

Ljóðheimar

Ljóðræn abstraktverk
íslenskra listmálara,
1957–1970



Kjarvalsstaðir



Ljóðheimar

Ljóðræn abstraktverk
Íslenskra listmálara,
1957–1970

Kjarvalsstaðir
8. september – 4. nóvember 2012

LEftir því sem fleiri kurl koma til grafar varðandi framvindu menningarlífsins á Íslandi á sjötta áratugnum, verður ljóst að sú mynd sem dregin hefur verið upp af þróun framsækinnar myndlistar á þessu tímabili er um margt býsna einsleit. Æ ofan í æ hefur því verið haldið fram, eða a.m.k. gefið sterklega til kynna, að þessi umræddi áratugur hafi umfram allt verið tímabil strangflatalistarinnar, hún hafi leyst af hólmi bæði landslagsmálverkið frumherjanna og hálf-figúratífa myndlist fimmta áratugarins, og verið ráðandi í myndlistarlífinu fram á sjöunda áratuginn, jafnvel til þess að SÚMarar buðu henni byrginn árið 1965. Innkoma nokkurra listamanna með aðrar áherlur í abstraktlistinni á æinni hluta sjötta áratugarins hefur einnig verið túlkuð sem eins konar frávik frá mynstrinu, fremur en nýbreytni á öðrum hugmyndalegum grunni.

Þetta viðhorf hefur birst í hverri samýningunni á fætur annarri, bæði hér á Íslandi og í víðara samhengi, ýmist undir yfirskriftinni „nú tíma málalíst frá Íslandi“, „konkretmyndlist á Norðurlöndum“ eða „íslensk abstraktlist“. Til dæmis var haldin „samýning á íslenskri abstraktlist, 1950-60“ í Listasafni Íslands árið 1998, þar sem einungis voru sýnd verk í strangflatastíl, þó svo farið væri að fjara undan þeim stíl á æinni hluta umrædds áratugar.

Þegar titið er til þeirra yfirlitssýninga á verkum einstakra listamanna sem haldnar hafa verið síðastliðin fimmtíu ár er einnig ljóst að þar hafa helstu fulltrúar strangflatalistar – Þorvaldur Skúlason, Hörður Ágústsson og Karl Kvaran - fengið töluvert brautargengi á kostnað ljóðrænu málara. Kristján Davíðsson er líkast til eini fulltrúi frjálslægri abstraktlistar sem notið hefur viðlíka meðbyrs á opinberum sölum.

Strangflatalistin naut augþýnilega góðs af því að þessir helstu fulltrúar voru ekki einasta virtir myndlistarmenn, heldur einnig málafylgjumenn sem tekið var mark á í íslensku myndlistarumhverfi. Myndlistargagnrýnandi Morgunblaðsins, Valtýr Pétursson, var strangflatamálari, talaði máli þeirrar listar og hafði löngum uppi efasemdir um gildi ljóðrænnar listaköpunar. Í myndlistargreinum þeim sem Björn Th. Björnsson skrifaði fyrir Þjóðviljann á sjötta áratugnum er einnig að finna óbeina gagnrýni á helstu forsendur hennar. Í viðtali sem Björn tók við Karl Kvaran árið 1958¹, notar listamaðurinn tækifærið og beinir spjótum sínum að þeim sem aðhyllast „tilviljunarkennda“ abstraktlist, á þar augljóslega við ljóðrænu listina.

Síðan hefur ýmislegt verið skrifað um aðrar aðstæður sem voru strangflatalistinni hafgellar á sjötta áratugnum. Fyrsti forstöðumaður Listasafns Íslands, Selma Jónsdóttir, var „af sömu kynslóð og þeir listamenn, sem aðhylltust geómetrísku abstraksjónina, og með Þorvald (Skúlason) með í ráðum við innkaup til safnsins átti hún stóran þátt í að móta innkaupastefnu sem var geómetrísku myndlistinni hliðholl.“² Tveir sýningaráralir, Listvinasalurinn (1949-57) og Sýningaráalurinn við Hverfisgötu (um 1955-58), gerðu strangflatalistinni hærra undir höfði en myndlist af öðru tagi. Fyrir milligöngu Harðar Ágústssonar var sérstök sýning á strangflatalist flutt inn frá Frakklandi og sett upp í Listvinasalnum við góðar undirtektir árið 1953, en í þá tíð voru erlendar listsýningar fátíðar á Íslandi. Frá og með miðjum sjötta áratugnum gegndu strangflatalistamenn sömuleiðis áhrifastöðum í samtökum listamanna og gátu í krafti þess valið verk skodanabræðra- og systra á sýningar, heima og erlendis. Að utan fengu þeir síðan þann vitnisburð að strangflatalist þeirra stæðist fyllilega samanburð við abstraktlist í öðrum löndum og komu honum þegar á framfæri við íslensk dagblöð.³ Loká má nefna tengslin milli strangflatalistarinnar og móðerníska stílsins í byggingalist, sem tryggði strangflatalistamönnum velvilja nokkurra áhrifamikilla arkitekta; urðu m.a. til þess að nokkrum þeirra var falið að gera veggmyndir í opinberum byggingum.

„Allir þessir þættir, sem stuðluðu að því að styrkja stöðu geómetrískrar abstraktlistar í íslenskri myndlist, bera vott um að menn hafi tengt hana hugmyndum um það sem þeir töldu vera nútímalegt“ segir Júlíana Gottskálkadóttir.⁴ Ennfremur: „Hin geómetrísku myndlist, sem hvergi vísaði út fyrir sjálfa sig og var laus við tilfinningasemi og fortíðardrauma, stóð að mati margra fyrir það sem talið var hafið yfir stund og stað, í eilífri nútíð“.⁵ Ljóðræna abstraktlistin, hin „formlaus“ tjáning hins hvíkula augnabliks, stóð augljóslega ekki á jafn hátímbrudum grunni, hugmyndafræðilega séð.

Andspænis þessum margþætta þrýstihópi hér uppi á Íslandi voru efasemdarnir um ágæti strangflatalistar næsta áhrifalítilir, a.m.k. fyrst í stað. Fyrstu efasemdir um hana komu úr óvæntri átt, nefnilega frá sjálfri París. Öfugt við það sem margir Íslendingar héldu, hafði strangflatalistin aldrei verið allaráðandi stefna þar í borg í kjölfar heimstyrjaldar, heldur höfðu franskir abstraktlistamenn frá upphafi skipst í tvo hópa, „heita“ (chaude) ljóðrænu og „kalda“ (froide) geómetríu. Einn atorkumeisti fulltrúi hinna „heitu“, Georges Mathieu, fékk tækifæri til að setja saman mikla sýningu á „ljóðrænni abstraksjón“ (*Vers l'abstraction lyrique*) fyrir Palais du Luxembourg á árinu 1947 – sama ár og Hörður Ágústsson kom til landsins – sem varð svo vinsæl að honum var falið að setja saman aðra sýningu í svipuðum dúr ári seinna. Þetta var sýningin „HWPSMTB“, sem voru upphafsstafir listamannanna Hartung, Wols, Picabia, Francis Stahly, Mathieu, Michel Tapié og Camille Bryen, sem allir voru kenndir við frjálsa abstraktlist. Í tengslum við þessar sýningar hafði Mathieu uppi stór orð um mikilvægi hinnar „frjálsu sveiflu“ í myndlistinni; hún væri tákngerving sjálfs frelsisins sem menn væru nú að upplifa eftir fimm ára hernám Þjóðverja.

Áðurnefndur Tapié setti svo upp þriðju samsýninguna á ljóðrænni abstraktlist árið 1951, þar sem sýnd voru verk eftir Mathieu, Wols, Bryen, Hartung og Riopelle. Tapié, sem er höfundur hugmyndarinnar um „formleysu“ (art informel) í myndlist, hitti Kristján Davíðsson á Galerie Drouin árið 1949, og átti stóran þátt í að vekja með honum áhuga á frjálalegri tjáningu.⁶ Árið 1951 gáfu tveir franskir listgagnrýnendur, Charles Estienne og Michel Ragon, sem áður höfðu talað máli strangflatalistar, út sitt hvorn bæklinginn, þar sem þeir gerðu að því skóna að strangflatalistinn væri á góðri leið með að verða að steingeldum akademisma, skólustefnu.⁷ Árið 1953 eignuðust ljóðrænar abstraktmálarar lokins eigin mál gagn, tímaritið *Cimaise*, sem gefið var út af Jean-Robert Arnaud og John Franklin Koenig, en það lét töluvert með listmálara á borð við Hans Hartung, Pierre Soulages, Gérard Schneider og Jean Degottex. Nokkrir íslenskir listamenn voru áskrifendur að *Cimaise* eftir að þeir komu heim.⁸ Einnig má geta þess að áðurnefndur Koenig var í vinfengi við Gerði Helgadóttur, og gaf Listasafni Íslands nokkrar geómetrískar klippimyndir eftir hana árið 1983.

Vikur þá sögunni að hinni fjölmennu nýlendu íslenskra listmálara í París. Í grein sem einn þeirra, Hjörleifur Sigurðsson, sændi *Lif og list* um haustið 1950, upplýsti hann íslenska lesendur um að ekki ríkti einhugur meðal franskra abstraktlistamanna um strangflatalistina, heldur ætti hún sér öflugt mótvægi meðal náttúrusækinnna listamanna á borð við Manessier, Singier, Le Moal og fleiri, sem tengdir væru Billet-Caputo galleriinu. Hjörleifur ber þessa listamenn saman við strangflatalistamennina í ranni Denise René og fer ekki á milli mála að honum þykir miður að þeir skuli hafa skorið „á böndin, sem tengt hafa listina við lífið allt frá upphafi menningar fram á þennan dag“.⁹ Í ofanálag telur Hjörleifur sig skynja „vélræn áhrif eða hrálykt af myndum Vasarellis (sic), Herbíns og Danans Mortensen“¹⁰, en þessir þrír voru ótvírætt þeir strangflatalistamenn sem íslenskir kollegar þeirra höfðu mestar mætur á.¹¹

Frá upphafi hafði Nína Tryggvadóttir einnig á sér nokkurn vara gagnvart strangflatalistinni. Hún var að upplagi mikil tilfinningamanneskja, eins og tjáningarrík verk hennar frá fjórða og fimmta áratugnum bera með sér. Árið 1950 er hún spurð að því „hvað sé sterkasti þáttur í nútíðarlist“ og svarar: „Það má segja um málverk vorra tíma, að þau séu meira máluð sjálfkrafa (spontant) en eftir áætlun“.¹² En líkt og Svavar Guðnason, annar listamaður sem ekki málaði eftir áætlun, gekk Nína engu að síður undir jarðarmen strangflatalistarinnar um nokkurra ára skeið. Það var á Parísarárum hennar, 1952-57, og kom þar tvennt til, nývakinn áhugi hennar á eiginleikum hins flatarkennda steinglers, og innganga hennar í Réalités-Nouvelles-sýningarhópin, sem lagði áherslu á tæra og hreina myndskipan. Má ætla að sinnaekipti Nínu hafi verið listpólitísk, a.m.k. að hluta til, þar sem árlegar samsýningar Réalités Nouvelles voru taldar ákjósanlegur vettvangur til reglulegrar kynningar á verkum málmetandi listamanna. En upp úr 1955 var Nína orðin endanlega afhuga strangflatalist, eins og kemur fram í viðtali sem hún átti við Thor Vilhjálmsson. Þar lét hún að því

liggja að íslenskir abstraktlistamenn væru orðnir helst til fylgispakir við hörðu geometríuna. Þeir mættu vel gefa gaum öðrum afbrigðum myndlistar, til að mynda „organískri“ abstraktlist og „tach-isma“.¹³ Átti Nína þar við ljóðrænu abstraktlistina sem hún var þá farin að brjóta til mergjar í verkum sínum. Þessi ummæli hennar rötudu til sinna og urðu til þess að a.m.k. einn strangflatamálaranna, Eiríkur Smith, fékk nokkra bakþanka varðandi myndlistariðkun sína.¹⁴

Helsti íslenski veðurviti myndlistarþróunarinnar í París á sjötta áratugnum var tvímælalaust Hörður Ágústsson, en í grein um myndlistarásýningar í París, sem birtist í tímaritinu *Vaka* árið 1953 hafði hann formlega tilkynnt um „komu geometrískrar abstraktlistar til landsins“¹⁵ og gaf um leið út dramatíska yfirlýsingu um að nú „hringi til nýrrar lotu í íslenskri myndlist“.¹⁶ Í framhaldinu hélt enginn eins einarðlega fram málstað strangflatalistar í ræðu, riti og verki eins og Hörður. Því hefur einhverjum þótt jaðra við trúarlega afneitun, jafnvel villutrú, þegar hann hóf að kynna til sögunnar helstu fulltrúa „nýmpressjónisma“, „lýrískrar abstraksjónar“ og „tach-isma“ í Frakklandi í fréttabréfi í *Birtingi* árið 1956.¹⁷ Í sama bréfi tengir Hörður saman frjálæg vinnubrögð Parísarmálaranna og slettumálverk þeirra Pollocks og Marks Tobey, en fram að því hafði enginn íslenskur gagnrýnandi tengt á milli frjálæsu abstraktlistarinnar í Evrópu og Ameríku, a.m.k. ekki á prenti. Fréttabréf Harðar var myndakreytt, en hann bætti um betur með birtingu á fleiri myndum þessara umræddu listmálara í næsta hefti af *Birtingi*, m.a. af verkum eftir Alechinsky, Estéve, Schneider og Bissière.

Engu líkara er en Hörður hafi óforvarenda hleypt af stokkunum eins konar herferð gegn strangflatalistinni árið 1956, því ánemma á árinu 1957 fékk hann inni í *Birtingi*¹⁸ með þýðingu á nýjum greinum úr franska listatímaritinu *Aujourd'hui*, þar sem þrjú málámetandi gagnrýnendur, þeir André Bloc, Roger Bordier og Léon Degand, ræddu kosti og galla „geometríama og formleysu“. Greinin og meðfylgjandi ljósmyndir voru upp á heilar fimmtán síður, þannig að Herði og meðritstjórum hans á *Birtingi* hefur þótt efnið eiga brýnt erindi til íslenskra listunnenda. Ennfremur: „Þótt höfundar greinanna hafi fremur dregið taum flatarmálverksins og kallað tassisma tískulist sem tengdist ýkjum, gusugangi, hófleysi og myndrænu froðusnakki játuðu þeir að „geometríminn getur ekki lengur fullnægt okkur algjörlega“ og sögðu: „gæðin ein hafa þýðingu, en ekki aðferðin“.¹⁹

Allt er þegar þrennt er, því sex árum seinna klykkti Hörður síðan út með rúmlega tuttugu blaðsíðna grein í *Birtingi* um innviði hvorttveggja ljóðrænnar abstraktlistar og „formleysu“, þar sem hann kynnti bæði helstu bóga í hverjum ranni og þekktustu myndir þeirra.²⁰ Þegar þessi grein birtist höfðu raunar orðið vatnaðkil í abstraktlistinni á landinu, og strangflatamálarar orðnir að minnihlutahópi, eins og síðar verður vikið að.

Endurmat eða „villutrú“ Harðar var ekki einasta fræðilegs eðlis, heldur stjórnaðist hún af breyttum myndlistarlegum þörfum hans sjálfs, eins og sést á þeim verkum sem hann hóf að gera upp úr 1958. Óvenjulegra var að vaxandi áhugi Harðar á ljóðrænni tjáningu fól ekki í sér afneitun á

hugmyndafræði strangflatalistar, heldur varð jafnvægi þessara tveggja þátta honum vaxandi myndlistarleg nauðsyn. Á fjórðu einkasýningu sinni, sem haldin var í Listamannaskálanum árið 1959, skipti Hörður verkum sínum í tvennt, annars vegar í „konstruktívar myndir“ í svörtu og hvítu og „ljóðrænar abstrak sjónir“, og hélt sér við slíka tvískiptingu sýninga sinna fram á áttunda áratuginn, þegar hugmyndafræði naumhyggjunnar náði loks yfirhöndinni. Ef marka má viðbrögð Valtýs Péturssonar, gagnrýnanda Morgunblaðsins og lagsbróður Harðar, við sýningunni 1959, þótti mörgum félögum þeirra á strangflatavængnum þetta „framhjáhalð“ óskiljanlegt.²¹

Frekari greinaskrif og skoðanaskipti mætti tilgreina því til staðfestingar að myndlistarleg umræða á Íslandi á sjötta áratugnum var engan veginn eins einhliða – og hagstæð strangflatalistinni – eins og menn hafa e.t.v. ímyndað sér. Út á við stóðu íslenskir abstraktlistamenn saman í baráttunni við afturhaldsöfl í öllum stjórnmálaflokkum landsins, en í þeirra eigin hóp ríkti aldrei fullkomin eindrægni um markmið og leiðir.

II

Færa má ýmis rök fyrir því að huglæg tjáning með frjálslægu sniði eigi sér lengri for sögu innan nútíma myndlistar heldur en sú formfasta og skýrt uppbyggða myndlist sem kennd hefur við „ströng form“ og „geómetríu“. Frá því fyrir aldamótin 1900 og fram á annan áratug 20stu aldar reyndu nokkrir evrópaskir myndlistarmenn á þanþol hlutlægrar túlkunar, en á tónlistarlegum forsendum fremur en myndlistarlegum. Þeirra á meðal voru Mikalouás Curliónis frá Litháen, Rússinn Mihail Matjušin, Augusto Giacometti frá Sviss og tékkneaki listamaðurinn František Kupka. Hver á fætur öðrum reyndu þeir að fanga blæbrigði og hrynjandi tónlistar á striga eða pappír, þannig að hið myndræna og tónræna rynni saman í vitund listunnenda. Þessar tilraunir voru í rauninni framlenging af hugmyndum um hið „heilðræna listaverk“ (Gesamtkunstwerk), þar sem allar listgreinar skyldu leggjast á eitt, sem voru uppi meðal evrópskra sýmbólista og áhugamanna um alltumlykjandi skreytilist á síðustu áratugum 19 aldar. Til samanburðar má geta þess að strangflatalistar gætir tæplega í nútímalist fyrr en á miðjum öðrum áratugnum, eftir að Malevich og Mondrian höfðu lagað kúbismann að þörfum sínum.

Tónlistin kom vissulega við sögu fyrstu ljóðrænu abstraktverka sem gerðar voru undir merkjum myndlistar; þar á ég við verkin sem Vassily Kandínsky gerði í München á árunum 1910-12. Kandínsky var mikill tónlistarunnandi, sérstakur aðdáandi Wagners, og vísaði gjarnan til tónlistar þegar hann vildi bera blak af ljóðrænum abstraktstemmum sínum, sagði þær „tónlist fyrir augað“. Formrænt séð á náttúran þó jafn mikið í þessum stemmum Kandínskys eins og tónlistin. Myndmál hans er lífrænt, a.m.k. fyrst í stað, endurspeglar ýmislegt úr smáheimi grasafræði og öreinda, en þegar frá líður sjáum við listamanninn í auknum mæli brjóta þetta myndmál til mergjar

og umskapa. Segja má að í nokkrum átórum málverkum frá 1912, t.d. Svarta bogahliðið, (Pompidou safnið) leggi Kandinsky línurnar fyrir hvorttveggja í ænn, lífræna og skreytikenna abstraktlist evróþakra listmálara á fimmta og sjötta áratugnum og óhlutbundinn expressjónisma bandarískra listamanna. Að minnsta kosti höfðu fulltrúar beggja þessara fylkinga mikið dálæti á verkum hans.

En þótt ljóðræn verk Kandinsky's séu vissulega opin og frjálæg, var hann ekki tilbúinn að láta skeika að sköpuðu þegar kom að gerð þeirra. Á ljósmyndum frá vinnustofu hans sést hann nostra við smáatriði sem æinni tíma málarar mundu eflaust afgreiða skjótt og umhugsunarlaust. Tilviljunin, hvernir birtingarmynd er „tassisminn“ eða „klesumálverkið“, var lengi vel ekki hluti af aðferðafræði ljóðrænu abstraktlistarinnar. Á fyrstu árum Dada-hreyfingarinnar í Zürich hafði Hans Arp gert nokkrar teikningar og klippimyndir með aðstoð tilviljana, en ekki komst verulegur skriður á notkun tilviljana í myndlist fyrr en með súrrealisma.

Súrrealistar gerðu út á tilviljanir, orðaleiki, ósjálfráða skrift og sjálf-þrottnar teikningar; allt átt í þetta að veita upp á yfirborðið því sem leyndist í afkimum undirvitundar. Fyrstu tilraunir þeirra með ósjálfráða skrift og myndir, svokölluð „faguð lík“ (cadaver exquis), sem fram fóru við upphaf þriðja áratugarins, gátu af sér verk sem voru mestmegnis á hlutlæga kantinum. Einn súrrealistanna, André Masson, gekk hins vegar lengra. Stjórnlaust og undir áhrifum vímuefna gerði hann fjölda teikninga sem voru ólíkar öllu því sem menn höfðu áður séð, gerneyddar öllu þekkjanlegu. Þetta var árið 1924, og ári seinna málaði annar súrrealisti, Joan Miró, risastóra mynd (250 x 200 sm.)sem hann nefndi „Fæðing heimsins“, þar sem hann ýmist hellti eða sletti þunnri málningu tilviljunarkennt yfir strigann.

