



RAGNHEIÐUR
JÓNSDÓTTIR

741.9
Rag
1e

Ragnheiður Jónsdóttir

Listasafn Reykjavíkur
— Bókasafn —

Listasafn Reykjavíkur
febrúar-mars 1994

Samneytið við miðilinn

Það er merkileg reynsla að standa frammi fyrir kola-teikningum Ragnheiðar Jónsdóttur og virða fyrir sér margháttaða virkni þeirra. Þetta eru risastórar teikningar rissaðar á þykkum Cansonpappír, sem fenginn er af u.þ.b. tveggja metra breiðum rúllum og tíu metra löngum. Þó svo að teikningarnar séu misstórar - sumar eru á lengdina en aðrar á hæðina - etja þær allar kappi við mannlægar stærðir og gott betur. Frammi fyrir slíkum hlutföllum getur Ragnheiður breytt teiknistinni í líkamlega athöfn þar sem hún ræðst á pappírinn og krassar hann út með miklum krafti og hraða.

Ef til vill er það náíð samneytið við miðilinn, sem gerir Ragnheiði kleift að fylgja eftir fyrstu sporunum - kola-teikningunum frá 1990, sem hún sýndi í Hollandi tveim árum síðar - með slíkum fítons-krafti. Ragnheiður dvaldi í nokkra mánuði í gestavinnustofu á Sveaborg - Norrænu listamiðstöðinni úti fyrir hafnar-mynni Helsinki - þar sem hún vann sleitulaust að teikningum sínum. Þótt tæknin sé ætíð sjálfri sér lík er fjölbreytni þessara teikninga með eindæmum. Sumar þeirra minna á kínverskar teikningar, aðrar á riss-myndir Leonardos og annarra endurreisnarmanna. Enn aðrar eru eins og leikandi barokk-skissur Claudes Lorrains, en flestar eiga sitthvað sameiginlegt með vatnaliljumyndum Monets, málverkum Pollocks og Gerhards Richters. Líklega stafar það af „alsetningunni“, þeirri persónulega teiknitækni Ragnheiðar að skipta ekki fletinum formrænt heldur dreifa teiknunum svo til jafnt um allan flötinn.

Í kolateikningunum frá 1990 kennir margra grasa, sem óhætt er að telja undanfara nýju teikninganna. Tæknin - viðarkol og strokleður - er hin sama og vinnubrögðin eru svipuð. Ragnheiður ræðst með viðarkolin yfir allan flötinn, rissandi og skissandi, svo ekkert er látið ósnortið. Jafnframt beitir hún strokleðrinu með sama öryggi til að draga fram pósitífa samsvörun við dökkum eða negatífum kolasallanum. Þrátt fyrir svo náskyld vinnubrögð er reginmunur á nýju teikningunum og þeim gömlu.

Munurinn er einkum sá að í eldri syrpu gætir enn tilhneigingar til ákveðinnar, grafískrar formsköpunar. Viðarkolinu og strokleðrinu er beitt eftir ákveðnum leiðum þannig að sveiflunni er veitt í ákveðinn farveg. Fyrir vikið verða á fletinum þáttaskil, ellegar áttaskil,

sem laða fram og undirstrika ákveðið og afgerandi form-spil. Það er eins og horft sé á meginrætti landslags í hvínandi kafaldshrið. Án ábyrgðar verður að segjast að kolateikningar Ragnheiðar frá þessum árum líkjast fáu jafnmikið og óveðursmyndum Turners af skipum í brælu og muggu.¹⁾

En það eru ekki allar teikningarnar frá 1990 jafnóljósar og þokukennar. Nokkrar eru nægilega hlutbundnar til að afhjúpa yrkisefnið. Á einni af sérstæðustu myndunum úr syrpu er hringiða einna líkust skýstrokki, sem telja má víst að sé túlkun Ragnheiðar á gapi ginnunga úr þriðja erindi Völuspár.²⁾

Teikningin gefur afar vel til kynna löngun Ragnheiðar til að túlka náttúruna án þess að lýsa henni sem ápreifanlegu landslagi. Hún virðist fremur sjá náttúruna sem iðandi öfl en staðbundið umhverfi. Þetta skipar henni á bekk með Turner og bendir til að myndhugsun hennar sé nær rómantískri hugsýn en raunsæri staðarlýsingu.

Að nefna hlutina

Nú er svo að Völuspá lýsir ginnungagapi sem tómi þar sem ekkert er og ekkert gerist heldur. Hvernig sem hann reynir er lesandinn engu nær um það hvernig heimurinn var búinn til. Hjá goðunum gerist þetta með svo snöggum hætti að hlutirnir eru tilbúnir eins og hendi sé veifað. Í Völuspá þarf ekki einu sinni að orða boðin „Verði ljós“:

4. *Áðr Burs synir
bjöðum of yppðu,
þeir er Miðgarð
mæran skópu;
sól skein sunnan
á salar steina,
þá var grund gróin
grænum lauki.³⁾*

Sólin skín og allt grænkar samstundis. Goðin virðast ekki hafa haft neitt fyrir þessu enda er lesanda Völuspár ekki örgrannt um að vandi höfundar sé hinn sami og höfundar Mósebókar. Hvorugur botnar nokkuð í tilurð jarðar né þeim eðlisfræðilegu lögmálum, sem þar búa að baki. Þess vegna er báðum höfundum mjög í mun að komast sem fljótast yfir í aðra og skemmtilegri sálma:

6. *Þá gengu regin öll
á rökstóla,
ginnheilög goð,
ok um þat gættusk,
nátt ok niðjum
nöfn of gáfu,
morgin hétu
ok miðjan dag,
undorn og aftan,
árum at telja.*
7. *Hittusk æsir,
á lðavelli,
þeir er hörg ok hof
hátimbruðu,
afla lögðu,
auð smíðuðu,
tangir skópu
ok tól gerðu.*

Að gefa hlutunum nafn er eitthvað, sem rithöfundar og skáld geta skilið. Þess vegna kostar það æðri máttarvöld í Mósebók og Völuspá töluvert meiri tíma og erfiði að gefa hlutunum nafn en skapa þá. Eins virðast æsir þurfa að leggja töluvert meira á sig á til að smíða einföldustu tól og tæki, reisa hof, fiska og græða fé en búa til sjálfan alheiminn. Hvergi sannast orð Wittgensteins betur en hér: „Allt sem er er það sem máli skiptir. Það er allt og sumt.“⁴⁾

Munurinn á skáldum fortíðarinnar og listamönnum fæddum eftir daga endurreisnarinnar er einkum fólgin í afstöðu þeirra til hreyfingar og hreyfiafls. Fyrir núlifandi listamann er óhugsandi að skoða sköpunarsöguna - hvernig sem sú saga hljómar - án þess að tengja hana einhvers konar díalektísku þróunarferli. Að tilurð heimsins hafi orðið án átaka og í einni svipan eins og hendi væri veifað samrýmist einfaldlega ekki vitneskju okkar um alheiminn.

