

KRISTJÁN STEINGRÍMUR JÓNSSON



KRISTJÁN STEINGRÍMUR JÓNSSON

**Kjarvalsstaðir
Listasafn Reykjavíkur
Reykjavik Municipal Art Museum**

maí-júni 1995

Á undanföllum misserum er óhlutbundna málverkið á ný komið í sviðsljósið meðal yngri myndlistarmanna. Kristján Steingrímur Jónsson er einn þeirra listamanna sem hafa tileinkað sér óhlutbundið myndmál, en þó með nýjum áherslum þar sem hann notfærir sér aðferðafræði og myndhugsun konsept-listarinnar. Myndverk Kristján Steingríms eru sett saman úr iðnaðarteikningum, stærðfræði og veðurtáknum. Þau bera með sér skýrar vísindalegar tilvísanir handan við myndrammann en miðla okkur um leið ljóðrænni náttúrusýn.

Kristján Steingrímur er einn af þeim ungu listamönnum sem endurnýja hugmyndir okkar um myndlistina. Hann er verðugur fulltrúi íslenskrar samtímalistar og við bjóðum hann velkominn hingað á Kjarvalsstaði.

Younger artists have increasingly been highlighting Abstract Art again in recent times. Kristján Steingrímur Jónsson is one of these artists who have adopted the language of Abstract, but with new emphases, by taking advantage of the methods and pictorial ideas of Concept Art. Incorporating blueprints and mathematical and meteorological symbols, Kristján Steingrímur's works contain clear scientific allusions which extend beyond the pictorial frame, while presenting a lyrical view of nature at the same time.

Kristján Steingrímur is a worthy representative of contemporary Icelandic art and one of the young artists who are renewing our notions of what art involves. We welcome him and his works to Kjarvalsstaðir.

Guðmundur Jónsson

ÞOKA Í HAUSI ÝMIS

Hvernig skal kenna himin?
Svo að kalla hann Ýmis haus og þar af
jötuns haus og erfiði eða byrði
dverganna eða hjálm Vestra og Austrá,
Suðra, Norðra, land sólar og tungls og
himintungla, vagna og veðra; hjálmur
eða hús lofts og jarðar og sólar...

Snorri Sturluson'

Hermilist og líkingamál

Snorri Sturluson segir í Skáldskaparmálum sínum að mál skáldskapar sé í þrennum greinum: „að nefna hvern hlut sem heitir. Önnur grein er sú er heitir fornöfn. En þriðja málsgrein er sú er kölluð er kenning.“ Þegar hann segir að hægt sé að kenna himininn sem „haus Ýmis“ vitnar hann í þá heiðnu heimsmynd sem dregin er upp í Grimnismálum, þar sem veröldin er sögð smíðuð úr líkama þessa rísa og þá jafnframt í líkingu hans: „Úr Ýmis holdi/ var jörð of sköpuð, /en úr sveita sjár,/ björg úr beinum,/ baðmur úr hári/, en úr hausi himinn/... en úr hans heila/ voru þau hin harðmóðgu/ ský öll of sköpuð.“

Þegar Kristján Steingrímur sýnir okkur myndir af veðurfari á himni getur hann ekki stuðst við líkingamál eins og Snorri. Líkingamál goðsögunnar þykir ekki lengur marktækt eða gjaldgengt til að draga upp mynd af veruleikanum. Það hvarflar ekki að honum að mála heilaslettur Ýmis þegar hann vill sýna okkur skýjafarið við tilteknar aðstæður. Hann beitir nærtækari aðferð og málar það sem augað sér. Eða að minnsta kosti líkingu þess. Skýjafarið á myndum hans hefur ákveðna líkingu við þær myndir sem himinninn getur tekið á sig við tilteknar aðstæður. Við gerum okkur hins vegar jafnframt grein fyrir því að mynd hans af veðrahamnum og veðrahamurinn sjálfur eru í rauninni gjörólik fyrirbæri. Rétt eins og heilaslettur Ýmis og skýjabólstrarnir yfir höfðum okkar. En í hverju felst þá munurinn á líkingamáli Kristjáns Steingríms og Snorra í raun og veru?

Skilgreining Snorra á kenningunni er skýr. Hann nefnir sem dæmi að ef nafn eins áss er lagt við eign eða gjörð annars áss þá sé átt við seinna goðið. „Þá eignast hann nafnið en elgi hinn er nefndur var“. Þannig má kenna Óðin sem *Hanga-Tý*, þar sem hann hafði hangið í trénu í niu nætur, eins og segir í Hávamálum. Kenning er sá leikur að skapa óbæina líkingu, segja eitt en meina annað. Kenningin er fólgin í því að búa til rökræna og mælskulega umgjörð um tiltekið nafn, þannig að það fái nýja og dulda merkingu um leið og það gefur annað í skyn. Snorri kallar það að „kveða hulið“.

Líkingamál Kristjáns Steingríms byggir á því sem augað sér á tilteknum stað og tiltekinni stund. Það er *mimesis* eða hlutlæga

hermilist. Vandinn við hermilstina er hins vegar sá að augað sér tvennt. Annars vegar sér það veðrahaminn á himninum, hins vegar sér það olíulitinn á álplötunni sem Kristján málar á. Það sem við sjáum á himninum er í raun og veru allt annað en það sem við sjáum á álplötunni. Annars vegar sjáum við skýin fljúga í óendanlegu rými og í þeim fjölbreytilegu litbrigðum sem endurkast sólarljóssins getur tekið á sig. Hins vegar sjáum við litbrigðin í olíulitnum sem málarinn hefur borið á tvívíðan flötinn eins og hann væri ský og ljósbrót og litbrigði himinsins. Málverkið villir á sér heimildir, þykist vera annað en það er. Ef til vill má spyrja hvort við séum miklu nær sannleikanum með því að mála hlutlæga líkingu skýjanna en með því að nefna þau heilaslettur Ýmis?

Flestir mundu væntanlega telja hina hlutlægu hermilst hafa augljósa yfirburði yfir firru goðsögunnar um heilasletturarnar. En við þeim sem lifði í heimi goðsögunnar horfði málið trúlega öðruvísi. Sá sem telur veröldina lifandi skepnu og skynjar sjálfan sig sem smækkaða mynd hennar, eða mikrókosmos, hann skilur líkingamál goðsögunnar bókstaflega, þannig að fyrir honum er himinninn raunverulega „haus Ýmis“. Svárið við þessari spurningu fer með öðrum orðum eftir skilningi okkar og upplifun á goðsögunni og líkingamáli hennar.

