



2003

Helgi Þorgils Friðjónsson

Mynd á kápu framanverðri.
Heimurinn málaður / *The World Being Painted*,
2002, 250 x 205 cm

Mynd á bakhlið.
Góður og illur / *Good and Bad*,
Olía á striga / *Oil on canvas*, 2002, 71 x 47 cm





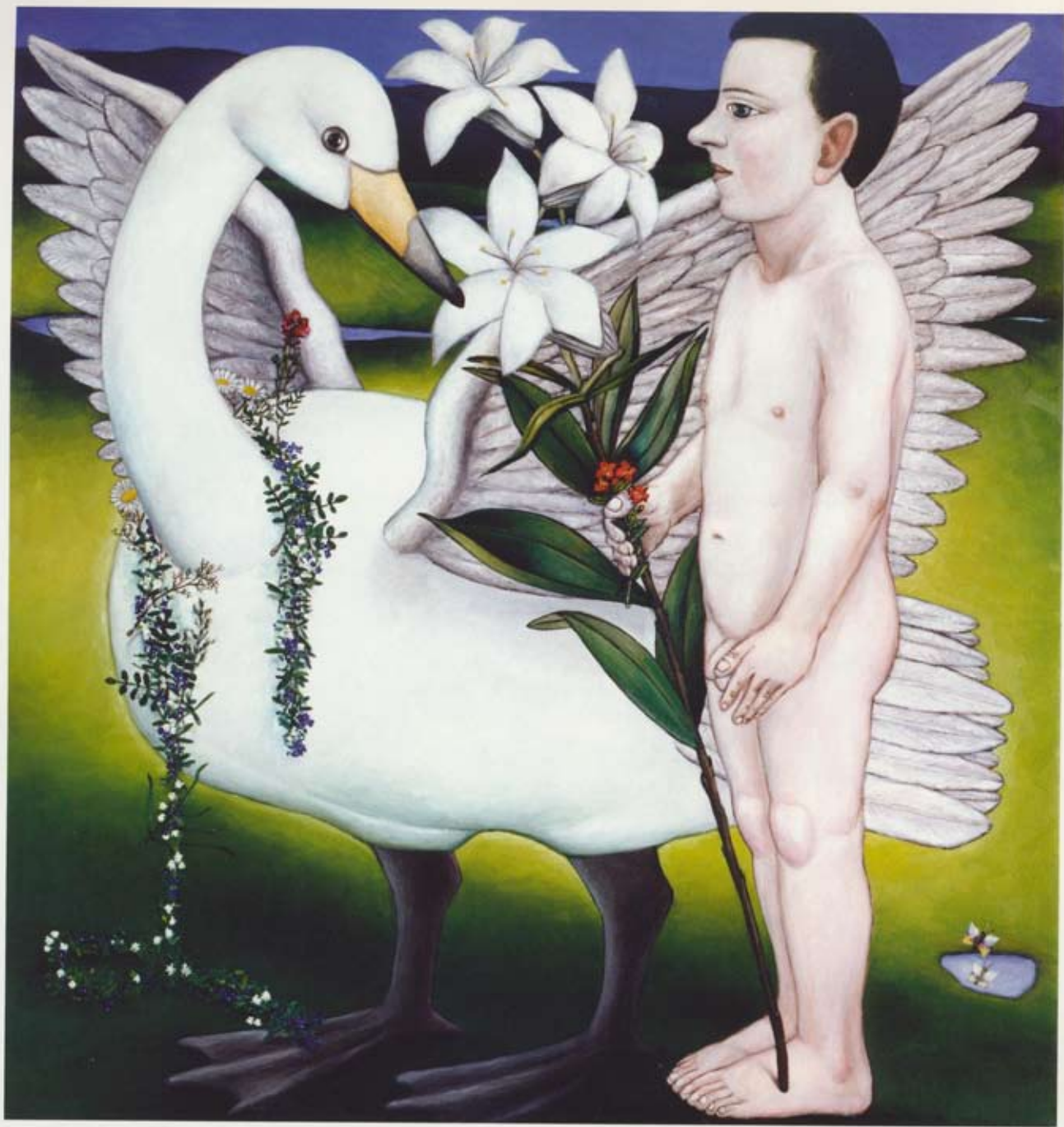
Kjallaksstaðir (52 málverk frá janúar - desember 2002) o

Helgi Þorgils Friðjónsson

Listasafn Reykjavíkur – Kjarvalsstaðir

Mars – maí 2003





Drengur með lílju / Boy with Lily, 2002, Ólía á striga /
Oil on canvas, 100 x 95 cm

Inngangur

Helgi Þorgils Friðjónsson fyllir ótvírátt flokk öflugustu myndlistarmanna á Íslandi við upphaf nýrrar aldar. Hann hefur öðlast mikla og almenna viðurkenningu hér á landi og verið virkur þátttakandi í listalífinu í meira en aldarfjórðung, bæði sem skapandi listamaður, sýningarstjóri og galleristi. Helgi Þorgils hefur einnig vakið verðskuldaða athygli erlendis fyrir listsköpun sína og verk hans eru sýnd hjá virtum galleríum á meginlandi Evrópu. Hann hefur haldið fjölda einkasýninga hér á landi og víða erlendis, eins og á Ítalíu, Spáni, Hollandi, Þýskalandi, Sviss og á öllum Norðurlöndunum; verk hans hafa verið á samsýningum um allan heim.

Það eru málverkin sem eru kjarninn í listsköpun Helga Þorgils. Í þeim hefur hann náð að laða fram undraveröld sem heldur áhorfandanum hugföngnum, þar sem hún skarar heima raunveruleika og þjóðsagna, meðvitundar og drauma, náttúru og ímyndunar. Fólkið í myndunum er bæði þessa heims og annars og með einhverjum hætti finnum við að þarna sjáum við ekki aðeins hugsýn listamannsins heldur einnig okkur sjálf, börnin okkar, vini og vandamenn. Sú listsýn sem birtist í þessum tímalausum verkum á sér ekki aðeins hljómgrunn meðal Íslendinga, heldur hefur hún einnig náð að snerta ýmsa strengi meðal listunnenda annarra þjóða, og á sífellt erindi við samtíma sinn.

Helgi Þorgils hefur frá upphafi síns ferils sennilega aldrei verið fjölbreyttari í listsköpun sinni en um þessar mundir. Því er það sérstakt tilhlökkunarefni fyrir Listasafn Reykjavíkur að standa að þessari sýningu nú. Hér verða nær eingöngu sýnd ný málverk og má búast við að sýningin verði einn af merkari viðburðum ársins á myndlistarsviðinu og sanni enn og aftur að Helgi Þorgils Friðjónsson er einn okkar allra fremsti myndlistamaður í dag.

**Eiríkur Þorláksson, forstöðumaður
Listasafns Reykjavíkur**

Introduction

Helgi Thorgils Fridjónsson is undoubtedly among the strongest artists in Iceland at the beginning of a new century. He has received a lot of recognition in Iceland and been an active participant in the cultural life of the country for more than 25 years, both as a creative artist, a curator and a gallery owner. Helgi Thorgils has also received deserved attention abroad for his artistic creativity and his works are exhibited in well known galleries in Europe. He has held a great number of private exhibitions in Iceland and in such countries as Italy, Spain, the Netherlands, Germany, Switzerland and in all the Nordic countries; his works have also been in group exhibitions all over the world.

Paintings form the core of his artistic endeavour. In these he has managed to create a world of wonder that captivates the viewer as it strides reality and myth, consciousness and dreams, nature and imagination. The people in his paintings are both of this world and another, and in some strange way we discover that it is not only the artist's vision that thus appears in front of us, but also we ourselves, our children, friends and relatives. The artistic vision that appears in these timeless works does not only have a following among Icelanders, but has also touched different strings among art lovers in other countries, and is always contemporary in nature.

Helgi Thorgils has from the beginning of his career probably never been as versatile in his artistic creativity as he is now. It is therefore a special honour for the Reykjavik Art Museum to present this exhibition at this time. Here new paintings will be the core of the exhibition. It is likely that the exhibition will be one of the highlights of the year in the field of art, proving once more that Helgi Thorgils is one of the great artists of the day in Iceland.

