to find his way about, deciding which route he should take, and estimating distances. The activity of navigating through the landscape affects and sharpens his sense of the environment, which conditions the way in which he finds his way about and the kind of mental picture he constructs of the land. In a comparable way the museum, as a place for experiencing art, is an environment where one needs to find one's way about, and which conditions perception. Even though the museum attempts to display works of art in a neutral manner, the museum stage-manages the presentation to influence how the viewer perceives art along certain lines. Eliasson maintains that contemporary art is aware of how the experience of art is dependent on context, and it has therefore shifted the emphasis from the work of art, as the main centre of attention, to spectators and their possibilities for enjoying meaningful experiences in a self-conscious and reflective manner.

The article clarifies an important aspect of Eliasson's thought, the emphasis on the spectator or viewer, and the importance attached to the act of sense perception as a central concern of his art, not some particular object, which we can call the work of art. The exhibition at Hafnarhus bears this out, where the mirror hall frames the room, and the viewers walks through the hall gazing at themselves reflected in the mirror above. The attention is tossed between the stone floor and the mirror ceiling, and the viewer is sandwiched between the floor and its reflection. In some of his shows Eliasson leads the spectator from one room to the next, where the sensory effect is dramatic change, as if he were experimenting with the senses and the viewers' responses to unexpected circumstances. In Eliasson's show at the Paris Museum of Modern Art in 2001, the spectators had to cross a room covered in volcanic lava rock and listen to the sound of rock crunching beneath their feet. At the other end they entered a room, 'Room for One Colour', which was empty but lit with a yellow light which completely reduced the sense of colour and made everything look colourless or greyish in the curious yellow glow.

láta sem skynjunin tilheyri einstaklingnum eins og eign, að hann eigi sína eigin skynjun. Um leið og eignarhald er komið í spilið fylgir ýmislegt fleira í eftirdragi, til dæmis að einstaklingnum sé frjálst að ráðstafa sinni skynjun og túlka hana eins og honum sjálfum lystir. Er nokkuð jafn persónulegt og óaðgengilegt eins og skynjun einstaklings? Þetta á alveg sérstaklega við þegar rætt er um skynjun á listaverkum. Því er tekið sem sjálfsögðum hlut að áhorfandanum sé frjálst að skynja listaverkið eftir eigin geðþótta. Áhorfendur eiga að hafa sambærilegt frelsi í skynjuninni eins og listamaður í sköpun sinni. Þetta er líkast viðskiptum, eftir að listamaðurinn hefur sett verkið á markað, með því að sýna það í sýningarsal, þá er áhorfandanum sem viðskiptavini frjálst að ráðstafa að eigin vild í hugarfylgsni sínu því sem hann skynjar.

En með því að blanda eignarhaldi inn í lýsingar okkar á skynjun erum við komin út á varasamar brautir. Það er ekki hægt að tala um að við eignumst skynjanir okkar, né heldur að við getum glatað þeim til annarra. Það er rangt að hlutgera skynjanir á þennan hátt, eins og margir samtímaheimspekingar hafa bent á. Ólafur hefur einkum leitað í smiðju fyrirbærafræðinga eins og franska heimspekingsins Maurice Merleau-Ponty.[2] Skynjun er ávallt í heiminum, eins og Merleau-Ponty myndi orða það, við lýsum ekki heiminum annars vegar og þeim hlutum sem við skynjum hins vegar, eins og um tvenn ólík fyrirbæri væri að ræða, sem við getum borið saman. Síkur ruglingur á rætur sínar að rekja til þess að við lesum of mikið út úr hlutverki persónufornafna í lýsingar á skynjun.

Í kvikmyndinni *Blade Runner* kemur vélmenni á rannsóknarstofu verkfræðingsins sem hannaði augu hans. Á meðan vélmennið handleikur gerviaugu segir hann þessa fleygu setningu: *"If only you could see what I've seen with your eyes"*.[3] En jafnvel þótt augnígræðslur væru mögulegar þá er því ekki þannig farið í okkar heimi að við getum séð með augum annarra. Eign á augum eða skynfærum felur ekki í sér eign á skynjunum eða reynslu.



The kaleidoscope at Kjarvalsstaðir in 1998, called 'Your Compound View', *invites various interpretations. It is worth noting, something various commentators have pointed out, that Eliasson addresses the spectator directly with the personal pronoun 'you'. It does not refer to some abstract and impersonal concept of 'compound view', but rather to the particular view of each and every spectator at a given time. So with 'your' compound view, the title is referring to the activity of seeing and how 'you' put it together.*

This is similar to the search by the cubists and futurists in the early twentieth century for a new order composed of fragments, integrated into a continuous whole by the viewer himself. We can conjecture that Eliasson is suggesting that nature does not present itself to us composed in an orderly whole. The world of continuity and order is the world of perception and thought, which we have to work for by piecing together the fragments delivered through our sensory apparatus.

However, this line of thought has parallels in not only art history but also in empirical thought, which can be traced back to the Enlightenment and is the basis of a scientific worldview. From the point of view of science, we cannot take anything for granted from nature, which does not give us any free clues as to how we should interpret her. We can only rely on our raw sensory impressions, and all our ideas are more or less based on them in one way or another. All perception is inevitably perception of a particular individual, and no one can categorically state that his own experience of the world is identical to someone else's, although he may not have any reason to doubt that the experience is in any significant way completely different from others.

There is nothing wrong with describing perceptions in relation to pronouns, what 'you' saw when 'you' looked in the kaleidoscope. However, by using personal pronouns and referring to the perceptions of a particular person at a specific time, there is a temptation to speak of them as someone's property, that is, the person in question owns his perceptions. As soon as the concept of private property enters the picture, a lot of baggage gets dragged along with it, for instance, the idea that individuals are free to handle their perceptions and interpret them as they please. Is there anything as personal and inaccessible as an individual's perceptions? Art is especially susceptible to this kind of talk. It is taken for granted that the spectator is free to perceive the work of art any which way he pleases. The spectator is entitled to the same kind of freedom in regard to his perceptions as the artist with regard to his creative work. It is like business, where the artist puts his work on the market, by showing it in a public place, and the viewer as client appropriates the work by perceiving it, and is therefore free to do with it as he pleases within the confines of his own mind.

By involving the notion of property in our description of perception, we are entering perilous ground. It does not make sense to talk

Hugsanlega er Ólafur að velta fyrir sér einkaeign á skynjunum í innsetningu í gallerii Tanya Bonakdar í New York árið 2000, *Your Now is My Surroundings*, sem hefur ákveðna samsvörun við speglasalinn í Hafnarhúsinu. Þar þurfti áhorfandinn að opna stálhurð sem lá inn í herbergi sem var opið upp úr þakinu. Í efri hluta salarins, fyrir ofan augnhæð, voru speglar allan hringinn, þannig að það var eins og áhorfandinn væri staddur inni í nokkurs konar kviksjá sem umlukti hann, án þess að hann sæi sjálfan sig speglast. Titillinn segir okkur að það sem aðrir sjá á tilteknu augnabliki tilheyri umhverfi „mínu", með öðrum orðum, að allar skynjanir markist af stöðu og hreyfingum þess sem skynjar á tilteknum stað og tíma. Umhverfi „mitt" er það sem aðrir skynja.

Með því að minnka vægi listhlutarins og auka vægi skynjunar áhorfandans er listamaðurinn ekki að gera viðföng skynjana innhverfari og óaðgengilegri, loka þau *inni* í hugarfylgsni þess sem skynjar, þvert á móti reynir hann að gera skynjunina *úthverfari* með því að setja upp aðstæður þar sem áhorfandanum er gert mögulegt að „horfast í augu við" ýmsa þætti í umhverfinu sem hafa áhrif á skynjunaratferlið og hvernig við þurfum sífellt að bregðast við mismunandi áreitum og læra á umhverfið.



as if we come into possession of our sensory impressions, least of all that we can lose them to others. Objectifying sense impressions in this way is wrong, as has been repeatedly pointed out by a number of modern philosophers. Eliasson himself has sought inspiration in the ideas of phenomenology, such as the French philosopher Maurice Merleau-Ponty, who wrote extensively on perception.[1] Perception is always in the world, as Merleau-Ponty would say, in the sense that we do not, on the one hand, describe our perceptions and, on the other, describe the things we perceive, as if these were two separate phenomena, and compare them in our mind. Such confusion arises when we read too much into the personal pronoun in our description of perceptions.

In the movie Blade Runner *a genetically engineered robot enters the laboratory of the engineer who designed his eyes, seeking his Maker. Holding a sample of artificial eyes the robot muses: "If only you could see what I've seen with your eyes."[2] Even if eye transplants were possible in our world, no one sees with the eyes of another. Possession of sensory apparatus does not imply possession of perceptions or experience.*

Eliasson might have been reflecting on the problem of the private possession of perceptions in an installation at the Tanya Bonakdar Gallery in New York in 2000, 'Your Now is My Surroundings'. There the viewer had to open a steel door leading into a room with a skylight window. The surrounding walls, just above eye level, were covered in mirror sheeting, making the room into a kind of kaleidoscope surrounding the viewer, without the viewer himself being reflected in the mirrors. The title tells us that what others see at any particular time and place corresponds to what we would describe as our own surroundings. All perception is related to a particular place and time and is determined by the location and movement of the body of the perceiver, which in itself is part of the surroundings of others. "My" surroundings are what others perceive.

By reducing the importance of the artefact of art, and increasing the importance of the viewers' perceptions, Eliasson is not making the object of perception more introverted or inaccessible, concealing it inside the privacy of the viewer's mind. On the contrary, he is making perceptions more 'extroverted' by setting up circumstances where the viewer can confront his perceptions of different aspects of his environment that influence the activity of sensing and his need to respond to different kinds of impulses.

Ljós, litróf og vatn

Þegar við erum búin að átta okkur á þessum veigamikla þætti í hugsun Ólafs þá reynist auðveldara að skilja hin margbreytilegu birtingarform sem hann kýs verkum sínum. Því eins og sýningin í Hafnarhúsinu ber með sér þá virðast honum ekki nein takmörk sett í efni og aðferðum og þau gætu jafnvel virst sundurlaus og ósamstæð. En því fer fjarri. Sama grunnþema er fylgt í þeim öllum en hvert um sig nálgast það á nýjan hátt með ólíkum áhrifum.

Mörg af áhrifamestu verkum Ólafs nota ljósgjafa á sérlega magnaðan hátt, og notkun hans á ljósi hefur tvímælalaust náð ákveðnum hápunkti með hinu mikilfenglega verki í Tate Modern safninu, *The Weather Project*, sem er án efa einhver stórbrotnasta sólarmynd nútímalistar.

Your Activity Horizon (sjóndeildarhringur athafna þinna), sem hann sýnir í Hafnarhúsinu, er sömuleiðis afar einfalt en áhrifamikið verk. Hringinn í kringum myrkvaðan sal er mjó, bein lína greypt inn í þrönga glufu í veggnum í augnhæð, sem gefur frá sér ljós sem skiptir litum. Salurinn er að öðru leyti tómur, og ljósið sem berst frá skorunni í veggnum er eina lýsingin í honum. Línan svarar til hugmyndarinnar um sjóndeildarhring, þeirrar ímynduðu línu sem afmarkar svæði sem við getum séð frá tilteknum sjónarpunkti, sjóndeild okkar. Yfirleitt köllum við línuna þar sem himinn og haf mætast sjóndeildarhringinn, en hann hefur almennari skírskotun, eins og í ljósmyndaseríu Ólafs *Horizon Series (sjóndeildarhringir)*, í salnum við hliðina á, þar sem himinn mætir landi.

Það er umhugsunarvert, að í titli verksins er vísað til sjóndeildarhrings *athafna*. Ekki er augljóst hvað þetta gæti þýtt. Gæti það verið endimörk hins framkvæmanlega, endimörk þekkingar? Þar sem áhugi Ólafs á fyrirbærafræði er þekktur þá er freistandi að túlka titilinn í samhengi við hugmyndir þýska heimspekingsins Edmunds Husserls, helsta hugmyndasmiðs stefnunnar. Hann lýsir því hvernig skynjun á tiltekinni afstöðu hluta feli ávallt í sér vitund um aðrar mögulegar skynjanir, en þessir möguleikar eiga sér takmörk og Husserl notar hér líkingu við sjóndeildarhringinn og talar um „sjóndeildarhring möguleika".[4] Skynjun á tilteknum sal sem maður gæti verið staddur í, er annars vegar samsett úr því sem hægt er að sjá beint, eins og stærð salarins og lit veggjanna, og þess sem er utan sjónskynjunar, en sem við verðum okkur áskynja um, eins og það að salurinn er í húsi á annarri hæð og leiðir að öðrum sölum. Að þessu leyti er skynjun takmörkuð af sjóndeildarhring allra mögulegra skynjana sem bundnar eru tilteknum stað og tíma. En ef við leyfum okkur að tala um skynjun sem athöfn, eins og áður var minnst á, þá er nafngiftin í titlinum ekki fráleit. Jafnvel þótt veggir salarins takmarki sýn okkar, þá eru mögulegum skynjunum engin augljós takmörk sett, svipað því

Light, spectrum and water

Once we have reached an understanding of this fundamental aspect of Eliasson's thought, it is easier to understand the many different manifestations his works take. As the exhibition in Hafnarhus exemplifies, there is no boundary to his use of materials and techniques, and each room might appear detached from the others and unrelated. However, this is far from the case; the same central theme runs through them all, but each takes a different approach and creates a distinct effect.

Many of Eliasson's most impressive shows use a light source, and his use of light reached new heights with the magnificent show, The Weather Project, *at the Tate Modern in London, which created one of the most memorable solar icons of modern art.*

Your Activity Horizon at Hafnarhus is likewise a simple but impressive work. In a darkened room a thin line of light shines through a narrow gap in the wall at eye level, encircling the room and constantly changing colours, rotating through the colour spectrum every few minutes. Otherwise the room is empty, apart from four columns, and the light is the only source of illumination. The line represents a horizon, the imaginary line that limits the reach of the field of vision from a particular vantage point. Usually we call the line separating earth and sea the horizon, but it is also used in a more general sense, as can be seen in Eliasson's photographic series, Horizon Series, in the adjoining room, where heaven and earth meet.

The title gives pause for thought, and mentioning activity in connection with a horizon may sound like a riddle. What this signifies is not obvious. Could it be the limit of the achievable or the limits of knowledge? Keeping in mind Eliasson's interest in phenomenology, it is tempting to put a phenomenological gloss on the interpretation of the title. The German philosopher Edmund Husserl describes how direct sense perception of a particular aspect of things always involves an awareness of other possible perceptions of the same thing. However, there is a limit to these possibilities, and Husserl uses the metaphor of a "horizon of possibilities".[3] Our perception of a particular room is composed from what can be seen directly, like the size of the room and colour of the walls, and that which is beyond the reach of the senses, but which we may be aware of and might be able to sense, like the adjoining rooms and the fact that the room is on the second floor. In this respect perception is limited within the horizon of all possible sense perceptions bound by a particular time and space. But if we follow Eliasson and regard perception as an activity, as mentioned before, then the title makes sense. Even though the walls of the room limit our vision, the possibilities may seem limitless, just as when we look out to sea, and the horizon appears to be infinitely far away. Our perceptions are not only affected by what is directly perceivable, but there are also other aspects of

þegar við horfum til hafs og sjóndeildarhringurinn virðist óendanlega langt í burtu. Og möguleikarnir felast ekki aðeins í þeim skynjunum sem við gerum ráð fyrir en blasa ekki við augum í sömu andrá, það eru líka aðrir þættir sem hafa áhrif á skynjanir okkar, reynslu, skilning og kenndir, það er að segja þættir sem varða væntingar okkar, hugmyndir um listina og hlutverk safna, félagslegir þættir og pólitískir, sögulegar viddir, siðferðileg álitamál og trúarlegar sannfæringar, og svo mætti áfram telja. Allt saman hefur þetta áhrif á sjóndeildarhring athafna okkar, eða það sem Husserl kallaði sjálfur *Lebenswelt*, eða Lífheim.

Sjóndeildarhringur athafna þinna á sér nokkrar hliðstæður við önnur verk Ólafs þar sem hann hefur notað ljósgjafa svo til eingöngu til að umskapa umhverfið og hafa bein og milliliðalaus áhrif á skynfæri áhorfandans. Það má t.d. sjá ákveðinn skyldleika við verkið *360° Room for All Colours* sem var sýnt í Nútímalistasafni Parísarborgar árið 2002, hringlaga herbergi upplýst með litahring sem umkringdi áhorfandann. Í verkinu *Room for One Colour*, sem sýnt var í listasafninu í Graz í Austurríki og víðar, var salur upplýstur með gulu ljósi, sem gerði það að verkum að allt varð litlaust inni í salnum. Í þessu sambandi er vert að benda á að Ólafur notar eingöngu mismunandi bylgjulengdir ljóss til að framkalla liti, aldrei litarefni eins og málningu. Í gula herberginu er hann einmitt að stríða gegn liteiginleikum hlutanna með því að nota ljós sem truflar eðlilega skynjun okkar á umhverfinu. Með því beinir hann athyglinni að því sem gerist í sjónskyninu, hvernig augað nemur liti, á mun beinskeyttari hátt en þegar litur er gerður að föstum eiginleika hlutanna með notkun tiltekinna litefna.

Með því að gera ljós að þungamiðju í mörgum verka sinna endurspeglar Ólafur þá miklu þýðingu sem ljós hefur í heimsmynd vísindanna og því breytta umhverfi sem





our surroundings influencing our perceptions, experience, understanding and feelings, aspects concerning our expectations, ideas about art and the role of museums, social factors, political and historical, moral considerations and religious convictions, and so on. All these aspects shape our horizon of activity, or what Husserl himself would probably have called our it.

There have been other occasions like Your Activity Horizon *where Eliasson has used light exclusively to transform the surroundings and have a direct and unmediated effect on the spectator's senses. We can see a certain resemblance to* 360° Room for All Colours *that was on display at the Paris Museum of Modern Art in 2002, a specially constructed circular room illuminated with the colour spectrum. In* Room for One Colour, *mentioned before, an exhibition hall that was entirely empty was illuminated by a yellow light, making everything inside the hall colourless. Eliasson never uses paint or other substances to colour things; all his experiments with colour are based on the different wavelengths of natural or artificial light sources. In* Room for one colour *and again in* The Weather Project, *he subverts the colour properties of the surroundings by using a light source that disturbs our normal perception of the colour properties of things. This focuses attention on what happens in sensory perception, how the eye registers colour, much more directly than when colour is made a permanent property of the object by using pigment or other colouring agents.*

By making light a central concern of his work, Eliasson is reflecting the great significance of light in the modern scientific worldview and the modern urban environment. The world of the theory of relativity, and all that as resulted from it, can be traced to attempts to explain the nature of light. It is woven into a new world picture and is one of its deepest enigmas. Light, space and time are an inseparable trinity. So it should come as no surprise that many commentators see a strong reference in Eliasson's work to the

nútímamaðurinn lifir í. Heimsmynd afstæðiskenningarinnar og allt sem af henni leiðir má rekja til tilrauna til að skýra eðli ljóss. Það er samofið nýrri heimsmynd og ein af stærstu ráðgátum hennar. Ljós, rúm og tími er þrenning sem ekki verður slitin í sundur. Það kemur því ekki á óvart að mörgum hefur fundist sem verk Ólafs skírskoti til eðlisfræði og heimsfræði samtímans. Ljós er ekki aðeins lykilatriði í heimsmynd okkar heldur einnig í daglegu lífi. Ný ljóstækni hefur gjörbreytt skynjun á umhverfinu, ekki síst á norðurslóðum þar sem dagsbirtu nýtur ekki nema fáeina klukkutíma á veturna. Ef við lítum í kringum okkur sjáum við ljósgjafa af marbreytilegustu tegund. Á venjulegu heimili má búast við að finna tugi ljósgjafa af ýmsum stærðum og gerðum, mismunandi gul eða blá, heit eða köld, dauf eða skær.

