

Hafsteinn Austmann

Hafsteinn Austmann

Myndverk

Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir

September – október 1999

Inngangur

Málverk er í eðli sínu tvívíður flötur á vegg þar sem listmálarinn kemur myndsyn sinni á framfæri og breytir einföldum fleti í þann töfrastað sem listunnendur fá notið. Hafsteinn Austmann hefur nú ræktað þennan flöt í nær hálfa öld og verk hans notið vaxandi athygli allan þann tíma.

Hafsteinn Austmann hefur verið óvenju staðfastur í sinni myndlist allt frá því hann kom fyrst inn á íslenskan myndlistarvettvang á sjötta áratugnum, og ætíð haft það að markmiði að skapa „málverk sem virka eins og óræð og opin ljóð, og hafa burði til að lifa sjálfstæðu lífi ...“, eins og haft hefur verið eftir honum. Þróun mynda hans, bæði í olíulitum og ekki síður í vatnslitamyndum, hefur allt frá fyrstu tíð borið þessari hugsun fagurt vitni.

Það er okkur mikill heiður að fá tækifæri til að sýna verk Hafsteins hér á Kjarvalsstöðum. Verk hans halda áfram að lifa sjálfstæðu lífi fyrir augum okkar í þeim ríkulegu blæbrigðum sem þar er að finna.

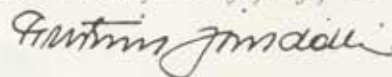
Foreword

Painting is essentially a two-dimensional plane on a wall, where the painter presents his artistic vision, transforming a simple plane into a place of wonder, that art lovers can enjoy. Hafsteinn Austmann has cultivated this field for nearly half a century, and his works have enjoyed growing attention all that time.

Hafsteinn Austmann has been unusually steady in his work from the time that he came onto the Icelandic art scene in the fifties, always aiming to create „paintings that are like mysterious and open-ended poems, and that have the strength to live an independent life ...“, as he is quoted as saying. The development of his works, both in oil and no less in watercolour, has from the beginning been in line with this ideal.

It is our honour and privilege to have this opportunity to exhibit the works of Hafsteinn Austmann at Kjarvalsstaðir. His works continue to live an independent life before our eyes in the richness of the colour schemes found in them.

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



Af frjórri togstreitu Myndlist Hafsteins Austmanns

einblínt, ef til vill um of, á atburðarásina frá 1948–53 þegar ný kynslóð listamanna sneri baki við hlutlægu og frásagnarlegu myndefni, jafnt landslagi sem þorpsmálverki, og byrjaði að skapa myndlist sem hvergi vísaði út fyrir sjálfa sig, svokallaða strangflatalist eða geómetríska afstraktlist, eftir erlendri fyrirmynd.

Í umræðunni um uppgang og framvindu óhlutbundinnar myndlistar á Íslandi á fimmta og sjötta áratugnum hafa menn

Aðdráttarafl strangflatalistar var ærið fyrir þessa nýju kynslóð. Ófugt við flesta aðra myndlist sem Íslendingar höfðu reynslu af var hún reist á traustum hugmyndafræðilegum grunni. Hún var skilmerkilegt uppgjör við fortíðina, einangrun millistríðsáranna og skipbrot húanismans í síðara stríði, og fól auk þess í sér fyrirheit um nýsköpun og ný andleg gildi. Síðast en ekki síst var hún aðgöngumiði að alþjóðlegu samfélagi myndlistarmanna, sem var mikils virði listamönnum frá útkjálkum á borð við Ísland.

Af ástæðum sem hér verða ekki raktar til hlítar – bent skal á aðfaraorð Júlíönu Gottskálksdóttur í sýningarskrá Listasafns Íslands, „Draumurinn um hreint form“ – var strangflatalistin ráðandi í íslenskri myndlist fram yfir miðjan sjötta áratuginn og má taka undir þau orð Júlíönu að „fáar listastefnur hafi náð jafn sterkum tókum á heilli kynslóð [íslenskra] listamanna.“

Strax um miðjan áratuginn fóru hins vegar að koma brestir í þetta „nýja samfélag andans“ eins og Eiríkur Smith, einn þátttakenda, nefndi það. Það var engu líkara en íslenskir myndlistarmenn hefðu fengið nóg af reglufestu og meinaleti og teldu sig nú hafa efni á tilfinningaríkari tjáningu.

Við upphaf sjöunda áratugar höfðu orðið svo gagngerar breytingar á afstraktmyndlistinni í landinu að líkja mætti við leysingar. Hörður Ágústsson, einn af ármönnum strangflatalistar, var þá farinn að gera óhlutbundnar, nánast sjálfsprottnar blekteikningar, Kristján Davíðsson málaði litríkar og frjálslegar afstraktmyndir og Eiríkur Smith stundaði „náttúruskrift“ í léttleikandi gvas- og olíumyndum. Og ný kynslóð framsækinna listmálara og þrívíddarlistamanna, Hafsteinn Austmann, Steinþór Sigurðsson, Bragi Ásgeirsson og Gerður Helgadóttir, snerist öll á sveif með þessari frjálslegu og áferðarríku afstraktlist.