Slettumálverk annars súrrealista hafa hins vegar verið öllu meira til umræðu, þar sem sérfræðingar hafa talið þau meðal þýðingamestu undanfara hinna frægu slettumálverka bandaríkjamannsins Jacksons Pollocks. Hér er átt við nokkur verk sem Max Ernst gerði í Bandaríkjunum árið 1942, en þá reyndi hann að mála án pensla, með því að festa band í dós með svartri lakk-málningu sem hann hafði gatað og sveifla henni háttbundið fyrir ofan pappírarkir og striga sem hann hafði fest á gólfið hjá sér.²² Nokkrir fræðimenn um súrrealisma hafa farið mikinn í túlkun á þessum verkum Ernst²³, og talið óbyggjandi að Pollock hafi bæði séð þau og lært af þeim. En burt séð frá því að Pollock beið í fimm ár með að nota þessa aðferð frá því hann sá þessi verk Ernsts, eiga slettumálverk þessara tveggja listamanna næsta fátt sammerkt. Slettur Ernst mynda eins konar net reglubundna og samhverfra lína. Pollock slettir málningu sitt á hvað, án nokkurrar sýnilegrar reglu. Málningin sem hann notar er ýmist þykk eða þunn, stundum myndar hún nettar línur, annars staðar rennur hún saman í þykka polla. En mestu máli skiptir að „slettutækni Pollocks var eðlilegt framhald af verkunum sem hann gerði með pensli og palettuhnif árið 1946 og um leið lausn á ákveðnum vanda sem þau verk fólu í sér. Slettur Pollocks voru upphafið af stíl, slettur Max Ernst voru fyrst og fremst aðferð til að „knýja fram innblástur“.²⁴

Kandinsky, súrrealistar og Pollock; þar með eru ænnilega upp taldir þeir listamenn sem lögðu mest að mörkum til frjálsu abstraktlistarinnar í París á árunum eftir stríð, hvort sem menn vilja kenna hana við „ljóðrænu“, „klezzumálverk“ eða „formleysu“. Og þar sem íslenskir abstraktmálarar á ljóðræna vængnum sóttu innblástur sinn mestmegnis til Parísar, rétt eins og kollegar þeirra í strangflatalistinni, má einnig telja Kandinsky og Co til guðfeðra þeirra.

Hins vegar er við hæfi að nefna til þessarar sögu einn listamann til viðbótar, nefnilega bandaríska málarann Mark Tobey. Sem Hörður Ágústsson gerir raunar í fréttabréfi sínu í Birtingi árið 1956 og telur til helstu áhrifamanna í samtímamyndlistinni. Tobey hefur aldrei notið sannmælis meðal landa sinna, bæði vegna þess að hann bjó og starfaði utan Bandaríkjanna mestan hluta ævi sinnar og að auki vegna þess að hann rakst illa í öllum hópum sem reynt var að innlima hann í. Hins vegar naut Tobey ævinlega mikils álits meðal evrópskra listamanna fyrir svokallaða „hvítakrift“ sína frá 1935, en það voru óhlutbundnar gvasmyndir án eiginlegs frumlags og andlags, en voru byggðar upp með frjálsllegu neti órofa línuteikningar. Kveikjan að þessum myndum var bæði Zen hugleiðsla og austurlensk „kallígrafía“ eða myndakrift, sem Tobey hafði kynnt sér sérstaklega. Hvorttveggja var mikið rætt meðal þeirra listamanna sem seinna tjáðu sig með ýmmiss konar mynd-eða fljótsakrift, allt frá Henri Michaux til Bandaríkjamannsins L. Alcopley, sem giftist Nínu Tryggvadóttur árið 1949. Hér á landi er áhrifum Tobey helst til að dreifa í nokkrum verkum eftir Hafstein Austmann.

Sérfræðingar telja að blómáskeið frjálsu abstraktlistarinnar í París hafi staðið frá því um 1946, þegar gagnrýnandinn Charles Estienne, sem áður hefur verið nefndur, gaf henni nafnið „ljóðræn abstraktlist“ eða „abstraction lyrique“, og til 1957, þegar nýraunssæi þeirra Pierre Restany og Yves Klein leysti hana af hólmi. Nafnið var notað yfir megnið af þeirri ljóðrænu abstraktlist sem sýnd var fram undir 1950, einkum og sérilagi myndlist Mathieu og féлага hans. En innbyrðis var þessi ljóðræna myndlist býsna ósamstæð, og áhuginn á Kandinsky var eitt af því fáa sem listamennirnir áttu sammerkt. Þarna voru „æveiflukennnd“ málverk þeirra Mathieu, Soulages, Schneiders, Tal-Coat og Hartung, innhverfar stemmur í súrrealískum anda (Wols), og svo náttúrutengdar abstraktmyndir þeirra Bizié, Singier og Le Moal, sumar þeirra fastar í formi. Ef nefna ætti eitthvað það sem greinir þennan fyrsta kafla ljóðrænnar abstraktlistar frá því sem fylgdi í kjölfarið, þá er það trúin á myndflötinn sem vettvangur þar sem tilfinningalegur sannleikur opinberast í óheftu samspili hugar og handa. Sem sagt, þegar upp er staðið er megináherjan á það sem eftir lifir á myndfletinum, rétt eins og í allri myndlist fram að því.

Með klezzumálverkinu eða „tassisma“ sem oftnefndur Charles Estienne er sagður hafa skilgreint árið 1951²⁵, og „formleysu“ (art informel) sem Michel Tapié, góðkunningi Kristján Davíðssonar, gerði fyrstur grein fyrir árið 1952 í bók og sýningu sem hann nefndi *Annars konar myndlist* (Un art

autre), riðlast bæði hreyfingar og tilraunir til ákilgreiningar. Nokkrir þeirra sem fram komu undir merkjum ljóðrænnar abstraktlistar hófu ástundun klessumálverkis eða formleysis, sumir tímabundið og án þess að gefa markmið ljóðrænnar alveg upp á bátinn, þar á meðal voru Hartung, Wols og Mathieu. Markmið klessumálverkis og formleysis voru einnig annars eðlis en forvera þeirra. Endanlegt útlit myndar, þ.e. ummerkin á striganum, voru ekki lengur aðalatriðið (verk nokkurra „formleysingja“ þ.á.m. Dubuffet og Fautriers voru enda langt í frá óhlutbundin), heldur efniviðurinn, ferlið og sjálf athöfnin: að leggja til atlögu við flötinn með pentakúf, prik eða hníf að vopni (Lucio Fontana), eða bara málninguna eins og hún kom fyrir úr túpunni eða dósinni. Þar sem mörg málverk í anda formleysis voru áferðar- og efnismikil, var stundum talað um fyrirbærið sem „efnislíst“ (matter art). Í þessu sambandi er rétt að nefna til sögunnar tilvistarþeki Jeans Pauls Sartre, sem var í mótun í París á svipuðum tíma eins og formleysisan, en þar er gjörningurinn, í víðasta ákilningi, upphafinn á kostnað niðurstöðunnar.

Þegar hér er komið sögu hafa myndast tengsl milli franskra „formleysingja“ og bandaríska abstrakt-expressjónistanna. Frakkarnir voru mjög meðvitaðir um það sem Pollock var að gera í álettumyndum sínum, til dæmis bauð Tapié bæði Pollock og Willem de Kooning til þátttöku í samýningum sem hann skipulagði í Frakklandi á sjötta áratugnum. Hins vegar virðast Frakkar hafa farið á mis við ljóðrænar abstraktmyndir Philips Guston frá því snemma á sjötta áratugnum, þó svo þær eigi margt sammerkt með frönsku abstraktlistinni. Myndir Gustons fóru ekki framhjá ljóðrænum abstraktmálurum uppi á Íslandi, eins og sést á nokkrum myndum Kristjáns Davíðssonar frá öndverðum sjöunda áratugnum.

Í stórum dráttum er þetta sú deigla sem íslenskir abstraktmálarar litu til í æ ríkara mæli þegar leið á sjötta áratuginn, og þá á ég ekki einasta við þá ljóðrænu eða formlausu myndlist sem Parísarmálararnir eru skrifaðir fyrir, heldur einnig bandaríska abstrakt-expressjónismann. En þótt ytri einkenni ljóðrænnar abstraktlistar, eins og hún þróaðist í Frakklandi og Bandaríkjunum, áskiptu íslensku listamennina vissulega máli, gleypa þeir sjaldnast við þeim hráum, heldur finna hjá sér hvöt til að sía þau gegnum reynslu sína af íslensku landslagi. Ljóðræn abstraktlist á Íslandi snýst mjög fljótlega upp í sérstaka tegund af náttúrusækni, *paysagisme*, sem er töluvert frábrugðin þeirri náttúrutengdu málalísi sem Frakkarnir Manessier, Singier e *tutti quanti* eru þekktir fyrir.



Ef grannt er skoðað er strangflatalístin frávík frá öllu því sem gerst hafði í íslenskri myndlist frá því hún varð fullveðja. Ef undanskilin eru tilraunaverkin sem Ingibjörg S. Bjarnason gerði í París snemma á fjórða áratugnum, eru engin dæmi um listaverk í hreinum strangflatastíl í myndlist okkar fyrir 1951 eða svo. Sama má auðvitað segja um ljóðræna abstraktlist. En eins og fram

kemur hér að framan er expressjónísk tjáning, í viðasta ákilningi, ein helsta forsenda ljóðrænu abstraktlistarinnar, eins og hún þróaðist beggja vegna Atlantskála. Og expressjónisminn í þeim ákilningi er einnig rauði þráðurinn í íslenskri myndlist frá því listamenn sneru baki við akademískri málalísi og fóru að umgangast myndefni allt á tilfinningalegum forsendum. Við sjáum þessa þróun í hnotskurn í verkum Ásgríms Jónssonar á árunum 1910-25, þar sem staðlitir og raunævi víkja smám saman fyrir afbökun formanna og ýkjum í litavali. Kjarval var að upplagi ljóðrænn expressjóníasti, tilraunir Finns Jónssonar með liti og nýja formáskipan á þriðja áratugnum eiga sér expressjónískar rætur, sömuleiðis gjörvallt „þorpámálverkið“ á fjórða og fimmta áratugnum. Expressjónisminn er síðan hryggjarstykkið í verkum eins helsta myndbrjóts okkar á 20stu öld, Svavarð Guðnasonar.

Svavar Guðnason og félagar hans í Helhesten-hópnum stóðu á því fastar en fótunum að myndlist þeirra væri ekki óhlutbundin. Þvert á móti töldu þeir sig vera í heilögu stríði bæði gegn „úrkynjaðri“ abstraktlist og borgaralegu raunævi. Aðferðafræðin var súrrealísk, nefnilega að gefa lausan tauminn draumum, hugarórum og fantasíum, vinnubrögðin voru expressjónísk, sótt í myndlist frumþjóða, barna og geðveikra einstaklinga, og markmiðið félagslegt, nefnilega að hefja tilfinningalegan sannleik til vegs og virðingar í samfélagi manna eftir niðurlægingu heimstyrjaldar. Það má til sanns vegar færa að málverk Svavarð og þeirra listamanna sem síðar voru kenndir við Cobra, eru árásjaldan óhlutlæg. Vissulega eru þau býna óræð og tryllingaleg á stundum, en þegar vel er að gáð leynast í þeim margháttaðar leiðarhnoður af hlutlægum toga, ókindir af ýmsu tagi, minni úr list barna, forn- og frumþjóða, ekki ást grímur og blæti, svo og kynstur af mótifum sem hæglega má rekja til Móður Náttúru.

Sýning Svavarð í Listamannaskálanum í maí 1945 var mikil upplifun þeim sem hana sá, ekki ást nýrri kynslóð íslenskra myndlistarmanna, sem búið hafði við eins konar listræna einangrun um fimm ára skeið. En það er eftirtelktarvert að enginn þeirra listamanna sem rifjað hafa upp minningar sínar um þessa sýningu Svavarð minnst einu orði á innihaldið í myndum hans, nema e.t.v. litina. Hins vegar er þeim tíðrætt um huglæga – abstrakt – eiginleika þeirra, „kraft“, „hrynjandi“ og „sterkar tilfinningar“ og þau áhrif sem þessir eiginleikar höfðu á þá. Guðmunda Andrésdóttir, sem ekki var tiltakanlega hrifnæm, lýsti sýningu Svavarð einfaldlega sem „rothöggi“.²⁶ Um þriggja ára skeið, í framhaldi af sýningu Svavarð 1945 og fram yfir samsýningu hans og félaga hans í Helhesten-hópnum í Listamannaskálanum í maí 1948, voru nokkrir íslenskir listamenn uppteknir af því sem fólst í myndlist og hugmyndafræði þessara norrænu frænda sinna.²⁷ Þetta áést gjörla þegar litið er til Septembersýningarinnar þá um haustið, og þá einkum til verka þeirra Jóhannesar Jóhannessonar, Kjartans Guðjónssonar, Kristján Davíðssonar, Valtýs Péturssonar og Þorvalds Skúlasonar. Nokkrir listamenn til viðbótar, t.a.m. Eiríkur Smith og Veturlíði Gunnarsson, voru heldur ekki ósnortnir af óbeislaðri tjáningu Svavarð og félaga. Verk þeirra allra eru langt í frá abstrakt, ekki frekar en verk Helhesten-manna, en einkennast engu að

síður af töluverðu uppbroti forma og lita, sem hæglega hefði getað þróast í átt til abstrakt túlkunar með ljóðrænu eða expressjónísku sniði. Um 1950 var hins vegar kominn afturkippur í þessa þróun í átt til formræns frjálæraðis, því flestir þeir sem hér eru nefndir höfðu þá snúid sér að því að gera mannmyndir sem svipar til síðkúbískra mynda Picasso.

Með vísan til langvinnra og nánast óumdeilda ítaka expressjónismans í íslenskri myndlist á 20stu öldinni, svo ekki sé minnst á norræna menningararfinn, og þeirrar átakamiklu og tilfinningaríku myndlistar sem Svavar færði þjóð sinni í stríðslok, er tímabært að spyrja sig þeirrar spurningar, hvers vegna myndlistin sem varð til í framhaldinu þróaðist ekki í átt til frjálægrar abstraktlistar, heldur til hins gagnstæða: ópersónulegrar form- og reglufestu og harðsnúinnar rökhyggju. Þessi spurning sækir raunar á Björn Th. Björnsson þegar hann skrifar kaflann um Svavar í listasögu sinni. Hans svar er að bilið hafi verið of breitt milli myndlistar Svavars og þess sem fyrir var. Því hafi „sá stóri hópur Íslendinga sem sigldi utan til myndlistarnáms á því sama hausti og næsta á eftir“ gengið inn á „sömu brautina sem Svavar hafði horfið frá heilum áratugi áður, hina hálf-kúbísku, akademísku skólun“.²⁸

Þegar grannt er skoðað eru brotalamir á þessari skýringu. Verk þeirra Jóhannesar, Kjartans, Kristjáns, Valtýs, Þorvalds o.fl., sem nefnd eru hér að ofan, sýna að bilið milli verka Svavars og yngri samferðamanna hans var langt í frá óyfirstíganlegt. Aukinheldur átti sú „hálf-kúbísku, akademíska skólun“ yngri listamanna sem Björn minnist á, sér stað bæði áður, meðfram og eftir að þeir sökkðu sér niður í „hið hugvakta og frjálæsa tjáningarform óbundinna lita og sprengimagnaðra forma“, svo vitnað sé til þýðingar Björns á grein um norræna abstraktlist eftir Gaston Diehl.²⁹

Því hefur verið haldið fram að listasögulega séð hafi uppgangur strangflatalistar á Íslandi verið beinlínis óhjákvæmilegur. Í grein í næsta hegelökum anda sem Halldór Björn Runólfsson skrifaði í safnritið *Norræn Konkretlist* (1987), gerir hann að því skóna að uppgangur strangflatalistar megi þakka því að hún hafi með einhverjum hætti endurspeglad samsetningu íslensks þjóðfélags í byrjun sjötta áratugarins, sem þá hafi enn verið „einföld og skýr“. „Stjórnmalahugmyndir voru í svarthvítum litum og lausar við öll þau blæbrigði sem síðar einkenndu íslenska pólitík“.³⁰ Auk þess hafi „viljinn til að færa Íslands til nútímahorfs (verið) afar sterkur, einkum meðal lista- og menntamanna. Hinn „nýi Íslendingur“ átti að vera róttækur, jafnt í stjórnmálum sem í listum“³¹. Ennfremur nefnir Halldór Björn að á sjötta áratugnum hafi það verið lista- og menntamönnum „jafnsjálfsagt að fá „línuna“ í listum frá Signubökkum, á sama hátt og þeir höfðu fengið pólitísku línuna beint frá bökkum Moskvár“. Burt séð frá því að margir helstu talsmenn lista- og menntamanna á vinstri vængnum, t.d. Kristinn E. Andrésson, höfðu uppi miklar efasemdir um strangflatalist, raunar alla abstraktlist, mætti vísast færa jafn gild rök fyrir sögulegri nauðsyn ljóðrænnar abstraktlistar á því tímabili sem hér um ræðir. Í París töluðu menn um ljóðrænu abstraktlistina sem tákngervingu nýfengins frelsis; hefði ekki mátt leggja hana út á sama veg hér uppi á Íslandi, þar sem menn höfðu verið í herkví um fimm ára skeið?

Andræðis ljóðrænni abstraktlist hefði efasemdamönnum á borð við Kristinn E. Andrésson einnig reynst erfiðara að þræta fyrir tengslin við expressjónisma millistríðsáranna, Svavar og íslenska náttúru.

Í þessu sambandi er áhugavert að rifja upp viðbrögð erlends listamanns við íslenskum veruleika á seinni hluta sjötta áratugarins. Dieter Roth kom hingað sannt trúður strangflata/konkret listamaður í árabyrjun 1957, en sannfærðist fljótlega um það að hér væru engin vaxtaráskilyrði fyrir myndlist af því tagi, svo gegnsýrt sem þjóðfélagið væri af allra handa óreiðu, félagslegri, pólitískri og listrænni. Að auki væri landslagið svo yfirþyrmandi, að erfitt væri að hleypa því ekki inn á sig. Í stað þess að halda uppi vörnum fyrir hugmyndafræði strangflata/konkret listar, ákvað Dieter á endanum að „gefa eftir, gefa sig á vald hversdagsleikanum hér,³²“ sem fólst m.a. í því að ganga óreiðunni í hönd. Af þeirri ákvörðun leiddi á endanum lífræn verk hans: oastasínfón, súkkulaðivörður og pyluhrúgöld.

Með hliðsjón af öllu þessu, vill sá sem þetta skrifar leyfa sér að áréttta það sem tæpt er á hér að framan, nefnilega að frjálsta abstraktlistin, eins og hún birtist hér uppi á Íslandi í kjölfar strangflatatímilsins á úthallandi sjötta áratugnum, hafi verið eðlileg og rökrétt framlenging þeirrar expressjónísku – og náttúrutengdu – myndáýnar sem þróast hafði á landinu frá og með verkum Kjarvals, Jóns Stefánssonar og Finns Jónssonar og náði hámarki í verkum Svavars á árunum 1939-45. Strangflatalistin var því langt í frá óhjávæmilegt fyrirbæri, heldur eins konar útúrdúr, á skjön við það sem kalla mætti meginstraum íslenskrar myndlistar. Sem er á engan hátt ófelliðómur yfir henni.

IV

Eftir sem áður hefur ekki fengist fullnægjandi skýring á því hvers vegna stór hópur ungra íslenskra myndlistarmanna gekkst skyndilega undir jarðarmen hinna „köldu“ frönskú geómetríu um og eftir 1950, eftir að hafa þreifað fyrir sér með frjálsum afbrigði myndlistarinnar um nokkurra ára skeið. Það sem hér fer á eftir er ekki skýring, heldur tilgáta.

Þegar titið er yfir atburðarásina í íslenskri myndlist frá stríðslokum og fram á öndverðan sjötta áratuginn, blasir við stefnu- og rótleysi yngstu kynslóðar listamanna. Fyrir utan áhrifin frá Svavari og Helhesten-hópnum (sem frá og með 1948 kallaðist fjölþjóðlega nafninu COBRA), sem lýstu sér m.a. í samsuðu alls kyns móti á úr afrískri og súrrealískri myndlist, að ógleymdum áhrifum frá Paul Klee (Þorvaldur, Kjartan, Valtýr), voru menn að vinna úr þeirri stílfærðu figúrasjón sem birtist í nýjum myndum eftir Pícasso (Hörður, Jóhannes, Karl, Eiríkur). Það sem flækir málin er að samtímis virtust nokkrir þessara listamanna enn eiga töluvert vantalað við hið mildilega expressjóníska – og kirfilega hlutlæga – þorpamálverk fjórða áratugarins. Þennan nokkuð svo ósamstæða hóp listamanna skorti hvorttveggja leiðtoga og leiðsögn.

Þorvaldur Skúlason þekkti gjörla til Parísar og franskrar menningar, hafði búið í Frakklandi í tvígang. Á stríðsárunum og allt þar til Svavar Guðnason birtist eins og „vígahnöttur á kvöldhimni“, litu yngri listamenn ákaflega upp til Þorvalds, sumir þeirra höfðu raunar verið hjá honum í læri. Er ekki að efa að hann hefur hvatt þá til að sækja sér frekari menntunar í París. Hörður Ágústsson var meðal þeirra fyrstu til að hlýða því kalli. Hann var kominn til Parísar 1947 í kjölfar unnuðu sinnar, Sigríðar Magnúsdóttur, sem stundað hafði frönækunám í borginni frá 1945. Myndlist Harðar var þá enn bundin við hið hlutlæga, þorpsmótíf og módel. Hins vegar hafði hann í auknum mæli velt fyrir sér „flatarmyndufræði og frumformum“, líkast til í framhaldi af námi sínu í verkfræði og byggingalist heima á Íslandi. Á þessu fyrsta ári sínu í París virðist tvennt hafa orðið til þess að beina Herði inn á braut strangflatalistar. Annars vegar má nefna athuganir hans á verkum endurreisnarlistamanna á Ítalíu sumarið 1948, en þau eru mjög gegnsýrð nýplátónskum kenningum þeirra Alberti og Pacioli.³³ Í framhaldinu hafði Hörður sótt fyrirlestra Léons Degand í Académie de l'Art abstrait, en hann hefur af mörgum verið kallaður helsti kenningasmiður strangflatalistar meðal Frakka. Um svipað leyti hóf hann að venja komur sínar í Galerie Denise René, sem var helsta vígi strangflatalistamanna í París og að auki hliðhollt norrænum listamönnum.

