



MAGNÚS KJARTANSSON

MAGNÚS KJARTANSSON

LISTASAFN REYKJAVÍKUR

JANÚAR-FEBRÚAR 1994

Magnús Kjartansson hefur um árabil vakið athygli listunnenda með verkum sínum og hlotið viðurkenningar fyrir. Með þessari sýningu gefst gestum Kjarvalsstaða kostur á að kynna nýjum víddum í margbrotnum hugmyndaheimi listamannsins, þar sem hann tekst á við sígild sannindi frá sjónarhóli nútímans.

Menningarmálanefnd Reykjavíkur býður Magnús velkominn með verk sín að Kjarvalsstöðum og fagnar þessu tækifæri til að kynna þau gestum hússins.

Hulda Valtýsdóttir,
formaður

Magnús Kjartansson's work has aroused the attention of art-lovers for many years and won public recognition. The present exhibition gives visitors to Kjarvalsstaðir the opportunity to discover new dimensions in this artist's complex world of ideas, as he tackles classical truths from the viewpoint of the modern age.

The Cultural Committee of the City of Reykjavík welcomes Magnús Kjartansson and his works to Kjarvalsstaðir and is pleased to have this opportunity to present them to the museum's visitors.

Hulda Valtýsdóttir,
Chairman

MÁLVERKIÐ OG VERULEIKINN

Allt frá því að upplýsingastefnan skildi fagurfræðina frá guðfræðinni á 18. öldinni og reynsluhyggja vísindanna tók að vefengja sannleikumboð listarinnar hefur myndlistin háð hetjulega glímu við að skilgreina inntak sitt, sannleiksskilning og afstöðu til innri og ytri veruleika. Við sjáum þessa þróun ekki síst í málverkinu eins og það þróadist frá rómantik til raunsæis á 19. öldinni og hélt síðan áfram í friðlausri rannsókn sem í reynd þrengdi stöðugt viðfangsefni málverksins samfara því að þjóðfélagsþróunin gerði starf listamannsins æ einangraðra og sérhæfðara.

Ef lýsa ætti þróun málverksins á Vesturlöndum á 20. öldinni í fáum orðum, þá má segja að um leið og myndlistin hafi hreinsað sig af guðfræðinni og orðið fullkomlega veraldleg, hafi þekkingarlegt inntak hennar smám saman þrengst, um leið og þær spurningar sem myndlistin hefur sett fram hafa orðið skýrari og áleitnari.

Á sama hátt og myndlistin á 18. og 19. öld losaði sig undan valdi guðfræðinnar og gat af sér sjálfstæða fræðigreina, sem var fagurfræðin, þá hefur myndlist 20. aldarinnar tæmt þá fræðigreina að inntaki um leið og hún hefur sett fram nýjar knýjandi spurningar sem varða merkingu og innihald í mun víðara samhengi. Fagurfræði sem fræðigreina um frumspekilega merkingu hins fagra og munúðarfulla á ekki lengur svör við þeim spurningum sem myndlist 20. aldarinnar hefur sett fram, einkum eftir að hún snéri frá formhyggju módernismans og tók að setja fram áleitnar spurningar um merkingu og innihald, eins og skýrast hefur komið fram í þeirri grein myndlistar, sem kölluð hefur verið hugmyndalist (conceptual art).

Hugmyndalistin var öfgafullt og um leið afgerandi andsvar við innihaldsleysi formhyggjunnar, eftir að hún hafði tæmt endurnýjunarmöguleika sína og leiðst út í að gera listaverkið að stofustássi eða trúartákni og listasalina að markaðstorgi eða hofi hins nýja skurðgoðs.

Þótt öfgar séu að öllu jöfnu varasamir í hinu daglega lífi, þá eru þeir oftast en ekki vottur um heilbrigði og skerpu í listinni. Þannig urðu öfgafull viðbrögð dadaistanna á 2. og 3. tug þessarar aldar til þess að grafa endanlega þá hugmynd, að gildi listarinnar hafi með góðan smekk að gera. Dadaisminn var niðurrífsstefna og uppreisn, meðal annars gegn daðri jügendlistarinnar við hlutadýrkun nýríkrar borgarastéttar í upphafi aldarinnar. Hið jákvæða við dadaismann var hins vegar, að í

neikvæði sínu gerði hann algildar kröfur um sannleika eða inntak, og hafnaði þannig þeirri afstæðishyggju, sem byggir á „góðum smekk“. Hugmyndalistin hefur tekið þessa algildu kröfu dadaistanna í arf á síðari hluta aldarinnar, og hún hefur einnig birst í margvíslegum og tímabundnum myndum sem „pop-list“, „flúxus“, minimalismi, „arte povera“ o.s.frv. Þar sem list þessi hefur risið hæst hefur spurningin um inntak listarinnar - eða inntaksleysi - jafnan verið sett fram með hvað skýrustum hætti.

Á 19. öldinni var algengt að myndlistin fjallaði um veruleikasvið utan hennar sjálfrar: ástina, dauðann, þjáninguna, ógnir, tign, göfgi og fegurð náttúrunnar o.s.frv. En samfara aukinni sérhæfingu á öllum sviðum samfélagsins og samfara þeirri útbreiddu trú, að sérhæfð vísindaleg reynsla sé forsenda allrar þekkingar, þrengdist viðfangsefni málverksins og myndlistarinnar þar til það takmarkaðist að mestu við hana sjálfa. Þannig takmarkaðist inntak málverksins æ meir við innri gagnrýni á listina sjálfa sem sjálfstæða stofnun í hinu iðnvædda kapítalíska samfélagi. Málverkið hætti að líkja eftir veruleikanum með þeirri sjálfsblekkingu að liturinn og formin væru hluti náttúrunnar og gætu birt okkur einingu manns og náttúru. Þannig varð samklippan til, þar sem hlutar úr hinum ytri veruleika voru teknir beint inn í málverkið til að afhjúpa sjálfsblekkingu þess. Smám saman varð sá skilningur til, að liturinn væri nákvæmlega það sem hann er, en hefði enga frumspekilega merkingu handan hins sýnilega efnislega veruleika. Sama gerðist með formið: það hafði enga merkingu umfram þá áþreifanlegu. Málverkið varð á endanum sú athöfn að bera lit á léreft, og hafði ekki aðra eða dýpri merkingu. Þar með hafði málverkið afmarkað sérsvið sitt og um leið tæmt það af öllu því sem í raun var komið á framfærslu hinna sérhæfðu vísindagreina: náttúran varð viðfangsefni sérhæfðra náttúruvísinda, ástin varð viðfangsefni sálarfræðinnar og kynlífsráðgjafanna, dauðinn og þjáningin viðfangsefni læknávisindanna og jafnvel trúarbrögðin voru orðin að sérgrein og máttu afsala sér forræði yfir mikilvægum þáttum mannlegrar tilveru, sem þau höfðu áður drottnað yfir.

