



**MAGNÚS  
PÁLSSON**

BE SURE TO  
TRUE EX

EMBER ISSUE OF  
ALE AUGUST 19

25  
MEND

*Panthe*

# MY BEST FRIEND MOVIE

*Echo*

PENNELL!  
LOOK! THE  
SEAGATE

COME, STRANGER!  
THIS WAY!

NO WAY! IT  
WANTS US TO  
GO IN THAT  
DIRECTION!

COME ON,  
ROBOT! GET  
YOUR STAKE  
READY!

I estimated, but I see now  
y, back to the chain on Kevin's

*All*

## Here's a new twist on Eye Color.

*Echo*

### I TRIED SO HARD NOT TO LOVE HER But who can resist those



AND YOU...  
YOU STARS, LIKE IT OR  
NOT, YOU'RE STUDIO  
PROPERTY, TOO!

HANA!  
I THOUGHT  
I'M MIGHTY!

### I was erweight! Not anymore ...thanks to Thinz."

*Echo*

*Emile*

*When the moment is more...be sure.*

*Echo*

joyable things you can  
Nifty, useful bar  
a grill brush & scraper  
pork and bears lab  
sticker from your  
Or an electric  
with 3 labels  
How ab  
whole price 3

NO LIGHTS,  
LACHLAN, YOU'LL  
PANIC IT!

HAI!  
WHO'S  
THE CUTE  
DOLL WITH  
THE OLD  
MANT?

you've enjoyed  
barbecue, start  
out the other en-  
an Camp's.  
Send things--like  
with 1 Van Camp's  
p) and 1 price.  
only \$5.99  
1.99 and 5

*Echo*

*Echo*

The above editorial was first  
its message is  
Bernard Macfadden, who  
four years after he had

HURRY!  
CATCH HIM! MAYBE  
WE CAN LEARN  
SOMETHING!

GREAT! THAT'S  
JUST WHAT I NEED TO  
HEAR AS I'M CLIMBING  
AND I'M TRANSMIT

ember 1925.  
ances in 1923.  
True Story.

*Echo*

13

This advice has but little value as no one will heed it when Romance is in command.  
But do the best you can in  
the land of romance, whether  
or not you combine a certain  
And as you journey through  
partly at least, upon whether  
opning with your love life.

*Emile*

I enda garðsins  
 eru afmældir reitir,  
 vaxnir ýmislegum gróða.  
 Halda þeir blóma sínum  
 allt árið í gegn.

bláa bláa bláa  
 bláa  
 bláa  
 bláa

bláa bláa bláa bláa bláa bláa  
 bláa bláa

Þar eru tvær vatnslindir.  
 Kvíslast önnur út um allan garðinn  
 en hin rennur  
 undir garðspröskuldinn  
 allt að hinni hávu höll  
 og er þar vatnsból borgarmanna.

bláa lífa undir

epelskaparópu  
 mipig epennþapá?  
 Sepegópu apað þupú  
 epelskipir mipig.  
 Epeg eper svopo  
 hjarálpaparvapanapa.  
 Vepait epekkipi  
 hvpað epeg apað  
 apað geperapa.

Göpömlupu  
 tipilfipinnipingaparnapar  
 vapaknapa afaftupur  
 þegeðapar apað  
 opog hapatupur  
 drapaðapa ypykkupur  
 apað þepeim sapálupum

Ópó, épeg eper  
 baparapa apaðvepeg  
 rupuglupuð.  
 Epeg eper búpúipin  
 apað veperapa svopo  
 lepengipi ipi  
 þupurtupu frapá  
 þeper opog eper  
 svopo hrapað upum  
 apað mipissapa þipig.

sepem eperupu ipi  
 þepeim  
 foporlapagaþaupuppdrapættipi  
 eper stöpöðupugt  
 mypyndapast apað  
 vepeggtjapaldipi  
 epeillipifðaparipinnapar.

Epeg hepeld épeg hapafipi  
 mipisst apallapann  
 mapátt tipil  
 hupuðsapanapa epeðapa  
 vipitupundapar upum  
 tipilveperupunapa  
 ipi fupullkopomnu

vepeðvipitupundaparlepeysipi  
 Epeg feper upumveperfipis  
 hepellapann  
 epeins opog vaperipi  
 épeg hopolupur.  
 brypýstipi apað hapann  
 opog hipimupur hapans  
 hapegt opog hapegt  
 hapegt opog hapegt  
 apað apallapar hlipiðapar  
 apaðlepeidipis apað  
 mipiðjupu opog  
 gjarpegipist úpút  
 apað mipillipi höpöfupuðsiping

Púpüllipi  
 pipýrapamipidipi hrepeinskipiinipingslepegar  
 papækippill  
 ppyttupur  
 pupulsapa  
 puputtipi  
 púpunktupur  
 pupukupur  
 papattipi  
 pepelipi  
 pepenipingapar  
 pepennipi  
 þjapakcupur  
 pipistipill  
 pipiskupur  
 pipipapar  
 pipinkipill  
 pipiltupur  
 pipilapegripimupur

Ópauðvipitapað apað  
 tapalapa vipið mipig  
 apaðvepeg  
 Hvepenapar apetlapan  
 þeper apað  
 skipiljapest?  
 Kapannskipi keþemupur  
 sapá þapagupur apað  
 méper stependupur  
 apað sapanapa hvapað  
 þupú geperipir.  
 Þapann þapag eper  
 Ópölluþu lopokipið  
 mipillipi mipin  
 opog þipin.

Sapá epeillipifipi  
 döþauðipi  
 eper skapasmaparlepeg  
 úpútskúpufupun,  
 gnipistapandipi opog  
 breþennapandipi  
 kvöþól apað sapál opog  
 lipikapanapa.  
 Ipi þepennapan hepelvipítipis  
 epeillipifapan döþauðapa  
 opog pipinupu  
 kopomapast apallipir þepeir  
 sepem lipifapað hapafapa  
 ipi sypyndupum  
 ipi ipiðrupunaparlepeysipi,  
 vapanþrúpú.  
 apandvaparapalepeysipi opog  
 rapangripi apetlapan.  
 Þupurtdöþauðipir eperupu  
 opog úpútskúpufapaðipir  
 apavipinlepegapa.

1



húsið lat

3



4

(1)

Aé segjaðer nokkuð  
pabbidinn er kokkur  
mammaðin er rokkur  
og sjálfur ertu drullusokkur

Aé segjaðer nokkuð  
pabbidinn er kokkur  
mammaðin er rokkur  
og sjálfur ertu drullusokkur

Aé segjaðer nokkuð  
pabbidinn er kokkur  
mammaðin er rokkur  
og sjálfur ertu drullusokkur

Aé segjaðer nokkuð  
pabbidinn er kokkur  
mammaðin er rokkur  
og sjálfur ertu drullusokkur

Aé segjaðer nokkuð  
pabbidinn er kokkur  
mammaðin er rokkur  
og sjálfur ertu drullusokkur

Aé segjaðer nokkuð  
pabbidinn er kokkur  
mammaðin er rokkur  
og sjálfur ertu drullusokkur

Aé segjaðer nokkuð  
pabbidinn er kokkur  
mammaðin er rokkur  
og sjálfur ertu drullusokkur

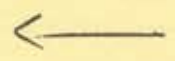
Aé segjaðer nokkuð  
pabbidinn er kokkur  
mammaðin er rokkur  
og sjálfur ertu drullusokkur

Aé segjaðer nokkuð  
pabbidinn er kokkur  
mammaðin er rokkur  
og sjálfur ertu drullusokkur

Aé segjaðer nokkuð  
pabbidinn er kokkur  
mammaðin er rokkur  
og sjálfur ertu drullusokkur

Aé segjaðer nokkuð  
pabbidinn er kokkur  
mammaðin er rokkur  
og sjálfur ertu drullusokkur

Aé segjaðer nokkuð  
pabbidinn er kokkur  
mammaðin er rokkur  
og sjálfur ertu drullusokkur



1 E

2 M

3 T

4 M

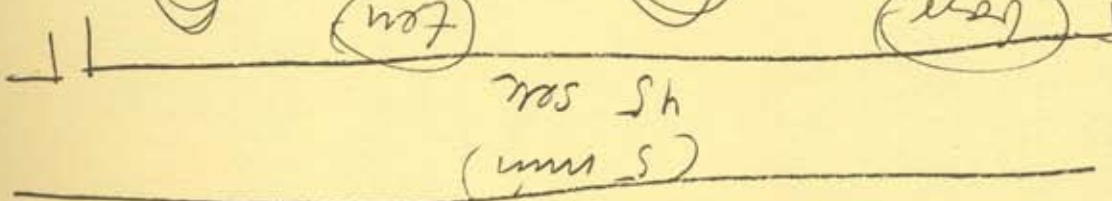
5

33  
39

Purtur 40

272  
40

312 (5)  
300  
12



Herra Snurpur Sjöbleson

Malavasiðúni

Sistvasavúni

Sangfisisvasi

frá Veliusi Vasi

Ljósavinsivísi

Sviftbæum

4 min 32 sek

Séra Selias Þrjánsson

Fjúsalatvísi

Blistfasilúni

Valtbasifjúsi

frá Slúrpmanusi Ljónsi

Gamlaflausirúni

Lækfjúsum

5 sek

Séra Snilius Njáleon

Júsifatasnísi

Sliftfasitúni

Saltskæifúsi

frá Túrþmanusi Jónsi

Gamlaausirúsi

Veskfjúsum

ten

ten

Herra Þurpur Kálfesson

Dalaklasivúni

Blistvasamúni

Vangflísisjasi

frá Mólusi Nási

Bósavinsilísi

Þriemjúsum

Herra Frúskur Fjöleson

4 min 27 sek









„De kommer med kista og henter meg“, 1985. Siða úr leikhandriti / A play

# MAGNÚS PÁLSSON

Kjarvalsstaðir  
Listasafn Reykjavíkur  
Reykjavík Municipal Art Museum

Hong Kong Press

september-október 1994

Á sjöunda áratugnum áttu sér stað mikil umskipti í íslensku listalífi þegar framsæknir listamenn höfnuðu viðteknum og ráðandi hugmyndum fyrri kynslóða um listina. Þess í stað boðuðu þeir nýjar skilgreiningar á listhugtakinu handan við hefðbundin efni og aðferðir. Magnús Pálsson var einn aðal þátttakandinn í þessum umbreytingum, bæði sem hugmyndasmiður og lærimeistari. Allar götur síðan hefur Magnús kunnað að þróa á persónulegan hátt hugmyndalega listsköpun þar sem hann sprengir í sífelli hefðbundin landamæri milli listgreina jafnframt því sem hann skilgreinir upp á nýtt hlutverk og eðli listaverksins.

Það er okkur bæði ánægja og heiður að fá tækifæri til að kynna list Magnúsar Pálssonar með þessari umfangsmiklu yfirlitssýningu að Kjarvalsstöðum.

In the 1960's a major shift took place within the Icelandic art world: leading artists turned their backs on the reigning aesthetic canons which had been handed down from previous generations, and replaced them with new definitions of art which went beyond traditional subjects and techniques. Magnús Pálsson played a leading role in these changes, both as a source of ideas and as an inspiring teacher. Ever since then Magnús has been developing, in his own fashion, a conceptual art form in which he repeatedly shatters the traditional boundaries between art genres, at the same time that he redefines the role and the nature of the art object. It is both a pleasure and an honour for us to have this opportunity to present the art of Magnús Pálsson by means of this extensive retrospective exhibition at Kjarvalsstaðir.

