

Gunnar B. Kvaran

# Íslensk náttúrusýn

Views of icelandic nature

709.491

Ísl

Ísl

Íslensk náttúrusýn  
*Views of Icelandic Nature*

Listasafn Reykjavíkur  
— Bókasafn —

# Íslensk náttúrusýn

*Views of Icelandic Nature*

Ásmundur Sveinsson  
Birgir Andrésson  
Eggert Pétursson  
Finna Birna Steinsson  
Georg Guðni  
Halldór Ásgeirsson  
Hrafnkell Sigurðsson  
Hreinn Friðfinnsson  
Jóhann Eyfells  
Jóhannes S. Kjarval  
Kristinn E. Hrafnsson  
Kristján Davíðsson  
Kristján Guðmundsson  
Kristján Steingrímur Jónsson  
Nína Tryggvadóttir  
Ólafur Elíasson  
Sigurður Guðmundsson  
Svavar Guðnason  
Pórarinn B. Þorláksson

Sýningarstjórar/*Curators*:

Gunnar B. Kvaran og Kristín G. Guðnadóttir

Íslensk náttúra hefur ætíð sótt á íslenska listamenn, og á 20. öld hefur náttúran verið eitt af helstu viðfangsefnum í íslenskri myndlist. Íslensk náttúra er uppspretta sérstakra forma, ljóss og lita, og ekki síst voldugur aflvaki tilfinninga, en hver listamaður hefur nálgast náttúruna á sinn veg; sérhver þeirra hefur valið sína eigin leið til tjáningar, túlkunar, samræðu og hyllingar. Á þessari sýningu er brugðið ljósi á glímu íslenskra myndlistarmanna við náttúru Íslands. Hér er fjöldi listaverka, unninn á ólíkum listrænum forsendum, en uppruni þeirra allra er samur: hið óhjákvæmi-lega stefnumót íslensks listamanns við land sitt.

*Icelandic nature has been a constant preoccupation among Icelandic artists, and in the visual arts its presence has been very clear this century. Nature's powerful effects and the emotions it arouses have been developed by artists, each in his or her own separate way. This exhibition sheds particular light on the way Icelandic artists have pictorialized their country's nature in their works. It presents a large number of works which are created from different artistic starting-points, yet have a common origin in Icelandic nature*



Formaður menningarmálanefndar Reykjavíkur/Chair,  
Cultural Committee of the City of Reykjavik



## Náttúran í gegnum myndmálið

### — leiðin til frumleikans

Öldum saman var listin fyrst og fremst skilgreind sem fagurfræðileg tjáning í ákveðnum farvegi sem samfélagið og stofnanir þess höfðu skapað með almennum reglum um viðmiðanir og fyrirmyndir.

Listasagan hefur aftur á móti kennt okkur að greina í sundur fegurðina og listaverkið, og í byrjun 20. aldar sagði listin skilið við þær hefðbundnu fagurfræðilegu forsendur sem listaskólar og akademíur höfðu staðið vörð um öldum saman. Viðfangsefnið var ekki lengur fagurfræðilegt heldur miklu fremur spurt að því hvað væri list og hvað það væri sem gerði hlut, hugmynd eða gjörning að listaverki.

Alla 20. öldina hefur listhugtakið verið tengt spurningum um frumleika. Samtímis hafa listheimspekilegar áherslur færst frá því að skoða og meta listaverkið utan frá, á ákveðnum skilgreindum forsendum, yfir í að líta á listheimspeki sem eiginlegan hluta af listaverkinu.

Margir íslenskir listamenn hafa á þessari öld fetað leið sína til frumleika um íslenska náttúru. Á þessari sýningu er ætlunin að stefna saman verkum eftir íslenska listamenn sem hafa tekið höndum saman við móður náttúru, samsamast henni eða notið hennar á einn eða annan hátt.

Þótt íslensk náttúra hafi höfðað sterklega til íslenskra listamanna, og haft tilhneigingu til að grípa fram fyrir hendur listarinnar, þá hafa myndgerðir eða formskriftir ávallt komið

upp á milli listamannsins og náttúrunnar. Hvort sem listamenn hafa viljað útlista náttúruna eða tileinka sér form hennar í myndverki hafa þeir ávallt þurft að nota myndmál til að miðla skynjun sinni og upplifun. Rithöfundar færa kenndir sínar og fyrirmyndir í orð, og á svipaðan hátt þurfa myndlistarmenn að myndgera tilfinningar sínar og fyrirmyndir. Að sjálfsögðu er myndmál í grundvallaratriðum frábrugðið orðræðunni, þar sem einingarnar skipa sér í reglulegar fylkingar samkvæmt lögmálum hljóðfræði og setningafræði, en hin myndræna útfærsla lýtur ávallt eigin lögmálum sem fela í sér endursköpun eða endurbyggingu á hinu náttúrulega viðfangsefni.