Það athyglisverða við þessa miklu umbrotasögu í myndlist 20. aldarinnar, þar sem hver atlagan hefur fylgt annarri gegn myndlistinni sem sjálfstæðri stofnun í neylusamfélagi síðkapítalismans, er hins vegar sú staðreynd að þessi hataða og elskaða stofnun hefur þrátt fyrir allt staðið af sér öll áhlaupin og haldið velli, þótt verksummerki tilræðismannanna hafi óneitanlega sett

svip sinn á lífsþreytta andlitsdrætti hennar. Vel ígrundaðar tilraunir dada-istanna, flúxuslistamannanna og sviðsetjara happening-verka til að afmá í eitt skipti fyrir öll skilin á milli listarinnar og hins raunverulega lífs, og ganga þannig endanlega af listinni dauðri sem sjálfstæðri einangraðri stofnun í hinu borgaralega samfélagi, hafa allar runnið út í sandinn - eða í besta falli skilið eftir sig varanleg örkuml á listastofnuninni, sem risið hefur jafnóðum úr valnum keik sem aldrei fyrr. Það væri því vel þess virði að spyrja sig hvað valdi. Hvaða undramáttur er það, sem hefur gefið þessari hötuðu og jafnframt elskuðu stofnun svo mörg líf?

Fullnægjandi svar við þeirri spurningu er ekki auðfundið, en nærtækasta skýringin væri óneitanlega sú, að þrátt fyrir allt geti maðurinn ekki verið án þessarar hötuðu stofnunar, sem notfærir sér blekkinguna til þess að gefa manninum færi á að finna einhverja samsemd milli sjálfs sín og umhverfisins í sundruðum heimi.

Það er við þessar aðstæður sem Magnús Kjartansson bregst við með óvæntum hætti og fer að mála myndir um píslarsöguna. Myndir sem fjalla ekki um sjálfar forsendur listarinnar, heldur svið sem sérhæfing og vísindahyggja samtímans hefur löngu úthlutað öðrum fræðigreinum. Er ekki píslarsagan réttmætt viðfangsefni guðfræðinnar, eða kannski læknisfræðinnar - eins og þjáningin? Hvaða erindi á hún inn í myndlistina á síðasta áratug 20. aldarinnar? Er hér um gamla afturgöngu að ræða, eða er hér kannski verið að opna fyrir einhvern nýjan flöt á málverkinu, sem svo margir voru búnir að afgreiða sem útrætt mál? Magnús Kjartansson hefur gengið í gegnum „núllpunkt“ málverksins með athyglisverðum hætti. Hann er menntaður í skóla helsta fulltrúa formhyggju móðernismans á Norðurlöndum, hjá Richard Mortensen á Listaakademíunni í Kaupmannahöfn. Strax í upphafi sýndi hann óvenjulega hæfileika og tilfinningu fyrir málverki, sem bar í reynd svipmót þess formhyggjuskóla sem hann er sprottinn úr, þótt verk hans hafi verið lausari í forminu en hjá sjálfum lærimeistararnum. Með tímanum komu svo fram beinar tilvitnanir í hlutveruleikann í verkum hans með samklippu, þrykki eða álímingu. Þessar tilvitnanir í hlutveruleikann sýndu skyldleika við strauma eins og pop-list og nýdadaisma, þar sem formhyggjan er dregin í efa um leið og skorðið er á samsvörun málverksins og náttúrunnar með afgerandi hætti. En þrátt fyrir þessar augljósu efasemdir Magnúsar í garð formhyggjuskólans, sem hann er menntaður í, hafa áhrifin frá honum engu að síður alltaf verið til staðar í verkum hans - undir niðri.

Píslarsögumyndir Magnúsar eru hins vegar afgerandi fráhrifar frá fyrri verkum og skóla formhyggjunnar að því leyti, að Magnús einsetur sér hér allt í einu að fjalla um svið sem formhyggja móðernismans hafði löngu afsalað sér öllu umboði fyrir. Þessar myndir Magnúsar vekja áleitnar spurningar um myndmálið og forsendur þess, ekki síst í ljósi þess sem á undan er gengið. Endanlega fjalla þessar spurningar um sannleiksgildi.

Sannleiksgildi listaverks er ekki bundið stærðfræðilegri eða rökfræðilegri líkingu þess við veruleikann. Það er háð vitund listamannsins um sinn veruleika. Á sama hátt og vitundin er háð tíma mannsins (ólíkt hinni rökfræðilegu eða stærðfræðilegu líkingu) og frelsi hans til að mæta veruleikanum og takast á við hann í verðandi líðandi stundar, verður sannleikur listarinnar háður hvoru tveggja og er því að hluta til sögulega skilyrtur. Sannleiksgildi myndmálsins er því andstætt öllum akademisma, sem byggir á stöðluðum og „sígildum“ formúlum. Það verður ekki sett undir staðlaðan mælikvarða og getur aldrei þjónað fyrirframgefnu pólitísku eða hugmyndafræðilegu kerfi.

Það er ein af þversögunum í þróun myndlistarinnar til æ meiri sérhæfingar á þessari öld, að þrátt fyrir æ þrengra og brotakerndara efnissvið hefur myndlistin í raun aldrei misst sjónar á heildinni: þótt listaverk sýni aðeins brotakerndan veruleika (dæmi: „minimalisminn“), þá gefur það sig ávallt út fyrir að vera fullkomin heild og sem slík gefur það ákveðna heildarmynd af veruleikanum. Það er einmitt þetta sem greinir listaverkið frá hlutum eða gerir hlutinn að listaverki. Þetta tvennt, sannleiksgildið og heildarmyndin, er það sem endanlega skiptir máli, þegar við leggjum mat á myndlist. Hafi myndlistin ekki skírskotun til heildarskilnings og hafi hún ekki einhvern sannleika til að bera um sjálf okkur og samtímann, þá er hún einfaldlega óþörf.