Merkið, merkingin og merkjakerfið

Það er augljóst að Kristján Steingrímur hefur gert sér grein fyrir þeim vanda sem fólgin er í hlutlægri hermilst málverksins, því hann lætur sér ekki nægja að mála skýjafarið á tilteknum stað og tiltekinni stundu, heldur bætir hann um betur og þrykkir mynd af veðurfræðilegu merki þess veðrahams sem um ræðir ofan á sjálft málverkið eftir að það er fullmálað. Merkið er merking málverksins í bókstaflegum skilningi þess orðs og í raun viðfangsefni þess um leið. Þannig sjáum við ekki bara líkingu þokunnar í myndinni *Glerá 29.05.1993*, heldur hefur hinu veðurfræðilega merki þokunnar, þrem láréttum strikum, verið þrykkt ofan á myndflötinn á hægri væng myndarinnar til að taka af allan vafa um það að við erum stödd í þoku. Heiti myndarinnar staðfestir svo endanlega að þokan sem um ræðir er sú hin sama og grúfði yfir *Glerá* hinn 29. maí 1993.

Spurningin sem þá kann að vakna er sú hvort þokan sé merking merkisins eða merkið merking þokunnar. Hin ólíku myndmálskerfi takast á, og það er ekki fyllilega ljóst hvað merkir hvað. Merkir þokumerkið þokuna á myndinni eða merkir þokan á myndinni þokumerkið? Í fljótu bragði er eins og báðar merkingarnar séu jafngildar. Hvernig tengist þetta merkjamál síðan veruleika veðursins annars vegar og áþreifanlegri reynslu okkar af þessum sama veruleika hins vegar?

Þar kemur þriðji þátturinn inn í myndina, merkið sem hefur verið sandblásið ofan í vinstri væng þokumálverksins. Þetta merki sýnir

rafrás úr heilabúi tölvu. Þetta er rafrásin sem sér um boðskiptin frá einu merkjakerfi til annars. Það þýðir merkjamálið af einu kerfi yfir á annað og jafngildir þau um leið. Þetta merki merkir því tengslin á milli merkisins og þess sem merkt er. Þannig lokast hringrás merkjakerfis myndarinnar, merkjakerfið verður sjálfbært ef svo má að orði komast. Merkjakerfið er orðið sjálfu sér samkvæmt og sjálfu sér nægt, en um leið er eins og áhorfandinn verði utan gátta. Hann veit, eða grunar að minnsta kosti, að upplifun þokunnar sé af öðrum toga en merkjamálið segir til um. Er það hugsanlegt að þrátt fyrir hina tæknipróðu og hlutlægu hermílist og hið vísindalega táknaál höfum við ekki komist nær því að gera okkur mynd af veruleikanum en á dögum Snorra, þegar menn gátu talað í líkingum um heilasletturarnar úr höfuðskel Ýmis? Hefur hlutlægni tungumálsins kannski tæmt það að einhverju innihaldi um leið og það er orðið sjálfu sér samkvæmt?

Á vissum tímamótum í menningarsögunni sagði maðurinn skilið við hinn goðsögulega heim og líkingamál hans. Síðan höfum við beitt tungumálinu til þess að gera okkur hlutlæga mynd af veröldinni og okkur sjálfum. Það hefur gert tungumálið margbrotnara og smám saman leyst upp bein tengsl á milli merkjamálsins og reynslu okkar af hlutveruleikanum. Merkjamálið hefur öðlast sjálfstæða og fullkomlega sjálfbæra tilvist, hvort sem það er í rökræðu vísindanna og tækninnar eða í hinni myndrænu eða fagurfræðilegu framsetningu. Það lýtur sínum eigin lögmálum, án beinna eða áþreifanlegra tengsla við sjálfan reynsluheiminn. Það er þetta tungumál sem við sjáum í málverki Kristjáns Steingríms.

Við sjáum því að viðfangsefni málverksins *Glerá 29.05.1993* er í raun og veru ekki þokan sem grúfði yfir Eyjafirðinum þennan tiltekna dag, heldur tungumálið sem við notum til að merkja þessa tilteknu þoku. Málverkið sýnir okkur að vísu bæði líkingu þokunnar og merkingu hennar og sambandið á milli líkingar og merkingar, en fyrst og fremst sýnir það okkur vandann sem lausnir tungumálsins við framsetningu og líkingu veruleikans fela í sér: hvornig formgerð tungumálsins útilokar hina huglægu reynslu okkar af þokunni.

Van Gogh, Kosuth og Kristján Steingrímur

Það er ekki nýtt að myndlistin geri sjálft myndmálið/tungumálið að viðfangsefni sínu. Eins og Roland Barthes hefur bent á þá er tungumálið hvort tveggja í senn, afurð og tæki eða tjáningarmiðill rökræðunnar, og á milli tungumálsins sem tækis og tungumálsins sem afurðar rökræðunnar eiga sér stað stöðugar víxlverkanir. Niðurstaðan (afurðin) er fólgin í forsendunni (tækinu) og þær eru innbyrðis tengdar með þeim gagnkvæma hætti sem við sjáum í veðurmyndum Kristjáns, þar sem annars vegar er um að ræða merkið og hins vegar það sem merkt er. Tengsl merkisins og þess sem merkt er verða merking myndarinnar.

Greining þessara víxlverkana merkis og merkisbera hljóta að verða viðfangsefni þeirrar listar sem vill skilgreina og skilja sjálfa sig. Þannig sver málverk Kristjáns Steingríms sig í ætt við konseptistina, sem réttlætt hefur sjálfa sig sem skilgreiningu á listhugtakinu sem slíku og tungumáli listarinnar um leið. Við getum þannig séð vissa hliðstæðu á milli veðurmynda Kristjáns