**Eiríkur Thorláksson,
Director.**



Heimurinn málaður / *The World Being Painted*, 2002
Ólía á striga / Oil on canvas, 250 x 205 cm

Ólafur Gíslason

Veran og fjarveran

Myndin af heiminum og fjarvera heimsins í myndlist Helga Þorgils Friðjónssonar

Þegar málarinn gengur að verki sínu stendur hann aldrei andspænis auðum striga¹. Hvítt léreftið á blindrammanum geymir yfir 500 ára sögu trönumálverksins. Það er sneisafullt af klisjum og meira og minna sígildum, útslitnum og ofnotuðum hugmyndum og sýnum á heiminn, manninn og sjálft sig. Það er líka sneisafullt af klisjum og tiskubólum úr samtímanum, úr öllu okkar manngerða umhverfi. Það eru margnotaðar myndir af heiminum og sjónarhornum á heiminn sem hellast yfir málarann eins og óvígur her á vígvelli léreftsins. Andspænis þessu yfirþyrmandi áreiti þarf málarinn að berjast til þess að frelsa sjón sína og sjálfan sig um leið. Leið hans liggur ekki inn í málverkið nema til þess að berjast gegn þessum sýnum, hreinsa þær burt og afmá þær þannig að hann eygi á endanum leið í gegnum þennan myrkvið og út úr málverkinu á ný. Þegar vel til tekst er það sem eftir stendur ný og fersk sýn á heiminn.

Eins og Ernst Gombrich hefur bent á², þá kemur augað aldrei saklaust að sínu verki. Það á ekki bara við um auga málarans andspænis léreftinu, heldur líka auga vitnisins andspænis glæpnum eða auga áhorfandans andspænis listaverkinu. Augu okkar eru settuð af minningum og reynslu, óskum og væntingum, ótta og kvíða og við sjáum frekar það sem við væntum þess að sjá eða viljum sjá en það sem er. Á endanum getur það orðið þyngri þraut en nokkurn grunar að sjá nákvæmlega það sem er og ekkert annað. Við getum í raun aldrei greint okkur sjálf fullkomlega frá því sem við sjáum³.

Í þessari gjörningaböku getur myndlistin orðið okkur hjálpræði í sívirkri þörf okkar á að öðlast ferska og nýja sýn á sjálf okkur og heiminn. Í því samhengi getur listamaðurinn orðið eins og frelsandi leiðsögumaður sem frelsar augu okkar undan klisjunum og formúlunum og tengir okkur við heiminn með nýrri og óvæntri sýn. Hann heldur óhræddur inn í völdundarhúsið eins og hetjan Þeseifur til þess að leggja ófreskjuna að velli. Slóð hans getur auðveldlega orðið blóði

Being and being absent

The image of the world and absence of the world in the art of Helgi Thorgils

When the painter approaches his work he never faces a blank canvas¹. The white canvas on the blind frame preserves a history of easel painting spanning more than 500 years. It abounds in clichés and more or less classical, worn-out and overused ideas and visions of the world, of man and of itself. It also abounds in clichés and fads from the contemporary age, from our entire manmade environment. There are much-used images of the world and perspectives on it that engulf the painter like a horde descending on the battlefield of the canvas. Confronted with these overwhelming stimuli, the painter needs to fight to liberate his vision and, at the same time, himself. His path does not lead into the painting, except to fight against these visions, to expurgate and erase them so that he can ultimately see a way through this dark forest and out of the painting anew. When successful, what remains is a new and fresh vision of the world.

As Ernst Gombrich has pointed out², the eye never approaches its work in innocence. This is true not only of the painter's eye facing the canvas, but also of the eye of the witness confronted by the crime or the viewer's eye confronted by the artwork. Our eyes are saturated with memories and experiences, wishes and expectations, fear and apprehension, and we tend to see what we expect or want to see rather than what is actually there. Ultimately it can prove more of a challenge than we would ever suspect to see precisely what is there and nothing else. In effect we can never distinguish ourselves completely from what we see³.

In this smokescreen, visual art can aid us in our ever-present need to acquire a fresh and new vision of ourselves and the world. In this respect the artist can act like a liberating guide who frees our eyes from clichés and formulae, linking us to the world with a new and unexpected view. He enters the labyrinth undaunted, like Theseus to slay the Minotaur. The path he follows may easily become awash with blood. If he succeeds in his aim he reveals himself the moment he leaves the scene. Behind him remain the ruins of the labyrinth like fallen chains,

drifin. Takist honum áform sitt afhjúpar hann sjálfan sig um leið og hann yfirgefur sviðið. Eftir standa rústir völuandarsins eins og fallnir hlekkir og úr myndinni miðri horfir brostið auga Mínótársins sem jafnframt verður eins konar sjálfsmynd listamannsins um leið og það felur í sér ferska og nýja sýn myndarinnar á heiminn. Áhorfið er ekki bundið við áhorfandan einan - verkið horfir líka á okkur með sínum sérstaka hætti.

Myndlist Helga Þorgils Friðjónssonar er gott dæmi um þrotlausa og síendurtekna atlögu að Mínótárunum.

Á ferli hans getum við rekið þráð sem lýsir stöðugu og síendurteknu einvigi við þessa ófreskju. Víst kemur það fyrir að listamaðurinn villist í myrkviðnum og rati ekki út úr mynd sinni, stundum kemur hann illa sár og vígamóður úr viðureigninni, en þegar best lætur verður viðureignin að frelsandi athöfn, þar sem allt hefur verið lagt í sölnar.

Á þessum ferli hefur mynd Helga af heiminum smám saman verið að skýrast. Í upphafi gerði hann margar athyglisverðar atlögur að klisjum hefðarinnar, sem oft voru fullar af ungæðislegum húmor. Útúrsmúningur á vanabundnu táknmáli og viðteknum fegurðarsmekk einkenndi þessar myndir, sem þannig gátu vakið frelsandi hlátur hjá áhorfandanum. Þetta voru myndir sem sýndu okkur heiminn á hvolfi, eins konar karníval manna og dýra. Með árunum fór fókúsin í myndum Helga að skerpast

og táknmálið í myndum hans að dýpka. Jafnframt er eins og glíman við drauga fortíðarinnar og sögunnar verði meðvitaðri og umfram allt ábyrgðarfyllri. Fyrirbæri náttúrunnar fá á sig skarpari mynd, ávextir jarðar og sjávar birtast í upphafinni mynd sem einhvers konar tákn fyrir framandlegan heilagleika náttúrunnar um leið og formfast landslag fer að birtast í myndum hans það að kaldri birtu hreinleikans eins og ímynd ósnortinnar jarðar í árdaga allra tíma. Yfir þessu ósnortna landi svifa naktir líkamar manna, kvenna og barna ásamt kunnugum skepnum úr dýraríkinu, allt dregið stífum dráttum eins og kynlausar verur úr öðrum heimi, upphafnar í þyngdarleysi sínu og sakleysi og umvafðar þessari sömu köldu og hreinu birtu sem gjarnan einkennir myndlist Helga enn í dag. Karnívalið er enn við lýði, en það er orðið upphafið og umvafið himneskri birtu í hróprlegri andstöðu við hráa efnishyggju samtímans.

Enn virðist sýn Helga á heiminn og myndlistina vera að skerpast, ef marka má nýjustu verk hans á þessari sýningu. Myndin „Heimurinn málaður“ sýnir okkur sjálfsmynd

and from the centre of the painting the Minotaur's broken eye looks out, serving as a kind of identity for the painter while also enshrining the painting's fresh and new vision of the world. The act of watching is not exclusive to the viewer – the work looks at us too, in its own special way.

Helgi Thorgils Friðjónsson's art is a good example of an unyielding and repeated attack upon the Minotaur. Throughout his career we can trace a thread that depicts a constant, repeated battle with the monster. Of course the artist sometimes goes astray in the dark forest and cannot find his way out of his painting, sometimes he emerges badly wounded and battle-weary from the conflict, but at the best of times this encounter turns into a liberating rite where the ultimate stakes have been laid down.

During this career, Helgi Thorgils' picture of the world has gradually been clarifying. Initially he made many interesting assaults upon the clichés of tradition, often replete with youthful humour. Distortions of traditional iconography and accepted aesthetic taste characterised these works which could stir the viewer to liberating laughter. These were paintings which showed us the world turned upside down, a kind of carnival of men and beasts.

As the years went by the focus in Helgi Thorgils' works began to sharpen and his iconography started to deepen. At the same time the fight with the ghosts of the past and of history seemed

to become more conscious, and above all more responsible. Natural phenomena assume a sharper image, the fruits of the Earth and the sea emerge in an idealised representation as a kind of symbol for the remote sanctity of nature, while the fixed form of the landscape starts to appear bathed in a cold and pristine light like the image of the untouched Earth in eternal days of yore. Hovering over this virgin land are naked bodies of men, women and children along with familiar figures from the animal kingdom, all rendered with stiff brushstrokes like hermaphrodite

beings from another world, idealised in their weightlessness and innocence and enveloped in the same cold and pure light that tends to characterise Helgi Thorgils' work even today. The carnival is still in progress, but it has become sublimated and veiled in a celestial light, in shrieking antithesis to the raw materialism of the modern age.