Það er því mun nærtækara fyrir Ragnheiði að taka mið af ragnarökum völvunnar í Völuspá þegar hún fjallar um náttúruna og krafta hennar. Raunar virðist það einnig vera auðveldara fyrir höfund sjálfs bálksins. Honum fer eins og höfundum Biblunnar og skáldinu Dante. Þeir eru mun andríkari þegar þeir lýsa heimsendi og helvíti en kyrrstæðri hamingjunni á himnum.⁵⁾

Yggdrasil skekinn

Mér er ekki örgrannt um að teikningin af hringiðunni frá 1990 sé beinn undanfari ætingarmyndanna um Yggdrasil frá 1991. Svart gatið, sem myndar óljósan strokkinn, á sér samsvörun í efra horninu til vinstri. Það er erfitt að skoða þessa teikningu án þess að leiða hugann að svörtu holunum í geimnum. Allt sem sogast inn í þessar svörtu holur er talið ganga undir ákveðna meginarbreytingu þar sem allt, víddir, tími og efni, umhverfist. Menn spyrja sig hvort svörtu holurnar séu ekki í senn upphaf og endir alls efnis í alheiminum.

Þannig hugsar nútímamaðurinn sér framvindu hlutanna og getur ekki annað. Hann er að svo mörgu leyti bundinn þeirri mynd af alheiminum, sem afstæðiskenningin hefur mótað. Hugmyndir okkar um hreyfiafl og framvindu má að minnsta kosti rekja aftur til endurreisnar. Á tímum Pollaiuolos, Botticellis og Leonardos fóru listamenn að endurnýja kynni sín af hreyfingu eftir aldanga kyrrstæðu miðalda. Svo virðist sem áður nefndir listamenn hafi farið að líta á hreyfingu jákvæðum augum, jafnvel þótt í í túlkun þeirra á hreyfiaflinu felist dágóður skammtur af tilvísun til eyðingarmáttar þess sama afls.⁶⁾

Laufmynstrið í hringiðunni tengir skýstrokkinn ætingarmyndunum um Yggdrasil. Þá getur teikning Ragnheiðar í senn vakið áhorfandann til umhugsunar um hversdagsleg lauf, sem þyrlast í strók á haustdegi, og vestanvindinn Zephyr, sem blæs lífi í Flóru í Vori Botticellis. Allt fer það eftir því hvernig áhorfandinn er innstilltur og kærir sig um að túlka það sem fyrir augu ber. Það er þó nærtækast að skoða teikninguna sem undanfara Yggdrasilssyrpunnar, sem Ragnheiður byggir einmitt á teiknum Völuspár um væntanlegan heimsendi:

47. *Skelfr Yggdrasils
askr standandi,
ymr it aldna tré,*

Í ætingarsyrpunni má sjá askinn eins og tvo spirála fyrir miðju, sem vinda sig til hvorrar handar inni í laufskruðinu. Það er hér, sem áveðin breyting hefur orðið á afstöðu Ragnheiðar til yrkisefnis og útfærslu þess. Í teikningunni af hringiðunni mátti sjá myndefnið túlkad með býsna raunsæjum hætti á ská ofan frá. Í ætingarsyrpunni er Yggdrasil einfaldaður í tákni, sem séð er á hlið gegnum þétt laufregnið. Lokamynd syrpunnar er ekki einungis óhlutbundin heldur hefur sýran bitið sig með mynstruðum hætti í plötuna alla. Í stað skýrt afmarkaðrar hringiðu, sem sagnar allt til sín, standa eftir daufrá teikn spirála asksins bak við laufþykknið, sem flæðir um pappírinn eins og misdökkr skellur.

Segja má að ýmsar aðrar kolateikningar úr syrpunni frá 1990 hafi boðað þessi straumhvörf í list Ragnheiðar. Ein stærsta teikningin sýnir streymi furunála og frækorna líkt og fljótandi á yfirborði rennandi vatns. Í teikningunni af furunálunum fór Ragnheiður nær því að alsetja flötinn en í nokkurri annarri teikningu frá þessum tíma. Þar með virðist hún hafa losað sig undan allri kvöð til að skáka sjón okkar með þeim þrívíddarbrögðum, sem enn leynast í sumum teikninganna úr syrpunni.⁷⁾

Margir, misvisandi fletir

En hvernig hljómar nýjasta syrpa Ragnheiðar af kola-teikningum og hvað hefur breyst? Segja má að á þeim þremur árum, sem liðin eru síðan hún fór að fást við stórar kolateikningar hafi öll sýnileg skírskotun til náttúrunnar horfið. Í raun er ekkert eftir af sýnilegum táknum úr fyrri verkum. Allar vísbendingar um hugsanlega fjarvídd og ljósbrot, sem einkenndu sumar kolateikningarnar frá 1990, eru gufaðar upp. Eftir stendur einungis hraðsoðin alsetning kolasalla, sem Ragnheiður nuddar og þurrkar með strokleðri, til þess eins að krota enn meir og fastar ellegar nudda og þurrka enn betur burt, allt eftir því hvers heildin krefst.

Eftir standa þó heildaráhrif, sem taka langt fram öllum fyrri tilraunum Ragnheiðar. Enda þótt nýja syrpan sé í beinu framhaldi af fyrri verkum og tæknilega náskyld þeim eru áhrifin þó allt önnur og mun sterkari. Með einföldustu teiknum gerir Ragnheiður hvort tveggja í senn, að skapa fullkomlega óhlutbundið mynsturflæði og gefa í skyn að ferlið gerist á mörgum, ólíkum flötum. Þannig er engu líkara en margir grunnfletir séu í stað eins ákveðins og áhorfandinn horfi á mismunandi hallandi teikn á einum og sama fletinum. Áhrifin eru ekki ósvipuð því þegar horft er á yfirborð lygnrar tjarnar, þar sem nærliggjandi umhverfi speglast.

Í smáatriðum er tækni ef til vill einkamál sérhvers listamanns. Teikning Ragnheiðar er samt sem áður svo gagnsæ að það er næsta auðvelt að rekja aðferðarfræði hennar ofan í óljósustu teikn. Eftir að hafa þakið allan flötinn nokkuð jafnt með kolapári, nuddar hún flekkina og notar strokleður til að undirstrika ákveðna stefnu niður pappírinn. Ofan á þessa grunn-teikningu leggur hún síðan aðra misjafnlega hallandi viðarkolaflekki, gjarnan í misstóra kekki eins og þandar stjörnuþokur. Það eru þessir kekki, sem breyta stefnu teikniflæðisins frá lóðréttum áherslum undirlagsins og kalla fram blekkt viðmið líkt og flæðið eigi sér stað á mörgum misvisandi flötum.