Steingríms og til dæmis hins kunna verks Josephs Kosuths, *Einn og þrjú stólar* frá árinu 1965. Verk þetta opnaði á sínum tíma nýja sýn á tungumálið og formlega aðferð þess við að sýna eða gefa mynd af hlutunum eða fyrirbærunum, í þessu tilfalli stólnum. Í fyrsta lagi sjáum við ljósmynd af venjulegum fellustól sem stendur upp við vegg. Ljósmyndin sýnir stólinn í fullri stærð nokkurn veginn, og hangir í sjónhæð á vegg sýningarsalarins. Á gólfinu hægra megin við ljósmyndina sjáum við síðan sjálfan stólinn þar sem hann stendur upp við vegginn, og hægra megin við hann hangir svo stækkuð ljósrituð mynd af skilgreiningu orðabókarinnar á orðinu stóll. Verk þetta sýnir okkur að einn stóll á sér þrjár gjörólíkar myndir eða gjörólík form tungumáls. Hvert form stólsins/tungumálsins talar sínu máli en öll eru þau í vissum skilningi jafngild. Í raun og veru felur verkið í sér það sem kallað er á máli rökræðinnar *sísönnun* eða *klifun*: „sönn fullyrðing, sem er sönn formsins vegna, án tillits til hlutfullyrðinga hennar“ eins og segir í *Ensk-íslenskri orðabók* Arnar og Örlygs. Í verkinu um stólana er hin formlega framsetning verksins rökrétt og sjálfri sér samkvæm. En hún segir ekkert um reynslu okkar af stólnum, hvornig það er að sitja í honum eða upplifa nærveru hans eða hver sé saga hans. Hvorki út frá reynslu listamannsins né áhorfandans. Tungumálið er orðið að sjálfbæru kerfi sem jafnframt er hluti af því tæknimáli og valdakerfi sem tæknipjóðfélag samtímans byggir á. Um þetta segir Kosuth sjálfur að tungumál okkar tæknipróaða samfélags hafi — hvort heldur er á sviði vísinda, stjórnmála eða lista — myndað sér málkerfi sem útiloki sjálfsvitund mannsins og reynsluheim. Þannig hafi kerfið skapað sér frelsi til þess að framlengja sinn eigin veruleika út í það óendanlega, því veruleiki þess tilheyri rými sem standi utan við lífaða mannlega reynslu og sjálfsvitund. Vísindi og listir samtímans hafa skapað sér „form sem lífa eigin lífi“ og vaxa sjálfala í líkingu við martröð vísindaskáldsögunnar um vélarnar eða vélmennin sem taka völdin í heiminum. Kosuth bætir jafnframt við að ástæða þess að við tökum ógjarnan eftir þessu sé sú að sjón okkar sé sama markinu brennd, hún sé óhjákvæmilega hluti af þessu sama málkerfi.

Joseph Kosuth leit á það sem hlutverk sitt að „afhjúpa dulmagnað eðli merkingar og endurreisa hana um leið“. Hann vildi stefna að því að uppræta þá tvíhyggju á milli hins huglæga og hlutlæga sem er ríkjandi í okkar menningarheimi. Í ritgerð þeirri sem hér er vitnað til? Viðurkennir Kosuth að öll þau form sem hann hafi sjálfur notað hafi í raun snúist gegn honum sjálfum. Og hann spyr sjálfan sig: „Er hægt að „sjá listina“ án þess að lenda í gildru formhyggjunar?“

Þetta er knýjandi spurning fyrir Joseph Kosuth, og hún er augljóslega knýjandi fyrir Kristján Steingrím líka. Svárið sem þeir gefa báðir, hvort sem um er að ræða stólavarkið eða veðurmyndirnar, er að form framsetningarinnar sé merking hennar. Þeir hafna báðir öllu táknsæi og hreinsa hið huglæga burt úr tungumálinu. Við sjáum þetta betur ef við tökum listamann eins og Van Gogh til samanburðar. Mynd hans af stólnum er hlaðin þeirri reynslu sem fólgin er í því að umgangast þennan stól. Í raun lýsir hún ekki stólnum sem fyrirbæri af neinu raunsæi, heldur ákveðinni mannlegri reynslu sem birtist okkur í myndinni af stólnum. Stóllinn er notaður til þess að segja aðra sögu. Sama má segja

um „veðurmynd“ hans af hveitiakri og hröfnum undir óveðurshimni. Í báðum tilfellum er myndmálið í hæsta máta huglægt og um leið ónákvæmt hvað varðar lýsingu hins hlutlæga veruleika. Hin hlutlæga lýsing vikur fyrir þeirri formhyggju sem verður listamanninum nauðsynleg til að miðla ákveðinni reynslu, en þessi reynsla hefur í sjálfu sér ekki sérlega mikið með sjálfan stólinn eða himininn að gera.

Bæði Kosuth og Kristján Steingrímur fara þveröfuga leið. Þeir ganga beint til verks. Þeir vilja lýsa áþreifanlegum veruleika, eða öllu heldur vandanum sem felst í slíkri lýsingu. Þeirra formhyggja er ekki fólgin í formunum sem slíkum heldur í formi sjálfs tungumálsins. Ef formbygging tungumálsins er merking þess, og þessi merking er fullkomlega hlutlæg og skýr, felur hún þá ekki í sér að hin huglæga reynsla af veruleika hlutanna hefur verið útilokud?

Það er einmitt þetta sem Kosuth vill afhjúpa með list sinni, og það sama sjáum við gerast hjá Kristjáni Steingrími. Þeir hafa báðir gert formbyggingu rökræðunnar eða framsetningarinnar sýnilega, hvor með sinum hætti, og þar með sýnt fram á það hvernig hún afmarkar og skilgreinir hið sýnilega, hvort sem það er fólgið í þokunni eða stólnum. Hvernig sem við reynum komumst við ekki framhjá formbyggingu tungumálsins, því hún talar í gegnum okkur um leið og við opnum munninn eða bregðum penslinum á léreftið. Við getum ekki skapað merkingu í myndlistinni nema horfast í augu við formbyggingu tungumálsins/myndmálsins. Slíkt raunsæi er forsenda þess að við getum losað okkur úr viðjum þeirrar tvíhyggju sem greinir veruleika okkar í huglæga og hlutlæga tilvist. Slíkt raunsæi er líka forsenda þess að við getum losað okkur úr því pólitíska valdakerfi sem er samofið formgerð hins tæknivædda og sérhæfða tungumáls samtímans.

Ánaud formhyggjunnar og frelsandi gagnrýni

Formhyggja módernismans, til dæmis í útgáfu bandaríska listfræðingsins Greenbergs, gerði ráð fyrir að merking myndlistarinnar væri fólgin í forminu sem slíku, að formið vísaði á sjálft sig án nokkurra tengsla við hlutveruleikann. Slík merking var fullkomlega huglæg og skapaði listamanninum fullkomið „frelsi“ á skýrt afmörkuðu sviði hinnar opinberu listar, en fullkomið áhrifa-leysi á hinu pólitíska sviði um leið: „formin“ voru gerð að markaðsvöru og þannig sett undir samfélagslegt eftirlit. Listin var þannig gerð að fagi sem átti sinn afmarkaða bás, rétt eins og sérgreinar vísindanna og tækninnar. Á sama hátt eru stjórnmálin orðin að fagi, og hafa öðlast sitt sjálfbæra tungumál sem framlengir sjálft sig í hið óendanlega utan og ofan við alla mannlega reynslu.