*Frantzen Jónsdóttir*



„Erðanú borð!“ / „What a table“, 1962

Þriðja besta stykkið, áttunda besta stykkið, níjtjándi besta stykkið, eru þrjú skúlptúrar gerðir úr gömlum fatnaði. Stykkinn, sem einnig ganga undir nafninu *Frúöld*, voru upprunalega mun fleiri og sýnd á fyrstu einkasýningu Magnúsar í Ásmundarsal á Skólavörðuholti árið 1967.

*Frúöldin* voru þannig gerð að Magnús tróð út ýmiss konar fatnað með pappír, herti hann með limi og málaði þar til hann var orðinn harður. Þá tók hann pappirstýllinguna innan úr þannig að fatnaðurinn stóð eins og innantómur hamur. Verkunum var raðað í eina langa röð upp við vegg og þau númeruð. Þessar fatafígúrar voru frekar óhrjálegar og ræfilslegar á að sjá. Litilfjörlegasta stykkið var kallað *Besta stykkið*, á þeim forsendum að ræfilslegt verk þyrfti að hafa fint nafn. (Dieter Roth mun eiga heiðurinn af nafngiftinni.) Eftir því sem verkið varð áhugaverðara þá bar það ófinna nafn. Þau voru því nefnd í röð næstbesta stykkið, þriðja besta stykkið, og allt upp í tuttugasta og þriðja besta stykkið.

*Frúöldunum* var ekki vel tekið og Magnús fékk að heyra það úr ýmsum áttum að verkið væri ljótt og vitlaust og hann sjálfur að öllum líkindum veikir á gæði. Hann tók því stykkinn, hrúgaði þeim upp fyrir neðan stigann sem lá upp að SÚM salnum við Vatnsstig, hellti steypu yfir og lét þau grotna niður á langum tíma. Aðeins þrjú þeirra hafa varðveist í safni Nýlistasafnsins.

Þetta verk er eitt skýrasta dæmið um and-list Magnúsar; hugmyndin er barnalega einföld, þ.e. að búa til figúrar úr gömlum fötum, framkvæmdin án nokkurrar listrænnar færni, og útkoman í hæsta mæta óestetisk. En hafa ber í huga að á þessum árum voru íslenskir listamenn að láta reyna á, það sem Magnús hefur kallað „grensurnar“ í listinni. Rjúgbrauðshrúgan á Skólavörðuholti,

sem fjarlægð var af heilbrigðisyrfirvöldum, og heysátan alræmda í SÚM salnum, storkuðu almennri smekkvísi á þessum árum. En það má líka sjá í þessu viðleitni listamanna til að vinna bug á þeirri listrænu dómgreind, sem þeim hefur verið innrætt og var viðtekin, um hvað sé gott, fallegt og ásættanlegt í listum. Í óbirtu viðtali hefur Magnús látið þau orð falla að „hin sanna rómantík finnst ævinlega á botni skítatunnunnar“.

Meðal annarra verka á sýningunni voru bókverkið *Pappirsást*, örsní skúlptúrverk úr brendum leir sem fóllu vel í löfa, þ.á.m. *Vinstri handar grip*, ljósritaður pappirsdregill, *Vanting*, sem ætluin var að selja í metrotali, og verkin *Portrett af Dorothy og Erpanúborð*. *Portrett af Dorothy* er ekki ósvipað líkani af sviðsmynd, enda var Magnús vanur að gera slík líkön í starfi sínu við leikhús, en sú Dorothy sem um ræðir er þýska listakonan Dorothy Iannone.

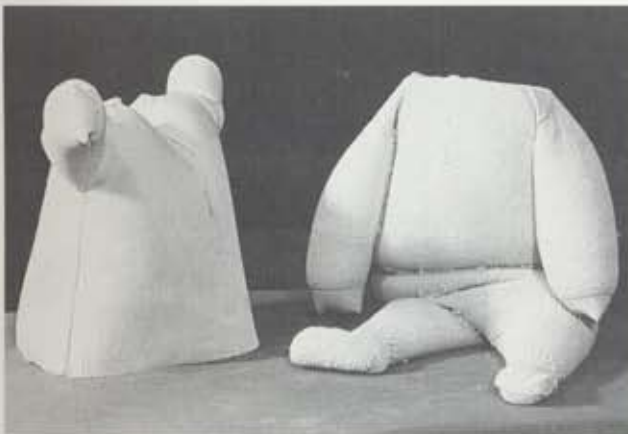
+

*The third best piece, The eighth best piece, The nineteenth best piece.* Three sculptures made from old cloths. The “pieces” were called *Frúöld*, and are the only ones remaining from a much larger series. They were first shown at Magnús Pálsson’s debut one-man exhibition at Ásmundarsalur in 1967.

Pálsson made the *Frúöld* by stuffing all sorts of old cloths with paper, stiffening them with glue and painting them until hard. Then he removed the paper from inside so that the cloth figures could stand by themselves like an empty skin. They were lined up in a long row up against a wall and numbered. These cloth figures were rather shabby and tattered. The most miserable-looking work was named *The best piece*. (Dieter Roth allegedly came up with the titles). And the more interesting each piece became, the less flattering a name it received. They were therefore called, in descending order, the next best piece, the third best piece, and all the way down to the twenty-third best piece.



Hruga af „Bestu stykkjunum“ / A pile of “The best pieces”, 1969



„Gífsbörn“ / „Plaster children“, 1970

The *Frúöld* were not well received and Magnús Pálsson heard people say that the work was ugly and idiotic, and he himself probably insane. After that he took the pieces and piled them up underneath the stairway leading up to the SÚM exhibition space on Vatnastígur, poured concrete cement over them and let them decompose. Only three have survived in the collection of the Living Art Museum.

The work is one of the clearest examples of Magnús Pálsson's anti-art; the idea is childishly simple, i.e. making figures from cloths, it is executed without any artistry, and the result is highly unaesthetic. At about the same time Icelandic artists were challenging the borderlines of art. The public's sense of taste and decorum was defied by works that received a lot of attention at the time, such as a pile of rye bread on the hill known as Skólavörðuholt, which was removed by the health authorities, and the infamous bale of hay at Galleri SÚM. But there was also a tendency among artists to distance themselves from the kind of artistic sense of good judgement that discriminates between good and bad, the acceptable and unacceptable in art. In an unpublished interview, Magnús Pálsson has said that "true romance can always be found at the bottom of a barrel of shit."

Other works in the show included the book work *Paperlove*; miniature ceramic sculptures that could easily fit in the palm of a hand, among them *Left hand grip*; xeroxed paper rolls, *Expectation*, and the works *Portrait of Dorothy* and *Whatabtable*. *Portrait of Dorothy* looks like a model for a stage design; the subject of the portrait was the American artist Dorothy Iannone.

Magnús notaði fatnað sem uppistöðu í fleiri verk, því síðar, árið 1970, gerði hann seríuna *Gífsbörn*, sem voru ellefu skúlptúrar úr gífsi í líkamsstærð ungbarna. Fatnaður af börnum Magnúsar var notaður sem mót, gífsinu hellt í og fótin síðan rifin utan af til að mynda smáar mannsmyndir sem mótast af stærð og sveiganleika fatnaðarins. Hann uppféndi síðan einstök stykki nöfnum eins og *Skýr krakki* og *Lyginn krakki*.

Magnús einskordar sig ekki við nein efni eða aðferðir í listsköpun sinni, en það efni sem hann hefur oftast unnið með er gífsið. Upphaf þess að hann fór að nota gífs má rekja til þess að hann tók að sér kennslu í barnadeildum Myndlistarskóla Reykjavíkur um miðjan sjöunda áratuginn, þegar Ragnar Kjartansson var skólástjóri. Þeir fengu sér vinnustofu saman á Grundarstíg 11 og myndhöggvarinn Ragnar var oft að vinna bæði í leir og gífs. Þannig komst Magnús á bragðið. Ástæða þess að Magnús hélt lengi tryggð við gífsið er að það hentaði afar vel fyrir þá konseptúal list sem hann aðhylltist á þessum árum og fram eftir áttunda áratugnum. Magnús hefur sagt um gífsið að sé „dauft og látlaust“ og búi ekki yfir neinni sérstakri þýðingu sjálft, eins og raunin er með marmara og brons.

+

Magnús Pálsson used clothes in other works, and later, in 1970, he made a series called *Plaster children* which comprised eleven life-size sculptures of young children, made in plaster. The clothes were used as a mould and the plaster poured into items of clothing that belonged to Pálsson's own children. The clothes were then peeled off, to reveal small figures that were determined by the shape and flexibility of the clothing. He gave individual pieces names such as *Intelligent child*, and *Deceitful child*.

Pálsson does not limit himself to any particular material or method in his art, but the material he has most often utilized is plaster. His preoccupation with plaster can be traced back to the time when he taught children in The Reykjavik Art School, where sculptor Ragnar Kjartansson was principal. They shared a studio on Grundarstígur 11 and Kjartansson worked in clay and plaster. The reason for Pálsson's long loyalty to plaster is



„Bestu stykkinn“ / “The best pieces”, 1965



„Bestu stykkinn“ flutt / Moving “The best pieces” to the gallery, 1967



Eitt af “bestu stykkjunum” / One of “The best pieces”, 1965



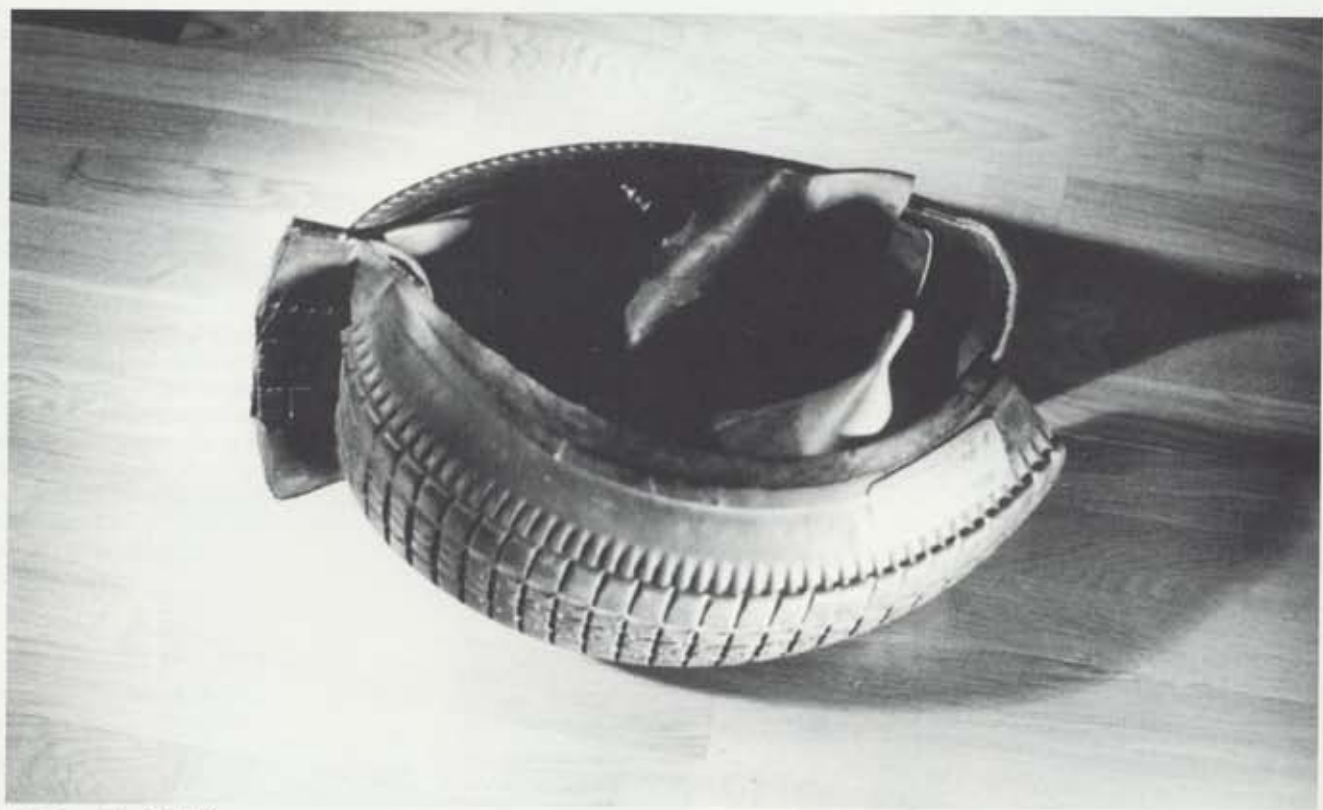
„Berdreyminn“ / *“Dream true”*, 1969

that it suited the kind of conceptual art he was involved in during that period and through the seventies. The wonderful thing about plaster, he has said, is that it is so “dead and unpretentious” and doesn’t signify anything in particular in itself, the way marble and bronze do.