Um og eftir 1950, þegar nokkrir aðrir íslenskir listamenn voru komnir til Parísar, Hjörleifur Sigurðsson og Guðmundur Elíasson 1948, Gerður Helgadóttir og Valtýr Pétursson 1949 og Eiríkur Smith og Benedikt Gunnarsson 1950, hafði Hörður sannfærst um ágæti strangflatalistar með einhvers konar Bauhaus-ívafi, listar sem fullnægði löngun hans eftir hvorttveggja andlegri fullvissu og hugmyndum um félagslegt réttlæti. Jafnvel þótt einföldunar í anda strangflatalistar gæti ekki að ráði í verkum hans sjálfs fyrr en undir 1953. Nýkomnum samlöndum sínum boðaði hann fagnaðarerindi hinnar nýju listar af eldmóði hins fædda uppfærðara; það má a.m.k. lesa milli línanna á því sem Hjörleifur skrifar um Parísartímabil sitt í sjálfsvísioögu sinni.³⁴ Ekki er að efa að Galerie Denise René og aðrar útungunarstöðvar strangflatalistar hafa verið meðal þess fyrsta sem Hörður sýndi nýkomnum samlöndum sínum. Hörður lét ekki þar við sitja, heldur skrápp til Íslands til að halda sýningu í Listamannaskálanum árið 1949, og hélt þá erindi um myndlist sína og forsendur hennar á sýningarstaðnum, sem var nýlunda á þeim tíma.

Það er bjargföst sannfæring mín að skaphöfn Harðar: myndugleiki, ástríða, sannfæringarkraftur og rökfesta, ásamt hæfileika hans til að tjá sig skýrt og skorinort í ræðu og riti, hafi gert hann hann að áhrifamesta talsmanni strangflatalistar meðal íslenskra listamanna. Ennfremur vil ég leyfa mér að halda því fram að hefði Harðar ekki notið við í París á því tímabili sem hér um ræðir, hefði íslensk myndlist þróast með öðrum hætti en hún gerði. Um leið má ekki vanmeta hve áhrifagjarnir ungir íslenskir listamenn voru á árunum eftir stríð. Til gamans ækulum við velta fyrir okkur hvað gerst hefði ef annar íslenskur eldhugi, náttúraður til expressjónisma fremur en einhvers konar hreinatefnu (æggjum læriðveinn

Svavarar Guðnasonar), hefði sest að í París strax í kjölfar stríðs, sniðgengið Denise René en þess í stað tekið að sækja Drouin eða Conti galleriin, þar sem allir helstu fulltrúar ljóðrænnar abstraktlistar voru til húsa. Líkindi eru til að þessi ágæti listamaður hefði kappkostað að kynna ljóðræna abstraktlist fyrir aðsteðjandi löndum sínum sem hið eina og sanna hjálpræði. Hann hefði örugglega ekki talað fyrir daufum eyrum fremur en Hörður Ágústsson. Einhverjum kann að þykja þetta fráleitir líkindareikningur, en myndlistarsagan geymir býna mörg dæmi um afdrifaríkar tilviljanir.

En þótt margt bendi til þess að Hörður Ágústsson hafi átt mestan þátt í að vekja athygli íslenskra kollega sinna á strangflatalist, bæði teóriú og praxis, má ekki hlaupa yfir þátt Valtýs Péturssonar í þeirri útbreiðslustarfssemi. Skemmtilegar lýsingar á persónu Valtýs er að finna í sjálfsvævisögu Hjörleifs Sigurðssonar: „Við Valtýr vorum ólíkir að eðlisfari – hann opinn og þægilegur í viðmóti...fljótur til flestra hluta: að sjá, gera upp hug sinn til viðfangæfnanna, velja á milli þess sem hann taldi gott og áhugavert eða úrelt og einakís nýtt í listinni“.³⁵ Þeir Valtýr og Hörður voru harla ólíkir. Afstaða þess síðarnefnda til myndlistar var fyrst og fremst vitæmunaleg meðan Valtýr lét stjórna af hrifningu sinni á einstökum listamönnum, las sér þá umvifalaust til um hugmyndir þeirra í tímaritunum *Art d'Aujourd'hui* og *Cimaise* og var óþreypandi að kynna þær fyrir hverjum þeim sem heyrta vildi. Og þar sem Valtýr var allt í senn, vinmargur, víðföfull og mælskur, urðu margir til að taka nótið af því sem hann hafði að segja, bæði meðan hann dvaldi í París (1949-56) og eftir að hann gerðist listgagnrýnandi Morgunblaðsins árið 1953.

Hörður Ágústsson og Valtýr Pétursson eru því réttnefndir guðfeður íslenskrar strangflatalistar; án þess áróðurs- og kynningarstarfs sem þeir unnu í þágu hennar, bæði í París og Reykjavík, eru nokkrar líkur til þess að ljóðræn eða landslagstengd abstraktlist hefði skotið rötum í íslenskri myndlist tíu árum fyrir en hún gerði.

V

Þegar rætt er um eiginlegt upphaf ljóðrænnar abstraktlistar á Íslandi, er oftast staldrað við sýningu Kristjánar Davíðssonar í Sýningaralnum við Hverfisgötu árið 1957. En eins og áður er nefnt, eru hér fyrir hendi ræktunarskilyrði fyrir slíka myndlist frá því á öðrum og þriðja áratug síðustu aldar, samanber verk Finns Jónssonar frá miðjum þriðja áratugnum og landslags- og þorpamyndirnar sem fylgdu í kjölfarið. Blómlegust eru skilyrði fyrir slíkri ræktun hins vegar í verkum þriggja listmálara sem allir eru fæddir um og eftir 1910, þeirra Svavarar Guðnasonar, Nínu Tryggvadóttur og Jónar Engilberts, að ógleymdum einum eldri listamanni af eldri kynslóð, hinum fjölbæfa - og sérvitra - Kristni Péturssyni (f. 1896).

Allir eiga þeir sammerkt að hefja feril sinn undir merkjum landslags- og þorpamálverksins, rekja það í átt til varfærins expressjónisma, brjóta það

síðan til mergjar á huglægum forsendum. Á þeim forsendum ganga þeir síðan ljóðrænni abstraktlist á hönd, allir með tölu, en af mismunandi hvötum. Og það sem er sérstaklega merkilegt við þau „trúskipti“, ef það er ekki helst til hátimbrað hugtak, er að þau eiga sér mestmegnis stað í kjölfar áður nefndrar sýningar Kristjánar Davíðssonar og síðan tímamótasýningar Eiríks Smith á rípólínmyndum árið 1958. Það er því yngri kynslóð listamanna sem ryður brautina fyrir þá eldri, sem er ekki algengt í íslenskri myndlist. Nína Tryggvadóttir er hins vegar sér á parti, því um miðjan sjötta áratuginn voru abstraktmyndir hennar orðnar mjög frjálslugar í formi og litum. Jafnvel mætti færa fyrir því rök að sú þróun hafi hafist nokkrum árum fyrr, eða í verkum á borð við *Komposition* (1947), í eigu Listasafns Íslands.

Áður hefur verið minnst á hlutlægar undirstöður hins „hugvakta og frjálssa tjáningarforms óbundinna lita og sprengimagnaðra forma“³⁶ sem Svavar Guðnason er höfundur að. Í margvíslegri umfjöllun um verk Svavars á sjötta áratugnum verður gagnrýnendum þó tíðrætt um vaxandi áherslu listamannsins á hugvakin tilbrigði þeirra, vísa þá til náttúru, tónlistar, ljóðagerðar eða tilfinninga fremur en áþreifanlegra fyrirbrigða úr reynsluheiminum. Eins og svo oft áður hittir Björn Th. naglann á höfuðið þegar hann segir: „Allt er þetta litur; þar eru engin önnur leiðarmörk en skapið sem (listamaðurinn) tjáir“.³⁷ Hins vegar benda ýmisleg ummæli Svavars sjálfs til þess að hann hafi iðulega litið óhlutlægustu fyrirbæri í verkum sínum svipuðum augum og svokallaðir konkret listamenn litu á formgerð sína, það er, sem samantekt hins skynjaða, en ekki sem afleiðingu eða umritun þess, sem er yfirleitt það sem átt er við þegar talað er um „abstraktion“. Flest bendir til þess að fyrir Svavari væru ákveðnir litir bókastaflega ígildi eða hlutgering einhvers sem hann hafði séð í náttúrunnar ríki.

Allt um það áttu ýmsir, þ.á.m. Björn Th. Björnsson, allt að eins von á því að í kjölfar þáttöku Svavars í Haustsýningunni dönsku árið 1949, þar sem hann uppskar mikið lof danskra gagnrýnenda fyrir „Billeder...med kraftige Farvestrøg“,³⁸ mundi hann endanlega snúa baki við grimum, forynjum, afturgöngum, bátum, fjöllum, trjágróðri og öðrum slitrum veruleikans sem verið höfðu fastagestir í verkum hans fram að því.³⁹ Það virtist a.m.k. rökrétt afleiðing þeirrar upplausnar forma og lita sem blásti við í mörgum þeirra. Úr þessum spádómum rættist, þótt breytingin tæki vissulega á sig aðra mynd en menn áttu von á. Í stað óhlutbundins frjálstraræðis var engu líkara en Svavar hefði látið „skírast inn í trúfélag geometríamans...Hin mikilúðlega og sprengikennda pensilskrift var hér með öllu horfin, en í stað kominn allur hamdari blær markaðra litflata, með ráðandi hvítum lit og mjög ljósum“.⁴⁰

Hér skal ekki fjölyrt um þessa óvæntu stefnubreytingu í myndlist Svavars. Má vera að ströng myndskipan þessara nýju verka hafi stjórnað af þörf listamannsins fyrir formfestu og aðhald í framhaldi af löngu tímabili hömlulitillar listaköpunar. Björn Th. Björnsson gerir því einnig skóna að geometrísk verk Svavars endurspeglu endurfundi hans við íslenska náttúru „kyrrð hennar, víðerni, vatn, jökul og speglun og hin miklu vögréttu form“

⁴¹ Þriðji möguleikinn er einnig fyrir hendi, nefnilega að með gerð þessara verka hafi Svavar hafi viljað styðja yngri kollega sína í baráttu þeirra gegn afturhaldsöflum í íslensku menningarlífi. Allar gætu þessar ákýringartilraunir átt við.

Þetta skeið reglustikunar í myndlist Svavars stendur nokkuð óslitið til 1958; eftir það brjóta litir hans og áferð samám saman af sér viðjar hinnar ströngu byggingar; mynd eins og *Klungurbjört*, 1961-62, ⁴²er við það að leysast upp í frumparta sína, og nokkrum mánuðum seinna málur hann myndir sem gera akkúrat það: *Ljósflökt* ⁴³ og *Ljósblík* ⁴⁴. Þær einkennast af kvikri og ógandi pensilskrift sem hvergi myndar stórar heildir eða vekur upp minningar um náttúruferir. Meira að segja örlar ekki á sjónhringnum sem Svavar ákilur oft og iðulega eftir við efri brún mynda og er jarðtenging þeirra. Þessar myndir frá 1962 eru sömuleiðis án þungamiðju og dreifast áherslur jaðrana á milli, ekki ósvipað því sem gerist í „all-over“ myndum amerískra abstrakt-expressjónista. Listamaðurinn var greinilega í eðsinu sínu við gerð þessara mynda. Árið 1962, í viðtali við Christian Dotremont, einn af belgískum meðlimum COBRA-hópsins, segir hann kampakátur: „...ég hef tekið aftur upp spontant tjáningu og verð frjálssari með degi hverjum.“ ⁴⁵

Svavar málur myndir af þessu tagi með reglulegu millibili fram til 1967, en í þeim losnar úr læðingi ofsafullur kraftur ómengaðra lita og riðlar allri vanabundinni myndskipan byggðri á samþili frumlags, miðbiks og andlags. Sjálfur lýsir Svavar því margsinnis yfir að vaki þessara mynda sé náttúran, og þá helst huglægir samnefnarar hennar: gnauð vindarins, kuldi snævarins, orka sjávarins. Um listaköpun Svavars á þessu skeiði segir Kristín Guðnadóttir: „Skynjun umbreyttist í lit og hrynjandi, fær sjálfstæða tilvist og verður að klingjandi hljómi á léreftinu.“ ⁴⁶

Um miðjan sjöunda áratuginn tók Svavar aftur upp aðhaldsstefnu, en þó ekki eins róttæka og árið 1953. Miklar og samfelldar litabrautir taka við af pensilförunum, eða eins og Björn Th. Björnsson segir svo eftirminnilega: „...íllöng og laust umrituð form eru dregin af stærkum listakautum, þannig að hvergi stanzar, en þrýstingur, samstaðar allt að því sprengikenndur, spennir á móti og ógnar þessari rás.“ ⁴⁷ Af þessum vinnubrögð spreitta stórvirki á borð við *Vedrið* (1963) og *Sólarlag/Straumur* (1970) Eftir það er óheftan sprengikraft olíumálverkanna frá 1962-67 helst að finna í síðustu vatnalitamyndum Svavars.

Vissulega er nægileg inneign fyrir þessum expressjónistsku abstraktmyndum Svavars í eldri myndlist hans; samt er ekki ólíklegt að fordæmi yngri listamanna hafi vakið með honum löngun til að takast á við hið óþekkta, rétt eins og strangflatalist þeirra hafði knúið hann til aukins aðhalds. Samt er fáa snertifleti við verk yngri listamanna að finna í ljóðrænum abstraktmyndum Svavars. Að vísu eru verk þeirra allra knúin áfram af lönguninni til að fanga hinar „óendanlegu umbreytingar í náttúrunnar rás“ ⁴⁸, en sérhver þeirra spinnur þann vef á eigin forsendum. Einstaka einnum er eins og þeir Svavar og Kristján Davíðsson kallist á með „digrum karlaróm“, einkum þar sem sá síðarnefndi dregur ýfða liti „gljáslétt á með hnífblaðinu“, ⁴⁹ en sá

samanburður fellur fljótt um sjálfan sig. Litróf þessara tveggja meistara er gjörólíkt og þótt nokkur líkindi séu með handbragði þeirra á stundum, ber mun meira á áhrifum frá frönskri abstraktlist í verkum Kristjáns framan af, ekki síst tilraunir með formleysu og slettutækni. Að eðlisfari er Svavar abstrakt-expressjónisti eins og Amerikanar skilgreindu slíka málara, þótt engar heimildir séu um að hann hafi séð verk þeirra Pollocks eða de Koonings fyrr en seint á ævinni, hvað þá að hann hafi áynt þeim minnsta áhuga.

Ef Svavar á sér einhvern sálufélaga meðal íslenskra myndlistarmanna á blómasteiði ljóðrænu abstraktlistarinnar, þá er það merkilegt nokk Hörður Ágústsson, áður nefndur guðfaðir strangflatalistarinnar. Árið 1958, í kjölfar nývakins áhuga á ljóðrænni abstraktlist⁵⁰ hóf Hörður að mála olíu- og lakkmyndir sem eiga ýmislegt sammerkt með þeim myndum sem Svavar gerði stuttu síðar, ekki síst lífrænt yfirbragð formanna, óreglulega og stundum misvísandi hrynjandi þeirra á fletinum og sjálfa hantéringu litanna, sem bornir eru á með löngum, mjúkum strokum. En rétt eins og Kristján Davíðsson er Hörður hallur undir annað litróf en „Hafnarljónið“ Svavar. Meira um það seinna.

VI

Eins og áður er vikið að, eru expressjónískar rætur Nínu Tryggvadóttur býna stærkbyggðar. Um leið var hún agaður listamaður að eðlisfari, eins og sést á skólamyndum hennar. Rétt eftir heimkomuna til Íslands 1939 málar hún nokkuð hefðbundna mynd af íslensku landslagi sem sameinar þetta tvennt, útkoman er einhvers konar agaður expressjónismi⁵¹. Umrædd mynd er mestmegnis máluð með palettuhníf eða spáða, formin eru fastmótuð, áferðarrík og ólgandi af innra lifi; þau lýsa í ænni íðilbjartri öræfanáttúrunni og náttúru hverz litar sem virkjaður er. Í framhaldinu þarf ekki annað en snúa þessari mynd á hvolf til að sjá í henni skýran fyrirboða stórbrotinna myndanna frá úthallandi sjötta áratugnum, þær sem Michel Seuphor kallaði „einskónar múrhleðslur, í ætt við tónlist, þar sem tónstígin er viljandi takmarkaður við tvær eða þrjár glöggar andstæður“.⁵²

Eins og ýmsir aðrir íslenskir listamenn sem farnir voru að sækja menntun sína til útlanda, flýtti Nína sér heim þegar hernaðaráttök hófust í Evrópu. Í einangruninni á Íslandi myndaðist náði vináttusamband þriggja listamanna, þeirra Nínu, Louísu Matthíasdóttur og reynsluboltans Þorvalds Skúlasonar, sem í sameiningu reyndu á þanþól hlutlægrar málaraistar. Upplegg þeirra er þó ekki alveg það sama, Nína og Louísa vinna undir merkjum norræns expressjónisma þeirra Karls Iaksons, Olavs Rude og Edvarðs Weie, Þorvaldur mestmegnis út frá því sem hann hafði séð og numið í París rétt fyrir stríð, m.a. áhrifum Matisse og Klee. Á þeim tíma sem samgangur þessara þriggja listamanna var mestur, 1939-43, er samt enga verulega hreyfingu í átt til abstraktmyndlistar að finna í verkum þeirra. Það er ekki fyrr en eftir

1945, eftir áyningu Svavars og nánari tíðindi af nýrri evrópski myndlist, að Þorvaldur tekur til við að umrita myndir sínar; sú þróun er síðan öll í átt til strangflatastefnu. Nína er ívið æinni til, verulegrar uppstokkunar forma og lita gætir ekki í myndum hennar fyrr en 1947 og frá því ári er áðurnefnd *Komposisjón* í eigu Listasafns Íslands.⁵³ Hins vegar átti ekki fyrir Louisu að liggja að mála abstraktmyndir; er hún þar með úr þessari sögu.

Eftir 1947 eiga sér síðan stað hægar en stöðugar áherslubreytingar í myndlist Nínu. Við þekkjum endanlegar afleiðingar þeirra, en samtímamenn listakonunnar hafa örugglega ekki séð fyrir hvert hún stefndi. Af eðlislägu næmi henti hún á lofti ýmiss áhugamál ungra myndlistarmanna í kjölfar heimstyrjaldar: síðkúbisma, súrrealisma, myndir Paul Klee og ýmislegt fleira, og lagaði að eigin hugmyndum um æskilega dýnamik á myndfleti.

Í bók sinni um sögu íslenskrar myndlistar gefur Björn Th. Björnsson til kynna að áður en hún fór til Parísar árið 1952, hafi Nína horfið með öllu frá „figurativu“ eða hlutvöktu málverki“ og lagt „allan kraft sinn í hið beina mál litanna og áhrifamikla skipun þeirra“.⁵⁴ Viðsulega eiga sér stað veruleg uppstokkun forma og tilraunir með liti í málverkum listakonunnar frá þessu skeiði, en sjaldnast fer á milli mála að þau eru kirfilega náttúruvakín, ganga út á innri átök náttúrukrafta og leiða augað í átt að skýrt afmarkaðri sjónarrönd hið efra.

Mun sterkari hneygd til óhlutvakinnar tjáningar birtist í klippimyndunum sem Nína hóf að gera heima á Íslandi, meðan hún beið þess að komast til Parísar með fjölskyldu sinni, þótt einnig megi, með góðum vilja, tengja þær við náttúruvar. Raunar er fátt í myndlist Nínu sem ekki tengist náttúrunni með einum eða öðrum hætti, nema þá helst strangflatamyndirnar frá París, líkast til gerðar af listpólitískri nauðsyn fremur en einlægru trú á málstaðinn, eins og minnst er á hér að framan.

Það er tæplega fyrr en 1955 sem Nína hóf að samræma uppáfnada reynslu sína af margs konar málverki, svo og steinda glerinu sem hún hafði heillað af í Frakklandi, og skapa úr henni þær „múrhleðslumyndir“ sem Seuphor vikur að í áðurnefndri umsögn, verk sem listöögulega séð mundu falla undir náttúruvakinn abstrakt-expressjónisma. Taka má undir það með Birni Th. að þau séu „einföld að ytri gerð, með fremur fáum blökkum móti vogréttum eða lítið eitt skáhöllum hvíldarfleti“ en um leið eru þau vettvangur mikilla átaka „í hinu innra virki, milli formanna sjálfra, stefnu þeirra og áferðar, og eins kviku þeirra í heild við sterkan hvíldarfletinn“.⁵⁵

Áhrif steinda glersins birtast í því hvernig Nína flysjar form sín og yrjar uná alls staðar djarfar fyrir undirlagi, rétt eins og glerlistamaðurinn stýrir gegnæði og áferð hins litada glers með því að skafa í burtu yfirmálingu fyrir brenslu. „Með því að skafa olíulitina niður í grunnlit eða undirlag, áréttar Nína gegnæði litanna og þar með mikilvægi birtunnar „inni í“ fletinum“.⁵⁶ Þar með er ekki sagt að birta fyrirfinnist ekki í eldri myndum hennar, en hún bjó þá í sjálfum litunum, ekki að baki þeim, eins og Björn Th. tekur oftáinnis fram. Áhrifin frá steindu glermyndunum eru áberandi í abstraktmyndum Nínu frá 1955-56, þar sem listakonnan breytir undirlaginu í eins konar ljósvaka,

þar sem hálfgegnæ form hreyfast sitt á hvað. Í sumum þessara mynda
ánýst tjáning Nínu upp í það sem kalla mætti abstrakt impresjónisma,
gerð ljósmettaðra stemmninga þar sem formin eru við það að leysast upp í
frumeindir sínar.

