

Kristín Gunnlaugsdóttir

Kristín Gunnlaugsdóttir

Kjarvalsstaðir

Listasafn Reykjavíkur
Reykjavík Municipal Art Museum

september - október 1995

Menningarmálanefnd Reykjavíkur
/ The Cultural Committee of the City of Reykjavík

Guðrún Jónsdóttir, formaður/chair

Guðrún Ágústsdóttir

Helgi Pétursson

Inga Jóna Þórðardóttir

Jóna Gróa Sigurðardóttir

Þorvaldur Þorsteinsson

Tryggvi Baldvinsson

Forstöðumaður Listasafns Reykjavíkur
/ Director of the Reykjavík Municipal Art Museum

Gunnar B. Kvaran

Ljósmyndun / Photography

Kristín Gunnlaugsdóttir

Þýðing / Translation

Bernard Scudder

Yfirllestur handrita / Proofreading and editing

Bernard Scudder

Adalsteinn Davíðsson

Umsjón með gerð sýningarskrár / Catalogue production

Anna Margrét Bjarnadóttir

Hönnun sýningarskrár / Catalogue design

Birgir Andrésson

Skeyting og filmuvinnsla

/ Colour separation and montage

Prentmyndastofan hf.

Prentun og bókbænd / Printing and bookbinding

G. Ben. - Edda Prentstofa hf.

Á síðastliðnum áratug fékk málverkið endurnýjað vægi í listheiminum. Þessi endurvakning málverksins gerðist samtímis víða um veröldina, en birtist þó á hverjum stað með sínum sérstæðu formerkjum, meira eða minna njörvuð í myndlistarhefð viðkomandi þjóðlanda.

Nýja málverkið kom ennfremur hingað til lands og náði talsverðri útbreiðslu meðal yngri myndlistarmanna, þó svo að erfitt sé að tala um ákveðna stefnu inntakslega eða formrænt. Kristín Gunnlaugsdóttir er einn af þessum listamönnum, sem um árabíl hefur stundað myndlistarnám á Ítalíu og tileinkað sér hugmyndafræði nýja málverksins. Í verkum hennar birtist okkur nokkuð framandi tónn, sem ber með sér sterkar tilvísanir í bysantíska myndhefð. Þetta eru fígúratíf málverk, afgerandi í lit og formrænni framsetningu, þar sem listakonan kannar virkni málalistarinnar og vitnar um sinn eigin veruleika. Það er okkur sönn ánægja að fá tækifæri til að kynna hér á Kjarvalsstöðum verk þessarar ungu listakonu.

Frantón Jónsson

Painting gained a new importance on the art scene in the 1980s and underwent a revival in many parts of the world, but appeared in each place with distinctive local characteristics, more or less tied up with the visual art traditions of the respective country.

The New Painting arrived in Iceland, too, and became a fairly widespread medium among artists of the younger generation, although it is difficult to describe it as a specific movement in terms of form or content. Kristín Gunnlaugsdóttir, one of these artists, studied art in Italy for many years and has adopted the ideology of the New Painting. Her works strike a fairly exotic note in Icelandic art, with their strong references to Byzantine tradition. These are figurative paintings, bold in their colouring and formal presentation, in which the artist explores the effects of the art of painting at the same time as testifying to her private reality.

It is a genuine delight for us to have this opportunity to present the works of this young artist here at Kjarvalsstaðir.

Frantón Jónsson

Ljósið að handan

Um forskilvitlega birtu í verkum Kristínar Gunnlaugsdóttur

Er hægt að endurvekja gildi gamallar listar í nútímanum eða erum við bundin af því að vitna stöðugt í brotakennt yfirborð þeirra leifa, sem listasagan hefur skilið eftir á vígvelli 20. aldarinnar, án sambengis eða heildarsýnar?

Myndlist tuttugustu aldarinnar hefur endurspeglad upplausn heildarsýnar á manninn og umhverfi hans af ástríðufyllri alvöru og alvöruþrungnari gáska en hægt er að finna í öðrum greinum vísinda og lista. Myndlistarmenn hafa unnið þrotlaust að því að afhjúpa falskt yfirborð tungumálsins, sjálfsblekkingu og sjálfumgleði neytlusamfélagsins og það gangvirki markaðslögmálanna sem á endanum jafnar út allan mismun og staðfestir afstæði allra gilda.

Við þessum aðstæðum hefur Kristín Gunnlaugsdóttir brugðist með óvenjulegum hætti: hún hefur leitað fyrir sér í trúarlegri myndlist fyrri alda að gildum sem eiga rætur sínar í tímalausri og óhagganlegri heimsmynd skólaspekinga miðalda, þar sem myndlistin jafnt og orðsins list gegndi því hlutverki umfram allt að vitna um óbreytanlegan sannleika; nánar tiltekið þann leyndardóm þegar ósýnilegur Guð tók á sig efnislega mynd í líkama Krists.

Býsönsk íkónasýning í Hallgrímskirkju

Síðastliðinn vetur hélt Kristín sýningu í Hallgrímskirkju á býsönskum íkónum sem hún vann samkvæmt ströngustu reglum hefðarinnar eins og hún hafði numið þær í nunnuklaustri í Rómaborg. Tækni og efnistöð íkónanna hafa síðan mótað „frjálsa“ myndsköpun hennar æ meir, þannig að vart verður um hana fjallað án þess að horft sé til íkónanna fyrst.

Hinn býsanski íkón eða helgimynd á það sam-

merkt með annarri myndlist, að byggja á samræmingu forms og innihalds og óbeinni tilvísun í nýjan veruleika, sem ekki verður skynjaður og reyndur með öðrum hætti en í gegnum listaverkið. Þetta á við um alla myndlist, líka þá sem vísar fyrst og fremst til sjálfrar sín, eins og svo algengt er um myndlist 20. aldarinnar. Gildi verksins og áhrifamáttur eru þá fólgin í þeirri innlifun og því andríki sem listamanninum tekst að leggja í verkið.

Sérstaða hinnar býsönsku hefðar í gerð helgimynda felst hins vegar í því að viðfangsefni hennar er í raun alltaf það sama: opinberun Guðs í efninu. Eins og Guð birtist í fullkomnum líkama Krists á hann að opinberast áhorfandanum í ásjónu íkónans. Kristur er þannig bæði fyrirmynd og frummynd allra býsanskra helgimynda. Í framsetningu helgimyndarinnar byggir hin býsanska hefð á fastmótuðum og algildum reglum þar sem öll einstaklingsbundin afstæðishyggja er útilokuð og „frælsi“ listamannsins takmarkað við trúarlega innlifun er helgast af því markmiði listarinnar að opinbera guðdóminn fyrir áhorfanda myndarinnar. Býsanskir íkónar hafa því ekki gengið í gegnum neinar „formbyltingar“ í aldanna rás, heldur eru sömu myndirnar málaðar upp aftur og aftur með smávægilegum blæbrigðum eftir kunnáttu og ekki síst trúarlegu innsæi listamannsins. Persónulegur frumleiki er hugtak sem iðkendur þessarar listar láta sig ekki varða, og tímaleysi myndanna er algert því þær eiga að opinbera algild og eilíf sannindi.