Í huga þess sem þetta ritar eru þessi umskipti jafn mikilsvert og áhugavert rannsóknarefni og uppgjör íslenskra afstraktlistamanna við fortíðina tíu árum áður.

Nína Tryggvadóttir virðist hafa verið einna fyrst íslenskra listamanna til að spá fyrir um veðrabrigði í afstraktlistinni. Hún dvaldist í París frá 1952 til 1957 og málaði þar fjölda stórra mynda í strangflatastíl meðfram frjálslegri verkum sem augljóslega hæfðu skaphöfn hennar betur. Árið 1955 átti Thor Vilhjálmsson við hana viðtal fyrir Birting þar sem hún lýsir efasemdum sínum um ágæti strangflatalistarinnar og minnir um leið á annars konar listamenn sem hún nefnir „organíska abstraktmálara“ og á þá við Hartung, Schneider og Riopelle.

II

Um svipað leyti og þetta viðtal var tekið var Hafsteinn Austmann, kornungur listamaður frá Vopnafirði, staddur í París. Þangað hafði hann lagt leið sína haustið 1954, eftir nám við Myndlistarskólann í Reykjavík og Handíða- og myndlistarskólann.

Í Myndlistarskólanum naut Hafsteinn m.a. handleiðslu Þorvalds Skúlasonar, sem tekið hafði forystu meðal strangflatalistamanna í krafti rökfestu sinnar og reynslu þótt aðrir listmálarar, til dæmis Valtýr Pétursson, hefðu verið fyrri til að sýna fullkomlega óhlutbundin strangflataverk.

Fyrsta ár sitt í Handíða- og myndlistarskólanum, 1952, sá Hafsteinn sýningu sem Valtýr hélt á verkum sínum og þótti hún spennandi. „Ég var svo óreyndur, aðeins átján ára, að mér datt ekki í hug að efast um gildi þess sem hann var að gera. Þá sýndi Valtýr verk undir áhrifum frá Manessier og fleiri Fransmönnum,“ segir hann. „Eftir á að hyggja, einmitt fyrir það hvað hann var áhrifagjarn, veitti Valtýr kannski fleiri straumum inn í myndlistina hér en nokkur annar. Þar með stóðu grænjaxlar eins og ég, sem aldrei höfðum komið til útlanda, frammi fyrir fleiri valkostum en ella.“

Þorvaldur var hins vegar afdráttarlausari málsvari strangflatalistar. „Hann hélt kannski ekki strangflatalistinni að öllum nemendum, en þegar hann skynjaði að þeir voru sérstaklega móttækilegir fyrir henni stóð ekki á honum að útskýra forsendur hennar.“

Tvennt er Hafsteini sérstaklega minnisstætt úr kennslu Þorvalds. „Hann talaði um að málverk ætti að vera tvírætt; það ætti að vera hægt að skynja það á að minnsta kosti tvo vegu.“ Þá hélt Þorvaldur því fram að strangflatamálverkið hefði þjóðfélagslega skírskotun: „Hann talaði opinskátt um það að málverkið væri eitt af mörgum tækjum sem menn hefðu til að koma reglu á heiminn eftir ringulreið styrjaldarinnar. Þetta, og ýmislegt fleira í strangflatakenningunni, skildi ég tæplega fyrr en ég kom til Parísar. Fyrst í stað var ég fyrst og fremst upptekinn af forminu.“ Þetta sést berlega þegar skoðaðar eru nokkrar strangflatamyndir sem Hafsteinn gerði árið 1952.

Það er því ljóst að Hafsteinn hafði ekki sömu efasemdir um strangflatalistina og nokkrir jafnaldrar hans, til dæmis Hringur Jóhannesson og Guðmundur Guðmundsson, Erró. Um leið lagði hann rækt við hefðbundna teikningu og var Sigurður Sigurðsson aðalkennari hans.

Hafsteinn byrjaði að gera stór málverk í strangflatastíl stuttu eftir að hann kom til Parísar. Þetta eru tær verk og þokkafull sem ekki eiga sér beinar fyrirmyndir í Parísarlistinni. Þó kemur Denise-René-gengið: Herbin, Magnelli og Vasarely upp í hugann sem snöggvast við skoðun þeirra. Nokkrar strangflatamyndir Sverris Haraldssonar, gerðar 1954, ári eftir að hann kom frá París, eru í svipuðum dúr.

Það er augljós fyrirboði þess sem koma skal í myndlist Hafsteins að öfugt við ýmsa samherja styðst hann ekki alfarið við frumliti eða kalda liti og „hlutlausu“, en notkun þeirra var hluti af trúarsetningu harðsvíraðra strangflatalistamanna, heldur laumar hann heitum litum – blátónum, okkurgulu og vínráuðu – inn í strangflatahleðslur sínar. Þar glóa þeir eins og stjörnur í dimmri festingunni. Sem minnir okkur á óskoraða yfirburði Hafsteins meðal íslenskra nútímamálara í meðhöndlun ljóðrænna litbrigða.

Þá eru strangfletir Hafsteins ekki kyrrstæðir – kyrrstaða, „statísk formgerð“, var hluti af trúarsetningunni – heldur búa þeir yfir áleitinni hreyfingarorku og þá aðallega á þverveg myndflatarins. Í seinni tíð liggur áhrifamáttur málverka Hafsteins ekki síst í öflugri hrynjandi þeirra.