Helgi Thorgils' vision of the world and of art is apparently still growing sharper, judging by his latest work at this exhibition. The World Being Painted presents us with a self-portrait of the painter standing naked in the midst of nature with his



málarans þar sem hann stendur nakinn úti í náttúrunni með pensil og litaspjald á lofti. Nú svifur hann ekki í þyngdarleysi eins og svo oft áður, heldur stendur nokkuð föstum fótum á gulgrænu engi. Formum líkamans er nú fylgt af meiri nærfærni en áður og áferð húðarinnar gefur trúverðugri mynd af lifandi holdi, þótt líkamsbyggingin standist ekki mælikvarða líffærafræðinnar að öllu leyti. Andlitið er líka málað af meiri nærfærni en áður hefur sést í fjölmörgum sjálfsmyndum Helga, en augun horfa út í loftið án þess að festa sýn á sjáanlegu viðfangi. Þótt málarinn standi föstum fótum þá bera fæturnir litla vængi og vísa þannig í mynd Hermesar, sendiboða guðanna í goðafræðinni og hinum klassíska tákneimi. Við vinstri fót hans baðar dúfa vængjum og speglast hvort tveggja í litlum spegli sem stendur í grasinu. Við fætur málarans liggur nakin kona í undarlegum stellingum þar sem höfuðið snýr niður í myndfletinum og horfir til áhorfandans í gegnum lítinn spegil studdan vínberjaklasa. Hún er með krosslagðar hendur á kviði og útglennta fætur. Konan virðist fullkomlega varnarlaus eins og sú sem liggur flöt fyrir umheiminum - prostrata. Hún kann að vísa til hins hefðbundna myndefnis málarans og fyrirsætunnar, en jafnframt virðist hún vísa til hins jarðbundna mótvægis við málarann og svaninn, sem leita upp á við til himins í myndfletinum. Svanurinn sem hefur sig til flugs yfir konunni er gamalkunnugt tákni úr myndum Helga, og vísar til þeirrar flugþrár sem er ævaforð draumur mannsins um frelsi. En svanurinn á sér líka tákmynd sem guðinn Júpiter í samræði við Ledu, sem var dauðleg kona en ekki gyðja, þótt hún væri drottning Spánar. Gulgrænt engið er prýtt þremur blómum og þrjú flúguga um myndina, en eitt þeirra hefur tyllt sér á litaspjald málarans. Yfir öllu er heiðiblá himinn með stöku svífskýi.



Hvað merkir svo þessi mynd?

Það getur aldrei orðið hlutverk gagnrýnandans að skilgreina merkingu mynda í orðum. Slíkt yrði aldrei til annars en að fela verkið í umgjörð orðanna. Hins vegar getur það stundum verið gagnlegt fyrir upplifun myndverka að leitast við að beina athyglinni að samhengi þeirra við veruleikann og mögulegum tengslum þeirra við fortíðina og önnur myndverk.

Hverjar eru rætur táknaðsins í þessari mynd og hvernig kallast það á við fortíðina og samtímann?

Í myndinni er augljóst godsögulegt minni, þar sem málarinn er í hlutverki Hermesar. Hermes - eða Merkúr eins og hann hét meðal Rómverja - hefur vængjaða fætur sem tákni

brush and palette aloft. He no longer hovers weightlessly as so often before, but stands quite firm in a yellow-green meadow. The anatomical forms are followed more closely than before and the texture of the skin is a credible representation of living flesh, even though the proportions of the body are not completely consistent with biological criteria. The face is also painted more closely seen in Helgi Thorgils' earlier self-portraits, but the eyes gaze into the blue without latching on to any visible object. Although the painter is standing firm his heels sport little wings, alluding to the image of Hermes, the messenger of the gods in mythology and classical iconography. Beside his left leg a dove spreads its wings, and both are reflected in a little mirror mounted on the grass. A naked woman lies at the painter's feet in a peculiar pose whereby her head is turned downwards on the pictorial surface, looking at the viewer through a little mirror supported by a cluster of grapes. She has her hands crossed on her belly and her legs splayed. The woman appears completely defenceless as if prostrate before the world. She may be an allusion to the conventional theme of artist and model, but she also seems to invoke the mundane antithesis to the painter and the swan, both of which look heavenwards on the pictorial surface. The swan soaring into flight above the woman is a familiar symbol in Helgi Thorgils' paintings, an allusion to the yearning for flight which is an archetypal human dream of freedom. But the swan has another symbol as the god Zeus ravishing Leda, who was a mortal woman and not a goddess, even though she was the queen of Spain. The yellow-green meadow is adorned with three flowers and there are three butterflies in the picture, one of them alighted on the painter's palette. Above the entire scene is a clear blue sky with the occasional scudding cloud.

So what does this picture mean?

Defining the meaning of pictures in words can never be the critic's function. All this would do would be to conceal the work in a framework of words.

However, it can sometimes be of help in experiencing artworks to attempt to guide attention towards their relationship with reality and their conceivable associations with the past and with other works of art.

What are the roots of the symbolism in this painting and how does it engage in dialogue with the past and present?

The painting contains an obvious mythological motif, with the painter in the role of Hermes. Hermes - or Mercury, as the Romans called him, - has winged feet to symbolise his swiftness of flight and movement, just like the element named

Þess hversu hraðfleygur hann er og kvikur - rétt eins og kvikasilfrið sem við hann er kennt. Það var í krafti þessara eiginleika sem hann aðstoðaði föður sinn Júpiter í ýmsum efnum, hvort sem það var að komast yfir Ió, leiða Psyche til himna eða Prosperinu úr undirheimum. Hermes átti sér töfrastaf, sem í mynd Helga er orðinn að pensli, en töfrastafur Hermesar hafði mátt dáleiðslunnar. Hermes var

líka uppspretta vискunnar í leyndarfræðum alkemíunnar og gegndi lykilhlutverki í þeirri umbreytingu og göfgun efnisins, sem þessi leyndarfræði snérust um.

Við höfum mörg kunn dæmi um Hermes í sögu myndlistarinnar en kunnust eru kannski hlutverk hans í mynd Botticellis, „Primavera“, og í málverki Dosso Dossi, „Allegoria um málaralistina“. Báðar þessar myndir má tengja við þetta verk Helga.

Í þeirri síðarnefndu sjáum við Hermes sem eins konar verndara málaralistarinnar, þar sem hann situr fyrir miðri mynd til hliðar við Júpiter, föður sinn, sem er að mála málverk á trönum. Hermes snýr sér frá Júpiter

að krjúpandi konu, sem situr á hægri væng myndarinnar, og ber fingur að munni eins og til að biðja um hljóð, því þetta sé heilög athöfn. Júpiter situr við tröurnar og málar þrjú fiðrildi á léreftið. Yfir senunni ris regnboginn sem undirstrikar helgi athafnarinnar. Táknmálið í mynd þessari hefur verið rakið til alkemíu og hermetisma, þar sem regnboginn er viðurkennt leyndartákn fyrir æðsta stig og fullkomnun Hins Mikla Verknaðar gullgerðarlistarinnar. Málaralistin og gullgerðarlistin verða hér að hliðstæðum.

Í mynd Dosso Dossi málar Júpiter þrjú fiðrildi á léreft sitt (fiðrildið er gamalt tákn fyrir sálina sem yfirgefur líkamann eins og fiðrildið yfirgefur púpu sína), í mynd Helga flögur þau um myndina og setjast á litaspjald hans.

Í mynd Botticellis sjáum við Hermes lengst til vinstri, þar sem hann beinir sprota sínum til himins og snertir lítill ský, sem Botticelli setur með táknrænum hætti inn í lundinn sem myndar umgjörð þessarar goðsögulegu sviðsmyndar um ástina og vorid. Án þess að fyrir því liggi áreiðanlegar heimildir hafa menn túlkað mynd Botticellis svo, að myndin tengist goðsögulegum hugmyndum um árstíðaskiptin og

after him. It was by virtue of these qualities that he assisted his father Zeus in various ways, be it seducing the goddess Ió, escorting Psyche to the heavens or Prosperine out of the underworld. Hermes had a magic staff - which in Helgi Thorgils' painting has become a brush - with hypnotic powers. Hermes was also the source of wisdom in alchemy and played a central function in the transmutation and sublimation of

matter around which that secret art revolved.

We have many familiar examples of Hermes in art history, probably the best known being his role in Botticelli's Primavera and in Dosso Dossi's Allegory of Painting. Both these paintings can be linked with this work by Helgi Thorgils.

In the latter we see Hermes as a kind of protector of art as he poses in the centre of the picture by the side of his father Jupiter, who is painting on an easel. Hermes has turned away from Jupiter towards a kneeling woman, who is sitting on the right of the picture, and puts a finger to his lips as if bidding her to keep silent, for a sacred rite is taking place here. Jupiter is

sitting at the easel and painting three butterflies on the canvas. A rainbow arches above the scene to underline the sanctity of this rite. The symbolism in this painting has been traced to alchemy and hermeticism, since the rainbow is a recognised arcane symbol for the supreme stage and perfection of The Great Work of transmuting base metals to gold. Painting and alchemy are presented here as parallels.

