

SKÚLPTÚR

s k ú l p t ú r **SKÚLPTÚR**

s k ú l p t ú r **SKÚLPTÚR**

s k ú l p t ú r **SKÚLPTÚR**

s k ú l p t ú r **SKÚLPTÚR**

s k ú l p t ú r **SKÚLPTÚR**

s k ú l p t ú r **SKÚLPTÚR**

s k ú l p t ú r **SKÚLPTÚR**

s k ú l p t ú r **SKÚLPTÚR**

s k ú l p t ú r **SKÚLPTÚR**

s k ú l p t ú r **SKÚLPTÚR**

s k ú l p t ú r **SKÚLPTÚR**

s k ú l p t ú r **SKÚLPTÚR**

s k ú l p t ú r **SKÚLPTÚR**

s k ú l p t ú r **SKÚLPTÚR**

í s l e n s k s a m t í m a l i s t

SKÚLPTÚR / SKÚLPTÚR / SKÚLPTÚR
SCULPTURE / SCULPTURE / SCULPTURE

ÍSLENSK SAMTÍMALIST
ICELANDIC CONTEMPORARY ART

LISTASAFN REYKJAVÍKUR
KJARVALSSTAÐIR

MAÍ-JÚLÍ 1994

Sýningarstjórar / Exhibition curated by:

Gunnar B. Kvaran

Kristín G. Guðnadóttir

Efnisyfirlit / Contents

- 5 *Inngangur*, Hulda Valtýsdóttir, formaður Menningarmálanefndar Reykjavíkurborgar
- 5 *Introduction*, Hulda Valtýsdóttir, Chairman of the Cultural Committee of the City of Reykjavík
- 7 *Aðfaraorð*, Gunnar B. Kvaran
- 13 *Preface*, Gunnar B. Kvaran
- 19 *Umráðasvæði skúlpúrlistar og landafræði menningar*, Gunnar Árnason
- 27 *The Territory of Sculpture and the Geography of Culture*, Gunnar Árnason
- 35 *Höggmyndin á tímum takmarkaleysis*, Halldór B. Runólfsson
- 43 *Sculpture in an Age without Limitations*, Halldór B. Runólfsson
- 51 *Frá Kjarvalsstöðum til Riace*, Ólafur Gíslason
- 59 *From Kjarvalsstaðir to Riace*, Ólafur Gíslason
- 68 *Myndir frá sýningunni*
- 68 *Photographs from the exhibition*
- 127 *Æviferlar listamanna*
- 127 *Biographies of the artists*
- 146 *Þakkir*
- 146 *Credits*



Í tilefni Listahátíðar 1994 var ákveðið að framlag Kjarvalsstaða skyldi vera sýning á verkum nokkurra íslenskra myndlistarmanna samtímans sem vakið hafa athygli á undanförunum árum með verkum sínum.

Þeir fara hver um sig sínar leiðir í listsköpun en eiga sameiginlegan bakgrunn sem íslenskur veruleiki hefur skapað þeim.

Þeir eiga það líka sameiginlegt að fara ekki troðnar slóðir heldur nýjar, djarfar og persónubundnar. Það er Menningar-
málanefnd Reykjavíkurborgar heiður og ánægja að fá að kynna verk þessara listamanna hér.

Hulda Valtýsdóttir, formaður

Kjarvalsstaðir, the Reykjavík Municipal Art Museum, decided as its contribution to the 1994 Reykjavík Arts Festival to stage an exhibition of works by a number of contemporary Icelandic sculptors who have been commanding attention in recent years.

These artists follow highly individual courses in their art but share a single background that the reality of Iceland today has given them.

Another common feature is their pioneering rejection of traditional approaches in favour of innovative, bold and personal expression.

It is a pleasure and honour for the Cultural Committee of the City of Reykjavík to present the works of these sculptors to the public through this exhibition.

Hulda Valtýsdóttir, Chairman



GUNNAR B. KVARAN:

AÐFARAORÐ

Um langan aldur var listin bundin skýrum fagurfræðilegum og listrænum kennisetningum, sem stofnanir samfélagsins - söfn og akademíur - stóðu vörð um. En þar sem listin er ekki náttúruleg mál kom að þeirri stundu í byrjun aldarinnar að framsækni listamenn á borð við Marcel Duchamp settu spurningarmerki við hið hefðbundna listhugtak. Allt frá þessum tíma getum við sagt að listhugtakið hafi verið klofið upp í tvo meginþætti. Annars vegar voru þeir sem héldu áfram að þróa listina út frá form- og myndrænum forsendum í gegnum figúratíft málverk, geometriska afstraktsjón og síðar minimalisma. Og hins vegar voru þeir listamenn sem lögðu megináherslu á heimspekilegan þátt myndlistarinnar og þróðu myndgerð í gegnum dadaismann, poppið, ný-raunsæið, conceptlistina, arte povera og fjölda annarra listhugmynda sem fram hafa komið á síðastliðnum áratugum.

Segja má að þessi listræni klofningur, sem fram kom í byrjun aldarinnar, hafi ekki náð hingað til lands fyrr en seint á 7. áratugnum, þó svo að einstaka listamenn, sem búsettir voru erlendis, hafi verið meðvitaðir um þessi umskipti í listinni. Það var ekki fyrr en tók að gæta áhrifa conceptlistarinnar, arte povera og fylgífiska þeirra að listin sjálf varð megininntakið í verkum íslenskra listamanna. Spurningar um eðli listarinnar, hvað væri list og hvað það væri sem gerði ákveðna hluti að listaverkum, urðu æ áleitnari. Með þessu hafði íslenski listheimurinn einnig klofnað upp í tvær hugmyndalegar fylkingar. Annars vegar voru þeir sem unnu með hefðbundin efni og aðferðir og skópu fyrst og fremst út frá formrænum forsendum. Og hins vegar voru þeir listamenn sem unnu fyrst og fremst út frá hugmyndalegum forsendum

óendanlega efnisrýr verk auk þess sem þeir gerðu ýmiss konar efnislegar tilraunir með sjálfa útfærsluna.

Síðastliðna þrjá áratugi hafa þessar ólíku, hugmyndalegu forsendur sett mark sitt á íslenska myndlist. En með tíð og tíma - og þá sérstaklega á síðastliðnum áratug - hafa komið fram kynslóðir yngri myndlistarmanna sem hafa kunnað að skoða þessar ólíku stefnur og hugmyndir úr meiri fjarlægð en áður. Þeir hafa kunnað að þróa áfram afmarkaðar myndgerðir og listhugmyndir eða framkalla samruna ólíkra liststefna, jafnvel þeirra sem í upphafi þóttu hvað síst sættanlegar; og þannig hafa þeir getað skapað enn og aftur nýja sýn á listhugtakið.

Það eru einkum og sér í lagi Ready-made-verk Marcells Duchamps, conceptlistin, arte povera og nokkru síðar minimalisminn, sem eru hráefnið í undirstöðum skúlptúrsins í íslenskri samtímalist.

Í byrjun aldarinnar stillti franskur listamaðurinn Marcel Duchamp upp þvagskál sem listaverki. Þessi gjörningur átti eftir að hafa djúpstæð áhrif á framgang listasögunnar. Listsköpunin hjá Marcel Duchamp fólst m.a. í því að velja ákveðinn hlut (t.d. þvagskál, flöskupurrkara), taka hann úr sínu upprunalega umhverfi, svifta hann fyrra hlutverki sínu og gefa honum nýtt nafn og nýja merkingu. Þar með hafði Marcel Duchamp riðlað öllum hefðbundnum forsendum fyrir því hvað væri list og í raun hefur stór hluti listasögunnar frá þessum tíma snúist um það að endurskilgreina listhugtakið. Sjálfur undirstrikaði Duchamp að þetta verk eða þessi verknaður hefði ekkert fagurfræðilegt gildi. Það væri fullkomlega ófagurfræðilegt.

Listin var orðin hugmyndaleg. Og í raun hafði listamanninum tekist að einangra afgerandi atriði í listhugtakinu, þ.e. ásetning listamannsins. Það var ásetningur hans, hin hugmyndalega forsenda, sem skipti meginmáli fyrir merkingu og gildi listaverksins. Hugmyndir Marcells Duchamps hafa síðan endurspeglast í mörgum liststefnum sem fram hafa komið á þessari öld, svo sem dadaism-anum, poppinu, conceptlistinni og arte povera.

Þó svo að conceptlistin hafi birst hér á landi á undan minimalismanum, þá var því öfugt farið víðast hvar annars staðar. Conceptlistin, sem kom fram í Bandaríkjunum um miðjan 7. áratuginn, var m.a. andsvar við minimalism-anum. Conceptlistamennirnir höfnuðu formrænum áherslum minimalismans og almætti hlutarins eins og það birtist m.a. í popplistinni. Þeir álitu að formrænn og huglægur þáttur listarinnar væri ekki það sem skipti máli heldur merking hennar. Þeir lögðu sig því fram um að skilgreina eðli hennar, virkni og notagildi. Af þessu leiddi að fræðilegar vangaveltur og rökræður komu oft í stað þess að búa til eða skapa raunverulega listhluti í hefðbundnum skilningi. Tungumálið var tæki sem hæfði vel conceptlistamönnum og það var oft notað í samspili við ljósmyndir.

Conceptlistamennirnir voru sannfærðir um að búið væri að fullnýta möguleika hins hefðbundna listforms. Þeir álitu að búið væri að nýta alla möguleika minimal-kassans. Þeir sneru sér því að því að skilgreina listina og þá gjarnan í tengslum við heimspeki, pólitik, strúktúralisma, tákfræði, sálfræði og umhverfismál. Mikill kraftur fór m.a. í það á þessum tíma að skilgreina félagslega og pólitíska virkni listarinnar, sem menn töldu að gatast hefði með minimalismanum. Enn og aftur lögðu menn af stað með listina út úr menningunni, út úr hinu borgaralega umhverfi

og gildismati. Þetta kom sérstaklega fram í tvennu. Annars vegar höfnuðu listamennirnir öllum stilfræðilegum forsendum og upphöfnu gildi listhlutarins. Og hins vegar voru listamenn sem höfðu sérstaka vanþóknun á listmarkaðinum sem virtist geta lagað sig að öllum breytingum. Það var því ráð margra að gera listina sem forgengilegasta til að komast undan hinni borgaralegu markaðsmenningu eða skapa listaverkin langt frá mannabyggðum.

Þegar listfræðingar og aðrir fræðimenn eru búnir að einfalda hlutina og þegar rætt er um hin eiginlega harða kjarna conceptlistarinnar er gjarnan vísað til þeirra listamanna sem tóku afgerandi afstöðu til orsaka og afleiðingar innan listaverksins. Fyrir þá átti listaverkið að vera sjálfskilgreinandi. Hin hugmyndalega forsenda og sjálfur listhluturinn áttu að ganga upp, vísa hvort til annars, útskýra og skilgreina hvort annað. Það átti ekki lengur að vera neinn möguleiki fyrir áhorfandann að túlka verkið eða njóta þess út frá einhverjum óskilgreindum, fagurfræðilegum forsendum, engir lausir endar voru fyrir áhorfandann til að spinna úr. Og til að ná þessum tærleika og skýrleika var nauðsynlegt að styðjast við ýmis kerfi, svo sem málvísindi, stærðfræði og heimspekikenningar, til að greina verkið.

Vert er að taka það fram að conceptlistin birtist ekki sem hreyfing, með stefnuskrá og afgerandi skilgreindar forsendur. Í raun er þetta samheiti listamanna á breiðum vettvangi þar sem koma fram nýjar skilgreiningar á list án þess þó að þessum skilgreiningum sé gefið ákveðið samræmt form, eins og í öðrum listgreinum þar sem formið er lýsandi fyrir stefnuna.

Arte povera náði mikilli útbreiðslu á 7. áratugnum. Þessi liststefna, sem ættuð var frá Ítalíu, var um margt náskyld conceptlistinni. Hugmyndir arte povera listamanna áttu rætur sínar að rekja til amerísku ný-dadaistanna og þó sérstaklega til frönsku ný-realistanna.

Lykilatriði í hugmyndalegum forsendum arte povera er algert frelsi gagnvart hefðinni, hvort sem um er að ræða efni, form eða merkingu. Þeir lögðu áherslu á að útrýma persónulegri stilfræði en aftur á móti, og það hefur vafist fyrir mörgum fræðimönnum, vildu viðkomandi listamenn hafa eigin tilfinningar að leiðarljósi án nokkurrar hindrunar. Meginhugmyndin var að hafna hefðbundinni fagurfræðilegri flokkun, til að koma í veg fyrir stilfræðileg einkenni.

Þar sem þessir listamenn höfðu hefðbundum efnunum og aðferðum, varð takmarkið fremur að nýta efni og aðferðir sem hæfðu viðkomandi hugmynd. Í stað þess að búa ávallt til málverk úr olíulitum, sem er í sjálfu sér ákveðinn fagurfræðilegur grunnur, eða móta ávallt í gifs og steypa í brons, þá varð listsköpunin óendanlegt samspil milli ólíkra efna og hugmynda. Efnin urðu ávallt óaðgreinanlegur hluti af hverri tilraun. Hugsunin var ekki lengur bundin efninu, eða gefnu formi, heldur var hún eins konar virkni inni í hugmyndaheimi samtímalistarinnar.

Þessar hugmyndir um listrænt frelsi áttu einnig eftir að endurspeglast í félagslegu og pólitísku samhengi. Á sama hátt voru arte povera listamennirnir enn fremur afar uppteknir af menningarfélagslegu gildi listarinnar og höfðu listaverkinu algjörlega sem afurð. Til að losa það undan þeim örlogum að kallast „neysluvarningur“ notuðu arte povera listamenn oft forgengileg efni sem áttu litla

möguleika á því að öðlast nýtt formrænt efnislíf hjá hefðbundnum listneytendum. „Auðvirðileg“ efni voru því einkennandi fyrir listamenn arte povera. Og ekki var óalgengt að þeir, líkt og conceptlistamennirnir, létu sér nægja að vinna aðeins með hugtök og lýsingar á verkum án þess að klæða þau efnislegum búningi.

Það kom snemma í ljós að það voru einkum tvær meginhugmyndir sem lágu til grundvallar arte povera: annars vegar notkun á náttúrulegu og lífrænu efni, andstætt því verksmiðjuframleidda, og hins vegar það sem nefnt hefur verið *actione povera* (fátækleg virkni), þar sem listamaðurinn leggur sig fram um að snúa út úr á ljóðrænan hátt og riðla hinum félagslega veruleika. Þeir vildu meina að hann væri fyrst og fremst samkomulag ríkjandi stétta um ákveðið listrænt, fagurfræðilegt, menningar- og félagslegt gildismat. Listin var ekki lengur hugleiðing í klassískum skilningi heldur tími eða atferli: hin dýnamíska action.

Arte povera hefur því til að bera mun menningar-pólitískari afstöðu en aðrar liststefnur. Og í raun nærast listsköpun þeirra á því að tæma hefðbundin, táknræn gildi og gera áhorfendur meðvitaða um hina menningarlegu ferringu sem allt vald vill búa yfir almenningi. Þess vegna á list þeirra að vera forgengileg, bundin í tíma og rúmi. En þá eru það sjálf menningin, sem söfnin endurspeglar, sem grípur inn í og aðlagar sig enn og aftur og tileinkar sér hluti sem í upphafi var stefnt gegn henni.

Þrátt fyrir allt liggja listrænar hugmyndir arte povera afar nærri öðrum samtíma liststefnum líkt og conceptlistinni, ný-realistunum, og ekki síður Cobra-hópnum. Allt er gert til að komast undan ríkjandi menningu og segja má að

listamaðurinn sé hér líkt og hirðingi sem flakkar um og nýtir sér stund og stað til að skapa og tjá list sína.

Minimalisminn hafði aftur á móti aðrar hugmyndalegar forsendur og gerólíkan uppruna. Það var um miðjan 7. áratuginn að fram kom hópur listamanna, sem sýndi óhlutlæg myndverk, þar sem lögð var áhersla á að brjóta upp formgerðina í frumþætti sína. Á sama tíma og þessir listamenn voru að þróa áfram hina sögulegu, geometrisku myndgerð komu þeir fram með frumlegar hugmyndir varðandi hlutverk rýmisins og tengslin við áhorfendur. Þessi myndlist fékk snemma heitið ABC-list, eða minimalismi, og hefur sú nafngift fest við þennan óformlega listhóp. Þeir listamenn sem mörkuðu stefnuna voru þeir Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris, Larry Bell og Dan Flavin. Þó svo að flestir þessir listamenn ættu uppruna í málverkinu sýndu þeir allir skúlptúra, en minimal-hluturinn var og er afar frábrugðinn öðrum höggmyndum, hvað varðar myndfræðina, myndbygginguna, staðsetningu í rýminu, tækni- og táknfræði.

Það eru einkum þrjú atriði sem eru talin forsenda bandaríska minimalismans: í fyrsta lagi áhugi myndlistarmanna á 6. og 7. áratugnum á leikhúsinu, „happenings“ og öðrum uppákomum sem opnuðu þeim áður óþekkta reynslu um tengsl hans við rýmið umhverfis listaverkið líkt og á leiksviðinu. Í öðru lagi hinn einfaldi myndheimur Black paintings Ads Reinhardt og svartar alúminíum- og koparmyndir Franks Stella frá því um 1960. Þessi gríðarstóru verk gefa áhorfendum möguleika á að stiga inn í myndrýmið, eða öllu heldur: verkin bjóða áhorfendum að samsama eigið rými, rýminu í myndinni. Þessar myndir höfðu hafnað innra röksamhengi verksins og hefðbundinni myndbyggingu fyrir nýja skipan þar sem mynd-

flöturinn var í senn flötur og öxull milli myndarinnar og áhorfandans. Þriðja forsendan eða uppspretta minimalismans er án efa lærdómur sem menn drógu af rússneska constructifismanum og Brancusi. Minimalistarnir strokuðu út úr verkum Brancusi hina mystísku-arkaísku tilfinningu og litu á verk hans sem hreinan formalisma. Þar sem formin báru enga merkingu aðra en að vera í rýminu - vera í ákveðnu efni í ákveðnu rými.

Þá er einnig vert að hafa í huga verk eftir breska myndhöggvarann Anthony Caro, sem tileinkar sér iðnaðarfagurfræði í verkum sínum. Hann vinnur með ýmiss konar brotabrot og málmúrgang sem hann setur saman, oft á dynamískan hátt. En það sem meira er í þessu samhengi: Caro hafnar sökklinum undir skúlptúrinn og leggur áherslu á lárétta stöðu myndverksins og þá gjarnan í augnhæð áhorfandans. Þessi samsettu verk virka oft ærslafull og tilviljunarkennd í formbyggingu en það er einmitt það viðhorf sem fær verkin og formin til að takast á við umhverfið.

Andstætt því sem gerðist í hinu hefðbundna, geometríska málverki frá 5. og 6. áratugnum byggðust minimalverkin ekki á innri tengslum viðkomandi forma heldur er það heildin andspænis áhorfandanum sem skiptir meginmáli. Hluturinn hefur verið einfaldaður í grindur, byggingar eða ósnertanleg fyrirbæri eins og t.d. ljós. Formin eru iðulega hlutlaus, geometrísk og lárétt. Sjaldnar lóðrétt vegna þess að það yrði ákveðinn snertiflötur við manninn og gæfi þeim frekar táknrænt gildi. Allt er nákvæmlega útmælt og því er í raun ekki hægt að stækka eða minnka þessi verk. Þau eru oftast unnin í verksmiðjum og hönd listamannsins er hvergi sjáanleg.

Minimalistarnir álitu að hin hefðbundna fagurfræðilega upplifun væri fólusk. Hún væri ekkert annað en lærðar kenndir - minni - sem áhorfandinn framkallaði andspænis listhlutum. Hefðbundin fagurfræði væri búin að tákngera og skrá mannlegar tilfinningar og tilfinningalega upplifun. Minimalisminn hafnaði því hefðbundinni fagurfræði og vildi þess í stað samtengja sjónræna skynjun á listhlutum og fyrirbærafræðilega (phenomenólógiska) skynjun áhorfandans á eigin líkama í rýminu. Áhorfandinn átti fyrst og fremst að skynja minimalhlutinn með líkamanum.

Fram að þessum tíma hafði rými í málverki og höggmyndalist verið skilgreint innan mynddrammans og í skúlptúrnum. Það var því rammi myndarinnar og stöpull skúlptúrsins sem aðgreindi rými verksins frá rými áhorfandans. Í þessu samhengi er gjarnan talað um sjónrænt rými þar sem áhorfandinn nýtur verksins fyrst og fremst sjónrænt. En minimalistarnir tóku stöpulinn undan verkinu og bjuggu til nýja tegund af myndrými, þar sem áhorfandinn og listaverkið deila sama rými. Í þessu samhengi hefur verið talað um tilvistarrými þar sem áhorfandinn og verkið þróast sameiginlega í viðkomandi rými. Áhorfandinn er í þessum verkum orðinn hluti af listaverkinu. Þessar hugmyndir voru reyndar komnar fram í tengslum við stóru verkin eftir Newman og Ad Reinhardt, en sögulega tilvisunin var þó kannski sterkust hjá franska myndhöggvaranum Rodin sem á sínum tíma tók stöpulinn undan verkum eins og Borgurunum frá Calais og Balzac til að gera verkin virkari í rými áhorfandans.

Það var þetta nýja hlutverk rýmisins, ópersónulegar og vélrænar vinnuaðferðir, hlutlaus efni, tilvisanir í iðnaðartæki og heildaráhrif formgerðarinnar þar sem formin eða samstilling formanna myndaði ekki stigveldi í hverjum

myndheimi líkt og í evrópska geometríumálverkinu, sem varð afgerandi þáttur í nýsköpun minimalistans.

Minimalisminn var og er listform sem náð hefur mikilli útbreiðslu. Og þó svo að minimalisminn hafi ávallt hafnað smekk-hugtakinu, og raunar fagurfræðinni sem slíki, verður ekki um það villst að þessir listamenn höfðu mikil áhrif á fagurfræðilega upplifun og framsetningu almennt í listinni og reyndar í samfélaginu öllu. Þannig hefur minimalisminn haft umtalsverð áhrif á íslenska listamenn, þó svo að fæstir þeirra hafi fylgt honum eftir bókstaflega og fræðilega. Segja má enn fremur að oft hafi hið minimalíska viðhorf og framsetningarmáti sett mark sitt á íslenska samtímalist.

Þessi sýning Listasafns Reykjavíkur að Kjarvalsstöðum á Listahátíð 1994 hefur það markmið að bregða ljósi á íslenska samtímahöggmyndalist, eða öllu heldur skúlptúrgerð. Hér hafa verið valin verk eftir 29 íslenska myndlistarmenn, sem fram hafa komið á eftir hinni svo nefndu SÚM-kynslóð, og hafa endurnýjað hugmyndir okkar um skúlptúrlistina.

Það sem einkennir listsköpun þessara listamanna, sem eiga mismunandi langan feril að baki, er samruni ólíkra listhugmynda og meðvituð endurskoðun á þekktum liststefnum. Almennt getum við þó sagt að meirihluti viðkomandi listamanna vinni með ready-made eða fundna hluti sem þeir slíta úr sínu upprunalega samhengi eða umhverfi og gefi nýja merkingu, ýmist út á eigin verðleika eða í tengslum við aðra hluti. Þessi umskipti á hversdagslegum hlutum byggjast ýmist á fagurfræðilegum, félagslegum, táknfræðilegum eða listheimspekilegum forsendum. Ívar Valgarðsson notar málningardósir, rúllur og pensla á hlutstæðan hátt í rýmisverki; Haraldur Jónsson gólfteppi;

Ásta Ólafsdóttir bækur; Ragnheiður Hrafnkelsdóttir sæng; Daníel Magnússon og Guðrún Hrönn skápa, Margrét Magnúsdóttir stóla; Anna Eyjólfsdóttir svuntur; Finnbogi Pétursson hátalara; Ólafur Gíslason málaratrönur í tengslum við hvíta stöpla; Kristinn Harðarson stefnir saman alls kyns hversdagslegum hlutum í geometrísku/minimalísku kassa; Stefán Jónsson stillir upp eða setur á svið þekktu legokalla; Þórdís Alda stillir saman mismunandi „göfugum“ efnum; Anna Línal afvegaleiðir þekktu „karlkyns-hluti“ með því að spinna við þá kvenlegar viðbætur; Steingrímur Eyfjörð gefur hús-forminu trúarlega merkingu; Erla Þórarinsdóttir gefur þekktum hlutum næsta yfirnáttúrulegt yfirbragð; Rúrí notar mælistokkinn til að skilgreina og tæma merkingu listaverksins og Þorvaldur Þorsteinsson „endurbyggir“ og vitnar um hluta af slökkviliðsstöðinni í Reykjavík. En hvað varðar sjálfa útfærsluna eða sviðsetninguna/innsetninguna, þá leyfa þeir sér enn fremur í flestum tilfellum að nýta sér hið nýja hlutverk rýmisisins sem kom fram með minimalismanum, þar sem rými áhorfandans rennur saman við rými listaverksins.

Aðrir listamenn, svo sem Svava Björnsdóttir, Þóra Sigurðardóttir, Kristinn E. Hrafnsson, Guðjón Ketilsson og Ólöf Nordal, einbeita sér að því að þróa áfram hugmyndir sem eiga rætur sínar að rekja til móðernismans. Þau vinna formrænt, finna upp ný form og tengja þau enn fremur nýju hlutverki rýmisisins.

Og aðrir, eins og Brynhildur Þorgeirsdóttir, Steinunn Þórarinsdóttir og Finna Birna Steinsson, vinna in situ, verk sem þær græða beint inn í viðkomandi umhverfi.

Og Bryndís Snæbjörnsdóttir og Hlynur Helgason brjóta textanum leið (út úr bókinni) inn í skúlptúrinn og rýmið.

Ljóst er að þegar sett er upp sýning á samtímalist, sem hefur það markmið að draga fram í dagsljósið nýjar hugmyndir og áherslur í höggmyndalist, og þar sem athyglinni er sérstaklega beint að nýjum merkingarsviðum skúlptúrsins og nýju hlutverki rýmisisins, þá er því ekki að leyna að þar er endanlegt val listamanna ávallt matsatriði, bæði hvað varðar listrænt mat og hvaða listamenn eiga erindi í viðkomandi samhengi. Í þessu sambandi var það okkur, sem að sýningunni stöndum, sérstaklega áleitin spurning hvar við ættum draga mörkin við SÚM-kynslóðina. Því er ekki að neita að ákveðnir listamenn sem tengdust SÚM-hreyfingunni eru að vissu marki frumkvöðlar hér á landi að mörgum þeim nýjungum sem fram koma á þessari sýningu. Það var því mat okkar að það væri kominn tími til að slíta þessi óformlegu tengsl íslenskrar samtímalistar við SÚM - hreyfinguna og fá tækifæri til að skoða samtímaskúlptúrverk eftir yngri listamenn á eigin forsendum. Valið á þessa sýningu var því að öllu leyti ákvörðun sýningarstjórnanna, nema í tveimur tilfellum þar sem viðkomandi listamenn sáu sér ekki fært að taka þátt í sýningunni.

Það ætti að vera öllum ljóst sem skoða þessa sýningu að mikil breyting hefur átt sér stað í íslenskri skúlptúrgerð á síðastliðnum árum. Hér fara saman margar ólíkar listhugmyndir, þar sem listheimspekin er oftast en ekki orðin eiginlegur hluti af viðkomandi listaverki. Íslenskir skúlptúristar eru framsækni, djarfir, alvörugefnir, uppfinningasamir og gáskafullir. Þeir eru ávallt einu skrefi á undan okkur hinum (og þannig á það að vera), en jafnframt eru þeir fullkomlega meðvitaðir um listasöguna og hlutverk sitt í samtímanum.

GUNNAR B. KVARAN:

PREFACE

For a long time, art was governed by clear aesthetic and artistic precepts over which social institutions — museums and academies — stood guard. But since art is not a law of nature, a point was reached at the beginning of this century when progressive artists such as Marcel Duchamp started to question the conventional notion of art. Ever since, the notion of art may be said to have been split into two main elements. On the one hand, art continued to be developed on the basis of formal and pictorial principles through Figurative Painting, Geometrical Abstraction and later Minimalism. On the other hand, there were artists who emphasized the philosophical elements of art, developing visual structures through Dadaism, Pop, New Realism, Concept Art, Arte Povera and numerous other artistic ideas which have appeared in recent decades.

This artistic schism which emerged at the beginning of the century cannot really be said to have reached Iceland until near the end of the 1960s, even though occasional Icelandic artists who lived in other countries were aware of the transformation. It was not until the influence of Concept Art, Arte Povera and their spin-offs began to be felt, that art itself became the main content of the works of Icelandic artists. Questions about the nature of art, what is art and what makes something art, came increasingly to the fore. The Icelandic art scene thus split into two ideological fractions as well. One worked using conventional materials and techniques, and primarily created on the basis of formal principles. The other created works from infinitely scant material, largely on the basis of conceptual principles, besides experimenting with their mate-

rial in various ways when elaborating upon them.

Over the past three decades, these contrasting ideological principles have been the main feature of Icelandic art. But in the course of time, and particularly over the past decade, generations of new artists have appeared who have learnt how to view these different movements and concepts with greater detachment. They have known how to develop restricted visual structures and artistic concepts, or engineered a merger between different movements, even those that originally seemed most incompatible of all, thereby repeatedly creating new views of the notion of art.

In particular it is Marcel Duchamp's Ready-Mades, Concept Art, Arte Povera and somewhat later Minimalism that need to be seen as the raw material for the foundations of sculpture in contemporary Icelandic art.

When Marcel Duchamp set up a urinal as a work of art at the beginning of this century, his exploit was to have a profound influence on the later course of art history. Part of Duchamp's artistry involved selecting a specific object (for example a urinal or bottle dryer), removing it from its original environment, depriving it of its former role and giving it a new name and new function, as an object. Duchamp thereby reshuffled all accepted principles for judging what constitutes art, and in effect much of art history since that time has hinged on redefining the notion of art. Duchamp himself underlined that this work or action had no aesthetic value. It was absolutely unaesthetic. Art had become conceptual. And in effect he suc-

ceeded in isolating a decisive component in the notion of art, namely the artist's intention. It was the intention, the conceptual principle, which became crucial for the significance and value of a work of art. Duchamp's ideas have since been reflected in many artistic movements which have emerged this century, such as Dadaism, Pop Art, Concept Art and Arte Povera.

Although Concept Art appeared in Iceland before Minimalism, this was not the case in many other countries. When Concept Art developed in the US around the middle of the 1960s, for example, it was a response to Minimalism. Concept artists rejected the formal emphases of Minimalism and the omnipotence of the object as it appeared in, for example, Pop Art. They saw the crucial factor in a work of art not in its formal or subjective elements, but rather its meaning. They strove to define its nature, effect and utility. As a result, theoretical speculation and argument often replaced the act of creating real art objects in the conventional sense. Language was a device well suited to Concept artists, who often used it interactively with the photograph.

Concept artists were convinced that the conventional art form had been exhausted. Feeling that all the possibilities contained in the box of Minimalism had been emptied out, they turned towards defining art, frequently in relation to philosophy, politics, structuralism, semiology, psychology and the environment. Much energy was devoted at this time to defining art's social and political effect, which they felt it had lost with Minimalism. Repeatedly they set off to transport their art away from culture, away from the bourgeois environment and its values. This was particularly marked in their rejection of all stylistic princi-

ples and the exaltation of the value of the art object, and in their particular dislike for the art market, which seemed capable of adapting to all changes. Many artists therefore opted to make art as transitory as possible in order to escape the bourgeois market culture, or performed their works far from human habitation.

Once they have been put into simpler terms by art historians and other scholars, discussions of the "hard core" of Concept Art tend to refer to the artists who took a decisive attitude towards cause and effect within the work of art. For them, the work of art was supposed to be something self-definitive. The conceptual principle and the art object itself were supposed to match, refer to each other, explain and define each other. The viewer was supposed to be deprived of all chance of interpreting the work or enjoying it on any undefined aesthetic premises, with no loose ends to elaborate upon. Achieving such purity and clarity called for the use of various systems such as linguistics, mathematics and philosophical theories to provide support and definition for the work.

It is worth underlining that Concept Art did not appear as a movement with a manifesto and decisively formulated principles. Really it is a collective term for artists working in a broad field and presents new definitions of what constitutes art without stating a specific harmonized form for them, unlike other branches of the arts where the form is characteristic of the movement.

Arte Povera became very widespread in the 1960s. Originating in Italy, this movement was closely related to Concept Art in many ways. Its ideas derived from

American neo-Dadaism and, in particular, the French New Realists.

The key notion in the ideological principles of Arte Povera was absolute freedom with respect to tradition, regardless of whether this involves material, form or meaning. It emphasized extermination of personal styles yet, to the bewilderment of many scholars, insisted that each artist should be guided by his own unhindered emotions. The main idea was to reject the conventional aesthetic classification, in order to exclude stylistic characteristics.

Rejecting conventional materials and techniques, these artists aimed instead to use those appropriate to the relevant idea. Instead of continually painting in oils, which is inherently a definite aesthetic foundation, or sculpting in plaster and casting in bronze, the creative act became an infinite interaction of different materials and ideas. The material always became an inseparable part of each experiment. The idea ceased to be tied to the material or a given form, but became a kind of action directed towards the conceptual world of contemporary art.

These ideas of artistic freedom were also later to be mirrored in a social and political context. Arte Povera artists were likewise preoccupied with art's socio-cultural value and flatly rejected the notion of the work as a product. In order to liberate art from the fate of being labelled a "consumer good" the Arte Povera artists would often use transitory or impermanent material which had little chance of being given a new formal material life among traditional art consumers. "Humiliating" materials became typical of Arte Povera. And it was not uncommon for

them, like Concept artists, to make do with working solely with concepts and descriptions of works without clothing them in material dress.

It soon emerged that there were two main ideas behind Arte Povera: the use of natural and organic materials, in opposition to factory-produced ones; and what has been called *azione povera*, whereby the artist strives towards lyrical digressions and distortions of social reality, which was claimed to be essentially an agreement among the ruling classes about a definite artistic, aesthetic, cultural and social system of values. Art was no longer an act of contemplation in the classical sense, but time and action, dynamic action.

Arte Povera therefore has a much sharper attitude towards cultural politics than other artistic movements. In fact, it nourishes its creativity on evacuating conventional symbolic values and making its viewers conscious of the cultural alienation that authority tries to impose on the public. This is why their art was supposed to be transitory, restricted in time and space. Nonetheless, it is the museums, culture itself, which interrupts them and repeatedly adapts itself and adopts what was originally directed against it.

In spite of everything, the artistic ideas of Arte Povera lie very close to other contemporary movements such as Concept Art, New Realism and, by no means least, Cobra. It stops at nothing to escape from prevailing culture. The artist can be seen as a nomad roaming from one place to the next and seizing a time and a place to perform and express his art.

Minimalism, on the other hand, was founded on different ideological principles and had a completely different origin. Around the middle of the 1960s a group of artists emerged who showed subjective works which emphasized the simplification of formal structures into their fundamental components. While continuing to develop the historical geometric structures, these artists set forth original ideas about the role of space and the relationship between the work and the viewer. The art form was soon termed ABC art or minimalism, and this informal grouping of artists was labelled after it. Among those who launched the movement were Carl André, Donald Judd, Robert Morris, Larry Bell and Dan Flavin. Although most of them had their origins in painting, they all exhibited sculptures. The Minimal object was very different from other sculptures in terms of iconology, pictorial structure, spatial location, technique and symbolism.

Three features in particular are seen as the principles of American minimalism. Firstly, the interest that artists during the 1950s and 1960s took in the theatre, happenings and other events which revealed to them an unfamiliar experience of the relationship between the work of art and the space around it, by analogy with the stage. Secondly, the simple pictorial world of Ad Reinhardt's black paintings and Frank Allen's black, aluminium and copper pictures from around 1960, vast works which invite the viewer to enter the pictorial space, or rather to identify his own space with that within the picture. These works rejected inner logic and traditional construction for a new arrangement where the pictorial surface was at once a surface and an axis between the work and the viewer. The third principle or source of minimalism was undoubtedly the lesson learnt from Russian construc-

tivism and Brancusi. The Minimalists purged Brancusi's works of their mystical-archaic feel and regarded them as pure formalism, whose forms bore no other meaning than to exist within the space, to be made of a certain type of material in a certain space.

It is also worth recalling the works of British sculptor Anthony Caro, which adopt the industrial aesthetic. He works with various fragments and scrap metal, often in dynamic assemblies. Caro rejected the stand beneath his sculptures and emphasized their horizontal position, frequently at eye-level with the viewer. The often playful and arbitrary appearance of these assemblies' formal construction prompts the works and their forms to engage with their surroundings.

In contrast to the conventional Geometric Painting from the 1940s and 1950s, minimal works were not based on the inner relationship of their constituent forms; instead, their main effect was the totality confronting the viewer. The object has been simplified into frames, constructions or intangible phenomena such as lights. As a rule the forms were neutral, geometric and horizontal. Verticality was much rarer, since this would have created a certain point of human contact and lent them a symbolic value instead. With their precise specifications, these works really defied enlargement or reduction. They were generally produced in factories and the artist's personal hand was nowhere to be seen.

The Minimalists regarded the conventional aesthetic experience as false, mere acquired sensations — a memory — generated by the viewer when confronted by the art object. Traditional aesthetics, they felt, had iconized and

documented human emotions and emotional experience. Minimalism therefore rejected traditional aesthetics, preferring instead to link visual perception of art objects with the viewer's phenomenological perception of his own body in the space. The viewer was supposed to perceive the minimal object primarily with his own body.

Up until this time, space in painting and sculpture had been defined within the pictorial frame and the sculpture itself; the frame and the stand separated their space from that of the viewer. In this context it is common to refer to the visual space, in which the viewer's experience of the work is primarily visual. The Minimalists, however, removed the stand from beneath their works, and produced a new type of pictorial space shared by the work and the viewer. Termed existential space, this is where the viewer and the work develop jointly, with the viewer acting as a physical extension of the work. These ideas, as it happened, had already appeared in connection with Newman and Ad Reinhardt's large works, but the strongest historical allusion was perhaps Rodin, who in his day had removed the stand from beneath works such as the *Citizens of Calais* and *Balzac* to make them more active in the viewer's space.