Það var síðan vorið 1955 að Nína Tryggvadóttir kom að máli við Hafstein og bauð honum að vera með á samsýningu Réalitiés Nouvelles, en á þá sýningu komust einungis útvaldir málarar, og sjálfsgagt ekki margar tuttugu og eins árs gamlar listaspírur. En rykti Nínu var það mikið í París um þær mundir að hún hafði sjálfðæmi um íslenska meðsynendur sína. Verk Hafsteins voru því undireins tekin inn á sýninguna og hengd upp við hliðina á verkum þeirra Herbins, Vasarelys og annarra stórlaxa.

Ekki var nema von að íslenskir vinir Hafsteins í París teldu hann vera í seilingarfjarlægð frá frægðinni. Þegar heimþráin rak hann til Íslands haustið 1955 voru þessir sömu vinir steini lostnir. „Hvað í ósköpunum ætlarðu að gera heim?“ spurði Jón Óskar skáld.

III

Kynni Hafsteins af ljóðrænni afstraktlist Frakkanna komu honum ekki í uppnám, sem sennilega má rekja til meðfæddrar andúðar hans á allri „óreiðu“ í myndlist.

„Einhvern tímann reyndi ég fyrir mér í formleysu – art informel – en ég fann að það gekk ekki upp. Ég þurfti að hafa einhverja reglu á hlutunum; það gekk ekki að gefa sér lausan tauminn.“

Samt er ljóst af framvindunni í myndlist Hafsteins að ljóðræna listin hafði ekki látið hann alveg ósnortinn. Næstu árin eftir heimkomuna beinist athygli hans í æ ríkari mæli að því að finna ljóðrænum blæbrigðum forma og lita stað í sterkri myndbyggingu. Þar urðu vatnslitirnir helsta hjálpartæki hans.

Hafsteinn hafði raunar lengri reynslu af vatnslitum en flestir samtímamenn hans í

myndlistinni. Fjórtán ára gamall hafði hann spurnir af því að Skarphéðinn Haraldsson kennari væri hollráður ungum listaspírum og bað hann líta til með sér.

Á það féllst Skarphéðinn fúslega, slíkt ljúfmenni sem hann var. Skarphéðinn hafði lært vatnslitamálun í Skotlandi, en sjóndeildarhringur hans var óvenju víður. Verk hans bera vott kynnum bæði af verkum bandarískra listamanna á borð við John Marin og evrópskra snillinga í vatnslitakunst. Hafsteinn gekk til Skarphéðins í þrjá vetur áður en hann hóf nám við Handíða- og myndlistarskólann árið 1952. Áhrifa Skarphéðins gætir ótvífrætt í fyrstu olíumyndum sem eftir Hafstein liggja, til dæmis myndinni af Símonarhúsi á Stokkseyri frá 1951, einkum í gegnsæi samfléttaðra myndflatanna.

Á árunum 1958–60 einbeitti Hafsteinn sér að gerð vatnslitamýnda og hélt tímamóta-sýningu á afrakstri þessa tímabils í Bogasalnum árið 1960. Með þessum vatnslitamýndum segir hann endanlega skilið við kennisetningar strangflatastefnunnar, kröfuna um órofa tvívídd myndflatarins og hlutleysi formgerðarinnar.

Vatnslitamýndir Hafsteins eru uppfullar af birtu og víddir af náttúrulegum toga þótt listamaðurinn sverji af sér meðvitaðan áhuga á náttúrunni á því tímabili. „Ég var að minnsta kosti ekki meðvitaður um náttúru í þessum myndum, þó svo hún kunni að hafa laumað sér inn í þær. Ég var fyrst og fremst að reyna að skapa myndir sem stæðu á eigin fótum.“

Athyglisvert er hvernig Hafsteinn bútar sjálft rýmið niður í einingar og notar þær síðan til að byggja upp myndir sínar og halda misjafnlega gagnsæjum litafloðum þeirra í skorðum. Rétt eins og gerðist í myndlist Ásgríms Jónssonar fimmtíu árum áður verður reynsla Hafsteins af vatnslitum til að breyta helstu áherslum í olíumálverkum hans.

„Ég byrjaði á því að núansera fleti og brjóta niður formin,“ er verklýsing Hafsteins sjálfs. Í „núanseringunni“ fólst meðal annars að listamaðurinn byggði upp verk sín með mörgum lögum þunngerðrar olíumálningar þangað til hver flötur öðlaðist ákveðna dýpt. Aðdáendur Georgs Guðna kannast við þessi vinnubrögð. Um leið áréttaði Hafsteinn tvívídd eða „hlutagildi“ strigans með því að blanda sandi í málninguna. Áhrifamáttur þessara verka liggur ekki síst í togstreitunni milli tvívíddar og þrívíddar.

Við mundum óhikað flokka þessar og raunar margar síðari myndir Hafsteins undir „stemningsmyndir“ með tilheyrandi upprifjun eða virkjun hughrifa og kennda, en Hafsteinn heldur fast í mótterníska „barnatrú“ á sjálfstæði listaverksins. „Ljód á ekki að segja neitt, heldur vera,“ var viðkvæði mótternískra skálda frá William Carlos Williams til Steins Steinarr.