Listamenn skapa sér eða tileinka sér myndmál og formskrift og nýta síðan til að túlka eða yfirfæra viðkomandi myndefni, en sérhver gerð myndmáls eða formskriftar er í raun svo kerfisbundin að á hverjum tíma eða menningarskeiði er unnt að segja að ákveðið myndmál eða formskrift sé ríkjandi.

**Pórarinn B. Þorláksson** (1867–1924) tileinkaði sér náttúrulega myndgerð sem á hans tímum var ríkjandi í dönsku málverki, og var einna fyrstur til að útlista íslenskt landslag af mikilli nákvæmni. Það væri því freistandi að líta á verk Þorlákssonar sem núllpunktinn í íslenskri myndlistarsögu, sem eins konar hlutlaust upphaf. Þegar betur er að gáð komumst við þó ekki hjá því að greina ákveðin sérkenni í málverkum hans. Að hluta til er það auðvitað formskriftn, en þó sér í lagi liturinn, birtan. Þorláksson magnar blámann í verkum sínum og skapar þannig tært, ferskt og unaðslegt andrúmsloft. Hann vekur til lífsins hinn svalandi bláma sem æ síðan hefur með einum eða öðrum hætti fléttast inn í íslenska listasögu með þeim árangri að nú telja flestir þessi einkenni náttúruleg.

Margir halda því fram að **Kjarval** (1885–1972) hafi gefið okkur nýja sýn á landið. Hann málar út frá öðrum forsendum, leggur áherslu á að samsama efnisvirkni málverksins við hraunið og mosann, og gerir landið um leið gegnsætt. Í augum Kjarvals var náttúran lifandi, hlaðin



kynjaverum, sögu og menningu. Á námsárum sínum og ferðum um Evrópu kynntist Kjarval ólíkum myndgerðum sem sóttu á opinn hug hans. Hann leyfði sér að gera tilraunir sem síðan runnu saman og einkenndu hina kjarvölsku formskrift. Við sjáum til dæmis hvernig hinar óhlutlægu og kúbísku tilraunir hans frá þriðja áratugnum birtast á ný, meðvitað eða ómeðvitað, þegar hann teiknar hraunið sem smágerða tígla og ferhyrninga, líkt og net sem lagt hefur verið yfir landið. Með tilfinningalegri umskrift sinni á innri samsetningu og hrynjandi landslagsins málar Kjarval landið í senn úr fjarlægð og í nálægð. Hvort sem áherslan er lögð á hinar stóru línur landsins eða margbreytilegt litróf þess tvinnar listamaðurinn oftast saman frjálslega efnisríka pensilskrift og smágerð geómetrísk form. Í þessum verkum losnar málverkið undan fyrirmyndinni og lifir sjálfstæðu lífi, þótt það fjalli án afláts um náttúruna og um tengsl hennar við manninn.

**Georg Guðni** (f. 1961) málar landið úr fjarlægð, mannlaust og framandi. Náttúran er fjöll, himinn og birta. Málverkið er einföld teikning, litur og fernis. Á stöku stað virðist málverkið ætla að umbreytast í sjónhverfingu, en þá skynjar áhorfandinn pensilstrokurnar, myndflötinn. Á þennan hátt er líkt og náttúran/málverkið leysist upp í sífellu og birtist á ný. Það er einmitt á þessari stundu sem málverkið missir jarðsambandið og verður að hugsýn. Þetta virðist fullkomlega andstætt því sem við sjáum í verkum **Eggerts Péturssonar** (f. 1956), sem dregur upp á léreftið smágerðan gróður landsins. Af vísindalegri nákvæmni, mætti segja, en nærsýn hans er slík að oftast en ekki umbreytast málverkin í augum áhorfandans í óhlutlæg formleysis („over-all“) málverk. Blómin og gróðurinn glata hlutrænni merkingu sinni líkt og í formleysisismálverkinu forðum þar sem hin sjálfsprottna tjáning var þungamiðjan og myndefnið innri veruleiki listamannsins og rými og tími athafnarinnar að mála. Í leitinni að hinu upprunalega voru formleysisismálararnir meðvitaðir um að þeir þyrftu að komast undan menningunni og sögunni. Og til að frelsa málverkið undan hefðinni og ríkjandi fagurfræði var nauðsynlegt að hafna forminu sem ígildi hlutarins. Slíkt



fráhvarf hafði í för með sér að listamaðurinn sagði skilið við hefðbundna teikningu, lit, myndbyggingu, venjubundið rými, fjarvidd og dýpt. Þeir sögðu skilið við landið og hefðbundna ásýnd þess. Með því að segja skilið við hlutinn/formið var í reynd búið að eyða allri þeirri fagurfræðilegu viðmiðun sem gilt hafði í vestrænu málverki. Málverkið var ekki lengur dæmt eftir tæknilegri fullkomnun eða fagurfræði sem þurfti að vera í samræmi við gefnar fyrirmyndir. Listaverkið var þess í stað upprunaleg tjáning, örvænting-arfull leit að tilvistarlegri merkingu. Í raun vildu þeir komast að hinu náttúrulega í hverjum manni — sjálfri lífsorkunni.

