


HÆRRA TIL ÞÍN

Trúarleg minni í vestnorrænni list





Hærra til þín

Trúarleg minni í vestnorrænni list

Passionstoner

Religiøse temaer i vestnordisk kunst

Eftirtaldir styrktu sýninguna og eru þeim veittar bestu þakkir
Følgende takkes for støtte til udstillingsprojektet

Kristnihátíðarnefnd/Kristendom i tusind år
Lyngby-Taarbæk Kommune
Norræni menningarsjóðurinn/Nordisk Kulturfond
Reykjavík menningarborg Evrópu árið 2000 / Reykjavík Europas Kulturby år 2000
SJÓVÁ-ALMENNAR/Forsikringsselskabet SJÓVÁ-ALMENNAR
Hornsteinar arkitektar ehf
Húsfélag Sundaborg

Hærra til þín

Trúarleg minni í vestnorrænni list

Passionstoner

Religiøse temaer i vestnordisk kunst

Reykjavík 2000

Eftirtaldir aðilar hafa góðfúslega lánað listaverk á sýninguna

Følgende museer og private ejere har udlånt kunstværker til udstillingen

Bergen Kunstmuseum
Hallgrímskirkja, Reykjavík
Henie-Onstad kunstsenter, Høvikodden
Listasafn Reykjavíkur - Ásmundarsafn
Listasafn Sigurjóns Ólafssonar, Reykjavík
Listasavn Føroya, Tórshavn
Jens Nielsen og Olivia Holm-Møllers Museum, Holstebro
Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Trondheim
Ribe Kunstmuseum
Trondheim Katedralskole
Trondheim Kunstmuseum

Leila Wiig Hansen
Maria Jacobsen
Edith í Jákupsstovu
Lizzie Joensen og Kári Mikines

Sýningin Hærra til þín er framlag
Listasafns Reykjavíkur - Ásmundarsafns og
Listasafns Sigurjóns Ólafssonar til Kristnihátíðar á Íslandi og
Reykjavíkur menningarborgar Evrópu árið 2000, og hefur verið valin á
dagskrá þessara aðila.

Udstillingen Passionstoner er arrangeret af
Reykjavíks Kunstsamlinger - Ásmundur Sveinssons Museum og Sigurjón
Ólafssons Museum og er led i højtidelighederne i anledning af tusindåret
for Kristendommens indførelse i Island og kulturbyåret,
Reykjavík Europas Kulturby år 2000.

Sýningarnefnd / Udstillingskomité:
Bodil Kaalund, Birgitta Spur, Eiríkur Þorláksson
Ritstjóri sýningarskrár / Katalogredaktion: Birgitta Spur
Þýðingar / Oversættelser:
Aðalsteinn Davíðsson, Bárður Jákupsson, Björn Sigurbjörnsson, Ásta Vigdís Jónsdóttir, Michael Dal og Þorbjörg Br. Gunnarsdóttir
Prófarkir / Korrektur:
Geirfinnur Jónsson / Birgitta Spur
Útlitshönnun og umbrot / Grafisk tilrettelœggelse:
Halldór Þorsteinsson
Prentvinnsla / Repro, sats og tryk:
Prentsmiðjan ODDI HF, Reykjavík

ISBN (Ísland) 9979-9124-7-2
ISBN (Danmark) 9979-9124-8-8

Ljósmyndir / Fotografier
Listasafn Reykjavíkur - Ásmundarsafn
Listasavn Føroya, Tórshavn
Listasafn Sigurjóns Ólafssonar, Reykjavík
Jens Nielsen og Olivia Holm-Møller Museet, Holstebro
Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Trondheim
Thomas Pedersen og Poul Pedersen
Steen Raaschou
Ribe Kunstmuseum
Schrøder, Trondheim
Øystein Thorvaldsen
Pernille Klemp og Ole Woldbye

Efnisyfirlit / Indhold

Aðfaraorð

Frásagnir Biblíunnar hafa um aldir verið ótæmandi brunnur myndlistarinnar. Kristnihátíðin á Íslandi, sem einnig minnir á að önnur vestnorræn lönd tóku kristni fyrir um 1000 árum, er því kærkomið tækifæri til að halda þessa sýningu með verkum mikilsverðra myndlistarmanna frá Íslandi, Færeyjum, Noregi og Danmörku.

Þegar hugsað er til þúsund ára kristni liður fjöldi mynda um hug okkar - flestar úr heimi kirkjunnar: Stórbrotnar höggmyndir frá rómanska tímanum, tréskurðarverk gotneska tímans, róðukrossarnir, margbrotnar lýsingar kalkmálverkanna á biblíusögunni, fagri myndvefnaðurinn og útsaumuðu myndirnar, steindu kirkjugluggarnir.

Auður trúar, hefðar og sögu, listar.

Myndlistinni var úthýst við siðbreytingu, en kom aftur í fræðslu- og umvöndunarskyni, og þá aðallega sem olíumálverk á altaristöflum, sem oft var fellt inn í eldri ramma.

Á 19. öld varð hið sögulega málverk út frá guðspjöllunum ráðandi, lífi og starfi Jesú var lýst oftar en Föður og Heilögum Anda.

Þegar 20. öld rann upp, með öllu sínu listræna frelsi og nýjungum, slaknaði mjög á sambandinu milli listar og kirkju - og varð oft tilviljunarkennt. Sem einstaklingur fór listamaðurinn nú sínar eigin leiðir, öllum öðrum óháður.

En trúarkenndin var enn sem fyrr til staðar, og á nýjum tímum voru hinar kristnu myndir enn nothæfar, þrátt fyrir nýjar hugsjónir og pólitísk viðhorf. Margir merkir listamenn unnu enn fyrir kirkjuna: Bror Hjorth, Niels Larsen-Stevns, Henrik Sørensen,

Forord

Bibelens beretninger har gennem århundreder været en uudtømmelig kilde for billedkunsten. Tusindårsfesten i Island, der også minder om Kristendommens indførelse i andre vestnordiske lande for ca. 1000 år siden, er derfor en kærkommen anledning til at vise en udstilling med betydelige billedkunstneres værker fra Island, Færøerne, Norge og Danmark.

Med tanke på de 1000 års Kristendom flimrer mange billeder forbi os - langt de fleste fra kirkernes rum: de prægtige stenhuggerarbejder i romansk tid, de gotiske træskærerarbejder, krucifixerne, kalkmaleriernes mangfoldige skildringer fra bibelhistorien, de skønne billedvævninger og broderier, glasmosaikkerne.

En rigdom af religiøsitet, af tradition og historie, af kunst.

Billedet blev hjemløst under reformationen, men kom igen som det pædagogisk forklarende, moraliserende udtryk, nu mest som oliemaleri på altertavlen, ofte indpasset i gammelt inventar.

I 1800-tallet vandt det evangeliske historiemaleri frem, det blev oftere Jesu liv og gerninger, der blev skildret, end Faderen og Helligånden.

I 1900-tallet, med de mange kunstneriske frigørelser og nybrud, blev kunstens tilknytning til kirken ganske svag - og afhængig af tilfældigheder. Den individuelle kunstner gik nu sine egne veje, en dybt personlig vej.

Men religiøsiteten var der stadig, og de kristne billeder var endnu brugbare i en ny tid, trods nye idealer og politiske holdninger. Mange betydelige

Nína Tryggvadóttir... Aðrir fóru hljótt með það, og það eru fulltrúar *þeirra*, sem sýningarnefndin hefur kosið að draga fram, *hið trúarlega listaverk, sem varð til í leynum.*

Það var ekki pantað en varð til út frá innri nauðsyn og segir það sína sögu um einlæga túlkun listamannsins á hinum miklu, afgerandi spurningum lífsins.

Bodil Kaalund
listmálari

Birgitta Spur
safnstjóri

Eiríkur Þorláksson
safnstjóri

kunstnere arbejdede stadig for kirken: Bror Hjorth, Niels Larsen-Stevns, Henrik Sørensen, Nína Tryggvadóttir... Andre gik stille med det, og det er repræsentanter for *dem* udstillingskomiteen har valgt at trække frem, *det religiøse kunstværk, der er blevet til i lønkammeret.*

Uden bestilling er det blevet til af indre nødvendighed og fortæller om kunstnerens dybt personlige fortolkning af livets store, eksistentielle spørgsmål.

Bodil Kaalund
maler

Birgitta Spur
museumsleder

Eiríkur Þorláksson
museumsleder

Hærra til þín

Biskup Íslands
Herra Karl Sigurbjörnsson

Árið 2000 er þess minnst að tvö þúsund ár eru liðin frá fæðingu Jesú Krists. Á Íslandi er þess jafnframt minnst að þúsund ár eru frá því er landsmenn tóku kristni. Kristnihátíð hefur verið haldin að þessu tilefni með margvíslegum samkomum og atburðum um land allt. Reykjavík, menningarborg Evrópu árið 2000 hefur og sett mikinn svip á þjóðlífið á þessu ári og þessi tilefni hafa auðgað hvort annað ríkulega, enda nátengd.

Á þessu hátíða- og minningaári hafa menn víða gengið á vit trúararfsins og menningarminja. Það hefur verið borið uppi af löngun og þörf til að staðsetja sig, þreifa eftir rótum sínum, spegla líf og samtíð í þeim lindum sem um aldir hafa veitt mannlífi og menningu vökvun og næringu.

Hér er af þessu tilefni efnt til sýningar á verkum norrænna listamanna 20. aldar, verkum sem með einhverjum hætti tengjast trúarlegum minnum. Sýningin ber heitið „Hærra til þín". Hún minnir á hinn sameiginlega arf sem frændþjóðirnar norrænu búa að, samslungna sögu, af sömu rót menningar og trúar. Hér má sjá ólík verk, af ólíkum toga, en sem öll eru sprottin úr sama jarðvegi menningar þeirrar aldar sem senn kveður.

Fæstir þeirra listamanna sem verk eiga á sýningunni hafa lagt stund á hefðbundna kirkjulist. Einungis eitt þeirra íslensku verka, sem hér eru sýnd, er í kirkju, en það er mynd Sigurjóns Ólafssonar, *Píslarvottur*, sem prýðir Hallgrímskirkju í Reykjavík. Hún er vissulega eitt aðalstolt þjóðarhelgidómsins. Þetta minnir okkur á að sú tíð er liðin að listin þjóni kirkjunni og lifi á forsendum helgidómanna og

Nærmere dig

Biskoppen over Island
Karl Sigurbjörnsson

I år 2000 mindes vi, at der er gået to tusind år fra Jesu Kristi fødsel. I Island fejrer man ligeledes tusindåret for, at folket gik over til kristendommen. I den anledning har man holdt Kristendomsfester med mange forskellige slags møder og arrangementer over hele landet. Reykjavík, Europas Kulturby år 2000, har også sat sit præg på folkelivet i år, og disse anledninger har beriget hinanden i rigt mål, og er da også nært forbundet.

I dette festens og mindernes år har mange søgt hen til den trosmæssige arv og de kulturelle mindesmærker. Dette har været båret oppe af lysten til og behovet for at stedfæste sig, søge efter sine rødder, spejle livet og samtiden i de kilder, som i århundreder har givet menneskene og kulturen væde og næring.

Her afholdes der i denne anledning en udstilling af værker af nordiske kunstnere i det 20. århundrede, værker, som på en eller anden måde knytter sig til religiøse temaer. Udstillingen kaldes „Nærmere dig". Den minder om den fælles arv, som har præget de nordiske søskendefolk, den sammenvævede historie, der har en fælles religiøs og kulturel rod. Her kan man se forskellige værker af forskellig slags, men som alle er spiret frem af den samme kulturelle jordbund i det århundrede, som nu går på hæld.

Det er kun de færreste af de kunstnere, hvis værker udstilles her, som har arbejdet med traditionel kirkekunst. Kun ét af de udstillede islandske værker kommer fra en kirke, og det er Sigurjón Ólafssons skulptur *Martyr*, som har sin plads i Hallgrímskirken i Reykjavík. Den hører bestemt til blandt de

helgisiðanna. Á tuttugustu öld hefur kirkjan og iðkun hennar ekki verið leiðandi, mótandi afl listar og menningar, eins og fyrrum. Listin var alla öldina löngum í hlutverki hinnar spámannlegu ögrunar andspænis kirkju og trúarbrögðum, sem og stofnunum og hefðbundnum hugmyndakerfum. Tuttugasta öldin sá og lifði blóðugri styrjaldir en nokkur önnur öld, hugsjónir hrynja, máttarstoðir bresta. Verdun, Auschwitz, Hiroshima eru nöfn sem sýna myrkvaðan himin og mannlega firringu, synd og neyð og fjarvist guðs.

Tuttugasta öldin hófst með herópinu „Guð er dauður!" Það var sigurstef sem snerist upp í angist og neyðaróp. Um það ber listin glöggt vitni. Sem og linnulausa leit aldarinnar að merkingu, tilgangi, guði.

Mér þykir næsta víst að þegar horft verður um öxl yfir 20. öldina og trúarsaga hennar brotin til mergjar, þá verði það sem upp úr stendur í þeim efnum ekki umfram allt það sem var með orðum tjáð, skilgreint og metið, svo sem á vettvangi guðfræði og heimspeki, heldur það sem listin brá upp fyrir augu okkar með svo margvíslegu móti. Og hefur skilað okkur dýpri, auðugri og magnaðri dráttum í guðsmynd og lífssýn á baksviði hinna miklu umbrota aldarinnar.

„Hærra til þín!"

Heiti þessarar sýningar er sótt í eitt verka Sigurjóns Ólafssonar. Það er stef úr þekktum sálmi. Sálmurinn, eftir ensku skáldkonuna, Sarah Adams, er tilvísan í draum Jakobs, sem sagt er frá í 1. Mósebók. Jakob var á flótta, frá bróður sínum, sem hann hafði svikið og ættliði, frá guði sínum. Í auðninni lagðist hann til svefns og dreymdi draum. Stigi stóð frá himni til jarðar og englar guðs komu upp og ofan eftir stiganum. Og guð stóð hjá honum og sagði: „Sjá ég er með þér og varðveiti þig, hvert sem þú fer, og ég mun ekki yfirgefa þig..." Þegar Jakob vaknaði hrópaði hann: „Sannlega er Drottinn á þessum stað, og ég vissi það ekki!"

Er þetta mynd af trúarleit og þrá tuttugustualdar mannsins? Útlagi, vegmóður, einn, guði firrtur og mönnum. „Hærra til þín!" Trúhneigð mannsins er ólæknandi, og leitar sér framrásar á ólíklegustu stöðum og samhengi. Vegna þess að, eins og Ágústínus orðaði það snemma á fyrsta árþúsundi:

af nationalhelligdommens udsmykninger, som man er mest stolt af. Dette minder os om, at den tid er forbi, hvor kunsten tjente kirken og levede på kirkebygningernes og liturgiens præmisser. I det tyvende århundrede har kirken og dens praksis ikke været kunstens og kulturens førende og mest indflydelsesrige kraft, sådan som det var tilfældet tidligere. Igennem hele århundredet bestod kunstens rolle som regel i den profetiske provokation overfor såvel kirken og religionerne som institutioner og traditionelt tankegods. Det tyvende århundrede var vidne til mere blodige krige end noget andet århundrede, idealer synker i grus, grundvolde brister. Verdun, Auschwitz, Hiroshima er stednavne som viser os en formørket himmel og menneskelig fremmedgørelse, synd og nød og guds fravær.

Det tyvende århundrede begyndte med krigsråbet: „Gud er død!" Det var et sejrstema, som blev vendt til et angstens nødråb. Det ses tydeligt i kunsten. Og i århundredets stadige søgen efter betydning, mening, gud.

Jeg er sikker på, at når man vil se tilbage på det 20. århundrede og analysere dets religiøse historie, vil det mest markante på det område ikke først og fremmest være det, som blev udtrykt i ord, analyseret og bedømt, f.eks. indenfor teologi og filosofi, men derimod det, som kunsten viste os på så forskelligartet vis. Og som har givet os dybere, rigere og stærkere træk til vort gudsbillede og livssyn med århundredets store omvæltninger som baggrund.

„Nærmere dig!"

Udstillingens titel er taget fra et af Sigurjón Ólafssons værker. Den er et tema fra en kendt salme. Salmen, som er skrevet af den engelske digter Sarah Adams, er en udlægning af Jakobs drøm, som der fortælles om i 1. Mosebog. Jakob var på flugt fra sin bror, som han havde bedraget for førstefødselsretten, fra sin gud. I ødemarken lagde han sig til at sove og drømte en drøm. Der stod en stige, som nåede fra jorden op til himlen og guds engle gik op og ned ad stigen. Og gud stod hos ham og sagde: „Jeg vil være med dig og bevare dig overalt, hvor du går... jeg vil ikke svigte dig". Da Jakob vågnede, råbte han: „Herren er i sandhed på dette sted, og jeg vidste det ikke!"

„Þú, Guð hefur skapað mig fyrir þig, og hjarta mitt er órótt uns það hvílist í þér!" Þetta órósama, friðvana hjarta, þessi hneigð, leit og þrá vitnar um þann ósýnilega sem er að leita, laða og kalla. Þótt köld nóttin sé allt um kring og ekkert hægindi að fá nema steininn harða, þá er guð jafnvel þar í nánd, himninninn opinn yfir og englar guðs á ferð.

Myndir þær sem hér má sjá bera vissulega á ýmsan máta vitni um það.

„Hærra til þín!"

Hin óhlutbundna list sem er öðru fremur einkenni nútímans, hefur átt fremur erfitt uppdráttar innan veggja kirkjunnar. Það er út af fyrir sig ekki að undra. Í kristinni kirkju, sem byggir á því að orð Guðs varð hold, maður í Jesú Kristi, er trúariðkunin órjúfanlega bundin við efnislegan raunveruleika og sögu sem sögð er og sett fyrir sjónir með iðkun og atferli. Sá guð sem við játum hefur andlit, rödd og sögu á jörðu. Í atferli kirkjunnar er vatn skírnarinnar, brauð og vín altarisins og á kveðjustundinni hinstu er hinn látni orpinn moldu. Myndrænt atferli tilheyrir innsta grunni kristinnar tilbeiðslu. Atferli og iðkun kirkjunnar tjáir að þrá manns og leit er svarað. Hún er ekki fálm, glíma, eða hvatning hugsjónar: „Áfram hærra!" Hún er andsvar við orði sem segir við manninn, jafnvel í myrkri firringar og einsemdar: Þú ert minn! Hún er andsvar við frásögn, sögu, reynslu sem tjáir þá laðan og játun. „Hærra til *þín*!"

Nú hefur hið trúarlega myndmál æ meir horfið úr helgidómunum. Það er miður. Okkar kynslóð á sér vart trúarlegt myndmál lengur. Gömlu bibliumyndirnar eru að hverfa af heimilum og úr kirkjunum og ekkert kemur í staðinn. En á sama tíma er samtíminn í síauknum mæli að hverfa frá hinu ritaða orði og til myndmálsins. Ég tel ljóst að listin og kirkjan muni á ný taka höndum saman við upphaf nýrrar aldar, og hið spámannlega og hið uppeldislega hlutverk kirkju og listar ná sáttum innan vébanda helgidómanna. Vegna þess að trúin getur aldrei verið án tjáningar listarinnar.

Enn munu grunnstef hinnar helgu sögu verða manninum áleitin. Þar má sjá og skynja mynstrið djúpa og dulda merkingu lífs og örlaga jarðarbarna á spennusviði lögmáls og fagnaðarerindis, syndar og náðar, lífs og dauða, kross og upprisu. Þar munu

Er dette et billede af det tyvende århundredes menneske og dets religiøse søgen og længsel? Fredløst, udmattet, alene, fremmedgjort overfor gud og mennesker. „Nærmere dig!" Menneskets religiøsitet kan ikke fjernes, og den kommer til udtryk på de steder og i de sammenhænge, hvor man mindst skulle vente det. Fordi, som Augustin formulerede det tidligt i det første årtusinde: „Du, Gud, har skabt mig til dig, og mit hjerte er uroligt, indtil det finder hvile i dig!" Dette urolige, fredløse hjerte, denne tilbøjelighed, søgen og længsel vidner om den usynlige, som søger, leder og kalder. Selv om den kolde nat omgiver én og der ikke er andet leje end den hårde sten, er gud nær også dér, himlen står åben over én og guds engle går omkring.

De værker, som man ser her, vidner bestemt på forskellig måde herom.

„Nærmere dig!"

Den nonfigurative kunst, som først og fremmest har været kendetegnende for nutiden, har haft det lidt svært indenfor kirkens vægge. Det er der i og for sig intet mærkeligt i. I den kristne kirke, som bygger på det, at Guds ord blev kød, et menneske i Jesus Kristus, er troens praksis uløseligt forbundet med såvel den materielle virkelighed som den historie, der fortælles og gøres levende ved hjælp af handlinger. Den gud, som vi bekender os til, har ansigt, stemme og en historie på jorden. I de kirkelige handlinger indgår dåbens vand, alterets brød og vin, og ved den sidste afsked kastes der jord på den afdødes kiste. De billedlige handlinger hører til den kristne tilbedelses inderste grund. Kirkens handlinger og praksis udtrykker, at der findes et svar på menneskets længsel og søgen. De er hverken en famlen, en kamp eller et ideals opfordring: „Sigt højere endnu!" De er svaret på de ord, som siger til mennesket, tilmed også i det golde og ensomme mørke: Du er min! De er svaret på en fortælling, en historie, en erfaring, som udtrykker denne længsel og bekendelse: „Nærmere *dig*!"

Det religiøse billedsprog forsvinder nu i stigende grad ud af kirkerne. Det er en skam. Vores generation har næppe noget religiøst billedsprog længere. I hjemmene og kirkerne er de gamle billeder med bibelske motiver ved at forsvinde, og de bliver ikke erstattet af nogle andre. Men samtidig bevæger nuti-

listamenn samtíðar og framtíðar áfram finna síferska uppsprettu listrænnar túlkunar og innsæis. Enn munum við leitast við að tjá hinn ósýnilega veruleika og hina helgu sögu á einhvern hátt. Enn munum við njóta og leita listar sem gefur sál og anda næringu, opnar hina innri sýn til hins heilaga, „Hærra til þín!" og eflir lífið og auðgar.

den sig i stadig højere grad væk fra det skrevne ord og over mod billedsproget. Det forekommer mig indlysende, at kunsten og kirken på ny vil gøre en fælles indsats ved et nyt århundredes begyndelse, og at kunsten og kirkens profetiske og opdragende gerning vil finde sammen inden for kirkebygningernes rammer. Fordi troen aldrig kan undvære kunstens udtryk.