„Ég er ekki sérstaklega trúður á það sem menn hafa kallað expressjón í myndlist,“ segir Hafsteinn. „Til dæmis get ég ómögulega litið á hvítt sem sérstaklega „upplífandi“ element í mynd, eða svart sem „deprímerandi“. Og hann heldur áfram:

„Ég viðurkenni að vísu að öll upplifun listamanns hlýtur að skila sér með einhverjum hætti í verk hans. En ég á erfitt með að sjá beina samsörun milli upplifunarinnar og þess sem ég er að gera í myndum mínum. Mér finnst ég þvert á móti vera að vinna mig frá upplifunum mínum. Ég reyni að búa til málverk sem virka eins og óræð og opin ljóð og hafa burði til að lifa sjálfstæðu lífi eftir að ég er búinn að sleppa af þeim hendinni.“

Þegar kom fram á miðjan sjöunda áratuginn kappkostaði Hafsteinn að styrkja byggingu mynda sinna með ýmsum hætti, án þess þó að varpa fyrir róða frjálsllegu yfirbragði þeirra, áferð og rýmiskennnd.

Það var síðan í „hreyfimyndum“ síns gamla kennara, Þorvalds Skúlasonar, frá 1967–69, tilraunum hans til að tjá „hljómfall tilverunnar“, sem Hafsteinn fann sér formskipun sem gerir hvorttveggja í senn, að stemma af það sem gerist í litrófi myndanna og mynda sjálfstætt og síkvíkt hreyfiafl „ofan á“ þessu litrófi. Þessi formskipun entist honum langt fram á níunda áratuginn.

Hér birtist aftur, undir öðrum formerkjum, sú frjóa togstreita yfirborðs og rýmis, skipulags og óreiðu, rökhugsunar og tilfinninga, sem er aðal myndlistar Hafsteins til þessa dags.

Nýjar myndir hans virkja þessa togstreitu með nýjum hætti. Bygging þeirra er öflugri en nokkru sinni, gæti jafnvel flokkast undir konstrúktífisma af einhverju tagi. Henni er ekki einasta ætlað að halda utan um eða „hýsa“ þau tjáningarríku blæbrigði litanna sem þar er að finna, heldur einnig að deila þessum blæbrigðum niður í einingar sem takast á innbyrðis, ekki ósvipað því sem gerist í verkum síðimpressjónista á borð við Emile Bernard.

Með þessum verkum áréttar Hafsteinn mikilvægi málverksins á sjónlistavettvangi nútímans. Og það sem mestu máli skiptir: Í þeim birtist viðvarandi og nauðsynleg viðleitni skáldsins til að koma reglu á reynsluheim okkar og kenndir.

Glettur/*Caprices*, 1984
Olía á striga, 100 x 120 cm
Eign listamannsins



Aftanskin/*Evening Glow*, 1997
Olía á striga, 91 x 115 cm
Eign listamannsins



Vetrarmorgunn/*Winter's Morning*, 1996
Olía á striga, 120 x 95 cm
Eign listamannsins





Funi/Fire, 1986–87
Olía á striga, 100 x 131 cm
Eig.: Auður F. Jóhannesdóttir og Gísli Guðjónsson





Brú/*Bridge*, 1995
Olía á striga, 100 x 270 cm
Eign listamannsins



Kompósisjón/*Composition*, 1993–95
Olía á striga, 152 x 202 cm
Eign listamannsins





Kompósisjón/*Composition*, 1992
Olía á striga, 152 x 201 cm
Eign listamannsins



Akvarell/Aquarelle, 1995
Eign listamannsins



The Attraction of Opposites

The Art of Hafsteinn Austmann

In their discussions of the origin and development of non-representational art in Iceland during the 1940's and 1950's,

scholars have tended to concentrate on the period from 1948 to 1953. For it was during this period that a new generation of Icelandic artists turned its back on narrative art and representation in general, and began to pursue a totally self-referential art of a concrete or geometric variety.

In retrospect one understands the attraction that this kind of art had on young postwar artists. Unlike the art that Icelanders were most familiar with, i.e. landscape art and semi-naturalist figuration, geometric abstraction, as it was commonly known in Iceland, was firmly grounded in a particular artistic ideology. It represented a radical show-down with the past, both the cultural isolation of the 1920's and 1930's and the spiritual bankruptcy of humanism during World War II. It seemed to herald a new way of creating, feeling and believing. Last but not least, geometric abstraction seemed to offer Icelandic artists, who all too long had been living in the periphery of European culture, a way of becoming participants in the wide world of art.

Be it as it may; until the late 1950's geometric abstraction dominated Icelandic art. Or as an Icelandic art historian, Júlíana Gottskálksdóttir, has put it in an essay: „Few movements in art have held a whole generation of Icelandic artists so firmly in thrall.“

By the mid 1950's, however, cracks were beginning to appear in this „spiritual cabal“, as one of the participants, painter Eiríkur Smith, termed it. It was as if Icelandic artists had had their fill of geometric planes and neutral colours and wanted more emotional sustenance from the painting process.