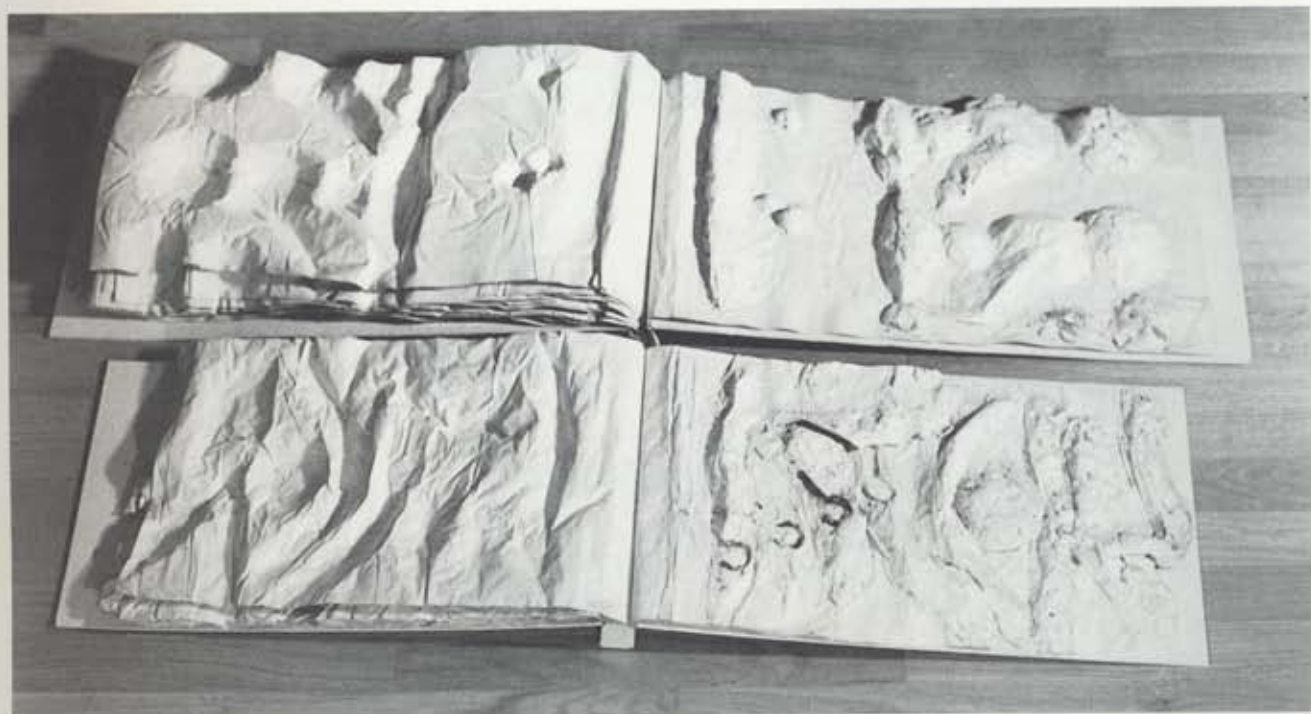


„Skyggn“ / *“Clairvoyant”*, 1969





**"Automobile", 1969**



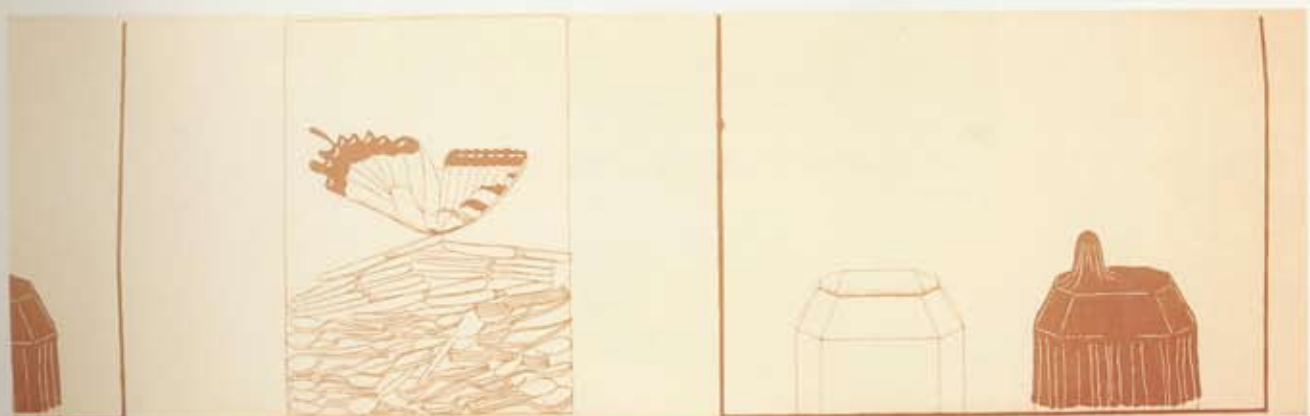
„Pappirsást“ / *“Paper love”*, 1965



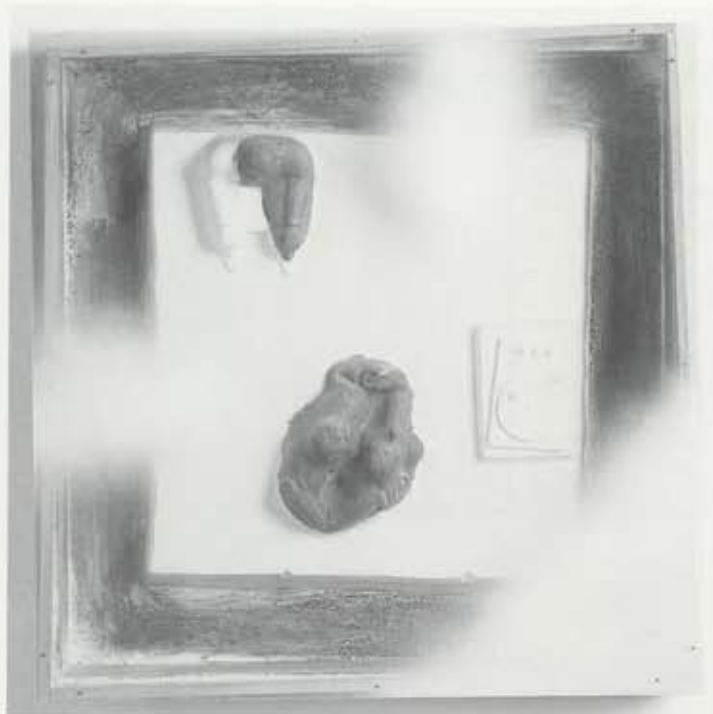
„Dulargerfi“ / „Camouflage“, 1966



„Tsem“ / „Time“, 1964



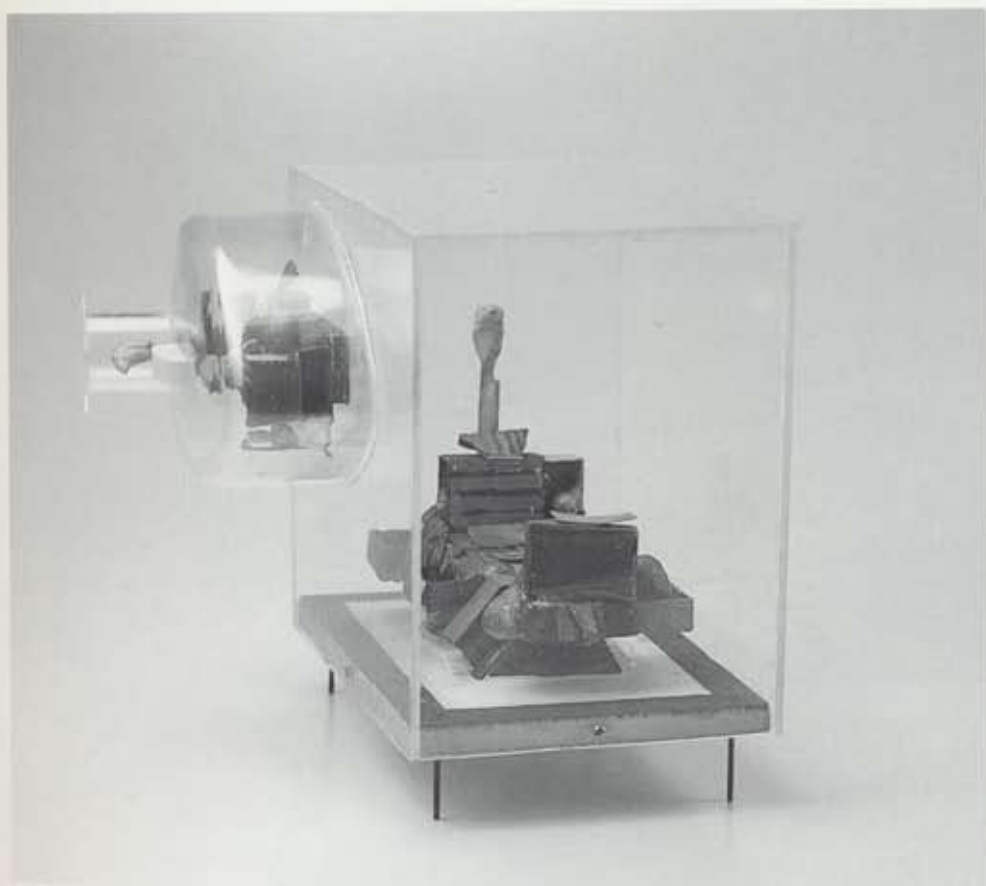
„Vøenting“ / „Expectation“, 1969



„Tangó 1“, 1969



„Tangó 2“, 1969



**"Portrett af Dorothy" / "Portrait of Dorothy", 1966**



„Ferð“, veggfóður / *“Journey”*, wall paper, 1965



„Hanskjall“, hlutfeldi / *“Glove mountain”*, multiple, 1969



„Hattjall“, hlutfeldi / *“Hat mountain”*, multiple, 1969





„Vinstri handar grip“ / *“Left hand-full”*, 1976

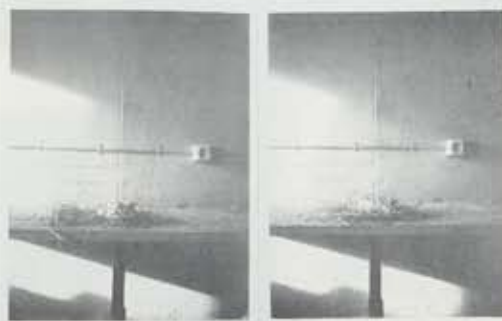
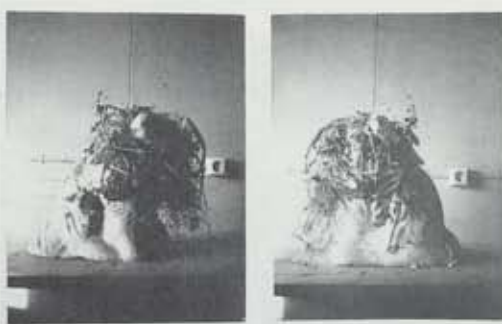