It was this new spatial function, impersonal and mechanical techniques, neutral materials, allusions to industrial equipment, and the overall impact of the formal structure whereby, unlike the European Geometric Painting, the forms or their arrangement did not create a hierarchical system in each pictorial world, which was the decisive element in Minimalist innovation.

Minimalism was, and is, a widespread art form. Even

though it has always rejected the notion of taste and even aesthetics as such, there is no question that its proponents strongly influenced the aesthetic experience and overall arrangement in art, and in fact in society in general. In this way, Minimalism has exerted a considerable influence on Icelandic artists, even though few of them have pursued it literally and theoretically; it is fairer to say that the Minimalist viewpoint and arrangement have often left their imprint on contemporary Icelandic art.

The present Reykjavík Municipal Museum exhibition at Kjarvalsstaðir, which is part of the 1994 Reykjavík Arts Festival, aims to shed some light on contemporary Icelandic sculpture. It comprises a selection of works by 29 artists of the post-SÚM generation who have renewed our ideas about sculptural art.

These artists have been producing for varying lengths of time but the common characteristic underlying their creative work is the way they integrate diverse artistic ideas and consciously review familiar artistic movements. On the whole, however, we can say that the majority of them work with ready-made objects which they seize from their original context or environment and endow with a new meaning, either because of their own intrinsic value or in association with other objects. These transformations of otherwise mundane objects are based variously on aesthetic, social, symbolic or philosophical principles. Ívar Valgardsson uses paint cans, rolls and brushes objectively to form spatial sculptures; Haraldur Jónsson uses carpets; Ásta Ólafsdóttir books; Ragnheidur Hrafnkelsdóttir a quilt; Daníel Magnússon and Guðrún Hrönn cabinets, Margrét Magnúsdóttir chairs; Anna Eyjólfsdóttir aprons; Finnbogi Pétursson loudspeakers;

Ólafur Gíslason artists' easel in association with white stands; Kristinn Hardarson combines all manner of everyday objects in Geometric/Minimalist boxes; Stefán Jónsson arranges or stages familiar Lego figures; Thórdís Alda arranges materials of varying "nobility"; Anna Línadal distorts familiar "male objects" with female additions to them: Steingrímur Eyfjörð gives the house form a religious significance; Erla Thórarinsdóttir gives familiar objects an almost supernatural air: Rúri uses a ruler to define and exhaust the significance of the work of art; and Thorvaldur Thorsteinsson "re-creates" and alludes to part of the Reykjavík Fire Station. In the actual development or staging/installation of these works, the artists also allow themselves in most cases to exploit the new spatial function which emerged with Minimalism, whereby the space of the viewer merges with that of the work.

Other artists, such as Svava Björnsdóttir, Thóra Sigurdardóttir, Kristinn E. Hrafnsson, Guðjón Ketilsson and Ólöf Nordal, focus on continuing to develop ideas whose origins stretch back to Modernism. They work in a formal vein, inventing new forms as well as linking them to the new spatial function.

Others still, such as Brynhildur Thorgeirsdóttir, Steinunn Thórarinsdóttir and Finna Birna Steinsson, work in situ, transplanting their art directly into its exhibition environment.

Finally, Bryndís Snæbjörnsdóttir and Hlynur Helgason forge a path for the text, out of the book and into the sculpture and space.

In an exhibition of contemporary art which aims to present new ideas and emphases in sculpture, and concentrating on its new areas of meaning and the new spatial role, the final selection of artists obviously always comes down to an appraisal of artistic merit and the relevance of a particular artist in a given context. The organizers of this exhibition repeatedly wondered whether or not to draw the line at the SÚM generation. There is no denying that certain artists, who were linked to the SÚM group, have to some extent pioneered in Iceland many of the innovations that are on show at the present exhibition. It was decided that the time had come to break these informal links between contemporary Icelandic art and the SÚM group, and give an opportunity to examine contemporary sculpture by younger artists on their own terms. The works on show have therefore been selected entirely at the discretion of the curators, apart from three cases where sculptors were unable to take part.

No one visiting this exhibition can fail to notice the great change that has taken place in Icelandic sculpture in recent years. Many diverse artistic ideas are grouped together, and more often than not the philosophy of art is an integral component of each respective work. Icelandic sculptors are progressive, bold, serious, inventive and playful. They are always one step ahead of the rest of us (and so they should be), but at the same time fully conscious of art history and their contemporary role.

GUNNAR ÁRNASON:

UMRÁÐASVÆÐI SKÚLPTÚRLISTAR OG LANDAFRÆÐI MENNINGAR

I.

Hvar er skúlpúrlistin staðsett? Með þessari spurningu er ekki átt við það hvort íslensk skúlpúrlist standist samanburð við erlenda, né hvert stefni í nýjstu stílbrögðum, heldur hvers konar rými samtímalistin tilheyrir og hvar það sé staðsett. Hvar verður hún á vegi okkar og hvaða þátt á hún í því að skapa heildarmynd þess umhverfis sem við búum í? Þarf nokkuð að benda á að skúlpúrlist samtímans er nánast með öllu ósýnileg. Vegna þess að slíkar spurningar skjóta alltaf upp kollinum af og til, er full ástæða til þess að stofna til sýninga á því sem skúlpúrlistamenn eru að fást við hverju sinni, þó ekki væri nema til að sýna það sem sjaldan eða aldrei sést á almannafæri.

Hvar er skúlpúrlistin best staðsett? Svarið er einfalt: í opinberum sýningarsal. Salurinn er hennar heimasvæði, það rými sem hún hefur til umráða. Þangað leitum við til að kynnast henni. Af einhverjum ástæðum er svo komið að skúlpúrlistamenn - myndhöggvarar - sem hafa frá örófi alda skapað hluti fyrir umhverfið og leitast við að móta það, eiga hvergi öruggt athvarf nema í sýningar-sölum.

Það má vissulega skoða hræringar í skúlpúrlist undanfarinna ára og áratuga í ljósi dialektikur stíla og stefna. Slík greining birtir okkur þó ekki nema hluta heildarmyndarinnar og gefur í skyn að einangrun skúlpúrlistar í nútímamenningu sé alfarið á ábyrgð listmanna sjálfra og listræns vilja þeirra, þar sem listamenn hafi fullkomið listrænt frelsi til að gera það sem þeim sjálfum sýnist og þeir hljóti því að hafa kosið sitt eigið hlutskipti. En

listamaðurinn er hvergi „frjáls,“ nema innan veggja sýningarsalarins (og þar er frelsið háð ýmsum skilyrðum). Öll umfjöllun um skúlpúrlist verður að taka mið af því hversu aðþrengd skúlpúrlist er og hefur verið um langt skeið. Það er ekki aðeins að skúlpúrlist er ekki umhverfismótandi í sama mæli og áður, heldur er allri skapandi, listrænni hugsun beint að því að skapa verk fyrir afvikinn stað, nokkurs konar „verndarsvæði,“ sem er „annars staðar“ og hvergi óþægilega nærri, þ.e.a.s. í sýningarsalnum eða „skúlpúrgarðinum“. Áhrif listamanna á umhverfið er einskorðað við svokallaða „samvinnu“ listamanna og arkitekta, verk- og skipulagsfræðinga, samvinnu sem felst í því að úthluta listamönnum auðum vegg, skúmaskoti eða tünbletti til listrænnar útrásar, í samræmi við fyrirfram ákveðinn kvóta ætlaðan til listskreytinga (kvóti sem er yfirleitt ekki fullnýttur). Þær breytingar sem hafa orðið á skúlpúrlist eiga ekki síst rætur að rekja til þess að listamenn hafa þurft að bregðast við aðstæðum og skapa skúlpúrlist sinni rými. Það er þessi staða - staðsetning - skúlpúrlistar sem ég ætla að fara nokkrum orðum um.

II.

Það er álitamál hvort rétt sé að segja að skúlpúrlist fái stórt rými, a.m.k. eru skúlpúrlistaverk í rými. Það er í sjálfu sér ekkert athugavert við slíkar fullyrðingar nema að því leyti að það er alls ekki augljóst hvaða skilning beri að leggja í hugtakið rými. Rými birtist okkur á margvíslegan hátt í reynslunni og hér að ofan hef ég þegar notað orðið í

ólíkum skilningi. Til frekari glöggvunar og umhugsunar má í grundvallaratriðum greina á milli þrenns konar rýmis-skilnings. ¹⁾

Í fyrsta lagi má tala um hugtakalegt rými, sem er hið stærðfræðilega rými eins og það var skilgreint af Evklíð; samfelld, „slétt“ og endalaust í allar áttir. Hugtakalegt rými er það tómt sem allir hlutir eru staðsettir í. „Hnitakerfið“ er notað til staðsetja hluti í þrívíðu kerfi, afstöðu þeirra hver til annars og þær breytingar sem verða á innri afstöðu þeirra og gerir okkur kleift að kortleggja og mæla alla hluti innan eins og sama kerfis. Rýmið breytist ekki, það er alltaf og alls staðar eins. Þegar talað er um rými skúlptúrs í þessum skilningi þá er bæði átt við umfang hlutarins og það „pláss“ sem hann hefur umhverfis, formræna eiginleika og innri hlutföll.

Í öðru lagi er það rými sem við getum kallað hagnýtt rými. Rýmið eins og það birtist okkur í reynslunni, m.ö.o. „heimurinn.“ En hér er ekki aðeins um að ræða það rými sem markast af líkamanum og þeim hlutum sem eru „við hendina“, hér er einnig um að ræða rými sem skapast af samfélagslegum athöfnum og samskiptum, öflun lífsviðurværis, vinnu og viðskiptum. Þegar þessu rými er lýst þá er gripið til hugtaka eins og heimasvæðis, yfirráðasvæðis, einkarýmis og opinberra staða, vinnustaða og skemmtistaða. Þessi ólíku rými eiga sér ekki endilega skýra afmörkun, þau geta skarast. Slíkt rými tekur sífelldum breytingum og er ekki afmarkaður „hlutur“ sem er hægt að kortleggja á hnitakerfi, og það er ekki heldur slétt og samfelld eins og hugtakalegt rými. Sýningarsalurinn er skýrasta dæmið um hagnýtt rými. En nú er jafnvel talað um listalífið sem heilan heim út af fyrir sig, „Listheiminn“, sem hefur sitt eigið landslag, miðjur, jaðra og svæðaskiptingu.

Að lokum má nefna táknrænt rými, sem er það rými sem tilheyrir ímyndunaraflinu, eins og t.d. myndrými listaverksins, eða trúarlegt rými, t.d. gotneska dómkirkjan sem „imagus mundi,“ heims-ímynd. Hér er um að ræða rými sem tekur á sig mynd í beinni upplifun og er ekki eingöngu bundið við listsköpun, það er einnig að finna í fornum hofum, á torgum og leikvöngum. Táknrænt rými fyrirfinnst ekki á neinum kortum og það fellur ekki heldur saman við hagnýtt, samfélagslegt rými.

Af þessu sést að það getur verið erfitt að negla niður hugtakið „rými,“ það er margræðara en mann grunar. Önnur orð sem við notum um rými eiga sér skýrari skírskotun í reynsluna, orð eins og staður, miðja, umhverfi, vettvangur, nálægð, fjarlægð, stærð, umfang, afstaða, tenging, yfirborð, samfella og misfella. Rými, aftur á móti, hefur svo óáþreifanlega merkingu að það er álika tómt og hið hugtakalega rými hnitakerfisins. Þessar þrjár ólíku merkingar gera það líka að verkum að það er í meira lagi óljóst hvað verið er að tala um þegar sagt er að listamenn séu að „fást við“ rými í listsköpun sinni, eða skapa „nýjan skilning“ á rými.

Pennan þrískipta skilning á rými má heimfæra yfir á skúlptúrlistina. Allir skúlptúrar fela í sér einhvern þátt af öllum þáttunum þremur. Allir skúlptúrar hafa umfang, taka pláss, mynda afstöðu til nánasta umhverfis. Allir skúlptúrar gegna hlutverki í samskiptum fólks og hafa áhrif á hvernig þessum samskiptum er haldið við. Og enginn skúlptúr kemst hjá því að búa yfir einhverju táknrænu inntaki, eða að kalla fram viðbrögð hjá áhorfandanum sem fela í sér ákveðna túlkun á verkinu.

En það er að sjálfsögðu misjafnt á hvað listamenn leggja

ríkasta áhersla. Sumir listamenn leggja einvörðungu áherslu á formræna uppbyggingu verksins og innri uppbyggingu, eða reyna að gera verkið eins hlutbundið, „bókstaflegt," og kostur er, til að útiloka allar táknrænar og samfélagslegar skírskotanir. Sumir leggja áherslu á að skúlptúrin sé lykillinn að ímynduðu rými, sem við upplifum í gegnum verkið, sem getur komið fram í mystískri sýn í persónulegan goðsagnaheim, eða sem samskeytingu sundurleitra merkingartengsla sem sundrar einingu verksins. Hér líta menn kannski alveg framhjá formrænni uppbyggingu verksins og nota ólíkan efnivið á allt að því handahófskenndan hátt. Svo eru þeir sem takast beint á við samhengið og reyna að afhjúpa hugmyndafræðilegar forsendur og dulda menningarpólitik. Þrátt fyrir ólíkar áherslur má samt sem áður „lesa" verkið út frá ólíkum rýmisskilningi. Táknrænt verk hefur eftir sem áður formræna uppbyggingu, ákveðin formræn uppbygging getur átt þátt í því að breyta viðhorfum til hlutverks listaverksins, sem aftur á móti getur gefið verkinu nýja, táknræna merkingu, og svo framvegis.

Hvað varðar öll þessi atriði má ekki gleyma hlutverki og þýðingu sýningarsalarins. Hann er „umbúnaður" rýmislistarinnar, og þessi umbúnaður er alltaf til staðar áður en nokkur skúlptúr er kominn á staðinn. Sýningarsalurinn er sá „búnaður" sem listaverkið notfærir sér til að tryggja listrænan umráðarétt yfir umhverfinu, m.ö.o. því sem hverfist um verkið og fellur innan áhrifasvæðis þess. Hvergi annars staðar getur listaverkið gengið að þessu sem vísu. Það er hér sem listamenn sýna og áhorfendur koma til að sjá, og það er hér sem gagnkvæmt samkomulag ríkir um að umgangast listaverkið á viðeigandi hátt.

Sýningarsalir nútímans reyna að líkjast hugtakalegu tóma-

rúmi með því að sýnast hlutlausir, afneita eigin sérkennum, til að geta tekið við hvaða list sem er og hvaða áhorfanda sem er. En þetta listræna tómarúm sýningarsalarins er ekki hlutlaust vegna þess að það er alltaf sá hlutur sem er óhjákvæmilegur hluti af listaverkinu. Sýningarsalurinn er jafn þýðingarmikill fyrir listaverkið hvort sem það tekur sérstakt tillit til hans, eða lætur sem það viti ekki af honum, ef svo má að orði komast, er algjörlega sjálfhverft. Þess vegna geta jafnvel ómerkilegustu smáatriði skipt máli og truflað staðsetningu verksins í umhverfinu.

Sýningarsalurinn er ekki laus við táknrænt inntak, og skiptir þá máli hvort um er að ræða þjóðlistasafn, listamannaskála, gallerí eða stúdíó. Sýningarsalurinn getur verið „hof" eða „neðanjarðarbyrgi," allt eftir því hvar það er stadd í lagskiptingu þjóðfélagsins. Sýningarsalurinn er því miklu meira en hús, með ákveðnum rúmmetrafjölda af tómu plássi innandyra. Hann er tilkominn vegna þess að hlutverk listaverksins í samskiptum fólks krefst þess og hann hefur táknræna tilvist, sem er jafn raunveruleg og mælanlegt rúmtak.

Það má því nálgast spurninguna um staðsetningu skúlptúrlistar á margvíslegan hátt, með því t.d. að kortleggja hvar einstakar myndir er að finna og áætla hvað sé hæfilegt magn á ferkílómetra eða 100 þúsund íbúa. En þetta segir okkur ekki mikið. Mikilsverðara er að átta sig á því hvernig skúlptúrlist verður á vegi manna, að hvaða leyti skúlptúrlist er hluti af lífsmunstri samfélagsins. Það má spyrja sig að því að hve miklu leyti skúlptúrlist tekur þátt í því að skapa þá sýn á samfélagið og heiminn í kringum okkur, sem birtir okkur þau gildi sem höfð eru í heiðri og móta lífsviðhorf okkar. Í þessu samhengi er hægt að velta fyrir sér hugsanlegri einangrun skúlptúrlistar.

III.

Ekki þarf að fara mörgum orðum um að skúlpúrlist hefur staðið nær daglegu lífi fólks og verið samofnari öðrum þáttum mannlífsins fyrr á öldum. Skiptir engu hvar borið er niður eða hvenær. Ástæðan er ekki sú að menningarþjóðir hafi hingað til verið listelskari, heldur vegna þess að sýn manna á heiminn og stöðu einstaklingsins og samfélagsins innan sköpunarverksins er ekki aðeins hagnýt heldur einnig skáldleg og goðsöguleg. Hið táknræna rými goðsögunnar var á öllum sviðum mannlífsins gefið til kynna með skipulagi byggðar, trúarlegum og veraldlegum byggingum, myndum og líkneskjum.

Þessi hugsunarháttur lifði að nokkru áfram í minnismerkinu. Minnismerki gegndu ekki aðeins því hlutverki að halda á lofti minningunni um hetjur og mikilmenni, heldur einnig að viðhalda ákveðnum, borgaralegum dyggðum, hugrekki og fórnýsi. Minnismerkinu var fundinn staður í alfaraleið, þar sem vegir mætast, stöðug áminning til borgaranna um að hlýða kalli skyldunnar. Allir sem falla innan umráðasvæðis minnismerkisins finna til skuldbindingar gagnvart þeirri manneskju eða þeirri dáð sem minnismerkið vísar til - minnismerkið segir: „þeir fórnðu sér fyrir okkur og föðurlandið - örlög þeirra eru örlög okkar“.

Minnismerki Rodins marka endalok minnismerkja í menningu Vesturlanda. Mynd hans, Borgararnir frá Calais, var upphaflega ætlað að halda á loft minningunni um hetjudáðir sögufrægra, franskra borgara, en í dag er það miklu fremur minnismerki um hugarheim Rodins og þær hetjudáðir sem hann drýgði í nafni listarinnar. Að þessu leyti eru skúlpúrar Rodins ekki frábrugðnir skúlpúrum Alberto Giacomettis eða David Smiths. Eða þá Ás-

mundar Sveinssonar. Skúlpúrar Ásmundar eru okkur fyrst og fremst vitnisburður um dirfsku hins skapandi frumherja og hylling á einstaklingseðlinu. Hið goðsögulega inntak verkanna, hið táknræna rými sem þau skapa sem minnismerki, er trúin á skapandi frelsi mannsandans, um einstaklinginn sem losar sig undan oki siðmenningar og sprettur fram óháður og algjörlega úr samhengi við umhverfið, líkt og nútímaskúlpúr á umferðareyju.

Hugmyndin um algert sjálfstæði listaverksins gagnvart umheiminum á sér langan og merkan aðdraganda. Það má t.d. minna á hið umdeilda framlag Elgins lávarðar til menningarinnar. Elgin lávarður lét greipar sópa á Akropolisshæð í byrjun níttjándu aldar, tók fornar marmarastyttur eignarnámi og flutti til Bretlands, undir því yfirskini að hann væri að bjarga þeim frá eyðileggingu. Eftir nokkurt þref keypti breska ríkið stytturnar af Elgin og urðu þær einn hornsteinninn að British Museum, þar sem þær eru enn. Hér er um að ræða marmarastyttur sem voru hluti af upprunalegum byggingum, m.a. Parpenonhofinu, og stillt upp, án nokkurs samhengis, sem sjálfstæðum listaverkum. Þannig fékk „Safnið“ sitt háleita hlutverk, að varðveita sjálfsprottna list og veita henni skjól fyrir barbarisma og eyðileggingu þeirra sem bera ekkert skynbragð á ágæti hennar. En safnið er jafnframt húsaskjól fyrir hluti sem eiga hvergi heima og bera með sér minninguna um horfinn heim sem heyrir sögunni til.

Annars lét framúr stefnan í myndlist í byrjun aldarinnar sig tímaviddir meira skipta en viddir rúmsins. Fylgismenn hennar voru uppteknari af breytingum, hreyfingu og þeim hraða sem fylgir vélvæðingu. Framúr stefnan var „á undan“ öllum öðrum og lét sig því litlu varða hvar hún ætti að staðsetja sig í úreltu þjóðskipulagi, gegnsýrðu af

fólsum goðsögnum, sem notaðar voru til að koma í veg fyrir eðlilega þróun. Minnimerkið varð að tákni fyrir stirðnaða og óhagganlega rýmishugsun fortíðarinnar, sem sífelld áminnti um forna frægð og gekk afturábak inn í framtíðina. Framúrstefnumenn í listum og stjórnámálum höfðu hins vegar hugann við útópiu framtíðar. Sýningar-salurinn var því aðeins bráðabirgðalausn á húsnæðis-vanda á meðan beðið væri eftir fyrirheitna samfélaginu þar sem framúrstefnulistin yrði loksins á heimavelli. List framúrstefunnar setti sig því annars vegar á móti rýmiskennnd samtímans, en hins vegar reyndi hún að vera með á nótunum og taka þátt í því að skapa aðstæður fyrir sína eigin lendingu.

Það runnu þó á listamenn tvær grímur þegar líða tók á öldina. Þrátt fyrir meint sjálfstæði listarinnar þá gat hún hvergi staðið fyllilega á eigin fótum nema í sýningar-salnum, eða innan „listheimsins,“ eins og það hefur verið kallað. En sýningarsalnum var ekki ætlað að vera endastöð fyrir listaverkið. Með tilkomu konseptlistarinnar (og sama máli gegnir um aðrar skyldar hreyfingar, Fluxus, Happening, Performance, Vídeó-list, o.s.frv.) var leitað undankomuleiða og það leit út fyrir að skúlptúrin hyrfi inn í vitundarrýmið fyrir fullt og allt. Konseptlist tilheyrði hugsuðu rými, bjó yfir hugtakalegri uppbyggingu og tengdist umhverfinu merkingartengslum. Öðru hverju gat það tekið sér bólfestu í efnislegum hlut eða athöfn, sem fólst t.d. í því að framfylgja einhverjum fyrirmælum, en það var bara tilfallandi. Listaverkið var alveg óbundið umfangi, viddum og staðsetningu hlutarins.

Með því að gera listaverkið heimilislaust vonuðust konseptlistamenn til þess að sýningarsalurinn hyrfi af sjálfu sér og listaverkið færi á flakk og tæki sér bólfestu annars staðar,

abbaðist upp á óviðkomandi umráðasvæði, sem því væri alls ekki ætlað. En hinar útópísku draumsýnir sjöunda áratugarins um einingu lífs og listar eru á bak og burt. Sama saklausa bjartsýnin ríkir ekki lengur. Það er ekki svo auðvelt að segja skilið við sýningarsalinn, þótt enginn sé að neyða listamanninn til að nota hann - en hvert á að halda? Jafnvel þótt sýningarsalurinn sé kvaddur og farið með listaverkið út í eyðimörkina, þá snýr það ávallt aftur, ef ekki sjálft, þá í líki „dokúmentasjónar.“

IV.

Hin yfirdrífna áhersla á hið stærðfræðilega rýmishugtak hefur gert það að verkum að allur skilningur á margbreytileika rýmisins er einhæfur. Það eru tvær ímyndir sem eru dæmigerðar fyrir hið hugtakalega, mælanlega rými, sem liggur til grundvallar tæknivæðingu og skrifræðisvaldi nútímasamfélaga, og þær eru annars vegar reitaskipan hnitakerfisins, eins og menn þekkja af kortum, og hins vegar trjágreiningin, eins og menn þekkja úr náttúrufræðinni, þar sem öllum hlutum er skipað niður á viðeigandi bás samkvæmt fyrir-fram gefinni kvíslgreiningu í flokka og undirdeildir. Hnitakerfið og trjágreiningin eru hugtakalegir og óhlutbundinir strúktúrar sem er varpað á heiminn til að gera okkur kleift að ná tókum á hlutunum í kringum okkur og hafa því geysilega mikla hagnýta þýðingu.

Þótt hið skynjaða rými samfélagslegra samskipta sé kortlagt með staðsetningu einstaklinga, hreyfingu þeirra milli staða, þéttleika byggðar og hagkvæma nýtingu rýmis í huga, allt í samræmi við mælanlegar stærðir, þá gefur það engan veginn rétta mynd af því hvernig einstaklingurinn skynjar sinn stað í samfélaginu og heiminum. Því síður er

hægt að finna samsvörun milli hugtakalegs rýmis og táknrýmis, enda er tilfinning fyrir og skilningur á þýðingu táknræns rýmis nánast enginn nú á tímum. Þetta á sérstaklega við um Íslendinga sem stukku beint úr fábrotnu dreifbýlissamfélagi yfir í tæknivætt nútímasamfélag. Við höfum aldrei vanist öðru en að líta á höggmyndir sem húsbúnað, sem fylgir húsum, eða er stillt upp í gördum.

Sundurgreining mannlegra athafna í sífellt einfaldari og skýrt afmakaðri grunnathafni er ein undirstaðan undir velgengni nútímans. Hið afdrifaríka framlag Henrys Fords til menningarinnar, færibaldið, er dæmigert fyrir hugsunarhátt og lífsmunstur nútímamannsins. Verkamanninum er afmarkaður bás þar sem hann framfylgir fyrir fram gefnum athöfnum, án þess að sjá hvar þessi athöfn er staðsett í heildarsamhengi færibaldið. Öllum athöfnum verður að finna viðeigandi bás og öll sundurgreining í bása verður að miðast við að færibaldið, „hjól atvinnulífsins,“ gangi snurðulaust fyrir sig. Þessi chapliníska einföldun á lífi nútímamannsins er grátbroslega nærri lagi enn þann dag í dag. Þetta kemur m.a. fram í því hvernig þess er krafist af listamanninum að hann sýni það að hann sé „sérfræðingur á sínu sviði“ og haldi sig á því sviði, án þess að nokkur vi: fyrir víst í hverju þessi sérþekking felst eða á hvaða sviði hún er.

Niðurstúkun atvinnulífsins kemur vel fram í hinni algjöru aðgreiningu skúlpúr- og byggingarlistar. Walter Gropius, arkitekt og hugmyndafræðingur Bauhaus skólans, gaf tóninn snemma á öldinni með því að lýsa yfir að arkitektinn væri verkfræðingur en ekki listamaður, maður tæknilegs verkvits en ekki tilfinningasemi, sem yrði að fylgja nýjungum í tækniþróun og framleiðslu. Listamenn voru haldnir hreinsunaráráttu og vildu hreinsa út allan

óþarfa sem villti um fyrir leitinni að kjarna listarinnar. Skúlpúrlistamenn hafa því verið á báðum áttum í afstöðu sinni til umhverfisins frá því að leiðir skildu með arkitektum. Í fyrsta lagi er skúlpúrlistin svo framsækin og róttæk (að álit listamanna sjálfra) að hún á varla heima í umhverfinu eins og það er, því listamanninum, samvisku menningarinnar, ber nánast siðferðileg skylda til að vera í andstöðu við ríkjandi viðhorf og sýna þessa andstöðu í verki, t.d. með ögrun eða jafnvel hneyksli. Í öðru lagi er hugsunarháttur skúlpúrlistamanna algjörlega ósamrýmanlegur magn-hugsunarhætti tæknifræðinga borgarskipulags. Þeir ná aðeins saman með gagnkvæmu umburðarlyndi, tilslökun og málamiðlun (þ.e.a.s. umburðarlyndi af hálfu arkitekta, en tilslökun af hálfu listamanna), sem þýðir þó ekki að þeir hugsi á sömu nótum. Afleiðingin er ósamræmi og árekstrar milli útlitaverka og bygðarlags.

Eða eigum við að fallast á að arkitektar, verkfræðingar og skipulagsfræðingar séu hinir eiginlegu skúlpúrlistamenn hins hagnýta rýmis? Þegar öllu er á botninn hvolft þá eru það þeir sem hafa skapað þann heim sem „maðurinn á götunni“ býr í. Ætli nokkur þörf sé þá á því að myndhöggvarar skipti sér af því sem þeir hafa yfirleitt ekki þekkingu til að fást við? Slík virðist hafa orðið niðurstaðan.

Það er útbreidd skoðun að listin hafi einangrast og fjarlægst almenning og að orsakarinnar fyrir því sé að leita í listinni sjálfri. Ef listin breyttist þá myndi þessi aðskilnaður hverfa og hún renna saman við lífið og verða eðlilegur hluti af umhverfinu. Á svipuðum nótum hugsa markaðshyggjumenn, þ.e. ef listamenn hugsuðu um hvað almenningur vildi þá myndi listin ná til fólksins. En þetta var hvorutveggja á misskilningi byggt. Skúlpúrlistin hefur

smám saman orðið að jaðarfyrirbæri, ekki eingöngu vegna þess að listamenn hafa viljað fara eigin leiðir, heldur einnig vegna þess að það er þægilegra að hafa hana þar sem hún skiptir ekki máli fyrir „rekstur“ samfélagsins. Skúlpúrlistin hefur verið stúkuð af á afviknum stað og þar má hún ólmast eins og hún vill og allir geta verið öruggir um að það breyti engu til eða frá.

Skúlpúrlistin endurheimtir ekki heldur sinn sess í lífi fólks með því einu að gera sig að markaðsvöru. Í besta falli samlagast hún neyslumeningunni, þar sem skúlpúrin verður munaðarvara sem fellur að tiskubundnum hugmyndum um lífsstíl og þjóðfélagsstöðu. Með því að gera hana að markaðsvöru verður efnahagsleg og menningarleg misskipting auðs enn ljósari. Þar að auki verður hún að gangast inn á það skilyrði markaðsvörunnar að geta gengið kaupum og sölum. Staðbundin verk, innsetningar og gjörningar eru því ekki góð markaðsvara og gildir þá einu hvort slík verk búa yfir einhverju listrænu gildi. Sjálfsagt má markaðssetja skúlpúrlist og auka lýðhylli hennar, en það þýðir ekki að hún verði aftur hluti af umhverfinu, heldur verður henni fundið annað hlutverk, þ.e. að fylla út í frítíma fólks, með því að gera hana að „viðburði,“ einhverju sem fólki gæti fundist eftirsóknarvert að kynna sér, til að geta sagt: „ég sá það líka.“

V.

Skúlpúrlistin er í sýningarsalnum. Raunin er sú að það eru líklega fáir skúlpúrlistamenn í dag sem hafa raunverulegan áhuga á því að setja mark sitt á byggðarlagið. Enda er erfitt að viðhalda áhuga á því sem menn hafa ekki raunhæfan kost á að fylgja eftir. En þá má spyrja hvort það sé ekki misskilningur að tala um tengsl

skúlpúrlistar við byggðina þegar slíkt er ekki á döfinni hjá listamönnum? Þvert á móti, því það sem okkur yfirsést er ekki síður mikilvægt en það sem við tökum eftir þegar við skoðum og lýsum skúlpúrlist. Við litum framhjá því sem virðist ekki skipta máli fyrir skúlpúturverkin, vegna þess að það tilheyrir ekki verkinu sjálfu. Við litum framhjá sýningarsalnum og teljum okkur trú um að það sé ekkert vandamál að koma skúlpúrum fyrir í byggð, það þurfi aðeins að finna viðeigandi verki viðeigandi blett og helluleggja í kring.

Hér er ekki verið að áfellast skúlpúrlistina eða áfellast listamenn fyrir að hafa brugðist byggðinni og umhverfinu. Skúlpúrlist samtímans er auðug og hugmyndarík. Ekki má gleyma að ýmsir kostir fylgja því að hreiðra um sig í sýningarsal. Þar er hægt að gera hluti sem myndu aldrei ganga upp annars staðar. Það er hægt að taka ósköp venjulegan hlut og stilla honum upp í salnum þannig að það öðlast listræna þýðingu, því hið listræna rými er alltaf þegar frátekið og tilbúið. Verkið þarf ekki að vera ein heild, það má vera algjörlega opið og sundurleitt. Það er hægt að umkringja áhorfandann og fylla upp í allt umhverfið. Efnisnotkun er engin takmörk sett, efni geta verið brothætt og forgengileg, vatn, eldur, hljóð og jafnvel lykt. Í sýningarsalnum þurfa hlutirnir ekki að endast - hvers vegna ekki að breyta verkinu í hvert sinn sem það er sett upp? Hlutverki sýningarsalarins má umbreyta með því t.d. að gera það að ímynduðu safni, eða samkomuhúsi fyrir alls kyns listræna gjörninga. Það er yfirleitt allt annars konar samkomulag sem tekst með almenningi í sýningarsalnum en á öðrum vettvangi. Þar er hægt að gera kröfu til mun meiri íhugunar hjá áhorfandanum en annars staðar, og listamenn geta verið nokkuð öruggir um að það verði tekið mark á því sem þeir gera.

Skúlpúrlistamenn í dag virðast hafa sætt sig við staðsetningu sína í landslagi menningarinnar. En erum við sátt við að öll þessi hugmyndaauðgi, þekking og verkunnátta skuli vera saman komin á einum stað? Er sú aðskilnaðarstefna, sem ríkir milli skúlpúrlistamanna og annarra stétta sem vinna að því að skapa umhverfið, eðlileg?

Það er stundum sagt að lesa megi úr listrænum og skáldlegum afurðum hverrar þjóðar sjálfsímynd, væntingar og æðstu markmið hennar. Hvað er okkur kærast, hvað höldum við í heiðri, hvernig lítum við á okkur sjálf? Ef við höfum yfirleitt hugmynd um það þá hefur okkur tekist ágætlega að halda því leyndu.

¹ Hér er stuðst við greiningu Henri Lefebvre í *Production de l'espace*, Paris, 1974; í enskri þýðingu Donald Nicholson-Smith, *The Production of Space*, Oxford, 1991.

GUNNAR ÁRNASON:

THE TERRITORY OF SCULPTURE AND THE GEOGRAPHY OF CULTURE

I

Where does sculpture stand? I do not mean this in the sense of where Icelandic sculpture stands by international comparison, or where the latest stylistic devices are heading, but rather what kind of space belongs to sculpture, and where is that space located? Where do we encounter it and what part does it play in creating the total image of the environment in which we live? It hardly needs pointing out that contemporary sculpture is almost entirely invisible. So there is ample need to stage an exhibition to show what sculptors are engaged in at any given time, if only to present something which seldom or never appears in public.

Where does sculpture stand? The answer is simple: it stands in a public exhibition hall. The hall is sculpture's habitat, the space it claims as its territory. This is the place where we go to see sculpture. For some reason, the point has been reached where sculptors, who since time immemorial have created objects for the environment and striven to shape the environment, have no safe haven any more except in exhibition halls.

Admittedly, the dynamics of sculptural art in the past few years and decades may be viewed in the light of a dialectic of styles and movements. Such an analysis, however, only presents an incomplete picture, and implies that sculpture's isolation in modern culture is entirely the responsibility of sculptors themselves and their artistic will, since artists enjoy full licence to do as they please and therefore must have chosen this lot for themselves. But the artist is never "free" except within the walls of the exhibition hall (and there his freedom is subject to various

conditions). All discussion of sculpture must take into account how constricted this art form is, and has been for a long while. Not only has sculpture lost its former shaping influence over the environment; all creative artistic thought is also focused on creating works for a remote place, a kind of "reserve" which is "somewhere else" and never uncomfortably close, i.e. in an exhibition hall or "sculpture garden." The artists' impact on their environment is confined to their so-called "cooperation" with architects, civil engineers and urban planners, which involves issuing them with an empty wall, nook or patch of lawn where they can vent their artistic urges, in accordance with a predetermined quota allocated for decorative art (and this quota is generally not met). The changes which have taken place in sculptural art are not least the result of the artists' need to respond to circumstances and create space for their works. This status or location of sculpture, literally where it stands, is the subject of the following discussion.

II

It is an open question whether sculpture can correctly be described as dealing with space. At least, works of sculpture are in space. There is nothing inherently wrong with such statements, except insofar as it is by no means obvious how the concept of "space" is to be understood. Space appears to us in various empirical forms, and I have already used the term in different senses. For edification and to prompt speculation, three types of spatial sense can broadly be distinguished:')

Firstly, there is conceptual space, which is the geometric space defined by Euclid: continuous, smooth and infinite in all directions. Conceptual space is the void in which all objects are located. In a three-dimensional system, coordinates are used to locate objects, their relative positions and the changes in position which enable us to map and measure all objects within one and the same system. Space does not change, it is always and everywhere the same. The phrase "sculptural space" in this sense refers both to the scope of the object and the surrounding "room" that it has, its formal characteristics and internal proportions.

Secondly, there is what we can call practical space: space as it appears to us empirically, namely "the world." Yet this is not only the space delimited by the body and objects which are "within reach," but also space created by social actions and communication, physical survival, work and business. Descriptions of this space resort to concepts such as habitat, territory, private space and public places, workplaces and "places to go." No clear demarcation necessarily has to be made between these different spaces. They are continually changing and are not a delimited "object" which can be mapped by coordinates, nor are they smooth and continuous like conceptual space. The exhibition hall is the clearest example of practical space. But today, art is even described as a world unto itself, "the art world," with its own landscape, centres, peripheries and regions.

Finally there is symbolic space, which is the space belonging to the imagination, for example the pictorial space of a work of art, or religious space, for example the Gothic church as an "imagus mundi." This type of

space assumes its form through direct experience and is not confined to creative art, for it can also be found in ancient temples, squares and stadia. Symbolic space is not plotted on any maps, nor does it accord with practical social space.