Nína fluttist aftur til Bandaríkjanna árið 1959 ásamt fjölskyldu sinni. Í grein
sem ég skrifaði um Nínu árið 1995⁵⁷ gerði ég því skóna að við komuna til
New York hafi hún hugsanlega fundið fyrir ákveðnum meðbyr, með því að
margir helstu fulltrúar bandaríska abstrakt expressjónismans voru þá á kafi
í náttúrupælingum. Um 1960 hafði de Kooning opinberað nýja náttúrusýn í
verkum sínum, árið 1959 sýndi Clyfford Still feiknastór og áferðarmikil tilbrigði
um náttúruna, um svipað leyti vann Adolph Gottlieb að gerð verka sem
hann nefndi „huglægar landslagamyndir“ og Mark Rothko vísaði ítrekað til
sjóndeildarhrings og náttúrulegra vídda í myndum sínum frá þessu skeiði.
Náttúran er einnig sínálæg í myndunum sem James Brooks og Franz Kline
sýndu á árunum 1959-60.

Vissulega hef ég engar sönnur fyrir því að Nína hafi litið til þessara
bandaríska listamanna. Það eina sem við vitum fyrir víst er að hún og
Alcopley, eiginmaður hennar, fylgdust ákaflega vel með því sem var að
gerast í listaheiminum í New York. Engu að síður er það mál manna að
á síðustu æviárum Nínu í New York hafi náttúruvaktar abstraktmyndir
hennar öðlast fullan þroska og þróast upp í glæsilegan myndskáldskap,
réttnefnd tímamótaverk í íslenskri málalari. Í þessum myndum vinnur Nína
út frá stórum einingum sem minna á stuðlaberg og búlkalega strendinga
hinnar stóru náttúru, og er eins og hvert þeirra hafi sitt skap og eigin stefnu
innan myndheildarinnar. Yfirbragð margra þessara mynda er þó léttara,
loftkenndara, en flestra eldri mynda listakonunnar: ljóðræn abstraktlist
yfirgnæfir þá expressjónísku. „Þó eru þessi verk hvorki upphafin né fjarlæg,
heldur vísa þau ítrekað til hins innra lífs í landinu sem við byggjum, ruðnings
jöklanna, viðnáms bergatálsins, umbrota í iðrum jarðar. En fyrst og síðast eru
þau „hluti þeirrar náttúru sem hugsanalíf mannsins er.“⁵⁸

VII

Þótt abstrakt tímabil Jóns Engilberts hafi einungis staðið yfir í tæp átta
ár, eða frá því um 1960 og fram til 1968, þegar listamaðurinn hætti að mála
sökum vanheilsu, má segja að abstraktið hafi verið að búa um sig í myndlist
hans frá því hann komst til þroska sem myndlistarmaður. Um leið er þróunin
í verkum hans keimlik þeirri sem við skynjum í verkum listamanna af eldri
kynslóð sem hér hafa verið nefndir til sögunnar. Allir eru þeir hneygðir til
expressjónískrar túlkunar, allir eiga þeir rætur í landslagshéðinni milli stríða
(á síst við um Nínu) og allir verða þeir fyrir áhrifum af evrópski eða amerískri
abstraktlist æint á sjötta áratugnum, ýmist beint eða fyrir milligöngu yngri
kollega. Til viðbótar virkja þeir allir náttúruna í abstraktverkum sínum, en hver
með sínum hætti.

Nú fer ekki á milli mála að Jón er einn helsti fulltrúi hins stílfærða raunæis sem gengið hefur undir nafninu „þorpámálverkið“. Framan af eru málverk hans uppfull með minni úr daglegu lífi venjulegra Íslendinga á árunum milli stríða: mannfólkið sjálft að starfi og leik, húsakynni þess, húsdýrin, hversdagslegir hlutir innandyra, bátar í höfn, jafnvel vörubílar, og allt um kring er landslagið. En skynjun Jóns á þessum veruleika er fyrst og síðast skáldleg. Með hljómmiklu litrófi og teikningu sem ævinlega gefur meira í skyn en hún sýnir, nýsist málarinn fyrir um æðri eða undirliggjandi merkingu þeirra fyrirbæra sem á hann sækja, í von um að detta niður á svör við stóru spurningunum um náttúruna og hið náttúrulega: lífskraftinn og ástina.

Ljóst er að frá upphafi stendur hið huglæga Jóni mun nær en hið hlutlæga. Í ummælum um rammpólitískar verkfallamyndirnar sem hann gerði á árunum 1933-34 segir hann sjálft myndefnið skipta hann minna máli en þær tilfinningar sem það vekir með honum, það sem hann kallar „hin djúpstæðu, raunhæfu áhrif“.⁵⁹ Í framhaldi af sýningunni sem hann hélt árið 1951 fullyrðir hann síðan að „abstraktion“ sé í mörgum mynda sinna, „en þær eru þó ekki svo abstrakt að það þurfi að fylgja hverri mynd heil ritgerð til þess að áhorfendur skilji þær.“⁶⁰ Árið 1954 ræðir Jón um listáyn sína og eru útlístanir hans allar á huglægum nótum: „Málaralistin byggist fyrst og fremst á því, hverju ímyndunarafli málarans er sterkt og hverju túlkunartæki hans – auga, hendur og skynjun – eru þjálfuð og einbeitt. Ímyndunaraflið er undirstaða málaralistarinnar. Málarinn verður að þrengja vitund sinni inn í kjarna hlutanna og myndarinnar. Hann verður að meðhöndla það, sem við köllum veruleikann og óveruleikann, það síðarnefnda kannski mest – hann verður að skilja sýmból lífins og æðaslög og finna hinn fasta grundvöll formsins – beina leiðarljósi sínu að litunum og komast til botns í blæbrigðum þeirra. Hann verður að sveigja andann undir vald hugar og handar, viljans og undirmeðvitundarinnar.“⁶¹

Hér er kappnógur viðurgerningur fyrir upprennandi abstrakt-expressjónista, analýtískur expressjónismi („þrengja vitund sinni inn í kjarna hlutanna“) og svo upphafning ímyndunarafls, óveruleika og undirmeðvitundar, sem er án efa súrealískt veganesti Jóns frá Kaupmannahafnarárunum. Til viðbótar átti listamaðurinn oft sinnis leið um París á árunum 1954-60 og var þá í lófa lagið að kynna sér ýmis afbrigði ljóðrænnar abstraktlistar.

Á árunum 1958-59 málaði Jón feiknstóra veggmynd fyrir Reykjavíkurborg og nefndi Ísland. Þar gerist allt á yfirborði myndarinnar, í línunum og litum, og þegar kemur að sýningu Jóns árið 1962 er þessi flatarkennd, ásamt kraftmikilli umritun formanna orðið helsta einkenni á myndlist hans. Í gagnrýni sinni um þá sýningu hefur Valtýr Pétursson á orði að listamaðurinn vinni „miklu lausara en áður og (tefli) fremur með sjálfum litakraftinum en styrkleika formsins“.⁶² Ef að líkum lætur hefur Valtýr gaumgæft málverk Jóns af meira en venjulegri athygli, þar sem hann stóð þá sjálfur frammi fyrir viðlíka breytingum á eigin myndlist.

Það er síðan á árunum 1964 og 1965 sem fullmótuð abstraktverk Jóns

komu fyrst fyrir sjónir almennings. Þau eru langt í frá einseleit; þau fyrstu, einkum og sérilagi Ísland nr. 5, 1964, sækir allt í senn, byggingu, línuþpil og litróf til föðurhúsanna, þ.e. Vassilya Kandinsky (*Small pleasures*, 1913). Í *Töfrum Íslands*, 1965 (í eigu Hótelis Holts), hefur hin þétríðna nót sem listamaðurinn notaði til að draga saman meginþætti í veggmyndinni fyrir Reykjavíkurborg breyst í annars konar vef: tröf dimmúðugra lita sem slengt er sitt á hvað, lag á lag ofan, þvert yfir stóran myndflöt (213 x 346 sm). Hér er gerandinn ekki lengur utan við handverk sitt, heldur verður sjálfur „efnivíður þess að fullu og öllu“, ⁶³ eins og gerist þegar Jackson Pollock eða Georges Mathieu halda um pentakúf. Annars staðar eimir eftir af hálfkveðnum vísnum COBRA-manna, í málverkum þar sem slöttutækni rennur saman við lausbeislaðar forynjur og draugaleg greppitryni.

En hvaðan sem innblásturinn er kominn er útkoman oftast nær náttúruhyllingar með abstrakt-expressjónísku sniði, „payagisme abstrait“ upp á íslensku: átakamiklar, miðsæknar en með skýrri skrákotun til náttúrulegs rýmis og forma. Sjálfur flokkaði Jón abstraktmyndir sínar ítrekað undir „natúrísma“, eins konar umritun hins séða, og taldi að með honum fengi hann hlutdeild í hinu „kosmíska“. Þar átti hann hvorki við stjarnfræðilegt eða guðsþekilegt algleymi, heldur einhvers konar „alheimsvitund“ og lýsir henni með eftirfarandi hætti: „...rætur mínar eru fastar í jörð þótt hugrenningin sé vígahnöttur á ferð um geiminn. Ég vil taka undir við brimið, finna storminn næða, ár sem kvíslast um verund mín sjálfs. Ég vil fæðast og deyja með hverju verki, eftir því lögmáli sem sundrar hnöttum og setur þá saman á ný.“ ⁶⁴

Nær allir þeir sem fjallað hafa um myndlist Jóns Engilberts eru á einu máli um það að abstraktverkin hafi orðið til þess að leysa úr læðingi helstu kosti hans sem myndlistarmanns. Fyrir Björn Th. Björnsson var Jón „allur í þeim myndum, og enginn annar“ ⁶⁵, Ólafur Kvaran telur að abstraktlistin hafi verið honum „frelsið sjálft til að velja og hafna, vísa til og skapa“, ⁶⁶ og Ásdís Ólafsdóttir segir hann hafa nýtt sér þá tjáningarmöguleika sem óhlutdrægur expressjónismi bauð honum „á hápunkti þroskaskeiðs síns.“ ⁶⁷

VIII

Í myndlistarsögu sinni lýsir Björn Th. Björnsson Kristni Péturssyni frá Dýrafirði sem eins konar huldmanni, ekki síst vegna þess hve ósýnt honum var um að vekja á sér athygli, auk þess sem myndlist hans hafi verið „lítið eitt utan við alfarabraut tíman“.⁶⁸ Hin síðari ár hafa komið fram vísbendingar um margháttaða tilraunastarfsemi Kristins og teóretísk skrif, sem benda til þess að hann hafi ekki einasta verið á skjön við samtíma sinn, heldur „lítið eitt“ á undan honum á ýmsan hátt. Heimildir eru um að Kristinn hafi sýnt abstraktmálverk af einhverju tagi árið 1934, síðan mun hann hafa sett saman fjöld þrívíðra verka, frístandandi skúlpúra og veggmynda, úr tilfallandi spýtnabraki, þetta var aðallega á sjötta áratugnum.⁶⁹ Talið er að

hann hafi fargað þeim verkum þegar hann fluttist frá Hveragerði á áttunda áratugnum.

Þegar farið var að huga að eftirlátnum munum Kristins í Listasafni Alþýðu kom m.a. fram í dagljósið fjöldi einlita (mónókróm) málverka, aðallega frá sjöunda áratugnum, sem bera vitni kjarki hans og nýjungagirni. Listööguleg þýðing þeirra væri allnokkur, og ekki aðeins fyrir okkur Íslendinga, ef listamaðurinn hefði látið vera að rita nafn sitt stórum og klunnalegum stöfum neðst á hverja mynd, sem er þvert á listrænar forsendur þessa málverka. Kristinn lét einnig eftir sig nokkur óbirt handrit með hugleiðingum um myndlist, þar sem fram kemur að hann hafði kynnt sér helstu listfræði- og heimápekikenningar á hverjum tíma.

En óneitanlega var ferill Kristins ekki alveg eftir bókinni. Bláfátækur lagðist hann í ferðalög vítt og breitt um Evrópu, til Oslóar, Kaupmannahafnar, Parísar, München, Dresden og Vínarborgar, og ævalt þá víða heilu hungri fyrir list sína. Á hverjum stað bætti listamaðurinn við sig kunnáttu, í teikningu, skúlptúr, grafík og málalíast, en aldrei nægilegri til að fullnægja ljóðrænni sveimhugð sinni. Stóru hugljómun sína fékk Kristinn hins vegar heima á Íslandi, nánar tiltekið á Akureyri árið 1938, þegar hann rakst á bók Kandinskys, *Punktur, lína og flötur* (Punkt und Linie zur Fläche, 1926), í bókasafni Davíðs Stefánssonar, skálds, og varð svo mikið um að hann skrifaði hana upp frá orði til orða.

Í bók Kandinskys er huglæg tjáning ævinlega tekin fram yfir hlutlæga „skráningu“ hins séða. Listamaðurinn er hvattur til þess að horfa undir yfirborð hlutanna og umbreyta skynjaðri „innri verkan“ þeirra í línur eða liti sem hæfa þeim. „Öll fyrirbæri hins ytra og innra heimá má tjá með línunum – sem er eins konar þýðingarstarf“. Enduróman af kenningum Kandinskys má finna í formála sem Kristinn skrifaði fyrir sýningarákrá árið 1946: „Náttúran er oss ekki lengur dautt ytra form. Öll náttúran er oss starfandi heild, og allar hinar margvíslegu hreyfingar hennar og samákipanir eru engu ómerkari fyrirmyndir til túlkunar í myndlistinni en hið oft ástirðnaða ytra útlit“. ⁷⁰

Upp frá því ástendur íslensk náttúra Kristni ljóslífandi fyrir sjónum, í bókstaflægum ákilningi. Fyrirmyndirnar eru oftast þekktanlegar, en samþjappaðar og brotnar upp með óvæntum innákotun lita og lína, auk þess sem athygli hans beindist ekki síður að himni en jörð; þar verða einatt margvísleg undur og stórmerki. Uppreisnarandinn er sem innbyggður í skaphöfn Kristins, eða eins og hann segir í óbirtu og ótímasettu handriti: „Alltaf kitlaði...í mér ánægjan við að brjóta og áþrengja flötinn á ýmsa vegu. Það er þáttur af galdrinum, sjónhverfingunum.“ ⁷¹

Um miðjan sjötta áratuginn gerði Kristinn nokkurá konar abstraktverk með áúrrealísku yfirbragði, þar sem átti sér stað samápil lífrænna forma í opnu rými, og var hann einn um þessa listáýn hér á landi. Upp úr 1960 beindist athygli hans aftur að landálagi, og nú eltiá hann ekki við fyrirmyndir, heldur býr til huglægar eftirmyndir þess, ýmiátt átilfærðar eins og átrangflatamyndir (Karl Kvaran kemur upp í hugann) eða með táknrænu ívafi, himintungl leika þar hlutverk. Stærstur hluti þeirra verka sem Kristinn gerði eftir það eru

áðurnefndar einlitamyndir. Undantekningin er röð lítilla verka á pappa frá árunum 1967-68, þar sem listamaðurinn biðlar til tilviljanna, hellir og ætlettir bílalakki ofan á handmálaðan grunn uns eftir standa nokkur óhlutvakin form af lifrænum toga.

Þetta eru hreinræktuð „klessuverk“ eða „tassísk“ verk, í sama dúr og blekættur Kristján Davíðssonar frá 1957-8, lakkmyndir Eiríks Smith frá úthallandi sjötta áratugnum, að viðbættum nokkrum verkum þeirra Jóns Engilberts, Jes Einarssonar Þorsteinssonar og Kára Eiríkssonar frá sjöunda áratugnum. Nema hvað hantéring Kristins á lakkinu er ævinlega formæækin, meðan starfsbræður hans leggja megináherslu á tilvistarlegan verknaðinn, ósjálfráða sveifluna sem tengir huga, hönd og myndflöt.

IX

Í þessum skrifuðum orðum hefur Kristján nýlega haldið upp á 95 ára afmæli sitt. Myndlistarferill hans er nú orðinn einhver sá ævintýrlegasti í íslenskri myndlist. Fimm ára gamall fylgdi hann með Guðmundi Thorsteinssyni, Muggi, mála við höfnina á Vatneyri, gerðist síðan nemandi Finns Jónssonar og Jóhanna Briem á fjórða áratug síðustu aldar, þar sem dagskipanin hljóðaði upp á hlutbundinn en mestmegnis ljóðrænan expressjónisma. Á stríðsárunum tilheyrði Kristján innvígðum í Unuhúsi, samtímis sem hann sótti sér fróðleik um evrópska framfarðasveit, helst þá Picasso, Klee, Soutine og Kokoschka, af bókum og blöðum. Með fjárhagalegum stuðningi íslensks velunnara fékk Kristján síðan inni í stofnun bandaríska listasafnarans og sérvitringsins Alberts.C. Barnes í Merion, Filadelfíu á árunum 1945-47, þar sem myndlist og myndlistarteoría voru kennd innan um verk eftir stórmeistara módernismans og útskurðarmyndir frumþjóða.

Kristján hóf síðan myndlistarferil sinn á svipuðum nótum og félagar hans í Septemberhópnum, með úrvinnslu á ýmsu því sem menn höfðu heyrt og séð af Parísarækólanum – utanferðir íslenskra hófuð ekki fyrir alvöru fyrr en 1947, eins og áður er getið – og sótti sérstaklega í smíðju til áðurnefndra Picasso og Klee.⁷² Hins vegar skildust leiðir þegar stór hluti Septemberhópsins hóf að daðra við hugmyndafræði strangflatalistar. Kristján setti sig hreint ekki upp á móti abstraktlist; grein hans í Tímariti Máls og menningar frá 1950 er samfelld málsvörn fyrir hana. En hann hafði efasemdir um þann hreinunareld sem strangflatalistin var, ekki síst vegna þess að hún vildi slá á öll tengsl við náttúruna og veruleika hlutanna. Í augum Kristjáns var sá veruleiki eiginleg forsenda listaköpunar, eða eins og hann segir í tímaritsgreininni: „áhrif frá skýi, fjalli, bréfnæpli á gangstéttinni, malbiki götunnar, flókinni byggingu blómans, kvisti í loftinu eða í veggjum, geta hjálpað til að skapa mynd sem er ekki af þessum hlutum.“⁷³

Grein sína í TMM skrifaði Kristján eftir að hafa verið í París um nokkurra mánaða skeið til að kynna sér myndlistarumhverfið, það gerðist árið 1949. Ekki er ljóst hversu miklar spurnir hann hafði haft af Michel Tapié og áróðri

hans fyrir algjöru frjálstræði listarinnar áður en hann hélt af stað; sennilegt er þó að hann hafi vitað af tengslum hans við Jean Dubuffet. Dubuffet hafði einmitt vakið sérstaka athygli Kristjánns með sýningunni sem Gallerí Pierres Matisses stóð fyrir í New York árið 1947, bæði fyrir ríkulega efniskennina í verkum hans og úrvinnslu hans á barnateikningum, list frumþjóða, tilfallandi hlutum af götunni og myndlist Klees. Dubuffet kenndi myndlist sína við „art brut“ – hrálist – og fann henni bækistöðvar í Gallerí René Drouin; Michel Tapié, áður þekktur sem ljóðrænn abstraktmálari, tók að sér að gerast sérstakur málsvari hennar.

Alt um það lét Kristján verða eitt sitt fyrsta verk að heimsækja Gallerí Drouin, þar sem hann hitti fyrir Tapié. Ekki er ólíklegt að hinn síðarnefndi hafi fundið fyrir bæði sterkum vilja og óstýrilæti aðkomumannsins ofan af Íslandi. Framhaldið þekkja menn af þeim bókum sem ritaðara hafa verið um feril Kristjánns. Sem sagt, Tapié gerði sér dælt við hann, opnaði fyrir honum einkasafn sitt af verkum hrálistamanna, einfara og óformlegra abstraktlistamanna, keypti af honum verk og bauð honum í ofanálag að sýna hjá sér að tveimur árum liðnum. Að vísu hafði Kristján ekki tók á að þýðast það boð, en var í bréfasambandi við Tapié í áraraðir.

