

ERRÓ



ERRÓ

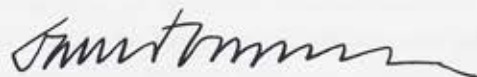
HRINGFERÐIN OG LÍNAN

LISTASAFN REYKJAVÍKUR
KJARVALSSTAÐIR
SEPTEMBER–OKTÓBER 1989

Það er mikill viðburður í hvert sinn sem Erro sýnir á Íslandi. Aðdáendur hans og vinir hér heima bíða spenntir eftir því að sjá hverju hefur undið fram í list þessa mikla málara, sem getið hefur sér gott orð svo víða. Í litskrúðugum heimi listanna er aðeins til einn Erro. Hugmyndaauðgi hans, sérstæður stíll, afburðatekni og stórbrotin list lýsa úr myndverkum hans. Seint verða allir menn sáttir við verk hans, en enginn sér þau ósnortinn.

Jóhannes S. Kjarval sendi á sínum tíma drengstúf, sem hann hafði rekist á, lítið bréf ásamt lit og penslum austur á Kirkjubæjarklaustur. Hann hefur sjálfsagt séð að þar fór listamanns efni og víst hefði hann glæst hefði hann þá mátt vita, að þessi sami drengur yrði mörgum árum síðar mikill aufúsgestur með verk sín í því musteri menningar og lista, sem ber nafn Kjarvals sjálfs.

Það er Reykjavíkurborg og Reykvíkingum sérstakt fagnaðar efni að Erro skuli nú á nýjan leik sækja okkur heim með sýningu á verkum sínum. Hann er boðinn hjartanlega velkominn.



Um miðjan 6. áratuginn komu fram listamenn, sem endurvöktu figúrana, eða manninn, sem myndefni í málverki og höggmyndalist. Hér var þó ekki um að ræða ákvedin stíl í hefðbundnum skilningi, heldur áttu þeir sameiginlega myndfræði sem hafði vísun í nútíma neyslu- og fjölmiðlaheim. Þessi liststefna fékk heitið Poplist.

Með Poplistinni komu fram nýjar hugmyndir um eðli listsköpunar og hlutverk listamannsins. Forsendu listsköpunar var ekki lengur eingöngu að finna í hugarheimi listamannsins; hann átti ekki að finna upp og búa til form eða endurnýja sýn á þekktu hluti, heldur tileinka sér það sem hið nýja neyslu- og fjölmiðlapjódfélag hafði upp á að bjóða. Hversdagslegar auglýsingamyndir, þekkt almenningsstákn og teiknimyndaseríur urðu nú hráefni í þessa nýju myndgerð. Hlutverk listamannsins breyttist frá því að vera hinn guddómlegi skapandi, í að vera sá, sem raðar saman þekktum myndfræðilegum tilvísunum. Hin rómantíska hugmynd um listamanninn sem hinn sérstæða höfund var nú endanlega jarðsett. Allt var gert til að afmá ummerki um tilvist listamannsins í verkinu, tilfinningalega hlaðin pensilfór og sjálfsævisögulegar tilvísanir. Margir listamenn vituðu jafnvel um það að hafa aldrei framkvæmt þau verk sem þeir undirrituðu.

Myndlistarmaðurinn Erró tileinkaði sér snemma þessa óbeinu myndgerð Poplistarinnar, og hefur hann þróað einkar persónulegt myndmál, sem markar honum afgerandi sérstöðu innan þessarar liststefnu. Hann hefur hlotið alþjóðlega viðurkenningu og er vafalítið þekktasti myndlistarmaður íslenskur nú á tímum.

Erró fæddist í Ólafsvík árið 1932, en ólst upp að Kirkjubæjarklaustri þar til hann settist á skólabeck í Reykjavík. Þar stundaði hann ennfremur teiknínám í kvöldskóla. Þegar skólanum lauk innritaðist hann í Handíða- og myndlistarskólann, og valdi teiknikennaradeild af skynsemisástæðum.

Á æskuheimili hans var lítið um myndlist, nema þegar Kjarval kom austur og málaði yfir sumartímann. Stíllti hann þá gjarna upp málverkum í skólahúsinu eða á bóndabænum. Þá átti hann það til að gefa Erró háltómar litatúpur og léreftsbúta, og hefur það eflaust gert sitt til að kveikja listamannsdrauminn hjá Erró. Sú menntun sem Erró hlaut í Handíða- og myndlistarskólanum í Reykjavík var einkar hefðbundin; módelteikning og uppstillingar líkt og það nám sem hann kynntist í Listaháskólanum í Osló nokkrum árum síðar. Þar voru menn uppfullir af nýjum Parísarhugmyndum um listina og ræddu af miklum ákafa um Matisse, Picasso og Braque. Aftur á móti fór lítið fyrir allri umræðu um súrrealisma og dadaisma og ef eitthvað var, voru verk eftir slíka meistara tek-in sem dæmi um það, hvernig ætti ekki að mála.