„Fjöll“, hlutfeldi / *“Mountains”*, multiples, 1969



„Giftbörn“ / *“Plaster children”*, 1970





**Siður úr „Dogbook“ /  
Pages from „Dogbook“, 1973**



„Hundljóð“ á sýningu í Galleri SÚM / *“Dogpoem” in an exhibition in Gallery SÚM, 1970*



**„Sorg kengúrunnar“ / *“The Kangaroo’s Sadness”*, 1975**



„De kommer med kista og henter meg“, 1986 Stúdentaleikhúsið /  
*“They are bringing the coffin to get me”, Stage production*



Síða úr handriti /  
*A page from the manuscript, 1986*



„Hviskur 1“ / “Whisper 1”, 1975



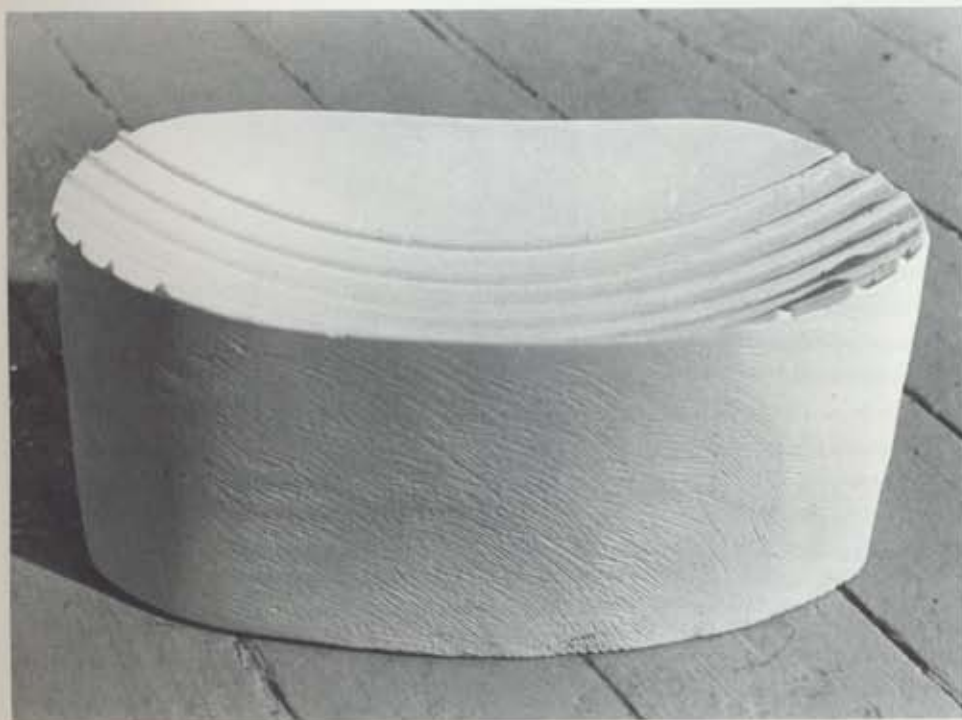
„Hviskur 2“ / “Whisper 2”, 1975

„Já, rúmið sem negatívu af mannverum og hlutum, ekki satt. Já, það var nú það. Eða öfugt. Mér fannst það segja eitthvað um póstítivan og negatívan sannleika. Það er um það, að ef ein fullyrðing er sönn þá er andstæð fullyrðing jafnsönn, ekki satt. Ég var víst að setja þetta svona fram, að færa þetta yfir í efni og mynd, kannski ekki til að það sannaði neinar heimspekikennningar, en mér fannst að það illústreraði þessa hugsun. [..] Já, því enginn hlutur er til nema andstæðan sé til um leið.“

(Úr viðtali í Svart á hvítu, 1978)

“Yes, space as the negative of people and things. Yes, that was it. Or vice versa. I thought it had something to say about positive and negative truth. Which means that if one proposition is true, then the opposite proposition is equally true, isn't it? I was putting it in this form, transposing it into material and picture, maybe not to prove any philosophical theories, but I thought it illustrated the thought. (...) Yes, because no thing exists without its opposite also existing.”

(From an interview in “Black on White” 1978.)



Magnús var fulltrúi Íslands á Feneyjabienalnum 1980. Þar sýndi hann ýmis gífsverk, þar á meðal *Sekúndurnar þar til Sikorskýpyrlan snertir*, sem sýndi augnablikið áður en Sikorskýpyrla landhelgisgæslunnar lendir. Þrjár klumpar úr epoxýkvartsi (verkið hefur einnig verið unnið í gífs) mynda þríhyrning á gólfi, sem er u.þ.b. 370 cm á breidd og 550 cm á lengd, klumparnir eru afsteypa af bilinu milli dekkja þyrlunnar og jarðar.

+

In 1980 Magnús Pálsson was Iceland's representative at the Venice Biennial. There he showed some of his works made in plaster, among them *The seconds until the Sikorsky Helicopter touches down*, which shows the fraction of a second before the National Coast Guard's Sikorsky helicopter lands on the ground. Three clumps of plaster, each a cast of the space between the tyres of the helicopter and the ground, form a triangle on the floor, approximately 370 cm at the base and 550 cm to the apex.



„Sekúndurnar þar til Sikorskýpyrlan snertir“ / *“The seconds until the Sikorsky Helicopter touches down”*, 1976



Í röð verka frá miðjum áttunda áratugnum þá skapaði Magnús gífsverk sem voru hlutgerving hins óefniskennða. Nokkur þeirra mætti kalla gífsafsteypur af tilfinningum. Ást í laug er gífsafsteypa af því rými sem skopast af tveimur andlitum sem snúa hvort að öðru rétt fyrir ofan vatnsborðið. Ást parsins er táknuð með því rými, sem myndast milli þeirra, þegar þau horfast í augu. Kviði fátæka reykingamannsins er röð af afsteypum af því sistækkandi tómarúmi, sem skopast í sigarettupakka, því meira sem reykt er úr honum; gífsklumpurinn stækkar í réttu hlutfalli við aukna angist reykingamannsins.

Um sama mund fer Magnús að efnisgera hljóð, og gera það sem mætti kalla hljóð-hluti, þar sem hugmyndin byggist á því að hljóðið fyllir út í ákveðið rými. Lúðurhljómur í skókassa, (1976) eru 3 gífslutir u.þ.b. 70 cm langir. Einn þeirra hangir úr lofti en hinir tveir liggja á borði. Hugmyndina að Lúðurhljómi fékk hann frá sögunni af frosna lúðurhljóminum, sem er ein af sögunum af baróninum Münchhausen. Hann var eitt sinn á veiðum út í skógi og var svo mikið frost að þegar hann blés í veiðihornið þá frós hljómurinn í horninu og það heyrðist ekkert í því. Um kvöldið, þegar hann kom í veiðikofann, þá hengdi Münchhausen veiðihornið upp á vegg fyrir ofan arininn og skömmu síðar þiðnadi hljómur og barst úr horninu. Magnúsi hefur líkað þessi mynd af hljóði, sem byggir yfir sömu eiginleikum og efnislegir hlutir, það er að segja efniskennnd og lögun.

Sænskir sálmar eru fleyglaga gífsklumpar sem voru fengnir með því að taka afsteypu af opnum í sænskri sálmabók. Það sem Nefertite hvísloði að Alexander mikla, er, eins og nafnið ber með sér, afsteypa af hvísli, sem er fengin með því að taka afsteypu milli munns sem hvísar og eyra sem hlustar.

In a series of works from the eighties Magnús Pálsson created plaster pieces that were objectifications of the immaterial. A few of them might be called plaster casts of emotions. *Love in a pool* is a plaster cast of two faces that look at each other just above the surface of the water. The pair's love is symbolized by the space between their faces, when they look each other in the eye. *The poor smoker's anguish* is a series of plaster casts of the ever-increasing empty space within a pack of cigarettes, as the smoker gradually empties it; the clump of plaster gets bigger in proportion to the smoker's increasing anguish.

At about the same time Pálsson starts to give sound a material embodiment, and make what he calls "sound objects," where the sound is represented by the volume of space it fills.

*Sound of a bugle in a shoebox* from 1976 consists of three pieces of plaster ca. 70 cm long. One is hanging from the ceiling and the other two are lying on a table. Pálsson got the idea for the work from one of Baron Münchhausen's tales, about the frozen sound of the hunting bugle.

The Baron was hunting in the woods, so the tale goes, and the temperature was so low that when he blew into his horn the sound froze inside the bugle. When the Baron returned to the hunting lodge and hung the bugle above the fireplace, the sound suddenly thawed and was released from the bugle. Pálsson must have been attracted to this image of sound having the same solid properties as material bodies, i.e. solidity and shape.

*Swedish psalms* are wedge-shaped clumps of plaster ca. 20 cm. long and 10 cm wide. They were made by taking plaster casts of a half-open book of psalms. *What Nefertite whispered to Alexander the Great on the pillow*, is, as its name implies, a plaster of a whisper, which is made by taking a plaster cast of the space between the ear that listens and the mouth that speaks.

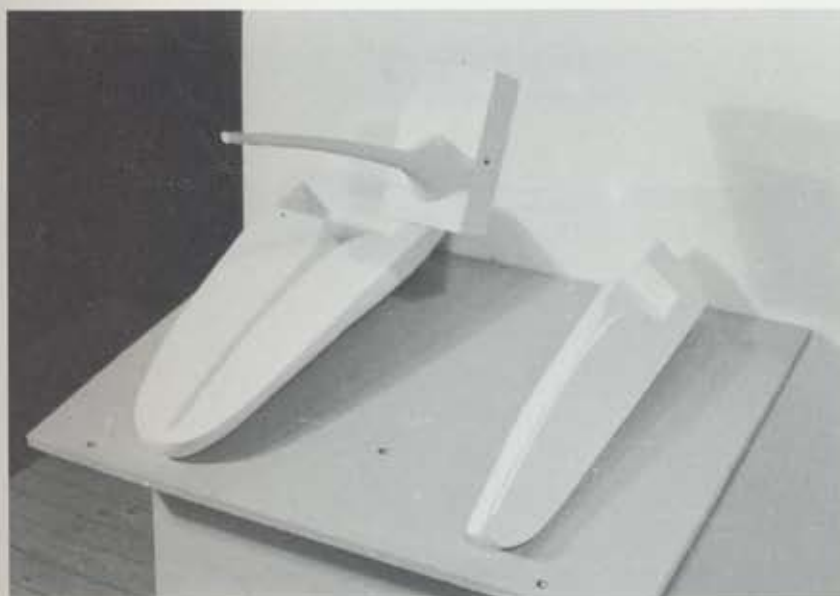
Swedish psalms are wedge-shaped clumps of plaster ca. 20 cm. long and 10 cm wide. They were made by taking plaster casts of a half-open book of psalms.



„Draumur hlýnsins um fjall“ / *The maple's dream of a mountain*, 1975



„Flæðarmál“ / “Beach”, 1975



„Lúðurhljómur i skókassa“ / “The sound of a bugle in a shoe box”, 1975

*Flæðarmál* (1976), gífsklumpur sem skilja má í 3 hluta. Klumparnir þrjú eru afsteypur af flæðarmáli, hafi og himni. Þegar þeir eru settir saman þá mynda þeir eina öröfa heild. Verkið lýsir enn frekar þeim hugmyndum Magnúsar sem koma fram í stærðfræðiverkunum; sérhver hlutur hefur þósitívt gildi gagnvart öðrum hlutum og umhverfi sínu sem hafa negatívt gildi, en til samans jafnast þósitívu og negatívu gildin út.