In Dosso Dossi's work, Jupiter is painting three butterflies on his canvas (the butterfly is an ancient symbol for the soul (psyche) which leaves the body just as the butterfly leaves its pupa), while in Helgi Thorgils' painting they flutter around the canvas and alight on his palette.

In Botticelli's painting we see Hermes at the far left, pointing his staff skywards and touching a little cloud which the painter symbolically inserts into the grove that forms the framework of this mythological scene of love and spring. Although no reliable authorities support the view, Botticelli's painting has been interpreted as being associated with mythological notions of the change of seasons and a historical event, namely the wedding of one of the leading Medicis in Florence.



sögulegum atburði sem var brúðkaup eins af ættarlaukum Medici-ættarinnar í Flórens. Samkvæmt því er Merkúr brúðguminn og þar sem hann snýr sér frá dísunum þrem, sem dansa á vinstri væng myndarinnar, er hann upptekinn af hinu himneska sambandi sínu við guðina. Af dísunum þrem í mynd Botticellis hefur sú er dansar í miðju sérstöðu. Hún horfir hugfangin til Hermesar/Merkúrs, enda beinist ástarör Amors, sem svífur yfir Venusi efst fyrir miðri mynd, að brjósti hennar. Samkvæmt þessari túlkun væri hún brúðurin, sem er heltekin af ást sinni til brúðgumans, á meðan ást hans í hlutverki Hermesar er af guðdómlegum toga og beinist frá holdinu til andans og himnanna.

Báðar sýna þessar myndir táknmál þeirra nýplatónsku og hermetísku hugmynda sem blómstruðu meðal afmarkaðs hóps menntamanna í Evrópu á 15. og 16. öld. Það liggur beint við að tengja mynd Helga við þessar myndir og þennan hugmyndaheim. En hér hangir fleira á spýtnni.

Mynd Dosso Dossi hefur verið túlkuð sem allegoría um málaralistina. Ekki er fráleitt að álykta að mynd Helga byggji á hliðstæðu dulmálskerfi, eða sé að minnsta kosti tilvitnun í það. En þar sem Júpíter bregður pensli sínum á léreftið í mynd Dossi, þá er léreftið ekki til staðar í mynd Helga nema í bókstaflegum skilningi sem raunverulegur grunnur myndarinnar í heild sinni. Pensiloddurinn, sem er töfraspoti Hermesar, er greinilega það sem málarinn hefur lagt hvað mesta natni í að mála, og það er eins og hann komi inn úr myndinni og snerti yfirborð hennar – rétt eins og málverkið sé að mála sjálft sig og veröld sína um leið. Málarinn malar heiminn með töfrasprotu sínum, og heimurinn er heimur málverksins – myndin visar þannig í sjálfa sig um leið og hún er eins konar mynd af heiminum. Það er eins og fiðrildin þrjú á lérefti Júpíters í mynd Dossi hafi ratað inn í mynd Helga og séu þar á sveimi umhverfis málarann og setjist jafnvel á litaspjald hans, sem jafnframt er með hráar litklessur – rétt eins og málarinn, sem hér malar sjálfan siga að mála, hafi blandað lit sinn á þessu tilbúna litaspjaldi og þannig blandað sér inn í verk staðgengils síns í myndinni. Þessar hráu litaklessur verða þannig eins konar „Verfremdungseffekt“, rétt eins fjarvera léreftsins og snerting pensilsins við eigin myndflöt, og verður allt til þess að kalla fram og undirstrika þverstæðufullt samspil myndar og veruleika, samsemdar og fjarveru. Við stöndum því frammi fyrir mynd sem fellur ekki bara

Accordingly, Mercury is the groom, turning away from the three nymphs who are dancing on the left of the picture because he is preoccupied with his celestial relationship to the gods. Of the three nymphs in Botticelli's painting, the one dancing in the centre stands out from the others. She is looking at Hermes/Mercury, enraptured, as Cupid hovers above Venus in the upper centre of the painting and points his arrow at her chest. In keeping with this reading of the work she is the bride, infatuated with love for the groom, while his love in the guise of Hermes is of mythological provenance and turns away from the flesh towards the spirit and the heavens.

Both these paintings reveal the symbolism of neoplatonic and hermetic ideas which flourished among a limited group of European intellectuals in the 15th and 16th centuries. It would seem obvious to link Helgi Thorgils' painting with these works and this realm of ideas. But more factors are at work here.



Dosso Dossi: Allegoría um málaralistina / Allegory of Painting

Dosso Dossi's picture has been read as an allegory of painting. It is not unreasonable to infer that Helgi Thorgils' painting is based on a similar system of codes, or at least refers to one. But while Jupiter applies his brush to the canvas in Dossi's painting, there is no canvas in Helgi Thorgils', except in the literal sense as the real foundation of the painting as a whole. The point of the paintbrush, which is Hermes's magic staff, is clearly the part that

the artist has painted most meticulously of all, and seems to emerge from within the painting and touch its surface – just as if the painting is painting itself and the world at the same time. The painter paints the world with his magic staff, and the world is the world of the painting – thus the painting is self-referent at the same time as serving as a kind of picture of the world. The three butterflies on Jupiter's canvas in Dossi's painting seem to have found their way into Helgi Thorgils' painting to hover around the painter there, and even alight on his palette, which also has raw blobs of colour on it – just as if the painter, who is here painting himself painting, had mixed his colours on this readymade palette in order to involve himself in the work of his surrogate in the picture. These raw blobs of colour thereby become a kind of Verfremdungseffekt, just like the absence of the canvas and the contact made by the brush with its own pictorial surface, all of which serves to evoke and underline the paradoxical interaction between picture and reality, identity and absence.

Thus we are confronted by a painting which can be categorised not merely as self-portraiture. It can also be bracketed with

undir flokk sjálfsmýnda. Hún fellur líka undir flokk þeirra þjóðlífsmynda sem við getum kallað "Málarinn og fyrirsætan" og enn fremur undir þann flokk goðsögumynda sem við getum kallað „Allegóriuna um málaralistina“, en það merkir að myndinni sé ætlað að bregða ljósi á skilning listamannsins á gildi og virkni málaralistarinnar með óbeinum hætti eða undir rós.

Í upphafi var því haldið fram að leið málarans inn í málverkið væri ekki lokið fyrr en hann hefði ratað út úr því á ný. Eftir stendur myndin sem sjálfstæður veruleiki, sem vitnisburður um glímuna við Minotárinn.

Þótt myndin falli meðal annars undir flokk sjálfsmýnda þýðir það ekki að höfundurinn sé lokaður inni í mynd sinni eins og fangi til allrar eilífðar.

„Þetta er ekki pípa“ sagði Magritte og málaði mynd af pípu. Pípan var viðfang málarans eða fyrirmynd myndarinnar, en inntak hennar var af öðrum toga. Það snérist um fjarveru viðfangsins og sjálfstæða tilveru myndarinnar sem slíkrar. Inntak hennar snérist um sýn málarans á þversagnarkennt samband myndar og veruleika.

Með sama hætti getum við fullyrt að persónan Helgi Þorgils sé ekki inntak þessarar myndar þótt hún falli meðal annars undir flokk sjálfsmýnda. Það er mynd hans sem horfir út úr þessu málverki en sjálfur er hann víðs fjarri.

Hvert er þá inntak myndatrinnar? Í hverju gæti samsemd málarans við mynd sína verið fólgin? Hvaða augu eru það sem horfa út úr myndinni ef það eru ekki augu málarans sjálfs, og hvert horfa þau?

Við komum hér að flókinni heimspekilegri spurningu: hvernig getur málarinn sýnt vitund sína og sjálfsveru í myndverki með trúverðugum hætti? Þetta er hin gamla og sígilda spurning um samband hugveru og hlutveru, hins svokallaða innri og ytri veruleika. Spurningu sem við getum rakið aftur til Platons, sem líkti líkamanum við fangelsi og gróf sálarinnar. Þessi hugmynd varð einn höfuðvandi heimspekinnar eftir að heimspekingurinn René Descartes hafði útfært hana til fulls með hinni þversagnafullu kenningu sinni um tengslin á milli hugveru og hlutveru, þar sem hvort tveggja átti að lúta hliðstæðum orsakalögmálum. Vandí hans var sá,⁴ að orsakalögmálið gat ekki skýrt gagnkvæm tengsl þessara aðskildu

the genre painting that we might term "the painter and his model" and the mythological category that we might term "the allegory of painting", which means that it is intended to shed light on the artist's understanding of the value and effect of painting, indirectly or by implication.

This essay began by claiming that the painter's path into the painting was not completed until he had found his way out of it anew. What remains is the painting as independent reality, as a testimony to the battle with the Minotaur.

Although one of the categories under which the painting falls is self-portraiture, this does not mean that its author is locked inside his picture like a captive for eternity.