Á þessu stigi, þ.e. um og eftir 1950, var Kristján sennilega ekki tilbúinn til þess að rjúfa tengslin við veruleika hlutanna, fara út í það sem Tapié skilgreindi sem „formleysu“ (1952). Hins vegar sá hann ótal margt í hrálistinni sem gat komið honum að gagni. Í íslenskri myndlistarumfjöllun hefur verið til síðs að tala um tímabilið 1948-1953 sem „Dubuffettímabil“ Kristjánns. Þar er um talsverða einföldun að ræða, því fleiri en Dubuffet koma við sögu þeirra fjölskúðugu mannamynda sem Kristján gerir á þessum árum. Margar þeirra eru að sönnu býrna „hráar“, rissaðar handahófskennt með ljósum lit í þykka, svarta málningu (sjá t.d. *Portrettið af Steini Steinarr*, 1949), aðrar einkennast af barnlegri leikgleði Pauls Klee, auk þess sem sundurkrotuð andlit Giacomettis mætti með góðu móti tengja við nokkrar þessara mynda. Loks eru ummyndanir Picasos á mannabúknunum aldrei mjög fjarri. En höfundareinkenni Kristjánns, litrófið og fjörleg pensilskriftin, er alls staðar fyrir hendi.

Kristján sýndi myndir af þessu tagi bæði á einkasýningum sínum og samasýningum til 1954, m.a. á Septembersýningunni 1952, þar sem meirihluti félaga hans hafði snúist til strangflatalistar. Eftir það lagði Kristján myndlistariðkun á hilluna að mestu um þriggja ára skeið, bæði vegna áhugaleysis um strangflatalistina og skorts á vinnuaðstöðu. Í staðinn vann hann fyrir sér með eins konar útlitshönnun, þ.e. við úttillingar og ráðgjöf varðandi innréttingar og litasamsetningar, fyrir einkaaðila jafnt sem fyrirtæki.

Upp úr miðjum sjötta áratugnum urðu veðrabrigði í evrópskri myndlist. Betri tíð blásti við hinum veðræna heimi og menn fóru að þreytast á myrkri sýn Dubuffets og heraga strangflatalistamanna. Sýningarákrárnar og bækurnar frá Tapié vitnuðu um upplausn strangflatastefnu og uppgang léttleikandi ljóðrænnar abstraktlistar, ekki síst alls kyns formleysu og

tassisma. Um svipað leyti var Kristján orðinn afhuga innréttingum, auk þess sem honum hafði tekist að finna sér vinnustofu á Skólavörðustígnum. Einhvern tímann á árinu 1957 tók hann svo meðvitaða ákvörðun um að ganga til liðs við „klessumálverkið“. Það sést m.a. á því hve skipulega hann gekk til verks. Hann keypti sér rúllu af brúnum umbúðapappír, lagði hann á gólfíð og gerði síðan að pappírnum fjölmargar atlögur með svörtu bilalakki sem hann ýmist sletti beint úr dósinni eða lét tauma leka af pensli eða spýtu. Enn sem komið er hefur einungis lítill hluti þessara slettuverka komið fyrir augu íslenskra listunnenda.

Nærtækt er að tengja þessi vinnubrögð við slettutækni Pollocks, sem þá var u.þ.b. fjögurra ára gömul, nema hvað ásetningur Kristjáns er annar en hins nýlátna Bandaríkjamanns. Með slettutækni sinni vildi Pollock losna við allt sem hét form og gera úr myndfletinum samfellt og órofa svið („all over painting“), án myndlistarlegs frumlags og andlags. Sama má raunar segja um margar abstraktmyndir Marks Tobey, sem áður hafa verið nefndar. Slettutækni Kristjáns beinist að vísu gegn ofurvaldi formsins, en hún er kirfilega miðlæg, beinist að því að byggja upp áherslur frjálstra lita og sjálfsprottinnar pensilskriftar við miðbik flatarins.

Á þessu stigi ber Kristján sig því að eins og evrópskur tassisti, ekki eins og amerískur abstraktmálari. Fyrir fimm árum viðraði hann þá skoðun sína að gjörvallur abstrakt-expressjónisminn í Bandaríkjunum hafi aldrei verið annað en endurspeglun eða eftiröpun þess sem „varð fyrst til í Frakklandi“. ⁷⁴ „Evrópska hefðin er mín hefð og líka þeirra í Ameríku, þótt þeir hafi viljað gera hana ameríska.“ ⁷⁵ Þetta er býsna afdráttarlaus yfirlýsing, og ekki alveg í samræmi við yfirlýsta aðdáun hans á verkum nokkurra Bandaríkjamanna í blaðaviðtölum á sjöunda áratugnum og það sem á sér stað í verkum hans á því tímabili.

Blaðamenn komu heldur ekki að tómun kofanum hjá Kristjáni þegar hann sýndi slettuverk sín fyrsta sinni í Sýningaráslum við Hverfisgötu. „(Lakkið) tilheyrir hreyfingu, sem er ný af nálinni í útlandinu bæði austan hafs og vestan og er kölluð tache-ismi, en tache þýðir klessa.“ ⁷⁶ Tilurð „klessuverkanna“ er listamanninum heldur ekki feimnismál: „Myndirnar verða til hver fyrir sig á þann hátt, að ég hef einhverja óljósa hugmynd um hvað mig langar að gera í aðalatriðum áður en ég byrja. Fyrst verður til lakkklessa, síðan önnur og jafnvel sú þriðja. Þá er orðið til afstæði þeirra á milli...Geðjast mér ekki að því, eyðilegg ég það, sem orðið hefur til, en líki mér klessurnar, þrjóna ég við þær. Myndin verður svo til með því að eyðileggja stöðugt þangað til maður hefur fengið það sem verið er að sækjast eftir.“ ⁷⁷

Slettutæknin er Kristjáni nærtækt hjálpartæki næstu þrjú árin, eða fram undir 1960. Eins og orð hans hér að ofan gefa til kynna grípur hann til hennar með svipuðu hugarfari og súrrealistar, til að komast í beint samband við sinn innri mann og fá í framhaldinu milliliðalaus útrás fyrir tilfinningar sínar, meðvitaðar sem ómeðvitaðar. Á sýningunni árið 1957 voru slettuverk Kristjáns yfirleitt smágerð, í mesta lagi 80 sm á hæð og breidd, oft gerð með blandingi af slettu- og punktutækni (pointillisma). Áhrif þessara verka

síast út í bók sem Kristján hannaði fyrir vin sinn, Jón Óskar skáld, árið 1958 og nefndist *Nóttin á herðum okkar*, en þar notar hann slettutækni sem minnir á japanska myndskrift, kalligrafiu, sem mótvægi við prentaðan texta bókarinnar. Hér fiskar listamaðurinn enn á sömu slóðum og franskmenntaðir starfsbræður hans, listamenn á borð við Henri Michaux og Zao Wu-Ki, sem voru þá mjög uppteknir af austrænni skrautskrift. Þetta samvinnuverk þeirra Jóns Óskars og Kristjáns má hiklaust telja fyrsta „bókverk“ íslenskrar myndlistarsögu.

Upp úr þessu vex Kristjáni ásmegin með hverju ári. Á sýningunni sem hann hélt í Bogasal Þjóðminjasafnsins árið 1958 mátti sjá enn stærri slettumyndir, enn litrikari en áður og enn flóknari að samsetningu. Myndirnar eru oftast lagskiptar með þunnu undirlagi, ofan á eru þéttriðir blektaumar úr dós, þar næst skrautskrift með oddmjóum pensli, loks margs konar riss í málninguna, gert með öfugum penslinum. Lokahnykkurinn er gjarnan stórgert kallígrafískt eða ideógrafískt mynstur sem dreifist um hinn miðlæga kjarna, ólæsilegt en heillandi eins og orðsending frá óþekktri stjörnu.

Í bók sem Listasafn Íslands gaf út árið 2007 í tilefni af níræðisafmæli Kristjáns varpar Halldór Björn Runólfsson fram þeirri tilgátu að Kristján „hafi gengist undir stílþróun sjötta áratugarins – formleysialist, eða *art informel*, og slettulist, eða *tachisme* – til þess eins að sannreyna hana við miðlun á íslensku náttúruferi.“⁷⁸ „Sannreyna“ er kannski of stórt orð hér, en engum blóðum er um það að fletta að íslensk náttúra, og þá helst smáheimur hennar, rennur saman við hantéringu Kristjáns á þeim stílbrigðum sem hér eru nefnd. Og ekki aðeins „formlaus“ smáheimurinn, sem Jóhannes S. Kjarval, hafði birt landsmönnum nokkrum áratugum áður, heldur höfuðskepurnar. Eða eins og Halldór Björn segir: „Það er eins og (Kristjáni) hafi fundist nauðsynlegt að halda til haga hreyfingunni, rokinu og söginu, þessu grundvallaratriði íslenskrar náttúru, sem fær hafið og vötnin til að ólga, og skýin að þjóta, með afgerandi áhrifum á birtubrigði og þar með sjálft litaspilið.“⁷⁹

Þessi náttúrutengsl eru fyrir hendi í kosmískri mynd í mörgum slettumyndum Kristjáns frá 1957-60, minna þá bæði á smáheim og alheim, en þegar frá líður fyllast málverk hans af óbeinum en þó ótvíræðum tilvitnunum í íslenska náttúru: samspil hauðs og hafs, barning þangs við svartar klappir, grænar mosatóftir sem mynnast við vestfirskt bergstál, molnandi hraungrýti upp við gráan sand, íshellur marandi á bláu lóni. Nú duga ekki lengur lakkdós, prik og pentskúfur af minnstu gerð; Kristján grípur í auknum mæli til stórvirkari miðla, breiðra pensla og spaða.

Sýningar listamannsins í Bogasalnum frá 1960 til 1970 eru síðan eins konar uppgjör við formleysuna og sáttargjörð við abstrakt—expresjónisma, franskan og bandarískan. Sum málverka sinna skelfur Kristján og hnoðar ekki ósvipað og Jean-Paul Riopelle, annars staðar dregur hann langa, mjúka sveipi þvers og krus yfir flötinn eins og Mathieu hafði tamið sér. Og enn annars staðar eru Bandaríkjamennirnir undir smásjóni, ekki síst landlagatengdu stemmurnar sem de Kooning hóf að gera um 1960. Í bestu verkum Kristjáns af því tagi eru þunnir litir dregnir löngum strokum

brýst í gegn um hin mörgu lög sem liggja, hvert ofan á öðru, endilangt eftir striganum og ýja að leyndardómnum handan þess sem við sjáum. Sjálfur dró Eiríkur ekki dul á náttúrulegan uppruna þessara mynda: „Mjög oft vann ég abstraktmyndir út frá sjóndeildarhringnum. Hann er þarna efst í myndunum, eins og til að stilla þær af, og síðan upphefjast átök ýmissa náttúrukrafta fyrir neðan, við miðbik myndanna og ganga út í jaðrana.“⁸⁸

Umsagnir um sýningu Eiríks árið 1961 bera þess merki gagnrýnendur hafi skynjað þessi náttúrutengsl og kunnað að meta þau. Þetta var auk þess fyrsta sýning Eiríks sem gerði í blóðið sitt peningalega og í framhaldinu átti hann þess kost að fara út fyrir landsteinana í fyrsta sinn frá því hann var í skóla í París. Árið 1962 ferðaðist Eiríkur til Parísar og Amsterdam, þar sem hann kynnti sér bæði list gömlu meistaranna og það sem var að gerast í galleríum. Auðsætt er á því sem gerist í myndlist Eiríks í kjölfarið, að hann hefur heillað af stórtækari abstraktmálurum Frakka, þeim Pierre Soulages og Gérard Schneider, fremur en smágerðari verkum ýmissa starfsbræðra þeirra. Hann velur sér verkfæri við hæfi, sköfublöð og breiðpensla eins og þá sem húsamálarar nota, og leggur breiða og áferðamikla sveipi málningar þvers og kross um myndflötinn. Árið 1964 verða önnur straumhvörf í myndlist Eiríks, en það ár fékk hann litið yfirlitsýningu á bandarískri abstraktlist sem haldin var í Tate Gallery í Lundúnum. Þar var að finna fjölda verka eftir marga helstu fulltrúa bandaríska abstrakt-expressjónismans, Kline, De Kooning, Rauschenberg og fleiri, en í verkum þeirra þóttist Eiríkur skynja „meira táp og fjör“⁸⁹ en í verkum franskra myndlistarmanna.

Þetta er upphafið að einu gróskumeista tímabili í myndlist Eiríks. Hann lýsir atburðarásinni með eftirfarandi hætti: „Ég leyfði mér að taka meira á í málverkinu, tefla saman mjög kröftugum andstæðum, bæði í litum og formbyggingu. Samt reyndi ég ekki að níðast á innblæstrinum, þröngva einhverju fram sem ekki bjó innra með mér.“⁹⁰ Innra með listamanninum – rétt eins og með frænsku hans og starfsáystur, Nínu Tryggvadóttur – blundaði trúnaðurinn við náttúruna. Þótt meginmarkmið Eiríks sé að skrá ákveðið flæði eða setja af stað átök þéttra og áferðarmikilla forma, þá gerir náttúran ævinlega vart við sig, ýmist í formi sjónhrings hið efra eða umróts hið neðra. Bestu verk þessarar tegundar hefja sig þó upp yfir náttúru og tíma, snúast þá upp í almenna hyllingu hugljómunar og sköpunarkrafta. Ég vil leyfa mér að vitna í niðurlag greinar minnar um þessi verk, sem rituð var árið 1996: „(Þær) eru einstakar í íslenskri afstraktlist, víðáttumiklar en þó innilegar, viðkvæmnislegar en þó strangleitir, þræða þannig einstigi milli tilfinninga og ihugunar sem einungis örfáir íslenskir myndlistarmenn hafa þrætt.“⁹¹

XII

Í nýrri listasögu er Valtýr Pétursson nefndur „einn ötulasti forsvaramaður formhyggju á Íslandi“,⁹² og er þá líkast til átt við hvortveggja strangflataverkin sem hann gerði á árunum 1951-56, og gagnrýni hans í

„liturinn borinn á grunninn með mjúkum óreglulegum stökum. Verkin urðu þannig létt og lifandi en um leið kraftmikil; mjúk form og glaðlegt litróf ljá þeim sterkan, lífrænan blæ. Nöfn eins og *Glætur*, *Þiða*, *Ljósbrigði*, *Hylur*, *Iða*, *Kvöldheimar* og *Sólheimar* voru berlega sóttil náttúrunnar.“⁸²

Ljóðræn tilbrigði Harðar um landslag einkennast af öllu meiri dulhneigð en sambærileg verk ofangreindra starfsbræðra hans. Bæði Svavar og Kristján líta á náttúruna sem hlutlægt, lífrænt fyrirbæri – *materia* – sem hægt er að brjóta til mergjar, umbreyta og setja saman eftir hentisemi listmálarans. Í ljóðrænum abstraktmálverkum Harðar eiga sér ekki stað sambærileg uppbrot, heldur beinist öll viðleitni málarans að því að nálægjast huglægan kjarna eða undirstöðu þeirrar samanþjöppuðu náttúru sem dregin hefur verið saman á myndfletinum, hvers endanlega markmið virðist vera að opna augu áhorfandans fyrir andlegri merkingu hennar.

Ýmis rök hníga að því að við gerð þessara verka hafi Hörður, líkt og margir aðrir myndlistarmenn á öndverðri 20. öldinni, verið með hugann við anthrópósófiu eða mannrækt Rudolfs Steiner. Í stuttu máli er markmið hennar að rækta andlega eiginleika mannsins með því að opna auga hans fyrir andlegum eigindum alheims. Ekki ólíklegt að kennslufræðilegur grunnur þeirra fræða hafi höfðað til uppfræðarans í Herði. Í því sambandi er einnig nærtækt að tengja svokallaðan *Myndflokk um mannsson*, sem Hörður gerði á árunum 1972-73, við kenningar Steiners fremur en almennt við Ritninguna, eins og tíðkast hefur. Fyrir Steiner var Jesús Kristur helsta hjálparhella þeirra sem vildu varpa af sér oki efnishyggjunnar, en þann boðskap gátu sannfærðir sósíalistar á borð við Hörð óhikað tekið undir.

Olíu- og lakkmyndir Harðar frá því fyrir 1960 eru víðamestu ljóðrænu abstraktverk hans. Eftir 1960 brýst ljóðrænan helst fram í smærri verkum listamannsins, kvikum stemmum gerðum með blýanti, kolum, vatnslitum, gvasi eða tússi. Þar, eins og í olíumálverkunum Harðar, er markmiðið ekki uppbrot eða afbygging hins náttúrulega, heldur leifturænögg samantekt hins séða. Frá og með miðjum sjöunda áratugnum hóf Hörður í ríkara mæli að sinna kennslu og fræðimennsku, og dró þá tímabundið úr myndlistariðkan hans.

XI

Segja má að uppgjör Eiríks Smith við strangflatalistina hafi verið enn dramatískari en Harðar. Eiríkur hafði stundað nám í París veturinn 1950-51, og hafði þá heillast af því sem hann sá af strangflatalist í galleríu Denise René og tímaritinu *Art Aujourd'hui*. Hins vegar gafst honum ekki nægur tími til að brjóta þessa nýju abstraktlist til mergjar fyrr en hann var kominn heim; einbeitti sér þess í stað að því að skoða verk Pícasso og annarra hálf-figúratífra listamanna. Enda gætir áhrifa þeirra í teikningum Eiríks og gvasmyndum frá þessu tímabili, sem geymdar eru í Hafnarborg.

Um vorið 1952 fékk Eiríkur síðan stofu til afnota í Flensborgarskóla

í Hafnarfirði og þar urðu til fyrstu alvöru strangflatamyndir hans. Listamaðurinn hefur gefið greinagóðar lýsingar á aðdráttarafli strangflatalistarinnar fyrir hann: „Satt best að segja fannst mér teóretísk undirstaða þessarar listar býsna aðlaðandi í þá tíð. Hún gekk út á hrein og klár gildi og hafði andlega vídd, kannski guðsþekilega, sem átti greiða leið að mér.“⁸³ Afrakstur vinnunnar í Flensborg sýndi Eiríkur síðan í Listamannaskálanum þá um haustið, olíumálverk og gvasamyndir, einfaldar í formi og fáum litum. Þessi sýning vakti töluverða athygli meðal innvígðra, m.a. lýsti Hörður Ágústsson henni sem „hetjulegu“ framlagi til myndlistarinnar í landinu.⁸⁴ Aðrir gagnrýnendur, t.a.m. Björn Th. Björnsson og Hjörleifur Sigurðsson, luku einnig lofsorði á hana. Í seinni tíma umfjöllun hefur sýningin verið kölluð „stefnumarkandi“.⁸⁵

Ljóst er að gagnrýnendum fannst mikið til um afdráttarlausan trúnað Eiríks við grundvallarforðendur strangflatalistar, þar sem knappur, tvívíður flötur, litur og formgerð eru eitt. Einungis Karl Kvaran, skólalábróðir Eiríks frá Kaupmannahöfn, lagði viðlíka ákilning í strangflatalistina um þetta leyti. Einhver áhrif frá voldugum abstraktmyndum Vasarelys frá því um 1950 er að finna í þessum myndum Eiríks, nema hvað myndir lærisveinsins eru enn einfaldari í sniðum en hins fransk-ungverska læriföður. Ýmsir aðrir taktar úr franskri strangflatalist rata einnig inn í myndir Eiríks á þessu tímabili.

En Adam var ekki lengi í Paradís. Eiríkur lýsir því best sjálfur hvernig honum snerist hugur. Eins og áður er getið hafði Nína Tryggvadóttir sáð ákveðnum efasemdum í huga hans varðandi strangflatalistina árið 1955. Sama ár hófist Eiríkur handa við að byggja sér hús í Hafnarfirði. „Meðan ég stóð þarna upp á Kinnunum í öllum veðrum við að moka, skrapa eða múra...fram undir 1957, þá varð mér smátt og smátt ljóst að geómetríska afstraksjónin átti ekki við mig. Mér fannst hún orðin sem spennitreyja utan um mjög sterka náttúruþilfinningu sem hafði alltaf blundað í mér. Í huganum fór ég að mála allt öðruvísi myndir, opnar í formi, kvikar og litríkar, í takt við það sem ég skynjaði í kringum mig.“⁸⁶

Eiríkur hefur aldrei tvínónað við hlutina: „Þegar við fluttum inn í húsið við Stekkjarkinn fullbúið um vorið 1957 lét ég verða mitt fyrsta verk að bera mikinn fjölda geómetrískra mynda og æskuverka út í malargryfju í grenndinni. Hellti ég yfir þau bensíni og lagði eld í allt draðlið.“⁸⁷

Næsta skref hans var að íhuga framhaldið. Frönsku myndlistartímaritin gáfu til kynna auknar vinsældir ljóðrænnar abstraktlistar, og tímarit sem Menningarstofnun Bandaríkjanna flutti inn vöktu athygli Eiríks á ýmsu því sem var að gerast í bandarískri myndlist. Frá 1957 og til 1963 lítur Eiríkur fyrst og fremst til evrópskrar abstraktlistar, og þá helst til listamanna hverra verk einkenndust af sterkri meðvitund um náttúruna. Þeirra á meðal voru örugglega þeir Nicholas de Stael, André Lanskoj, að ógleymdri Nínu frænku hans, en allir höfðu þessir listamenn þróað stíl kvikra og brotakenndra forma, sem gjarnan hverfa um ímyndaðan kjarna eða sjónhring. Frá upphafi ætur Eiríkur mark sitt á þessa náttúrutengdu abstraktlist. Litfletir hans og pensildrættir eru yfirleitt húmdökkir, en með undirliggjandi birtu sem

brýst í gegn um hin mörgu lög sem liggja, hvert ofan á öðru, endilangt eftir striganum og ýja að leyndardómnum handan þess sem við sjáum. Sjálfur dró Eiríkur ekki dul á náttúrulegan uppruna þessara mynda: „Mjög oft vann ég abstraktmyndir út frá sjóndeildarhringnum. Hann er þarna efst í myndunum, eins og til að stilla þær af, og síðan upphefjast átök ýmissa náttúrukrafta fyrir neðan, við miðbik myndanna og ganga út í jaðrana.“⁸⁸

Umáagnir um sýningu Eiríks árið 1961 bera þess merki gagnrýnendur hafi skynjað þessi náttúrutengsl og kunnað að meta þau. Þetta var auk þess fyrsta sýning Eiríks sem gerði í blóðið sitt peningalega og í framhaldinu átti hann þess kost að fara út fyrir landsteinana í fyrsta sinn frá því hann var í skóla í París. Árið 1962 ferðaðist Eiríkur til Parísar og Amsterdam, þar sem hann kynnti sér bæði list gömlu meistaranna og það sem var að gerast í galleríum. Auðsætt er á því sem gerist í myndlist Eiríks í kjölfarið, að hann hefur heillaast af stórtækari abstraktmálurum Frakka, þeim Pierre Soulages og Gérard Schneider, fremur en smágerðari verkum ýmissa starfsbræðra þeirra. Hann velur sér verkfæri við hæfi, sköfublöð og breiðpensla eins og þá sem húsamálarar nota, og leggur breiða og áferðamikla sveipi málningar þvers og kross um myndflötinn. Árið 1964 verða önnur straumhvörf í myndlist Eiríks, en það ár fékk hann litið yfirlitsýningu á bandarískri abstraktlist sem haldin var í Tate Gallery í Lundúnum. Þar var að finna fjölda verka eftir marga helstu fulltrúa bandaríska abstrakt-expressjónismans, Kline, De Kooning, Rauschenberg og fleiri, en í verkum þeirra þóttist Eiríkur skynja „meira táp og fjör“⁸⁹ en í verkum franskra myndlistarmanna.