Eftir þriggja ára nám í Noregi á árunum 1951–54 hvarf Erró til Flórens, en hann hafði heillast af þeirri borg á ferðalagi með félögum sínum. Í fyrstu innritaðist hann í Listaháskólann þar, en líkaði ekki vistin og tók því á leigu vinnustofu með nokkrum kunningjum sínum. Þar litu svo við kennarar, sem ræddu vinnu þeirra og gagnrýndu verkin. Það var í raun þar sem hann hóf að vinna sjálfstætt að sinni listsköpun.

Næsti áfangastadur Erró var Ravenna. Þangað kom hann til að læra að gera mósaikmyndir. Þar vann hann undir stjórn kennara að viðgerðum og endurbyggingum á mósaikmyndum í kirkjum á borð við Baptistere des Ariens og Saint Vital. Eftir tveggja ára nám lauk Erró þaðan prófi. Í nokkur ár vann Erró fjölmargar mósaikmyndir, og hélt m.a. sýningu á þeim hér á Íslandi.

Eftir að hafa dvalist í eina 8 mánuði í Ísrael árið 1957 tók hann hvatningu kunningja síns, Jean-Jacques Lebel, sem hann hafði kynnt á Ítalíu, um að koma til Parísar. Þangað kom hann árið 1958 með allt sitt hafurtask. Vinurinn sem tók á móti honum var sonur Robert Lebel, eins þekktasta listfræðings Frakka, sem m.a. hafði skrifað merka bók um Marcel Duchamp, og var góðvinur flestra surrealistanna. Gegnum þessa fjölskyldu kynntist Erró svotil öllum úr surrealista-hreyfingunni, sem voru allir heimilisvinir Lebel fjölskyldunnar. Þar eignaðist hann mikla vini á borð við Matta, Brauner og Miro, en Max Ernst kynntist hann síðar. Víst er að þessi kynni urðu Erró til góðs, auk þess sem það hefur verið upplýsandi og fróðlegt fyrir hann að fylgjast með umræðum þessara meistara.

Á næstu árum teiknaði Erró og málaði mikið myndir af beinagrindum og allskyns vélrænum hlutum. Hann hafði

m.a. gert samning við skransölu, um að láta taka frá fyrir sig allt, sem snerti vélar og iðnað, eins og t.d. skrár yfir iðnaðarsýningar með fræðilegum textum yfir vélar og aðrar leiðbeiningar. Á eftir vélasériunum gerði hann ýmiskonar innýfla- og anatómíu-myndir, og myndir sem tengdust jurtaríkinu.

Á þessum árum var oft hart í búu, því ekki var hlaupið að því að selja málverk, nema þegar faðir Lebel keypti eina og eina mynd. Hugleiddi Erró margsinnis að snúa aftur til Íslands, og eitt sinn kom m.a. til greina að flytjast til Ameríku, en ekkert varð úr þeim fyrirætlunum.

Allt frá 1958 hafði Erró unnið fjölda samklippimynda, samhliða málverkinu, sem hugmyndalega lágu ekki fjarri þýsku dadaistunum. En það var ekki fyrr en hann kom til New York 1962 og kynnist ameríska poppinu, að hann fór að nota þessar samklippur í málverkið.

Á þeim tíma urðu grundvallarbreytingar í listsköpun Erró, sem vann nú í auknum mæli með myndvörpu til að kasta samklippunum á léreftið. Hin beina tjáning hvarf fyrir þekktar myndir, sem listamaðurinn sótti ýmist í bækur, tímarit, blöð eða aðra pappírsfjölmiðla samtímans. Ný frásagnarhugmynd kom fram á sjónarsviðið, sem byggdist umfram allt á ljósmyndatúlvísunum og samhrúgun mynda. Í vinnslu listamannsins áttu þessi nýja frásögn eftir að ala af sér nýja möguleika í myndbyggingu. Burt séð frá táknfræðilegu gildi verkanna var rýmið fyllt af fjölda tímavísana; þær eru miðpunkturinn í myndrænum hugleiðingum Erró, sem hefur kunnad að þróa þær á margbrotinn hátt í verkum sínum. Sjöundi áratuginn var einkar frjósamur fyrir Erró. Hann var orðinn fjárhagslega sjálfstæður og gat einbeitt sér að málverkinu. Hann skrifaði undir tímabundinn samning við Gallery Schwartz í Milanó, og tók þátt í sýningum víðsvegar um Evrópu. Í Frakklandi var hann í hópi listamanna sem gekk undir nafninu „Figuration Narrative“. Hann vann aðallega með galleríinu Saint Germain og gengu þær sýningar vel. Erró hafði þó ávallt þá sérstöðu, að hann gerði enga langtímasamninga við gallerí, og hefur reyndar ekki gert enn. Hann hafði því engan kaupmann til að verja sig opinberlega eða kaupa myndir af sér.