Tvö grunnelement náttúrunnar hafa einkennt verk Ólafs alveg frá byrjun, ljós og vatn. Varla verður hjá því komist að minnast á hvernig vatn hefur komið við sögu í verkum hans, sérstaklega þegar haft er í huga að á fyrri sýningum Ólafs á Íslandi þá hefur vatn gegnt stóru hlutverki. Á sýningu hans á Kjarvalsstöðum 1998, sem áður var nefnd, sýndi hann tvö önnur verk. *Ice Pavilion* stóð utandyra og var gert úr þakgrind af málmleiðslum sem sprautuðu vatni. Í köldu veðrinu myndaði vatnið ísþak með grýlukertum, nokkurs konar garðskýli úr vatni. Á sömu sýningu var hann með innsetningu sem hann kallaði *Parallel Gardens (Samhliða garðar)*, á löngum gangi tyrfði hann gólfið og við endann á grasspildunni var brunnur hlaðinn úr grjóti, ofan í brunninum var vatnsiða sem virtist soga vatnið niður í kolsvart tóm, en rangsælis miðað við það sem venjulega gerist á norðurhveli jarðar. Slíkar vatnsiður eiga sér hliðstæður í öðrum verkum Ólafs, eins og verkinu *Stop now* sem sýnt var í Lofoten í Noregi þar sem hægt var að virða fyrir sér iðuna í gegnum gegnsæjan glersívalning. Seinna sama ár sýndi hann einnig í galleríinu i8 í Reykjavík, afar sérstakt og eftirminnilegt verk. Galleríið var klætt svart að innan, en inn um gluggann mátti





world of physics and contemporary cosmology.

Light is of key significance not only to our scientific worldview but also in our mundane, everyday life. New light technology has transformed our perception of the environment, not least in the cold North where there are only a few hours of daylight during winter. If we look around us, we see electric light sources of various kinds; in an ordinary home we will find dozens of electric light sources of different sizes and kinds, warm and cold, bluish and yellowish, bright and dim.

Two fundamental elements of nature have featured prominently in Eliasson's work from the beginning: light and water. Even though water is not involved directly in the exhibition at Hafnarhus, we can hardly avoid mentioning the significance of water in his work, especially since it appears in a number of Eliasson's shows in Iceland.

At the Kjarvalsstaðir show mentioned before, there were two other works where water played a role. The outdoor work Ice Pavilion *was constructed from a canopy of metal tubing that sprinkled water. In freezing weather the water froze to form a pavilion of ice. At the same show* Parallel Gardens *was an installation made from a long strip of turf, and at one end there was a well, constructed from roughly hewn rock. Inside the well was a whirlpool, sucking water down into a black abyss, but flowing counter-clockwise to the normal direction of whirlpools in the northern hemisphere. Such whirlpools have appeared in other works by Eliasson, such as* Stop Now *in Lofoten, where the whirlpool could be viewed through a transparent glass column. Later the same year Eliasson had a very memorable and striking installation at the i8 gallery in Reykjavik. The gallery was covered in black sheeting, and in the centre of the floor there was a water hose that leaked water into a basin on the floor, where a pump circulated the water. A strobe light illuminated the water leaking from the hose and had the*





sjá hvernig vatnsbuna lak úr loftinu niður á gólf. Blikkljós upplýsti vatnsbununa þannig að vatnsdroparnir virtust vera frosnir í lausu lofti eina örskotsstund. Vatn kemur einnig við sögu í verki sem Ólafur gerði fyrir Íslenska erfðagreiningu í nýjum höfuðstöðvum fyrirtækisins í Vatnsmýrinni. Þar endurskapar hann mýrina, sem nú er löngu framræst og horfin, í tilbúnu, manngerðu umhverfi hátæknifyrirtækis.

Allt umhverfið á Íslandi er stöðug áminning um nálægð vatns, og Íslendingar eru mjög uppteknir af því í einu formi eða öðru, snjó, ís, gufu, ám og fossum, regni og þoku, heitu vatni úr jörðu til upphitunar og köldu vatni úr lindum til drykkar. Á sýningu í Gallerí Kambi sýndi Ólafur ljósmyndaseríu, *Leitað að heitu vatni í landi Gunnars*, þar sem Gunnar Örn myndlistarmaður, sem á og rekur Gallerí Kamb, og Elías Hjörleifsson faðir Ólafs, ganga um með hitamæla og leita að vatnslindum neðanjarðar í kuldalegu vetrarlandslagi.

Ljósmyndaverkefnið: Að safna Íslandi

Ólafur byrjaði á ljósmyndaverkefni árið 1993 sem hann hefur síðan bætt við árlega, og sem hann áætlar að muni hugsanlega taka hann mörg ár, jafnvel áratugi að ljúka við. Ljósmyndirnar eru allar teknar á Íslandi og eru hlutar af myndröðum, þar sem



illusory effect that the water drops appeared to be transfixed in midair, stopping the flow of time. Water is also important in a commissioned outdoor work he did for an Icelandic biotechnology company, deCode. Their headquarters were built in Reykjavik in an area where there used to be a marsh, so Eliasson reconstructed a patch of marsh within the confines of the company building site.

The Icelandic environment is a constant reminder of the presence of water, and Icelanders are very preoccupied on a daily basis with water in one form or another, ice, steam, rivers and waterfalls, rain and fog, hot water from the ground and cold, clear drinking water from springs. In a show at Gallery Kambur, which is a small exhibition space in the South of Iceland, run by an old family friend, the artist Gunnar Örn Gunnarsson, Eliasson showed a photographic series, Looking for Hot Water in the Land of Gunnar, where Gunnar Örn and Elías Hjörleifsson, Eliasson's father, can be seen surveying for hot water with instruments in the cold and snow-covered winter landscape.

Photographic project: Collecting Iceland

Eliasson started a photographic project in 1993, which he has added to every year, and which he estimates will take years, even decades to complete. The photographs, taken in Iceland, fall into

Ólafur velur sér tiltekið viðfangsefni, t.d. skriðjökla eða vita, og tekur röð mynda af slíkum fyrirbærum um allt land, oftast nær milli 20 og 40 myndir fyrir hverja myndröð. Þegar allar myndraðirnar verða saman komnar þá munu þær til samans mynda nokkurs konar safn af Íslandi.

Á sýningunni í Hafnarhúsinu getur að líta tvær myndraðir sem eru hengdar upp andspænis hvor annarri, annars vegar *Reykjavík*, ljósmyndir af húsum í Reykjavík, og hins vegar *Sjóndeildarhringir*, röð mynda af sjóndeildarhring sem teknar eru á flatlendi víða um land. Í *Sjóndeildarhringjum* eru 40 myndir sem er raðað upp í fimm dálka og átta raðir. Hver mynd er í sömu stærð, og sjóndeildarhringurinn í þeim öllum sker myndflötinn í sömu hlutföllum, þannig að línan sem myndar sjóndeildarhringinn liggur í gegnum allar myndirnar í sömu röð. Uppröðunin myndar óvænt heildaráhrif af röndóttum borðum, með ljósum efri parti og dökkum neðri parti.

Reykjavíkur myndröðin er með 72 myndum, í níu dálkum og átta röðum. Hún er frábrugðin *Sjóndeildarhringjum* ekki aðeins í myndefni heldur einnig að því leyti að myndirnar eru ekki allar í sömu stærðarhlutföllum. Hlutföll myndanna fylgja hlutföllum milli hæðar og breiddar húsanna. Myndunum er raðað upp í nokkurs konar hnitakerfi þar sem breiðustu myndinar eru lengst til vinstri og mjóustu myndirnar lengst til hægri. Hæstu myndirnar eru í efstu röð en lægstu myndirnar í þeirri neðstu. Minnsta myndin eru því neðst til hægri í hnitakerfinu og sú stærsta í efstu röð lengst til vinstri. Stærsta myndin er þó ekki af stærsta húsinu, því stærðin á myndunum endurspeglar ekki raunverulega stærð húsanna, aðeins innri hlutföll milli hæðar og breiddar. Þegar hnitakerfið er skoðað í heild sinni þá er ljóst að fylgt hefur verið fyrirframgefinni reglu við uppröðun á myndum af húsunum, því munurinn milli dálka og raða hvað varðar breidd og hæð er greinilega mjög reglulegur.

Þeim sem þekkja bakgrunn Ólafs ætti ekki að koma á óvart að hann velji sér Ísland sem viðfangsefni. Ólafur er heimsborgari, alinn upp og menntaður í Danmörku og hefur búið í Berlín síðan 1993, en hann er af íslenskum foreldrum kominn, heimsækir landið á hverju ári og notar tækifærið þegar hann er hér á ferð til að bæta við ljósmyndasafnið sitt. Ólafur hefur haldið góðu sambandi við listalífið í landinu með sýningum allt frá árinu 1998. Samband hans við Ísland er því náið, en að sama skapi nýtur hann þess að geta virt fyrir sér land og þjóð úr fjarlægð og með glöggu auga gestsins.

Að varðveita reynslu sína með kerfisbundnum hætti með aðstoð ljósmyndavélarinnar er ósköp hversdagslegt viðfangsefni nútímafólks, eins og flestir kannast við af eigin raun. Eigum við að líta á ljósmyndirnar sem heimildir um reynslu Ólafs af landinu, eða áminningu um þau áhrif sem ljósmyndatækni hefur haft á skynjun nútímamanna á náttúrunni, núna þegar hver einasti

separate series, each with its own subject matter, usually from 20 up to 40 pictures in each series. Most of them are based on Icelandic nature, but there are also pictures of buildings and people. Taken together, all of the series will comprise Eliasson's private collection of Icelandic nature.

At the show in Hafnarhus, there are two series hung on opposite walls of the same room, the Horizon Series, with pictures taken in the highlands, and the Reykjavik series with pictures of houses in Reykjavik. The Horizon Series consists of 40 photographs installed in a grid of five columns and eight rows. Each picture is the same in size and scale, and the horizon in each of them cuts across the picture plane in the same proportion, so that the line of the horizon runs through all the pictures in the same row. The unexpected overall effect is of a regular horizontal pattern of alternating light and dark ribbons.

The Reykjavik series has 72 photographs in nine columns and eight rows. It is different from the Horizon series not only in subject matter but also with regard to the proportion in the pictures, which follows the proportionality of the buildings' height and breadth. The pictures are set in a grid on the wall, with the broadest pictures on the left and the narrowest on the right. The tallest pictures are at the top and the lowest pictures on the bottom row. This means that the smallest picture is on the bottom row to the right, while the largest picture is on the top row to the left. However the largest building is not in the largest photograph, and the size of the buildings is in no relation to the size of the pictures, only the proportional relation between height and breadth. When the grid is viewed in its entirety it is clear that the photographs of the buildings have been subsumed under a rule, because the difference between the columns and rows as regards height and breadth is obviously very even.

For those who know Eliasson's background, it should come as no surprise that the photographs are based on Iceland. Eliasson is cosmopolitan. His parents are Icelandic, but he is raised and educated in Denmark and has lived in Berlin since 1993. He nevertheless regularly visits Iceland to add to his collection of photographs and has exhibited on a number of occasions since 1998. His relation to Iceland is therefore close, while, at the same time, he can observe both the country and its people with the keen eye of an outsider.

To preserve experiences in a regular fashion with the assistance of the camera is an everyday activity of modern people, as most of us know. Should we view these photographs as testimony of Eliasson's experience of Iceland, or are they perhaps a comment on the influence that photography has had on modern perception of nature, at a time when every nook and cranny of the world has been thoroughly photographed? To answer this question we need to put the photographic series in context with Eliasson's ideas

krókur og kimi heimsins hefur verið ljósmyndaður í bak og fyrir? Til að svara þessu liggur beinast við að setja ljósmyndaseríumar í heild sinni í samhengi við hugmyndir Ólafs um skynjun. Ljósmyndir sem slíkar eru tilbúningur, og það er því eðlileg tilhneiging að álíta þær sem falskar í samanburði við beina upplifun. Ef við erum tilbúin að ganga eins langt og Ólafur og segja að sú mynd sem við gerum okkur af heiminum sé tilbúningur byggður á beinum skynjunum þá er greinarmunurinn ekki eins skýr. Ljósmyndin sem hlutur á sér enga hliðstæðu í skynmyndum í huganum og það er rangt að hlutgera skynjanir með slíkum samanburði. En sú athöfn að taka myndir og safna þeim á sér að vissu marki samsvörun í skynjun sem athöfn og áformi. Í þessum skilningi er ljósmyndavélin hjálpartæki og framlenging augans.

Í viðtölum við Ólaf hefur komið fram að hann lítur ekki á „náttúru" sem andstæðu „menningar", í þeim skilningi að það sem er náttúrulegt sé ekta en afurðir menningar séu óekta eða tilbúningur.[5] Öll reynsla okkar af náttúrunni er menningarlega skilyrt á einn eða annan hátt. Aftur á móti er kannski erfitt að tala um menningarlega skilyrðingu ef ekki er hægt að gera neinn skýran greinarmun á menningu og náttúru og þar af leiðandi aðeins hægt að tala um að myndir séu misjafnlega „ekta" eða „falskar" út frá fyrirframgefnum viðmiðunum. Afmörkun náttúrulegra fyrirbæra og uppröðun í myndraðir er afleiðing af menningarlega áunnum athöfnum. Ísland, eins og

about perception. Photographs as such are a fabrication, and it is therefore customary to treat them as a falsification, compared with direct perception. If we are prepared to go all the way with Eliasson and say that the picture we construct of the world through perception is a kind of fabrication based on sense impressions, then we could probably treat them as just as much of a fabrication as photographs. However, the photograph as an object has no analogy to perceptions in the mind. We do not collect 'photographs' in the brain, and it is wrong to objectify perceptions by such a comparison. We might say that the activity of taking pictures and accumulating them is to some extent analogous to perceiving as an intentional act. In this sense the camera is like a prosthetic extension of the eye.

In interviews and articles Eliasson has commented that he does not necessarily see 'nature' as an antinomy of 'culture' or the artificial and the real as opposites. All our experiences of nature are culturally conditioned or constructed in one way or another. On the other hand, it is awkward to talk about cultural conditioning if there is no clear distinction between nature and culture. Perhaps it is only possible to talk about different representations, which are described either as 'artificial' or 'natural', depending on accepted criteria. The framing of certain natural phenomena and sorting into a pictorial series is the consequence of culturally acquired behaviour. The Iceland that can be seen in Eliasson's photographs, his own version of the country, is one of many

það kemur fram í ljósmyndaseríum Ólafs, þ.e.a.s. hans eigin útgáfa af landinu, er ein af mörgum myndum af landinu, sem er „ekta" að því leyti að það er engin viðmiðun til sem hægt er að nota til að dæma hana „óekta", hann verður einfaldlega að dæma um það sjálfur.

Ef við höldum áfram með þessa hugsun þá má líka setja ljósmyndaverk Ólafs í samhengi við umræðuna um gangverk alþjóðavæðingarinnar, hvernig heimur reynslunnar hefur verið malaður undir sölumennsku hvers konar. Ísland er framandi og spennandi land, náma fyrir erlenda ljósmyndara og listamenn. Ljósmyndabækur sem dásama íslenska náttúru koma út á hverju



representations of the country, and it is 'true' in the sense that there is no criterion by which to judge it 'artificial', other than Eliasson's own perception.

Taking this thought further, we can also consider Eliasson's photographic work in relation to the mechanism of globalisation, and how the world as we experience it has been the commercialised. Iceland is an exotic and unfamiliar territory, a mine for foreign photographers and artists. Photographic books idolizing the country are published every year. Many foreign artists have also based their work on Icelandic nature through the photographic medium. One wonders how much the camera has influenced our

ári og seljast grimmt. Margir myndlistarmenn hafa sömuleiðis nýtt sér íslenska náttúru í ljósmyndaformi. Það er umhugsunarefni að hve miklu leyti ljósmyndavæðing íslenskrar náttúru hefur haft áhrif á sýn okkar og gildismat á landinu og jafnvel spillt fyrir upplifun okkar á náttúrunni.

Í hvert sinn sem einhvers konar ímyndir náttúrunnar hjá norrænum listamönnum ber á góma þá eru þær sjálfvirkt kenndar við náttúrurómantík. Hún loðir við norræna listamenn, eins og Ólafur hefur sjálfur fundið fyrir. Í viðtali í listatímaritinu *Flash Art* á síðasta ári kemur skýrt fram að Ólafur er gagnrýninn á rómantík, sem honum finnst að þvingi ákveðna sýn og gildismat



view and the way we value the country. Is it possible that the camera has spoiled our experience of nature? I can imagine that Eliasson would respond to such suggestions by saying that it would be a question of whether we allow such pictures to spoil the image we ourselves want to make of the country.

One can always expect that when the art press discusses images of nature by Nordic artists, they are automatically associated with romanticism. This notion sticks to Nordic artists, as Eliasson himself has been aware of. In an interview in the art magazine Flash Art *in 2003, Eliasson made it clear that he is very critical of the romantic attitude, which he believes imposes on us a particular representation*

upp á áhorfandann, og hann hefur gengið svo langt að segja að hún dragi dám af alræðishyggju.[6] Endurtekningin í ljósmyndaseríunum og sú fyrirframgerða regla sem hann fellir myndefnið inn í hvað varðar stærðarhlutföll og uppröðun vinnur gegn tilfinningasemi og þeirri náttúruinnlifun sem hefur verið kennd við rómantík, og eyðir upphafningunni á hinu einstaka og óviðjafnanlega, hinu heilaga augnabliki samkenndar milli manns og náttúru. Með því að búa til myndraðir og safna þeim saman er verið að gera náttúruna viðráðanlega, temja hana. En varla er það tilgangurinn með myndröðunum? Eru ljósmyndaseríurnar írónískar ádrepur á firringu hins tæknivædda nútímamanns gagnvart náttúrunni? Svarið er kannski að finna í hugmynd Ólafs um útópíur sem einstaklingsbundið áform sem felst í því að byggja upp eigin mynd af veröldinni. Ljósmyndaverkin eru áminning um þörf okkar fyrir útópíur, sem þvinga ekki upp á okkur tiltekna sýn eða gildismat. Útópían svarar til hugmynda okkar um eitthvað sem er utan seilingar, en sem við látum okkur dreyma um og reynum að finna stað í umhverfi okkar.

Líkön og önnur tæki til skynjunar

Ljósmyndatækninni var lýst hér að framan sem framlengingu á skynjun okkar. Tæki af ýmsu tagi koma mikið við sögu í verkum Ólafs, flest afar einföld að vísu, þannig að auðvelt er að átta sig á gerð þeirra, en sum eru margbrotin og smíðuð með

of nature and set of values, and he has even gone so far as to say that there is a totalitarian tendency inherent in romanticism.[4] The repetition within the photographic series and the presupposed formal rule he imposes on the subject matter, in regard to proportion and presentation within a grid, resist sentimentality and the kind of experience of nature associated with romanticism. It dispels the sublimation of the unique and original, the glorified moment of communion between man and nature. By constructing photographic series and collecting them, he is domesticating nature, so to speak. But this can hardly be the main point. Are they not ironic comments on the alienation of modern man confronted with nature? The answer might be found in Eliasson's ideas about 'non-normative utopia' that does not impose a certain vision and set of normative values. It is a notion of utopia corresponding to our urge for something beyond our reach, but which we fantasize about and try to locate in our surroundings.

Models and other devices of perception

We described photography as an extension of perception. Technology and devices of all sorts appear in Eliasson's work, most of them so simple that their mechanisms can be easily understood, but others complex and designed by experts in electronics. Apparently Eliasson's devices fall into three categories. First, there are devices that are meant to have a direct impact on the senses, and sight in particular. Various light devices fall into

flókinni rafeindatækni af sérfræðingum. Mér sýnist að það megi skipta þeim tækjum sem koma fyrir í list hans í þrennt. Í fyrsta lagi má nefna tæki sem hann smíðar til að hafa bein áhrif á og gera tilraunir með sjónskynið. Dæmi um þetta er *Room for One Colour* þar sem hann notar ljós á þröngu tíðnisviði til að breyta litaskyni áhorfandans. Það má líka líta á *Sjóndeildarhring athafna þinna* sem verk af þessu tagi. Í öðru lagi þá hefur hann útbúið tæki til að fanga tiltekin fyrirbæri, annað hvort til að einangra þau eða jafnvel snúa þeim á haus. Dæmi um þetta er brunnurinn með vatnsiðunni í *Samsíða garðar*, eða verkið í i8 frá 1998 þar sem vatnsbuna var fryst í tíma með blikkljósi. Og í þriðja lagi eru svo tæki sem má líta á sem myndlíkingar fyrir fyrirbæri sem ekki er hægt að sýna með venjulegum hætti. Skemmtilegt dæmi er önnur innsetning í i8 árið 2000, þar sem Ólafur setti upp Camera Obscura inni í galleríinu sem varpaði mynd af götunni fyrir utan. Slík Camera Obscura tæki hafa oft verið notuð sem myndlíkingar fyrir sjónina, þótt þau hafi fallið í ónáð sem slíkar í seinni tíð. Kviksjámar og ljósverkið *Sjóndeildarhringur athafna þinna* mætti sömuleiðis líta á sem myndlíkingar fyrir sjónskynið.