Kosuth og aðrir frumkvöðlar konseptlistarinnar hafa haldið því fram að formin sem slík hafi ekki merkingu eða gildi. Gildið sé fólgið í því ferli sem leiðir til forms eða merkingar. Því þurfi að horfast í augu við formgerð tungumálsins sem slíks, en ekki til einstakra og afmarkaðra forma sem ekki hafi neitt að segja um veruleikann. Og form sem ekkert segir um veruleikann heldur visar einungis á sjálft sig, það hefur heldur ekkert að segja um framtíðina. Gagnrýnin og afhjúpandi afstaða til formgerðar

tungumálsins/myndmálsins felur um leið í sér gagnrýna og afhjúpandi afstöðu til hins pólitíska og vísindalega tungumáls samtímans og opnar þannig fyrir nýja hugsun.

Þegar Kristján Steingrímur malar þokuna og merki hennar er hann um leið að afhjúpa formgerð tungumálsins og þá aðgreiningu hins huglæga og hlutlæga sem í henni er fólgin. Slík afhjúpun er forsenda þess að hægt sé að yfirstiga þá tvíhyggju sem formgerð tungumálsins ber með sér. Slík afhjúpun er líka forsenda þess að myndlistin geti öðlast pólitísk áhrif á ný, ekki sem listmunur á markaðnum, heldur sem aflvaki gagnrýnnar hugsunar. Hugsunar sem gæti orðið til að afhjúpa það sérhæfða tungumál sem valdakerfi sérhæfingarinnar nærast á í okkar tæknivædda samfélagi.

Nýtt upphaf

Kristján Steingrímur kyntist á sínum tíma gagnrýni afstöðu til viðtekinnna aðferða myndlistarinnar við að spegla veruleikann, þegar hann sótti nám í Nýlistadeild Myndlista- og handíðaskólans undir handleiðslu Magnúsar Pálssonar. Á námsárum sínum í Þýskalandi á síðasta áratug kyntist hann síðan uppgangi nýja málverksins svokallaða, þar sem oftast en ekki var leitast við að breiða yfir sjálfsblekkingu myndmálsins í anda þeirrar óskhyggju að endurvekja hið rómantíska hetjumálverk eða öllu heldur hið „frjálsa“ tómarúm sem formhyggja Greenbergs hafði úthlutað myndlistinni á sjötta og sjöunda áratugnum. Nú hefur Kristján Steingrímur náð að draga vissar rökrænar niðurstöður af þessari reynslu, og þær birtast í fyrsta skipti á heildstæðan hátt á þessari sýningu. Um leið og sýningin veur athyglisverðar og nauðsynlegar spurningar um stöðu og skilyrði málalistarinnar í samtímanum markar hún því þáttaskil á ferli Kristjáns Steingríms, ef til vill nýtt upphaf.

Ólafur Gíslason

1 Tilvitnanir í Snorra-Eddu eru teknar úr útgáfu Heimis Pálssonar, *Edda Snorra Sturlusonar*, 1988.

2 *Dentro il contesto: modernismo e pratica critica*, skrifað 1977, hér tekið úr ítalskri útgáfu á ritgerðasafninu *L'arte dopo la filosofia* frá 1989.

THE FOGGY-HEADED GIANT

How shall the sky be described?
By calling it Ýmir's head, and thereby
giant's head, and the toil or burden of
dwarfs, or the helmet of West and East
and South and North, land of the sun and
moon and stars, of constellations and
weather, the helmet or house of air and
earth and sun ...

Snorri Sturluson

Mimesis and imagery

In his *Poetic Diction*, Snorri Sturluson (1179-1241) says there are three branches of poetic diction: "... calling every thing by its name. The second branch is called substitution. The third branch is called description." When he says that the sky can be described as "Ýmir's head," he is referring to the heathen cosmogony depicted in the Lay of Grimnir, in which the world is said to be made from the giant's body, and also in his image: *From Ýmir's flesh/ the Earth was created,/ from his sweat the sea,/ rocks from his bones, / trees from his hair,/ and from his skull, the skyl/ ... and from his brains/ the cruel clouds/ were all created.*

Unlike Snorri Sturluson, when Kristján Steingrímur shows us images of the weather in the sky he cannot use imagery. The imagery of the myth is no longer considered a meaningful or valid means of portraying reality. It does not enter his mind to paint the giant's brains when he wants to show us the cloud formations under certain conditions. Using a more immediate method, he paints what the eye sees. Or at least, its image. The clouds in his paintings bear a definite resemblance to the images that the sky can assume under certain conditions. However, we realize at the same time that his pictures of the forms that the weather assumes, and the forms that the weather actually does assume, are two completely different phenomena. Just like Ýmir's brains and the cumulus above our heads. But where does the real difference lie between Kristján Steingrímur's imagery and that of Snorri Sturluson?

Snorri's definition of a description (*kenning*) is clear. He cites the example that if the name of one god is combined with the property or action of another god, then "the latter acquires the name." In this way, Ódinn may be described as "Hanging Týr," because he hung on a tree for nine nights, as it says in the Sayings of the High One (*Hávamál*). A description is a game of creating an indirect image, saying one thing but meaning another. The description involves creating a logical and rhetorical framework around a given name, so that it acquires a new and hidden meaning at the same time as it implies something else. Snorri calls this "concealed poetry."

Kristján Steingrímur's imagery is based on what the eye sees in a given place at a given time. This is known as *mimesis*, or objective imitation. The problem with *mimesis*, however, is that the eye always sees two things. On the one hand it sees the form assumed by the weather in the sky, and on the other hand, the oil colouring on the aluminium plate on which the artist paints. What we see in the sky is really something completely different

from what we see on the aluminium plate. We see the clouds flying in infinite space, and in the variegated hues that the reflection of sunlight can assume, but we also see the hues of the oil that the painter has applied to the two-dimensional surface as if it were clouds and refraction and the hues of the sky. The painting deludes, pretends to be what it is not. Are we perhaps any closer to the truth by painting objective imitation of clouds than by calling them Ýmir's brains?

Most people would presumably feel that *mimesis* has clear advantages over the mythological nonsense about brains. But for anyone who lived in the world of the myth, the matter would conceivably look rather different. Anyone who sees the world as a single living creature and himself as a microcosm of it would understand the imagery of the myth literally, so that for him, the sky really is "Ýmir's head." In other words, the answer to this question depends on our understanding and experience of the myth and its imagery.

Signs, signification and systems

Kristján Steingrímur has clearly realized the problem involved in the mimetic painting, because he does not make do with painting the clouds in a given place at a given time, but goes a step further by printing an image of the meteorological symbol for the type of weather in question on top of the picture itself once it has been painted. The sign is quite literally the signification of the painting, and in fact its subject at the same time. Thus we see not only the image of fog in the painting *Glerá 29/5/1993*, because the meteorological symbol for fog, three lines of equal length, has been printed onto the pictorial surface to the right of the picture, to dispel any doubt that we are in fog. The painting's title then unequivocally confirms that the fog in question is the same one that lay over the River Glerá on May 29, 1993.