Myndir Erró eru samsettar, þ.e.a.s. á myndfletinum eru myndir sem hafa ólíkan uppruna. Þær myndir sem hann ræðar saman geta ýmist verið tvær eða fleiri, og í svonefndum „Scape myndum“ er samhrúgun myndanna oft yfiringileg. Með þessum ólíku myndbrotum brýtur listamaðurinn upp öll takmörk tíma og rúms. Myndbrotin leika saman, samtímis

sem þau vísa út fyrir rammann. Eftir því sem myndbrotin eru fleiri eykst táknrænt gildi verkanna, því sérhvert myndbrot er ekki einangrad fyrirbæri, heldur viðhalda þau breytilegum tengslum við sínar næstu granneindir. Þó svo að frummerking myndanna sé skýr í huga listamannsins, og að samsetningararnar hafi sína innri rökhyggju, er túlkunarmöguleikum áhorfandans lítil takmörk sett. Í raun er lestur viðkomandi myndverka ekki síst háður þekkingu, menningu og andagift áhorfandans.

Síðastliðna áratugi hefur Erró unnið markvisst að eigin listsköpun og þróað myndgerð sem á sér enga líka í veröldinni. Hann dvelur til skiptis í Thailandi, París og Mallorca, og söfn og einkaaðilar víðsvegar í heiminum keppast um að eignast verk eftir meistarann.

Gunnar B. Kvaran.

Spurningin um stíl

HUGLEIÐINGAR ERRÓ UM LISTINA.

Hvað er stíll?

Ég hef reynt að gefa perónulega skilgreiningu á því út frá myndaröðinni um tónlistarmennina, sem ég er að byrja á um þessar mundir. Hér þarf sérhver mynd að endurspegla sögulegt andrúmsloft viðkomandi persónu, fagurfræðileg einkenni þess tímabils og tónlistarsköpun viðkomandi listamanns. Þegar ég fjalla t.d. um Corelli, þá tileinka ég mér auðvitað ítalska barokkið og set saman þær heimildir, sem ég hef yfir að ráða á eilítið tilgerðarlegan hátt. Aftur á móti þegar myndaröðin á að votta Boulez virðingu sína, þá munu allar tilvísanirnar leggja áherslu á tilraunastarfsemi 20. aldarinnar, sem einkennist af geometriskri reglu og tekur hið einfalda fram yfir hið ofhlaðna. Í hverju tilfelli mun ég reyna að tileinka mér ólíkar stíltægundir. Stíll hvers málverks verður því stíll ákveðinnar tækni.

Að mínu áliti er það tæknin sem ákvarðar stílinn. Tökum til dæmis hyperrealismann (ofraunsæisstefnuna). Helstu einkenni hans liggja fyrst og fremst í stækkuninni. Auðvitað einkennist þessi aðferð líka af algjörrri tryggð við ljósmyndirnar sem byggt er á, en samt eru það þessar gríðarlegu stærðir sem ákvarða stíl þessara málverka. Það er athyglisvert í þessu sambandi að stíllinn er and-stíll. Þegar maður ber saman tækni ítölsku primitívistanna og þeirra sem á eftir koma, sér maður að það málverk var sérstaklega einfalt og „naif“. Að vissu marki er ljósmyndaraunsæi nútímans afturhvarf til ítölsku primitívistanna — rýmið er þar ekki lengur flókið fyrirbrigði.

Ef við segjum að stíll poplistarinnar eða hyperrealismans ákvarðist af stækkuninni, ákvarðast þá minn stíll af upphledslu mynda og mótsagnakenndri samsetningu, eins og margir vilja gefa í skyn?

Sjálfur spyr ég mig aldrei slíkra spurninga og vil ekki spyrja mig slíkra spurninga. Ef ég færi að skilgreina innra gangverk málverka minna er ég hræddur um, að þau glótuðu öllum sínum leyndardómum fyrir mér. Ef maður er á annað borð að mála, er það eflaust vegna þess, að maður skynjar dularfull tengsl við sitt eigið tjáningarform. Þannig spyr ég mig aldrei ákveðinna spurninga, einfaldlega til að viðhalda lönguninni til að mála.

Margir halda því samt fram, að til sé eiginlegur „Erró-iskur“ stíll; hvort sem ég tileinka mér ítalskt barokk eða kalda fagurfræði 20. aldarinnar, þá einkennist myndir mínar af minni skrift, mínu myndmáli. Auðvitað hefur það komið fyrir þegar ég hef séð aftur eldri málverk, að ég skynji þau sem hluti mjög nátengda mér, jafnvel þó mér finnst almennt vera alger ringlureið í því, sem ég er að gera. Á slíkum augnablikum skynja ég vissulega ákveðna tilfinningu eða andrúmsloft, sem maður gæti kannski tengt þessum hugmyndum um stíl.