Look into the Box! sem sýnt var í Nútímalistasafni Parísarborgar árið 2002 er langsamlega margbrotnasta vélin sem hefur verið smíðuð fyrir sýningu Ólafs. Við smíði hennar naut hann aðstoðar Luc Steels, sérfræðings í gervigreindarfræðum sem starfar fyrir Sony við þróun vélmenna. Litlum kassa var stillt upp í sal, og ef kíkt var inn í gat á kassanum þá var útbúnaður sem smellti mynd af líthimnu augans og varpaði myndinni upp á vegg. Síðan tók flókinn hugbúnaður við og greindi munstur augans og myndaði úr því einföld hljóðatkvæði eða „orð" og flutti hljóðverk sem vélin samdi um augað. Eftir því sem á sýninguna leið þá urðu hljóðin margbrotnari þar sem vélin reyndi að skapa tungumál hljóða úr munstri augna.

Öll slík tæki hafa áhrif á skynjun okkar á einn eða annan máta. En það er líka hægt að hafa áhrif á skynjun okkar á hlutunum með líkönum. Á sýningunni í Hafnarhúsinu eru tveir salir þar sem á þetta reynir, annars vegar salur sem hefur að geyma safn af líkönum sem Ólafur hefur smíðað í náinni samvinnu við Einar Þorstein Ásgeirsson arkitekt, hins vegar er salur sem er nokkurs konar leikherbergi þar sem er að finna leikföng, sem sérstaklega eru ætluð til að setja saman líkön.

Á Íslandi er Einar Þorsteinn einkum þekktur fyrir að hafa innleitt og útfært kúluhús (*geodesic domes*), sem byggð eru á hönnun bandarísku uppfinningamannsins og hugmyndasmiðsins Buckminster Fullers. En Einar hefur einnig stundað rannsóknir og sett fram hugmyndir um vistræna byggingarlist, hvolfbyggingar og léttbyggingar, þrívíða flatarmálsfræði og kristalla. Einar stundaði nám í arkitektúr í Hannover á sjöunda áratugnum og vann síðan á Atelier Warmbronn, vinnustofu hins framsýna þýska arkitekts Frei Otto í Stuttgart á árunum 1969-

this category, like Room for One Colour, *where a single filtered light source upsets normal colour perception.* Your Activity Horizon *can also be seen as a device of this kind. Second, there are devices made to capture or imitate a specific phenomenon, either to isolate or even to transform it into something else. Examples are the counter-clockwise whirlpool of* Parallel Gardens *or the water fountain transfixed by a strobe light at i8 gallery in 1998. And third, there are devices that are metaphors for phenomena that cannot be shown directly in any ordinary way. A nice example would be an installation at i8 in 2000, where Eliasson set up in the gallery a camera obscura reflecting the street outside.* Camera Obscura *has often been considered as a metaphor for vision, although the analogy has fallen into disrepute in recent times. The kaleidoscopes could also be seen as metaphors for vision, as mentioned earlier in this essay.*

Look into the box! at the Paris exhibition of 2002 is probably by far the most complicated machine constructed for Eliasson. Its construction was directed by Luc Steels, an expert in artificial intelligence at the Sony laboratory for robotics. If the spectator heeded the title of the piece and looked inside a small box located in the exhibition hall, a photographic device took a digital image of the iris of the eye and projected the image onto a wall. The pattern of the eye was then analysed in a computer by a complex algorithm to construct a series of sounds, an artificial language, based on images of eyes accumulated during the show. The 'eye-language' was played as an accompaniment to the projected eye image.

All these devices influence our perceptions in one way or another. But there is another way of shaping perceptions, and that is through models. At Hafnarhus there are two rooms with models. One room has a collection of models by Eliasson and his collaborator, Einar Thorsteinn Ásgeirsson, architect and designer. The other is a model construction room, with toys that are especially designed for modelling. Einar Thorsteinn is best known in Iceland for having introduced and built geodesic domes, which are based on the design of the well-known inventor and visionary Buckminster Fuller. Einar Thorsteinn has always been involved in research alongside his architectural practice and has published studies on ecological building, geodesic domes and other light structures, geometry and crystals. He studied in Hanover in the sixties and later at the Atelier Warmbronn near Stuttgart, where he worked in the studio of the German architect Frei Otto from 1969 to 1971. During that time Otto was working on the roof structure for the Olympic stadium in Munich.

Einar Thorsteinn and Ólafur Eliasson crossed paths first in 1993 and then again three years later by coincidence, when Eliasson was working on a project, By means of a sudden intuitive realization, for the Manifesta sculpture show in Rotterdam in 1996. Eliasson wanted to use a light dome structure to cover a small fountain,

71. Á þeim árum var Otto að vinna að hinni viðkunnu þakhvelfingu fyrir Ólympíuleikvanginn í Munchen.

Leiðir þeirra Einars Þorsteins og Ólafs lágu fyrst saman árið 1993 þegar Ólafur leitaði eftir aðstoð arkitekts við verkefni sem hann vann að. Þremur árum síðar vann Ólafur að útilistaverki, *By means of a sudden intuitive realization*, fyrir Manifesta útilistasýninguna í Rotterdam árið 1996. Til verksins vildi Ólafur fá byggingu svipaða þeirri sem hann hafði séð notaða til að skýla borholum við Nesjavallavirkjun. Hann komst síðar að því, sér til nokkurrar undrunar, að sá sem hafði hannað þessi léttu einingahús var enginn annar en sá sami Einar Þorsteinn og hann hafði unnið með þremur árum áður. Upp frá því hefur samvinna þeirra vaxið jafnt og þétt, sérstaklega eftir að Einar Þorsteinn flutti til Berlínar. Ólafur hefur notað hvelfingar í nokkrum verkum, t.d. gerði hann hvelfingu úr spegilgleri í dæmigerðum Fuller stíl fyrir *The Drop Factory*, í St. Louis Art Museum árið 2000, sem umlukti barokk gosbrunn sem stóð í safninu.

Samvinnan er þó greinilegust í módelherberginu, sameiginlegri tilraunastofu þeirra sem hefur verið að mótast á undanförnum árum. Umgjörðin utan um módelin, hillukerfið sem notað er til að sýna módelin, er sjálf eins og stórt módel. Inni í kerfinu má



similar to what he had seen used to cover hot water wells at the Nesjavellir geothermal power station in Iceland. He later discovered that the very same Einar Thorsteinn he had worked with three years earlier had designed the domes. This was the start of collaboration between the two that grew in the following years, especially after Einar Thorsteinn settled in Berlin. Eliasson has since used geodesic domes in some of his works , for instance in The Drop Factory at the St. Louis Art Museum in 2000, where he used a dome made of mirrors to wrap a baroque fountain in the museum.

Their collaboration is clearest in the model room, which can be seen as a common experimental laboratory, and has been developing steadily in recent years. They have designed a system of shelves as a backdrop to the models that is itself like a large model. Within the structure there are models of buildings, as well as mock-ups for various large-scale projects. The models are mainly of three kinds, those that are based on the geometric principles of the geodesic dome, kaleidoscopes and other mirror works, and the latest addition are the models made of an intricate lattice of wire mesh or bands. Looking a bit like basket weaving, the models are in the shape of all sorts of soft, curved, three-dimensional forms. But there is nothing casual about these lattices. Many of them follow exact mathematical principles, so-called Ammann

sjá bæði líkön af byggingum, einnig líkön sem hafa verið smíðuð við undirbúning stærri verkefna Ólafs. Líkönin er einkum þrenns konar, líkön sem eru byggð á reglunum um hvolþök, líkön af kviksjám og öðrum speglaverkum, og svo nýjustu líkönin gerð úr viravirki eða böndum og líkjast einna helst vefnaði í tágakörfum. En það er ekkert léttvægt við gerð þeirra síðastnefndu því sumar þeirra fylgja nákvæmum stærðfræðilegum reglum, byggðum á svökölluðum Ammann línum, nefndum eftir Robert Ammann sem uppgötvaði þær, og sem mikið hafa verið rannsakaðar meðal stærðfræðinga á undanförnum árum.[7]

Líkön eru nokkurs konar huglægt hjálpartæki sem gera okkur auðveldara með að skynja flókin fyrirbæri. Arkitektar búa til líkön til að sjá betur hvernig óbyggt hús kemur til með að líta út. Efnafræðingar gera líkön af efnasamböndum og stærðfræðingar teikna líkön af flóknum rúmfræðilegum formum. Reyndar hafa líkön jafnvel leitt til uppgötvana, vegna þess að þau gera okkur auðveldara að sjá hvernig hlutir eru uppbyggðir og tengjast innbyrðis. Það má kannski segja að líkanasmíði sé á gráu svæði milli leiks, listrænnar sköpunar og vísindalegra rannsókna. Bandarískí heimspekingurinn Nelson Goodman hefur bent á að það sé enginn eðlismunur á því hvernig vísindamenn og listamenn geri sér myndir af heiminum. Spurningin er miklu fremur hvaða hlutverki myndunum er ætlað að gegna. Goodman nefnir fimm meginaðferðir sem einna helst eru notaðar: samsetningu og sundurgreiningu, áherslu, skipan, eyðingu og viðbætur, og afbökun eða ummyndun.[8] Ef módelsmíðin er sett í samhengi við list Ólafs þá má líta á hana sem enn eina útfærsluna á skynjun sem sköpun, framlengingu á atferli skynjunar í efnislegu formi, þar sem hlutir eru smíðaðir í höndunum en ekki huganum.

Í rökréttu framhaldi af módelherberginu er boðið upp á herbergi þar sem áhorfendur sjálfir geta reynt á eigið ímyndunarafl. Eftir að áhorfandinn hefur skoðað hinn upplýsta sjóndeildarhring athafna, gengið þaðan inn í næsta sal til að virða fyrir sér ljósmyndaseríurnar, og áfram yfir í módelherbergið, þá er hann leiddur inn í leikfangaherbergi fyllt með leikföngum. Þar fá sýningargestir að spreyta sig sjálfir í módelsmíði. Á spegilborðum liggja sérhæfð leikföng, *Zome Tools*, sem hafa m.a. verið notuð til kennslu í flatarmálsfræði og náttúruvísindum, gerð úr prikum og samskeytum sem hægt er að setja saman til að skapa margvísleg geómetrísk form. Þegar Ólafur gefur í skyn að skynjun feli í sér framleiðslu og sköpun þá meinar hann það bókstaflega, hvort sem augu eða hendur eiga í hlut. Hann er því ekki aðeins að hvetja okkur til að framleiða okkar eigin mynd af heiminum í huganum, með leikherberginu er hann beinlínis að bjóða okkur upp á að smíða með höndunum, sjálfum okkur til gleði og ánægju.

lines. Named after their inventor Robert Ammann, they have been attracting growing attention in mathematical circles.[5]

Models can be seen as a sort of mental device, helping us simplify complicated structures. Architects build models to help them perceive how an unbuilt house will look. Chemists make models of material compounds, and mathematicians draw models of complex geometrical forms. In fact, models have even led to new discoveries, because of their ability to make it easier to perceive how things are built and relate to each other. Model construction involving connecting elements and trying out new combinations has a playful element. We might even say that modelling occupies a grey area between scientific investigation, artistic creation, and games. The American philosopher Nelson Goodman has pointed out that there is no fundamental difference between the way in which a scientist and an artist construct a picture of the world. The question is rather what purpose those pictures play. Goodman mentions five main methods shared by artists and scientists: composition and decomposition, weighting, ordering, deletion and supplementation, and finally deformation.[6] *If we view model construction in the context of Eliasson's art, we can see that it is yet another variation on the theme of perception and construction, an extension of the activity of perception in material form, where things are made manually not mentally.*

After the model room it is entirely fitting to offer a room where the spectators can themselves exercise their own imagination. Once the guests have taken in the illuminated horizon of activities and proceeded to the next room to look at the photographic series, which leads further into the model room, they are thereafter led into a room full of toys. There they can try their own hand at constructing models with specially manufactured toys called Zome Tools, *which have been used for teaching geometry and the natural sciences. They are made of simple sticks and joints that can be conveniently combined to form geometric shapes of all kinds. When Eliasson is suggesting that perception involves construction and creativity, he means it literally, whether we do it with our hands or in our minds. He is not just encouraging us to reconstruct our own mental picture of the world. The model construction room is offering us the opportunity to practice our skills for our own amusement.*

Mediation and the radical museum

Recently Eliasson's art has developed towards more direct involvement with the architectural setting of his works. For the catalogue of the The Weather Project *show at the Tate Modern in London, he wrote an essay, 'Museums are radical'.*[7] *There he describes his ideas about mediation and how the art museum itself mediates. This idea should not be too difficult to fathom, primarily because anything can be seen to mediate in some way: a mountain can be seen to mediate the divine; man can mediate power. But what does the museum mediate? This question has been debated for a long time, and artists of the modern era have*



Miðlun og hið róttæka safnhús

Það má merkja ákveðna þróun í list Ólafs í þá átt að fást með beinum hætti við arkitektúr sem umgjörð listrænnar upplifunar. Í þessu sambandi ritaði hann afar athyglisverða hugleiðingu í grein fyrir sýninguna í Tate Modern nú á dögunum, *Söfn eru róttæk*.[9] Þar byrjar hann á að lýsa hugmyndum sínum um miðlun og hvernig listasafn getur sjálft gegnt því hlutverki að miðla. Þessi hugmynd ætti ekki að vera svo erfið að meðtaka, því hvaða hlutur sem er getur miðlað með einhverju móti, fjall getur gegnt því hlutverki að miðla guðdóminum, maður getur gegnt því hlutverki að miðla valdi. Hverju miðlar safnhús? Þetta hefur í raun lengi verið bitbein og nútímalistin hefur verið þrúguð af þeirri hugmynd að safnið sem stofnun miðli sögunni, hefðinni og menningararfinum, það er að segja öllu sem tilheyrir fortíðinni, á þann hátt að það heftir framsækna og skapandi hugsun, sem tilheyrir framtíðinni.

Miðlunarhlutverk safna er Ólafi greinilega mjög hugleikið eins og kemur skýrt fram í Tate verkefninu, *Weather Project*. Eitt meginmarkmið verkefnisins var að skoða sérstaklega hlutverk safnsins í miðlun listar og hvaða áhrif það hafði á samskipti við safngesti. Ólafur stofnaði til samræðna við starfsmenn safnsins og arkitektana sem hönnuðu safnið, um hvernig safnið rækti hlutverk sitt. Að nota listrænt verkefni til að skoða hvernig kerfið virkar er kannski ekki nýlunda innan listarinnar, en Ólafur

been burdened by the notion that the museum, as an institution, mediates history, tradition and heritage, that is, everything that represents the past, in a way resisting progressive and creative thought, which belongs to the future.

Eliasson is clearly preoccupied with the mediating role of museums in the The Weather Project. *One of the main aims of the project was specifically to examine the role of the museum in mediating art and how this shaped its relation to the public. Eliasson entered into a dialog with the museum's staff, architect and others involved in running the museum, discussing how the museum fulfilled its role. Examining the inner workings of system within the context of an art project is not an unprecedented approach in itself, but Eliasson put forward quite a radical idea, especially when read in the context of critical discourse about museums and their role in society, namely, that museums themselves can be radical. Usually it is taken for granted that museums are inherently conservative establishments. Scores of artists have taken it to be their mission to work against the establishment, find ways to confront the museum, undermine the museum's authority, refuse to work within the museum's confines, take art out of the museum and into the streets, and so on. It is typical of Eliasson, to see possibilities where others see none, to try and reconstruct the accepted picture of things, by choosing to work with the museum. His idea is basically that the museum can be a place where the artist and the public can find an opportunity to reconsider social and cultural*

setur fram býsna nýstárlega hugmynd, sérstaklega með tilliti til ráðandi umræðu um söfn og hlutverk þeirra í samfélaginu, en hún er sú að söfn geta verið *róttæk*. Venjulega er því tekið sem sjálfsögðum hlut að söfn hljóti að vera í eðli sínu íhaldssöm fyrirbæri. Listamenn sem líta á sjálfa sig sem boðbera róttækra hugmynda hafa litið á það sem köllun sína að reyna að vinna gegn söfnum, finna leiðir til að afhjúpa blekkingar, grafa undan innrætingu safna, neita að vinna innan þeirra, fara með listina út úr safninu, og þar fram eftir götunum. Ólafur, aftur á móti, kýs að vinna með safninu. Hugsun hans er í stuttu máli sú að safnið geti verið vettvangur sem gefur listamanninum og safngestinum tækifæri til að takast á við félagslegar og menningarlegar aðstæður sínar, upplýsa þau skilyrði sem móta skynjun, hugsun og atferli.

Með sýningu sinni í Hafnarhúsinu er Ólafur Elíasson ekki aðeins að vekja áhorfandann til athafna og gera hann meðvitaðan um þau ólíku öfl, hvort sem þau eru líffræðileg, menningarleg eða félagsleg, sem móta hvernig hann fæst við umhverfi sitt. Hann skorar beinlínis á áhorfandann að taka til hendinni við að endurskapa þá mynd sem hann gerir sér af heiminum. Listin er hvati til slíkrar endursköpunar. Ólafur gerir safnhúsið ekki aðeins að vettvangi fyrir list sína, heldur vekur það upp og virkjar sem lifandi þátttakanda í sjálfsrýni áhorfandans.

1. Ólafur Eliasson: *Seeing Yourself Sensing*, **Projects 73**, The Museum of Modern Art New York, 12.09.2001-21.05.2002
2. Maurice Merleau-Ponty, **Phenomenology of Perception**, 1962, London
3. **Blade Runner**, leikstjóri Ridley Scott, 1982. "*Ef þú gætir séð það sem ég hef séð með þínum augum.*"
4. David Bell, **Husserl**, 1990, London, bls. 190
5. Rosenberg, Angela, *Olafur Eliasson. Beyond Nordic Romanticism*, **Flash Art**, maí/júní 2003, bls. 110-113.
6. Angela Rosenberg, sama.
7. Einar Þorsteinn, Ólafur Elíasson, **Til íbúa rýmisins almennt og til þeirra rýmistengdu sérdeilis**, rafbók gefin 2003. Þýðing á, **To the habitants of space in general and to the spatial inhabitants in particular**, Bawag Foundation í Vínarborg, 2003.
8. Nelson Goodman, **Ways of Worldmaking**, 1978
9. Ólafur Eliasson, Museums are radical, **The Weather Project**, Tate Publishing 2003

1. Ólafur Eliasson: *Seeing Yourself Sensing*, **Projects 73**, The Museum of Modern Art New York, 12.09.2001-21.05.2002
2. *Maurice Merleau-Ponty*, **The Phenomenology of Perception**, *1962, London*
3. **Blade Runner**, *director Ridley Scott, 1982.*
4. *David Bell*, **Husserl**, *1990, London, p. 190*
5. *Rosenberg, Angela,* Olafur Eliasson. Beyond Nordic Romanticism, **Flash Art**, *May/June 2003, pp. 110-113*
6. *Ibid.*
7. *Einar Thorsteinn and Ólafur Elíasson*, **To the inhabitants of space in general and to the spatial inhabitants in particular**, *Bawag Foundation, Vienna, 2003.*
8. *Nelson Goodman*, **Ways of Worldmaking**, *1978*
9. *Ólafur Eliasson*, Museums are radical, **The Weather Project**, *Tate Publishing 2003*

conditioning, examine the forces that affect perception, thought and action.