At the onset of the 1960's Icelandic non-representational art had changed drastically. Hörður Ágústsson, erstwhile theoretical spokesman for geometric abstraction, was producing spontaneous free-form drawings, Kristján Davíðsson was painting the first of his colourful „paysagiste“ abstractions and Eiríkur Smith was also documenting his feelings about landscape in a series of calligraphic abstractions. In their wake came a new generation of ambitious artists, who all renounced geometric abstraction for a free-form lyricism of one kind or another: Hafsteinn Austmann, Steinþór Sigurðsson, Bragi Ásgeirsson, Gerður Helgadóttir and others.

To the present writer, this change in Icelandic art merits just as much scholarly attention as that earlier paradigm shift from representation to abstraction.

Nína Tryggvadóttir, one of Iceland's finest post-war painters, seems to have been the first to predict this change. From 1952 to 1957 she lived in Paris, where she painted large geometric abstractions, but also a number of free-form abstractions which were more in line with her temperament. In 1955, in an interview with writer Thor Vilhjálmsson, she voices her disillusionment with geometric abstraction and stresses the importance of a school of painters which she terms „organic abstractionists“, meaning Hartung, Schneider and Riopelle.

II

At about the same time that this interview took place, Hafsteinn Austmann, a twenty-one year old artist from Vopnafjörður, a small town on the east coast of Iceland, was staying in Paris. He had gone there in the autumn of 1954, after two years of study in Reykjavík art schools.

In 1952 Austmann had seen and been impressed by an exhibition of abstractions by Valtýr Pétursson, who in 1951 had produced what is perhaps the first fully non-representational work by an Icelandic artist.

„I was such a greenhorn at that stage, I didn't for one moment doubt the importance of what he was doing. Actually, for me, the chief importance of the works Pétursson exhibited lay in the fact that they were influenced not just by one but by a number of French artists. Thus he was able to give us an insight into many types of abstraction at one time, which helped those of us who hadn't been out in the world, to make up our minds.“

Austmann had also been taught by Þorvaldur Skúlason, a leading geometric abstractionist, who was much more of a hard-liner than Pétursson. „He didn't push geometric abstraction at his students. But if he sensed that they were particularly interested in it, he was very willing to explain its philosophical and formal premises to them.“

There are two things that Austmann particularly remembers from Skúlason's classes. „He talked about the necessary ambiguity of the finished geometric painting; the viewer had to be able to relate to it in more than one way.“ Skúlason also insisted on the social importance of geometric art.

„He talked of geometric abstraction as a kind of beacon or tool that would help artists to create order in the world in the aftermath of the war. I can't say I understood this and all the other things he said until I arrived in Paris. At the beginning I was mostly interested in the formal aspect of geometric art.“ This is borne out by the paintings that Austmann did in 1952.

Thus it is clear that Austmann did not harbour the same reservations vis-à-vis geometric abstraction as some other painters of his generation, most notably Hringur

Jóhannesson and Guðmundur Guðmundsson, better known as Erro. At the same time he eagerly practiced life drawing under the tutelage of Sigurður Sigurðson, one of the later modernists.

During his stay in Paris, Austmann began on a series of large geometric abstractions. „It just seemed to make more sense to paint such works in Paris than in Reykjavík,” he says. These are smoothly painted and elegant compositions, not directly influenced by any one artist, but rather an amalgam of some of the painters in the Denise René stable: Herbin, Magnelli and Vasarely.

Two things are harbingers of Austmann’s later style. Unlike many of his colleagues he does not limit himself to the basic colours or a „cool” palette, which was deemed necessary if you were in the business of hard-line geometric abstractions, but sneaks warm, frankly sensual colours — blues, oches and crimson — into his geometric structures, where they glow like stars in the darkening hemisphere. This is a clear reminder of Austmann’s ability, in recent times, to work with the most ravishing of colours, without sacrificing any of his compositional acumen.

Also, Austmann’s geometric structures are by no means static — also something of a rule in geometric circles — but dynamic, creating an insistent formal rhythm across the surface of the canvas. This formal rhythm is one of the joys of Austmann’s later work.

In the spring of 1955 Nína Tryggvadóttir approached Austmann and invited him to take part in the prestigious *Réalités Nouvelles* exhibition with her. At that time, this was quite an honour for a young painter. Not only that, but Austmann’s work was hung next to paintings by Herbin, Vasarely and other major Parisian artists. No wonder Austmann’s Icelandic friends in Paris thought he was on the verge of fame. In the autumn of 1955, when he announced that he was going back to Iceland, poet Jón Óskar was aghast. „How can you contemplate going home at this stage of your career?” he said.

III

Austmann’s exposure to the French lyrical abstractionists didn’t unsettle him, probably because of his innate suspicion of everything that smacked of „chaos” or „disorder” in art.

„I once tried my hand at art informel” he says, „but I found that it didn’t work for me. I needed some sort of structure in my work, I simply couldn’t leave everything to chance.”

Nevertheless Austmann was far from unaffected by lyrical abstraction, as is evidenced by the works that he did at the time. After his return from Paris he began looking for a way to unite freely painted colour fields and firm structure. In this he was helped by his knowledge of watercolours.

