

GUNNLAUGUR

BLÖNDAL

759.1
Sun

GUNNLAUGUR

BLÖNDAL

Listasafn Reykjavíkur
— Bókasafn —

LISTASAFN REYKJAVÍKUR
SEPTEMBER - OKTÓBER 1993



Gunnlaugur Blöndal er einn þeirra listmálara sem settu sterkan svip á íslenska myndlist um miðbik aldarinnar. Hann færði okkur skrefi nær evrópskum straumum og stefnum þess tíma og heimfærði upp á íslenskar aðstæður. Með verkum sínum ávann hann sér ástsæld og hylli landa sinna — með þeim opnaði hann augu þeirra fyrir hinu nærtæka í hversdagslífinu og hvernig mátti færa það í sígildan, listrænan búning. Í mannamyndum hans má lesa persónueinkennin af línum og litum eins og aðeins góðum myndlistarmanni er lagið. Og hann veitti löndum sínum nýja sýn inn í íslenskt landslag. Verk hans hafa fyrir löngu áunnið sér verðugan sess í íslenskri listasögu.

Fyrir þetta ber núlifandi og komandi kynslóðum að þakka.

Það er menningarmálanefnd Reykjavíkurborgar heiður og ánægja að fá tækifæri til að kynna list Gunnlaugs Blöndal hér á Kjarvalsstöðum.

Hulda Valtýsdóttir
formaður menningarmálanefndar.

Gunnlaugur Blöndal is one of the artists who featured prominently in Icelandic art around the middle of this century. He brought us a step closer to the European movements of that time and translated them to local Icelandic conditions. With his works, he won the affection and admiration of his fellow countrymen — and opened their eyes to what is immediate in everyday life and how it can be clad in perennial artistic dress. His portraits invite their personalities to be read from colour and lines as only a true artist can do. And he granted his compatriots a new perception of the Icelandic landscape. His works have long since won themselves a worthy place in Icelandic art history.

For all this, present and future generations owe him a debt of gratitude.

It is both an honour and a pleasure for the Cultural Committee of the City of Reykjavík to have the opportunity to exhibit Gunnlaugur Blöndal's work at Kjarvalsstadir.

Hulda Valtýsdóttir
Chairman

Gunnlaugur Blöndal var hvorki natúralisti né raunsæismaður í list sinni. Hann beitti fyrst og fremst pensli sínum til að láta í ljós persónulega, ljóðræna tilfinningu, sem er einstök í íslenskri málaralist og gerir myndir hans auðkennilegar frá öllum öðrum, svo fjölbreytilegt sem æviverk hans er þó að formi og viðfangsefnum. Menn segja oft, að þeir þekki myndir hans af litum þeirra, og víst er um það, að hann á sína sérstöku liti. En réttara mundi vera, að ljóðræn tilfinning myndanna sé sá eiginleiki, sem óðar segir til höfundarins og eigi síður í hinum litsterku, einföldu myndum síðustu ára en í ýmsum hinum fíngerðu, blæmjúku myndum frá fyrri tíð, þegar hann gæddi jafnvel olíumyndir einkennilega þýðum pastelblæ.

Ef til vill mætti kalla þessa tilfinningu tregablandna gleði yfir stundarfegurð lífsins. Enginn íslenskur málari vekur meiri sársaukakennd fyrir hverfulleik þess, sem fagurt er, kvenlegri æsku eða íslenskum hásumardegi. Frammi fyrir myndum hans verður manni sífellt hugsað, að svona kunni þetta að vísu að hafa verið, en aðeins andartak, sem kemur aldrei aftur.

Kristján Karlsson;
úr formála að málverkabók Gunnlaugs Blöndal,
1963

Gunnlaugur Blöndal was neither a naturalist nor a realist in his art. Above all he wielded his brush to express personal, lyrical emotion, which is unique in Iceland painting and makes his works so readily distinguishable from all others, despite the great variety of form and subject within his oeuvre. People often say that they recognize his paintings by their colours, and it is certain that he does have his own special palette. But it would be more correct to say that the quality which reveals the author of these works more immediately is their lyrical emotion, no less in the richly coloured simple paintings of his later years than in various delicate, softly hued ones from earlier times, when he even endowed oil paintings with a peculiarly tender pastel air.

Perhaps this emotion could be called a melancholic joy at the momentary beauty of life. No Icelandic painter arouses greater pain over the transitoriness of what is beautiful, female youth or an Icelandic midsummer's day. Confronted by his paintings, one continuously feels that it might, admittedly, have been this way once, but only for a single moment, which will never return.

Kristján Karlsson:
from the Preface to Paintings by Gunnlaugur Blöndal, 1963.



UPPHAFINN VERULEIKI

Í fjarska birtast myndir hans líkt og hugljúf tálsýn, bátar við bryggju, landslag eða konur, oftast naktar, en þegar nær dregur er líkt og myndin leysist upp, litur verður litur og formin form, án þess þó að nokkurn tímann þurrkist út huglæg merking listaverksins. Gunnlaugur Blöndal innleiddi ný efnistök og myndefni í íslenska myndlist, hann dvaldi lengi erlendis, einkum í París, þar sem hann tileinkaði sér viðhorf og sýn Parísarskólans, en þó fullkomlega meðvitaður um uppruna sinn og þjóðerni.

Gunnlaugur Blöndal tilheyrir annarri kynslóð íslenskra myndlistarmanna ef talið er frá Einari Jónssyni mynd-höggvara, Ásgrími Jónssyni og Þórarni B. Þorlákssyni. Gunnlaugur fæddist árið 1893 að Sævarlandi í Þingeyjarsýslu en fluttist með foreldum sínum, Sigríði Möller og Birni Blöndal lækni, á þriðja ári til Hvammstanga, þar sem hann ólst upp allt fram til 16 ára aldurs er hann tók þá ákvörðun að fara til Reykjavíkur til að læra tréskurð hjá Stefáni Eiríkssyni, þá leið völdu íslenskir listamenn gjarnan á fyrri hluta aldarinnar til að nálgast listina. Að hluta er skýringin á þessu vali sennilega sú að á þessum tíma hafði fólk hér á landi fremur óljósar hugmyndir um listina eða listhugtakið, auk þess sem tréskurður var eina „listgreinin" sem kennd var á þessum árum í höfuðstaðnum. Í flestum tilfellum var tréskurðarnámið eins konar forskóli fyrir unga listamenn áður en haldið var í listaskóla erlendis, en fæstir þeirra notuðu þennan miðil — útskurðinn — til að tjá og miðla síðari tíma listsköpun. Nokkrir þeirra nýttu sér þó handbragðið tímabundið, bæði hér heima og erlendis, til að drýgja tekjurnar.

Að loknu sveinsprófi, árið 1913, sigldi Gunnlaugur til Kaupmannahafnar með þeim ásetningi að læra myndlist. Hann hafði þá þegar teiknað mikið og málað allt frá barnæsku og vitna málverk, sem hann gerir t. d. í Stykkishólmi árið 1913, vel um teikni- og þá sér í lagi, litahæfileika hans, þó svo að myndirnar beri augsjáanlega keim byrjandans. Á leiðinni til Hafnar kom skipið við í Edinborg þar sem Gunnlaugur fékk fyrsta sinni nasasjón af listasöfnum og heimslistinni. Í Kaupmannahöfn reyndi hann fyrir sér í teikningu í Den Tekniske Selskabs Skole, líkt og flestir landar hans áður en þeir voru teknir inn í Konunglegu listaakademíuna. En Gunnlaugur steig ekki skrefið til fulls á þessum tíma heldur hvarf aftur til Reykjavíkur þar sem hann dvaldi næstu tvö árin uns hann afréð að fara aftur utan og sækja nú um skólavist við Listaakademíuna í Ósló. Gunnlaugur var tekinn inn í skólann og dvaldi hann þar í ein tvö ár undir handleiðslu Christians Krogh, sem var einn virtasti málari Norðmanna á þessum tíma. Var hann í senn skólastjóri og aðalkennari. Þó svo að kennslan og listhugmyndir manna innan Listaakademíunnar hafi verið einkar hefðbundar, var nám Gunnlaugs í Ósló bæði markvisst og gefandi og má í raun telja það upphaf að listferli hans. Á þessum árum opnast augu hans fyrir myndlistinni í nútímalegum skilningi, hann kynnist listasöfnunum og skoðar sýningu á franskri samtímalist með opnun hug og hrífst sérstaklega af verkum Renoir og Matisse. Víst er að listsýningarnar í Ósló og tilsögn lærimeistarans hafa skipt sköpum fyrir framtíðar listsýn Gunnlaugs. Af þeim myndum að dæma sem hann gerir í Ósló árið 1917, eftir aðeins eins árs nám, er greinilegt að honum hefur fleygt fram hvað varðar sjálft handbragðið og þá sérlega í teikningu. Þetta eru málverk og teikningar sem hann málar í anda læriföðurins, raunsæisverk með djúpt innsæi í myndefnið. Og landslagsmynd af Snæfellsjökli, máluð árið 1918, sýnir vel að hann hefur þegar náð dágóðum tökum á hinni natúralísku myndgerð. En hugur hans stefndi annað í tvennum skilningi og eftir tveggja ára dvöl í Ósló fer Gunnlaugur suður eftir til Evrópu. Fyrst til Þýskalands, þar sem hann dvelur lengst í Karlsruhe, en síðar til Vínar og Positano, listamannanýlendu á Suður-Ítalíu, þar sem hann vinnur frjálst að list sinni næstu sex mánuðina.

Eftir að hafa gert víðreist um Evrópu, þar sem allt kraumar af nýjum hugmyndum, snýr Gunnlaugur aftur til Íslands, þar sem hann heldur, tveimur árum seinna, fyrstu einkasýningu sína í K.F.U.M húsinu við Amt-

mannsstíg. Þar gefur að líta hefðbundin, akademísk raunsæisverk, faglega útfærð, en á þessum árum er það helst í teikningunum að farið er að losna um línuna. Sýningunni var vel tekið og í framhaldi af henni beittu nokkrir einstaklingar sér fyrir því að styrkja hann til utanferðar til frekara náms og nú til Frakklands þar sem hann dvaldi næstu fimm árin eða fram til 1929.

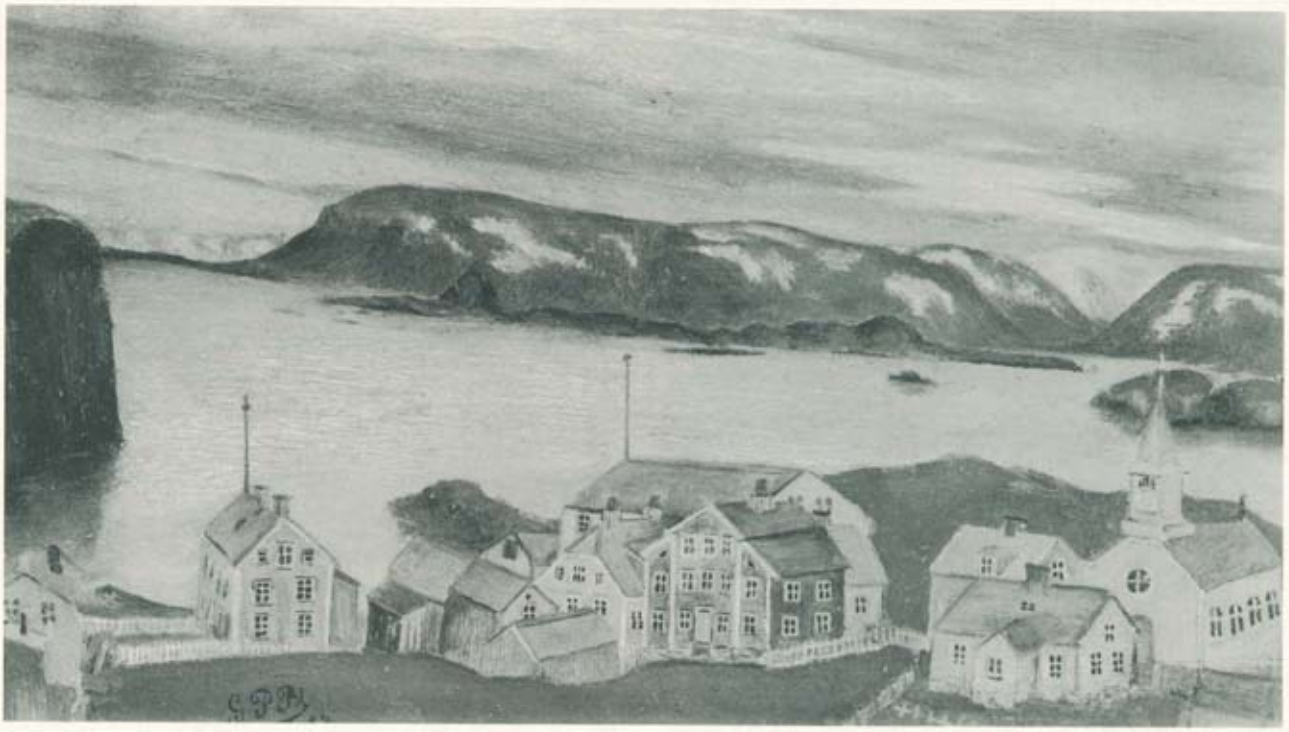
Fyrsti hluti aldarinnar og millistríðsárin voru miklir umbrotatímar í evrópsku listalífi og gegndi París þar veigamiklu hlutverki. Þangað þyrptist fjöldi erlendra listamanna og myndaðist þar brátt sérstakur skóli kenndur við borgina: L´École de Paris. Þeir sem fyrstir komu í byrjun aldarinnar, líkt og Pascin frá München, Modigliani frá Ítalíu, Chagall frá Sankti Pétursborg, Kisling frá Króatíu, Krémégne frá Vilnius og Foujita frá Japan, lifðu við afar kröpp kjör í listamannahverfinu Montparnasse. Eftir fyrri heimsstyrjöldina kom mikill straumur listamanna frá Rússlandi, flestir rússneskir gyðingar, listamenn á borð við Terchkomitch, Landskoy, Charchoune, Pougny, Poliakoff, Hosiasson og Chaporal. Flestir áttu þessir listamenn það sameiginlegt að þeir voru neyddir til að yfirgefa ættjörð sína. Þeir báru með sér oft fjarlæga menningu sem blandaðist þeim listhugmyndum sem efst voru á baugi á þessum tíma. Afraksturinn var því oft einkar frjó og opin listsköpun, en þó oftast merkt uppruna sínum.

