

Íslensk abstraktlist — endurskoðun

Íslensk abstraktlist — endurskoðun / Icelandic Abstract art — under review

Kjarvalsstaðir
Listasafn Reykjavíkur
The Reykjavik Municipal Art Museum
apríl - maí 1995

Alla þessa öld hefur óhlutlæg myndgerð verið veigamikill þáttur í vestrænni listasögu. Í fyrstu voru formin hlaðin frumspeki-
legum hugleiðingum, síðan lögðu listamenn sig fram við að tæma merkingarsviðið og boðuðu algildi formsins. Nú á síðastliðnum
áratug hefur abstraktlistin aftur komist í forgrunninn en þó með endurnýjuðum formerkjum. Allan þennan tíma hafa
íslenskir myndlistarmenn af mismunandi miklum krafti tekið þátt í alþjóðlegu ævintýri abstraktlistarinnar. Á þessari sýningu
gefst okkur tækifæri til að skoða hvernig íslenskir samtímalistamenn hafa endurskoðað hið óhlutlæga myndmál og gætt það
persónlegum hugmyndum sínum. Það er okkur sönn ánægja að kynna verk viðkomandi 14 listamanna sem sameinast í hinu
óhlutbundna myndmáli en þó ávallt á ólíkum hugmyndailegum forsendum.

Throughout this century, Abstract art has been an important area of Western art history. Abstract artists began by charging
their forms with metaphysical speculations, and later declared the universality of form as they strove to empty their works
of all meaning. Now, over the past decade, Abstract has moved into the spotlight again, approached from new angles.
All this time, Icelandic artists have been involved to varying extents in the global Abstract adventure. The present exhibi-
tion gives an opportunity to see the way Icelandic contemporary artists have reviewed the Abstract pictorial language and
endowed it with their own personal ideas. It is a sincere pleasure for the Cultural Committee of the City of Reykjavík to
give visitors to Kjarvalsstaðir the opportunity to see the works of fourteen artists, all working in the common language of
Abstract but on their own different conceptual terms.

Formaður menningarmálanefndar Reykjavíkurborgar / Chairman, Cultural Committee of the City of Reykjavík



Í byrjun aldarinnar komu fram á sjónarsviðið margar, merkar uppgötvanir, tæknilegar nýjungar og áður óþekktar hugmyndir sem brugðu nýju ljósi á lífið og tilveruna. Einstein setti fyrst fram hugmyndir sínar um afstæðiskenninguna árið 1905; Darwin sýndi fram á þróun mannsins í lífskeðjunni; Freud upplýsti fólk um „hinn innri mann“, undirmeðvitundina og Nietzsche sagði Guð dauðan.

Andspænis þessum nýja veruleika komu ennfremur fram efasemdir um gildi hefðbundinnar myndlistar og tengsl hennar við veruleikann. Menn settu spurningarmerki við þá viðteknu hugmynd að listin ætti að lýsa hlutveruleikanum á myndfletinum. Á þessum tíma virtist veruleikinn annað og meira og listamenn fóru ólíkar leiðir í leit að nýju myndmáli, sem hæfði best þessum nýju kringumstæðum.

Þegar árið 1910 var Picassó kominn fram með málverk í Frakklandi, þar sem hlutveruleikinn er brotinn upp í frumeindir sínar á tvívíðum myndfletinum. Þessar hugmyndir, sem kenndar eru við kúbismann, voru þó oftast umskrift á hlutveruleikanum, þar sem listamenn reyna eftir mætti að samræma ólík sjónarhorn — tíma — á myndfletinum. Kúbisminn byggir að hluta á rannsóknum Cézanne sem hafnaði fjarvíddarkenningum Endurreisnarinnar og lagði áherslu á að setta strúktúrinn — myndbygginguna — við tvívíðan myndflötinn jafnframt því sem hann í seinni verkum sínum innleiddi fleira en eitt sjónarhorn í sama málverki. Með kúbismanum færðist málverkið frá því að vera endurbygging á sjónrænni skynjun yfir í að vera fullkomlega hugmyndaleg uppfinning. Horfð var frá eftirlíkingu en myndefnið þó gefið í skyn. Þau málverk, þar sem Picassó og Braque ganga hvað lengst í umbreytingu myndefnisins, eru æði torlesin en þó aldrei fullkomlega óhlutlæg. Í þessum formrannsóknum kúbismans er það vafalítið Fernand Léger sem gengur hvað lengst í því að hafna hlutveruleikanum í verkum sínum frá 1914, þar sem hann tjáir einfaldlega hugmynd um sprengikraft nútímalífsins. Það má því segja að kúbisminn — með niðurbroti og myndbrotasamsetningum — hafi verið afgerandi leið að hinu hreina, óhlutlæga málverki.

Árið 1909 birtu ítölsku fútúristarnir manifesto í franska dagblaðinu *Le Figaro* og opinberuðu nýjar hugmyndir um fegurðina og málverkið. List þeirra tengdist ýmsum nýlegum tækniuppgötvunum líkt og rafmagni og röntgengeislum. Í málverkinu vildu þeir fjarlægjast hefðbundið myndefni og þess í stað tjá ákveðin hugtök líkt og hraða og hljóð. Myndmál fútúristana, sem fékk að láni hluta af lita- og ljóskeningum Delaunay, var líkt og kúbisminn oft erfitt aflestrar án þess þó að verða nokkurn tímann fullkomlega abstrakt. Umskrift fútúristana á myndefninu var fyrst og fremst óður til nútímatækni-samfélagsins en ekki leið til að rjúfa tengslin við hlutveruleikann.

Nokkrum árum síðar, árið 1912, í Rússlandi, skapa Nathalia Gontcharova og Mikhail Larionov liststefnu sem nefnist Rayonnismi, sem minnir um margt á formspil fútúristanna.

Ýmsar vísindalegar rannsóknir á ljósi og litum voru einnig mikilvægar fyrir framgöngu mála. Á 19. öld höfðu verið settar fram margar, merkar uppgötvanir um eðli litarins og tengsl hans við ljósið, sem síð-impresjónistar, líkt og Seurat og Signac, höfðu m.a. nýtt sér í nýrri sýn sinni á hlutveruleikann. Í byrjun 20. aldarinnar eygðu listamenn ennfremur, í tengslum við margs konar litfræðikenningar, möguleika á sjálfstæðu hlutverki litarins óháð hlutum. Og árið 1911 málar tékkneski málarinn Frantisek Kupka (1871-1957), sem búsettur var í París, hreina litabstraksjón sem átti aðeins að tjá „tilfinningalegt myndefni séð með auga hugans“. Á sama tíma og Kupka, Delaunay og fleiri franskir listamenn (sem franska skáldið Appollinaire nefndi, árið 1913, Orphista) lögðu sig fram við að útlista vísindalegar forsendur málverksins með tilvísunum í litfræðikenningar vísindamanna á borð við Ogden Rood og Michel-Eugene Chevreul, var rússneski málarinn Wassily Kandinsky (1866-1944) í München að lesa litakenningar Goethes frá 1810 og skrifa bók sína *Über das Geistige in der Kunst*, þar sem hann leggur fræðilegan grunn að óhlutlægu málverki sem byggist umfram allt á hlutstæðum og frumspökilegum (metafýsiskum) eiginleikum litarins.

Þegar hér var komið og listamenn höfðu meðvitað rofið tengslin við hlutveruleikann þurftu þeir oftast aðrar fræðilegar forsendur fyrir málverkið. Flestir þeirra, líkt og Kupka, Kandinsky og Delaunay, vísuðu til tónlistar, bæði í fræðilegum útlistingum og nafnagiftum. Fyrir listamenn og heimspekinga hafði tónlistin um langan aldur verið sú listgrein sem stóð sem sjálfstæð, lifræn heild andspænis náttúrunni. (Og á 4. áratugnum verður

byggingarlistin ekki síður raunveruleg viðmiðun). Í skrifum Kandinsky má ennfremur merkja skýr tengsl hans við þýsku heimspekingana Hegel og Schopenhauer, þegar hann ræðir um tvíræðni formsins. Annars vegar um formið sem tákni og hins vegar sem „innri nauðsyn“, fullkomlega hlutstætt form. Þá fengu hugmyndir listamannsins um „innri nauðsyn“ ennfremur stuðning í hugmyndum guðspekinga (theosophista) á borð við Rudolf Steiner, Annie Besant og C. W. Leadbetter, en í verkum sínum frá 1911, þegar Kandinsky lætur litina sprengja af sér formið og flæða hvern inn í annan á myndfletinum, myndgerir hann hugmyndir Annie Besant og C.W. Leadbetters um „hugsanaform“ (Thought Forms). Líkt og guðspekingar trúði Kandinsky því að litur og form hefðu dulrænan mátt. Og að litur og form gætu líkt og tónlistin framkallað bylgjur sem göfguðu sálina.

Hollendingurinn Mondrian (1872-1944) var annar listamaður sem tók mið af dulspekilegum hugmyndum. Hann hafði í fyrstu tileinkað sér myndmál síðkúbismans þar sem hann leysti upp myndefni og endurbýggði á kerfisbundinn hátt á myndfletinum. Síðar átti hann eftir að þróa óhlutlæga myndgerð sem byggðist á lóðréttum og láréttum formum og notkun á þremur grunnlitum: gulu, bláu og rauðu. Formheimur Mondrians, sem settur var fram í „dýnamísku jafnvægi“, hafði ennfremur til að bera dulrænar merkingar sem visuðu í rit heimspekingsins og stærðfræðingsins M. H. J. Schoenmaekers.

Í Rússlandi var Malevich (1878-1935) að mála átta rauða rétthyrninga á hvítan grunn. Geómetrískar myndir sem sóttu andagiftina m.a. í hugleiðingar rússneska heimspekingsins Ouspenskys um fjórðu víddina. Hér var þó viðfangsefnið ekki tíminn, líkt og hjá kúbistunum, heldur nýtt vitundarstig milli dauða og eilífs lífs. Malevich sá í hugmyndum heimspekingsins sjónræna möguleika fyrir málverkið, þar sem hann lét formin fljóta á hvítum grunni, sem einn lita gat gefið áhorfendum innsýn inn í hið óendanlega dýpi. Líkt og Mondrian áleit Malevich að óhlutlægt málverk hefði mátt til að flytja einstaklinginn inn á æðra vitundarstig.

Þegar rætt er um óhlutlæga myndgerð frá öðrum áratugnum eru listamennirnir Kandinsky, Malevich og Mondrian gjarnan teknir út úr og stillt saman sem fræðilegum frumkvöðlum abstraktlistarinnar. Þeir áttu það allir sameiginlegt — þó þeir færu ólíkar leiðir — að vilja afhjúpa innra eðli veruleikans, endurspeglja hið innra líf og láta áhorfandann verða þátttakanda í hreinu, ljóðrænu útstreymi listaverksins.

Þótt listfræðingar séu ekki allir sammála um það hvenær óhlutlægt myndlist kom fyrst fram — sumir nefna 1909 þegar Picabia málaði óhlutlæga vatnslitamynd sem nefnist *Caoutchouc*, aðrir nefna 1910 árið er Kandinsky málaði sína fyrstu óhlutlægu vatnslitamynd — þá viðurkenna flestir þeirra að upphafið eigi sér stað á árunum 1912-1913. En um eitt eru allir sammála og það er að á þessum tíma kemur fram myndmál, óhlutlægt list, sem umbylti öllum fyrri hugmyndum manna um myndlist. Þetta var ný tegund myndlistar sem spratt fram samtímis víðs vegar um veröldina, sem vildi ekki lengur líkja eftir hlutveruleikanum heldur fyrst og fremst tjá tilfinningar og hugsun listamannsins.

II

Árið 1945 var efnt til yfirlitssýningar í París sem bar yfirskriftina „Art Concret“ og þar kom fram sú myndgerð sem átti eftir að setja mestan svip á listina í París næsta áratuginn. Árið 1946 var síðan listamannahópurinn Réalités Nouvelles stofnaður, en hann aðhylltist strangt flatarmálverk og hélt árlegar sýningar. Í þessum hópi voru listamenn af ýmsum þjóðernum og urðu félagarnir, þegar flest var, á fimmta hundrað. Af þeim listamönnum, sem mest kvað að á þessum árum og höfðu mest áhrif, má nefna Auguste Herbin (1882-1960), Serge Poliakov (1906-1969), Jean Dewasne (1921), Victor Vasarély (1908) og Richard Mortensen (1910-1992). Þessir listamenn fengu einnig áhrifamikinn vettvang þegar listaverkasalinn Denise René hóf sýningar og kynningar á verkum þeirra. Helsti hugmyndafræðingur þessa geómetríska flatarmálverks var gagnrýnandinn Léon Degand sem lagði ríka áherslu á að listin ætti að vera hrein og óháð og höfða til listrænnar skynjunar en ekki vekja upp tilfinningar eða skírskotanir sem væru málverkinu framandi. Ennfremur var André Bloc (1889-1966) mikilvægur talsmaður. Hann var ritstjóri listtímaritsins *Art d'Aujourd'hui*, sem hóf göngu sína 1949 og var það tímarit mikilvægur málsvari þessa nýja málverks. Megineinkenni þessa geómetríska flatarmálverks er að formin hafa enga skírskotun til veruleikans, þau eru hvorki umskrift né dregin af veruleikanum heldur eru þau hlutstæð (konkret) í sjálfum sér og því var hugtakið konkretismi oft notað sem stilheiti yfir þessi verk. Með þeim hætti skyldi listamaðurinn aðeins nota „hið hreina mál myndlistarinnar“. Þetta stranga, geómetríska málverk, sem kemur fram í

Paris eftir stríð, á sér fyrst og fremst listsögulegar rætur í rússneska konstrúktífismanum og De Stijl hreyfingunni á öðrum og þriðja áratugnum. Verk De Stijl listamanna — eins og Piet Mondrian (1872-1944) og Theo van Doesburg (1883-1931) — einkennast þó fyrst og fremst af samræmdum og kyrrstæðum formum, en það sem aftur á móti einkennir hina nýju geómetríu eftir stríð er öðru fremur flókið myndrými sem felur í sér tálmynd af hreyfingu og tíma. Formgerð þessara verka einkennist af geómetrískum strangleika, sléttum, eintóna litafloetum og hugmyndafræðingar þessa nýja málverks lögðu fyrst og fremst áherslu á frumbætti myndmálsins í ritum sínum, eins og form og lit og myndbyggingu. Kemur þetta glöggt fram í verkum Herbin, Danans Richards Mortensens og Ungverjans Vasarély. Vasarély átti síðan eftir að þróa áfram eiginleika forms og líta og framkalla málverk sem byggjast á sjónvillu formanna. Þessi tegund abstraktlistarinnar fékk heitið „op-list“ og var það fyrst notað af gagnrýnanda Time 1964 sem stytting á enska orðinu optical eða sjónrænn.