Þetta er upphafið að einu gróskumesta tímabili í myndlist Eiríks. Hann lýsir atburðarásinni með eftirfarandi hætti: „Ég leyfði mér að taka meira á í málverkinu, tefla saman mjög kröftugum andstæðum, bæði í litum og formbyggingu. Samt reyndi ég ekki að niðrast á innblæstrinum, þröngva einhverju fram sem ekki bjó innra með mér.“⁹⁰ Innra með listamanninum – rétt eins og með frænsku hans og starfsystur, Nínu Tryggvadóttur – blundaði trúnaðurinn við náttúruna. Þótt meginmarkmið Eiríks sé að skrá ákveðið flæði eða setja af stað átök þéttra og áferðarmikilla forma, þá gerir náttúran ævinlega vart við sig, ýmiat í formi sjónhringa hið efra eða umróts hið neðra. Bestu verk þessarar tegundar hefja sig þó upp yfir náttúru og tíma, snúast þá upp í almenna hyllingu hugljómunar og sköpunarkrafta. Ég vil leyfa mér að vitna í niðurlag greinar minnar um þessi verk, sem rituð var árið 1996: „(Þær) eru einstakar í íslenskri afstraktlist, viðáttumiklar en þó innilegar, viðkvæmislegar en þó strangleitar, þræða þannig einstigi milli tilfinninga og ihugunar sem einungis örfáir íslenskir myndlistarmenn hafa þrætt.“⁹¹

XII

Í nýrri listasögu er Valtýr Pétursson nefndur „einn ötulasti forvarismaður formhyggju á Íslandi“,⁹² og er þá líkast til átt við hvorttveggja strangflataverkin sem hann gerði á árunum 1951-56, og gagnrýni hans í

Morgunblaðinu á sama tímabili. Í rauninni var Valtýr aldrei eins heill og óskiptur í trú sinni á forsendur strangflatalistar eins og talið hefur verið. Á árunum 1948-50, áður en hann gerðist handgenginn strangflatalistinni, málaði hann frjálæg abstrakt myndmálverk í anda Paul Klee (sjá myndir í einkasafni Birgjis Möller), svo og stemmur sem mundu söma sér vel við hlið verka eftir ljóðrænu abstraktmálarana Bissière, Bazaine og Manessier. Árið 1959, sama ár og Valtýr býsnaðist yfir sinnaskiptum – eða „framhjáhaldi“ – Harðar Ágústssonar með ljóðrænu abstraktlistinni, hafði hann sjálfur að mestu sagt skilið við beinar línur og hreina litfleti, en var þess í stað farinn að velta fyrir sér fleiri valkostum. Frá þessum tíma eru m.a. abstraktmálverk með frjálari skipan formanna og breiðum útlínum, það sem Frakkar mundu kalla „cloisonné“, ilöng konkret-málverk samsett úr lífrænum formum (m.a. eitt í eigu Listasafns Reykjavíkur) og loks þykkt máluð verk með ferhyrnum einingum sem riðlað er með ýmsum hætti, örugglega undir áhrifum bæði frá Klee og mósaíkmyndunum sem listamaðurinn gerði á tímabilinu 1957-60.

Því er sennilega orðum aukið að það hafi verið „mikið áfall“ fyrir Valtý þegar „geómetrían leið undir lok“, eins og haft er eftir honum í viðtali sem birtist í norrænni sýningarákrá um konkretlist frá 1987.⁹³ Á einhverju stigi hefur Valtýr þó skynjað að hann þyrfti að „byrja alveg upp á nýtt á nýjum forsendum“, eins og segir í viðtalinu. Ýmislegt bendir til þess að hann hafi farið þá skynsamlegu leið að þreifa fyrir sér með vatnslitamyndum, en fjölda slíkra mynda frá öndverðum sjöunda áratugnum er að finna í listaverkasafni Arion banka. Þetta eru tærar tilraunir með form og liti á hvítum fleti, sjálf formgerðin er lífræn og bendir til þess að Valtýr hafi sérstaklega litið til Nínu Tryggvadóttur.

Síðan líður nokkur tími þangað til dregur til niðurstöðu í þessu rannsóknarferli Valtýs. Hreinræktuð ljóðræn eða abstrakt-expressjónísk verk gerir hann tæplega fyrr en um 1963, en í þeim gætir áhrifa frá hvorttveggja franskri og bandarískri abstraktlist, nánar tiltekið fágudum upptakti Soulages og breiðum og áferðamiklum stökum de Koonings. Þessi málverk Valtýs einkennast framar öðru af samanþjöppuðum krafti sem iðulega gerir sig líklegan til að rjúfa ytri mörk myndflatarins. En listamaðurinn er ekki ónæmur fyrir náttúrunni fremur en aðrir félagar hans í „hreyfingunni“. Árið 1960 nefnir Valtýr „náttúrustemmninguna“ í myndum sínum⁹⁴ og hún er fyrir hendi í verkunum sem hann gerir í framhaldinu, ýmist í formi misjafnlegra afbyggðra bergmyndana í forgrunni eða sjónhrings við efri mörk flatarins. Seint á áttunda áratugnum náði landslagið síðan yfirhöndinni í myndlist Valtýs, og er hann þar með úr sögu ljóðrænnar abstraktlistar á Íslandi.

Þeir Valtýr og Kjartan Guðjónsson voru að eðlisfari ákafamenn þegar kom að myndlist, fljótir að hrífast og taka inn á sig áhrif úr ýmsum áttum, en jafn fljótir að snúa við blaðinu þegar nýjabrumið var farið af nýjungunum. Óþreyja Kjartans var þó öllu meiri en Valtýs, og raunar flestra annarra Septembermanna, knúin áfram bæði af meðfæddri eða áunninni andúð á allri forskrift í listum og mikilli – og óstýrilátri – teiknikunnáttu. Eins og fleiri listamenn sinnar kynslóðar leit Kjartan mjög upp til Þorvalds Skúlasonar

brýst í gegn um hin mörgu lög sem liggja, hvert ofan á öðru, endilangt eftir striganum og ýja að leyndardómnum handan þess sem við sjáum. Sjálfur dró Eiríkur ekki dul á náttúrulegan uppruna þessara mynda: „Mjög oft vann ég abstraktmyndir út frá sjóndeildarhringnum. Hann er þarna efst í myndunum, eins og til að stilla þær af, og síðan upphefjast átök ýmissa náttúrukrafta fyrir neðan, við miðbik myndanna og ganga út í jaðrana.“⁸⁸

Umágnir um sýningu Eiríks árið 1961 bera þess merki gagnrýnendur hafi skynjað þessi náttúrutengsl og kunnað að meta þau. Þetta var auk þess fyrsta sýning Eiríks sem gerði í blóðið sitt peningalega og í framhaldinu átti hann þess kost að fara út fyrir landsteinana í fyrsta sinn frá því hann var í skóla í París. Árið 1962 ferðaðist Eiríkur til Parísar og Amsterdam, þar sem hann kynnti sér bæði list gömlu meistaranna og það sem var að gerast í galleríum. Auðsætt er á því sem gerist í myndlist Eiríks í kjölfarið, að hann hefur heillast af stórtækari abstraktmálurum Frakka, þeim Pierre Soulages og Gérard Schneider, fremur en smágerðari verkum ýmissa starfsbræðra þeirra. Hann velur sér verkfæri við hæfi, sköfublöð og breiðpenla eins og þá sem húsamálarar nota, og leggur breiða og áferðamikla sveipi málningar þvers og kross um myndflötinn. Árið 1964 verða önnur straumhvörf í myndlist Eiríks, en það ár fékk hann litið yfirlitsýningu á bandarískri abstraktlist sem haldin var í Tate Gallery í Lundúnum. Þar var að finna fjölda verka eftir marga helstu fulltrúa bandaríska abstrakt-expressjónismans, Kline, De Kooning, Rauschenberg og fleiri, en í verkum þeirra þóttist Eiríkur skynja „meira táp og fjör“⁸⁹ en í verkum franskra myndlistarmanna.

Þetta er upphafið að einu gróskumesta tímabili í myndlist Eiríks. Hann lýsir atburðarásinni með eftirfarandi hætti: „Ég leyfði mér að taka meira á í málverkinu, tefla saman mjög kröftugum andstæðum, bæði í litum og formbyggingu. Samt reyndi ég ekki að niðast á innblæstrinum, þröngva einhverju fram sem ekki bjó innra með mér.“⁹⁰ Innra með listamanninum – rétt eins og með frænsku hans og starfsystur, Nínu Tryggvadóttur – blundaði trúnaðurinn við náttúruna. Þótt meginmarkmið Eiríks sé að skrá ákveðið flæði eða setja af stað átök þéttra og áferðarmikilla forma, þá gerir náttúran ævinlega vart við sig, ýmist í formi sjónhrings hið efra eða umróts hið neðra. Bestu verk þessarar tegundar hefja sig þó upp yfir náttúru og tíma, snúast þá upp í almenna hyllingu hugljómunar og sköpunarkrafta. Ég vil leyfa mér að vitna í niðurlag greinar minnar um þessi verk, sem rituð var árið 1996: „(Þær) eru einstakar í íslenskri afstraktlist, víðáttumiklar en þó innilegar, viðkvæmniðlegar en þó strangleitar, þræða þannig einstigi milli tilfinninga og ihugunar sem einungis örfáir íslenskir myndlistarmenn hafa þrætt.“⁹¹

XII

Í nýrri listasögu er Valtýr Pétursson nefndur „einn ötulasti forævaramaður formhyggju á Íslandi“,⁹² og er þá líkast til átt við hvorttveggja strangflataverkin sem hann gerði á árunum 1951-56, og gagnrýni hans í

Morgunblaðinu á sama tímabili. Í rauninni var Valtýr aldrei eins heill og óskiptur í trú sinni á forsendur strangflatalistar eins og talið hefur verið. Á árunum 1948-50, áður en hann gerðist handgenginn strangflatalistinni, málaði hann frjálstleg abstrakt myndverk í anda Paul Klee (sjá myndir í einkasafni Birgja Möller), svo og stemmur sem mundu söma sér vel við hlið verka eftir ljóðrænu abstraktmálarana Bissière, Bazaine og Manessier. Árið 1959, sama ár og Valtýr býnaðist yfir sinnaskiptum – eða „framhjáhaldi“ – Harðar Ágústssonar með ljóðrænu abstraktlistinni, hafði hann sjálfur að mestu sagt skilið við beinar línur og hreina litfleti, en var þess í stað farinn að velta fyrir sér fleiri valkostum. Frá þessum tíma eru m.a. abstraktmálverk með frjáltri skipan formanna og breiðum útlínum, það sem Frakkar mundu kalla „cloisonné“, ílöng konkret-málverk samsett úr lífrænum formum (m.a. eitt í eigu Listasafns Reykjavíkur) og loks þykkt máluð verk með ferhyrindum einingum sem riðlað er með ýmsum hætti, örugglega undir áhrifum bæði frá Klee og mósaíkmyndunum sem listamaðurinn gerði á tímabilinu 1957-60.

Því er ænnilega orðum aukið að það hafi verið „mikið áfall“ fyrir Valtý þegar „geómetrían leið undir lok“, eins og haft er eftir honum í viðtali sem birtist í norrænni sýningaráskrá um konkretlist frá 1987.⁹³ Á einhverju stigi hefur Valtýr þó skynjað að hann þyrfti að „byrja alveg upp á nýtt á nýjum forsendum“, eins og segir í viðtalinu. Ýmislegt bendir til þess að hann hafi farið þá skynsamlegu leið að þreifa fyrir sér með vatnslitamyndum, en fjölda slíkra mynda frá öndverðum sjöunda áratugnum er að finna í listaverkasafni Arion banka. Þetta eru tærar tilraunir með form og liti á hvítum fleti, sjálf formgerðin er lífræn og bendir til þess að Valtýr hafi sérstaklega litið til Nínu Tryggvadóttur.

Síðan líður nokkur tími þangað til dregur til niðurstöðu í þessu rannsóknarferli Valtýs. Hreinræktuð ljóðræn eða abstrakt-expressjónísk verk gerir hann tæplega fyrr en um 1963, en í þeim gætir áhrifa frá hvorttveggja franskri og bandarískri abstraktlist, nánar tiltekið fágúðum upptakti Soulages og breiðum og áferðamiklum strokum de Koonings. Þessi málverk Valtýs einkennast framar öðru af samanþjöppuðum krafti sem iðulega gerir sig líklegan til að rjúfa ytri mörk myndflatarins. En listamaðurinn er ekki ónæmur fyrir náttúrunni fremur en aðrir félagar hans í „hreyfingunni“. Árið 1960 nefnir Valtýr „náttúrustemmninguna“ í myndum sínum⁹⁴ og hún er fyrir hendi í verkunum sem hann gerir í framhaldinu, ýmist í formi misjafnlegra afbyggðra bergmyndana í forgrunni eða sjónhrings við efri mörk flatarins. Seint á áttunda áratugnum náði landslagið síðan yfirhöndinni í myndlist Valtýs, og er hann þar með úr sögu ljóðrænnar abstraktlistar á Íslandi.

Þeir Valtýr og Kjartan Guðjónsson voru að eðlisfari ákafamenn þegar kom að myndlist, fljótir að hrífast og taka inn á sig áhrif úr ýmsum áttum, en jafn fljótir að snúa við blaðinu þegar nýjabrumið var farið af nýjungunum. Óþreyja Kjartans var þó öllu meiri en Valtýs, og raunar flestra annarra Septembermanna, knúin áfram bæði af meðfæddri eða áunninni andúð á allri forskrift í listum og mikilli – og óstýrilátri – teiknikunnáttu. Eins og fleiri listamenn sinnar kynslóðar leit Kjartan mjög upp til Þorvalds Skúlasonar

og tók heilshugar þátt í öllum Septembersýningunum, 1947-52 og skrifaði „manifest“ fyrstu sýningarinnar. Þar talaði hann ótrauður máli abstraktlistar, en sýndi þó ekki verk af því tagi fyrr en á fyrstu einkasýningu sinni í Listvinasalnum árið 1953. Þessi fyrstu abstraktverk hans voru öll í strangflatastil sem var nokkuð á skjön við verk kollega hans á sömu línu. Þau eru vissulega fágúð og áferðarfalleg, en án rökfestu af því tagi sem við greinum í verkum þeirra Valtýs, Eiríks Smith og Karls Kvaran frá sama tímabili. Í flestum þeirra skortir á innra samræmi formanna og notkun á litum er fremur tilviljunarkennd. Annað hvort hefur Kjartani ekki líkað viðbrögð áhorfenda eða að hann hefur skynjað að hann var ekki náttúraður fyrir strangflatalist. Hann er ekki meðal þátttakenda á Varsýningunni, helstu samsýningu strangflatamálara árið 1953, né heldur á hinni „pólítísku“ Haustsýningu sama ár.

Um 1954 virtist Kjartan hafa snúið baki við þeirri gerð strangflatalistar sem flestir Septemberráttgjafar sameinuðust um. Og ekki einvörðungu strangflatalistinni, því hann fór í auknum mæli að draga sig út úr samfélagi myndlistarmanna og taka að sér myndskreytingar og auglýsingagerð fyrir blöð og tímarit. Allar götur síðan talaði hann af nokkurri beiskju um „hardræði geometriunnar“. Í viðtali frá 1966 sagðist hann hafa verið lengi að ná sér eftir hana: „Tilfinning, eðlisávisun, eða hvað við eigum að kalla það, var barið niður vísvitandi, og það að svipta sjálfan sig frelsi kemur út í vissum dauða og stríðleika.“⁹⁵ Til þess var einnig tekið að þegar gamlir Septemberráttgjafar efndu til fyrstu Septem-sýningarinnar árið 1974, hafnaði Kjartan því að sýna með þessum fyrrum skóðanabræðrum sínum, þá og allar götur til 1988 þegar þessar árlegu sýningar voru lagðar af.

Á árunum 1963-67 kemur Kjartan hins vegar við sögu ljóðrænnar abstraktlistar, og þá með verkum sem sameina með ýmsum hætti völduga formgerð og frjállega yfirborðsteikningu. Sumt staðar er landslagið vaki þessara verka, annars staðar skáldar listamaðurinn þau upp úr sér og hefur þá til hliðsjónar ýmislegt úr heimatilbúinni furðuveröld. Helst má líkja þessum abstraktverkum Kjartans við sambræðing braskra abstraktmálara á ýmsu því sem bæði franskir og bandarískir listmálarar fengu við snemma á sjöunda áratugnum. Upp úr 1970 söðlaði Kjartan aftur um, aflagði tilviljunarkennd vinnubrögð og tók til við að mála litrík og kraftmikil abstraktverk, þar sem mátti finna áhrif frá hvorttveggja litabrautum Svavars Guðnasonar og „flegum“ Þorvalds Skúlasonar.

Frá upphafi var ljóst að Hjörleifur Sigurðsson var ekki efni í hardsvíraðan strangflatamálara. Um fimm ára skeið, eða frá því um 1948 til 1953, málaði hann íðilmjúkar og innilegar myndir af fólki, húsum og landslagi sem sumir hafa líkt við Bonnard, aðrir við Júlíönu Sveinsdóttur. Og meðan félagar hans í París meðtöku fagnaðarboðskap strangflatalistarinnar við fótakör Denise René, tók Hjörleifur mönnum vara fyrir slíkri einsýni í greinum sem hann sendi heim til Íslands svo snemma sem 1950, sjá frásögnina hér að framan. Í læsilegri og upplýsandi sjálfssævisögu sinni (1997) upplýsir Hjörleifur ekki hvers vegna honum snerist hugur; má leiða að því líkum að

í orrahríð myndlistarumræðunnar á fyrstu árum strangflatalistarinnar hafi hann verið undir nokkurri þessu að sýna kollegum sínum samstöðu, svo stéttvís sem hann var. En þegar kom að því að listamaðurinn legði lóð sitt á vogaskál íslenskrar strangflatalistar, var það á eigin forsendum. Í stað þess að binda trúss sitt við þá Herbin, Vasarely og Mortensen, sem hann hafði raunar gagnrýnt fyrir „hrálykt“ og vélræn viðbrögð, hvarf Hjörleifur til upphafsins, til verkanna sem Piet Mondrian hafði gert á öndverðum þriðja áratugnum og urðu eftirkomendum, þar á meðal strangflatalistamönnum í París, heilmikill búhnykkur. En eins og Hjörleifur tekur raunar fram í sjálfævisögunni, lágu verk eftir Mondrian hreint ekki á glámbekk í París á árunum eftir stríð. Þessi mikli hreinsteftnumaður dó sem útlagi í New York árið 1944, og einhverra hluta vegna var lítill áhugi á ævistarfi hans meðal franskra gagnrýnenda og safnstjóra á þeim árum sem Hjörleifur bjó í París. Það var ekki fyrr en 1957 að Galerie Denise René stóð fyrir yfirlitssýningu á verkum Mondrians, og þá einungis vegna þess að Nútímalistasafnið í París hafði ekki döngun í sér til að taka þau til sýningar. Heillaður af „einfaldleikanum og klárri hugsun“ Mondrians⁹⁶ þurfti Hjörleifur því að elta uppi verk hans, jafnt stök verk á samýningum sem ljósmyndir í myndlistartímaritum.

Það er líka hárrétt hjá Hjörleifi að áhrif Mondrians á verk hans á tímabilinu 1953-60 tóku nánast eingöngu til lóðréttrar og láréttrar byggingar þeirra, ekki til hinnar dökku grindar sem umlykur alla fleti Hollendingans, þaðan af síður til litrófins. Frumlitirnir og „litleysurnar“ hvítt, svart og grátt voru Mondrian sáluhjálparatriði, meðan Hjörleifur valdi sér afleidda liti og gerði á stundum út á hvellar andstæður þeirra.