Þar sem íkóninn á fyrst og fremst að tjá sannleika trúarinnar er það ekki viðfangsefni hans að sýna trúverðuga mynd af ytra útliti hlutanna eða

rýmisins. Íkoninn sýnir til dæmis ekki mynd af ljósinu með tilteknum ljósgjafa og skuggaáhrifum, heldur á íkoninn sjálfur að vera lýsandi og ljós hans á að vera líking þeirrar guðdómlegu birtu sem er handan hins sýnilega efnisveruleika. Í stað þess að mála ljósið er oftast notast við blaðgull. Í stað þess að horfa inn í rými myndarinnar, eins og við gerum þegar notast er við hefðbundna miðjufjarvídd endurreisnarlistarinnar, koma fyrirbærin út á móti okkur á myndfletinum í nánast öfugri fjarvídd. Sjálf myndbyggingin byggir á ákveðnum, geómetrískum hlutföllum sem rekja má aftur til heilagra talna og hlutfalla í talnaspeki Pýþagórasar.

Öllum þessum reglum var fylgt í þeim íkonum sem Kristín sýndi í Hallgrímskirkju. Þar var einnig fylgt aldagömlum aðferðum við efnismeðhöndlun, bæði hvað varðar undirbúningsvinnu við grunn myndarinnar, sem er máluð á tré, svo og litablöndun, þar sem litarduftið er blandað eggjaraudu, vatni og fleiri aukaefnum í ákveðnum hlutföllum. Jafnvel penslarnir skulu vera með völdu marðarhári og önnur verkfæri byggja sömuleiðis á gamalli hefð. Síðast en ekki síst á listamaðurinn helst að fasta og ástunda hugleiðslu áður en hann gengur til verksins. Íkonar Kristínar eru þannig unnir í fullkomnu samræmi við býsönska miðaldahefð, en um leið fullgildir sem slíkir í okkar tíma, því hlutverk þeirra og tilgangur er fyrst og fremst trúarlegur og utan tímanlegra eða staðbundinna viðmiðana samkvæmt skilgreiningunni.

Staðleysa og tímaleysi

Í myndlistariðkun Kristínar hefur íkonagerðin verið eins konar hliðarbúgrein samhliða „frjálsri“ listsköpun, en áhrif íkonanna hafa hins

vegar orðið æ meira áberandi í list hennar. Kristín er nú farin að mála á tré, einnig í „frjálsri“ myndlist, hún notast nú orðið meira við eggtempera liti en olfu og blaðgull verður æ meira áberandi í verkum hennar. Jafnframt hefur myndmálið einfaldast og viðfangsefnið endurspeglar gjarnan nostalgíska leit að birtu sem er með einhverjum hætti yfirskilvitleg.

Hvert er þá erindi hinnar býsönsku hefðar inn í „frjálsa“ og um leið óhjákvæmilega tímalega eða sögulega myndsköpun Kristínar? Hvernig birtist hún í viðfangsefni og efnistöfum og hver eru hin sögulegu skilaboð hennar?

Það er strax sláandi þegar við skoðum þá sýningu, sem hér er sýnd, að verkin virðast með einhverjum hætti tímaleaus. Þau eiga sér ekki augljósar rætur í samtímanum og gætu fljótt á titið hafa verið unnin á nánast hvaða tíma sem er. Myndirnar eru líka staðlausar í tvennum skilningi: þær lýsa útópisku ástandi og rými þeirra er loftkennt eins og staðleysan. Ekki nóg með það: mannverurnar sem við sjáum í þessum myndum virðast kynlausar eins og englar þar sem þær svífa um í eins konar tómarúmi. Og síðast en ekki síst er blaðgullið áberandi og notað sem ljósgjafi í býsönskum skilningi eða sem tákn yfirskilvitlegrar birtu. Í smærri verkunum, sem unnin eru á tré, brýtur Kristín líka oft upp hefðbundið myndform: hún gerir standmyndir með gylltri, gotneskri umgjörð þar sem málað er á báðar hliðar samkvæmt gamalli kirkjulegri hefð, hún gerir samlokur á hjörum, hringlaga myndir og sporöskjulaga og síðast en ekki síst gerir hún málaða tréhnatti eða kúlur, þar sem hinn hefðbundni myndflötur hefur verið brotinn upp í þrívítt form, sem felur í sér táknmynd fullkomn-

unar og einingar. Í öllum þessum verkum liggur mikil nosteruvinna þar sem unnið er með eggtempera litum og blaðgulli á vandlega undirbúnum myndgrunni samkvæmt hinni býsönsku hefð. Auk þessara smærri verka sjáum við á þessari sýningu þrjú stór olíumálverk, sem máluð eru á léreft, en þessar myndir eru einnig tímalausar helgimyndir sem sýna okkur Maríu Guðsmóður, Jesúbarnið og englana. Einnig í þessum myndum er stuðst við síðgotneska eða býsanska hefð og blaðgullið notað sem ljósgjafi.

Handverkshefðin og gullgerðarlistin

Sú áhersla sem Kristín leggur á hið hefðbundna handverk gengur þvert á það sem algengt er að sjá í myndlist samtímans. Hún gengur líka þvert á þá tæknimöguleika sem samtíminn býður upp á í allri framsetningu og miðlun myndefnis. Fyrir Kristínu er sjálft handverkið í myndlistinni eins konar helgiathöfn, og það verður óneitanlega freistandi að leita hliðstæðu í gullgerðarlist miðalda þegar litið er á alla þá efnafræði og allt það handverksritúal sem hún leggur í efnislega gerð myndverka sinna. Alkemían eða gullgerðarlistin er sá galdur sem felst í því að umbreyta efninu og göfga það, breyta blýinu í gull í yfirfærðri merkingu. Blýið, eða hið formlausa, andlausa og óvirka efni, er í þessu tilfelli ekki bara efnafræðilegt fyrirbæri, heldur miklu frekar líkingamál og gæti þannig einnig staðið fyrir efnislíkama mannsins, sem leitar andlegrar fullkomunar (gullsins) í því ríki andans, sem er handan efnisveruleikans.