Þetta eru spurningar sem Magnús Kjartansson hefur glímt við með nýjustu verkum sínum. Þau eru uppgjör við formhyggjuskóla móðernismans, sem hafði fyrir löngu afskrifað alla „lýsandi“ list og alla allegoría eða launsögn í myndlistinni. Þessar myndir eru allegoría um þjáningu, sumar hverjar tengdar kunnum byggingum úr nánasta umhverfi málarsins. Tilvísuninni í Sambandshúsið mun þó ekki beint til nýlegra gjaldþrota Sambands íslenskra samvinnufélaga sérstaklega, heldur hefur byggingin orðið Magnúsi yrkisefni vegna þess að hún blasir við úr stofuglugga hans á Laugarnesinu. Hún verður hins vegar með turnspíru sinni og tómum gluggum að tákni sem vísar til mannlegrar firringar. Nöturleg umgjörð um mannlega þjáningarsögu eða píslargöngu. Á sama hátt eru andlitsmyndirnar

allegóríur um þjáninguna þar sem trúarleg tákni vísa til píslar-sögu Krists.

Það er rétt að hafa það í huga að þó Magnús grípi hér til mjög hefðbundinna vinnubragða málverksins, þar sem meðal annars er lögð áhersla á vissa eftirlíkingu náttúrunnar og litnum er gefin yfirfærð merking, þá grípur hann gjarnan til þess að rjúfa þessi tengsl málverksins og náttúrunnar á afgerandi hátt með því að setja inn í myndina aðfengna hluti eins og símtól eða blokkflautu - hluti sem afmarka ekki bara skilin á milli málverksins og náttúrunnar heldur hafa líka táknræna og formræna merkingu sem hluti allegoríunnar. Sömuleiðis sker hann myndirnar í sundur eða afmarkar á afgerandi hátt með áberandi nafngift, sem enn undirstrikar allegóríska merkingu verksins. Sjónhverfingin í málverki Magnúsar er því meðvitund og undirstrikar þannig skilin á milli náttúrunnar og listarinnar.

Spurningin er, hvort hér sé verið að hverfa til gamalla tíma og gamalla lausna eða hvort myndmál málverksins hafi hér verið leitt í endurnýjun lífdaga sinna út frá forsendum sem eru í senn persónulegar, staðbundnar og alþjóðlegar. Forsendum sem byggja á upprunalegri og sannri vitund um íslenskan og alþjóðlegan veruleika í senn, þar sem fyrirframgefnum formúlum er hafnað.

Það er í hendi áhorfandans að veita svar við þeirri spurningu.

PAINTING AND REALITY

Ever since the enlightenment divorced aesthetics from theology in the 18th century and scientific empiricism began to question art's mandate as a vehicle for the truth, the visual arts have been battling heroically to define their content, their notion of truth, and their attitude towards inner and external reality. This process is clearly visible in the evolution of painting from romanticism to realism in the 19th century and onwards, in restless exploration which in fact steadily confined the subject of the painting at the same time as social developments made the artist's work increasingly isolated and specialized.

To summarize the evolution of Western painting in the 20th century, it may be said that once art had shaken off theology and become completely secular, its epistemological content gradually became more constricted, while the questions it has posed have become clearer and more intrusive.

Just as painting freed itself in the 18th and 19th centuries from the yoke of theology and spawned an independent discipline, aesthetics, the 20th century painting has exhausted the content of that discipline while posing new, urgent questions about significance and content in a much wider context. Aesthetics as an academic discipline dealing with the metaphysical significance of the beautiful and the sensual can no longer answer the questions posed by 20th century painting, especially after painting abandoned the formal preoccupations of modernism and began to probe into the realm of significance and content, as is most clearly seen in the branch of the visual arts known as conceptual art.

Conceptual art was an extreme and at the same time decisive response to the vacuity of formalism which, having exhausted its possibilities for regeneration, had drifted towards turning art into decoration or a religious symbol and the artistic soul into the marketplace or temple of the new idol.

Dangerous as they may be in our daily life, extremes in art more often than not testify to a healthy perspicacity. The extreme reactions of the Dadaists in the 1910s and 1920s, for example, managed to bury for good the idea that artistic value had anything to do with good taste. Dadaism was a movement of iconoclasm and rebellion, in part against Jugend art's flirtation with the adoration of objects that prevailed among the nouveau riche at the turn of the century. What was positive about Dada, however, was that in its negativity it made

universal demands about truth or content, thereby rejecting the relativity that was based on "good taste." Conceptual art has inherited this universal demand of the Dadaists in the latter half of this century, and it has also appeared in various and ephemeral guises such as pop art, fluxus, minimalism, arte povera, etc. Where this art reaches its greatest heights, the question of artistic content — or lack of content — has always been presented as well in the clearest of terms.

In the 19th century, art commonly dealt with realms of reality outside itself: love, death, suffering, terror, nobility, honour, natural beauty, etc. But as a corollary to greater specialization in all areas of society and with the widespread belief that specialized scientific empiricism is the starting-point for all knowledge, the subject of painting and art became narrowed down until it was largely restricted to art itself. The content of art thereby became increasingly limited to criticism of art itself as an independent institution in an industrial capitalist society. The painting ceased to imitate reality by deluding itself that colour and form were parts of nature and could represent the oneness of man and nature. Collage emerged in which pieces of external reality were incorporated directly into the painting to expose its self-delusion. Gradually an understanding developed that colour is precisely what it is, but with no metaphysical meaning beyond visible material reality. The same happened with form: it had no significance beyond the tangible. Eventually, painting became the act of applying colour to canvas, and had no other deeper meaning. Painting had thereby delimited its field of specialization and at the same time exhausted itself of everything else which specialized branches of the sciences had in effect taken charge of instead: nature became the subject of specialist branches of the natural sciences, love became the subject of psychology and sex therapists, death and suffering the subject of medicine, and even religion had become a specialized discipline and was forced to relinquish its authority over important elements of human existence that it had previously governed.

What is most remarkable about this great turmoil in 20th century art, in which one attack after another has been launched against art as an independent institution in the late capitalist consumerist society, is nonetheless the fact that this institution, at once beloved and hated, has against all the odds

repelled every assault and held its ground, scarred though its weary features may be by the blows that its assailants have delivered. The carefully conceived attempts by Dadaists, fluxus artists and staggers of happenings to eradicate for once and for all the boundary between art and real life, and thereby to kill off art as an independent, isolated institution in bourgeois society, have all ground to a halt — or at best, left the artistic institution permanently handicapped, only to see it rise from the dead anew, more sprightly than ever. It might well be worth asking why. What miraculous force has given this beloved and hated institution so many lives?