In spite of his youth Austmann actually had more experience of watercolours than most of his much older colleagues. At the age of fourteen he found out that one of his teachers, Skarphéðinn Haraldsson, was also a skillful painter of watercolours, and persuaded him to teach him the rudiments. Austmann was under Haraldsson's tutelage for three winters, right until he enrolled in the Icelandic College of Arts and Crafts in 1952.

During 1958-60 Austmann concentrated on watercolours to the exclusion of everything else and showed the result in his second one-man show in 1960. Through his watercolours he managed to shake off the theoretical straightjacket of geometrical abstraction for good. His watercolours are vibrant, spacious and saturated with natural light, everything that geometric abstractions is not supposed to be. Austmann himself maintains that he was not really after any references to nature, or the outer world in general. „Above all I was trying to create pictures that were totally self-referential,“ he says.

In these pictures Austmann is partly working with space itself, turning it into blocks which act as scaffolding to the semi-transparent colour planes. In consequence, just as Ásgrímur Jónsson's experience of watercolours changed the tenor of his oil paintings, Austmann's watercolours transformed his oils.

„I started out by adding nuances to the colour planes and breaking down the forms that I had been working with,“ is Austmann's own description of the process.

By „adding nuances“ Austmann is referring to the many layers of semi-transparent paint that he uses in order to create an illusion of great depth in his paintings. At the same time he emphasises the two-dimensionality or „objecthood“ of his canvases by mixing sand in with his oils. As a result Austmann's paintings of the late 1950's and early 1960's are full of unexpected shifts from flat ground to deep space.

Even though we are tempted to see these works, as well as many of Austmann's later paintings, as repositories of lyric „moods“ or feelings, the artist himself discourages any attempt to link them to his own emotional being. In fact, he retains a firm belief in the self-referential nature of the work of art.

„I'm not a great believer in expression in art,“ he says. „For instance, I don't find the colour white particularly cheerful. Neither do I see anything depressing or sad about the colour black.“

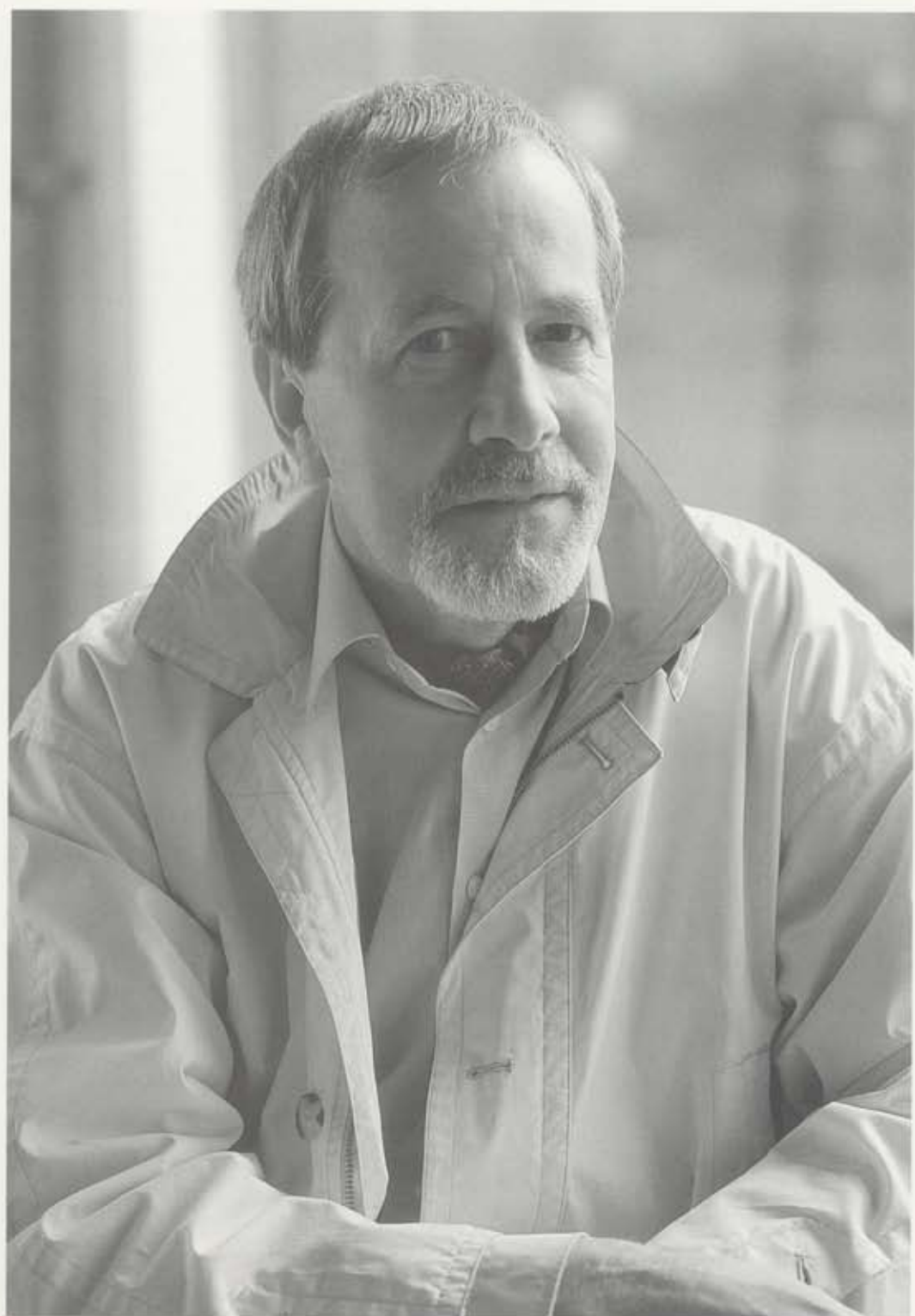
Furthermore he says: „I agree that the artist's experiences are more likely than not to end up in his works. But I have a hard time seeing a precise correlation between a particular experience and the kind of painting that I do. I would maintain that I am actually trying to distance myself from my experiences. I try to create paintings that function something like ambiguous and very open poems that are powerful enough to function without my emotional input.“