It may then follow to ask whether the fog is the signification of the sign, or whether the sign is the signification of the fog. These differing systems of images clash, and it is not completely clear which means what. Does the symbol for fog signify the fog in the painting, or does the fog on the painting signify the symbol for fog? On first impression, both significations seem equally valid. Then how does this language of signs link up with the reality of the weather, on the one hand, and our experience of this same weather on the other hand?

Then the third component is introduced, namely the symbol that has been sandblasted onto the left side of the fog painting, depicting an electrical circuit from the "brain" of a computer. This is the electrical circuit that handles the exchange of information from one system of symbols to another, translating the language of signs from one system to another and equalling it at the same time. This symbol signifies the relationship between the signifier and the signified. The cyclical system of signs in the painting is closed and becomes, so to speak, self-sustainable. This self-consistent and self-sufficient system of signs, however, excludes the spectator at the same time. He knows, or at least suspects, that our experience of fog differs in character from that indicated by the language of signs. Is it conceivable that we have not

moved any closer to portraying reality with the advent of hi-tech mimesis and scientific symbolism than we were in Snorri's day, when people could talk in images of brains splashed from Ýmir's skull? Has language's objectivity perhaps emptied it of some of its content as it becomes self-consistent?

At a certain turning-point in cultural history, man rejected his mythological world and its imagery. Since then, we have used language in order to create for ourselves an objective image of the world and ourselves. This has made language more complex, and gradually dissolved the direct links between the language of signs and our experience of reality. Symbolic language has acquired an independent and completely self-sustaining existence, whether in scientific logic, in technology, or in visual or aesthetic representation. It obeys its own laws, which lack direct and concrete links with the empirical world. This is the language that we see in Kristján Steingrímur's painting.

We see that the subject of *Glerá 29/5/1993* is in fact not the fog that lay across north Iceland on that particular day, but rather the language that we use to signify that particular fog. Admittedly, the painting does show us both the fog and its signification, and the connection between imagery and meaning, but above all else it shows us the problem involved in linguistic solutions to the representation and imitation of reality: how the formal construction of language excludes our subjective experience of fog.

Van Gogh, Kosuth and Kristján Steingrímur

There is nothing new about the visual arts taking language or pictorial language as their subject. As Roland Barthes has pointed out, language is at once a product and a vehicle or medium of logic, and there is a constant dialectic between language as a vehicle and as a product of logic. The conclusion (the product) is inherent in the premiss (the vehicle) and these two are reciprocally interconnected in the manner that we see in Kristján Steingrímur's paintings of the weather, which involve the signifier and the signified respectively. The connection between the signifier and the signified becomes the signification of the painting.

Analysis of this dialectic between signifier and signified must surely be the task of any art that strives to define and comprehend itself. Kristján Steingrímur's painting therefore displays affinities with Concept Art, whose self-justification is as a definition of the concept of art as such, and likewise of the language of art. We can therefore see a certain parallel between Kristján Steingrímur's weather paintings and, for example, Joseph Kosuth's well-known work *One and Three Chairs* from 1965. In its day, this work opened a new view on language and on the formal approach towards depicting or representing objects or phenomena, in this case a chair. First we see a photograph of a regular folding chair standing up against a wall. More or less life-size, the photograph is hung at eye-level on the exhibition gallery wall. On the floor to the right of the photograph we see the chair itself standing up against the wall, and to the right of that hangs a blow-up photocopy of a dictionary definition of the word *chair*. This work demonstrates that one chair has three completely different images or forms of language. Each form of the chair/language

speaks for itself, and in a sense they are all equally valid. In effect the work involves what is known in logic as a tautology, which is defined as "a true definition, true in terms of its form irrespective of the statement of its parts." In the work featuring chairs, the formal representation of the work is logical and self-consistent. Yet it tells us nothing about our experience of the chair, what it is like to sit in or to experience its presence or what the story behind it is. Neither in terms of the artist's nor the spectator's experience. Language has become a self-sustaining system which is at the same time part of the technological language and power structure on which modern technological society is based. Kosuth himself says that the language of our hi-tech society, whether it be in the sciences, politics or arts, has created a language system that excludes self-awareness and human experience. The system has thereby created for itself the freedom to extend its own reality ad infinitum, because its reality belongs to a space beyond empirical human experience and self-awareness. Modern science and art have created for themselves "forms with independent lives" that grow of their own accord, like the science fiction nightmare of machines or robots that have taken control of the Earth. Kosuth adds that the reason we tend not to notice this is that our vision is tarred with the same brush, is inescapably part of this same language system.

Joseph Kosuth saw it as his role to "expose the mystical nature of meaning and restore it." He advocated abolishing the dialectic between subjective and objective that dominates our cultural world. In the essay referred to here,¹ Kosuth admits that all the forms he has himself used have in effect turned against him. And he asks himself: "Can 'art be seen' without ending ensnared in formalism?"

This is a compelling question for Joseph Kosuth, and clearly for Kristján Steingrímur too. The answer they both give, either a chair or a picture of the weather, is that the form of the representation is its signification. Both reject all symbolism and purge their language of subjectivity. We can see this more clearly through a comparison with Van Gogh. His painting of a chair is loaded with the experience of familiarity with that chair. Really he is not describing the chair as a phenomenon with any realism, but rather a definite human experience that is presented to us by its image. The chair is used to tell another story. The same goes for Van Gogh's "weather painting" of a corn field and ravens under a stormy sky. In both cases, the language is extremely subjective and at the same time imprecise as a description of objective reality. Objective description yields to the formalism that he needs in order to mediate a certain experience, which in fact does not have much to do with a chair or the sky as such.

Both Kosuth and Kristján Steingrímur take a diametrically opposed approach. They dive in headfirst, aiming to describe concrete reality, or rather the problem involved in making such a description. Their formalism does not consist of forms as such, but rather the form of the language itself. If the formal structure of the language is its signification, and this signification is absolutely objective and clear, does this not imply that the subjective experience of the object reality has been excluded?

This is precisely what Kosuth aims to expose in his paintings, and we see the same thing happening with Kristján Steingrímur. They have both made the formal structure of logic or representation visible, in their respective ways, and demonstrated how it limits and defines the visible, irrespective of whether it is fog or a chair. However much we want to, we cannot avoid the formal structure of language, for it talks through us as soon as we open our mouths or put brush to canvas. We cannot create signification in art except by facing up to the formal structure of language or pictorial language. Only through such realism can we shake off the yoke of the dialectic that divides our reality into subjective and objective existences. And only through such realism can we manage to shake off the political power structure that is inextricably linked up with the formal construction of the technological, specialist language of the modern age.