Satisfactory answers to such a question are not easy to come by, but the most immediate explanation would undoubtedly be that in spite of everything, man cannot do without this institution that he hates, an institution that employs illusion in order to give man the chance of finding some kind of identity between himself and his environment in a fragmentary world.

It is to this background that Magnús Kjartansson produces an unexpected reaction with paintings of martyrdom and the Passion. Paintings which do not deal with the premises on which art itself is based, but rather an area that contemporary specialization and science have long ago meted out to other disciplines. Is the Passion not the rightful property of theology, or perhaps medicine, just like suffering? What relevance does it have for painting in the final decade of the twentieth century? Is this some ancient ghost walking anew, or is it perhaps opening up a new aspect of the painting that had so widely been dismissed as settled?

Magnús Kjartansson has taken an interesting route through the zero point of painting. He studied with the leading proponent of formal modernism in Scandinavia, Richard Mortensen, at the Academy in Copenhagen. From the outset he displayed an unusual talent and feeling for painting, which in fact bore the stamp of the formalist school from which he sprang, even though his works are formally looser than those of his mentor. In the course of time, his works came to present direct allusions to objective reality with collage, printmaking and pasting. These allusions to reality displayed affinities with movements such as pop art and neodadaism, casting doubts upon formalism at the same time as decisively severing the correspondence between art and nature. But despite his clear questioning of the formalist school in which he trained, its influence has nonetheless always been present in Kjartansson's works — beneath the surface.

Kjartansson's scenes of martyrdom and the Passion, on the other hand, are a departure from the earlier formalist works and school insofar as he suddenly decides to tackle a field over which formalist modernism had long since relinquished all jurisdiction.

These paintings arouse intrusive questions about pictorial language and the premises on which this is based, not least in the light of its precedents. Ultimately, these are questions of veracity.

The veracity of a work of art is not involved with its mathematical or logical resemblance to reality. It depends on the artist's consciousness of his own reality. In the same way that consciousness is dependent upon human time (unlike logical or mathematical resemblance) and man's freedom to confront and tackle reality in the fulfilment of the passing moment, the truth of art must also be dependent on both these factors, and is therefore to some extent historically conditional. The veracity of pictorial language is therefore opposed to everything academic, which is based on standardized and "classical" formulas; no uniform yardstick can be applied to it and it can never serve a predetermined political or ideological system.

It is one of the paradoxes in the evolution of art towards ever-increasing specialization this century, that despite its ever more narrow and fragmented range of subjects, art has never really lost sight of its totality: although a work may show only fragmented reality (as in the case of minimalism) it always makes a claim to being a perfect whole and, as such, gives a definite total picture of reality. It is precisely this which distinguishes the work of art from the object or makes the object into a work of art. These two characteristics, veracity and the totality, are ultimately the crucial criteria in appraising art. Art which lacks reference to our total understanding and lacks a truth to convey about ourselves and the age we live in is simply superfluous.

These are questions that Magnús Kjartansson has been tackling with his most recent works. With them, he settles accounts with the formalist school of modernism which had long ago written off all "descriptive" art and all allegory or concealed narrative in it. These paintings are allegories of suffering, some of them associated with familiar buildings from the artist's immediate environment. The reference to the old Cooperative Federation head office is not specifically directed, however, at the recent collapse of the cooperative business empire; Kjartansson has taken the building as a subject since it is part of

the view from the window of his house. Nonetheless, with its spire and empty windows it becomes a symbol alluding to human alienation, a miserable setting for a tale of human suffering or martyrdom. In the same way, his portraits are allegories of suffering that use religious symbols referring to the Passion of Christ.

It should be borne in mind that although Kjartansson applies very conventional painting techniques, including an emphasis on a certain imitation of nature and metaphorical use of colour, he often tends to make a decisive break in the links between painting and reality by incorporating found objects such as a telephone or recorder — objects that not only delimit the border between the painting and nature, but also have a symbolic and formal significance as part of the allegory. Likewise, he dissects his paintings or firmly delimits them with a striking title which underlines still further the allegorical significance of the work. The illusion in Magnús Kjartansson's painting is therefore conscious and underscores the division between nature and art.

The question is whether this is a return to older times and old solutions or whether the pictorial language of the works has been given an additional lease of life by building on premises which are at once personal, local and international. Premises based on original and true simultaneous consciousness of Icelandic and international reality, in which predetermined formulas are rejected.

It is up to the observer of these works to answer that question.

Næturganga

A walk at night

1992-1993

olía, sag, tré, lím, sandur og steinar á striga, 230 x 350 sm
oils, sawdust, wood, glue, sand and stones on canvas, 230 x 250 cm