Á þessum tíma ægði saman ólíkum listhugmyndum í heimsborginni. Menn voru enn að vinna út frá fræðilegum forsendum kúbismans á meðan aðrir héldu áfram að framlengja hugmyndir Fauvistanna í tjáningarríku málverki. Súrrealisminn var ekki langt undan — stefnuskrá súrrealista kom út í París árið 1924 — og listamenn voru ennfremur farnir að mála abstrakt. Og upp úr 1920 ber auk þess á sterku afturhvarfi til hefðarinnar, þegar listamenn, oft í afgerandi fígúratífum málverkum, vildu reyna að sætta hefðina við samtímann.

Gunnlaugur Blöndal kom inn í þessa listrænu hringiðu árið 1923 og settist að í listamannahverfinu Montparnasse, þar sem listamenn lifðu oft skrautlegu bóhemlífi. Efnahagsástandið Í París var nú orðið nokkru bjartara en áður og var mikill og drífandi vöxtur í listaverkaversluninni, áttu Bandaríkjamenn ekki minnstan þátt í þeim uppgangi.

Á þessum árum var Gunnlaugur greinilega opinn og leitandi í list sinni. Hann sækir fyrst nám í Akademíu André Lhote, sem stofnuð var árið 1922, en færir sig síðan yfir til Fernand Léger í „Hina frjálsu vinnustofu" (L´Ateler libre), sem Léger stofnaði árið 1924 ásamt þeim Ozenfant, Laurencin og Exter. Einnig hefur komið fram í viðtölum við Gunnlaug að hann hafi ennfremur notið tilsagnar hjá franska listamanninum Metzinger. En það sem er athyglisvert í þessu samhengi er að allir þessir listamenn/kennarar tengdust meira eða minna kúbismanum og höfðu allir einkar fræðilega og vitsmunalega afstöðu til listarinnar. En þótt Gunnlaugur sæki leiðsögn hjá hinum fræðilegu lærifeðrum/meisturum, þá lýsti hann því margoft yfir í viðtölum að á Parísarárunum hafi hann umfram allt hrifist af verkum Utrillo og Modigliani og sjálfur segist hann orðið fyrir umtalsverðum áhrifum frá Fauvistunum. Hvað sem þessu líður, þá er það víst að á þessum árum átti sér stað ákveðið uppgjör í París við raunsæismálverkið, sem Gunnlaugur hafði tileinkað sér á námsárum sínum í Noregi. Og ekki er ólíklegt að hin fræðilega umfjöllun og kennsla Lhote og Léger hafi gert honum ljósa sjálfstæða virkni málverksins. Innan myndrammans var sjálfstæður myndheimur, sem þess vegna gat verið fullkomlega óhlutlægur eða fígúratífur, sem í öllu falli laut eigin lögmálum og þar sem form og litir birtust í mismunandi skrift og útfærslu. Það var greinilega langur vegur frá kennsluhugmyndum og raunsæismálverkum Krogh við norsku Listaakademíuna í Ósló.

Á Parísarárunum gerast hlutirnir hratt í list Gunnlaugs. Hann umgengst ólíkar listhugmyndir af frjálslyndi og reynir fyrir sér með fjölbreytilegum stílbrögðum. Við sjáum í verkum hans frá þessum tíma glitta í Modigliani, Utrillo, Kisling og jafnvel Van Gogh, og hann uppgötvar nýtt myndefni — konuna og nekt hennar — sem átti eftir að fylgja honum allan hans feril. Þetta var auðsjáanlega tilkomumikill tími á þroskaferli listamannsins, sem gat leyft sér að hafna og velja og þróa áfram hugmyndir, myndefni og aðferðir sem rímuðu við hans eigin langanir. Hann tekur þátt í samsýningum í París og Kaupmannahöfn og fær iðulega lofsamleg ummæli gagnrýnenda, líkt og fram kemur í grein Kristjáns Albertssonar, sem hann skrifar í Morgunblaðið 27. ágúst 1930. Þar segir m. a.:



STYKKISHÓLMUR
1913

15x23 sm
olía á pappa/oil on cardboard
Ingibjörg Einarsdóttir

"Jeg hitti málarann í Verslunarskólanum, þar sem hann hefir um tíma haft vinnustofu sína. Hann sýndi mér úrklippur úr frönskum blöðum. Lof — og aftur lof." Og Kristján vitnar ennfremur í franskan gagnrýnenda sem segir: „Af norrænum málurum eru nú þrír frægastir í París: Norðmaðurinn Per Krogh, Svíinn Ellis Wallin og Íslendingurinn Gunnlaugur Blöndal." Og Kristján endar grein sína á eftirfarandi orðum: „... svo segir mér hugur um, að hann eigi mikla og óvenjulega framtíð fyrir höndum."

Það er engum ofsögum sagt að Gunnlaugur Blöndal hreif gagnrýnendur og listunnendur almennt með verkum sínum í París og tókst að skapa sér rými í frönsku listalífi. Hann var viðkenndur sem virkur þátttakandi í Parísarskólanum, líkt og fram kom er honum var boðið að sýna verk sín árið 1931 í hinu virta galleríi Billiet í rue La Boétie. Gagnrýnendur hrósuðu þeirri sýningu og þá einkum og sér í lagi landslagsmyndum hans, sem sagðar voru „næstum gegnsæjar, djúpar, óefniskenndar." () Og það sem meira var, Musée National du Luxembourg í París keypti eitt málverk sem sýndi höfnina í Reykjavík. Allan næsta áratug var Gunnlaugur búsettur í Kaupmannahöfn og hélt fjölda einkasýninga m. a. í Danmörku, þar sem blöðin töluðu gjarnan um hann sem fransk-íslenskan listamann. Þá varðveitir hann einnig tengslin við París og er boðið að sýna með Parísarskólanum bæði í París og utan Frakklands, þar á meðal í Japan.

Þó svo að rekja megi ákveðnar tilvísanir í formgerðir Gunnlaugs á 3. og fram á miðjan 4. áratuginn, þá má merkja skýran stöðugleika í áferð og hlutverki litarins. Hvort sem hann notar pastel, vatnsliti eða olíuliti, leggur hann sig fram við að lýsa tærleika myndefnisins. Augu áhorfandans staðnæmast ekki við yfirborð litarins, heldur er þeim fleytt áfram inn í þokkafullan og hrífandi myndheim, þar sem óræð form og mjúk birtan, viðmót einstaklinga, veðurfar og tími sólarhringsins ala oft af sér hugmyndir um einmanaleik og jafnvel trega.

Gunnlaugur Blöndal beindi athygli sinni að fáum myndefnum. Fyrir utan portrett-myndir og opinberar pantanir málaði hann landslag, sjávar- og hafnarmyndir, sérstaklega frá Siglufirði, fólk við fiskvinnslu og nektarmyndir af konum, en það myndefni er vafalítið einn veigamesti þátturinn í listsköpun hans og er hann jafnframt tvímælalaust fyrstur íslenskra listamanna til að nýta þetta myndefni á jafn markvissan hátt. Hluti af skýringunni á þessu myndefni er ef til vill sá að á þeim tíma er Gunnlaugur var í París á 3. áratugnum var konan og nekt hennar ríkjandi myndefni hjá stórum hópi listamanna á borð við Picassó, Matisse, Bonnard, Kisling og Pascin, hvort sem þeir töldust til hefðbundari eða framsæknari listsköpunar. Í þeim myndum Gunnlaugs, sem hafa konuna og nekt hennar að myndefni, varast listamaðurinn að útlista fyrirmyndina. Hann lætur sér nægja að gefa í skyn, með óljósum útlínum og módelleringu, mynd sem auga áhorfandans framkallar. Þannig gefur hann áhorfendum ákveðið svigrúm til að framlengja og fullkomna verkið út frá eigin hugrenningum. Það er einmitt þetta sem styrkir tálsýn áhorfandans og gerir hann að virkum þátttakanda. Skyntengslin verða dýpri og kynferðis- og nautnaleg merking meir sannfærandi.

Fyrstu áratugina er konan og nekt hennar myndgerð með mjúkum línum og birtu sem umleikur líkama hennar. Myndskurðurinn í þessum myndum er einnig oft mjög sambærilegur eða rétt neðan við brjóst eða niður að mitti. Þær eru sjaldgæfar þær myndir sem sýna konuna alla á þessum árum. Áherslan er því oftast á brjóstin, (sem vanalega eru hulin en listamaðurinn sviptir klæðum). Þessi áhersla á brjóst konunnar gefur þessum myndum nokkuð tvíræða merkingu, og tengir myndefnið í senn við móðurina og ástkonuna. Í þessum verkum eru sjaldnast nokkur tengsl milli áhorfandans og fyrirmyndarinnar, augu þeirra mætast ekki, engin bein ögrun. Og oftast er líkt og hún haldi sig ein þegar hún þvær sér, greiðir, sefur eða virðist hugsi. Málarinn/áhorfandinn virðast því oft vera líkt og á gægjum.

Á 5. og 6. áratugnum verða þær breytingar að listamaðurinn gerir sér far um að spenna upp litinn jafnframt því sem pensilskriftin og teikningin í heild verður öll mun hvatlegri. Augu áhorfandans staðnæmist nú við línur og liti, sem gefur áhorfendum minna færi á að framkalla hið holdlega snertigildi líkamans. En aftur á móti virðist viðmót, látbragð fyrirmyndarinnar og stellingar djarfari í þessum myndum, jafnvel ögrandi. Með þessum breytingum á litameðferð og teikningu færist málverkið meir og meir frá því að vera tálsýn yfir á fullkomlega táknrænt svið. Og samtímis er líkt og það hafi átt sér stað ákveðin tilfærsla á merkingu myndanna. Þá nautnafullu sýn, sem áður birtist í sjálfu myndefninu, nekt konunnar, er kannski nú að finna í sjálfu málverkinu, í munúðarfullri litanotkun og beitingu pensilsins.

Landslagið er annað myndefni sem varð sérlega áberandi eftir heimkomuna rétt fyrir seinna stríð. Gunnlaugur hafði reyndar málað landslagsmyndir á árum áður, myndir þar sem listamaðurinn lagði sig fram við að miðla hughrifum af landinu. Litir voru gegnsæir og tærir og lýstu vel andrúmslofti og veðrabrigðum. Aftur á móti er öðru vísi farið um seinni tíma landslagsmyndir, sem eru orðnar einfaldari og sterkari í lit, þar sem pensilförin hafa öðlast nánast hlutstæða efniskennd. Í þessum verkum er líkt og þessir sterku og allt að glannalegu litir, upphefji landið, rjúfi tengslin við raunveruleikann og gefi landinu ævintýrakenndan blæ. Kannski er þetta borgaralegt landslag, fagurfræðilegt en ekki nytsamlegt, sælureitur handan við veruleikann. Í þessu landslagi gerist fátt, engin sérstakur atburður, aðeins einstaka sinnum lítil kvenpersóna í forgrunni, nánast falin í landinu, samsömuð því í lit. Það sem undirstrikar þessa næsta yfirnáttúrulegu sýn á landið er hinn mikli fjöldi landslagsmynda sem hefur Þingvelli að myndefni, goðsögulegan reit í vitund þjóðarinnar.