Ólafur Eliasson's exhibition at Hafnarhus not only urges the spectator to react and become self-conscious of the different forces, whether physiological, cultural or social, shaping how he deals with his surroundings, but it also challenges the spectator to reconstruct his picture of the world. Art can motivate such reconstruction. Eliasson makes the museum building not only a place for his art, but he also awakens and mobilizes it to become an integral part of the spectator's self-scrutiny.

Translation by Gunnar J. Árnason



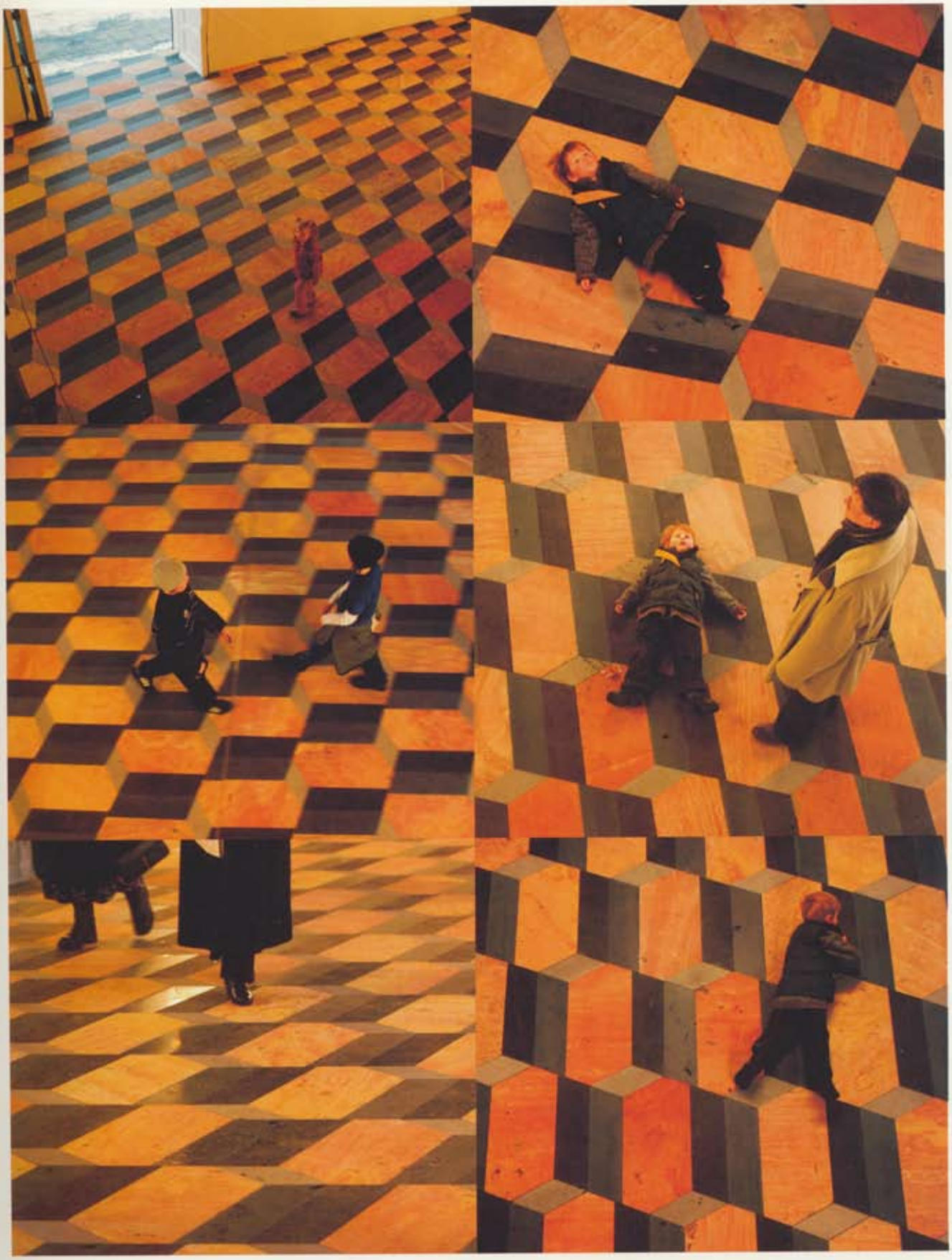


























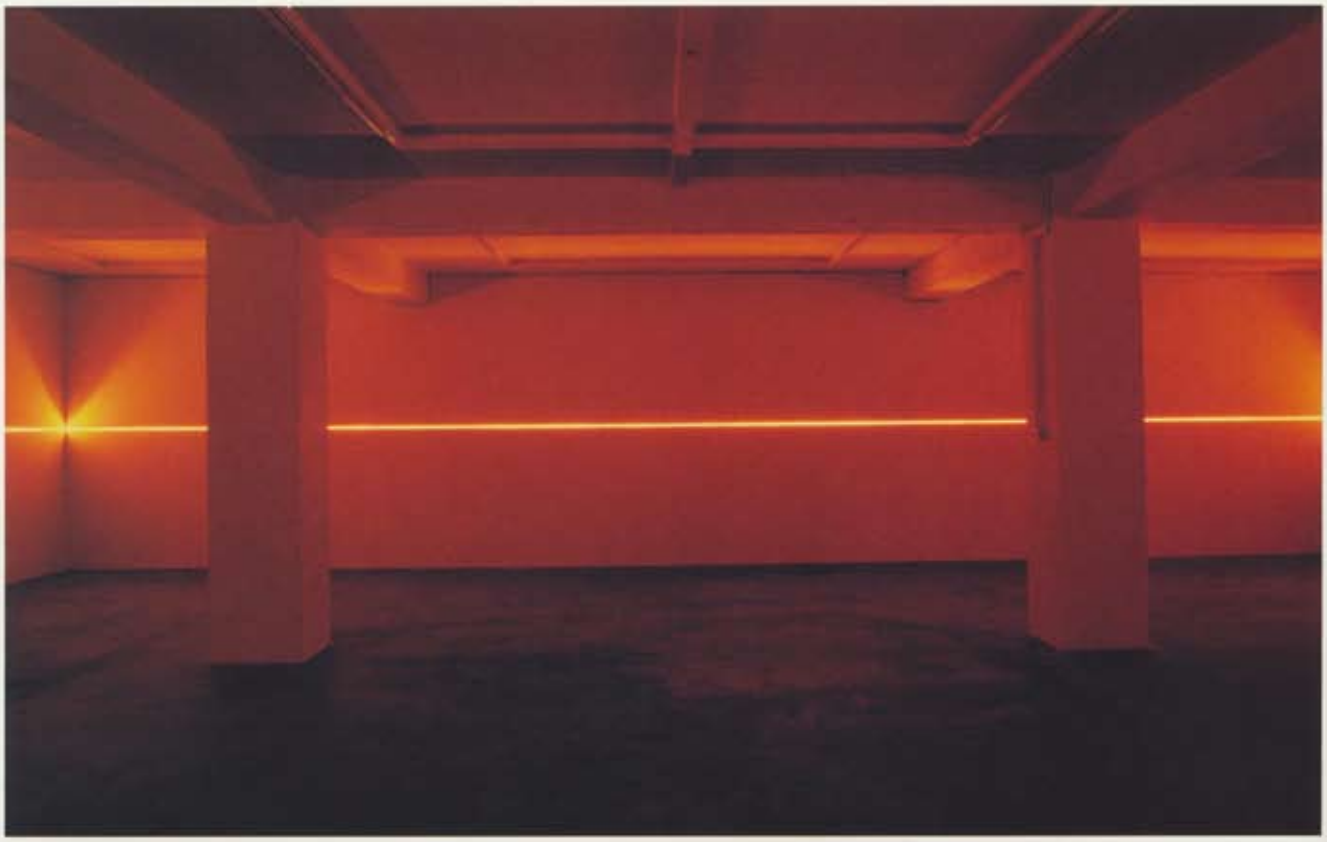


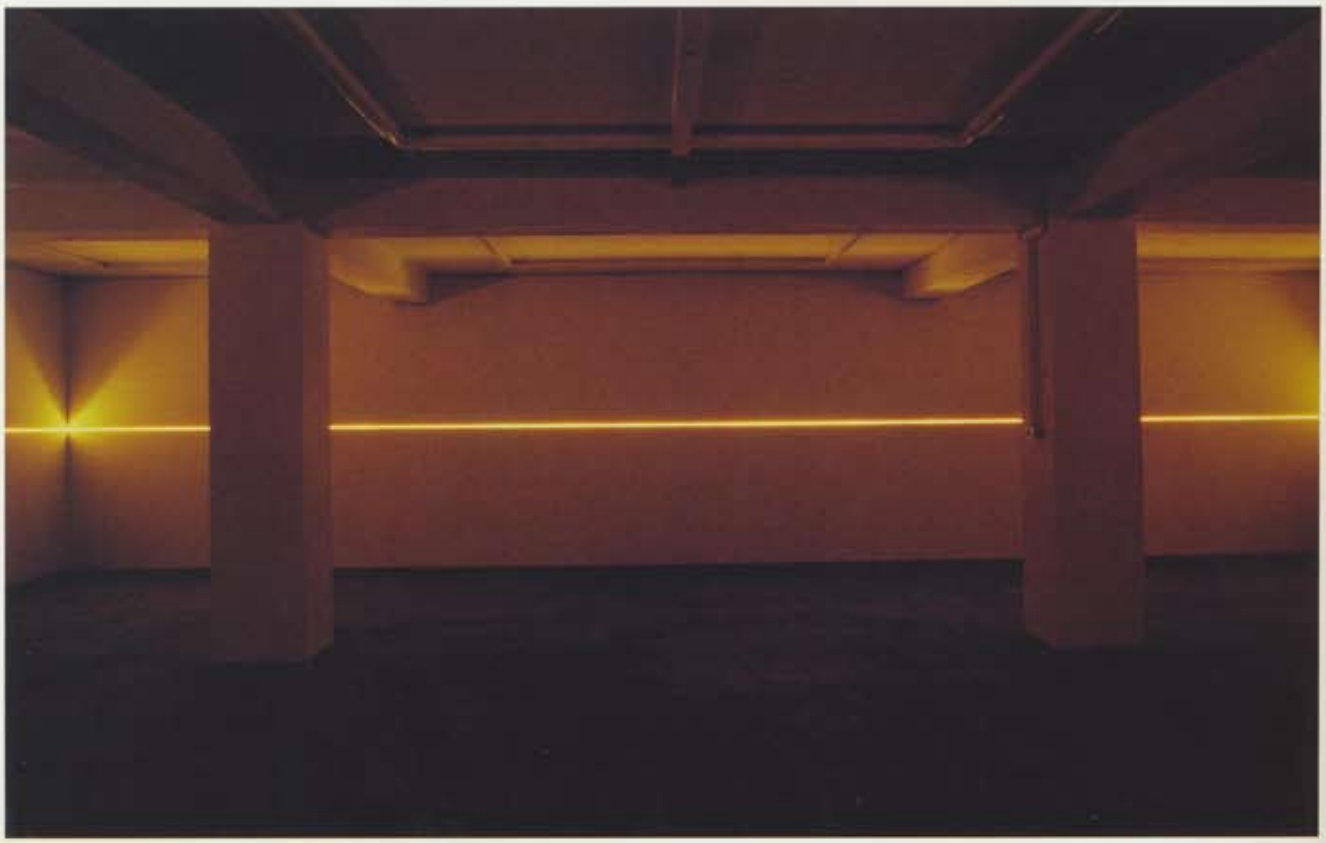




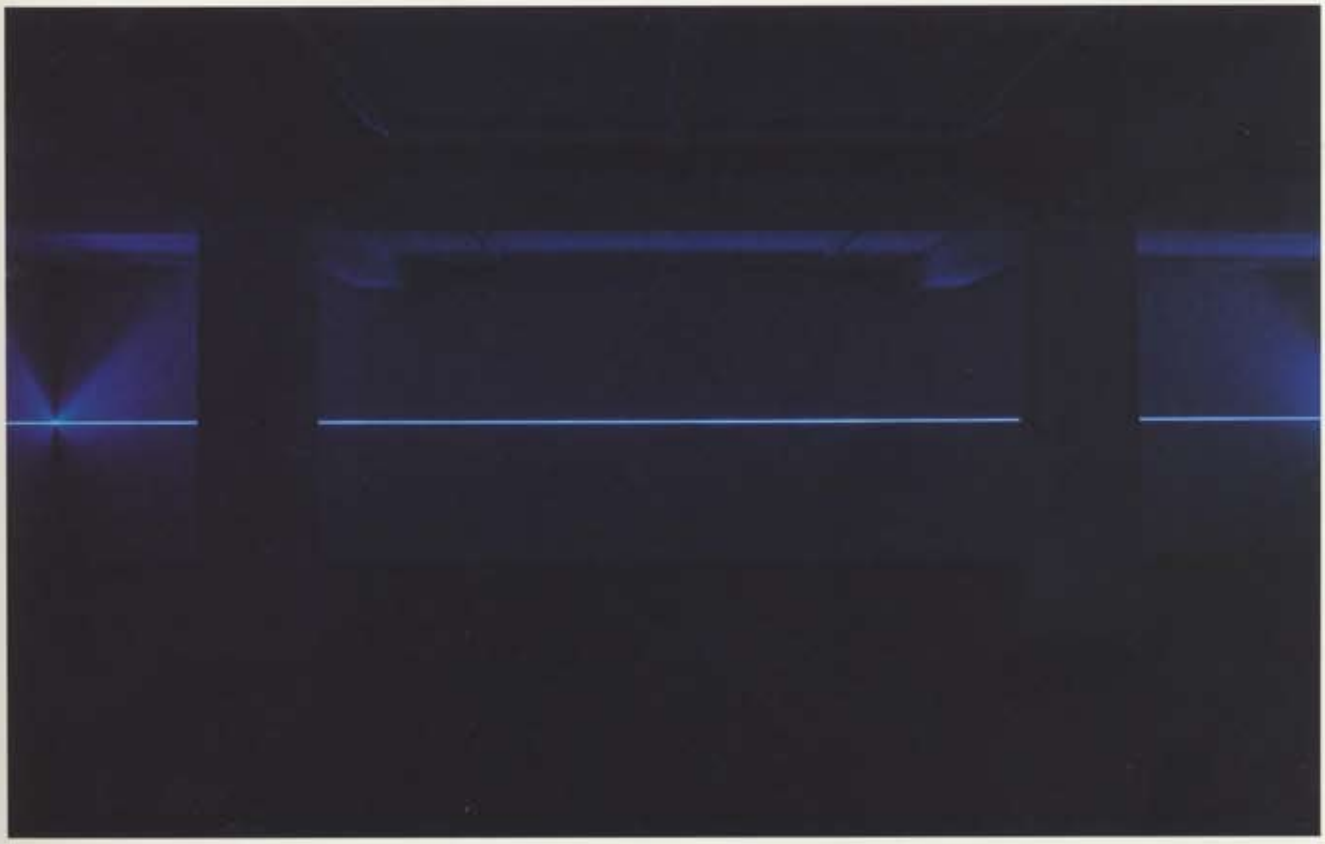




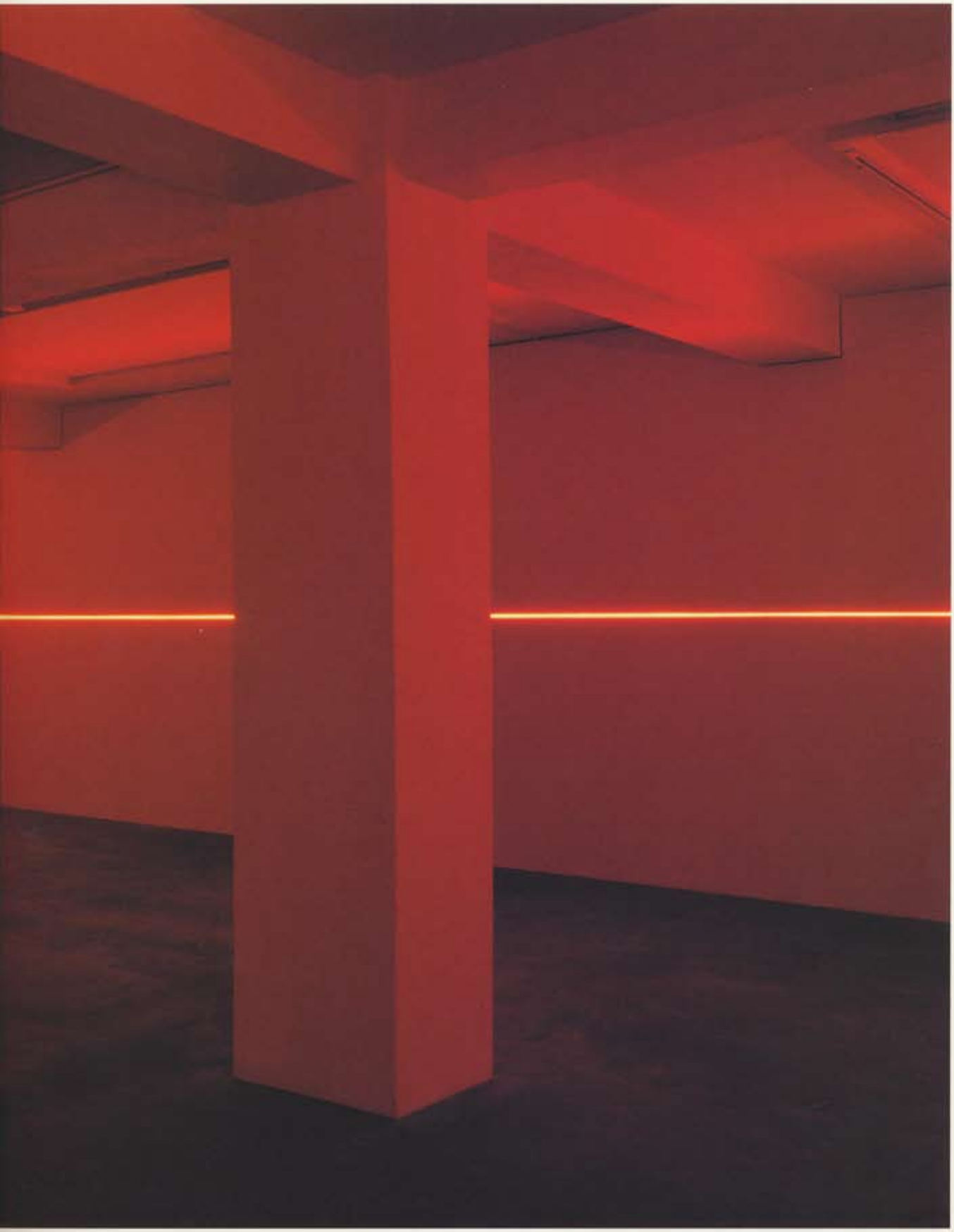
















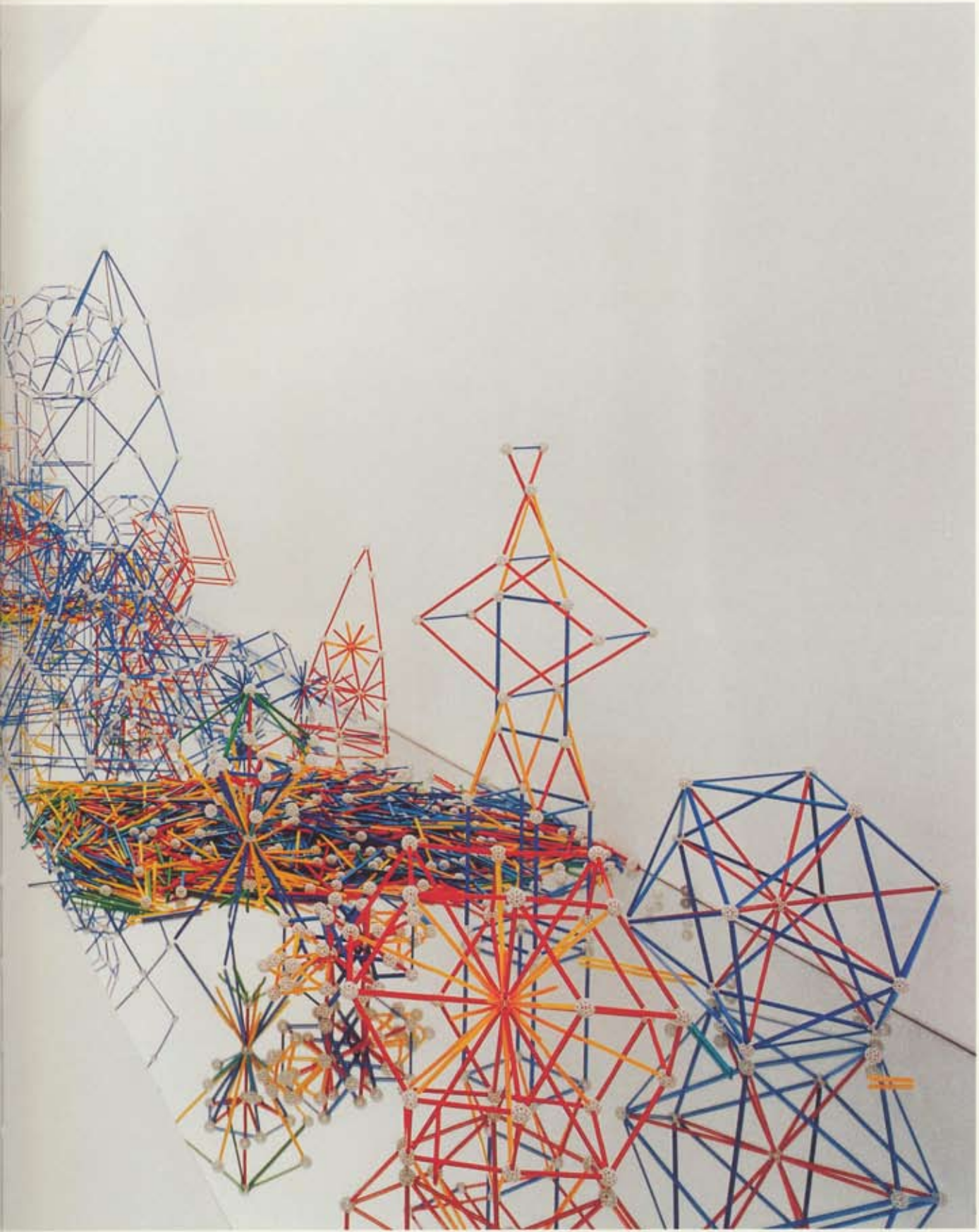


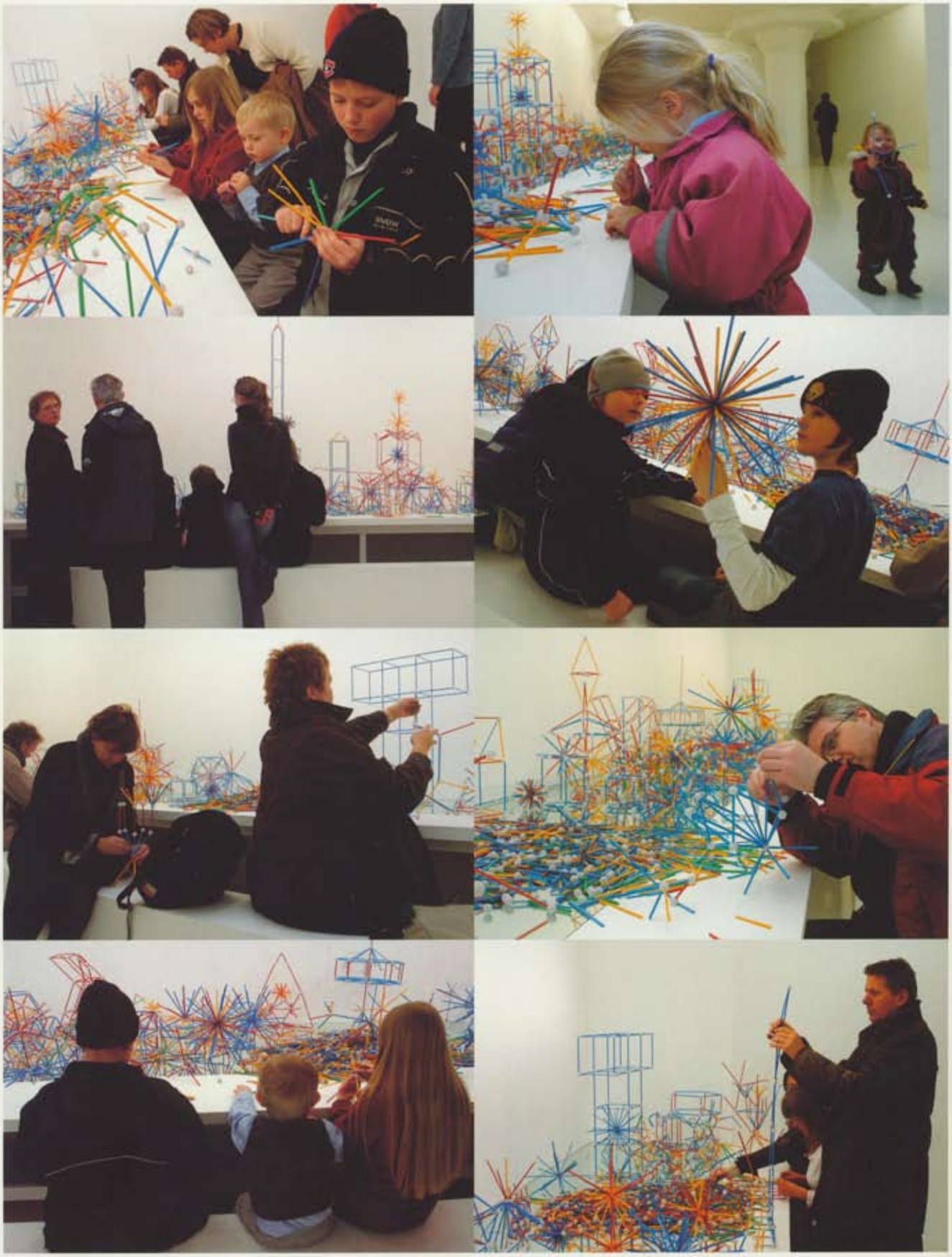


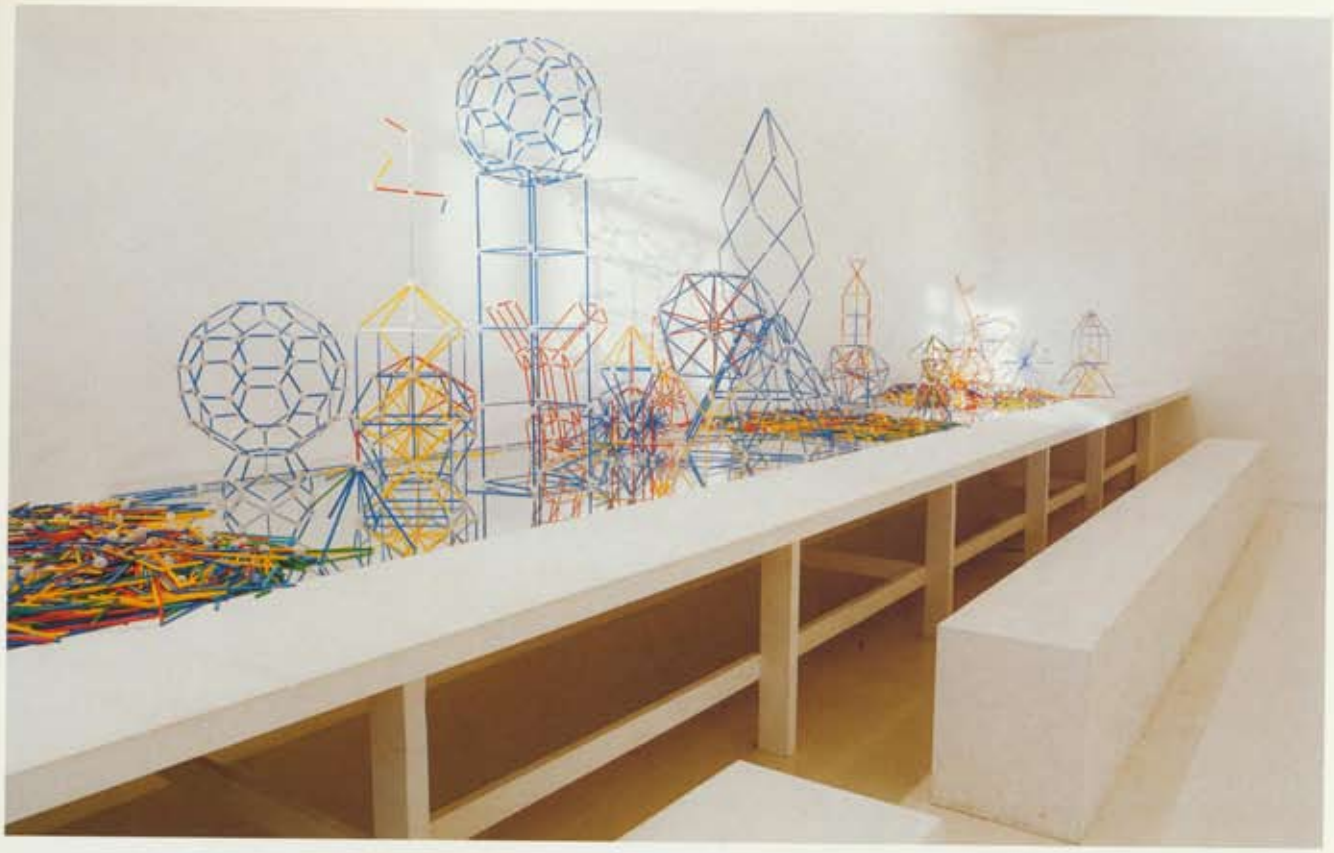












Paul Virilio, *1. október 2003*

Ólafur Elíasson
List utan sporbauga

Sigurður Pálsson þýddi

Hvað skyldi eiginlega STAÐARLIST vera, þegar nú er svo komið að efnisleg tilvist listaverks skiptir minna máli en (í)myndirnar sem endurkastast af verkinu hér og hvar? Frá því að svonefnd land-list kom fram, hefur þessi spurning leitað á listunnendur jafnt sem gagnrýnendur. Samt bíður enn róttækari spurning svars: Á LISTIN SÉR STAÐ? Fyrir utan byggingarlist og leikmyndagerð snertir þessi spurning þróun borgarskipulags og almennt séð samband landafræði og stjórnmála, *geópólitík* þjóðanna. Þaðan er ættuð ráðgátan sem ekki hefur fundist neitt betra orð yfir en *innsetning* – ýmist lifandi samfélags eða sambýlis lifandi og dauðra hluta. Og í framhaldi af þessu, hvað með STAÐSETNINGU STAÐARINS? Það að *setja verkið á sinn stað*, myndverk, skúlptúr, byggingarlist, samfélagsverk... Að endingu hefur notkun orðsins „rými" eða óljósa hugtakið „umhverfi" orðið til þess að hylja *hérveruna* – hér eða þar – þessa nærveru án sérstakrar sviðssetningar sem er skyldari „birtingu" en „sýningu". Þar sem fyrri tíma *fagurfræði birtingar* (kyrrstæðrar) skildi eftir sig spor eða ummerki, þar hefur *fagurfræði brotthvarfs* (hreyfanlegs) eytt klassískum ummerkjum og hugmyndinni um SVIÐSSETNINGU sem er raunar of leikhústengd.

Mistök abstrakt myndlistarmanna voru þau að einblína á andstöðu við „figúrasjón" og síðar á „afbyggingu" sem reyndar er metnaðarfyllri hugmynd. Heimspekilega spurningin færðist frá „verunni" yfir í HIC ET NUNC, „hérveruna" (*l'être là*), hér

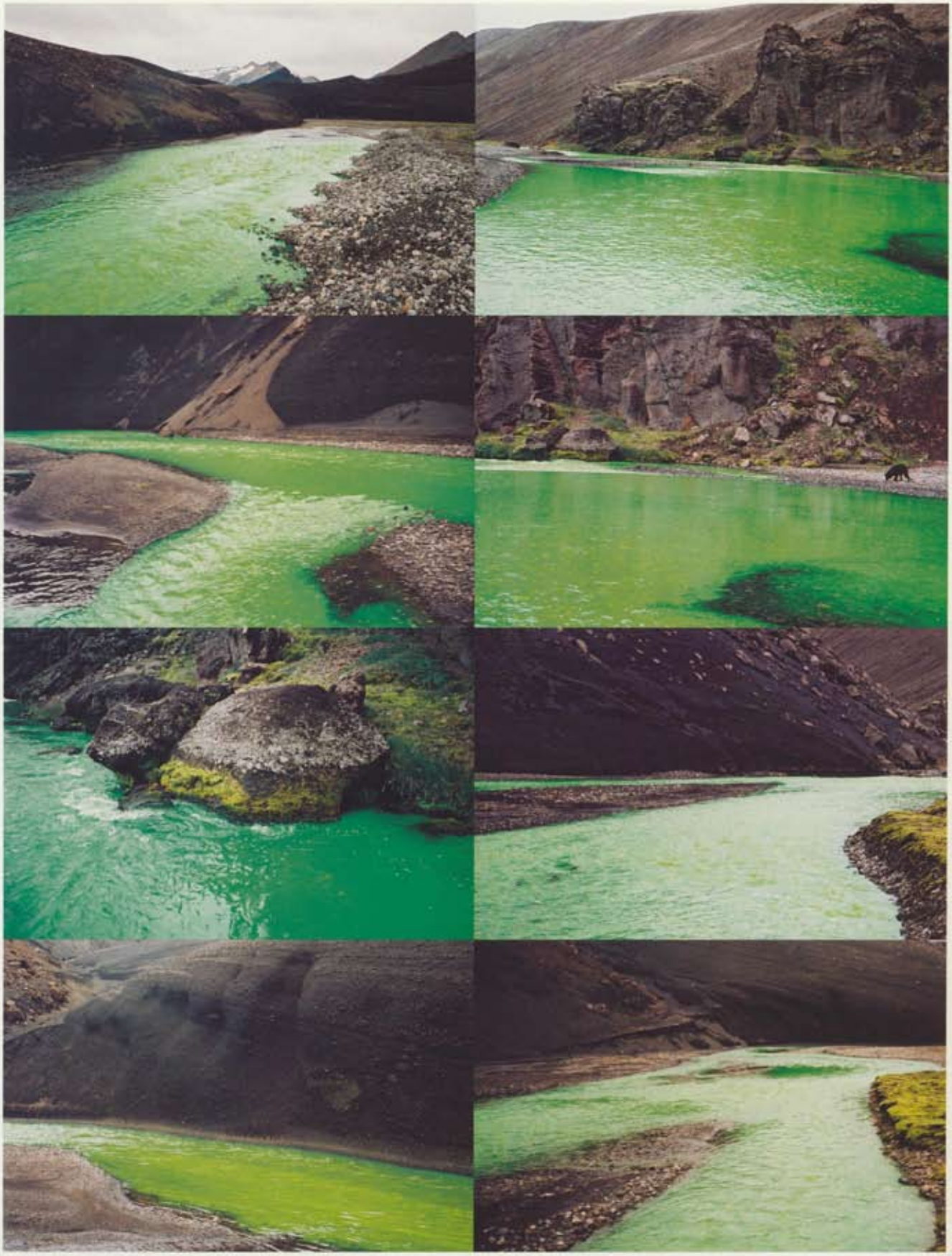
Paul Virilio, *1 October 2003*

Ólafur Elíasson
An Exorbitant Art

Translated by Simon Pleasance

In so much as the physical presence of the work is now less significant than the images bouncing off it here and there, what, today, is the ART OF PLACE? Since the appearance of Land Art, this question has dogged art lovers and art critics alike. But there is actually a more radical question: DOES ART TAKE PLACE? Outside of architecture and stage design, this question also has a bearing on urbanization and urban development, and, in a more general way, on the geopolitics of nations. Whence the enigma surrounding what, for want of a better word, people call the installation--that of a community, living or otherwise, of a population of objects, animate or inanimate. So what is the state of play, now, with the LINK OF PLACE? With what places the