



Eyjólfur Einarsson

Hringekjur lífsins
The Carousels of Life

Hringekjur lífsins
The Carousels of Life



Listasafn Reykjavíkur - Kjarvalsstaðir
Ágúst - október 2003

Hringekjur lífsins The Carousels of Life

Eyjólfur Einarsson



LISTASAFN REYKJAVÍKUR
REYKJAVIK ART MUSEUM

INNGANGUR

Eyjólfur Einarsson var snemma ákveðinn í að helga sig listinni. Hann var ófermdur þegar hann sótti námskeið hjá Ásmundi Sveinssyni myndhöggvara, og er ekki að efa að sá öðlingur hafi haft umtalsverð áhrif á hinn unga nemandan og hert hann til frekara listnáms. Eyjólfur var enn á unglingsárum þegar hann stundaði nám í Myndlista- og handiðaskólanum, en síðan settist hann rúmlega tvítugur í konunglegu listaakademiuna í Kaupmannahöfn. Þar var hinn þekkti danski listamaður Sören Hjorth-Nielsen aðalkennari hans um fjögurra ára skeið. Áður en Eyjólfur hélt til Danmerkur hafði hann hins vegar haldið sína fyrstu einkasýningu hér á landi.

Það var mikil gerjun í listalífnum í Danmörku á sjöunda áratuginum, og ferskir vindar óþreyju og breytinga léku um Kaupmannahöfn. Þetta voru spennandi tímar fyrir ungt listafólk sem var móttækilegt fyrir þeim straumum sem voru teknir að skekja undirstöður listastofnana vanans; ferillinn framundan yrði vottur þess hvernig hver og einn næði að vinna úr þeim hughrifum sem þessir áttatímar buðu upp á.

Eins og margir samtímenn hans valdi Eyjólfur snemma málverkið sem sinn helsta miðil. Hann tók upp þráðinn í ríkjandi tjáningarmáta listamanna hér á landi – í abstrakt-málverkinu. Þessi hægláti listamaður þróaðist um síðir frá þeim viðhorfum yfir í hlutbundnari myndheima, þar sem sambúð manns og umhverfis birtist með nýjum hætti. Á sýningu hans á Kjarvalsstöðum getur að líta undraheima, þar sem hringekja lífsins birtist okkur í dulúðugu landinu. Vegir liggja til allra átta, og örlögin spinna hverjum og einum sína þræði.

Þannig birtist tilvera mannsins með óvæntum hætti í verkum Eyjólfssonar, og áhorfandinn getur þar vissulega fundið sjálfan sig leggi hann sig eftir því.

Eiríkur Þorláksson

INTRODUCTION

Eyjólfur Einarsson decided early on to devote his life to art. He was just entering his teens when he attended classes with the sculptor Ásmundur Sveinsson, and there is no question that the old master influenced his young pupil greatly and urged him to continue his art studies. He was still a teenager when he started taking courses at the Icelandic School of Art and Crafts, and in his early twenties when he was accepted into the Royal Academy of Art in Copenhagen. The well known Danish artist Sören Hjorth-Nielsen was his main teacher at the Academy for the next four years. Before leaving for Denmark, Eyjólfur had already had his first private exhibition in Iceland.

There was a great turmoil on the sixties art scene in Denmark, and the fresh winds of change swept through Copenhagen. This was an exciting time for young artists who were receptive to the currents that were beginning to shake the foundations of the art institutes of conventionality; the career ahead would be an indication of how each person would use the influences that these turbulent times had to offer.

Like many of his contemporaries Eyjólfur selected painting as his medium early on. He began his career in the line with the reigning artistic expression of his day – in abstract painting. Eventually this quiet artist moved away from that school into more concrete visual presentations, where the co-existence of man and his environment is visualized in a novel way. His exhibition in Kjarvalsstaðir presents worlds of wonder, where we discover the merry-go-round of life in the mystical land. Roads lead in every direction, and Fate spins its threads for each and every one.

Thus human existence presents itself in a surprising way in the paintings of Eyjólfur Einarsson, and if he tries, the viewer can certainly find himself in them.

Eiríkur Þorláksson

Hringekjur Eyjólfssonar



Myndröð Eyjólfssonar af *Hringekjum* er athyglisverð úttekt á eðli og aðferðum málaralistarinnar. Eyjólfur var abstraktmálari í upphafi ferils síns en sneri sér síðan að hlutbundinni málaralist þar sem hann fléttaði ímynduðum atriðum saman við formræna myndskiptan sína. Í kjölfarið hallaði hann sér að klassísku viðmiði þar sem mannlegt sjónarhorn var sett á oddinn. Við þessar breytingar urðu málverk hans snöggtum einfaldari að uppbyggingu.

Með þessari þróun sem fyrst sást stað á einkasýningu Eyjólfssonar í Gallerí Man, við Skólavörðustíg, síðla árs 2000, kom einnig hið rökkvaða andrúmsloft sem nú hefur þróast í fullkomið landslag, verðuga umgjörð fyrir *Hringekjuna*, eftirlætismyndefni hans.