Í fyrri hluta sjöunda áratugarins dró smám saman úr áhuga Hjörleifs á strangflatalist. Ekki var það fyrir vantrú á forsendur hennar („Hún er mér jafnsönn í dag og hún var fyrir tugum ára“ sagði hann í ævisögu sinni árið 1997), heldur hafði honum mistekist að leiða til lykta tilraunir með skálinur, bæði olíu- og vatnslitamyndir, sem enduðu með því að listamaðurinn bar meint mistök sinn á bál um áramótin 1960-61. Í sjálfævisögu sinni telur Hjörleifur að vinnubrögð sín hafi farið að hneygjast til ljóðrænu um og eftir 1964, fyrst og fremst fyrir brýna persónulega nauðsyn sem hann tengir m.a. vaxandi áhuga sínum á ljóðum og íslenskum skáldskap yfirleitt. En ljóðræn abstraktmyndlist hans tók á sig allt aðra mynd en þeirra sem hér hafa verið kenndir við þá myndlistargrein. Í stað uppbrots formanna og síkvikrar pensilskriftar dregur Hjörleifur saman stórar heildir lífrænna forma á gísum, nær gegnæsum grunni; upp í hugann koma ýmist skýringarmyndir úr líffræði eða grasfræði af þrútnum sáðkornum eða óræð tákni og myndskrift frumþjóða. Annað einkenni á þessum myndum er innra líf - víbrasjón - þeirra forma sem Hjörleifur velur sér til úrvinnslu. Þau eru ýmist fínskafin eða þaulpússuð með klútum og svömpum uns þau renna saman við flötinn, svífa þar, að því er virðist, í lausu lofti, án þess að auganu gefist ráðrúm til að finna þeim ákveðinn stað – og um leið merkingu. Vinnubrögð Hjörleifs eru í rauninni „konkret“, þ.e. samantekt veruleika og hugmynda svo úr verður viðauki við hið þekktu, verk félaga hans, þeirra Kristján's Davíðssonar, Eiríks

Smith og fleiri, eru hins vegar abstrakjónir, sum sé úrvinnsla hins þekktá.

XIII

Ásamt Valtý Péturssyni var Benedikt Gunnarsson einna fyrstur til að taka strangflatalistina föstum tókum. Um leið var upplegg hans nokkuð frábrugðið þeim aðferðum sem íslenskir Parísarfarar beittu. Kyrrstaða forma og samræmi lita var helsta keppikefli þeirra; Benedikt lagði frá upphafi meira upp úr innbyrðis átökum forma og lita á fletinum. Sundurgerð og hreyfing eru innbyggð í strangflataverk hans; margbreytileg formin svífa frjálst um myndrýmið eða reka hvert annað á undan sér á láréttum eða lóðréttum fletinum, sum staðar raknar formbyggingin upp í opna línuteikningu eða þéttriðið „optískt“ net í anda Vasarelys. Sérstaða Benedikts í þessu samhengi helgast sennilega af því hve breitt áhugasvið hans var. Þegar hann kom til Parísar um haustið 1950 átti hann að baki listnám í Danmörku, var vel lesinn í listasögu, bókmenntum og heimæpeki, og hafði auk þess brennandi áhuga á vísindum, eðlisfræði og tækni. Eitt af því fyrsta sem listamaðurinn tók sér fyrir hendur í París var að kaupa sér smásjá til að stúdera smæstu einingar hins sýnilega heims. Þótt hann væri aðeins liðlega tvítugur hafði hann einnig komið sér upp furðanlega þroskuðum viðhorfum til listsköpunar. Að hans mati átti listamaðurinn ekki að ánetjast tímabundnum viðhorfum eða hópum, heldur freista þess frá upphafi að gera persónuleika sinn sýnilegan í listaverkinu.

Það sem eftir lifir sjötta áratuginn er myndlistarleg vegferð Benedikts jafn óvenjuleg og upphaf hans. Formtilraunir Parísaráranna snerust smám saman upp í túlkunir á því sem listamaðurinn kallaði „hringrás lífains“, ⁹⁷ og helsta verkfæri hans í þeirri túlkun varð dýnamískt myndmál ítölsku fútúristanna, sem hann kynntist bæði af bókum og á námsferðum úti í Evrópu. Þar við bættist suðurevrópskur litaskali, asúrbláir litir, hvellgrænir eða dumbrauðir, í bland við blæbrigðaríkan svartan lit spænskra listmálara. Við þessa viðleitni Benedikts til greiningar á lögmálum náttúrunnar út frá hugtökum á borð við afl og orku varð eitthvað undan að láta; þannig sjáum við afmörkuð form og fleti hreinsteftunnar leysast upp í frumeiningar sínar.

Upp úr 1960, og einkanlega eftir Surtseyjargosið 1963, sótti íslensk náttúra í sinni áþreifanlegustu mynd æ oftar á listamanninn. Myndir hans urðu dökkar og áferðarmiklar, bygging þeirra endurspegladi eins konar náttúrulega „formleysu“, frjálst og óstöðvandi streymi ógnvekjandi náttúruafla. Eins og oft áður í myndlist Benedikts var undirróttin tilvistarlega eðlis, snerist um getu eða möguleika mannsins til að lifa af náttúrulegar hremmingar. Þegar leið á sjöunda áratuginn færðist listamaðurinn nær hefðbundinni túlkun landslagsins, með skýrri aðgreiningu forgrunnis og miðbiks, og litríkum sjöndeldarhring hið efra.

Hafsteinn Austmann var enn yngri en Benedikt þegar hann kom til Parísar árið 1954, að sönnu bráðger hæfileikamaður, en tæplega jafn

þroskaður í viðhorfi sínu til listarinnar eins og starfsbróðir hans. Hafsteinn gekk listheiminum í París heilshugar á hönd, og gerði ekki upp á milli strangflatalistarinnar sem hann sá á sýningunum hjá Denise René eða Réalités Nouvelles og hinnar ljóðrænu andstæðu hennar sem hann rakst á í Billet-Caputo galleríinu eða tímariti friðþenkjandi listmálara, Cimaize. Á Parísartímabili sínu, 1954-55 og næstu árin þar á eftir batt Hafsteinn trúss sitt að mestu við strangflatalistina, aðallega fyrir þrýsting frá félögum sínum, að því hann sagði seinna. Það er hins vegar skýr ávæningur af ljóðrænu í strangflataverkum hans, litrófið er heitt og skynrænt og ákveðinn núningur formanna innbyggður í byggingu þeirra.

Eflaust reið baggamuninn áralöng reynsla Hafsteins af vatnslitum, þar sem gengið er þvert á ýmsar kennisætningar strangflatalistar, til að mynda kröfuna um órofa tvívídd hins málaða flatar og hlutleysi listamannsins gagnvart formbyggingunni. Þegar á leið hallaði listamaðurinn sér æ oftast að opnum, ljóðrænum tjáningarmáta, án þess þó að ganga formleysu á hönd. „Ég (reyndi) fyrir mér í formleysu – art informel – en fann að það gekk ekki upp. Ég þurfti að hafa einhverja reglu á hlutunum.“⁹⁸

Lausn Hafsteins var að fara milliveginn milli formfestu og frjálæðis; að leggja litaslæður í misjafnlega gegnsæjum lögum vítt og breitt um strigann und hvert lag tók á sig ákveðna dýpt, styrkja síðan byggingu verkanna með yfirmáluðum einingum eða yfirborðsteikningu í dökkum litum sem gerir hvorttveggja að halda utan um fjölskrúðug blæbrigði litanna og mynda það sem ég hef kallað „sjálfstætt og síkvikt hreyfi“⁹⁹ á yfirborði hvers verks. Við þetta verður til ákaflega frjó togstreita „yfirborðs og rýmis, skipulags og óreiðu, rökhugunar og tilfinninga, sem er aðall myndlistar Hafsteins til þessa dags.“¹⁰⁰

Það hefur verið plagsiður meðal þeirra sem fjallað hafa um strangflatalist á Íslandi að sniðganga framlag Valgerðar Árnadóttur Hafstað (Völu Enard) til hennar, að því er virðist vegna langdvala hennar í Frakklandi og Bandaríkjunum. Tengsl hennar við Ísland voru hins vegar jafn sterk og burtfluttra stallystra hennar, Nínu Tryggvadóttur og Gerðar Helgadóttur, þótt hún sýndi verk sín öllu sjaldnar en þær. Til að mynda kenndi hún við Myndlistaskólann í Reykjavík 1953-4, hélt tvær einkasýningar í Reykjavík á árunum 1958-9, og hélt alla tíð góðu sambandi við skólafélaga sína úr Handíða- og myndlistaskólanum. Strangflatalist hennar var hins vegar með nokkuð öðru sniði en Septembermanna; sama má raunar segja um ljóðrænu abstraktlistina sem hún þróaði í kjölfarið. Sem kann að skýra bæði fálæti íslenskra strangflatamálara og seinni tíma listfræðinga gagnvart verkum hennar.

Strangflatamyndir Valgerðar, gerðar á árunum 1952-56, lúta sjaldnast fyrirfram gefnum reglum. Listakonan kærir sig kollótta um tandurhrein form, tæra liti og kórrétta myndbyggingu, tekur þess í stað ýmislegt til handagagns úr konkret myndlist og véltengdu myndmáli rússneskra konstruktífista og smeygir því inn í flatarkennd abstraktmálverk sín. Við þetta verður til óvæntur sambræðingur forma, rýmis og lita sem býður byrginn

hugmyndafræði harðsodinnar strangflatalistar og spáir fyrir um myndheim Popplistar.

Um 1956 sagði Valgerður skilið við strangflatalistina og hóf að mála fingerðar abstraktmyndir, byggðar ýmist á kvikum, ljósmettuðum litaflekkjum eða þéttriðnu neti fingerðra pensildráttá, sem teygja sig jaðra á milli. Nöfn tveggja listakvenna í París, Nataliu Dumitresco og Mariu Vieira da Silva, hafa verið nefnd í tengslum við þessar myndir, þótt litróf Valgerðar sé nokkuð annað en þeirra. Alt um það er sennilega nærtækara að kenna myndir hennar við abstrakt impresjónisma en þann óhlutbundna expressjónisma sem hér hefur mestmegnis verið til umræðu, því í stað þess að brjóta til mergjar og umrita efnisheiminn – *materia* – en Valgerður fyrst og fremst á höttunum eftir birtunni og hughrifum tengdum henni, rétt eins og fyrstu Impresjónistarnir freistuðu þess að skrásetja áhrif sólarbirtunnar á það hvernig náttúra og mannlíf komu þeim fyrir sjónir.

XIV

Hér hefur verið fjallað um fyrstu merkisbera ljóðrænnar abstraktlistar á Íslandi, síðan arftaka þeirra, listamennina sem fyrst komu fram undir merkjum strangflatalistar en söðluðu um á seinni hluta sjötta áratugarins. Fyrir eftirkomendur þeirra, sem flestir komust til þroska á seinni hluta þessa áratugar, var ljóðræna abstraktlistin eðlilegt upphaf á myndlistarferlinum. Flestir voru þeir fæddir á öndverðum fjórða áratugnum, stunduðu nám við Handíða-og myndlistaskólann, en fóru síðan til framhaldsnáms til útlanda, ekki eingöngu til Danmerkur eða Frakklands, eins og eldri listamenn gerðu upp til hópa, heldur til Noregs, Svíþjóðar, Þýskalands, Hollands, Ítalíu, Bandaríkjanna, jafnvel til Spánar. Sterkustu áhrifin frá bandarískri abstraktlist er sennilega að finna í nokkrum verkum Ragnheiðar Ream, sem hefur með sér frá Washington ýmsa takta úr frægri „Berkeley-myndröð“ Richards Diebenkorn og yngri abstrakt-expressjónista á borð við James Brooks. Allt er þetta til marks um breyttar aðstæður íslenskra listamanna á sjötta áratugnum í kjölfar vaxandi góðæris í þjóðlífinu.

Ljóðrænu abstraktlistina fengu þessir listamenn yfirleitt ekki í æð hér heima á Íslandi, heldur þar sem þeir voru við nám erlendis, nema hvað nokkrir eldri fulltrúar hópsins, til að mynda Veturlíði Gunnarsson (1926), Einar Þorláksson (1933) og Elías B. Halldórsson (1930) höfðu fyrir mikið dálæti á verkum Svavars Guðnasonar, sem skilaði sér inn í verk þeirra með ýmsum hætti. Eins og fyrrum strangflatamálarar leituðu yngri listmálarar sér fyrirmynda bæði meðal evrópskra og amerískra listamanna og í verkum tveggja þeirra, Braga Ásgeirssonar (1931) og Sigríðar Björnsdóttur (1929), skarast ítrekað abstrakt-expressjónísk málalari og aðskotahlutafíska í anda Ný-Dada og Nýraunæis (Nouveau Réalisme).

Ljóðræn abstraktlist var hreint ekki endastöðin á myndlistarferli allra þeirra listamanna sem hér hafa verið settir undir sama hatt. Einungis þrír

þeirra, Steinþór Sigurðsson (1933), Bragi Ásgeirsson (1931) og Elías B. Halldórsson bundu trúss sitt til langframa við hugmyndafræði ljóðrænnar eða expressjónískrar abstraktlistar, þeir tveir síðastnefndu þó með ýmsum hléum og útúrdúrum. Hvað Elías snertir fór þessi hugmyndafræði tæpast að bera fullan ávöxt fyrr en á áttunda og níunda áratugnum, handan þess tímabils sem hér er til umfjöllunar. Að sönnu hefur Einar Þorláksson einnig sterkar taugar til ljóðrænnar listar, en í verkum hans hangir ýmislegt fleira á spýttunni, til dæmis súrrealískt vitundarstreymi og einkaleg skáldskaparhneygð. Fyrir Arnar Herbertsson (1933), Eyjólf Einarsson (1940), Magnús Tómasson (1943) og Vilhjálm Bergsson (1937) var ljóðræn eða expressjónísk abstraktlist stuttlegur – en sögulega áhugaverður – áfangi á annarri vegferð, nánar tiltekið þeirri sem síðar nefur verið kennd við SÚM. Myndlistarferill Jes Einar Þorsteinssonar (1934) var einnig tímabundinn, takmarkaðist að mestu við þau ár sem hann dvaldi við arkitektúrnam og störf í París, eða 1958-68. Og æði margir hurfu á endanum aftur til myndlistarlegs upphafs síns, náttúrunnar. Þar má nefna Veturliða, Ítalíufarann Kára Eiríksson (1935) og Ragnheiði Ream (1917).

Nokkur dæmi eru einnig um hið gagnstæða, innmúraða landslagsmálara sem fundu hjá sér hvöt til að kanna innviði frjálstrar abstraktlistar. Til eru abstrakt pastelmyndir frá sjöunda áratugnum eftir Sigurð Sigurðsson (1916), helsta arftaka bæði Jóns Stefánssonar og Ásgríms Jónssonar í seinni tíð, sömuleiðis nokkrar olíu- og vatnslitamyndir í abstraktstíl eftir Hrólf bróður hans (1922), sem einnig var þekktur landslagsmálari. Höfundur hefur einnig haft æurnir af ljóðrænum abstraktmyndum eftir landslagsmálarann Pétur Friðrik. Lok má nefna listakonu, hvefrrar verk voru alla tíð eðlileg framlenging af sífrjóu og óstýrilátu ímyndunarafli hennar, hvernig sem veðraði á íslenskum sjónmenntavettvangi. Hér er átt við Valgerði Briem (1914), sem hefur örugglega ekki verið að velta fyrir sér hugmyndafræði ljóðrænnar abstraktlistar þegar hún hóf að gera máluð og þrykkt pappírsværk sín sem hún kallaði *Landlit*, en þau eru margbrotin, óhlutbundin og síkvik tilbrigði bæði um „andlit“ náttúrunnar og óljós skil smáheims og alheims.

Þótt náttúran sé undirliggjandi í verkum flestra ljóðrænu abstraktmálaranna af yngri kynslóð, rétt eins og forvera þeirra, þá vilja nokkrir þeirra ekki endilega setja samasetmerki milli hennar og frjállegs yfirbragðs abstraktmyndanna sem þeir gerðu. Framan af báru myndir Steinþórs Sigurðssonar nöfn sem vísuðu til náttúrunnar með einum eða öðrum þætti, en í viðtölum kallaði hann þær „sálarlífstæmningar“.¹⁰¹ Hér var ekki um þversögn að ræða, kveikja myndar gat vissulega verið landslag, en úrvinnslan var háð því hvernig listamaðurinn var stemmdur hverju sinni. Þessu ferli lýsir Thor Vilhjálmsson með tilþrifum í aðfaraorðum í áýningarákrá Steinþórs frá úthallandi sjöunda áratugnum: „(Málverk hans) eru öflugar litakviður, stundum geirnegldar stríðum rímnastrengjum, þar sem hið ljóðræna ræður, og eiga upphaf í náttúrunni sem orkar með skáldlegum hætti á listamanninn; kannæki endurminning um eina stund, liti frá löngu liðnu

kvöldi eða dagstund æm eru áleitnir við hugann og heimta sína ættemmu, og málarinn byrjar að kveða fyrir ær á dúkinn; unz hann hefur magnað sig upp í þrungna litæpilandi formdrápu...nú (er honum) í mun að gefa í skyn og vekja geðhrif, magna fram geðblæ með formsæveiflum sínum og hreyfingum á dúknum æm ekki eru endanlegar og njörvaðar niður í útmælingunni, heldur ætlað að höfða til ímyndunarafleins og örva hugarflugid með líkum hætti og ljóð...¹⁰²

Og fyrst við erum að tala um ljóð, þá hafa nokkrir þessara málara vitnað um mikilvægi ljóðlistarinnar fyrir sig, engu síður en náttúrunnar. Elías B. Halldórsson talaði oft um skáldskaparlegan uppruna ýmissa abstraktmynda sinna, hvernig líkingar og hendingar í nútímaljóðum kveiktu af ær hughrif æm síuðust beint inn í málverkin æm hann var með undir hverju sinni. Nafngiftir málverka Elíasar eru hluti af skáldskaparvæðingunni, en þær eru áberandi kjarnmiklar og margræðar: *Jarðbros*, *Lægðarmiðja*, *Breyskja*, *Morgungúll*, *Tvílýsi*, *Finnbaldía*, *Jökuluggi*, *Passiutrefjar*, *Vorgljái*... Þessar nafngiftir eru sjaldnast lýsandi fyrir það æm gerist í myndunum, heldur eru þær órofa hluti af líkingamáli þeirra. Endanleg merking hverrar myndar verður síðan til í samþili nafngiftar og myndar, ekki ósvipað og í verkum Svavaræ Guðnasonar.

Einar Þorláksson var einnig ákaflega vel lesinn og vísaði þrífaldlega til texta í abstrakt-og hálfabstrakt myndum sínum og þá ekki eingöngu til skáldskapar, heldur rakst hann oftlega á upplýsingaefni og greinar úr dagblöðum æm vöktu með honum bæði kátínu og súrrealíska ækynjun. Einar hafði einnig dálæti bæði á ljóðrænum og fáránlegum nafngiftum æm lýsa að einhverju leyti því æm við sjáum í myndunum; mynd í æterkbláum tónum frá 1985 nefnist t.d. *Blámanna trúboðið*. Í viðtölum nefndi Sigríður Björnsdóttir einnig um þýðingu ljóðlistarinnar fyrir sig og lýsti myndum sínum fyrst og fremst æm persónulegum tilvistarpælingum.

Tónlist skipti marga ljóðræna abstraktmálara af yngri kynslóð meira máli en flesta forvera þeirra. Af elstu málurum var það helst Jón Engilberts æm bar sig eftir sígildri tónlist, og hlustaði á hana meðan hann málaði. Nína, Svavar og Kristinn Pétursson voru meira fyrir bókina. Kristján Davíðsson var að sjálfstögu ástríðufullur aðdáandi sígildrar tónlistar og lék aukinheldur á fiðlu á yngri árum. Félagar hans á ætrangflatalínunni, þ.e. þeir æm ænerust til ljóðrænnar abstraktlistar, sóttu ekki eins mikið til tónlistarinnar, nema e.t.v. þeir Benedikt Gunnarsson og Hjörleifur Sigurðsson.

Tónlist, aðallega sígild, var hins vegar órjúfanlegur hluti af tilveru margra yngri listamanna á ljóðræna vængnum. Bæði Veturliði og Valgerður Briem voru afar hrifnæmir unnendur sígildrar tónlistar, Elías hlustaði mikið á slíka tónlist að loknum löngum vinnudegi við trönurnar og Einar Þorláksson nefndi tónlist oftlega í viðtölum við þann æm þetta skrifar. Heimili þeirra Ragnheiðar og Donalds Ream, manns hennar, var undirlagt sígildri tónlist, enda var Ragnheiður dóttir umsvifamikils kórastjóra. Tónlist var einnig hluti af bæði uppeldi og líkingamáli Gerðar Helgadóttur, eins og fram kemur í ævissögu hennar og nafngiftum margra verka eftir hana.

Loks má finna hér a.m.k. eitt dæmi um ljóðræna abstraktlist sem ekki er hægt að heimfæra beint á náttúru, ljóðlist eða tónlist, heldur verður hún til fyrir einhverj konar formræna eða rannsóknarlega nauðsyn. Þetta á við um verkin sem Bragi Ásgeirsson gerði á sjöunda áratugnum. Undir áhrifum frá tilraunum evrópskra og amerískra listamanna með aðskotahluti og annan áferðarmikinn efnivið tók Bragi til við að þekja myndfleti með ýmsu sem hann tindi upp af götu sinni, striga-og efnisbútum, bandspottum og öðru smálegu og þekja með lími og allrahanda litum. Þar sem aðföngin eru hlutbundin kvikna margvísleg frásagnarleg tengsl í myndum hans, en þar sem sjálfur efniviðurinn, þykkt hans, áferð og innbyggður sveigjanleiki, er til skoðunar, eins og í þeim myndum sem hér eru til sýnis, verður til óhlutbundið lífrænt flæði sem teygir sig um gjörvalla myndflötinn.