Nú mætti spyrja hvort þetta sé ekki jafnútsmugin blekking og sú, sem Ragnheiður viðhafði þegar hún fékkst við teikningarnar úr syrpu frá 1990. Vissulega eru þessar nýju teikningar hennar áhrifameiri en fyrri verk hennar af svipuðum toga. Þær búa jafnframt yfir meiri sannfæringarkrafti. En það væri rangt að tala um blekkingu í því sambandi þó svo Ragnheiður spili á tilhneigingu sjónauga okkar til að laga sjónarsviðið að einhverju, sem kalla má áþreifanlegan raunveruleika. Í nýjstu teikningum hennar örlar hvergi á þörf

fyrir að líkja eftir raunverulegu myndefni. Skyggingar-tæknin - samspil ljóss og skugga til að laða fram ákveðna formmótun - og grafískt raunsæið, sem einkenndi sumar eldri teikningarnar, hefur gjörsamlega látið undan síga fyrir fullkomlega hlutlægu táknmáli. Ef áhorfandinn sér einhverja ákveðna náttúrustemningu út úr teikningum Ragnheiðar er slíkt fullkomlega á hans eigin ábyrgð. Þegar öllu er á botninn hvolft er ekkert það á fletinum, sem réttlætir að teikningarnar séu settar í beint samband við ytri veruleika.⁸⁾

Úr og að brennidepli

Það eykur enn á tvíræðni hinna nýju teikninga Ragnheiðar að þær verða óljósari eftir því sem fjær dregur miðjunni. Þannig blandast enn önnur erting sjóntauganna við fyrri blekkingar. Áhorfandanum finnst sem teiknin úti við jaðrana sogist að miðjunni og þéttist þar og skýrist. Það er ekki furða þótt hann nuddi augun eins og hann telji þessi áreiti stafa af einhverri tilfallandi sjóndepru í ætt við gláku. Við sjálft liggur að hann spyrji sig hvort hvelfing augans ráði hér einhverju. Sístreymi á borð við hringiðuna í teikningu Ragnheiðar frá 1990 er nú túlkuð með fullkomlega óhlutbundnum hætti. Eigi að síður er virknin svo sannfærandi að hún getur hæglega valdið ónotum. Eftir stendur að það sem Ragnheiður þurfti að túlka áður fyrir með hjálp hefðbundinnar myndbirtingartækni setur hún nú fram með aðferðum, sem hún hefur sjálf uppgötvað og fullkomnað með þrotlausum rannsóknum og tilraunum.

Segja má að hún setji sig beint inn í umræðuna eins og hún spratt af Vatnaliljum Monets og harðnaði sem deila eftir að abstraktmyndir Pollock komu til sögunnar í lok seinni heimstyrjaldar. Alsetning flatarins án skarp- rar formmótunar heyrir fremur til síðmóðernískrar afstöðu en móðernískrar. Áhorfandanum finnst sem hann skorti öll viðmið og kvartar undan því að verkið gleypi hann með tækni sinni og yfirþyrmandi stærð. En því má ekki gleyma að Monet sá í þessum endalausum endurteikningum sínum nýja tegund af táknsæi, sem byggðist á fhugun sístreymis og dýptar í stað kyrrstöðu og áþreifanleika. Vatnaliljurnar voru flestar mál- aðar milli 1890 og 1925 í Giverny, þar sem listamaðurinn hafði búið sér litla tjörn gagnert sem mótíf. En það tók heiminn miklu lengri tíma að viðurkenna ágæti þessa svanasöngs impressiónismans.

Ef til vill var það ekki fyrr en með Jackson Pollock að Vatnaliljurnar gátu af sér sannfærandi lærisvein. Listamenn verða að hafa líkamlega tilfinningu fyrir því sístreymi, sem alsetning flatarins ber með sér og boðar. Vissulega mætti segja að undanfara Monets og symb- ólskra hugmynda hans megi rekja til teiknarans Leon-

Companionship with the Medium

ardos. Syndafallið, ofviðrið og hringiðurnar, sem hann festi á blað, mestmegnis sem rannsóknir á straumfari iðandi vatns og vinda fara hins vegar býsna nærri kínverskum landslagsmálverkum frá 12. og 13. öld.

Það bendir því flest til þess að Ragnheiður standi traustum fótum í hefð, sem hvorki eigi sér upphaf né endi, heldur fylgi lögmálum þeirrar víxlverkunar ólgu og íhugunar, sem finnur sér samsvörun í áþekktum fyrirbærum náttúrunnar. Hið innra speglar sig í hinu ytra, ekki aðeins myndrænt eins og hjá Leonardo og kínverskum meisturum síð-miðalda, heldur einnig aðferðarlega eins og hjá Monet - hálfpartinn kominn með döpur augu sín ofan í myndflötinn án þess að nema almennilega heildina - og Pollock, sem óð um með málaraprik sín eins og seiðskratti eða hljómsveitarstjóri og sletti lakkinu í endalaust víravirki. Eins og gömlu kempurnar nýtur Ragnheiður góðs af pragmatískri glöggskyggni sinni. Því má fullyrða að teikningar hennar séu af lífi og sál líkt og hún sjálf og gróandin kringum hana.

Skýringar:

- 1) Í málverkum Turners hefur myndefnið þokað fyrir lýsingum á veðurofsa. Stundum er lítið annað eftir af eiginlegri formmótun en meginstefnur pensilfarsins.
- 2) Hugmyndir miðalda um eilífa hringrás gera okkur erfitt að greina milli sköpunar og tortímingar. Í Völuspá sér völvan endurnýjun koma í kjölfar ragnaraka. Þó er stór munur á lýsingum höfundar á tilurð heimsins og endalokum eins og að verður vikið.
- 3) Skv. Íslendingasagnaútgáfunni, Reykjavík, 1949.
- 4) „Skv. opunarsetningu L. Wittgenstein: Tractatus Logico Philosophicus, London 1922, pp. 30-31.
- 5) Af þessu hafa sprottið þær útbreiddu skoðanir að list og skáldskapur þrífist ekki þar sem allt leikur í lyndi.
- 6) Þótt endurreisnin boði vissst afturhvarf til fornaldar er hún einnig áveðið andsvar við tímaleysi miðalda. Ítalski listamaðurinn Michelangelo Pistoletto telur að „líf eftir klukkunni“ og deiling tímans yfir dagur hafi öðlast sess á endurreisnartímanum og skipt sköpum fyrir hugmyndir Evrópubúa um hreyfiafl og söguhyggju. (Skv. óbirtu viðtali við listamanninn).
- 7) Í hinu fjölbreytilega safni, sem nýja teiknisyrpan er, má finna a.m.k. eina teikningu með furunálum. Mun það vera eina hlutlaga atriðið, sem eftir stendur í kolateikningum Ragnheiðar.
- 8) Ragnheiður hefur bent á fyrirbæri úr eigin reynsluheimi, sem e.t.v. skýrir þörf hennar fyrir að bregða upp mörgum flötum og sjónarhornum, sem oft virka eins og horft sé á heiminn á flugi. Ragnheiður kannast við þá sérstæðu tilfinningu að finnast sem hún fljúgi yfir því landslagi, sem aðrir verða að láta sér nægja að skoða frá hlið.