Gullgerðarlistin á sér að minnsta kosti tvö þúsund ára hefð sem rekja má allt austur til Kína. Hún var ástunduð í Egyptalandi, Alexandríu og Grikklandi til forna og barst

þaðan til Arabalanda á fyrri hluta miðalda. Gullgerðarlistin barst svo til Mið-Evrópu á 13. öld og var mikið stunduð þar allt fram á 18. öld, oft í misjöfnum og ólíkum tilgangi. Þar sem hin alkemíska hefð styðst fyrst og fremst við líkingamál og dulmálslykla hefur merking hennar og tilgangur verið túlluð með ýmsum hætti í sögunnar rás. En lykilatriði í þessu líkingamáli er gerð Viskusteinsins, *Pietra filosofale*, sem gera á umbreytingu efnisins mögulega. Viskusteinninn er unninn úr „frumefninu“ samkvæmt ritúali þar sem gæta þarf sambæfingar andlegra og verkegra þátta. Ritúal þetta var gjarnan kallað „Hinn Mikli Verknaður“ eða „Hinn Mikli Opus“. „Gullið“, sem var ávöxtur „Hins Mikla Verknaðar“, var talið göfugra og æðra öllu öðru gulli. Alkemistarnir trúðu því að gjarnan að jörðin væri ein lifandi skepna og það væri náttúra hennar að breytast frá hinu óæðra til hins æðra í eilífri hringrás sköpunar og hnignunar. Þannig væri það eðli blýsins og annarra málma, sem vaxa í iðrum jarðar, að umbreytast hægt og sígandi í gull. Hlutverk alkemistans var að ná valdi á þessu sköpunarferli og hraða því á sinn hátt. Efnafræðileg þekking dugði ekki ein til að öðlast þetta vald, hin andlega íhugun og undirbúningur skipti ekki minna máli og sá skilningur að Hinn Mikli Verknaður væri í raun kosmískur galdur er tæki til höfuðskepnanna fjögurra, jarðar, vatns, lofts og elds. Hinn sanni alkemisti líkir eftir þeirri sköpun sem var í árdaga þegar heimurinn var skapaður.

Tafla Trismegistosar

Kunnasti alkemisti allra tíma var goðsagnapersónan Hermes Trismegistos, en honum er eignaður elsti gullgerðartextinn, sem þekktur er: *Tabula Smagardina*. Texti þessi er talinn vera frá

dögum Krists, en hann er til í mörgum útgáfum og var gjarnan letraður á veggj eða töflur í vinnustofum gullgerðarmanna. Til fróðleiks skal hér birt lausleg þýðing á Töflu Trismegistosar:

Það er satt og falslaust, traust og sérlega einlægt.

Það sem er í upphæðum er eins og það sem er í djúpinu og það sem er í djúpinu er eins og það sem er í upphæðum til þess að gera öll kraftaverk eins hlutar.

Þar sem allir hlutir eiga uppruna sinn í hugleiðslu eins hlutar, þannig eiga allir hlutir uppruna sinn í þessum eina hlut fyrir tilverknad eins staks verknadar.

Því er faðirinn Sólin og móðirin Tunghö.

Vindurinn bar það í kvíð hennar, Jörðina í brjóst hennar.

Hún er faðir allra verka sem vekja dásemd í veröldinni.

Vald hennar er fullkomið.

Ef henni verður varpað til Jarðarinnar mun hún skilja höfuðsköpnu Jarðarinnar frá Eldinum og það sem er göfgað frá því sem er hrátt.

Með mikilli visku og leikni mun það stíga upp frá Jörðu til Himins.

Aftur snýr það til Jarðarinnar og og sameinar í sér orku göfgaðra og ógöfgaðra hluta.

Þannig munt þú öðlast dýrd hins geislandi ljóss alheimsins og frá þér munu allir skuggar flýja.

Þetta er hin trausti styrkur allrar orku, því hann yfirstigur alla fingerða hluti og gegnumsjrír allt fast efni.

Þannig var heimurinn skapaður.

Þannig munu menn handsama dýrðina, með þessum hætti.

Vegna þessa er ég kallaður Hermes Trismegistus, því ég bý yfir þrem hlutum alheimsviskunnar.¹

Að svo mæltu er það sem mér bar að segja um Sólarverknadinn fullsagt.²

Helgimyndin, tónlistin og Hinn Mikli Opus

Hvernig tengjast gullgerðarlistin og hin býsanska hefð í gerð helgimynda? Í háðum tilfellum er stefnt að umbreytingu efnisins. Öll sú mikla handverkshefð, sem kirkjulist miðalda byggir á, á að einhverjum hluta rætur sínar í hinni alkemísku hefð er lítur á umbreytingu efnisins sem andlegan ekki síður en efnislegan galdur. Hið hráa og ógöfgaða frumefni er eins og mannsálin sem þarf að umbreytast til að öðlast hlutdeild í alheimsandanum eða Guði. Andinn er hið eðlislæga ástand sálarinnar á sama hátt og gullið er hið eðlislæga ástand blýsins. Umbreytingin verður til fyrir eins konar kraftaverk.

Í hinni býsönsku helgimynd á umbreyting efnisins sér einnig stað í yfirfærðri merkingu. Ef myndin er rétt unnin samkvæmt hefðinni og af trúarlegum innblæstri eða innsæi á *Verknadurinn* (Hinn Mikli Opus) að endurtaka í yfirfærðri mynd það sem gerðist þegar Guð tók á sig efnislega mynd í líkama Krists. Helgimyndin á að veita áhorfandanum hlutdeild í guðdómnum í gegnum efnið með sama hætti og kristnir menn öðlast hlutdeild í Guðdóminum í gegnum líkama Krists við altarisgönguna. Þess vegna var það að Heilagur Jóhannes frá Damaskus³ gat sagt andspænis helgimynd af andliti Krists: „Ég hef séð hið mannlega form Guðs og sál mín er hólpin.“⁴

Rétt eins og gullgerðarlistin á sér beina hliðstæðu í myndlistinni, einkum í gerð helgimynda, þá má finna sams konar hliðstæðu í tónlistinni. Í tónlistinni er það fyrst og fremst mannsróddin sem er hráefnið eða frumefnið sem þarf að göfga. Alkemistarnir létu gjarnan leika tónlist á verkstæðum sínum til þess að magna upp hið rétta andrúmsloft, en það var ítalska tónskáldið

Claudio Monteverdi (1567-1643) sem sameinaði tónsmíðar og gullgerðarlist í fullri alvöru eftir að hann hafði numið gullgerðarlistina við hirð Vincenzo Gonzaga, hertoga af Mantóvu.