All this goes to show that the concept "space" can be difficult to pin down; it is more ambiguous than one may suspect. Other spatial terms have clearer references to experience: words such as place, centre, environment, venue, proximity, distance, size, scope, position, connection, surface, continuum, discontinuum. Space, on the other hand, is so abstract in meaning as to be just as empty as the conceptual space of a system of coordinates. Another result of these three different meanings is to leave it very unclear what is meant by describing artists as "dealing with" space in their art, or creating a "new sense" of space.

This triple sense of space can be applied to sculptural art. All sculptures involve some part of all three senses. All sculptures have scope, occupy room, form a position relative to their immediate environment. All sculptures play a role in human communication and influence the way this is maintained. And no sculpture can avoid possessing some symbolic content, or inviting responses on the part of their viewers which imply a definite interpretation of the work.

But obviously artists adopt varying priorities. Some focus solely on the formal construction of the work and its internal structure, or try to make it as objective and "literal" as possible, in order to exclude all symbolic and social references. Others emphasize the sculpture as the key to an

imagined space which we experience through the work and may appear as a mystical insight into a private mythology, or as the concatenation of disjointed associations which break up the unity of the work. In such cases, the formal construction of the work may be ignored completely, with different materials used in a virtually random fashion. Others still tackle the context directly and try to uncover ideological principles and subliminal cultural politics. Despite their varying emphases, works may still be "read" in terms of different senses of space. A symbolic work has a formal construction all the same, a definite formal construction may contribute to a change in attitude towards the role of the work of art, which in turn may give the work a new symbolic meaning, and so forth.

For all these points, the role and significance of the exhibition hall must not be forgotten. It provides the "clothing" of a work of spatial art and is always present before any sculpture has been placed there. The gallery is the "implement" employed by the work of art to ensure its artistic territorial claim over the environment, which etymologically speaking means that which turns about it and falls within its sphere of influence. Nowhere else can the work of art take these precepts for granted. This is the place where artists exhibit and viewers come to see the works, and it is here that a reciprocal convention prevails to treat the work of art in an appropriate manner.

Modern exhibition halls try to imitate the conceptual void by appearing neutral, denying their own characteristics, in order to be able to accommodate any type of art and viewer. Yet this artistic void is not neutral because it is always the only object which is an inevitable part of the work of art. The hall is equally important to the work of

art whether or not it pays particular consideration to it or pretends to ignore it, so to speak, and is entirely self-referent. This is the reason why even the most trivial details can begin to become crucial and disturb the location of the work in its environment.

The exhibition hall is not entirely devoid of symbolic content, and the type of venue, whether it is a national art museum, exhibition workshop, commercial gallery or studio, may be important. The hall may be a "temple" or a "bunker," depending upon where it is placed in the social strata. An exhibition hall is therefore much more than a building containing a specific number of cubic metres of empty room. It has emerged because this is demanded by the role of the work of art in human communication, and has a symbolic existence which is just as real as measurable cubic volume.

Thus the question of a sculpture's location may be approached from many directions, for example by mapping out where individual works are to be found and estimating a suitable concentration per square kilometre or 100,000 inhabitants. But this does not tell us very much. More important is to realize the way people encounter sculpture, the extent to which sculptural art is part of the lifestyle of society. It is worth asking about the extent to which sculpture creates the view of society and the world about us that relays to us the values that are respected and shape our attitudes towards life. In this respect we can speculate on the conceivable isolation of sculpture.

III

It goes almost without saying that sculpture used to be much closer to people's everyday lives and more closely intertwined with other aspects of society in earlier times, regardless of when or where we look. The reason is not that civilized nations have been more fond of the arts until now, but rather that man's view of the world and of the position of the individual and society within creation is not only practical but also poetic and mythological. The symbolic space of the myth was implied in all areas of society through the structure of communities, religious and secular buildings, images and statues.

This attitude survived to some extent in the memorial statue, whose role was not only to extol the memory of heroes and great men, but also to maintain certain civic virtues, courage and selflessness. Memorials were put in busy places and crossroads, a constant reminder to the citizens to obey the call of duty. Everyone within the territory of a memorial feels some sense of obligation towards the person or deed to which it refers — the memorial says: "They sacrificed their lives for us and for the fatherland — their destiny is our destiny."

Rodin's memorials mark the end of this genre in Western culture. Originally intended to exalt the memory of the heroic deeds of famous French citizens, his "Citizens of Calais" is today much more a memorial to Rodin's private world and the heroic deeds which he performed in the name of art. In this respect Rodin's sculptures are no different from those of Alberto Giacometti or David Smith. Or in Iceland, Ásmundur Sveinsson, whose sculptures testify above all to the boldness of a creative pioneer and to adoration of individualism. The mythologi-

cal content of the works, the symbolic space they create as memorials, is the belief in the creative freedom of the human spirit, in the individual who shakes off the yoke of civilization and bursts forth independent and completely removed from the context of his surroundings, like a modern sculpture on a traffic island.

The notion of the absolute freedom of a work of art with respect to the world about it has a long and noteworthy pedigree. We can cite the controversial contribution to culture made by Lord Elgin who ransacked the Acropolis at the beginning of the nineteenth century, seized ancient marble statues and took them back to Britain, under the pretext that he was saving them from destruction. After some wrangling, the British government bought the "Elgin marbles" and they became one of the showpieces of the British Museum, where they are still kept. These marble statues were part of original buildings including the Parthenon and were arranged, completely out of context, as independent works of art. In this way the "Museum" was granted its lofty role of preserving self-sprung art and protecting it from barbarianism and destruction by Philistines. At the same time, the Museum houses objects which belong nowhere and enshrine the memory of a lost world that has become a thing of the past.

The avant garde movement in art at the beginning of this century, however, was more concerned with the dimension of time than of space. Its advocates were preoccupied with change, movement and the pace generated by mechanization. Avant garde was "in front" of all other movements and paid little heed to where it should locate itself in an obsolete social structure which was rotten through with false myths employed to prevent normal de-

velopment. The memorial became a symbol of the stagnated and intransigent spatial concept of the past, with its constant reminders of ancient glories and its backward march into the future. Adherents of the artistic and political avant garde had their minds on the utopia of the future and the exhibition hall was only a half-way house while they waited for the promised society where, at last, they would be on home ground. Avant garde art opposed the contemporary sense of space, but tried to keep up and take part in order to create conditions for its own fulfilment.

As the century progressed, artists began to have their doubts. For all its alleged independence, art was nowhere able to stand completely on its own two feet except in the exhibition hall, or inside what has been called the "world of art," which had never been envisaged as its final resting-place. With the emergence of Concept Art (and likewise related movements such as Fluxus, Happening, Performance, Video Art and the like) a way out was sought, and sculpture looked set to vanish into conscious space for once and for all. Concept Art belonged to the notional category of space, possessed a conceptual construction and was linked to its environment by semantic associations. Occasionally it could be embodied in some material object or action, which involved for example obeying some kind of directive, but this was merely on an ad hoc basis. The work of art was completely unconfined by the scope, dimensions and location of the object.

By making the work of art homeless, Concept artists hoped to see the exhibition hall vanish of its own accord and send art roving to settle elsewhere, trespass into ter-

ritory that was by no means intended for it. But the utopian dreams of the 1960s of merging art with life have vanished. The old naive optimism no longer prevails. It is not so easy to leave the exhibition hall even though no one forces the artist to use it — but where is there to go? Even when the exhibition hall is abandoned and the work of art is taken out to the wilderness, it always returns, if not by itself, then in the form of "documentation."

IV

The overwhelming emphasis on the geometrical concept of space has dulled our sense of its diversity. Two images are typical of conceptual and measurable space on which the technology and bureaucracy of modern society is based: the grid system of coordinates familiar from maps, and the tree structure familiar from the natural sciences, which classifies all objects into their appropriate categories according to a given hierarchy of divisions and subdivisions. Coordinates and trees are conceptual and abstract structures projected onto the world in order to give us a grasp of the objects around us, and as such have tremendous practical importance.

Although the perceived space of social communications has been charted with the locations of individuals, their movements from one place to another, concentration of population and efficient utilization of space, all in accordance with measurable sizes, these by no means give the right picture of the way the individual perceives his own place in society and the world. A correspondence between conceptual and symbolic space defies identification to an even greater extent. After all, our awareness and sense of the significance of symbolic space is virtu-

ally nil in the modern age. This is particularly true of the Icelanders, who jumped straight from a simple rural society into a modern technological state. We have never grown accustomed to regarding sculptures as anything more than furnishing which is installed in buildings or set up in parks.

Breaking down human actions into ever simpler and more clearly restricted basic acts is one of the cornerstones of modern progress. Henry Ford's highly consequential contribution to culture, the conveyor belt, is typical of the thinking pattern and lifestyle of modern man. The worker is a restricted category, performing predefined actions without seeing their location in the total context of the conveyor belt. Categories need to be found to suit all actions, and the aim of all this categorization must be the smooth functioning of the conveyor belt, keeping the wheels of industry turning. This Chaplinesque simplification of modern life is comically accurate, even today. One manifestation is the way artists are expected to prove they are "experts in their fields" and confine themselves there, without anyone being certain what this expertise involves or in which field it lies.

The categorization of industry is well shown by the absolute breach between sculpture and architecture. Walter Gropius, the architect and theoretician of the Bauhaus School, set the scene early this century by declaring that the architect was an engineer and not an artist, a man of technical skill rather than emotion, who was obliged to keep up with innovations in technology and production. By the same token, artists were obsessed by purging themselves of everything which distracted them from their quest for the essence of art.

Sculptors have therefore wavered in their attitude towards the environment ever since they parted ways with architects. Firstly, the sculptural art is so progressive and radical (in the view of the artists themselves) that it scarcely belongs in the environment in its present state, because the artist, as culture's conscience, is almost morally obliged to oppose prevailing attitudes through transparent action, for example by issuing challenges or even creating scandals. Secondly, sculptors' attitudes are completely incompatible with the notions of quantity entertained by urban technocrats. They converge only at the points of mutual tolerance, relaxation and compromise (i.e. tolerance on the part of architects, but relaxation on the part of artists), although this does not imply that they think along the same lines. The consequence is disharmony and clashes between environmental sculpture and urban planning.

Or should we accept that architects, civil engineers and urban planners are the true sculptors of practical space? When all is said and done, it is they who have created the world which "the man in the street" inhabits. Is there really any need for sculptors to bother themselves with something that most of them lack the knowledge to engage in? This seems to have been the conclusion.

Art is widely felt to have become isolated and remote from the general public, through its own making. If art were to change, this division would disappear and art would merge with life and become a normal part of the environment. Advocates of market forces think along similar lines: if artists were to think about what the public wants, art would reach the public. But both claims are based on a misunderstanding. Sculpture has gradually

become a peripheral phenomenon, not only because artists have wanted to pursue their own courses, but also because it is more convenient to have art somewhere where it makes no difference for the "operations" of society. Sculpture has been compartmentalized in a remote place, where it is free to do its own thing, leaving everyone feeling safe that it will not make the slightest difference.

Nor will sculpture reclaim its position in people's lives solely by addressing the market. At best, it will merge into the consumerist culture, becoming a luxury commodity compatible with fashionable ideas about lifestyle and social status. By making it into a market commodity, economic and cultural inequality will become sharper than ever. In addition, it would need to bow to the terms of all market commodities, by being able to be bought and sold. Local works, installations and performances therefore do not make good market commodities, regardless of whether or not they have any intrinsic artistic value. Of course, sculpture may be marketed to increase its popularity, but this is not to imply that it would return to being part of the environment; instead, it would be assigned a different role, i.e. occupying people's leisure time, by turning it into "events," something that people may find desirable to get to know, in order to be able to say: "I saw it too."

V

Sculpture exists in the exhibition hall. The fact is that there are probably only a few sculptors today who have any real interest in making an impression on the urban environment. After all, it is difficult to sustain interest in

anything that people have lacked a realistic opportunity to pursue. So then it might be asked if it is a misunderstanding to talk about sculpture's relationship with the urban environment when this is not on the agenda of the artists themselves. On the contrary, when we look at and describe sculpture, what we overlook is no less important than what we notice. We ignore what seems irrelevant to the works themselves, because it does not belong to them. We ignore the exhibition hall and convince ourselves there is no problem in finding a place for sculpture in the urban environment, all it would take is to find a suitable space for a suitable work and pave the area around it.

This is not a condemnation of sculpture, or of artists for having let their community or environment down. Contemporary sculpture is rich and imaginative. The advantages to huddling up in an exhibition hall should not be forgotten. Things can be done there that would never work anywhere else. A perfectly ordinary object can be taken and installed in an exhibition hall to endow it with artistic significance, because the artistic space there is always reserved and ready. The work need not be a single whole, it may be completely open and spread about. The viewer can be surrounded, the entire environment filled up. No restrictions are imposed on the material used, it may be fragile and transitory, water, fire, sound and even scent. In the exhibition hall, nothing needs to last — why not alter the work every time it is installed? The role of the exhibition hall can be transformed, for example by converting it into an imaginary museum, or an assembly for all manner of artistic performances. In general the consensus of public opinion in the exhibition hall is completely different from elsewhere, whereby much

greater demands can be made of contemplation on the part of the viewer, and artists can be fairly sure that what they do will be noticed.

Sculptors today seem to have accepted their location in the cultural landscape. But are we satisfied that all this richness of imagination, knowledge and skill should be gathered into a single place? This apartheid between sculptors and other professions engaged in creating the environment — is it normal?

It is sometimes said that a nation's artistic and poetic products allow us to read its identity, expectations and highest aims. What do we cherish, what do we exalt, how do we regard ourselves? If we have any idea of this at all, we have certainly been very successful in keeping it concealed.

¹ Based on the definitions made by Henri Lefebvre in *Production de l'espace*.

Paris, 1974;

English translation by Donald Nicholson-Smith, *The Production of Space*.

Oxford, 1991.

HALLDÓR BJÖRN RUNÓLFSSON:

HÖGGMYNDIN Á TÍMUM TAKMARKALEYSIS

I. Í takt við borgarmynstrið

Eitt hið fyrsta sem menn hljóta að velta fyrir sér frammi fyrir höggmyndalist nútíðarinnar er hve fjölbreytileg hún er að allri gerð. Nútíðin - contemporaneus - er að þessu leyti afar ólík háttum nútímans - modernus - sem oftast hélt fjölbreytni höggmyndalistar tryggilega á formræna sviðinu. Að minnsta kosti fékk hún ekki að brjóta af sér ramma listrænnar flokkunar. Nú virðist hún vart eiga sér takmörk; svo óendanlegt er umfang hennar. Stundum er engu líkara en inntak hennar sé einmitt fólgið í draumi listamannsins um fullkomið takmarkaleysi og gagnkvæmri ósk áhorfandans um ótakmarkað framboð á sjónrænu áreiti.

Slikur draumur kæmi vissulega heim og saman við lífið utan við listina. Án þess menn taki beinlínis eftir því hefur formrænn rammi félagslegra samskipta hvarvetna látið undan þunga sundrandi krafta. Við þurfum ekki annað en líta á lífið í borgum nútíðarinnar og bera það saman við lífið eins og það var í vestrænum nútímaborgum á milli-stríðsárunum - svo ekki sé minnst á borgarlíf eins og það var fyrir 1914.

Það telst ekki lengur til tíðinda að búa í borg þar sem maður þekkir ekki næstu nágranna sína, hvað þá heldur fólk í öðrum hverfum. Það þykir heldur ekkert tiltökumál að búa í einu byggðarlagi og starfa í öðru. Skólar eru ekki lengur byggðir á fastmótuðum bekkjarheildum nema til ákveðins aldurs. Í fjölbrautakerfi nútíðarinnar eru kennarar og nemendur lausar og flóktandi einingar, sem einungis hittast innan veggja menntastofnunarinnar örskamma stund úr degi. Þá eru kynni fólks - jafnvel nánustu kynni -

æftar hendingu háð, enda markar fólk sér nú mun víðari og tilviljanakenndari bás en áður þekktist. Að vísu munu Íslendingar vera þaulsetnastir Evrópubúa. Við flytjum okkur mun síður úr stað en íbúar annarra vestrænna þjóða. Að því leyti erum við hefðbundnari en gengur og gerist. Eigi að síður hefur íslensk samfélagsgerð gjörbreyst á síðustu áratugum.

Þá hefur borgarmyndin sjálf tekið stakkaskiptum. Í staðinn fyrir sterkmótaðan miðbæjarkjarna með beinum og breiðum strætum, virðulegum stofnunum, rismiklum torgum og skipulegum skruðgörðum er nú komið mun flóknara og torræðara deiliskipulag. Tignarleg fjarviddarhrif klassískra borga með samfelldum, heilstæðum götmyndum hafa þokað fyrir tilviljunarkenndum frumskógi þar sem ólíkri formgerð ægir saman við efnivið af aðskiljanlegum toga. Hin hefðbundna hringmyndun með miðlægum miðbæjarkjarna og þéttskipuðu úthverfabelti um kring hefur vikið fyrir tætttri kjarnamyndun með ónýttu bersvæði milli laustengdra svefnbæja, sem skarast við iðngarða, verslunar- og viðskiptahverfi. Almenn bifreiðaeign hefur stuðlað að slíkri þenslu nútíðarborga til allra átta.

Stór-Reykjavíkursvæðið er eitt besta dæmið um hið formræna takmarkaleysi, sem ég gat um í upphafi. Umhverfið - umgjörðin um daglegt líf manna - setur auðvitað mark sitt á höggmyndalistina eins og allt annað. Á höfuðborgarsvæðinu er ekki aðeins tekist á um staðsetningu miðbæjar - styrinn stendur um Kvosina og Kringluna - heldur er umdæmið allt á reiki. Þegar í stríðsbyrjun var loku skotið fyrir eðlilega hringmyndun Reykjavíkur með

flugvallargerð Breta í Vatnsmýrinni, eða bein tengsl hennar með brú yfir Skerjafjörðinn til Kópavogs og nærliggjandi sveita. Líklega má rekja takmarkalaus og skipulagslitla þenslu borgarinnar út um holt og hæðir til lagningar Reykjavíkurflugvallar. En þá ber að gæta þess að flugvöllurinn var jafnframt fyrsta sannkallaða samtíðarframkvæmdin í Reykjavík. Og þó: Skömmu áður höfðu fyrstu heitavatnstankarnir - þar sem Peran er nú - verið reistir á toppi Öskjuhlíðar.

II. Lögun í stað forms

Svo virðist sem höggmyndalistin sé dæmd til að fylgja náði öllum grundvallarbreytingum, sem verða í umhverfi okkar. Í því sambandi hafa borgin og stærstu bæir landsins skipt mestu máli sem viðmið, að minnsta kosti síðustu áratugina. Höggmyndalist nútíðarinnar er menningarleg fremur en mannlæg. Burðarásar hennar eru byggingarefni af ýmsum toga, ílát í ætt við gáma og tilbúinn varningur, sem ég kys að nefna tilbúning (Readymades). Við höfum fyrir löngu stigið það skref til fulls, sem mörg skáldin lýstu með söknuði sem óvenjulegu og hrollvekjandi aðskotardýri í tímalausri kyrrð sveitasælunar.

En það væri rangt að skoða þetta spor sem afturför. Gleymum ekki að innlend tæknivæðing hélt í hendur við uppganginn við sjávarsíðuna. Ekkert bendir til annars en að vélaöldinni hafi verið tekið með fögnuði af flestum Íslendingum, jafnvel þótt hún hefði í för með sér að útgerðarstaðirnir rifu æ fleiri landsmenn úr faðmi náttúrunnar. Með þorpunum varð til ný tegund af gjöfulu landslagi fyrir listamenn, ekki síst þá tegund, sem fékkst við áþreifanlega þrívídd. Við helstu atvinnusvæði söfnuðust

upp gróskumiklir brotajárnshaugar. Jafnframt tók iðnaðarlandslag frystihúsa og slippstöðva að hafa áhrif á fegurðarmat þeirra sem ólust upp í nágrenni þeirra.

Því meir sem höggmyndin dró dóm af menningarlegu umhverfi borgar og bæja fjarlægðist hún þann líkamlega staðal, sem einkenndi nútímalist fyrri tíðar. Í stað margbrotinna forma náttúrunnar, mannslikamans og lögunar landsins, tók hún að semja sig að fábrotnu og kaldranalegu menningarlandslagi stáliðnaðar og vélaverkfræði. Þó þetta kunni að hljóma dapurlega í eyrum gamaldags fagurkera er reyndin engan veginn jafn nóturleg. Listin tapaði litlu þótt hún fjarlægðist náttúruna. Í stað eintals listamansins við formflæði og frumöfl náttúrunnar - slíku eintali er hvort sem er ekki svarað nema með holu bergmáli - öðlast menningarlæg list samfélagslegt gildi sem miðill frjórna tjáskipta.

Í þessu sambandi er vert að benda á bókmenntirnar, en þær riðu á vaðið sem borgaralegur listmiðill löngu á undan myndlistinni. Ekki er að sjá að bókmenntir, sprottnar af félagslegum tjáskiptum í bæjum og borgum, séu lakari en bókmenntir byggðar á eintali við náttúruna eða lýsingum á merkingarlausum furðum hennar.

En við það að hverfa frá miði sínu við mannslikamann og náttúruna hefur höggmyndin jafnframt misst formræna útdúra sína. Myndbygging - komposisjón - nútímalistar fyrir miðjan 7. áratuginn, sem gjarnan byggði á misjafnlega flóknu samspili ólíkra formþátta í einni og sömu einingunni, lét undan síga fyrir staðlaðri formgerð. Einföldustu frumform leystu meðvitaða stílfærslu af hólmi. Í stað formfléttu kom hrein og bein lögun á borð við tening og hring. Þessi þróun hélt í hendur við stöðlun grunnforma í

smíði og iðnaði. Stílfærsla sagði mönnum ekki lengur neitt nýtt. Hún gat jafnvel virkað yfirborðsleg og ofhlaðin eins og barokkflúr. Um 1970 höfðu formflækjur innan einstakrar efnisheildar á borð við höggmynd glatað öllu marksæknu inntaki sínu.

III. Utan við hið listræna skróðbúr

Það er brýnt að staldra við þær mikilvægu breytingar, sem áttu sér stað í alþjóðlegri list á ofanverðum 7. áratugnum. Þá var loks upphafinn sá aldalangi munur, sem verið hafði á höggmyndalist og annarri iðnsmíð. Við það að glata formrænni og efnislægri sérstöðu sinni hrundi múrinn kringum höggmyndina og allar gáttir opnuðust fyrir henni. Þar með slapp hún úr hinu listræna búi, sem svo lengi hafði verndað hana og aðskilið frá annarri smíð. En jafnframt vofði sú hættu yfir höggmyndinni að hún hyrfi með öllu inn í venjubundið framleiðsluferli - yrði étin eins og hver annar skrautfugl af villidýrum hins raunverulega heims utan skróðbúrs listarinnar.

Það er enn vert að staldra við og skoða málralistina í þessu ljósi. Kreppan í málverki eftirstriðsáranna - en hún hófst einmitt á ofanverðum sjöunda áratugnum - er ekki síst því að kenna að ólíkt höggmyndalistinni situr málverkið pinnfast í áður nefndu skróðbúi listarinnar. Málverkið getur ekki villt á sér heimildir með því að skryðast búningi venjulegrar iðnaðarframleiðslu. Því er nauðugur einn kostur: að vera sjálfu sér samkvæmt. En það dugur ekki til því sjálfu sér samkvæmt líkist málverkið engu öðru en sjálfu sér. Það er innilukt í eigin heimi sem ferhyrnt skraut uppi á vegg.

Þannig getur það ekki nýst listinni til framdráttar því nútíðin neitar að taka eintómar - innantómar - skreytingar

alvarlega. Svo lengi sem málralistinni veitist örðugt að sýna fram á aðra verðleika en skreytigildið - og meðan aðrir tvíviddarmiðlar leysa hana ekki af hólmi - mun skapandi myndlist standa höllum fæti í nútíðinni. Þróunarferli höggmyndalistar síðustu áratuga virðist beinlínis sanna að myndlistin getur ekki lifað sjálfstæðu lífi í vestrænu þjóðfélagi. Hún er dæmd til að lifa snikjulífi sem annars flokks affall á ýmiss konar hagnýtri tækni og iðnaðarframleiðslu. Þetta skýrir ef til vill brennandi áhuga margra listamanna á hverskonar nýjungum og uppfinningum. Til að komast eitthvað áleiðis verða þeir að bíða eins og Ben Turpin - hinn rangeygði „konungur“ þöglu myndanna - með segulstálið í kassabilnum eftir að geta „teikið“ næsta farartæki, sem fram hjá þeim fer.

En hefur því ekki oftast verið þannig varið með svokallaða frjálsa myndlist? Hefur hún nokkurn tíma átt tilverurétt í krafti eigin verðleika? Hefur hún ekki alltaf neyðst til að sanna hagnýtt gildi sitt sem trúarleg eða pólitísk myndskreyting, ellegar sem igildi gullfótar í bankahólfu auðkýfinga? Eru heilabrot Kants um listina sem fyrirbæri handan hagsmuna nokkuð annað en barnslegar, hugular tilgátur?

Gagnstætt túlkandi listum, sem svo oft búa yfir sefandi slökunarmætti - þerapískt gildi þeirra er viðurkennt: Í ákveðnum tilvikum er Mozart jafnvel notaður í stað lyfjameðferðar. - Þykja mörgum skapandi listir trúflandi, eða beinlínis uppþrengjandi. Njótendum skapandi lista - öllu heldur þeim, sem verða fyrir barðinu á þeim - finnst gjarnan sem verið sé að læða að þeim upplýsingum í listrænum búningi, sem valdið gætu því að þeir glötuðu sakleysi sínu.

Það er erfitt að lýsa þessari kennd. Hún er ef til vill ekki

ósvipuð því þegar fólk gefst upp á svokölluðum „neikvæðum“ fréttalutningi og þráir að heyra „góðar“ fréttir í staðinn. En til þess að vekja slíka kennd þarf listaverkið hvorki að búa yfir áróðri né beinu upplýsingagildi. Því nægir einfaldlega að verða á vegi njótandans eins og Kafka-kennd hnoða, sem grefur undan áreiðanleik skynreynslu hans. Það sem veldur venjulegum sýningargesti kviða er þegar hann kemur listaverki ekki heim og saman við upplifun sína af raunveruleikanum. Hann sér sig þá tilneyddan að draga ágæti listamannsins í efa eða viðurkenna takmörkun eigin skynjunar. Flestir kjósa fyrri kostinn.

Í slíkum tilvikum eru málverk oftast nær mildilegri. Hver sem gerð þeirra er eða útlit búa þau enn yfir fegurðargildum með stóru effi; fegurð innan marka hins listræna. Það er vissulega veikleiki í heimi þar sem menn taka gefna fegurð fyrir sjálft inntakið og hrifningu sína á listaverki sem mælikvarða á listrænan skilning sinn. Það er hinn stóri veikleiki málverka að þau eru ætið römmuð - girt af - frá raunveruleikanum. Njótandinn getur gengið að því visu að málverkið sé skáldskapur, sem haldi sig uppi á vegg en ráðist ekki inn á raunverulegt yfirráðasvæði hans.

Brynjaðir þeirri vissu njóta flestir myndlistar sem stundlegs augnakonfekts. Þannig er vísast að hún hafi viðlíka djúp áhrif og flaska af léttu víni eða mynd af fallegri manneskju í tímariti. Þegar svo er komið eru áhöld um hvort trekki meir á sýningaropnun, myndlistin eða vínglasíð, sem aukinheldur er hægt að leypja í dúsi við áhrifamikila broddborgara.

Á meðan málverkið líkist inniluktum kanarífugli sækir höggmyndin í sig veðrið og lærir fyrstu flugtökina utan við búrið. Svo virðist sem múrarnir milli listsköpunar og annarra

mannlegra athafna hafi hrunið í kjölfar þessarar „frelsunar“. Listræn fegurð í höggmyndalist nútíðar hefur þokað fyrir ýmsum, nýjum skynhrifum. Þannig getur listin nú smogið inn og út um allt eins og vatn um opna flóðgátt. Að visu hefur hún ekki lengur fast land undir fótum en hún getur hvarvetna eignað sér skika, jafnvel á svo framandi sviðum sem málvísindum og lögfræði. Hvort þetta nýja ástand höggmyndarinnar varir er jafn óvíst og hitt hvort málverkið hrifsar aftur til sín frumkvæðið.

IV. Takmarkaleysi stærðar og vídda

Það er merkilegt hve snögglega höggmyndin sótti í sig veðrið á 7. áratugnum. En eins og alltaf þegar múrar hrynja og ógrynni möguleika standa eftir á listin erfitt með að hemja sig. Til dæmis leið ekki á löngu áður en myndhöggvarar voru farnir að glíma við verkfræðilegar stærðir.

Til að mynda sagði bandaríski myndhöggvarinn Tony Smith frá því hvernig hann hefði í byrjun 6. áratugarins orðið fyrir áður óþekktri reynslu þegar hann stalst til að aka eftir ófullgerðri New Jersey hraðbrautinni - N.J. Turnpike - ásamt nokkrum nemendum sínum við Cooper Union.

Smith sagði svo frá að landslagið sem mætti þeim á hraðbrautinni hefði verið fullkomlega tilbúið. Beggja vegna dökktrar brautarinnar, sem hlykkjaðist eins og ljós- og merkjalaus ormur eftir öldóttu landslaginu, gnæfðu reyk háfar og turnar innan um verksmiðjureyk og ljós í öllum regnbogans litum. Þótt þessi tilbúningur gæti ekki talist listrænn sagði Smith að hraðbrautin og landslagið hefðu haft meiri áhrif á sig en nokkurt listaverk. Hann uppgötvaði að til var veruleiki sem listin hafði aldrei reynt að túlka.

Seinna segist Tony Smith hafa orðið viðlíka snortinn af yfirgefnum flugbrautum og stórvirkjum í Evrópu; súrrealísku landslagi sem hafði enga þýðingu lengur og átti sér enga sögulega hefð. Tilbúið landslag án hefðbundinnar fyrirmyndar fangaði huga hans: Í Nürnberg sá hann steiptan leikvang með háum útveggjum, turnum og þrefaldri þeparöð hátt í tveggja kílómetra langri, sem gat rúmað tvær milljónir manna.

Hversu hrífandi sem lýsingar Smiths þykja nú voru þær tuttugu árum á undan sinni tíð. Það var fyrst um 1970 sem bandarísk „stórmennska“ náði hámarki í listverkfræðilegum umhverfisverkum Roberts Smithsons, Richards Serra, Michael Heizers og Walters de Maria. Þessir listamenn brutu stundum undir sig marga hektara lands og umbyltu stórum svæðum svo landslagið tók stakka-skiptum. Í hópinn má einnig bæta umhverfislistamanni stórborgarinnar, Gordon Matta-Clark, sem sagaði sig gegnum heilu húsalengjurnar svo yfirgefin hýbýli manna opnuðust skyndilega upp á gátt í hastarlegri, gegnsærri fjarvídd.

Þessi „tröllkarlalist“ átti sér vissulega samsvörun í Evrópu. Þegar árið 1960 bjó svissneski hreyfilistamaðurinn Jean Tinguely til risavél í garði Nútímalistasafnsins í New York, sem gekk sér til húðar með miklu brambolti. Gagnstætt Matta-Clark, sem leitaðist við að opna allt upp á gátt með herskárri sögunartækni sinni, reyndi Búlgarinn Christo að dylja veruleikann með því að pakka inn hversdagshlutum, svo sem reiðhjóli, sem hann valdi úr raunveruleikanum.

Árið 1968 pakkaði hann inn fyrstu byggingu sinni í Spoleto á Ítalíu. Ári síðar þakti hann um tveggja kílómetra

langa spildu af áströlsku strandlengjunni suðaustan við Sidney-borg inn í rúmlega 110 km² af plasti og kallaði Wrapped Coast. Hápunktur þessarar þrívíðu tröllkarlalistar voru 7000 eikur Þjóðverjans Josephs Beuys á Documenta VII í Kassel sumarið 1982. 7000 tilhöggnum basaltstöplum var sturtað á flötina framan við Fredricianum. Fyrir hvern reistan stöpul í borginni skyldi gróðursetja eitt eikartré við hliðina. Það stóð á endum að búið var að gróðursetja sjö þúsundustu eikina þegar Documenta VIII var opnuð 1987.

Þessi tegund höggmyndalistar ber öll merki þess hömluleysis sem einkennir karlmannlega þörf fyrir útrás, enda bentu margir á karlreimingslegt svipmót hennar. Í hópi þessara nýju „Egypta“ voru fáar konur. En hversu áhugaverðar sem freudískar forsendur þessarar ofurlistar kunna að vera, þjónaði stærðin ef til vill þeim einfalda tilgangi að draga athygli „daufeygðra“ að listinni um leið og áhrifamáttur hennar og sjálfræði voru könnuð. Hið stórskorna yfirbragð bar þó engan veginn með sér þann sögulausa og merkingarlausa ferskleik sem Tony Smith hafði vænst þegar hann brunaði eftir hálfkaraðri New Jersey hraðbrautinni. Enginn sæmilega upplýstur áhorfandi gat umflúið þá hugsun að umhverfislistin og hin staðbundna höggmynd 7., 8. og 9. áratugarins væru allegoríur - umbreytt safntákn - reist á rústum forn egypsku og forn-kólumbísku pýramíðanna og forsögulegum steinaldarminjum Vestur-Evrópu.

V. Eftirlíking af tilbúningi

Hægt er að skoða frelsun og takmarkaleysi höggmyndarinnar út frá gagnstæðum forsendum tilbúningsins. Eins og Marcel Duchamp - þegar hann valdi hlandskálina árið

1917 sem listrænan tilbúning - gerir listamaðurinn ekki annað en velja tilbúning hlut og nýta hann - einan og sér eða í tengslum við annað - í ólíkum tilgangi en hinum upprunalega. Þannig er því eins varið með tilbúninginn og hinar fornu rústir. Hinn valdi, framleiddi hlutur er ávallt grunnurinn, sem ber uppi aðra merkingu. Þannig er tilbúningurinn einnig allegorískur - „annar talsmáti“ - eins gríska hugtakið heitir á íslensku.

Það gildir einu hvort listamaðurinn tengir tilbúninginn ákveðnu, táknrænu markmiði eða leyfir honum að halda upprunalegri merkingu vegna þess að hann hefur einungis áhuga á lögun hans eða efniviði. Tilbúningur, sem orðinn er eitthvað annað en til var stofnað á framleiðslustiginu, verður ætíð allegorískur.

Til að yfirvinna þessi óvæntu takmörk hafði Andy Warhol endaskipti á hlutunum árið 1964. Hann bjó til raunsæjar höggmyndir af tilbúnum varningi með því að silkiþrykkja nákvæmlega vörumerki og meðfylgjandi upplýsingar utan á tilsagaða trékubba. Þannig litu þeir nákvæmlega út eins og áprentaðir pappakassar utan af Brillo-stálull, niðursoðnum peruhelmingum frá Del Monte og Kellogg's kornflögu. 1.

Til að áréttta fjöldaframleiðsluna - og undirstrika að höggmyndir sínar væru ekki einstæðar - staflaði Warhol upp „kössum“ sínum svo þeir litu út eins og raunverulegir pappakassar á vörulager. En um leið verður að undirstrika ísmeygilegt raunsæi Warhols: Þar sem um tvöfalt ferli var að ræða ,tilbúning og eftirlíkingu, verður að telja það afar snjalla ákvörðun af hans hálfu að taka mið af lagerkössunum utan af hinum raunverulega söluvarningi en láta sér ekki nægja eftirmynd af umbúðum sjálfrar

vörunnar. Með því að fara eftir kassa utan um minni kassa tókst honum að áréttta með táknrænum hætti að höggmyndir sínar væru byggðar á hreinni tvöfeldni, þ.e. eftirlíkingu af tilbúningi.

VI. Út yfir takmörk velsæmis

Það gleymist oft hve mikilvæg popplístin var fyrir þróun höggmyndalistar síðustu áratuga. Ef til vill hneigjumst við til að skoða poppið frá of þröngu sjónarhorni; sjá það einungis sem yfirborðslegan aldarspegil án þess að taka eftir dýpri merkingu þess. En ef staldrað er við undirliggjandi þróun listar eftir stríð má sjá hve árifamikið myndmál poppsins hefur verið. Frá því þýski dadaistinn Kurt Schwitters og skoski myndhöggvarinn Eduardo Paolozzi skópu fyrstu verkin með poppkennu myndmáli árið 1947, hefur stefnan runnið saman við takmarkalausán fjölda ólíkra liststrauma án þess að glata einkennum sínum.

Poppið tók ýmislegt í arf frá súrrealisma og dadaisma millistríðsáranna, sem það skilaði í umbreyttri mynd til eftirstríðsáranna. Gleymum ekki að Bandaríkjamaðurinn Robert Rauschenberg, sem ásamt tónskáldinu John Cage var einn af frumkvöðlum gjörninganna og ný-dadaismans, var jafnframt brautryðjandi popplistarinnar í Bandaríkjunum.

Landi hans Jasper Johns átti sinn þátt í að draga athygli nútíðarinnar að Marcel Duchamp og endurvekja tilbúninginn sem grundvallarinntak í verkum sínum. Höggmyndir Johns voru beinn undanfari höggmynda Warhols og það að hann gerir framsæknu efni fullkomon skil, gerir hann jafnframt beinskeytt tæming hans á marksæknu

inntaki gerir hann jafnframt að brautryðjanda minimalískrar - naumhugullar - myndhugsunar. Þá hefur nýlega verið bent á það að Bruce Nauman sé beinn arftaki Johns hvað varðar tilvistarlega einangrun. Það er ekki aðeins að kaldranaleg tómhyggja einkenni afstöðu beggja heldur er hún tjáð með rökvisi í ætt við Ludwig Wittgenstein og líkamlegri sundrun í anda Samuels Becketts.