Það er ekki fyrr en á Septembersýningunni 1951, sem geómetrísk flatarmálverk komu fyrst fram á Íslandi, en þá sýndi Valtýr Pétursson verk — t.d. „Á svörtum grunni“ — þar sem öllum kennisetningum geómetrískra málverksins er fylgt; formin eru skýrt afmörkuð og án efnisverkunar. Valtýr dvaldi í París 1948-50 og sótti sýningar í Galerie Denis René og Galerie Arnaud og kynntist verkum listamanna eins og Richard Mortensen, Victor Vasarély og Serge Poliakov og hugmyndum Léon Degand. Þá höfðu verk Þorvalds Skúlasonar á sýningunni 1951 sterk einkenni þessa nýja málverks. Á sýningu hópsins árið 1952 sýndu enn fremur Þorvaldur Skúlason, Nína Tryggvadóttir, Karl Kvaran (1924-1989), Hjörleifur Sigurðsson (1925), Guðmunda Andrésdóttir og Kjartan Guðjónsson verk af þessum toga. Þessir listamenn höfðu þá allir dvalið um lengri eða skemmiri tíma í París — fyrir utan Karl Kvaran — og höfðu kynnst þar hina geómetrísku málverki. Til marks um þá fötfestu sem geómetrísku málverkið náði meðal íslenskra listamanna í upphafi sjötta áratugarins var að á árinu 1953 var efnt til tveggja samsýninga þar sem sýnd voru verk af þessum toga. Á Vorsýningunni sýndu Þorvaldur Skúlason, Valtýr Pétursson, Hjörleifur Sigurðsson og myndhöggvarnir Ásmundur Sveinsson (1893-1982) og Gerður Helgadóttir (1928-1975). Á Haustsýningunni sýndu Hörður Ágústsson, Karl Kvaran, Sverrir Haraldsson (1930-1985), Eiríkur Smith og Svavar Guðnason.

Þó svo að abstrakt expressjónisminn hafi um árabil verið ríkjandi myndmál í bandarískum listaheimi er vart hægt að tala um hreyfingu geómetrískra málara samanborið við það sem gerðist í Evrópu eftir seinni heimsstyrjöld. Fremur má tala um nokkra einstaklinga líkt og Rothko, Clifford Still og Barnett Newman sem áttu eftir að hafa umtalsverð áhrif á óhlutlæga myndlist næstu áratugina.

Þótt finna megi ákveðin tengsl við evrópsku geómetríuna frá 4. áratugnum í verkum Newmans afneitaði hann því sjálfur. Hann lagði áherslu á að verk sín hefðu til að bera dramatískar tilfinningar og að formgerðin hjá honum byggdist fullkomlega á öðrum forsendum. Hann sýndi fram á að í verkum sínum væri ekki um að ræða samspil geómetrískra forma líkt og í evrópska, geómetrísku málverkinu og talaði um formin sín sem formleysur. Hann hafnar fagurfræðinni í hefðbundnum skilningi og talar þess í stað um hið göfuga og háleita (sublíma) í tengslum við formgerðina. Þessi afstaða hans kemur fyrst fram í þeim verkum þar sem hann teflir saman stórum, afgerandi einlifloetum og hins vegar lóðréttri línu eða formi í öðrum lit. Hér er það lóðrétta lína sem bæði opnar og heldur málverkinu saman. En það sem meira er, þessi verk höfðu til að bera mjög ríka, táknfræðilega merkingu sem tengist gyðingauppruna listamannsins og kemur m.a. fram í nafngiftum verkanna sem flest eru tekin úr Gamlatestamentinu. Lóðrétta línan er oftast tákn fyrir ljósið og undirstrikar enn fremur hugmyndir Newmans um hið háleita í verkinu. Í seinni tíma verkum sínum leggur Newman aukna áherslu á stærð myndflatarins með sterkum, glansandi litum, þannig að myndin tekur eða fyllir út í allt sjónsvið áhorfandans og í raun er það þar sem rými málverksins og áhorfandans byrjar að riðlast. Þetta nýja hlutverk rýmisins og þessi heildaráhrif formgerðarinnar urðu afgerandi uppspretta fyrir minimalismann.

Tveir aðrir bandarískir listmálarar eru einnig lykilmenn í þróun formrænnar abstraktlistar næstu áratugina. Ad Reinhardt (1913-1967) er annar þeirra. Hann tileinkaði sér strax í upphafi óhlutlægt myndmál og á 6. áratugnum málaði hann tví-tóna myndir þar sem formin eru vart greinanleg. Bæði einfaldleikinn í formgerðinni og stærð verka hans átti eftir að hafa afgerandi áhrif á mynd- og rýmishugsun minimalistana um miðjan 7. áratuginn. Hinn listamaðurinn var Frank Stella (1936). Árið 1960 var haldin tímamótasýning á verkum eftir Stella í Museum of Modern Art í New York sem olli straumhvörf-

um innan abstraktlistarinar. Í verkum sínum lagði Stella megin áherslu á að endurnýja formgerðina og gerði það fyrst og fremst með því að breyta hinu hefðbundna, ferhyrnda myndformi og búa til samspil milli þess og formgerðarinnar. Allar þessar myndir voru málaðar með glerungi í svörtu og hvítu. Formgerðin í þessum verkum mótaðist af hvítum línunum sem lágu samsíða myndrammanum þannig að aldrei myndast neitt stigveldi (hierarki) í neinum myndheimi. Þetta er rökrétt uppsetning og einföld í framsetningu. Og þar sem listamaðurinn býr aldrei til sjálfstæðan myndheim innan rammans verður aldrei til neins konar munur á forgrunni og bakgrunni. Sjálfur lýsti Stella þessari myndgerð sem non-relational eða samhengislausri en evrópska, geómetríska málverkið byggðist fyrst og fremst á því að búa til samhengi og afstöðu í hinum innra myndheimi. Þó svo að þessi hugmynd minni um margt á verk Barnett Newmans þá eru verk Stella umfram allt andfrumspækileg, ópersónuleg og firt öllum tilfinningum.

Árið 1966 var haldin sýning í New York sem bar yfirskriftina Primary Structures. Þar kom fram hópur listamanna, sem sýndi óhlutlæg myndverk, þar sem lögð var áhersla á að einfalda formgerðina í frumþætti sína. Á sama tíma og þessir listamenn voru að þróa áfram hina sögulegu, geómetríska myndgerð komu þeir fram með frumlegar hugmyndir varðandi hlutverk rýmsins 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 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 myndbyggingu, tækni og staðsetningu í rýminu.

Það eru einkum þrjú atriði sem eru talin forsenda bandaríska minimalismans: í fyrsta lagi áhugi listamanna á 6. áratugnum á leikhúsinu, happening og öðrum uppákomum sem opnuðu myndlistarmönnum áður óþekktu reynslu sem var meðvitað tengsi þeirra við rýmið umhverfis líkt og á leiksviðinu. Í öðru lagi hinn einfaldi myndheimur *Black paintings* Ad Reinhardts og svörtu, ál- og koparmyndir Frank Stella frá því um 1960. Þessi gríðarstóru verk andspænis áhorfendum gefa þeim möguleika á að stiga inn í myndrýmið, eða öllu heldur bjóða áhorfendum að samsama eigið rými rýminu í myndinni. Þessar myndir höfðu hafnað innri rökvisi verksins og hefðbundinni myndbyggingu fyrir nýja skipan þar sem myndflöturinn var í senn flötur og öxull milli myndarinnar og áhorfandans. Þriðja forsenda, uppspretta minimalismans, er án efa lærdómur sem menn drógu af rússneska konstrúktífsmanum og Brancusi. Minimalistarnir strokuðu út úr verkum Brancusi þessa mystísk-eldfornu 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.

Minimal listhluturinn byggist ekki á innri tengslum viðkomandi forma heldur er það heildin andspænis áhorfandanum sem skiptir megin máli. Hluturinn hefur verið einfald- aður efnislega í grindur eða byggingar eða ósnertanlegt fyrirbæri eins og t.d. ljós. Formin eru iðulega hlutlaus, geómetrísk og lárétt. (Sjaldnar lóðrétt vegna þess að slíkt er ákveðinn snertiflötur við manninn og hefur 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 þar sem hönd listamannsins er hvergi sjáanleg.

Fram að þessum tíma hafði rými í málverki og höggmyndalist verið skilgreint innan myndrammans og í skúlptúrnum. Það var því ramm myndarinnar og stöpul 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 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 þróaast sameiginlega í viðkomandi rými. Áhorfandinn er í þessum verkum orðinn líkamlegur hluti af listaverkinu. Þessar hugmyndir voru reyndar komnar fram í tengslum við stóru verkin eftir Newman og Ad Reinhardt.

Í hinum afdráttarlausu hugmyndum minimalistanna um formgerðina og hlutverk rýmisins, settu þeir ennfremur spurningarmerki við hina hefðbundnu fagurfræði þar sem þeir sögðu að búið væri að kerfisgera mannlegar tilfinningar og upplifun. Þeir höfnuðu því hefðbundnum skilgreiningum fagurfræðinnar en lögðu þess í stað áherslu á að minimal- listin vildi samtengja skynjun áhorfandans á listhlutinn og á eigin líkama í rýminu.

Þó svo að minimalisminn hafi hafnað fagurfræðinni sem slíkri verður ekki umvillst að þessir listamenn höfðu mikil áhrif á fagurfræðilega upplifun og framsetningu almennt í

listinni og reyndar í samfélaginu almennt. Minimalisminn var og er listform sem náði mikilli útbreiðslu, og er það ekki síst að þakka skrifum listamanna sjálfra.

Í byrjun 9. áratugarins komst abstraktlistin enn og aftur í sviðsljósið en þó með nýjum formerkjum. Nú gildi ekki lengur hreintrúarstefna módernismans um sérgildi formsins, heldur var unnið meðvitað með stílfræðilega lykla geómetríunnar og lögd áhersla á til-einkunina og eftirlíkingar í anda post-módernismans. Mikilvægur þáttur í hugmyndafræði nýju geómetríunnar (Neo-Geo) var að stefna saman tveimur pólum sem oft hafa verið aðgreindir í há- og lágmenningu, þ. e. annars vegar viðkenndum, listsögulega skráðum liststefnum, líkt og abstraktlistinni, og hins vegar alþýðumenningu nútíma iðnaðar- og neytlusamfélags. Nýja abstraktmálverkið, eins og það birtist m. a. í verkum Tim Ebner, Ross Bleckner, Sherrie Levine, Philip Taaffe og Peter Halley, er því oftast formrænt, en jafnframt því býr það yfir skýrum merkingarsviðum. Allt er gert til að afhjúpa algildi formsins en þess í stað er unnið markvisst út frá neytlusamfélaginu og hluta-menningu (oft á einkar gagnrýninn hátt) og meðvitað vísað í fagurfræðilegar klisjur, þekkt stílbrigði, jafnvel önnur listaverk, oft með hæðnislegum undirtóni. Á þennan hátt er hinn óhlutbundni formheimur hefðbundinnar abstraktlistar orðinn raunverulegt viðfangsefni og inntak nýju geómetríunnar með öllum þeim aukamerkingum, menningar- og félagslegum, sem hann ber í sér.

III

Víst er að listin hér á landi síðastliðna þrjá áratugi hefur verið margþætt. Þar hafa farið samhliða ólíkar liststefnur — hefðbundin abstraktlist, fluxus-viðhorf, efnishugmyndir Arte Povera, ljóðræn conceptlist, endurómur minimalismans, figúratíft málverk — sem runnið hafa saman eða smitað út frá sér. Í fæstum tilfellum getum við talað um listræna hreinræktun í takt við erlendar fyrirmyndir.