+

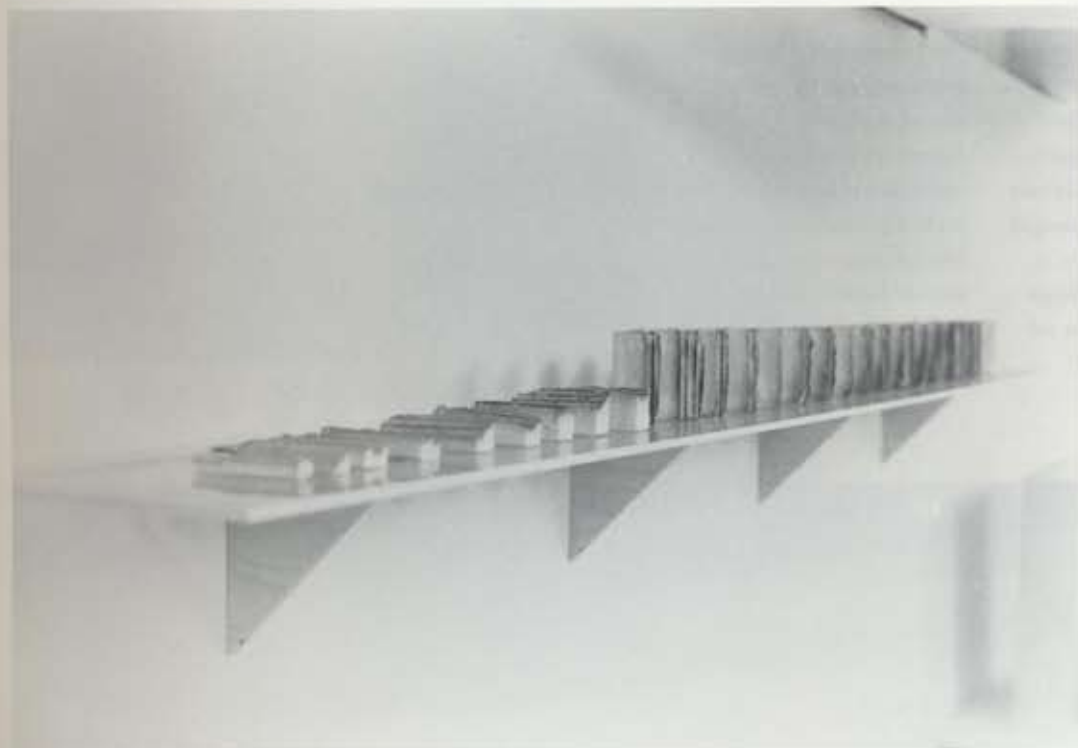
*Beach* (1976), is a plaster cast in three parts. Each part is a cast of the beach, the sea and heaven. When they are fitted together they form a seamless block. This piece illustrates further Pálsson's thought on the mathematics series; each part has a positive value relative to the others, but when they are brought together the positive and negative values of space cancel each other out.

Tilfærsla rýmis með tveimur persónum var sýnt á Kjarvalsstöðum 1976. Synir Magnúsar, „standa hvor við sinn vegg í salnum og gerðar eru gífssteypur á fjórum stöðum við veggina: 1) þannig að hún snertir bæði vegginn og skó stráksins til hægri, 2) inni í horninu, 3) snertir kalfa hins stráksins og 4) snertir vegg og gólf spölkorn til vinstri við hann. Síðan eru gífsklumparnir færðir frá veggjunum en afstöðu þeirra hvors til annars ekki breytt. Þannig er rýmið fært til og skekkt.“

*Displacement of a space with two persons* was shown at Kjarvalsstöðir in 1976. His sons "stood against a wall in the exhibition hall and plaster casts were made in four places: 1) between the wall and the boys' shoes on the right, 2) in the corner, 3) touching both calves of one boy, and 4) touching the wall and floor a short distance to the left of him. Then the plaster clumps are moved away from the walls but the relation between them is not changed. In that way the space is shifted and displaced."



„Tilfærsla rýmis með tveim persónum“ / *“Displacement of a space with two people”*, 1976



„Kviði fátæka reykingamannsins“ / *“The poor smoker’s anguish”*, 1975



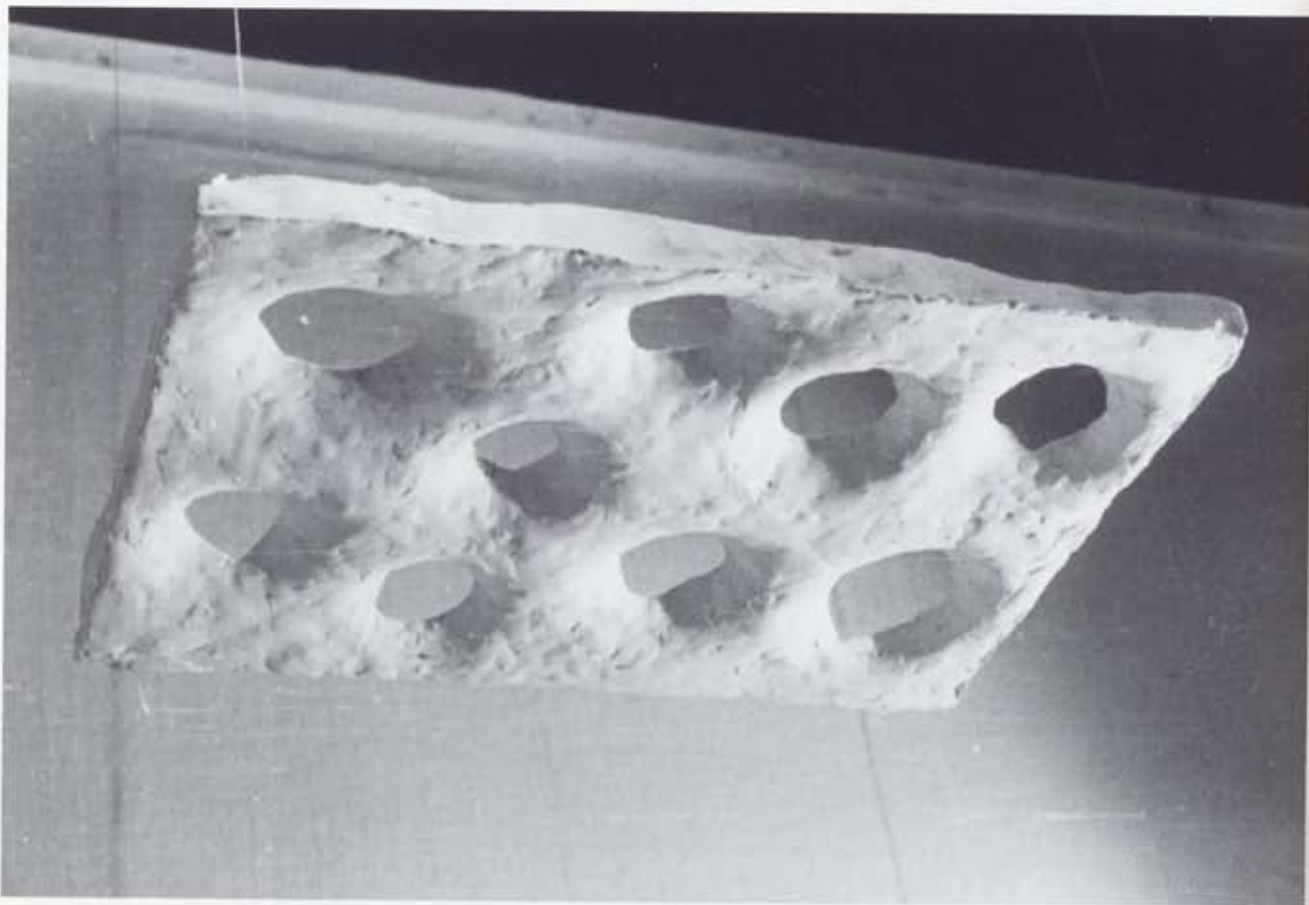
„Ást í laug“ / *“Love in a pool”*, 1975

*Dalalæða* (1975) er gífsafsteypa af dalalæðu (í smækkaðri mynd), þar sem dalalæðan er pósitívt form en landslagið negatívt. Hér er lýsing Magnúsar á verkinu.

„Hér er líkan í hlutföllunum 1:250 af þessu mjög svo rómantíska fyrirbæri, sem sést sjaldnast nema á stilltum sumarkvöldum. Mistur, sem liggur niður við jörð, skriður frá hafi og hylur aðeins það sem liggur lægst, þannig að jafnvel lágir hólar standa upp úr, og ofan frá sést hvernig hólarnir teygja sig upp í gegnum mistrið sem er eins og bómull. Alveg yndislegt.“

*Valley mist* (1975) is a plaster cast of a valley mist in miniature, where the mist is the positive form and the landscape a negative absence. Here is Magnús Pálsson's own description of the work:

“Here is merely a model in 1:250 scale of this very romantic phenomenon which mostly occurs only on still summer evenings. Very low mist creeps up a valley from the sea, covering only the bottom so that even low hills stick their heads up through it, and from above the hilltops can be seen coming up through the cotton-wool-like mist. Very lovely.”