It is a remarkable experience to stand facing Ragnheiður Jónsdóttir's charcoal drawings and take in the complex way in which they act. These are gigantic drawings sketched on thick Canson paper, taken from rolls two metres wide and ten metres long. Although the drawings vary in size — some use the paper lengthways, others sideways — they always strive towards and even beyond human proportions. Working on such a scale enables Jónsdóttir to transform the act of drawing into a physical ritual in which she attacks the paper and daubs it with rapid, powerful charcoal strokes.

Perhaps it is her close relationship with her medium which enables Jónsdóttir to follow up with such vigour her initial venture into charcoal drawings, which were made in 1990 and exhibited in the Netherlands two years later. She spent several months as an artist-in-residence in Sveaborg, the Nordic Arts Centre just off the mouth of Helsinki harbour, working indefatigably on her drawings which, although consistent in technique, are exceptionally diverse. Some of them recall Chinese drawings, others the sketches of Leonardo and other Renaissance artists, yet others the playful baroque sketches of Claude Lorrain, but the majority have something in common with Monet's *Water Lilies* and the paintings of Pollock and Gerhard Richter. This is probably the effect of Jónsdóttir's "total coverage," her personal technique of not dividing up the surface on formal principles but rather spreading the images more or less evenly right across it.

Her charcoals from 1990 show a variety of effects that can definitely be seen as precursors of new drawings. Her materials — charcoal and an eraser — are the same as usual, and her technique is similar, aggressively covering the whole surface with charcoal, sketching and scribbling, leaving no part of it untouched. At the same time she applies the eraser with equal self-assurance to bring out a positive correspondence to the dark or negative charcoal mass. But despite the close affinity in technique, there is a fundamental difference between her new drawings and earlier ones.

In particular, they differ in the tendency towards definite creation of graphic form, which is still found in the earlier series. Charcoals and the eraser are applied sys-

tematically to channel the curve into a definite course. The outcome is a number of turning-points on the surface, or rather changes of direction, which conjure up and underline a definite and decisive formal play. The impression is rather like looking at the features of a landscape in a driving blizzard. It is tempting to say that one of the closest resemblances with Jónsdóttir's charcoal drawings from these years is the ships that Turner painted in rough seas, storms and fogs.¹

But not all the 1990 drawings are as vague and nebulous. Some are sufficiently concrete to reveal their subject. One of the most distinctive drawings from the series is a whirlpool resembling a column of cloud, which is almost certainly Jónsdóttir's interpretation of the "gaping void" of *Ginnungagap* in the third verse of *Völuspá*, the ancient Icelandic "Sibyl's Prophecy."²

The drawing suggests admirably Jónsdóttir's yearning to interpret nature without describing it as a tangible landscape. She appears to see nature more as a whirling force than a localized environment. In this respect she has affinities with Turner, which suggests that her pictorial conception is closer to a Romantic ideal than a realistic depiction of place.

Naming things

Ginnungagap as described in *Völuspá* is a void where nothing exists, and nothing happens either. No amount of effort on the part of the reader can shed light on how the world was created. The gods dispatch this task in an instant, creating things at the wave of a hand. *Völuspá* does not even need to state the commandment "Let there be light":

4. *Before, the kin of gods
arched up the lands,
makers of the famous
Middle Earth;
sun shone from the south
on stony land,
the ground was grown
with green trees.*³

The sun shines and everything turns green at once. For the gods this is an effortless process, and the reader cannot help feeling that the author of *Völuspá* faces the same problem as the author of *Genesis*. Neither has the slightest inkling of how the earth came into being, nor the physical laws at work. Therefore both strive to change to a more interesting subject as quickly as possible:

6. *Then all the powers
met to mete out fate,
mighty, holy gods
in consultation;
to night and its offspring
they gave names,
called them morning
and mid-day,
afternoon and evening,
to be counted in years.*
7. *The high ones met
on Idavellir Plain,
they who raised timber
altars and temples,
built furnaces,
wrought precious things,
made tongs
and forged tools.*

Naming things is an act that writers and poets can understand. This is why it takes the higher powers in *Genesis* and *Völuspá* considerably more time and effort to give things names than to create them. Likewise, the gods seem to need to put in a lot more work to make the simplest tools, build temples, go fishing and produce wealth than to create the universe itself. Nowhere can we find better confirmation of Wittgenstein's phrase that "The world is everything that is the case."⁴

In particular, the difference between the poets of antiquity and post-Renaissance artists lies in their attitudes towards motion and dynamics. For an artist today it is inconceivable to view any version of the creation of the earth without associating it with some kind of dialectical process of evolution. A world that came into being without conflict and in an instant, at the wave of a hand, simply does not fit in with what we know about the universe.

So the doom of the gods in *Völuspá* is a much readier choice for Ragnheidur Jónsdóttir when she deals with nature and its forces. As it happens, this also seems easier for the author of the poem himself, who is in the same position as the Bible authors and Dante. They are all much more inspired when describing the end of the world and hell than static bliss in heaven.⁵

The ash of the world is shaken

I have a suspicion that the 1990 whirlpool drawing may be a direct predecessor of the etchings of *Yggdrasill*, the Ash of the World, from 1991. In the

upper left-hand corner there is an image corresponding to the black hole that forms the vague column of cloud. Looking at this drawing, it is difficult to avoid thinking of black holes in space. Everything sucked into them is thought to undergo a fundamental change in which dimensions, time and matter are transformed. It is natural to ask whether black holes are not at once the beginning and end of all cosmic matter.

Modern man, so tied to an image of the universe that has been shaped by the theory of relativity, is unable to think about the development of objects in any other way. Our notions of dynamics and development may be traced back to at least the Renaissance. In the age of Pollaiuolo, Botticelli and Leonardo da Vinci, artists began to renew their acquaintance with motion after centuries of stasis during the Middle Ages. These artists would seem to have begun to take a positive view of motion, even though their interpretations of dynamics contain a fair amount of references to their inherent destructive power.⁶

The leaf pattern in the whirlpool links the column of cloud to the etchings of Yggdrasill. Jónsdóttir's drawing thereby prompts at one and the same time speculation about ordinary leaves whisked up into a spiral on an autumn day, and also about Botticelli's Zephyr breathing life into Flora in *Spring*. It all depends on the mood of the observer and his willingness to interpret what he sees. Yet the most immediate interpretation is to see the drawing as a precursor of the Yggdrasill series which Jónsdóttir bases on the images in *Völuspá* foreseeing the end of the world:

47. *The upright ash trembles,
Yggdrasill,
that ancient tree groans.*

The series of etchings depicts the ash as two centrally placed spirals, winding to either side amidst the foliage. It is here that a definite change has taken place in Jónsdóttir's attitude to her subject and its development. In her whirlpool drawing the subject is interpreted in a highly realistic way, seen diagonally from above; but in the etchings, Yggdrasill is simplified into a symbol seen from the side through the shower of leaves. The final work of the series is not merely abstract, for the acid has also etched a pattern into the whole plate. Instead of a clearly delineated whirlpool sucking in everything around it, the dull grey images of the spirals of the ash remain, behind the thick foliage, which flows across the paper like blotches of varying darkness.