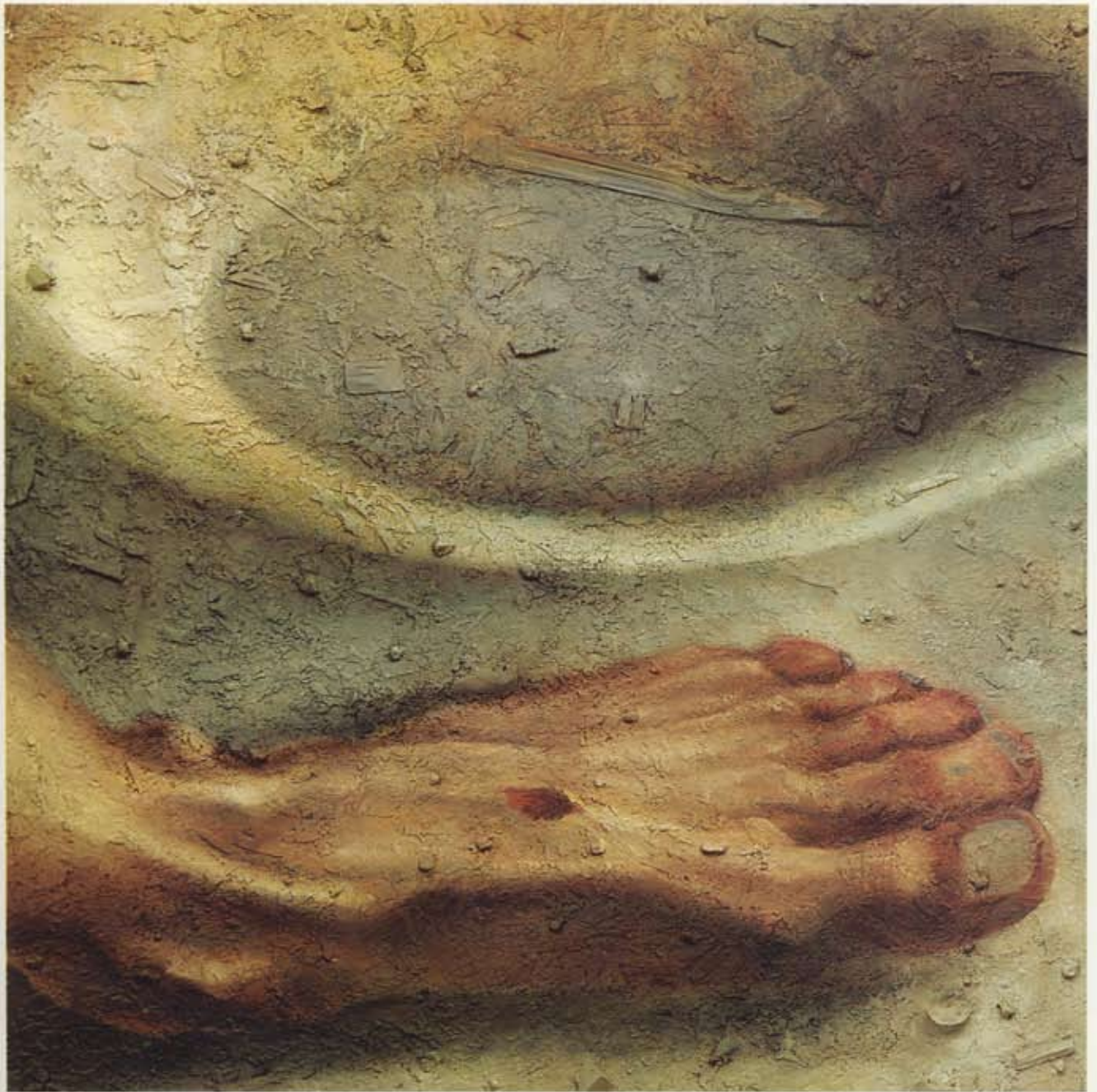
Upprisa

Ascension

1993

olía, sag, tré og lím á striga, 180 x 180 sm

oils, sawdust, wood and glue on canvas, 180 x 180 cm

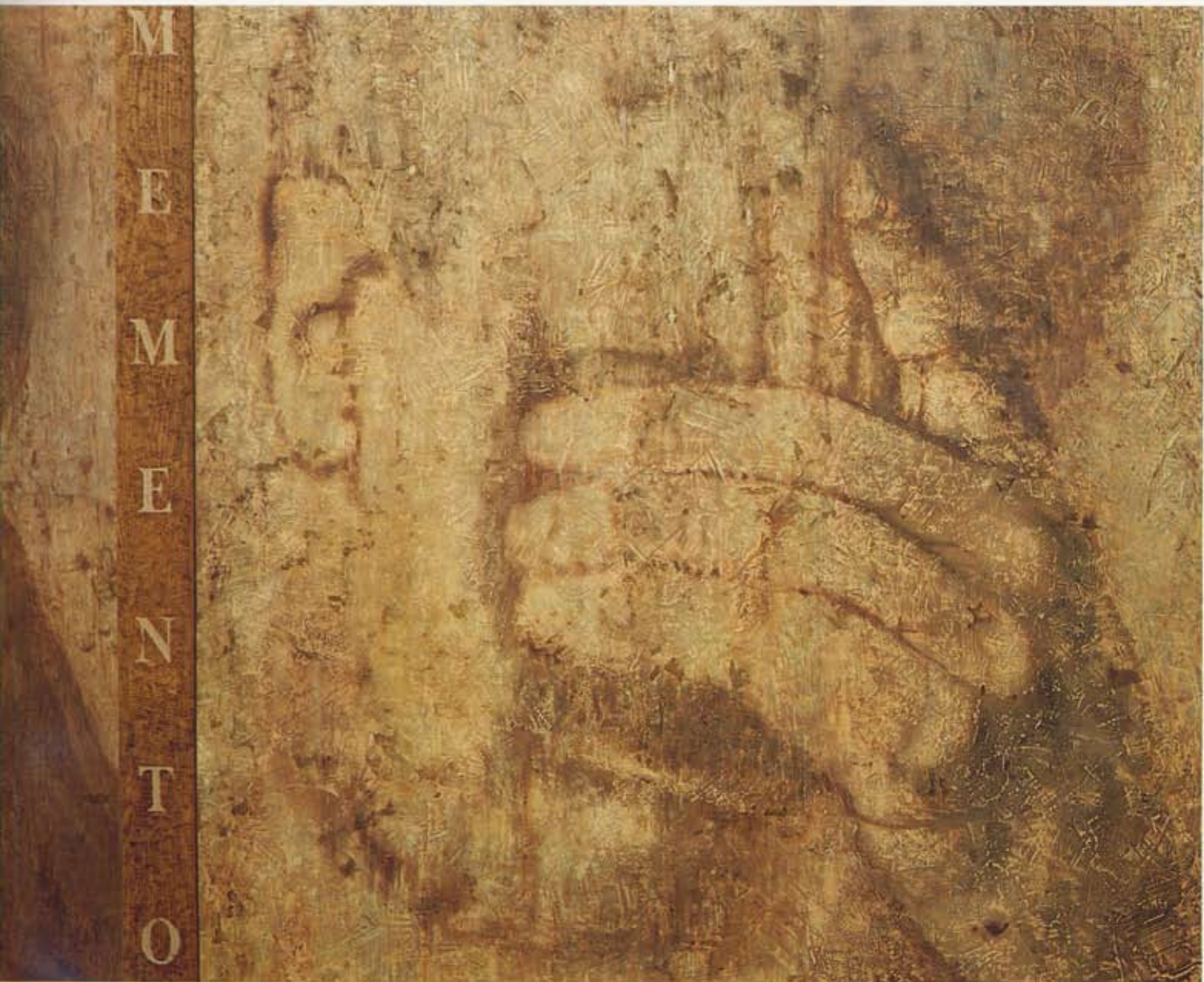




Memento

1993

olífa, sag, tré og lím á striga, 180 x 180 sm
oils, sawdust, wood and glue on canvas, 180 x 180 cm



Feneyjaskólinn II : Hundur gengur í svefni

Venetian school II: Sleep-walking dog

1993

olía, sag og lim á striga, 180 x 180 sm

oils, sawdust and glue on canvas, 180 x 180 cm




Boðun Maríu
The Annunciation

1993

olía, sag og lím á striga, 180 x 360 sm
oil, sawdust and glue on canvas, 180 x 360 cm