work, be it pictorial, sculptural, architectural, or societal... Lastly, the word "space" and, even more so, the nebulous term "environment" have helped to shroud being here (here or there), that representation-less presence which borders less on "exhibition" than "appearance". Where the erstwhile (static) aesthetics of appearance still left a mark, an imprint, the aesthetics of (cinematic) disappearance have ruined one thing after another, both the classical imprint, and the over-precisely theatrical notion of REPRESENTATION.

The enduring mistake of pictorial abstraction has been to cling to "disfiguration", and even, at a later date, to the more ambitious notion of "deconstruction"- with the philosophical issue shifting from "being", in the HIC ET NUNC, to "being here", here and now, place, the site of appearance and disappearance alike, taking precedence over "being per se".



og nú, staðinn, svæði birtingar jafnt sem brotthvarfs og varð þannig mikilvægari „verunni í sjálfri sér" (*l'être en soi*).

Þá fer maður að skilja betur að í samtímanum ríki SKJÁRINN yfir RITMÁLINU, „ramminn" yfir miðlun myndar á stuðningsflöt sem hverfur með kvikmyndinni og rauntíma rafrænnar myndmiðlunar. Þannig hefur síaukinn hraði sjónarhornaskipta valdið róttækri breytingu á því hvernig við skynjum CONTINUUM rýmis og tíma þar sem húsagerðarlistin er ekki lengur fólgin í byggingarfræðilegri mótun ákveðins svæðis heldur er hún á leið inn í upprunalegt rými sitt: *gagnrýnið rými* (for-rúmfræðilegt) sem tuttugustu öldinni tókst að innleiða með öllum sínum barbarisma sem kenndur er við byltingar og frelsun.

Um þessar mundir, í upphafi nýrrar þúsaldar, er ljóshröðun á öllum skynsviðum, allt frá hnattrænu samspili stjórnmála og landafræði til húsagerðarlistar og svonefndrar „samtíma"-listar sem er í raun tímalaus; það mætti kannski kalla þetta SAMTÍMALAUSA list.

*

Rými. Tími. Efni þar sem fer fram optísk hröðun á rafrænum myndum. Það er ekki bara TEMPO almennrar skynjunar sem breytist heldur líka hið skynjaða rými, jafnt á yfirborði og á dýptina. Í staðinn fyrir geómetrískt rúmtak er komin óljós *mynddýpt* og skyndilega hefur bæst við hana *tímadýpt* – tíma núveru og alnándar sem leysir upp fyrri tíma víddir, þar með talda klassíska fjarvídd, þessa „vídd raunverulegs rýmis" eins og hún var hugsuð á endurreisnartímanum á Ítalíu en þær hugmyndir höfðu megináhrif á allar greinar myndlistar og í víðara samhengi á samspil stjórnmála og landafræði, *geópólitík*.

Þannig kom að endalokum fagurfræðilegrar jafnt sem pólitískrar SVIÐSSETNINGAR og fram kom hrein og klár FRAMSETNING í rauntíma þar sem ný fjarvídd gerir hvers kyns fjarlægð að engu, eyðir öllum raunverulegum friði því hann hlýtur ávallt að byggjast á „fjarlægingu", með öðrum orðum vali á sjónarhorni með *fjarviddarsýn á framtíð heimsins*. Sannleikurinn er sá að nú á dögum er ekki lengur hægt að skilja hugtökin rými, rúmtak, yfirborð, án þess að taka hraða og hröðunarmörk með í reikninginn. Hins vegar er á sama tíma ekki hægt að skilja hugtakið ljóshraði án þess að taka rýmið með í reikninginn, tíminn einn nægir ekki. En fyrst hraðinn er ekki fyrirbæri heldur tengsl fyrirbæra, þá er aukning og minnkun á hraða alls ekki spurning um tíma og tímamælingu eingöngu heldur rými-tíma og þar með afstæði – og það sama gildir um hugtök sem koma bæði inn á jarðeðlisfræði og rúmfræði og tengjast NÁLÆGÐ.