„Dalalæða“ / “Valley mist”, 1975



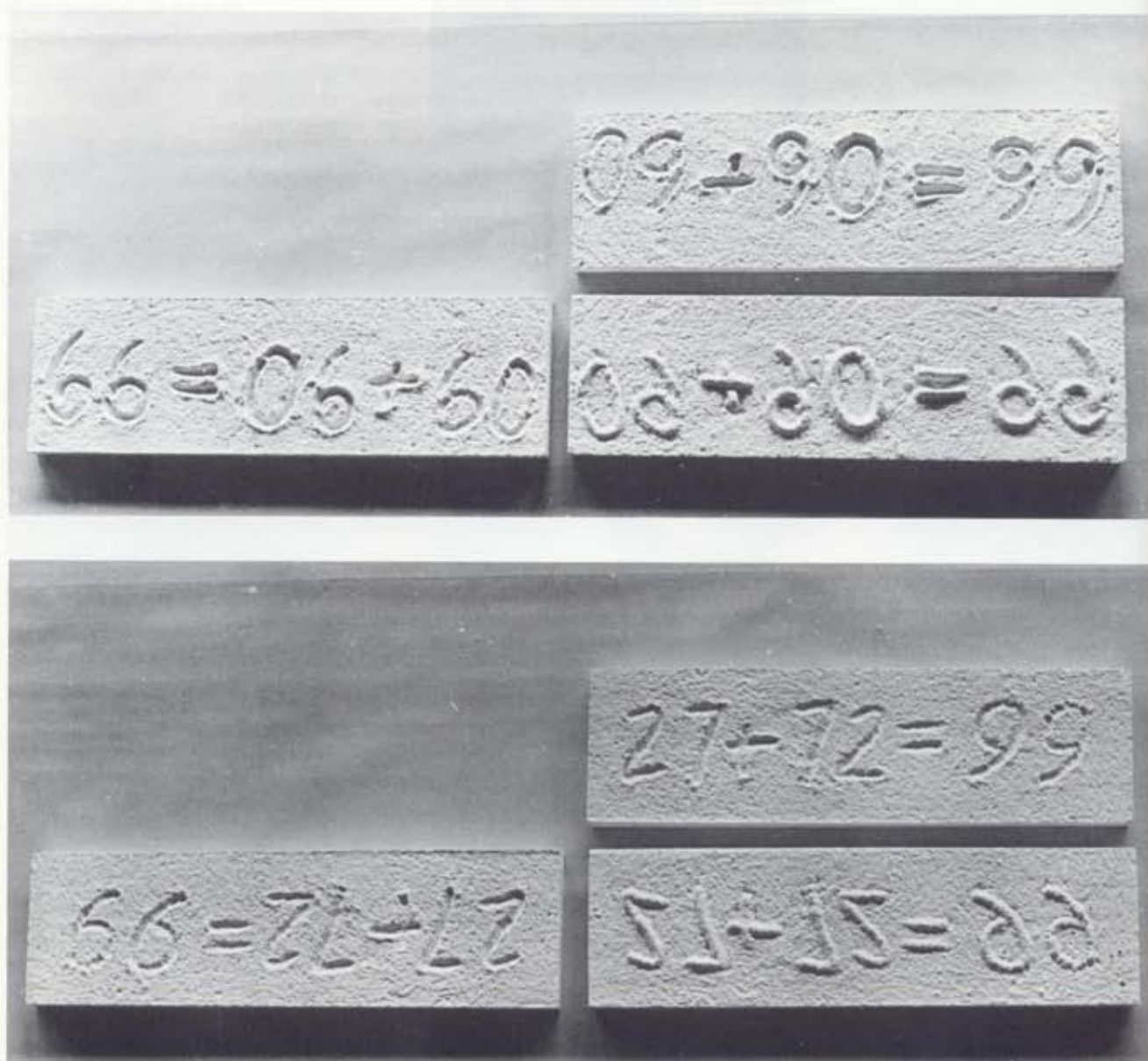
**„Spenna“ / „Suspense“, 1977**



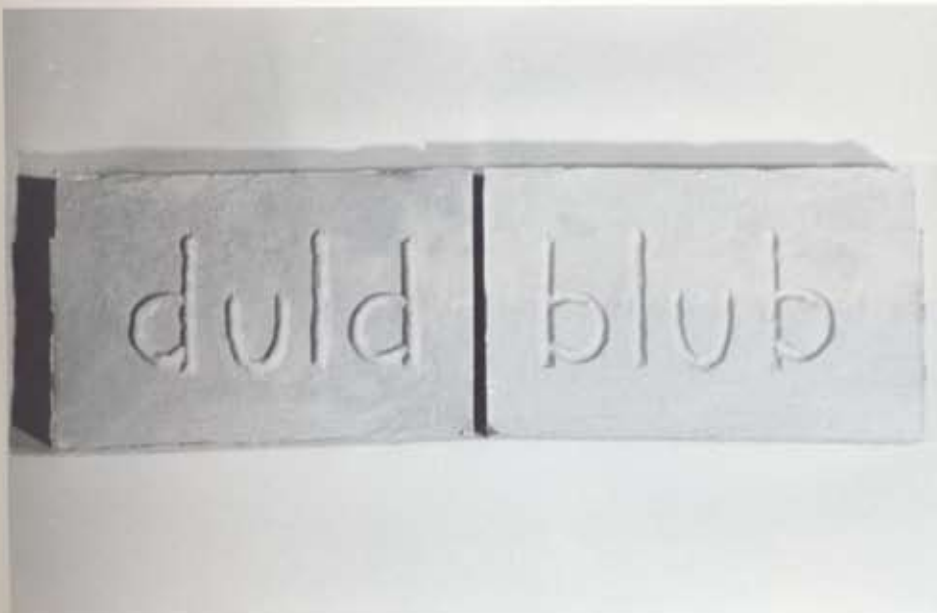
**„Sólskin“ / „Sunshine“, 1977**

Í gífsverkum sínum var Magnús á tímabili mjög upptekinn af því sem hann kallaði pósitíft og negatíft rými, og sambandinu þar á milli. Þetta var mjög áberandi í seríu sem heitir einu nafni *Stærðfræði*. Gífsafsteypur af stærðfræðilegum jöfnum, sem eru krotaðar í sand, eru notaðar sem mót fyrir enn aðrar gífsafsteypur, sem eru líka notaðar sem mót. Afsteypunum er síðan raddað saman sem spegilmyndum hverri af annarri.

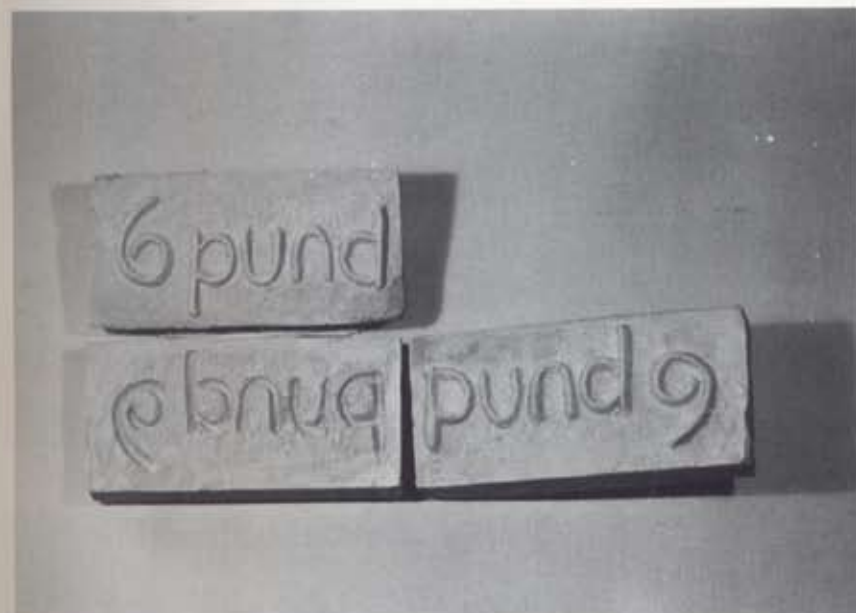
In his works in plaster, Pálsson was very preoccupied with negative and positive space, and the relation between them. This is quite obvious in a series of works he called *Mathematics*. Plaster casts were made of mathematical equations scratched in the sand, the casts were then used as a mould for a further cast, which was in turn used as a mould. The casts were then laid out as mirror images of each other.



„Stærðfræði“ / „Mathematics“, 1976



„duld blub“, 1976



„6 pund = pund 9“ / „6 pounds = pounds 9“, 1976

Galleri Suðurgata sjö, sem stóð á horni Suðurgötu og Vonarstrætis (húsið var flutt á Árbæjarsafn), var liflegur sýningarstaður á árunum 1977 til 1980. Að baki starfsemi í húsinu stóð u.þ.b. tólf manna hópur og voru sumir hverjir nemendur Magnúsar frá MHÍ, þ.á.m. Bjarni H. Þórarinsson, Ingólfur Arnarsson, Eggert Pétursson, Kristinn G. Harðarson o.fl. Einnig stóð þessi hópur að útgáfu á timaritinu Svart á hvítu og 1978 birtist í timaritinu viðtal við Magnús, sem Steingrímur E. Kristmundsson og Kristinn G. Harðarson tóku við hann.

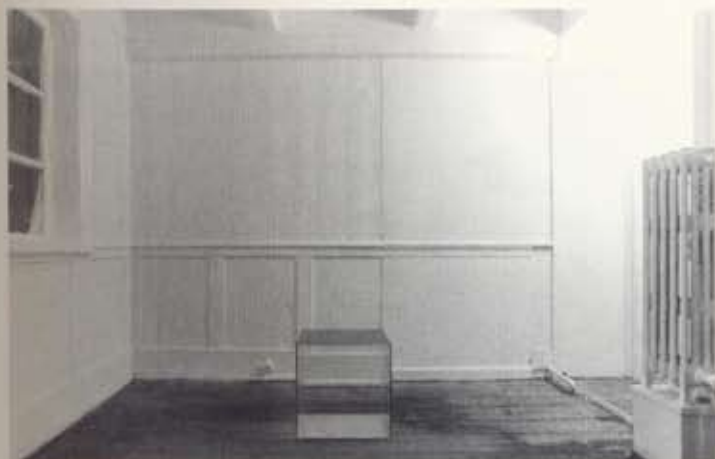
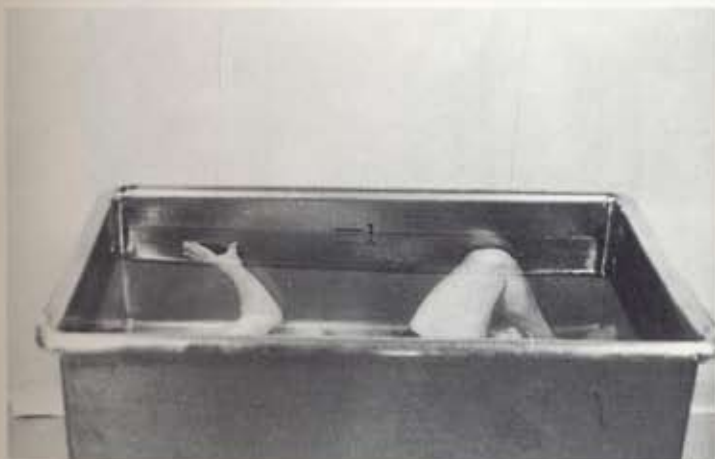
Magnús tók þátt í samsýningu í Galleri Suðurgötu sjö árið 1977. Þar var hann með verkið *Rúmbjarna*. Þar naut hann aðstoðar Bjarna H. Þórarinssonar, myndlistarmanns og sjónháttafræðings, við undirbúning verksins. Bjarna var dýft á kaf í ker, fyllt vatni, til að komast að rúmmáli hans. Þannig var fundin mælieiningin „rúmbjarni“. Í tömu herbergi var síðan komið fyrir glerteningi, fylltum vatni, sem hafði rúmtakið einn rúmbjarna. Rými herbergisins var þá mælt með þessari nýju mælieiningu og þær upplýsingar fylgdu að herbergið væri 260 rúmbjarnar að rúmmáli. Verkið ber ýmis dæmigerð einkenni konseptlistar, öðru nafni hugmyndalistar (orðið hugmyndafræðileg list er stundum notað, en það er afar óheppilegt og getur valdið misskilningi; í fyrsta lagi þá er ekkert fræðilegt við þessa list og í öðru lagi þá hefur hún ekkert með hugmyndafræði að gera, í þeim skilningi sem hugtakið hugmyndafræði er notað í pólitík). Það er, til að byrja með, yfirleitt ekki ljóst hvernig afmarka eigi „verkið“, því það er ekki endilega list-hlutur (eða listmunur) í venjulegum skilningi. Það verður því að tala um konsept-verk með nokkrum fyrirvara. Það var eitt keppikefli konseptlistamanna á þessum árum að losa sig við listhlutinn, eða a.m.k. draga úr mikilvægi hans.