"This is not a pipe," said Magritte and painted a picture of a pipe. The pipe is the painting's object, although its subject is of a different kind. It deals with the absence of its object and the independent being of the image as such. The subject of this painting is the painter's view of the paradoxical relationship between picture and reality.

In the same way we can state that the person Helgi Þorgils is not the subject of this painting, even if it can be bracketed among other things with the self-portrait. It is his image looking out of this painting, but he himself is absent.

So what is the subject of the painting? What could the painter's identity with his image entail? What are the eyes

looking out of the painting if they are not those of the painter himself, and where are they looking?

Here we reach a complex philosophical question: how can the painter make a credible portrayal of his consciousness and own existence? This is the classic question of the relationship between subject and object, inner and external reality. It is a question that we can trace back to Plato, who likened the body to prison and grave of the soul. This concept became one of the great cruxes of philosophy after René Descartes had taken it to its extreme with his paradoxical principle of the relationship between subject and object, where both were supposed to obey a comparable causative law. The problem he faced was that the law of causation could not explain the reciprocal relationship between these separate worlds, leaving man condemned to live a double life forever, on the one hand in his body as a kind of machine or object, and on the other hand as a



heima og maðurinn var því dæmdur til að lifa tvöföldu lífi um aldur og ævi, annars vegar í líkamanum sem eins konar vél eða hlutur og hins vegar sem andleg vera, sub-jectum (hugtakið subjectum merkir bókstaflega það sem liggur undir eða það sem varpar e-u upp eða fram). Kennisetning Descartes um cogito átti að sanna að hugveran (subjectum) gæti ekki einungis gert sér fullkomna mynd af hlutverunni út frá orsakalögmálinu, heldur einnig séð og hugsað sjálfa sig eins og um heilsteypta og sanna sjálfsmynd væri að ræða. Samkvæmt því væri sjálfsveran sjálflysandi.

Þessi óleysta þversögn Descartes opinberast okkur í myndlistinni með sérstökum hætti.⁵ Það á ekki síst við þegar um sjálfsmyndina er að ræða, þar sem höfundurinn verður í vissum skilningi beggja vegna verksins, rétt eins og leikstjórinn sem leikstýrir sjálfum sér á leiksviðinu. Í myndinni verður til gríma sem verður staðgengill höfundarins í verkinu. Gríman hylur það sem hún á að sýna um leið og höfundurinn hverfur úr verki sínu. Rétt eins og Descartes hugsaði sjálfan sig með hugsun sinni, þá málari málarinn sjálfan sig með penslinum sem utanaðkomandi einstaklingur þar sem samsemdin byggir á feluleik grímunnar. Á bak við hana er tómið eða öllu heldur hrár veruleiki efnisheimsins: olíuliturinn og striginn. Allt annað er blekkingarleikur listarinnar, sem felst í þeirri þversögn að myndlistin getur aldrei sýnt okkur annað en það sem hún felur um leið.

Við sjáum í mynd Helga að málarinn horfir út úr mynd sinni um leið og hann málar heiminn með töfrasprotu sínum. Svanurinn horfir líka sínum tómu augum út úr myndinni. Augtillit þeirra beinist ekki að neinu sérstöku, en þau verða eins og gluggar myndarinnar, sem þannig opnar sig gagnvart umheiminum. Sama á við um augtillit konunnar, sem liggur í grasinu: hún horfir til áhorfandans óbeinu áhorfi í gegnum spegilinn og dregur hann þannig inn í myndina. Áhorfandinn er um leið í sporum höfundar myndarinnar, sem þarna málar sjálfan sig að mála heiminn.⁶

Eins og áður var getið þá fellur verkið Heimurinn málaður ekki einungis undir flokk sjálfsmynda. Það fyllir líka þann flokk þjóðlífsmynda sem sýna listamanninn og fyrirsætu hans. Þetta er einnig viðfangsefni sem tengist afhjúpun innstu leyndardóma málalistarinnar. Fyrirmynd allra slíkra mynda er hin ímyndaða mynd heilags Lúkasar guðspjallamanns, sem talinn var hafa málað heilaga Guðsmóður með Jesúbarnið í kjöltu sinni í lifanda lífi. Mynd Lúkasar er til í mörgum eintökum en sú sem sumir telja upprunalega er varðveitt í S. Maria maggiore, elstu

spiritual being, a sub-ject (which literally means that which lies beneath or that which casts something up or forth). Descartes' cogito was supposed to prove that the subject could not only create for itself a complete picture of the object on the basis of the law of causation, but also see itself and think itself as if this were a consistent and true image of the self. According to this, the self would be self-descriptive.

Art reveals Descartes' unresolved paradox to us in a distinctive fashion.⁵ This applies in particular in the case of the artist's self-portrait, since in a sense he stands on both sides of the work, like an actor-director who directs himself on the stage. A mask is produced in the image which becomes the artist's surrogate. The mask conceals what it is supposed to show as soon as the author disappears from his work. In the same way that Descartes thought himself with his thoughts, the painter paints himself with his brush as an outsider, with the identification based on the hide-and-peek of the mask. Behind it is the emptiness, or rather the raw reality, of the material world: the oils and canvas. Everything else is the illusion of art, contained in the paradox that visual art can never show anything except what it conceals at the same time.

We see in Helgi Thorgil's painting how the painter looks out from his own image while he is painting the world with his magic staff. The swan also looks out from the painting with its vacant eyes. Their gaze is not directed at anything in particular, but they become like windows in the picture, which thereby opens itself towards the world. The same is true of the woman's gaze as she lies on the grass: she watches the viewer indirectly by looking in the mirror, drawing him into the painting. At the same time the viewer stands in the footsteps of the creator of the picture who is painting himself painting the world.⁶

As mentioned earlier, *The World Being Painted* qualifies not only as self-portraiture. It also belongs to the category of genre painting depicting the artist and his model. This is another subject associated with revealing the innermost secrets of the painter's art. The prototype for all such paintings is the icon imagined to have been painted by St. Luke depicting the Holy Virgin with the child Jesus on her lap from life. Many versions of the Luke icon are extant, but the one which is considered by some to be original is preserved in S. Maria maggiore, the oldest church in Rome dedicated to the Virgin Mary. Numerous painters have since produced imagined portraits of this patron saint of painting at work before the holy mother of God. Suffice it to mention the Dutchman Rogier van der Weyden from the first half of the 15th century. His work reflects the belief that



Rogier van der Weyden: Heilagur Lúkasar málar Mariu guðsmóður / Saint Luke painting the Virgin and Child

Mariukirkju Rómaborgar. Fjölmargir málarar hafa síðan gert sér ímyndaða mynd af þessum verndara málaralistarinnar við iðju sína andspænis heilagri Guðsmóður. Nægir þar að minna á mynd Hollendingsins Rogier van der Weyden frá fyrrihluta 15. aldar. Sú mynd endurspeglar þá trú, að myndlistin geti birt okkur guðdóminn í sinni sönnu mynd og sé sem slík heilög iðja.

Sú afhelgun myndlistarinnar sem átti sér stað á 17. og 18. öldinni breytti þessu viðfangsefni, og það fór að að taka á sig öllu veraldlegri og um leið holdlegri mynd, þar sem erótíkin er komin í spilið. Engu að síður er það galdur myndlistarinnar sem er viðfangsefni málarans Jacques-Louis David, þar sem hann málar gríska málarann Apelle frá Efesos við iðju sína að mála ástkonu Alexanders mikla nakta að honum ásjáandi. Sem kunnugt er tók Alexander mikli myndina fram yfir fyrirmynd hennar og hafði þannig makaskipti við málarann, væntanlega báðum til yndisauka. Godsagan um Apelle og Alexander mikla segir frá því hvernig myndlistin getur með galdri sínum orðið veruleikanum yfirsterkari og þurrkað út fyrirmynd sína, rétt eins og sjálfsmýndin þurrkar út fyrirmynd sína um leið og hún hefur gefið henni óafturmáanlegt form grímunnar.

Á tuttugustu öldinni eru þeir Matisse og Picasso kunnastir fyrir myndir sínar af þessu viðfangsefni, báðir uppteknir af hinu munúðarfulla sambandi málarans og fyrirsætunnar, sem gjarnan er þrungin erótík. Verk þeirra fjalla ekki um hina dularfullu ráðgátu myndlistarinnar með sama hætti, þar sem þeir eru fyrst og fremst uppteknir af því að gefa formunum og litunum munúðarfulla merkingu sem er hlaðin erótískri spennu. Hin mikla ráðgata málaralistarinnar er hins vegar viðfangsefni málarans René Magritte þegar hann málar myndina „Að reyna hið óframkvæmanlega“ þar sem málarinn (hann sjálfur) stendur alvöruþrunginn andspænis nakinni konu sem hann er að mála og er langt kominn með verkið. Hann heldur á litaspjaldinu með vinstri hendi og ber pensilinn að vinstri öxl konunnar sem er um það bil að taka á sig mót. Með því að þurrka út muninn á myndinni og fyrirmýndinni varpar Magritte enn nýju ljósi á þá þversögn allrar myndlistar sem um leið er galdur hennar: hún sýnir einungis það sem er hulið og hylur allt sem hún sýnir.