En ég endurtek það sem ég hef oft sagt, að það er ekki mitt að útskýra mín málverk. Það er áhorfandans að draga þær ályktanir, sem honum líkar, eða að sundurgreina forsendurnar.

Þegar ég vel heimildir, sem ég ætla að nota seinna meir við myndgerðina, hef ég engin skýr áform í huga. Við heimildasöfnunina læt ég tilviljunina ráða. Á ferðalagi getur verið að ég finni fjölda gamalla tímarita, sem vekja athygli mína, án þess þó að ég viti nákvæmlega hvað ég ætla að gera við þau. Í þessu sambandi er um að ræða einhvers konar ósjálfrátt atferli. Ég nem kannski staðar við blaðsíðu, aðeins vegna þess að mér fellur myndin, jafnvel þó hún sé ómerk án andstæðu eða sviðsetningar. Það eru til einskona lög, sem gæða myndir lífi um leið og þær tengjast öðrum á myndrænan hátt. Þannig leita ég oft lengi að heimildum, sem gætu glætt lífi þær myndabirgðir, sem ég hef undir höndum. Til þess að sambúð heimildanna geti gengið, verð ég að skynja möguleika á sameiginlegri spennu. Stundum ríma myndir saman sökum átakanna á milli þeirra.

Þegar ég byrjaði að veita fjölmiðlaheimildum athygli, ætlaði ég mér alls ekki að endurnýja samklippulistina. Ég gerði fyrstu samklippurnar árið 1958, algerlega ómeðvitaður um þær tilraunir sem verið var að gera í Frakklandi og einkum Þýskalandi. Seinna uppgötvaði ég, að það var margt sameiginlegt með samsetningaradgerðum mínum og því, sem ákveðnir þýskir listamenn voru að gera, eins og t.d. Headfield. Þegar ég byrjaði, hafði ég engin raunveruleg áform. Mig

langaði aðeins til að leika mér með myndir og gefa þeim óvenjulega merkingu.

Ég var auðvitað ekkert að velta því fyrir mér hvort þetta væri frumlegt eða ekki, af því að ég hafði það á tilfinningunni að þetta væri and-stíll. Og ef að ég reyndi að svara þessari spurningu um frumleikann, þyrfti ég að gera það út frá sjónarmiði stílhugtaksins. Í rauninni vildi ég finna leið til að losna við stílinn; þannig að það yrði ekki minnst á hann frekar. Ég hef alltaf haft mun meiri áhuga fyrir ringulreiðinni heldur en hreinleikanum.

Annars held ég að þeir málárar af minni kynslóð, sem tengjast endurkomu figúrunnar hafi verið afar lítið uppteknir af stíl; í upphafi ævintýrisins að minnsta kosti. Ef við lítum á okkar myndrænu þróun, komumst við að raun um að sérhver okkar hefur komið sér upp persónulegum orðaforða og formrænni setningarfræði. Þegar allt kemur til alls, virðist stíllinn vera tjáning á lífnadar- og hugsunarhætti. Í raun var það efnid, sem við höfðum til ráðstöfunar, sem leiddi okkur að ákveðnum „stíl“. Hin myndræna tækni sem við notum ásamt heimildunum sem við sækjum í tilvísanir okkar, setja sinn svip á myndirnar og jafnvel myndrýmið.

Auðvitað væri hægt að svara mér því, að við höfum oft notað svipada tækni og heimildir til að búa til mjög svo ólíkar myndir, að öllu þessu hafi verið umbreytt í ljósi tilfinningalegrar afstöðu, sem leitast við að setja fram persónulega sýn og að þegar öllu er á botninn hvolft hafi þetta málverk, sem ekki leitaði að stíl, fundið hann. Kannski.

Ekki alls fyrir löngu fletti ég gamalli sýningarskrá á verkum eftir Telemaque. Þegar ég horfði á eldri málverkin hans, sá ég skyndilega að formræn einkenni þeirra höfðu haft sterk áhrif á seinni kynslóðir, stíllinn hans er raunverulega orðinn ákveðin fyrirmynd.

Það hefur stundum verið sagt, að það sé ekkert eitt sjónarhorn í málverkum mínum. Myndirnar í málverkunum virðast þannig valdar, að þær „sýki“ hver aðra. Áðan sagðist ég hafa áhuga fyrir ringulreiðinni. Í raun er þetta tugga. Ég vanda mjög vel alla niðurskipan myndanna í rýminu. Hvað varðar alúð mína við myndbygginguna, þá finnst mér ég standa nær flæmska málverkinu, heldur en ákveðnum samtímamálurum. Stundum angrar það mig, þegar ég átta mig á því, að ég er farin að vinna aftur með rýmið á mjög klassískan hátt. Þegar ég vinn með eldri heimildir, sem eru formrænt mjög hefðbundnar, dett ég næstum sjálfkrafa niður á rýmishugmyndir, sem byggjast á reglum ítalsku Endurreisnarinnar. Í slíkum til-

fellum getur þetta virst rökrétt. En miklu síður þegar ég nota karikatur-myndir dagblaðanna, allt frá síðustu heimsstyrjöld, eins og ég geri í síðustu myndum mínum. En þrátt fyrir það virðist mér, að aðeins strangt afgerandi rými geri þeim kleift að virka saman. Það er oft svo mikið brjálæði og yfirgengilegt háð í þessum myndum, að myndbygginging getur hæglega orðið að algerrri sjónrænni ringulreið.