Ef til vill eru það nokkrar ýkjur að lýsa notkun Eyjólfssonar á manneskjum í nýjstu málverkum hans á Kjarvalsstöðum sem dufla við klassísk viðmið. Figúrunar eru agnarsmáar á viðfeðnum striganum, þar sem þær standa kæruleysislegar, einar og sér, á hringlaga palli *Hringekjunnar*, einna líkastar smáverum sem arkitektar nota í teikningar sínar til að undirstrika mannlegar mælieiningar bygginga sinna. Eftir því sem best verður séð virðast þessar smáu figúror niðursokknar í eigin hugsanir eins og leikarar sem biða þess að hefja æfingu, ef til vill eilítið daprir þar sem þeir stara á landslagið umleikis, baðað í dökkri stemningu ljósaskipta á síðsumri.

Þótt myndefnið sé greinilega skylt verkunum í Gallerí Man hefur *Hringekjan* tekið slíkum gagngerum stakkaskiptum að fyrri myndröðin lítur út eins og einber innangangur að tilkomumiklum eftirkomendum hennar. Það breytir því þó ekki að saman eru málverk Eyjólfssonar af *Hringekjunum* bestu og samstæðustu verk hans. Með því að nýta sér frekar yfirbragð ókennileika en augljósar sýrrealískar þverstæður, líkt og hann gerði í fyrri hlutbundnum verkum, verða *Hringekjunnar* trúverðugar, raunhæft séð, þótt þær standi kyrrar og drungalegar eins og úr sér gengnar vélar umluktar örlagaþrunginni rökkurbirtu.

Breyting á notkun lita vekur einnig athygli. Með einfaldari myndbyggingu og samhverfum áherslum eykst vægi litanna, þótt það hljómi sem þverstæða því í myndröðinni um *Hringekjunnar* eru litir svo mettaðir að þeir eru nánast einskorðaðir við gróa og bláa tóna. Ljósaskiptin upphefja litina með svipuðum hætti og gerðist í verkum margra listmálara á ofanverðri 19. öld, svo sem Whistlers, von Marées og jafnvel Cézannes, en litaspjald þeirra varð dekkra eftir því sem nálgaðist lok 19. aldar.

Við nánari athugun á *Hringekjum* Eyjólfssonar kemur í ljós hve vandlega er gætt að jafnvæginu milli hrifandi landslagsins og allegorískrar tákmyndarinnar. Að þessu leyti er freistandi að bera þær saman við klassísk meistaraverk franskrar 17. aldar listar, þar sem andstæður á borð við ákveðið áþreifanlegt landslag, baðað í sérstæðri birtu við sjónarrönd, er haganlega sameinað alkunnu myndefni sem gæti verið staðsett hvar sem er. Ef til vill er það langsótt að líkja tilkomumiklum *Hringekjum* Eyjólfssonar við málverk Claude Lorrains frá Kampaníuhéraði, þar sem suður-ítalskt landslag frá tíma málarans er gert fornlegra með rústum af klassískum hofum og höllum. En nákvæmlega með sama hætti og hinn frægi fyrirrennari hans byggði landslag sitt á samsettum brotum af raunverulegum, myndrænum atriðum, útbýr Eyjólfur

sviðsmynd fyrir *Hringekjurnar* úr sams konar brotum af dæmigerðu, íslensku landslagi, sér í lagi frá syðstu strandhéruðum Íslands, þar sem viðáttumiklir sandar úr svörtum vikri móta eggslétt lög dókkra stranda, umkringdir til hálfis af eldvirkum hæðum og fjöllum.

Fyrir Eyjólfí er þetta landslag það sem Napóliflóinn var fyrir Claude, og varð til þess að hann settist að í Róm og dvaldi þar það sem eftir var ævinnar. Svo sem í þroskuðum málverkum Claudes virðast manneskjur Eyjólfis í *Hringekjunni* nánast vera aukaatriði. En eins og svo oft í verkum Ítaliufarans góða frá Vogesafjöllum, þar sem hetjurnar eru svo smáar að þær hverfa nánast í viðáttumiklum breiddölunum, tekst þeim þó að varðveita nauðsynleg tengsl myndsviðsins við klassískar bókmenntir. Þessu atriði má velta fyrir sér því fjölmargt styður þá kenningu að allan sinn feril hafi Claude, sem átti í miklu basli við að ráða fram úr einföldustu textum, unnið gegn bókmenntalegum kjarna myndefnis síns, þannig að persónurnar í verkum hans minnkuðu smám saman og urðu þokukennari eftir því sem að still hans þroskaðist. Það er ekki erfitt að ímynda sér velunnara hans úr hópi klassískra menntamanna hvetja hann til að varðveita að minnsta kosti ögn af upphaflegu bókmenntalegu inntaki í hinu allt umlykjandi landslagi. Það má velta því fyrir sér hvort hin smágerðu atriði úr Bibliunni eða fornbókmenntunum, hafi verið nokkuð annað en átylla fyrir listamanninn til að bæta við enn einni saknaðarkenndri sólarlagsmyndinni frá Kampaníuhéraði.

Í þessu sambandi er þematísk myndröð Eyjólfis fullkomin andstæða. Hann hlýtur að hafa hikað eilítið áður en hann tók að fást við jafn leikrænt myndefni og mannaða *Hringekju*, þó ekki væri nema vegna þess að íslenskir myndlistarmenn – úr hverra hópi Eyjólfur er sprottinn – hafa jafnan haft óbeit á bókmenntalegum tilvisunum. Þessi tegund af figúratívri list hefur ávallt verið gagnrýnd fyrir að líkjast um of einberum myndskreytingum. Eyjólfur er fullkomlega meðvitaður um þetta, enda viðurkennir hann að það hafi tekið sinn tíma að hleypa í sig kjarkí og gera það sem honum fannst hugur hans standa til. Þegar hann var að því kominn að hætta við að manna *Hringekjuna*, af því að honum fannst það jaðra við tilfinningasemi, ákvað hann með hjálp eðlislægrar þrjósku sinnar að ýta frá sér öllum efa því það væri minna undanhald að hrinda hugmyndinni úr vör.