Mennesket vil fortsat være optaget af grundtemaerne i den hellige historie. Dér kan man se og fornemme det underliggende mønster i og den skjulte betydning af livet og menneskebørnenes skæbne i spændingsfeltet mellem lov og evangelium, synd og nåde, liv og død, kors og opstandelse. Dér vil samtidens og fremtidens kunstnere fortsat finde en stadig frisk kilde til den kunstneriske fortolkning og erkendelse. Vi vil fortsat søge at udtrykke den usynlige virkelighed og den hellige historie på den ene eller den anden måde. Vi vil fortsat nyde og opsøge den kunst, som giver næring til sjæl og ånd, åbner det indre blik for det hellige „Nærmere dig!" og giver livet kraft og rigdom.

Guli liturinn

Charlotte Christensen

„Veröld mín er eins og egg, sjálf er ég litla lifandi kímið upp við stóran, gulan blómann. Hvítan er einsemd mín, indæl einsemd mín! Gegnum þunna skurnina skynja ég heiminn eins og stóra, hlýja ungamóður." Gulur eins og sólin - þannig lýsir sterkasti liturinn á litaspjaldi Oliviu Holm-Møller. Gulur eins og fífill eða morgunfrú, eins og gullkúla eða sálin sem svífur upp af andvana líki. Gult er kornið sem hleðst upp af örlæti um mannfólkið en einnig Salóme, sem dansar fyrir Heródes konung.

Málverk og vatnslitamyndir, sem Olivia Holm-Møller skapaði, eru flæðandi af orku og auðmýkt í fullkomnu jafnvægi. Hún er væntanlega frumlegasta myndlistarkona sem uppi hefur verið í Danmörku en ekki mjög þekkt nú á dögum. Ekki einu sinni þótt hún hafi hálft myndlistarsafn út af fyrir sig, Jens Nielsen og Olivia Holm-Møller safnið á Nørrebrogade 1 í Holstebro. Hér er mestur hluti ævistarfs hennar eins og falinn fjársjóður sem enn hefur ekki verið grafinn upp. Hve máttuga hún skynjaði tilveru sína birtist í ljóði sem hún skrifaði eitt sinn:

Jeg har været med i de lange tidsrum,
kloder har jeg set samle sig i verdensaltet
i den vældige orkans vilde hvirvel
gløde, lue og slukkes!
Jeg er en gnist af den store brand.
Jeg har ild i mit indre.

Farven gul

Charlotte Christensen

„Min verden er som et æg, selv er jeg det lille levende kim ved en stor gul blomme: Hviden er min ensomhed, min gode ensomhed! Gennem den tynde skal mærker jeg verden som en stor, varm, rugende høne". Gul som solen - sådan lyser den stærkeste af farverne på Olivia Holm-Møllers palet. Gul som solsikken eller morgenfruen, som guldkuglen eller som sjælen, der springer ud af den dødes krop. Gult er kornet, der gavmildt tårner sig op om menneskene, men også Salome, der danser for Kong Herodes.

De malerier og akvareller, Olivia Holm-Møller skabte, er fulde af styrke og ydmyghed i en fuldendt balance. Hun er vel den mest originale kvindelige billedkunster, Danmark har haft, men ikke meget kendt i dag. Og det endda på trods af, at hun har et halvt museum for sig selv, Jens Nielsen og Olivia Holm-Møller Museet på Nørrebrogade 1 i Holstebro. Her findes størstedelen af hendes livsværk som en begravet skat, der endnu ikke er hævet. Hvor storladent hun følte sin eksistens kan høres i et digt, hun engang skrev:

Jeg har været med i de lange tidsrum,
kloder har jeg set samle sig i verdensaltet
i den vældige orkans vilde hvirvel
gløde, lue og slukkes!
Jeg er en gnist af den store brand.
Jeg har ild i mit indre.

Olivia Holm-Møller fæddist 1875 og lifði allt til 1970. Fyrsta starf hennar var kennsla við grundtvigska einkaskóla og lýðháskóla en svo hóf hún nám við Listakademíuna í Kaupmannahöfn 1901, bæði við málaradeild og myndhöggvaradeild. Námið varð hún að kosta sjálf og var á þessum tímum „skelfilega fátæk", sagði Olivia Holm-Møller síðar. Samt tókst henni að eiga fyrir sérlega mikilvægri námsferð til Ítalíu 1913 þar sem hún hreifst um fram allt af etrúskum málverkum og höggmyndum. Líf hennar tók skömmu síðar óvænta stefnu, hún varð að snúa aftur heim í sveitaþorpið í Djursland, æskustöðvar sínar, þegar bróðir hennar stóð uppi ekkjumaður með þriggja daga gamlan son og annan þriggja ára vorið 1915. Olivia Holm-Møller tók að sér að annast frændur sína tvo og ól þá upp eftir eigin höfði. Þegar þeir komust á skólaaldur kenndi hún þeim einnig heima. Hún lagði þó ekki málaralistina á hilluna. Þegar í september 1915 keypti hún sér hús við hliðina á húsi bróður síns og brátt innréttaði hún sér vinnustofu þar. Bróðursynir hennar og aðrir í fjölskyldunni sátu fyrir hjá henni og svo kunningjar úr þorpinu Homå, en þangað leitaði hún á sumrin, einnig síðar þegar hún var flutt til Kaupmannahafnar.

Olivia Holm-Møller var nokkuð karlmannleg og það sópaði að henni þar sem hún birtist með vindilinn sinn. Hún var sérsinna í lífi sínu sem í list sinni. Löngu áður en nokkur þekkti Bruce Chatwin varð hún listförumaður, fyrst fór hún um alla Evrópu (Lundúnir, Ítalíu, París, Noreg, Grikkland og Spán), síðar Afríku, Indland, Kína og Mexíkó. Frá þessum löngu ferðum kom hún heim með myndir fullar af framandi lífi dýra og manna, bæði á pappír og striga og eins í huga sér. Margar þessara ferða fór hún með málaranum Jens Nielsen, sem hún deilir nú með safnahúsi. Hún sagði eitt sinn: „Merkasta uppgötvun mín um listina er að fyrir málarann er náttúran ekki til þess að líkja eftir heldur til að upplifa og draga í sig. Hún er eins og rótin á plöntunni, listin er blómið. Það má líka orða það þannig að ég tel ímyndunarafl listamannsins eins raunverulegt og ósvikið og það sem ber fyrir augu í náttúrunni og að einn listamaður geti haft allt annað hlutverk og aðferð en aðrir listamenn við að tjá það. Frelsi listamannsins í starfi sínu er takmarkalaust, hann þarf bara að fylgja huga sínum."

Olivia Holm-Møller var født i 1875 og levede helt til 1970. Hendes første virke var som lærerinde ved grundtvigske friskoler og højskoler, siden kom hun på Kunstakademiet i 1901, hvor hun både besøgte malerskolen og billedhuggerskolen. Uddannelsen måtte hun selv financiere, og hun var ved denne tid „forfærdelig fattig", sagde Olivia Holm-Møller sidenhen. Alligevel lykkedes det hende at finde midlerne til en overmåde betydningsfuld studierejse til Italien i 1913, hvor særligt etruskernes malerier og skulpturer talte til hende. Hendes liv fik kort efter en uventet drejning, og hun måtte tilbage til den landsby på Djursland, hvor hun var vokset op, da broren i foråret 1915 blev enkemand med en søn på tre dage og en større på tre år. Olivia Holm-Møller påtog sig at sørge for de to nevøer, som hun opdrog helt efter sin egen opskrift. Da de nåede til skolealderen, sørgede hun også for at hjemmeundervise dem. Maleriet gav hun imidlertid ikke afkald på. Allerede i september 1915 købte hun et hus til sig selv, lige ved siden af brorens, og snart fik hun indrettet et atelier der. Nevøerne og familiens øvrige medlemmer var hendes modeller, sammen med bekendte fra landsbyen Homå, hvortil hun vendte tilbage ved sommertid, også da hun senere bosatte sig i København.

Cigarrygende og lidt mandhaftig var Olivia Holm-Møller ærefrygtindgydende, hvor hun kom frem. Hun var egensindig i sit liv, som hun var det i sin kunst. Længe før der var tænkt på Bruce Chatwin blev hun en kunstner-nomade, der først berejste hele Europa (London, Italien, Paris, Norge, Grækenland og Spanien), siden Afrika, Indien, Kina og Mexico. Fra disse lange rejser, hvoraf en stor del blev foretaget i følgeskab med maleren Jens Nielsen, som hun nu deler museum med, hjembragte hun billeder fulde af fremmed liv, dyrs og menneskers, både på papir og lærred og i hukommelsen. Hun sagde engang: „Min betydningsfuldeste opdagelse angående kunst er den, at for en maler er naturen ikke til efterligning, men til at opleve og optage i sig. Den er som plantens rod, kunsten er dens blomst. Det kan også siges sådan, at jeg anser en kunstners fantasi for noget ligeså virkeligt og ligeså ægte som hvad vi ser for vore øjne i naturen, og at én kunstners opgave og måde at udtrykke den på

Olivia Holm-Møller hóf listamannsferil sinn sem myndhöggvari, hún gerði fínlegar og sérkennilegar lágmyndir sem í primitífisma sínum skáru sig verulega úr höggmyndum samtímans í Danmörku. Síðar sneri hún sér að málaralistinni, þar voru freskurnar í gröfum Etrúska henni innblástur. Stóra trúarmálverkið, *Leiðin til föðurins*, 1914, sýnir hóp samtímamanna hennar þyrpast um hinn krossfesta rétt eins og belgískir borgarar horfa á innreið Krists í Jerúsalem á málverki James Ensors. Síðar þótti henni málverkið óþroskað og risti það niður. Trú hennar hafði fjarlægst stefnu Grundtvigs og var orðin frjálslyndari, því sneri hún sér að gamla testamentinu og þangað sótti hún hugmyndir að mörgum mikilvægustu myndum sínum. Tímamótaverkið var þó út frá grísku goðsögninni um *Niobe* sem guðirnir sviptu tólf börnum, sú mynd er líka frá því 1914. Hér beitir listakonan þeirri þróttmiklu hreyfingu sem hún sá í Bretagne-konum Willumsens. Hin hvítklædda Niobe er knúin til að snúast um eigin möndul eins og dansandi „dervishi", sams konar hreyfingu gat síðar að líta í málverkinu *Dansinn um gullkálfinn*. Málverkið var, sagði listakonan, „málað í mikilli reiði" - fágæt hvöt fyrir málarann!

Hlutskipti mannsins á jörðu er meginefni Oliviu Holm-Møller. Hún fylgir bóndanum á bleikum akri og gömlu konunni meðal kornbundina haustsins og hún áræðir að takast á við það erfiða verkefni að mála mann á banasænginni. Torskilin er skyndileg uppgötvun hennar á bláum lit í málverkinu *Ljósblátt haf með skerjum* frá 1926-27, sem ber undirtitilinn *Portrett af manni*; það virðist dulin ástarjátning. Arabar og kolsvartir Afríkumenn að störfum verða frásögn af því almennt mannlega í lífi karla og kvenna hvarvetna í heiminum eftir tímabil þegar litir og form lifðu eigin músíkalska en myndlausa lífi á striganum. *Litir og hrynjandi* var nafn hennar á abstraktmálverkum sínum en þessi orð mættu gilda sem skýrgreining á öllum verkum hennar, svo fullum lífsorku.

kan være meget forskellig fra andre kunstneres. En kunstners frihed i sit arbejde er ubegrænset, han eller hun har kun at følge sit sind."

Olivia Holm-Møller begyndte sit kunstnerliv som billedhugger og skabte fine og særprægede relieffer, der i deres primitivisme adskiller sig væsentligt fra samtidens øvrige, danske skulptur. Med indtrykket af freskerne fra de etruskiske grave som inspiration valgte hun sidenhen maleriet som sit kald. Det store religiøse maleri, *Vejen til Faderen* fra 1914 viser en folkemængde fra hendes samtid, der flokkes om den Korsfæstede, som James Ensors belgiske borgerfolk er vidner til Kristi indtog i Jerusalem. Senere fandt hun maleriet umodent og skar det i stykker. Hendes tro var blevet mindre grundtvigiansk og dogmatisk, hvilket førte hende til Det gamle Testamente, der blev udgangspunktet for en lang række af hendes væsentligste billeder. Gennembrudsværket var imidlertid en græsk kvindeskikkelse, *Niobe*, hvis tolv børn er dræbt af guderne, også fra 1914. Her udnyttes den dynamiske bevægelse, hun fandt hos Willumsens Bretagnekoner, og som en dansende dervish tvinges den hvidklædte grækerinde til at dreje om sin egen akse, en bevægelse hun senere benytter i maleriet *Dansen om Guldkalven*. Billedet var, sagde hun, „malet i stor Vrede" - en sjælden drivkraft for maleren!

Menneskets lod på Jorden er det væsentligste tema for Olivia Holm-Møller. Hun følger bonden på den gule mark og den gamle kone blandt høstens neg, og afskrækkes ikke af den vanskelige opgave at male et dødsleje. Enigmatisk er hendes pludselige opdagelse af den blå farve i maleriet *Lyseblaat Hav med Skær* fra 1926-27, der bærer undertitlen *Portræt af en Mand*: Tilsyneladende en dulgt kærlighedserklæring. Arabere og kulsorte afrikaneres arbejdsliv bliver til fortællinger om det almentmenneskelige i kvinders og mænds eksistens overalt på kloden, efter en periode hvor farver og former levede deres eget, musikalske, men figurløse liv *Farve og Rytme* kaldte hun sine abstrakte malerier - men denne betegnelse kan stå som definitionen af hele hendes livsbekræftende værk.

Stökkið í litnum

Troels Andersen

„Það koma þær stundir - afar hverfular - að *sannleiki skáldsins* og *sannleiki almennings* fellur saman. Þá stund getur skáldskapurinn hrifið á almannafæri. Áheyrendur í salnum skynja einmitt það sem skáldið flytur á sviðinu, á ræðupalli. (-)

Og þannig fer, þegar sannleiki skáldskaparins smám saman hverfur úr salnum, að hann rennur inn í stakt og einangrað líf stakra og einangraðra einstaklinga.

Lesandinn breytist - hann er ekki lengur með hugann fullan af andlitslausu „málefni allra" - nú skynjar hann líf sitt frammi fyrir vanda tilvistarinnar. Það má ekki segja þetta „málefni hans" vitna um sjálfshyggju - skynjun hans á tilverunni getur verið frábær, til eftirbreytni - til fyrirmyndar um mannlegt líf. Þessi lesandi þarf skáld sem talar *aðeins fyrir hann, aðeins við hann.*"

Á miðjum áttunda áratugnum komst skáldið Gennadij Aigi þannig að orði um skilyrði ljóðlistarinnar. Þessi orð eiga einnig við þegar nú er litið til baka á einstakan en stuttan listferil sem Jens Adolf Jerichau átti í upphafi aldarinnar. Jerichau lifði ekki þá tíma eða samfélag að saman félli sannleikur listamanns og áhorfenda - þvert á móti fékk hann að reyna það að standa augliti til auglitis við „vanda tilvistarinnar". Það sem Aigi segir um „lesandann" gildir á okkar tímum einnig um *myndlistarmanninn*.

Hvers vegna hefur Jerichau með nokkra tugi mynda verið sífelldur innblástur fyrir danska list, alla óldina? Hvers vegna hafa verk hans vakið svo

Springet i farven

Troels Andersen

„Der findes perioder - yderst kortvarige - hvori digterens *sandhed* og *publikums sandhed* stemmer overens. I den tid kan poesien virke offentligt. Tilhørerne i salen oplever det samme som digteren udsiger fra scenen, tribunen. (-)

Og således går det til, at når poesiens sandhed gradvis forsvinder fra salen, - går den ind i de enkelte, isolerede liv, hos de enkelte isolerede personer.

Læseren ændrer sig - han er nu ikke mere optaget af den ansigtsløse „fælles sag" - nu oplever han sit liv foran tilværelsens problematiske fænomen. Man kan ikke kalde denne hans „sag" for egoistisk - hans oplevelse af tilværelsen kan være *eksemplarisk*, som en efterprøven - som mønster på et menneskes liv. Denne læser har brug for en digter, der taler *alene for ham, alene med ham.*"

Således formulerer digteren Gennadij Aigi poesiens vilkår i en tekst fra midten af halvfjerdserne. Ordene har også gyldighed, når man i dag ser tilbage på Jens Adolf Jerichaus enestående og korte kunstneriske livsværk fra begyndelsen af århundredet. Jerichau levede ikke i en tid og et samfund, hvor kunstnerens og publikums sandhed var sammenfaldende - tværtimod oplevede han netop sit liv ansigt til ansigt med „tilværelsens problematiske fænomen". For hvad Aigi siger om „læseren" gælder også i vor tid om *kunstneren*.

Hvorfor har Jerichau med få snese billeder været en kilde til stadig inspiration for dansk kunst igennem hele århundredet? Hvorfor har hans værk vakt

sterk viðbrögð, krafist þess að menn tækju afstöðu með þeim eða á móti? Einmitt vegna þess að þau eru til fyrirmyndar í þeirri merkingu sem Aigi notar orðið. Þau eru óleysanlega bundin einstökum manni, óeftirlíkjanleg. Að reyna að fylgja þeim yrði háskalegt. En einmitt fyrir forherta sjálfshyggju sína stækka þau og verða að persónulegri örlagasögu. Það sýnir að fást má við listina á öðru plani en því hversdagslega.

Verk Jerichaus setja fordæmi með því að vera *æskuverk*. Þau birtast okkur í þrotlausum vexti, bæði að formi og inntaki. Það verður aldrei ljóst hvort það er þróun formsins eða tengsl formsins við persónuna, örlögin, sem gera verkin svo dramatísk. Þau vekja sífellda spurn - hvað hefði gerst hefði... En aldrei fæst svar.

Jerichau setur fordæmi með því að velja *endurtekninguna* sem myndefni. Ekki endurtekningu myndefnisins. Sama mynd, sama efni, verður ekki mótað tvisvar. Rétt eins og Willumsen og aðrir samtíðarmenn vann Jerichau oft myndefnið í fullri stærð á pappír áður en hann tók til við að mála á strigann. En á leið sinni frá pappírnum til málverks breytti myndefnið hverju sinni um svip. Þannig urðu breytingar í hvert skipti sem hann beindi sjónum að nýju að sama viðfangsefni svo sem í myndaröðunum *Menn leita fyrirboða* eða *Gullfuglinum*, nýjar hliðranir og breytingar. Allur hinn fullþroska þáttur verka hans, síðasta hálft þriðja ár, einkennist af endurtekningu á voldugum myndbyggingum. Jafnvel landslagsmyndirnar frá Suður-Frakklandi sumarið 1915, sem virðast oft spunnar upp með hraði, eru gjarnan málaðar í tveimur útgáfum. Og ætingarnar frá síðasta sumrinu, sem búast mætti við að væru líkar fyrri verkum hans, urðu einnig að nýrri tjáningu.

Verk Jerichaus setja fordæmi með því að vera *gagnrýnin*. Þau eru börn síns tíma en ekki einskorðuð við ákveðna stefnu. Í þeim eru teknir upp þættir úr ýmsum skoðunum á málverkinu og listinni, og leitast við að bræða þá saman eftir þörf *málarans* fyrir myndsýn. Verkin eru sjálfstæð jafnvel þótt þar sé tekið að láni. Einmitt með því að *nýta sér slikt* til eigin þarfa.

Jerichau fer út fyrir hefðbundnar viðmiðanir síns tíma. Í danskri list voru þær einkum tvær, athugun-

så megen modstand, krævet at man erklærerede sig for eller imod? Netop fordi det i Aigis forstand er eksemplarisk. Det er uløseligt knyttet til et enkelt menneske, uefterligneligt. At forsøge at efterleve det ville være skæbnesvangert. Men netop ved sin kompromisløse egoisme vokser det ud og bliver til en personlig myte. Det viser muligheden af at beskæftige sig med kunst på et andet plan end det de fleste bevæger sig på.

Det er eksemplarisk ved at være et *ungdomsværk*. Det viser sig for os i uafbrudt vækst, både i sin form og sit indhold. Man kommer aldrig til klarhed over, om det er udviklingen af formen eller formens sammenhæng med personen, den enkelte skæbne, der gør det til et så dramatisk værk. Det stiller bestandig spørgsmålet - hvad ville der være sket hvis... Men det giver aldrig svar.

Jerichaus livsværk er eksemplarisk ved at satse på *gentagelsen* som motiv. Ikke gentagelsen af motivet. Den samme scene, det samme stof kan ikke udformes ens to gange. Som Willumsen og andre af hans samtidige foretrak Jerichau ofte at gennemføre et motiv i fuld størrelse på karton, førend han gik løs på lærredet. Men på vej fra karton til billede ændrede motivet hver eneste gang karakter. Så fulgte fra gang til gang, når han på ny vendte blikket tilbage til samme emne eller motiv, som i billedrækkerne *Mennesker søger varsler*, eller *Guldfuglen*, nye forskydninger og forandringer. Hele den modne fase af hans værk, de sidste to et halvt år, er præget af gentagelsen af de store kompositioner. Selv landskaberne, tilsyneladende så hastigt improviseret, fra Sydfrankrig i sommeren 1915 er ofte malet i to versioner. Og raderingerne fra den sidste sommer, der skulle fastholde hovedtrækkene i hans tidligere kompositioner, blev også til nye udtryk.

Jerichaus værk er eksemplarisk ved at være *kritisk*. Det er af sin tid, men ikke fastlåst i en retning. Det optager elementer fra forskellige opfattelser af maleriet og kunsten, søger at smelte dem sammen med *hans* behov for forestillinger. Det er selvstændigt, selv om det gør brug af lån. Netop ved at *gøre brug deraf*, til egne formål.