En þegar ég sagði, að það angraði mig eða truflaði að ég stýddist við klassískar myndbyggingarreglur, merkir það ekki, að mér finnst ég vera fastur í hefðbundinni skilgreiningu á listmálaranum og hlutverki hans, heldur angrar það mig, að ég skuli fara aftur í lsitasöguna, í stað þess að nota aðeins möguleika nútímamyndmáls. Nýjasta tæknin er í mínum augum það eina sem getur á komandi árum breytt stílhugmyndinni. Mér virðist, að það sé algert skilyrði fyrir þróun hins listræna myndmáls að listamaðurinn sé í samræmi við tækni síns tíma.

Í Bandaríkjunum er verið að ljúka við að búa til tölvu, sem gerir það kleift, samkvæmt þeim upplýsingum sem hún er mótuð á, að breyta einu formi í annað, og tengja ákveðið form hvaða efni sem er. Þannig getum við fengið ísjökul úr ull, egg úr mold og andlit úr drullu. Auk þess má tengja fjölda efna saman í eina og sömu mynd. Þannig má setja saman andlit úr tré og steini. Það er því gríðarlegt safn afskræma, sem býður aðeins eftir því að fæðast. Með því að fara út fyrir takmörk skynseminnar og rökfræðinnar getur nýjung í formi orðið uppspretta athyglisverðrar endurnýjunar á sjóninni.

Þrátt fyrir aðvaranir vina minna, sem vilja meina að ég geti orðið of háður yfirþyrmandi tæknifræði, á ég aðeins þann draum að fá að gera tilraunir með þessa tækni. Allavega má nota alla tækni sem gagnrýnisvopn gagnvart ríkjandi þjóðskipulagi. Að gera andlistmynd af þjóðhöfðingja úr drullu eða stáli, virðist mér vera afar athyglisvert.

Þegar rýnt er í minar eigin myndir eiga áhorfendur oft erfitt með að átta sig á hvort ég sé fylgjandi tæknivæðingu, eða hvort ég tjái gagnrýna og kvíðafulla sýn. Ég verð að viðurkenna, að afstada mín er mjög tvíbent, eins og hún hlýtur að vera fjölmörgum listamönnum. — Á 7. áratugnum hafði einhver sýnt Huxley myndir eftir mig og hugsað mér sér, að þar kynni hann að finna enduróm frá „Veröld ný og góð“ (Brave New World). Hann bókstaflega hryllti við. Í rauninni kunnir hann aðeins að meta Matisse og Braque og fannst að málverkin mín væru ekki málverk.

Við vinnslu hvers málverks er 90% vinnunnar handavinna,

en aðeins 10% ánægja. Þessi litli hluti kemur yfirleitt fram á lokastiginu, þegar búið er að setja málverkið saman og aðeins eftir að laga til, bæta og fullkomna öll smáatriði, sem gefa málverkinu persónuleg blæbrigði, þokka og lifandi dýpt.

Það er eitt atriði, sem sjaldan er minnst á, þegar rætt er um málverk. Það er líkamleg áreynsla, og þar af leiðandi þreyta. Það kemur fyrir að ég vinn fjölda tíma á dag að einni mynd. Það getur verið afar lýjandi að standa uprétur og stýra hreyfingu handarinnar langtímum saman. Í málverkinu er því stór hluti leiði og þreyta, sem til allrar hamingju er bætt upp með þessum fáu unaðslegu stundum, sem um leið réttlæta alla þá vinnu sem innt hefur verið af hendi.

Þó hugsa ég, að með ellinni verði maður að finna upp og tileinka sér léttari, þægilegri tjáningartækni, þar sem lögð verður meiri áhersla á hugleiðingar heldur en framkvæmdir, þar sem formið verður samsteypa langrar umhugsunar. Þó að ég finni til líkamlegrar þjáningar í málverkinu, þá kannast ég aftur á móti alls ekki við andlega þjáningu.

Að lokum eru myndir mínar mér ávallt mikið gleðiefni. Er það vegna þess að mér finnst ég ná betri og betri tæknilegum tókum á þessum tjáningarmiðli? Kannski.

Ég samræmi ávallt þau viðfangsefni, sem mig langar til að taka til meðferðar þeirri líkamlegu og andlegu orku, sem ég hef yfir að ráða á hverri stundu. Á sumrin við ströndina vinn ég við mun hæverskari verkefni en þann tíma ársins sem ég starfa í París. Ég mála af léttuð til að varðveita sumarleyfiskennidina.