XV

Sú upplauð myndflatarins sem er eitt helsta einkenn á íslenskri myndlist frá 1957 til 1970 eða svo gerði vart við sig víðar á vettvangi sjónlistarinnar í landinu. Nokkrir áhugaljóðsmyndarar gerðu margvíslegar tilraunir með lífræn form og abstrakt formskipan og sýndu með skipulegum hætti á sjöunda áratugnum, auk þess sem menningartímaritið *Birtingur* birti myndir eftir þá á forsíðu 1963 og 1967. A.m.k. tveir þessara ljóðsmyndara, Skarphéðinn Haraldsson og Rafn Hafnfjörð, voru í nánnum tengslum við myndlistarmenn og fylgduft með því sem þeir tóku sér fyrir hendur.

Einnig má fullyrða að áhrifa ljóðrænu abstraktlistarinnar gæti einnig í íslenskri gull-og silfursmíði á því tímabili sem hér um ræðir. Fáguð og formföst málmsmíð Leifs Kaldal, sem verið hafði í fararbroddi íslenskra gullsmíða frá því á árunum milli stríða, vék smám saman fyrir óreglulega formuðu, áferðarmiklu og margvíslega bræddu eða oxýderuðu skarti þeirra Jóhannesar Jóhannessonar, Jens Guðjónssonar og Ásdísar Thoroddsen, að ógleymdum aðkomumanninum Dieter Roth.

Einnig er ekki útilokað að leirlistamenn hafi litið til ljóðrænna abstraktmálara við skreytingu á leirmunum sínum. Á árunum 1960-70 er til að mynda töluverð samsvörun með skreyti leirlistamannanna Ragnars Kjartanssonar, Hauks Dórs og Jónínu Guðnadóttur og pensilskrift ýmissa kollega þeirra í myndlistargeiranum, enda áttu þau ýmislegt sammerkt, höfðu jafnvel unnið saman. „Hraunaðir“ glermunirnir sem Glit hóf að gera á sjöunda áratugnum og ældi ferðamönnum í bílförum hljóta einnig að vera inni í þessari mynd, hvort sem okkur líkar betur eða verr.

Í samhengi myndlistarinnar er hins vegar athyglisverðast hvernig hugmyndafræði ljóðræunnar nær að setja mark sitt á gegnheilan og lítt eftirgefanlegan efnivið þrívíddarlistar. Sérstaklega er lærdómríkt að fylgjast með umbreytingunni sem á sér stað í verkum Gerðar Helgadóttur (1928), ekki síst vegna þess að hún hóf feril sinn í kirfilega hlutbundinni myndlist, sem síðan þróaðist yfir í strangflatalist með ívafi hreyfiliatar. Um miðjan sjötta

áratuginn voru verk Gerðar orðin áberandi opin að formi til, iðulega samsett úr samhverfum einingum fingerðra málmþráða. Í þeim birtist vaxandi áhugi listakonunnar bæði á innra rými myndverka sinna og áhrifum umhverfisins - og þar með tilviljana - á þau. Eiginlegt uppbrot efniviðarins átti sér hins vegar ekki stað fyrr en um haustið 1958, í framhaldi af óhappatilviki á vinnustofu hennar. Fram að því hafði hún unnið verk sín einvörðungu úr járn og stálþráðum, en þegar saltsýruflaska brotnaði og gufurnar stórskemmdu málmbirgðir hennar, ákvað hún að snúa sér að bronsi, sem er bæði þjálfa og varanlega efni en járn og stál og mun auðveldara í losuðu.

Ásdís Ólafsdóttir lýsir því sem gerðist í framhaldinu: „Í stað beinna og heilla málmstanga bræddi (Gerður) og skeytti saman fingerða bronsbúta og þróaði verkin þannig jafnóðum á ljóðrænan og sjálfsprottinn hátt. Lífræn formin líkt og uxu fram og opnuðust út á við í gláðri og lifandi hrynjandi í stað þess að hvelfast um innra rými sem lokuð heild.“¹⁰³ Nafngiftir þessara verka sótti listakonan ýmist til náttúrunnar eða tónlistar. Samtímis þessum „opnu, úfnu og úthverfu“¹⁰⁴ verkum í þrívídd vann Gerður blekteikningar sem fóru bil beggja milli formfestu og frjálæræðis; í viðtölum nefndi hún ljóðrænu og expressjónísku listamennina Mathieu, Tapiés og De Kooning sem sérstakar fyrirmyndir sínar. Þessi verk gátu síðan af sér lágmynd á borð við *Veggskjöldinn* (1961-62) sem varðveittur er í Listasafni Kópavogs, en honum má helst líkja við sjálfsprottna teikningu í þrívídd.

Upp úr miðjum sjöunda áratugnum urðu þrívíddarmyndir Gerðar sífellt einfaldari, efnismeiri og samhverfari, sem endurþeglaði aukinn áhuga hennar á alls konar táknfræði tengdri dulspeki og austurlenskum dulmálum.

Í tímans rás hafa sérfræðingar rætt um þrívíddarverk Jóhanns Eyfells (1923) út frá forsendum naumhyggju, láðlistar eða heimatilbúinni hugmyndafræði listamannsins, sem hann nefnir „receptualism“ (viðtökulist, næmisbyggja)þ Rætur þeirra er hins vegar að finna í abstrakt-expressjónisma Jacksons Pollock frá 1950-53, nánar tiltekið í gólfverkunum sem listmálarinn þakti á handahófskenndan hátt með því að sletta yfir þau mörgum lögum af iðnaðarmálningu, ýmist beint úr dósnum eða með priki, og gekk þá bæði um strigann og allt í kringum hann meðan á framkvæmdinni stóð. Listögulegt mikilvægi þessara verka Pollocks felst ekki síst í áherslu hans á gjörninginn fremur en niðurstöðuna, og trúnaði hans við innbyggðar eigindir efnisins, ekki síst eðlisþyngd þess.

Fyrir Jóhann var glíman við efnið og umbreytingarnar sem áttu sér stað í því á sköpunarferlinu ævinlega mikilvægari en endanleg ásýnd þeirra. Hann kannaði eiginleika margkonar málma, aðallega áls, járn og kopars, bræddi þá, losaðu eða blandaði saman eftir hendinni, til að knýja fram óvæntar niðurstöður, og naut þar góðs af viðtækri þekkingu sinni á eðlis- og efnafræði. Um leið eru þessi verk ekki formlaus óskapnaður, heldur eru þau styrkt með grjóti meðan á steypunni stendur; grjótið er síðan fjarlæggt eftir að málmurinn er storknaður og skilur þá eftir sig glufur í verkunum. En rétt eins og Pollock hélt því fram að undirvitund sín og þyngdaraflið væru í sameiningu hinn raunverulegi höfundur verkanna sem hann var skrifaður

fyrir, hefur Jóhann fullyrt að þótt að listamaðurinn sé tilfinningavera og þess umkominn að „skynja“ og „tjá“ eitthvað, þá stjórnaðist svokölluð „sköpun“ hans af utanaðkomandi öflum á borð við tíma, rými og tilviljanir.

Þótt mörg þrívíddarverk Jóhanns minni um flest á úfið og nýstorknað íslenskt hraun, þá er náttúran ekki umfjöllunarefni hans heldur stöðugt og óendanlegt umbreytingarferli efnisheimsins og vanmáttur mannsins gagnvart því ferli.

Jón Benediktsson (1916-2003) er einn af huldumönnum íslenskrar myndlistar; einn af mörgum sem ekki fékk inni í nýrri íslenskri listasögu. Jón hafði lífsviðurværi sitt að mestu af húsgagnahönnun og smíði, oftast í samvinnu við Guðmund bróður sinn, en meðfram gerði hann hálfabstrakt og abstrakt þrívíddarmyndir úr áli, járni og kopar, sem hann logsauð, bræddi eða ýfði málminn með ýmsum hætti.

Formrænt og hugmyndalega séð brúa abstrakt verk Jóns bilið milli þeirra Sigurjóns Ólafssonar, Gerðar og Jóhanns Eyfells; tótemækt yfirbragð þeirra og naglamynstur eru mjög í anda Sigurjóns, lífræn meðhöndlun bronsins á sér hliðstæðu í verkum Gerðar, og þegar kemur að hrúðruðum og klepruðum verkum hans, að útliti eins og nýlega uppgrafið sindur, verður áhorfanda ósjálfrátt hugsað til hraunmyndana Jóhanns. Að auki bregður fyrir súrrealísku sampli ólíkra fyrirbæra í nokkrum logsauðmyndum Jóns.

Hrúðruðu verkin eru ænnilega markverðasta framlag Jóns til ljóðrænu abstraktlistarinnar á landinu. Þær eru að formi eins og breiðar línur sem í sjónhendingu hafa verið dregnar í rýmið og hafa þar steinrunnið og veðrast; bæði Mathieu og Franz Kline hefðu verið fullsæmdir af sveifflugangi þessara verka. Yfirborð þeirra er lífrænt og áferðarmikið, afleiðing af ýmsum tilraunum listamannsins með samsteypu ósamvirkra málma, sýrur og logsauðu.

Guðmundur Benediktsson (1920-2000) var öllu virkari á íslenskum myndlistarvettvangi en bróðir hans. Myndlistarferill þeirra bræðra var einnig ólíkur. Guðmundur var einn helsti fulltrúi strangflatastefnu í þrívíddarlist meðan hún var upp á sitt besta, kom stuttlega við sögu ljóðrænnar abstraktlistar á árunum 1961-63, en lengi vel eftir það helgaði hann sig tígulegum koparskúlpúrum sem báru handverkskunnáttu hans fagurt vitni.

Guðmundur gekk sjaldan jafn nærri formi og efniviði ljóðrænna abstraktverka sinna eins og bróðir hans gerði, ænnilega fyrir áskapaða háttvísi. Aðeins einu sinni, í litlu verki í eigu Listasafns Íslands, gerir hann kröftuga atlögu að fundnu járnstykki með logsauðutæki, sker það og tætir þvers og kross, uns eftir stendur nakið og umkomulauast minnismerki tilfinninganna. Í öðrum verkum sínum í ljóðræna kantinum lætur Guðmundur sér nægja að endurraða eða hnika til málmeiningum – í örfáum tilfellum að hefja þau til flugs - í stað þess að brjóta þau upp, ýfa eða hrúðra; lætur þó vera að snurfusa sárin eftir logsauðuna, eins og jafnan var síður hans.

Verk Guðmundar Elíassonar (1925-1998) hafa ekki heldur verið hluti af myndlistarumræðunni í landinu. Guðmundur var ekki mikilvirkur, hafði tilhneigingu til að spilla verkum sem hann var ekki ánægður með, auk

- 1 Björn Th. Björnsson, Birtingur, 1.tbl. 4. árg, bls 13-18
- 2 Júlíana Sveinsdóttir, Draumurinn um hreint form, Íslensk abstraktlist 1950-60, Listasafn Íslands, 1998, bls. 36
- 3 Michel Seuphor, „Islande“, Art d'Auhourd'hui, 4, no.7, Paris 1953, bls. 16-17.
- 4 Júlíana Gottskálksdóttir, ibid.
- 5 Júlíana Gottskálksdóttir, ibid. Bls. 38
- 6 Halldór Björn Runólfsson, Kristján Davíðsson, Listasafn Íslands, 2007, bls. 20-24
- 7 Sjá Charles Estienne, L'art abstrait est-il un académisme?, Paris, 1950
- 8 Sjá t.d. Aðalsteinn Ingólfsson, Eiríkur Smith, Reykjavík, Listasafn ASÍ & Lögberg, 1982
- 9 Hjörleifur Sigurðsson, Líf og list, 2. árg, 2. hefti, feb. 1951
- 10 Hjörleifur Sigurðsson, ibid
- 11 Upp úr miðjum sjötta áratugnum gerðu sérstök vinasamtök Listasafns Íslands, með Gunnlaug Þórðarson og Sverri Sigurðsson í forsvari, sér ferð til Parísar að kaupa verk eftir franska listmálara og gefa safninu. Þá voru keypt verk eftir Herbin, Vasarely og Jean Piaubert,
- 12 Líf og list, 1. árg, 4. hefti, júlí 1950, bls. 6
- 13 Birtingur, 3. hefti, 1955, bls. 17-20
- 14 Aðalsteinn Ingólfsson, óbirt viðtöl við Eirík Smith, 1980-82
- 15 Hörður Ágústsson, Listsýningar veturinn 1952-1953, Vakí, 1. tbl, 2. árg, bls. 55-61
- 16 Hörður Ágústsson, ibid
- 17 Hörður Ágústsson, Fréttabréf frá París, Birtingur, 1. tbl, 2. árg, bls. 29-33, myndefni bls. 14-15
- 18 Þýðanda er ekki getið, en talsverðar líkur eru á því að Hörður hafi þýtt greinina.
- 19 Birtingur, 1-2 tbl, 3. árg, 1957
- 20 Birtingur, 1-2 tbl, 8. árg, 1962, bls. 65-87
- 21 Valtýr Pétursson, Sýning Harðar Ágústssonar, Morgunblaðið, 06.09.1958
- 22 Sjá t.d. málverkið One Night of Love, 1927
- 23 Patrick Waldberg, Max Ernst, Pauvert Editeur, Paris, 1958, bls. 84
- 24 William Rubin, Dada and Surrealist Art, Abrams, NY, 1969, bls. 373
- 25 Með góðum vilja má raunar rekja þessa skilgreiningu allar götur aftur til 1889, til þess sem gagnrýnandinn Felix Féneon hafði að segja um malaralistina.
- 26 Listasafn Reykjavíkur, Guðmunda Andrésdóttir, Kjarvalsstaðir, 1990, bls. 20
- 27 Sjá Aðalsteinn Ingólfsson, Hraunblóm (Else Alfelt, Carl-Henning Pedersen, Svavar Guðnason, Sigurjón Ólafsson), Listasafn Sigurjóns Ólafssonar, 2005
- 28 Björn Th. Björnsson, Íslenzk myndlist, II, Helgafell, Rvk, 1973, bls. 297-98
- 29 Björn Th. Björnsson, ibid, bls. 296
- 30 Halldór Björn Runólfsson, Safnrítið Konkret í Norden, Nordiskt Konstcentrum, Helsinki, 1987, bls. 159
- 31 Halldór Björn Runólfsson, ibid
- 32 Aðalsteinn Ingólfsson, Úrdráttur úr viðtölum við Diter Rot, Nýlistasafnið, Reykjavík, 1994, bls. 9
- 33 Bera Nordal, Viðtal við Hörð Ágústsson, Safnrítið Konkret í Norden, Nordiskt Konstcentrum, Helsinki, 1987, bls. 178-180
- 34 Hjörleifur Sigurðsson, Listmálarabankar, Reykjavík, Mál og menning, 1997, bls. 28-29
- 35 Hjörleifur Sigurðsson, ibid, bls. 49
- 36 Björn Th. Björnsson, ibid, bls. 296
- 37 Björn Th. Björnsson, ibid, bls. 302
- 38 Xxxxí Berlíngske Aftenavis, 19.11.1949
- 39 Aðalsteinn Ingólfsson, Óbirt samtöl við Björn Th. Björnsson, okt. 1984
- 40 Björn Th. Björnsson, ibid, bls.301-302
- 41 Björn Th. Björnsson, ibid, bls. 302
- 42 Sjá Kristín Guðnadóttir, Svavar Guðnason, Veröld, Reykjavík, 2009, bls. 241
- 43 Kristín Guðnadóttir, ibid, bls. 251
- 44 Kristín Guðnadóttir, ibid, bls. 252
- 45 Kristín Guðnadóttir, ibid, bls. 359, þýð. höf
- 46 Kristín Guðnadóttir, ibid, bls. 263
- 47 Björn Th. Björnsson, ibid, bls. 307
- 48 Björn Th. Björnsson, ibid
- 49 Björn Th. Björnsson, ibid
- 50 Á niunda áratugnum sá undirritaður hins vegar nokkur frjálslega málaðar smámyndir frá 1954 í fórum listamannsins
- 51 Hrafnhildur Schram, Nína Tryggvadóttir, í krafti og birtu, Almenna bókafélagið, Reykjavík, 1982, bls. 51
- 52 Michel Seuphor, í Nína Tryggvadóttir, í krafti og birtu, Almenna bókafélagið, 1982, bls. 45
- 53 Í tímans rás hafa komið fram efasemdir um áreiðanleika þessa ártals
- 54 Björn Th. Björnsson, ibid, bls. 282
- 55 Björn Th. Björnsson, ibid
- 56 Aðalsteinn Ingólfsson, N. Tryggvadóttir, Náttúrustemningar, Listasafn Íslands, 1994, bls. 24-28
- 57 Aðalsteinn Ingólfsson, ibid
- 58 Björn Th. Björnsson, ibid, bls. 284
- 59 Nýja Dagblaðið, 02.07. 1935

- 60 Alþýðublaðið, 28.11.1951
- 61 Heimilisblaðið Haukur, 1954
- 62 Valtýr Pétursson, Morgunblaðið, 02.06.1962
- 63 Björn Th. Björnsson, ibid, bls. 107
- 64 Baldur Óskarsson, Sambúðin við höfuðskepnurnar, 1965, bls. 27
- 65 Björn Th. Björnsson, ibid, bls. 107
- 66 Ólafur Kvaran og Baldur Óskarsson, Jón Engilberts, Listasafn ASÍ og Lögberg, Reykjavík, 1988, bls. 39
- 67 Ásdís Ólafsdóttir, Íslensk listasaga, III bindi, Listasafn Íslands og Forlagið, Reykjavík, 2011, bls. 233
- 68 Björn Th. Björnsson, ibid, bls. 163
- 69 Björn Th. Björnsson, ibid, p. 168
- 70 Kristinn Pétursson, Formáli fyrir sýningarskrá, ekkert blaðiðútal, 1946
- 71 Kristinn Pétursson, ibid
- 72 Fyrir tveimur árum hélt Listasafn Árnesinga sýningu um áhrif Picassos á íslenska myndlistarmenn. Á þeirri sýningu var engin verk að finna eftir þennan helsta lærjusvein Picassos hér á landi.
- 73 Kristján Davíðsson, Lítil hugleiðing um myndlist, Tímarit Máls og menningar, 1-2, 1950, bls. 127-30
- 74 Friða Björk Ingvarsdóttir, Þegar setningar innihalda meira en þær rúma, samtal við Kristján Davíðsson, Kristján Davíðsson, Listasafn Íslands, 2007, bls. 51-52
- 75 Friða Björk Ingvarsdóttir, ibid
- 76 Alþýðublaðið, 20.10.1957
- 77 Alþýðublaðið, ibid
- 78 Halldór Björn Runólfsson, Kristján Davíðsson, ibid, bls. 23
- 79 Halldór Björn Runólfsson, ibid
- 80 Halldór Björn Runólfsson, ibid, bls. 24
- 81 Sjá Þjóðviljinn, 15.05.1958
- 82 Ásdís Ólafsdóttir, Íslensk listasaga III, Listasafn Íslands og Forlagið, Reykjavík, 2011, bls. 212
- 83 Aðalsteinn Ingólfsson, Eiríkur Smith, Listasafn ASÍ & Lögberg, Reykjavík, 1982, bls. 32-33
- 84 Hörður Ágústsson, Listsýningar veturinn 1952-53, Vaki, 1. tbl, 2. árg, bls. 55-61
- 85 Hanna Guðlaug Guðmundsdóttir, Íslensk listasaga III, Listasafn Íslands og Forlagið, Reykjavík, bls. 81
- 86 Aðalsteinn Ingólfsson, ibid, bls 45
- 87 Aðalsteinn Ingólfsson, ibid
- 88 Aðalsteinn Ingólfsson, ibid, bls. 46
- 89 Aðalsteinn Ingólfsson, ibid, bls. 52
- 90 Aðalsteinn Ingólfsson, ibid
- 91 Aðalsteinn Ingólfsson, Milli tveggja heima, myndlist Eiríks Smith, 1963-1968, Listasafn Íslands, 1996-97, bls. 24
- 92 Ásdís Ólafsdóttir, Íslensk listasaga, III, Listasafn Íslands & Forlagið, Reykjavík, 2011, bls. 213
- 93 Bera Nordal, Viðtal við Valtý Pétursson, Safnritið Konkret i Norden, Nordiskt Konstcentrum, Helsinki, 1987, bls. 174
- 94 Morgunblaðið, 19.03.1960
- 95 Þjóðviljinn, 03.04.1966
- 96 Hjörleifur Sigurðsson, Listmálaráþankar, bls. 97
- 97 Aðalsteinn Ingólfsson, Óbirt samtöl við listamanninn, 2010-11
- 98 Aðalsteinn Ingólfsson, Hafsteinn Austmann, Listasafn Reykjavíkur, 1999, bls. 5
- 99 Aðalsteinn Ingólfsson, ibid, bls. 7
- 100 Aðalsteinn Ingólfsson, ibid
- 101 Morgunblaðið, 28.10.1961
- 102 Thor Vilhjálmsson, Formáli, sýningarskrá án blaðiðútals, 1966
- 103 Ásdís Ólafsdóttir, Íslensk listasaga, III, Listasafn Íslands & Forlagið, Reykjavík, 2011, bls. 219-20
- 104 Ásdís Ólafsdóttir, ibid, bls. 220





Listasafn IIII
Reykjavíkur