Á síðastliðnum árum hefur mátt sjá að óhlutlægt myndmál hefur í auknum mæli komið upp á yfirborðið í verkum íslenskra myndlistarmanna. Víst er að hugmyndalegar forsendur þessara listamanna og leiðir þeirra að þessu myndmáli eru afar ólíkar. En með nokkurri einföldun getum greint tvo megin þætti. Annars vegar eru það þeir listamenn sem vinna upprunalega út frá formrænum forsendum og takast á við efni, lit og formgerð, og hins vegar eru það þeir sem ganga út frá skýrum, hugmyndalegum eða tákfræðilegum forsendum þar sem myndmálið hefur vísanir handan við myndflötinn.

Sá listamaður sem fremur öðrum tengir þessa nýju, óhlutlægu myndlist við hefðina, jafnframt því sem hann gefur henni endurskoðaða merkingu, er Svava Björnsdóttir (f. 1952), sem hóf snemma á 9. áratugnum að steypa í pappamassa litaðar, óhlutlægar lágmyndir, sem í fyrstu byggðust á lífrænum formum, en á seinni hluta áratugarins varð formgerðin meir og meir geómetrísk. Í þessum verkum er áherslan lögd á samþætt samspil efnis, litar og formgerðar sem listakonan skapar og þróar í módernískum skilningi, (formræn uppfinning listamannsins er ávallt í forgrunni) þó svo að framsetning og afstaða í rýminu taki að hluta tillit til hugmynda minimalismans um virkni umhverfisins.

Forsendur Erlu Þórarinsdóttur (f. 1955) eru ennfremur formrænar, þó svo að hér sé megin áherslan lögd á könnun rýmisins sem býr yfir tvöfaldrí virkni. Annars vegar eru það litaðir punktar eða hringform sem sameiginlega mynda flöt, hins vegar blátt hyldýpi rýmisins. Þó svo að verkin beri nöfn líkt og Kort, og gefi þannig til kynna vísanir í fræðilegar og/eða frumspekilegar forsendur — stjörnufræði/stjörnuspeki/dulspeki — þá eru þessi verk fyrst og fremst formræn og fjalla um líti og form og hvernig þetta tvennt skapar óskilgreinda rýmismöguleika, líkt og við sjáum ennfremur í öðrum verkum listakonunnar þar sem formin eru hugsuð sem ílát fyrir afmarkað eða skilgreint rými.

Sigrún Ólafsdóttir (f. 1963) kannar ennfremur rýmið í einkar efnisrýrum verkum sem byggjast á faguðu línusamspili. Verkin eru annað hvort eintal línunnar eða samræður lína, sem nálgast eða skarast á myndfletinum. Þetta eru ljóðrænar, munúðarfullar línur, sem ekki aðeins skilgreina ákveðið rúmtak heldur gefa fremur í skyn fjarlægð og nálægð í rýminu. Þetta eru rýmislínur þar sem innri tengsl reyna á tilfinningalega hluttekningu og skynjun áhorfandans til hins ýtrasta. Sjálf segir listakonan að línurnar séu eindir í formrænu frásagnarkerfi líkt og bókstafir fyrir ljóð, eða tónar fyrir tónverk.

Í teikningum Ingólfs Arnarssonar (f. 1956) nálgast listamaðurinn óendanlega núllpunkt sköpunarinnar bæði efnislega og formrænt. Við fyrstu sýn virðast þessar teikningar vera geómetrískar samstillur, kaldar og fjarlægjar. Margt ýtir undir þessa upplifun: Teikingarnar eru byggðar upp af lóðréttum-, láréttum- og skástríku sem listamaðurinn dregur á hvíta örk (21.3 x 15.3 sm) sem lögd er á glerplötu til að koma í veg fyrir „frottage“,

þ.e. að undirlag verksins taki fram fyrir hendur listamannsins. En í raun er þetta krossskygging sem gerir þær kröfur að listamaðurinn vinni í fullkomnu jafnvægi — líkamlegu og andlegu — milli sín og miðilsins. Vinnuferlið er hægt, stöðugt, jafnt þar til að listamaðurinn hefur mettað teikninguna eða verkið. Þetta jafnvægi, sem við eigum að geta lesið út úr teikningunum, milli listamannsins og efnis, gefur til kynna lífrænan þátt, sem verður til í samþættingu eða jafnvægi milli ljóss og skugga, reglu og óreglu, staðfestu og tilviljunar, hægt og hratt, þess að opna eða hylja, áræðni og veikleika. Í þessum óhlutlægu teikningum, þar sem við merkjum ekki stigveldi formanna, er hugmyndin, efnid og athöfnin að teikna samtvinnuð heild og upplifun og skynjun áhorfandans tilfinningaleg. Og skynjun áhorfandans beinist ekki aðeins að hverri teikningu heldur ekki síður að heildaruppsetningu myndanna, linunni í öðru veldi.

Form- og rýmiskannanir sem við kynnumst í verkum Kees Visser (f. 1948) eru afgerandi konkret eða hlutstæðar. Þær hafa engar ytri vísanir. Í stóru, umhverfislegu samhengi greinir hann í verkum sínum hlutverk listhlutarins og tengsl hans við veggj sýningarrýmisins, sem í þessu tilfalli hefur öðlast virkni til jafns við listhlutinn. Og ef við rýnum nánar inn í heildarrýmið og einangrum hlutinn, líkt og verkið sem við höfum hér á sýningunni, sjáum við að formtilraunir listamannsins fjalla ekki síður um formræn myndhvörf — optísk — þar sem listhluturinn tekur breytingum eftir stöðu áhorfandans. Andspænis verkinu virðast hvítir rimlarnir koma saman í einn punkt. En þegar áhorfandinn færir sig til hliðar koma í ljós bláir rimlar sem umbreyta tvívíddarvirkni myndarinnar í raunverulegan, þrívíðan hlut, fjarviddarteikningu. Þetta er formræn hugleiðing/framsetning sem kerfisbundið kannar samþættingu grunnforma og rýmis samtímis sem listamaðurinn ýtir á undan sér, smám saman, þekktum landamærum konkretlistarinnar.

Ragna Róbertsdóttir (f. 1945) hefur unnið hefur í gegnum tíðina óhlutlæga skúlptúra — sem þó hafa oft til að bera fjarlæga náttúruvísun — í hör, torf, stein og gúmmi. Í þessu samhengi sýnum við teikningar hennar, svartar, tvívíðar teikningar sem þó bera keim af fyrri viðfangsefnum listakonunnar. Við fyrstu sýn virðast þetta vera hlutstæð form, hringir sem tengdir eru með línu. En þegar við lesum verkin í gegnum fyrri verk hennar hvarfast formin og við sjáum tengslin, rúllurnar (sem ganga líkt og rauður þráður í gegnum verk hennar) ennfremur sem slík skyntengsl læða hreyfingu inn í verkið. En þar sem þessi form eru teiknuð beint á vegginn draga þau ennfremur fram virkni hans og þátt í skynjun áhorfandans. Þannig fær þessi teikning virkni á ólíkum form- og rýmislegum plönnum sem fornærnt myndhvarf, hreyfing og hlutstæður veruleiki.

Í verkum þeirra listamanna sem hér hafa verið nefndir hefur útgangspunkturinn fyrst og fremst verið formrænn. Þessir listamenn hafa lagt sig fram við, meira eða minna, að finna upp form og kanna framsetningarmöguleika þeirra í rýmislegu samhengi. Í þessari leit hafa þeir ennfremur notað margvísleg efni og aðferðir, sem enn og aftur hafa leitt af sér áður óséða möguleika. Í verkum sínum hafa þessir listamenn framlengt hefðina og gefið okkur nýja, óhlutlæga sýn.

En svo eru ennfremur aðrir listamenn sem koma að hinni óhlutlægu myndgerð eftir nokkuð öðrum leiðum. Þar er fyrst að nefna Kristján Guðmundsson (f. 1941) sem þegar á 8. áratugnum var farinn að gera óhlutlægar teikningar, sem hafa þó til að bera merkingarsvið líkt og sjá má í verkinu *6 x 7 jafntímalínur frá árinu 1974*, þar sem tími og lengd línanna skilgreina breidd þeirra. Og síðan í verkinu *Lengsta nótt á Íslandi (einnar mínútu línur)*, þar sem listamaðurinn dregur á blað svartar línur sem tákna lengstu nóttina. Í þessum verkum hefur áhorfandinn (líkt og listamaðurinn) verið leystur undan öllum huglægum vangaveltum. Þessi augljósa klifun milli heitisins og verksins, milli formsins og inntaksins, lokar fyrir alla túlkunarmöguleika hjá áhorfandanum og kemur ennfremur í veg fyrir að hann komist upp með hreina formræna og fagurfræðilega upplifun. Í þessum verkum á sér stað ákveðin og skýr tæming milli formsins og forsendu verksins. Form og forsendur standast á og getur hvorugt án hins verið. Þessi myndhugsun hefur alla tíð einkennt verk Kristjáns Guðmundssonar, samtímis sem hún hefur í gegnum tíðina víkkað bæði hvað varðar hinar hugmyndalegu forsendur — verkin eru orðin margræðari — og ekki síður efnislega, þar sem listamaðurinn hefur á síðastliðnum árum unnið meir meðvitað með sjálft sýningarrýmið líkt og sjá má í verkinu á þessari sýningu sem heitir *Brotinn sjóndeildarhringur*. Hér er teikningin kalkípappír sem klipptur er í eina langa ræmu og brotinn í jafnsíða línur á veggnum. Þó svo að verkið virki fyrst og fremst formrænt, líkt og svo mörg fyrri verk Kristjáns, þá er efnid, kalkípappírinn, hlaðið merkingu sem listamaðurinn útlistar m. a. í framsetningu verksins. Með því að brjóta kalkípappírinn við enda hverrar línu gefur hann hæversklega til kynna eðli og virkni efnisins og verksins í heild. Verkið

vísar út, nýtir sér flutnings- og fjölfjöldunareiginleika kalkípappírsins, frelsar sig undan hinum tvívíða fleti og undirstrikar hina huglægu vidd sem í því býr og við finnum í nafngiftinni: *Brotinn sjóndeildarhringur*. Samtímis sem þetta verk er nýr áfangi í listsköpun Kristjáns Guðmundssonar þá vísar það aftur í eldri verk listamannsins, þar sem hann með óhlutlægrri myndgerð fjallar um tímann, hraðann, orsök og afleiðingu, konkret-ljóðrænu í verkum þar sem efnið er ávallt gjörnýtt.

Í þeim óhlutlægu verkum sem Tumi Magnússon (f. 1957) hefur verið að þróa á síðastliðnum árum í beinu framhaldi af hlutamálverkunum, er forsendan skýr. Hún birtist einfaldlega í heitum verkanna. Sjónrænt eru þetta litasamsetningar, hugmyndalega eru þetta málverk af efnunum — föstum eða fljótandi — strokledur og plast, blóð og messuvín, skordýraeitur og munnskolvatn. Án þess að verkin búi yfir þeim eiginleikum að skýra sig sjálf þá hefur listamaðurinn meðvitað nýrvað niður merkingu þeirra. Að þessu leyti eru tengslin við conceptlistina skýr. Áhorfandanum er ekki gefinn kostur á því að framlengja eða túlka þá óræðu merkingu sem býr í andrúmsloftkenndu litafleðinu. Aftur á móti hefur áhorfandinn vissa útgönguleið í gegnum nafngiftina, sem hann getur túlkað eða lesið í öðru veldi. Þó svo að þessi verk Tuma hafi til að bera mjög sterka, óhlutbundna, fagurfræðilega nálægð, þá er það ekki í raun málverkið sem skiptir listamanninn mestu máli, heldur hugmyndin, sem hefur margvíslegar vísanir og tengingar í sögunni og í fyrri verkum listamannsins. Það hversu langt listamaðurinn gengur í því að láta reyna á „heilag-leika“ málverksins í þessum verkum minnir okkur á næsta fluxus-kennda afstöðu til listarinnar, það að rjúfa þessi hefðbundnu landamæri milli lífsins og listarinnar. Og annað — það er húmor í þessum verkum, en slíkt dirfska var fremur sjaldséð í hinni hefðbundnu abstraktlist.

Formin í verkum Ingu Þóreyjar Jóhannsdóttur (f. 1966) eru hlaðin merkingu. Formin eru pensilför. Annars vegar 28 rauð pensilför í nánast opinni merkingu. Og hins vegar eru þau nákvæmlega skilgreind sem 24 French Ultramarine og 32 Alizarin Crimson pensilför. Þessi óhlutlægu, samsettu málverk fjalla í raun um sjálft málverkið, um sjálfan núll-punkt málverksins, áður en hráefnið og aðferðin verða að einhverju. Enn og aftur komum við að concept-tengdum hugleiðingum um eðli og takmarkanir listarinnar, jafnframt því sem við greinum tengingar við popplista og hyperrealismann, þar sem listakonan lætur sér ekki nægja að setja pensilför beint á vegg, heldur endurbýggir hún á upphleyptan hátt hvert pensilfar, ýkir það og magnar. Í þessum verkum hefur abstraktlistin á vissan hátt glatað alvarleik sínum með háðsku viðhorfi sem einnig er bundið í merkingu verksins.