In the mid 1960's Austmann concentrated on buttressing the structure of his paintings in various ways without sacrificing anything of their improvisational aspect, texture and general lyrical quality.

For a time his solution was similar to that of his old teacher, Þorvaldur Skúlason, who superimposed an irregular linear structure onto large fields of freely-painted colours. Thus he was able to keep his often exuberant colours in check while maintaining an illusion of movement on the surface of his canvases.

These paintings exemplify Austmann's particular gifts as a painter, his ability to harness complete opposites in his paintings, flat ground as well as deep spaces, firm structures and freely flowing colours, relentless logic and different shades of feeling.

His recent paintings extend these working methods in new and unexpected ways. They are characterised by monumental, almost constructivist, structures, but this time these structures are not simply used to hold in check the colour fields that the artist deploys. They also act as markers, turning each painting into an array of subtly contrasted colour fields, reflecting the variety of impulses that we encounter in our daily lives.



Hafsteinn Austmann

Hafsteinn Austmann

f. 1934

Höfrugötu 8, 101 Reykjavík, s. 552 5958

Nám / Education:

- 1951–52 Myndlistaskólinn í Reykjavík / *The Reykjavik School of Art*
1952–54 Handíða- og myndlistarskóli Íslands / *The Icelandic School of Art and Crafts*
1954–55 Académie de la Grande Chaumier, París, Frakklandi

Helstu einkasýningar / Selected Solo Exhibitions:

- 1956 Listamannaskálinn við Austurvöll, Reykjavík
1958 Listamannaskálinn við Austurvöll, Reykjavík
1960 Bogasalur Þjóðminjasafnsins, Reykjavík (vatnslitamyndir / *watercolours*)
1964 Listamannaskálinn við Austurvöll, Reykjavík
1966 Unuhús við Veghúsastíg, Reykjavík
1968 Unuhús við Veghúsastíg, Reykjavík
1971 Bogasalur Þjóðminjasafnsins, Reykjavík
1974 Kjarvalsstaðir, Reykjavík
1975 Loftið við Skólavörðustíg, Reykjavík (vatnslitamyndir / *watercolours*)
1983 Listasafn ASÍ, Reykjavík (vatnslitamyndir / *watercolours*)
1984 Gallerí íslensk list, Reykjavík (vatnslitamyndir / *watercolours*)
1984 Kjarvalsstaðir, Reykjavík
1987 Gallerí Glugginn, Akureyri
1989 Gallerí Nýhöfn, Reykjavík
1989 SCAG – Scandinavian Contemporary Art Gallery, Kaupmannahöfn, Danmörku
1990 Gallerí FÍM, Reykjavík (vatnslitamyndir / *watercolours*)
1992 Gallerí Nýhöfn, Reykjavík
1992 Gallerí Orpheus, Eskilstuna, Svíþjóð
1994 Norræna húsið, Reykjavík
1996 Menningarmiðstöðin Gerðubergi, Reykjavík – sýning og Sjóning
1996 Sjónarhóll, Reykjavík
1997 Akvarellur 1–6, Listþjónustan, Reykjavík
1998 Akvarellur, Stöðlakot, Reykjavík

Helstu samsýningar / Selected Group Exhibitions:

- 1955 „Salon de Réalités Nouvelles“, París, Frakklandi
1957 Samsýning, Moskvu, Sovétríkjunum
1959 „Nordisk Kunst gennem 10 år 1949–1959“, Nordisk kunstforbund, Óðinsvéum / Odense, Danmörku
1961 „Biennale de Paris“, París, Frakklandi
1963 „Biennale de Paris“, París, Frakklandi
1963 Atheneum, Helsinki, Finnlandi
1964 Sýning FÍM á Listahátíð Bandalags íslenskra listamanna, Listasafni Íslands, Reykjavík
1965 Galeri Plaisiren, Hässelby Slott, Stokkhólmi, Svíþjóð
1967 Edinburgh Festival, Edinborg, Skotlandi
1967 „Nordisk kunst“, Hannover, Þýskalandi
1969 „Guirlanden“, Rådhushallen, Árósum / Árhús, Danmörku
1972 „Norræn list“, Listahátíð í Reykjavík
1974 „Íslensk myndlist í 1100 ár“, Kjarvalsstaðir, Reykjavík
1975 „18 íslenskir myndlistarmenn“, Björgvin, Noregi; Kiruna, Svíþjóð; Luleå, Finnlandi