Útkoman sýnir að hún var tilraunarinnar virði, því það eykur til muna gildi innihaldsins að draga það út á hættusvæði þar sem togstreitan milli merkingar og tilfinningasemi ógnar heildarsvip þess. Það er útbreidd trú meðal listunnenda að forðast beri flækjur í framsetningu þar eð slíkt auki sjaldnast fagurfræðilegt gildi listaverksins. Marcel Duchamp leyfði sér að bera bríður á þess háttar fullyrðingar, á þeirri forsendu að slík formræn skilyrði myndu óhjákvæmilega leiða til þeirrar úthugsuðu yfirborðsmennsku sem hann nefndi „augnhimnulist“. Í *Propos*, samsafni tilvitnana sem J.J. Sweeney tók saman árið 1946 fyrir *Bulletin of the Museum of Modern Art* (vol. XIII, nr. 4-5) viðurkendi Duchamp að rithöfundurinn Raymond Roussel og leikgerð skáldsögu hans, *Hughrif frá Afríku*, hefði orðið honum innblástur að óvenjulegu glerverki hans *Brúðurin berháttuð af einhleypingum sínum*. „Sem málari taldi ég betra að verða fyrir áhrifum rithöfundar en annars málara.“ Niðurstaða hans var svohljóðandi: „Þetta er stefnan sem listin hefur tekið: menntuð tjáning í stað dýrslegrar tjáningar. Ég hef fengið mig fullsaddan af orðatiltækinu „heimskur eins og málari“. Þannig hvatti Duchamp myndlistarmenn beinlínis til að rífa sig lausa undan fagurfræðilegu helsi, sem hann taldi þrængja kost þeirra og meina þeim að takast á við vitsmunalegt innihald.

Það er athyglisvert að skoða *Hringekjur* Eyjólfss í ljósi hreinskilinna yfirlýsinga Duchamps, þar sem þær eru greinilega snöggtum frásagnalegri en nokkuð það sem hann hefur áður gert. Líkt og hofið í fjölmörgum landslagsverkum Claudes, er *Hringekjan* margvísandi, menningarleg tákmynd, aukreitis hlaðin saknaðarkenndri undirmerkingu. Hún tilheyrir greinilega fortíðinni, ekki aðeins af þeim sökum að þessi ákveðna tegund skemmtunarvéla er ævagömul uppfinning, heldur fremur vegna þess að hún er nátengd liðinni upplifun úr bernsku. „Stundum hef ég haldið til baka um óravegu,“ sagði Gauguin í dagbók sinni, *Journal intime*, árið 1903, skömmu fyrir dauða sinn. „Allar götur aftur fyrir hesta Parþenonhofsins, eða til *Dada* frumberskunnar; gamla góða rugguhestsins mins.“

Það virðist augljóst að fyrir Gauguin var rugguhesturinn úr barnæsku upphafið, staðsettur enn aftar í tímatalinu en hin frægu hross Feidiasar. Að vissu leyti má síðar finna ómínn af hinni áhrifamiklu athugasemd hans í máli Walters Benjamin, en fróðleg skilgreining hans: „Allegoria er á sviði hugsunar það sem rústir eru á vettvangi hlutanna“, segir allt sem segja þarf um andóf hans gagnvart því sem honum fannst vera breytingar án nokkurs eiginlegs árangurs. Líkt og Gauguin var hann óánægður með þá skilgreiningu á fortíðinni að hún væri aðeins hlutlæg tímatalning á sögufrægum atburðum óháð hans eigin persónulegu upplifun í hjóli tímans. Frammi fyrir *Hringekjum* Eyjólfss finnst manni sem þær gætu verið rústir með manneskjum eða persónum sem hafnað hafi milli tveggja ósættanlegra tegunda tímaskilnings, ytri upptalningar á almennum, sögulegum staðreyndum og innri upplifunar í tímaleysi samfélagslegs minnis.

Hringekja er afbragðsgott tákni fyrir rústir, jafnvel enn betra en klassískt hof, því væri hún ekki rústir mundi hún ekki standa svona kyrr eins og leiksvið handa öllum þessum niðursokknu persónum. Sem rúst vísar hún til horfinnar menningar, þar eð núna taka börnin tölvuleiki eða DVD fram yfir hringekju, einkum ef hún er biluð og snýst ekki. Sem rúst hentar hún vel sem áningarstaður fyrir fullorðna, sem myndu fremur vilja sjá börnin sín skemmta sér á baki tréhests en frammi fyrir skjánum, þar sem það myndi tryggja framvindu hinnar samfélagslegu reynslu sem þeir sjálfir muna og brúar kynslóðabilið. Óskina um að viðhalda einingu í upplifun milli kynslóða mætti kalla allegoríska þrákelkni því í raun á hún sér engan grundvöll og er ekki annað en uppspretta endalaus trega. Og þó, eins og Walter Benjamin benti jafnframt á, þá hefur hverri kynslóð verið veittur óburðugur, messianískur kraftur, sem fortíðin gerir tilkall til.