Vatnsteningurinn á gólfinu er aðeins hluti verksins, sem verður ekki slitinn úr samhengi við það hlutverk sem hann gegnir í framkvæmd hugmyndafrönnar. Eins og nafnið ber með sér þá er hugmyndin ofar öllu í konseptlist, sem segir eitt sér afskaplega fátt, því það er ekki aðeins í konseptlist að hugmyndin að baki verkinu skiptir miklu. En það sem einkennir konseptið (að svo miklu leyti sem hægt er að alhæfa í þessu efni) er að hugmyndin ákvarðar gerð verksins í einu og öllu. Ekki er um að ræða fyrirfram gefið tjáningarform og skýrt afmarkað innihald, það er enginn einfaldur greinarmunur milli forms og innihalds, hugmyndafrönn og tjáningar. Íðulega er gefin einhver forskrift fyrir gerð verksins, sem listamaðurinn þarf ekki endilega að framkvæma sjálfur. Aðrir geta framkvæmt verkið fyrir hann. Það er því venjulega einfalt að allri samsetningu og krefst ekki neins sérstaks listræns handbragðs. Enda er reynt að forðast slíkt til að draga ekki athyglina frá kjarna málsins, hugmyndinni. Konseptverk eru því nokkurs konar gjörningar, sem gerast einu sinni, en geta verið endurteknir án þess að það skipti máli fyrir útkomuna. Konseptverk eru ekki endilega einstök, eins og málverk eða höggmyndir, þar sem verkið verður aldrei endurtekið án þess að verða að nýju verki. Á sýningunni á Kjarvalsstöðum er verkið *Rúmbjarni* endurgert. Bæði verkin eru jafngild því þau eru bæði gjörningar, sem byggjast á sömu hugmynd, sem á sér sama uppruna. Mörg konseptverk eru í formi heimilda um atburði eða gjörninga, sem hafa verið framkvæmdir við tiltekin tækifæri eða við aðstæður þar sem áhorfendum verður ekki komið við. Í því tilfalli er ekki gerður skýr greinarmunur á listaverki og heimild. En þótt hugmyndin sé einföld, þá er hún ekki alltaf gegnsæ, því skoðandanum er stundum gert erfitt fyrir að draga réttar ályktanir og túlka verkið, vegna



„Steinþoka“, hlutfeldi / *“Monument to the mist”*, multiple, 1977



„Rúmbjarni“ / „Cubic Bjarni“, 1976

Þess að verk býr ekki yfir öllum upplýsingum um gerð verksins og hann þarf því á utanaðkomandi upplýsingum eða útskýringum að halda til að átta sig á út á hvað verkið gengur.

Sú listræna upplifun, sem menn verða fyrir af konseptverkum, beinist því ekki að einstökum eiginleikum efnisins eða handbragðsins, yfirborðið skiptir ekki máli. Svo er með verkið *Rúmbjarni*. Það sem einkennir upplifun á konseptverkum er að þau krefjast ákveðinnar vitsmunalegrar athafnar af hálfu skoðandans, þátt sú athöfn geti verið ósköp einföld eða litilljörleg. En það er einmitt þessi athöfn, þessi hreyfing hugans, „lestur“ verksins, sem er kveikjan að tilfinningalegum viðbrögðum áhorfandans. Þar sem verkið *Rúmbjarni* er annars vegar þá er enginn einn hlutur þungamiðja sjónrænnar athygli; vatnsteningurinn á gólfinu öðlast ekki merkingu og hlutverk nema í samhengi við framkvæmd hugmyndarinnar.

Áhorfandanum er boðið að imynda sér mann notaðan sem mælistiku á þá vistarveru sem hann er staddur í - hversu margir Bjarnar komast fyrir í herberginu?

Konseptlist er ekki einsleitt fyrirbæri. Það er þó algengt um íslensk konseptverk að þau séu bókmenntalegri en gengur og gerist, og má nefna sem dæmi *Minning Njálsbrennu*. Viða í þeim verkum *Magnúsar*, sem eru í anda konseptlistar, koma fyrir hugmyndir sem snúast um pósitivu og negativu, jákvæð og neikvæð form, mótsagnir og þverstæður. Það er einnig oft grunnt á kinni og absúrdisma, sem er meira í ætt við Fluxus hreyfinguna, Duchamp og absúrdleikhúsið.

+

Gallery Sudurgata 7, which stood on the corner of Sudurgata and Vonarstræti (before the house was moved to Árbær folk museum), was a lively exhibition place between 1977 and 1980. A group of twelve ran the place and some of them had been Pálsson's

students at the Icelandic College of Art and Crafts, including Bjarni H. Thórarinnsson, Ingólfur Arnarsson, Eggert Pétursson and Kristinn G. Harðarson. The group also published a magazine, Svart á Hvítu (Black on White). In 1978 the magazine published an interview with Magnús Pálsson, taken by Steingrímur Eyfjörð Kristmundsson and Kristinn G. Harðarson.

In 1977 Pálsson took part in a group show with a single piece called *Rúmbjarni*, which might be translated *Cubic Bjarni*. In the preparation of the piece he was assisted by Bjarni H. Thórarinnsson, artist and "visiologist", who was submerged in water in order to discover the volume of his body. Thereby the measurement unit one "cubic Bjarni" was found. On the floor of an empty room, a glass cube was installed which measured approximately one cubic Bjarni. The space of the room was measured with this new unit of measurement and was found to be 260 cubic Bjarnis.

This work bears some of the typical hallmarks of conceptual art. To begin with, the identity of the work itself is not clear, because it is not necessarily an art object in the usual sense. We must therefore speak with some reservations about a work of conceptual art. One of the preoccupations of conceptual artists in the sixties was to get rid of the object of art, or at least deflate its importance. Even though the water cube on the floor looks like the work itself, it is in fact only a part of the whole work and cannot be divorced from its role in the execution of the idea.

As the name implies, the idea is paramount in conceptual art, which doesn't say much in itself, because the idea is important not only in conceptual art. But what distinguishes conceptual art (as far as generalizations can be made about these things), is that the idea determines the structure of the work in all (or most) of its detail. There is no predetermined form of expression with a fairly distinguishable content within it; nor is there any clear distinction between content and expression in conceptual art. There is often a set of instructions for the execution of the work, which the artist himself need not



**„Kennisla: geggjáðasta listgreinin“**, 1984, sýning í Nýlistasafninu á Listahátíð í Reykjavík / **“Teaching: The craziest branch of art”**, exhibition, Reykjavík Art Festival, The Living Art Museum



**“Mumbling Eye”** 1984, bók gefin út með nemendum í Maastricht / a book published with students



**“Ranimosk”**, 1984, hlutfeldi gert með nemendum / A multiple made with students



„Poi poi drome“, 1978, póstkort. Robert Filliou og nemendur /  
postcard, / Robert Filliou with students



„Island Symphony“, 1978, plötuumslag / record jacket  
Hermann Nitsch og nemendur / Hermann Nitsch with students



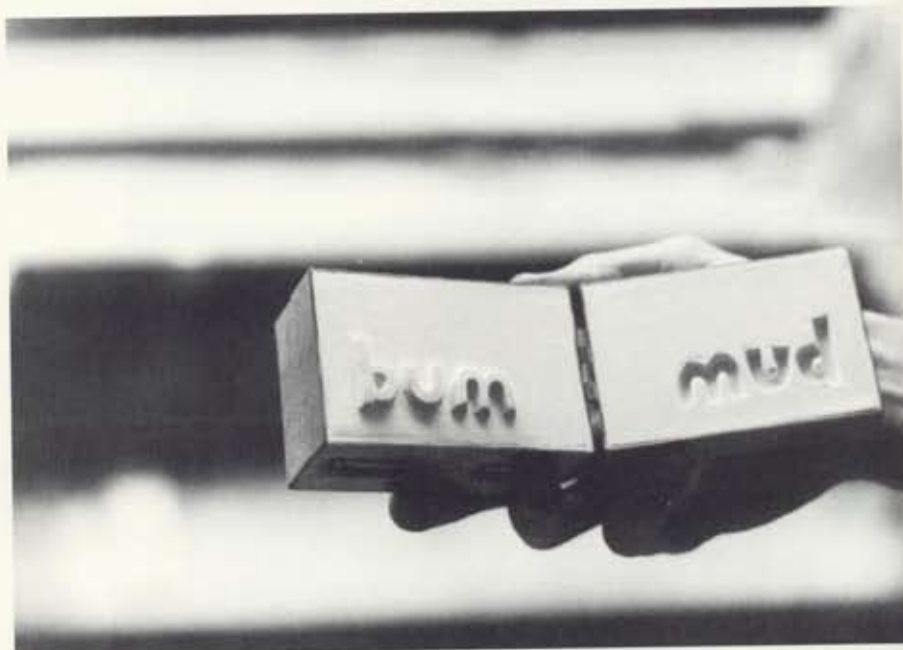
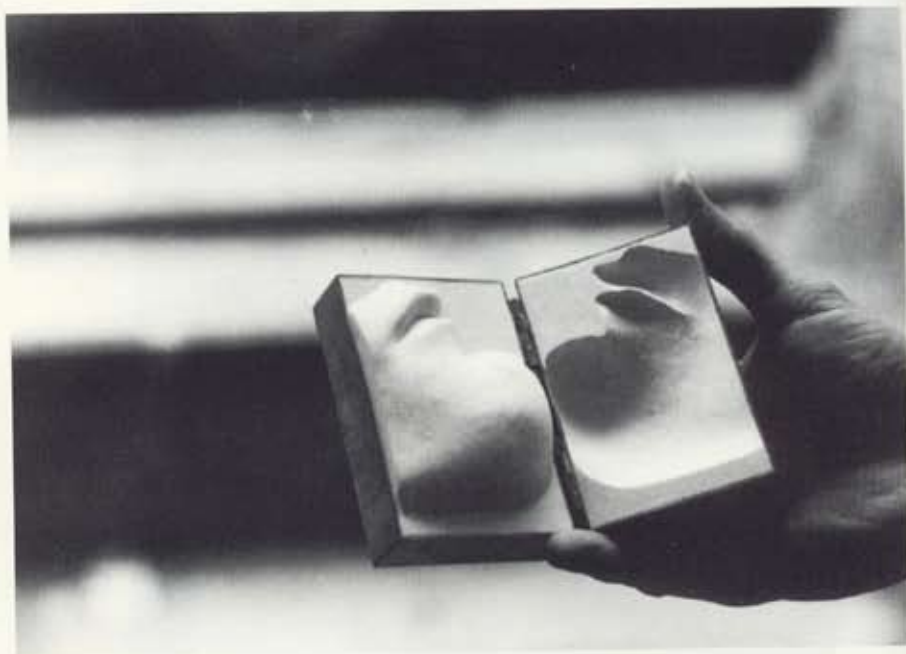
„Kennsla: geggjadasta listgreinin“, 1986, hljómsnælda,  
Nýlistasafnið / „Teaching: The craziest branch of art“,  
audio cassette, The Living Art Museum

perform himself. Others can execute the work and complete it for him. So it is usually simple in composition and does not require any particular artistic skill. Conspicuous skill and artistry are avoided to make sure they do not divert the attention away from the importance of the idea. Thus conceptual art is some sort of performance, which happens once, but can be repeated, without significant loss of artistic value. Conceptual works are not necessarily unique, unlike paintings and sculpture, where the work can never be repeated, without loss of identity. In the exhibition the work *Cubic Bjarni* is reconstructed. The work and the reconstruction are equally significant, because they are performances based on the same original idea. Many conceptual works of art are documentations of events or performances which have been executed away from public view. In that case there is no clear distinction between original work and documentation. But even though the idea is simple it is not always transparent, because the work does not always contain all the information necessary for the spectator to make the right assumptions and the right interpretation, since the relevant information is not present in the work itself, which means the spectator is dependent on some external source of information.