Á síðastliðnum árum hef ég stöðugt sótt viðfangsefni í fréttirnar, því að pólitíkin og fréttæmir atburðir einkenna hvað mest hvert tímabil.

Ekki alls fyrir löngu heimsótti ég Khmer-hofin í Thailandi, nálægt kambóðísku landamærunum. Þó svo þau séu ekki eins áhrifamikil og Angkor Vat, þá eru þau mjög falleg. En hvað sér maður? Trúarlega list, sem endurtekur sig sífellt í nokkrum ákveðnum táknum. En hvergi neinn vitnisburð um líf fólksins sem byggði þessi hof, þannig að formin eru fullkomlega tóm í okkar augum.

Mér finnst að listin eigi að vitna um sinn eiginn tíma, með því að endurspeglar hann og það af meiri eða minni nákvæmni. — Myndaröðin sem ég er byrjaður á um Bresnev, Ísrael, Carter o.s.frv. hefur þann tilgang að segja í stuttu máli frá helstu viðburðum, sem einkennt hafa ákveðna tegund af pólitík.

Ég hef stundum haft löngun til að setja saman víðáttumikið rými fullt af upplýsingum, þar sem væri jafnvel að finna heila

borg, og þar sem ekki væri hægt að skoða myndflötinn í einni svipan, þar sem myndin krefðist af áhorfandanum síendurtekens lestrar til að ná frásögn hennar í heild.

Annað viðfangsefni kemur einnig oft fyrir í verkum mínum og það eru vísanir til frægra málverka, samkvæmt þeirri sýn, sem nútíma eftirprentunartækni gefur þeim. En ég læt oft út í sólskinið eftirprentanir af málverkum, sem ég ætla mér að nota til að upplita hina skæru liti, svo að þeir verði ótrúir hinum upprunalega litaskala. Heimildin fjarlægist því verkið enn frekar, afbakar það, í gegnum fólks litbrigði og óvandaða tóna, sem það hefur aldrei haft.

Þegar ég loks endurgeri myndina, málverkið, reyni ég ekki að finna sannleika þess, heldur öllu fremur þær hugmyndir, sem eftirprentunin gefur, yfirleitt með „næstum“ réttum rauðum eða grænum litum. Með því að leggja áherslu á galla eftirprentunarinnar undirstrika ég einkenni mynda, sem ætlaðar eru fjöldamarkaði og sem hafa aldrei þetta unaðslega andrúmsloft listaverksins, heldur skerpa og einfalda einkenni forms og litar. Þessi fyrirbæri eru í raun hluti af sýn 20. aldarinnar.

Ég er mjög hrifinn af kúbísku málverki. Það sem hrífur mig er sú eining stílsins, sm er milli verka fjölda einstaklinga innan hreyfingarinnar. Málverk þeirra hafa til að bera sömu tækni, sömu kunnáttu og sömu fegurð. Hinir figúratífu málara af minni kynslóð hafa aftur á móti leitast við að brjóta upp einingu stílsins. Við höfum sumir valið mótsagnakennda tækni og margbreytilegar vísanir til að spila með og rugla hinum stílfræðilegu vísunum. Þegar ég tek upp verk eftir Van Gogh þá nota ég hvorki hans tækni né hans efni, heldur stæli ég efni hans. Ég tileinka mér stíl hans á minn hátt. Þetta stælingaviðhorf er alger andstæða við strang- og hreinleika kúbistanna.

Hvað mig varðar þá hef ég aldrei — aldrei hræðst að styðjast við hið alþýðlega. Ég geng jafnvel svo langt að segja að ég hafi fundið þar ákaflega mikinn kraft. Í hinu alþýðlega er ávallt ákveðið óhóf í öllum hlutum, sem gefur hinum formrænu atburðum einhvers konar jarðbundna orku. Það er ef til vill af þeirri ástæðu, sem ég er hrifinn af listamanni eins og Grüber, þar sem málverkið nærast af óhófinu.

Eina leiðin til að sundurgreina sinn eigin stíl og myndmál er að sjá nýjar og gamlar myndir á yfirlitssýningu. Þetta er annars reynsla sem ég óttast, vegna þes að hún gerir kleift að sjá stöðug, þekktanleg tákni, sem koma fyrir aftur og aftur í myndum, sem gerðar eru á mismunandi tímum. Maður getur

uppgötvad þar ákveðin einkenni, sem festast og endurtaka sig.

Í athöfninni að mála felst ákveðin ævintýraþrá; í aflestri myndmálsins leit að stöðugleika. Að vita ekki nákvæmlega hver er minn stíll veitir mér svigrúm til að vera í stöðugri leit og tilraunum. Þetta gefur mér tórn til að takast frjálst á við fjölda ólíkra stíla, án þess að ég þurfi að spyrja mig þess, hvort ég vinni móti „mínum eigin“ stíl. Til að geta haft það á tilfinningunni að „allt geti sked“ neyði ég mig til þess að vera algerlega opinn, tæknilega og andlega.