Hinir eiginlegu popplistarmenn Andy Warhol og Claes Oldenburg reru heldur ekki á neinu grunnsævi. Enda þótt þeir væru mjög uppteknir af því að skilgreina umhverfið og tíðarandann með glannalegum gervimiðlum báru verk beggja vott um djúpan skilning á listþróun eftirstriðs-áranna. Í stað hinnar hófstilltu og faguðu auglýsingatækni, sem einkenndi höggmyndir Warhols, tefldi Oldenburg í byrjun 7. áratugarins saman hrjúfum og óhefluðum höggmyndum svo úr varð gróteskt hömluleysi í anda Rabelais.

Samlíkingin felst einkum í tvennu: áhuga Oldenburgs á matvöru sem myndefni - í uppákomukenndri samstillingu sinni, Búðin frá 1961, seldi hann fagurmálaða matvöru úr plasti - með undirliggjandi fraudískum - kynferðislegum - áherslum, sem fóru vaxandi í verkum hans. Það eru rustaleg karnival-einkennin í uppblásnum risahamburgurum hans, rjómaístoppum og dúkkum á borð við Mikka mús, sem minna á Rabelais, Bruegel eldri og samfélagslegar bókmentakenningar Baktíns.

Það er einnig í dadakenndri popplist Oldenburgs sem sjá má tengslin við evrópskt Fluxus og hvers konar hráa framleiðslulist. Hann stóð í raun býsna nærri Svisslend-ingunum Daniel Spoerri og Dieter Roth. Þá vottaði ítalski

listamaðurinn Michelangelo Pistoletto Oldenburg virðingu árið 1965 með því að mála málverk af eldavélinni hans hlaðinni gómsætum kjötréttum. Ef til vill væri ekki úr vegi að líkja þessari tegund höggmyndalistar við hið „kvenlega“, sem grefur undan hinu stórbrotna og mikilfenglega með því að hafa endaskipti á öllu viðteknu gildismati.

VII. Niðurlag

Það er einmitt freistandi að nema staðar við „kvenlegar“, kynferðislegar matargerðarhöggmyndir Claes Oldenburgs því þær eru svo ríkar af þeim óhemjuskap og takmarkaleysi, sem einkennir borgarlíf nútíðarinnar. Þótt tilraunaglöðustu myndhöggvarar okkar - svokallaðir nýlistamenn - hafi þegar skilið köllun sína um miðjan 7. áratuginn og haldið á lofti merki þessarar nýju umturnunarlistar var íslenska neyslu- og þenslusamfélagið enn í startholunum.

Nú, þegar við skoðum okkur um í garði íslenskrar höggmyndalistar, sjáum við að enn er verið að vinna úr meginstraumum hinnar frjálusu og takmarkalausar höggmyndalistar: Þeirri „karlmannlegu“, sem byggist á stórtækri, verkfræðilegri afstöðu til efnis og lögunar; þeirri hermikenndu, sem einkum hvílir á tilbúningi - Readymades - eða eftirlíkingum af tilbúningi; þeirri tilvistarkenndu, sem beinir kaldhömrudum sjónum æ oftast að kvalafullri einangrun og sundrun sálar og líkama; og þeirri „kvenlegu“, sem, eins og kjötkveðjuhátíð,00 byggir á umturnun allra viðtekinna gilda.

Pó eru menn beðnir um að athuga að þessir fjórir meginstraumar geta blandast með ólíklegasta hætti eins og höfuðskepnurnar og áttirnar fjórar: „Hann getur blásið af

suðvestri eða norðaustri, og rignt eldi og brennisteini ef sá gállinn er á 'onum." Þannig er það einnig með íslenska höggmyndalist síðustu ára. Þótt meginlinur hennar séu ef til vill auðgreinanlegur nýtur hún þess frelsis og takmarkaleysis, sem einkennir margræða samtíð hennar.

Helstu heimildir:

Michael Fried: „Art and Objecthood“, Artforum V/10, júní 1967.

Rosalind Krauss: „Sense and Sensibility - Reflection on Post '60s Sculpture,“ Artforum XII/3, nóvember 1973.

Craig Owens: „L'impulsion allégorique: vers une théorie du post-modernisme“, October, nr. 12, vorið 1980 (frönsk þýðing Frédéric Lemonnier og Véronique Wiesinger).

HALLDÓR BJÖRN RUNÓLFSSON:

SCULPTURE IN AN AGE WITHOUT LIMITATIONS

I. In step with the urban pattern

One of the immediate aspects of contemporary sculpture that needs to be addressed is its diversity of construction. In this respect we can distinguish the contemporary period very sharply from the modern age which as a rule tended to confine sculptural diversity strictly to the formal realm. At least, it was not allowed to break free from the framework of artistic classification. Today, however, it hardly seems to have any limitations, so infinite is its scope. Sometimes the content of sculpture seems to imply just such an artist's dream of being absolutely free from all limitations, and the viewer's reciprocal wish for an unrestricted supply of visual stimuli.

Admittedly, such a dream would be compatible with life outside art. Almost imperceptibly, the formal framework of social communication has been yielding everywhere to divisive forces. We only need to look at contemporary urban life and compare it with modern western urban life between the wars — to say nothing of before 1914.

There is nothing unusual today about city-dwellers who do not know their next-door neighbours, even less so people in other parts of town. Nor is there anything to prevent people from living in one community and working in another. Schools are no longer built on a rigid structure of classes except up to a certain age. In contemporary secondary schools, teachers and pupils are free and mobile units, only meeting within the walls of the educational establishment for a fraction of the day. Personal acquaintances, even intimate ones, are increasingly the product of chance, since people carve out much wider

and more arbitrary niches for themselves than before. Of all nations in Europe, the Icelanders admittedly stay most firmly put. They tend to move to new places much less than other western nations. In this respect the Icelanders are more traditional than is the norm. All the same, Iceland's social structure has changed radically in recent decades.

The urban form itself has been revolutionized. Instead of a strongly moulded city centre with straight, broad streets, dignified institutes, impressive squares and planned ornamental parks, a much more complex and puzzling urban plan has appeared. The noble perspective effect of classical cities with their smooth and uniform street patterns has given way to a random jungle in which different forms are jumbled up with materials of distinguishable types. The traditional circular pattern with a city centre surrounded by a tightly knit belt of suburbs has yielded to the formation of sporadic cores with unused open spaces which separate loosely joined sleeping towns and are intersected by industrial parks and commercial and business quarters. Widespread car ownership has promoted the expansion of modern cities in all directions.

The Greater Reykjavík Area is the best example of the formal lack of limitations outlined above. The environment — the setting for people's daily lives — obviously leaves its imprint upon sculpture like everything else. In and around Iceland's capital there is more than just a dispute about the location of the city centre itself, in the old or new parts

of town, because the whole area is adrift. As early as the beginning of WWII, the airport built by occupying British forces in Vatnsmýri prevented Reykjavík from assuming a normal circular development or being directly linked to Kópavogur and surrounding districts by a bridge. The city's unlimited and disorganized expansion in all directions can probably be traced to the building of Reykjavík Airport. Nonetheless, it should be remembered that the airport was also the first true modern urban development project in Reykjavík. Or was it? Just previously, the first hot water tanks, precursors of the Perlan restaurant dome, had been built on the top of Öskjuhlíð hill.

II. Shape instead of form

It seems to be the fate of sculpture to follow closely all fundamental changes that take place in our environment. Urban Iceland has been the most important reference point, at least in recent decades. Contemporary sculpture is a cultural phenomenon rather than a human one. Its mainstays are constructional material of various sorts, receptacles such as transportation containers, and readymades. It is a long time now since we took the irrevocable step which many poets described nostalgically as a strange and terrifying intrusion into the tranquil existence of a timeless rural idyll.

However, it would be wrong to see this as a step backwards. We should not forget that technological development in Iceland has gone hand-in-hand with the growth in coastal fishing communities. There is nothing to suggest that the mechanical age has not been welcomed by the large majority of Icelanders, even if its consequence was that fishing towns and villages tore increasing num-

bers of people away from the bosom of nature. Villages created a new type of fertile landscape for artists, not least those who engaged in concrete three-dimensionality. Heaps of scrap iron flourished at the main areas of economic activity. At the same time, the industrial landscape of freezing plants and shipyards began to have an impact on the aesthetic sensibility of people who were brought up in their vicinity.

The more that sculpture reflected the cultural environment of the city and towns, the more it became distanced from the physical criteria that characterized earlier modern art. Shunning the grand forms of nature, anatomy and the contours of the land, it began to identify itself with the plain and cold cultural landscape of metalwork and mechanical engineering. Regrettable as this may be to aesthetes of the old school, it is by no means as miserable in real terms. Art lost little even if it did move away from nature. Instead of the artist's monologue with the flow of forms and archetypal forces of nature — whose only possible answer, anyway, is a hollow echo — cultural art acquired a social value as a medium for fertile communication.

A case in point is literature, which took on a pioneering role as a bourgeois medium long before the visual arts. There is nothing to show that literature spawned by social communication in towns and cities is in any way inferior to that based on monologues with nature or descriptions of its meaningless wonders.

By abandoning its reference to human anatomy and nature, sculpture has also lost its formal digressions. Composition in modern art before the mid sixties, which

was typically based on the varyingly complex interaction of different formal elements within a single whole, gave way to standardized construction. The simplest basic forms replaced conscious stylization. In their place came straightforward shapes such as cubes and circles. This development went hand-in-hand with the standardization of basic forms in craft and industry. Stylization no longer had anything new to say. It could even have a superficial and superfluous effect, like baroque decor. Around 1970, formal complexities within individual material totalities such as sculpture had lost all their purposeful content.

III. Outside the artistic showcase

It is necessary to pause at the important changes which took place in international art at the beginning of the sixties, when the centuries-long distinction between sculpture and other crafts was finally overcome. With the loss of its formal and material identity, the wall surrounding sculpture collapsed and it opened in all directions. It escaped from the artistic cage which for so long had protected it from other crafts. At the same time, sculpture faced the threat of vanishing completely into a conventional production process — of being eaten up like any other ornamental bird by the wild beasts of the real world outside the showcase of art.

Painting is also worth pausing to consider in this light. The reason for the crisis in postwar painting, which also began in the early sixties, was not least the fact that, unlike sculpture, it has remained firmly within the showcase of art. Painting cannot dissemble by donning the garb of ordinary industrial production. It has no choice but to be consistent to itself. Yet this is not enough, because by

being consistent, the painting resembles nothing but itself. It is enclosed in its own world as a rectangular decoration on a wall.

Art cannot be excused by the fact that the contemporary age refuses to take plain, empty decoration seriously. For as long as it has to struggle to demonstrate greater merits than mere decorative value — and while other two-dimensional media do not replace it — creative painting will be on the defensive in the contemporary age. The way sculpture has developed in recent decades appears to confirm outright that art is unable to live an independent existence in Western society. It is doomed to live as a parasite, a second-rate by-product of various types of applied technology and industrial production. This perhaps explains the zeal shown by many artists for all manner of innovation and invention. To move along they have to emulate Ben Turpin in his silent movies, sitting cross-eyed in their go-karts and holding a magnet, waiting to latch on to the next vehicle that passes them by.

But hasn't this always been the case with so-called free art? Has it ever enjoyed the right to exist on its own merits? Hasn't it always been forced to prove its practical value as religious or political decoration, or as a surrogate for gold bullion in a millionaire's bank vault? Are Kant's speculations about the disinterestedness of art nothing more than naive and subjective guesswork?

In contrast to the interpretative arts with their soporific power of inducing relaxation — their therapeutic value is even recognized, with Mozart's music even sometimes supplanting drug treatment — the creative arts are widely considered to be disturbing or downright oppressive.

People who view the creative arts, or rather, who are subjected to them, often feel that information is being insinuated at them in artistic guise which might deprive them of a certain blissful innocence.

This sensation is difficult to describe. Perhaps it is not dissimilar to the way people tire of "negative" news and yearn to hear positive news instead. But in order to instill such a sensation, a work of art does not need to contain propaganda or direct informational value. All it takes is to be in the path of the viewer like a Kafkaesque object that undermines the reliability of his perceptive experience. What the regular exhibition-goer finds upsetting is being unable to relate a work of art to his own experience of reality. In response he feels forced to question the artist's merit, or acknowledge the limitations of his own perception. Most people opt for the former choice.

In such cases paintings are usually gentler. Whatever their construction or appearance, they still possess the grand aesthetic values: beauty within the limits of the artistic. This is certainly a drawback in a world that takes the representation of beauty for the actual content, and one's own admiration of a work of art for a yardstick of artistic insight. The major drawback of paintings is that they are always framed — fenced off — from reality. The viewer can be certain that the painting is fiction which will stay put on the wall and not invade his real territory.

Armed with this certainty, most people enjoy art as a passing visual attraction, its effect no profounder than watered-down wine or a picture in a glossy magazine. When this state is reached, it is questionable which has the greater effect when the exhibition is opened: the art

itself or the glass of wine with its added advantage that it can be sipped at in league with influential local worthies.

While the painting is like a captive bird, sculpture is in ascendancy, learning the first motions of flight outside the cage. The walls separating art from other human actions appear to have collapsed in the wake of this "liberation." Artistic beauty in contemporary sculpture has been superseded by various new effects. Art can now slip in and out everywhere, like water through an open sluice. Admittedly it has no firm land to stand on, but can always find a niche for itself, even in such remote areas as linguistics and law. Whether sculpture's new position will remain permanent is just as uncertain as whether the painting will seize the initiative once again.

IV. Size and dimension without limitation

Sculpture was remarkably quick to gain ascendancy in the sixties. But as always when walls collapse to reveal endless possibilities, art has trouble in holding itself back. It did not take long, for example, for sculptors to begin tackling works on the scale familiar from civil engineering.

The American sculptor Tony Smith, for instance, described the experience he discovered in the early fifties when he took a sneak ride down the unfinished New Jersey turnpike with some of his students from Cooper Union.

Smith described the landscape which they encountered on the turnpike as completely readymade. On both sides of the dark road which curved like a light and unmarked snake along the undulating landscape, stacks and tow-

ers stood up above fumes and coloured light. Even though this landscape was artificial it could not be called a work of art. Smith said that the turnpike and landscape did something for him that art had never done. He discovered the existence of a reality there that had not had any expression in art.

Later, Tony Smith describes how he was equally moved by abandoned airstrips and abandoned works in Europe: surrealist landscapes that had nothing to do with any function, created worlds without tradition. The ready-made landscape without cultural precedent began to dawn on him. In Nuremberg he saw a drill ground which could accommodate two million people, with high embankments, towers and a concreted approach three steps one above the other, stretching for a mile or so.

Attractive as Smith's descriptions sound today, they were twenty years ahead of their time. It was not until 1970 that the American megalith reached its climax in the engineered environmental art works of Robert Smithson, Richard Serra, Michael Heizer and Walter de Maria. These artists sometimes spread themselves over many hectares of land and transformed large areas to mutate the landscape. To this group may also be added Gordon Matta-Clark, who sawed his way through whole rows of houses to leave the abandoned dwellings suddenly gaping open in a harsh, transparent perspective.

This megalithic art had a definite counterpart in Europe. As early as 1960, the Swiss kinetic artist Jean Tinguely installed a gigantic machine in the park of the New York Museum of Modern Art, which wore itself out with a mighty crash. Unlike Matta-Clark, who strove to throw

everything wide open with his militant sawing, the Bulgarian Christo attempted to hide reality by wrapping up everyday objects such as bicycles which he chose from the real world.

In 1968 he wrapped up his first building, in Spolete in Italy. A year later he covered a two-kilometre strip of beach southeast of Sydney, Australia, with more than 110 km² of plastic, and called it *Wrapped Coast*. The climax of megalithic art was the *7000 Oaks* by the German Joseph Beuys at Documenta VII in Kassel in the summer of 1982. This involved tipping out 7,000 basalt columns outside the *Fredricianum*; for each one to be set up in the city, an oak was to be planted beside it. In the end, seven thousand oaks had been planted when Documenta VII opened in 1987.

This type of sculpture shows all the signs of the total lack of restraint which typifies macho aggression, and its male chauvinistic character was widely pointed out. There were few women among these new "Egyptians." Interesting as the Freudian basis of megalithic art may be, its scale served the simple purpose of drawing the attention of "short-sighted" people towards art, while also exploring its impact and autonomy. The vast design of these works, however, by no means embodied the traditionless and functionless fresh quality sought by Tony Smith when he sped down the half-completed New Jersey turnpike. No reasonably informed viewer could avoid the thought that environmental art and the localized sculptures of the sixties, seventies and eighties were allegories, transformed collective images, built on the ruins of ancient Egyptian and pre-Columbian pyramids and prehistoric stone age relics of Western Europe.

V. Imitations of readymade

The liberation and limitlessness of sculpture can be examined in the light of the contrasting principles behind readymade. Like Marcel Duchamp when he selected a urinal in 1917 as a work of art, all the artist does is to choose a readymade object and make use of it — alone or in relation to something else — for something other than its original purpose. The same principle is at work in readymade as in ancient ruins. The *trouvé* manufactured object is always the foundation on which another meaning rests. Readymade is therefore also allegorical, a "different way of speaking," as this word means etymologically.

It does not matter whether the artist associates readymade with a definite symbolic aim or allows it to retain its original meaning, because he is only interested in its shape or material. Readymade which has become something other than intended at the manufacturing stage will always be allegorical.

To overcome these unexpected limitations, Andy Warhol reversed the terms in 1964. He created realistic sculptures from readymade objects by printing exact copies of brand names and relevant product information onto sawn wooden blocks. They looked exactly the same as the printed cardboard boxes containing Brillo pads, Del Monte pear halves and Kellogg's cornflakes.

To highlight their mass production — and to underline that his sculptures were not unique — Warhol stacked his "boxes" to make them look just like real cardboard cartons in a warehouse. But at the same time we must point out Warhol's insinuating realism: in this double process of readymade and imitation, it was a very clever

decision on his part to base the work on the cartons which contain the real merchandise instead of making do with an imitation of their packaging itself. By imitating a carton enclosing smaller packaging, he succeeded in highlighting symbolically that his sculptures were based on pure dualism: imitation of readymade.

VI. Beyond the bounds of decorum

The importance of Pop Art for the development of sculpture in recent decades is often forgotten. Perhaps we tend to see Pop from too narrow an angle, as a mere superficial reflection of its age instead of noticing its deeper meaning. But a look at the underlying development of postwar art shows how influential the pictorial language of Pop has been. Ever since the German Dadaist Kurt Schwitters and Scottish sculptor Eduardo Paolozzi created the first works with a Pop pictorial language in 1947, this movement has merged with countless others without losing its characteristics.

Pop inherited various elements from the Surrealism and Dadaism of between the wars, and passed them on reprocessed in the postwar period. We should not forget that the American Robert Rauschenberg, who along with composer John Cage was one of the fathers of Performance and Neo-Dadaism, was also a pioneer of Pop in the USA.

His compatriot Jasper Johns played some part in drawing contemporary attention to Marcel Duchamp and reinstating the readymade as a fundamental concept of his works. Johns' sculptures were the direct predecessor of those by Warhol, and his determined exhaustion of purposeful content also makes him a pioneer of Minimalist

ideas. Bruce Nauman has recently been identified as the direct descendant of Johns in terms of existential isolation. Cold nihilism is not the only characteristic that their viewpoints share, for this is also expressed with a logic akin to Ludwig Wittgenstein and physical alienation in the spirit of Samuel Beckett.

Nor did the true Pop artists, Andy Warhol and Claes Oldenburg, tread shallow water. Although heavily preoccupied with defining the environment and spirit of their age through loud artificial media, the works of both testify to a profound understanding of postwar artistic development. Instead of the quiet and polished advertising techniques that typified Warhol's works, Oldenburg juxtaposed rough, coarse sculptures in the early sixties to create a grotesque riot in the spirit of Rabelais.

The similarity lies in two main areas: Oldenburg's interest in food as an artistic subject — in his boisterous arrangement *The Store* from 1961 he sold beautifully painted foods made from plastic — and the underlying Freudian sexual emphases, which became increasingly prominent in his works. There are boorish carnival features in his gigantic blow-up hamburgers, ice cream cornets and dolls such as Mickey Mouse, which recall Rabelais, the elder Brueghel and Bakhtin's social theories of literature.

Oldenburg's Dadaistic Pop art also shows an affinity to Fluxus in Europe and all manner of manufactured art. In fact he was very close to Daniel Spoerri and Dieter Roth from Switzerland. The Italian Michelangelo Pistoletto also paid tribute to Oldenburg in 1965 by painting his cooker covered with mouth-watering meat dishes. Perhaps it would be appropriate to compare this branch of sculp-

ture with the "feminine" elements which undermine the gigantic and megalithic by reversing accepted values.

VII. Conclusion

Claes Oldenburg's "feminine" sexual food sculptures are a tempting place to stop, since they abound in the excess and limitlessness that characterizes contemporary urban life. Although the most experimental Icelandic sculptors, the "New Artists," had already realized their vocation in the mid-sixties and championed this new revolutionizing art, the modern Icelandic society of consumerism and endless material expansion was still only beginning to get off the ground.

Looking around Icelandic sculpture today, we see that the mainstream of free, unlimited sculpture is still being developed: the "macho," based on a megalithic and engineered attitude to material and shape; the imitative, largely resting on readymades or imitations of them; the existential, with its finely honed focus increasingly turned towards the painful isolation and alienation of soul and body; and the "feminine," which like the carnival is based on overturning all accepted values.

All the same, it should be noted that these four mainstreams can merge in the unlikeliest of ways, just like the archetypal elements and directions of the compass: "The wind can blow from the southwest or northeast, and it can rain fire and brimstone if the fancy takes it." This is also true of Icelandic sculpture in recent years. Although its main outlines may be easy to read, it enjoys the freedom and absence of limitation that is characteristic of the complex contemporary age.

SCULPTURE IN AN AGE WITHOUT LIMITATIONS

Main references:

Michael Fried: Art and Objecthood. *Art Forum* V/10, June 1967.

Rosalind Krauss: Sense and Sensibility — Reflection on Post '60s Sculpture. *Art Forum* XII/3, November 1973.

Craig Owens: L'impulsion allégorique: vers une théorie du post-modernisme.

October, no. 12, spring 1980 (French translation by Frédéric Lemonnier and Véronique Wiesinger).

ÓLAFUR GÍSLASON:

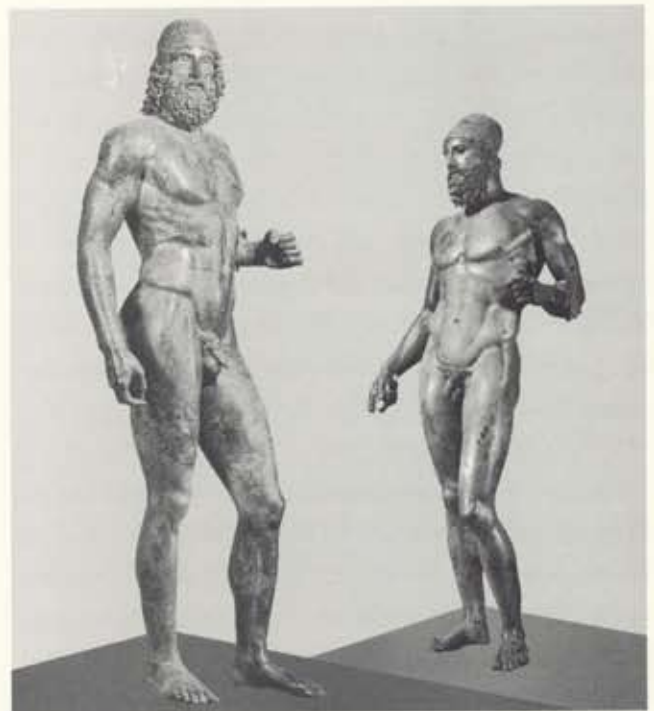
FRÁ KJARVALSSTÖÐUM TIL RIACE

Í leit að mælikvarða til skilnings á rýmislist samtímans

Þegar ég var nýlega að því spurður hver væri eftirminnilegasta upplifun mín af rýmislist á síðari árum, kom mér í hug sá atburður er ég fékk tækifæri til að sjá bronsmyndirnar frá Riace, sem sýndar voru í fyrsta skipti í Flórens á miðjum síðasta áratug, eftir að þær höfðu legið í allt að 2500 ár á sjávarbotni undan strönd bæjarins Riace Marina í Kalabríu. Myndir þessar, sem sýna tvo nakta, gríska hermenn, eru frá upphafi hins klassíska tímabils í sögu grískrar menningar (um 500 f. Kr.), og bera með sér svipmót hinnar grísku hetjusögu, sem endurspeglar það hamingjusama jafnvægi manns og náttúru er ríkt á Ólymposfjalli í árdaga, þegar hinir grísku guðir höfðu unnið sigur á risum, titönum og öðrum forðæðum hinna illskeyttu náttúruafla í frumbernsku grískrar goðafræði og sögu.

Þessir nöktu, grísku hermenn hafa fullkominn líkamsvöxt og eru algjörlega afslappaðir og í andlegu og líkamlegu jafnvægi. Líkamar þeirra eru mótaðir af nákvæmri þekkingu á byggingu mannslíkamans, þar sem hverju smáatriði er komið til skila, ekki síst í skeggjuðum andlitum þeirra og síðhrokknu hári, þar sem hvíta augnanna og messinglitaðar varirnar skera sig úr hinum spanskræna eir. Undir sléttri húðinni sést sums staðar djarfa fyrir slætti slagæðanna, brjóstvöðvarnir eru ávalir og stinnir, kviðurinn mjúkur og sléttur og fagurlega mótaður limurinn óvarinn. Þeir kreppa báðir vinstri olnboga og rétta fram handlegginn, sem hefur bersýnilega haldið skildi, sem nú er horfinn, en hægri höndin fellur afslöppuð niður með líkamanum. Annar þeirra virðist hafa haft spjót í hægri hendi, sem hann studdi við jörð, en er nú horfið. Sá hinn

sami hefur einnig misst annað augað, þannig að í stað augnhvítunnar er nú gat inn í holan hausinn, umlukið fagurmótaðri umgjörð augans. Að öðru leyti eru þessar styttur ótrúlega vel varðveittar, nema hvað þær standa í bera fæturna á tilbúnum stöpli: undirstaðan er horfin og þar með upprunaleg, innbyrðis afstaða þeirra í rýminu. Bronsmennirnir standa báðir í hægri fótinn á meðan sá vinstri er afslappaður og eilítið beygður um hjáliðinn, og yfir þeim hvílir sjálfsöryggi og reisn, sem er fágæt en þó fullkomlega mannleg. Þeir eru um 2 metrar á hæð, og áferðin á einum er fagurgræn og glansandi eftir vandlega viðgerð og ljósið og birtan taka breytingum í takt við fullkomin líkamsformin þegar maður gengur umhverfis stytt-



urnar, sem greinilega eru gerðar til þess að standa saman á bersvæði. Annar hermaðurinn horfir djarfur og opinn fram og upp á við, á meðan hinn beinir sjónum sínum fram og niður á við eins og hann sé meira inni í sjálfum sér. Nærvera þeirra er svo sterk að hún gefur rýminu umhverfis nýtt viðmið og nýja merkingu.

Styttarnar fundust á sjávarbotni árið 1972, og eru einn merkasti fornleifafundur síðari tíma í Evrópu. Þær eru nú varðveittar á fornminjasafni í borginni Reggio Calabria, syðst á Ítalíuskaganum, í námunda við fundarstaðinn.

II

Því er þetta stefnumót mitt við þessa forngrísku hermenn rifjað upp hér, að það getur varpað forvitnilegu ljósi á viðfangsefni þessarar samantektar, sem er íslensk rýmislist síðasta áratugar, eins og hún birtist hjá yngstu kynslóð íslenskra listamanna. Í þessu langsóttu, sögulega samhengi og úr þessari fjarlægð vakna ýmsar forvitnilegar spurningar:

* Hvaða forsendur höfum við til að skilja þessa 2500 ára gömlu, grísku rýmislist, og að hvaða leyti er skilningur okkar frábrugðinn skilningi höfundarins og samtímamanna hans?

* Hvaða augum myndi höfundur bronsmyndanna frá Riace líta þessa yfirlitssýningu á íslenskri rýmislist frá síðasta áratug 20. aldar, sem hér er haldin í Listasafni Reykjavíkur? Hefði hann einhverjar forsendur til að skilja það sem þar er að sjá?

* Á sú rýmislist, sem nú er sýnd í Listasafni Reykjavíkur, eitthvað sameiginlegt með þessum grísku bronsmyndum, eða er um fullkomlega óskyld fyrirbæri að ræða í einu og öllu?

* Leggjum við að einhverju leyti sambærilega mælikvarða á rýmislist samtímans og rýmislist fornaldar, og ef svo er, hverjar eru þá hinar sameiginlegu forsendur? * Ef ekki, er þá ekkert samhengi í listasögunni, eða hefur það endanlega verið rofið?

Spurningar eins og þessar eru yfirgrípsmeiri en svo, að þeim verði svarað til nokkurrar hlítar í þessari samantekt. Engu að síður varða þær grundvallarforsendur þess viðfangsefnis, sem mér er ætlað að gera skil. En það er spurningin um þann mælikvarða og þær forsendur sem við notum, þegar við leggjum mat á gildi og merkingu þess fjölbreytilega viðfangsefnis, sem er rýmislist í fortíð og nútíð.

III

Ef ég ætti að reyna að lýsa upplifun minni af stefnumótinu við hermennina frá Riace, þá yrði það flóknara en svo, að um væri að ræða einskær hughrif. Þau eru hins vegar fyrsta stig þessa stefnumóts: það að upplifa sjálfan sig skyndilega í þessum nöktu ofurmönnum og öðlast þannig einhverja óumræðilega hlutdeild í einhverjum altækum og óræðum veruleika, sem er í raun handan hins áþreifanlega og efnislega hlutar. Slíkt algleymi er það sem stundum er kallað listnautn. Eitthvað álíka og að fara í sturtu: við finnum sæluhrollinn meðan vatnið rennur um líkamann, en svo er það búið.

Hvers vegna vakti sturtubaðið þennan sæluhroll og þetta algleymi? Slíkri spurningu verður ekki svarað með frös-um um „fullkomið form“ eða „hlutlausu fullnægju“ eða eitthvað þaðan af verra. Hrollurinn er forboði sem kallar á frekari úrvinnslu eða krufningu, og sú krufning varðar bæði skilning og snertingu og tekur jafnframt til innihalds og merkingar. Hún varðar einnig bæði tilfinningalegar og þekkingarlegar/sögulegar forsendur þess er skoðar verkið. Hún varðar líka (fátæklega) þekkingu okkar og skilning á grísku samfélagi fyrir 2500 árum.

Þýski heimspekingurinn Theodor W. Adorno hefur sagt að list fortíðarinnar hljóti ávallt að vera okkur torskildari, því eldri sem hún er, þar sem reynslan er liggja á bak við hana sé okkur fjarlægari. Hið auðskiljanlega, sem okkur finnst við oft sjá í list fortíðarinnar, sé blekking, og þessi blekking sé jafnframt fyrsta og helsta hindrunin í vegi fyrir raunverulegum skilningi okkar á list fortíðarinnar. Hins vegar hljóti sú reynsla, sem liggja að baki innihaldsríki samtímalist, að vera okkur bæði nærtækari og auðskildari. „Ófgafyllstu ögranir og framandleiki sem finna má í samtímalistinni ... standa okkur nær en gömul list, sem okkur virðist einungis nærtæk vegna sögulegrar hlutgeringar.“¹⁾

Eftir því sem ég hugleiddi bronsmennina frá Riace lengur, fannst mér ég eignast hlutdeild í tilveru, sem var mér í raun því meiri ráðgáta, þeim mun meir sem ég reyndi að nálgast hana. Ég fann að skilningur minn á blygðunarlaustri nekt þessara íturvöxnu hermanna var merktur af arfborinni, kynferðislegri bælingu og undirgefni, sem okkar kristni menningararfur er fullur af. Hrifning mín var blandin illa meðvituðum fortíðartrega, er beindist að samfélagi sem ég þekkti ekki af eigin reynslu, þótt slík reynsla

væri að öllum líkindum falin í erfðavísu og ómeðvitaðri minningu líkamans. Tregi yfir horfinni paradís, sem ég hef í rauninni aldrei þekkt, en kannski látið mig dreyma um. En jafnframt fann ég í köldu augnatilliti hermanna eitt-hvert sjálfsöryggi, sem var allt að því ógnvekjandi og valdboðslegt, enda þótt vald þeirra væri greinilega af öðrum toga en þeim sem sjá má í nýklassískum hetju-myndum síðari tíma, til dæmis frá tímum fasismans í Evrópu (sbr. stytturnar af íþróttahetjununum umhverfis Ólympiuleikvanginn í Róm, sem reistur var á dögum Mússólínis.) Hér var ekki um hefðbundna, ofbeldisefjun að ræða, heldur fólst í þessu sjálfsöryggi eitthvert vald yfir náttúrunni og náttúruöflunum, sem verkaði sem upphafning yfir hið einstaklingsbundna og tilkall til hinnar algildu mannsmyndar sem var ógnvekjandi og hrífandi í senn.

Hefði ég þekkt af eigin reynslu þann veruleika, sem þessar bronsmyndir eru spröttar af, hefði ég þá ekki brugðist við þeim með öðrum hætti? Hefði ég kannski gagnrýnt höfundinn fyrir að taka undir þá karlaupphafningu og kvennakúgun, sem landlæg væri í þjóðfélaginu? Hefði ég kannski gagnrýnt hann fyrir að horfa framhá þeirri þrælkun og því ofbeldi, sem væri daglegt hlutskipti stórs hluta þjóðarinnar? Eða hefði ég kannski gagnrýnt hann fyrir siðspillandi myndlist er höfðaði til holdlegrar munúðar á kostnað andlegra dyggða og meinlætis?

Hversu óralangt hlaut ég að vera frá skilningi lista-smíðsins, sem steypiti þessar myndir í brons fyrir 2500 árum!

Fyrir honum hafa myndirnar gegnt ákveðnu hlutverki í hinni grísku polis eða borg, hlutverki sem var bæði sögu-

legt og samfélagslegt og skilyrti bæði merkingu og form. Það ber vott um snilld smiðsins að verkið skuli vera okkur ögrandi ráðgáta 2500 árum síðar. Ráðgáta sem kallar á skilning, án þess að gefa minnstu von um endanlegt svar.

IV

Ímyndum okkur nú að okkur tækist að vekja þennan ókunna listasmið af 2500 ára svefni sínum og leiða hann inn í Listasafn Reykjavíkur að Kjarvalsstöðum. Reynum að setja okkur í spor hans og ímynda okkur upplifun hans af þessari sýningu. Myndi hann upplifa það ögrandi sturtubað og þann sæluhroll sem ég fann til í Flórens forðum daga? Myndi hrollurinn duga honum til frekari hugleiðslu og krufningar á reynslu sinni og tilefni hennar?

Við vitum að þessi maður hefur yfirburða tækniþekkingu á rýmislist og býr yfir formskyni sem tekur flestu fram er sést hefur hér á landi. Trúlega er þetta einnig hógvær maður og lítillátur, sem lítur á sjálfan sig sem fagmann er hafi hliðstæðu hlutverki að gegna og húsasmiðurinn, pípuþingameistarinn, skósmiðurinn og klæðskerinn: að smíða hluti er sameini nytsemd, fegurð og merkingu. Í Grikklandi til forna voru myndlistarmenn ekki settir á bekk með heimspekingum, fræðimönnum og skáldum er störfuðu að „hinum frjálsu listum“. Þeir voru fyrst og síðast handverksmenn sem unnu verk sitt af þeirri list, sem sérhvert viðfangsefni krafðist til þess að geta fullnægt ákveðnu hlutverki og miðlað ákveðinni, samfélagslegri merkingu og reynslu.

Þegar listasmiðurinn frá Riace nálgast Kjarvalsstaði spyr hann sjálfan sig trúlega fyrst af öllu hvaða hlutverki þetta lágreista hús gegni. Og við blasir strax að það er ekki



með öllu frábrugðið grísku hofi, þótt inngangurinn sé óhefðbundinn. Hann veitir fánum lýðveldisins og höfuðborgarinnar athygli, þar sem þeir blakta við hún á háum stöngum í bláum, hvítum og rauðum litum, og hann stíkar yfir grænar þúfur Finnu B. Steinsson, sem vaxa upp úr stéttinni fyrir framan húsið. Hann gengur framhá ryðbrenndum stálplötum Steinunnar Þórarinsdóttur í forgarðinum og staðnæmist í Vestursalnum andspænis vínráðu rými og pappírformum Svövu Björnsdóttur. Þar fær hann fyrstu staðfestingu á grun sínum og telur nú spurninguna einungis snúast um það hvaða guði eða guðum þetta hof sé helgað. Vinur okkar myndi ekki skilja hugtakið safn, eða tilgang þess að safna saman verkum er ekki hefðu heildstæða, trúarlega eða þekkingarlega merkingu og hlutverk, og tengdust ákveðnu rituáli eða helgiathöfn. Hann reynir að ímynda sér þær trúarathafnir, sem hér fara fram og þau trúarbrögð er liggja hofinu til grundvallar. Hvert er hlutverk prestanna í þessu húsi, hvar er staður safnaðarins, hvar innsti helgidómurinn og hvar blótstallurinn? Út frá verkum Svövu Björnsdóttur myndi hann rekja rauðan þráð í gegnum kapellu Steingrims Eyfjörðs með sínum rauða krossi, í gegnum slökkviliðsstöð Þorvalds Þorsteinssonar að brenndu hraungrýti Halldórs Ásgeirssonar, sem stendur á blótstalli í garðinum eins og endanleg sönnun þess, að trúarbrögðin sem iðkuð eru í þessu húsi tengjast eldinum náði. Út frá þessari niðurstöðu myndi hann síðan skoða helgidómana í glerskáp Guðrúnar Hrannar, velta fyrir sér undarlegri uppsetningu á helgiritum Ástu Ólafsdóttur og komast að þeirri niðurstöðu að hvítur kassi Ólafs S. Gíslasonar með málaratrönunum umhverfis væri, ef ekki blótstallur, þá öllu heldur ímynd æðsta guðsins. Hvítur litur hans gæti bent til vatnsins í frosnu formi þess, enda kenni hinir innfæddu sjálfa sig og land sitt við ís. Hann veltir síðan vöngum yfir

merkingu trúarlegra tákna í verkum Kristins Hrafnssonar og hlutverki sósukönnu Önnu Línal í trúarathöfninni. Svargrænir trjáhnúllungar Guðjóns Ketilssonar yrðu honum verðug visbending um jarðnesk tengsl og frjósemisdýrkun, djúpblátt „Draumrými“ Erlu Þórarinsdóttur vísaði veginn til himinsins ásamt með vindaverki Finnboga Péturssonar. Mælikvarða Rúriar myndi hann taka sem teikn jarðarguðsins, og þar með væri dæmið að stórum hluta gengið upp: Trúarbrögðin, sem iðkuð eru í þessu húsi, tengjast greinilega höfuðskepnunum fjórum: eldi, lofti, vatni og jörð og samsvarandi litum: rauðum, bláum, hvítum og svörtum/grænum. Ýmislegt myndi einnig benda til þess að samkvæmt trúarbrögðum innfæddra hvíldi viss bannhelgi á mannsmyndinni, því áberandi lítið væri um það að guðirnir væru sýndir í mannsmynd.