Hvernig kemur mynd Helga Þorgils inn í þessa hefð málaralistarinnar?

Ef við berum hana saman við mynd van der Weydens af heilögum Lúkasi, þá er helgimyndin ekki lengur til staðar. Borið saman við heilaga jómrú sem situr ábúðarfull og

art can reveal to us divinity in its true image, and as such is a sacred occupation.

The secularisation of art which took place in the 17th and 18th centuries transformed this theme and it began to assume a much more mundane and thereby carnal quality with the introduction of erotic elements. Nonetheless it is the magic of art which is Jacques-Louis David's theme in his painting depicting the Greek Apelle from Ephesos at work painting Alexander the Great's concubine in the latter's presence. Alexander the Great chose the image in preference to its original and thereby swapped objects of love with the painter, presumably to the delight of both. The myth of Apelle and Alexander the Great tells us how, through its magic, art can prove stronger than reality and erase its object or model. Just as the self-portrait erases its object in the moment it has endowed it with the ineradicable form of the mask

In the 20th century, Matisse and Picasso were best known for their work on this theme, both preoccupied with the voluptuous relationship between painter and model, which is typically charged with eroticism. Their works do not deal with the enigma of art in the same way, since they are primarily preoccupied by endowing the forms and colours with a voluptuous meaning charged with erotic tension. However, the great enigma of painting is the subject of René Magritte in his *Attempting the Impossible* where the painter (Magritte himself) is standing sombrely in front of a naked woman whom he is well on his way towards finishing painting. He is holding a palette in his left hand and applies the brush to the left shoulder of the woman, who is about to assume full shape. By eradicating the distinction between picture and model, Magritte highlights further the paradox of all art which at the same is its magic: it only shows what is concealed and conceals all that it shows.



René Magritte: Að reyna hið óframkvæmanlega / *Attempting the Impossible*

How does Helgi Thorgils' painting fit in with

this tradition?

If we compare it with van der Weydens' portrayal of St. Luke, the sacred image has vanished from Helgi Thorgils' painting. Compared with the holy virgin sitting solemnly and ornately clad on her throne opposite the painter Luke, bearing her breast to the great joy of the infant Jesus in her lap, the female figure in Helgi Thorgil's work has lost her holiness and probably her virginity too. She is lying in a pose reminiscent of anything but a holy virgin. Nor does she possess the erotic charms that enchanted Alexander the Great and that David tried to bring forth in his neo-classical painting. To say nothing

skrudklædd í háseti sínu andspænis málaranum Lúkasi og berar brjóst sitt, Jesúbarninu í kjöltu hennar til mikillar gleði, þá hefur konan í mynd Helga verið svipt helgi sinni og trúlega meydómi líka. Hún liggur í stellingum sem minna á allt annað en heilaga jómfú. Hún hefur ekki heldur til að bera þá erótísku töfra sem heilluðu Alexander mikla og málarinn David reyndi að töfra fram í nýklassísku málverki sínu. Hvað þá að hún líkast ódalískum og frígðarkvendum þeirra Picasso og Matisse. Hún á hins vegar ýmislegt skylt við mynd Magritte af málaranum við sína óframkvæmanlegu iðju. Kona Magritte er ekki upptekin af því að sýna kynþokka sinn, þvert á móti er eins og höfundur hennar hafi hugann við allt annað, það er að segja sjálfan blekkingargaldur myndlistarinnar. Þar er hann á sömu slóðum og Helgi Þorgils, sem þegar hefur lokið verkinu. Konan liggur fullmáluð við fætur málarans, sem nú virðist beina pensli sínum að ósýnilegu andrúmsloftinu í þessari náttúrustemningu sem umlykur sviðið. Þar þarf líka að taka til hendinni, því ekki verður andrúmsloftið til af sjálfu sér, jafnvel þótt það sé ekki áþreifanlega sýnilegt. Málarnir í mynd Helga og Magritte eiga það hins vegar sameiginlegt að einfalda andrúmsloftið í myndum sínum og sneiða þannig hjá flóknari bæbrigðum þess óáþreifanlega og ósýnilega eins og við sjáum þau útfærð hjá meisturum á borð við Leonardo da Vinci.

Myndin „Heimurinn málaður“ er þannig allegoría um málalístinna, sem notfærir sér gamalt og margnotað tákni til þess að fjalla um sígilt vandamál, sem þó á meira erindi til samtímans en nokkru sinni fyrr. Sú athöfn að mála myndina af heiminum felur það í sér að málarinn greinir sjálfan sig frá heiminum eins og um tvo óskylda hluti sé að ræða. Heimurinn sem umlykur okkur í tíma og rúmi, holdi og blóði, himni og jörðu, er hlutgerður í „myndinni af heiminum“ eins og hún er séð frá sjónarhóli einstaklingsins sem geranda í verkinu. Um leið og „myndin af heiminum“ er fullgerð er höfundur hennar genginn út úr verki sínu og þar með orðinn viðskila við þennan heim. Myndin af heiminum er óhjákvæmilega einfölduð. Til dæmis getum við hreinsað burt úr henni allt sem er ósýnilegt í veruleikanum án þess að nokkur taki eftir því. Mynd okkar af heiminum er óhjákvæmilega

of resembling the odalisque and lascivious wenches of Picasso and Matisse. However, she does have various affinities with Magritte's image of the painter tackling his impossible task. Magritte's female is not preoccupied with displaying her sexuality; on the contrary her creator appears to have his mind on something completely different, namely the illusory magic of art. In this respect he is on the same track as Helgi Thorgils, who has already completed his work. The woman is lying fully painted at the feet of the painter, who now appears to be directing his brush at the invisible atmosphere in the nature scene enclosing the foreground. Work remains to be done there too, since the atmosphere does not come into being of its own accord, even if it is not tangibly visible. A common feature of the painters in Helgi Thorgils and Magritte's works, however, is to simplify the atmosphere in them, thereby sidestepping the more complex variations on the intangible chiaroscuro such as we see elaborated by masters such as Leonardo da Vinci.



“The World Being Painted” is thus an allegory of painting, drawing up old and much-used symbolism to deal with classic problems which are nonetheless more relevant for modern times than ever before. The act of painting a picture of the world entails the painter distancing himself from the world as if two unrelated things are involved. The world that encloses us in time and space, flesh and blood, heaven and earth, is reified into “the image of the world” as seen from the viewpoint of the individual who is the subject in the work. As soon as the “image of the world” is completed, its author has left his work and thereby become separated from that world. The image of the world is unavoidably

simplified. For example, we can purge it of everything which is invisible in reality without anyone noticing. Our image of the world is inevitably limited in its own space, and eventually it freezes time too in total stasis. Last but not least, it conceals and erases the self of its author the moment he disappears from the work.

Our age is characterized by the disintegration of the image of the world as a whole universe. Science has broken down the image of the universe into its constituent parts so that it no longer seems possible to piece them together. Genetics have

takmörkuð í rými sínu, og á endanum frystir hún tímann líka í algjöra kyrrstöðu. Síðast en ekki síst þá hylur hún og þurrkar út sjálfsveru höfundar síns um leið og hann hverfur úr verkinu.

Samtími okkar einkennist af upplausn heimsmyndarinnar. Vísindin hafa brotið myndina af heiminum niður í frumþarta sína þannig að ekki virðist lengur mögulegt að tengja þá saman. Erfðavísindin hafa smættað myndina af mannum niður í þá talnarunu sem táknar erfðamengi hans. Eðlisfræðin hefur smættað efnið niður í hið óendanlega smáa og stjarnvísindin leggja undir sig nýjar stjörnuþokur og nýjar óravíddir himingeimsins á hverju ári. Háskólasamfélag nútímans -Universitas - hefur ekki lengur yfirsýn yfir sinn eigin heim (þar sem hver reiknar í sínu horni) hvað þá „myndina af heiminum“, sem það átti eitt sinn að sinna. Í þeirri örvæntingu sem upplausn heimsmyndarinnar hefur skapað hefur myndast ný eftir spurn eftir myndum, sem hellast nú yfir okkur eins og syndaflóðið forðum. Kvikmyndahúsin, dagblöðin, sjónvarpið, internetið og aðrir fjölmiðlar eru orðnir að veitustöðvum myndaflóðsins sem fólk þráir í þörf sinni eftir haldbærri mynd af heiminum sem það getur tengt sig við og samsamað sig með. Við þessar aðstæður þarf nokkuð hugrekki til að setjast fyrir framan léreftið og mála „myndina af heiminum“. Það sem gerir mynd Helga athyglisverða í þessu syndaflóði myndanna, og því þess verða að staldrað sé við, er sá galdur sem gerist í myndinni þegar hún skapar skammhlaup á milli sjálftrar sín og heimsins. Hún afhjúpar þannig blekkingu sína og þar með blekkingu allra þeirra mynda sem skilja á milli hlutarins og hugans, sjálfsverunnar og hlutverunnar. Sannleikur þessarar myndar er ekki fólgin í þeim heimi sem hún sýnir, heldur þeim heimi sem hún felur undir grímu sinni.