Hið nálæga og hið fjarlæga hafa þannig gjörbreyst síðan „frelsunarhraðinn" kom til sögunnar, hraði raunveruleikabylgjanna sem flytja okkur atburði dagsins í

So we gain a better understanding of the contemporary sway held by the SCREEN over the WRITTEN WORD. Of the "framed shot" over the incorporation of the image on a surface or medium – a surface or medium that would in turn disappear with film and the electronic optics of the real time of the instant transmission of what is seen. The progressive speeding-up of the viewpoint has thus radically altered our perception of this CONTINUUM of space and time where architecture is no longer as much in the architectonics of a territory as in the return into the space of its origins: the (pre-geometric) critical space which the 20th century tragically managed to reintroduce, with its so-called revolutionary and emancipating barbarism.

Right now, at the dawn of this new millennium, the extreme speeding-up of light is affecting the entire field of perception, from global geopolitics, to architecture, and this so-called "contemporary", but in reality timeless, intemporal art. Or, better still; let us make a brave new coinage: INTEMPORARY art.

*

Space. Time. Matter, with the "electro-optical" speeding-up of electromagnetic waves, if the TEMPO of ordinary perception has changed, this is also the case with the expanse and depth of perceptible space. The geometric volume has been replaced by a vague depth of field plus a sudden depth of time, of that time of immediacy and ubiquity which, with the old dimensions, does away with any kind of classical perspective – that "real time perspective" of the Quattrocento which influenced not only how the visual arts were viewed, but, in an even more general way, the geopolitics of nations.

Whence the end of REPRESENTATION, aesthetic and political alike, and the emergence of a pure and simple PRESENTATION in real time, where the new perspective suddenly does away with all distance and thus all real peace, since this latter can only be an "effect of distance" – otherwise put, the adoption of a perspectival viewpoint on the future of the world. Today, it is actually no longer possible to understand notions of space, volume and surface, without the notions of speed and extreme speeding-up. Likewise and conversely, it is not possible to grasp the notion of the speed of light, without the notion of space, and not just time. Since speed is not a phenomenon but the relation between phenomena, the composition of acceleration and deceleration speeds is in no way a question of time, or exclusive temporality, but of space-time, and thus of relativity – and the same applies to the at once geophysical and geometric notions of PROXIMITY.

The near and the far have thus undergone sea changes since the acquisition of the "speed of liberation", that of those waves of reality which now convey our topicality – political, economic, artistic... Whence the recent reversal of the albeit fundamental

stjórnmálum, efnahagsmálum, listum... Hugtökin *inni í* og *utan við* eru vissulega grundvallarhugtök en samt hafa þau nýlega snúist við, orðið hefur viðsnúningur á *innri* og *ytri*. Ítrasti bylgjuhraði hefur þannig breyst í umhverfi (*milieu*), nokkurs konar TERRA INCOGNITA sem þarf að kanna, þar sem hið HNATTRÆNA er allt sem er innan í endanlegum heimi – (himintunglinu jörðinni) – og það sem er fyrir utan þessa jarðeðlisfræðilegu heild er hið STAÐBUNDNA, sem hægt er að staðsetja hér eða þar, allt sem er IN SITU.

En þetta eru engar jarðhræringar heldur fagurfræðilegar hræringar þar sem hið staðbundna hefur leitað út og hið hnattræna inn á við og ég held að þessar hræringar geti skýrt út þverstæður veraldar sem er orðin samtíma endalokum sínum, það er að segja „hnattvæðinguna". Áður fyrr var aðalhlutverk mynda yfirleitt að vera nokkurs konar *mælikvarði fyrir glundroða hins sýnilega* en nú á dögum tekur hin hraðskreiða rafræna mynd þátt í að rugla hvers kyns skynjun og vinnur þar með að glötun þeirrar *heimssýnar* sem var eitt aðalmarkmið fjarviddarfræðinga Quattrocento, fimmtándu aldarinnar ítölsku.

*

Með þessum harkalega sjónræna árekstri, þessum fjarviddarlega umferðarhnút, breytist sjón okkar úr hlutlægri sýn yfir í aðdráttarsýn þar sem fjarlægum myndrömmum lýstur stöðugt saman við nærtæka sjónskynjun. Með þetta í huga má segja að frumlegt höfundarverk Ólafs Elíassonar leiði frekar í ljós tvístraða rýmisskynjun hins nýja „umhverfis" sem skapast með hnattvæðingunni heldur en skortinn á tímaskynjun í því sem enn er talað um sem „samtímalist". Það eru sjónarhornin í verkum Ólafs Elíassonar sem eru furðulega fjölbreytileg frekar en að fjölbreytnin liggi í margs konar greinum myndlistar – innsetningu, skúlptúr, aðgerðum... Hann staðsetur verk sín í innsta hring, nánar tiltekið inni á sviði „hröðunar umhverfis" sem hefur tekið við af mynd-tíma. Tvístrað miðflótta-umhverfi sem hefur algjörlega umturnað venjulegri skynjun okkar á raunveruleikanum en fyrir nokkrum árum reyndi ég að búa til yfir þetta hugtakið DROMOSPHERE.[1]

Í raun vinnur Ólafur Elíasson með óvissuna um VÍDDIRNAR, með öðrum orðum þetta CONTINUUM sem stendur ekki í neinu sýnilegu (í orðsins fyllstu merkingu) sambandi við geómetrískar rýmisvíddir sviðsetningarformanna; þessa „rúmtaks", þessara „yfirborða", þessara „lína" sem hafa mótað sýn okkar allt frá dögum ítölsku Endurreisnarinnar.

Á vissan hátt er þetta skyndilega myndrof miklu róttækara en til dæmis barokklistin, sá mikli jarðskjálfti listrænna birtingarforma sem skók Evrópu frá og með sautjándu öld með því að losa sig undan byggingarreglum klassíska tímans, einni á fætur annarri. Nýlega stóðum við skyndilega furðu lostin frammi fyrir

notions of inside and outside, interior *and* exterior. *So the extreme speed of waves has become a* medium, *a kind of TERRA INCOGNITA to be discovered, where the GLOBAL is the interior of a finite world – the world of planet earth--and the LOCAL is the exterior of this geophysical globality, in other words of everything that can be precisely located here and there, of everything that is IN SITU.*

I think that this no longer telluric, but aesthetic upheaval of an exteriorized localness and an interiorized globalness explains the set of paradoxes of a world that is now contemporary with its end, i.e. globalization. If the essential role of the image used to be to lend measure to the chaos of the visible, *today, the speeded-up audiovisual image is actually part of the disorientation of all perception, and thus of the loss of that* vision of the world *which was the very aim of the invention of the Quattrocento perspectivists.*

*

With this "concertina-ing", this "telescoping" accident of perspectival circulation, our vision is no longer so much objective as "tele-objective", because distant planes are forever being crushed on the close-to planes of the perceptible. In this sense, the work of Olafur Eliasson reveals less in terms of the absent temporality of what is still traditionally called "contemporary art" than it does in terms of the eccentric spatiality of his new "medium" which underpins planetary globalization. Through the amazing diversity of position *and not simply of* genre *– installation, sculpture, intervention...–, Eliasson shifts his works into the very last circle, or, more accurately, into the* sphere *of this "speed medium" which is now superseding the time-image. It is an eccentric medium if ever there was, which has completely changed our ordinary perception of the real, for which I have already proposed the term DROMOSPHERE*[1].

Eliasson actually plays on the uncertainty principle of DIMENSIONS, in other words of that CONTINUUM which no longer has anything to do (and this is as good a place as any to make the point) with the specifically geometric dimensions of the space of forms of representation; of those "volumes", "surfaces" and "lines" which have made up our vision, ever since the Italian Renaissance.

In a way, this sudden iconic break goes way beyond the break made by Baroque art, that earthquake of artistic figures which shook Europe from the 17th century on, shaking off the rules of composition of the classical age one by one. Just recently we have been dumbfoundedly witnessing a suddenly spacequake *(2), since the spectacular ambiguity is no longer so much that of some "theatre", of a stage upon which the play of beliefs is enacted, but that of appearance,* of all the appearances of concrete reality *which thus lose their DE VISU credibility, one by one. Because composition of "dimension" and composition of "speed" are*

nokkurs konar *rýmisskjálfta*[2] því nú er margræðni sjónarspilsins ekki sambærileg við einhvers konar „leikhús" eða leiksvið þar sem leikin er kómedía alls kyns átrúnaðar, heldur er hún öll tengd birtingu, *öllum birtingarformum hins áþreifanlega raunveruleika* sem glata þannig hvert á fætur öðru trúverðugleika sínum DE VISU. Myndbygging „viddar" og myndbygging „hraða" renna núorðið saman í eitt og þá hverfur gegnsæi fjarviddarinnar en í staðinn kemur vafasöm GEGNSÆISBIRTING (*trans-apparence*) sem truflar bæði það sem er sýnilegt og jafnframt allt mynd- og hljóðmiðlað.

Abstraksjón eða fígúrasjón... þessi tvö hugtök missa þar með tilverugrundvöll sinn því nú er það kjarni hvers kyns SVIÐSSETNINGAR sem leysist upp, missir kraft sinn og FRAMSETNINGIN ein ræður ríkjum, oft tengd hörmungum þar sem *raunveruleikabylgjur* mynd- og hljóðmiðlunar metta vitund okkar með það að yfirlýstu markmiði að staðla brátt algjörlega skynjun hvers og eins og öðlast þannig með öðrum orðum heimssýn sem er optískt rétt. Í þessu samhengi sitjum við máttvana og fylgjumst með ótímabærri upplausn hinnar friðsamlegu sambúðar „forms" og „innihalds" ásamt STAÐSETNINGU STAÐARINS og jafnframt anda hans, *genius loci*. Í þessu algjöra ógegnsæi koma verk Ólafs Elíassonar fram, handan við land-listina, og þau virðast reyna að ráðast inn í sjónrænt þykkni hins sýnilega, þess sem sýnist vera. Á einstakan máta færa þessi verk tilviljanir tímans inn í rými myndlistarinnar, á þessum síðustu tímum þegar við búum skyndilega við „sjónvarps-alnánd" þá koma verk Ólafs Elíassonar okkur hávaðalaust aftur í kynni við ráðgátu þess að eitthvað birtist, *ráðgátu birtingarinnar*, sem er skilyrði þess að eitthvað sé trúverðugt.

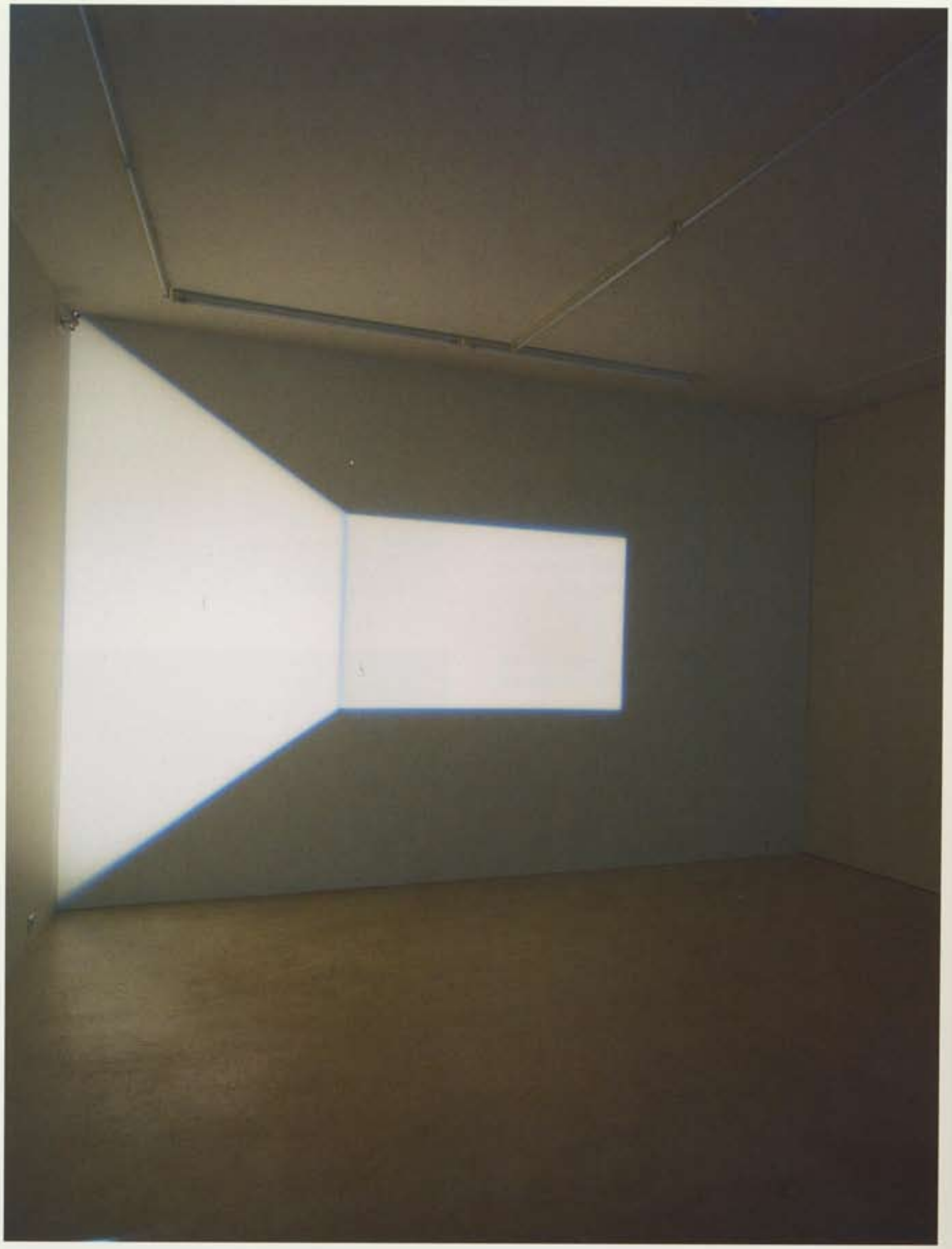
1. L'inertie polaire. Útg.: Christian Bourgois, París, 1990
2. L'espace critique. Útg.: Christian Bourgois, París, 1984

henceforth one, perspectival transparency is disappearing to the dubious advantage of that TRANS-APPEARANCE which disturbs not only the set of the visible, but the set of the audio-visual, too.

Abstraction or figuration... these two terms are now losing even their raison d'être, *since it is now the actual substance of all REPRESENTATION that is losing its relevance, to the exclusive advantage of a usually catastrophic PRESENTATION, where the* waves of reality *of the audiovisual audience saturate our consciousness with the declared aim of one day culminating in a standardization of perception – otherwise put, in an optically correct vision of the world. In this context, we are powerlessly witnessing the premature end of the old peaceful coexistence between "style" and "content", where the LINK OF PLACE gradually becomes blurred with its spirit, its* genius loci. *In this context of maximum opaqueness, Olafur Eliasson's work looms beyond Land Art, like an attempt to break into the optical depth of appearances. Lastly, it offers a good example of the accident of time in the space of the visual arts, in the age of this sudden "tele-presence" which is ours today; his works quietly reintroduce us to the enigma of appearance which affects all manner of probability.*

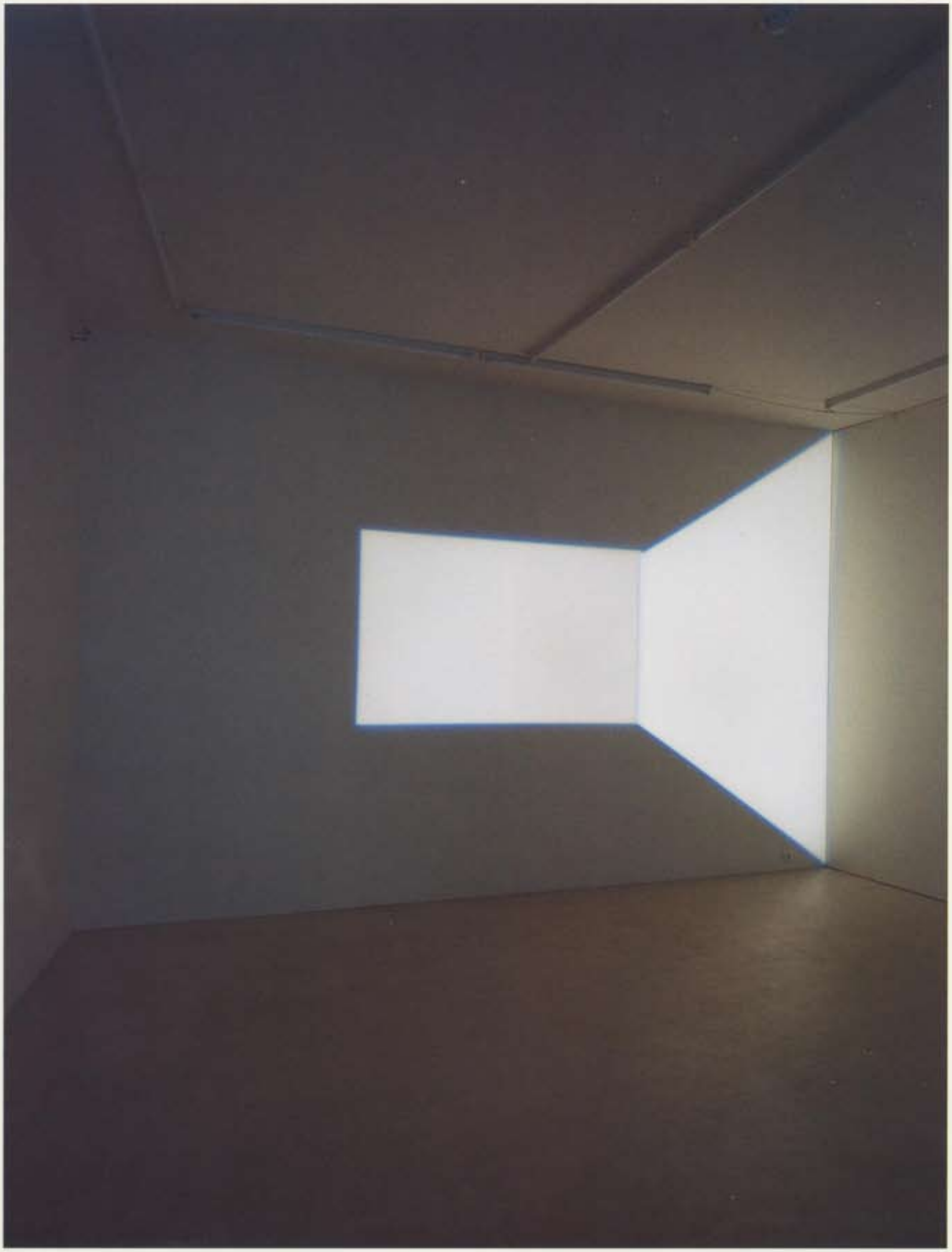
1. *"L'inertie polaire", Christian Bourgois, Paris, 1990.*
2. *"L'espace critique", Christian Bourgois, Paris, 1984.*