Hafið, bátarnir, sjómenn og fiskvinnslukonur eru ennfremur næsta þjóðleg minni eða myndefni í list Gunnlaugs. Fiskibátarnir liggja við bryggju, kannski ein tvær persónur á hafnarbakkanum. Hann lætur sér nægja að draga upp frumdrætti bátanna og umhverfisins, og bátskilirnir ríma saman í lit. Yfir haf-/myndfletinum hvílir undarleg kyrrð. Og stundum beinir hann sjónum að sjómönnunum sem birtast líkt og hetjur, háleitar persónur, næsta trúarlegar. Og af síldarstúlkunum stafar dýrðarljóma. Í þessum myndum hefur Gunnlaugur sett til hliðar athafnir og gjörðir þessa fólks, slorið, vinnuhörkuna og þolraunina, og í stað þess málar hann umræðuna sem umlykur það, sjálfa mýtuna.

Ekki er hægt að ræða um myndlist Gunnlaugs Blöndal án þess að minnast á portrett-myndir hans og opinberar pantanir líkt og málverkið af Þjóðfundinum sem sett var upp í Alþingishúsinu árið 1956. Gunnlaugur málaði mikinn fjölda mannamynda og voru þær flest allar pantanir. Þessi verk vann listamaðurinn oftast með vönduðu handbragði, þó svo að vaxtarbroddurinn hafi ekki legið í þessum þætti listsköpunar hans og sjaldnast er hægt að segja að hann hafi lagt sál sína í verkið. Aftur á móti notaði hann sitt eigið myndmál og formskrift á hverjum tíma til að útfæra hvert myndverk.

Ljóst er að Gunnlaugur fór ekki varhluta af þeim hræringum sem áttu sér stað í frönsku listalífi þann tíma sem hann dvaldi í París, þar sem listamenn lögðu sig fram við að endurskilgreina listina og tengsl hennar við raunveruleikann. List Gunnlaugs ber þess merki. Að loknu akademísku námi, velur hann (meðvitað sem ómeðvitað) sér myndmál — expressjónisma — þar sem höfuðáherslan er lögð á litinn, tilfinningalegt og táknrænt gildi hans. En afstaða listamannsins til litarins var þó ávallt einkar tvíræð og í raun getum við sagt að liturinn í verkum Gunnlaugs hafi tvöfalda virkni. Annars vegar er liturinn sjálfvísandi tjáning listamannsins, þar sem litur og pensilför lifa sjálfstæðu lífi. Við tökum sérstaklega eftir þessum eiginleikum í bakgrunni mynda. Og við sjáum ennfremur að listamaðurinn leyfir sér oft og iðulega að skilja eftir ómálað léreftið að hluta. Þessi afstaða undirstrikar þá skoðun að málverkið lúti sínum eigin lögmálum fullkomlega óháð fyrirmyndinni. Þá er einnig vert að hafa í huga í þessu sambandi hversu oft listamaðurinn endurtekur ákveðin myndefni með breytilegum áherslum í lit. En það er einmitt með endurtekningunni sem listamaðurinn losar litinn, og reyndar formin, undan fyrirmyndinni.

Hins vegar er liturinn notaður til að útlista myndefnið og ljá því ákveðna merkingu. Og þegar við skoðum helstu myndefni listamannsins sjáum við að það er liturinn eða ákveðin litasambönd, sem upphefja myndefnið. Það er liturinn sem færir konuna, sjómanninn og landið yfir á annað svið handan við veruleikann. Sjómenn og fiskvinnslukonur eru hetjur og landið er unaðsleg hugsýn listamannsins. Liturinn helgar myndefnið.



MÓDEL
MODEL
1929

65x72 cm
olía á striga/oil on canvas
Bragi Einarsson

Gunnlaugur Blöndal á sér mikla sérstöðu í íslenskri listasögu. Á löngum listferli einbeitti hann sér að því að skapa myndmál, í senn innilegt og ástríðubundið, þar sem hann gaf okkur nýja og frumlega sýn á landið og opinberaði konuna í íslenskri myndlist af óvenjulegri munúð og listrænu innsæi.

Gunnar B. Kvaran

SUBLIME REALITY

From a distance his paintings look like fond mirages, moored boats, a landscape or female figures, generally naked, but closer up the paintings seem to dissolve, colour becomes colour and form becomes form, yet without the subjective signification of the works ever being erased. Gunnlaugur Blöndal introduced new subjects into Icelandic art and new ways of approaching them, and spent long periods abroad, especially in Paris where he adopted the attitudes and viewpoints of L'École de Paris while remaining perfectly conscious of his origin and nationality.

Gunnlaugur Blöndal belongs to the second generation of Icelandic artists, those who followed the pioneering sculptor Einar Jónsson and painters Ásgrímur Jónsson and Thórarinn B. Thorlákssón. Born in rural north Iceland in 1893, he moved at the age of two with his parents to the small northwestern town of Hvammstangi. There he grew up until the age of 16 when he decided to go to Reykjavík to study woodcarving (with Stefán Eiríksson), a typical starting-point for artists in the early part of the century to approach their creative vocations. Part of the explanation for this choice of study probably lies in the vague ideas entertained by Icelanders at this time about art or the notion of art, besides which woodcarving was the only "art subject" taught then in the capital. In most cases, woodcarving would serve as a kind of preparatory school for young artists before they went to study abroad, and few of them would use the medium to express and mediate their creativity later on. Some, however, made temporary use of their carving skills, in Iceland and abroad, as an extra source of income.

On completing his woodcarver's apprenticeship in 1913, Gunnlaugur Blöndal set off for Copenhagen, determined to study art. He had already been drawing and painting profusely since early childhood, and paintings such as the 1913 scene from Stykkishólmur testify to his talent for drawing and in particular colouring, despite bearing the clear stamp of a novice. En route to Copenhagen, the ship called at Edinburgh, where Blöndal gained his first glimpses of art museums and world art. In Copenhagen he embarked on a course in drawing at the Technical College, as most of his compatriots did before they were admitted to the Royal Danish Academy. But Blöndal did not complete this move then, returning instead to Reykjavík where he stayed for two years until he decided to go abroad again, applying for a place this time at the Oslo Academy of Art. There he studied for two years with Christian Krogh, the head teacher and principal of the academy who was also one of Norway's most respected contemporary painters. Despite the very conventional teaching and prevailing artistic notions within the academy, Blöndal's studies in Oslo were both systematic and rewarding and in effect mark the beginning of his artistic career. During these years his eyes began to be opened towards art in the modern sense, as he familiarized himself with galleries, took a liberal view of French contemporary art and was particularly impressed by the works of Renoir and Matisse. Certainly, the exhibitions Blöndal saw in Oslo and the guidance of his teacher would play a crucial role in his future perception of art. Judging from the paintings he made in Oslo in 1917 after only one year of study, he progressed by leaps and bounds in terms of skills, especially in drawing. These are paintings and drawings in the spirit of his mentor, realist works with deep insight into their subject. And his landscape of Snæfellsjökull glacier, painted in 1918, clearly shows the fine command of the naturalist pictorial structure that he had achieved by then. But he longed to move on in more than one sense and after two years in Oslo he travelled south to the European mainland. He visited Germany first, spending most time in Karlsruhe, then Vienna and Positario, the artists' colony in southern Italy where he would spend six months working freely on his art.

After extensive travels in Europe, which was seething with new ideas, Blöndal returned to Iceland and, two

years later, held his first solo exhibition in the Reykjavík YMCA building. This was a collection of conventional academic realist works, masterfully developed, and during this period it was mainly in drawings that his line-work was becoming freer. The exhibition was enthusiastically received and led to him being privately sponsored to go abroad again for further study, this time to France where he would spend the next five years, until 1929.

The early part of the century and the years between the wars were a period of great turmoil on the European art scene in which Paris played a large and important role. Foreign artists flocked there, soon developing a distinct school of painting, L'École de Paris. The first arrivals at the dawn of the century, including Pascin from Munich, Modigliani from Italy, Chagall from St. Petersburg, Kisling from Croatia, Krémégne from Vilnius and Fuijita from Japan, lived in dire poverty in the Montparnasse artists' quarter. After World War I, there was an influx from Russia, mainly of Russian Jews such as Terchkomitch, Landskoy, Charcoune, Pougny, Poliakoff, Hoslasson and Chaporal. They had various common traits, such as having been forced to leave the land of their birth and bringing with them exotic cultures which merged with the dominant artistic ideas of the time. Frequently, the creative result was singularly fertile and open, but nonetheless bore the stamp of its origin.

Cosmopolitan Paris was a welter of diverse artistic concepts at this time. Some artists were still developing on the theoretical precepts of cubism, while others continued to extend fauvist ideas in richly expressive paintings. Surrealism was just around the corner — the Manifesto was published in Paris in 1924 — and other artists were beginning to venture into the abstract. During the 1920s, a strong return to tradition could also be discerned when artists strove, often with decisively figurative paintings, to reconcile traditional and contemporary values.

Gunnlaugur Blöndal entered this artistic maelstrom in 1923 and settled in Montparnasse, the home of so many colourful bohemians. The economy was improving in Paris and there was dynamic growth in the gallery business, not least because of American involvement in it.

Blöndal was clearly open to new influences, and sought them. Initially he joined André Lhote's academy which had been founded in 1922, then moved to L'Atelier libre which Fernard Léger set up in 1924 in league with Ozenfant, Laurencin and Exter. In interviews, Blöndal has also stated that he received instruction from the French artist Metzinger. But the interesting point about these artist/teachers is that they were all attached to cubism to a greater or lesser degree, and all of them took firmly theoretical and intellectual views of art. For all the instruction he received from these mentors and masters, Blöndal frequently claimed that the works of Utrillo and Modigliani had impressed him most, and also that he was under a considerable influence from the fauvists. What is certain is that Blöndal revalued the standpoint towards realist painting that he had adopted during his student years in Norway. It is not unlikely that the theoretical discussion and teaching of Lhote and Léger led him to realize the independent effect of the painting. The canvas posited an independent pictorial world which for all its perfectly abstract or figurative quality still obeyed its own laws and allowed form and colour to appear with differing signatures and elaborations. He had certainly come a long way from Krogh's notions of teaching and the realistic painting at the Oslo Academy of Art.

Blöndal's art underwent rapid change during his Paris years. He associated freely with unlike ideas of art and experimented with diverse styles. In his works from this phase we catch glimpses of Modigliani, Utrillo, Kisling and even Van Gogh, and he discovered a new subject — the female figure and its nudity — which would accompany him for the rest of his artistic career. This was patently a magnificent phase in his progress towards artistic maturity, when he enjoyed the freedom to pick and choose and develop ideas, subjects and techniques that matched his own aspirations.

He took part in joint exhibitions in Paris and Copenhagen to consistent critical acclaim. Kristján Albertsson, for example, in an article in Morgunbladid on August 27, 1930, describes how "I met the painter at the Commercial College in Reykjavík where he has a studio. He showed me cuttings from the French press.

Praise — and praise again." Albertsson goes on to quote a French critic who had said that "Of the Nordic painters, three are now most renowned in Paris: the Norwegian Per Krogh, the Swede Ellis Wallin and the Icelander Gunnlaugur Blöndal." The article ends with Albertsson's claim that "I have a feeling that a great and unusual future awaits him."

It is no exaggeration to say that Gunnlaugur Blöndal captivated the critics, and art lovers in general, with his Parisian works and began to establish a place for himself on the French art scene. He was acknowledged as an active member of L' École de Paris, as shown by his invitation to exhibit at the renowned Billiet gallery on the rue La Boétie in 1931. Critics lavished praise on the show, especially his landscapes which were described as "near-transparent, profound and ethereal." The Musée National du Luxembourg in Paris even bought one of his scenes of Reykjavík harbour. For the following decade Blöndal resided in Copenhagen (with his wife, the Danish artist Inger Löcht) and held numerous exhibitions. Some were in Denmark, where he was referred to by the press as a Franco-Icelandic artist. He maintained his Paris contacts and was invited to exhibit there with L'École de Paris, and also outside France, in countries including Japan.

Although certain allusions can be traced through Blöndal's formal structures in the 1920s and into the mid-1930s, there is a clear consistency to be found in the texture and role of colour. Whether using pastel, watercolours or oils, he strives to capture the clarity of the subject. The viewer's eye does not come to rest at the colour's surface but is swept inside a voluptuous and enchanting pictorial world in which cryptic forms and soft light, facial expressions, the weather and the time of day spawn frequent notions of solitude and even melancholy.