Það er nokkru alvarlegri tónn í verkum Ívars Valgarðssonar (f. 1954) sem ýmist vinnur með ready-made hluti, beinar vísanir í hversdagslegt umhverfi okkar eða fullkomlega óhlutlægt, þó svo að grunnhugmyndir listamannsins séu oftast menningarlega og félagslega tengdar. Líkt og svo margir listamenn af hans kynslóð kemur Ívar í gegnum conceptlistina — enn og aftur ljóðræna útgáfu hennar — samtímis sem minimalisminn, rýmishugmyndir hans og einfaldur framsetningarmáti hafa sett sinn svip á hugmyndir listamannsins. Í þessu verki sem nefnist *Þrjár - sex - níu umferðir* eru hugmyndalegar forsendur verksins skýrar. Listamaðurinn velur að nota sama lit og veggurinn er málaður með. Hann afmarkar þrjá fleti. Fyrsta flötinn malar hann yfir þrjár umferðir af sama lit og síðan sex umferðir á þann næsta og loks níu umferðir á þann síðasta. Á þennan hátt er verkið afgerandi hluti af umhverfinu — veggnum — samtímis sem fletirnir öðlast ákveðið sjálfstæði í upphleyptri mynd efnisins. Í þessu verki, sem á sér formrænt séð vísanir í sögunni, er inntakið skilgreint efni og aðferð við gerð listaverksins. Þetta er því á fyrsta lestrarplani lokað merkingarferli, sem í heild sinni er þó hægt að skoða í samfélagslegu tilliti. Þessi ópersónulegu efnistöð setja listamanninn í stærra samhengi, sem samkvæmt honum gerir hann, til jafns við aðra þegna samfélagsins, þátttakanda í umfangsmikilli umhverfislegri mótun, þar sem allir bera sameiginlega ábyrgð í dýpsta og víðasta skilningi. Á þennan hátt hafa þeir listamenn sem átt hafa þátt í að endurskoða hið óhlutlæga myndmál tengt það aftur við raunveruleikann með nýjum form- og efnisforsendum, andstætt hinni hefðbundnu konkretlist 6. og 7. áratugarins, þar sem listamenn lögðu sig fram við að tæma verkin af allri ytri skírskotun.

Þó svo að Haraldur Jónsson (f. 1961) hafi kunnað að skapa sérstætt, formrænt myndmál þá liggur hin hugmyndalega forsenda og merkingarsviðið að hluta utan við myndverkið. Mikilvægur þáttur af sköpunarverki listamannsins, sem þó er ekki langur í árum talið, birtist í lágmyndum, oft holum að innan, gerðum í tex. Þessi verk, sem oftast en ekki byggjast á orðaleikum eða þau myndgera í bókstaflegri merkingu hugtök, fjalla ekki síst

um þögina og hinn óefniskennða veruleika líkt og í verkunum *Hljóðhverfi* frá 1993 og *Hvörf* frá 1994 þar sem formgerðinni og merkingu hennar er stillt upp sem negatífu af þekktu fyrirbæri. Í fyrra verkinu hverfur hljóðið inn í þögina og í því síðara, sem sýnir andhverfu hátalara, sögast hljóðið, hugmyndalega, inn í formið. Verkið *Þétting* frá 1992, sem sett er saman úr lögum af texplötum (hljóðeinangrunarefni), dregur athyglina að þagnarpunktinum. Þessi verk, sem gera þá kröfu til áhorfandans að hann lesi sig samtímis í gegnum nafn og formgerð verksins, virka ekki síður í rýminu umhverfis verkið, í hinum óefniskennðu þáttum sem listamaðurinn nefnir sjálfur andann í hlutnum. Þannig tekst listamanninum að virkja rýmið, sem hann skilgreinir gjarnan sem þögn, og gera áhorfandann að virkum þátttakanda, líkamlega og vitsmunalega, í merkingarmyndun verksins.

Ráðhildur Ingadóttir (f. 1959) byggir verk sín, sem ýmist eru gerð á striga eða beint á vegg, á hringformi sem hún dregur upp með sirkli. Listakonan staðsetur punkta á ferli hringins sem síðan verða að miðju í öðrum jafnstórum hringum. Með skurði hringanna myndast form sem listakonan velur með frávarpi, í sálfræðilegum skilningi, sem hún litar með mismunandi mörgum lögum af bláum lit sem er einkennandi fyrir verk hennar. Þessi form, sem listakonan dregur fram, geta myndhverfst frá einni ímynd til annarra sem oft geta verið skematískar vísanir í hlutveruleikann. Formrænt séð virka þessi verk á margræðan hátt. Hringurinn sem lokað grunnform öðlast ómælanlegt rými inn í verkið með mismunandi gegnsærri litaáferð og í teikningunum með því að opna formin út í rýmið utan við upphafshringi myndverksins. Í þessum verkum er útgangspunkturinn lína/hringur, sem listakonan ákvarðar í upphafi, en svo tekur geometrían fram fyrir hendur hennar og leiðir hana inn í sammennningarlegan og náttúrulegan myndheim. Þessi myndheimur, sem býr í heildarrými verkens, er á sífelldri hreyfingu og sífelldum myndhvörfum án þess að merking hans verði nokkurn tímann frumspekileg. Sannleikurinn býr í formrænum eiginleikum hringins og tengslum hans við umhverfið.

Kristján Steingrímur (f. 1957) hefur lengi unnið með tákni í verkum sínum, sem hann hefur einfaldað meir og meir á síðastliðnum árum. Myndverk hans, sem hann vinnur með olíulit á álplötur, eru samsett úr táknum og margræðum lit. Við fyrstu sýn eru verk hans óhlutbundin, en þegar rýnt er í form og munstur má merkja ákveðin, vísindaleg tákni. Í þessu tilfelli eru það teikningar af rafrásum úr stýrikerfi Rafmagnsveitu ríkisins, sem listamaðurinn einfaldar niður í sína frumdrætti án þess að svipta þær frummerkingu sinni. Í öðru verkinu, sem hann nefnir *Tóm*, frá 1991, stillir hann saman fyrrnefndum rafrásum og stærðfræðilegu tákni, sem merkir tóm, á grunni sem er árfarvegur. Með því að tengja þessi tákni eða myndefnisþætti öðlast formin afgerandi merkingarsvið. Það sama er að segja um hitt verkið, sem listamaðurinn nefnir *Frávik*, frá árinu 1993, en þar teflir hann saman rafrásateikningum og stærðfræðilegu tákni, sem merkir frávik, og lituðum grunni sem skilgreindur er sem jarðvegur. Á síðastliðnum tveimur árum hefur listamaðurinn síðan unnið með veðurlýsingatákni sem festa annars óræða merkingu listaverksins.

Daníel Magnússon (f. 1958) gengur hins vegar lengra í því að tengja verk sín við raunveruleikann eða þekktar vísanir. Myndverk hans eru samsett úr nokkrum óhlutlægum myndum sem sameiginlega mynda þekktar andlitsmyndir. Á þennan hátt veða myndir salt milli óhlutbundinnar og hlutbundarinnar upplifunar áhorfandans — þar til að kunnugir þekkja viðkomandi einstaklinga, þá Mikka Mús og Andrés Önd. Með því að velja skematíska andlitsmynd af þeim félögum má glögggt merkja hæðnistóninn í ásetningi listamannsins sem leyfir sér að nota hið óhlutbundna myndmál — söguleg þekkt — sem hráefni í lágmenningarlegt fyrirbæri. Hið einangraða, óræða og upphafna merkingarsvið abstraktlistarinnar er hér endurfært en þó með fullkomlega nýjum formerkjum.

Á þessari sýningu er reynt að draga saman hlut þeirra íslenskra myndlistamanna sem á síðastliðnum árum hafa valið sér óhlutbundið myndmál. Hér skoðum við sérstaklega formrænar myndgerðir en látum liggja á milli hluta formleysimálverk og landslags-abstraktmálverk sem nokkuð hefur borið á hér á landi á undanföllum misserum.

Hið óhlutbundna myndmál er ekki lengur saklaust og hreint, heldur er það hlaðið sögulegri reynslu. Það sem áður var form, sem vísaði inn á æðri vitundarsvið eða hlutstætt í sjálfu sér, birtist nú enn og aftur í nýju, listsögulegu samhengi sem ljær því fullkomlega nýja merkingu. Við sjáum tengslin við eldri, abstrakt formgerðir, conceptlistina, minimalismann og Neo-Geo, eða öllu heldur hvernig þessar listhugmyndir hafa haft áhrif á viðhorf íslenskra samtímalistamanna sem með alvörugefnum hugleiðingum, hæðni og lifandi sköpunargleði, hafa kunnað að endurskoða hið óhlutlæga myndmál og gefa því persónulega ásýnd.

Around the turn of this century, many remarkable discoveries, technological innovations and previously unknown concepts appeared which shed new light on the world of man. Einstein first proposed his theory of relativity in 1905; Freud revealed "the inner man"; Darwin's demonstration of human evolution in the chain of life had become widely accepted; and Nietzsche had pronounced that "God is dead."

In light of this new reality, doubts arose about the value of conventional art and its relation to the real world. People began to question the widely accepted notion that the role of art is to depict concrete reality on the canvas. Reality at this time seemed to be something else, something greater, and artists adopted various approaches in their quest for a new pictorial language that was best suited to the new situation.

By 1910, Picasso had already produced paintings in France in which concrete reality is broken down into its basic elements on the two-dimensional pictorial surface. The concepts of the Cubist movement which he heralded were generally a reworking of concrete reality, whereby artists strive to harmonize different viewpoints – time – on the canvas. Cubism is partly based on studies by Cézanne, who rejected the Renaissance theory of perspective and emphasized assimilating the structure, the pictorial construction, to the two-dimensional canvas while also, in his later works, he introduced multiple viewpoints into the same painting. Under Cubism, the painting shifted from being a reconstruction of visual perception and towards being a supremely conceptual invention. Imitation was abandoned, although the subject was suggested. Picasso and Braque's most extreme transformations of the subject are cryptic, but never purely abstract. Fernand Léger undoubtedly took the Cubists' explorations of form to one of their farthest limits when he rejected concrete reality with the post-1914 works in which he simply expresses the Concept Art notion of the dynamism of modern life. Through its process of disintegration and its compositions of fragmentary images, Cubism can be said to have been a decisive path towards the Abstract painting.

In 1909, the Italian Futurists published their manifesto in *Le Figaro* announcing new ideas of aesthetics and the painting. Their art was linked to various new technologies such as electricity and X-rays. In painting, they strove to move away from traditional subjects, and express in their place specific concepts such as speed and sound. Like the Cubists, the Futurists' pictorial language, which partly borrowed from Delaunay's theories of light and colour, was difficult to read yet never became purely abstract. The Futurist reworking of subject was primarily an ode to modern technological society, not a breach with concrete reality.

A few years later, in 1912, Nathalia Gontcharova and Mikhail Larionov created the Rayonist movement in Russia which in many ways is reminiscent of the Futurists' play with form.

Certain scientific studies of the properties of light and colour also made an important contribution to this development. In the 19th century, many notable discoveries were made about the properties of colours and their relationship with light, which the post-Impressionists Seurat and Signac employed in their new representation of concrete reality. By the dawn of the 20th century, various theories of chromatics presented artists with the possibility of assigning colour a function independent of the object. The Paris-based Czech Frantisek Kupka (1871-1957) painted pure colour abstraction in 1911 which was supposed to express "an emotional subject seen with the mind's eye." While Kupka, Delaunay and other French artists (whom the poet Apollinaire labelled "Orphists" in 1913) were striving to describe the scientific principles of the painting with references to the chromatic theories of scientists such as Ogden Rood and Michel-Eugene Chevreul, the Russian painter Wassily Kandinsky (1866-1944) was in Munich, reading Goethe's theories of colour from 1810 and writing his book *Über das Geistige in der Kunst*, in which he laid the theoretical foundation for an Abstract painting based primarily on the concrete and metaphysical properties of colours.

By this time, once artists had consciously broken the link with concrete reality, they generally needed further theoretical grounds on which to base their painting. Most of them, like Kupka, Kandinsky and Delaunay, referred to music both in their theorizing and their choice of titles. For artists and philosophers, music had long been the branch of the arts that stood out against nature as an independent organic totality. In the 1930s, architecture

became no less real a reference. Kandinsky's writings also reveal his clear links to the German philosophers Hegel and Schopenhauer in his discussions of the ambiguity of form, which he saw both as a symbol and a purely concrete "categorical imperative." This artist's notions of the categorical imperative were further supported by the ideas of theosophists such as Rudolf Steiner, Annie Besant and C.W. Leadbetter. In his works from 1911, in which he allows the colours to break free from their forms and flow into each other on the canvas, Kandinsky is pictorializing Annie Besant and C.W. Leadbetter's notions of "thought forms." Like the theosophists, Kandinsky believed in the mystical power of form, and that colour and form, like music, generated waves that enobled the soul.

The Dutchman Piet Mondrian (1872-1944) was another artist inspired by theosophy. At first he adopted the pictorial language of post-Cubism, dissolving his subject and systematically reconstructing it on the canvas. Later he would develop an abstract composition based on vertical and horizontal forms and the use of three primary colours: yellow, blue and red. Presented in "dynamic equilibrium," Mondrian's formal world also contained mystical allusions to the writings of philosopher and mathematician M.H.J. Schoenmaeker.