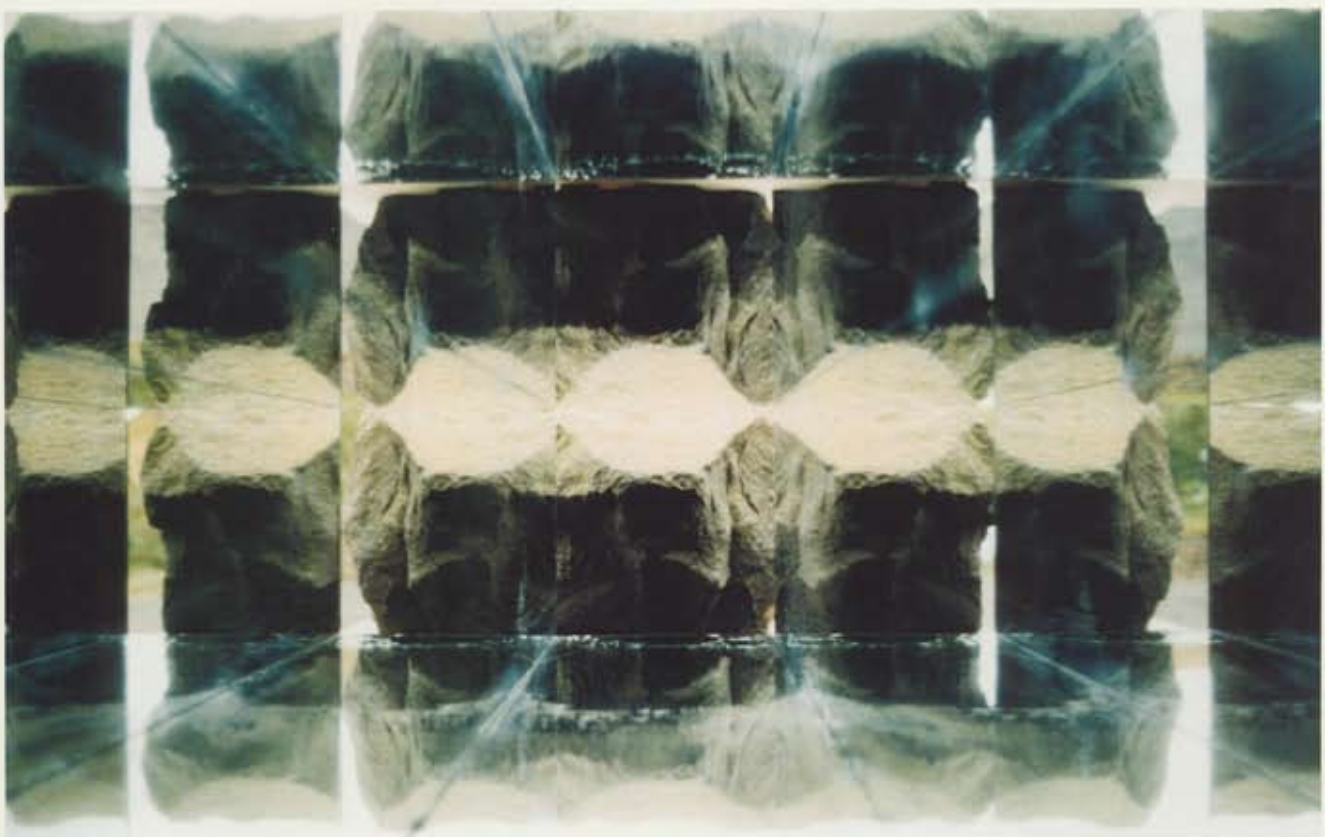

OLAFUR
ELIASSON



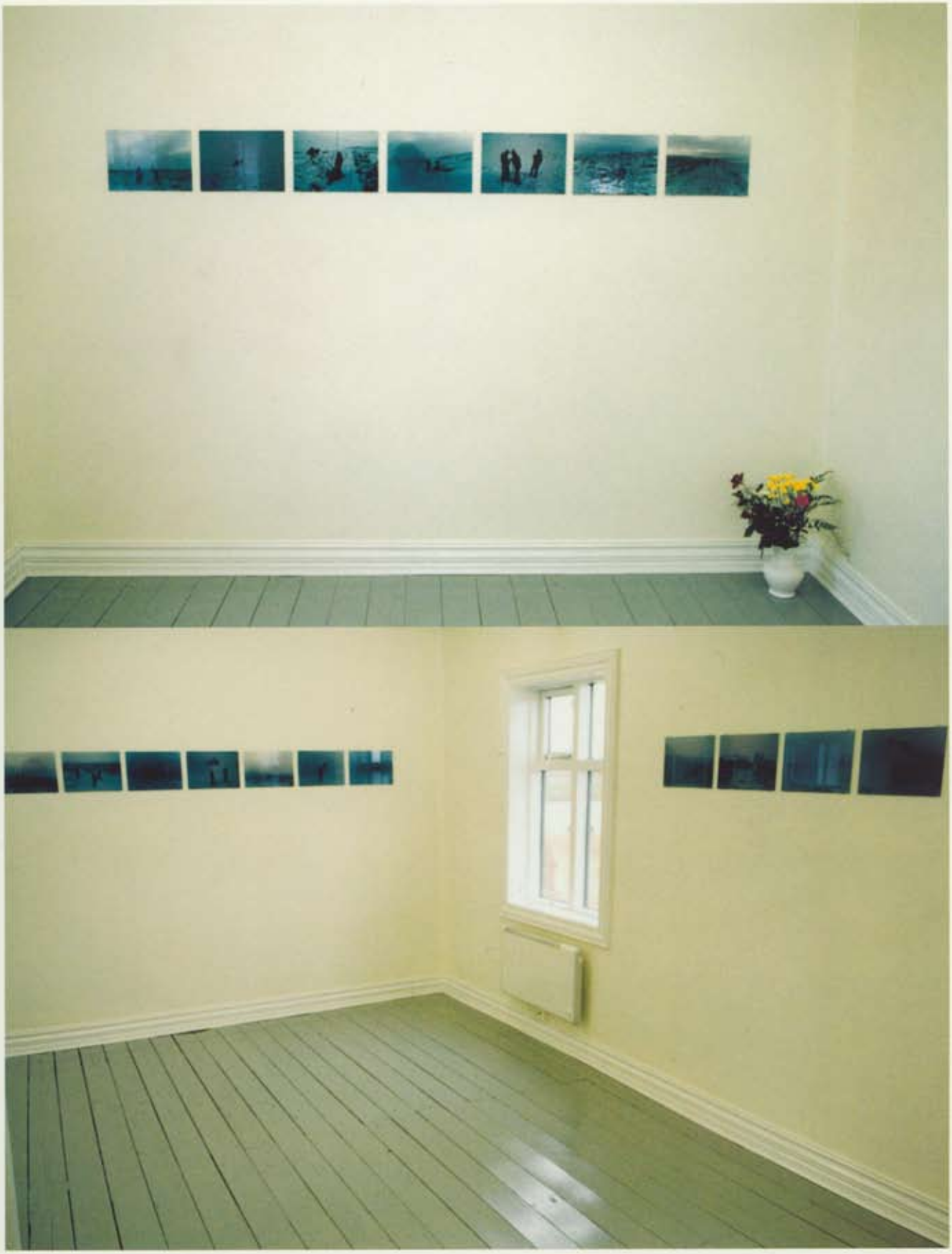


















75



ÓLAFUR ELÍASSON

Born/Fæddur
Denmark/Danmörk 1967

Lives and works in Berlin, Germany
Býr og starfar í Berlín í Þýskalandi

Education/Menntun

1989-95 Royal Academy of Arts, Copenhagen, DK

Upcoming Exhibitions/Næstu sýningar

2004 Hafnarhus, Reykjavik, IS
Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo, NO
Kunstmuseum Wolfsburg, DE
The Menil Collection, Houston, US
Kunsthaus Zug, CH
Arcadia University Art Gallery, Philadelphia, US
Aspen Art Museum, US
Århus Kunstmuseum, DK
Museum Boijman van Breuningen, Rotterdam, NL
Ikon Gallery, Birmingham, GB

Solo Exhibitions/Einkasýningar

2003 The new geometry, São Paulo, BR
Delight and other luminous Movements, Galleria Emi Fontana, Milano, IT
The Weather Project, Turbine Hall, Tate Modern, London, GB
The Blind Pavilion, The Danish Pavilion, Bienale di Venezia, Venedig, IT
Olafur Eliasson, Tanya Bonakdar Gallery, New York, US
funcionamiento silencioso, Palacio de cristal. Parque del Retiro, Madrid,
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, ES
Sonne statt Regen, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Munich, DE

2002 The Cartographic Series I + II, Niels Borch Jensen Verlag+Druck, Berlin, DE
Udsigten der aldrig tænker, Galleri Kirke Sonnerup, Kr.Såby, DK
Overgaden, Copenhagen, DK
i8 Gallery, Reykjavik, IS
Chaque matin, je me sens différent – chaque soir je me sens le même, Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, FR

2001 The structural evolution project, Mala Galerija, Ljubljana, SI
Die Dinge, die du nicht siehst, die du nicht siehst, neugerriemschneider, Berlin, DE
Surroundings surrounded, ZKM, Karlsruhe, DE
The mediated motion, Kunsthaus Bregenz, AT
Your only real thing is time, The Institute of Contemporary Art, Boston, US

2000 Your now is my surroundings, Bonakdar Jancou Gallery, New York, US
Surroundings Surrounded, Neue Galerie Graz, AT
The only thing we have in common is that we are different, CCA, Kitakyushu, JP
Your orange afterimage exposed, Gallery Koyanagi, Tokyo, JP
Your blue afterimage exposed, Masataka Hayakawa Gallery, Tokyo, JP
The Curious Garden, Irish Museum of Modern Art, Dublin, IE
Your intuitive surroundings versus your surrounded intuition, The Art Institute of Chicago, US
Kunstverein Wolfsburg, DE
IASPIS, Stockholm, SE
Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, US

1999 Your position surrounded and your surroundings positioned, Dundee Contemporary Art, Dundee, Scotland
De Appel Foundation, Amsterdam, NL
Kunstverein Frankfurt, DE
Kunstverein Wolfsburg, DE
Marc Foxx Gallery, Los Angeles, US
Galleria Emi Fontana, Milan, IT
Castello di Rivoli, Turin, IT
i8 Gallery, Reykjavik, IS

1998 Museum für zeitgenössiche Kunst, Leipzig, DE
neugerriemschneider, Berlin, DE
Tell Me about a Miraculous Invention, Århus Kunstmuseum, DK
Photoworks, Bildmuseet, Umea, SE
Aquarium, Galerie Enja Wonneberger, Kiel, DE
Bonakdar Jancou Gallery, New York, US
Kjarvalstadir – Reykjavik Art Museum, IS
Galerie Peter Kilchmann , Zürich, CH

1997 Your sunmachine, Marc Foxx Gallery, Santa Monica, US
The curious garden, Kunsthalle Basel, CH
Stalke Out of Space, Copenhagen, DK
Kunsthalle Levyn, Vienna, AT

1996 Your foresight endured, Galleria Emi Fontana, Milan, IT
Your strange certainty still kept, Tanya Bonakdar Gallery, New York, US
Tell me about a miraculous invention, Galleri Andreas Brändström, Stockholm, SE
Kunstmuseet, Malmö, SE

1995 A Description of A Reflection, or a Pleasant Exercise Regarding Its Qualities, neugerriemschneider, Berlin, DE
Künstlerhaus, Stuttgart, DE
Thoka, Hamburger Kunstverein, Hamburg, DE
Tommy Lund Galerie, Odense, DK

1994 Stalke Out of Space, Copenhagen, DK
Some People Remember Walking That Night, Lukas & Hoffmann, Cologne, DE
No Days in Winter, No Nights in Summer, Forumgallereit, Malmö, SE

1991 Galleri Overgarden, Copenhagen, DK

Group Exhibitions/Samsýningar

2003 Fra objektiv til objekt, Copenhagen, DK
Sitings:Installation Art 1969-2003, The Museum of Contemporary Art, LA, US
Einbildung – Das Wahrnehmen in der Kunst, Landesmuseum Joanneum – Kunsthaus Graz, AT
Art Against Stigma, Statens Museum for Kunst (Danish National Gallery), Copenhagen, DK
Rent-a-bench, Trapholt, Kolding, DK
Moving Pictures, Guggenheim Museum Bilbao, ES



No Art – No City!, Städtische Galerie Bremen, DE
Spoleto Science Festival, Spoleto, IT
2nd. Tirana Bienale, Albania
Svjetlina/Brightness, Museum of Modern Art Dubrovnik, HU
Manifeststion Internationale D'Arte De Quebec, Quebec, CA
Frankenstein, Tanya Bonakdar Gallery, US
New Projects, Fundación NMAC, Cadiz, ES
Everything can be different, Maryland Institute College of Art, Baltimore, US
The Origin of Things. Design Award Rotterdam: Imaging Ulysses, Museum Boijman van Breuningen, Rotterdam, NL
Island i Danmark, Galleri Kirke Sonnerup, Såby, DK
Imperfect Marriages, Galleria Emi Fontana, Milano, IT
The Straight or Crooked Way, Royal College of Art Galleries, London, GB
Air, James Cohan Gallery, New York, US
Revisar Canarias/The Canary Islands Revisited, Galeria Elba Bnitez, Madrid, ES

2002 Rent-a-bench, Los Angeles, US
el aire es azul-the air is blue. Exhibition at the Luis Barragan House, Mexico City,MX
Der reflektierende Korridor. Entwurf zum Stoppen des freien Falls, Zentrum für internationale Lichtkunst, Unna, DE
Mirror Mirror, MASS MoCA, North Adams, US
the object sculpture, The Henry Moore Institute, Leeds, GB
XXVII Bienal de Arte de Pontevedra, Pontevedra, ES
Diamanti. Arte Storia Scienza, Palazzo delle Esposizioni, Roma, IT
From the cool light, Niels Borch Jensen, Berlin, DE
ars lucis et umbrae, Museum im Kinsky, Vienna, AT
Moving Pictures, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, US
Regarding Landscape, Museum of Contemporary Canadian Art,Ontario, CA
Claude Monet...bis zum digitalen Impressionismus, Fondation Beyeler, Riehen, CH
tomorrow's fish and chips, Autocenter, Berlin, DE
void, Rice Gallery G2, Tokyo, JP
Thin Skin, AXA Gallery New York, US / Scottsdale Museum of Contemporary Art, Scottsdale, Arizona, US / Gemeentemuseum Helmond, Helmond, NL
From the Observatory, Paula Cooper Gallery, New York, US

2001 Everything can be different (organized by Independent Curators International), New York, US
Aubette, Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, BE
The Waste Land, Atelier Augarten, Galerie Belvedere, Vienna, AT
Form follows fiction, Castello di Rivoli, Turino, IT
Confronting Nature, Corcoran Gallery of Art, Washington, US
En plein terre, Museum für Gegenwartskunst, Basel, CH
Palomino, Galerie für zeitgenössische Kunst, Leipzig, DE
Black Box, Kunstmuseum Bern, CH
Vrai que Nature, capcMusée d'art contemporain, Bordeaux, FR
Freestyle-Werke aus der Sammlung Boros, Museum Morsbroich, Leverkusen, DE

2000 Preis der Nationalgalerie für junge Kunst, Hamburger Bahnhof, Berlin, DE
Raumkörper, Kunsthalle Basel, CH
Vision and Reality, Louisiana, DK
Photogravüre, Niels Borch Jensen, Berlin, DE
Wonderland, St. Louis Museum of Art, US
Naust, Oygarden, NO
ForwArt, BBL Brussels, BE
Over the edges, SMAK, Gent, BE
The Greenhouse Effect, Serpentine Gallery, London, GB
Wanas 2000, The Wanas Foundation, Knislinge, SE
Under the same sky, Kiasma, Helsinki, FI

1999 Carnegie International 1999/2000, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, US
Drawings, Bonakdar Jancou Gallery, New York, US
Overflow, curated by Meg O'Rourke and Carline Schneider, New York, US
La Biennale di Venezia, Venice, IT
To the People of the City of the Euro, Frankfurter Kunstverein, DE
Photography: An Expanded View, Recent Acquisitions, Guggenheim Museum, New York, US
Landscape: Outside the Frame, MIT List Visual Art Center, Cambridge, GB
Schopfung, Diozesanmuseum, Freising, DE
Photography from the Martin Z. Margulies Collection, The Art Museum at Florida nternational University, Miami, US
Gegenwartskunst in Deutschland, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, DE
Arte Continua, San Gimignano, IT
Sommerens mørke og lyse nætter, Århus Kunstbygning, Århus, DK

Overflow, Marianne Boesky & D'Amelio-Terras & Anton Kern Galleries, New York, US
The Midnight Sun Show in Lofoten, NO
Panorama 2000, Centraal Museum, Utrecht, NL

1998 Light x Eight: The Hanukkah Project, The Jewish Musuem, New York, US
Auf der Spur, Kunsthalle Zurich, CH
Sharawadgi, Felsenvilla, Baden, AT
The 7th Triennial of Contemporary Art, Cool Places, Vilnius, LT
New Photography 14, Museum of Modern Art, New York, US
Round About Ways, Ujazdowski Castle, Warsau, PL
The Edstrand Foundation Art Prize 1998, Rooseum, Center for Contemporary Art, Malmo, SE
The Erotic Sublime (Slave to the Rhythm) Galerie Thaddeus Ropac, Salzburg, AT
XXIV Bienal de Sao Paulo, BR
Sydney Biennial, AU
Something is Rotten in the State of Denmark, Fridericianum, Kassel, DE
Brytningstider, Norrkopings Konstmuseum, SE
StadtLandschaften, Sabine Kunst Galerie & Edition, Munich, DE
Pakkus: Momentum, Nordic Festival of Contemporary Art, Moss, NO
Villa Medici, Academie de France de Rome, IT
Do All Oceans Have Walls? Künstlerhaus Bremen, DE
Mai '98, Kunsthalle Cologne, DE
Transatlantico, Centro Atlantico de Arte Moderno, Las Palmas, Canary Islands
Nuit blanche, La jeune scène nordique, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, FR
Billedgalleri, Porin Taidemuseo and Goteborg Konstmuseum, SE
Warming, The Project, a space in Harlem, New York, US
Interferencias, Museo de Arte Contemporaneo, Madrid, ES
Seamless, De Appel, Amsterdam, NL
Sightings: New Photographic Art, Institute of Contemporary Art,London,GB
underground, Coppenhagen, DK
Stalke Anniversary Show, Coppenhagen, DK

1997 Heaven, P. S. 1, New York, US
été 97, Centre genevois de gravure contemporaine, Geneva, CH
Kunstpreis der Bottgerstraße in Bremen, Bonner Kunstverein, DE
On life, beauty, translation and other difficulties, 5. International Istanbul Biennial,TR
Trade Routes, 2nd Johannesburg Biennale, ZA
Truce, Site-Sante Fe, Santa Fe, US
Alikeness, Center for Contemporary Photography, Fitzroy, AT
New Scandanavian Art, Louisianna Museum, DK
3rd Symposium on Visual Arts, LANDART," Amos, CA
Vilnius Center of Art, LT
The Scream, Borealis 8, Arken Museum, Copenhagen, DK
Platser, Public Space Projects, Stockholm, SE
Kunsthalle Vienna, AT

1996 Manifesta 1. Rotterdam, NL
Glow:Sublime Projected and Reflected Light, New Langton Arts, San Francisco, US
Prospect 96, Frankfurter Kunstverein, DE
Alles was modern ist, Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt, DE
Provinz-Legende, Samtidsmuseet Roskilde, DK
Summer Show, Tanya Bonakdar Gallery, New York, US
nach weimar, Kunstsammlungen zu Weimar, Weimar, DE
Views of Icelandic Nature, Kjarvalsstadir Museum, Reykjavik, IS
tolv, Schaper Sundberg Gallery, Stockholm, SE
The Museum of Modern Art, Ishøj, DK

1995 Landschaft, Mittelrhein Museum, Koblenz, Haus am Waldsee, DE
Campo 95, Venice, Torino, Malmö, SE
Kunst & Ökologie, Kunstverein Schloss Plön, DE

1994 Europa, Ausstellung Münchner Galerien, Munich, DE

1993 1700 CET, Stalke Out of Space, Copenhagen, DK
Black Box, GLOBE Kuratorengruppe, Copenhagen, DK

1992 Overdrive, 10 Young Nordic Artists, Copenhagen DK
Lightworks, Demonstrationslokalet for Kunst, Copenhagen, DK
Paradise Europe, Billboard Project, Copenhagen, DK

1991 Young Scandinavian Art, Stalke Out of Space, Copenhagen, DK

1990 Street Signs, (billboards), BIZART, Copenhagen, DK

1989 Ventilator Projects, Charlottenborg Konsthall, Copenhagen, DK

Projects/Verkefni

2003 Add to it, Portikus im Leinwandhaus, Frankfurt am Main, DE

2001 Seeing Yourself Sensing, Museum of Modern Art, New York, US
The young land, The Institute of Contemporary Art, Boston, US