¹ Sbr. Gilles Deleuze: Francis Bacon - Logica della sensazione, Quodlibet, Macerata 1995, bls. 157-166

² Sbr. Art and Illusion, Princeton University Press 1989, bls. 174-5, 296-300 og 326-7.

³ Sbr. Paul Valéry: Berthe Morisot í Scritti sull'arte, Milano 1984, bls 124-125

⁴ Sbr. Gilbert Ryle: Goðsögn Descartes, þýð. Garðars Á. Árnasonar í "Heimspæki á 20. öld", Heimskringla 1994, bls. 2

⁵ Sbr. ritgerð Michel Foucault um Las Meninas eftir Velazques, sem er upphafskaflinn í The Order of Things - An Archeology of the Human Sciences, NY 1994, bls. 3-16.

⁶ Umræðan um grímuna sem forsendu sjónarhorns sjáandans í Cogito-kenningu Descartes er meðal annars sett fram í riti Jean-Luc Nancy: Le Regard du Portrait, Editions Galilée 2000 og í eftirmála Raouls Krchmayrs að ítalskri útgáfu ritgerðarinnar: Ir ritratto e il suo sguardo, Milano 2002.

reduced the image of man to a string of figures representing his genetic makeup. Physics has reduced matter to the infinitely small, and astronomy conquers new galaxies and new expanses of outer space every year. The university community today (Lat. universitas, from the word for universe) no longer has an overview of its own world (since each person is working in his or her private corner), not to mention the "image of the universe" which it was once meant to deal with. In the desperation that the dissolution of the universal picture has created, a new demand is created for images which are now swamping us like sinners in Noah's flood. Cinemas, newspapers, television, the Internet and other media have become outlets for the flood of images that mankind hungers for in its need for some tenable picture of the world with which it can relate and identify.

Under these conditions it takes quite a lot of courage to sit down in front of the canvas and paint "the picture of the world". What makes Helgi Thorgils' painting interesting in this deluge of images, and therefore worth pondering, is the magic that occurs in it when it makes a short circuit between itself and the world. It thereby discloses its illusion and thus the illusion of all the images that separate the object and the mind, the self and the external object. The truth of this image does not lie in the world that it shows, but rather in the world it conceals behind its mask.

¹ Cf. Gilles Deleuze: Francis Bacon - Logica della sensazione, Quodlibet, Macerata 1995, pp. 157-166.

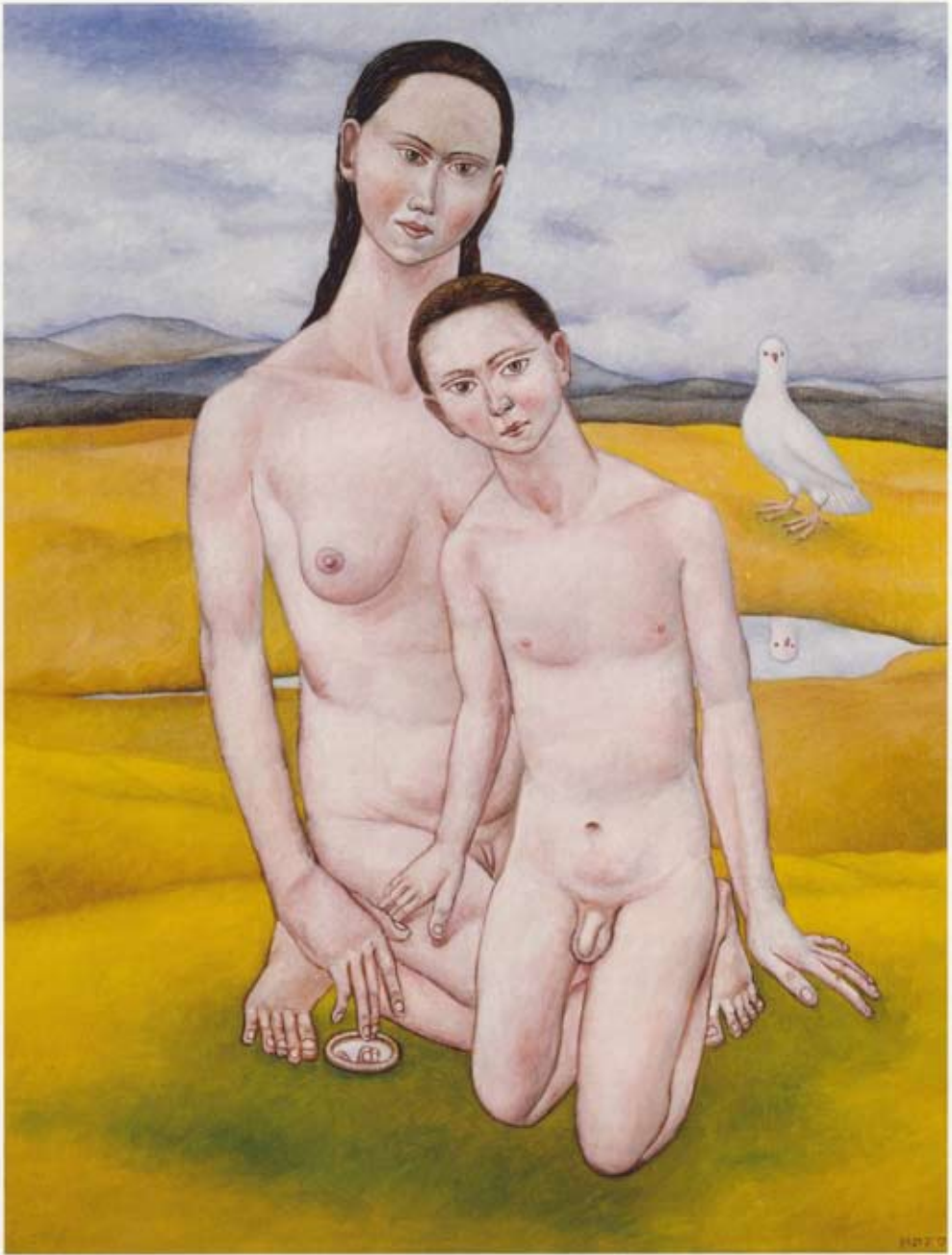
² Cf.: "Roger Fry and the impressionists talked of the difficulty of finding out what things looked like to an unbiased eye...It is the business of the living organism to organize, for where there is life there is not only hope, as the proverb says, but also fears, guesses, expectations which sort and model the incoming messages, testing and transforming and testing again. The innocent eye is a myth". Art and Illusion, Princeton University Press 1989, pp. 297-8. This point is also made elsewhere in the book.

³ Cf. Paul Valéry: Berthe Morisot in Scritti sull'arte, Milano 1984, pp. 124-125.

⁴ Cf. Gilbert Ryle on the myth of Descartes in The Concept of Mind, London 1949.

⁵ Cf. Michel Foucault's essay on Velazques' Las Meninas, the opening chapter in The Order of Things - An Archeology of the Human Sciences, NY 1994, pp. 3-16.

⁶ Discussion of the mask as a premiss for the viewer's perspective in Descartes' cogito is proposed in Jean-Luc Nancy: Le Regard du Portrait, Editions Galilée 2000 and Raoul Krchmayr's postscript to the Italian edition of this essay: Ir ritratto e il suo sguardo, Milan 2002.