Monteverdi talar í sendibréfum um tilraunir sínar til þess að umbreyta kvikasilfri í „hreint vatn“. Kvikasilfrið, sem heitir Merkúr á fræðimáli, gegndi mikilvægu hlutverki við upplausn frumefnisins í hinum alkemíska galdri. Í hinu alkemíska dulmáli er Merkúr ýmist sýndur sem guðinn Merkúr (sem hét Hermes meðal Grikkja) eða drekinn sem sundrar frumefninu í átökum góðs og ills. Þannig fjallar alkemían um sundrunu og einingu efnisins. Monteverdi talar um það í sendibréfi að sams konar átök eigi sér stað í mannhuganum, og að „meginástríðurnar séu þrjár, það er að segja reiði, hógvæð og auðmýkt. Hinir bestu heimspekingar hafa stutt þessa skoðun og sjálft eðli raddar okkar sýnir þetta með sköllum sínum, háum, miðlungs og lágum. Tónlistin vísar til þessara hugtaka þegar hún talar um „concitato“, „molle“ og „temperato“. Í öllum verkum genginna tónskálda hef ég fundið dæmi um „molle“ og „temperato“, en hvergi um „concitato“.⁴

„Concitato“ var sú dramatíska nýjung sem Monteverdi færði inn í tónlistina og samsvaraði í raun því stríði sem á sér stað í gullgerðarlistinni við upplausn frumefnisins í fyrsta þrepi hins alkemíska galdurs. Hættirnir þrír, sem hann talar um, eiga sér samsvörun í kvikasilfrinu, saltinu og brennisteininum, sem aftur eiga sér samsvörun í líkama, sál og anda. Nýplatónistarnir í Flórens á 15. öldinni heimfærðu þessa þrennu síðan upp á heilaga þrenningu í kristinni trú. Á þetta er minnst hér vegna þess að mér er kunnugt að

Kristín hlustar mikið á tónlist og notar hana markvisst við vinnu sína.

Frumspekileg birta á öld heilags Halogens

Hvernig sjáum við merki gullgerðarlistarinnar í efnisvali Kristínar?

Fyrst kemur kannski upp í hugann allt gullið sem hún notar í myndir sínar. En það skiptir í sjálfu sér ekki öllu að það sé gull, heldur hvernig efnið er notað og hvernig það er unnið. Það virðist nokkuð ljóst að Kristín notar gullið í alkemískum anda til að magna fram yfirskilvitlega birtu og tákngera sólina sem Hermes Trismegistus talar um sem frumskapara og frumkraft allra hluta. Í myndum hennar sjáum við líka stigann koma fyrir í ólíkum myndum, en stiginn er alþekkt tákni í alkemísku dulmáli þar sem hann stendur fyrir viskuþrepi eða þrepi sem taka þarf við framkvæmd Hins Mikla Verknaðar. Við sjáum líka mannverur sem oftast en ekki eru svifléttar eða svífandi og ýmist við það að skilja eða sameinast. Í einu tilfelli er samloka sem sýnir tvær mannverur, eina svarta á niðurleið og aðra bjarta á uppleið, en báðar á gylltum grunni. Í öðru tilfelli er hvítur hjörtur á forhlið og svartur úlfur á bakhlið myndar með gylltan bakgrunn. Allt er þetta táknmál sem fellur saman við táknmál gullgerðarlistarinnar þótt ástæðulaust sé að reyna að skýra það í smáatriðum. Hitt er ljóst að myndir þessar eiga sér ekki jafn skýr mörk og jafn afmarkaðan tilgang og þeir býsönsku íkónar, sem Kristín hefur gert. Skírskotun þeirra er eðli málsins samkvæmt víðari, en um leið óljósari, einkum ef litið er til samtímans og þess félagslega og pólitíska umhverfis sem við búum við. Því vaknar sú spurning, hvort augljós áhrif frá hugmyndaheimi gullgerðarlistarinnar hafi í sjálfu

sér einhverja þýðingu fyrir listrænt gildi þessara verka eða bæti á einhvern hátt við þau.

Öll list verður til fyrir vöntun, vegna þess að menn finna hjá sér þörf til að fylla ákveðið tómt og skapa nýja reynslu. Í myndlist Kristínar má finna sterka löngun til afturhvarfs til þess tíma, þegar merking hlutanna var skýrð út frá godsögulegri eða trúarlegri reynslu og orðin og myndirnar höfðu ótvíræða merkingu. Slík reynsla hefur um leið átt æ erfiðara uppráttar í samtíma okkar, þar sem vísindahyggjan og markaðslögmálin hafa sundrað heimsmynd okkar og leyst upp tungumálið, þannig að ekki er lengur mögulegt að draga upp heildstæða mynd af manningnum í sögunni og rýminu. Vísindahyggja og efnishyggja samtímans eru eins og Babelsturninn, sem niðjar Nóa reistu í Babel í árdaga og uppskáru fyrir að Drottinn „ruglaði tungumál allrar jarðarinnar“; en niðjar Nóa voru áður „ein þjóð og höfðu allir sama tungumál“.⁵ Myndir Kristínar lýsa löngun eftir einu tungumáli og einni þjóð og einni merkingu eins og var í árdaga. Sú merking birtist í myndum hennar sem forskilvitleg birta. Það er ljósið að handan sem gullgerðarlistin boðar. Það er sú sama birta og við sjáum í hinum býsönsku íkonum. Birta sem á sér frumspækilegar eða metafysískar forsendur. Spurningin er hvort hægt sé að tendra slíkt ljós á markaðstorgi síðkapítalismans, þar sem guðirnir Neon og Halogen hafa ótvíræða yfirburði á ljóstæknimarkaðnum.

Ólafur Gíslason

¹ Hermes er í goðafræðinni nafn þess guðs er var sendiboði á milli guða og manna. Í rómverskri trú hét hann Merkúr, en Merkúr er líka efnafraeðilegt heiti á kvikasilfri, sem gegndi mikilvægu hlutverki í fyrsta stigi hins alkemíska galdurs, sem kallað var nigredo eða „sorti“ og fólst í upplausn frumefnisins. Orðið Trismegistos þýðir bókstaflega „þrisvar sinnum stór“.

² Hér tekið úr kverinu „L'Alchemia -una scienza segreta“ eftir Cherry Gilchrist. Á frummálinu: Alchemy. The Great Work, Wellingborough 1984. Texti Hermesar byggður á þýðingu R. Steele og D.W. Singer frá upphafi þessarar aldar.