Han sætter sig ud over etablerede normer i sin tid. Af dem var der især to i dansk kunst, realismens betragtningsmåde og den akademiske traditi-

armáti raunsæisstefnunnar og akademísk hefð. Gegn hinu fyrra teflir hann sjónarhorni impressjónismans. Í fyrstu frumrissum hans frá Hørsholm eru forsendurnar ekki í natúralisma föðurins heldur í impressjónisma undir frönskum áhrifum. Í akademískri hefð lá leiðin frá gifsi um anatómíu og módelstúdíur upp í frjálsa myndbyggingu sem „gradus ad parnassum" - þrep upp á tindinn. Jerichau skynjaði strax allar þessar greinar sem eitt og sama orkusvið, hann vann að þeim öllum samtímis og hafði tök á þeim strax frá upphafi. Í staðinn fyrir hina stirðnuðu akademísku mannsmynd (sem var svo greinileg í samkeppninni um gullmedalíuna 1914) vann Jerichau myndbygginguna sem ímynd, tjáningu fyrir innra líf og spennu með mannsmyndirnar sem frumform; stellingin (sitjandi, standandi, opin, lokuð) fékk andlega merkingu.

Verk Jerichaus setja fordæmi í því hve lögð er mikil áhersla á *myndmiðlana*. Litur og lína í samspili, myndbyggingin sem höfuðatriði. „Hvað það er dásamlegt að mála, ég yrki..." skrifar hann í bréfi. Hann hafði ekki áhuga á hreinsun kúbisma og abstraktlistar á klassískri, evrópskri hefð, jafnvel þótt þetta uppgjör stæði einmitt á meðan hann málaði bestu myndir sínar, hópmyndirnar þar sem mannslíkaminn var í öndvegi. Hann fylgdist með þróuninni en lagði sig ekki eftir þeim hætti kúbismans að rjúfa hlutina og deila þeim í fleti; það var eining og heild sem verk hans snerust um. Hann fer aðra leið en kúbistarnir í hugleiðingum sínum um grundvallareðli hinnar klassísku evrópsku listar.

Picasso málaði 1908 *Ungfrúrnar frá Avignon (Les Demoiselles d'Avignon)*, stórfenglegt mannsmyndamálverk, en allan umbrotatíma kúbismans var myndin ekki sýnd opinberlega. Fyrst átta árum síðar setti Picasso hana á sýningu, meðal annars fyrir Jerichau. Hvers vegna var þessi mynd svo lengi í felum? Var það ekki vegna þess að hún vitnaði um sjónarmið og skilning sem ekki samrýmdist hinum eiginlega kúbisma sem síðan var inngönguleiðin í hreina abstraktlist? Jerichau sá kúbistana á Salon des Indépendants 1912 en tók ekki upp stefnu þeirra. En hann leiddi ekki hjá sér *Ungfrúrnar frá Avignon* 1916. Það er því meira en skrýtið tilvik í ævisögu Jerichaus að Picasso bauð honum að þeir skyldu mála saman í Bretagne sumarið 1916.

on. Over for den første sætter Jerichau impressionismens synsmåde. Hans første skitser fra Hørsholm har deres forudsætninger ikke i faderens naturalisme, men i den fransk inspirerede impressionisme. I den akademiske tradition gik vejen fra gips over anatomi og modelstudium til den fri figurkomposition, som en „gradus ad parnassum". Jerichau oplevede med det samme disse discipliner som ét spændingsfelt, han arbejdede så godt som samtidig med alle disciplinerne, beherskede dem vel egentlig også fra starten. I stedet for akademismens stivnede menneskebillede (der blev så tydeligt fremhævet ved guldmedaljekonkurrencen i 1914), satte Jerichau figurkompositionen som et sindbillede, et udtryk for indre liv og spænding, med figurerne som urformer; stillingsmotiverne (siddende, stående, åben, lukket) blev bærere af et psykisk indhold.

Jerichaus værk er eksemplarisk i sin rendyrkelse af billedets *midler*. Farven og linien i samspil, kompositionen som det overordnede begreb. „Hvor er det vidunderligt at male, jeg komponerer..." skriver han i et brev. Han var ikke interesseret i kubismens og den abstrakte kunsts renselse af den klassiske europæiske tradition, selvom dette opgør pågik, netop mens han malede sine bedste figurkompositioner. Han holdt øje med det, men søgte ikke kubismens opsplitning og facettering af genstandene; det var deres enhed og samhørighed det gjaldt. Han går andre veje end kubisterne i sin refleksion over den klassiske europæiske kunsts væsensart.

Picasso malede sin store figurkomposition *Les Demoiselles d'Avignon* i 1908, men under hele kubismens brydningsperiode stod billedet gemt. Først otte år senere viste han det frem på en udstilling, blandt andet for Jerichau. Hvorfor var netop dette billede skjult så længe? Mon ikke fordi det repræsenterede en synsmåde og opfattelse, der ikke kunne forenes med den egentlige kubisme, der igen var indfaldsvejen til den rene abstraktion. Jerichau så, men gik forbi kubisterne på Salon des Indépendants i 1912. Men *Les Demoiselles d'Avignon* lod ham ikke ligegyldig i 1916. Derfor er Picassos invitation til ham, om at de sammen skulle male i Bretagne i sommeren 1916, også mere end et kuriosum i Jerichaus biografi.

Best má skilja myndir Jerichaus í ljósi síðustu, stóru, fígúratífu verka Cézannes með innblæstri *þeirra* frá klassískri, evrópskri málaralist. Jerichau reynir að feta sömu slóð en stundum seytlar inn birtan frá litaspjaldi Matisses og blandast hrynjandi mannslíkamans á léreftinu.

Loks er ævistarf Jerichaus einstakt að því leyti hvernig það *hrynur*. Í síðustu myndum hans renna ágreiningsefni tilverunnar, svo óleysanleg sem þau voru honum, saman við eldri myndefni hans. Myndirnar breytast úr því að sýna hlutskipti venjulegra manna yfir í almennar myndir, háskalegar samtíðarmönnum sem sjá í þeim þá niðurstöðu sem þeir þorðu ekki eða megnuðu ekki að draga sjálfir. (Hver fær ásakað þá fyrir að sigla lægra?) „Það eru tvær stefnur í listinni, önnur fæst við *mynstrin*, sem rúma allt, hin reynir að tjá *skynjunina* beint og afdráttarlaust" skrifar Peter Laugesen sem ályktunarorð í stuttri grein sinni um Jerichau. Í þessu orkusviði sveif líf hans og list og varð að mikilli mynd, að sannri örlagasögu.

(1983)

Man kan nok bedst se Jerichaus kompositioner i lyset af Cézannes sidste store figurkompositioner, med *deres* dybe inspiration fra den klassiske europæiske malerkunst. Jerichau forsøger at gå den samme vej, men undervejs trænger lyset fra Matisses palet langsomt ind og blander sig med figurernes rytmer.

Sidst er Jerichaus værk eksemplarisk i sit *sammenbrud*. I hans seneste billeder forener tilværelsens konflikter, uløselige som de var for ham, sig helt tæt med hans tidligere motiver. Fra at være billeder af et enkelt menneskes lod bliver de til almene billeder, farlige for deres samtidige, der i dem ser den konsekvens de ikke selv vover eller magter at drage. (Hvem kan bebrejde dem, at de satser lavere?) „Der er to linier i kunsten, den ene arbejder med *mønstrene*, der rummer alt, den anden søger at udtrykke det *sansede* direkte og spontant," skriver Peter Laugesen som stikord til nogle betragtninger over Jerichau. Det var i dette spændingsfelt, hans liv og kunst svævede og blev til ét stort billede, en sand myte.

(1983)

Um afstrakt krossa

Eiríkur Þorláksson

Ásmundur Sveinsson var sprottinn úr sama grunni og öll íslenska þjóðin í gegnum aldirnar: Úr fámennri sveit, þar sem unnið var langan vinnudag til að sjá fyrir heimilinu, þar sem lítið var um formlega menntun, en umhverfið, náttúran, þjóðtrúin og sögurnar mótuðu kynslóðirnar.

Ásmundur fæddist í Dölunum 1893, og ólst þar upp fram yfir tvítugt. Hann kynntist íslenskri sagnahefð vel í æsku, kunni fjölda af sögum, og þótti gæddur óvenjumikilli frásagnargáfu - hæfileika sem átti eftir að verða ríkur þáttur í myndsköpun hans sem myndhöggvara.

Tréskurðarnám á Íslandi, stutt dvöl í Kaupmannahöfn, sex ára nám í höggmyndalist undir handleiðslu Carls Milles í Stokkhólmi og loks dvöl í Paris á þriðja áratugnum veittu Ásmundi fjölbreyttan og góðan undirbúning til að starfa sem sjálfstæður listamaður. Hann kynntist ólíkum vinnuaðferðum, stílbrigðum og viðfangsefnum, og fékk jafnframt tækifæri til að sjá margt af því besta í höggmyndalistinni að fornu og nýju.

Það er ljóst að Ásmundi tókst einkar vel að höfða til íslensku þjóðarinnar í verkum sínum, þó vissulega yrðu þau oft til þess að vekja undrun og jafnvel deilur. Má segja að listamanninum hafi sjálfum þótt sér takast best upp þegar móttökurnar voru með þeim hætti, því hann taldi listina hafa miklu hlutverki að gegna í samfélaginu: „Ekkert getur aukið mönnum þroska eins og listin. Það er líka hlutverk hennar. Hún á að vekja, en ekki sefja."

Om abstrakte kors

Eiríkur Þorláksson

Ásmundur Sveinsson havde samme baggrund, som hele det islandske folk har haft gennem århundreder: at være fra en tyndt befolket landkommune, hvor arbejdsdagene var lange, hvis man skulle forsørge sin familie, hvor næsten ingen havde en akademisk uddannelse, men hvor miljøet, naturen, folkesagnene og historierne prægede generationerne.

Han blev født i Dalirnir i 1893 og voksede op samme sted indtil han var over tyve år gammel. Han lærte den islandske fortælletradition godt at kende i ungdomsårene, kunne et utal af historier, og man opfattede ham som lidt af et fortællergeni - en egenskab som senere skulle blive en vigtig del af hans billedskabelse som billedhugger.

Billedskæreruddannelsen i Island, hans korte ophold i København, de seks års uddannelse til billedhugger under vejledning af Carl Milles i Stockholm og sluttelig hans ophold i Paris i 1920'erne gav Ásmundur Sveinsson en varieret og god forberedelse til at nedsætte sig som selvstændig kunstner. Han lærte at beherske forskellige arbejdsmetoder, stilarter og opgaver, samtidig med at han fik lejlighed til at se noget af det bedste indenfor billedhuggerkunsten før og nu.

Der er ingen tvivl om, at det i en overvældende grad lykkedes Ásmundur Sveinsson at appellere til den islandske befolkning i sine værker, selvom de ganske vist ofte vakte undren og til tider skænderier. Man kan sige, at kunstneren selv syntes, at hans værker var mest vellykkede, når de blev modtaget på den

Ásmundur var sér mjög meðvitaður um að íslensk menningararfleifð byggði öðru fremur á frásögninni, og á samsömun hennar við náttúruna. Í gegnum þessa þætti leitaðist hann við að skapa frumlega höggmyndalist, og tjá um leið viðhorf sín til þeirra viðfangsefna, sem hann tók fyrir hverju sinni.

Undantekningalítið sýna verk Ásmundar tiltekna atburði. Verkin rekja ekki söguna með fjölþættum tilvísunum í efni hennar; áhorfandinn les sig ekki í gegnum þau, heldur er hver höggmynd ákveðið myndskeið, oftast það áhrifamesta úr hverri sögu. Þetta kallar oft á að áhorfandinn þekki söguna til að geta notið verksins - annars fer hann á mis við þá dramatík, sem er að finna í því. Þetta kemur vel fram í myndgerð Ásmundar af *Sæmundi fróða*, sem hann gerði fyrst í Stokkhólmi 1922. Sagan segir frá presti einum sem var við nám í Svartaskóla í París, og gerði samning við kölska um að flytja sig til Íslands án þess að hann vökni. Að launum átti skrattinn að eignast sál prestsins. Sæmundi tókst síðan að leika á kölska með því að keyra saltarann í höfuð honum svo að honum fataðist á sundinu. Ásmundur valdi að sýna það áhrifamikla augnablik er Sæmundur reiddi bókina helgu til höggs. Þegar horft er á þessa mynd - mann að lemja sel í höfuðið með bók - er ljóst að mikilvægt er að hafa söguna á takteinum og láta hana leika umhverfis höggmyndina. Áhorfandinn getur þá horft í gegnum verkið og látið hugann fylgja henni eftir, og Sæmundur og selurinn öðlast þannig raunverulega dýpt.

Oft bera verk Ásmundar með sér afar sérstæða túlkun, sem listamanninum þykir henta viðfangsefninu. Í verkinu *Eva yfirgefur Paradís* (1949) sýnir listamaðurinn móður mannkyns, hnarreista og tígulega, staldra við áður en hún heldur á braut. Ásmundur bar mikla virðingu fyrir konum, og þær eru oft í hlutverki hetjunnar í verkum hans; í samræmi við það er Eva í þessu verki ekki buguð manneskja, sem er hrakin á brott eftir að hafa fallið í freistingu, heldur kona sem tekur örlögin í eigin hendur og velur sjálf að yfirgefa hinn ætlaða sælureit.

Í myndinni *Eldmessan* (1965) velur Ásmundur sem viðfangsefni þá stund er hraunið stöðvast andspænis krossinum, mestu örlagastund þeirra nátt-

måde, fordi han mente at kunsten spillede en stor rolle i samfundet: „Der er ikke noget der kan modne folk mere end kunsten. Det er også dens rolle. Den skal vække til dåd og ikke være søvndyssende".

Ásmundur Sveinsson var meget bevidst om at den islandske kulturarv frem for alt bygger på fortællingen og dens tilhørsforhold til naturen. Via fortællingen forsøgte han at skabe originale værker, og samtidig udtrykke sine synspunkter om det motiv han behandlede.

I de fleste tilfælde viser Ásmundur Sveinssons værker en bestemt begivenhed. Værkerne fortæller ikke en historie med omfattende henvisninger til dens stof; publikum læser sig ikke igennem skulpturerne, men derimod kan man forstå dem som en enkelt billedramme, der i de fleste tilfælde udtrykker det mest dramatiske øjeblik i en historie. Dette stiller ofte krav til at publikum kender historien for at kunne nyde værket - ellers går vedkommende glip af den dramatik, som det udtrykker. Dette forhold kommer tydeligt frem i Ásmundur Sveinssons skulptur *Sæmundur frodi*, som han først færdiggjorde i Stockholm i 1922. Historien handler om en præst, som studerede ved Den Sorte Skole i Paris og som indgik en aftale med djævelen om, at han skulle flytte ham til Island uden at han blev våd. Djævelen skulle så modtage præstens sjæl som løn. Det lykkedes senere Sæmundur at spille djævelen et puds ved at smide Davids salmer i hovedet på fanden selv, så han måtte opgive sit forehavende. Ásmundur Sveinsson valgte at vise det dramatiske øjeblik, da Sæmundur gik til angreb med den hellige bog i hånd. Når man ser denne skulptur - en mand der slår en sæl i hovedet med en bog - er det klart at det er vigtigt at have historien i tankerne og lade den indgå som en integreret del af skulpturens omgivelser. Så har tilskueren mulighed for at gennemskue værket, og man kan inddrage fantasien, og på den måde får Sæmundur og sælen en virkelig dybde.

Det sker tit at Ásmundur Sveinsson giver sine værker en særlig tolkning. I værket *Eva forlader Paradis* fra 1949 viser kunstneren menneskehedens Moder, som en knejsende og statelig kvinde, der i et kort øjeblik stopper op inden hun fortsætter. Ásmundur Sveinsson havde stor respekt for kvin-

úruhamfara, sem verkið vísar til. Þetta verk er annað gott dæmi um nauðsyn þess fyrir áhorfendur að þekkja efni hverrar sögu til að þeir megi njóta túlkunar listamannsins til fulls.

Þær myndir Ásmundar sem tengjast slíkum viðfangsefnum eru yfirleitt hálf-fígúratífar eða næsta óhlutlægar. Listamaðurinn þröngvar ekki „raunverulegu útliti" upp á áhorfendur, heldur fá þeir tækifæri til að láta hugarflugið ljúka verkinu. Listamaðurinn gengur aldrei of nærri sögunni; hann er ávallt meðvitaður um að höggmyndin lifir ekki einungis sem sögulýsing, heldur lifir hún ennfremur sjálfstæðu lífi sem byggir á eigin myndrænum lögmálum.

Á sjötta og sjöunda áratugnum þróuðust höggmyndir Ásmundar Sveinssonar æ meir í átt til afstraktlistar, og um sama leyti tók hann að velja sér oftar en áður myndefni, sem tengdust spurningum um upphaf heimsins, trúarbrögð og tilveruna almennt. Þetta kom vel fram í viðfangsefnum sem bera nöfn eins og *Fæðing* (1949), *Davíð og Goliat* (1952), *Passíutónar* (1956) og *Trúarbrögðin* (1956), svo nokkur séu nefnd. Goðsögulegir fuglar, líkt og *Óðinshrafninn* (1952) og *Fuglinn Fönix* (1961) hefja sig til flugs í verkum hans á sama tímabili.

Ásmundur var sjálfur blendinn í trúnni, eins og flestir íslendingar virðast vera. Viðhorf hans til trúmála koma vel fram í viðtölum hans við Matthías Johannessen, sem komið hafa út í „Bókinni um Ásmund", og ljóst er að hann hugsaði mikið um þessi mál. Það kemur meðal annars fram í frásögn Ásmundar af því að eitt sinn hafi hann verið spurður: „Ertu kristinn?" Hann svaraði: „Mér hefur ekki tekist það. Kristnin gerir svo miklar kröfur."

Kristnin gerir vissulega miklar kröfur. Af svari Ásmundar má vera ljóst, að hann bar mikla virðingu fyrir trúarbrögðum, og taldi þau eitt helsta merkið um þroskaferil mannsins. En hann nefndi einnig að lífinu fylgdi sífelld endurnýjun, og ef að trúarbrögð stöðnuðu, þá myndu þau deyja.

Það var því í góðu samræmi við þetta viðhorf, þegar ein helsta táknmynd kristninnar, krossinn, kom inn í verk hans með nýjum hætti - með endurnýjun hins listræna forms.

Eitt sinn var Ásmundur að vinna að verki sem hann helgaði landnámi Íslands, sem byggðist ljós-

der, og de indtager ofte en helterolle i hans værker. I overensstemmelse hermed er Eva i dette værk ikke et nedbøjet menneske, som er blevet bortvist efter syndefaldet, men derimod en kvinde, som tager skæbnen i egne hænder og selv vælger at forlade det tiltænkte refugium.

I figuren *Eldmessan* fra 1965 vælger Ásmundur Sveinsson at afbilde det tidspunkt, hvor lavaen størkner overfor korset, det mest skæbnesvangre øjeblik i den naturkatastrofe, som værket henviser til. Dette værk er et andet godt eksempel på, at det er nødvendigt for tilskueren at kende til emnet i hver historie, hvis de vil nyde kunstnerens fortolkning fuldt ud.

De af Ásmundur Sveinssons skulpturer der kan forbindes til sådanne historier er for det meste halv figurative eller næsten objektive i deres udtryk. Kunstneren pådutter ikke tilskuerne et „realistisk billede", men derimod får de lejlighed til at bruge deres fantasi på værket. Kunstneren går aldrig for tæt på historien; han er altid bevidst om at skulpturen ikke kun eksisterer som illustration til historien, men også lever et selvstændigt liv, som bygger på billedkunstneriske principper.

I 1950'erne og 60'erne udviklede Ásmundur Sveinssons skulpturer sig mere og mere i retning af abstrakt kunst, og omkring samme tidspunkt begyndte han i højere grad end tidligere at vælge billedstof, som er forbundet med spørgsmålet om verdens skabelse, religion og tilværelsen i al almindelighed. Dette kommer tydeligt frem i de værker som bærer navne som *Fødsel* fra 1949, *David og Goliat* fra 1952, *Passionstoner* fra 1956 og *Religionerne* fra 1952 bare for at nævne nogle enkelte titler. I samme periode stiger de mytologiske fugle som f.eks. *Odinsravnen* (1952) og *Fuglen Fønix* (1961) til vejrs i hans værker.

Ásmundur Sveinsson havde selv et blandet forhold til troen, sådan som de fleste islændinge ser ud til at have det. Hans holdning til religiøse forhold kommer tydeligt frem i Matthías Johannessens interview, som er udgivet i „Bogen om Ásmundur", hvoraf det tydeligt fremgår, at han tænkte meget over disse sager. På et sted fremgår det af Ásmundur Sveinssons fortælling, at han engang fik stillet følgende spørgsmål: „Er du kristen?" Han svarede:

lega á trú forfeðranna og trausti þeirra á guðunum; öndvegissúlurnar áttu að leiða þá til landnáms. Þegar hann sýndi presti nokkrum skissur að verkinu, sem vísaði með svo einhlítum hætti til hinnar fornu trúar, hafði presturinn spurt hvort að kristnin ætti ekki erindi í slíkt verk líka, með því að listamaðurinn setti krossinn inn í myndina. Ásmundur spurði þá á móti: „Má ég gera krossinn afstrakt?" Svarið var: „Já-já, auðvitað." Og það varð úr.

„Det er endnu ikke lykkedes mig. Kristendommen stiller så store krav."

Kristendommen stiller ganske rigtigt store krav. Af Ásmundur Sveinssons svar kan man forstå, at han havde stor respekt for religionen, og mente at det er et af de vigtigste karakteristika i menneskets udviklingsproces. Men han nævnte også, at der med livet følger en konstant fornyelse, og hvis religionen stagnerer, så vil den dø.

Det var derfor i god overensstemmelse med dette synspunkt, at et af kristendommens vigtigste symboler, korset, kom ind i hans værker på en ny måde - via en fornyelse af den kunstneriske form.