Fyrir mig er málverkið einskonar ferðalag gegnum form, rými og stíla, en ekki vörn á skýrt afmörkuðu formrænu yfirráðasvæði. Annars vildi ég gjarna ljúka þessu tali með því að vitna í texta sem ég held mikið upp á og er fullkomlega sam- mála. Hann var skrifaður af arkitektinum Robert Venturi og segir svo:

“Arkitekta geta ekki mikið lengur veitt sér það að vera heftir af þúritönsku siðferði tungumáls réttu línunnar í nútímaarkitektúr. Ég held upp á blandaða hluti fremur en „hreina“, samsetta fremur en „ljósa“, afvegaleidda fremur en „trygga“, tvíþenta og tvíræða fremur en „hreina og beina“. Ég er fylgjandi lífsfjörinu, sem menn vonast eftir, á móti augljósri einingu... ég er fylgjandi auðugri merkingu, fremur en skýrri merkingu.“ *

* Robert Venturi: „Complexity and Contradictions in Architecture“, 1966.

Skráð af Gunnari B. Kvaran 1980.



200 fermetra veggskreyting í Ráðhúsinu í Lille
1987

Einkasýningar:

- 1955
Galleria Santa-Trinita, Flórens.
- 1956
Galleria Montenapoleone, Milanó.
- 1957
Listamannaskálinn, Reykjavík.
- 1958
Musée National Betzalel, Jerúsalem.
Musée d'Art Moderne, Haifa.
- 1960
Galerie Chirvan, París.
Listamannaskálinn, Reykjavík.
- 1961
Galleria del Cavallino, Feneyjum.
Galleria del Naviglio, Milanó.
- 1962
Galerie J. Dols, Liege.
- 1963
Galerie Sydow, Frankfurt.
Galerie Saint-Germain, París.
- 1964
Gertrude Stein Gallery, New York.
Eduard Smith Gallery, París.
Galleria Schwartz, Milanó.
- 1965
Galleria l'Attico, Róm.
Listamannaskálinn, Reykjavík.
Galerie Saint-Germain, París.
Galerie J. Ranson, París.

- 1966
Galleria Kaléidoscope, Grand.
- 1967
Galleria Schwartz, Milanó.
Galerie Krikhaar, Amsterdam.
- 1968
Galerie Givaudan, Paris.
Galerie Mendoza, Caracas.
- 1969
A.R.C., Musée d'Art Moderne, Paris.
Galerie Heland, Stokkhólmi.
Galerie Givaudan, Paris.
Galerie Thelen, Essen.
Galerie Östergren, Malmö.
Galerie Haaken, Osló.
- 1970
Galerie André, Berlin.
Galerie 3 Laplace, Paris.
Galerie Kerlikowsky, Munchen.
Musée Galliéra, Paris.
- 1971
Art-Club, Antibes.
- 1972/73
Galerie Boulakia, Paris.
Galleria Arte Borgogna, Milanó.
Galerie Benador, Genf.
Galerie Bucholz Kunstmarkt, Köln.
Galerie Bucholz, Munchen.
- 1974/75
D.K. Bookhouse, Bangkok.
"Let's Mix all Feeling Together,
Baruchello, Erró, Falhström, Liebig".
— Stadtische Galerie im Lenbachhaus, Munchen.
Frankfurter Kunstverein, Frankfurt.
Städtisches Museum.
Leverkusen Schlots, Morsbroish.
Arc 2. Musée d'Art Moderne, Paris.
Maison de la culture, Rennes.
Louisiana Musée, Humblebæk.
Musée de Saint-Omer, Saint-Omer.
Musée des Beaux-Arts, Brest.
Palais des Papes, Avignon.
Sigma, Bordeaux.
Feneyjarbiennalinn,
— „Proposte per Mulino Stucky", Feneyjum.
Kunstmuseum, Luzern.
Galerie Buchholz, Munchen.
Europalia, Palais des Beaux-Arts, Brussel.
Galerie Lanzenberg, Brussel.
Galleria Arte Borgogna, Milanó.
Neue Galerie, Sammlung Ludwig, Aachen.
- 1976
Musée Despiau et Wlerick, Mont-de-Marsan.
M.J.C. St. Etienne-du-Rouvray.
- Rotterdam Kunststichting, Rotterdam.
Galerie Beaubourg, Paris.
M.J.C. Chatellerault.
O.K. Harris, New York.
New-Orleans, U.S.A.
Maison de la Culture, Amiens.
Musée d'Ethnographie, Bastia.
- 1977
Ecole des Beaux-Arts, Angouleme.
entre d'Art, Flaine.
„Topino-Lebrun", Centre National d'Art et de
Culture Georges Pompidou, Paris.
C.A.C. Chelles.
M.J.C., Mougins.
Galleria Lanzenberg, Ibiza.
Galerie Beaubourg, Paris.
Maison de la Culture, Poitiers.
- 1978
„Topino-Lebrun", Centre National d'Art et de
Culture Georges Pompidou, Paris.
Vieille Charité, Marseille.
Maison de la Culture, Joeuf.
E.N.A.C., Toulouse.
Maison de la Culture, Longjumeau.
Kjarvalsstaðir, Reykjavík.
Galerie Buchholz, Munchen.
Galerie Claude Givaudan, Genf.
Parco, Tokyo.
Parco, Sapporo.
Galerie Sven Hansen, Kaupmannahöfn.
- 1979
Galerie Beaubourg, Paris.
Galleria Arte Borgogna, Milanó.
Galerie Fred Lanzenberg, Brussel.
1980 Galerie Impact, Vannes.
Galerie Le Dessin, Paris.
- 1981
Lunds Kunsthall, Lundi.
Bergens Kunstforeing, Björgvin.
Nordiskt Kunstcentrum, Sveaborg.
Sveaborg Kunstforeningen, Sveaborg.
Galerie Maeght, Zurich.
- 1982
„Peinture Politique", Maison de la Culture, Chalon-sur-Saone.
Galerie Jean Six, Paris.
Salle Demangel, Montpellier.
Musée Rigaud, Perpignan.
Musée des Beaux-Arts, Nimes.
Tour Narbonnaise, Carcassone.
Musée Fabrégat, Béziers.
Galerie Le Dessin, F.I.A.C., Paris.
Art Front Gallery, Tokyo.
Musée Hedendaagse Kunst, Utrecht.
- 1983
Miroir d'Encre, Brussel.
Galerie Jacqueline Storme, Lille.