In Russia, Malevich (1878-1935) was painting eight red rectangles on a white background, Geometric works whose inspiration included the Russian philosopher Ouspensky's meditations on the Fourth Dimension. Unlike the Cubists, his subject was not time but a new plane of consciousness, between death and eternal life. Malevich saw visual possibilities for the painting in the philosopher's ideas, making the forms float on a white background, the only colour that could grant insight into the infinite depth. Like Mondrian, Malevich believed that Abstract painting had the power to transport the individual to a higher plane of consciousness.

Discussions of Abstract art tend to highlight Kandinsky, Malevich and Mondrian as its theoretical pioneers in the second decade of this century. Despite their different approaches, they shared a desire to expose the inner nature of reality, reflect the inner life and allow the spectator to partake in the pure lyrical outflow of the work of art.

Art historians disagree about when Abstract art made its debut – some date it from 1909, with Picabia's abstract watercolour *Caoutchouc*, and others from 1910 with Kandinsky's first abstract watercolour, while most recognize it as originating in 1912-13. On one point, however, they all agree: a pictorial language, Abstract art, appeared around this time and revolutionized earlier notions of art. This was a new type of art that sprung up simultaneously in many parts of the world and, instead of continuing to imitate concrete reality, it aimed to express the artist's own emotions and thoughts.

II

In 1945, a retrospective exhibition was staged in Paris under the title "Art Concret," which marked the debut of the genre that would feature most prominently in Parisian art in the following decades. In 1946 the *Réalités Nouvelles* group was set up, which adhered strictly to the geometrical surface. The group, which staged annual exhibitions, consisted of artists of various nationalities and at one time had more than four hundred members. The most prominent and influential at this time included Auguste Herbin (1882-1960), Serge Poliakov (1906-1969), Jean Dewasne (b. 1921), the Hungarian Victor Vasarély (b. 1908) and the Dane Richard Mortensen (1910-1992). They also had access to an influential forum when art dealer Denise René began displaying and promoting their works. The main ideologist of the Geometric two-dimensional painting was the critic Léon Degand, who emphasized that art should be pure and independent, with an appeal to artistic perception instead of inspiring sensations or allusions that were alien to the painting. Another major spokesman was André Bloc (1889-1966), editor of the art magazine *Art d'Aujourd'hui*, which was launched in 1949 and became an important platform for this new genre. The main characteristic of the Geometric two-dimensional painting is that the forms carry no allusion to reality – as a reworking or derivative – but are inherently concrete, hence the name "concretism" for the style of these works. According to its precepts, the artist should only use "the pure language of art." The art historical roots of the strictly geometrical painting which appeared in Paris after the war primarily lie in Russian Constructivism and the De Stijl movement of the 1910s and 1920s. But while the main feature of works by De Stijl artists such as Piet Mondrian and Theo van Doesburg (1883-1931) was harmonic and immobile forms, the new postwar geometrical style hinged on a complex pictorial space involving illusions of time and motion. In terms of formal composition, these works show strict geometricality and smooth planes of a single colour, while the ideologists of this new painting emphasized the

basic elements of pictorial language such as form, colour and construction in their writings. This approach can clearly be seen in the works of Herbin, Mortensen and Vasarely. Later on, Vasarely would develop the properties of form and colour still further and produce paintings based on the optical illusions of forms, a branch of Abstract art dubbed "Op Art" by a critic in *Time* in 1964. Such works are based on the impact of composite colours on the retina and the illusion created by the merging of colours and forms, which gives the impression that forms are in motion, lines are rippling or the whole pictorial surface is expanding and contracting.

It was not until the September Group's exhibition of 1951 that Geometric two-dimensional paintings first appeared in Iceland, with Valtýr Pétursson's works such as *On a Black Background*, where the forms are clearly delimited and lack all material effect. During his stay in Paris from 1948-50, Pétursson went to exhibitions at the Galerie Denis René and Galerie Arnaud, becoming acquainted with the works of artists such as Mortensen, Vasarely and Poliakov, and the ideas of Léon Degand. At the September Group's 1951 exhibition, Thorvaldur Skúlason's works also showed strong characteristics of this new painting. When the September Group exhibited in 1952, there were works in this vein by Thorvaldur Skúlason, Nina Tryggvadóttir, Karl Kvaran (1924-1989), Hjörleifur Sigurdsson (b. 1925), Gudmunda Andrésdóttir and Kjartan Gudjónsson. Apart from Karl Kvaran, all these artists had been in Paris for varying lengths of time and become acquainted with the Geometric painting there. The two joint exhibitions of Geometric works in 1953 testify to the foothold that this style gained in Iceland in the 1950s. The Spring exhibition featured works by Thorvaldur Skúlason, Valtýr Pétursson, Hjörleifur Sigurdsson and sculptors Ásmundur Sveinsson (1893-1982) and Gerður Helgadóttir (1928-1975). At the Autumn exhibition, there were works by Hörður Ágústsson, Karl Kvaran, Sverrir Haraldsson (1930-1985), Eiríkur Smith and Svavar Guðnason.

Although Abstract Expressionism was the dominant form on the American art scene for many years, it is scarcely possible to talk of a movement of Geometric artists there on the scale of postwar Europe. Instead, several individual artists can be pointed out, such as Rothko, Clifford Still and Barnett Newman, who would have a considerable impact on Abstract art over the following decades.

Certain links with 1930s European Geometry can be found in Newman's works, although he denied them himself. He emphasized the dramatic emotions inherent in his works and that their formal composition was based on entirely different principles. He demonstrated that, unlike European Geometric painting, his works did not involve the interplay of geometrical forms, and he described them as formlessness. Rejecting aesthetics in the accepted sense, he speaks instead of the sublime elements of formal composition.

This approach first appears in the works where he contrasts large, decisive monochrome surfaces with a vertical line or form in a different colour. The vertical line at once opens the painting and holds it together. Furthermore, these works have a very rich symbolic signification derived from the artist's Jewish background, as shown by their names, most of which are taken from the Old Testament. The vertical line generally symbolizes the light, and serves to underscore Newman's notions of the sublime.

In his later works, Newman places greater emphasis on the size of the pictorial surface with strong, glossy colours, whereby the picture covers, or fills out, the spectator's entire field of vision, at which point the space occupied by the work and by the spectator become confused. This new spatial role and the total impact of the formal composition would prove a decisive source of inspiration for Minimalism.

Two other American artists are key figures in the development of formal Abstract art over the following decades. One was Ad Reinhardt (1913-1967), who adopted an Abstract style from the start and in the 1950s painted two-colour works with almost indiscernible forms. Both the simplicity in formal composition and the scale of his works would have a decisive influence on the pictorial and spatial concepts of Minimalism in the mid-1960s. The other was Frank Stella (b. 1936), whose 1960 exhibition at the Museum of Modern Art in New York marked a turning-point in Abstract art. Stella emphasized the renewal of formal composition, which he achieved above all by altering the conventional rectangular pictorial form to allow it to interact with the formal composition. All these paintings were done in black-and-white enamels. Their formal composition was shaped by white lines lying parallel to the frame which prevented the formation of any hierarchy in any of these pictorial

worlds, a logical arrangement which is simple in presentation. And since the artist never creates an independent pictorial world within the frame, there is never any difference between the foreground and background. Stella himself described his art as non-relational, while the European Geometric painting was primarily based on the creation of context and relation in the inner pictorial world. Although this idea is reminiscent in many ways of the works of Barnett Newman, Stella's works are above all antimetaphysical, impersonal and free from all emotion.

In 1966, the Primary Structures exhibition was held in New York, featuring Abstract works that emphasized the simplification of the formal structure into its primary elements. At the same time as the artists who exhibited there were continuing to develop the historical Geometric composition, they produced original ideas about the role of the pictorial space and the relation to the spectator. This informal group, soon identified with ABC art or Minimalism, was headed by Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris, Larry Bell and Dan Flavin. Although most of them had their roots in painting, they all exhibited sculptures; the minimal object was sharply distinguished from other sculptures in terms of its pictography, constructional location in the space, technique, and symbolism.

Three points in particular are identified as the precepts of American Minimalism. One is the interest shown by 1950s artists in the theatre, happenings and other performances that opened a previously unknown field of experience for them: the conscious relation to the space, as on the stage. Secondly, there was the simple pictorial world of Ad Reinhardt's *Black Paintings*, and Frank Stella's black, aluminium and copper works from about 1960. Confronted by these vast works, the spectator was invited to enter the pictorial space, or rather to identify his own space with that of the work. They rejected the inner logic of the work and conventional pictorial construction for a new arrangement in which the pictorial space served at once as a plane and an axis between the work and the spectator. The third principle behind Minimalism is undoubtedly the legacy of Russian Constructivism and Brancusi. The Minimalists purged Brancusi's works of their mystical archaic sense and saw them as pure formalism, in which the forms had no other signification than to exist in the pictorial space, as specific material in a specific space.

The minimal object was not based on internal relations of forms; it is the totality confronting the spectator that is crucial. The object was simplified in material terms down to frames or constructions or intangible phenomena such as light. These forms are invariably neutral, geometrical and horizontal (not vertical since this would provide a definite point of human contact and tend to lend them a symbolic value). Everything is precisely measured out and they cannot really be enlarged or reduced. They are factory-made and the artist's hand is nowhere to be seen.

Until this time, pictorial and sculptural space had been defined within the frame of the painting and within the sculpture itself. The frame and the pedestal separated the space of the work from that of the spectator. In this context the term "visual space" is often used, since the spectator's experience of the work is primarily visual. However, the Minimalists removed the pedestal from beneath sculpture to create a new type of pictorial space, shared by the work and the spectator, sometimes called "existential space," where the spectator and the work develop jointly. The spectator became a physical part of the work. These concepts had already appeared in connection with the large works of Newman and Reinhardt.

Along with their uncompromising ideas about formal construction and the role of the space, the Minimalists strongly questioned conventional aesthetics from the standpoint that human emotions and experience had become systematized. Rejecting accepted aesthetic definitions, they emphasized instead that Minimalism should aim to link the spectator's perception of the art object with that of his own body in the space.

Despite the Minimalists' rejection of aesthetics as such, there is no mistaking the influence that they had on the aesthetic experience and general presentation in the world art, and in fact in society at large. Minimalism was, and is, a widespread art form, not least due to the writings of the artists themselves.

In the early 1980s, Abstract art was repeatedly in the spotlight, but in a different guise. Now, the modernists' orthodoxy about the special value of form had been abandoned for conscious work with the stylistic devices of Geometry, and the emphasis shifted to adoption and imitation in the spirit of postmodernism. An important element in the ideology of Neo-Geo was to bring together opposing poles from what has been classified as high and low culture, i.e. accepted movements documented in art history such as Abstract art, along-

side the popular culture of modern industrial and consumer society. The new Abstract, as it appeared in the works of artists such as Tim Ebner, Ross Bleckner, Sherrie Levine, Philip Taaffe and Peter Halley, was therefore generally formal but contains at the same time time clear fields of signification. Everything was done to expose the universality of form and substitute for it a systematic development of consumer society and object culture (often in a sharply critical manner), with conscious references to aesthetic clichés, familiar styles and even other works of art, often with an ironic undertone. In this way, the formal world of conventional Abstract became the real subject and content of Neo-Geo, with all the cultural and social secondary meanings that this world carries.

III

Diversity has been a definite feature of Icelandic art over the past three decades. Different movements have existed side by side – conventional Abstract art, Fluxus, Arte Povera, lyrical Concept, echoes of Minimalism, Figuration – and have either merged or suffused others. In most cases it is impossible to talk of artistic orthodoxy along the lines familiar from other countries.

Abstract pictorial language has been surfacing increasingly in the work of Icelandic artists in recent years. Admittedly, their ideological precepts and approaches to pictorial language differ widely, but for the sake of simplification we can distinguish two main groups. On the one hand there are artists who originally work on formal principles, tackling material, colour and formal composition, and on the other hand those working on clear ideological or semiological principles where the pictorial language refers beyond the canvas.

The artist who most sharply links new Abstract art with the tradition, while reviewing its signification, is Svava Björnsdóttir (b. 1952). In the early 1980s she began producing coloured papier maché reliefs, based at first on organic forms but emphasizing towards the end of the decade the interaction of material, colour and formal composition. This she creates and develops in a modernist vein (the artist's formal invention is always in the foreground), although the presentation and spatial relation partly acknowledge the Minimalist notions of the active environment.

Erla Thórarinsdóttir (b. 1955) also works on formal principles, although her main emphasis is exploring the space inherent in double activity. She uses either coloured dots or circular forms in combination to create a surface which heads towards the blue depth of the space. Despite their names such as Chart, suggestive of a scholastic or metaphysical basis – astronomy, astrology and the occult – these works are primarily formal, involving colours and forms and their combined creation of indefinite spatial possibilities, as we see further in other of her works whose forms are conceived of as receptacles for a limited or defined space.

Sigrún Ólafsdóttir (b. 1963) also explores the space in her exceptionally bare works based on the delicate interplay of red lines, which are the monologue of a single line or the dialogue of lines that converge or cross on the pictorial surface. These are lyrical, sensual lines that not only serve to define a specific area but also suggest spatial distance and proximity. The inner relation of these spatial lines taxes the spectator's emotional engagement and perception to the utmost. According to the artist herself, these lines are units in a formal narrative system, like letters for poetry or notes for music.