Hvergi er þetta messianíska afl eins augljóst og í hinu tregafulla *Íslandi*, Jónasar Hallgrímssonar sem eins fljótlega og það birtist á prenti varð hugvekja kyndslóðum 19. aldar Íslendinga, sem dreymdi um endurreisn hins forna Alþingis:

Nú er hún Snorrabúð stekkur...

Hversu úrelt sem hún er, þá er rómantísk hugsýn Jónasar eina imynd þjóðar sem enn leitar að sjálfri sér, eða öllu heldur, reynir að finna nýjan grundvöll til að byggja á sína gömlu sjálfsmynd. Umhverfis hringpallinn endurgeldur þögul náttúran augnaráð persónanna á *Hringekjunn*. Enn sem fyrr er náttúran eina verðuga ihugunarefnið ef maður leitar sjálfsmyndar óráðinn. Fólkið virðist stjarft, eða í draumheimi, líkt og það sé of niðursokkið í eigin hugsanir til að taka fyllilega eftir landslaginu umhverfis sig, þótt það ihugi það gaumgæfilega. Gleymum ekki að

gagnkvæmt augnatillit manns og náttúru – en samkvæmt Benjamin svarar náttúran augnaráði okkar og með því spurningum okkar og bænum til hennar – er ávallt fallvalt því maðurinn, þótt hann sé afsprengi náttúrunnar, á bágt með að sjá sig sem hluta af henni eftir syndafallið sem gerði hann meðvitaðan. En jafnvel fyrir brottreksturinn úr aldingarðinum var staða mannsins sérstök því hann var eina lífveran sem gat gefið öðrum skepnum nafn.

Hið dökka, snauða, litlausa eldfjallalandslag umhverfis *Hringekjuna*, er hrópleg andstæða sveitasælunnar í magnaðri litadýrð, sem dregin er upp í skrautlegum barokkhringunum á öxli ekjunnar. Þetta er sú tegund af skinandi, gnægtarlandi sem umlukti Íslendinga allar götur inn í tuttugustu öldina, áður en þeir yfirgáfu hefðbundið sveitalíf, tældir á mölina eins og það var kallað, í von um betri afkomu. Til að skerpa á yndisleik þessarar horfnu gullaldar nýtir Eyjólfur sér stil frumherja íslenskrar, módernískrar landslagslistar, svo sem Jóns Stefánssonar, sem var fæddur og uppalinn á hinu hefðbundna Íslandi áður en útpensla þéttbýlisins gerði út af við hina þúsund ára sveitaparadis.

Eins rikulega og hann hleður litum á medalíurnar, forvera sínum Jóni Stefánssyni til dýrðar, heldur Eyjólfur, sem greinilega er málari eftir syndafallið, öllu hinu tregablandna rökstri fyrir sig og eftirflóðssamtíð sína. Í áhrifaríku riti sínu, *Fagurfræðilegar kenningar*, gat Theodor W. Adorno þess að róttæk samtímalist yrði að vera dökk, með svartan sem grunnlit. Að öðrum kosti ætti hún á hættu að missa flugið og verða barnaleg. Hann vitnar í Brecht máli sínu til stuðnings:

*Hvilik tíð er þetta annars þegar
skraf um trén er glæpi nær
því það er sama og að þegja um allt sem miður fer?
(Úr An die Nachgeborenen)*

Og Baudelaire:

*Dásamlegt vorið hefur glatað angan sinni!
(Úr Le Goût du néant)*

Sem Adorno leggur til viðbótina: „...og einnig lit sínum!“ Eflaust hefði hann séð í *Hringekjum* Eyjólfis fullkomna sönnun röksemda sinna um hvarf litarins úr list samtímans. Með því að ganga ögn lengra í kenningu sinni um dökka list hefði Adorno mætt Benjamin, sínum gamla lærimeistara, á miðri leið og komist að raun um að hið listræna myrkur væri afleiðing syndafallsins og síendurtekens paradísarmissis á jörð.

Að þessu gefnu er ekki út í hött að skoða *Hringekjurnar* sem andlegar vangaveitir um paradísarmissi, og í því framhaldi mögulega endurheimt aldingarðsins. Þótt Eyjólfur hafi um árabil verið að fjarlægjast formræna list á leið sinni til hugmyndlegrar listar, með viðkomu í táknsæi, virðist þessi þróun ekki vera hugsuð fyrirfram. Hún er meira í ætt við sterkt hugboð og tvíbenta löngun til að sigrast á vissum hömlum í málalalistinni, sem leggja blátt bann við flóknum frásagnartilraunum. Þótt ætla megi að í þeim sé fólgin ákveðin gerð af *summa theologica*, í anda hinnar spámannlegu myndar Gauguins, *Hvaðan komum við? Hvað erum við? Hvert höldum við?*, þar sem sjá má karlmannsveru slíta sér epli í Eden rétt fyrir syndafallið, er merking frásagnarinnar í verkum Eyjólfis mun opnari og óræðari.