Smiðurinn frá Riace myndi trúlega ekki hugleiða listrænt gildi þessara verka í sjálfum sér, þar sem honum væri það ekki tamt að einangra það frá merkingu og tilgangi sérhvers fyrirbæris í þessum annars flóknu og fjölbreytilegu trúarbrögðum. Hvort einstök verk myndu vekja með honum sæluhrollinn er erfitt að segja, en hugsanlega gæti það hafa gerst andspænis tæknilega fullkomnum slökkvibúnaði Þorvalds Þorsteinssonar, rafmagnsgaldri Finnboga Péturssonar eða hvítum kassa Ólafs S. Gíslasonar. Slíkur hrollur væri hins vegar að öllum líkindum forsenda þess að vinur okkar héldi hugleiðslu sinni áfram um merkingu og tilgang þessa hofs, og þeirra framandlegu hluta sem það hefur að geyma.

V

Við sjáum nú að listasmiðurinn frá Riace hefur misskilið sýninguna í Listasafni Reykjavíkur í grundvallaratriðum.

Hann skilur ekki einfalda hluti eins og þá að verkin í húsinu voru valin sérstaklega til þessarar sýningar fyrir eigin verðleika, án þess að nokkur heildstæð trúarbrögð, eða heildstætt, þekkingarlegt markmið, lægju þar að baki. Maðurinn skilur ekki fyrirbæri eins og listasafn og það menningarlega hlutverk sem slíkar stofnanir gegna í upplýstu nútímasamfélagi. Hann skilur ekki að safnið á sér lýðræðislega kjörna stjórn og lögverndað hlutverk sem miðill myndlistar samtímans. Möguleikar hans á að skilja það sem fram fer í þessu húsi eru vægast sagt afar takmarkaðir, og því kemur ekki á óvart að ályktanir hans séu að mörgu leyti fjarstæðukenndar.

Spurningin um það hvort möguleikar okkar á að skilja bronsmyndirnar, sem sóttar voru á hafsbótun eftir að hafa hvílt þar í 2500 ár, séu á einhvern hátt meiri, verður að liggja á milli hluta, því höfundurinn er því miður ekki til frásagnar. En óneitanlega verður reynslan af ímyndunar-tilraun okkar ekki til þess að styrkja okkur í trúnni á hinn „réttu“ skilning okkar, jafnvel þótt við höfum 2500 ára sögu á okkar bandi.

VI

Þá komum við að næstu spurningu, það er að segja hvort rýmislist samtímans eins og sú, sem Listasafn Reykjavíkur býður upp á, sé í eðli sínu alls óskyld list á borð við bronsmyndirnar frá Riace, eða hvort þar sé, þrátt fyrir gjörólikt ytra yfirbragð, um einhverjar sameiginlegar grundvallarforsendur að ræða?

Þetta er erfið spurning, en afar mikilvæg, hvort við ætlum okkur að finna haldbæran mælikvarða á það viðfangsefni, sem hér er til umfjöllunar.

Það liggur í augum uppi að sláandi munur er á bronsmyndunum frá Riace og þessari sýningu. Sá munur skýrist ekki eingöngu af því að fyrirbærin séu fjarlæg í tíma og rúmi. Það eru ekki nema 100 - 150 ár síðan menn sáu helsta mælikvarða á listræna fegurð einmitt í stytum á borð við þessar. Nægir þar að nefna Bertel Thorvaldsen, sem lést árið 1844, aðeins 100 árum fyrir stofnun íslenska lýðveldisins. Á þessum 150 árum hefur heimurinn reyndar breyst mikið, sennilega meira en á næstu 2400 árum þar á undan. En engu að síður getur skýringin hvorki legið í tímanum né fjarlægðinni. Við hljótum að leita hennar í ólíkri afstöðu, ólíkum skilningi á merkingu og tilgangi, innihaldi og formi, fegurð og ljótleika. Og umfram allt: ólíkum skilningi á náttúrunni og sögunni.

Á bak við íturvaxin form bronsmyndanna frá Riace býr eins og áður var sagt bjargviss trú og ögrandi sjálfsöryggi, sem birtist okkur í altæku formi er sameinar hið einstaka og hið almenna: hermennirnir eru í upphafningu sinni hafnir yfir hið einstaklingsbundna og brotakennda, þeir eru ímynd heildstæðrar sýnar á náttúruna og þeir eru jafnframt ímynd þeirrar náttúru, sem maðurinn hefur hamið og steipt í brons. Rýmislist samtímans einkennist af hinu gagnstæða: hún er brotakennd og gerir ekki tilkall til þess að endurspegla algildan veruleika og altæk sannindi. Hinn algildi og altæki sannleikur, sem liggur til grundvallar bronsmyndunum frá Riace, er ekki lengur til staðar. Sú framtíðarsýn, að maðurinn og náttúran eigi sér fullkomna og algilda samsvörun í sögunni og að sagan sé opinberun á guðdómlegum vilja, er ekki lengur haldbær.

Ástæðan er margþætt. Við getum leitað hennar í vísindabyltingu þeirra Kópernikusar og Galileos, sem hrifsuðu jörðina út úr miðju fastmótaðrar heimsmyndar og vörpuðu

henni (og gjörvöllu mannkyninu með) á sporbraut út í ómælisviddir óendanlegs rýmis, sem á sér engin skiljanleg takmörk. Við getum leitað hennar í þeirri uppgötvun að frelsi mannsins og lögmál náttúrunnar falli ekki saman, heldur birtist okkur í illeysanlegri mótsögn. Við getum leitað hennar í ferringu mannsins frá náttúrunni, vinnunni og sjálfum sér, þar sem hið einstaka og brotakennda hefur komið í stað hins algilda og altæka, magnið fyrir gæðin og yfirskinið fyrir hinn trausta kjarna. Myndlistin endurspeglar aðstæður mannsins, og mælikvarðar myndasmíðsins frá Riace gilda ekki lengur á okkar veruleika.

VII

Eru þá myndirnar frá Riace og samtímalistin alls óskyld fyrirbæri? Er ekki um neinn sameiginlegan mælikvarða að ræða?

Í fjótu bragði getum við séð einn slíkan. Í báðum tilfellum er um ákveðna fullyrðingu eða yfirlýsingu að ræða, sem við getum líka kallað tjáningu á afstöðu til umhverfisins. Fullyrðing Grikkjans frá Riace er jákvæð eða trúarleg, á meðan samtímalistin er fyrst og fremst veraldleg, neikvæð og afhjúpandi eða gagnrýnin. Alla tuttugustu öldina hefur mátt lesa út úr hinum ólíku myndlistarstefnum og ismum höfnun í ólíkum myndum á þeim jákvæðu, altæku og algildu sannindum, sem hin klassíska list stendur fyrir. Þau standast ekki lengur próf þess veruleika sem við búum við, hvort sem við lítum til vísindalegrar þekkingar eða samfélagslegra aðstæðna. Þar sem hinum altæku sannindum hefur verið haldið á lofti í listum, stjórnmálum eða trúarbrögðum í okkar samtíma hefur það verið gert með ofbeldi og í nafni pólitísku alræðis eða í nafni bókstafstrúar trúarríkisins.

Hin neikvæða og afhjúpandi fullyrðing nútímalistarinnar er því til komin af nauðsyn, og það er ekkert sem segir okkur að hin neikvæða yfirlýsing eða tjáning, sem byggir á gagnrýni og afhjúpun, geti ekki verið jafn áhrifamikil og marktæk og sú jákvæða. Þvert á móti hafa samfélagslegar og sögulegar aðstæður gert hina jákvæðu/trúarlegu framsetningu bæði ósannfærandi og pólitískt hættulega við ríkjandi aðstæður.

Samhengið í listasögunni er því fyrir hendi, þrátt fyrir allt. Mælikvarðinn verður ekki settur á verkið í einangrun frá umhverfi sínu, heldur á þá afstöðu til umhverfisins sem verkið endurspeglar. Munurinn á hinni klassíska hefð og samtímalistinni er fólgin í ólíkum skilningi á sambandi mannsins við náttúruna og söguna. Það var hlutskipti módernismans og framúrstefnulistar 20. aldarinnar að afhjúpa þá fölsku mynd af náttúrunni, sem hin klassíska list býður okkur upp á andspænis veruleika okkar samtíma: með því að höggva náttúruna í marmara eða steypa hana í brons, eins og listasmíðurinn frá Riace gerði, var maðurinn í raun að fjötra náttúruna og gera listina að staðgengli hennar. Hin frjálsa og óbeislaða náttúra var ógnvekjandi á meðan maðurinn hafði ekki tæknilegt vald til að beygja hana undir vilja sinn. Listin varð honum tæki til að bjóða náttúrunni birginn. Þegar mannum óx ásmegin og tæknikunnáttan gerði honum kleift að ganga af náttúrunni dauðri, hætti hin frjálsa náttúra að vera ógnvekjandi, en var hafin á stall í staðinn sem eitthvað eftirsóknarvert í sjálfu sér, sem maðurinn gat mælt sig við. Tæknikunnáttan og tæknivæðingin, sem áður hafði verið mannum nauðsynlegt hjálpartæki í baráttu við illvíg náttúruöflin, var skyndilega orðin að ógnvekjandi fyrirbæri sem staðfesti ferringu mannsins frá náttúrunni í umhverfinu og honum sjálfum. Að steypa náttúruna í brons

eða höggva hana í marmara með þeim hætti sem lista-smiðurinn frá Riace gerði væri á okkar tímum ekki frelsandi, heldur bælandi list. List sem þjónaði best fasísku ofbeldi eða hömlulausri vélvæðingu og tækni-væðingu samfélagsins og náttúrunnar.

Myndirnar frá Riace verða hins vegar ekki lagðar á sama mælikvarða, því þær eru unnar út frá öðrum sögulegum forsendum sem ríktu við upphaf blómatíma grískrar menningar.

VIII

Gildi listaverksins hefur þá ekki með efnislega gerð þess að gera, ekki með formið í sjálfu sér, heldur hvaða afstöðu verkið markar til umhverfis síns og hvernig sú afstaða er sett fram í formi og efni. Efniviðurinn og formið þjóna þessu hlutverki. Verkið hefur ekki gildi í sjálfu sér sem sjálfstæður og einangraður hlutur, heldur verður að leita gildisins í þeirri samræðu sem verkið kallar á við umhverfi sitt. Þar höfum við sameiginlegan mælikvarða sem hægt er að leggja jafnt á bronsmennina frá Riace og slökkviliðsmenn Þorvalds Þorsteinssonar, svo dæmi sé tekið. Viðfangsefni okkar andspænis listaverkinu er ekki fólgið í „nautn“, heldur í skilningi. Andspænis samtímalist-inni beinist sá skilningur að afhjúpanði og gagnrýnu innihaldi, sem meðal annars hefur beinst gegn hinni klassísku listsýn og þeirri hugsun að gera listina að staðgengli náttúrunnar.

Í augum margra stefnir þessi afhjúpun og gagnrýni endanlega að sjálfstortímingu listarinnar. Að hún geri sjálfa sig óþarfa. Þessar hugmyndir urðu fyrst til fyrir um 150 árum, en þeirra gætir mun meira í samtímanum: á biennialnum í

Feneyjum síðastliðið sumar sýndi ísraelskur listamaður (Gideon Ofrat) gróðurhús og fiskabúr, þar sem fram fóru tilraunir með náttúrulega ljóstillifun, ræktun á gróðri og fiskum. Í stað þess að láta listina vera staðgengil náttúrunnar, eins og við sjáum í hinni klassísku listhefð, var náttúran orðin að staðgengli listarinnar. Og í sýningarskrá sömu sýningar er haft eftir gagnrýnanda einum: „Þegar ég heyri listamann tala um að fylla eitthvert rými verður mér alltaf hugsað til herteknu svæðanna.“²⁾ Listin er í eðli sínu andstæða við náttúruna. Hún fyllir upp hið náttúrulega rými, manngerir það og bindur á sinn hátt. Sú árátta síðari tíma að hefja hina óbeisluðu náttúru á stall sem heilagan Guð andspænis sora hins synduga mannkyns er önnur hlið á hinni altæku bókstafstrú sem á endanum kæfir samræðuna og bannfærir listina. Endanlega er rýmislist, eins og sú sem við sjáum hér á Kjarvalsstöðum, kannski fyrst og síðast leit að formi fyrir samræðu. Samræðu er hafi samfélagslegt gildi um leið og hún afhjúpar og bendir okkur á vissar illleysanlegar þverstæður í mannlegri tilveru. Endanlega er þessi samræða ákall um mannlega samstöðu, sem við getum þrátt fyrir allt ekki verið án.

1 T.W. Adorno: *Aesthetic Theory*, bls. 262.

2 Tilvitnun í Philippe Parreno úr inngangi Nicolas Bourriaud að sýningunni „Standards“, í fyrra bindi sýningarskrár La Biennale di Venezia, bls 322.

ÓLAFUR GÍSLASON:

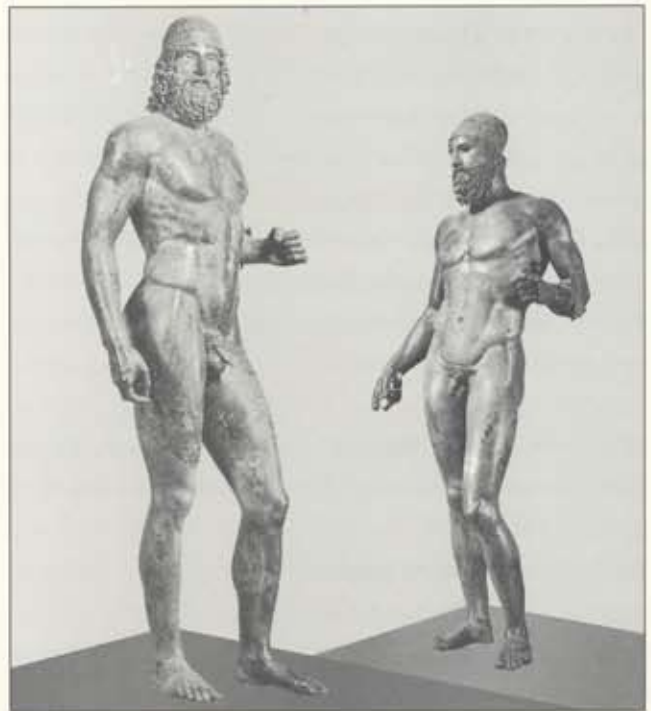
FROM KJARVALSSTADIR TO RIACE

In search of a criterion for understanding contemporary spatial art

One of the most memorable experiences of spatial art I have had in recent years, was the opportunity I had to see the Riace bronzes. They were on show in Florence in the mid-eighties after they had been lying for up to 2,500 years on the seabed off the shore of Riace Marina in Calabria. Depicting two naked Greek soldiers, these statues date from the beginning of the classical era of Greek culture (around 500 BC). They bear the stamp of the Greek epoch that reflects the happy equilibrium that reigned between man and nature on Mt Olympus, when the gods had defeated the giants, Titans and other apparitions of malicious natural forces in the infancy of Greek mythology and history.

These naked Greek soldiers are perfectly physically developed, totally relaxed and in mental and physical equilibrium. Their bodies are moulded with a meticulous knowledge of anatomical construction, with each detail reproduced, not least in their bearded faces and long curly hair, where the whites of their eyes and their brass-coloured lips stand out from the verdigris copper. Beneath their smooth flesh, there are hints of pulsing arteries, their chest muscles well developed and firm, their stomachs soft and smooth, their beautifully fashioned phalluses uncovered. Both of them are bending their left arms at the elbow, stretching out the forearm that has clearly held a shield that is now lost, while their right arms fall loosely down at their sides. One of them seems to have had a spear in his right hand pointed to the ground, but it is now lost. He has also lost one of his eyes, so that

instead of the white there is now a hole into his empty head, enclosed by a beautifully shaped socket. In other respects these statues are perfectly preserved, apart from standing barefoot on artificial stands: their base has been lost, and with it their spatial relationship to each other. They are both putting their weight on their right feet, their left legs relaxed and slightly bent at the knee, and a rare yet completely human air of self-confidence and dignity encompasses them. They measure some two metres high, the texture of the copper is rich green and shiny after careful restoration, and the light and brightness alter in key with the perfect physical forms when you walk around



them. One of the soldiers is looking boldly and openly ahead and upwards, while the other is looking ahead but down, as if rather more introspective. Their presence is so strong that it gives a new reference and new significance to the space around them.

Discovered on the seabed in 1972, these statues are one of the most remarkable archaeological findings in Europe in recent times. They are now preserved at the archaeological museum in Reggio Calabria, on the southern tip of Italy, close to where they were found.

II

The reason for recalling my meeting with these Greek soldiers is that it may shed a curious light on the subject of this essay, which is Icelandic spatial art over the past decade, as it appears in the work of the youngest generation of Icelandic artists. In this long historic context, from such a distance, a number of interesting questions arise:

*On what terms can we understand this 2,500-year-old Greek spatial art, and to what extent does our understanding differ from that of the sculptor who made them, and his contemporaries?

*How would the sculptor of the Riace bronzes regard this retrospective of Icelandic spatial art from the final decade of the 20th century? Would he have had any terms for understanding what is on show here?

*Does the spatial art now being shown at the Reykjavik Municipal Art Museum have anything in common with

these Greek bronzes, or are they completely unrelated phenomena in all respects?

*Do we in some way apply comparable criteria to contemporary spatial art and classical spatial art, and if so, what is the common basis for them?

*If not, is there no continuity in art history, or has the ultimate breach been made?

Questions such as these are too extensive to be answered in any detail in this essay. Nonetheless, they concern the fundamental principles behind the topic at hand. This is the question about the criterion and principles that we use when assessing the value and meaning of this diverse topic; ancient and contemporary spatial art.

III

The experience of my rendezvous with the soldiers from Riace merits a more complex explanation than mere inspiration. However, inspiration is the first phase of this encounter: suddenly experiencing oneself through these naked supermen, and thereby acquiring some inexpressible share in a universal and cryptic reality which in effect lies beyond the concrete and material object. Such oblivion is sometimes termed aesthetic rapture. Something similar to taking a shower: we feel a shudder of ecstasy while the water is running across our bodies, then it is over.

Why did the shower arouse that shudder of ecstasy and that oblivion? Phrases like "perfect form" or "neutral satisfaction" do not give a sufficient answer to that question.

The shudder is a foreboding that calls for elaboration or further analysis, which involves both understanding and sense and at the same time extends to content and significance. It also concerns both the emotional, epistemological and historic preconditions of the viewer. Furthermore, it concerns our (scant) knowledge and understanding of Greek society 2,500 years ago.

The German philosopher Theodor W. Adorno has said that the older artworks are, the more difficult it must always be for us to comprehend them, since the experience underlying them is more remote from us. The straightforwardness which we often imagine we see in ancient art is often an illusion, and at the same time the first and greatest obstacle to proper understanding. The experience that lies behind substantial contemporary art, on the other hand, must inevitably be both more immediate and comprehensible to us. "The most extreme shocks and gestures of estrangement emanating from modern art ... are closer to us than past art which merely seems close because of its historical reification."¹)

As I went on pondering the Riace bronzes, I felt I was partaking of an existence which in effect became more puzzling the closer I attempted to approach it. I realised that my understanding of the shameless nudity of these strapping soldiers was branded by the hereditary sexual repression and submissiveness in which our Christian cultural heritage abounds. My admiration was mixed with an only marginally conscious nostalgia directed towards a society that I did not know from my own experience, even though such experience was probably hidden away in genes and unconscious bodily remembrances. Nostalgia for a lost paradise that I have in fact never

known, except maybe in my dreams. Yet at the same time I found in the soldiers' cold glares a certain self-confidence that verged on the menacing and authoritarian. This authoritarian expression was anyhow clearly of a different sort from what may be seen in neo-classical heroic art of later times, for example from the age of Fascism in Europe (cf. the statues of sports heroes around the Olympic Stadium in Rome, erected in the time of Mussolini). This was not a conventional rhetorical and demagogic exhortation to violence; instead, their self-confidence implied some kind of power over nature and natural forces that acted like an exaltation beyond the individual, as a claim upon the absolute human image that was menacing and impressive at once.

Had I known from my own experience the reality from which these bronzes are born, would I not have reacted differently to them? Would I perhaps have criticised the sculptor for endorsing the elation of the male and repression of the female that was endemic in that society? Would I perhaps have criticised him for ignoring the slavery and violence that were the everyday lot of a large proportion of the population? Or would I perhaps have criticised him for being morally corrupting with certain appeal to carnal lasciviousness at the expense of spiritual virtues and humility?

How remote I must still be from the sense of the artist who cast those bronzes 2,500 years ago!

From his point of view, the images probably played a definite historical and social role in the Greek polis that imposed conditions on both meaning and form. It is a testimony to the genius of the sculptor that his works are

still a challenging puzzle, 2,500 years later. A puzzle that demands to be understood, without giving the slightest hope of a categorical answer.

IV

Now let us imagine that we were able to awaken this unknown artist from his 2,500-year sleep and take him along to the Reykjavik Municipal Museum at Kjarvalsstadir. Let us try to put ourselves in his position and imagine his experience of this exhibition. Would he experience that challenging shower and that shudder of ecstasy that I felt in Florence once? Would that shudder be enough to prompt him to ponder and analyse further his experience and its cause?

We know that this man has an outstanding technical grasp of spatial art and possesses a perception of form almost unrivalled among anything ever seen in Iceland. Probably he is also a modest and unassuming man who regards himself as a craftsman with the same kind of role to perform as a carpenter, plumber, cobbler and tailor: making things that combine utility, beauty and meaning. In ancient Greece, artists were not ranked with philosophers, scholars and poets who worked in the "free arts". Above all they were artisans who dispatched their task with the artistry demand by each subject to be able to fulfil a certain role and mediate a definite social meaning and experience.

When the Riace artist approaches Kjarvalsstadir he is likely to ask himself first of all about the role of this low building. The first notice might be that the building is not entirely removed from the Greek temple, despite its un-



conventional entrance. He notices the flags of the republic and capital of Iceland flapping on high flagpoles in their blue, white and red colours, and he wends his way over Finna B. Steinsson's green tussocks that grow up through the terrace in front of the building. He walks past Steinunn Thórarinsdóttir's rust-eaten steel plates in the courtyard and stops in the West Hall facing Svava Björnsdóttir's crimson space filled with abstract paper forms. There his hunch is first confirmed and he now thinks it is merely a question of to which god or gods this temple is dedicated. Our friend would not understand the idea of an art-gallery or museum, nor the purpose of collecting works that lack a comprehensive religious or epistemological meaning and function associated with a specific ritual. He tries to imagine the rituals enacted here and the faith on which the temple is founded. What is the role of the priest in this building, where does the congregation gather, where is the consecrated space and where is the sacrificial altar? From Svava Björnsdóttir's works he would pick a thread through Steingrímur Eyfjörð's chapel with its red cross, through Thorvaldur Thorsteinsson's fire station to Halldór Ásgeirsson's lava work standing on a sacrificial altar in the garden, like a final confirmation that the religious worship practised in this building is closely connected with fire. On the basis of this conclusion he would then examine the holy relics inside Guðrún Hrönn's and Daniel Magnússon's glass cabinets, contemplate the peculiar arrangement of Ásta Ólafsdóttir's scriptures and deduce that Ólafur S. Gíslason's white box with easels around it was, if not a sacrificial altar, at least an image of the highest divinity. Its white colour might suggest water in its frozen form, in keeping with the natives' association of themselves and their country with ice. Then he would

ponder over the significance of the religious imagery in Kristinn Hrafnsson's works and the role of Anna Línal's sauceboat in the holy rite. Guðjón Ketilsson's dark green wooden boulders would rightly suggest contact with the earth and fertility worship, Erla Thórarinsdóttir's blue "Dream-Bed" would point the way to heaven together with Anna Eyjólfsdóttir's wind-propelled works. Rúri's rulers would be seen as a Saturnine token of measure and earth, by and large completing the model: the religion practised in this building would clearly be linked to the four elements of fire, air, water and earth, and in corresponding colours: red, blue, white and black/green. There would also be various hints of a taboo on human representation in the natives' religion, for depiction of the gods in human form would be noticeably absent.

It is not certain that the Riace sculptor would contemplate the aesthetic merit of these works as such, since he would not be in the habit of isolating such values from the meaning and function of each phenomenon in this otherwise complex and variegated religion. Whether individual works would inspire a shudder of ecstasy within him is difficult to say, although this might conceivably be the case with for example Thorvaldur Thorsteinsson's fire-brigade, Finnbogi Pétursson's microphones or Ólafur S. Gíslason's white box. Such a shudder, however, would in all probability prompt our friend to continue his contemplation on the meaning and function of this temple, and the peculiar objects that it contains.

V

We now see that the Riace artist has fundamentally misunderstood the Kjarvalsstaðir exhibition. He fails to com-

prehend something as simple as the fact that the works in the building were selected specially for this exhibition on their own merits, without any comprehensive underlying religious belief or epistemological purpose. He does not understand phenomena such as an art gallery and the cultural role that such institutions perform in our enlightened modern society. He does not understand that the museum has a democratically elected board and a legally mandated role as a medium for contemporary art. His chances of understanding what goes on in this building are limited, to say the least, and it comes as no surprise if his conclusions are in many respects far-fetched.

Whether we in some way have a greater chance of understanding his bronze statues dredged up from the bottom of the sea after they have stayed there for 2,500 years is a question that will have to be glossed over, because their creator is unfortunately not around to tell us. But undoubtedly the outcome of our experiment does little to reinforce our faith that we have understood them "correctly," even though we have 2,500 years of history on our side.

VI

This leads us to the next question, namely whether contemporary spatial art such as that presented at this exhibition is essentially totally unrelated to classical art such as the Riace bronzes, or whether, despite their completely different characters, there are some common fundamental principles that link them together.

This is a difficult but crucial question, if we intend to find a reliable criterion for the topic being discussed here.

Obviously there is a striking difference between the Riace bronzes and the present exhibition. Nor is it explained simply by the temporal and spatial difference separating these phenomena. Only 100-150 years have passed since the main criterion of artistic beauty was seen in just such statues as the Riace bronzes. A case in point is the Danish/Icelandic sculptor Bertel Thorvaldsen, who died in 1844, exactly a century before the establishment of the Icelandic republic. Over the past century and a half the world has probably changed more than during the preceding 2,400 years. Nonetheless, the explanation cannot lie in time or distance. We must look for it in different standpoints, different understanding of meaning and purpose, content and form, beauty and ugliness. And above all: our different understanding of nature and history.

Behind the gigantic forms of the Riace bronzes lies a firm conviction and menacing self-confidence which appear to us in a form that unites the particular and the universal: the soldiers in their exalted form are elevated above the individual and fragmentary, they are the image of a universal view on nature and at the same time an image of the nature that man has harnessed and cast in bronze. Contemporary spatial art is characterised by the opposite: it is fragmentary and does not claim to reflect absolute reality and universal truth. The absolute and universal truth underlying the Riace bronzes is no longer present. The utopian view of a perfect and absolute correspondence between man and nature in history, of history as a revelation of divine will, is no longer tenable.

There are many reasons. We can look for them in the scientific revolution of Copernicus and Galileo, who

snatched the earth away from the centre of a fixed cosmogony and hurled it (with all mankind on board) on orbit into the immeasurable dimensions of infinite space that has no comprehensible limits. We can also look for them in the discovery that human freedom and the laws of nature, instead of being compatible, appear to us as a problematic contradiction. We can look for them in man's alienation from nature, from his work and from himself, where the individual and fragmentary have supplanted the universal, quantity has replaced quality and superficiality the solid essence. Art reflects human circumstance, and the criteria of the Riace sculptor no longer apply to our reality.

VII

So are the Riace statues and contemporary art completely unrelated phenomena? Is there no common criterion to apply to them?

For a start, we can see one. In both cases a specific statement or declaration is made, which we may also call expression of a standpoint towards the environment. The Greek from Riace makes a positive or religious statement, while contemporary art is above all secular, negative reductive and critical. All the different artistic movements and -isms throughout the twentieth century have implied a rejection in various ways of the positive, universal and absolute truths that classical art stands for. The absolute and universal premises of classical art do not stand up to the test of the reality of our time, regardless of whether we see them in terms of scientific knowledge, social conditions or art. Where universal truths have been promoted in the arts, politics or religion in our modern age, this has

been in the name of political dictatorship or the fundamentalism of the totalitarian religious state.

The critical and unveiling statement made by modern art has come to us from necessity, and there is nothing that tells us that a negative statement or expression based on criticism and reduction may not be just as effective and palpable as a positive one. On the contrary, social and political circumstances have rendered the positive/religious presentation both unconvincing and politically dangerous under prevailing conditions.

A context is therefore available within art history, in spite of everything. Criteria cannot be imposed on a work in isolation from its environment. We have to take into consideration the attitude towards the environment that the work reflects. The difference between classical tradition and contemporary art lies in different understandings of man's relationship with nature and history. It was the role of twentieth century modernism and avant-garde to reveal the false image of nature that classical art shows us in confrontation with the reality of our times: by carving nature into marble or casting it in bronze, as the Riace artist did, man was in effect fettering nature and making art into its surrogate. Free and unbridled nature remained an object of terror for as long as man lacked the technological power to subdue it to his will. Art became an instrument with which he challenged nature. As man went into ascendancy and his technological skill gave him the power to kill nature off, free nature ceased to be terrifying and became instead exalted as something desirable on its own merits, something that made an absolute measure for man. Skills and technological developments that had formerly been one of man's vital aids in his battle







Anna Eyjólfsdóttir

Samhljómur / Harmony

1994

blönduð taskni / mixed media

208 x 50 x 330 cm



Anna LINDAL

Eldhúslif / Kitchen Life

1994

sósuskál, sykur, gafflar, tvinni / sauceboat, sugar, forks, thread
h. 18 cm

Eldhúslif / Kitchen Life

1994

súpuskál, sykur, gafflar, tvinni / soup bowl, sugar, forks, thread
h. 22 cm

Án titils / Untitled

1994

kúbein, tvinni / crowbar, thread
55 x 7,3 x 4,5 cm

Án titils / Untitled

1994

skófla, mold, tvinni / spade, earth, thread
h. 102 cm





Ásta Ólafsdóttir

Án titils / Untitled

1994

pappír, fura / paper, pine

lengd / length 820 cm

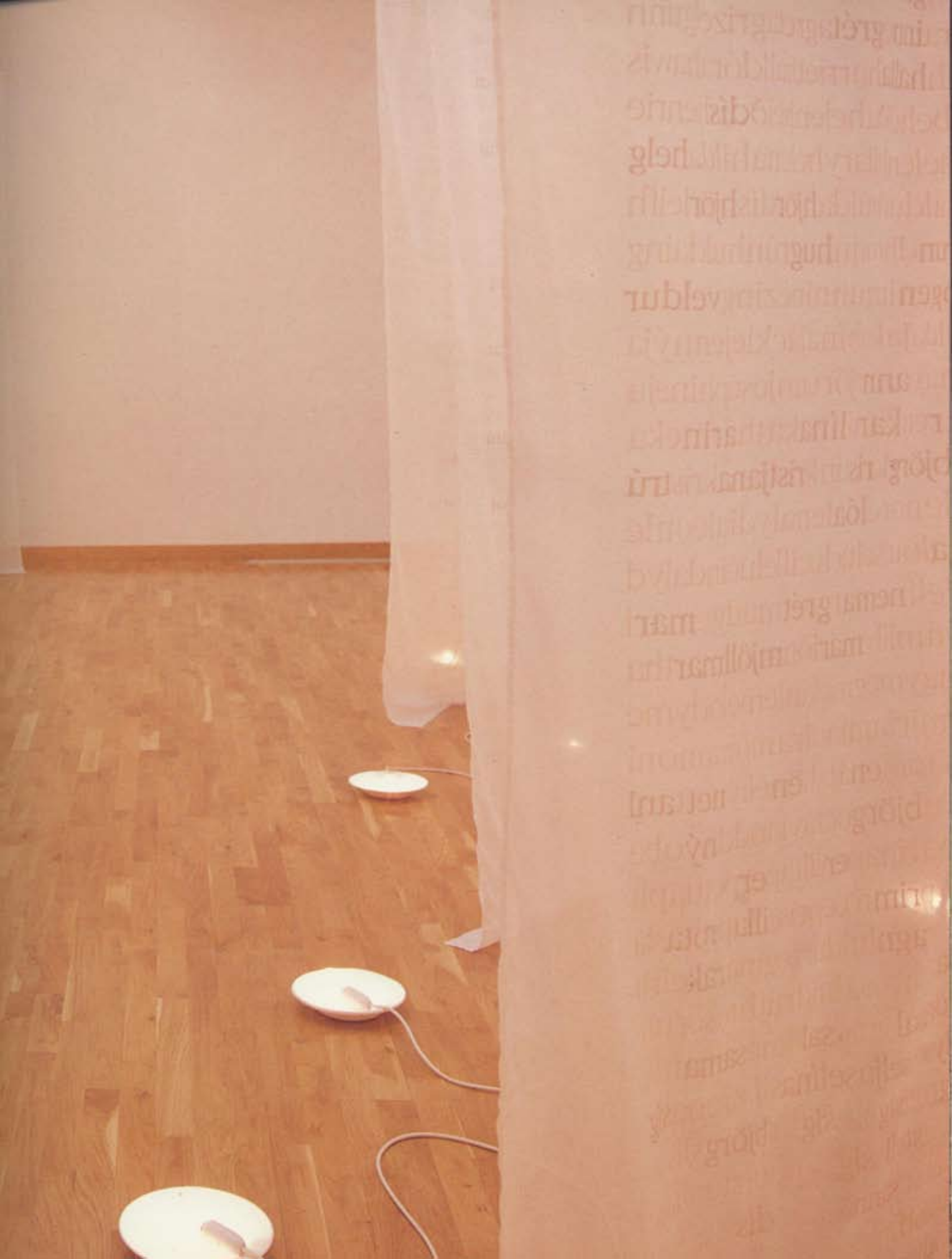




Bryndís Snæbjörnsdóttir

„Frá nafni til nafns eins og af landi til lands“ /
„From name to name as from country to country“
1994

léreft með áþrykktum texta, gífsdiskar, ljós /
canvas with printed text, gips plates, light
300 x 470 cm





Brynhildur Porgeirsdóttir

Gigatorg / Plaza of Craters

1994

steinsteypa, gler, sandur / concrete, glass, sand

200 x 320 x 320 cm



Daníel Magnússon

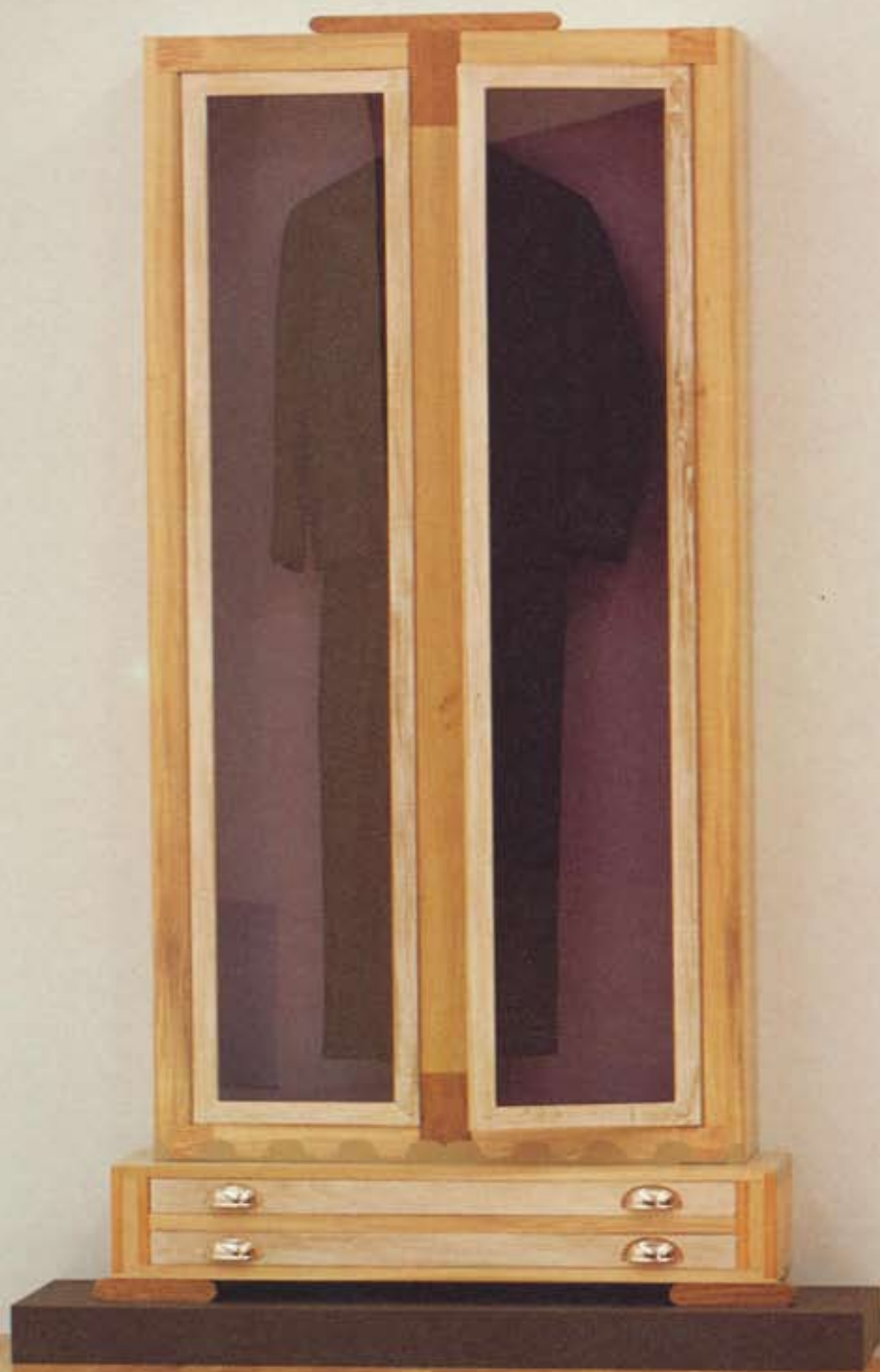
Minnisvarði um Snorra Sturluson /

Monument to Snorri Sturluson

1994

viður, tau, ljósmyndir / wood, cloth, photographs

345 x 200 x 43 cm





Erla Þórarinsdóttir

Draumrými / Dreamspace

1994

Ultramarin-blátt, plexi og Adonis Morpho /

Ultramarine, plexi and Adonis Morpho

70 x 190 x 70 cm



„Út, um stéttar“

Þúfur hafa lengi átt sterk ítök í Íslendingum. Þær tengjast atvinnuháttum, skáldskap og þjóðtrú. Í þjóðsögum er sagt frá fópúfum en undir þeim leyndust dalakútar, fullir af silfri. Oft vísaði huldufólk mönnum á þessar þúfur og yfirleitt boðaði það hamingju.