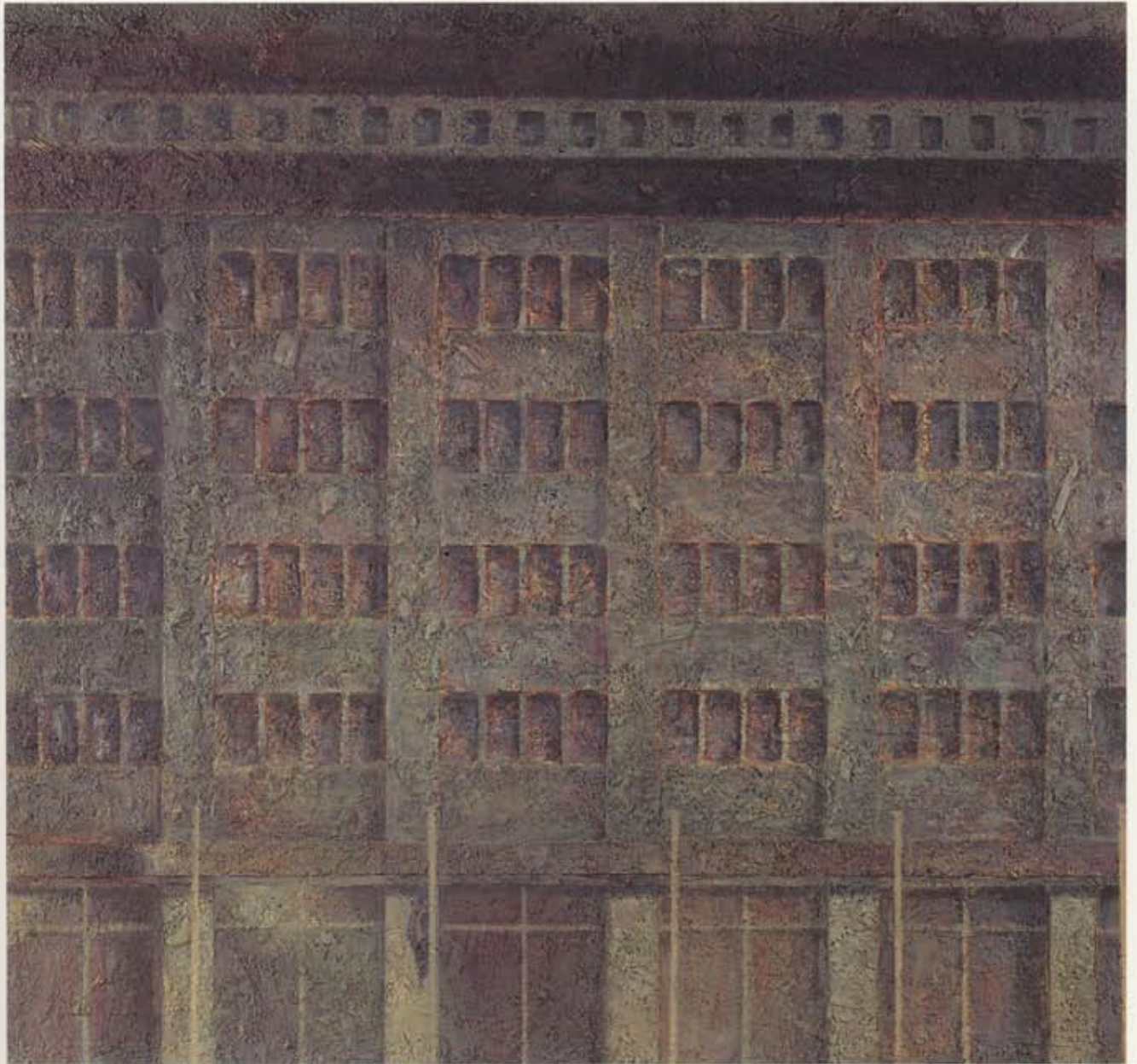
Föstudagurinn langi

Good Friday

1993

olía, sag, tré og lím á striga, 215 x 230 sm

oils, sawdust, wood and glue on canvas, 215 x 230 cm





Feneyjaskólinn III : Amor sacro e amor profano

Venetian school III: Amor sacro e amor profano

1993

olía, sag, tré og lím á striga, 180 x 382 sm

oils, sawdust, wood and glue on canvas, 180 x 382 cm

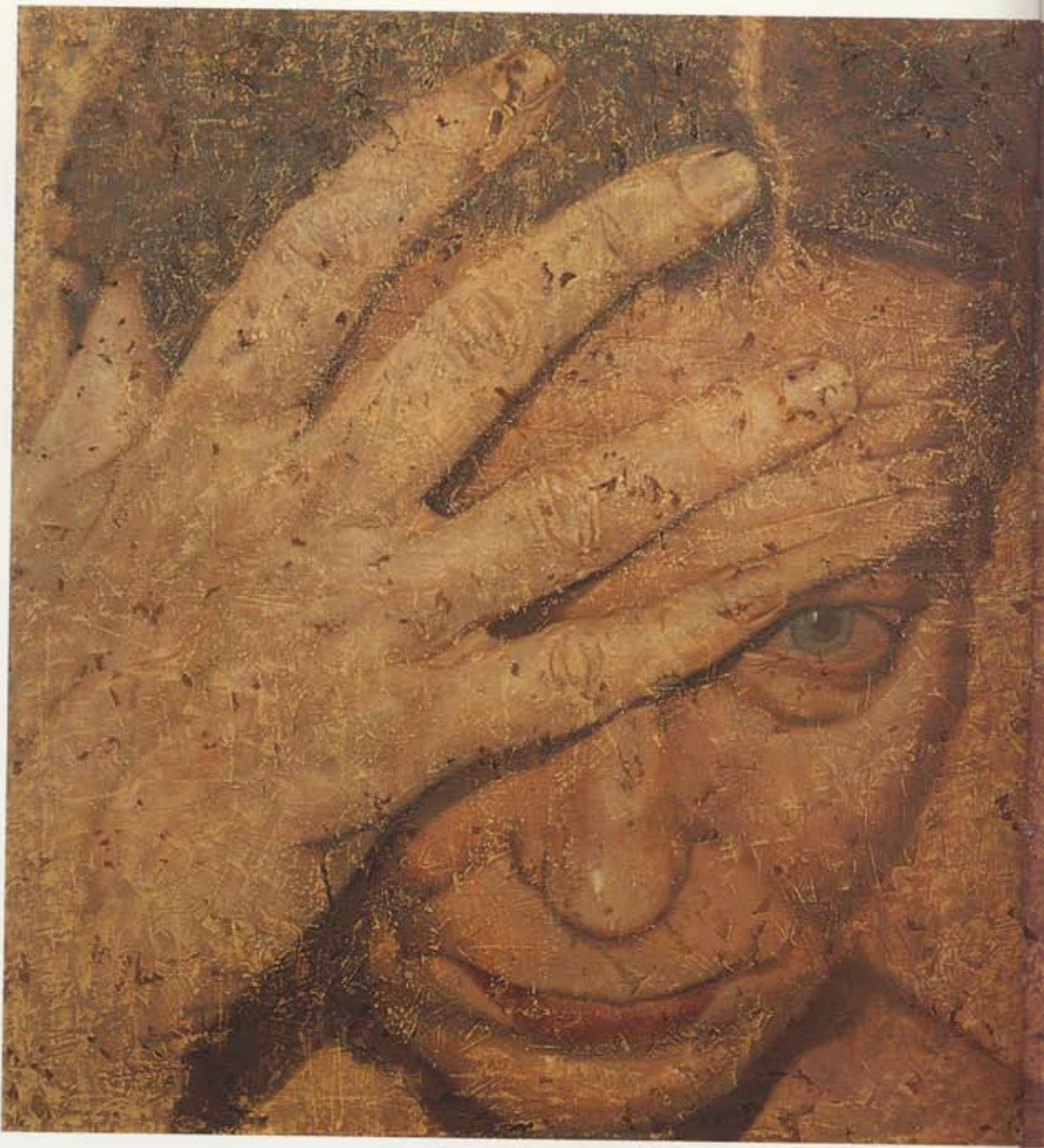


Feneyjaskólinn I : Boðunin
Venetian school I: The Annunciation

1993

olía, sag, tré og lím á striga, 180 x 180 sm
oils, sawdust, wood and glue on canvas, 180 x 180 cm






Altaristafla

Altarpiece

1993

olla, sag, tré og lím á striga, 180 x 374 sm
oil, sawdust, wood and glue on canvas, 180 x 374 cm