Það er því ekki allsendis úr vegi að líkja hinum víða, allegoriska frásagnarhætti *Hringekjunnar* við *Helga allegoríu* Giovannis Bellinis, í Uffizi-safninu í Flórens. Þar, líkt og í myndefni Eyjólfss, er stefnulitlum persónum, bersýnilega dýrðlingum, ýmist í þungum þönkum eða skrafandi sín í milli, dreift um gólfið, sem er fellt, tilbúið sem pallur, inn í dramatískt landslag Dolomítalpanna. Ótölulegar getgátur um raunverulega merkingu þessa dulúðuga verks hafa ekki leitt til neinnar fullnægjandi niðurstöðu. Líkt og í þessari leyndardómsfullu allegoríu býður *Hringekja* Eyjólfss, með hugblæ tímalausrar dvalar, áhorfandanum að renna augunum frjálst yfir allan myndflötinn en bindur hann ekki við neitt ákveðið, augljóst atriði. Þótt sjá megi í *Hringekjunum* drjúgan skammt af umhyggju fyrir hætt kominni náttúru, og fólki í sálar-
kreppu vegna glataðrar sjálfsmýndar, þá fjalla þær ekki alfarið um einn eða tvo einfalda hluti. Í leit að megininntaki og aukaatriði verða menn að taka með í reikninginn aðferðir þær og tækni sem að baki búa, því málverk Eyjólfss Einarssonar eru samsett úr öllum þessum mægræðu og mótsagnakenndu atriðum.

Halldór Björn Runólfsson

Biðstöð I, 2002

Waiting Station

Oliá á striga / Oil on canvas

160 x 200 cm



Krossgötur, 2002

Crossroads

Olía á striga / *Oil on canvas*

130 x 180 cm



Svarthol, 2002

Blackhole

Olía á striga / Oil on canvas

190 x 300 cm



Dögun, 2002

Dawn

Olía á striga / Oil on canvas

195 x 195 cm



Endastöðin, 2003

The Last Station

Olía á striga / *Oil on canvas*

190 x 350 cm

Í ljósaskiptunum, 2002
In the Twilight
Olía á striga / *Oil on canvas*
118 x 154 cm



Ráðgáta tjarnarinnar, 2003
The Enigma of the Pond
Olía á striga / *Oil on canvas*
170 x 220 cm



Næturhiminn, 2003

Night Sky

Olía á striga / *Oil on canvas*

118 x 154 cm



Biðstöð II, 2003

Waiting Station II

Olía á striga / *Oil on canvas*

155 x 205 cm



Morgunn, 2003

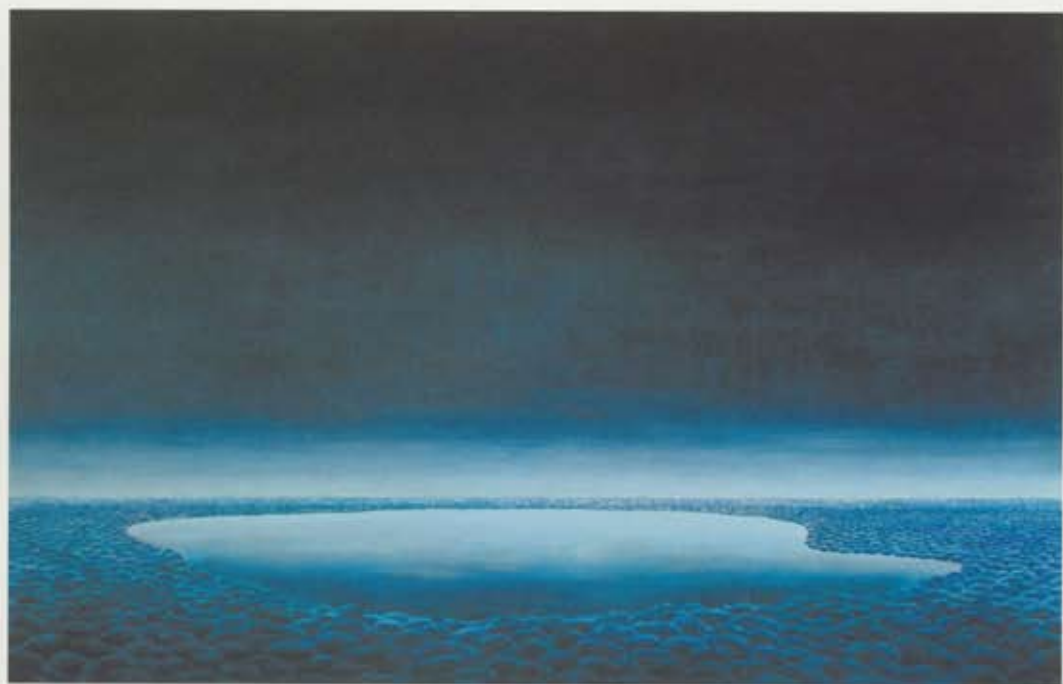
Morning

Olía á striga / *Oil on canvas*

150 x 180 cm



Kvöld, 2003
Evening
Olía á striga / *Oil on canvas*
115 x 180 cm



Valdabarátta, 2002

Powergame

Olía á striga / *Oil on canvas*

150 x 150 cm



Í djúpum grænum svefni, 2001

In a Deep, Green Sleep

Olía á striga / *Oil on canvas*

118 x 154 cm



Tóma léreftið, 2003
The Empty Canvas
Olía á striga / *Oil on canvas*
115 x 180 cm



Eyjólfur Einarsson's *Carousel* Paintings

Eyjólfur Einarsson's series of *Carousels* is a remarkable analysis on the nature and methods of painting. An abstract painter at the outset of his career, Einarsson later turned to figurative painting, integrating fantasy motifs into his formal scheme, before embracing a classical dimension with the introduction of a human perspective as a point of departure. Consequently the composition of his paintings became less complicated. With this change which appeared for the first time in a solo-exhibition held in Gallery Man in Reykjavik, in the autumn of 2000, Einarsson also introduced the moody atmosphere which now has evolved into a full-blown landscape, a worthy setting for his favorite theme, *the Carousel*, or merry-go-round.