A number of other charcoal drawings from the 1990 series can also be described as heralding this change of tack in Jónsdóttir's work. One of the largest shows a stream of pine needles and seeds, as if floating on the surface of flowing water. In drawing the pine needles, Jónsdóttir came closer to covering the surface completely than in any other drawing from this time. Thereby she seems to have freed herself from all obligation to confound our sight with the three-dimensional effects that can still be found in some of the drawings from this series.⁷

Numerous surfaces in all directions

So what is Ragnheidur Jónsdóttir's latest charcoal series like, and what has changed? It is fair to say that over the three years that have passed since she last engaged upon large charcoal drawings, all visible reference to nature has vanished. In fact nothing remains of the visible images from her earlier works. All suggestions of conceivable perspective and refracted light which characterized some of her 1990 charcoals have evaporated. All that is left is the raw "total coverage" by the mass of charcoal which she rubs and removes with her eraser with the sole aim of scribbling farther and harder, or of rubbing and eradicating even more absolutely, depending upon the demands made by the work as a whole.

What remains is the total impact of the works, which is much more forceful than all Jónsdóttir's earlier experiments. Even though this new series is a direct continuation of earlier ones and closely related to them in terms of technique, its impact is completely different and much more powerful. With her simplest images she combines the creation of a completely abstract flow of patterns with an implication that the process is taking place on many different surfaces. The impression is one of many basic surfaces taking the place of a single one, whereby images lie at various inclinations on one and the same surface. It is not a dissimilar effect to looking across the surface of a calm lake which reflects its immediate surroundings.

As far as details go, perhaps, technique is the private business of each artist. All the same, Jónsdóttir's drawings are so transparent that her methodology can be quite easily traced back to the vaguest of images. After covering the entire surface fairly evenly with charcoal scratchings, she smudges them and applies an eraser to underline a definite direction down the paper. On top of this basic drawing she then imposes other patches of charcoal at various inclinations, frequently in masses of different sizes, like inflated

galaxies. These then alter the direction that the images flow, away from the vertical emphases of the underlying surface, and create an illusory reference, as if the flow is taking place on many surfaces in different directions.

It is fair to ask whether this is a subtle illusion akin to those of the 1990 drawings. Certainly, these new drawings have a stronger impact than her earlier ones in a similar vein, and also display more conviction. But it would be wrong to talk about an illusion in this respect, even though she plays upon the tendency of the optic nerves to adjust their field of vision to what may be called tangible reality. Her latest drawings make no hint of a need to imitate real pictorial subjects. Shadowing technique – the interaction of light and shadow to generate a definite formal effect — and the graphic realism which characterized some of her earlier drawings have completely yielded to a perfectly objective symbolism. An observer reading a particular sense of nature from Jónsdóttir's drawings does so entirely on his own responsibility. When all is said and done there is nothing on the pictorial surface to justify linking the drawings directly to external reality.⁸

In and out of focus

A further element of ambiguity in Jónsdóttir's new drawings is the way they grow increasingly vaguer away from their centre, adding yet another optical provocation to her other illusions. The observer feels that the images at the edge are being sucked into the centre where they become more compact and clearer. Someone looking at these works can be forgiven for rubbing his eyes and blaming this disturbance on a random sight defect, glauca perhaps, and may well ask whether this is not just an effect created in some way by the curvature of the eye. Eternal flows such as the whirlpool from 1990 are interpreted here in a completely abstract manner. Nonetheless the effect is so convincing that it may easily be discomfiting. What Jónsdóttir needed to interpret with the aid of conventional representational techniques is now set forth using techniques which she has discovered for herself and perfected with indefatigable research and experimentation.

It may be said that she engages directly in the dialogue that developed from Monet's Water Lilies and gradually polarized after Pollock's abstracts appeared at the end of World War II. The total coverage of the surface without sharp formal definition belongs more to post-modernist than modernist approaches. The observer feels that all points of reference are lacking and complains

about being engulfed by the technique and overwhelming scale of the work. But it should not be forgotten that Monet, in his endless repetitions, saw a new version of symbolic vision based on contemplation of eternal flow and depth instead of the static and tangible. His Water Lilies were mostly painted between 1890 and 1925 in Giverny, where he had made himself a pond with the express purpose of serving as a motif. But it took the world a long time to acknowledge the merits of this swansong of impressionism.

Perhaps it was not until Jackson Pollock that the Water Lilies begat a convincing disciple. Artists need to have a physical feeling for the eternal flow that total coverage of the surface implies and heralds. Certainly the prototypes of Monet and his symbolist ideas can be traced to Leonardo's drawings. The Flood, the storms and whirlpools that he committed to paper, mostly as studies of swirling water and air currents, however, come very close to the Chinese landscapes of the 12th and 13th centuries.

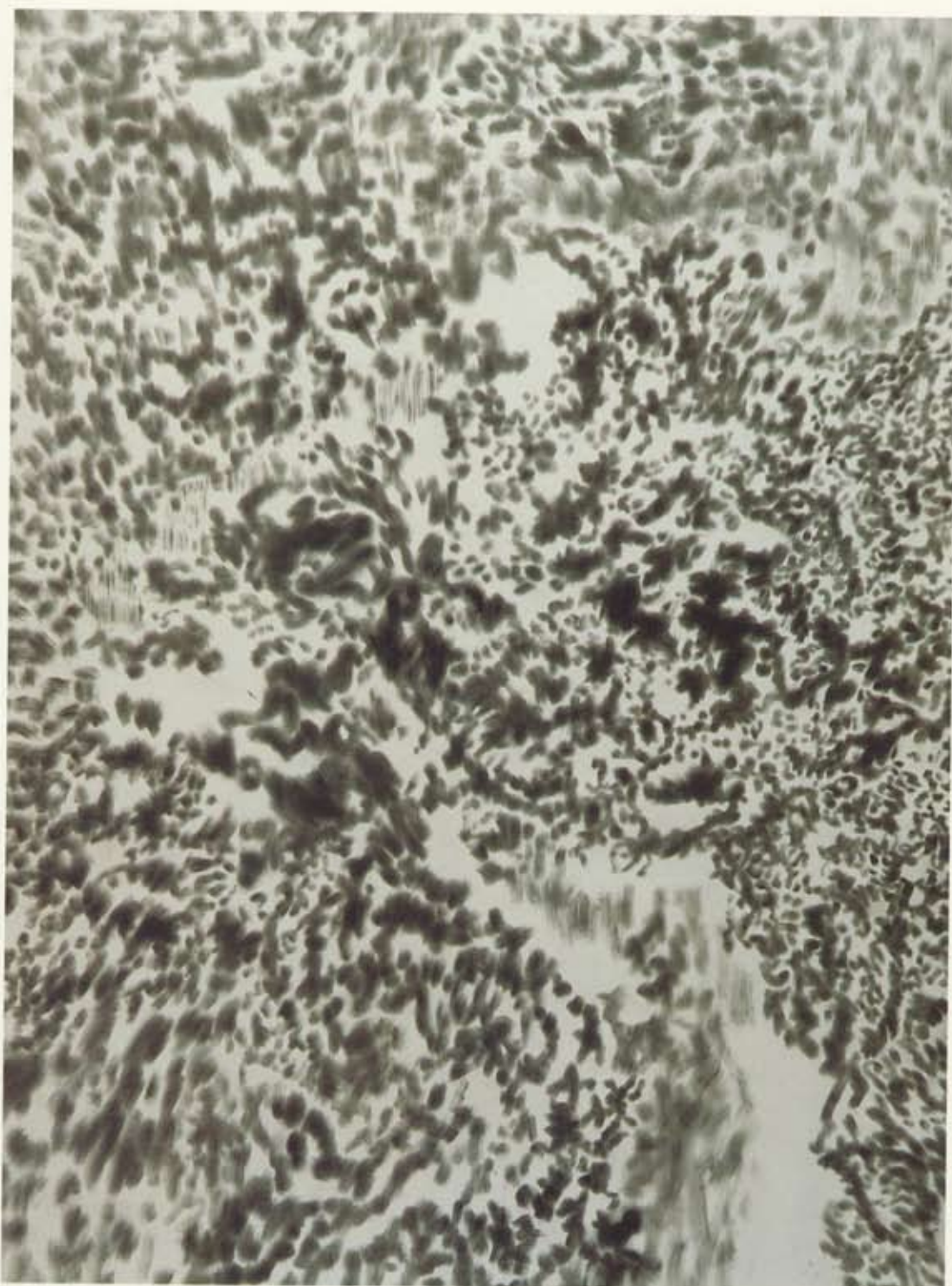
There is overwhelming evidence, therefore, that Ragnheidur Jónsdóttir is firmly rooted in a tradition which has neither beginning nor end, but whose laws obey instead the dialectic of motion and contemplation which has correspondences in familiar natural phenomena. The internal is reflected in the external, not only pictorially as with Leonardo and late medieval Chinese painters, but also in terms of methodology as in Monet — who is half-way to pressing his dimmed eyes into the pictorial surface without truly realizing the whole — and Pollock, who wielded his sticks like a conjuror or conductor, splashing lacquer into endless wire constructions. Like the old practitioners, Ragnheidur Jónsdóttir benefits from pragmatic insight. Her drawings have a life and a soul, just like herself and the force of growth around her.