Gunnlaugur Blöndal concentrated on a few pictorial subjects. Besides his portraits and public commissions, he painted landscapes, seascapes and harbour scenes (especially from the northern town of Siglufjördur), fish workers, and of course the female nudes which were unquestionably one of the major elements in his creative work. He was the first Icelandic artist to employ this subject in so systematic a fashion, and one reason for his choice may be that during his stay in Paris in the 1920s the female figure and female nude were dominant subjects among a large group of conventional and progressive artists alike, such as Picasso, Matisse, Bonnard, Kisling and Pascin. In his female figures and nudes, Blöndal avoids detailed depictions of his subject, but rather is content to suggest, through vague outlines and modelling, an image for the viewers of the works to develop, giving them scope to extend and complete the work by building on their own contemplations. It is precisely this quality which strengthens the viewers' illusion and makes them into active participants in the



PÉTUR EINARSSON
1917
46x33 sm
olía á striga/oil on canvas
Einkaeign/Privately owned

Listasafn Reykjavíkur
— Bókasafn —

work. Perceptive associations become deeper and the sexual and hedonistic signification more convincing.

Early on, he pictorialized his female figures and nudes with soft lines and light which envelops the body. The picture is often cut off in a comparable manner, just below the breasts or down to the waist; full nude studies were rare for him during these years. The most frequent focal point is the breasts (covered, but unveiled by the artist), which lends the paintings an ambiguous significance and connotes at once the figures of a mother and a lover. There is rarely any interaction between the audience and the model in these paintings, no eye contact and no direct challenge. Generally, too, the female appears to imagine that she is alone as she washes, combs her hair, sleeps or ponders, with the artist/viewer posited as a voyeur.

In the 1940s and 50s the artist strove to intensify his colours at the same time as his brushwork and drawing as a whole became much more impulsive. Now, the viewer dwells upon lines and colours, with less opportunity of reproducing the carnal tactile quality of the flesh. On the other hand, the model's expression, demeanour and pose seem more daring, even challenging. This new treatment of colour and drawing moved the painting increasingly from the realm of illusion and towards a completely symbolic plane. At the same time, a certain shift in signification seemed to occur. The hedonistic vision once revealed in the subject itself, the female nude, perhaps became inherent in the painting itself, in the voluptuous use of colour and brushwork.

Landscape is another subject which became particularly prominent in Blöndal's repertoire after his return to Iceland on the eve of World War II. He had, in fact, already painted landscapes, striving to convey the effect induced by the land, with transparent and clear colours which captured the atmosphere and shades of different weather to good effect. His later landscapes became simpler and more strongly coloured and their brushstrokes approached an objective material quality. Their strong and almost garish colours seem to sublimate the land, break its bond with reality and lend it a fabulous air. Perhaps this is a bourgeois landscape, aesthetic rather than useful, an idyll beyond reality. No particular action takes place there, only the occasional female figure in the foreground, almost concealed in the land, identified with it through colour. What underscores this almost supernatural vision of the land is the large number of landscapes from the ancient parliament site of Thingvellir, which in the national consciousness of the Icelanders was a historical and legendary sanctuary.

The sea, boats, fishermen and women fish workers are another quasi-national motif or subject in Blöndal's art: fishing boats moored at a jetty, a figure or two on the wharf. He makes do with sketching rough outlines of the boats and their surroundings, their keels in compatible colours. Over the sea/pictorial surface, a peculiar calm reigns. And sometimes he focuses on the fishermen to make them heroic and lofty, almost religious, and his women fish workers radiate a glorious glow. In these paintings, Blöndal has cast aside the actions and deeds of these people, their slogging and toil and exertion, painting instead the dialogue that encircles them, the myth itself.

No discussion of Gunnlaugur Blöndal's art would be complete without mentioning his portraits and public commissions, such as that depicting the meeting in 1851 where independence movement leaders confronted Danish colonial officials, which was hung in Iceland's parliament house in 1956. He painted a large number of portraits, virtually all of them commissioned. In general he dispatched them painstakingly and skilfully, although this was not his most flourishing artistic field and he can rarely be said to have put his heart into them. On the other hand, he employed his own pictorial language and écriture to develop each one individually.

As his works show, Gunnlaugur Blöndal was clearly affected by the turbulence on the French art scene during his stay in Paris, when artists were striving to redefine art and its relationship with reality. On completing his academic studies he opted (consciously and unconsciously) for a pictorial language, expressionism, whose main emphasis was the emotional and symbolic value of colour. Yet there was always a sharp ambiguity in his attitude to colour, which in effect



SNÆFELLSJÖKULL
SNÆFELLSJÖKULL GLACIER
1918

52x69 sm
olía á striga/oil on canvas
Ingibjörg Faaberg

operates on two different levels in his work. On the one hand, it is a self-referent expression by the artist in which the colour and brushstrokes live a life of their own. This is a quality we find in particular in his backgrounds, and we notice how he invariably leaves part of the canvas unpainted, as if to underline the notion that the painting obeys its own laws, completely independent of the original. It is also worth recalling his frequent repetition of certain subjects with different emphases in their colouring. Repetition allows the artist to liberate his colour, and in fact his forms as well, from their original.

On the other hand, Blöndal uses colour to define the subject in detail as well and lend it a specific signification. Examining his main subjects, we see that it is colour or certain hues that sublimate them. It is colour that transports the female figure, the fisherman and the land onto another plane beyond reality. Fishermen and women fish workers are heroes, and the land is the artist's enraptured vision. Colour sanctifies the subject.

Gunnlaugur Blöndal occupies a very distinct position in Icelandic art history. In the course of his long career he concentrated on forging a pictorial language, at once ingenuous and passionate, through which he offered a new and original vision of the land and revealed the female figure in Icelandic art with exceptional voluptuousness and artistic insight.