In his drawings, Ingólfur Arnarsson (b. 1956) approaches the infinite zero point of creation in both material and formal terms. On first impression, these drawings seem to be geometrical arrangements, cold and remote, an experience that is reinforced in many ways. The drawings are built up of vertical, horizontal and diagonal lines executed onto white paper (21.3 x 15.3 cm), which is placed on glass to prevent frottage, whereby an impression left by the surface on which the artist was working might subvert his aim. In fact, this is cross-shading, demanding of the artist that he performs it in complete physical and mental equilibrium between himself and his medium. It is a slow process, steady and even, until the point where the artist has filled the drawing or the work. This equilibrium between the artist and his material which we can read from the drawings suggests an organic element which is created in the combination or balance between light and shadow, order and disorder, purpose and coincidence, slowness and speed, openness and concealment, determination and weakness. In these abstract drawings where the hierarchy of forms does not reign, the concept, the material and the act of drawing are intertwined with the whole, to create an emotional experience and perception on the part of the spectator. And the spec-

tator's perception is not only directed at each drawing, but equally at the total arrangement of the works, the line expressed in a higher power.

The forms and spatial explorations that we see in the work of Kees Visser (b. 1948) are decisively concrete with no external references. In a large environmental context, he defines in his works the role of the art object and its relation to the walls of the exhibition hall which he makes just as active as the object itself. If we probe farther into the total space and isolate the object, for example in the work now on exhibit, we see that the artist's formal experimentation is no less involved with formal optical illusions, whereby the object changes according to the spectator's viewpoint. Offset by the work, the white bars seem to merge into a single point. But when the spectator moves to one side, blue bars are revealed which transform the two-dimensional effect of the image into a genuine three-dimensional object, a perspective drawing. This is a formal contemplation/presentation which systematically explores the combination of primary forms and space, at the same time as the artist gradually extends the known borders of Concrete Art.

Ragna Róbertsdóttir (b. 1945) has worked continually in abstract sculptures – often with a remote reference to nature – using flax, turf, stone and rubber. At the present exhibition she is showing drawings: black two-dimensional drawings that nonetheless bear some affinity with her earlier subjects. On first impression they appear to be concrete forms, circles joined by a line. But when these drawings are read through her earlier works, the forms merge and we notice the rolls (a dominant theme of her work) and the motion that such perceptual relations introduce into the work. These forms also enhance the effect of the wall onto which they have been drawn, making it a part of the spectator's perception. The drawing is thereby given an effect on different formal and spatial planes, as a formal metaphor, motion and concrete reality.

In the works of the above artists, the starting-point is primarily formal. They have striven, to varying degrees, to invent forms and explore the possibilities for their presentation in a spatial context. Furthermore, in their quests they have used a variety of materials and techniques, which repeatedly produce previously unseen possibilities. The artists have extended the tradition through their work, giving us a new vision of the abstract.

Other artists approach the abstract from other directions. One is Kristján Gudmundsson (b. 1941), who as early as the 1970s was producing Abstract drawings which nonetheless have a decisive area of signification, as can be seen in his work *6 x 7 Equal-Time Lines* from 1974, in which the time and length of the lines define their width. And again in *The Longest Night in Iceland (One-Minute Line)* where black lines are drawn to symbolize the longest night. In these works the spectator (like the artist) has been absolved of all subjective reflection. The clear repetition between the title and the work, between form and content, precludes all possibility of interpretation on the part of the spectator and also prevents him from achieving a purely formal and aesthetic experience. There is a firm and clear process of emptying between the form and the premisses on which the work is based. Form and premisses are interlocked, each indispensable to the other. Such a notion has been a consistent characteristic of Kristján Gudmundsson's work, while he has constantly been expanding not only his conceptual premisses – with more ambiguous works – but also in his material, consciously working to a greater extent with the exhibition space itself. This can be seen in *Folded Horizon*, a drawing on carbon paper which is cut into a long strip and folded into lines of equal length on the wall. Despite the initial formal effect familiar from much of his earlier work, the material here – carbon paper – is laden with meaning that the artist depicts through his presentation of it. By folding the carbon paper at the end of each line, he offers gentle hints about the nature and effect of the material and the work as a whole. It refers outwards, exploiting the property of carbon paper to transfer and copy, liberating the work from the two-dimensionality of the surface and underscoring its inherent subjective dimension, which we discover in its title: *Folded Horizon*. At the same time as marking a new phase in Kristján Gudmundsson's work, it also refers back to his earlier creations where he employed abstract composition to deal with time, speed, cause and effect, in concrete-lyrical works which always exploited their material to the full.

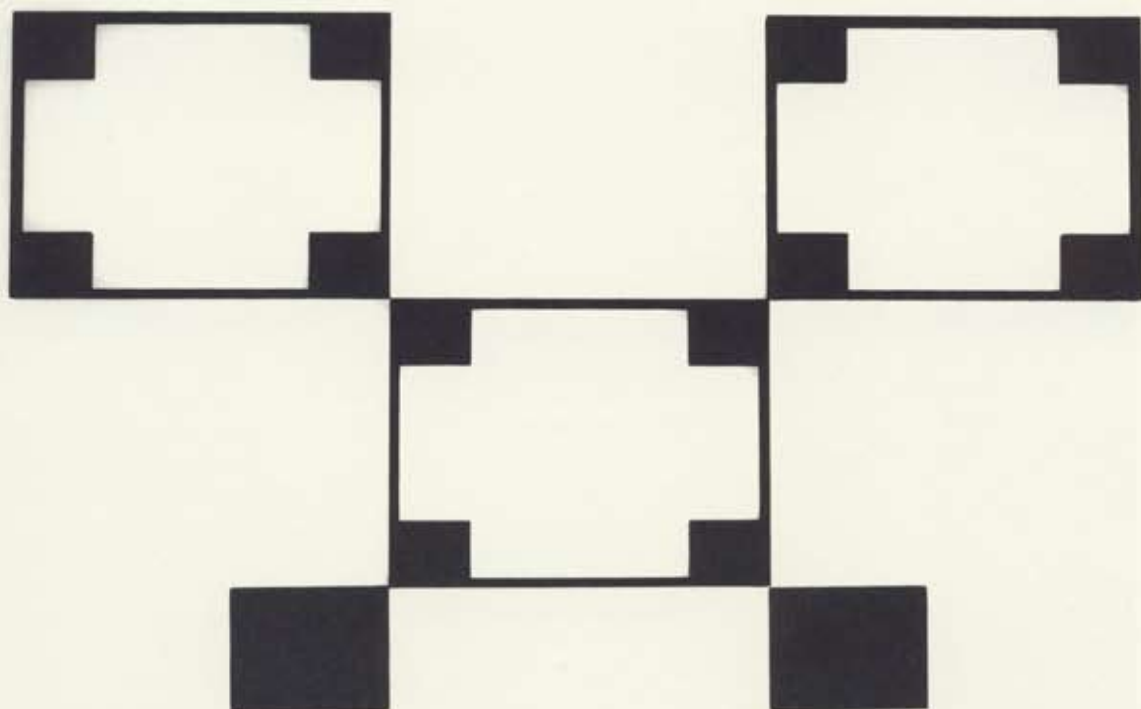
There are clear premisses behind the Abstract works that Turmi Magnússon (b. 1957) has been developing in recent years in direct continuation of the object painting. These are shown simply by the titles of the works. In visual terms these are colour compositions, while conceptually they are paintings of materials – solid or liquid – an eraser and plaster, blood and communion wine, insecticide and mouthwash. Without granting his works the

with schematic references to concrete reality. In formal terms, the works act on many levels. The circle that closes the basic form acquires immeasurable space into the work, with its colour texture of varying degrees of transparency, and within the drawings by opening the forms out into the space beyond the circle where the work starts. The point of departure is the line/circle, initially determined by the artist but then taken over by geometry which leads her into a pan-cultural and natural pictorial world. Located in the total space of the work, this world is in constant motion and transformation, without ever assuming a metaphysical significance. Its truth lies in the formal properties of the circle and its relation to the environment.

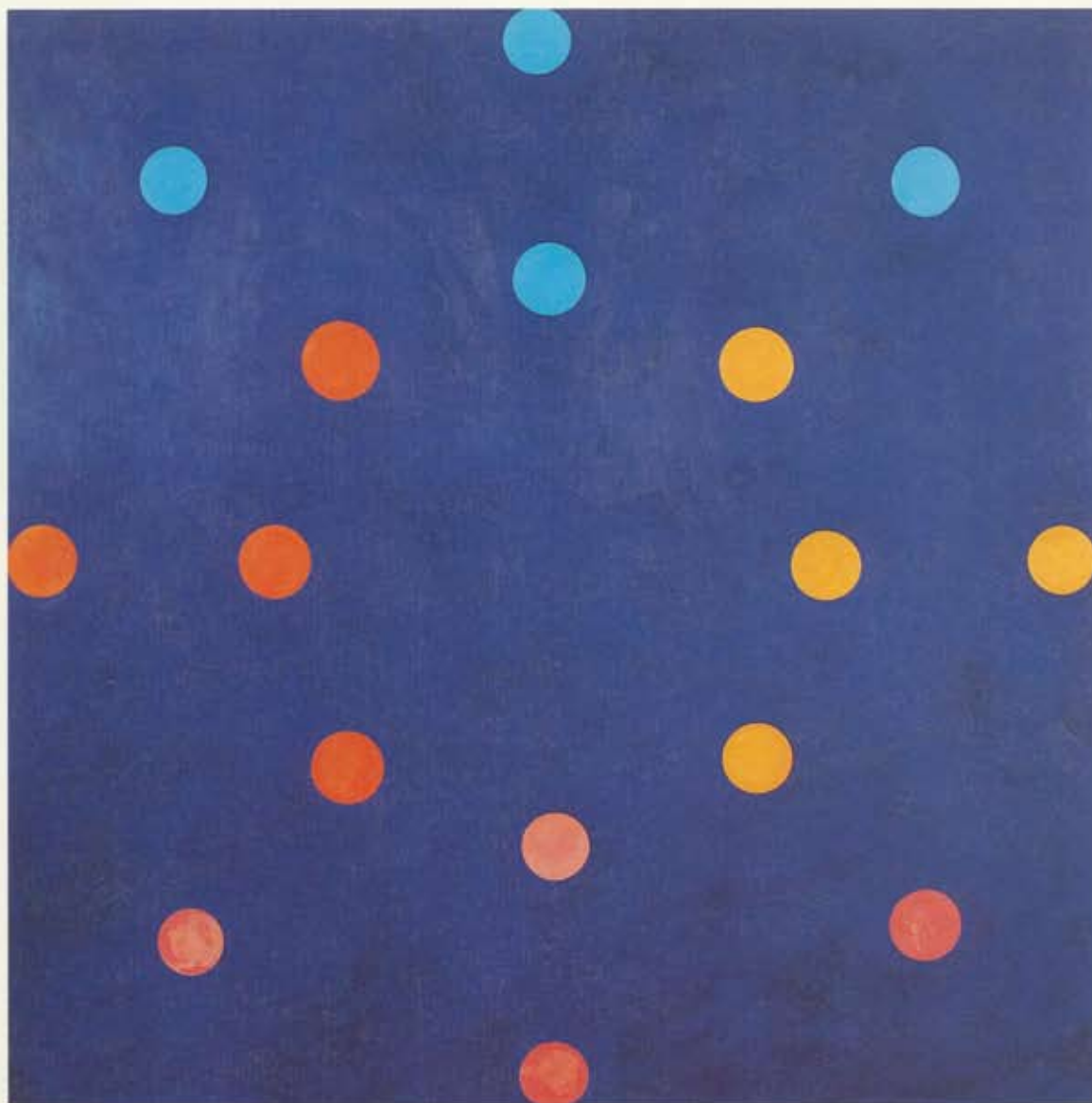
Kristján Steingrímur (b. 1957) has long employed symbols in his works, which he has increasingly been simplifying in recent years. Using oils on aluminium plates, his works are composed of symbols and ambiguous colours. On first impression they are Abstract, but closer examination of their forms and patterns reveals definite scientific symbols. In this case, these are drawings of circuits from the control system of the State Electricity Works, which the artist simplifies into their basic elements without depriving them of their original meaning. In another work, *Empty Set* (1991) he arranges these circuits, the scientific symbol for an empty set, and a riverbed as background. By linking these symbols or subject elements, the forms assume decisive areas of signification. The same applies to *Deviation* (1993), where the artist arranges the drawings of circuits and the mathematical symbol for deviation, on a coloured background which is defined as the soil. During the past two years, Kristján Steingrímur has been working with meteorological symbols to pin down an otherwise cryptic signification. His forms thereby assume a double value, as concrete forms that through reading acquire a real (social or scientific) content, which appears as Abstract pictorial language.

Daniel Magnússon (b. 1958) goes even further in linking his works to reality or familiar references. His works are composed of several abstract images that combine to produce familiar portraits. The spectator alternates between abstract and concrete experience of the work, until the faces of Mickey Mouse and Donald Duck can be discerned. The schematic choice of these cartoon characters' portraits reveals that the artist's purpose is clearly ironic, as he takes the liberty of using historically familiar Abstract pictorial language as the material for a low-culture phenomenon. The isolated, cryptic and sublime realm of meaning of Abstract is reborn, in a completely new guise.