Galerie Municipale, Edouard Manet, Gennevilliers.
Galerie Fernand Leger, Ivry-sur-Seine.
„Erró sous l'eau“ Piscine Municipale le Pré Saint-Garvais.
Galerie Electrochoch 2, Caen.

1984

Centre Culturel Gerard Philippe, Brétigny-sur-Orge.
Galerie Sonia Zannettaci, Genf.
Centre Culturel Pablo Neruda, Corbeil-Essonnes.
Espace des Cordeliers, Chateauroux.
Galerie d'Art Contemporain, Tours.
Galerie Poll, Berlin (ásamt Arroyo og Monory).
Galerie Miroir d'Encre, Brussel.

1985

Galerie Loft, Paris.
Galerie Gilbert Brownstone and co., Paris.
Musée d'Art Moderne de la ville de Paris A.R.C. 2, Paris.
Musée du Dole, Dole.
C.A.C., Montbeliard.
Stadtmuseum, Rattigen.
C.A.C., d'Annecy.

1986

Norræna húsið, Reykjavík.
Maison de la Culture du Havre, Le Harve.
Maison de la Culture de Bourges, Bourges.
Galerie Municipale de Saint-Priest, Saint-Priest.
Musée du Chateau de Belfort, Belfort.
„L'incitation a la Création“ Abbaye de Montmajour, Arles.
Feneyjarbiennialinn, Íslenski skálinn, Feneyjum.
Festival International de la Bande Dessinée, Sierre.

1987

Galerie Montenay, Paris.
Sonia/Zannettacci, Genf.
Huit Paysage GAlerie Jaqueline Storme, Lille.

1988

Centre d'Art Contemporain
— Galerie Mediane. Carré Vert, Rouen.

1989

Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir, Reykjavík.

Verk eftir hann eru m.a. í eigu eftirtalinnna safna:

Listasafns Íslands.
Listasafns Reykjavíkur.
Betzael Museum, Jerúsalem.
Tel-Aviv Museum of Modern Art.
Musée National d'Art Moderne.
Centre Georges Pompidou, Paris.
Musée de la ville de Paris.
Musée de Marseille.
Musée de Besancon.
Louisiana Museum, Danmörk.
Randers Kunstmuseum.
Moderna Museet, Stokkhólmi.
Arkiv for Decorativ Kunst, Lund.
National Galerie, Berlin.
Sammlung Ludwig, Aachen.
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.

Kunst Museum, Bern.
National Air and Space Museum, Washington.
Museum of Modern Art, New York.
Museo National Havana.
Hara Museum, Tokyo.

Menningarmálanefnd Reykjavíkur:
Hulda Valtýsdóttir, formaður
Elin Pálmadóttir
Ingibjörg Rafnar
Ragnheiður B. Guðmundsdóttir
Kristín Ólafsdóttir

Kristinn G. Harðarson
Selma Guðmundsdóttir

Forstöðumaður Listasafna Reykjavíkur:
Gunnar B. Kvaran

Yfirllestur handrita og prófarkalestur:
Eiríkur Þortáksson.

Hönnun sýningarskrár:
Birgir Andrésson

KJARVALSSTAÐIR
SEPTEMBER–OKTÓBER 1989