**Svavar Guðnason** (1909–88) málar frjálst með litnum, og í verki eins og *Gullfjöllunum* frá 1946 má jafnvel tala um að liturinn samsamist handsveiflu listamannsins. Efnisríkar litablokkir eru hér stórar og hljómsterkar, og verkin búa yfir ríkri tilfinningalegri skírskotun og dramatísku inntaki. Hughrifin frá náttúrunni eru áleitin í mörgum þessara verka sem eins konar kveikja að tilfinningalegri upplifun höfundarins, og birtast í upplausn forms, hljómrænni birtu litarins, og ekki síst í margbreytilegri efnisáferð.

Þótt formleysismálverkið á fimmta áratugnum (Cobra-hópurinn og ameríski expressjónisminn) hafi í upphafi verið ‚tilvistarlegur verknaður‘ var það tveimur áratugum síðar orðið myndmál eða stíll sem listamenn gátu tileinkað sér, notað, umbreytt og ummyndað til að túlka hughrif sín og tilfinningar. Það var orðið sundurgreinanlegt myndmál, sem listamenn þurftu að taka afstöðu til út frá persónulegri tjáningu og markmiðum. Að undanskildum verkum Svavars Guðnasonar frá fimmta áratugnum var abstrakt-expressjónisminn í íslenskri listasögu ekki andlegur og siðferðilegur hreinsunareldur, eða andóf gegn hlutum/forminu heldur í flestum tilfellum abstrakt landslagstúlkun, ný aðferð til að nálgast og túlka áhrifamátt náttúrunnar.

Í verkum **Nínu Tryggvadóttur** (1913–68) svífa efnisrík, vel aðgreind og lausbeisluð form um myndflötinn, en þó í ákveðinni og uppbyggðri hrynjandi. Þótt hún leggi í tjáningu sinni megináherslu á litinn er formið samt sem áður skýrt

og skipulagt. Myndfletinum er gjarnan skipt upp í ákveðna litafleti með margbreytilegum litbrigðum sem skapast þegar hún skefur litnum og hleður á léreftið. Myndir Nínu eru greinilega skipulega uppbyggðar, og skírskotun til litbrigða og hrynjandi náttúrunnar er áleitin í upplifun áhorfandans. Efri hluti myndanna er oft upplýstur, líkt og sjóndeildarhringur, og laustengdar litablokkir minna um margt á kletta og grjót í landslagi. Í þeim verkum þar sem rytmi aðgreindra litablokkanna er sneggri og margvíslegri er náttúruskírskotunin ekki síður áleitin eins og mörg nöfn verka hennar bera með sér: *Gos frá 1964*, *Grýtt eyðimörk frá 1966*. Formin eru máluð grófum, snöggum stökum þannig að áhorfandinn skynjar virkni og nálægð efnisins, og þeim er stillt saman í dýnamískan en jafnframt agaðan samleik á fletinum. Sjálf lýsti hún verkum sínum sem „íslenskum landslagsmyndum“, sem „eiga að gefa hugmynd um það hvernig íslensk náttúra hefur kristallast í vitund minni á þessum árum, hvernig fjöll hennar og litir hafa orkað á mig og búið um sig í hug mínum“ (*Þjóðviljinn* 16.9. 1955.)

Tjáningarmáti **Kristjáns Davíðssonar** (f. 1917) einkennist af expressívri formskapandi pensilskrift sem getur verið hrá og ofsafengin, með sterkum svip af snertigildi litarins, og litnum sjálfum sem efni og áferð. Pensilskriftin hefur oft á tíðum skýra hlutlæga skírskotun: grannar fígúru eða uppröðun andlitssvipa sem vaxa fram úr hvatlegri pensilskriftinni. Kristján rissar ennfremur upp á léreftið náttúrustemningar með ærslafullri pensilskrift, og minnir þannig á tengslin milli tilviljunarríkrar náttúru og tilviljunarkennds eðlis málverksins, vitandi vits að sjóndeildarhringurinn eða flæðarmálið liggur rétt neðan við myndrammann. Abstrakt-expressjónismi Kristjáns er umskrift á hughrifum frá náttúrunni, en samt er þessi náttúruskírskotun ekki vísun í ákveðið landslag heldur er um að ræða hugrenningatengsl bæði við hið smágerða og hið stórbrotna í náttúrunni; land mætir hafi, hrauni eða jökli. Verk Kristjáns eru opin fyrir slíkum merkingarlegum skírskotunum; það er á valdi áhorfandans að tengja saman og ráða í. Áhorfandinn er í raun krafinn um slíka ábyrgð. Listaverkið er ‚opið‘ og áhorfandanum er gert að ljúka því,