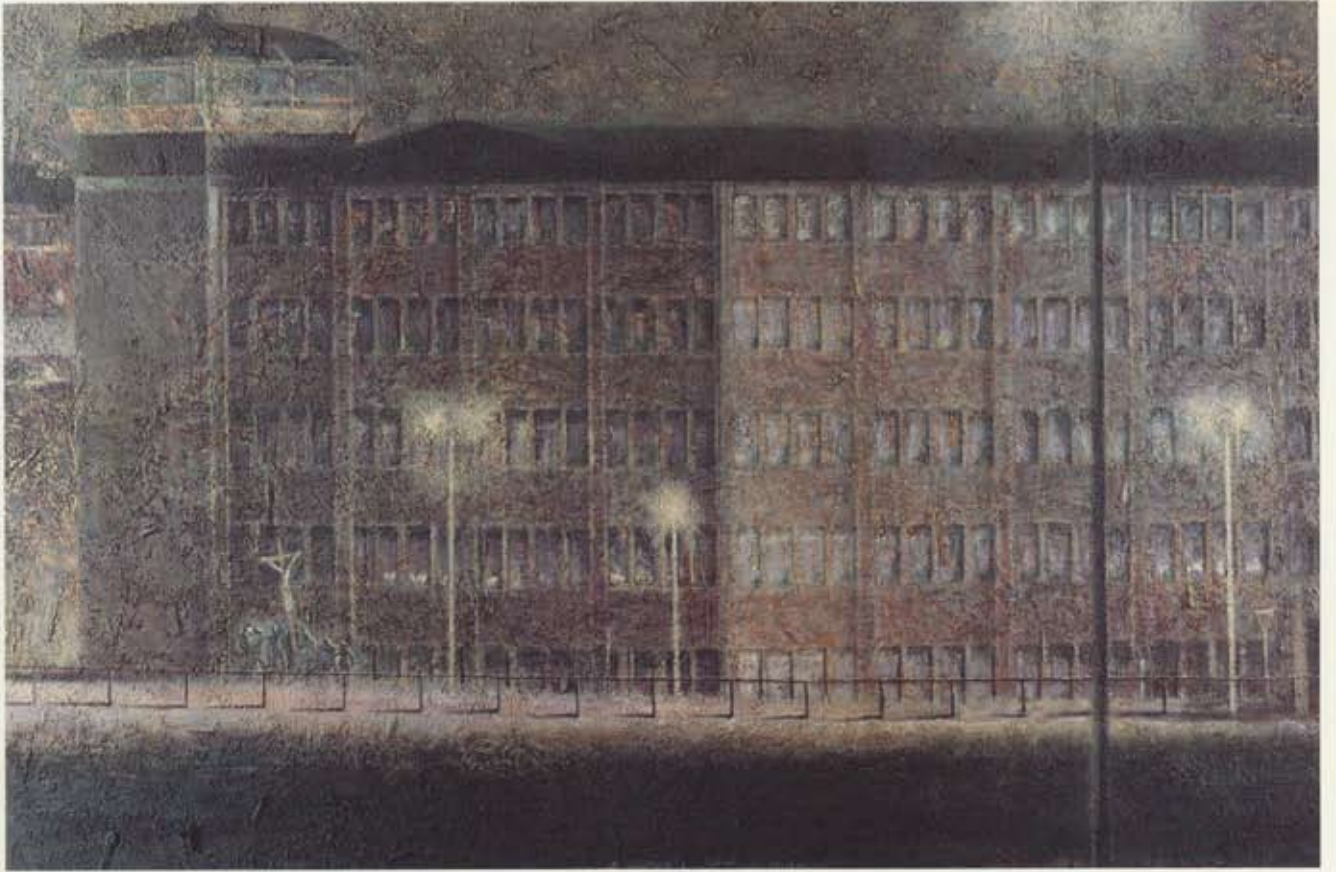


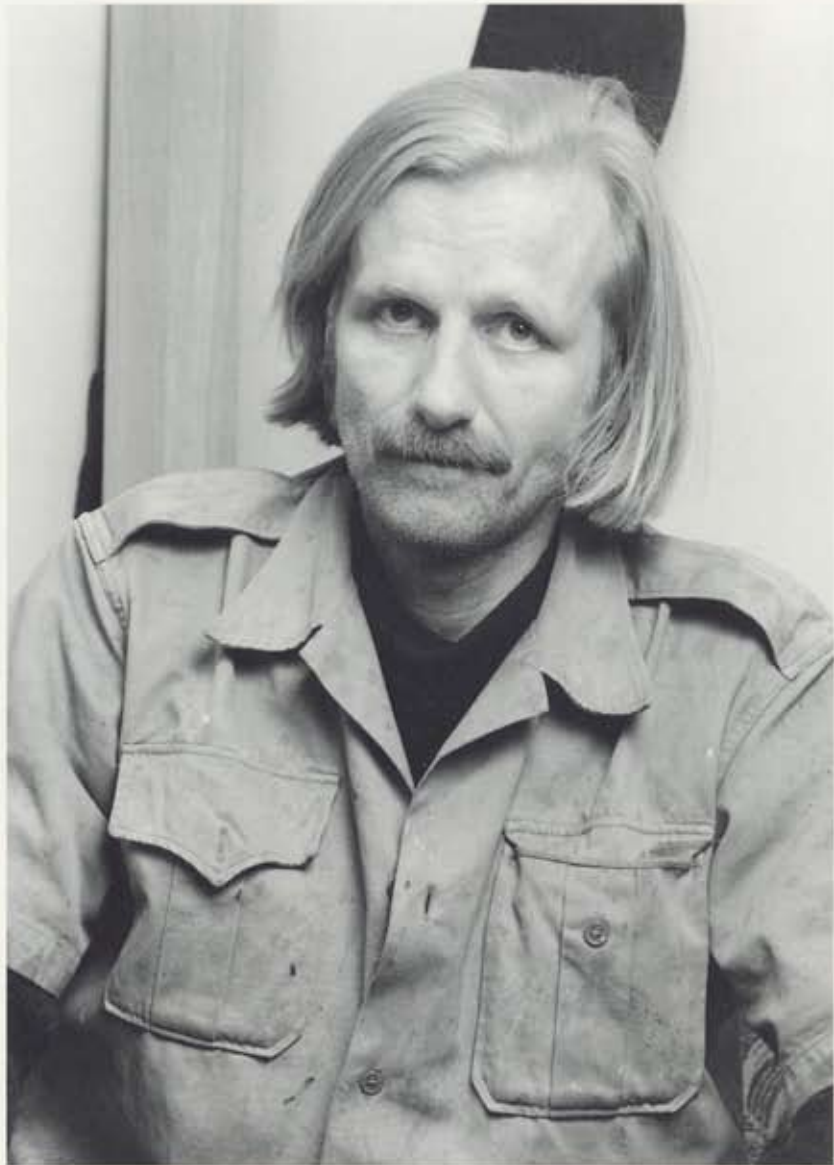


Kirkjusandur
(Cooperative House)

1993

olía, sag, tré og lím á striga, 225 x 350 sm
oils, sawdust, wood and glue on canvas, 225 x 350 cm





Magnús Kjartansson, *Laugarnestanga 62, 105 Reykjavík*

Fæddur 1949

Nám:

- 1969-1972 Myndlista- og handíðaskóli Íslands
1972-1975 Konunglega danska akademían

Born 1949

Studies:

- 1969-1972 The Icelandic College of Art and Crafts
1972-1975 The Royal Danish Academy

Einkasýningar:

- 1972 Norræna húsið, Reykjavík
1976 Kjarvalsstöðir, Reykjavík
1980 Nýlistasafnið, Reykjavík
1982 Listmunahúsið, Reykjavík
1984 Gallerí Borg, Reykjavík
1985 Listmunahúsið, Reykjavík
1987 Gallerí Borg, Reykjavík
1988 Boj Gallery, Stokkhólmi
1990 Gallerí Nýhöfn, Reykjavík
1992 Listmunahúsið, Reykjavík
1994 Listasafn Reykjavíkur

Samsýningar:

- 1973 Grafic Biennal, Ljubljana
1973 Sjö ungir listamenn, Kjarvalsstaðir Reykjavík
1985 Tvíæringurinn, Sao Paolo
1987 Íslensk abstraktlist,
Listasafn Reykjavíkur Kjarvalsstaðir
1988 Young Icelandic Art, Sophiehholm
1989 Hotel Pulitzer, Amsterdam
1991 Nordic Drawings, Skandinavíu
1991 Listahátið í Hafnarfirði
1992 Butler's Wharf, London

Selected Private Exhibitions:

- 1972 The Nordic House, Reykjavík
1976 Kjarvalsstaðir, Reykjavík
1980 The Living Art Museum, Reykjavík
1982 Listmunahúsið Gallery, Reykjavík
1984 Gallery Borg, Reykjavík
1985 Listmunahúsið Gallery, Reykjavík