Þúfan tengist mjög þeim miklu tækniframförum sem orðið hafa í landbúnaði. „Þúfnabaninn“ var eitt hvert stórvirkasta verkfæri sem hér hafði sést á þriðja áratug þessarar aldar og má líta á hann sem táknið vonar um bjartari framtíð í sögu þjóðarinnar.

Í seinni tíð hefur þúfan átt undir högg að sækja, ekki aðeins í sveitum landsins þar sem mýrar og mórar hafa vikið fyrir véltækum nýræktum, heldur einnig í borgum þar sem ný hverfi eru skipulögð og sléttar stéttar lagðar.

Allt fram um miðbik þessarar aldar héldu bændasynir þúfnagöngulagi sínu, jafnvel eftir áralanga dvöl í erlendum borgum. Nú hafa menn af því áhyggjur að borgarbörn kunni ekki lengur að ganga í þýfðu landi. Það segir sína sögu um stöðu þúfunnar og þróun byggðar í landinu.

Icelanders have had a very close relationship with tussocks for centuries. They are associated with industry, poetry and folklore. Folktales describe “money tussocks” which conceal treasure troves full of silver. Hidden people often showed humans the way to these tussocks, which generally boded good fortune.

The tussock is closely connected with the major technological advances which have taken place in agriculture. The “tussock killer” (leveller) was one of the most productive pieces of machinery seen in Iceland in the 1920s and may be regarded as a symbol in Icelandic history of the hope of a brighter future.

In recent times, the tussock has been on the defensive, not only in rural areas where marshes and moors have given way to mechanised cultivated land, but also in the cities where new residential quarters are planned and flat pavements are laid.

Right up until the middle of this century, country people retained the swaying gait cultivated by walking among tussocks, even if they had lived for years in foreign cities. Today, there are fears that city-dwellers no longer know how to walk on bumpy land. That speaks volumes about the status of the tussock and demographic development in Iceland.

Finna B. Steinsson

Út um stéttar / Mounds

1994

þúfur / tussocks







Finnbogi Pétursson

Áttir / Directions

1994

krossviður, hátalarar / plywood, loudspeakers

250 x 490 x 540 cm





Guðjón Ketilsson

Nafnlaust / Untitled

1991-1994

málað tré / painted wood

590 x 445 cm







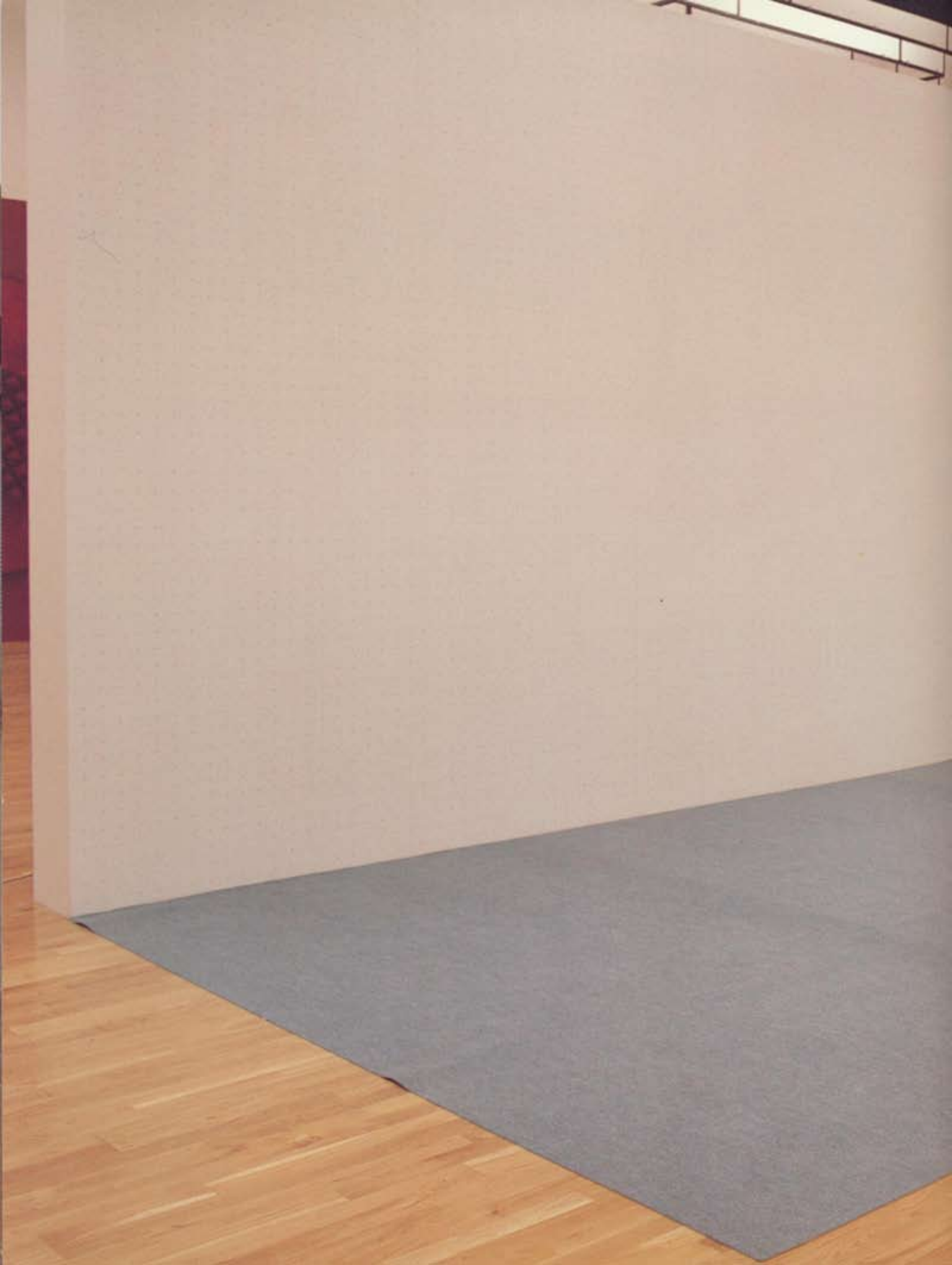
Halldór Ásgeirsson

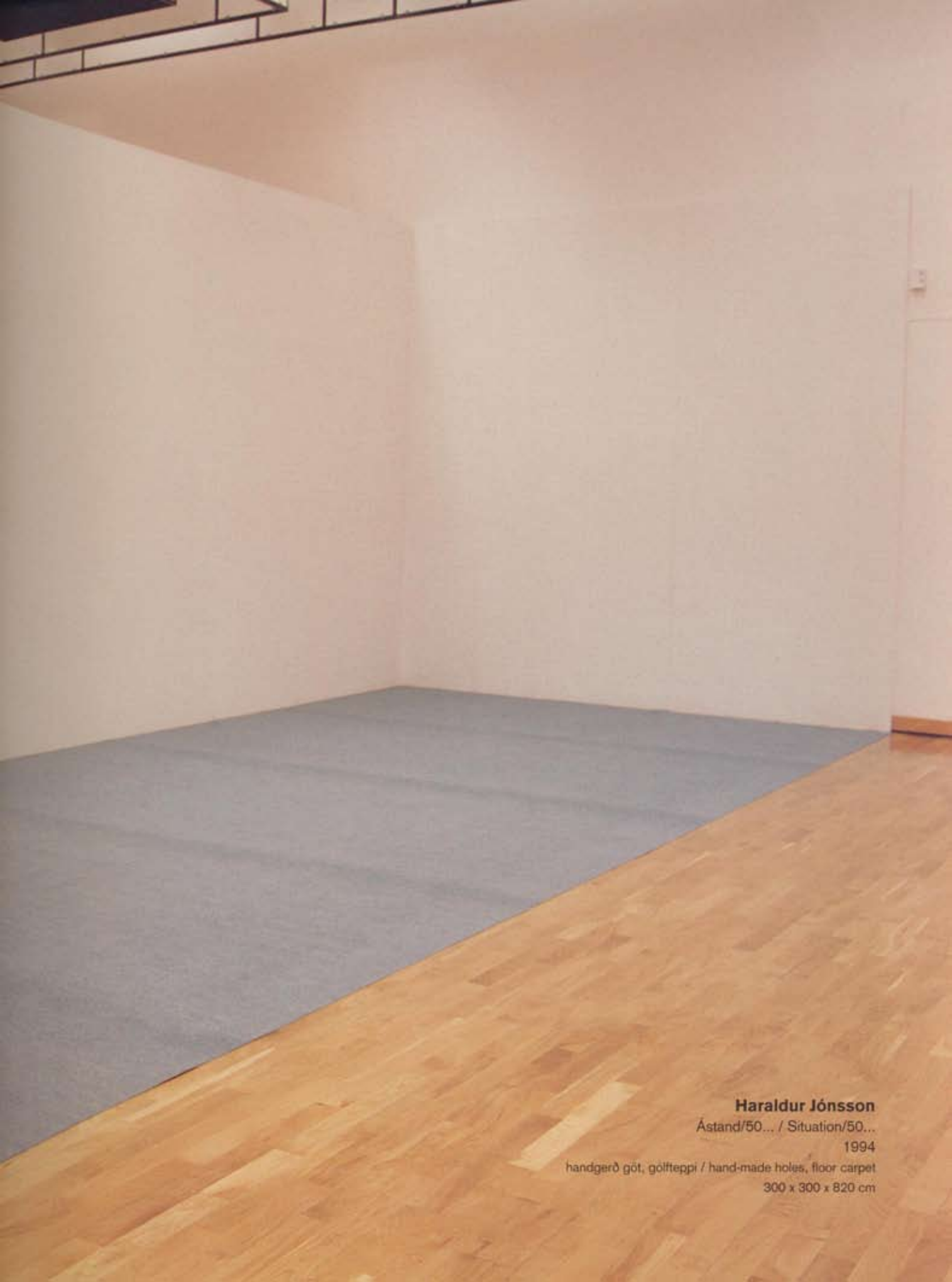
Án titils / Untitled

1994

logsoðnir hleðslustærnar úr vikri, sementslím, akrýllítir á plexigler
/ welded pumice blocks, mortar, acrylics on plexiglass

93 x 930 x 280 cm





Haraldur Jónsson

Ástand/50... / Situation/50...

1994

handgerð göt, gölfteppi / hand-made holes, floor carpet

300 x 300 x 820 cm

Mátturinn og dýrðin:

Textanum í verkinu er rænt úr fimm íslenskum skáldsögum: „Á meðan nóttin liður“ eftir Friðu Á. Sigurðardóttur, „Barnið mitt, barnið mitt“ eftir Illuga Jökulsson, „Sú kvalda ást sem hugaflygnsnin geyma“ eftir Guðberg Bergsson, „Svartir brúðarkjólur“ eftir Kristínu Ómarsdóttur og „Stúlkan í skóginum“ eftir Vígdisi Grímsdóttur.

Power and glory:

The text in the work is stolen from five Icelandic novels: "As the night passes" (Á meðan nóttin liður) by Friða Á. Sigurðardóttir; "My child, my child" (Barnið mitt, barnið mitt) by Illugi Jökulsson; "The tortured love hidden in the depths of the mind" (Sú kvalda ást sem hugaflygnsnin geyma) by Guðbergur Bergsson; "Black bridal dresses" (Svartir brúðarkjólur) by Kristín Ómarsdóttir; and "The girl in the forest" (Stúlkan í skóginum) by Vígdis Grímsdóttir.






Hlynur Helgason

Mátturinn og dýrðin / The Power and the Glory

1994

bómullarjersey, texti, festingar / cotton jersey, text, mountings

95 870 x 193 cm



Ívar Valgarðsson

„Dæmi um litasamsetningar innanhúss“ / “Interior Colour Scheme”

1994

hörpusilki á vegg / hörpusilki paint on wall

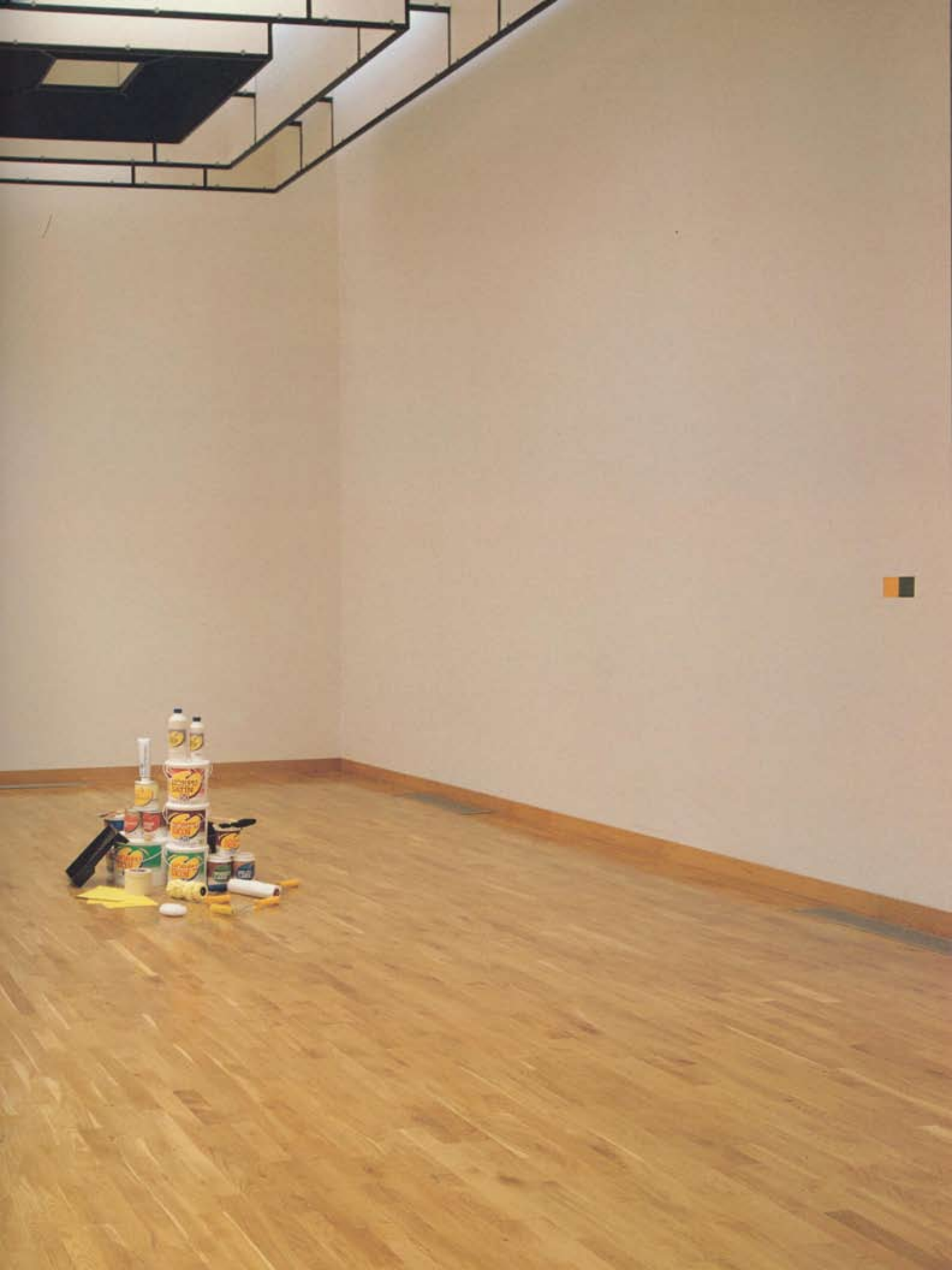
570 x 1050 cm

„Málningarvörur innanhúss“ / “Interior Paintwork”

1994

Innanhúss málningarvörur / Interior painting articles

81 x 118 x 96 cm





Kristinn Harðarson

Nafnlaust / Untitled

1989-92

krossviður, málning, blýantur, ljósrit á pappír, texti /
plywood, paint, pencil, photocopy on paper, text

22 x 31 x 7 cm

Nafnlaust / Untitled

1990-92

viður, steypa, málning, leir, blýantur, gler, ydd, notuð mótórolía, ló og smárusl /
wood, cement, paint, clay, pencil, glass, sharpenings, used motor oil, fluff and
small garbage

36 x 30 x 18 cm

Nafnlaust / Untitled

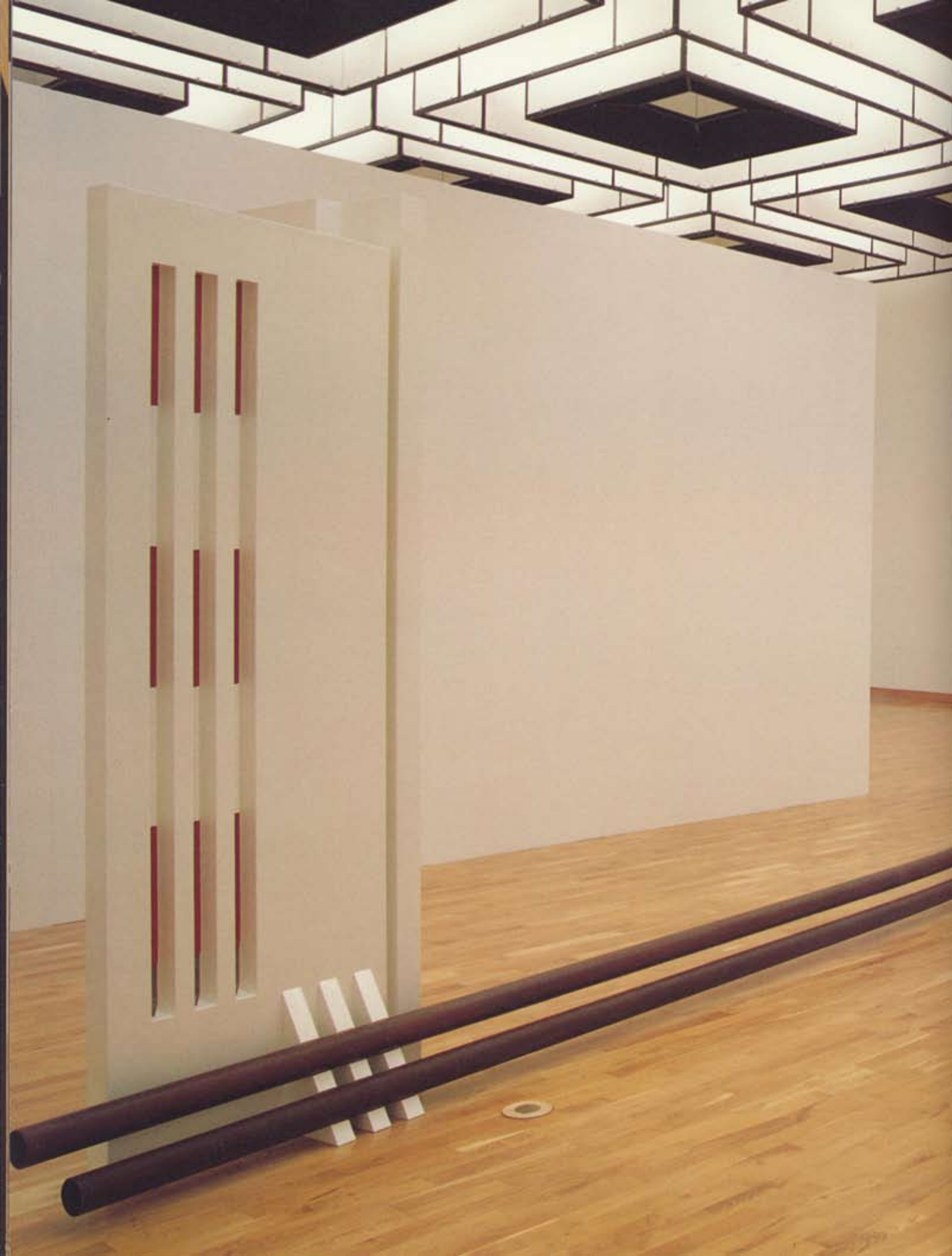
1989-92

olíulitur, krossviður, tölvuprent á pappír, vatnslitur /
oils, plywood, computer printout, watercolour

22 x 31 x 7 cm









Kristinn E. Hrafnsson

CITAT / CITAT

1992

málað MDF / painted MDF

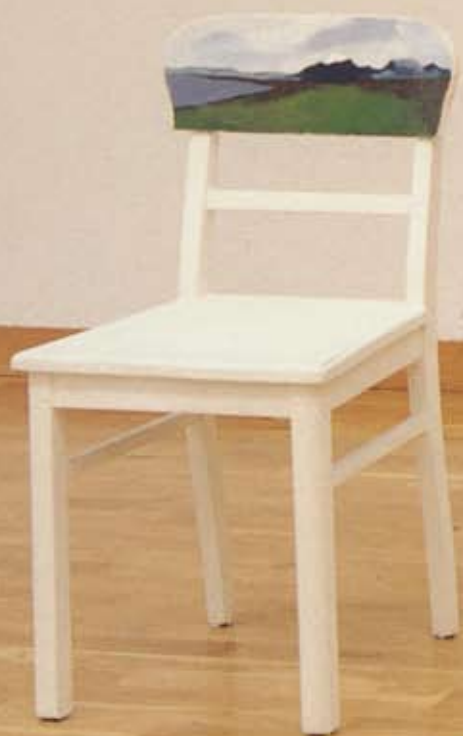
150 x 640 x 7 cm

MOTUS TERRAE / MOTUS TERRAE

1992

sprautað MDF, járn og landmælingastangir / sprayed MDF, iron and surveyor's poles

229 x 613 x 83 cm





Margrét Magnúsdóttir

Landslag # I, II, III / Landscape # I, II, III

1993

tré, olía, vax / wood, oil, wax

235 x 290 x 167 cm





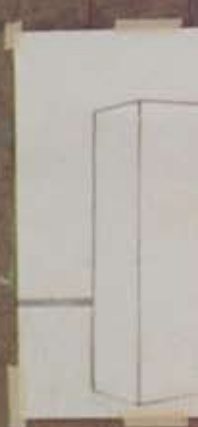
Ólafur Gíslason

Æfingin skapar meistarann / Practice Makes Perfect

1994

20 tröður, kassi / 20 easels, box

1350 x 670 cm







Ólöf Nordal

Í rökkriðu / In the Dusk

1992

tré, lakk, postulínsflísar, lýsi / wood, varnish, porcelain tiles,
cod-liver oil

300 x 45 x 30 cm



Ragnheiður Hrafnkelsdóttir

Þrjú ský / Three Clouds

1994

sæng, koddí, svæfill, heftiplástur / quilt, pillows, sticking plaster

49 x 25 x 15 cm





Rúri

„Gildi“ - verk í fjórum hlutum / "Values", Installation in four parts

Fjörtíu og tveir metrar / Forty-Two Metres

1994

trefjaplást, stál / fibreglass, steel

195 x 195 x 32,5 cm

Tuttugu og fimm fermetrar / Twenty-Five Metres

1994

timbur, stál, kopar / timber, steel, copper

98 x 98 x 5,6 cm

Níu metrar / Nine Metres

1994

timbur, stál, kopar / timber, steel, copper

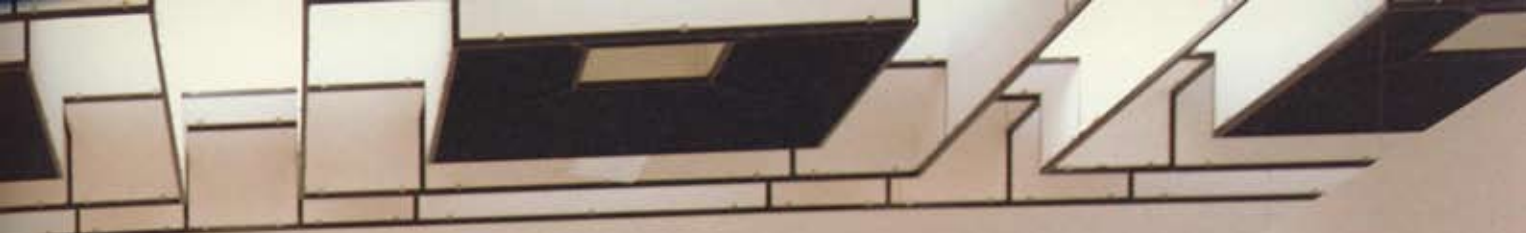
180 x 89 x 2 cm

Einn rúmmetri / One Cubic Metre

1994

trefjaplást, stál / fibreglass, steel

20,1 x 20,1 x 20,1 cm







Stefán Jónsson

Vetrarlandslag # 2 / Winter Landscape # 2

1993

masonit, málning, matchboxbill / masonite, paint, matchbox car
4 x 190 x 120 cm

Et in arcadia Lego / Et in arcadia Lego

1993

stál, málning, legokallar / steel, paint, Lego
135 x 10 x 10 cm

Án titils / Untitled

1993

stál, málning, skel, legokall / steel, paint, shell, Lego
135 x 115 x 7,5 cm

Stjörnubjart / Starlit

1994

tré, málning, legokall / wood, paint, Lego
100 x 100 x 100 cm



Blóð kristis - Bænakerfi og heimurinn á hvolfi

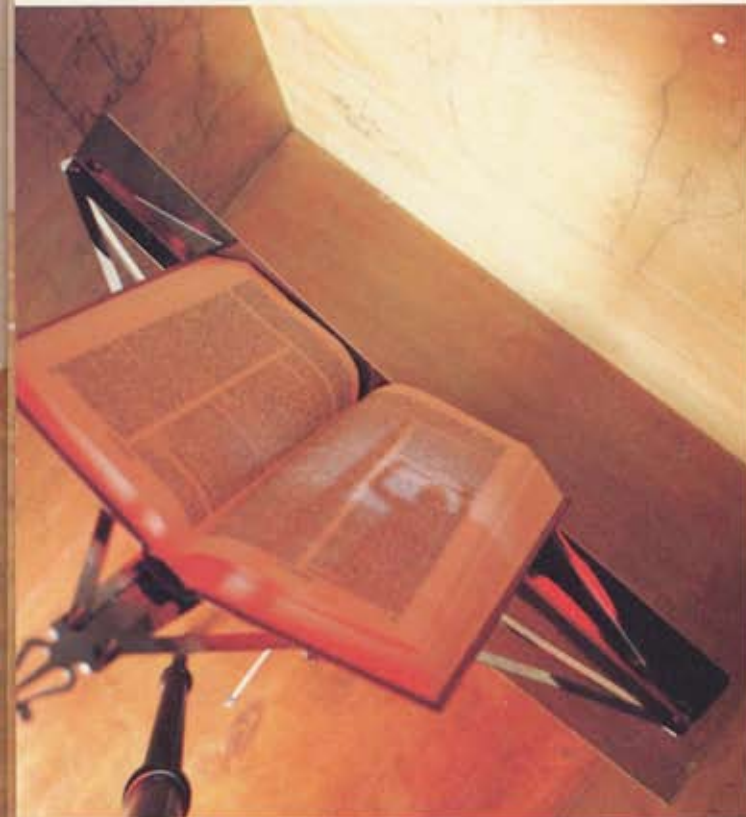
Bænaklefinn er „sturtuklefi“ þar sem ljós Drottins baðar sýningar-gestinn og hann hreinsast af syndum sínum fyrir blóð kristis. Þegar sýningargestir fara inn í klefann snýst heimurinn á hvolf og öll gildi fara úr skorðum. Víska verður að heimsku og heimska verður að vísku. Hinir vitru og voldugu fá kinnroða.

1. Hæð á inngangi klefans er 101 sm. Þriggja ára barn gengur upprétt inn - táknmynd auðmýktar og barnslegrar einlægni.
2. Jesús tólf ára - Lúk. 2:41 - 51
3. Hinn fyrri Adam - Gamli sáttmálinn
4. Efe. 6:10 - 20 Alvæpni Guðs
5. Helgidómur á himni og jörðu - Heb. 9:14
6. „Camera Obscura“ gerð af ljósopi sem sýnir heiminn á hvolfi inn í klefanum
7. heimurinn á hvolfi eins og endurvarp í „Camera Obscura“ - 1. Kor. 1:26 - 31
8. Hinn nýi Adam - Tala Jesú er 888 (hæð á borði inn í bænaklefa 33 sm - Kristur var krossfestur 33 ára) - Rom.10:9 nýi sáttmálinn
9. Syndafyrirgefningarsturta - Blóð Kristis - Matt. 26:28
10. Hin eina fórn - Heb. 10:1 - 18

Blood of Christ — Prayer-Booth and the world upturned

The prayer-booth is a "shower cubicle" where the light of the Lord bathes the exhibition visitor, purifying him of his sins through the blood of Christ. When exhibition visitors enter the booth, the world is upturned and all values are confounded. Wisdom becomes folly and folly becomes wisdom. The wise and the mighty blush.

1. The height of the entrance to the booth is 101 cm. A three-year-old child can enter it without stooping - a symbol of humility and childlike sincerity.
2. Jesus at the age of twelve. Luke 2:41-51.
3. The early Adam - the first testament.
4. Ephesians 6:10-20. The armour of God.
5. Holiness in heaven and on earth. Hebrews 9:14
6. "Camera obscura" created by an aperture of light which shows the world upturned inside the booth.
7. The world confounded like a reflection in the "Camera obscura" - 1 Corinthians 1:26-31.
8. The new Adam - the number of Jesus is 888 (the height of the table inside the booth is 33 cm - Jesus was crucified aged 33) - Romans 10:9. The New Testament.
9. The blood of Christ shed for the remission of sins - Matthew 26:28.
10. The one sacrifice - Hebrews 10:1-18.





Steingrímur Eyfjörð Kristmundsson

blóð Krists, bænaklefi / Blood of Christ, Prayer-Booth
1994

krossviður, plexigler, gler, lakk, bronsduft, blýantur, oliulitur /
plywood, plexiglass, glass, varnish, bronze powder, pencil, oils

151 x 75 x 202 cm



Steinunn Þórarinsdóttir

Mýri / Marsh

1994

cortenstál, pottjárn, járn / Corten steel, pig iron, iron

367 x 251 x 25 cm







Svava Björnsdóttir

Brot / Fragment

1992-1994

pappírmassi / papier maché

litaduft, Kopal Glitra 10 4060 Y80R / dry paint, Kopal Glitra 10 4060 Y80R

300 x 615 x1350 cm



Þorvaldur Þorsteinsson

A-vakt / A-Shift

1994

æfingaíbúð fyrir reykkafara, ljósmyndir og texti /

Training Apartment for Smoke-Divers, photographs and text

432 x 1185 x 252 cm



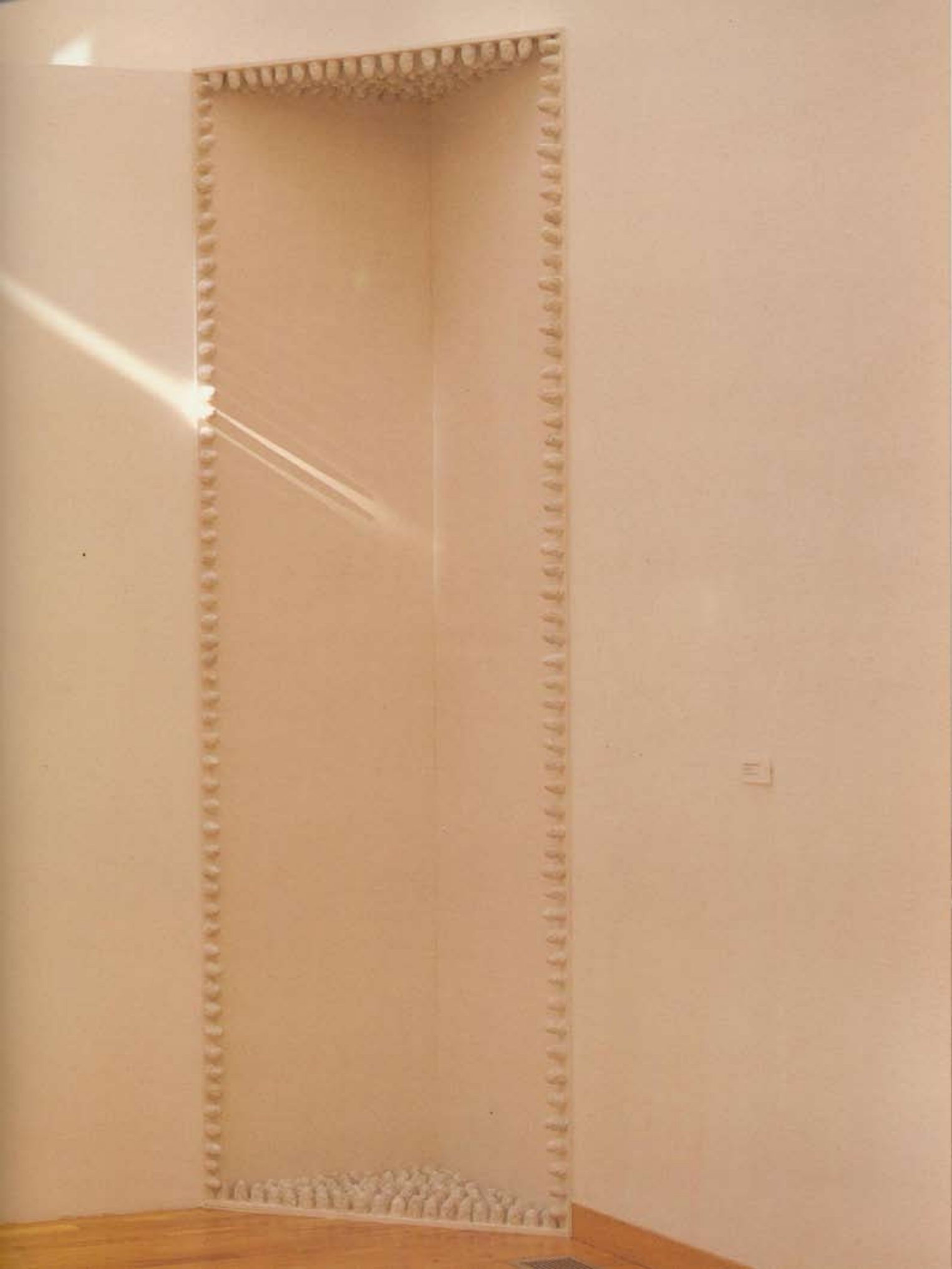
Póra Sigurðardóttir

horn / Corner

1994

pappírmassi, krossviður / papier maché, plywood

300 x 100 x 300 cm





ÚT



Pórdís Alda Sigurðardóttir

Vottur I, Vottur II / Token I, Token II

1994

járn, satín, svampur / Iron, satin, sponge

278 x 51 x 40 cm

340 x 51 x 20 cm

Skil / Distinction

1994

járn, textill / Iron, textile

150 x 84 x 34 cm





Anna Eyjólfsdóttir

f. 1948 í Reykjavík/ born 1948 in Reykjavík

Menntun/Education:

- 1986-88 Myndlistaskólinn í Reykjavík/Reykjavík College of Art
- 1989-91 Myndlista- og handiðaskóli Íslands/Icelandic College of Art and Handicraft, Reykjavík
- 1991-93 Düsseldorf Akademie

Samsýningar/Joint exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR,* Listasafni Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavík Municipal Art Museum
- 1993 Hveragerði, samsýning Myndhöggvarafélagsins í Reykjavík/Reykjavík Sculptors' Association show, Hveragerði
- 1992 Prag/Prague
- 1992 Trójuhesturinn, Akureyri
- 1990 Borgarspítalinn, Reykjavík
- 1990 Seltjarnarneskirkja

Verk í opinberri eigu/Works in public collections:

Flugleiðir/Icelandair



Anna Lindal

f. 1957 í Viðidal/ born 1957 near Reykjavík

Menntun/Education:

- 1975-78 Iðnskólinn í Reykjavík/College of Trades
- 1982 Meistarabréf í fataiðn/Apprenticeship in garment making
- 1984 AKI, Enschede, Hollandi, skiptinemi/exchange student
- 1981-86 Myndlista- og handiðaskóli Íslands/Icelandic College of Art and Handicraft

1987-90 The Slade School of Fine Art, University College of London, Higher Diploma in Fine Art