The slavery of formalism and liberating force of criticism

Modernist formalism as boded by, says the American art historian Greenberg, wanted to see the signification of art as being inherent in the form per se, without any relation to concrete reality. Such a signification would be purely subjective and afford the artist absolute "freedom" in a clearly delimited field of public art, but at the same time absolute impotence in the political arena: "forms" were made into a market commodity and thereby placed under the control of society. Art was then transformed into a profession with its own compartment to operate in, just like specialist branches of science and technology. Likewise, politics has become a profession which has acquired a self-sustaining language and extends itself ad infinitum beyond and above all human experience.

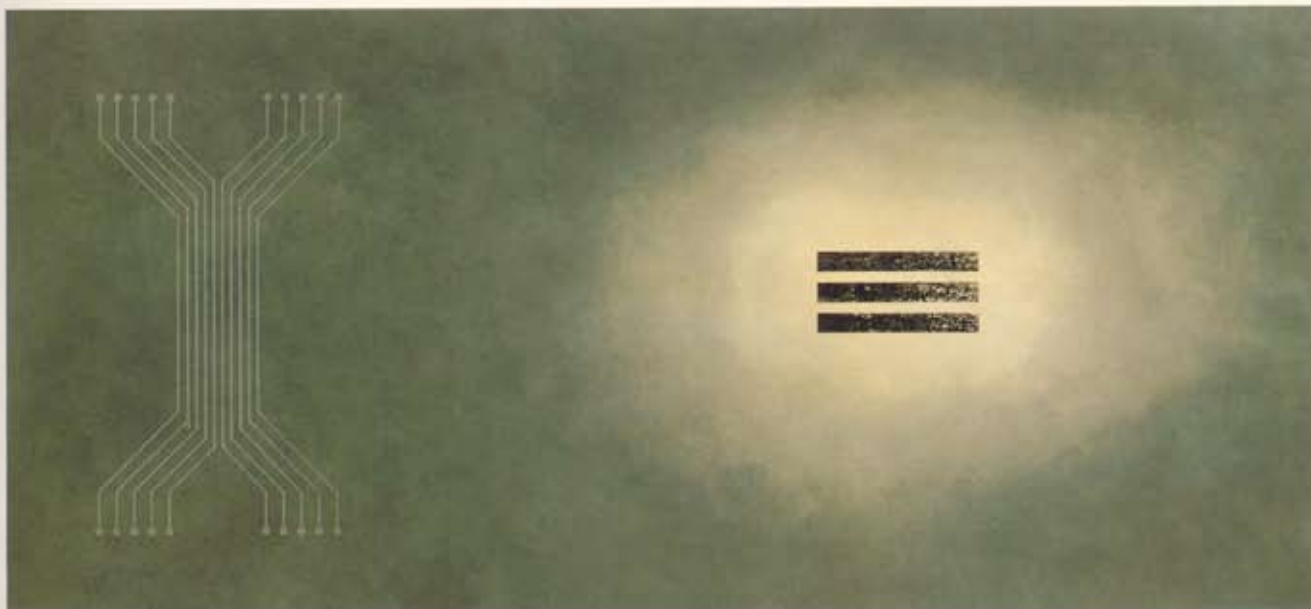
Kosuth and other pioneers of Concept Art have maintained that forms as such have no signification or value; their value is inherent in the process that produces form or signification. What is needed is therefore to address the formal construction of language as such, and not individual or limited forms that have nothing to say about reality. And a form that says nothing about reality, but is merely self-referent, has nothing to say about the future either. A critical and exposing standpoint towards the formal construction of the language/pictorial language of the modern age inherently involves a critical and exposing standpoint towards the political and scientific language of the modern age, thereby opening the way for new thinking. When Kristján Steingrímur paints the fog and its symbol, he is simultaneously exposing the formal construction of the language and the distinction between subjective and objective that this structure contains. Only by such exposure is it possible to transcend the dialectic that the formal structure of language displays. And only by such exposure can art regain political influence, not as an art object in the marketplace, but as the catalyst for critical thinking. Thinking that could serve to expose the specialized language on which the power structure of specialization is nourished in our technological society.

A new beginning

Kristján Steingrímur became familiar with a critical standpoint towards accepted artistic techniques for reflecting reality, when he studied at the New Art Department of the College of Art and Handicrafts under Magnús Pálsson. During his studies in Germany in the 1980s, he then experienced the ascent of the "New Painting," which more often than not strove to cover up the self-deception of language in the idealist spirit of being able to restore the romantic, epic painting, or rather the "liberated" vacuum allocated to art by Greenberg's formalism in the 1960s and 1970s. Now, Kristján Steingrímur has managed to draw certain logical conclusions from this experience of his, which are presented here as a coherent whole for the first time. The present exhibition therefore marks a turning-point or a new beginning in his career as a painter, while also serving as an interesting and much-needed contribution to the dialogue on the status and conditions of painting in the modern age.

Ólafur Gíslason

1. Dentro il contesto: modernism e pratica critica, 1977, quoted here from the Italian edition of the collection of essays *L'arte dopo la filosofia*, 1989.



Glerá 29.05.1993
1993

olia, lakk, sandblástur og silkjþrykk á ál / oils, varnish, sandblasting and screen printing on aluminium, 115 x 250 cm

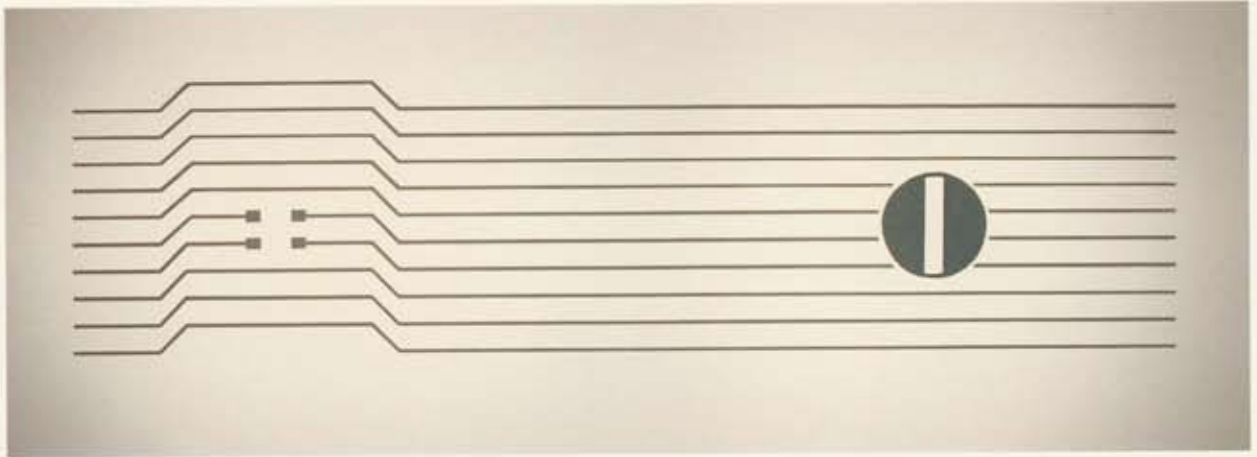




Reykjavík 27.03.1995

1995

olía, lakk, sandblástur og þrykk á ál / oils, varnish, sandblasting and printing on aluminium, 79 x 200 cm