- 1977 Snorrabúð, Borgarnesi
 1979 Sumarsýning, Norræna húsið, Reykjavík
 1982–91 Listmálarafélagið, Kjarvalsstaðir, Reykjavík
 1983 „Biennale der Ostseeländer“ Rostock, Austur-Þýskalandi
 1984–1990 Samsýningar Septem, Reykjavík
 1993 Nordiska Akvarellsálskapet – farandsýning um Norðurlönd
 1995 Norræna húsið, Reykjavík
 1996 „Akvarell Ísland“, Hafnarborg, Hafnarfirði
 1996 „Nordisk akvarellsalon“ – farandsýning um Norðurlönd
 1996 „Second Watercolour Biennial“, Museó National Akvarell, Mexíkó
 1997 Nýlistasafnið Reykjavík (Akvarell)
 1998 „Akvarell Ísland“, Listaskálinn í Hveragerði
 1998 „Draumurinn um hreint form“, Listasafn Íslands, Reykjavík
 1998 „Nordisk Akvarellannuale“, Roskilde Kunstforening, Hróarskeldu/Roskilde, Danmörku

Ýmis félagsstörf / *Services to the Arts:*

- 1988–94 Formaður FÍM / *Chairman of the Federation of Visual Artists (FÍM)*
 1960–70 Í sýningarnefnd FÍM / *Member of Exhibition Committee of FÍM*
 1988–94 Í safnráði Listasafns Íslands / *Member of Governing Council of the National Gallery of Iceland*

Samkeppnir og viðurkenningar / *Competitions and Prizes:*

- 1981 Útilistaverk við Sigölduvirkjun, 2. verðlaun / *Mural for Sigalda Power Plant, 2nd prize*
 1990 Útilistaverk við stjórnstöð Landsvirkjunar við Bústaðaveg, Reykjavík, 1. verðlaun / *Outdoor Sculpture for Landsvirkjun Power Plants Administration Building, 1st prize*
 1998 Winsor og Newton-verðlaun Norrænu akvarellsamtakanna / *Winsor and Newton Prize, Nordic Aquarelle Federation*

Verk í eigu safna / *Works in Icelandic Collections:*

- Listasafn Íslands / *National Gallery of Iceland*
 Listasafn Reykjavíkur / *Reykjavik Art Museum*
 Listasafn ASÍ / *The Federation of Labour Art Collection*
 Listasafn Háskóla Íslands / *University of Iceland Art Collection*
 Listasafn Borgarness / *Borgarnes Art Museum*
 Listasafn Búnaðarbanka Íslands / *Collection of Agricultural Bank of Iceland*
 Listasafn Landsbanka Íslands / *Collection of National Bank of Iceland*
 Listasafn Flugleiða / *Icelandair Art Collection*
 Listasafn Eimskipafélags Íslands / *Eimskip Art Collection*

Verk í eigu stofnana og fyrirtækja / *Works in other public places:*

- Norræna húsið, Reykjavík / *The Nordic House, Reykjavik*
 Íslandsbanki, Reykjavík / *Iceland Bank, Reykjavik*
 Borgarspítalinn, Reykjavík / *City Hospital, Reykjavik*
 Landsvirkjun, stjórnstöð, Reykjavík; stöðvarhús Hrauneyjarfossvirkjunar / *National Power Company, Administration Building; Hrauneyjarfoss Power Plant*
 Bergen Privatbank, Björgvin / *Bergen, Noregi*
 Listasjóður Jylland-Posten, Jótlandi, Danmörku / *Jylland Posten Art Fund, Jylland, Denmark*
 Norræni fjárfestingarbankinn, Helsinki, Finnlandi / *Nordic Investment Bank, Helsinki, Finland*

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

Guðrún Jónsdóttir, formaður / *chair*

Anna Geirsdóttir

Örnólfur Thorsson

Eyþór Arnalds

Júlíus Vífill Ingvarsson

Finna Birna Steinsson

Tryggvi Baldvinsson

Forstöðumaður Kjarvalsstaða / *Director of Kjarvalsstaðir - The Reykjavik Art Museum:*

Eiríkur Þorláksson

Ljósmyndun / *Photography:*

Kristján Pétur Guðnason

Þýðing / *Translation:*

Aðalsteinn Ingólfsson

Yfirlestur handrita / *Proofreading and editing:*

Mörður Árnason

Hönnun sýningarskrár / *Catalogue design:*

Þorbjörg Br. Gunnarsdóttir

Umsjón með gerð sýningarskrár / *Catalogue production:*

Ólöf Sigurðardóttir

Þorbjörg Br. Gunnarsdóttir

Skeyting og filmuvinnsla / *Colour separation and montage:*

Grafík hf.

Prentun og bókbönd / *Printing and bookbinding:*

Grafík hf.

© Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir

ISBN 9979-874-95-3



Listasafn Reykjavíkur – Kjarvalsstaðir / *Reykjavík Art Museum*

september – október 1999