1988 Hochschule der Kunst Berlin, skiptinemi/exchange student

Einkasýningar/Solo exhibitions:

- 1994 „Konan sem viðgerðarmaður,* Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1992 „Kennslustund í stjórnfræði,* Gallerí Sævars Karls, Reykjavík
- 1991 Grafík, málverk, teikningar, Vorvaka Vestur-Húnavetninga, Hvammstangi/Graphic art, paintings and drawings, north Iceland
- 1990 Grafík, skúlpúr og rýmisverk, Nýlistasafnið/Graphic art, sculpture and spatial works, Living Art Museum Reykjavík

Samsýningar/Joint exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR,* Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavík Municipal Art Museum
- 1994 Verk úr eigu Nýlistasafnsins, Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1994 „Tvískinnungur kvenholdsins* (ásamt/with Ástu Ólafsdóttur og Hörpu Björnsdóttur), Mokka, Reykjavík
- 1992 „Íslensk grafík,* Vaxjö Konsthall, Vaxjö, Svíþjóð/Sweden
- 1990 „Slade Post-Graduate Printmaking Show,* Slade School of Fine Art, London
- 1990 „New Graduated,* Intaglio Printmakers, London
- 1990 „Slade Printmakers,* Open Hand Studios, Reading, England
- 1990 „Open Print Exhibition,* Bankside Gallery, London
- 1989 „A project through 4 floors,* Slade School of Fine Art, London
- 1989 „Íslensk Grafík'89 - 20 ára,* Norræna húsið/ Nordic House, Reykjavík
- 1989 „Menningardagar herstöðvaandstæðinga,* Listasafn A.S.Í./Labour Unions' Art Gallery, Reykjavík
- 1988 „Slade Printmakers,* Pakistan
- 1987 „The Animal Show,* The young unknown Gallery, London
- 1987 Samsýning, Gallery by the pool, London
- 1985 Samsýning, Salurinn, Vesturgata 3, Reykjavík
- 1985 „Grafíska meyjafélagið og Magnús,* Salurinn, Vesturgata 3, Reykjavík
- 1985 Samsýning, Salurinn, Vesturgata 3, Reykjavík



Ásta Ólafsdóttir

f. 1948 í Reykjavík/born 1948 in Reykjavík
Fullt nafn/Full name: Ástríður Ólafsdóttir

Menntun/Education:

- 1969 Kennaraskóli Íslands, alm. kennarapróf/Teacher training, Icelandic College of Education
- 1971-74 Parísarháskóli, nám í frönsku og kennslufræðum/University of Paris, French and Education
- 1974-78 Myndlista- og handiðaskóli Íslands, nýlistadeild/Icelandic College of Art and Handicraft, Reykjavík (New Art)
- 1981-84 Jan van Eyck Akademie, Maastricht

Einkasýningar/Solo exhibitions:

- 1993 Menningarmiðstöðin Gerðuberg, Reykjavík
- 1992 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1989 Bókhlaðan, Akranes
- 1986 Slúskaríki, Ísafjörður
- 1986 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1985 „Festival Kijk Muziek,” Galleri de Gele Rijden, Arnhem, Holland
- 1984 „Premiere,” Time Based Art, Amsterdam
- 1983 „Theatercafé,” Maastricht

Helstu samsýningar/Main joint exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR,” Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavík Municipal Art Museum
- 1994 „Ný aðföng,” Listasafn Íslands/National Gallery of Iceland, Reykjavík
- 1993 „Samsýning 13 listakvenna,” Mokka, Reykjavík
- 1993 „16 dagar” Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1992 „Ummynd,” ný skjálistaverk, Ríkissjónvarpið/Screen work, National TV Service, Reykjavík
- 1989 „Mob shop,” Malmö Konsthall, Malmö
- 1989 „Ný verk 6 listamanna,” Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1987 „Kex,” Kulturhuset, Stokkhólmur/Stockholm
- 1986 „International video-festival,” Kulturhuset, Stokkhólmur/Stockholm
- 1985 „Hér og nú,” Listahátíð kvenna/Women's Art Festival, Kjarvalsstaðir, Reykjavík

- 1985 „12 jonge kunstnarar,” S.B.K., Amsterdam
- 1984 „Íslenskir listamenn,” Palazzo, Liestal, Sviss/Switzerland
- 1983 Time Based Art, Amsterdam, Holland
- 1981 „3 listakonur,” Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1981 Sýning Myndhöggvarafélags Reykjavíkur á Listahátíð/Reykjavík Sculptors' Association Arts Festival, Korpúfsstaðir

Verk í opinberri eigu/Works in public collections:

- Akraneskaupstaður
- Listasafn Íslands/National Gallery of Iceland
- Nýlistasafnið í Reykjavík/Living Art Museum
- Stifting Beeldende Kunsten, Amsterdam, Holland

Annað/Other:

- 1981-92 Útgáfa á 8 vídeoverkum, 2 hjóðsnældum og 3 skáldverkum/Published 8 video works, 2 cassettes and 3 books



Bryndís Snæbjörnsdóttir

f. 1955/born 1955

Menntun/Education:

- 1987-92 Glasgow School of Art, B.A. Fine Art
- 1992-94 Glasgow School of Art, M.F.A. Fine Art
- 1990 Gestanemandi próf. G. Uecker/Private tuition by invitation, Kunstakademie Dusseldorf

Einkasýningar/Solo exhibitions:

- 1993 „Saira,” Galleri 11, Reykjavík
- 1993 „White river...,” White Room, Glasgow

Samsýningar/Joint exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR,” Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/ Reykjavík Municipal Art Museum
- 1994 „Witnesses of Existence,” Reichstag, Berlin
- 1993 „Witnesses of Existence,” Sarajevo
- 1993 „Witnesses of Existence,” Knights Park Gallery, London

- 1993 Newberry Show, Glasgow School of Art
- 1992 Newberry Show, Glasgow School of Art
- 1991 „Corridor Exhibition,” Glasgow
- 1991 „Pentagonale Plus,” Demarco Gallery, Edinborg/Edinburgh
- 1991 „Speed,” Transmission Gallery, Glasgow
- 1991 Budapest Academy, Ungverjaland/Hungary
- 1991 International Science Festival, Edinborg/Edinburgh
- 1990 Creacite, Tours, Frakkland/France
- 1989 Newberry Show, Glasgow School of Art



Brynhildur Þorgeirsdóttir
f. 1955 á Hrafnkelsstöðum, Árnæssýslu/
born 1955 in Hrafnkelsstaðir, Árnæssýsla

Menntun/Education:

- 1974-78 Myndlista- og handiðaskóli Íslands/Icelandic College of Art and Handicraft, Reykjavík
- 1979-80 Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam
- 1980 Orrefors Glass School, Orrefors, Svíþjóð/Sweden
- 1980-82 California College of Arts and Crafts, Oakland, California
- 1982 Pilctuck Glass School, Stanwood, Washington

Einkasýningar/Solo exhibitions:

- 1993 „Strandhögg,” Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1993 „Skúlptúr,” Gallery Okra, Vanda, Finnland
- 1990 „Skúlptúr,” Kjarvalsstaðir, Reykjavík
- 1989 „In the Viking Tradition,” New York Experimental Glass Workshop, New York
- 1988 „Skúlptúr,” Gallerí Svart á hvítu, Reykjavík
- 1986 „Visiting Artist,” New York Experimental Glass Workshop, New York
- 1983 „Skúlptúr,” Gallerí Langbrók, Reykjavík
- 1983 „Skúlptúr,” Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík

Samsýningar/Joint exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR,” Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/ Reykjavík Municipal Art Museum
- 1993 „Zeit Sichten,” Frauen Museum, Bonn
- 1992 „Norsken-Biennal För Ung Konst,” Kunsthallen

- Kunstmuseum, Gautaborg/Gothenburg
- 1992 „Figura, Figura,” Fruitmarket Gallery, Edinborg/Edinburgh
- 1992 Listmunahúsið í Tryggvagötu, Reykjavík
- 1992 „Íslensk höggmyndalist í Kringlunni,” Listahátíð í Reykjavík/Reykjavík Arts Festival
- 1991 „Figura, Figura,” Kunsthallen, Kunstmuseum, Gautaborg/Gothenburg
- 1991 „Northern winds,” Nissenhaus, Nordfriesischen Museum
- 1991 Listahátíð í Hafnarfirði/Hafnarfjörður Arts Festival
- 1990 „Focus på Island Huset,” Álaborg/Aalborg
- 1990 „On Common Ground,” One Main Street Windows, Brooklyn, New York
- 1990 „Fragments aus dem Norden,” Kultur Favoriten, Vin/Vienna
- 1990 „Fragments of the North,” AFS Gallery, New York
- 1989 10th Anniversary BWAC Group Exhibition & 7th Annual Outdoor Sculpture Show, Brooklyn, New York
- 1988 „The All Male Feminist Art Show,” The New Brooklyn Waterfront Museum, Brooklyn, New York
- 1988 „Vital Signs,” One Main Street Windows, Brooklyn, New York
- 1987 7th International Small Sculpture Exhibition, Place of Exhibitions, Budapest
- 1987 „Listamenn framtíðarinnar,” Kjarvalsstaðir, Reykjavík
- 1987 „JUMBO-DUMBO BWAC Group Exhibition,” Brooklyn, New York & „BWAC Outdoor Sculpture Show,” Brooklyn, New York
- 1987 „Five Icelandic Artists” in New York Privatbanken, New York
- 1986 „Miklatún - Manhattan,” farandsýning um Norðurlönd/travelling exhibition in Scandinavia
- 1985 „Hér og nú,” Kjarvalsstaðir, Reykjavík
- 1985 „Kunst Mit Eigen-Sin,” International Women Exhibition Museum „Des 20 Jahrhunderts,” Vin/Vienna
- 1984 „Fjórtn listamenn,” Listasafn Íslands, Reykjavík/National Gallery of Iceland
- 1984 „Icelandic Artists in Palaggo,” Kulturhaus Palaggo, Liestal, Sviss
- 1983 „Gullströndin andar,” Jötnuhúsið, Reykjavík

Verk í opinberri eigu/Works in public collections:

- Eimskipafélag Íslands/Eimskip
- Flugleiðir/Icelandair
- Listasafn Gautaborgar, Svíþjóð/Gothenburg Art Museum, Sweden
- Listasafn Íslands, Reykjavík/National Gallery of Iceland
- Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir, Reykjavík/Reykjavík Municipal Art Museum, Kjarvalsstaðir
- Listasafn Vanda, Finnland/Vanda Gallery, Finland
- The Museum of American Glass at Wheaton Village, USA
- Verk í eigu ýmissa einkaaðila á Íslandi og í Bandaríkjunum/Various private collections in Iceland and the USA



Daníel Magnússon
f. 1958/born 1958

Menntun/Education:

- 1976-77 Iðnskólinn í Reykjavík, málmíðn/Reykjavík
College of Trades, metalwork
- 1977-79 Vélskóli Íslands/College of Mechanics
- 1979-81 Tækniskóli Íslands/Icelandic Technical College
- 1983-87 Myndlista- og handiðaskóli Íslands/Icelandic
College of Art and Handicraft
- 1987-88 Aðstoðarmaður Jóns Gunnars Árnasonar,
myndhöggvara/Assistant to sculptor Jón Gunnar Árnason

Einkasýningar/Solo exhibitions:

- 1993 Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir, Reykjavík
- 1993 Gallery Van den Berge, Holland
- 1992 Kaffi Splitt, Reykjavík
- 1991 Gallery Westlund, Stokkhólmur
- 1991 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1991 Kaffi Splitt, Reykjavík
- 1991 Slunkaríki, Ísafjörður
- 1990 Menntamálaráðuneytið/Ministry of Culture and Education
- 1990 Galleri Sævars Karls, Reykjavík
- 1989 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1989 Skipulagsráð Reykjavíkur og nágrennis/Greater Reykjavík
urban planning committee

Samsýningar/Joint exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR,“ Listasafn
Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/ Reykjavík Municipal Art Museum
- 1994 Aðföng í Listasafni Íslands, Reykjavík/National
Gallery of Iceland
- 1994 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1994 Listasafn Akureyrar/Akureyri Art Museum
- 1993 Butlers Wharf, London
- 1992 Gallery Van den Berge, Holland
- 1992 Zeeuws museum, Holland
- 1992 Samtíma skúlpúr (Listahátíð)/Arts Festival,
Kringlan, Reykjavík

- 1992 Listmunahúsið, Reykjavík
- 1990 Galleri Nýhöfn, Reykjavík
- 1990 „Over Gaden Neden Vandet“(Kaupmannahöfn)/Copenhagen
- 1987 Hafnargalleri, Hafnarstræti 7, Reykjavík
- 1983 „U.M. 83,“ Kjarvalsstaðir, Reykjavík

Annað/Other:

- 1988 Smiðaði risa-páskaegg fyrir Nóa-Sírius með Húbert
Nóa/Giant easter egg, with Húbert Nói



Erla Þórarinsdóttir
f. 1955 í Reykjavík/born 1955 in Reykjavík

Menntun/Education:

- 1976-81 Konstfactskolan í Stokkhólmi/Stockholm
Gerrit Rietveld Akademie í Amsterdam.

Einkasýningar/Solo exhibitions:

- 1994 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1991 Galleri Sævars Karls, Reykjavík
- 1991 Norræna húsið/Nordic House, Reykjavík
- 1989 Listasafn Reykjavíkur/Reykjavík Municipal Art Museum,
Kjarvalsstaðir, Reykjavík
- 1989 Galleri Gangurinn, Reykjavík
- 1988 Slunkaríki, Ísafjörður
- 1986 Galleri Borg, Reykjavík
- 1986 World's End, Kaupmannahöfn/Copenhagen
- 1984 Eastman Wahmendorf Gallery, New York
- 1983 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1983 Café Opera, Stokkhólmur/Stockholm
- 1983 Barbar, Stokkhólmur/Stockholm
- 1982 Gallerie Forum, Stokkhólmur/Stockholm
- 1982 Galleri Zon, Stokkhólmur/Stockholm
- 1981 Giftshop, Stokkhólmur/Stockholm

Helstu samsýningar/Main joint exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR,“ Listasafn
Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavík Municipal Art Museum

- 1992 „Ute-Inne," Galleri Forum í Vasaparken, Stokkhólmur/Stockholm
- 1992 „Nordisk Teckningstriennial," Kulturhuset, Stokkhólmur/Stockholm
- 1991 „F-15 Moss," Noregur, Árósar/Norway, Aarhus
- 1991 „Í minningu Ragnars í Smára," Listasafn ASÍ/Labour Unions' Art Gallery, Reykjavík
- 1990 „When two worlds meet," Warm Gallery, Minneapolis
- 1988 „Reykjavík-Helsinki, via Cairo," Gallerie Pelin, Helsinki
- 1988 „Sjálfsmyndir," Kjarvalsstaðir, Reykjavík
- 1987 „Svarta skýið," Kjarvalsstaðir, Reykjavík
- 1987 „Miklatún/Manhattan," Norræna listamiðstöðin, Sveaborg, Helsinki; Upplands Konstmuseum, Uppsala; Joensuu taidemuseum, Finland; Södertälje Konsthall, Sviþjóð/Sweden; Miklatún/Manhattan; Galleri F 15, Moss, Noregur/Norway
- 1986 „Pirtola and his Toverit," Gallerie Pelin, Helsinki
- 1985 „Hér og nú," Kjarvalsstaðir, Reykjavík
- 1985 „There is nothing cool about war," Food Stamp Gallery, New York
- 1985 „The Garbage Show," Nico Smith Gallery, New York
- 1985 „Linus and Friends," St. Mark's Gallery, New York
- 1985 Freddy the Dreamer Gallery, New York - various shows
- 1984 „L'esprit du Nord," Espace Da et Du, Paris Contemporary Jewellery; Modern Museum of Art,
- 1984 Modern Museum of Art, Tokyo, Kyoto
- 1984 Málverk, ung ísländsk konst; Lunds Konsthall, Lundur
- 1983 En skyltfönsterutstilling; Nordiska Galleriet, Stokkhólmur/Stockholm
- 1983 Ricochet, 25 peintres et David Bowie; Gallerie Creatis, Paris
- 1983 Ungt svenskt avantgarde; Skånska Konstmuseet/ Pictura, Lundur
- 1983 UM-sýningin; Kjarvalsstaðir, Reykjavík
- 1982 Toppen utan staket; Serafimeríasarettet, Stokkhólmur
- 1982 Jewellery redefined; British Crafts Centre, London
- 1982 N.Y. Galleri St. Olof, Norrköping



Finna Birna Steinsson
f. 1958 í Kaupmannahöfn/born
1958 in Copenhagen

Menntun/Education:

- 1984-85 Myndlistaskólinn í Reykjavík/Reykjavik College of Art
- 1985-89 Myndlista- og handiðaskóli Íslands/Icelandic College of Art and Handicraft, Reykjavík
- 1989-92 Listaakademian í München, skúlpútur/Munich Academy of Fine Art, Sculpture

Einkasýningar/Solo exhibitions:

- 1993 Menningarmiðstöðin Gerðuberg, Reykjavík
- 1993 „1000 veifur í Vatnsdalshólum"/Environmental work, Vatnsdalshólar, north Iceland

Samsýningar/Joint exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR," Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir, Reykjavík Municipal Museum
- 1993 Myndhöggvarafélagið í Reykjavík, Hveragerði/Reykjavík Sculptors' Association show, Hveragerði
- 1993 Norrænir myndhöggvarar, Eidfjord, Noregur/Norway
- 1992 „Leib und Leben," München, Freising og/and Salzburg
- 1992 Árssýning, Listaakademian í München/Annual exhibition, Munich Academy of Fine Art
- 1991 Árssýning, Listaakademian í München/Annual exhibition, Munich Academy of Fine Art
- 1991 Listahátíð í München/Munich Arts Festival
- 1990 Stadtmuseum München
- 1989 Kjarvalsstaðir, Reykjavík



Finnboði Pétursson

f. 1959 í Reykjavík/born 1959 in Reykjavík

Menntun/Education:

- 1979-83 Myndlista- og handiðaskóli Íslands/Icelandic College of Art and Handicraft, Reykjavík
- 1983-85 Jan van Eyck Akademie, Holland

Einkasýningar/Solo exhibitions:

- 1994 Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/ Reykjavík Municipal Art Museum
- 1991 „Hringur og lína,“ Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1989 „Teikningar,“ Faco - Gallerí Krókur, Reykjavík
- 1989 „C.R.F.S. II,“ Gallerí Birgis Andréssonar, Vesturgata, Reykjavík
- 1988 „Bylgjur II,“ Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1987 „Portraits of Unknown Friends,“ Time Based Arts, Amsterdam
- 1985 „Festival Kijk Music,“ Gele Rijder, Arnhem, Holland
- 1985 Theatercafé, Maastricht
- 1985 C.R.F.S., Time Based Arts, Amsterdam

Samsýningar/Joint exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR,“ Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavík Municipal Art Museum
- 1993 „T,“ Listasafn á Akureyrar/Akureyri Art Museum
- 1993 „Borealis VI,“ Listasafn Íslands/National Gallery of Iceland, Reykjavík
- 1993 Ujazdowski kastali, Varsjá/Warsaw og Gallery Wyspa, Gdansk
- 1992 „Mobile,“ Listahátið í Reykjavík/Reykjavík Arts Festival
- 1987 „Kex,“ Kulturhuset, Stokkhólmur/Stockholm
- 1987 „Kex,“ UKS Ósló
- 1987 „Portraits of Unknown Friends,“ Umedia Umeå, Sviþjóð/Sweden
- 1985 „Een situatie-Åstand,“ Dominicanerkirk, Maastricht
- 1984 „Icelandic Artists,“ Palazzo, Liestal, Sviss/Switzerland
- 1983 „UM,“ Kjarvalsstaðir, Reykjavík
- 1983 „Gullströndin andar,“ J.L. húsið, Reykjavík
- 1982 Biennale des Jeunes Artists, Musée de l'Art Moderne, Paris
- 1981 „Bruni BB,“ Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík

- 1980 „Tveir listamenn,“ Gallerí Suðurgata 7, Reykjavík

Annað/Other:

- 1993 „Ikón,“ myndband/video
- 1992 „Óður,“ myndband/video
- 1991 Kynningarmyndband. (innsetningar)/video installations
- 1985 Theatercafé, Maastricht (gjörningar)/performance
- 1983 Mob Shop „Thingummy“ (teikningar og hljóðritun) /sound drawing
- 1983 „Gramm project,“ Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1983 Norræn ráðstefna um myndbandalist/Nordic video art conference, Helsinki



Guðjón Ketilsson

f. 1956 í Reykjavík/born 1956 in Reykjavík

Menntun/Education:

- 1974-78 Myndlista- og handiðaskóli Íslands/Icelandic College of Art and Handicraft, Reykjavík
- 1979-80 Nova Scotia College of Art and Design, Canada

Einkasýningar/Solo exhibitions:

- 1994 Gerðuberg, Reykjavík
- 1993 Gallerí Sólon Íslandus, Reykjavík
- 1991 Listasafn Reykjavíkur/Reykjavík Municipal Art Museum, Kjarvalsstaðir, Reykjavík
- 1991 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1990 Gallerí Sævars Karls, Reykjavík
- 1987 FÍM-salurinn, Reykjavík
- 1986 Mokka, Reykjavík
- 1986 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1983 „Gangurinn,“ Reykjavík
- 1982 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1981 Rauða húsið, Akureyri

Samsýningar/Joint exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR,“ Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavík Municipal Art Museum

- 1993 Portið, Hafnarfirði
- 1989 „Nordisk Tecknings Triennial," Sviþjóð/Sweden
- 1989 Myndhöggvarafélagið, Korpúlfstaðir
- 1984 „14 listmenn," Listasafn Íslands/National Gallery of Iceland
- 1984 Kulturhus Palazzo, Sviss/Switzerland
- 1983 U.M., Kjarvalsstaðir, Reykjavík
- 1983 „Gullströndin andar," Reykjavík
- 1982 „Lethimäki Symposium," Finnland
- 1980 „Experimental Environment," Korpúlfstaðir
- 1980 Myndhöggvarafélagið, Listahátið/Sculptors' Association Arts Festival, Korpúlfstaðir
- 1980 Ásmundarsalur, Reykjavík



Guðrún Hrönn Ragnarsdóttir

f. 1956 í Reykjavík/born 1956 in Reykjavík

Menntun/Education:

- 1974-78 Myndlista- og handiðaskóli Íslands/Icelandic College of Art and Handicraft, Reykjavík
- 1978-79 Den vrije academie psychopolis, Haag
- 1979-82 Jan van Eyck Academie, Maastricht

Einkasýningar/Solo exhibitions:

- 1993 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1992 Galleri 11, Reykjavík
- 1990 Tampere-talo, Tampere, Finnland
- 1989 Galleri Sævars Karls, Reykjavík
- 1988 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1988 Slúnkariki, Ísafjörður
- 1988 Boekie Woekie, Amsterdam
- 1986 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1982 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík

Helstu samsýningar/Main joint exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR," Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavík Municipal Art Museum
- 1993 Galleri Umbra, Guðrún Hrönn, Ráðhildur Ingadóttir og Sólveig Aðalsteinsdóttir, Reykjavík

- 1991 Galleri Strom, Guðrún Hrönn, Rúna Þorkelsdóttir, Amsterdam
- 1990 Aurora 3, Norræna húsið, Reykjavík og Færeyjar/Nordic Houses in Reykjavík and the Faroe Islands
- 1989 Aurora 3, Nordiskt Konstcentrum, Sveaborg, Finnland
- 1987 Guðrún Hrönn, Steingrímur E. Kristmundsson og Viggo Andersen, UKS, Osló/Oslo
- 1987 Galleri Leger, Malmö
- 1987 Artists „Statements," Vín/Vienna
- 1985 „Hér og nú," Listahátið kvenna/Women's Arts Festival, Kjarvalsstaðir, Reykjavík
- 1984 Kulturhaus Pallazzo, „Young Icelandic Artists," Liestal, Sviss/Switzerland
- 1983 „HAM 83," Kjarvalsstaðir, Reykjavík
- 1981 „Vide Markt," Maastricht
- 1981 Guðrún Hrönn, Guðjón Ketilsson, Ásmundarsalur, Reykjavík Suðurgata 7, Konstgrafikergalleriet, Helsinki
- 1981 Galleri St. Petri, Lundur

Verk í opinberri eigu/ Works in public collections:

- Listasafn Íslands/National Gallery of Iceland
- Municipal Art Museum
- Nýlistasafnið/Living Art Museum
- Listasafn Reykjavíkur/Reykjavík Municipal Art Museum



Halldór Ásgeirsson

f. 1956 í Reykjavík/born 1956 in Reykjavík

Menntun/Education:

- 1977-80 Myndlistardeild Parisarháskóla/University of Paris Department of Fine Arts
- 1983-86 Myndlistardeild Parisarháskóla/University of Paris Department of Fine Arts
- Dvaldi í Austurlöndum/Stayd in the Far East

Einkasýningar/Solo exhibitions:

- 1993 Listasafn ASÍ/Labour Unions' Art Gallery, Reykjavík
- 1992 Galleri Slúnkariki, Ísafjörður
- 1992 Hótel Búðir, Snæfellsnes

1991 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
 1991 Gallerí 11, Reykjavík
 1989 Listasafn Reykjavíkur/Reykjavik Municipal Art Museum, Kjarvalsstaðir, Reykjavík
 1989 Gallerí Gangur, Reykjavík
 1989 Gallerí Slúnkaríki, Ísafjörður
 1988 Boekie Voekie, Amsterdam
 1987 Gallerí Birgis Andréssonar, Reykjavík
 1987 Theatre Arcane, Paris
 1987 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
 1987 Brandts Klædefabrik Kunsthallen, Odense
 1986 Gallerí Slúnkaríki, Ísafjörður
 1985 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
 1983 Oey's Etalage, Amsterdam
 1982 Rauða húsið, Akureyri
 1981 Gallerí Suðurgata 7, Reykjavík

Samsýningar/Joint exhibitions:

1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR,“ Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavik Municipal Art Museum
 1993 Myndhöggvarafélagið í Reykjavík, Hveragerði/Reykjavik Sculptors' Association show, Hveragerði
 1993 Stjórnsluhúsið Búðardal/West Iceland
 1993 Gallerí Wyspa, Gdansk
 1993 Museum of Contemporary Art, Varsjá/Warsaw
 1992 „Íslensk nútímahöggmyndalist,“ Kringlan, Reykjavík
 1992 Trädgårdsföreningen, Gautaborg/Gothenburg
 1992 Nútímalistasafnið í Helsinki/Helsinki Modern Art Museum
 1991 Listasafn ASÍ/Labour Unions' Art Gallery, Reykjavík
 1989 Garðyrkjuskólinn í Hveragerði/Horticultural College, south Iceland
 1989 Myndhöggvarafélagið í Reykjavík/Reykjavik Sculptors' Association
 1988 Gallery Vanhan, Helsinki
 1988 Gallerí Pelin, Helsinki
 1988 Íslenska sendiráðið í París/Icelandic embassy, Paris
 1987 Kjarvalsstaðir, Reykjavík
 1986 Galerie Beaux Arts, Bordeaux
 1986 Maire de Trouville Sur Mer, Trouville, Frakkland/France
 1986 Gallery Lövenadler, Stokkhólmur/Stockholm
 1985 Biennale des Friedens, Hamborg/Hamburg
 1985 Norræna listamiðstöðin, Sveaborg/Nordic Art Centre, Sveaborg, Helsinki
 1985 Centre nationale des Arts Plastiques, Paris
 1983 Kjarvalsstaðir, Reykjavík
 1981 Trondheims Kunstforening, Prándheimur/Trondheim
 1981 Bergens Kunstforening, Bergen

1981 Gallerí Akumlatory 2, Poznan, Pólland/Poland
 1980 Gallerí Kanal 2, Kaupmannahöfn/Copenhagen
 1980 Gallerí Suðurgata 7, Reykjavík
 1979 Gallery Zona, Flórens/Florence

Verk í opinberri eigu/Works in public collections:

Byggðasafnið, Borgarnes/Borgarnes Regional Museum
 Guggenheimsafnið í New York
 Listasafn ASÍ/Labour Unions' Art Gallery, Reykjavík
 Listasafn Flugleiða/Icelandair
 Listasafn Kópavogs/Kópavogur Art Museum
 Listasafn Íslands/National Gallery of Iceland, Reykjavík
 Listasafn Reykjavíkur/Reykjavik Municipal Art Museum, Kjarvalsstaðir
 Nútímalistasafnið í Helsinki/Museum of Modern Art, Helsinki
 Nútímalistasafnið í New York (MOMA)
 Stjórnsluhúsið, Búðardalur/Búðardalur Local Govt. Office, west Iceland



Haraldur Jónsson

f. 1961 í Helsinki, Finnlandi/born
 1961 in Helsinki

Menntun/Education:

1984-87 Myndlista-og handiðaskóli Íslands/Icelandic College of Art and Handicraft
 1987-90 Kunstakademie, Düsseldorf, Þýskaland/Germany
 1990 Meisterschüler

Einkasýningar/Solo exhibitions:

1993 Búðir, Snæfellsnes
 1993 Galerie IN SITU, Aalst, Belgía/Belgium
 1992 Mokkafélagið, Reykjavík
 1993 Menningarmiðstöðin Gerðuberg, Reykjavík
 1990 Kunstakademie, Düsseldorf
 1990 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
 1987 Hafnargallerí, Reykjavík

Samsýningar/Joint exhibitions:

1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR,“ Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavik Municipal Art Museum

- 1994 „Karlímýndin," Menningarmiðstöðin Gerðuberg
 1993 „Kaffi með Kristi," Mökkakaffi, Reykjavík
 1993 „Situation '93," Reykjavík - Köln, Nýlistasafnið/
 Living Art Museum
 1993 „SAMTAL (Myndbandasýning)," Menningarmiðstöðin,
 Gerðuberg, Reykjavík
 1992 „ÍSLAND-ÍJSLAND," DA Goes, Vlissingen,
 Middelburg, Holland
 1992 „Aurora 5," Joensuu, Finnland
 1992 Listahátíð, Kringlan, Reykjavík/Reykjavík Art Festival
 1991 „Europe Unknown," Kraká, Pólland/Cracow, Poland
 1990 „Spielmühle," Salzburg, Austurríki/Austria
 1989 Staattheater, Remscheid, Þýskaland/Germany
 1989 Kunstakademie, Düsseldorf
 1988 Kunstakademie, Düsseldorf

Verk í eigu opinberra aðila/Works in public collections:

Einkasöfn í Þýskalandi, Hollandi og Englandi/Private collections in
 Germany, the Netherlands and England
 Listasafn Íslands/National Gallery of Iceland
 Listasafn Reykjavíkur/Reykjavík Municipal Art Museum



Hlynur Helgason

f. 1961 á Akureyri/born 1961 in Akureyri

Menntun/Education:

- 1980 Stúdentspróf frá eðlisfræðibraut Flensborgarskóla
 /Matriculation
 1981-82 Arkitektúr, Kansasháskóla/Architecture,
 University of Kansas
 1982-86 Málunardeild MHÍ/Painting Department, Icelandic College of
 Art and Handicraft, Reykjavík
 1989-90 Uppeldis- og kennslufræði, Háskóli Íslands/Dip. Ed,
 University of Iceland
 1992-94 MA, Fine Art, Goldsmith's College, London

Einkasýningar/Solo exhibitions:

- 1992 „Sundursetningar," Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík

- 1991 „Stormur í eyðimörk og fleiri myndir", AXIS-húsgögn, Reykjavík
 1990 „Frá stöðum," Gallerí 11, Reykjavík
 1989 Ásmundarsalur, Reykjavík
 1986 Kynning í Alþýðubankanum, Akureyri

Samsýningar/Joint exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR," Listasafn Reykjavíkur,
 1987 „Sjá," Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík



Ívar Valgarðsson

f. 1954 í Reykjavík/born 1954 in Reykjavík

Menntun/Education:

- 1971-75 Myndlista- og handiðaskóli Íslands/Icelandic College of
 Art and Handicraft, Reykjavík
 1977-80 Striching de Vrije Academie, den Haag

Einkasýningar/Solo exhibitions:

- 1994 Norræna Húsið/Nordic House, Reykjavík
 1991 Gallerí Gangur, Reykjavík
 1991 Kjarvalsstaðir, Reykjavík
 1990 Gallerí Augusta, Sveaborg, Helsinki
 1989 Nýlistasafnið, Reykjavík/Living Art Museum, Reykjavík
 1989 Kalundaborg, Danmörk/Denmark
 1987 Kjarvalsstaðir, Reykjavík
 1984 Kjarvalsstaðir, Reykjavík
 1983 Gallerí Gangur, Reykjavík
 1980 Ásmundarsalur, Reykjavík
 1980 Gallerí Gangur, Reykjavík

Samsýningar/Joint exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR," Listasafn
 Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavík Municipal Art Museum
 1994 „Jóni Gunnari til heiðurs," Nýlistasafnið, Reykjavík/Living Art
 Museum, Reykjavík
 1994 „Ný aðföng," Listasafn Íslands, Reykjavík/National Gallery of
 Iceland, Reykjavík

- 1994 „Karlímýndin," menningarmiðstöðin Gerðuberg, Reykjavík
- 1992 „Nordisk Skulptur i Parken," Gautaborg/Gothenburg
- 1988 „Fimm ungir listamenn," Listasafn Íslands, Reykjavík/National Gallery of Iceland, Reykjavík
- 1988 „The Arts Olympics," Seoul
- 1987 „Aldaspeglill," íslensk myndlist í eigu safnsins 1900-1987, Listasafn Íslands, Reykjavík/Exhibition of Icelandic collection, National Gallery of Iceland, Reykjavík
- 1987 „Íslensk abstraktlist," Kjarvalsstaðir, Reykjavík
- 1987 Small Sculpture Exhibition, Budapest
- 1987 „Streif" through Nordic sculpture '87, Kunsthallen Brandts Klædefabrik, Óðinsvæ/Odense
- 1984 Nýlistasafnið, Reykjavík/Living Art Museum, Reykjavík
- 1984 „14 listamenn," Listasafn Íslands, Reykjavík/National Gallery of Iceland, Reykjavík
- 1983 „Yfir hádegisbauginn" (across the Meridian), Museum Fodor, Amsterdam
- 1980 „Experimental Environment 2," Korpúlsstaðir, Reykjavík
- 1979 Galleri SÚM, Reykjavík
- 1974 Listahátíð í Reykjavík/Reykjavík Arts Festival

Verk í opinberri eigu/Works in public collections:

- Listasafn Íslands/National Gallery of Iceland
- Listasafn Reykjavíkur/Reykjavík Municipal Art Museum
- Norræna húsið, Færeyjar/Nordic House, Faroe Islands
- Olympiugarðurinn, Seoul, Kórea/Olympic Park, Seoul



Kristinn G. Harðarson
f. 1955/born 1955

Menntun/Education:

- 1972-73 Myndlistaskólinn í Reykjavík/Reykjavík College of Art
- 1973-77 Myndlista- og handiðaskóli Íslands/Icelandic College of Art and Handicraft, Reykjavík
- 1977-78 De Stichting de Vrije Academie voor Beeldende Kunsten, Haag, Holland

Einkasýningar/Solo exhibitions:

- 1993 Vinnustofa Magnúsar Pálssonar, London
- 1993 Mokka, Reykjavík
- 1992 Galleri Rotor, Gautaborg/Gothenburg
- 1991 Forum d'Art Contemporain, Sierra, Sviss/Switzerland
- 1991 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1989 Galleri Sævars Karls, Reykjavík
- 1988 Galleri Birgis Andréssonar, Reykjavík
- 1988 Krókur, Reykjavík
- 1988 Gangurinn, Reykjavík
- 1988 Galleri gluggi, Akureyri
- 1988 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1988 Slúnkaríki, Ísafjörður
- 1987 Galleri Svart á hvítu, Reykjavík
- 1986 Slúnkaríki, Ísafjörður
- 1986 Lenz-Rifraزيون, Parma, Ítalía
- 1985 Gangurinn, Reykjavík
- 1984 Halle de L'île, Genf/Geneva
- 1983 Studio Arti Visive, Siracusa, Ítalía
- 1983 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1981 Ásmundarsalur, Reykjavík
- 1979 Galleri Suðurgata 7, Reykjavík

Samsýningar/Join exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR," Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavík Municipal Art Museum
- 1992 „Det store i det små, tendenser i nordisk skulptur 1992," Århus Kunstforeningen af 1847, Århus
- 1992 Connecticut artists, RAW, Hartford, USA
- 1992 Connecticut Artists, RAW, Hartford, USA
- 1991 „Icelandic Contemporary Art," All-Russian Decorative and Folk Art Museum, Moskva/Moscow
- 1991 Minningarsýning Ragnars í Smára, Listasafn ASÍ/Labour Unions' Art Gallery, Reykjavík
- 1990 Norræna húsið/Nordic House, Reykjavík
- 1990 „Ti fra Norden," Museet for Samtidskunst, Osló/Oslo
- 1989 Hotel Pulitzer, Amsterdam
- 1989 „Aurora," Sveaborg, Finnland
- 1988 „Maðurinn í forgrunni," Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavík Municipal Art Museum
- 1987 „KEX," Konst från Island och Norge, Kulturhuset, Stokkhólmur/Sweden
- 1987 „KEX," Ung kunstnerens samfund, Osló/Oslo
- 1987 „Íslensk abstraktmyndlist," Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavík Municipal Art Museum
- 1987 Gallery Leger, Malmö
- 1985 Mokka, Reykjavík