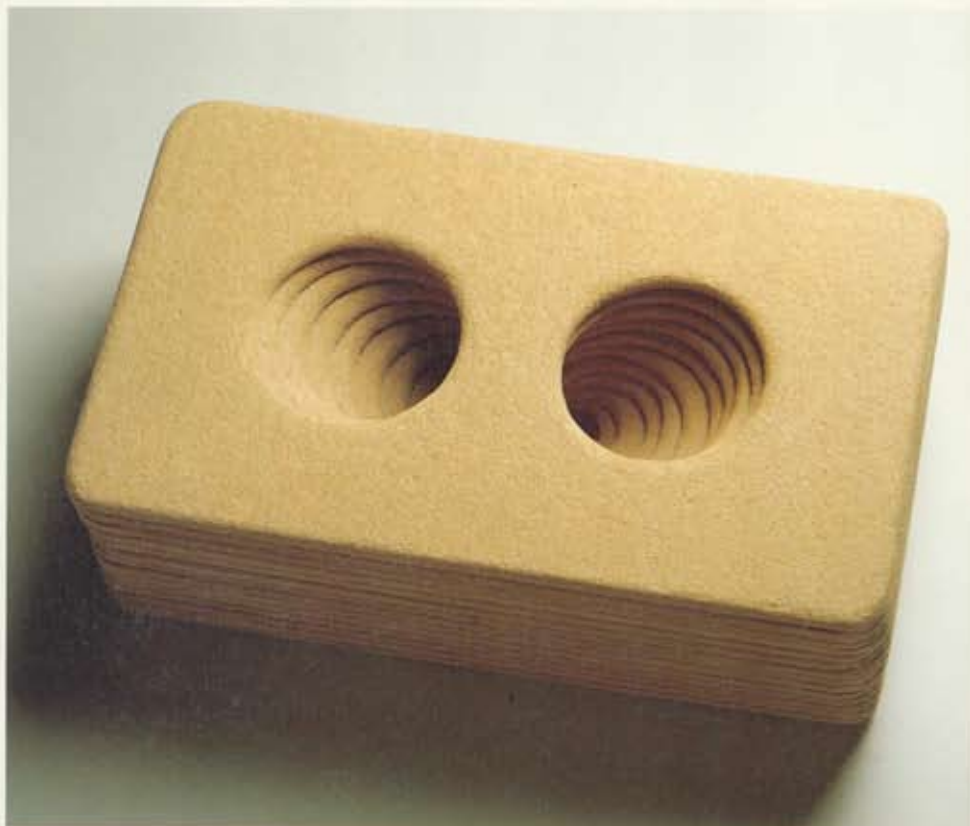
The present exhibition aims to present a survey of the work of Icelandic artists who have been employing Abstract pictorial language in recent years. Formal compositions are highlighted, but the choice does not extend to the formless painting and the Abstract landscape, examples of which have been appearing in Iceland most recently. Abstract pictorial language is no longer innocent and pure; now it is laden with historical experience. What was once form that referred to higher planes of consciousness, or was a "thing in itself," now appears repeatedly in a new art historical context that lends it a completely new meaning. We see links with Concept, Minimalism and Neo-Geo, or more correctly, the influence that these movements have had on the viewpoints of the Icelandic artists involved, who with serious reflections, irony and living relish of creativity have reviewed the pictorial language of Abstract art and given it a personal image.



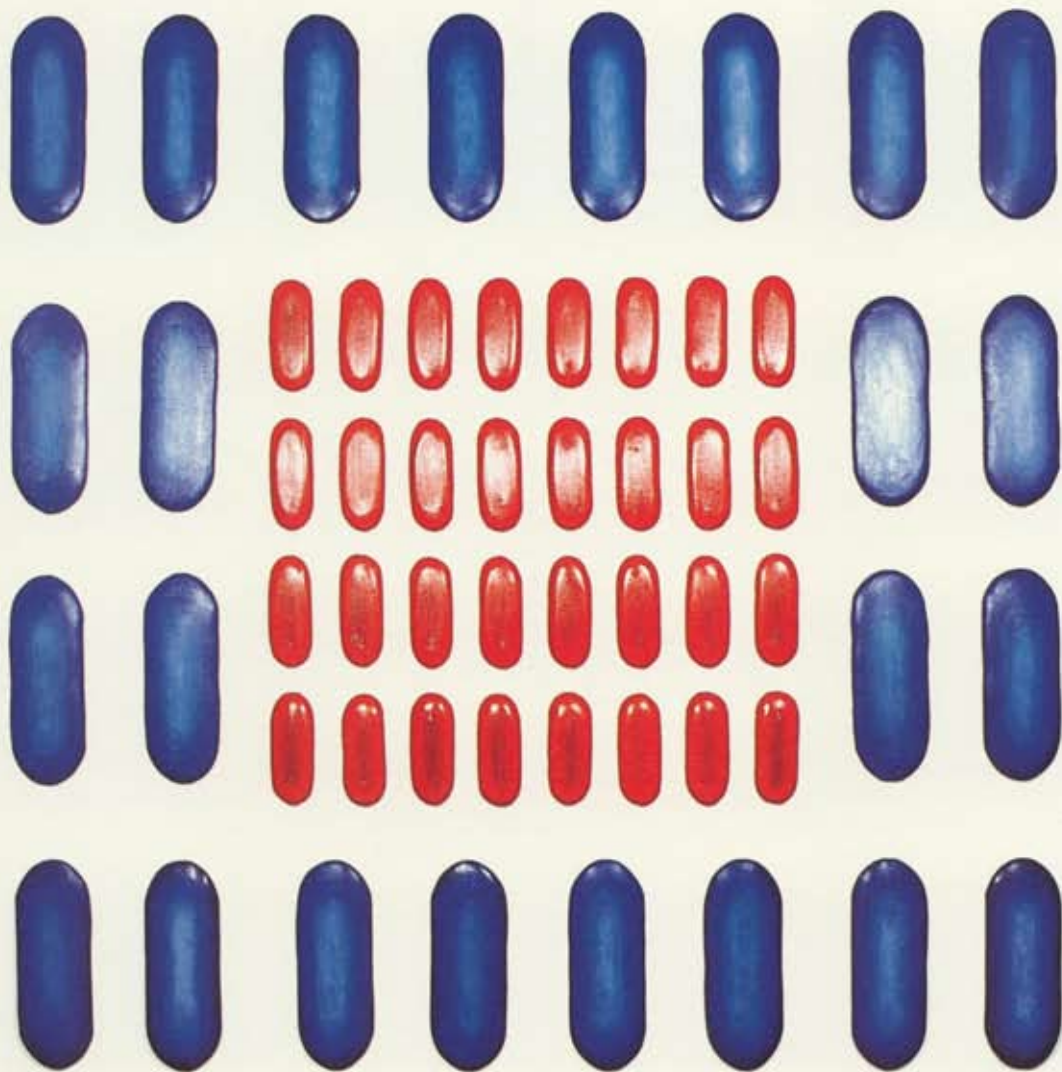
Daniel P. Magnússon
Portrait, 1994
tússað MDF, ramín / tousche, MDF; ramín
159 x 97 x 2 sm



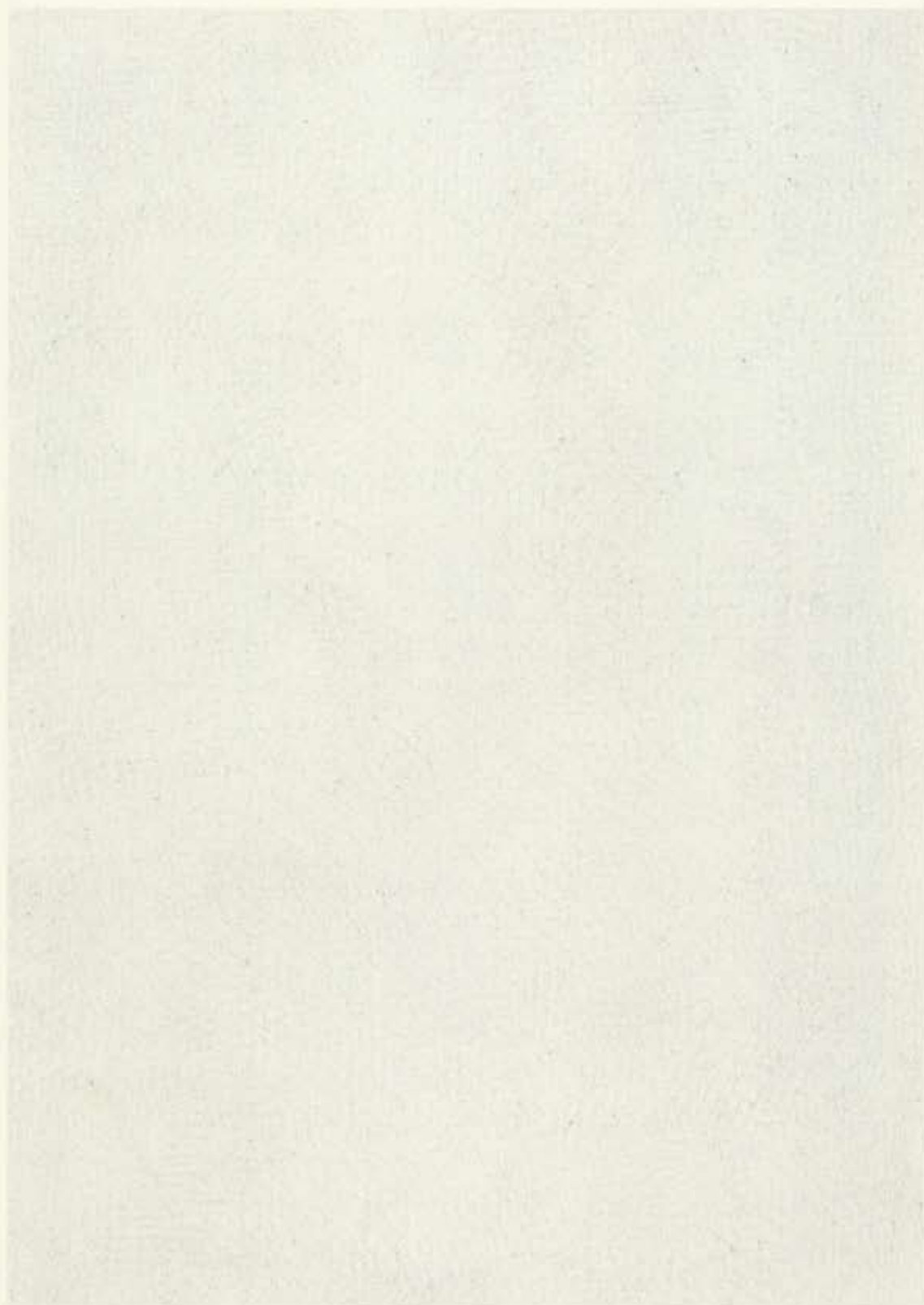
Eira Þórarinsdóttir
Kort VII / Chart VII, 1991
olía á striga / oil on canvas
180 x180 sm



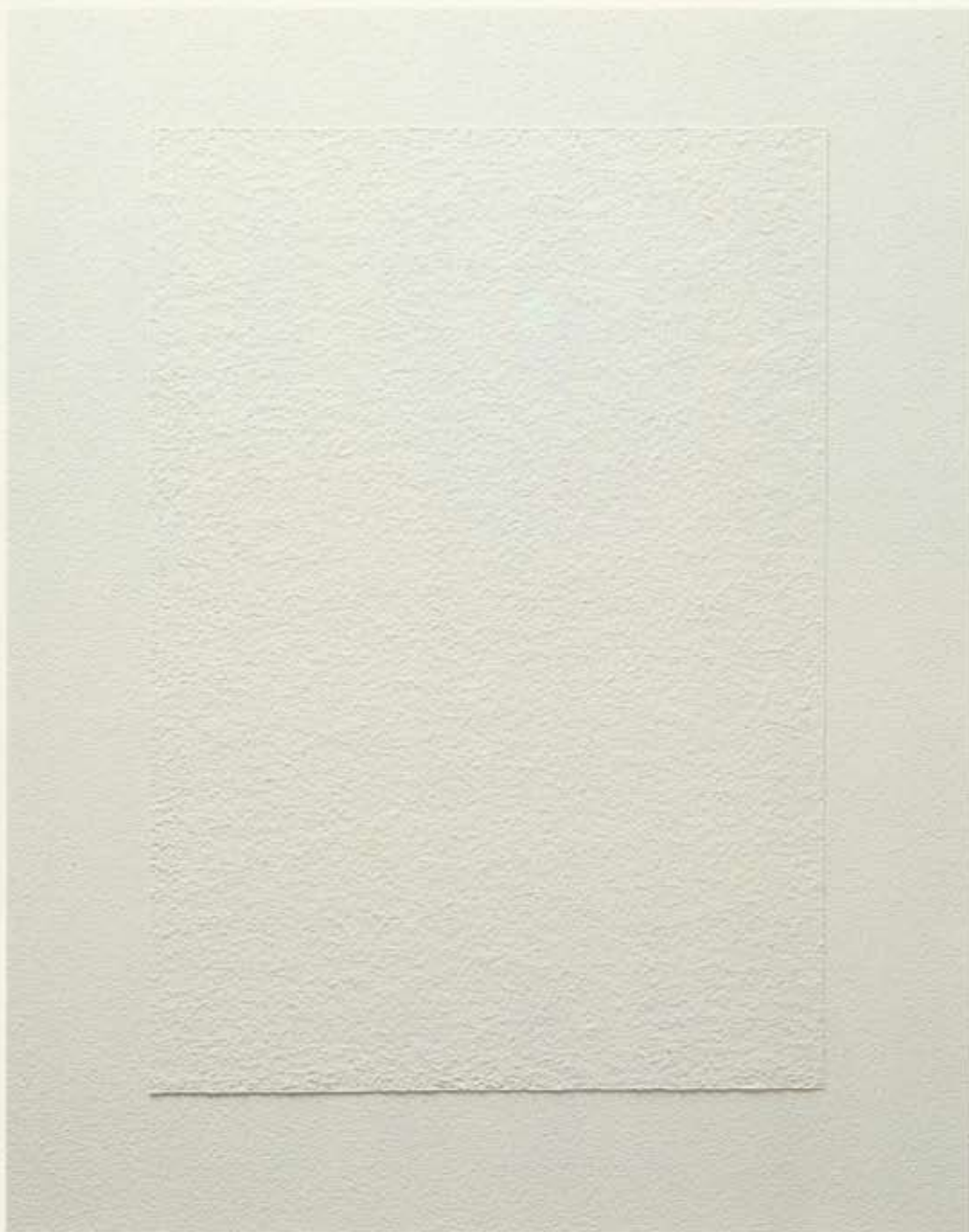
Haraldur Jónsson
Hvörf / Disappearance, 1993
tex
40 x 60 sm