På et tidspunkt var Ásmundur Sveinsson i gang med et værk som han havde helliget Islands landnam, og som tydeligvis byggede på forfædrenes tro og deres tillid til guderne; højsædestøtterne skulle vise dem vejen til landnam. Da han viste en præst sine skitser til værket, som på afgørende måde henviste til den gamle hedenske tro, havde præsten spurgt om ikke også kristendommen havde et ærinde i sådant et værk, ved at kunstneren indsatte et kors i billedet. Ásmundur Sveinsson svarede da: „Kan jeg gøre korset abstrakt?" Svaret var: „Ja,ja selvfølgelig." Og sådan blev det.

Hannah Ryggen og trúarlegt myndefni hennar

Håkon A. Andersen

Veflistarkonan Hannah Ryggen, sem fæddist í Malmö árið 1894 og lést í Þrándheimi árið 1970, var mikilvægur frumkvöðull í listrænni endurvakningu vefjarlistar á Norðurlöndum á 20. öld. Hún óf um 100 teppi frá því 1924, en þá settist hún að í Þrándalögum.

Hefðbundinn myndvefnaður einkenndist af skrautlegum flatarmyndum og var hluti af listrænum arfi Hönnuh Ryggen. Samt sem áður var formtjáning hennar einna helst í stíl við expressjónísk og síðkúbísk málverk. Hún hafði óhefðbundna afstöðu til þess sem samtíðin taldi norska myndvefnaðartækni og „þjóðlega" liti. Hannah Ryggen vann ekki eftir frumdrögum eða teikningu. Listakonan, sem var sjálfmenntuð, hafði verkin fullmótuð í huga sér.

Það var ekki aðeins að Hannah Ryggen kæmi með nýja formtjáningu í norska vefjarlist. Hún kom líka með myndefni sem hafði verið óþekkt í greininni. Vefurinn var tæki hennar til að bera fram pólitískan, félagslegan, siðferðislegan og trúarlegan boðskap. Hún er mikilvægur fulltrúi fyrir *boðandi list*, hefð, sem hefur þó nokkuð látið að sér kveða síðan á 19. öld, þvert á allar stílstefnur. Þjóðfélagsáhugi Hönnuh Ryggen var samstíga auknum áhuga á félagslegum og pólitískum hliðum listarinnar í Noregi frá því um 1930; margir listamenn töldu að inntakið væri mikilvægara en hvaða form væri notað. Boð-

Hannah Ryggen og hennes religiøse motiver

Håkon A. Andersen

Tekstilkunstneren Hannah Ryggen (f. 1894 i Malmö - d. 1970 i Trondheim) var en viktig foregangsskikkelse innen vevgenrens kunstneriske renessanse i Norden i det 20. århundre. Ryggen vevet omlag 100 tepper fra 1924 da hun bosatte seg i Trøndelag.

Den tradisjonelle billedvev var preget av en dekorativ flatestil, og var en del av Ryggens kunstneriske arv. Likevel var hennes formspråk nærmere ekspresjonistisk og senkubistisk maleri. Hun hadde en utradisjonell holdning til det samtiden anså som norsk billedvevteknikk og „nasjonalt" farvesyn. Hannah Ryggen arbeidet ikke etter skisse eller kartong. Den selvlærte kunstneren forberedte teppene med „indre bilder".

Ikke bare introduserte hun et nytt formspråk i norsk vevkunst. Hun kom også med en motivkrets som hadde vært ukjent i genren. Veven var hennes redskap til å formidle et budskap av politisk, sosial, moralsk eller religiøs karakter. Hannah Ryggen er en betydelig representant for *engasjert kunst*, en tradisjon på tvers av stilskoler som i særlig grad har gjort seg gjeldende siden 1800-tallet. Ryggens engasjement faller sammen med økende interesse for kunstens sosiale og politiske sider i Norge fra omkring 1930; en rekke kunstnere mente innholdet var viktigere enn hvilken form som ble brukt. Engasjert kunst er dominerende hos Hannah

skapurinn er áberandi hjá henni, hann setur líka svip sinn á trúarlegar myndir hennar, þær falla órjúfanlega inn í lífsverk hennar.

Hún óf þrjú teppi með trúarlegu myndefni. Það elsta er *Bersynduga konan* frá 1926. Teppið, efnið úr Jóh. 8:2-11, sýnir Jesús, sem situr framan við musterið, konuna, sem staðin hafði verið að hórdómi og þrjá skriftlærða og farísea. Sagan er sögð með ólíkum tímasviðum í sömu mynd. Við sjáum prestskrýdda menn úr samtíð listamannsins. Fasmikil prestastétt frá því um 1920 fordæmir örvilnaða konu fyrir siðleysi. Með þessu fágæta myndefni kemur Hannah Ryggen á framfæri útbreiddri, óvinsamlegri hugmynd um kirkju og presta í norrænni samtímamenningu. Síðar hvarf hún frá óvild sinni í garð presta en áhuginn á samtíðarmálum er enn á sínum stað í myndum frá því upp úr 1940.

Árið 1943 voru pöntuð hjá henni 14 teppi í fyrirhugaða Bakkehaugen kirkju í Ósló. Ekki varð úr því að sú kirkja yrði reist. Því lauk listakonan aðeins tveimur af teppunum, einu á hvorn hliðarvegg kirkjunnar þar sem áttu að verða langir, mjóir fletir undir gluggunum. Á öðrum veggnum var ætlunin að hafa úrval úr dæmisögum, hinum megin efni úr Fjallræðunni. Teppið *Glataði sonurinn* frá 1944 var síðan aukið með stykki sem saumað var neðan á það. *Salt jarðar* frá 1946 er gert eftir orðum Jesú í Fjallræðunni: „Þér eruð salt jarðar" („Matt. 13V" er ofið í teppið). Þjáðir og ofsóttir menn umkringja Krist á krossinum, þar eru komnir Norðmenn í fangabúðum Þjóðverja í seinni heimsstyrjöld, presturinn og skáldið Kaj Munk sem nasistar myrtu 1944 og leikpredikarinn Hans Nielsen Hauge, sem ofsóttur var í kringum aldamótin 1800. Þjáningar og dauða Krists og líf þeirra sem við ofsóknir búa má líta á sem tvítekningu á sama minni, það er myndlistarhefð frá því um og upp úr fyrri heimsstyrjöld. *Salt jarðar* var síðar hlutað í þrennt: *Jeg risser ditt navn, Laurits Sand* (á þann hluta var saumaður viðauki), *Dauði Kaj Munks* og *Hans Nielsen Hauge*.

Teppi Hönnuh Ryggen - eins þau sem eru með trúarlegu myndefni - eru mótuð af eindregnum boðskap um líf, mönnum samboðið, og ádeilu á allt það sem brjóta vill það niður.

Ryggen, noe som også setter sitt preg på de religiøse motivene. De er naturlig integrert i hennes livsverk.

Hun vevet 3 tepper med religiøst motiv. Det eldste er *Synderinnen* fra 1926. Teppet - med motiv fra Joh. 8.2-11 - viser Jesus som sitter foran templet, kvinnen som er grepet i ekteskapsbrudd og 3 skriftlærde og fariseere. Historien er gjengitt med ulike stadier i samme bilde. Vi ser menn med geistlige drakter fra kunstnerens samtid. Et mektig presteskap fra 1920-årene fordømmer en fortvilt kvinne for umoral. Med dette sjeldne motivet formidler Ryggen en utbredt negativ oppfatning av kirke og presteskap i samtidens nordiske kulturliv. Hannah Ryggen forlot senere den antiklerikale holdningen, men samtidsengasjementet er tilstede også i 1940-årenes religiøse motiver.

I 1943 fikk Ryggen i oppdrag å veve 14 tepper til den planlagte Bakkehaugen kirke i Oslo. Den ble imidlertid ikke bygget. Bare 2 av teppene ble derfor ferdig, ett til hver av det prosjekterte kirkeskipets sidevegger med lange, smale felt under vinduene. På den ene siden skulle man ha utvalgte lignelser, på den andre temaer fra Bergprekenen. *Den fortapte sønn* fra 1944 fikk senere påsydd et parti nedenfor. *Jordens salt* fra 1946 bygger på Jesu ord fra Bergprekenen: „Dere er jordens salt" („Matt. 13V" er innvevd). Jesus på korset omgis av lidende og forfulgte mennesker: nordmenn i tysk fangenskap under 2. verdenskrig, dikterpresten Kaj Munk som nazistene myrdet i 1944 og legpredikanten Hans Nielsen Hauge som ble forfulgt omkring 1800. Kristi pasjon og lidende og forfulgte menneskers liv ses så å si som en „dobbelteksponering", en ikonografisk tradisjon fra tiden etter 1. verdenskrig. *Jordens salt* ble senere delt i 3; *Jeg risser ditt navn, Laurits Sand* (fikk påsydd en ny nedre del), *Kaj Munks død og Hans Nielsen Hauge*.

Hannah Ryggens tepper - også de med religiøst motiv - er preget av sterkt engasjement for menneskeverdig liv og mot alt som vil bryte det ned.

Mikines

Bárður Jákupsson

„Á hesum veðurbardu klettum eru litirnir svartir, gráir og grønir, og níggju av ársins mánaðum brótast havaldurnar móti strondini, og menniskju seta lívið í váða"

S. E. Joensen-Mikines

Sámal Elias Joensen (1906-79), ið borin varð í heim í Innistovu í Mykinesi, kendi seg alt lívið so tætt bundnan at sínum upphavsins heimi, hesi fjarskotnu útoyggj, henna náttúru og menniskjum, at hann bar navn av henni. Joensen-Mikines, ella bara Mikines, sum vit plaga at rópa hann, er Føroya fyrsti professionelli listamaður. Í 1928 fór hann til tann stóra býin Keypmannahavn at fáa sær listarliga útbúgving. Teir fæðstu av landsmonnum hansara mundu um tað mundið hava hóming av, hvussu týdningarmikið hetta var, at ungur føroyingur á fyrsta sinni skuldi gera listina til sítt lívsstarv.

Føroyingar hava í øldir givið kenslum sínum listarligan form í skaldskapi, kvøðing og dansi. Um aldamótið sóust teir fyrstu landslagsmálningarnir, men myndlistin kom av álvara fyri seg í 1930árunum, tá ið Mikines kundi vísa føroyingum, at hendan nýggja listagrein kundi brúkast til annað enn bara at gera hugnamyndir úr náttúruni. Við myndum kundi tú greiða frá tí, í huganum búði og geva ónevndum kenslum skap. Lívsverk Mikinesar hevur sítt pláss í mentanarstríði føroyinga - stríðnum fyri tjóðskaparligum samleika, sum ígjøgnum alla 20. øld støðugt hevur givið íblástur til skapandi

Mikines

Bárður Jákupsson

„På disse forrevne klippeøer er farverne sorte, grå og grønne, og de ni måneder af året vasker oceanets bølger over klipperne, og mennesker sætter livet på spil".

S. E. Joensen-Mikines

Sámal Elias Joensen (1906-79), der kom til verden på den vestligste af Færøerne, den brændingsomkransede utilgængelige lille klippeø Mykines, følte sig hele livet så fast knyttet til sin oprindelses verden, dens natur og mennesker, at han tog sin fødeø ind i efternavnet. Joensen-Mikines, eller bare Mikines, som han almindeligvis kaldes, er Færøernes første professionelle kunstner. I 1928 rejste han til den store by København for at få en kunstnerisk uddannelse. De færreste af hans landsmænd kunne vel dengang ane, hvilken skelsættende begivenhed det var, at en ung færing for første gang i historien gjorde kunsten til sin levevej.

Færinger har i århundreder udtrykt sig kunstnerisk alene igennem digtning, kvadsang og dans. Et landskabsmaleri opstod ved århundredskiftet, men billedkunsten fik for alvor sit gennembrud i 1930erne, da Mikines kunne vise færinger, at denne nye kunstart kunne bruges til andet end blot at skildre naturstemninger. Med billeder kunne man berette om det, der fylder sindet og udtrykke usigelige følelser. Mikines' livsværk fylder sin plads i den færøske kulturkamp - den kamp for national identitet, der igennem det 20. århundrede til stadighed

virksemi og skapað møguleikar fyri nýggjum listarligum frambrotum.

Mikines greiddi fegin frá góða barndómi sínum. Men har var altíð ein angist. Tá ið menninir vóru á havinum ella í bjørgunum, var hann altíð bangin um teir. Hendan samkennandi ræðslan fylgdi honum alt lívið og hon setti síni merki á list hansara. Hann kendi náttúruna, ikki einans sum eitt vakurleikans undurverk, men sum eina bæði tølandi og ræðandi altfevnandi megi, sum menniskjuni eru bundin at. Frá 1933 verður deyðin eitt megintema - ein listarligur grundtóni. Tá ið sluppin „Neptun" gekk burtur í ódnarveðri á heimleið undan Íslandi í 1934, misti tann lítla bygdin mangar av sínum ungu monnum - kunningar, skyldmenn og vinmenn hjá málaranum. Tuberklarnir herjaðu og raktu mong húski - Mikines, ið var elstur av seks systkjum, mátti soleiðis sum ungur fylgja bróðir og systur og faðirinum til gravar. Um jarðarferðina hjá pápanum sigur Mikines soleiðis frá: „Eg kendi mitt í sorgini og sakninum alt, ið hendi, sum eina listarliga uppliving, myndina av kistuni, ið varð borin upp á oynna, niðan í bygdina, har hann hevði verið eitt andaliga livandi menniskja, berararnar í stovuni og móðir, ið saman við teimum mongu konunum stóð nívd av sorg og gráti". Listamaðurin hevur ein sorgarbornan tvíbýttan leiklut. Sjálvur er hann heimleysur - uppgáva hansara er at taka á seg kvølina hjá teimum ónevndu. Í hesari týðing verður hann luttakari, endurloysari.

Í list síni átekur Mikines sær pínunar byrðu. Í døkkum monumentalum kompositiónum frá 1930árunum málar hann tey syrgjandi. *Á deyðastrá. Um børuna. Eftir jarðarferð.* Myndamálið er asketiskt, einfalt, við stórum mótsetningsfullum myrkum og ljósum flatum, í maktfullari loddrættari og vatnrættari rørslu kemur fram kenslan av lagnufelagsskapi. Hetta er bygdin, ið stendur um børuna, í sorgarinnar felagsskapi varða øll av tí deyða. Lívið er ein gáta. Deyðin kann ikki fatast. Sorgin tyngir tey, men boyggir tey tó ikki. Málningar sum *Ervi* vitna um treystleika og dirvi, teirra undurfulla styrki hevur røtur sínar í felagsskapi og álitisfullari guðstrúgv.

Undir krígnum fær Mikines áhuga fyri *litinum* í málninginum. Við temanum grindadráp kemur lit-

har inspireret til kreativ virksomhed og skabt nye kunsteriske udtryksmuligheder.

Mikines berettede gerne om sin pragtfulde barndom. Men der var altid en angst. Når mændene var på fiskeri eller klatrede i fuglebjergene, var han altid bange for, at der skulle ske dem noget ondt. Denne medfølende angst var hele livet nærværende og satte sit mærke på hans kunst. Han kendte naturen, ikke kun som skønhedens underværk, men som en både besnærende og skræmmende magt, som mennesket beror på. Fra 1933 bliver døden et centralt tema - en kunstnerisk grundtone. Da kutteren „Neptun" forliste i et uvejr på vej hjem fra fiskeri ved Island i 1934, mistede den lille bygd en stor del af sine unge mænd - malerens bekendte, slægtninge og kammerater. Tuberkulosens svøbe hærgede og ramte de fleste familier - Mikines, der var ældst af seks søskende, måtte således som ung mand følge en søster og en broder samt faderen til graven. Om faderens jordefærd udtrykker Mikines sig således: „Jeg følte midt i sorgen og savnet alt, hvad der skete, som en kunstnerisk oplevelse, billedet af kisten, der blev båret op på øen, op til bygden, hvor han havde været et åndeligt levende menneske, bærerne i hjemmets stue og moder, som sammen med de mange kvinder stod knuget af sorg og gråd". Kunstneren har en tragisk todelt rolle. Oplevelsen af det kunsteriske tema skaber distance, samtidig med, at han påtager sig de unævntes kval. Selv er han hjemløs.

I sin kunst påtager Mikines sig lidelsens byrde. I sortladne monumentale kompositioner fra 1930erne maler han de sørgende. *Ved dødslejet. Før jordfæstelsen. Efter begravelsen.* Tonesproget er asketisk, enkelt, med store modsætningsfulde mørke og lyse flader, i magtfuld lodret og vandret bevægelse kommer følelsen frem af skæbnefællesskab. Det er bygden, der står omkring båren, i smertens fællesskab er alle den dødes pårørende. Livet er en gåde. Døden kan ikke fattes. Sorgen tynger dem, men bøjer dem dog ikke. Malerier som *Gravøl* vidner om tapperhed og mod, deres beundringsværdige styrke har sine rødder i fællesskab og tillidsfuld gudstro.

Under krigen bliver Mikines optaget af *farven* som malerisk udtryksmiddel. Med temaet grindedrab kommer der farve og bevægelse, lidenskab og

ur og rørsla, eldhugi og brátt kenslulag inn í myndirnar, og hesin nýggi hugburður loysir upp fyri, at hann, sum hann sjálvur tekur til, kann koma burtur úr „deyðamyrkrinum". Málningurin *Kristus á Genesaret Vatni* er málaður í 1944 - í heimsbardagans ragnarøkki. Teimum árunum, tá ið Mikines saðlaði um og broytti stíl. Í 1933 hevði hann brúkt sama myndevni á altartalvuni til ta nýggju kirkjuna á Kirkju í Fugloy. Hetta temað, og eitt líknandi - Kristus stillar stormin - tók hann uppaftur fleiri ferðir tey komandi árini, m.a. í málninginum *Jesus stillar stormin* 1965 - eitt av hansara seinastu vælevdnaðu verkum. Hendan gløðandi koloristiska komposition er ímillum útkøstini til altartalvuna í Kirkjubøar kirkju, ið varð tikin í nýtslu aftur eftir umbygging í 1967.

Langt er ímillum líðingarmyndirnar úr 1930árunum og *Pietà* 1950. Litir, pensilsstrok, linjur og komposition - alt er broytt. Men tann ekspressiva heildin og tann upprunakenda religiøsa kenslan, ið sermerkir listamannin, er framvegis sannkennandi. Stórar skákrørslur ímóti tí hallandi krosstrænum eru hugtakandi, í litinum er sinnisrørsla.

Eftir kríggið broytist áhugin hjá Mikines frá tí frásagnarkenda til meira formligt innihald og framburð. Hann málar bygdir og býlingar, landsløg og útsýni - serliga úr Mykinesi - og rímiligt er at nevna hann koloristiskan landslagsmálara. Og andlitsmálara. Men í 1950árunum leitar hann aftur til myndevni síni frá 1930árunum, og í syntesu av hesum passiutema og teirri nýggju kolorismuni skapar hann eina rød av sínum glógvandi høvuðsverkum. Í *Líkfylgi* 1951 finst tann talandi megin, ið eyðkennir bestu málningarnar hjá Mikines. Fyrst av øllum byggir hendan megi á litirnar. Myrkabrúnt, ljósamórreytt, blátt í húgvum og vestum, reyðlig andlit, heystgult gras, tó djúpt tónandi av nýligum æli og komandi skýming, ið tekur valdið frá køldu glæmuni á luftini yvir fjallagreinini.

Mikines spældi á mangar streingir. Landslagslist hansara fevndi um bæði romantiska náttúrukenslu og formligar royndir við mótsetningslitum og abstraherandi kompositiónum. Samanum tikið skal sigast, at tað religiøsa umboðar ein tátt ímillum aðrar. Bíbilsk myndevni finnast at kalla ikki í „døkka" tíðarskeiði Mikinesar 1933-42, ið William Heinesen

temperament ind i maleriet, og denne nye holdning åbner for, at han, efter eget udsagn, kan komme ud af 1930ernes „dødsmørke" Maleriet *Kristus på Genesareth Sø* er malt i 1944 - i krigens ragnarok. De år, hvor Mikines sadlede om og ændrede stil. I 1933 havde han anvendt samme motiv på altertavlen til en ny kirke i Kirkja på Fugloy. Dette tema, samt det beslægtede Kristus stiller stormen, blev taget op flere gange de følgende år, bl.a. i maleriet *Jesus stiller stormen* 1965 - et af hans seneste helstøbte værker. Denne glødende koloristiske komposition er blandt udkastene til altertavlen til en nyrestaureret kirke i Kirkjubøur, malt i 1967.

Der er lang afstand imellem 1930ernes lidelsesbilleder og *Pietà* 1950. Farver, penselsstrøg, linjer og komposition - alt er ændret. Men den ekspressive helhed og primære religiøse følelse, der er kunstnerens særkende, har den samme integritet. Store diagonale bevægelser mod det hældende korstræ er betagende, i farven er der lidenskab.

Efter krigen flyttes Mikines´ engagement delvis fra episk til malerisk formelt indhold og udtryk. Han maler bygdemotiver, landskabspartier og udsigter - især fra Mykines - og kan i høj grad karakteriseres som en koloristisk landskabsmaler. Og portrætmaler. Men i 1950erne opsøger han igen sine motiver fra 1930erne, og i en syntese af denne passionstematik og den nye kolorisme skaber han en række af sine glødende hovedværker. I *Ligfølge* 1951 findes den talende kraft, der er fremtrædende i Mikines´ bedste billeder. Først af alt bygger denne kraft på farverne. Mørkebrunt, lysebrunt, blåt i huer og veste, rødlige ansigter, efterårsgult græs, dog dybt tonende af en nylig overstået regnbyge og begyndende skumring, der tager magten fra himlens kolde skær ved fjeldets ryg.