It is perhaps an exaggeration to describe Einarsson's use of the human figure in his recent paintings at Kjarvalsstaðir as an embracement of the classical dimension. The figures are but a small part of the large canvas, standing detached and indifferent on the round platform of the *Carousel* as small scale figures introduced by architects into their plans in order to emphasize the human measurements of their structures. The small figures seem absorbed in their own thoughts, like actors on a stage waiting for a rehearsal, perhaps a trifle melancholy as they gaze at the surrounding landscape bathed in a sombre atmosphere of late festival twilight.

Although evidently related to the works at Gallery Man, the theme of the *Carousel* has been subjected to such fundamental transformations that the former series looks like a mere prelude to its recent monumental successor. Nevertheless, gathered together the paintings of *Carousels* constitute the finest and most consequent of all Einarsson's accomplishments. Relying more on an atmosphere of estrangement than the overt surrealistic juxtapositions of former figurative works, the *Carousels* are in realistic terms plausible despite their gloomy stillness, as forlorn machines engulfed by an ominous dusk.

The change in palette is striking. With less complex compositions and symmetrical emphasis more importance is placed on colors, which is contradictory because in the *Carousel* series hues are almost reduced to grey or blue, often through highly nuanced saturation. Twilight transcends color as in the works of many painters of the late 19th century, such as Whistler, von Marées and even Cézanne, whose palette became predominantly darker towards the end of the century.

A closer examination of Einarsson's *Carousels* reveals how carefully their effect is balanced between atmospheric landscape and allegorical symbolism. In this respect one is tempted to compare them with masterpieces of French Classicism from the 17th century, where such opposed features as a particular palpable landscape, bathed in a specific kind of horizontal light, is happily joined with a generalized, non-specific motif eschewing all site related confines. It may seem far-fetched to compare Einarsson's monumental *Carousels* with Claude Lorrain's Campanian series, where South Italian landscape from the painter's time is antiquated by introduction in it of ruins of classical temples and palaces. But just as his famous

predecessor based his landscapes on composite parts of actual picturesque elements, Einarsson builds his settings for the *Carousels* on comparable combinations of typical Icelandic landscape, particularly from the southernmost coast of Iceland where immense stretches of black pumice make up a planar ground to endless dark beaches surrounded by half-circles of volcanic hills and mountains.

This landscape is for Einarsson what the Neapolitan gulf was for Claude, and encouraged him to make Rome his home for the rest of his life. As in Claude's mature paintings the figures in Einarsson's *Carousel* motif seem almost trivial. Yet, as often in the works of the Vosgian Italianist, where the heroes are so small that they tend to disappear in the vast panorama, they manage to preserve the necessary connection of the scene with classical literature. This is an aspect to ponder on whereas ample indication seems to support the hypothesis that throughout his career Claude, who had hard times digesting the simplest of texts, worked against the literary grain of his subject matter, hence diminishing gradually and obfuscating the personages in his paintings as his style matured. It is not difficult to imagine his clientele of classizing intellectuals demanding that he preserve at least a minimum of the original literary reference in his all-embracing landscapes. One wonders whether the minuscule scenes drawn from the scriptures, or classical literature, were anything other than a pretext for the artist to paint yet another moody Campanian sunset.

As to this Einarsson's thematic series is a perfect antithesis. Coming from an artistic milieu where allusions to literature in visual arts have always been looked upon with suspicion he must have hesitated before addressing scenes as theatrical as the populated *Carousel*. This type of figuration has always been criticized for being too close to mere illustrations. Of this Einarsson is fully aware, admitting that it took him some time to summon up the courage to execute what he felt he was compelled to do. When he was about to renounce the idea of populating his *Carousel*, feeling that it might look too sentimental, he decided, with the help of his inherent stubbornness, to drive away any lack of faith arguing that it would be less of a surrender to realize the idea.

The result attests to the merit of the trial, enriching the theme by bringing it into a dangerous zone where the tension between sense and sentimentality threatens its integrity. There is a widespread belief among art lovers that complications in representation should be avoided as they seldom improve the aesthetic aspect of the work of art. Marcel Duchamp allowed himself to refute such assumptions on the grounds that such formalistic premise would inevitably lead to the calculated superficiality of what he termed 'retinal' art. In *Propos*, a collection of statements gathered in 1946, by J.J. Sweeney, for the *Bulletin of the Museum of Modern Art* (vol. XIII, n° 4-5), Duchamp admitted that the writer Raymond Roussel and his *Impressions of Africa*, adapted for theatre, had inspired his highly unconventional glasswork *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. "As a painter I thought it was better to be influenced by a writer rather than by another painter." And in conclusion he stated: "This is the direction art has to take: intellectual expression instead of bestial expression. I have had enough of the expression 'stupid as a painter'." In this way Duchamp urged artists to rid themselves of aesthetizing limitations, which in his opinion were reductive and prevented them from tackling intellectual problems.