Inga Pórey Jóhannsdóttir
24 French Ultramarine og 32 Alizarin Crimson pensilfór / brushstrokes
olía á striga / oil on canvas
200 x 200 sm



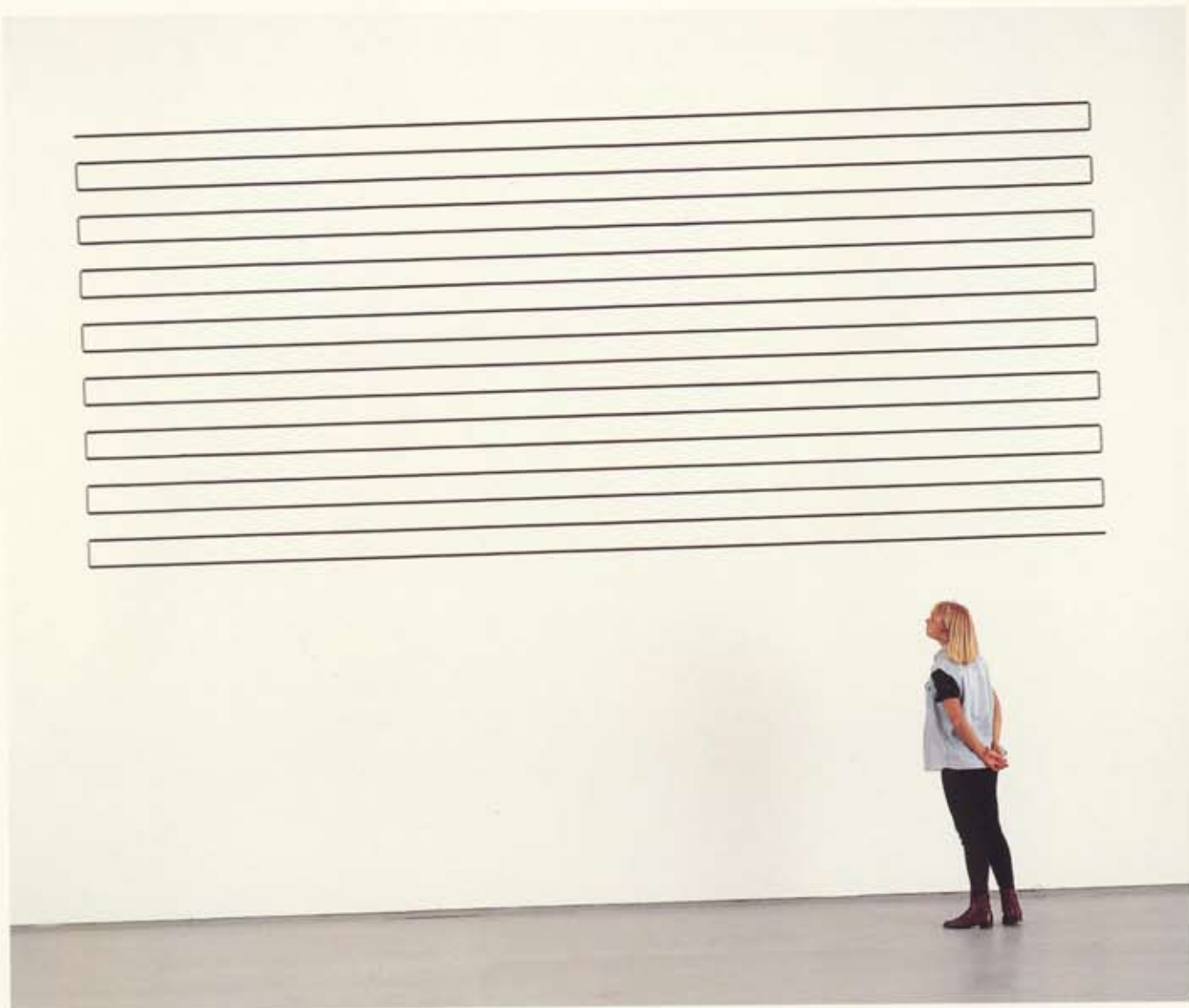
Ingólfur Arnarsson
Nafnlaust / Untitled, 1994-5
ritblý á pappír / pencil on paper
21,3 x 15,3 sm



Ívar Valgarðsson
Níu umferðir, hluti úr *Þrjár - sex - níu umferðir* / Nine layers, part of *Three - six - nine layers*, 1995
hvítt Kópál tónn 4, innanhúsmálning á vegg / white Kópál tone 4, interior paint
100 x 60 sm hver flötur / each plane



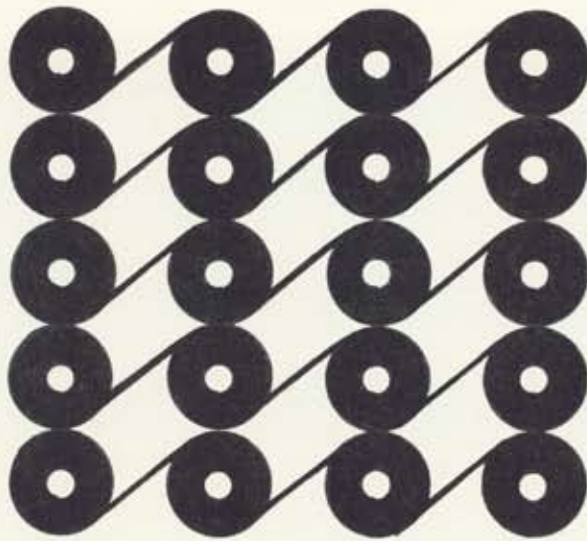
Kees Visser
Nafnlaust / Untitled, 1992
gul ósp, MDF, lakk / yellow poplar, MDF, lacquer
137 x 350 x 5 cm



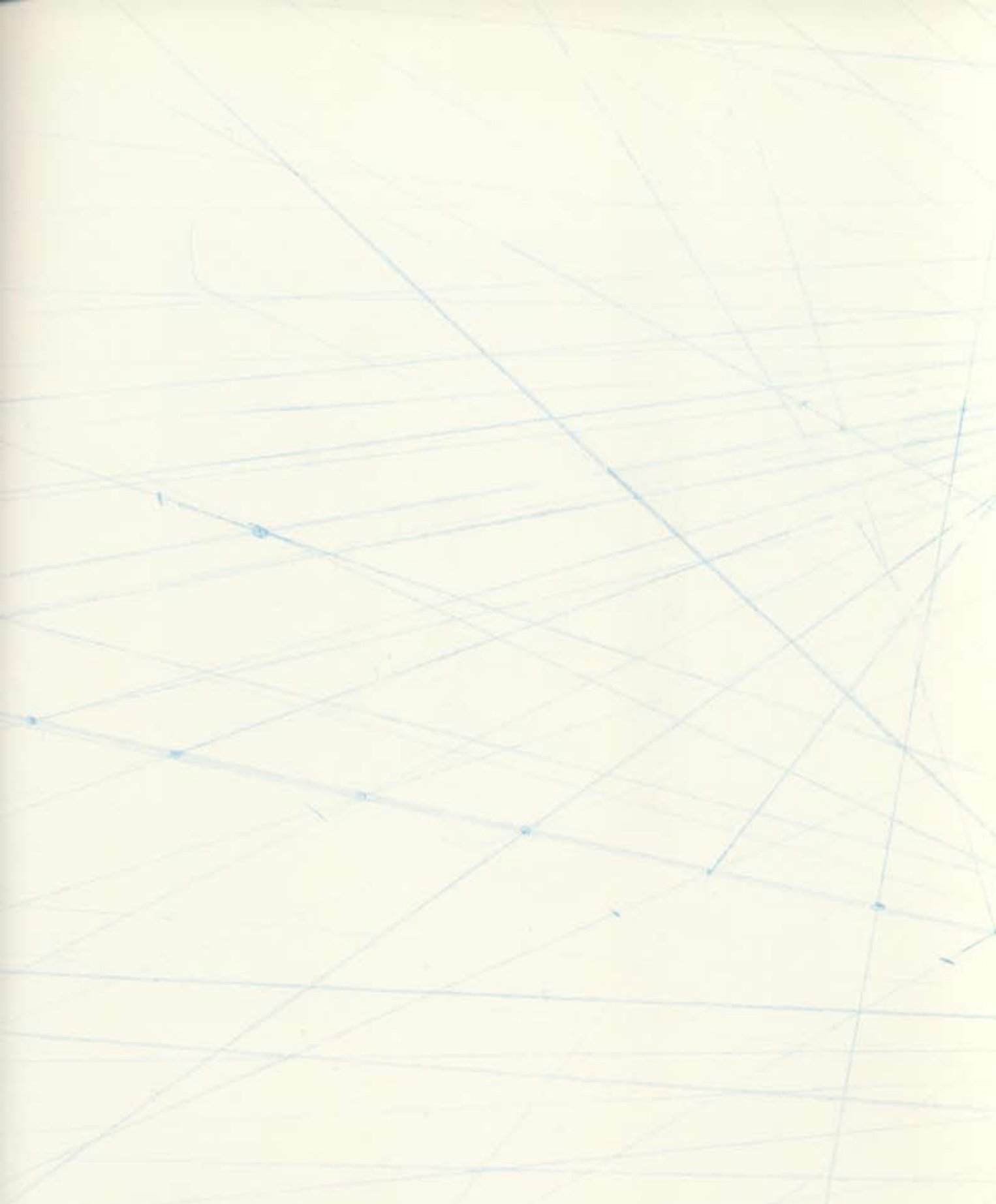
Kristján Guðmundsson
Brotinn sjöndeldarhringur / Broken horizon, 1993
kalkipappír / carbon paper
240 x 570 sm



Kristján Steingrímur Jónsson
Tóm / Emptiness, 1991
olía og brykk á sandblásið ál / oil and print on sandblasted aluminium
50 x 160 sm



Ragna Róbertsdóttir
Án titils / Untitled, 1995
blekteikning á vegg / ink on wall
125 x 125 sm



Ráðhildur Ingadóttir
Sporaskja / Ellipse, 1995
tústeikning á vegg / tousche on wall
3.50 x 6 m



Sigrún Ólafsdóttir
Aðdráttarafl / Attraction, 1991 (1)
æting 16/22 / etching
29,5 x 35,5



Svava Björnsdóttir
An titils / Untitled, 1990
pappírmassi / papier maché
120 x 60 sm



Tumi Magnússon
Hunang og sýróp / Honey and Syrup, 1993
olía á striga / oil on canvas
200 x 160 sm

Mennigarmálanefnd Reykjavíkur / The Cultural Committee of the City of Reykjavik: Guðrún Jónsdóttir, formadur/Chair, Guðrún Ágústsdóttir, Helgi Pétursson, Inga Jóna Þorðardóttir, Jóna Gróa Sigurðardóttir, Tumi Magnússon, Selma Guðmundsdóttir — Forstöðumadur Listasafns Reykjavíkur / Director of the Reykjavik Municipal Art Museum: Gunnar B. Kvaran — Ljósmyndun / Photography: Kristján Pétur Guðnason — Þýðing / Translation: Bernard Scudder — Yfirlitstur handrita / Proofreading and editing: Bernard Scudder — Umsjón með gerð sýningarskrár / Catalogue production: Anna Margrét Bjarnadóttir — Hönnun sýningarskrár / Catalogue design: Hildigunnur Gunnarsdóttir — Skeyting og filmuvinnsla / Colour separation and montage: Prentmyndastofan hf. — Prentun og bókkband / Printing and bookbinding: G. Ben. - Edda Prentstofa hf. — © Kjarvalsstaðir, Listasafn Reykjavíkur, The Reykjavik Municipal Art Museum, v/Flokkagötu, 105 Reykjavik

Icelandic Abstract art — under review



Kjarvalsstaðir
Listasafn Reykjavíkur
The Reykjavik Municipal Art Museum
april - mai 1995