líkt og í verkum **Jóhanns Eyfells** (f. 1923) sem hefur gert tilraunir með óræð óhlutlæg form og hluti sem hann bræðir úr málmum og blandar öðrum efnum. Í þessum verkum skiptir eðli efnisins mestu um niðurstöður og lausnir listamannsins. List Jóhanns á uppruna sinn í þeirri tegund höggmyndalistar sem spratt upp af formleysismálverkinu. Þetta er myndræn orka sem byggist á dýnamískum samleik listamannsins og efnisins. Listamaðurinn hlustar eftir frummerkingu efnisins og athygli áhorfandans beinist að sjálfru efninu sem hluta af merkingarsviði verksins. Í verkum Jóhanns er náttúran oftast virkur þátttakandi í gerð myndarinnar. Hann notar náttúruna sem mót fyrir verk sín, með því að grafa holu í landið, eða þá að hann býr til mót úr náttúrulegu efni. Þótt listamaðurinn hugsi, leggi upp og stjórnir gerð verksins, er ljóst að á ákveðnu stigi grípur náttúran fram fyrir hendur listamannsins og framlengir sköpunarmátt hans. **Halldór Ásgeirsson** (f. 1956) framlengir aftur á móti sköpunarmátt náttúrunnar þegar hann bræðir hraun í smágerða dropa og raðar þeim á myndflötinn, eða teiknar og malar eftir þeim og dregur þannig fram þá mynd sem í hrauninu býr. **Ásmundur Sveinsson** (1893–1982) vann einnig meðvitað með afdráttarlausar skírskotanir í náttúruleg fyrirbæri og sagði raunar í viðtölum að það hafi umfram allt verið landið sem mótaði formskyn hans. Í leit sinni að frumlegri formskrift sem hæfði íslensku myndefni sótti Ásmundur í formheim náttúrunnar. Hann vann vísvitandi úr þeim formum sem haf og vindar höfðu mótað og sorfið í íslenskt landslag og gaf þeim nýja merkingu. *Tröllkonan* er fjall, klettur og hellar, og formin í *Höfuðlausn* minna á rof í landslagi. Íslensk náttúra hafði að geyma það myndasafn sem Ásmundur þurfti til að myndgera íslenskan veruleika.

Konseft-listin á sjöunda áratugnum var upphaflega andsvar við fagurfræðilegum áherslum minimal-listarinnar og almætti hlutarins eins hann birtist meðal annars í popplistinni. Konseftlistamenn álitu að formrænn og huglægur þáttur listarinnar væri ekki það sem máli skipti heldur sjálf merking hennar. Þeir lögðu sig hins vegar fram við að sundurgreina eðli hennar, virkni og notagildi. Af

Þessu leiddi að fræðilegar vangaveltur og rökræður komu oft í stað þess að búa til eða skapa raunverulega listhluti í hefðbundnum skilningi. Á sama tíma varð Arte Povera-stefnan áhrifarík; listamenn lögðu áherslu á menningarfélagslegt gildi listarinnar en höfnuðu listaverkinu sem afurð. Til að forða listaverkinu frá því að vera ‚neysluvarningur‘ notuðu Arte Povera-listamenn oft forgengileg efni sem áttu litla möguleika á að öðlast nýtt formalískt efnislíf hjá hefðbundnum listneytendum. ‚Auvirðileg‘ efni voru því einkennandi fyrir listamenn Arte Povera.

**Kristján Guðmundsson** (f. 1941) og **Sigurður Guðmundsson** (f. 1942) tileinkuðu sér snemma eins konar samruna á fyrrnefndum myndgerðum og tóku meðal annars til við að skilgreina íslenska náttúru. Kristján var og er þó öllu fræðilegri í sínum útlistunum, til dæmis þegar hann mælir lengstu nótt á Íslandi. Merking verksins er augljós klifun milli heitisins og verksins, milli formsins og inntaksins, klifun sem lokar fyrir alla túlkunarmöguleika áhorfandans. Þannig á sér stað skýr tæming milli formsins og forsendu verksins, — tæming á miðlun. Þetta er einmerkingarverk. Það sama má segja um sjálfútskýrandi landslag Sigurðar Guðmundssonar. **Hreinn Friðfinnsson** (f. 1943) er aftur á móti opnari og ljóðrænni í sínum verkum þótt hugmyndin að verkinu hér á sýningunni sé skýr og afdráttarlaus: Hlið fyrir sunnanvindinn!