Þingvellir 23.04.1995

1995

sandblástur og þrykk á ál / sandblasting and printing on aluminium, 60 x 165 cm



Hveradalir 15.01.1994

1994

olia, lakk, sandblástur og þrykk á ál / oils, varnish, sandblasting and printing on aluminium, 75 x 165 cm



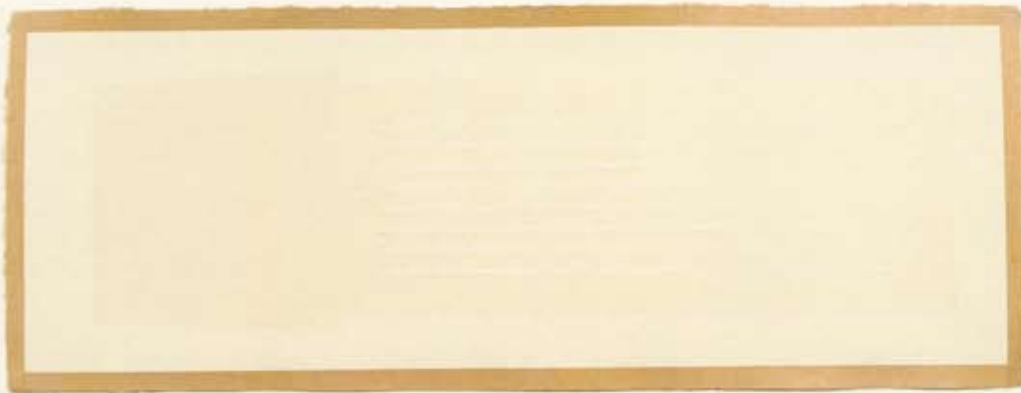
Reykjavík 05.07.1994
1994

olía, lakk, sandblástur og silkiþrykk á ál / oils, varnish, sandblasting and screen printing on aluminium, 110 x 250 cm



Horfur
1995

sandblástur og þrykk á ál / sandblasting and printing on aluminium, 35 x 105 cm



Horfur í Reykjavík 13.04.2007/ Outlook in Reykjavík 13.04.2007
1995

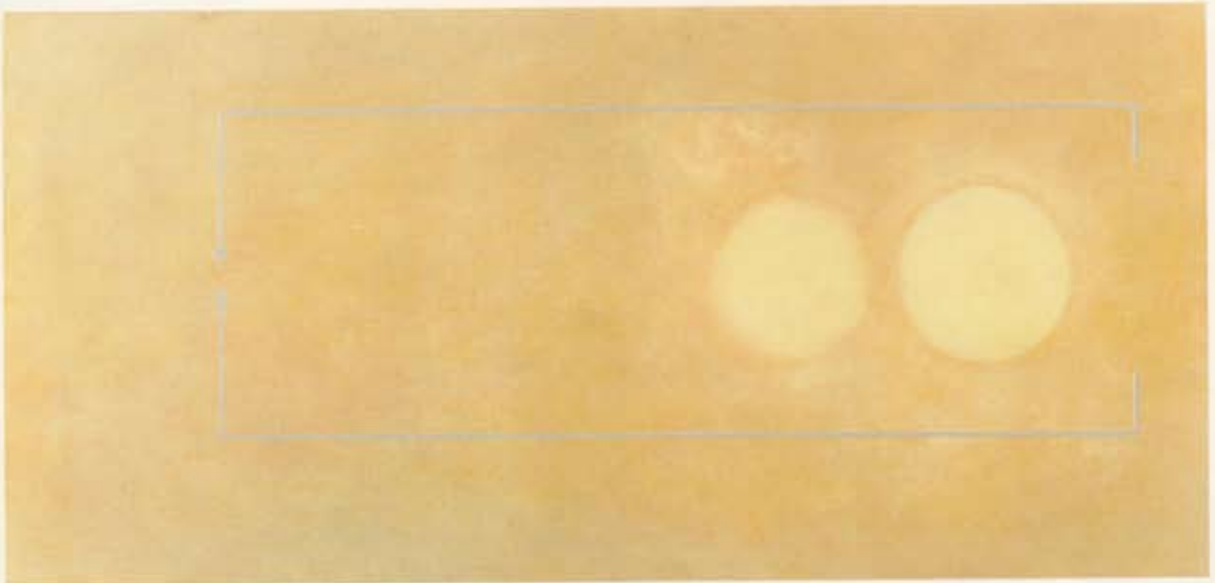
lakk og blý á pappír / varnish and pencil on paper, 20 x 40 cm



Reykjavík 21.12.1994

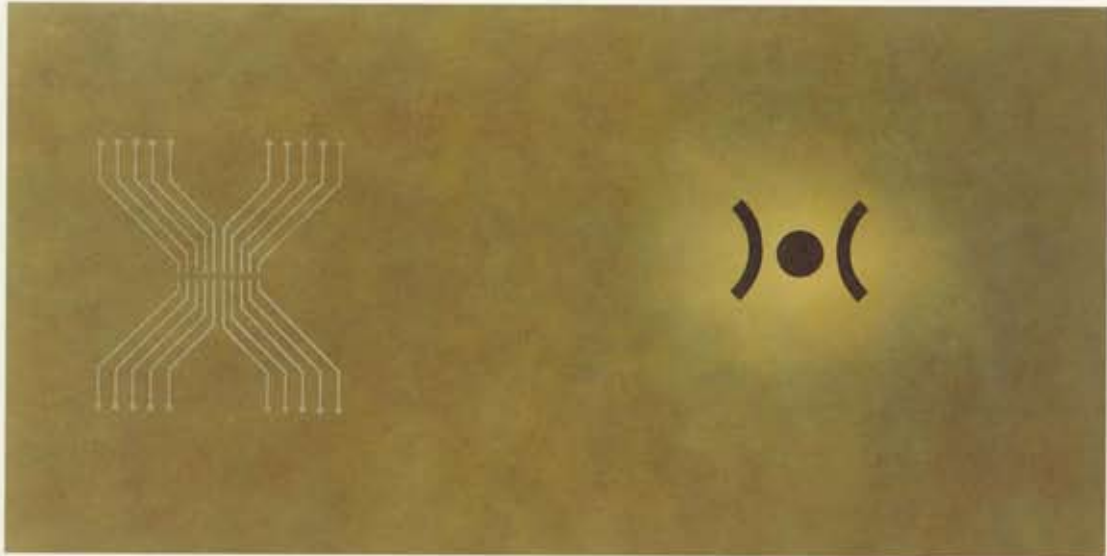
1995

olía, lakk, sandblástur og þrykk á ál / oils, varnish, sandblasting and printing on aluminium, 72 x 160 cm