Mikines spillede på mange strenge. Hans landskabsmaleri spændte fra romantisk naturfølelse til formel eksperimenteren med komplementærfarver og abstraherende udtryk. Sammenfattende skal siges, at det religiøse udgør én dimension blandt andre. Bibelske motiver er stort set fraværende i Mikines´ „mørke" periode 1933-42, som William Heinesen kaldte hans „kunstneriske passionsmusik". Talrige skildringer af sygelejer og begravelser, men også storladne monumentale skildringer af den

nevndi hansara „listarliga passiumusikk". Mangar lýsingar av sjúkralegum og jarðarferðum, men eisini stórfingnar monumentalar lýsingar av lágum tjøraðum lonum, ið krúpa saman undir krossinum á kirkjutorninum við ytstu strond, hava ein religiøsan tóna. Tær spegla ta grundfestu kristnu trúnna, ið sermerkja eina føroyska bygdarmentan, sum Mikines var lutur av. Frá 1944 kemur fram Kristus, ið sigur við Pætur á Genesaret Vatni: „Fátrúni maður, hví ivaðist tú?", og Kristus, ið kennir sjómansins neyð og stillar stormin á havinum. Hansara triðja bíbilska tema er niðurtøkan av krossinum. Í pietà-myndunum kemur til sjóndar tann romantiski lithugburðurin, ið eyðkennir málningarnar eftir kríggið - íblásturin frá Delacroix, ið vinnur á áhuganum fyri Munch, sum hevði sett sín dám á 1930árini. Av høvuðsverkum frá miðskeiðis í 1950árunum, ið ikki hava bíbilskt myndevni, men kortini ein eyðsæddan religiøsan grundtóna, skal nevnast *Um børuna* uml. 1953, *Skilnaður (Postbáturin)* 1955 og *Súgur við lendingina* 1952.

Í Mikinesar týdningarmesta tema - tí tema, har hann leitaði serliga víða og flutti seg longst á nýskapandi leið - grindadrápinum - finnur man lykilin til at fata hansara álvarsomu støðutakan til lívið og listina. *Grindadráp* 1965 er ímillum teir seinastu týdningarmiklu málningarnar frá hansara hond, málaður stutt áðrenn heilsan av álvara fór at bila. Myndin er tað bera blóð. Vit síggja beint í benið á hvali, ið liggur høvuðleysur fremst í myndini, og fáa ikki eyguni av tí opna barkanum. Reyðir og svartir litflatar - við onkrum grønum og veikum hvítum skeinum uppií. Sterkt og sannførandi kemur fram í pensilsstrokunum øll hansara vitan - alt, hann hevur stritt seg fram til ígjøgnum eitt virkið, men alt annað enn lættvunnið lív.

lille bygds tjærede huse, der kryber sammen under kirkespirets kors ved den yderste kyst, har en religiøs tone. De afspejler den grundfæstede kristne tro, der kendetegner den færøske bygdekultur, han identificerede sig med. Fra 1944 optræder Kristus, der på Genesareth Sø siger til Peter: „Du lidet troende, hvorfor tvivlede du?", samt Kristus, der kender sømandens angst og stiller stormen på havet. Hans tredje bibelske tema er nedtagelsen af korset. I pietà-billederne kommer den romantiske farveholdning, der kendetegner efterkrigstidens maleri, især til syne - inspirationen fra Delacroix, der overskygger 1930ernes fascination af Munch. Af hovedværker fra midten af 1950erne, der ikke har bibelsk motiv, men dog en umiskendelig religiøs grundtone, bør nævnes *Omkring båren* omkr. 1953, *Afsked (Postbåden)* 1955 og *Brådsø* 1952.

I Mikines' mest centrale tema - det tema, hvor han spændte videst og kom længst på en nyskabende kompositorisk vej - grindedrabet - finder man en nøgle til forståelse af hans dybt alvorlige stillingtagen til livet og kunsten. *Grindedrab* 1965 er blandt de sidste betydelige fra Mikines' hånd, malet kort før helbredet for alvor begyndte at svigte. Der er blod overalt. Vi ser lige ind i en hovedløs hvals blodige kød, og har svært ved at få øjnene fra dens afskårne strube. Billedet domineres af røde og sorte flader - derudover er der kun nogle få grønlige og blege hvide hastige strøg. Stærkt og overbevisende kommer al hans viden og erfaring frem i penselsstrøgene - alt, hvad han har kæmpet sig frem til gennem et virksomt, men alt andet end letvundet liv.

Sáttmálinn við náttúruna

Charlotte Christensen

Ævistarf Sigurjóns Ólafssonar greinist í tvo, skýrt afmarkaða kafla. Fyrst skal nefna höggmyndirnar frá Danmörku, sem hann gerði á námsárunum á Listakademíunni og sem samstarfsmaður merkra, danskra myndhöggvara upp úr 1930, en jafnframt þeim gerði hann sjálfstæðar, mjög frumlegar myndir. Eftir 1945 eru svo höggmyndir gerðar á Íslandi. Á Danmerkurárunum er maðurinn aðalviðfangsefnið í höggmyndum hans, eftir heimkomuna til Íslands leitar andi náttúrunnar inn í form sem eru óhlutbundin, þau óðlast líf af öflum sem eru manninum óháð.

Sigurjón fæddist á Eyrarbakka 1908. Strax sem ungur drengur sýndi hann óvenjulega, listræna hæfileika. Þessar gáfur glötuðust ekki, lífsreyndur kennari hans, Aðalsteinn Sigmundsson, hvatti hann til dáða, kenndi honum teikningu og útvegaði drengnum, sem þyrsti í myndir, myndskreyttar bækur til að örva hann. Árið 1923 fluttist fjölskyldan til Reykjavíkur og þar fékk Sigurjón leiðsögn hjá málaranum Ásgrími Jónssyni og síðar Einari Jónssyni myndhöggvara. Akademíska menntun var þá ekki að fá á Íslandi svo að tæplega tvítugur fór Sigurjón til Kaupmannahafnar til að stunda nám við Konunglega listaháskólann á Charlottenborg.

Í bréfum til fjölskyldunnar segir Sigurjón frá því þegar hann fékk í september 1928 fyrstu áheyrn sína hjá hinum volduga prófessor í höggmyndalist, Einar Utzon-Frank. Sigurjón sýndi þá verk sín frá

Pagten med naturen

Charlotte Christensen

Sigurjón Ólafssons livsværk falder i to distinkte halvdele. Tidligst finder vi skulpturerne fra Danmark, udført under hans læretid på Kunstakademiet og som medarbejder for de store, danske billedhuggere i 1930erne, skabt samtidig med hans selvstændige, dybt originale arbejder, siden, efter 1945, hans billedhuggerværker i Island. Under tiden i Danmark står mennesket i centrum for hans friskulpturer, efter hjemkomsten til Island trænger ånden i naturen sig ind i de abstrakte former, der besjæles af ikke-menneskelige kræfter.

Allerede som dreng i landsbyen Eyrarbakki, hvor Sigurjón fødtes i 1908, havde han vist usædvanlige, kunstneriske anlæg. Denne begavelse gik ikke tabt, men blev tidligt opmuntret af hans kloge lærer Aðalsteinn Sigmundsson, der gav ham tegneundervisning og skaffede illustrerede bøger til inspiration for den billedhungrende dreng. I 1923 flyttede familien til Reykjavik, og her modtog han vejledning af maleren Ásgrimur Jónsson og siden af billedhuggeren Einar Jónsson. En egentlig, akademisk uddannelse fandtes ikke ved denne tid i Island og som knap tyveårig rejste Sigurjón til København for at frekventere Akademiet for de Skønne Kunster på Charlottenborg.

Han beretter selv i breve til familien om den første audiens hos den magtfulde skulpturprofessor Einar Utzon-Frank i september måned 1928, hvor han foreviste sine arbejder fra Island, og blev opta-

Íslandi og var tekinn sem nemandi í akademíuna. Það var ekki vegna mótaðra mynda, sem hann hafði meðferðis, heldur vegna teikninga sinna. Í sömu bréfum gleðst hann yfir auðlegðinni í söfnum í Kaupmannahöfn og yfir öllum listaverkabókunum í bókasafni akademíunnar. Meðal þeirra forréttinda sem nemendur skólans nutu var ókeypis aðgangur að mörgum tónleikum sem Sigurjón notaði sér dyggilega. Honum tókst að öngla saman fyrir nokkrum mikilvægum námsferðum. Hann fór á mótorhjóli til Parísar í maí 1930, í þeirri ferð skoðaði hann dómkirkjurnar í Rheims og Köln. Síðan fór hann til Ítalíu 1931-32 þar sem gat að líta Donatello og Michelangelo í allri sinni reisn. Meðal þeirra viðurkenninga sem Sigurjóni hlotnuðust á námsárunum var litla gullmedalía Listaháskólans 1930 fyrir styttuna *Verkamður*, tveggja metra háa höggmynd. Það er ekki laust við að hann sé stoltur þegar hann skrifar heim að Thorvaldsen hafi líka verið 22 ára þegar hann fékk gullmedalíuna. Verkamaðurinn var myndefni sem átti mjög hug Sigurjóns á yngri árum, pólitísk samúð hans var með kommúnistum. Hann gerði margar höggmyndir af vinnandi fólki, og skal hér nefna lágmyndina *Saltfisksstöflun*, sem sýnir konur stafla saltfiski, og granítmyndirnar, *Landbúnað og handiðn* og *Verslun og iðnað* sem eru stórgerð en sannmannleg minnismerki á torginu framan við ráðhúsið í Vejle. Margar myndir hans af vinnandi fólki eru nú glataðar.

Alla ævi var maðurinn viðfangsefni Sigurjóns þegar hann gerði andlitsmyndir sínar, meðal þeirra bestu frá árum hans í Danmörku eru styttan af vini hans skáldinu Otto Gelsted og brjóstmyndin af myndhöggvaranum Johannes C. Bjerg. Styttan af Otto Gelsted, sem hallast aftur á bak, leiðir hugann að goðmögnum heimspeki og skáldskapar en sjálfbirgingurinn Johannes C. Bjerg er sýndur sem drambsamur, ítalskur málaliðsforingi. Það hefði verið eftir listfræðingnum Christian Elling að kalla þetta bersögula portrett brjóstmynd til að setja á hest. Á sama tíma og Sigurjón vann hin natúralísku verk, en stórkostleg andlitsmynd af móður hans færði honum Eckersberg-heiðurspeninginn 1939, sótti hann á önnur mið í súrrealískum verkum sínum. Þar má sjá listræn hrif frá Hans Arp og síðar Brâncuşi og eins samkennd með dönsku listamönnget som akademielev. Ikke i kraft af de modellerede værker, han havde med, men på grundlag af sine tegninger. Samtidig glædede han sig over rigdommen i de københavnske museer og Kunstakademiets Biblioteks omfattende samlinger af kunstbøger. Blandt de privilegier, de akademistuderende nød, var også gratis adgang til mange koncerter, hvilket Sigurjón Ólafsson ivrigt benyttede sig af. Ved nøjsomhed og afsavn lykkedes det ham at få råd til nogle vigtige studieture, på motorcykel til Paris i maj måned 1930, hvor han på rejsen gjorde bekendtskab med katedralerne i Rheims og Köln, og sidenhen til Italien 1931-32, hvor Donatello og Michelangelo manifesterede sig for ham i al deres storhed. Blandt de sejre, Sigurjón Ólafsson vandt under akademitiden, var tildelingen af Akademiets lille guldmedalje i 1930 for den to meter høje skulptur *En Arbejder*. Ikke uden stolthed skriver han hjem, at billedhuggeren Thorvaldsen også var 22 år gammel, som han selv, da han modtog guldmedaljen. Arbejderen som emne for kunsten optog Ólafsson stærkt i ungdommen, hvor hans politiske ståsted var at finde hos kommunisterne. Det arbejdende menneske gengav han i flere, nu tabte skulpturer, og i de to store udsmykninger *Kvinder, der stabler klipfisk* og de monumentale fremstillinger af *Landbrug og Håndværk* og *Handel og Industri*, både robuste og varmt menneskelige monumenter til pladsen foran rådhuset i Vejle.

Igennem hele livet arbejdede Sigurjón Ólafsson med mennesket i sine portrætter, hvoriblandt de mest fremragende fra den danske tid viser digteren og vennen Otto Gelsted i tilbagelænet, intellektuel gratie og den vigtige billedhugger Johannes C. Bjerg som storsnudet condottiere. En buste til hest, kunne kunsthistorikeren, Christian Elling, have fundet på at kalde det afslørende portræt. Sideløbende med de naturalistiske værker, hvoraf det magtfulde portræt af kunstnerens mor i 1939 havde indbragt ham Eckersberg medaillen, gik Sigurjón Ólafsson andre veje i sine surrealistiske værker. Blandt de kunstneriske aner sporer man Hans Arp og senere Brâncuşi, ligesom man finder en samhørighed med danskerne Sonja Ferlov og Ejler Bille. Vigtigst blandt disse værker er udkastene til det fremsynede, men ikke realiserede mindes-

unum Sonju Ferlov og Ejler Bille. Mikilvægust af þessum verkum eru frumdrögin að framúrstefnulegu minnismerki um H. C. Andersen frá 1937. Aldrei var þetta minnismerki sett upp en Sigurjón vann með arkitektinum Flemming Teisen og listmálaranum Egon Mathiesen að hugmyndum að menningarhúsi fyrir börn í Tívolí. Þeir litu til rússneskra fyrirmynda og vildu útbúa handa börnunum leikhús, ævintýrasal og leikstofu auk bókasafns og leikrýmis. Því miður var þetta hús aldrei byggt en nokkrar af myndum Sigurjóns af börnum að leik skreyttu síðar Landsbanka Íslands í Reykjavík.

Í lok fjórða áratugarins fór Sigurjón að nota tré í höggmyndir sínar undir áhrifum frá afrískri og pólýnesískri list og hann náði langt með óhlutbundinni formtjáningu í styttunni *Maður og kona* (1939) sem raunar var hafnað á vorsýningu á Charlottenborg en þar hafði Utzon-Frank klíkan völdin. Þegar seinni heimsstyrjöldinni lauk fór Sigurjón með fyrsta skipi til Íslands, hann var ákafur að taka loks til hendinni fyrir listina í föðurlandi sínu. Hann settist að í Laugarnesi og bjó þar til æviloka. Íslensku verkin sýna samþættingu á vaxandi, súrrealískri abstraksjón og þeim leik að efninu sem hann hafði náð valdi á í allmörgum verkum sínum frá árunum 1930-40 og nýtt primitift raunsæi. Hin máttuga, íslenska náttúra brýst fram bæði í natúralískum og óhlutbundnum höggmyndum sem af og til skírskota til fornra sagna. Gamlar særingar blandast inn í nokkrar höggmyndir hans (Galdrastafir) og sögur úr biblíunni birtast í skáldlegum samsetningarmyndum þar sem listamaðurinn er af eigin áhuga í kristnum hugmyndaheimi. Elst af þessum verkum er *Glataði sonurinn* frá 1957-58, tréstytta, þrungin krafti og leitandi upp á við svo sem til himna. Himnastigi, tenging jarðar og himins, sem englar ganga um, var viðfangsefni hans í mörgum myndum, fyrst 1958 í djarfri, næstum gamansamri mynd úr birki og járni, síðar í fíngerðum stiga úr tré frá 1982. Í dvöl á heilsuhælinu á Reykjalundi gerði hann árið 1961 *Píslarvott*; þar hafa örvar úr málmi níst klofinn viðinn í styttunni, það er rétt eins og þar sé kominn heilagur Sebastian. Það er umkomuleysi í veikbyggðu forminu og rekaviðurinn leiðir hugann að veltingi og svima - andstæðan við þetta er þyngdin og alvaran í skírnarfontinum í Selfoss-

mærke for H. C. Andersen fra 1937, hvor han sammen med arkitekten Flemming Teisen og maleren Egon Mathiesen planlagde et kulturhus for børn i Tivoli. De havde skelet til russiske forbilleder og ville give børnene både et teater, en eventyrsal og en legestue foruden et bibliotek og en legeplads. Synd, at huset ikke blev opført, men en del af Sigurjón Ólafssons skulpturer af børn i leg kom siden til at dekorere den islandske landsbank i Reykjavik.

I slutningen af 1930erne begyndte han at arbejde med træ i sine skulpturer, under indflydelse af afrikanske og polynesiske arbejder og han nåede langt med det abstrakte formsprog i skulpturen *Mand og Kvinde* (1939), der såmænd blev refuseret af Charlottenborgs Forårsudstilling, hvor Utzon-Frank-fløjen havde magten. Da anden verdenskrig var til ende, tog Sigurjón Ólafsson det første skib tilbage til Island, grebet af en voldsom trang til endelig at kunne virke for sit eget lands kunst. Han bosatte sig på Laugarnes, hvor han kom til at leve resten af sit liv, og hvor hans museum idag har samlet de fleste af hans betydelige skulpturer. De islandske arbejder viser en syntese imellem den spirende surrealistiske abstraktion og den leg med materialet, han var nået frem til i en del af skulpturerne fra 1930erne og en ny, primitivistisk realisme. Den kraftfulde islandske natur gennemtrænger både de naturalistiske og de abstrakte billedhuggerværker, der lejlighedsvis peger hen på fortidens sagn og myter. Gamle trolddomsformularer indgår i nogle af hans skulpturer (*Galdrastafur*), ligesom Bibelens fortællinger gestaltes i poetiske assemblager, hvor Sigurjón Ólafsson af egen drift bevæger sig ind i den kristne forestillingsverden. Den tidligste af disse er *Den fortabte søn* fra 1957-58, en dynamisk, himmelstræbende træskulptur. Emnet Jakobsstige, bindeleddet imellem Jord og Himmel, hvor englene vandrer, beskæftigede ham i flere skulpturer, tidligst i 1958 i en djærv, næsten humoristisk version i birketræ og jern og siden i den finurlige trappestige i træ fra 1982. Under sanatorieopholdet på Reykjalundur udførte han i 1961 den store *Martyr*, hvor metalpile har gennemboret træfigurens kløftede form som en hellig Sebastian. Den udsathed, der findes i denne skrøbelige form og drivtømmerets konnotationer af omtumlethed modsvares af tyng-

kirkju. Alvöruþrungnar trúarvitnanir eru *Þrenning*, sem steypt var sem stór mynd í brons rétt eftir dauða listamannsins, og *Upprisa*, næstum óhlutbundin höggmynd úr tré frá 1975 þar sem auðmýkt frammi fyrir listinni og lífinu öðlast samstillt form. Sjálfur kallaði hann *Auðmýkt*, tréstyttu þar sem ljóst form brýst út á milli tveggja, dökkra viðarbúta, rétt eins og þegar vetrarsæði gægist upp úr dökkri mold. Þessi leit að ljósinu er sameiginlegt kennimerki á þeim höggmyndum Sigurjóns sem fjalla um hið trúarlega í kristnum skilningi, jafnvel slangan í *Freistingum* hreyfir sig á sama hátt móti himni.

den og overbevisning i døbefonten til Selfosskirkja. Alvorsfulde religiøse udsagn er *Treenighed*, der støbtes i bronce i stort format efter hans død og den næsten abstrakte træskulptur *Opstandelse* fra 1975, hvor billedhuggerens ydmyghed over for kunsten og livet får sit endelige, harmoniske udtryk. Selv har han givet betegnelsen *Ydmyghed* til en træskulptur, hvor den lyse form trænger sig igennem to mørke trægærder, som vintersæden der rejser sig af den sorte muld. Denne søgen mod lyset er det samlende kendemærke for de skulpturer af Sigurjón Ólafsson, der beskæftiger sig med det religiøse i kristen forstand - selv slangen i *Fristelser* udfører samme bevægelse mod Himlen.

Robert Jacobsen

Per Hovdenakk

Það er einkenni á list Roberts Jacobsens, sem margir hafa undrast en færri getað útskýrt, - að hann sveiflast óhikað frá hreinni abstraktlist yfir í fígúratífar myndir sem tjá frásagnarefni. Ef til vill mætti skýra þetta með sýn hans á frásögnina, atburðinn og framvinduna. Og svo hreyfing, sem er ríkur þáttur, einnig í abstrakt höggmyndum hans, hún knýr áhorfandann til að ganga umhverfis myndirnar og skynja þannig leik þeirra að rými og formi.

Í eldri „brúðunum" fær frásögnin lausan tauminn, hún verður oft á tíðum spaugileg en stundum, þó sjaldnar, örlítið háðsk og ögrandi. Trúarlegt efni er að finna í mörgum brúðunum, en einnig má finna í abstrakt höggmyndum hans vísanir, einkum í arkitektúr endurreisnar og skiptingu myndflata í tákn og leik að línum með táknræna merkingu. Robert Jacobsen hefur kynnt sér vel ítalska og bæverska kirkjulist, einkum virðist krossfestingin honum hugleikið myndefni. Það má augljóslega sjá á altaristöflunni í Hjerting kirkju, þar sem krossinn er umlukinn svífandi myndum.

Í þessum smámyndum má auðveldlega greina náin kynni Roberts Jacobsens af afrískri list, þar sem listaverkið - listmunurinn sem slíkur - er guðdómlegur og hefur guðdóminn sjálfan að viðfangsefni. Ef til vill er hægt að túlka altaristöfluna í Hjerting sem tjáningu á nútíma trúarhneigð þar sem Kristsmyndin er fastur punktur (og sá eini) í veröld þar sem eðlisbundin þyngdarlögmál eru liðin tíð.

Robert Jacobsen

Per Hovdenakk

Det er et særtrekk ved Robert Jacobsens kunstnerskap som mange har undret seg over og få har kunnet forklare, - at han fritt vandrer mellom den rene abstraksjon og en fabulerende figurasjon. Et forsøk på en forklaring kan være hans blikk for fortellingen, handling, prosess. Og bevegelse, som er fremtredende også i de abstrakte skulpturene, ja nærmest bestemmer at tilskueren må flytte seg i rommet og dermed oppleve skulpturens spill av rom og former.

I de tidligere „dukkene" får fortellingen fritt og friskt løp, ofte humoristisk, men sjeldnere også med ironi og aggressiv snert. De religiøse motivene er tilstede i flere av dukkene, men også i de abstrakte skulpturene er det referanser til særlig renessansens arkitektur og oppdeling av billedflater i tegn og symbolbærende linjespill. Robert Jacobsen har sett seg godt for i italiensk - og bayersk - kirkekunst, og det synes som det særlig er korsfestelses-motivet han har vært opptatt av. Det er særlig tydelig i altertavlen i Hjerting Kirke, hvor korsets tegn-karakter omgis av figurasjoner i vektløs bevegelse.