Samtímalistin einkennist af endurskoðun, endurvinnslu og samruna listhugmynda. En þrátt fyrir það fléttast vísanir í íslenska náttúru inn í sköpunarverkið. **Finna Birna Steinsson** (f. 1958) vinnur út frá forsendum konseft- og umhverfislistar og skilgreinir og merkir, telur Vatnsdalshólana og tæmir þá að merkingu, og umbreytir þúfum í „ready-made“-listaverk innan veggja listasafnsins. **Hrafnkell Sigurðsson** (f. 1963) sækir steina út í náttúruna og málar þá eða felur í sterkum litum og raðar á vegg safnsins. **Kristján Steingrímur Jónsson** (f. 1957) skilgreinir og túlkar veðurástand í málverkum þar sem hann stefnir saman óræðum lit og fræðilegum táknum. **Kristinn E. Hrafnsson** (f. 1960) gerir afsteypur af vötnum og



endurraðar fjarlægðum og afstöðu í sýningarrýminu. **Birgir Andrésson** (f. 1955) dregur upp myndir af manngerðri náttúru og þrjónar íslenska fánann úr lopa í sauðalitunum. Og **Ólafur Elíasson** (f. 1967) notar stóra ljósmynd af íslensku landslagi í innsetningu þar sem hann dregur fram dulúð landsins og framandleik. Í öllum þessum verkum er íslensk náttúra forsendan, útgangspunkturinn og inntakið, þótt listamennirnir hafi sagt skilið við ákveðnar efnisfor-  
endur. Listaverkin birtast í því efni og formi sem hæfir hinni listrænu hugmynd.

Á þessari sýningu er aðeins að finna fáeina af þeim íslenskum listamönnum sem sótt hafa formræn eða inntaksleg viðfangsefni til náttúrunnar. Alls eru hér verk eftir 19 listamenn sem spanna öldina og byggja á afar ólíkum hugmyndalegum forsendum. En hver skyldi vera skýringin á því að svo margir íslenskir listamenn sækja andagift eða hugljómun til náttúrunnar? Er íslensk náttúra svo uppþrengjandi að íslenskir listamenn eiga í erfiðleikum með að komast undan henni? Er hún áleitnari en náttúra annarra landa? Eða er skýringa ef til vill helst að leita í menningarlegum þáttum? Það er staðreynd að öfugt við granna okkar í suðri er í íslensku samfélagi ekki til löng og stórbrotin myndlistarhefð sem listamenn á hverjum tíma þurfa nauðugir viljugir að taka til afstöðu, ýmist með því að bæta við ríkjandi hefð eða snúast gegn henni, snúa út úr henni og afvegaleiða hana — og koma henni um leið á nýtt þróunarstig. Í þessu samhengi er vert að hafa í huga að íslenskir listamenn hafa ekki fundið upp liststefnur. Þeir hafa hins vegar tileinkað sér myndmál eða formskriftir og ljá þeim persónulega tjáningu. Í leitinni að frumleikanum hafa þeir því oft viljað samsamast sérstöðu íslenskrar náttúru og styðjast við skírskotanir og vís-  
bendingar úr myndasafni hennar. Þar hafa íslenskir listamenn fundið hráefni í náttúruleg listaverk.

## **Nature as visual image – the way to originality**

For centuries art was defined above all as aesthetic expression, for which society and the establishment had agreed about clear references and prototypes.

Art history, however, has taught us to distinguish beauty from the work of art. In the beginning of the twentieth century, art abandoned all the aesthetic premisses which art schools and academies had stood guard over throughout the centuries. It was no longer a question of aesthetics, but much more of what art actually is and what it is that makes an object, concept or performance into a work of art.

All this century, the concept of art has been examined more or less in terms of the question of originality. At the same time we can say that the focus of philosophy of art has shifted from examining and assessing the work of art externally (on the basis of specific defined premisses) and towards being an inherent component of the work of art itself.

For many Icelandic artists this century, the path to originality has often lain through Icelandic nature. This exhibition aims to bring together works by Icelandic artists who have teamed up with Mother Nature, identified with her or enjoyed her in one way or another.