Gunnar B. Kvaran

FRÖNSK DANSMÆR

FRENCH BALLERINA

1925

100 x 80 sm

olía á striga / oil on canvas

Seðlabanki Íslands / Central Bank of Iceland



REYKJAVÍKURHÖFN

REYKJAVIK HARBOUR

1928

65 x 50 sm

pastel á pappír / pastel on paper

Listasafn Árnesinga / Árnessýsla Folk and Art Museum



MAÐUR OG KONA

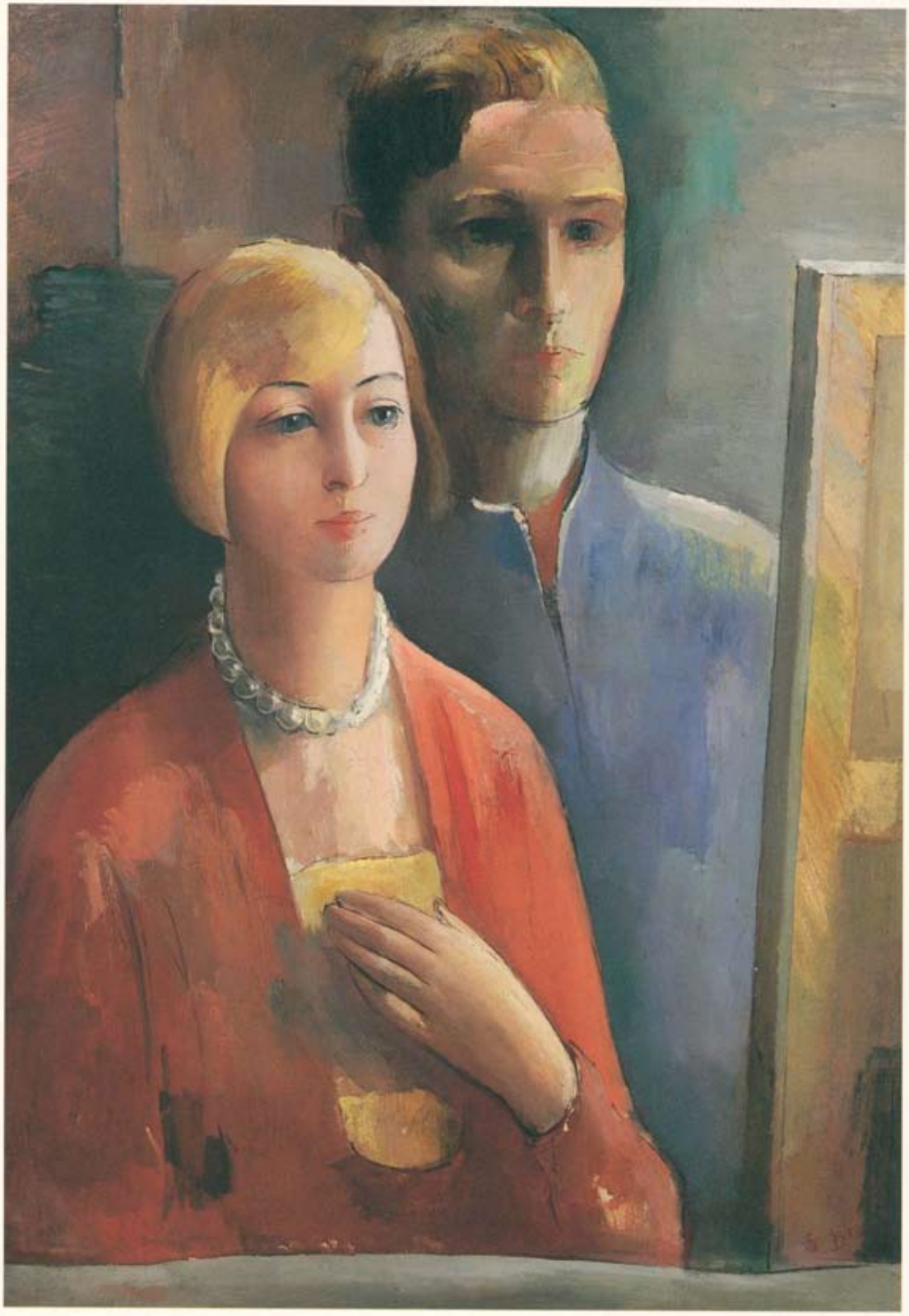
MAN AND WOMAN

1929

91,5 x 64 sm

olía á striga / oil on canvas

Listasafn Íslands / National Gallery of Iceland

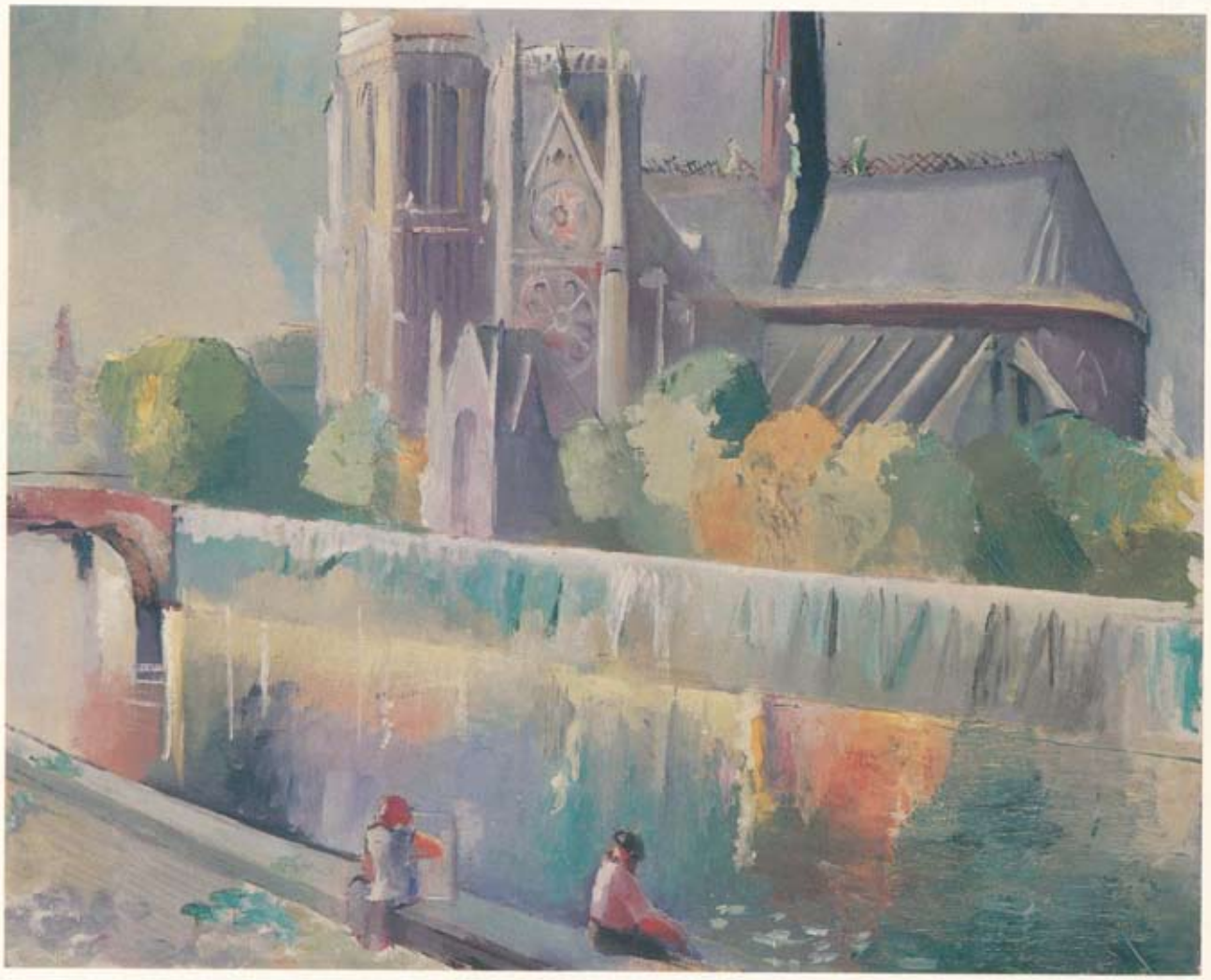


NOTRE DAME

58 x 71 sm

olía á striga / oil on canvas

Jóhann L. Jónasson



FRÁ HÖFNINNI

THE HARBOUR

45 x 55 sm

olía á striga / oil on canvas

Listasafn Reykjavíkur / Reykjavík Municipal Art Museum, Kjarvalsstaðir



KONA MEÐ RAUÐA HANSKA

WOMAN WITH RED GLOVES

1932

79 x 59 sm

olía á striga / oil on canvas

Einkaeign / Privately owned



KONA MEÐ BLÓM Í HÁRI

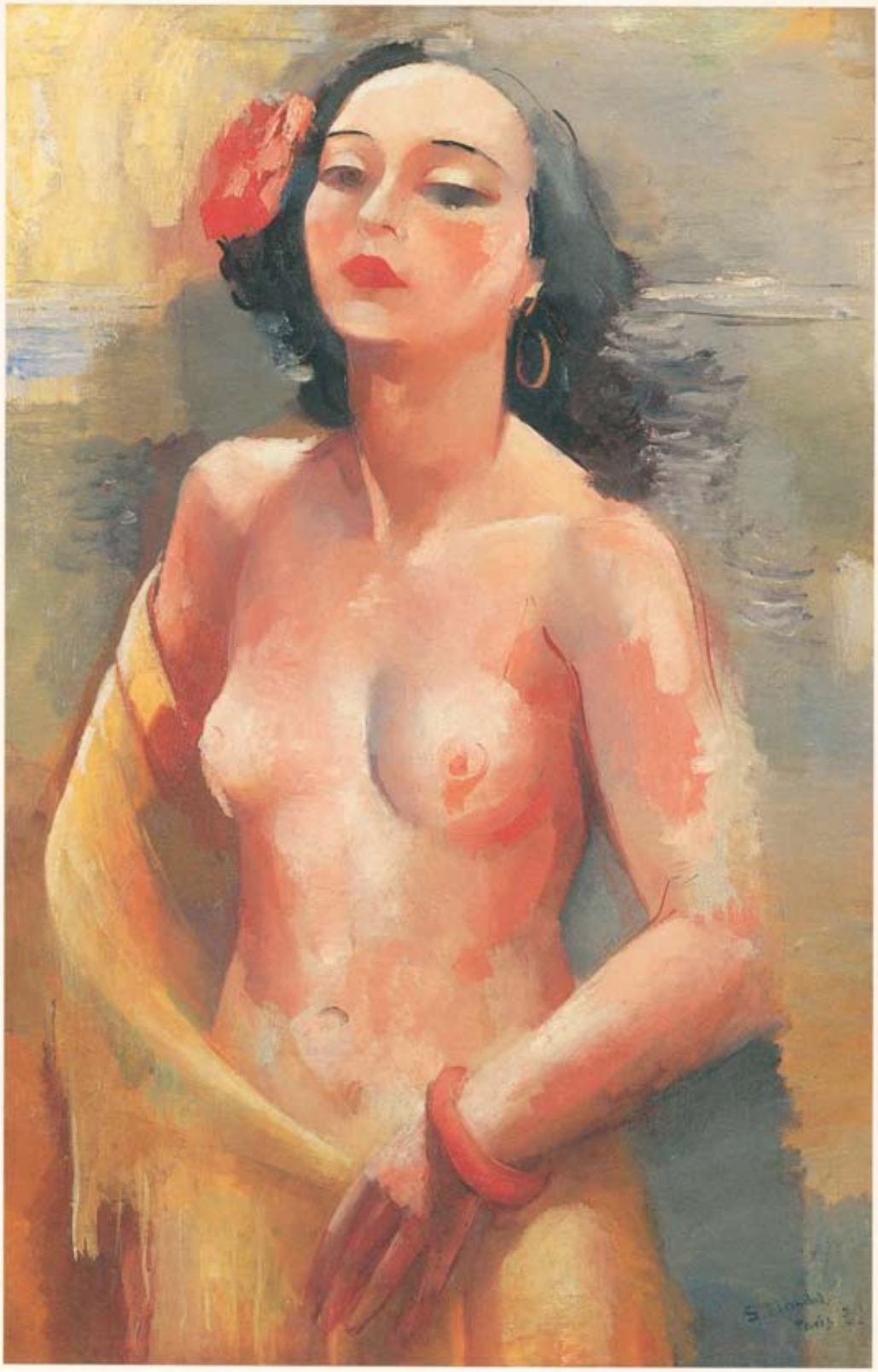
WOMAN WITH A FLOWER IN HER HAIR

1932

90 x 58 sm

olía á striga / oil on canvas

Einkaeign / Privately owned



Í SÓLBAÐI

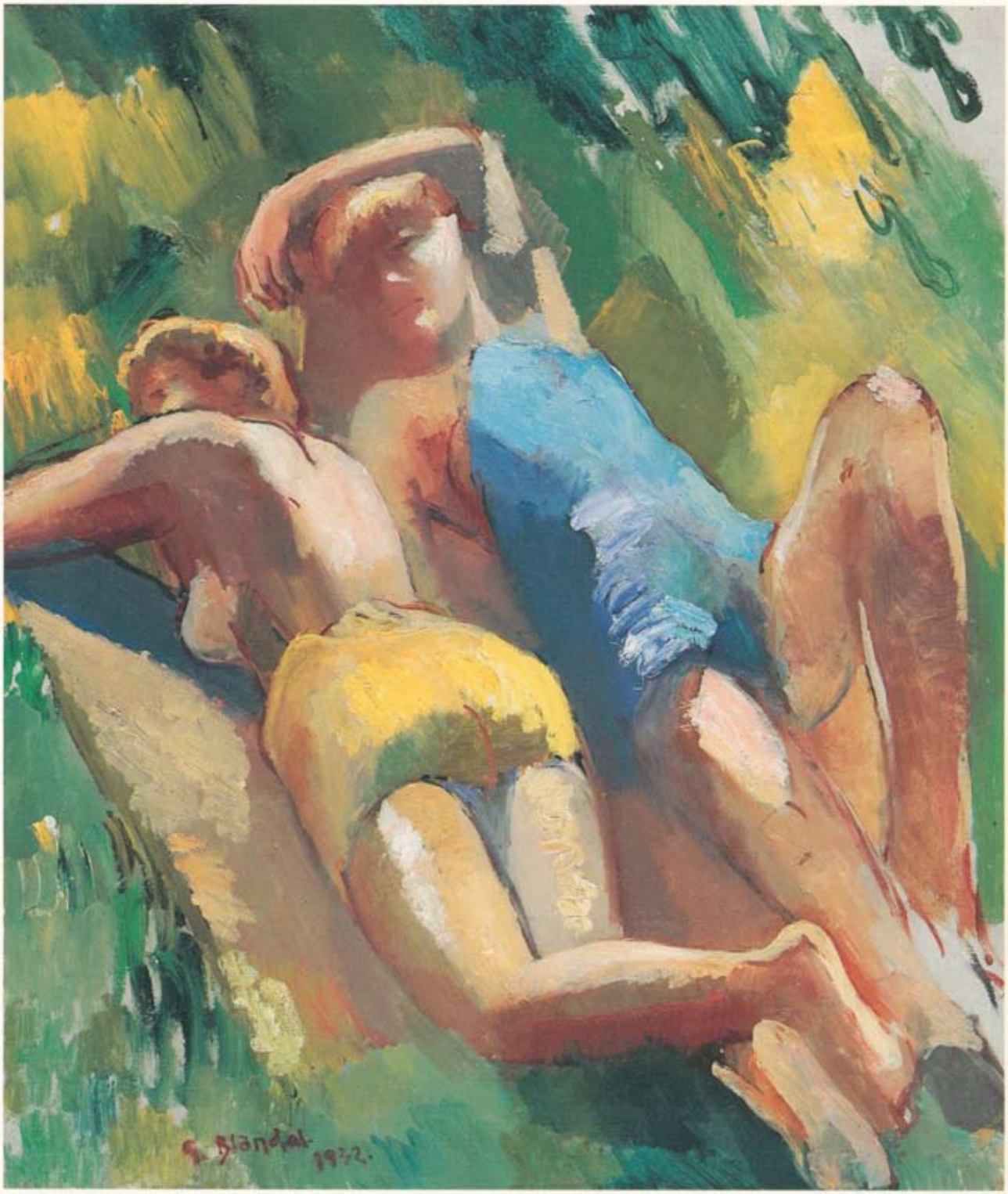
SUNBATHING

1932

69 x 59 sm

olía á striga / oil on canvas

Listasafn Reykjavíkur / Reykjavík Municipal Art Museum, Kjarvalsstaðir


S. Blandat
1972.

SOFANDI KONA

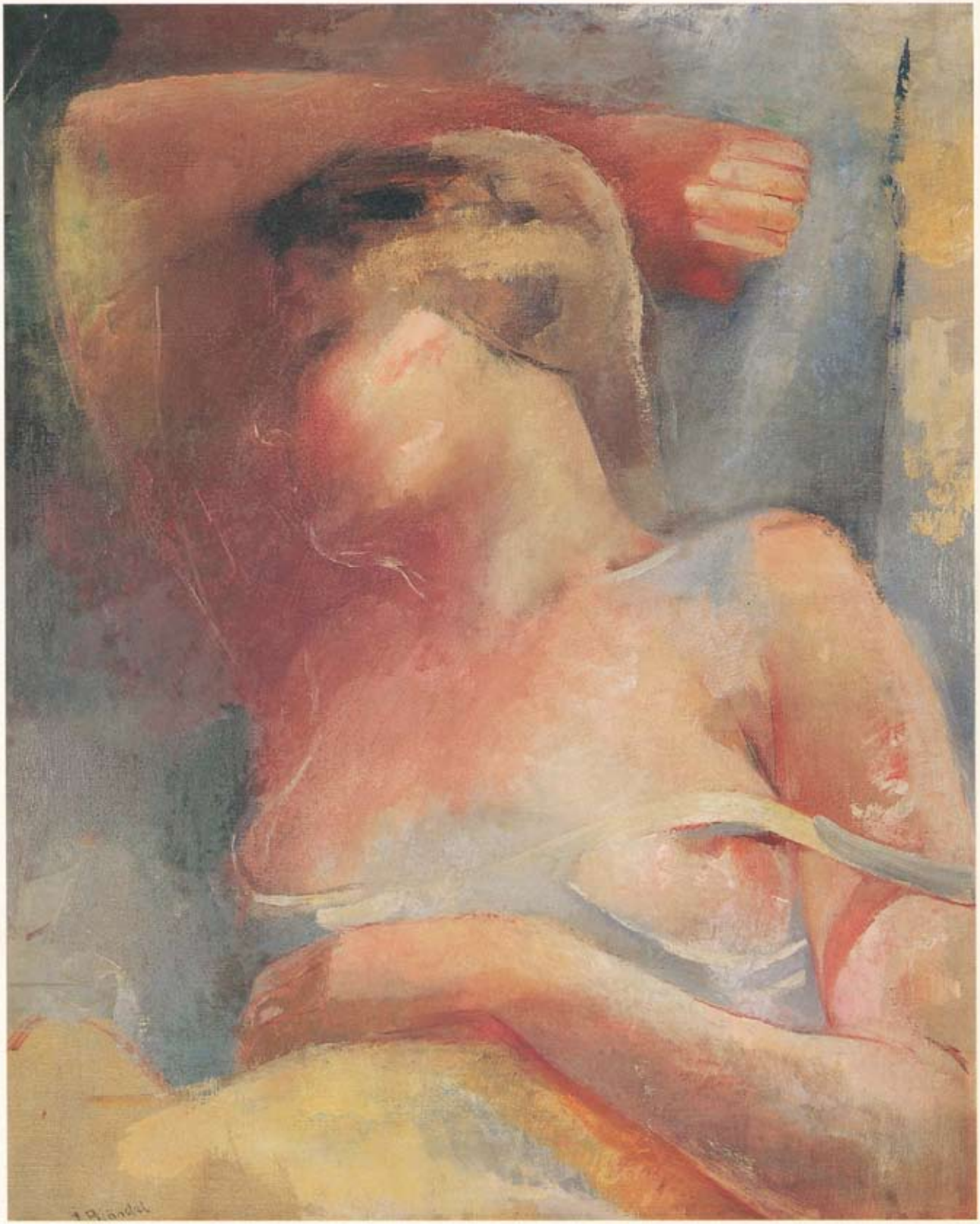
SLEEPING WOMAN

UM 1933

60 x 50 sm

olía á striga / oil on canvas

Bragi Einarsson



SÍLDARSTÚLKA

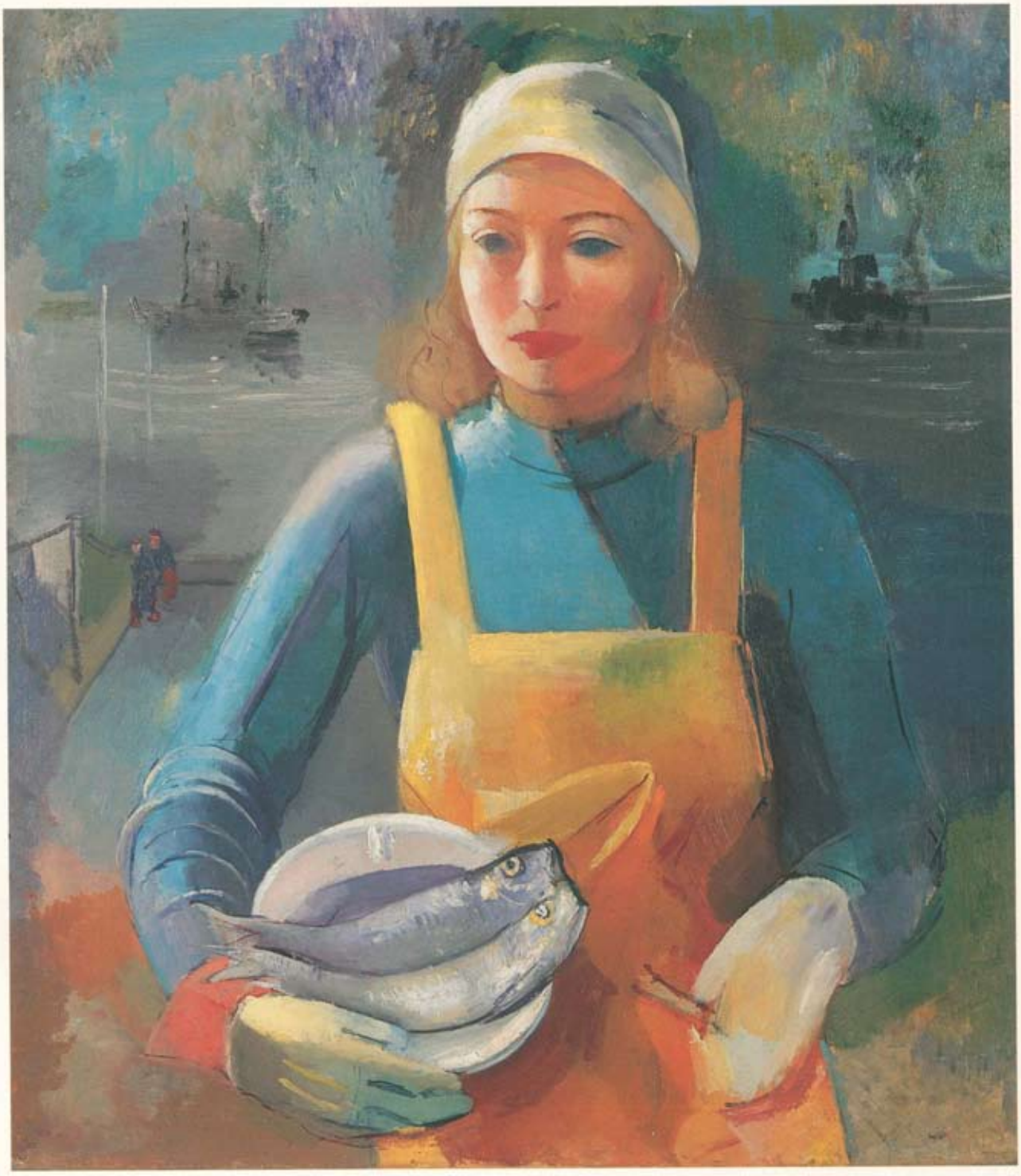
HERRING WORKER

1934

85 x 75 sm

olía á striga / oil on canvas

Félagsstofnun stúdenta / Student Service Centre at the University of Iceland



SÍLDARSTÚLKA

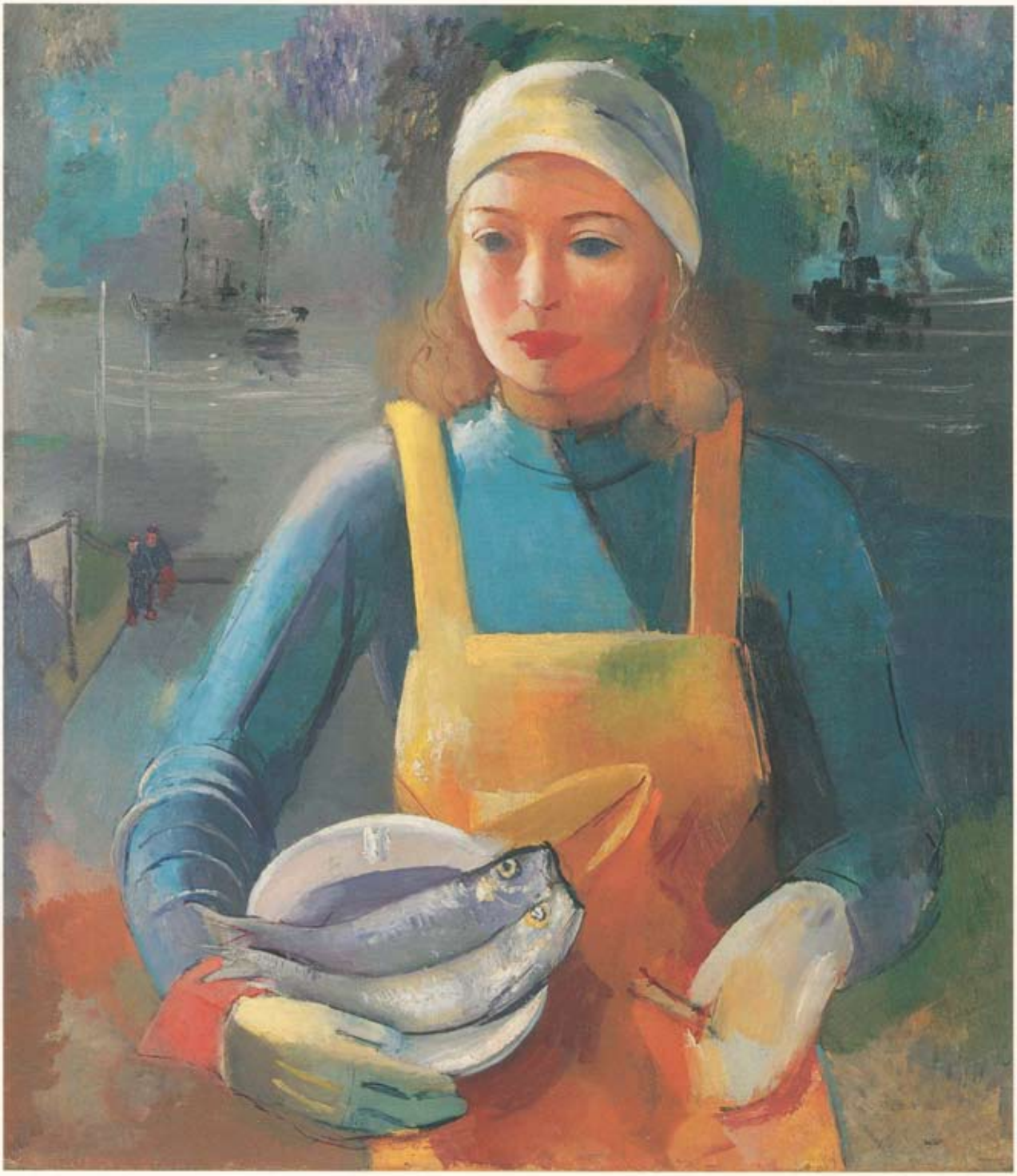
HERRING WORKER

1934

85 x 75 sm

olía á striga / oil on canvas

Félagsstofnun stúdenta / Student Service Centre at the University of Iceland



LANDSLAG FRÁ MÝVATNI