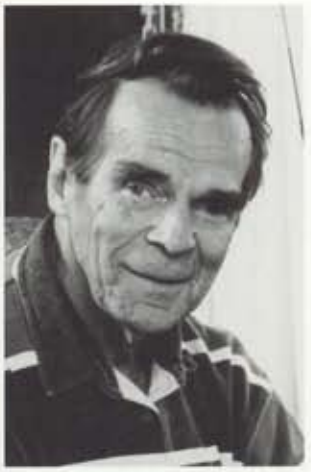
I figurasjonene registreres også Robert Jacobsens nære kjennskap til afrikansk kunst, hvor kunstverket - objektet - selv er guddom, og har guddommen som „motiv". Kanskje kan Hjerting-tavlen tolkes som et uttrykk for en moderne religiøsitet, hvor Kristus-figuren er et fast punkt (det eneste) i en tilværelse hvor de eksistensielle tyngdelover ikke lengre eksisterer.

Rosenborgarverkin, fjórutíu að tölu, hafa annað yfirbragð, hver einstök mynd er sjálfstæðari. Í Hjerting gerði hann myndirnar úr samtíningi af brotamálmi og lét eiginleika efnisins eiga hluta í tjáningunni en Rosenborgarverkin hafa fengið þá meðferð með blússlampa að erfitt er að sjá uppruna efnisins. En frásögnin fær að njóta sín, t.d. í *Innreiðinni í Jerúsalem (Indtoget i Jerusalem)* og *Flóttanum til Egyptalands (Flugten til Egypten)*. Robert Jacobsen notar gull í mörg verkanna, því að í hans augum er gullið ljós - ljósin sem tilheyra himninum. Upphaflega voru Rosenborgarverkin sýnd ásamt völdum dýrgripum úr fórum konungsfjölskyldunnar. Þeir gripir eru margir og misjafnir að gæðum en voru dýrmæt djásn á sínum tíma. Stundum sækir Robert Jacobsen innblástur í dýrgripi konungsfjölskyldunnar en oftast lætur hann ímyndunaraflið fá lausan tauminn. Jafnvel þótt stytturnar séu litlar eru þær máttugar og búa yfir mikilli næmni.

Robert Jacobsen var fremstur í þeirri þróun myndlistar sem fæddi af sér abstrakt-konkret stefnuna í París á sjötta áratugnum. Líkt og samlandi hans, Richard Mortensen, lenti hann fljótt í andstöðu við meirihluta „konkretista". Danirnir tveir gerðu kröfu um eitthvað meira en form og fágun sem Galerie Denise Renée lagði með tímanum mikið upp úr. Mortensen og Jacobsen lögðu í verkum sínum áherslu á innihaldið (þ.e.a.s. merkinguna) í því sem þeir gerðu. Og merkinguna var að finna í frásögninni, helgisögninni. Og ein þeirra segir frá hinum krossfesta sem varð eitt helsta myndefni Roberts Jacobsens.

Rosenborg-serien har en annen karakter, hvor de enkelte gjenstander er mer frittstående (40 verker i alt). Og mens han i Hjerting bygget objektene opp av skrot-materialer og lot materialenes karakter spille med i uttrykket, er Rosenborg-verkene bearbeidet (med blåselampe) så sterkt at deres opprinnelse nærmest blir borte. Men fortellingene får utfolde seg fritt, med hele scenerier, som for eksempel *Indtoget i Jerusalem, Flugten til Egypten*. Gull er brukt i flere av arbeidene, - for Robert Jacobsen er gullet lys, - de lys som hører himmelen til. Rosenborg-objektene var tenkt å skulle vises sammen med utvalgte gjenstander fra kongefamiliens skattkammer. Samlingen består av arbeider av varierende kvalitet, men dyrebare og flotte for sin tid. I noen tilfeller henter Robert Jacobsen temaer og motivelementer fra skattkammer-verkene, - men som regel stiller han seg fritt og lar sin egen fantasi råde. Selv om skulpturene er små, eier de en autoritet og en intens medopplevelse, som taler sterkt tross formatet.

Robert Jacobsen var sentral i den utvikling som førte frem til det abstrakt-konkrete billedspråk i 1950-årenes Paris. Som sin landsmann Richard Mortensen kom han snart i opposisjon til flertallet av „konkretister". De to hadde krav til noe mer enn form og eleganse, som Galerie Denise Renée etter hvert kom til å dyrke (og tjene store penger på). Mortensen og Jacobsen ville holde fast ved kravet om innhold (dvs. mening) med det de gjorde. Og innholdet fantes i fortellingen, legenden. Og en av dem handler om den korsfestede, som ble et hovedmotiv hos Robert Jacobsen.



Jakob Weidemann

Per Hovdenakk

Í verkum Jakobs Weidemanns getur þráfaldlega að líta trúarlegar tilvísanir, oftast til helstu frásagna Biblíunnar - páska- og jólaguðspjallsins. Sjálfur hefur Jakob Weidemann við mörg tækifæri vitnað til þeirrar alþýðlegu kristni sem hann ólst upp við í Þrændalögum en myndir hans mótast ekki síður af kynnum hans af trúarlegum myndum í ítölskum kirkjum frá barokktímanum.

Jakob Weidemann var brautryðjandi abstrakt málaralistar í Noregi á eftirstríðsárunum. Margar utanlandsferðir, einkum til Frakklands og Ítalíu, og margra ára vináttubönd við Robert Jacobsen komu honum í snertingu við ýmsar stílstefnur sem réðu ferðinni þegar mótuðust nýjar hugmyndir um myndlist: Parísarskólann, COBRA-hópinn og „konkret"-málverkið. Upp úr 1950 fer hann að þreifa sig áfram, reynir nýjar leiðir, og í kring um 1960 hafði hann skapað eigið myndform, það einkennist af ljóðrænni náttúrusýn, fínstilltri (en oft ástríðuþrunginni) litanotkun, abstrakt tjáningu í skurðpunkti impressjónisma og expressjónisma.

Þekktustu myndirnar frá upphafi sjöunda áratugarins eru myndirnar *Skógarbotninn*, stórar myndir þar sem liturinn er borinn á í skarpt afmörkuðum hraukum og litfletirnir tengjast í skýrri myndbyggingu. Næsta þróunarstig einkennist af sterkari litum, vísunum til náttúru, gróðurs og árstíða. Um svipað leyti birtist svo rað mynda þar sem viðfangsefnið er páskaguðspjallið. *Vegurinn til Jerúsalem* er

Jakob Weidemann

Per Hovdenakk

Referanser til religiøse motivkretser dukker jevnlig opp i Jakob Weidemanns produksjon. Oftest er slike referanser knyttet til Bibelens sentrale fortellinger, - påske- og juleevangeliet. Selv har Jakob Weidemann ved flere anledninger referert til den folkelige kristentro som preget miljøet han vokste opp i i Trøndelag, men like meget preges bildene av hans møter med religiøse billedfremstillinger i særlig italienske barokk-kirker.

Jakob Weidemann var pioner for det abstrakte maleri i Norge i etterkrigsårene. Mange utenlandsreiser, særlig til Frankrike og Italia, og et mangeårig vennskap med Robert Jacobsen, brakte ham i kontakt med de ulike retninger som preget framveksten av et nytt billedsyn: Paris-skolen, COBRA-malerne, og det „konkrete" maleri. I løpet av 1950-årene forsøker han seg fram, utforsker nye muligheter, og når rundt 1960-årene fram til et billedspråk helt hans eget, preget av naturlyrikk, en finstemt (men ofte voldsom) kolorisme, et abstrakt uttrykk i skjæringspunktet mellom impresjonisme og ekspresjonisme.

De mest kjente bildene fra tidlig i 1960-årene er *Skogbunn*-bildene, store formater hvor malingen er bygget opp i markante relieffer, og fargeflatene holdt sammen i kompositorisk klart avgrensede flater. Neste fase er preget av sterkere farger, referanser til natur, til vekster og årstider. Omtrent samtidig følger så en serie bilder bygget på påskeevangeliets

þar aðalverkið, sígild mynd í norskri list eftirstríðsáranna. Aðrar myndir í röðinni (sem máluð var á árunum 1964-68) eru *Blár skuggar, Þoka í Getsemane, Þyrnikórónan, Upprisan, Páskadagsmorgunn* og *Aleinn*. Myndirnar eru óhlutbundnar en hreyfingin og myndbrot vekja hugrenningar og tilfinningu um það myndefni sem heitin vísa til.

Litirnir eru margbrotnir en meginliturinn er blár með titrandi, mettuðu ljósi.

Á sjöunda áratugnum gerði Jakob Weidemann einnig röð stórra glermynda í nýju kirkjuna í Steinkerum, fæðingarbæ sínum, þær myndir eru eitt af meginverkum í norskri kirkjulist.

Verkin frá sjöunda áratugnum eru eins og fyrr var sagt óhlutbundin en þó hlutbundnari en síðari málverk hans. „Bókmenntalegt" efnið þrýstir myndinni í form sem lesa má úr og vekur hugrenningar um helgisögu páskanna.

Síðan í kringum 1970 hefur Weidemann, sem nú býr nálægt Lillehammer, sótt myndefni sitt í náttúruna sem hann hefur verið í náinni snertingu við.

Árstíðirnar eru meginefni og breytingunum, þegar vetri fylgir vor að nýju, er fylgt með lotningarfullri gleði. Náttúrumyndir Jakobs Weidemanns nálgast það að vera tilbeiðsla í trúarlegum skilningi, myndefnin vitna um trúnaðarsamband við lífsöflin sjálf.

Jakob Weidemann hefur einnig snúið sér að trúarlegum myndefnum eftir 1970. Miklar myndaraðir, vatnslitamyndir og olíumálverk, með efni úr páska- og jólaguðspjallinu, hafa komið út í bókum. Meðal málverkanna komu fram myndir, síðast fyrir nokkrum árum, sem báru nöfn á borð við *Aleinn (Krossfestingin)* og *Jólanótt yfir Ringsveen*. Og eins má í allra nýjustu myndum hans sjá tilvísanir til þeirra biblíufrásagna sem honum eru hugleiknastar.

beretning. *Veien til Jerusalem* er blitt stående som selve hovedverket, og et ikon i norsk etterkrigskunst. Andre bilder i serien (som ble til i perioden 1964-68) er *Blå skygger, Tåke i Getsemane, Tornekronen, Oppstandelsen, Påskemorgen* og *Alene*. Bildene er nonfigurative, men bevegelse og formfragmenter utløser assosiasjoner til og opplevelse av de temaer titlene antyder.

Fargene er komplekse, med blått som dominerende innslag, og med en sitrende lysmettethet.

I 1960-årene utførte Jakob Weidemann også en serie store glassmalerier til den nye kirken i fødebyen Steinkjer, - et sentralt verk i norsk kirkekunst.

Bildene fra 1960-årene er som nevnt non-figurative, men nærmer seg et mer ekspressivt og figurasjons-antydende uttrykk enn det som preger Jakob Weidemanns videre produksjon. Det „litterære" innholdet presser bildet frem til et uttrykk som kan leses og forløser assosiasjoner til påskemysteriets beretninger.

Siden om lag 1970 har Weidemann, nå bosatt ved Lillehammer, hentet sine billed-forlegg fra naturen han har levet i nær kontakt med.

Årstidene er sentrale, og skiftningene fra vinter til ny vår registreres med en andektig glede. Jakob Weidemanns naturbilder nærmer seg tilbedelse i religiøs forstand: motivene er bærere av fortrolighet til selve livskreftene.

Også i årene etter 1970 har Jakob Weidemann vendt seg til religiøse motivkretser. Store akvarell/olje-serier over temaer Påske- og Juleevangeliet har vært publisert som bøker (i store opplag) og blant maleriene dukker det, senest for få år siden, opp bilder med titler som *Alene (Korsfestelsen)* og *Julenatt over Ringsveen* (hvor Weidemann bor). Også i helt nye bilder kan det leses inn allusjoner til hans foretrukne Bibel-legender.

Leitandi efasemdarmaður

Charlotte Christensen

Svend Wiig Hansen tók þátt í Jakobsglímu sinnar kynslóðar við guðleysið. Hann leit á tilveruna sem átakanlegt, veikburða og varnarlaust líf í skugga seinni heimsstyrjaldarinnar og undir sveppskýi kjarnorkuógnar. Hann taldi sig efasemdarmann á þessum tímum þegar á braut voru draumur og trú, en leitaðist við af þrákelkni að knýja æðri máttarvöld til að blessa listsköpun sína. Þær mannverur, sem list hans fæðir af sér, eru sem gerðar af leir á fyrsta vinnudegi skaparans, fábrotnar og án kyneinkenna.

Wiig Hansen tókst fyrst á við höggmyndalistina. Hann var orðinn 24 ára þegar hann árið 1946 komst inn á Listakademíuna á Charlottenborg, þar hlaut hann menntun sína í höggmyndalist. Áður hafði hann þó einnig komið fram sem málari með eigið tilbrigði af hinu volduga verki Joakims Skovgaards, *Kristur í ríki hinna dauðu*, í danska Ríkislistasafninu. Hins vegar var það mikil sýning á mexikóskri list sem vísaði Wiig Hansen inn á nýjar brautir í málaralistinni. Árið 1956 var hann meðal stofnenda lítils hóps grafíklistamanna sem hét því merkingarþrungna nafni *Maðurinn*. Undir þetta húmaníska heróp, einkennandi fyrir tíðarandann, söfnuðust nemendur Aksels Jørgensens, eins og þeir Palle Nielsen, Dan Sterup-Hansen og skoðanabræður þeirra, Henry Heerup og Albert Mertz.

Oft vakti Wiig Hansen deilur í dönskum listheimi. Það blygðunarlaust holdlega sem birtist í verkum hans var þyrnir í augu þeirra sem aðhyllt-

Den søgende tvivler

Charlotte Christensen

Svend Wiig Hansen gik ind i sin tids jakobskamp med gudløsheden. For ham var eksistensen tragisk, levet i slagskyggen af anden verdenskrig og under paddehatteskyen, et skrøbeligt og udsat liv. Han kaldte sig selv en tvivler i en tid, hvor drømmen og troen er væk, men søgte på trods bestandigt at fravriste de højere magter en velsignelse til at fortsætte sit skaberværk. De mennesker, han sætter i verden er som skabt af ler på demiurgens første arbejdsdag, enkle og uden kønskarakteristika.

Det var skulpturen, Wiig Hansen først tog livtag med. Så sent som i en alder af 24 år kom han i 1946 til Kunstakademiet på Charlottenborg, hvor han uddannedes som billedhugger. Før den tid havde han dog også bekendt kulør som maler ved at udføre sin egen version af Joakim Skovgaards voldsomme komposition *Kristus i de dødes rige* på Statens Museum for Kunst, men det var en stor udstilling af mexikansk kunst, der viste Wiig Hansen en ny vej frem for malerkunsten. I 1956 var han derefter blandt stifterne af en lille grafisk gruppe med det betydningssvangre navn *Mennesket*. Under dette tidstypiske, humanistiske feltråb samledes Aksel Jørgensen-elever fra Grafisk Skole på Akademiet som Palle Nielsen, Dan Sterup-Hansen og ligesindede som Henry Heerup og Albert Mertz.

Wiig Hansen var ofte et stridens tegn i den danske kunstverden. Hans kompromisløse kødelighed var, trods dens totale udelukkelse af det obskøne,

ust siðsemd og hreinlífi Hammershøi-hefðarinnar. Þó voru myndir hans aldrei grófar. Án þess að sækjast eftir því að ögra, vakti hann hneykslun með verkum eins og stóru kvenstyttunni *Móður Jörð* (bronsafsteypa er í Listasafninu í Herning), en sú mynd veitti honum „hneykslis-frama" sem hann hafði þó ekki stefnt að. Oft varð barátta hans við efnið að hreinni líkamlegri - stundum einnig andlegri - aflraunasýningu líkt og þegar hann leyfði áhorfendum að fylgjast með daglöngu sköpunarferli í Nikolaj kirkjunni eða í Munch-safninu í Ósló. Oft vöktu drög hans að stórum skreytingarverkefnum mjög takmarkaða hrifningu, en með tímanum voru tröllslegar myndir hans viðurkenndar.

Meginverk Wiig Hansens á sviði málaralistar urðu til á sjötta áratugnum. Á sama tíma lýsti Samuel Beckett tilvistarskilyrðum mannsins fegurst og angurværast í bókmenntunum. Grimmúðlegust hinna stóru mynda Wiigs frá þessum tíma er *Gandreiðin (Menneskeridt)* í Listasafni Árósa, þar sem anilínrauðir drottnarar sitja á baki eiturgrænum þrælum sem skríða um eins og krabbar í eyðilegu landslagi, sem vísar til hugmynda þessara tíma um heimsendi og allsherjar eyðingu af völdum kjarnorkusprengjunnar. Aðrar sýnir á sams konar tilveru í algerri auðn með veglausum flöttamönnum eru *Þeir sem leita* frá 1955 (Ríkislistasafnið í Danmörku) og *Þeir sem bíða* frá 1960. Það er þversögn í því hvernig afþreyingariðnaður og stjórnmálaskrum yfirgnæfa þessa angist, sem ætti að vera enn ofar í huga nú, árið 2000, þegar menn hafa horft upp á Tjernobyl-slysið og sjá að mannkynið er að leggja heiminn í rúst og útrýma hverju fögru dýrinu á fætur öðru úr Paradísargarðinum.

Wiig Hansen varð hins vegar ekki aðeins að horfast í augu við óttann, heldur líka við tvíræðnina í hinu djöfullega; aðdráttarafl þess og háskann sem af því stafar. *Illur andi* frá 1960 er máttugur og fagur líkt og vera hjá John Milton. Søren Kierkegaard skrifar í *Frygt og Bæven*: „Hið djöfullega hefur sama eiginleika og hið guðdómlega, einstaklingurinn getur gengið í skilyrðislaust samband við það." Það er gamall sannleikur í evrópskri bókmenntahefð og myndlist að mun auðveldara reynist að bregða upp mynd af því djöfullega en því himneska. Það urðu bæði Dante og Michelangelo að glíma við.

en torn i øjet på tilhængerne af Hammershøi-traditionens veltempererede askese. Uden at søge konfrontationen vakte han anstød, således med den store kvindefigur *Moder Jord* (bronceversion i Herning Kunstmuseum), der bragte ham en helt utilsigtet skandale-succes. Ofte var hans kamp med materien en rent fysisk, af og til også psykisk, kraftpræstation, som ved de tilfælde, hvor han lod publikum følge den dagslange skabelsesproces i Nikolaj Kirke eller på Munch-museet i Oslo. Ofte vakte hans udkast til de store udsmykningsopgaver kun meget behersket begejstring, men tiden arbejdede for akcepten af hans titaniske billeder.

Wiig Hansens maleriske hovedværker blev til i 1950'erne hvor de menneskelige grundvilkår fik deres smukkeste, vemodige litterære udtryk hos Samuel Beckett. Grummest blandt Wiigs store lærreder fra denne tid er *Menneskeridt* på Aarhus Kunstmuseum, hvor anilinrøde herremennesker har tæmmet skriggrønne slaver som krabber rundt i et øde landskab, der henviser til tidens Ragnarokssyner af den endegyldige atom-ødelæggelse. Andre visioner af samme ørken-eksistens, hvor flygtninge irrer omkring, er *De søgende* fra 1955 (Statens Museum for Kunst) og *De ventende* fra 1960. Det er paradoksalt, hvorledes denne angst, der burde være et endnu mere grundlæggende vilkår for eksistensen i år 2000, hvor Tjernobyl-ulykken er indtruffet og mennesket lægger verden øde og rask gør kål på det ene smukke dyr fra Paradisets have efter det andet, overdøves af underholdning og politisk reklamegejl.

Wiig Hansen, derimod, måtte ikke blot konfrontere sig med angsten, men også med det tvetydige i dæmonien, dens tiltrækning og dens livstruende farlighed. Kraftfuld og skøn som en skabning hos John Milton er hans *Dæmon* fra 1960. Søren Kierkegaard skriver i *Frygt og Bæven*: „Det Dæmoniske har den samme Egenskab som det Guddommelige, at den Enkelte kan træde i et absolut Forhold dertil." At det dæmoniske så kan være lettere at gestalte end det himmelske er et grundvilkår i den europæiske litteratur og billedkunst som både Dante og Michelangelo måtte kæmpe med.