Even though nature has consistently had a strong appeal

to Icelandic artists and shown a tendency to take over where their art leaves off, different types of pictorial composition or *Écriture* have always established some friction between the artist and nature. Regardless of whether they have wanted to depict nature in detail or adopt its forms in their works, artists have always needed to use visual language to mediate their perception and experience. Like authors who present their feelings and prototypes in words, artists need to pictorialize their emotions and prototypes. And even though visual language differs fundamentally from verbal discourse, and furthermore is based on analogies, any visual representation always obeys its own laws which involve a process of re-creation or reconstruction of the natural subject. In effect, the visual language and *Écriture* which artists have either created or adopted and then used to interpret or translate the subject in question are so systematic that we can describe specific visual languages or *Écritures* any given time (or, in a wider context, cultural era) as being dominant.

**Thórarinn B. Thorláksson** (1867–1924), who adopted the naturalist composition which in his day dominated Danish painting, was one of the pioneers of depicting the Icelandic landscape with great precision. It would therefore be tempting to regard Thorláksson's works as the point zero of Icelandic art history, a kind of neutral beginning. On closer examination, however, we cannot help distinguishing certain characteristic features in his paintings. In part this is of course his *Écriture*, but in particular the colour, the light. Thorláksson magnifies the blueness in his works to create a clear, fresh and luxurious ambience, kindling the soothing blue quality which ever since has been so entwined in one way or another with Icelandic art history that it is now generally held to be a natural characteristic.

**Kjarval** (1885–1972), who is said to have given the Icelanders a new way of seeing their own country, paints on the basis of other principles, emphasizing the identification of the material action of the painting with the lava and moss, at the same time as he renders the land transpar-



ent. To Kjarval nature was living, charged with fantastic beings, history and culture. As a student and on his travels in Europe Kjarval became introduced to different types of composition which attracted his fancy. He was open-minded and allowed himself to make experiments which would later merge and appear as the characteristic Kjarval *Écriture*. For example, we see how his abstract and cubist experiments from the 1920s reappear (consciously or not) when he draws lava as minute diamonds and squares. Like a (transparent) net laid across the land. In his emotional reworking of the inner structure and rhythm of the landscape, Kjarval paints the land simultaneously from afar and from close up, and regardless of whether his emphasis is the large lines of the land or its ever-changing spectrum, he generally combines free and lavish brushwork with delicate geometrical forms. In such works the painting is liberated from its prototype and lives an independent life, even though it is consistently dealing with nature and its relationship with man.

**Georg Gudni** (b. 1961) paints the land from a distance, uninhabited and remote. Nature is mountains, sky and light. The painting is a simple drawing, colour and varnish. Occasionally the painting appears poised to transform into an illusion, at which point the spectator perceives its brushstrokes, the pictorial surface. In this way nature/the painting give the impression of continually dissolving and reappearing. It is at precisely this moment that the painting loses its material contact and becomes a mental vision. The opposite is the way **Eggert Pétursson** (b. 1956) depictions of delicate vegetation on the canvas with what we could even call scientific precision. His vision is so myopic that more often than not his paintings transform beneath the spectator's gaze into abstract 'overall' works. The flowers and vegetation lose their object meaning as in the old formless painting whose focal point was automatic expression and whose subject was the artist's inner reality and the time and space of the act of painting. In their quest for the original, the formless painters were conscious of the need to be released from culture and history.



And to liberate the painting from tradition and the prevailing aesthetic it was necessary to reject form as the surrogate of the object. The consequence of this process of rejection was that artists abandoned conventional drawing, colour, composition, space, perspective and depth. They abandoned the land and its traditional appearance. Abandonment of the object/form in effect eliminated all aesthetic points of reference which had been valid in Western painting. Instead of being judged in terms of technical perfection or an aesthetic which had to conform to given prototypes, the painting became original expression, a desperate search for existential meaning. In effect they wanted to discover the natural in man — the vital force itself.

**Svavar Gudnason** (1909–1988), draws/paints freely with colour and in a work such as *Golden Mountains* (1946) it is even possible to identify the colour with the motion of the artist's hand when painting. Besides their dense and resonant heavy blocks of colour, his works are possessed of intense emotional allusions and dramatic content. Nature exerts an imposing presence in many of these works and acts as a kind of starting-point for the artist's emotional experience, appearing in the dissolution of form, resonant brightness of the colour and, not least, highly diverse texture.

Even though the formless painting of the 1940s (Cobra and American expressionism) was an 'existential act,' within the space of two decades it had become a visual language/style which artists were able to adopt, use, alter and transform in order to interpret their impressions and emotions. It had become a distinguishable visual language towards which artists were forced to take a standpoint on the basis of personal expression and aims. Clearly, then, abstract expressionism in Icelandic art — with the exception of Svavar Gudnason's works of the 1940s — was not a mental and moral purgative or an act of dissent against the object/form. In most cases it was abstract interpretation of landscape, a new method for approaching and in-

terpreting the powerful effect of nature.