- 1 In Turner's paintings, the subject is subordinated to a description of the violence of the weather. Sometimes little remains of the actual formal representation apart from the main directions of the brushstrokes.
- 2 Medieval ideas of an eternal cycle make it difficult for us to distinguish between what was seen as creation and what destruction. In the *Völuspá*, the sibyl sees regeneration following the doom of the gods. However, there is a major difference in the descriptions of the origin of the world and its end, cf. below.
- 3 Publ. Reykjavík 1949.
- 4 Opening sentence of L. Wittgenstein: *Tractatus Logico Philosophicus*, London 1922, pp. 30-31.

- 5 This has led to a widespread belief that art and fiction do not thrive under conditions of harmony and peace.
- 6 While boding in a sense a return to antiquity, the Renaissance also provides a definite response to medieval timelessness. The Italian artist Michelangelo Pistoletto believes that "living by the clock" and the division of time into days established itself during the Renaissance and proved crucial for European conceptions of dynamics and historicity [source: unpublished interview with the artist].
- 7 The diverse collection of the new series includes at least one drawing of pine needles, the only concrete element remaining in her charcoals.
- 8 Ragnheidur Jónsdóttir has pointed out phenomena from her private experience which may explain her need to represent many surfaces and angles so as to give a frequent impression of watching the world from above. She admits to a peculiar sensation of feeling herself flying over a landscape which other people would have to make do with seeing from the side.

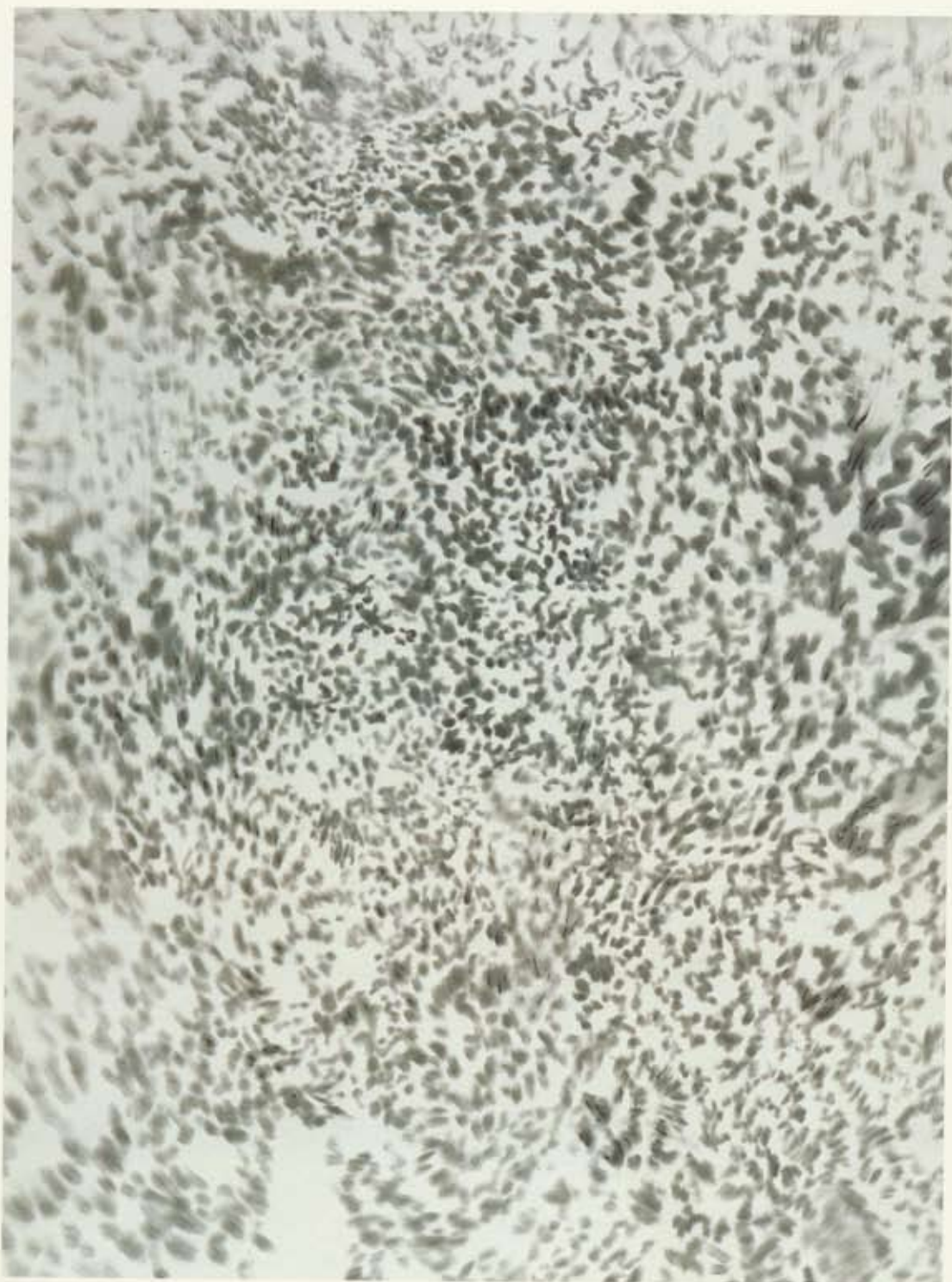
ÁN TITILS
UNTITLED
1993

Pappír, kol / Paper, Charcoal
200 x 150 cm.