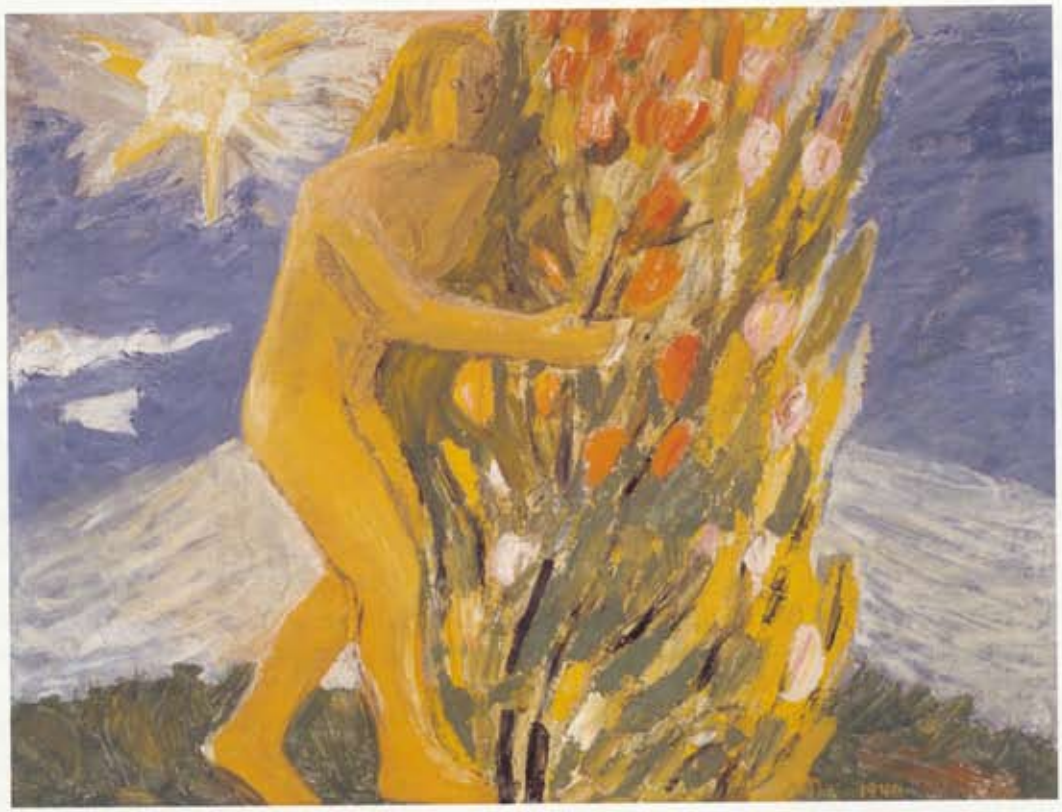
Svend Wiig Hansen var ikke kristen inden for den danske, folkekirkelige tradition; men han påtog

Svend Wiig Hansen var ekki kristinn að danskri þjóðkirkjuhefð; hann tók þó að sér, án þess að ætlast til launa, að skreyta kirkjuna í Kastrup. Á útmánuðum 1974 vann hann álklæddan kórvegginn þar sem hann risti myndasögu af fæðingu mannsbarnsins en annars vegar við hana er myndlaus guðsmynd - einungis tómur sporbaugur - hinum megin atómskýið líkt og visnandi trjákróna. Þrífætt skilvinda, sem hann kallar „stóru kvörnina", þeytir örmagna mannverum um Alheiminn en til hvorrar hliðar eru tveir djöflar líkt og staddir á kjötkveðjuhátíð með loddarahúfur á höfði. Það vekur óhug að finna á þessum kirkjuvegg meiri kraft í hinum illu öflum en af veikum andblæ guðdómsins. Síðar bætti Wiig Hansen sífellt við veggskreytinguna uns gluggar, loft og veggir vitnuðu um einsemd mannsins og nauðsyn hins frelsandi kærleika. Þegar gengið er úr kirkjunni er útgangurinn undir hinum stóra álveggnum. Hér minnast karl og kona, samrunnin í *Tákni kærleikans*, umkringd leitandi mannverum.

Málverkið *Fundur við Júdas* frá 1979 er andstæðan við *Tákn kærleikans* í kirkjunni í Kastrup, hið illa birtist í þeim kossi sem bráðlega mun fullkomna svikin. En lögmál hins góða verður ekki aðgreint frá lögmáli illskunnar, þó svo að skynja megi að ruddalegt höfuð ofbeldismanns hægra megin á myndinni hljóti að vera óþokkinn sem seinna hengir sig í trénu, sem greina má líkt og felumynd út úr andlitsdráttum mannanna tveggja. Fyrir Wiig Hansen er illskan afl sem býr með einstaklingnum en ekki utan hans; hann þekkti hina takmarkalausu angist og hyldýpi hugans, en hann fann einnig hjá sér þrjóskuna og vonina sem leiddu hann áfram. Hetjulund mannsins reisti hann helsta minnismerki sitt við Esbjerg, tvær sitjandi mannverur sem hvika ekki fyrir storminum en horfa mót sjónarrönd í fjarska.

sig alligevel, uden at beregne sig betaling for sit arbejde, at udsmykke Kastrup Kirke. Oprindeligt udførte han i løbet af en vintermåned i begyndelsen af 1974 den aluminiumsbeklædte korvæg, hvori han indridsede en billedfortælling om menneskebarnets fødsel imellem det ikke-illusionistiske Gudsbillede - blot en tom elipse- og atomskyen som en syg trækrone. Drevet af en trebenet centrifugal kraft, som han kaldte „den store kværn", slynges de magtesløse mennesker omkring i Universet, flankeret af to karnevalistiske dæmoner med narrehuer på hovederne. Foruroligende nok er der mere kraft i ondskabens magter end i det svage pust af Guddommen i denne kirkevæg. Siden blev udsmykningen i Kastrup Kirke bestandigt udvidet med nye billeder, indtil vinduer, loft og vægge fortalte om menneskets ensomhed og kærlighedens frelsende nødvendighed. Når man forlader kirken, sker det under den anden store aluminiumsvæg, hvor mand og kvinde mødes i et kys, sammensmeltede i *Kærlighedstegnet*, omringet af den søgende menneskeflok.

Maleriet *Møde med Judas* fra 1979 er negationen af *Kærlighedstegnet* i Kastrup Kirke, en konfrontation med det onde i det kys, der snart vil besegle forrædderiet. Men det godes princip er ikke til at skille fra fordærvets, selvom man fornemmer, at det afstumpede voldsmandshoved til højre i billedet må være den usling, der senere hænger sig i det træ, der som i et fiksérbillede vokser ud af de to mandsprofiler. For Wiig Hansen er ondskaben ikke en størrelse uden for den enkelte, han kendte selv til både grænseløs angst og sindets kælderdyb, men fandt en trods og et håb, der sammen førte ham videre. Det heroiske menneske satte han sit vægtigste monument i de siddende figurer ved Esbjerg, der holder stand over for stormen og skuer mod fjerne horisonter.



Olivia Holm-Møller
Unga Eva / Den unge Eva, 1940
olia á léreft / olie på lærred
101x135
Jens Nielsen og Olivia Holm-Møller Museet

Olivia Holm-Møller
Gamla Eva / Den gamle Eva, 1940
olia à léreft / olie på lærred
101x135
Jens Nielsen og Olivia Holm-Møller Museet

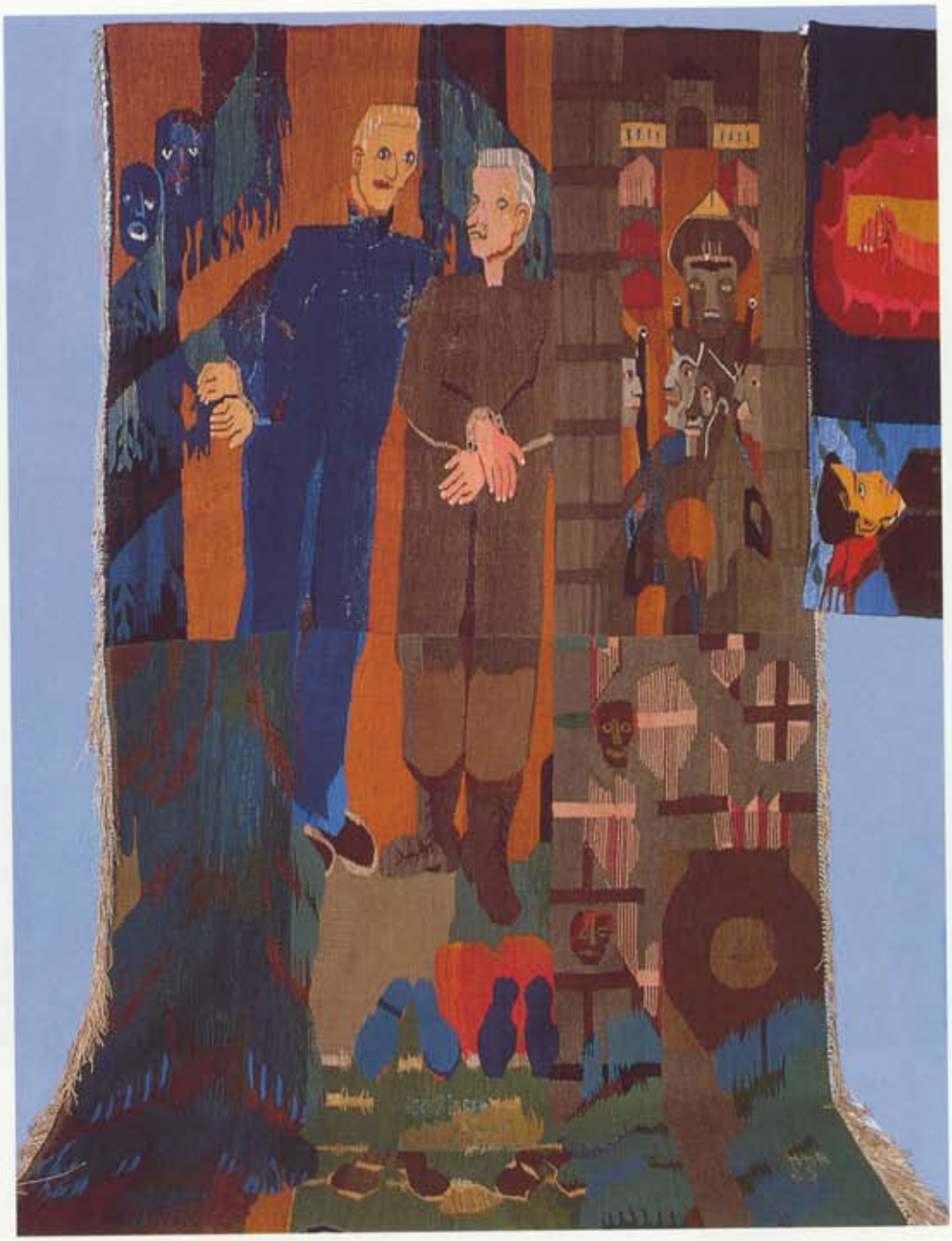
J. A. Jerichau
Kristur tekinn af krossinum / Korsnedtagelsen, 1913
olia á lèreft / olie på lærred
123,5x150,5
Ribe Kunstmuseum

J. A. Jerichau
Pietà, 1914
olia à léreft / olie på lærred
134x156
Ribe Kunstmuseum

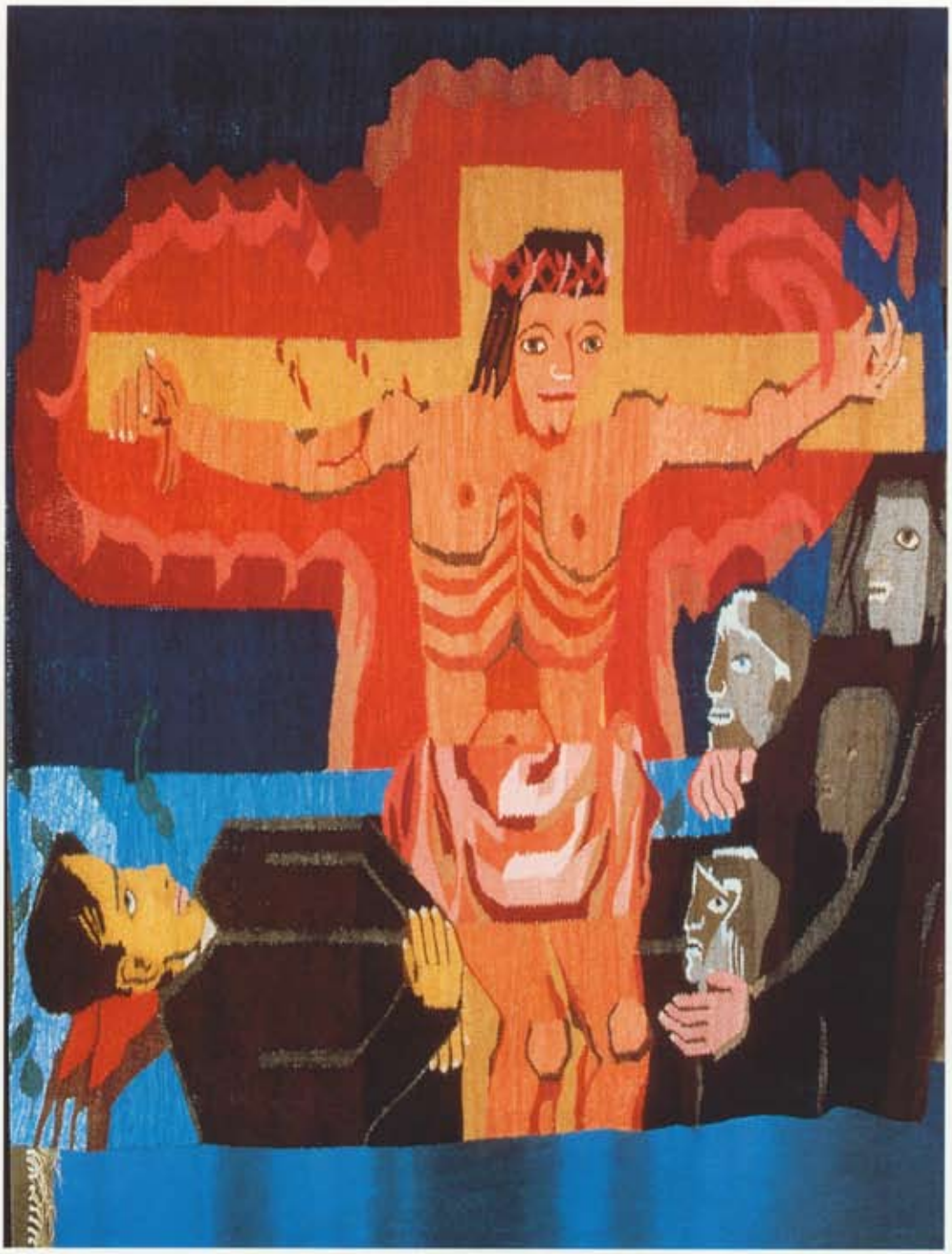
Ásmundur Sveinsson
Eva yfirgefur paradís / Eva forlader Paradis, 1949
tré / træ
h. 88
Listasafn Reykjavíkur-Ásmundarsafn

Ásmundur Sveinsson
Trúarbrögðin / Religionerne, 1956
Eir / bronce
450
Listasafn Reykjavíkur-Ásmundarsafn

Hannah Ryggen
Bersynduga konan / Synderinnen, 1926
ull-hör / uld-hør
190x222
Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum



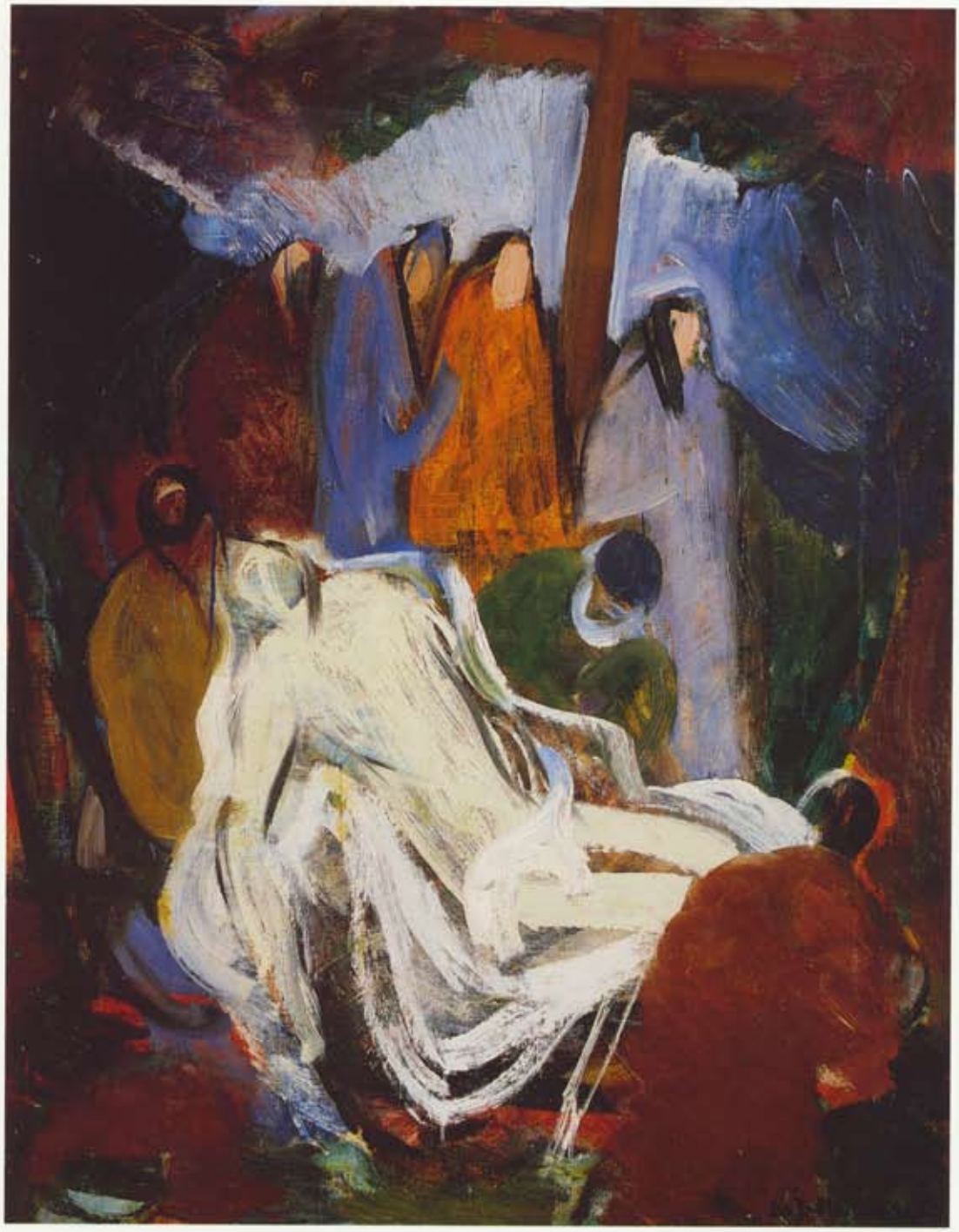
Hannah Ryggen
Eg risti nafn þitt Lauritz Sand / Jeg risser ditt navn Lauritz Sand, 1946
ull / uld
275x160
Trondheim Katedralskole



Hannah Ryggen
Dauði Kaj Munks / Kaj Munks død, 1946
ull / uld
125x106
Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum

Samuel Joensen-Mikines
Jesús á Genesaretvatni / Jesus på Genesareth sø, 1944
olía á léreft / olie på lærred
142x173
Listasavn Føroya

Samuel Joensen-Mikines
Pietà, 1950
olía á lèreft / olie på lærred
95x75
Listasavn Føroya



Sigurjón Ólafsson
Pislarvottur / Martyr, 1961
trē-jārn-kopar / træ-jern-kobber
h. 105
Hallgrímskirkja, Reykjavík

Sigurjón Ólafsson
Auðmýkt / Ydmyghed, 1980
tré / træ
h. 153
Listasafn Sigurjóns Ólafssonar

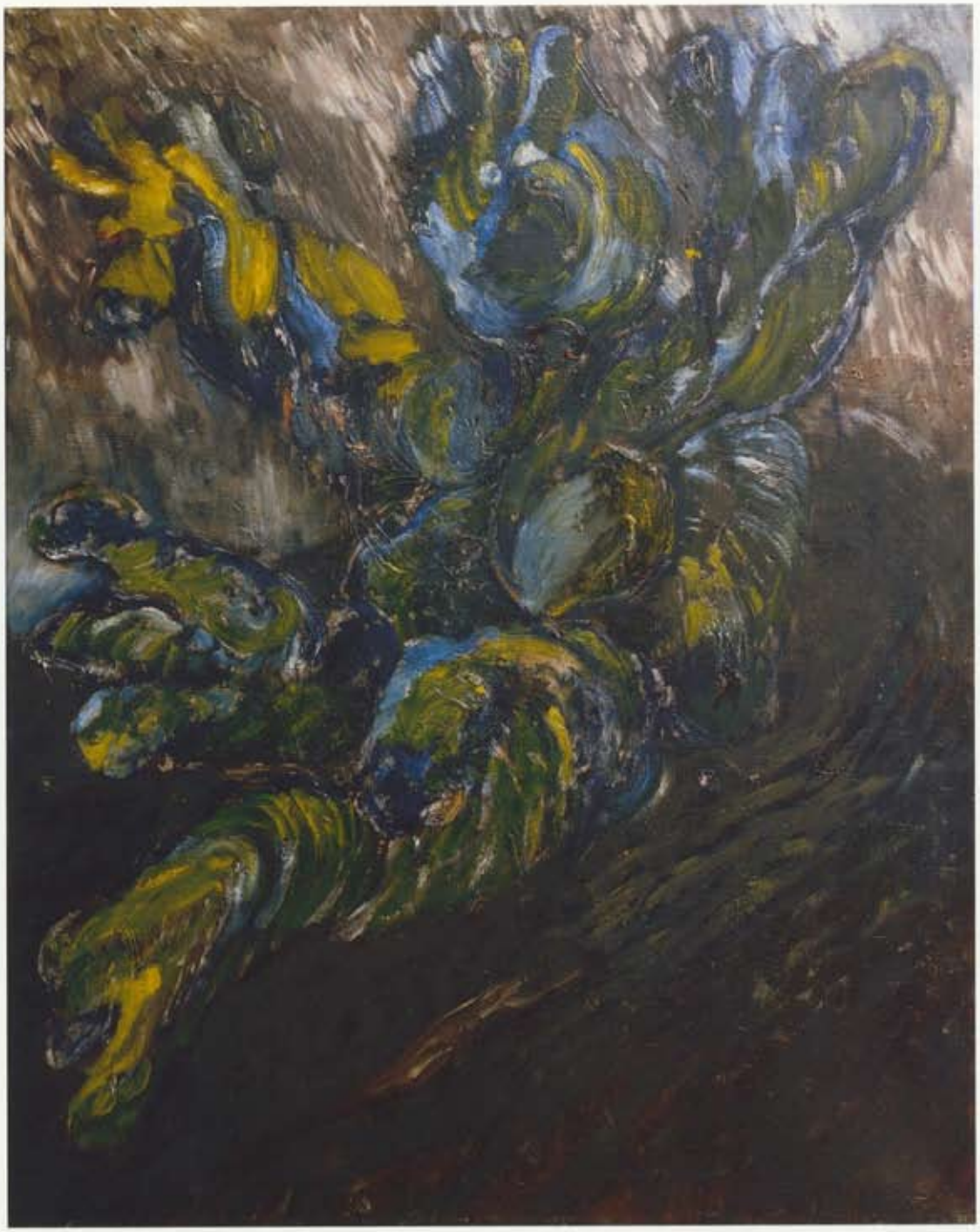
Robert Jacobsen
Uppstigning / Himmelfart, 1984-86
järn-latún-blaðgull / jern-messing-bladguld
33x60
Maria Jacobsen

Robert Jacobsen
Út úr minum garði / Ud af min have, 1984-86
járn-látún-blaðgull / jern-messing-bladguld
h. 48
Maria Jacobsen

Robert Jacobsen
Leyfið börnunum að koma til mín / Lader de små børn komme til mig, 1984-86
járn-látún-blaðgull / jern-messing-bladguld
56x45x18
Maria Jacobsen

Jakob Weidemann
Þoka i Getsemane / Tåke i Getsemane
olia a lèreft / olie på lærred
229x202
Henie-Onstad kunstsenter, Høvikodden

Svend Wiig Hansen
Illur andi / Dæmon, 1966
olia á lèreft / olie på lærred
100x80
Leila Wiig Hansen



Svend Wiig Hansen
Fundur við Júdas / Møde med Judas, 1979
olía á léreft / olie på lærred
80x107
Leila Wiig Hansen

Æviágrip listamanna

Olivia Holm-Møller (Danmörk, 1875-1970) hóf nám við Listakademíuna í Kaupmannahöfn árið 1901, bæði í málaradeild og myndhöggvaradeild. Í myndmáli hennar eru greinileg náttúruáhrif frá heimalandi hennar, en einnig frá Suður-Evrópu og fjarlægari löndum sem hún ferðaðist til, Afríku, Mexíkó, Indlandi og Kína. Í nokkrum málverkum sínum túlkar Olivia Holm-Møller minni úr Biblíunni á sterkan og næstum því primitívískan hátt. Í Listasafni Jens Nielsen og Olivia Holm-Møller í Holstebro er að finna mikinn fjölda verka hennar.