Reykjavík 03.03.1994
1994

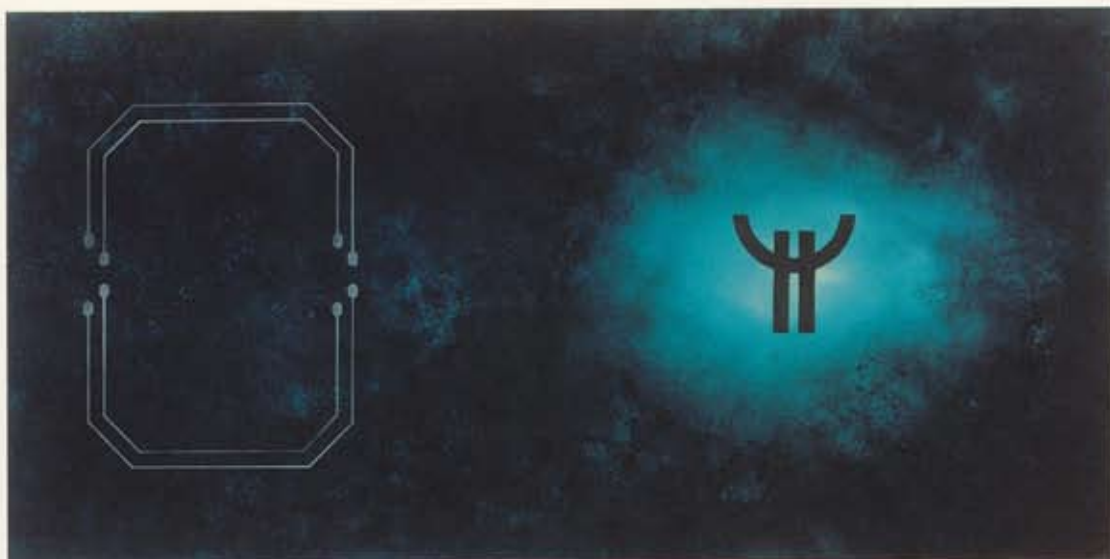
olía, lakk og sandblástur á ál / oils, varnish, sandblasting and printing on aluminium, 79 x 164 cm



Seyðisfjörður 02.08.1993

1993

olia, lakk, sandblástur og þrykk á ál / oils, varnish, sandblasting and printing on aluminium, 53 x 125 cm



Yfir Esjunni 02.02.1995 / Over Mt. Esja 02.02.1995
1995

olia, lakk, sandblástur og þrykk á ál / oils, varnish, sandblasting and printing on aluminium, 53 x 125 cm



Vaðlaheidi 15.02.1995

1995

sandblástur og þrykk á ál / sandblasting and printing on aluminium, 35 x 105 cm

Kristján Steingrímur Jónsson

fæddur á Akureyri 1957 / born 1957

Nám / Education

- 1977-81 Nám við Myndlista- og handiðaskóla Íslands / Icelandic College of Art and Handicrafts
1983-87 Nám við Hochschule für Bildende Künste i Hamborg hjá prófessor Bernd Koberling

Einkasýningar / Solo exhibitions

- 1981 Nýlistasafnið, Reykjavík / Living Art Museum, Reykjavík
1983 Rauða húsið, Akureyri
1987 Kjarvalsstaðir, Reykjavík
1988 Gallerí Glugginn, Akureyri
1989 Nýlistasafnið, Reykjavík
1991 Nýlistasafnið, Reykjavík
1991 Gallerí 11, Reykjavík
1994 Gallerí Birgir Andrésson, Reykjavík
1995 Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstöðum

Samsýningar / Joint exhibitions

- 1982 7 ungir, Norræna húsinu, Reykjavík
1983 Stúdentakjallarinn, Reykjavík
1983 Gullströndin andar, Reykjavík
1983 Íþróttahöllin, Akureyri
1983 Gallerí Gangur, Reykjavík
1984 Sýningarsalur Myndlistarskóla Akureyrar
1984 Kjarvalsstaðir, Reykjavík
1985 Íþróttaskemman, Akureyri
1987 IBM, Kjarvalsstöðum, Reykjavík
1988 Gallerí Undir Pilsfaldinum, Reykjavík
1990 „Ofan garð og neðan“, Nýlistasafninu, Reykjavík
1990 Ovangården, Kaupmannahöfn / Copenhagen
1991 Borgarlistasafn Vilnius, Litháen / Lithuania
1992 Kjarvalsstaðir, Reykjavík
1993 Shad Thames Galleries, London
1993 Listasafnið á Akureyri
1995 Listasafn Kópavogs

Verk í eigu opinberra aðila / Works in public collections

- Listasafn Íslands / National Gallery of Iceland
Listasafn Háskóla Íslands
Listasafn Reykjavíkur / Reykjavík Municipal Art Museum
Listasafnið á Akureyri
Nýlistasafnið, Reykjavík

ISBN 9979 874 01 5

Meningarmálanefnd Reykjavíkur / The Cultural Committee of the City of Reykjavík: Guðrún Jónsdóttir, formaður / chairman Guðrún Ágústsdóttir Helgi Pétursson Inga Jóna Þórðardóttir Jóna Gróa Sigurðardóttir Tumi Magnússon Selma Guðmundsdóttir **Forstöðumaður Listasafns Reykjavíkur / Director of the Reykjavík Municipal Art Museum:** Gunnar B. Kvaran **Ljósmyndun / Photography:** Kristján Pétur Guðnason **Þýðing / Translation:** Bernard Scudder **Yfirllestur handrita / Proofreading and editing:** Bernard Scudder Mörður Árnason **Hönnun sýningarskrár / Catalogue design:** Birgir Andrésson **Skeyting og filmuvinnsla / Colour separation and montage:** Prentmyndastofan hf. **Prentun og bókbinding / Printing and bookbinding:** G. Ben. Edda Prentstofa hf.

ISBN 9979 874 01 5



9 789979 874010



REYKJAVÍK
LISTASAFN REYKJAVÍKUR
THE REYKJAVÍK MUNICIPAL ART MUSEUM
PÓLOGAGÖTU 103, REYKJAVÍK

maí - júní 1995