ÁN TITILS
UNTITLED
1993

Pappír, kol / Paper, Charcoal
200 x 150 cm.





ÁN TITILS
UNTITLED
1993

Pappír, kol / Paper, Charcoal
150 x 300cm.



ÁN TITILS
UNTITLED
1993

Pappír, kol / Paper, Charcoal
200 x 150 cm.



Listasafn Reykjavíkur
— Bókasafn —



ÁN TITILS
UNTITLED
1993

Pappír, kol / Paper, Charcoal
150 x 300cm.

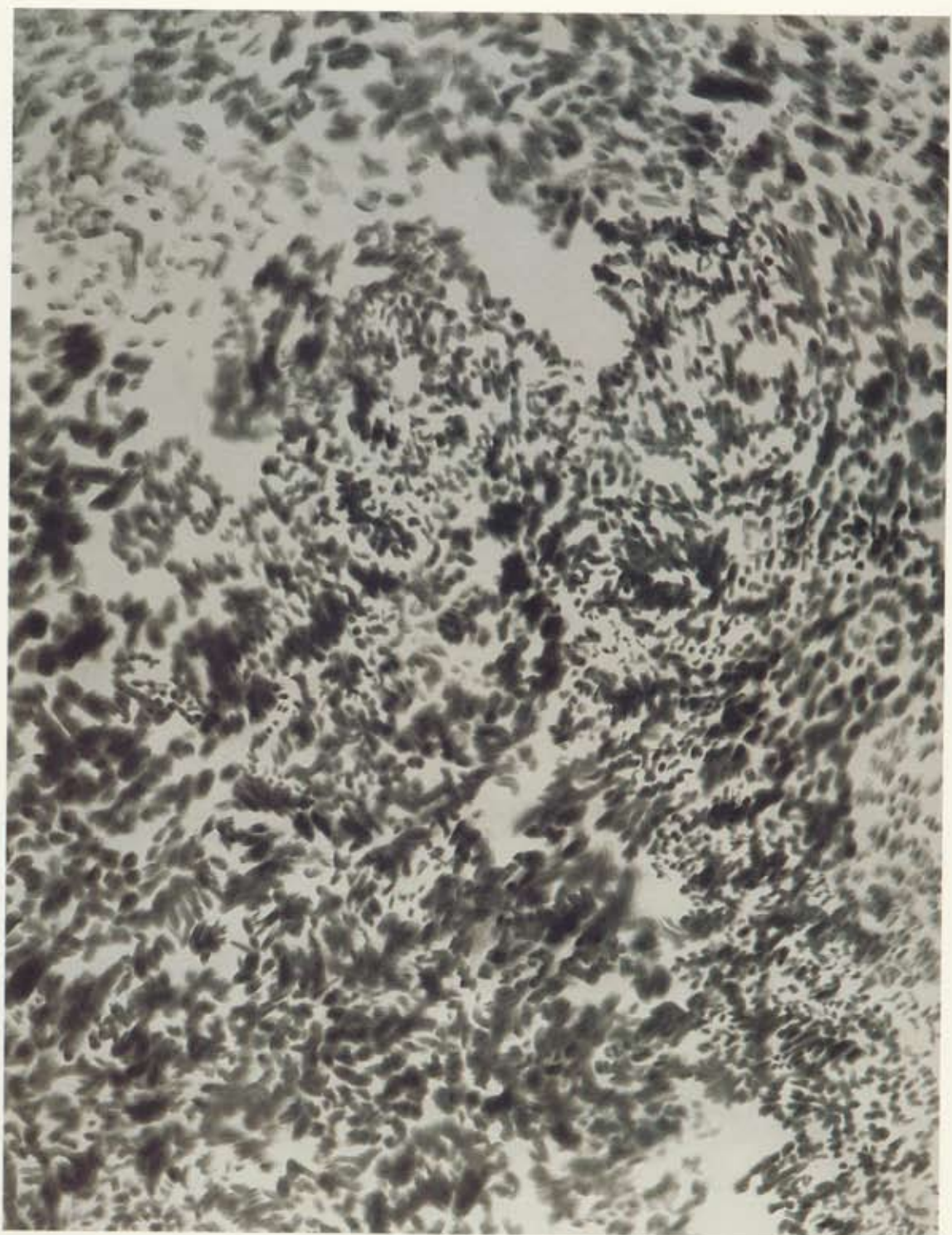
ÁN TITILS
UNTITLED
1993

Pappír, kol / Paper, Charcoal
200 x 150 cm.



ÁN TITLS
UNTITLED
1993

Pappír, kol / Paper, Charcoal
200 x 150 cm.



ÁN TITILS
UNTITLED
1993

Pappír, kol / Paper, Charcoal
150 x 300 cm.



ÁN TITILS
UNTITLED
1993

Pappír, kol / Paper, Charcoal
200 x 150 cm.





ÁN TITILS
UNTITLED
1993

Pappír, kol / Paper, Charcoal
150 x 300 cm.



ÁN TITILS
UNTITLED
1993

Pappír, kol / Paper, Charcoal
150 x 245 cm.





Ragnheiður Jónsdóttir

Bakkaflöt 1 210 Garðabær

21.07.1933 Fædd í Reykjavík

Nám:

- 1959-61 og 1964-68 Myndlistaskólinn í Reykjavík
- 1962 Glyptotekið í Kaupmannahöfn
- 1968-70 Myndlista- og handíðaskóli Íslands
- 1970 Atelier 17, París
- 1992 Listamannalaun 1 ár

Einkasýningar:

- 1994 Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir
- 1992 Gallerí G 15, Reykjavík
- 1992 Iceland Gallery, Haag, Holland
- 1990 Norræna húsið, Reykjavík
- 1989 SPRON, Reykjavík
- 1987 Norræna húsið, Reykjavík
- 1983 Gallerí Grjót, Reykjavík
- 1980 Länsmuseum, Linköping, Svíþjóð
- 1980 Samlagrafik Gallery, Kristianstad, Svíþjóð
- 1979 University of Alberta, Edmonton, Kanada
- 1978 Gallery Helliggest, Kaupmannahöfn, Danmörk
- 1977 Gallery Moment 76, Stokkhólmur, Svíþjóð
- 1977 Bókasafn Ísafjarðar, Ísafjörður
- 1976 Norræna húsið, Reykjavík
- 1968 Casa Nova, Reykjavík

Samsýningar:

- 1994 "Intergrafia '94 World Award Winners Gallery", Katowice
- 1992 "Prizewinners Exhibition", The Norwegian International Print Triennale, Noregur
- 1992 Art Festival, Bergen, Noregur
- 1992 "Icelandic Art", Växjö, Svíþjóð
- 1992 "Icelandic Print Exhibition", Finnland
- 1991 Nordisk Kunst '91, Art Festival, Arhus, Danmörk
- 1991 "Icelandic Art Touring in Scandinavia", Listasafn ASÍ, Reykjavík og Skandinavía

- 1991 Deutch-Isländisches Kultur Forum, Stuttgart, Þýskaland
- 1989 "L'Europe des Graveurs", Ville de Grenoble, Frakkland
- 1987 "Five Icelandic Printmakers", Kristianstad, Svíþjóð
- 1987 "Nordisk Grafik Union", Sveaborg, Finnland
- 1986 Exhibition UMC Fine Arts Center of the University of Colorado, Boulder, USA
- 1984 "Six Icelandic Printmakers", Björn Lindgren Gallery, New York, USA
- 1983 World Print four 1983-1985, San Francisco, USA
- 1983 "Íslensk grafík", Norræna húsið, Reykjavík
- 1983 "Six Icelandic Printmakers", Berlín og Bonn, Þýskaland
- 1982 "Scandinavia Today", USA
- 1982 "Six Icelandic Printmakers", Gallery Magstræde 18, Kaupmannahöfn, Danmörk
- 1981 "Icelandic Graphic Art", Scandinavian Foundation, New York, Kansas, USA
- 1981 "Six Icelandic Printmakers", Tranby og Prándheimur, Noregur
- 1981 "Íslensk grafík", Norræna húsið, Reykjavík
- 1981 International Print Show, Magoyacity, Japan
- 1980 International Graphic Biennale, Listowel, Írland
- 1980 "Icelandic Graphic Art", New York, San Francisco, Los Angeles, USA
- 1980 "Linköpings Grafiska Sällskaps 10 års Jubileumsutställning", Svíþjóð
- 1980 "7 Icelandic Graphic Artists", Staatsbibliothek, Berlín, Þýskaland
- 1979 "Kvinde i Nordisk Kunst", Grenen Museum, Skagen, Danmörk
- 1979 12th Biennale Européenne de la Gravure, Heidelberg, Þýskaland
- 1979 "Sex í Djúpinu",
- 1977 "Nordisk Grafik Union, 40 års jubileumsutställning", Helsingfors, Finnland
- 1977 "Íslensk grafík", Norræna húsið, Reykjavík

- 1977 "Nordisk Kulturuge på Lemvigegnen",
Jótland, Danmörk
- 1976 "Íslensk grafík", Kjarvalsstaðir, Reykjavík
- 1976 Val'76, gagnrýnendur dagblaða, Kjarvalsstaðir
- 1975 Nordisk Grafík Union, Bergens
Kunstforening, Bergen, Noregur
- 1975 Graphica Creativa, Helsingfors, Finnland
- 1975 "Ny Nordisk Romantik?", Lunds Konsthall,
Lundur, Svíþjóð
- 1975 "Íslensk grafík", Norræna húsið, Reykjavík
- 1973 Young Artist, New York, USA
- 1972 Nordisk Grafík Union, Norræna húsið,
Reykjavík
- 1972 1st Norwegian International Print Biennale",
Frederikstad, Noregur

Viðurkenningar:

- 1989 The 9th Norwegian International Print
Triennial, Frederikstad
- 1983 The 7th International Exhibition of Graphic
Art, Frechen
- 1982 The 6th Norwegian International Print
Biennial, Frederikstad
- 1978 La Biennal de Ibiza, Ibiza
- 1976 The 4th International Exhibition of Graphic
Art, Frechen
- 1974 The 5th International Print Biennale,
Cracow

Myndskreytingar:

- 1983 "Ljóð", eftir Einar Braga.
- 1982 "Bráðum kemur betri tíð", úrval úr ljóðum
Halldórs Laxness.

Sviðshönnun:

- 1983 Hönnuð sviðsmynd fyrir Þjóðleikhúsið.
"Grasmaðkur", eftir Birgir Sigurðsson.

Upplög af grafíkverkum:

- 1984 Upplög af 5 verkum "Hommage au Halldór
Laxness" fyrir Galerie Börjeson, Malmö,
Svíþjóð.
- 1983 Upplag "Skálda" fyrir heimsþing alþjóðlegu
myndlistarsamtakanna IAA (UNESCO).
- 1980 Upplag "Saga" fyrir Linköpings Grafiska
Sällskap, Svíþjóð.

Verk í opinberri eigu:

- Frakkland:** Bibliotheque Nationale, París
Bibliotheque Municipale de Mulhouse
- Þýskaland** Collection of Contemporary Graphic Art
of Frechen Art Unions, Frechen
- Spánn** Museo de Arte Contemporaneo, Ibiza
- Ísland** Listasafn Íslands, Reykjavík
Listasafn ASÍ, Reykjavík
Norræna húsið, Reykjavík
Háskóli Íslands, Reykjavík
Listasafn Reykjavíkur
- Svíþjóð** National Museum, Stokkhólmur
Stockholm City
Statens Konstråd, Stokkhólmur
Gallery Börjeson, Malmö
Linköpings Museum, Linköping
Norrköpings Museum
Riksställningar Konstfrämjandet,
Stokkhólmur
- Noregur** The Museum of Contemporary Graphic
Art, Frederikstad
National Museum, Ósló
Bergens Art Gallery, Bergen
Thronhjems Kunstforening, Trondhem
- Danmörk** Grenen Museum, Skagen
Kastrup-Gårds Kunstforening,
Kaupmannahöfn
Foreningen Norden, Den Islandske
Ambassade, Kaupmannahöfn
- Finnland** Amos Andersen Museum, Helsingfors
Jyväskylä borg
The Nordic Art Center, Sveaborg
- Færeyjar** Norræna húsið, Þórshöfn
- Ítalía** Associazione Incisori Pugliesi, Barl
- Júgóslavía** Musée d'Art Contemporain, Skopie

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

Hulda Valtýsdóttir, formaður/chairman

Guðrún Erla Geirsdóttir

Ingibjörg Rafnar

Jóna Gróa Sigurðardóttir

Júlíus Hafstein

Selma Guðmundsdóttir

Tumi Magnússon

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

Gunnar B. Kvaran

Ljósmyndun/Photography:

Kristján Pétur Guðnason

Yfirlstur handrita og prófarkalestur/Proofreading and editing:

Aðalsteinn Davíðsson

Þýðing/Translation:

Bernard Scudder

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

Bernard Scudder

Hönnun sýningarskrár/Catalogue design

Birgir Andrésson

Uppsetning / Typesetting

Höskuldur Harri

Skeyting og filmuvinnsla / Colour separation and montage

Prentmyndastofan hf.

Prentun og bókbönd / Printing and bookbinding

G. Ben Prentstofa hf.



MARVALSSTAÐIR
LISTASAFN REYKJAVÍÐR
THE REYKJAVÍK MUNICIPAL ART MUSEUM
FEBRUAR - MAÍ 1994