³ Einn af kirkjufeðrum Grísku rétttrúnaðarkirkjunnar er tók opinbera afstöðu gegn helgimyndbrjótum í Konstantínópel í upphafi 8. aldar.

⁴ Tilvitnun hér tekin úr bók Egon Sendlers: L'Icona, imagine dell'invisibile. Edizioni Paoline 1985.

⁵ Tilvitnun frá Oliver Strunk: Source Readings in Musical History, vol. 3, The Baroque Era, hér tekin úr „L'Alchemia - una scienza segreta“.

⁶ Samanber I. Mósebók, 11. kaþtula.

The Light from Beyond

On metaphysical light in the works of Kristín Gunnlaugsdóttir

Is it possible to revive the values of old arts in the modern age, or are we obliged to make constant reference to the fragmentary surface of the relics that art history has left behind on the battlefield of the 20th century, lacking context or a total picture?

Twentieth-century visual art has reflected the dissolution of a total picture of man and his environment with more passionate seriousness and more serious playfulness than can be found in other branches of the sciences and arts.

Visual artists have been working indefatigably towards uncovering the false surface of language, the self-deception and smugness of the consumer society, and the mechanism of the law of the market that ultimately smoothes out all differentiation and confirms the relativity of all values.

Kristín Gunnlaugsdóttir has responded to these circumstances in an unusual way: she has explored the religious art of ages past in search of values whose roots lie in the timeless and inviolable world picture of the medieval scholastics, where the role of visual and verbal art alike was above all to testify to an immutable truth: the mystery of an invisible God assuming material form in the body of Christ.

Byzantine icons in Hallgrímskirkja Church

Last winter in Reykjavík's Hallgrímskirkja Church, Kristín Gunnlaugsdóttir exhibited Byzantine icons produced according to the strictest rules of the tradition, as she had learned them in a Roman convent. The technique and handling of materials from icon-making have since shaped her "free" creative art to such a growing extent that it can hardly be discussed

without a prior look at her icons. Like other visual art, the Byzantine icon is based on the harmonization of form and content, and on indirect allusion to a new reality that cannot be perceived and experienced except through the work of art. This applies to all visual art, also to the primarily self-referent art which is so typical of the twentieth century. The value and effect of the work thus lie in the experience and spirit which the artist manages to endow it with.

Byzantine iconographic tradition, however, is distinguished by the fact that its subject is really always the same: the revelation of God in matter. Just as God appears in the immaculate body of Christ, he in turn is supposed to be revealed in the countenance of the icon. In its presentation of the icon, the Byzantine tradition is based on fixed and universal rules which exclude all individual relativism and restrict the "freedom" of the artist to the religious experience in service of art's purpose: to reveal divinity to the spectator of the work. Byzantine icons have therefore not undergone any "formal revolution" in the course of the centuries, but instead are the same images, continually repainted with minor variations, depending upon the skill and not least the religious insight of the artist. Personal originality is a concept that practitioners of this art ignore, and the works are completely timeless, because their role is to reveal a universal and eternal truth.

Given that the primary function of the icon is to reveal the truth of religion, its task is not to present a credible image of the external appearance of objects or space. For example, an icon does

not show an image of light with a specific source and derived shadow; instead, the icon itself should be luminescent, and its light an imitation of the divine light that underlies visible, material reality. Instead of being painted, light is most frequently generated using gold leaf. And instead of us looking into the space of the picture, as we do when the conventional central perspective of renaissance art is employed, the phenomena emerge from the pictorial surface towards us, almost in reverse perspective. The pictorial construction itself is based on specific geometric proportions that can be traced to the sacred numbers and relations in Pythagorean mysticism.

All these rules were adhered to in the icons which Gunnlaugsdóttir exhibited in Hallgrímskirkja Church. She also followed centuries-old methods of handling materials, both in her preparation of the background, which is painted on wood, and the mixing of colours, whereby powdered paint is mixed with egg yoke, water and other additives in definite proportions. Even her brushes are made from selected marten bristles, and other tools are likewise based on age-old traditions. Last but not least, it is preferable for the artist to fast and practice meditation before approaching the work. Gunnlaugsdóttir's icons are thereby produced in full accord with Byzantine medieval tradition, yet at the same time fully valid in their own right in our day, for their role and purpose is above all religious, and by definition beyond temporal or local references.

Timelessness and placelessness

Icon-making has been a kind of secondary line in Kristín Gunnlaugsdóttir's work, alongside her "free" art, but the influence of icons has

become increasingly prominent in it. She has now begun painting on wood in her "free" art too, uses egg-based tempera colours more than oils, and her use of gold leaf is becoming more and more dominant. At the same time, her pictorial language has become simplified and her subjects typically reflect a nostalgic quest for light which is in some way metaphysical.

So what part does Byzantine tradition play in Gunnlaugsdóttir's "free" and at the same time inevitably temporal and historical art? How does this tradition appear in the subject and treatment of materials, and what are its historical messages?

One immediately striking feature of the present exhibition is the impression that the works give of being in some way timeless. They have no obvious contemporary roots and could at first sight have been produced at any time. The images are also placeless in a double sense: they describe a utopian condition, and their space is ethereal like utopia, which means "nowhere." And more to the point: the beings we see in these works seem sexless, like angels, as they glide about in a kind of vacuum. Last but not least is the prominent gold leaf, used as a source of light in the Byzantine sense, or as a symbol of metaphysical light. In her smaller wooden works, Gunnlaugsdóttir often breaks up the conventional pictorial form: she produces standing objects with a gilt Gothic surround painted on both sides according to ancient ecclesiastical tradition, she makes hinged diptychs, circular and elliptical images, and not least painted wooden balls or orbs in which the conventional pictorial surface has been broken up into a three-dimensional

form symbolizing perfection and unity. Behind all these works lies meticulous application of egg-based tempera colours and gold leaf on a carefully prepared background, in accordance with Byzantine tradition. Besides these smaller works she is showing three large oil paintings at the present exhibition, all done on canvas and also featuring timeless sacred images, of the Madonna, Child and angels. These paintings, too, rely on late Gothic or Byzantine tradition and use gold leaf as a source of light.

The handicraft tradition and alchemy

Gunnlaugsdóttir's emphasis on traditional handicraft is diametrically opposed to the typical approach in contemporary visual art. She also works in diametrical opposition to the technical possibilities that the contemporary age offers for all presentation and mediation of pictorial subject. For her, the actual crafting of the work is a kind of sacred rite; the entire chemical and handicraft ritual that she applies to the material creation of her works certainly invites a parallel with the medieval art of alchemy. Alchemy is the art of transmuting matter and sublimating it, of transforming lead to gold in a figurative sense. Lead, or material that is devoid of form and spirit and inactive, is not only a chemical phenomenon in this instance, but much more an image, possibly also standing for the material body of man, which seeks spiritual fulfilment (gold) in the realm of the spirit that lies beyond material reality.