- 1984 Listasafn Íslands/National Gallery of Iceland, Reykjavík
 1984 „Foto som konst," Nordic konstcentrum/Nordic Art Centre, Sveaborg, Helsinki
 1984 Malmö Konshall, Malmö
 1984 Franklin Furnace, New York
 1984 Basel Art Fair, Basel
 1984 Sumarsýning Gangsins, Reykjavík
 1984 „Icelandic Artists in Palazzo," Liestal, Sviss/Switzerland
 1983 Norræna húsið/Nordic House, Reykjavík
 1983 „Amsterdam-Reykjavík," Yfir hádegisbauginn, Museum Fodor, Amsterdam
 1983 „Gullströndin andar," JL-húsinu, Reykjavík
 1983 „UM 83," Kjarvalsstaðir, Reykjavík
 1983 Kirkjulist, Kjarvalsstaðir, Reykjavík
 1983 „Mobshop," Mokka, Reykjavík
 1982 „Basel Art Fair," Basel
 1980 „Iceland," Galleria Zona, Flórens/Florence
 1979 Kjarvalsstaðir, Reykjavík
 1978 Galleri SÚM, Reykjavík
 1977 Galleri Suðurgata 7, Reykjavík
 1976 Galleri SÚM, Reykjavík

Verk í opinberri eigu/Works in public collections:

- Listasafn Íslands/National Gallery of Iceland, Reykjavík
 Listasafn Reykjavíkur/Reykjavík Municipal Art Museum, Kjarvalsstaðir
 Museum d'Art Decorative, Genf, Sviss/Geneva
 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík



Kristinn E. Hrafnsson
 f. 1960 á Ólafsfirði/
 born 1960 in Ólafsfjörður

Menntun/Education:

- 1982-83 Myndlistaskólinn á Akureyri/Akureyri Art College
 1983-86 Myndlista- og handiðaskóli Íslands/Icelandic College of Art and Handicraft
 1986-90 Akademie der Bildenden Künste, München, Þýskalandi /Germany

Einkasýningar/Solo exhibitions:

- 1994 „Hér getur allt gerst," Ásmundarsafn/Ásmundur Sveinsson Sculpture Museum, Reykjavík
 1992 „Tilvitnanir," Menningarmiðstöðin Gerðuberg, Reykjavík/
 Gerðuberg Arts Centre, Reykjavík
 1992 „Motus Terrae," Otso gallery, Espoo, Finnland
 1990 „Staðir," Listasafn Reykjavíkur/Reykjavík Municipal Art Museum, Kjarvalsstaðir

Samsýningar/Joint exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR," Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavík Municipal Art Museum
 1994 „Jóni Gunnari til heiðurs," Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
 1993 „777" Árósar/Aarhus, Amsterdam, Bratislava, Duisburg, Moskva/Moscow, Portsmouth, Reykjavík
 1993 Stofnsýning Listasafnsins á Akureyri/Inaugural exhibition, Akureyri Art Museum
 1993 Myndhöggvarafélagið í Reykjavík; útsýning, Hveragerði/Reykjavík Sculptors' Association show, Hveragerði
 1993 Stofnsýning Listasafns Dalamanna, Búðardalur/Inaugural exhibition, Búðardalur Art Museum
 1992 „Íslensk nútíma höggmyndalist," Listahátíð í Reykjavík /Reykjavík Arts Festival
 1992 „Trjúhesturinn," Akureyri
 1991 „Big Scale," Malmö, Svíþjóð/Sweden
 1991 „Ungir listamenn," Listasafn ASÍ/Labour Unions' Art Gallery, Reykjavík
 1990 Listahátíð í Reykjavík/Reykjavík Arts Festival
 1984-90 Ýmsar samsýningar á námsárum heima og erlendis/various student exhibitions in Iceland and overseas

Verk í opinberri eigu/Works in public collections:

- Listasafnið á Akureyri/Akureyri Art Museum
 Listasafn Dalamanna, Búðardalur/Búðardalur Art Museum
 Listasafn Íslands/National Gallery of Iceland
 Listasafn Reykjavíkur/Reykjavík Municipal Art Museum
 Menningarmiðstöðin Gerðuberg, Reykjavík/Gerðuberg Arts Centre, Reykjavík
 Ólafsfjarðarbær Ólafsfjörður Town



Margrét Magnúsdóttir

f. 1962 í Reykjavík/born 1962 in Reykjavík

Menntun/Education:

- 1984-87 Myndlista og handiðaskóli Íslands,
Höggmyndadeild/Sculpture Department, Icelandic College
of Art and Handicraft
- 1988-92 Hochschule der Kunste Berlin, höggmyndadeild/
Sculpture Department
- 1993 Hochschule der Kunste Berlin, Meistaragráða/MA

Einka sýningar/Solo exhibitions:

- 1993 menningarmiðstöðin Gerðuberg
- 1992 Ófeigur, Gullsmiðjan og Listmunahúsið

Samsýningar/ Joint exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR,“ Listasafn
Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavík Municipal Art Museum
- 1993 Hochschule der Kunste, Berlin
- 1992 Hochschule der kunste, Berlin
- 1990 Produzenten gallerie Broschwitz, Berlin
- 1987 Hafnargalleri Reykjavík



Ólafur S. Gíslason

f. 1962/born 1962

Menntun/Education:

- 1980-83 Myndlista- og handiðaskóli Íslands, Reykjavík/Icelandic
College of Art and Handicraft, Reykjavík
- 1983-88 Hochschule für bildende Künste, Hamborg/Hamburg

Einkasýningar/Solo exhibitions:

- 1994 „Vernissage,“ Listasafn Reykjavíkur,
Kjarvalsstaðir/Reykjavík Municipal Art Museum, Kjarvalsstaðir
- 1993 „Vernissage,“ Galleri Globe, Kaupmannahöfn/Copenhagen
- 1993 „Vernissage,“ Norræna listamiðstöðin/Nordic Art Centre,
Sveaborg, Helsinki
- 1992 Galleri Gangur, Reykjavík
- 1992 Shedhalle, Zürich
- 1992 Galleri einn einn, Reykjavík
- 1991 Galerie Fons Welters, Amsterdam
- 1990 XPO Galerie, Hamborg/Hamburg
- 1988 Norræna húsið, Reykjavík/Nordic House, Reykjavík
- 1986 Nýlistasafnið, Reykjavík/Living Art Museum, Reykjavík

Samsýningar/ Joint exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR,“ Listasafn
Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavík Municipal Art Museum
- 1993 „Entré,“ Lönnström Art Museum, Rauma
- 1993 „JuxtaPosition,“ Charlottenborg, Kaupmannahöfn/
Copenhagen
- 1992 „Norrskén,“ Konsthallen, Gautaborg/Gothenburg
- 1992 Listahátið, Reykjavík/Reykjavík Arts Festival
- 1991-92 „Blue Transparency,“ Moderna museet, Stokkhólmur; Museu
d'Arte, Sao Paulo; Museu d'Arte Moderna, Rio de Janeiro; Museo
Nacionale de artes Plasticas, Montevideo; Museo de Arte Moderno
de la Ciudad, Buenos Aires; Museo de Arte Moderno, Bogotá; Museo
de Arte Contemporaneo de Caracas; No Centro de Arte
Moderna, Lissabon/Lisbon; Charlottenborg,
Kaupmannahöfn/Copenhagen
- 1991 „Gullivers Reisen,“ Galerie Sophia Ungers, Köln/Cologne
- 1991 Stipendiatenausstellung, Kampnagelfabrik,
Hamborg/Hamburg
- 1990 „Auflagen,“ XPO Galerie, Hamborg/Hamburg
- 1989 Nýlistasafnið, Reykjavík/Living Art Museum, Reykjavík
- 1988 Salzgitter-Symposium



Ólöf Nordal

f. 1961 í Kaupmannahöfn/born 1961
in Copenhagen

Menntun/Education:

- 1981-85 Myndlista- og handiðaskóli Íslands/Icelandic College of Art and Handicraft, Reykjavík
- 1989-91 MFA. Cranbrook Academy of Art, Bloomfield Hills, Michigan
- 1991-93 MFA. Yale University School of Art, New Haven, Connecticut

Einkasýningar/Solo exhibitions:

- 1994 Menningarmiðstöðin Gerðuberg, Reykjavík
- 1991 Gallerí Sævars Karls, Reykjavík
- 1985 Gallerí Slúnkaríki, Ísafjörður

Samsýningar/Joint exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR,“ Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavík Municipal Art Museum
- 1993 „Tvískinnungur kvenholdsins,“ Mokka, Reykjavík
- 1993 „Skulpture 1993,“ Art & Architecture Gallery, New Haven, Connecticut
- 1993 „Nýlistasafnið 15 ára,“ Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1992 „Norfolk Sculpture project,“ Ellen Battell Stoeckel Estate, Norfolk, Connecticut
- 1991 „MFA Thesis Exhibition,“ Cranbrook Academy of Art Museum, Bloomfield Hills, Michigan
- 1990 Universidad Iberoamericano, Mexico City, Mexico



Ragnheiður Hrafnkelsdóttir

f. 1953 í Reykjavík/born 1953 in Reykjavík

Menntun/Education:

- 1978-82 Kunst og Håndværkerskolen, Kaupmannahöfn/Copenhagen
- 1982-84 Gerrit Rietfeld Academie, Amsterdam
- 1989-91 MFA, Pratt Institute, New York

Einkasýningar/Solo exhibitions:

- 1992 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1991 Higgins Hall Gallery, Brooklyn, New York (í tengslum við/in association with Pratt Institute)
- 1988 Gallerí Svart á hvítu

Samsýningar/Joint exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR,“ Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavík Municipal Art Museum
- 1994 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1987 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1983 Nýlistasafnið, Reykjavík
- 1982 Helligåndshuset, Kaupmannahöfn/Copenhagen



Rúri

f. 1951 í Reykjavík/born 1951 in Reykjavík

Menntun/Education:

- 1971-74 nám við Myndlista- og handiðaskóla Íslands, Skúlpúrdeild/Sculpture Department, Icelandic College of Art and Handicraft, Reykjavík
- 1976-78 nám við De Vrij Academie Psychopolis, den Haag,æðri listir (object-project og Films-Video)

Dvalið og starfað:

Í Danmörku, Finnlandi, Svíþjóð og Kanada auk Hollands/Lived and worked in Denmark, Finland, Sweden, Canada and the Netherlands

Einkasýningar/Solo exhibitions:

- 1994 Kuvataideakatemia Galleria, Helsinki
 1992 Afstæði, Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavik Municipal Art Museum
 „Slunkariki, Ísafjörður
 1991 „Metramál," Reykjavík
 „Over Klaveret, Kaupmannahöfn/Copenhagen
 „Mjót," Nýlistasafn/Living Art Museum, Reykjavík
 1989 „Tidsfragment," Konstakademien, Stokkhólmur/Stockholm
 1987 „Tími," Kjarvalsstaðir, Reykjavík
 1984 „Kjarvalsstaðir," Reykjavík
 „Skipulagsstofa höfuðborgarsvæðisins, Kópavogur/
 Urban planning office, Kópavogur
 1983 „Regnbogi I," Korpúlfstaðir
 1982 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
 1979 Galerie Lóa, Amsterdam
 1979 Galerie 38 og Galerie Kanal 2, Kaupmannahöfn/Copenhagen
 1978 „De Appel," Amsterdam
 1977 „Walking...," Maastricht og Harlem
 1975 „Sólstöður," Flatey á Breiðafirði

Helstu samsýningar/Main joint exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR," Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavik Municipal Art Museum
 1994 „Jóni Gunnari til heiðurs," Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
 1993 „Zeit-Sichten," Frauen-Museum, Bonn
 „777 - Distance Communication - 3," í Amsterdam, Aarhus, Bratislava, Duisburg, Moskva/Moscow, Reykjavík og Portsmouth
 1992 „Ajatukcia," Norræna menningarmiðstöðin/Nordic Art Centre in Sveaborg, Helsinki
 „MIMA," St. Kilda, Ástralía/Australia
 „Wanås," útsýning, Knislinge, Svíþjóð/Sweden
 1991 „Wish of Peace," Pisa, Ítalía
 1990 „10:Konstmässan," Stockholm Art Fair, Specialutställningen, Svíþjóð/Sweden
 1987 „Art of Today II," Budapest
 1986 „Bein í köldum ofni," Sveaborg
 „Concrete-Art in the Street," útsýning/outdoor exhibition, Helsinki
 1985 „Saari-Vala," Bockholm, Barösund
 „Big Scale 85," útsýning, Malmö Festival

- 1984 „Kulturhaus Palazzo," Liestal, Sviss/Switzerland
 „The Art Revealed," Franklin Furnace, New York
 „Flyvende Beton," útsýning, Kaupmannahöfn/outdoor exhibition, Copenhagen
 1983 „Biennale de Pontevedra," Pontevedra
 „Íslensk Bókverk," Gallerie A, Amsterdam
 „Yfir hádegisbaug," Museum - Stedelijk Museum, Amsterdam
 1982 „It Can't Happen Here," Sveaborg, Finnland
 „Biennale de Paris," Beu Bourg, Paris
 1981 „Íslandsk Samtidskunst," Trondheims Kunstforening, Pråndheimur/Trondheim
 „Performance Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden, Oslo
 1980 Drakabygget 20 Years Festival, Drakabygget, Svíþjóð/Sweden
 1979 „Mail Art," Studio Levi, Madrid
 „Galerie Zona, Flórens/Florence
 1978 „Stamp Art," Amsterdam
 „Listahátíð/Arts Festival í Reykjavík, Myndhöggvarafélagið í Reykjavík/Sculptors' Association, Ásmundarsalur, Reykjavík
 1977 Samsýning í Norræna húsinu/Nordic House, Reykjavík (HPF, ÓL, NH, PV, R)
 1975 „SÚM '75," Galleri SÚM, Reykjavík
 1974 Útsýning Myndhöggvarafélagsins í Reykjavík á Listahátíð, Reykjavík/Sculptors' Association outdoor exhibition, Reykjavík Arts Festival

Verk í opinberri eigu/Works in public collections:

- Henie - Onstad Kunstsenter, Høvikodden, Noregi/Norway
 Listasafn Íslands/National Gallery of Iceland, Reykjavík
 Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir, Reykjavík
 Museum of Modern Art, New York, USA
 „Observatorium" í Wanås, Svíþjóð/Sweden
 „Regnbogi" við Flugstöð Leifs Eiríkssonar á Keflavíkurflugvelli/Rainbow sculpture at Keflavík Airport terminal
 Safn Flugleiða, Reykjavík/Icelandair
 „Stuðlar" við Háskólabíó í Reykjavík
 „Time Concrete" í Hämeenlinna í Finnlandi (er í eigu borgarinnar)/City of Hämeenlinna
 Verk í einkasöfnum m.a., í safni Carl Gustav Sviakonungs, enn fremur í söfnum í eftirtöldum löndum: Danmörku, Finnlandi, Hollandi, Ítalíu, Kanada, Spáni, Ungverjalandi, Pýskalandi/Works in private collections include that of King Carl Gustav of Sweden, and museums in Denmark, Finland, the Netherlands, Italy, Canada, Spain, Hungary and Germany



Stefán Jónsson

f. 1964 á Akureyri/born 1964 in Akureyri

Menntun/Education:

- 1985 Kunsthejskolen i Holbæk, Danmörk/Denmark
- 1988-92 Myndlista- og handiðaskóli Íslands/Icelandic College of Art and Handicraft, Reykjavík
- 1992-94 School of Visual Arts, New York

Einkasýningar/Solo exhibitions:

- 1992 Listagil, Akureyri

Samsýningar/Joint exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR,“ Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavík Municipal Art Museum
- 1994 „Selections from the MFA special projects, part 1,“ Visual Arts Gallery, New York
- 1993 „National Showcase Exhibition '93,“ Alternative Museum, New York
- 1992 „Homage to Matisse,“ Visual Arts Gallery, New York
- 1992 „Lokasýning '92,“ Myndlista- og handiðaskóli Íslands/Icelandic College of Art and Handicraft, Reykjavík
- 1990 „Maður og umhverfi,“ Gróttu, Seltjarnarnes



Steingrímur Eyfjörð Kristmunds

f. 1954/born 1954

Menntun/Education:

- 1971-1975 Myndlista- og handiðaskóli Íslands,

Reykjavík/Icelandic College of Art and Handicraft

1979-80 Ateneum, Helsinki

1980-83 Jan Van Eyck Academie, Maastricht

Einkasýningar/Solo exhibitions:

- 1994 „Pilgrímstör Stefáníu Georgsdóttur,“ MokkaKaffi, Reykjavík
- 1993 Gallerí 11, Reykjavík
- 1993 „Úlfaldinn og múflugan,“ kaffistofa S.Á.Á., Reykjavík
- 1992 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1987 Gallerí Svart á hvítu, Reykjavík
- 1986 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1985 Gallerí Gangur, Reykjavík
- 1984 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1984 Espace un Gallery, Genf/Geneva
- 1983 HCAK Gallery, Den Haag
- 1983 Gallerí bak við bótaskáp, Reykjavík
- 1983 Gallerí A, Amsterdam, Reykjavík
- 1982 Den Haag Gemeentemuseum, den Haag
- 1979 The University of Essex, England
- 1978 Gallerí Suðurgata 7, Reykjavík
- 1978 „Á loftandaveiðum,“ Kjarvalsstaðir, Reykjavík
- 1977 Gallerí Suðurgata 7, Reykjavík

Samsýningar/Joint exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR,“ Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavík Municipal Art Museum
- 1993 Nýlistasafnið, sýning með Dietriksson, Phasutan Buzari, Roberto Ohrt og Haraldi Jónssyni/Living Art Museum
- 1993 Nýlistasafnið, 16 dagar, myndbönd og gjörningar, Reykjavík/Living Art Museum, video & performances
- 1993 Slunkariki, sýning með Spessa, Ísafjörður
- 1992 Kaffi Splitt, Verk unnin með Spessa, Reykjavík
- 1992 Nýlistasafnið, safnsýning/Living Art Museum
- 1992 Tregaforeningen, afmælisýning í Gautaborg/Gothenburg
- 1991 Afmælisýning Ragnars í Smára, Listasafn ASÍ/Labour Unions' Art Gallery, Reykjavík
- 1989 Listahátið, „Fyrir ofan garð og neðan,“ Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1988 Sýning í sambandi við ráðstefnu um vísindi og listir í Vardö, Noregur/Conference on science and the arts, Vardö, Norway
- 1988 „Sjálfsmyndir,“ Kjarvalsstaðir, Reykjavík
- 1987 Kulturhuset, Stokkhólmur/Stockholm
- 1986 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
- 1986 N'art, Borgarskáli, Reykjavík
- 1985 Gallery Filiale, Basel, Sviss
- 1984 Malmökonsthall „Kærleiksdýrið,“ Malmö
- 1983 Kjarvalsstaðir, Reykjavík

- 1983 Museum Fodor, Amsterdam
 1982 „Plus est er is meer," Bonfante Museum, Maastricht
 1982 Weert Museum, Weert, Holland
 1982 12ème Biennale de Paris, Musée d'art moderne, Paris
 1982 Klamt Gallery, Aarau, Sviss/Switzerland
 1981 Stadschoburg, Maastricht
 1981 Nordjylland Kunstmuseum, Aalborg
 1981 Gallery Akumulatory, Poznan, Pólland/Poland
 1981 „Video Maart," Jan van Eyck Academie, Maastricht
 1981 Bergens Kunstforeningen, Bergen, Noregur/Norway
 1980 Kanal 2/Gallery 38, Kaupmannahöfn/Copenhagen
 1980 Gallerí, Suðurgata 7, Listahátið í Reykjavík/Reykjavík Arts Festival
 1980 Taidegrafikot Gallery, Helsinki
 1980 New York Art Expo, New York
 1980 Gallerí Suðurgata 7, Reykjavík
 1979 Gallerí Zona, Flórens, Ítalíu/Florence
 1979 U. Carrion, Amsterdam
 1979 Künstlerhaus Stuttgart
 1979 Gallerí Suðurgata 7, Reykjavík
 1979 Stúdentakjallarin, Reykjavík
 1979 Gallerí St. Petre, Lundi/Lund, Sweden
 1978 Gallerí Suðurgata 7, Reykjavík
 1977 Gallerí Sólon Íslandus, Reykjavík
 1977 Gallerí Suðurgata 7, Reykjavík
 1977 Gallerí Sólon Íslandus, Reykjavík
 1976 Gallerí SÚM, Reykjavík
 1975 FÍM, Norræna húsið/Nordic House, Reykjavík
 1974 Hamrahlíðarskóli, Reykjavík

Verk í opinberri eigu/Works in public collections:

- Bonnefante Museum, Holland
 Den Haag Gemeentemuseum, Holland
 Kjarvalsstaðir
 Listasafn Íslands/National Gallery of Iceland
 Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavík Municipal Art Museum,
 Muse d'Art et Histoire, Genf/Geneva
 Nýlistasafnið/Living Art Museum



Steinunn Þórarinsdóttir
 f. 1955/born 1955

Menntun/Education:

- 1974-75 Portsmouth College of Art & Design, Portsmouth, England
 1976-79 Portsmouth Polytechnic, Fine Arts Department, B.A. í listum
 1979-80 Accademia di Belle Arti, Bologna, Italia

Einkasýningar/Solo exhibitions:

- 1993 Gallerí Slúnkaríki, Ísafjörður
 1992 Listmunahúsið, Reykjavík
 1990 Kjarvalsstaðir, Reykjavík
 1987 Kjarvalsstaðir, Reykjavík
 1984 Listmunahúsið, Reykjavík
 1984 Listmunahúsið, Reykjavík
 1984 Listmunahúsið, Reykjavík
 1982 Gallerí Egilsbúð, Neskaupstaður
 1982 Kjarvalsstaðir, Reykjavík
 1979 Gallerí Suðurgata 7, Reykjavík

Samsýningar/Joint exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR," Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavík Municipal Art Museum
 1993 „777 Distance Communication," Aarhus, Amsterdam, Portsmouth, Duisburg, Bratislava & Moskva/Moscow
 1993 „Zeit-Sichten," 6 Listakonur frá Reykjavík, Frauen Museum, Bonn
 1992 Listskreytingasjóður, Ásmundarsalur
 1992 Nútímahöggmyndalist, Kringlan, Listahátið í Reykjavík/Reykjavík Arts Festival
 1992 „Salon International de la Sculpture Contemporaine," Paris & Noisy-le-Grand, Frakkland/France
 1991 Listahátið í Hafnarfjörður/Hafnarfjörður Arts Festival
 1991 „Kirkjulist," Ásmundarsalur, Reykjavík
 1989 „Tólfæringurinn," Gallerí Hafnarborg, Hafnarfjörður
 1988 „Maðurinn í forgrunni," Kjarvalsstaðir, Reykjavík
 1988 „5 Dimensioner," Fimm íslenskir listamenn, Röhsska Museum, Gautaborg, Svíþjóð, Norðurlandahúsið Færeyjar/Gothenburg, Sweden and Nordic House, Faroe Islands

- 1988 „Scandinavia Today," New York, Cleveland & Alabama, USA
 1987 „Scandinavia Today," Kyoto & Tokyo, Japan
 1985 „Glerbrot," Isländische Glaskünstler, Kjarvalsstaðir, Reykjavík
 1984 „14 listamenn," í tilefni 100 ára afmælis Listasafns Íslands/Centenary exhibition, National Gallery of Iceland, Reykjavík
 1983 „UM '83," Kjarvalsstaðir, Reykjavík
 1982 Gestur FÍM á Vorvöku á Akureyri
 1981 „Target Earth, The Art of Survival," Los Angeles, USA
 1980 „Bodies of Artists," Nordjyllands Kunstmuseum, Danmark/Denmark
 1980 Myndhöggvarafélagið í Reykjavík, Listahátíð í Reykjavík/Sculptors' Association, Reykjavík Arts Festival
 1979 Galerie Zona, Flórens, Ítalía/Florence

Verk á opinberum stöðum/Works in public collections:

ÁTVR í Mjódd
 Borgarkringlan
 Flugleiðir, Keflavíkurflugvöllur/Icelandair, Keflavík Airport
 Forsetaverðlaun Útflutningsráðs Íslands/Design, President of Iceland's Award for Export Achievement
 Hafnarfjarðarbær/Town of Hafnarfjörður
 Kópavogskirkja/Kópavogur Church
 Listasafn Íslands/National Gallery of Iceland
 Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavík Municipal Art Museum
 Lista- og menningarsjóður Kópavogs/Kópavogur Art Fund
 Minnisvarði í Grundarfirði/Memorial
 Minnisvarði í Sandgerði/Memorial
 Ríkisendurskoðun
 Ríkisútvarpið Akureyri/State Radio, Akureyri
 Seðlabanki Íslands/Central Bank of Iceland
 Sparisjóður Reykjavíkur og nágrennis, Skólavörðustígur, Reykjavík
 Stjórmsýsluhúsið Ísafirði/Ísafjörður Town Hall



Svava Björnsdóttir

f. 1952 í Reykjavík/born 1952 in Reykjavík

Menntun/Education:

- 1972-74 École Nationale Supérieure des Beaux Arts, París
 1974-78 Háskóli Íslands/University of Iceland, B.A.
 1978-84 Akademie der Bildenden Künste, München, Meisterschulerin 1983

Einkasýningar/Solo exhibitions:

- 1994 Nordisk Ministerråd, Kaupmannahöfn/Nordic Council of Ministers, Copenhagen
 1993 Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavík Municipal Art Museum, Kjarvalsstaðir
 1992 „Breaking the Ice," Glasgow Print Studio, Glasgow
 1990 „Coloured Paper Objects", Waßermann Galerie, München
 1989 „Pappírsskúlpturn," Norræna húsið, Reykjavík/Nordic House, Reykjavík
 1988 „Gap ginnunga," Galleri Lars Bohman, Stokkhólmur/Stockholm
 1987 „Paper Art," Galerie Schuwirth & van Noorden, Maastricht
 1987 „Logn," Kunstverein Giannozzo, Berlin
 1986 „Papierskulptur," Waßermann Galerie, München
 1986 „Förderprogramm Junger Kunst," Art Cologne, Köln

Samsýningar/Joint exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR," Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavík Municipal Art Museum
 1993 „Zeit-Sichten, Künstlerinnen aus Reykjavík," Frauen Museum, Bonn
 1992 „Íslensk nútímahöggmyndalist," Kringlunni, Reykjavík/Icelandic contemporary sculpture, Kringlan, Reykjavík
 1992 Galleri Adelgatan 5, Malmö
 1991 „Configura 1," Erfurt
 1990 „Fragments from the North," Gallery ASF, New York
 1990 „Fragmente aus dem Norden," Kultur Favoriten, Vin/Vienna
 1990 „Brennepunkt Island," Gallerihuset, Aalborg
 1989 Nýlistasafnið, Reykjavík/Living Art Museum, Reykjavík
 1989 „Wertpapier," Künstlerwerkstatt Lothringerstraße 13, München

- 1989 „Aurora,” Norræna listamiðstöðin/Nordic Art Centre, Sveaborg, Helsinki
- 1988 „Bayerische Kunst unserer Tage,” Cairo
- 1986 „Bayerische Kunst unserer Tage,” Budapest
- 1986 „Ansichten/Angolature”, Pallazzo Forti, Verona
- 1986 „Papier und Skulptur,” Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen
- 1986 „Internationale Kunst aus Münchner Ateliers, Künstlerwerkstatt Lothringerst. 13, München
- 1985 „Preisträger 85,” Museum Villa-Stück, München
- 1984 „Ausstellung Lothringerstraße 13,” Künstlerwerkstatt Lothringerst, 13, München
- 1983 „Papier,” Akademie der Bildenden Künste, München
- 1983 „Papier,” Royal College of Art, London
- 1983 „2x4=e,” Waßermann Galerie, München
- 1982 „Kunst und/von Frauen,” Akademie der Bildenden Künste, München
- 1982 „Robert Jakobsen und seine Schüler,” Residenz, München
- 1982 „Deutsche Bildhauerei,” Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg



Þorvaldur Þorsteinsson

f. 1960 á Akureyri/born 1960 in Akureyri

Menntun/Education:

- 1977-81 Myndlistaskóli Akureyrar/Akureyri Art School
- 1983-87 Myndlista-og handiðaskóli Íslands/Icelandic College of Art and Handicraft, Reykjavik
- 1987-89 Jan van Eyck Akademie, Maastricht

Helstu einkasýningar/Major solo exhibitions:

- 1994 Lumen Travo Gallery, Amsterdam
- 1993 Mokka, Reykjavik
- 1993 Slúskaríki, Ísafjörður
- 1992 Menningarmiðstöðin Gerðuberg, Reykjavik
- 1992 Nýlistasafnið / Mokka, Reykjavik/Living Art Museum & Mokka, Reykjavik
- 1991 Nemo, Eckernförde

- 1991 Lumen Travo Gallery, Amsterdam
- 1990 Zeno-X Gallery, Antwerpen (ásamt/with Guillaume Bijl)
- 1989 Lumen Travo Gallery, Amsterdam
- 1989 Eight installations in Credit Lyonnais Bank, Holland
- 1989 De Gele Rijder, Arnhem (ásamt/with Brittu Huttenlocker)
- 1987 Nýlistasafnið, Reykjavik (ásamt Húberti Nóa)/Living Art Museum, Reykjavik (with Húbert Nói)

Helstu samsýningar/Main joint exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR,” Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavik Municipal Art Museum
- 1994 „Karlimyndin,” menningarmiðstöðin Gerðuberg, Reykjavik
- 1993 „Equilibrium,” Riga
- 1992 „Three Icelandic Artists,” Galleriet, Vaxjö
- 1992 „Nordiskan,” Kunsthallen, Gautaborg/Gothenburg
- 1992 „Íslensk höggmyndalist,” Listahátíð í Reykjavik/Reykjavik Arts Festival
- 1991 „Klimateat,” Lumen Travo Gallery, Amsterdam
- 1991 „Op water gebouwd,” Goes
- 1991 Galerie Van den Berge, Goes
- 1991 „Aurora,” Nordic Art Center, Helsinki & Kulturhuset, Stokkholmur/Stockholm
- 1990 „For real now,” Hoorn
- 1990 Listahátíð í Reykjavik/Reykjavik Arts Festival
- 1990 „Zelfportretten,” Galery Rumpff, Haarlem
- 1989 Zeno X Gallery, Antwerpen

Verk í opinberri eigu/Works in public collections:

- Bibliothèque National, Paris
- Ignatius Ziekenhuis (sjúkrahúsið), Breda, Holland
- Hoorn-borg, Holland/City of Hoorn, Netherlands
- Listasafn Akureyrar/Akureyri Art Museum
- Listasafn PTT, Holland/PTT Gallery, Netherlands
- Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavik Municipal Art Museum
- Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavik
- Bókverk í opinberri eign/Art books in public collections: Victoria and Albert Museum, London
- og í einkasöfnum í Hollandi, Belgíu, Pýskalandi, Bandaríkjunum og Rússlandi/and private collections in the Netherlands, Belgium, Germany, USA and Russia

Annað/Other:

Hefur að auki unnið gjörminga, hljóðverk, myndbönd, sjónvarps- og útvarpsverk, bækur og sviðsverk/performances, acoustic works, TV and radio productions, books and plays.



Þóra Sigurðardóttir

f. 1954 á Akranesi/ born 1954 in Akranes

Menntun/Education:

- 1975-78 Myndlista- og handiðaskóli Íslands/Icelandic College of Art and Handicraft, Reykjavík
1979-81 Myndlistaskólinn í Reykjavík/Reykjavik College of Art
1979-81 Myndlista- og handiðaskóli Íslands/Icelandic College of Art and Handicraft, Reykjavík
1988-91 Det Jyske kunstakademi, Árósar/Aarhus

Einkasýningar/Solo exhibitions:

- 1993 Nýlistasafnið, Reykjavík/Living Art Museum, Reykjavík
1992 Gilið, Akureyri
1992 Gallerí 11, Reykjavík
1989 Kongo gallerí, Kaupmannahöfn/Copenhagen
1988 Aarhus Statsbibliotek, Árósar/Aarhus
1987 Mokka, Reykjavík
1985 Nýlistasafnið, Reykjavík/Living Art Museum, Reykjavík

Samsýningar/Joint exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR,“ Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavik Municipal Art Museum
1994 Fyns Kunstmuseum, Óðinsvé/Odense
1994 Aarhus Kunstbygning, Árósar/Aarhus
1993 Albertslund Rådhus, Kaupmannahöfn/Copenhagen
1993 Mokka, Reykjavík
1991 Ringsted galleriet, Ringsted, Sjáland/Zealand, Denmark
1990 Aarhus Kunstbygning, Árósar/Aarhus
1987 Ungir myndlistarmenn (I.B.M.)



Þórdís A. Sigurðardóttir

f. 1950 í Reykjavík/ born 1950 in Reykjavík

Menntun/Education:

- 1977-79 Myndlistaskóli Reykjavíkur/Reykjavik College of Art
1980-84 Myndlista- og handiðaskóli Íslands/Icelandic College of Art and Handicraft
1985-86 Akademie der Bildenden Künste, München

Einkasýningar/Solo exhibitions:

- 1994 Spielbank, Hannover, Þýskaland/Germany
1994 Oldenburgische Landesbank, Leer, Þýskaland/Germany
1991 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
1991 Ásmundarsalur, Reykjavík
1987 Gallerí Gangskör

Samsýningar/Joint exhibitions:

- 1994 „SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR/SKÚLPTÚR,“ Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavik Municipal Art Museum
1994 Nýlistasafnið/Living Art Museum, Reykjavík
1993 Mokka, Reykjavík
1993 Portið, Hafnarfirði
1991 S.O.F.A. Art Festival, Nyborg, Danmörk/Denmark
1990 Korpúlsstaðir, Reykjavík
1990 Nordform 90, Malmö
1985 Nordic Textiltrenal, Kjarvalsstaðir, Reykjavík
1984 Land Art, Dalland, Mosfellsbær
1980 Jónshús, Kaupmannahöfn/Copenhagen

Eftirtaldir listamenn þakka viðkomandi aðilum og fyrirtækjum stuðning við gerð verka á sýningunni:

Ástríður (Ásta) Ólafsdóttir:

Sérstakar þakkir fyrir vinnu við bókakápur fær Snæbjörn Arngrímsson, bókaútgáfunni Bjarti.

Brynhildur Þorgeirsdóttir:

Eftirtaldir aðilar fá sérstakar þakkir: Jón Ólafssonar, Einar Benediktssonar og Hauks Helgasonar.



Styrktaraðili: Steypustöðin hf.

Haraldur Jónsson:



Styrktaraðili: Teppabúðin, Suðurlandsbraut 26, s: 681950

Ívar Valgarðsson:

Stuðningsaðili: Harpa h.f., málningarverksmiðja.

Steinunn Þórarinsdóttir:

Eftirtaldir aðilar fá sérstakar þakkir: Vélsmiðja Orms & Víglundar Málmosteypa Þorgríms Jónssonar hf. Guðmundur Arason

Þorvaldur Þorsteinsson:

A-Vakt
Ljósmyndun: Arnaldur Halldórsson.
Ómetanlegur stuðningur (nú sem endranær): Hvíta húsið, auglýsingastofa.
Uppsetning æfingaíbúðar: Bergsveinn Alfonsson, Oddur Hallgrímsson og Þórir Steinarsson.
Auk ofangreindra fá Hrólfur Jónsson slökkviliðsstjóri, Erlingur Lúðviksson varðstjóri og Jón Pétursson slökkviliðsmaður þakkir fyrir gott samstarf.
Síðast en ekki síst fá Oddur Hallgrímsson og A-vakt Slökkviliðs Reykjavíkur minar bestu þakkir fyrir einstakan samstarfsvilja, áhuga og þolinmæði.

The artists wish to thank the following individuals and companies for their assistance in the production of works at this exhibition:

Ástríður (Ásta) Ólafsdóttir:

Special thanks for work on the book covers to Snæbjörn Arngrímsson, Bjartur publishing.

Brynhildur Þorgeirsdóttir:

Special thanks to the following: Jón Ólafsson, Einar Benediktsson and Haukur Helgason.



Sponsor: Steypustöðin concrete works

Haraldur Jónsson:



Sponsor: Teppabúðin carpet store

Ívar Valgarðsson:

Sponsor: Harpa paint manufacturers

Steinunn Þórarinsdóttir:

Special thanks to: Vélsmiðja Orms & Víglundar, metalwork Málmosteypa Þorgríms Jónssonar, foundry Guðmundur Arason

Þorvaldur Þorsteinsson:

A-Shift
Photography: Arnaldur Halldórsson.
Invaluable support (now as always): The White House advertising agency.
Installation of the training apartments: Bergsveinn Alfonsson, Oddur Hallgrímsson and Þórir Steinarsson.
In addition to the above, special thanks for their excellent cooperation go to Hrólfur Jónsson, Chief Fire Officer, Erlingur Lúðviksson, duty fire officer, and Jón Pétursson, fireman.
Last but not least, my heartfelt thanks go to Oddur Hallgrímsson and the A-Shift of the Reykjavik Fire Brigade for their exceptional readiness to cooperate, their interest and their patience.

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

Hulda Valtýsdóttir, formaður/chairman:

Guðrún Erla Geirsdóttir

Ingibjörg Rafnar

Jóna Gróa Sigurðardóttir

Július Hafstein

Selma Guðmundsdóttir

Tumi Magnússon

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

Gunnar B. Kvaran

Ljósmyndun/Photography:

Alda Lóa Leifsdóttir (Margrét Magnúsdóttir)

Bonni (Steingrímur Eyfjörð Kristmundsson)

Einar Falur Ingólfsson (Stefán Jónsson)

Grímur Bjarnason (Ólöf Nordal)

Jim Smart (Ívar Valgarðsson)

Kristján Pétur Guðnason

Svala Sigurleifsdóttir (Erla Þórarinsdóttir)

Yfirllestur handrita/Proofreading and editing:

Málvísindastofnun Háskólans

Ensk þýðing/English translation:

Bernard Scudder

Yfirllestur handrita á ensku/English proofreading:

Don Brandt

Hönnun sýningarskrár/Catalogue design:

Birgir Andrésson

Uppsetning/Typesetting:

Höskuldur Harri

Skeyting og filmuvinnsla:

Prentmyndastofan hf.

Prentun og bókbönd/Printing and bookbinding:

G. Ben. Prentstofa hf.

Útgefandi/Publisher:

Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir

Reykjavik Municipal Art Museum



KJARVALSSTAÐIR

LISTASAFN REYKJAVÍKUR

THE REYKJAVÍK MUNICIPAL ART MUSEUM

v/FLÓKAGÖTU 105 REYKJAVÍK

MÁI - JÚLÍ 1994