In **Nína Tryggvadóttir's** (1913–1968), works, dense and clearly distinguished unbridled forms hover across the pictorial surface, yet in a definite and structured rhythm. Despite her main emphasis on colour, the form is still clear and organized. The pictorial surface tends to be divided up into definite planes of colour possessed of variegated hues which are produced when she scrapes and heaps the colour onto the canvas. Tryggvadóttir's paintings are clearly consciously structured, besides the recurrent effect that the allusion to the hues and rhythms of nature has on the way the spectator experiences them. The upper part of the painting is often lit up like a horizon, and the loosely connected blocks of colour recall in many ways cliffs and rocks in a landscape. In the works where the rhythm of distinct blocks of colour is also quicker and more variegated, the allusion to nature is no less imposing, as many of her titles suggest: *Eruption* (1964) or *Rocky Desert* (1966). The forms are painted in rough, sharp strokes, whereby the spectator perceives the action and presence of the material, and these are paired in a dynamic yet at the same time disciplined interaction on the surface. The artist herself once described her works as 'Icelandic landscape paintings,' adding that 'The paintings are supposed to give some idea of how Icelandic nature has crystallized in my consciousness over this period, how its mountains and colours have acted upon me and nested in my mind.' (*Þjóðviljinn*, Sept. 16, 1955).

**Kristján Davidsson's** (b. 1917) style is typified by expressive brushwork which creates forms and can be raw and violent at the same time. A strong feature is the tactile quality of the colour, the colour as material and texture. His brushwork often has a clear objective allusion, with slender figures or a series of faces growing out of the impulsive strokes. Furthermore, Davidsson sketches moods in nature onto the canvas with playful brushwork (note the relationship between nature with its abundance of coincidences and the coincidental character of the painting), well



aware that the horizon or shore lie just below the bottom of the frame. His abstract expressionism is a rewriting of impressions from nature, yet this allusion is not made to a specific landscape, but is rather an association of ideas with the delicate and at the same time the grand in nature: land meeting the ocean, lava or glacier. His works admit semiological allusions which it remains to the spectator to link and arrange, or in effect demands such a responsibility of him. The work is 'open' and the spectator is expected to complete it, just as in the works of **Jóhann Eyfells** (b. 1923) who has experimented with cryptic abstract forms and objects which he melts from metal and mixes with other materials. In these works, the material is decisive for the artist's findings and solutions. Eyfells, art originates in the branch of sculpture which grew out of the formless painting. This is a visual energy which is based on the dynamic interplay of the artist and his material. The artist listens for the archetypal meaning of the material and the spectator's attention is directed towards the material itself as part of its realm of signification. Nature, in Eyfells , works, is more often than not an active participant in the production of the image. He uses nature as a mould for his works — by digging a hole in the ground — or he produces a mould from natural materials. Even though the artist devises, presents and directs the making of the work, it is clear that at a certain stage, nature takes over from the artist and extends his creative force. **Halldór Ásgeirsson** (b. 1956), on the other hand, extends the creative force of nature when he melts lava into tiny drops and arranges them on the pictorial surface, or draws and paints over them to bring forth the image that lies within the lava. **Ásmundur Sveinsson** (1893–1982) also worked consciously with decisive allusions to natural phenomena and was quoted as saying that it was above all the land which shaped his perception of forms. In his quest for an original *Écriture*, Sveinsson looked to the formal world of nature. He deliberately elaborated on the forms that the ocean and wind had shaped and etched into the Icelandic landscape and endowed them with new meaning. His trollwoman is a mountain, a rock and a cave, while the

forms of his *Lament for My Sons* recall erosion of a landscape. Icelandic nature possessed the iconography which Ásmundur Sveinsson needed in order to pictorialize Icelandic reality.

Concept art, which emerged in the 1950s, was originally a response to the aesthetic emphases of minimalism and the omnipotence of the object as it appeared in, for example, pop art. In the view of concept artists, the formal and subjective elements of art were not important; what mattered was its meaning. However, they strove to analyse its character, action and function. As a result, academic speculation and argument often replaced the act of making or creating genuine art objects in the conventional sense. *Arte povera* also achieved widespread currency at this time. One of the preoccupations among its adherents was the socio-cultural value of art, and they rejected the work of art as a product. In order to release art from what has been called 'consumer goods' *arte povera* often used transitory materials which would decay after only a few days and had little chance of acquiring a new formalist material life among traditional art-lovers. 'humble' materials were therefore the hallmark of *arte povera*.