1987 Gallery Borg, Reykjavík
1988 Boj Gallery, Stockholm
1990 Nýhöfn Gallery, Reykjavík
1992 Listmunahúsið Gallery, Reykjavík
1994 The Reykjavík Municipal Art Museum

Selected Group Exhibitions:

- 1973 Graphic Biennal, Ljubljana
1973 Seven Young Artists, Reykjavík
1985 Biennal, Sao Paolo
1987 Icelandic Abstraction,
The Reykjavík Municipal Art Museum
1988 Young Icelandic Art, Sophiehholm
1989 Hotel Pulitzer, Amsterdam
1991 Nordic Drawings, Scandinavia
1991 Art Festival, Hafnarfjörður
1992 Butler's Wharf, London

Menningarmálanefnd Reykjavíkur/The Cultural Committee of the City of Reykjavík:

Hulda Valtyýsdóttir, formaður/chairman

Guðrún Erla Geirsdóttir

Ingibjörg Rafnar

Jóna Gróa Sigurðardóttir

Júlíus Hafstein

Selma Guðmundsdóttir

Tumi Magnússon

Förstöðumaður Listasafns Reykjavíkur/Director of the Reykjavík Municipal Art Museum:

Gunnar B. Kvaran

Ljósmyndun/Photography:

Kristján Pétur Guðnason

Sigurgeir Sigurjónsson

Þýðing/Translation:

Bernard Scudder

Yfirlestur handrita og prófarkalestur á ensku/Proofreading and editing in English:

Bernard Scudder

Hönnun sýningarskrár/Catalogue design

Birgir Andrésson

Uppsætning / Typesetting

Höskuldur Harri

Skeyting og filmvinnsla / Colour separation and montage

Prentmyndastofan hf.

Prentun og bókband / Printing and bookbinding

G. Ben Prentstofa hf.

KJARVALSSTAÐIR
LISTASAFN REYKJAVÍKUR
THE REYKJAVÍK MUNICIPAL ART MUSEUM
JANÚAR - FEBRÚAR 1994