The tradition of alchemy dates back at least two thousand years and can be traced all the way to China. It was practised in Egypt, Alexandria and ancient Greece, whence it was taken to the Arab countries in the early Middle Ages. Alchemy

then reached Central Europe in the 13th century and was widely practised there right up until the 18th, for a variety of purposes. Primarily based on imagery and secret codes, the meaning and purpose behind the tradition of alchemy have been interpreted in diverse ways in the course of time. One of its key images has been the making of the Philosopher's Stone, which enables the transmutation of the elements. The Philosopher's Stone is made from "the prime element" according to a ritual known as "the Great Work" in which spiritual and practical functions need to be carefully coordinated. "The Gold" produced by "the Great Work" was considered more noble than and superior to all other gold. Alchemists typically believed that the Earth was a single living being whose nature was to change from the base to the sublime in an eternal cycle of creation and decline. It was therefore the nature of lead and other base metals that grow in the depths of the Earth to transmute gradually into gold. The alchemist's role was to acquire command of this process of creation and expedite it. Chemical knowledge alone would not suffice to acquire this power; spiritual contemplation and preparation were no less important, along with the understanding that the Great Work was essentially an act of cosmic magic incorporating the four archetypal elements of earth, water, air and fire. The true alchemist imitated the act of creation from the days of yore, when the world was made.

The Tablet of Trismegistus

The most famous alchemist of all time was the mythical figure Hermes Trismegistus, who is attributed with the oldest known text on making gold: *Tabula Smagardina*. Considered to date

from the time of Christ, this text exists in many versions and was typically inscribed on walls or tablets in alchemists' laboratories. The text of the Tablet of Trismegistus is as follows:

"It is true and undecieving, firm and uncommonly sincere.

That which is on high is like that which is in the depths, and that which is in the depths is like that which is on high, making all miracles of one thing.

Whereas all things have their origin in contemplation of one thing, all things thus have their origin in this one thing through the agency of one single act.

Thus the father is the Sun and the mother is the Moon.

The wind bore it in her womb, the Earth in her breast.

She is the father of all works that arouse admiration in the world.

Her power is absolute.

If she is cast to Earth, she will separate the element Earth from Fire and the noble from the base.

With great wisdom and art it will rise from Earth to Heaven.

It will return to Earth and unite within itself the energy of noble and ignoble things.

Thus you shall possess the glory of the glowing light of the universe and all shadows shall flee before you.

This is the firm strength of all energy, for it supersedes all delicate things and suffuses all solid matter.

Thus was the world created.

Thus shall men handle glory, in this way.

Thus I am called Hermes Trismegistus, that I possess three parts of universal wisdom.¹

Thus saying, all is said that I must say about the act of the Sun."²

Icons, music and the Great Work

How do alchemy and Byzantine tradition link up in icon-making? Both aim at the transmutation of matter. All the great handicraft tradition on which medieval ecclesiastical art is based is to some extent rooted in the tradition of alchemy, which regards the transmutation of matter as a spiritual no less than a material art. The base, ignoble prime matter is like the human soul that requires transmutation in order to partake of the universal spirit or God. Spirit is the essential state of the soul, in the same way that gold is the essential state of lead. Transmutation is effected by means of some kind of miracle.

In the Byzantine icon, the transmutation of matter also takes place figuratively. If the icon is correctly made according to tradition and through spiritual inspiration or insight, the Great Work is supposed to re-enact figuratively the process whereby God assumed a material form in the body of Christ. The beholder of an icon partakes of divinity through matter, in the same way that Christians partake of divinity through the body of Christ during communion. It was for this reason that St. John of Damascus³, seeing an icon of the face of Christ, could say: "I have seen the human form of God and my soul is saved."⁴

Just as alchemy has a direct parallel in visual art and especially in iconography, similar parallels are to be found in music. In music it is above all the human voice which is the base or prime matter that needs to be sublimated. The alchemists typically had music played in their laboratories to generate the right atmosphere. It was the Italian composer Claudio Monteverdi (1567-1643) who, after studying alchemy at the court of Vincenzo

Gonzago, the Duke of Mantua, united it with musical composition in a serious sense.

In his letters, Monteverdi describes his experiments with transmuting mercury into "pure water." Mercury (quicksilver) played an important role in dissolution of the prime elements in the alchemists' art. In alchemic codes, mercury is represented either by the god Mercury (the Greek Hermes) or a dragon splitting up the prime element in the battle of good and evil. The subject of alchemy is therefore the division and fusion of matter. In a letter, Monteverdi describes how the same kind of conflict takes place in the human mind, and that "there are three main passions: anger, modesty and humility. The greatest philosophers have supported this idea and the very nature of the human voice demonstrates this with its scales: high, middle and low. Music alludes to these concepts in talking of 'concitato,' 'molle' and 'temperato.' I have found instances of 'molle' and 'temperato' in all the works of past composers, but nowhere 'concitato.'"⁵

"Concitato" was Monteverdi's dramatic innovation in music and corresponded in effect to the battle that takes place in alchemy when the prime element is dissolved at the first stage of the alchemist's process. The three modes that he mentions have correspondences in mercury, salt and sulphur, which in turn have correspondences in the body, soul and spirit. The Florentine Neoplatonists of the 15th century then extrapolated this trinity to the holy trinity of the Christian faith. This point is mentioned here because I know that Kristín Gunnlaugsdóttir is an avid listener to music, which she uses purposefully in the process of her work.

Metaphysical light in the age of St. Halogen

How do we discern signs of alchemy in Kristín Gunnlaugsdóttir's choice of material?

Perhaps all the gold that she employs in her works springs immediately to mind. In itself, the fact that the material is gold is not crucial, but rather the way it is employed and worked. It seems fairly evident that Gunnlaugsdóttir uses gold in an alchemic spirit to generate metaphysical light and symbolize the Sun that Hermes Trismegistus calls the prime creator and prime force of all things. In her works we see the ladder appear in different forms, a familiar symbol from the alchemists' secret codes which represents the stages of wisdom or steps to be taken in performing the Great Work. We also see beings which more often than not float or hover and are on the point of either separating or merging. One example is a diptych showing two beings, a black one descending and a bright one ascending, both against a gold background. Another depicts a white hart on the front of the picture and a black wolf on the back, against a gold background. All these symbols are consistent with the symbols of alchemy, although there is no need to try to describe them in detail. On the other hand, it is obvious that these images do not have as clear limits or as sharply defined a purpose as her Byzantine icons. Their allusion is essentially broader, but at the same time vaguer, especially in view of the age we live in and our social and political environment. The question therefore arises whether the obvious influence of the conceptual world of the alchemists has any inherent meaning for the artistic value of these works, or enhances them in some way.