FROM LAKE MÝVATN

1935

65 x 90 sm

olía á striga / oil on canvas

Einkaeign / Privately owned



MÓDEL

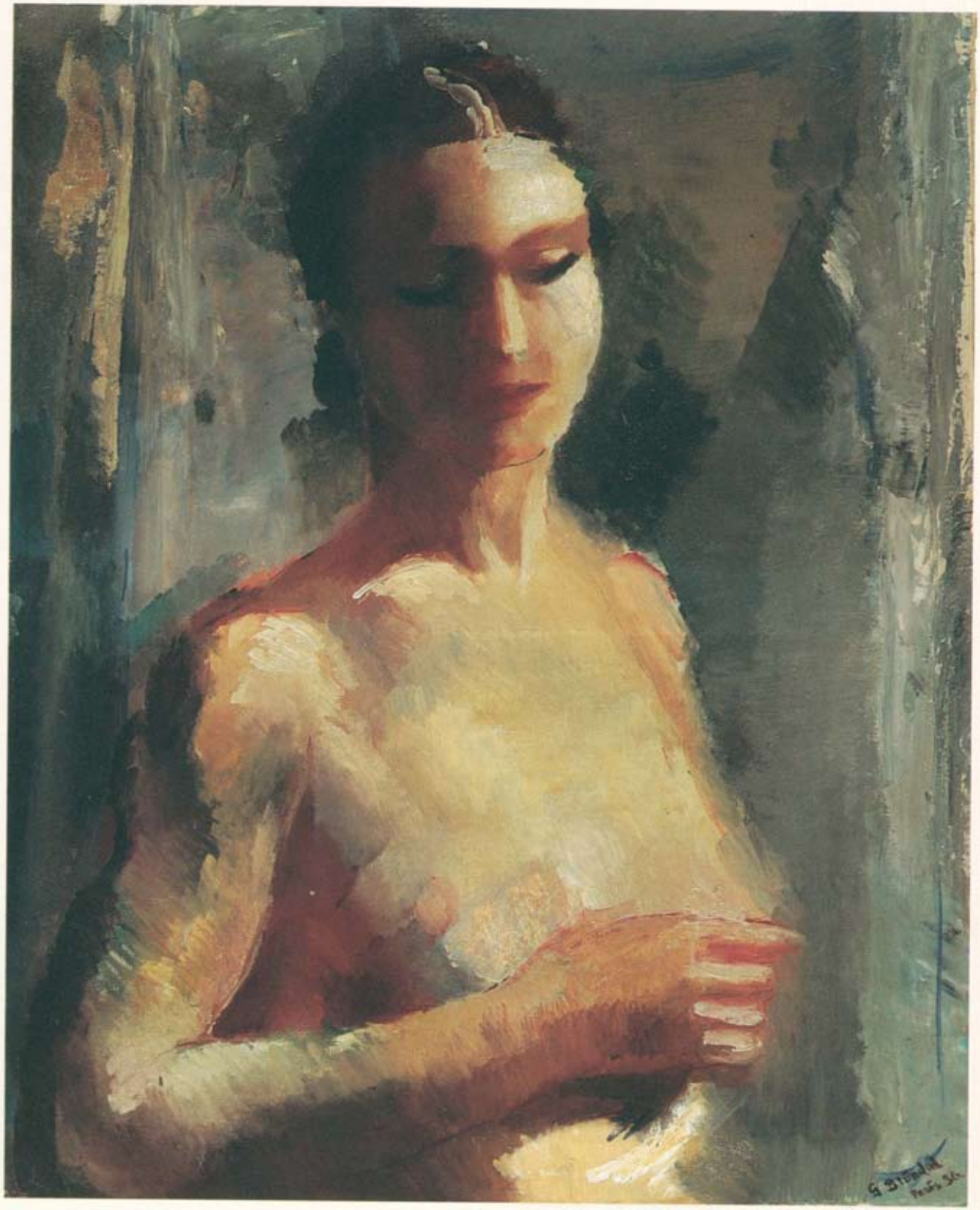
MODEL

1936

64 x 52.5 sm

olía á striga / oil on canvas

Listasafn Reykjavíkur / Reykjavík Municipal Art Museum, Kjarvalsstaðir



STÚLKA MEÐ GREIÐU

GIRL WITH COMB

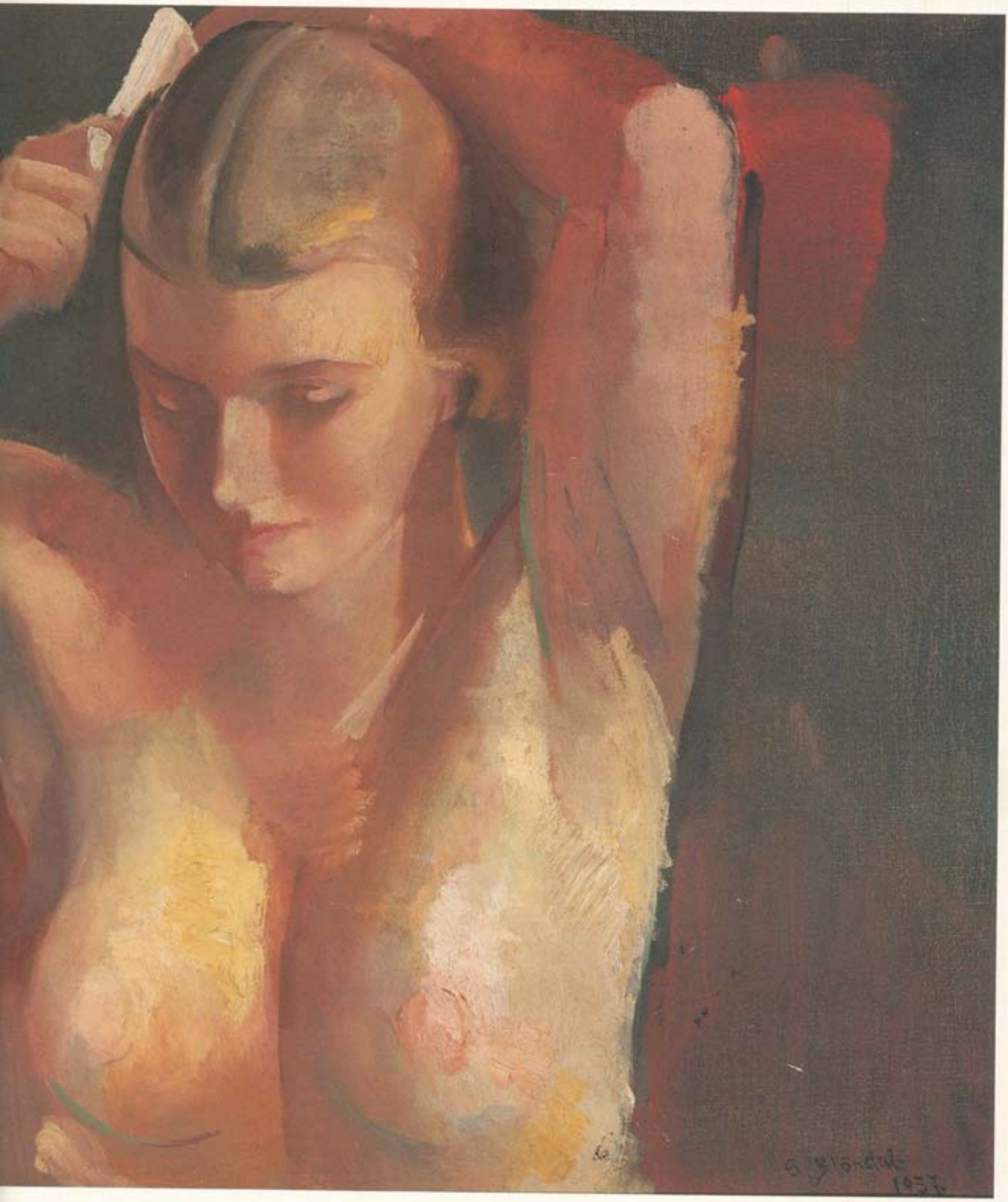
1937

74 x 60 sm

olía á striga / oil on canvas

Listasafn Reykjavíkur / Reykjavík Municipal Art Museum, Kjarvalsstaðir





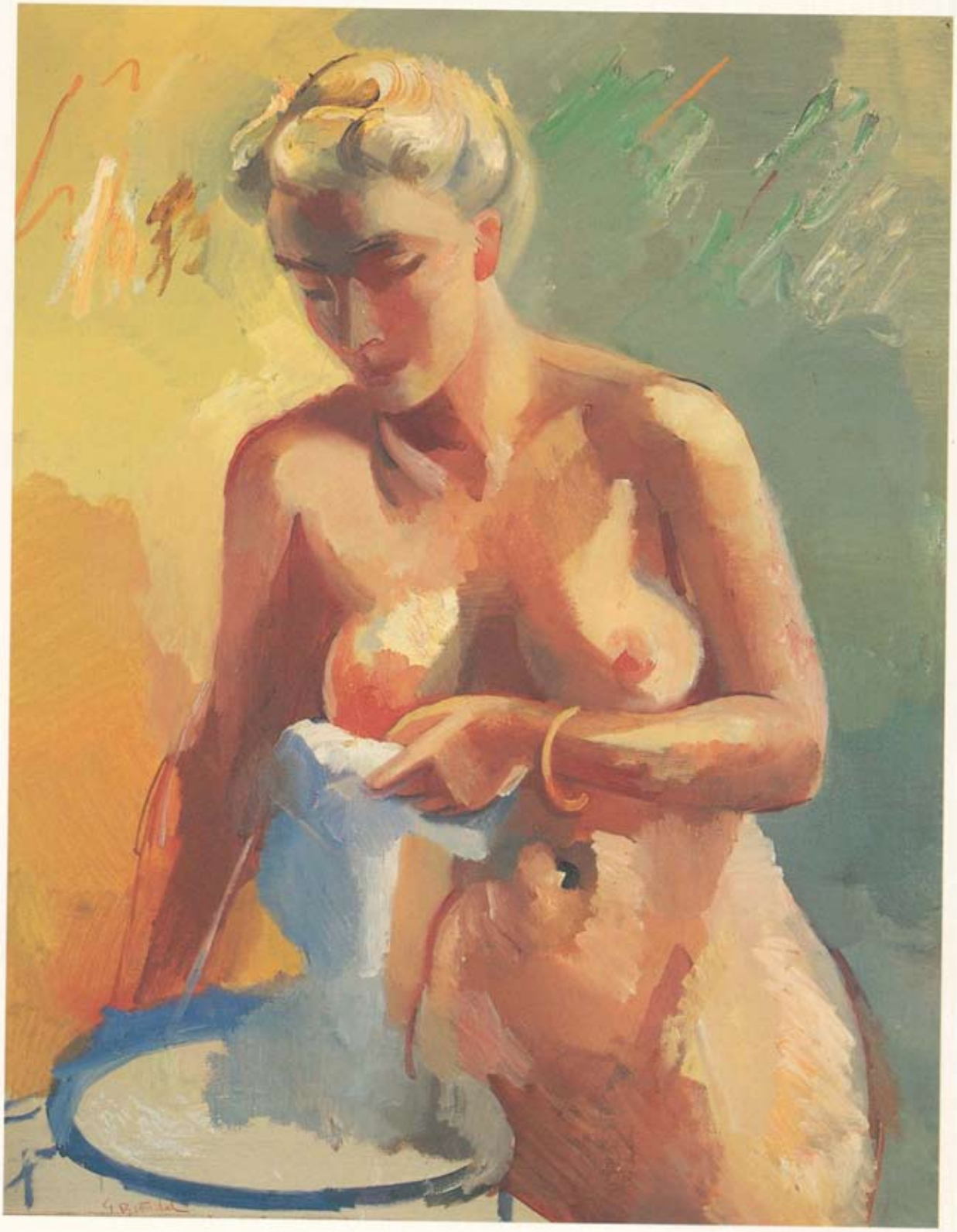
KONA VIÐ ÞVOTTASKÁL

MORNING BATH

100 x 80

olía á striga / oil on canvas

Jóhann L. Jónasson



FRÁ ÞINGVÖLLUM

FROM THINGVELLIR

1946

83 x 119 sm

olía á striga / oil on canvas

Elísabet Jónasdóttir og Kristján Karlsson



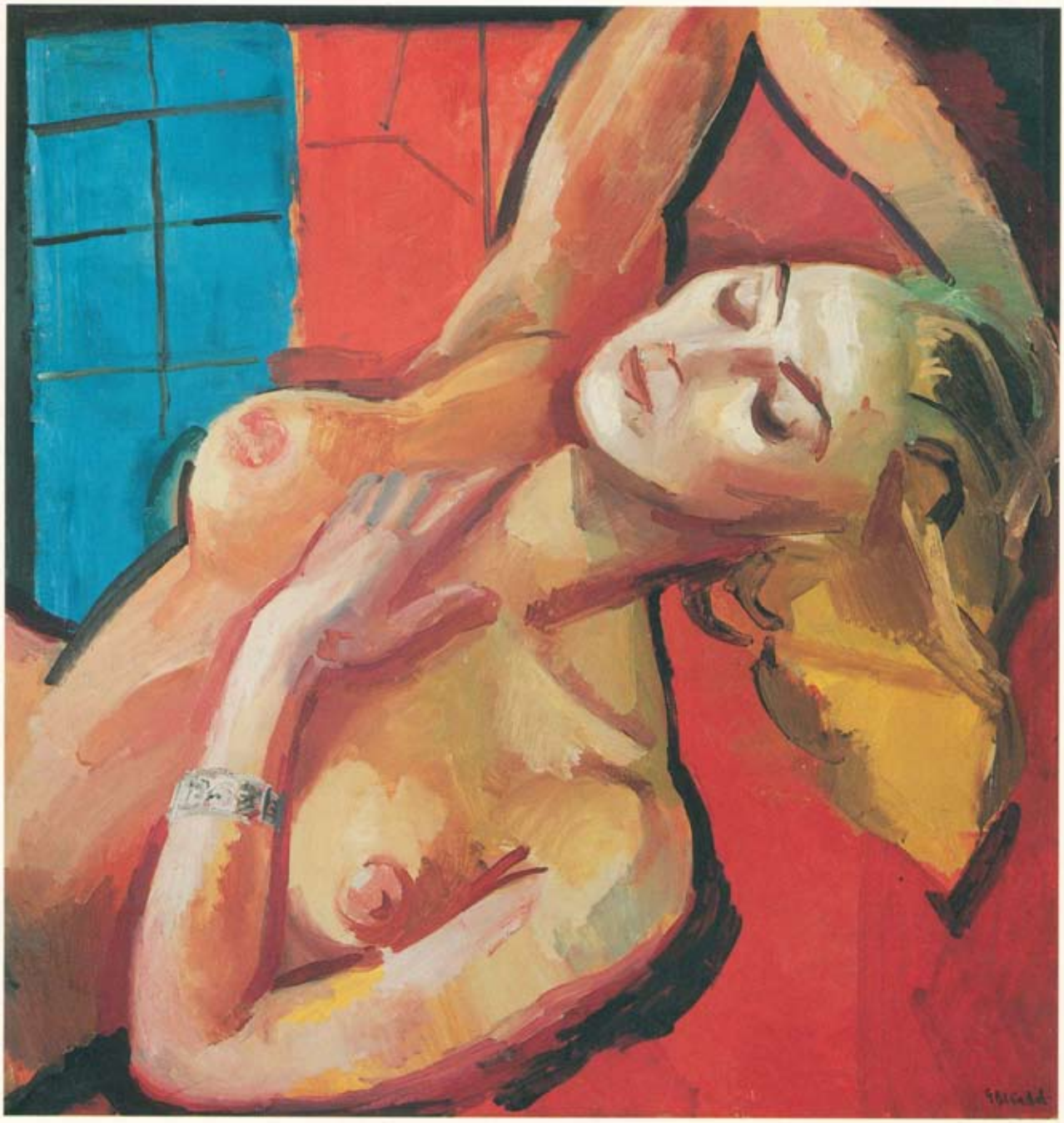
MÓDEL

MODEL

84 x 81 sm

olía á striga / oil on canvas

Ívar Daníelsson



Í GRÁBRÓKARHRAUNI

FROM BORGARFJÖRDUR

1955

89 x 124 sm

olía á striga / oil on canvas

Elísabet Jónasdóttir og Kristján Karlsson



FRÁ ÞINGVÖLLUM

FROM THINGVELLIR

95 x 125 sm

olía á striga / oil on canvas

Höskuldur Ágústsson og Áslaug Ásgeirsdóttir



MÓDEL

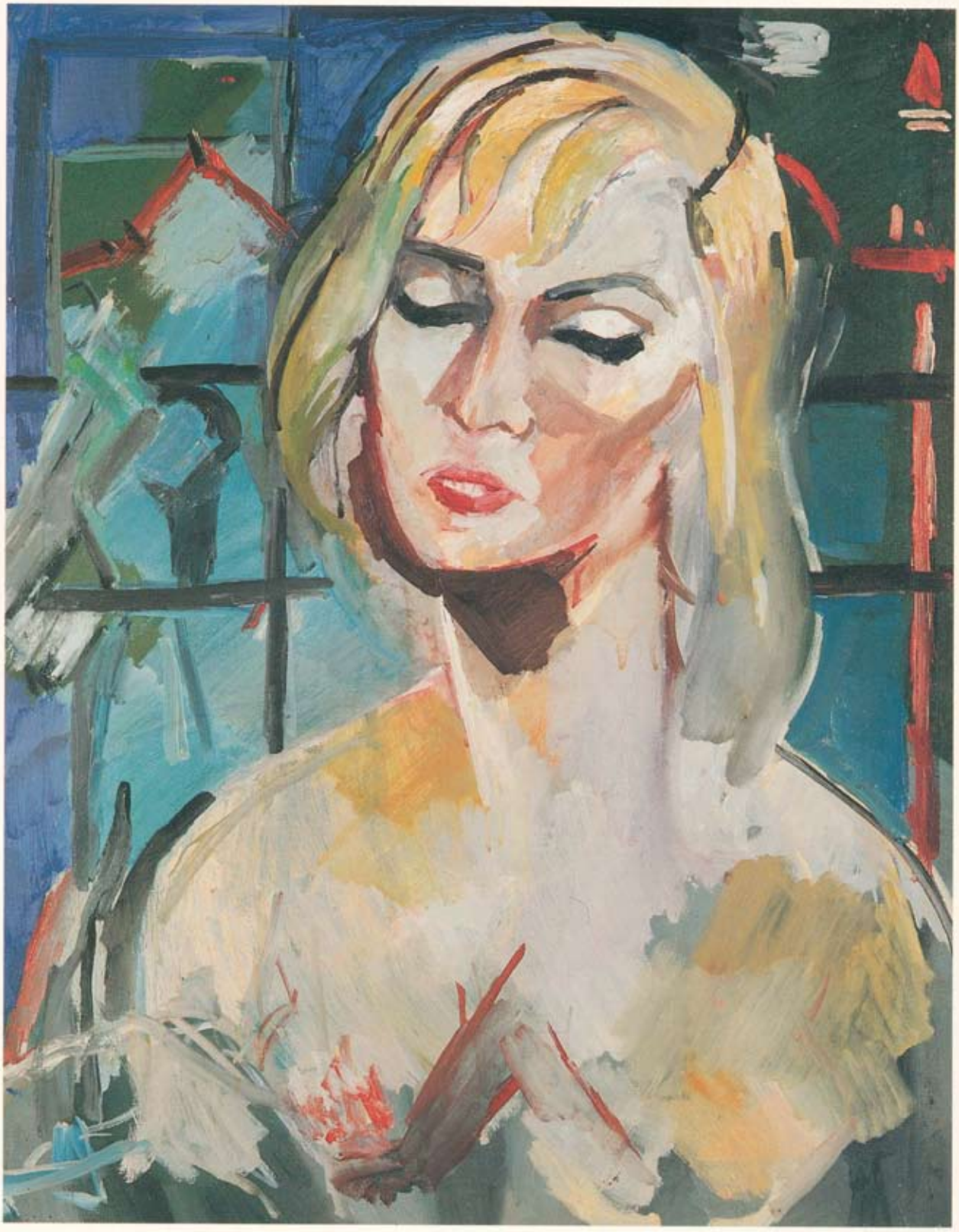
MODEL

1962

75 x 60 sm

olía á striga / oil on canvas

Rakel Olsen



SJÁLFSMYND

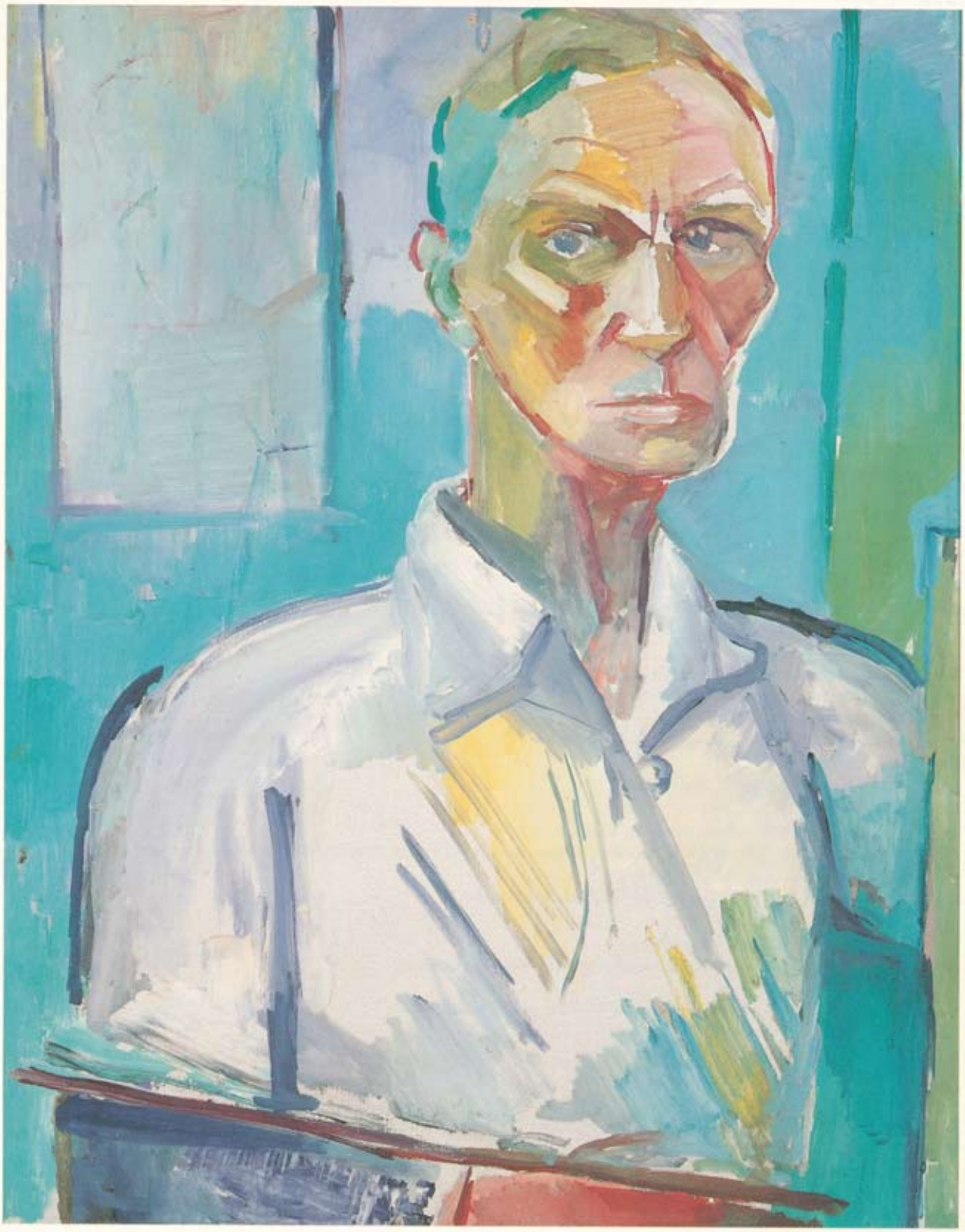
SELF-PORTRAIT

1962

69.5 x 54.5 cm

olía á striga / oil on canvas

Listasafn Reykjavíkur / Reykjavík Municipal Art Museum, Kjarvalsstaðir



Gunnlaugur Pétur Blöndal
1893-1962

Helstu sýningar/*Main exhibitions:*

1922 Reykjavík, KFUM/*Reykjavík, YMCA*
1925 París, Salon d´Automne/*Paris, Salon d´Automne*
1926 Reykjavík, Góðtemplarahúsinu/*Reykjavík*
1926 París, fimmta sýningin á „Norrænni list"/*Paris, 5th Nordic Art exhibition*
1926 París, Galerie Billiet/*Paris, Galerie Billiet*