J. A. Jerichau (Danmörk, 1890-1916) var sonur landslagsmálarans Haralds Jerichau og var föðurfólk hans miklir listamenn. Jerichau hóf nám í múraraiðn, en lauk námi í arkitektúr frá Listakademíunni í Kaupmannahöfn árið 1909. Næstu þrjú ár nam hann við málaradeild sama skóla. Jerichau lést aðeins 26 ára að aldri en þrátt fyrir stuttan starfsferil vekja myndir hans mikla athygli enn í dag. Margar myndir hans fjalla um trúarleg minni og myndmálið virkar ögrandi og um leið nútímalegt.

Ásmundur Sveinsson (Ísland, 1893-1982) var á meðal frumkvöðla íslenskrar höggmyndalistar og sótti innblástur fyrst og fremst í íslenska náttúru og bókmenntir, sem og til þjóðarinnar í landinu. Ásmundur stundaði nám í tréskurði á Íslandi, en fór 1919 til frekara listnáms erlendis, fyrst í Kaupmannahöfn, en síðan í Stokkhólmi (1920-26) og loks í París, áður en hann sneri aftur til Íslands. Efnismikil, kröftug og stundum ógnandi verk hans eru lík þeim kynjamyndum sem lesa má úr íslenskri náttúru. En þó myndefni Ásmundar hafi fyrst og

Kunstnerbiografier

Olivia Holm-Møller (Danmark, 1875-1970) kom i 1901 ind på Kunstakademiet i København, hvor hun gik på både maler- og billedhuggerskolen. Hendes billedsprog er påvirket af naturindtryk fra Danmark og fra Sydeuropa ligesom talrige rejser til fjerne lande som Afrika, Mexico, Indien og Kina gav inspiration til mange af hendes billeder. I nogle af sine malerier fortolker hun bibelske temaer i et stærkt, næsten primitivistisk udtryk. En omfattende samling af hendes værker findes på Jens Nielsen og Olivia Holm-Møller Museet i Holstebro.

J.A. Jerichau (Danmark, 1890-1916) stammede fra en kunstnerslægt. Efter at have stået i murerlære blev han uddannet som arkitekt fra Kunstakademiet i København 1909 og var de næste tre år elev på Kunstakademiets malerskole. Jerichau der døde kun 26 år gammel er en kunstner, der trods sin korte karriere stadig vækker opmærksomhed og udfordrer både publikum og kunsthistorikere. Mange af hans billeder behandler religiøse temaer i et billedsprog, der virker kontroversielt og derfor „moderne".

Ásmundur Sveinsson (Island, 1893-1982) var blandt banebryderne indenfor den islandske billedhuggerkunst. Inspirationen til sine værker fik han først og fremmest fra den islandske natur og litteratur, men også fra folkene i landet. Ásmundur Sveinsson uddannede sig som billedskærer i Island, men i 1919 påbegyndte han en videregående kunstuddannelse i udlandet, først i København derefter i Stockholm (1920-26) for til sidst at tage til Paris, hvorfra han atter vendte hjem til Island. Hans indholdsrige, kraftfulde og til tider truende værker

fremst verið af þjóðlegum toga, tileinkaði hann sér engu að síður meginstrauma alþjóðlegrar listsköpunar eins og ekkert stæði honum nær, og gaf henni um leið íslenskt yfirbragð - íslenskt inntak. Ásmundur hannaði og byggði heimili sitt og vinnustofu í Reykjavík á árunum 1942-50, sem hann ánafnaði Reykjavíkurborg eftir sinn dag.

Hannah Ryggen (Noregur, 1894-1970) var meðal fremstu listamanna Noregs. Hún var sjálfmenntaður vefari, en hóf sinn listferil sem málari og þaðan hafði hún þekkingu sína um form, litanotkun og myndbyggingu. Hannah Ryggen gerði aldrei frumdrög að verkum sínum og hefur það vakið furðu margra hvernig hún fór að því að ákveða form og liti og halda hugmyndinni til streitu þar sem hún sá ekki árangurinn fyrr en að verkinu loknu. Mörg verk eftir hana er að finna í opinberum byggingum víða í Noregi og á þriðja tug verka eru í eigu Listiðnaðarsafnsins í Þrándheimi.

Sámal Joensen-Mikines. Borin í heim 1906 í Mykinesi, deyður í Keypmannahavn 1979. Útbúgving: Málaraskúlin á listaakademinum í Keypmannahavn 1928-32. Ferðir og útisetur: Keypmannahavn 1928-34, 1938-45; Bergen, Oslo, Gøteborg, Haag og Paris 1937; fastan bústað í Keypmannahavn frá 1953, men longri dvøl í Føroyum 1964-65 og ferðir til Mykines á hvørjum sumri. Mikines hevði frumframsýning á Kunstnernes Efterårsudstilling í Keypmannahavn í 1931 og var sera virkin framsýnari, serstakliga í Keypmannahavn og Tórshavn. Hann var limur í listamannabólkinum Decembristerne fra 1941.

Sigurjón Ólafsson (1908-1982) hóf nám í myndhöggvaradeild Listakademíunnar í Kaupmannahöfn tvítugur að aldri. Næstu tvo áratugi starfaði hann í Danmörku og skapaði sér orðstír sem frumlegur og ögrandi listamaður, bæði með andlitsmyndum sínum og abstraktverkum. Enn eru í minnum hafðar deilurnar um granítskúlptúra hans fyrir Ráðhústorgið í Vejle á fimmta áratugnum. Sigurjón sneri heim til Íslands árið 1945 þar sem hann vann stærstu verk sín á opinberum vettvangi. Í frjálsum verkum sínum var hann alla tíð hugtekinn af nýstárlegum tilraunum með form og efni.

ligner i mangt og meget de sælsomme formationer, man kan finde i den islandske natur. På trods af at hans billedstof først og fremmest er af national karakter, så tilegnede han sig de internationale hovedstrømninger inden for kunsten og gjorde dem til sine, samtidig med at han gav dem en islandsk udformning - et islandsk indhold. I perioden 1942-50 tegnede og byggede Ásmundur Sveinsson sit eget hjem og atelier i Reykjavik, som han siden testamenterede til Reykjavik kommune.

Hannah Ryggen (1894-1970) er blandt Norges mest fremtrædende tekstilkunstnere. Som væver var hun autodidakt men begyndte sin kunstnerkarriere som maler, hvorfra hun drog nytte af sine kundskaber om form, farvebrug og komposition. Hun udførte aldrig skitser til sine tekstiler, og man har undret sig over hvordan hun kunne fastholde motiver og farver gennem skabelsesprocessen, hvor hun ikke så billedet i sin helhed før det var taget af væven. Mange af Hannah Ryggens tekstiler findes i offentlige bygninger i Norge, og en stor samling tilhører Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum i Trondheim.

Samuel Joensen-Mikines blev født på Mykines, Færøerne, 1906 og døde i København 1979. Uddannet på Kunstakademiets malerskole i København hos professorerne Ejnar Nielsen og Aksel Jørgensen 1928-32. Rejser og udlandsophold: København 1928-34, 1938-45; Bergen, Oslo, Gøteborg, Haag og Paris 1937. Havde fast bopæl i København fra 1953, afbrudt af længere ophold på Færøerne 1964-65 og rejser til Mykines hver sommer. Mikines debuterede på Kunstnernes Efterårsudstilling i København 1931 og udfoldede en særdeles livlig udstillingsvirksomhed, især i København og Tórshavn. Han var medlem af kunstnersammenslutningen Decembristerne fra 1941.

Sigurjón Ólafsson (Island, 1908-1982) blev som tyveårig optaget på Kunstakademiets billedhuggerskole i København. De næste to årtier arbejdede han i Danmark, hvor han markerede sig som en original og kontroversiel kunstner, både med sine portrætbuster og abstrakte arbejder. Endnu huskes at hans granitskulpturer til Rådhustorvet i Vejle udløste en hidsig debat. I 1945 vendte Ólafsson tilbage til

Robert Jacobsen fæddist í Kaupmannahöfn 1912 og andaðist í Egtved 1993. Árið 1947 settist hann að í París og bjó þar til 1969. Fyrstu verk hans voru höggvin í stein, í þeim gætti áhrifa frá list víkingatímans og afrískri list. Árið 1949 fór hann að gera myndir sínar úr járni. Frá 1962 til 1981 var hann prófessor við akademíuna í München og frá 1976 við akademíuna í Kaupmannahöfn. Robert Jacobsen hélt margar og miklar sýningar bæði í Evrópu og Bandaríkjunum og var fulltrúi Danmerkur á Tvíæringnum í Feneyjum árið 1966. Hann gerði fjöldann allan af útilistaverkum í Danmörku og öðrum löndum og má í því sambandi nefna listskreytingar hans fyrir Islev kirkju frá árinu 1969 og fyrir Hjerting kirkju frá árinu 1992.

Jakob Weidemann fæddist í Steinkerum í Noregi 1923. Hann kom fyrst fram sem listmálari í Björgvin 1940 en stuttu seinna birtist hann sem flóttamaður í Stokkhólmi og komst í samband við sænska og alþjóðlega listamenn. Þar kynntist hann líka safnaranum Rolf Stenersen og eru margar mynda Weidemanns frá 1940-60 nú í listasafni Stenersens í Ósló. Frá 1950 tók Jakob Weidemann þátt í mörgum sýningum utan Noregs, fór margar utanlandsferðir og dvaldist oft langdvölum erlendis, einkum í Frakklandi. Helstu myndir hans frá sjöunda áratug aldarinnar keyptu Niels Onstad og Sonja Henie og eru þær nú á Henie-Onstad Kunstsenter, Høvikodden við Ósló.

Svend Wiig Hansen (Danmörk, 1922-1997) starfaði bæði sem myndhöggvari, málari og grafiklistamaður. Hann er talinn einn af eftirminnilegustu listamönnum sinnar kynslóðar í Danmörku og skilaði fjölbreyttu og umfangsmiklu lífsverki í sterkum expressionískum stíl. Verk Svend Wiig Hansens er víða að finna, bæði í Danmörku og erlendis. Hann var fulltrúi Danmerkur á Tvíæringnum í Feneyjum og á Tvíæringnum í Sao Paulo. Meðal helstu opinberra verka hans skal nefna óhefðbundna skreytingu fyrir kirkjuna í Kastrup í Danmörku.

Island, hvor han fik nye udfordringer i mange store offentlige opgaver. I sine frie arbejder var han lige til de sidste år optaget af at føje nye landvindinger til den abstrakt-eksperimenterende del af sin kunst.

Robert Jacobsen (Danmark, 1912-1993) slog sig ned i Paris 1947 hvor han blev boende til 1969. De tidlige arbejder var i sten, inspireret af vikingetidens kunst og afrikansk kunst. I 1949 går han over til at arbejde i jern. Fra 1962 til 1981 var han professor ved Kunstakademiet i München og fra 1976 ved Kunstakademiet i København. Robert Jacobsen har haft mange store udstillinger både i Europa og USA og repræsenterede Danmark på Biennalen i Venedig i 1966. Han har udført en lang række monumentalarbejder i Danmark og i udlandet, og i denne forbindelse bør nævnes hans udsmykninger til Islev Kirke 1969 og til Hjerting Kirke 1992.

Jakob Weidemann blev født i Steinkjer i Norge 1923. Han debuterede i Bergen i 1940. Hurtigt derefter rejste han som flygtning til Stockholm hvor han kom i kontakt med svenske og internationale kunstnere. Her mødte han også samleren Rolf Stenersen (flere af Weidemanns malerier fra årene mellem 1940 og 1960 er nu i Stenersens Museum i Oslo). Fra 1950 deltog Jakob Weidemann i en række udstillinger udenfor Norge og foretog en lang række rejser i udlandet, ofte med længere ophold, især i Frankrig. De centrale billeder fra 1960'erne blev erhvervet af Niels Onstad og Sonja Henie og befinder sig nu i Henie-Onstad Kunstsenter, Høvikodden ved Oslo.

Svend Wiig Hansen (Danmark, 1922-1997) var både billedhugger, maler og grafiker. Han anses for at være en af sin generations mest markante kunstnerskikkelser. Han var en uhyre produktiv kunstner der i sit værk udtrykte en kraftfuld ekspressionisme. Svend Wiig Hansen er repræsenteret på talrige museer i sit hjemland og i udlandet, hvor han hyppigt udstillede; således repræsenterede han Danmark både på Biennalen i Venedig og Biennalen i Sao Paulo. Blandt mange betydelige offentlige udsmykninger, der omfatter både maleri og skulptur, skal nævnes hans utraditionelle udsmykninger til Kastrup Kirke.

Verkaskrá - Værkfortegnelse

Olivia Holm-Møller

1 Unga Eva / Den unge Eva, 1940
olía á léreft / olie på lærred, 101x135
Jens Nielsen og Olivia Holm-Møller Museet, Holstebro

2 Gamla Eva / Den gamle Eva, 1940
olía á léreft / olie på lærred, 101x135
Jens Nielsen og Olivia Holm-Møller Museet, Holstebro

J. A. Jerichau

3 María mey / Jomfru Maria, 1914
olía á léreft / olie på lærred, 46x55
Reg. nr. 1116. Trondheim Kunstmuseum

4 Pietà, 1914
olía á léreft / olie på lærred, 134x156
Inv. nr. 684. Ribe Kunstmuseum

5 Kristur tekinn af krossinum / Korsnedtagelsen, 1913
olía á léreft / olie på lærred, 123,5x150,5
Inv. nr. 702. Ribe Kunstmuseum

Ásmundur Sveinsson

6 Sköpunin / Skabelsen, 1949
brons / bronce, h. 47
Listasafn Reykjavíkur-Ásmundarsafn

7 Eva yfirgefur paradís / Eva forlader Paradis, 1949
tré / træ, h. 88
Listasafn Reykjavíkur-Ásmundarsafn

8 Eva talar / Eva taler, 1950
brons / bronce, h. 87
Listasafn Reykjavíkur-Ásmundarsafn

9 Lífsblossi / Livsflammen, 1950
brons / bronce, h. 37
Listasafn Reykjavíkur-Ásmundarsafn

10 Davíð og Golíat / David og Goliath, 1952
brons / bronce, h. 95
Listasafn Reykjavíkur-Ásmundarsafn

11 Passíutónar / Passionstoner, 1956
járn-kopar / jern-kobber, h. 66
Listasafn Reykjavíkur-Ásmundarsafn

12 Trúarbrögðin / Religionerne, 1956
járn-kopar / jern-kobber, 143x115
Listasafn Reykjavíkur-Ásmundarsafn

13 Bænin / Bønnen, 1965
járn-kopar / jern-kobber, h. 93
Listasafn Reykjavíkur-Ásmundarsafn

14 Páskar / Påske, 1967
járn-kopar / jern-kobber, h. 96
Listasafn Reykjavíkur-Ásmundarsafn

Hannah Ryggen

15 Bersynduga konan / Synderinnen, 1926
ull-hör / uld-hør, 190x222
Inv. nr. NK 6J-1940. Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Trondheim

16 Dauði Kaj Munks / Kaj Munks død, 1946
ull / uld, 125x106
Inv. nr. 56-1971. Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, Trondheim

17 Ég risti nafn þitt Lauritz Sand / Jeg risser ditt navn Lauritz Sand, 1946
ull / uld, 275x160
Trondheim Katedralskole

Samuel Joensen-Mikines

18 Jesús á Genesaretvatni / Jesus på Genesareth sø, 1944
olía á léreft / olie på lærred, 142x173
Inv. nr. 447. Listasavn Føroya, Tórshavn

19 Pietà, 1950
olía á léreft / olie på lærred, 95x75
Inv. nr. 686. Listasavn Føroya, Tórshavn

20 Jesús á Genesaretvatni / Jesus på Genesareth sø, 1965
olía á léreft / olie på lærred, 125x100
Lizzie Joensen og Kári Mikines

21 Líkfylgd / Ligfølge, 1951
olía á léreft / olie på lærred, 60x88
Edith í Jákupsstovu

Sigurjón Ólafsson

22 Píslarvottur / Martyr, 1961
tré-járn-kopar / træ-jern-kobber, h. 105
LSÓ 1185. Hallgrímskirkja, Reykjavík

23 Þrenning / Treenighed, 1970
brons / bronce, h. 53
LSÓ 054. Listasafn Sigurjóns Ólafssonar, Reykjavík

24 Upprisa / Opstandelse, 1975
tré-kopar / træ-kobber, h. 90
LSÓ 069. Listasafn Sigurjóns Ólafssonar, Reykjavík

25 Dýrlingur / Helgen, 1976
tré-látún / træ-messing, h. 142
LSÓ 074. Listasafn Sigurjóns Ólafssonar, Reykjavík

26 Blómgun / Blomstring, 1978
tré / træ, h. 121
LSÓ 097. Listasafn Sigurjóns Ólafssonar, Reykjavík

27 Hærra til þín / Nærmere dig, 1979
tré / træ, h. 85
LSÓ 113. Listasafn Sigurjóns Ólafssonar, Reykjavík

28 Auðmýkt / Ydmyghed, 1980
tré / træ, h. 153
LSÓ 121. Listasafn Sigurjóns Ólafssonar, Reykjavík

29 Freistingar / Fristelser, 1982
tré / træ, h. 130
LSÓ 146. Listasafn Sigurjóns Ólafssonar, Reykjavík

30 Himnastigi / Jakobsstige, 1982
tré / træ, h. 153
LSÓ 159. Listasafn Sigurjóns Ólafssonar, Reykjavík

Robert Jacobsen

31 Róðukross / Krucifix, 1971-72
járn / jern, h. 20
Maria Jacobsen

32 Innreiðin í Jerúsalem / Indtoget i Jerusalem, 1982
járn-látún-blaðgull / jern-messing-bladguld, h. 24
Maria Jacobsen

33 Út úr mínum garði / Ud af min have, 1984-86
járn-látún-blaðgull / jern-messing-bladguld,
h. 48
Maria Jacobsen

34 María og barnið / Maria og barnet, 1984-86
járn-látún-blaðgull / jern-messing-bladguld,
h. 31
Maria Jacobsen

35 Uppstigning / Himmelfart, 1984-86
járn-látún-blaðgull / jern-messing-bladguld,
33x60
Maria Jacobsen

36 Leyfið börnunum að koma til mín / Lader de små børn komme til mig, 1984-86
járn-látún-blaðgull / jern-messing-bladguld,
56x45x18
Maria Jacobsen

Jakob Weidemann

37 Þoka í Getsemane / Tåke i Getsemane
olía á léreft / olie på lærred, 226x200
Henie-Onstad kunstsenter, Høvikodden, Oslo

38 Án titils / Uden titel
olía á léreft / olie på lærred
Bergens Kunstmuseum

Svend Wiig Hansen

39 Illur andi / Dæmon, 1966
olía á léreft / olie på lærred, 100x80
Leila Wiig Hansen

40 Fundur við Júdas / Møde med Judas, 1979
olía á léreft / olie på lærred, 80x107
Leila Wiig Hansen

41 Páskar / Påske, 1988
olíukrít / oliekridt, 71x55,5
Leila Wiig Hansen

42 Páskar / Påske, 1988
olíukrít / oliekridt, 50,5x65,5
Leila Wiig Hansen

Listasafn Reykjavíkur - Ásmundarsafn

Listasafn Sigurjóns Ólafssonar

REYKJAVÍK
MENNINGARBORG EVRÓPU
ÁRIÐ 2000

KRISTNIHÁTÍÐARNEFND

NORDISK KULTURFOND

Ásmundarsafn, Reykjavík 05.11.2000 - 04.01.2001

Listasafn Sigurjóns Ólafssonar, Reykjavík 05.11.2000 - 04.01.2001

Listasavn Føroya, Tórshavn 20.01.2001 - 18.02.2001

Sophienholm, Lyngby 09.03.2001 - 22.04.2001

Museet på Sønderborg Slot 04.05.2001 - 12.08.2001

Museet for Religiøs Kunst med Bodil Kaalund Samlingerne, Lemvig 25.08.2001 - 21.10.2001

ISBN 9979-9124-7-2