All art comes into being for the sake of lack, because people feel the need to fill a certain vacuum and create new experience. Gunnlaugsdóttir's works reveal a strong yearning to return to an age when the meaning of objects was explained on the basis of mythological or religious experience, and words and images had unambiguous significance. Experience of this kind has been increasingly under strain in our contemporary age, where scientific thinking and the law of the market have fragmented our picture of the world and dissolved language, preventing us from presenting a comprehensive picture of man in history and space. Modern scientific thought and materialism are like the Tower of Babel built in Babylon by the descendants of Noah, for which God "did there confound all the language of the Earth," after they had been one people having all one language.⁶ Kristín Gunnlaugsdóttir's works reveal a yearning for a single language and people, and a single meaning, as was the case in days of yore. This meaning appears in her works as metaphysical light. It is the light from beyond, as boded by alchemy. It is the same light we see in Byzantine icons. A light derived from metaphysics. The question remains, whether such light can be kindled now in the marketplace of latter-day capitalism, where the gods Neon and Halogen enjoy unquestionable supremacy in the light technology market.

Ólafur Gíslason

¹ Hermes is the Greek messenger between the gods and men. The Romans called him Mercury, which was also the name of an element that performed an important role in the first stage of the alchemist's art, known as nigredo or blackness, involving the dissolution of prime matter. The name Trismegistus means "thrice great."

² Based on Cherry Gilchrist: *Alchemy. The Great Work*. Wellingborough 1984.

³ One of the fathers of the Greek Orthodox Church, who publicly opposed the iconoclasts in Constantinople in the early 8th century.

⁴ Quoted from Egon Sendler: *L'icona, immagine dell'invisibile*. Edizioni Paoline, 1985.

⁵ Oliver Strunk: *Source Readings in Musical History*, vol. 3, *The Baroque Era*, quoted by Gilchrist.

⁶ Cf. Genesis chap. 11.



María með Jesúbarnið, olía á striga, 1992, 248 x 171 sm
Madonna and Child, oil on canvas, 1992, 248 x 171 cm

María með Jesúbarnið, olía á striga, 1993, 227,5 x 155 cm
Madonna and Child, oil on canvas, 1993, 227.5 x 155 cm



Bláir englar, olía á striga, 1993, 217 x 140 sm
Blue angels, oil on canvas, 1993, 217 x 140 cm





Sól, tempera og gull á tré, 1994, 78 x 40 cm.
The Sun, tempera and gold on wood, 1994, 78 x 40 cm



Elskendar, tempera og gull á trékúlu, 1994, 22 cm þv.m.
Lovers, tempera and gold on a wooden ball, 1994, 22 cm diameter



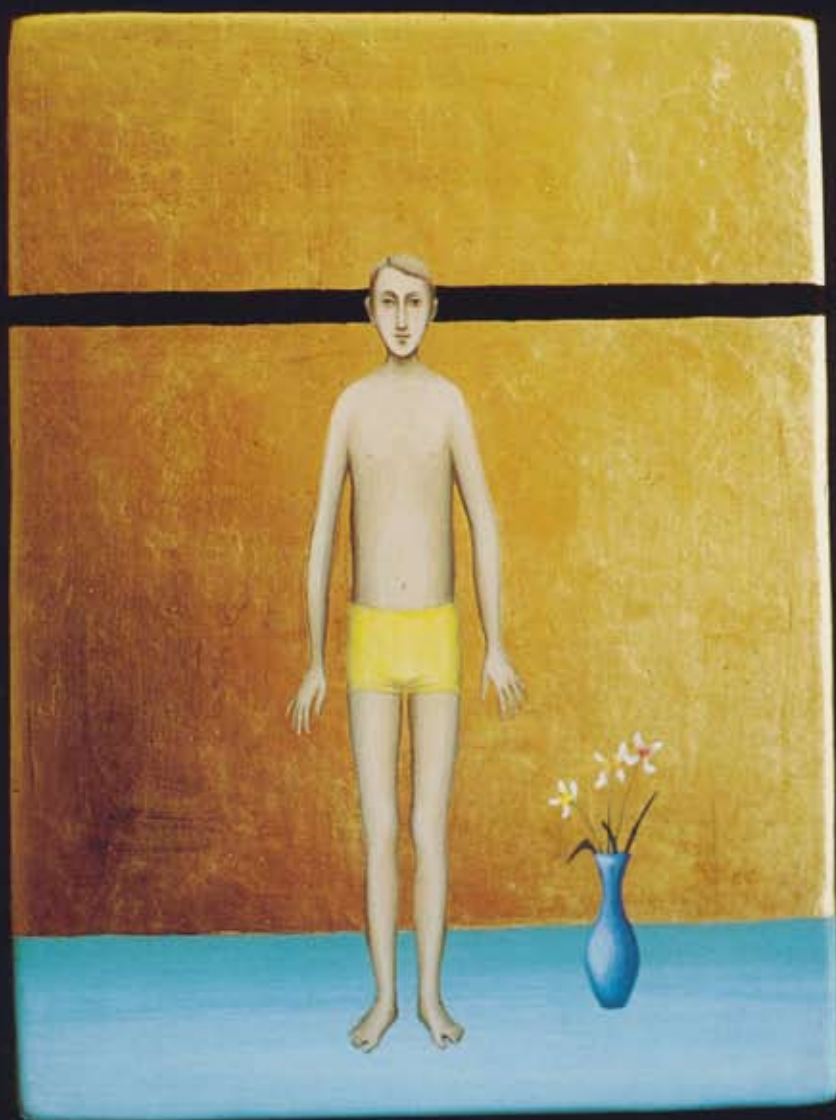
Hvítur hjörtur, (bakhlið), tempera og gull á tré, 1994, 56 x 90 cm
White hart, (back), tempera and gold on wood, 1994, 56 x 80 cm