1926 Tokyo, samsýning með frönskum málurum/*Tokyo, joint exhibition with French artists*
1927 París, Carmin/*Paris, Carmin*
1927 Kaupmannahöfn, Charlottenborg, samsýning á íslenskri list/*Copenhagen, Charlottenborg, joint Icelandic art exhibition*
1928 Kaupmannahöfn, Holger Ferlov/*Copenhagen, Holger Ferlov*
1928 Stokkhólmi/*Stockholm*
1928 Hamborg/*Hamburg*
1928 Kiel, samsýning/*Kiel, joint exhibition*
1930 Kaupmannahöfn, Kinagaarden/*Copenhagen, Kinagaarden*
1930 París, Salon d´Automne/*Paris, Salon d´Automne*
1931 London/*London*
1932 Kaupmannahöfn, Christian Larsen/*Copenhagen, Christian Larsen*
1932 Stokkhólmi, samsýning/*Stockholm, joint exhibition*
1932 Reykjavík, húsi Nathans & Olsen/*Reykjavík*
1932 Brüssel/*Brussels*
1932 París, Galerie Billiet/*Paris, Galerie Billiet*
1933 Kaupmannahöfn, Christian Larsen/*Copenhagen, Christian Larsen*
1936 Kaupmannahöfn, Arnbak/*Copenhagen, Arnbak*
1938 Stokkhólmi, Konstnärhuset/*Stockholm, Konstnärhuset*
1938 Björgvin, samsýning/*Bergen, joint exhibition*
1938 Óðinsvéum/*Odense*
1938 Gautaborg, samsýning/*Gothenburg, joint exhibition*
1941 Árósar, samsýning/*Århus, joint exhibition*
1947 Ósló, samsýning/*Oslo, joint exhibition*
1948 Kaupmannahöfn, samsýning/*Copenhagen, joint exhibition*
1949 Stokkhólmi/*Stockholm*
1950 Helsinki, samsýning/*Helsinki, joint exhibition*
1952 Brüssel/*Brussels*
1955 Barcelóna, La Pinacoteca/*Barcelona, La Pinacoteca*
1961 Reykjavík, Listasafni Íslands, yfirlitssýning á vegum menntamálaráðs/*Reykjavík, National Gallery of Iceland, retrospective*
1962 Reykjavík, Góðtemplarahúsinu/*Reykjavík*
1962 Kiel, samsýning íslenskra listamanna/*Kiel, joint Icelandic exhibition*
1963 Reykjavík, Bogasal/*Reykjavík*
1967 Lübeck, samsýning/*Lübeck, joint exhibition*