At an early stage in their careers the brothers **Kristján** (b. 1941) and **Sigurður Gudmundsson** (b. 1942) adopted a kind of merger of the aforementioned types of composition and, among other things, embarked on definitions of Icelandic nature. Kristján Gudmundsson, however, was distinctly more academic in his descriptive approach when he measured the longest night in Iceland. The meaning of the work is a clear tautology between the title and the work, between the form and content, which excludes all possibility of interpretation on the part of the spectator. A clear process of emptying takes place between the form and the principle of the work — an emptying of the medium. This is a work with a single meaning, and the same may be said about Sigurður Gudmundsson's self-explanatory landscape. **Hreinn Fridfinnsson** (b. 1943), on the other hand, is more open and lyrical in his works, although the



concept behind the work at this exhibition is clear and unqualified: a gate for the south wind!

Contemporary art is characterized by a review, recycling and merging of artistic concepts. Nonetheless, references to Iceland nature are entwined with the artistic creation. **Finna Birna Steinsson's** (b. 1958) starting-point is the principles of concept and environmental art, as she defines and marks, counts and exhausts the meaning of the hills of Vatnsdalshólar, and transforms tussocks into ready-mades within the walls of the exhibition hall. **Hrafnkell Sigurdsson** (b. 1963) gathers stones in nature, paints/conceals them with strong colours and arranges them on the exhibition hall wall. **Kristján Steingrímur Jónsson** (b. 1957) defines and interprets the state of the weather in paintings where he juxtaposes cryptic colours and scientific symbols. **Kristinn E. Hrafnsson** (b. 1960) makes casts of lakes and rearranges/reconstructs distances and relations in the exhibition space. **Birgir Andrésson** (b. 1955) draws up images of man-made nature and knits the Icelandic flag from sheep's wool in the original undyed colours. And **Ólafur Elíasson** (b. 1967) employs a large photograph of Icelandic nature in an installation where he brings out the mystical and remote qualities of the land. In all these works, Icelandic nature is the premiss, starting-point and content, where certain assumptions about the material have been abandoned. The work of art therefore appears in the material and form suited to the artistic concept.

This exhibition includes only a handful of the artists who have sought their form or content in subjects from nature. Nineteen artists in all, spanning the entire century and representing, in artistic terms, very different conceptual starting-points. But what can be the explanation why so many Icelandic artists seek their inspiration/insight in nature? Is Icelandic nature so immediate that Icelandic artists have trouble in escaping from it? Is it more imposing than nature elsewhere? Or is the explanation above all cultural? The fact that Iceland lacks a long and grand tradition of visual art whose practitioners at any time are

forced to make a conscious or unconscious stand, either by rebelling against prevailing tradition, distorting it and leading it astray, or continuing to develop it? In this context, it is worth remembering that Icelandic artists have not invented movements, but they have adopted a visual language or *Écriture* which they have often endowed with personal expression. In their quests for originality they have therefore often tried to identify with the distinctive character of Icelandic nature, supporting themselves with allusions and hints from its iconography. There, Icelandic artists have often found the raw material for natural works of art.

Menningarmálanefnd Reykjavíkur/*The Cultural Committee of the City of Reykjavík:*

Guðrún Jónsdóttir, formaður/*chairman*

Guðrún Ágústsdóttir

Helgi Pétursson

Inga Jóna Þórðardóttir

Jóna Gróa Sigurðardóttir

Porvaldur Þorsteinsson

Tryggvi Baldvinsson

Forstöðumaður/*Director:*

Gunnar B. Kvaran

Þýðing/*Translation:*

Bernard Scudder

Yfirllestur handrita/*Proofreading and editing:*

Bernard Scudder

Mörður Árnason

Umsjón með gerð sýningarskrár/

*Curator and Catalogue production:*

Anna Friðbertsdóttir

Kristín G. Guðnadóttir

Hönnun sýningarskrár/*Catalogue design:*

Þorbjörg Br. Gunnarsdóttir

Prentun/*Printing:*

Prentsmiðjan Grafík hf.

© Kjarvalsstaðir

Listasafn Reykjavíkur

The Reykjavík Municipal Art Museum

júní—ágúst 1996

ISBN 9979-874-70-8



ISBN: 9979-874-70-8

Ásmundur Sveinsson  
Birgir Andrésson  
Eggert Pétursson  
Finna Birna Steinsson  
Georg Guðni  
Halldór Ásgeirsson  
Hrafnkell Sigurðsson  
Hreinn Friðfinnsson  
Jóhann Eyfells  
Jóhannes S. Kjarval  
Kristinn E. Hrafnsson  
Kristján Davíðsson  
Kristján Guðmundsson  
Kristján Steingrímur Jónsson  
Nína Tryggvadóttir  
Ólafur Elfsson  
Sigurður Guðmundsson  
Svavar Guðnason  
Þórarinn B. Þorláksson

LISTA  
1996  
LISTAHÁTIÐ Í REYKJAVÍK  
1996

Listasafn Reykjavíkur



15215751