Móðir og barn / Mother and Child, 1999, Ólía á striga / Oil on canvas, 120 x 100 cm



Upperskeruhátíð / Harvest festival, 2002, Ótla á striga / Oil on canvas, 250 x 205 cm



Själtsmynd / Selfportrait, 2001, Ölja à striga /
Oil on canvas, 44 x 35 cm



Ferðalag / Voyage, 2001, Óllía á striga / Oil on canvas,
120 x 100 cm



Flatfiskar / Flatfishes, 2001, Olía á striga / Oil on canvas, 18 einingar / 18 units,
20 x 20 cm hver / each





Flug / Flight, 2001, Olio à striga / Oil on canvas,
160 x 300 cm



Rigning / Rain, 2000-2001, Oïla à striga / Oil on canvas,
160 x 300 cm



Íslenskir fiskar / Icelandic fishes, 2001, Ólía á striga /
Oil on canvas, 160 x 300 cm



Stjörnur og flórlídi / *Stars and Butterflies*, 2001,
Ólía á striga / *Oil on canvas*, 160 x 300 cm



Íslenskur hundur / Icelandic dog, 2002, Ólía á striga /
Oil on canvas, 100 x 95 cm



Efasemdir Tómasar / *Doubting Thomas*, 2001,
Óllia á striga / Oil on canvas, 100 x 71 cm



Spegjun / Reflection, 2000, Vatnslitir / Watercolours,
15 x 21 cm

Matur / Food, 2002, Vatnslitir / Watercolours, 10 x 16 cm

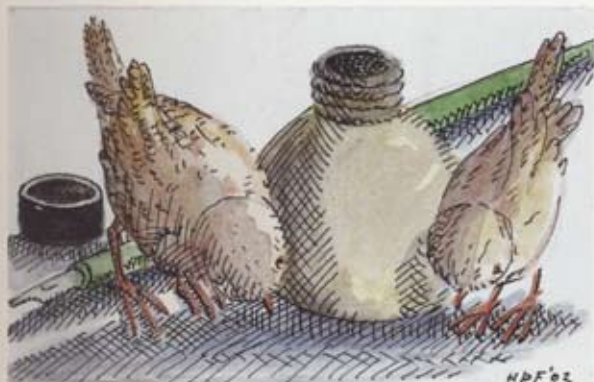
Tónlistarmenn / Musicians, 2002, Vatnslitir / Watercolours, 10 x 16 cm



Vængir og ävextir / *Wings and Fruits*, 2001. Ólífa á striga / *Oil on canvas*,
40 x 50 cm hver / *each*



Spegln / Reflection. 2000. Olja à striga / Oil on canvas, 250 x 210 cm



Borð listamannsins / Artists table, 2002, Vatnslitir / Watercolours, 10 x 16 cm



Rangur í réttum heimi / Wrong in the correct world, 2002, Vatnslitir / Watercolours, 10 x 16 cm



Ferðalangur / Voyager, 2002, Vatnslitir / Watercolours, 10 x 16 cm



Hópur / Group, 2002, Vatnslitir / Watercolours, 10 x 16 cm



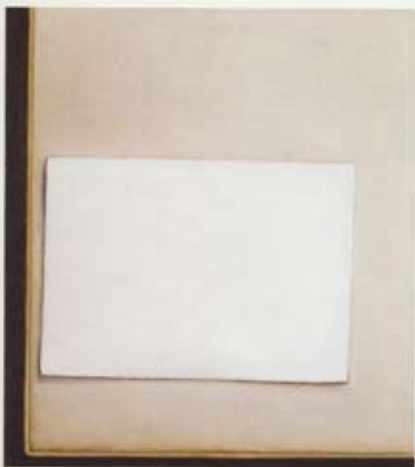
Gengið með hundinn / *Walk the dog*, 2002, Vatnslitir / Watercolours, 10 x 16 cm
Tónlistarmaður / *Music Performer*, 2002, Vatnslitir / Watercolours, 10 x 16 cm
Siamsvíburar / *Siamese twins*, 2002, Vatnslitir / Watercolours, 10 x 16 cm



Tónlist / Music, 2001, Óliá á striga / Oil on canvas,
150 x 130 cm



Litill foss / *Small Waterfall*, 2001, Ólífa á striga / *Oil on canvas*, 95 x 100 cm



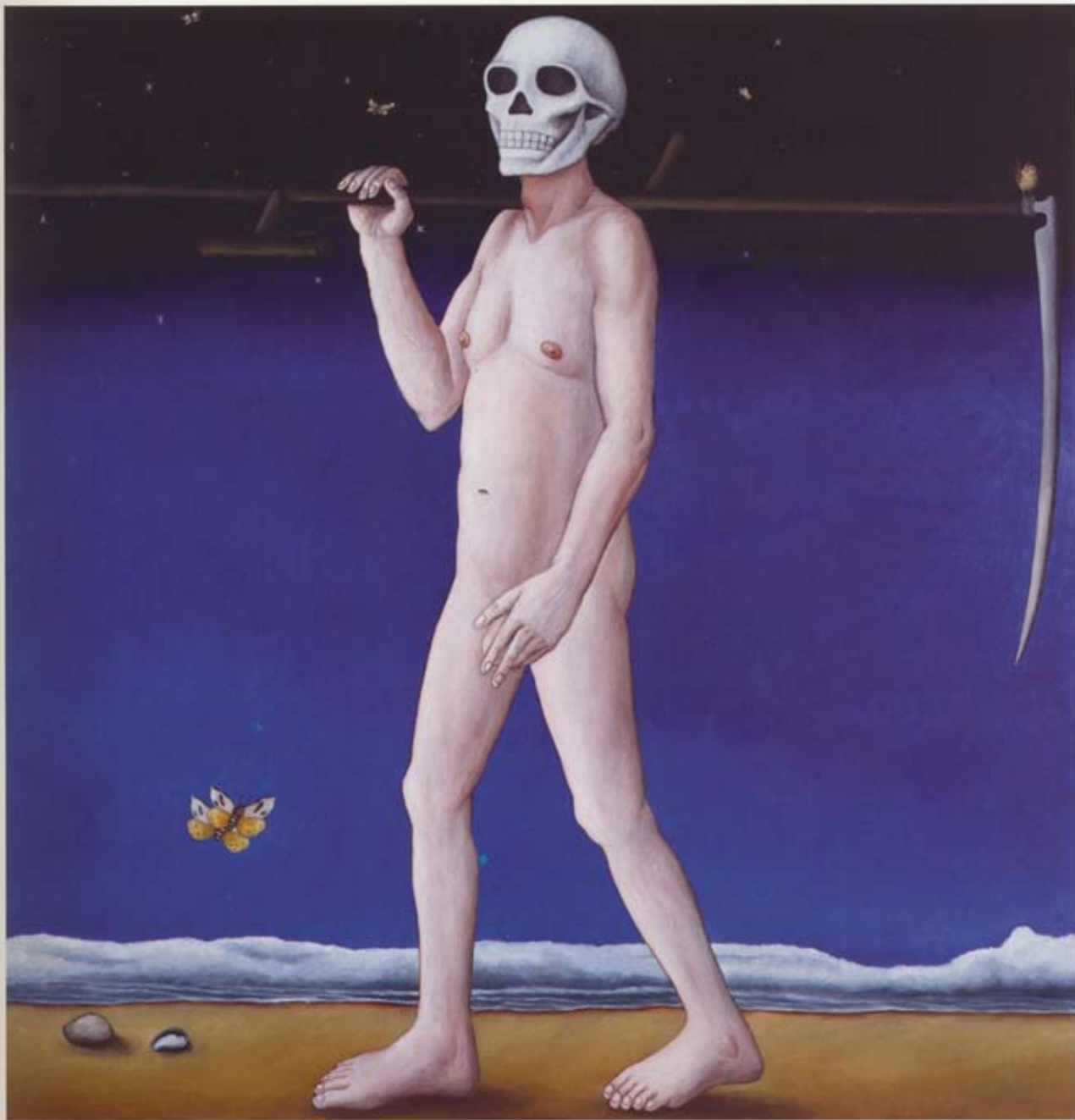
Laukar / Onions, 2000, *Olía á striga / Oil on canvas*, 30 x 30 cm

A4-Milanó / A4-Milan, 2002, *Olía á striga / Oil on canvas*, 24 x 35,5 cm

A4, 2002, *Olía á striga / Oil on canvas*, 40 x 45 cm



Ský, Kjallaksstaðir / Clouds, Kjallaksstaðir, 2002, Ólía á striga /
Oil on canvas, 75 x 80 cm
Ský og blóm / Clouds and Flowers, 2002, Ólía á striga /
Oil on canvas, 75 x 80 cm



Natturganga à strönd I / *Nightwalk on Beach I*, 2002,
Otilia à striga / Oil on canvas, 205 x 200 cm



Næturanga á strönd II / *Nightwalk on Beach II*, 2002,
Olía á striga / *Oil on canvas*, 205 x 200 cm



Nælturganga á strönd III / *Nightwalk on Beach III*, 2002,
Olía á striga / Oil on canvas, 205 x 200 cm



Naeturganga á strönd IV / Nightwalk on Beach IV, 2002.
Olía á striga / Oil on canvas, 205 x 200 cm



Næturanga á strönd V / Nightwalk on Beach V, 2002.
Olía á striga / Oil on canvas, 205 x 200 cm



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

Kynningarstjóri / PR: Soffía Kartsdóttir

Ljósmyndun / Photography:
Einar Falur Ingólfsson

Þýðing / Translation: Bernard Scudder

Yfirlestur handrita / Proofreading and editing:
Helga Soffía Einarisdóttir

Hönnun sýningarskrár / Catalogue design:
Samveldið

Umsjón með gerð sýningarskrár / Catalogue production:
Sigríður Ólafsdóttir

Prentun og bókbund / Printing and bookbinding:
Gutenberg h.f.

ISBN 9979-769-14-9
© Listasafn Reykjavíkur







LISTASAFN REYKJAVÍKUR
REYKJAVÍK ART MUSEUM