1993 Reykjavík, Kjarvalsstöðum, Aldarminning/*Reykjavík, Kjarvalsstaðir, Centenary*

Opinber söfn sem eiga verk eftir listamanninn/*Works in public collections:*

Hafnarborg/*Hafnarborg*
Listasafn ASÍ/*Labour Unions' Art Gallery*
Listasafn Árnesinga/*Árnessýsla Folk and Art Museum*
Listasafn Háskóla Íslands/*University of Iceland*
Listasafn Íslands/*National Gallery of Iceland*
Listasafn Kópavogs/*Kópavogur Art Museum*
Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/*Reykjavík Municipal Museum, Kjarvalsstaðir*
Musée d´Art Moderne de la Ville de Paris
Nationalmuseet i Stockholm

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

Hulda Valtýsdóttir, formaður / *chairman*
Guðrún Erla Geirsdóttir
Ingibjörg Rafnar
Jóna Gróa Sigurðardóttir
Júlíus Hafstein

Selma Guðmundsdóttir
Tumi Magnússon

Forstöðumaður Listasafns Reykjavíkur / *Director of the Reykjavík Municipal Art Museum:*
Gunnar B. Kvaran

Myndaval og hönnun sýningar / *Selection of works and exhibition design:*
Gunnar B. Kvaran

Gagnasöfnun / *Exhibition production:*
Þorri Hringsson

Ljósmyndun / *Photography:*
Leifur Þorsteinsson

Yfirlestur handrita og prófarkalestur / *Proofreading and editing:*
Aðalsteinn Davíðsson

Þýðing / *Translation:*
Bernard Scudder

Yfirlestur handrita og prófarkalestur á ensku / *Proofreading and editing in English:*
Bernard Scudder

Merkingar og textavinnsla / *Typing:*
Anna Friðbertsdóttir

Aðdrættir og uppheng / *Installation:*
Helgi Árnason

Hönnun sýningarskrár / *Catalogue design:*
Birgir Andrésson

Uppsetning / *Typesetting:*
Bragi Halldórsson

Skeyting og filmuvinnsla / *Colour separation and montage:*
Prentmyndastofan hf.

Prentun og bókband / *Printing and bookbinding:*
G. Ben Prentstofa hf.



KJARVALSSTAÐIR

LISTASAFN REYKJAVÍKUR
THE REYKJAVÍK MUNICIPAL ART MUSEUM

SEPTEMBER - OKTÓBER 1995