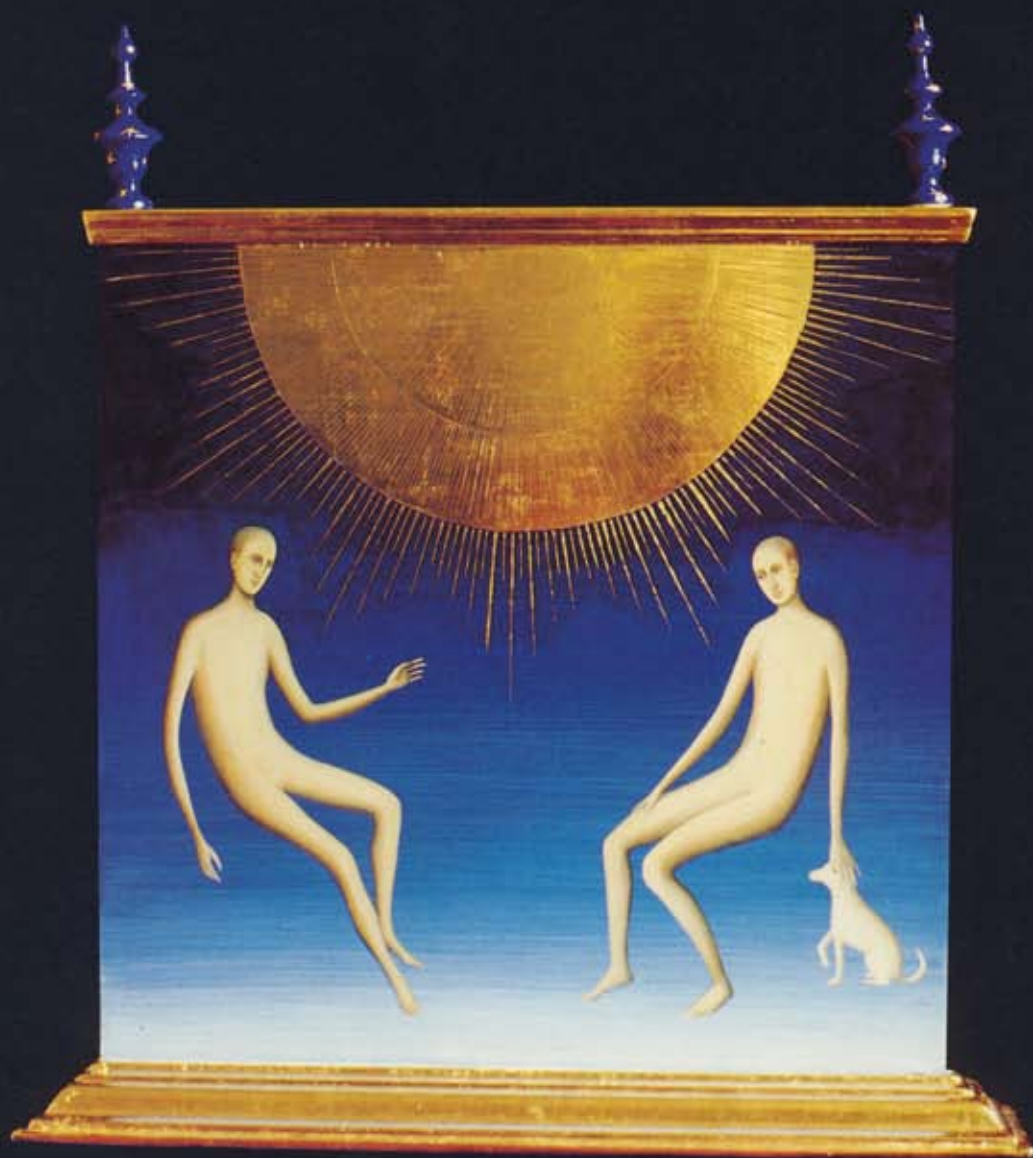
Hvítur hjörtur, tempera og gull á tré, 1994, 56 x 90 cm
White hart, tempera and gold on wood, 1994, 56 x 90 cm



Tondo, tempera og gull á tré, 1995, 75 cm þv.m.
Tondo, tempera and gold on wood, 1995, 75 cm diameter



Heyrnarkaus, tempera og gull á tré, 1995, 29,5 x 22 cm
Deaf, tempera and gold on wood, 1995, 29.5 x 22 cm



Vitr, tempera og gull á tré, 1995, 66 x 45 cm
Friends, tempera and gold on wood, 1995, 66 x 45 cm



Diptik, tempera og gull á tré, 1995, 20 x 40,5 x 2 cm
Diptych, tempera and gold on wood, 1995, 40.5 x 2 cm

Blár alheimur, tempera og gull á trékeulu, 1995, 27 sm þv.m.
Blue cosmos, tempera and gold on a wooden ball, 1995, 27 cm diameter



Kristín Gunnlaugsdóttir

f. á Akureyri 1963 / born 1963 in Akureyri, north Iceland

Menntun / Education:

- 1983 - 1984 Myndlistarskólinn á Akureyri
/ Akureyri Art College
- 1984 - 1988 Myndlista- og handíðaskóli Íslands
/ Icelandic College of Arts
and Handicraft
- 1987 - 1988 Lærði íkonamálun í Francescane
Missionarie di María klaustrinu í
Róm / Icon-making in convent
in Rome
- 1988 - 1993 Ríkisakademían í Flórens, Ítalíu
/ Florence State Academy, Italy

Einkasýningar / Solo exhibitions:

- 1995 Listasafn Reykjavíkur - Kjarvalsstaðir
/ The Reykjavík Municipal Art Museum
- Kjarvalsstaðir
- 1994 Íkonasýning í Hallgrímskirkju / Icons,
Hallgrímskirkja Church, Reykjavík
- 1992 Safnaðarheimili Akureyrarkirkju
/ Akureyri Church Hall
- 1991 Listasafnum Nýhöfn / Nýhöfn Gallery,
Reykjavík
- 1989 Kapellu Akureyrarkirkju
/ Akureyri Church chapel

Helstu samsýningar / Main joint exhibitions:

- 1995 „Barbagianni“, Toscana, Ítalíu
- 1994 „Expo“, Firea di Bari, Ítalíu
- 1993 Opnun á Listasafni Akureyrar
/ Akureyri Art Museum,
opening exhibition
- 1992 Samsýning í Flórens / Florence
- 1990 Kirkjulistavika í Akureyrarkirkju
/ Ecclesiastical art week, Akureyri Church
- 1987 „Drír ungir myndlistarmenn“, Akureyri
/ “Three Young Artists,” Akureyri



KJARVALSSTAÐIR

LISTASAFN REYKJAVÍKUR

THE REYKJAVÍK MUNICIPAL ART MUSEUM

v/FLÓKAGÖTU · 105 REYKJAVÍK

september - október 1995

ISBN 9979 874 04 X



9 789979 874041