1998 i8 Gallery, Reykjavik, IS
Raum fur eine Farbe, Kunshalle Bremen, DE

1997 Your windy corner, Galleri Andreas Brändström, Stockholm, SE
Erosion, Water-project, Johannesburg Biennale, SA
The very large curve, Chalkline drawing, Amos, CA

1996 The Mukkepark Project, Huidovre, Copenhagen, DK

1994 Beauty, Regenbogen, Lukas & Hoffmann, Cologne, DE

1992 Expectations, Lichtprojekt, Copenhagen, DK

1990 31 Days of News, Krasnapolsky, Copenhagen, DK

Bibliography/Ritaskrá

2003 Olafur Eliasson. The Weather Project. exh. cat. Tate Modern. London
Einbildung – Das Wahrnehmen in der Kunst, exh. cat., Köln
Arte, October 2003, Milano
Kunstforum International, 167, Pg. 191-207
After the Observatory, Paula Cooper Gallery, New York
No Art = No City! Stadtutopien in der zeitgenössischen, Hrsg. Städtische Galerie, Bremen, Ostfildern
Art Against Stigma, exh. cat., Copenhagen
Contemporary Art, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern / Städtische Galerie,Bremen
These Dreams. What are things before they become things, i-D No.237
Hybrid Zones Art and Architecture in Basel and Zurich, Birkhäuser – Basel, Boston, Berlin, Edited by Sybille Omlin, Karin Frei Bernasconi
Giardini Di Porta Nuova – Area Garibaldi Repubblica, International Design Competition
rent-a-bench, exh. cat. Los Angeles / Traphold Museum by Pork Salad Press
Kunstforum International, 166, Pg. 241-243
Kritik, 164, Pg. 1-7
Artforum, September 2003, Pg. 224
Brightness, exh. cat. Museum of Modern Art Dubrovnik
The Blind Pavilion, exh. cat. 50th Venice Biennale 2003, exh. cat., Hatje Cantz
The Weather Man, ArtReview, June 2003
Beyond Nordic Romanticism, Flash Art No. 230
Olafur Eliasson, ARTinvestor Nr. 01/2003
The Straight or Crooked Way, exh. cat. Royal College of Art Galleries, London
Sonne statt Regen, exh. cat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Hatje Cantz
funcionamiento silencioso, exh. cat. Palacio de cristal. Parque del Retiro, Madrid, Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofia
Revisar Canarias, The Canary Islands Revisited. Lanzarote Series-
Olafur Eliasson, Actar, ES

2002 Olafur Eliasson. Phaidon Press Limited. NY, London
Olafur Eliasson, Movement Meter for Lernacken, Berlin
Einar Thorsteinn & Olafur Eliasson. To the habitants in space in general and the spartial inhabitants in particular. Bawag Foundation Edition, Wien
Birnbaum, Daniel: Where is painting now?, Täte International Arts and Culture, Sep/Oct 2002, p. 60-63.
the object sculpture, exh. cat., Henry Moore Institute, Leeds
Dialoghi Europei d'Arte, Città di Napoli, exh. cat.,Editoriale Modo, Milano
Olafur Eliasson: Chaque matin, je me sens différent – chaque soir je me sens le même, exh. cat. Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris-Musee.
Olafur Eliasson: Surroundings surrounded, exh. cat. ed. by Peter Weibel, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz / ZKM Karlsruhe, Cambridge, The MIT Press, Cambridge MA / London

2001 Olafur Eliasson. Your only real thing is time, exh. cat., The Institute of Contemporary Art, Boston, Ostfildern
Olafur Eliasson: The mediated motion, exh. cat., Bregenz, Köln
your difference & repetition, Kitakyushu
What is this. Elias Hjörleifson & Olafur Eliasson, Berlin
Surrounding surrounded, exh. cat., Karlsruhe
The Structural Evolution Project, exh. cat., Mala Galerija Ljubljana
Olafur Eliasson: Your only real thing is time, exh. cat., ICA Boston,Hatje Cantz Verlag
my now is your surroundings: Olafur Eliasson, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln
Chen, Aric, "spatial transcendence," Dutch, March/April, 2001, p. 48
"The iceman cometh," i-D, April, 2001, p. 74
Jones, Kristin, "Olafur Eliasson," Frieze, May, 2001, p. 96.
Sherman, Mary, "Special effects: Olafur Eliasson brings his versions of natural phenomena o the ICA," Boston Herald, February 6, 2001.
Bers, Miriam; Berlin, from neo pop to crossculture; tema celeste; Januar/ Februar 2001, S. 70-75
Silver, Joanne, "Unnatural wonders," Boston Herald, Friday, January 26, 2001.
Temin, Christine, "Icelandic circles ring the ICA," The Boston Globe, Saturday, January 27, 2001, p. F1, F5.
Camhi, Leslie, "And the Artist Recreated Nature (or an Illusion of It)," The New York Times, January 21, 2001, Art/Architecture, p. 35.
Richard, Frank, "Olafur Eliasson," ArtForum, January 2001, p. 136.
Hurst, David, "Olafur Eliasson," Flash Art, January/February 2001, p. 111.

2000 "Olafur Eliasson," The New Yorker, November 20, 2000, p.21.
Jowitt, Deborah, "Merce's Major Events," Village Voice, November 21, 2000, p.83.
Smith, Roberta, "Olafure Eliasson," New York Times, November 17, 2000, p. E41.
"Olafur Eliasson, Your now is my surroundings," Time Out New York, November 16, 2000, p.82.
Levin, Kim, "Turning the Gallery Inside Out: Natural Wonder," Village Voice, Nov. 14, 2000, p.77.
Wailand, Markus, "Olafur Eliassom, Neue Galerie, Graz," Frieze, p. 127-128.
Steiner, Rochelle,"Wonderland," The Saint Louis Art Museum, pgs. 55-59.
Kunz, Sabine,"Olafur Eliasson," art Das kunstmagazine, March 2000, pgs. 62-67.
Wiensowski, Ingeborg, "Olafur Eliasson," Kultur Spiegel, April 2000, p. 26.
Rondeau, James, The Art Institute of Chicago, May-August 2000.
Leffingwell, Edward, "Carnegie Ramble," Art in America, March 2000 Pgs. 86-93
Prandi, Lucia, Over the edges: the Street corners of Gent, Tema Celeste,p.111.
Decter, Joshua, " Panorama 2000," Flash Art, January-February 2000, pgs 43, 112.
Camper, Fred, ' Nature Containers,' Chicago Reader, August 4, 2000.
Artner, Alan, 'Playing with Perception,' Chicago Tribune, June 11, 2000.
Hawkins, Margaret, Olafur Eliasson,' Chicago Sun-Tribune, June 10, 2000
Vision and Reality, Ausst.Kat. Louisiana Museum of Modern Art, S.70-71
Kuhn, Nicola; Bin ich Jesus? Habe ich Latschen?; Der Tagesspiegel; 8. Dezember, Nr. 17256, S. 31
Richter, Peter; Gewinnen ist auch eine Kunst; Süddeutsche Zeitung; 8. Dezember, Nr. 283, S.13
Meixner, Christiane; Kontemplative Baustelle; Berliner Morgenpost; 8. Dezember, S.25
Müller, Kai; Wir haben alles richtig gemacht; Der Tagesspiegel; 5. Dezember, Nr. 17253, S.27
-;Die Abwehrschlacht um den Preis der Nationalgaleneist kurz vor der Entscheidung; Frankfurter Allgemeine Zeitung; 2. Dezember, Nr. 281,S.BS3
Juthady, Manisha;Olafur Eliasson, Neue Galerie Graz; frame; Juli/Aug., Nr.3, S.137
Hess, Barbara; Nase im Wind; Texte zur Kunst; Sept./Heft 39, S.189-196
Grasskamp, Walter; Kunst in der Stadt; frame, März/ April, Nr.2, S.60-67
Berg, Ronald;Wer wird Millionär?; Zitty; Nr.20/2000, S. 56
Groetz, Thomas;100 000 Mark für junge Kunst; art Das Kunstmagazin; Oktober, Nr. 10, S.94-95
Müller, Katrin Bettina; Gegen die Wand segeln; die Tageszeitung, 26. Sept., Nr.6255, S.22
Pakesch, Peter(Hrsg.); Raumkörper, Netze und andere Gebilde, Ausst. Kat. Kunsthalle Basel 38/2000, Basel 2000
Spiegl, Andreas; Olafur Eliasson, Non-Trueness as the Nature of Theater; Afterall, Issue 2 2000, S.99 - 106
Sandquist, Gertrud; Olafur Eliasson; Afterall, Issue 2 2000, S.107 - 110
Lübbke, Maren; Olafur Eliasson: Surrounding Surrounded; Camera Austria, Nr. 71 2000, S.61
Krogh Jensen, Marianne; Landscape as an Unwinding Path; Naoshima News, Naoshima Contemporary Art Museum; Nr.1, Juli 2000
Akimoto, Yuji; Making a Place; Naoshima News Naoshima Contemporary Art Museum; Nr.1, Juli 2000
Behr, Martin; Der Natur- Bändiger; Salzburger Nachrichten,5. Mai 2000
Kyander, Pontus,Blek samling i Wanässkogen, Sydsvenskan 7. Juni, S.A5
Krampitz, Dirk; Sind das die Gewinner des Kulturpreises 2000?, Welt am Sonntag, 28. Mai, Nr. 22, S. 106
Vogel, Sabine B., Fantasie hinterm Tropfenvorhang, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5. Mai, Nr.104, S.51
Huck, Brigitte; Schöne synthetische Welt; Standart, 11. April
Ertl, Barbara; Spielerische Natur-wahrnehmung, Kronenzeitung, 6. April
Niegelhell, Franz; Die Wirklichkeit und ihre Wahrnehmung; Neue Zeit, 5. April, S.51
Wiensowski, Ingeborg; Plopp, Plopp; SPIEGELreporter, 4. April, S. 138
Titz, Walter; Fallendes Wasser, duftendes Moos; Kleine Zeitung, 1. April
Tufnell,Rob; Olafur Eliasson; Untitled. Contemporary Art; Frühling, Nr. 21,S.34
Schulze, Karin; Erfolg ist ein grosser fremder Vogel; Financial Times Deutschland, 31. März, S. IV

Leffingwell, Edward, Carnegie Ramble; Art in America, März
Kissick, John; Feelin' mighty real (I think!); New Art Examiner, März Hofleitner, Johanna; Nordlicht, Presse, 24. März
Kunz, Sabine; Olafur Eliasson, Installationen aus Luft und Licht; art. Das Kunstmagazin, März, Nr. 3, S.62-67
Carrier, David; Pittsburgh Carnegie International; Burlington Magazine, Februar
Daly, Catherine; Olafur Eliasson: The Curious Garden; The Sunday Times, 6. Februar
Ausstellungsempfehlung: Olafur Eliasson: Surroundings surrounded; Portfolio Newletter, 1/2000, S.13
Hartigan, Marianne; Ready-made collection; The Sunday Tribune, 30. January
Clancy, Luke; A room with a phew; The Evening Herald; 17. Januar
Schulz-Dornburg, Julia; Art and architecture: new affinities, Barcelona; S. 30, 82
Niegelhell, Franz; Technologien des Sehens; Neue Zeit, 5. Januar

1999 Your position surrounded and your surroundings positioned, Dundee, Scotland
Suspensione, Venedig
Hannula, Mika; Berliner Romanze;Neue bildende Kunst,Dezember,Nr.7/99,S.46-51Eller, Thomas E.; Schön bunt hier, Der Tagesspiegel, 15. Dezember, S. 31
Shearing, Graham; Curator reveals a bold theme; Tribune Review, 28. November
Potter, Chris: The Carnegie International explores boundaries in a complicated world;Pittsburgh City Paper; 3. November
Cotter, Holland; Update on Berlin Since the Wall, The New York Times, 12. November, S. B37
Grant, Simon; Olafur Eliasson. Poetry in Motion, Tate. The Art Magazine, Issue 19. Winter 1999, S. 12
Pollestad, Ellen, Islandsk energi. Kunstfestival Lofoten, N. N. 26. Juni, S. 21
Krogh Jensen, Marianne; Olafur Eliasson, Katalog zur Ausstellung dAPERTutto, 48 Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, S. 278-281
Wiensowski, Ingeborg; Ishellir-Höhle, Island, Kultur Spiegel, Heft 7/Juli 1999, S. 11
Árnason, Gunnar J., Olafur Eliasons work is both visually arresting and intellectually intriguing, nu:, Nr. 1, S. 84-85
Eliasson, Olafur; Dreams, Hrsg. v. Francesco Bonami u. Hans Ulrich Obrist, Torino 1999, S. 36-37
Stange, Raimar, Wolfsburger Antasten,http://blitzreview.thing.at/blitzreview/b516.html
Herwig, Oliver, Lilith und die Kröten, Süddeutsche Zeitung, 8./9. Mai
Winkelmann, Jan: Olafur Eliasson, Metropolis M, Nummer 1, Febr.-März, S. 42-45
Lind, Maria; Raumnachbildungen und Erfahrungsräume, Parkett, Nr. 54, S. 186-190
Wulffen, Thomas u. a., Berlin Biennale, Kunstforum International, Jan./Feb., Bd. 143, S. 290-310
Johnson, Ken: Turning the Museum Into a Vast Menorah, The New York Times, 1. January
Weh, Vitus H., Sharawadgi, Kunstforum International, Jan./Feb., Bd. 143,S. 410-411
Verwort, Jan; Berlin Biennale, frieze, Februar, S. 91 - 92
Philips, Christopher; Art for an Unfinished City, Art in America, Januar, S. 62 - 69
"Carnegie International 1999/2000," Essay by Madeleine Grynsztejn, Curator, pp. 32,33, 70, 102.
Brenson, Michael & Grynsztejn "Fact and Fiction":Artforum, September 99 P.67-70
Birnbaum, David & Nilsson, Peter, Like Virginity, Once Lost:
Five Views on Nordic Art Now;1999, Page 74
Burkhard Riemschneider and Uta Grosenick, Art at the Turn of the Millenium, Taschen, 1999, p. 144-45
Leffingwell, Edward, "Report From Sao Paulo: Cannibals All," Art in America; May 1999, pgs.48-55
Turner, Elisa, "Photos capture people estranged from their surroundings," The Miami Herald, Sunday, January 10, 1999, Page 8i.

"Photography from the Martin Z Margulies Collection," The Art Museum at Florida International University, Catalog, Page 28.

1998 Landscape with yellow background, Bild Museet, Umeå, SE
Hellisgerdi, The Reykjavik Art Museum, IS
Verwoert, Jan,"Berlin Biennale", Frieze Issue 44; Jan-Feb'99 p.91-92
Fortes, Márica, "XXIV Sao Paul Biennal ", Frieze Issue 44; Jan-Feb 99 p.87-88
Jensen, Marianne Krogh, "Biennial, Art Fair and Danish Initiatives in Berlin," Newsletter from the Danish Contemporary Art Foundation, No. 2, November 1998.
Arning, Bill, "Camera Shy," Time Out New York, November 19-26, Issue No.165, p.63
Bonami, Francesco, "Olafur Eliasson," Cream: Contemporary Art in Culture, London, Phaidon, 1998, pp. 104-107.
Grant, Simon, "Olafur Eliasson," Every Day, Catalog for the 11th Biennale of Sydney, pp. 90-91.
Levin, Kim, "Voice Choices: Short List," The Village Voice, June 2, 1998, Page 86.
Haye, Christian, "The Iceman Cometh," Frieze, May 1998, Pages 62-65.
Berrebi, Sophie, "Nuit Blanche, Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris," Frieze, May 1998, pp. 88-9.
Volk, Gregory, "On the Edge; Olafur Eliasson: Fire and Iceland," Artnews, April1998, page 200.
Birnbaum, Daniel, "Openings: Olafur Eliasson," Artforum, April 1998, pp. 106-7.
Winkelmann, Jan, "Project: Olafur Eliasson," Art + Text, February -April 1998, pp. 44-49.
Eliasson, Olafur and Steiner, Barbara. "Gegen die Zeit gehen." Kunst Bulletin, Jan./Feb. 1998, p. 10-17.

1997 Olafur Eliasson. The Curious Garden, exh. cat. Kunsthalle Basel
Erosion. 2nd. Johannesburg Biennale
Marcoci, Roxana, and Diana Murphy, Eve Sinaiko, eds. New Art, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1997, p. 51.
Mitchell, Charles Dee, "Reports From Santa Fe: New Narratives" Art in America, November 1997, pp. 43-7.
Bonami, Francesco, "Psychological atmospheres," siksi No 3, Fall 1997, pp. 49-55.
Reust, Hans Rudolf, "Reviews," Artforum, Summer 1997, p. 146.

1996 Schneider, Christiane, "Olafur Eliasson," Frieze, January/February 1996, p. 77.
Bonami, Francesco, "Olafur Eliasson," Flash Art, May/June 1996, p. 105.
Levin, Kim, "Galleries," The Village Voice, May 1996.
Smith, Roberta, "Enter Youth, Quieter and Subtler," The New York Times, May 17, 1996.
Herbstreuth, Peter, "Schauder des Glücks, Der Tagesspiegel, June 25, 1996, p. 18.
Rapko, John, "'Glow' at New Langton Arts," Artweek, July 1996, p. 20.
Smith, P.C., "Olafur Eliasson at Tanya Bonakdar," Art in America, December 1996, pp. 92-93.

1995 Metzel, Tabea. "Olafur Eliasson." zitty, No. 25/95, p. 132.

Myndir / Plates

Cover. Your Activity Horizon, 2004. Installation, Hafnarhúsið, Reykjavik Art Museum.
4. Frost Activity, 2004. Installation, Hafnarhúsið, Reykjavik Art Museum.
6. Reykjavik Series, 2003.
9. Lavafloor, 2002. Musée d'art moderne de la ville de Paris.
10-11. Seeing Yourself Sensing, 2001. Installation, Projects 73: Olafur Eliasson, The Museum of Modern Art, New York.
12. Your Now is My Surroundings, 2000. Installation, Tanya Bonakdar Gallery, New York.
14-15. Mýrargarður, 2002. Environmental Installation, deCODE genetics · Sturlugata, Reykjavík · Iceland
16. Reykjavik Series, 2003.
17. Lavafloor, 2002. Musée d'art moderne de la ville de Paris.
20-21. Camera Obscura, 2002, i8 Gallery, Reykjavik.
23. Your Compound View, 1998. Installation, Kjarvalsstaðir, Reykjavik Art Museum.
25. The Drop Factory, 2000. Installation, St. Louis Art Museum.
28-35. Frost Activity, 2004. Installation, Hafnarhúsið, Reykjavik Art Museum.
36-41. Model Room -
Models constructed in cooperation with architect Einar Thorsteinn Asgeirsson.
42-47. Your Activity Horizon, 2004. Installation, Hafnarhúsið, Reykjavik Art Museum.
48-53. Zometools, Construction Model Room: Work in Progress. Hafnarhúsið, Reykjavik Art Museum.
56-59. Green River, 1998. Iceland
60-65. Installation,2002, i8 Gallery, Reykjvik.
66. The Fault Series, 2001.
67. The Glacier Series, 1999.
68-69. Galleri Kambur, 1998
70. Looking for Hot Water in Gunnar's Land 1995
71. Galleri Kambur, 1998
72-73. Ice Pavillion, 1998. Installation, Kjarvalsstaðir, Reykjavik Art Museum.
75. Your Compound View, 1998. Installation, Kjarvalsstaðir, Reykjavik Art Museum.
75. Parallel Gardens, 1998. Kjarvalsstaðir. Reykjavik Art Museum.

Eftirtalin fyrirtæki veittu sýningunni liðsinni. Listasafn Reykjavíkur kann þeim kærar þakkir fyrir /
The Reykjavík Art Museum would like to thank these companies for their generous support:

Icelandair
Höfuðborgarstofa
S. Helgason
Morgunblaðið
Múrlína
Gutenberg
Iceland Tourist Boarf
Eimskip
Zumtobel Staff
Flugfélag Íslands





samson

Björgólfi Thor Björgólfssyni og Samson Eignarhaldsfélag er sannur heiður að veita sýningunni brautargengi.

Thor Björgolfsson is proud to sponsor this exhibition on behalf of Samson Holding Ltd.

Listasafn Reykjavíkur

9 789979 769187