It is interesting to examine Einarsson's *Carousels* in the light of Duchamp's explicit statements, since they are obviously far more narrative than anything which he has done before. As the temple in Claude's numerous landscapes, the merry-go-round is a highly suggestive cultural symbol, laden with melancholic connotations. It is definitely a thing of the past, not only because this particular type of amusement happens to be an age old invention, but rather owing to the fact that it is bound up with past experience of childhood. "Sometimes I have gone back a very long way," Gauguin said in his *Journal intime*, in 1903, the year he died, "further than the horses of the Parthenon, to the Dada of my childhood, my good old wooden horse."

It seems obvious that for Gauguin the wooden horse of childhood was at the beginning, further back in chronological order than the famous horses of Phidias. In a way his seminal remark was later echoed by Walter Benjamin, whose revealing definition: "Allegory is in the realm of thought what ruins are in the realm of things" summoned up his stubborn attitude to what he felt to be changes devoid of qualitative signification. Like Gauguin he was not satisfied with the past being defined as a mere objective chronology of historical events unrelated to his own personal experience of time passing. Faced by Einarsson's *Carousels* one gets the impression that they might be ruins populated by personages or characters caught between two irreconcilable sets of temporal realities, the extrinsic chronology of generalized facts and the intrinsic duration of collective memory.

A merry-go-round is a formidable symbol of ruin, an even better one than a classical temple, because if it were other than a ruin it would not stand still as a stage for all these contemplating persons. As a ruin it refers to a vanished culture, as children today prefer computer games, or DVDs, to the merry-go-round, especially if the *Carousel* is out of order. As a ruin it functions as a resting place for adults who would rather see their children having fun on the back of a wooden horse than in front of a monitor, since it would guarantee the continuity of the collective experience which they themselves remember and bridges the gap between generations. The wish to preserve unity in experience between generations can be referred to as allegorical persistence as it has no grounding in reality and is but a source of endless mourning. Yet, as Walter Benjamin has also pointed out, every generation has been given a feeble Messianic power, to which the past has a claim.

Nowhere is this Messianic thrust more obvious than in Jónas Hallgrímsson's elegy *Iceland*, which soon after its publication became a source of inspiration for generations of 19th century Icelanders who aspired to a revival of their mediaeval parliament:

*Now Snorri's lodge is but a fold...
(Nú er hún Snorrabúð stekkur...)*

No matter how dated it may be, Hallgrímsson's romantic vision constitutes the sole identity of a nation still in search of itself, or rather, a new ground on which to base its old self. Surrounding the turntable, solid nature – still the only worthy objective of reflection if one is unsettled in search of identity – silently returns the gaze of the people aboard the *Carousel*. They seem to be in a fixed or dreamy state of mind; as if they are too absorbed in their own thoughts to be fully aware of the surrounding landscape, which they, nevertheless,

contemplate assiduously. Let us not forget that man's and nature's mutual contemplation – according to Benjamin nature responds to our gaze, thus answering our questions and prayers to her – is always unstable since man, although nature's offspring, does not fully identify with her after the Fall from Paradise, which rendered him conscious. Even before the Fall he was given a special status as the only beast able to give name to the others.

The dark, barren, volcanic landscape, surrounding the *Carousel*, bereft of colors, contrasts sharply with the bucolic landscape in full color depicted in the decorative baroque ovals on the pivot of the merry-go-round. This is the type of brilliant, plentiful landscape which used to surround Icelanders well into the twentieth century, before they left the traditional countryside, lured by the economical possibilities of the 'gravel', as urban living was called. In order to enhance the idyllic character of this golden age of the rural past, Einarsson draws on the style of such pioneers of modernistic Icelandic landscape painting as Jón Stefánsson, who was born and raised in traditional Iceland before urban expansion put an end to the millenary paradise of rural existence.

As generously as he spends colors on the medallions in praise of Stefánsson – his predecessor – Einarsson, obviously a painter after the Fall, reserves all the moody dusk for himself and his postdiluvian age. In his seminal *Aesthetic Theory* Theodor W. Adorno remarked that radical contemporary art had to be dark, with black as its background color. Otherwise it would risk being irrelevant and childish. Citing Brecht's *An die Nachgeborenen*:

*What an age is this anyway where
a conversation about trees is almost a crime
because it entails being silent about so many misdeeds?*

And Baudelaire's *Le goût du néant*:

The adorable Spring has lost its fragrance!

To which he suggested the addition: '...and its colours too!' Undoubtedly Adorno would have found in Einarsson's *Carousels* the perfect match for his arguments on loss of color in today's art. By carrying his theory of dark art a bit further Adorno would have crossed roads with Benjamin, his old mentor, discovering that art's darkness is due to the Fall, and the permanent loss of Paradise on earth.

In the light of this it is not illogical to take the *Carousels* as a spiritual reflection on the loss of Paradise and consequently its possible regain. Although for years Einarsson has been distancing himself from formalistic art, heading in the direction of conceptual art by way of symbolism, this evolution does not seem to be premeditated. It is more in line with a strong intuition and venturesome longing to overcome certain inhibitions in painting, interdicting problematical narrative experimentation. Although one is inclined to see in them a certain kind of '*summa theologica*', in line with Gauguin's revelational *Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?*, where we witness a male figure pick an apple in Eden immediately before the Fall, the meaning of Einarsson's narrative is more ambiguous and enigmatic.

Therefore it is not inappropriate altogether to compare the open allegorical mode of narration of the *Carousel* with Giovanni Bellini's *Sacred Allegory* at the Uffizi in Florence. There, as in Einarsson's theme, the aimless figures, apparently of contemplating and conversing saints are distributed about a floor, artificially integrated as a platform into the dramatic Dolomite landscape. Innumerable hypotheses about the true meaning of this enigmatic work have not led to a satisfactory conclusion. As in this mysterious allegory, the mood of duration in Einarsson's *Carousel* theme invites the spectator to scan freely the entire field of the canvas without dwelling exclusively on the apparent subject matter. Although one may see in them a fair amount of concern for nature in peril, and people in distress over loss of identity, works like the *Carousels* are not, altogether, about one or two simple things. In search of a primary and a secondary idea, one must also take into consideration the means and the technique with which they are realized, as Einarsson's paintings are a synthesis of all these diverse and contradictory elements.

Halldór Björn Runólfsson



Eyjólfur Einarsson f./b. 1940

Framnesvegi 2, Iceland, 101 Reykjavík, s. (+354) 552 4897

Nám/Education:

1951-1953 Skúlpturnámskeið hjá Ásmundi Sveinssyni/ Sculpture course with Ásmundur Sveinsson, Reykjavík, Iceland

1957-1960 Myndlista- og handiðaskóli Íslands/The Icelandic College of Art and Craft Reykjavík, Iceland. Námskeið í módelteikningu/Course in model drawing.

1962-1966 Det Kongelige danske Kunstakademi, Kaupmannahöfn, Danmörk/Copenhagen, Denmark

Verk í eigu safna hérlendis/Works owned by Icelandic museums:

Listasafn Íslands/National Gallery, Reykjavík, Iceland

Listasafn Reykjavíkur/Reykjavík Art Museum, Reykjavík, Iceland

Listasafn Siglufjarðar/Siglufjörður Art Museum, Siglufjörður, Iceland

Listasafn Háskóla Íslands/Art Museum of the University of Iceland, Reykjavík, Iceland

Listasafn Kópavogs/Kópavogur Art Museum, Kópavogur, Iceland

Listasafn Akureyrar/Akureyri Art Museum, Akureyri, Iceland

Helstu einkasýningar/Selected private exhibitions:

1961 Sýningarsalurinn/Gallery, Týsgata Reykjavík, Iceland

1965 Bogasalur Þjóðminjasafnsins/National Museum, Reykjavík Iceland

1971 Galleri SÚM, Reykjavík, Iceland

1974 Galleri SÚM, Reykjavík, Iceland

1978 Norræna húsið/The Nordic House, Reykjavík, Iceland

1983 Listmunahúsið gallery, Lækjargötu 2, Reykjavík, Iceland

1988 Galleri Marius, Kaupmannahöfn, Danmörk/ Copenhagen, Denmark

1989 SCAG - Scandinavian Contemporary Art Gallery Kaupmannahöfn, Danmörk/Copenhagen, Denmark

1990 Nýhöfn, listasalur/gallery, Reykjavík, Iceland

1992 FÍM-salur Reykjavík, Iceland

1994 Galleri AllraHanda, Akureyri, Iceland

1994 Sólon Íslandus, Reykjavík, Iceland

1997 Gerðarsafn-Listasafn Kópavogs/Kópavogur Art Museum, Kópavogur, Iceland

1998 Galleri Art Diana Helsinki, Finnland

1999 Mokka Kaffi, Reykjavík, Iceland

2000 Listasalurinn Man/Gallery Man Reykjavík, Iceland

Helstu samsýningar/Selected Co-exhibitions:

1978 Haustsýning FÍM FÍM-salur, Laugarnesi, Reykjavík, Iceland

1979 Biennale der Ostseeländer, Rostock, Þýskaland/Germany

1981 Haustsýning FÍM Kjarvalsstaðir, Reykjavík, Iceland

1984 17 íslenskir málara í Tórshavn Listaskálinn Tórshavn, Færeyjar/Faroe Islands

1995 Málverk Listasafn Kópavogs - Gerðarsafn Kópavogur, Iceland

1999 Samstaða - 61 listmálari Listaskálinn í Hveragerði, Hveragerði, Iceland

2000 List í orkustöðvum Landsvirkjunar - Ljósafoss Selfoss, Iceland

2001 Flogið yfir Heklu. Listasafn Reykjavíkur - Kjarvalsstaðir Reykjavík Art Museum, Reykjavík, Iceland

2002 Galleri Kambur, Hella, Iceland

2002 Kong Alkohols Ansigt Rundetaarn, Kaupmannahöfn, Danmörk/Copenhagen, Denmark

2003 Maður og haf. Listasafn Reykjanesbæjar, Reykjanesbær, Iceland

Forstöðumaður Listasafns Reykjavíkur /
Director of Reykjavik Art Museum: Eiríkur Þorláksson

Kynningarstjóri / PR: Soffía Karlsdóttir

Ljósmyndir / Photographs: Inger Helen Bóasson

Þýðing og yfirllestur / Translation and editing:
Helga Soffía Einarsdóttir

Umsjón með gerð sýningarskrár / Catalogue production:
Ágústa Kristófersdóttir

Kápu mynd / Cover page: Ráðgáta vegarins / The Enigma of the Road, 2002.
Olía á striga / Oil on canvas, 130x130 cm

Umbrot og prentun / Layout and printing: Gutenberg

ISBN 9979-769-15-7

© Listasafn Reykjavíkur 2003



LISTASAFN REYKJAVÍKUR
REYKJAVIK ART MUSEUM
KJARVALSSTAÐIR • HAUFNARHÚS • ÁSMUNDARSAFN