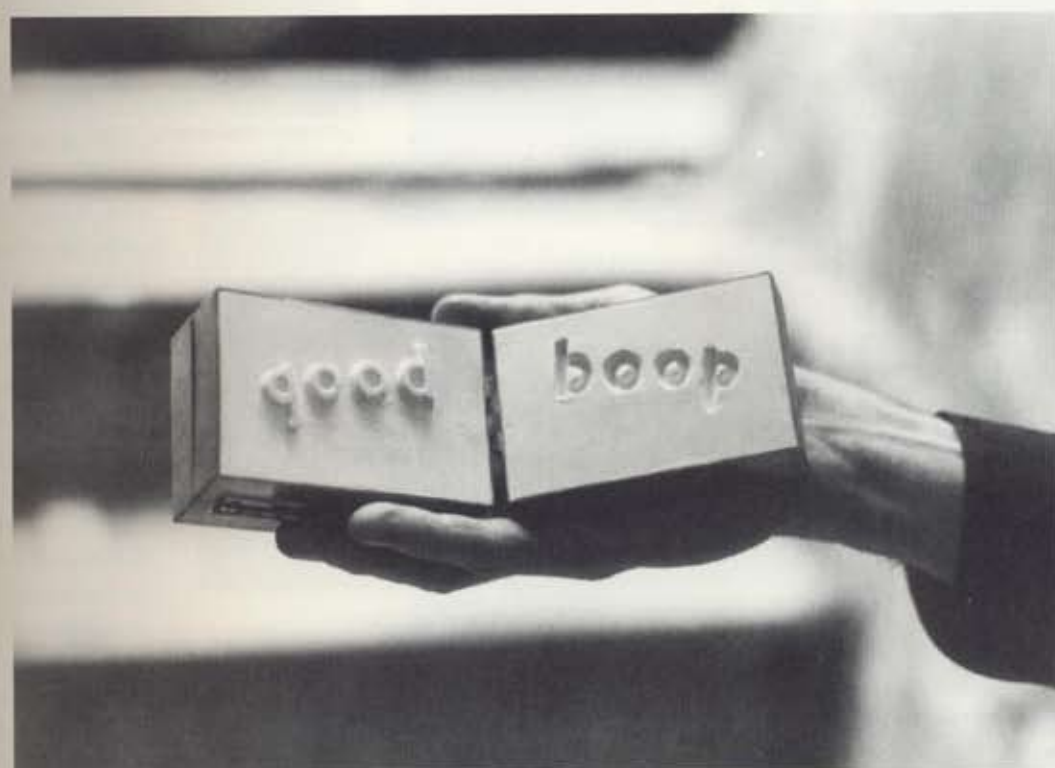
The kind of aesthetic experience which conceptual art provides is not directed at particular qualities of material or craft, the surface is not important. The same can be said for *Cubic Bjarni*. It is a feature of conceptual art that it requires a mental act on the part of the spectator, even though this act may be very simple or insignificant. It is precisely this act, this movement of the mind, the “reading” of the work, which is a source of emotional response from the spectator. In the case of *Cubic Bjarni*, no single part of the work is the centre of attention; the water cube on the floor does not acquire any significance or role without the context of the execution of the idea. The spectator is invited to imagine a man being used to measure the space he himself occupies – how many more could be fitted in?

Conceptual art is not a homogenous

phenomenon, although it is common for Icelandic conceptual art to be more literary than is widely the case; a good example of such a work is *Memorial to the Burning of Njál*. In many of Magnús Pálsson's works that can be called conceptual there are ideas that involve positive and negative form, and paradoxes. Humour and absurdity are always close at hand, more in the spirit of the Fluxus movement, Duchamp and the theatre of the absurd.



"Bum mud" bók / book, 1976



"Wow mom, good boop" bók / book, 1976

Árið 1977 sýndi Magnús í kjallara Norræna hússins ásamt Richard Valtingojer og Salóme Fannberg. Þar sýndi hann nokkur verk sem voru skopleg tilbrigði við hugmyndina um minnismerki. Það voru verkin *Í minningu Njálsbrennu*, *Í minningu Írafellsnára*, *Ljòshirslo* og *Steinþoka*.

*Minning Njálsbrennu* samanstendur af tju ritvélum á stöplum, arfa sem hangir úr hverri ritvél og bílnúmeraplötunni L-1010 sem stendur á stöpli fyrir framan ritvélnar. L-ið stendur fyrir Rangárvallasýslu og 1010 fyrir ártal brennunnar; ritvélnar eru jafnmargar og þeir sem brunnu inni samkvæmt sögunni. Arfinn visar til þess að í sögunni segir að notaður hafi verið arfi til að tendra eldinn. Minning Njálsbrennu er ógætt dæmi, og kannski besta dæmi í íslenskri list, um bókmenntalega konseptlist, ekki aðeins vegna þess að verkið fjallar um bókmenntalegt efni, heldur einnig vegna þess að uppbygging verksins og innri merkingartengsl eru bókmenntalegs eðlis.

Líklega eru fáir myndlistarmenn sem hafa notað jafn mikið af þjóðlegu efni sem uppistöðu í verk sín: Íslendingasögur, Eddukvæði, þjóðsögur, þulur og slaggar. Auk Njálsbrennu hefur Magnús notað Íslendingasögur í hljóðverkinu *Freysskötlu*, sem er byggt á Hrafnkelssögu Freysgoða, og að hluta til í rjóðrinu *Varla .... í timaritinu* Sondern lék hann sér með efni Eddukvæða í *Eddic games*, svo og í vatnslitaverkum sem eru myndræn útfærsla á heimsmynd Eddu. Þjóðsögur hafa komið fyrir í verkum eins *Bakkabræðrum* og *Minningu Mára*. *Pulur*, *visur* og annað efni úr munnlegri geymd koma fyrir í rjóðrunum *Enginn gleypir sólna* og *Herra Túrpur Jónsson*. Og ýmsir slaggarar, sem teljast nánast til þjóðlaga núorðið, hafa komið fyrir í verkum eins og *Sagðu ekki nei sagðu kannski*, *Bjössá á mjólkurbílunum* og *Ó, Jósep, Jósep*.



„Í minningu Njálsbrennu“ / „In memory of the burning of Njál“, 1977



„Grimur Njálsson“ / Detail



„Ljòshirslo“ / „Lightcabinet“, 1977

*Ljòshirslo* er „minnismerki“ um Bakkabræður, þá Gísla, Eirík og Helga. Á kómmóðunni stendur: „Í minningu Bakkabræðra og þess afreks þeirra að bera ljós í húfum sínum inn í gluggalaust hús.“

*Lightcabinet* is a memorial to the brothers from Bakki, Gíslí, Eiríkur and Helgi, who are characters in humorous folk tales. On the cabinet is written: “In memory of the Bakki brothers and their achievement of carrying light in their caps into a windowless house.”

In 1977 Magnús Pálsson exhibited in a group show at the Nordic House, along with Richard Valtingeier and Salóme Fannberg. There he showed four pieces that were humorous variations on the idea of memorials. They were *In memory of the burning of Njál*, *In memory of the ghost Írafellsmóri*, *Lightcabinet* and *Monument to the mist*. *In memory of the burning of Njál* is a memorial to an infamous act of arson that is recorded in the medieval Icelandic saga The Saga of the Burning of Njál, when twelve people were burned to death in an act of vengeance. It consists of twelve typewriters on pedestals, with weed hanging from each typewriter and the car numberplate L-1010 on a pedestal in front of the typewriters. The L stands for the county of Rangárvellir, where the event took place, and 1010 refers to the date; the number of typewriters is the same as that of the persons who died in the fire, according to the saga. The saga also says that weed was used to light the fire. This memorial is a good example of the kind of literary conceptual art that is common in Icelandic art.

There are probably few Icelandic artists that have used as much local material in their work. Icelandic sagas, folk tales, jingles and popular songs. Pálsson has used the sagas in other works, such as *Freysskatla*, which is based on The Saga of Hrafnkell, and bits and pieces in the installation *Almost never...*. In the art magazine *Sandern* he experimented with material from the Eddas in *Eddic games*, as well as in a series of watercolours based on the games, which are a pictorial illustration of the Eddic world order. Folk tales have appeared in works such as *Lightcabinet* and *In memory of the ghost Írafellsmóri*. Rhymes, jingles and other trivia from oral tradition were used in the installations *Nobody swallows the sun* and *Mister Túrpur Jónsson*. And old popular songs that are all but folk songs have been used in works like *Don't say no, say maybe*, *Bjössí the milkvan driver* and *Oh, Joseph, Joseph*.



„Sólskrikja, mús, kengúra“ / “Hummingbird, mouse, kangaroo”, 1980



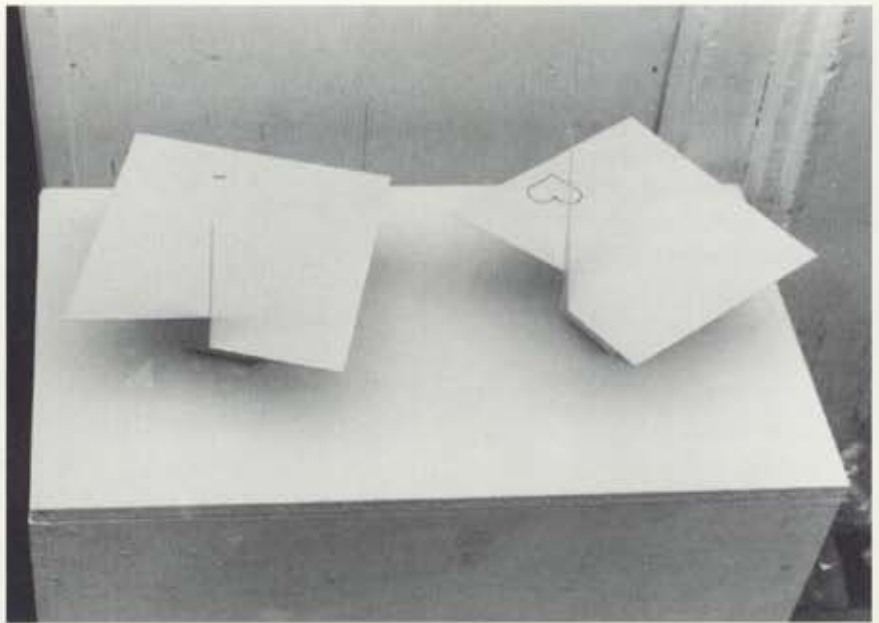
Sólurín eru seria af fimm, þunnum, ferhyrnum og hvítlökkuðum málmiskífum, um 20-30 cm í þvermál. Þau voru fyrst sýnd í Galleri A í Amsterdam 1976. Klípt er inn í skífuna og flippinn réttur upp. Þegar sólin skín á skífuna þ.a. örfin rök eða lína strikar flötinn, hittir línan kannski orð sem vísar til tíma. Á einni skífunni er hjarta sem er staðsett þannig á skífunni að þegar skugginn af flípanum myndar mjóa rök þá sker skugginn hjartað í miðju. Það sólúr nefnist *Lovemaking in the Morning*.

+

*Sundials* (1965-77) is a series of five thin, square and white lacquered metal plates. They were first shown in Gallery A in Amsterdam in 1976. A wedge is cut into the plate. When the sun shines on the plate the wedge casts a thin shadow and points to a word which indicates a particular time. On one of the plates a figure of a heart is situated on the plate so that when the wedge casts a thin shadow the shadow cuts a heart in two. That sundial is called *Lovemaking in the morning*.

+

*Í minningu Írafellsmóra*. Magnús gerði verk til minningar um Írafellsmóra, draug sem margar sögnir eru til um. Verkið er röð af þremur skrárgötum, sem standa á mjóum spýtum, þannig að hægt er að horfa beint í gegnum öll skrárgötin í einu. Þriðja skrárgatið er hinum megin veggjar. Skrárgötin standa því fyrir þann óræða eiginleika drauga að geta séð í gegnum vegg og jafnvel smigið í gegnum þá. Spýturnar eru festar á stall og á hann er nafn Móra ritið, en allt í stami, því draugar eiga erfitt með að nefna sitt eigið nafn. Nokkur saga er í kringum þetta verk. Upphaf þess að Magnús fékk áhuga á Írafellsmóra má rekja til þess að hann tók sér ferð á hendur með fjölskyldu sína í Land Rover bifreið þeirra og



„Sólur“ / „Sundials“, 1977



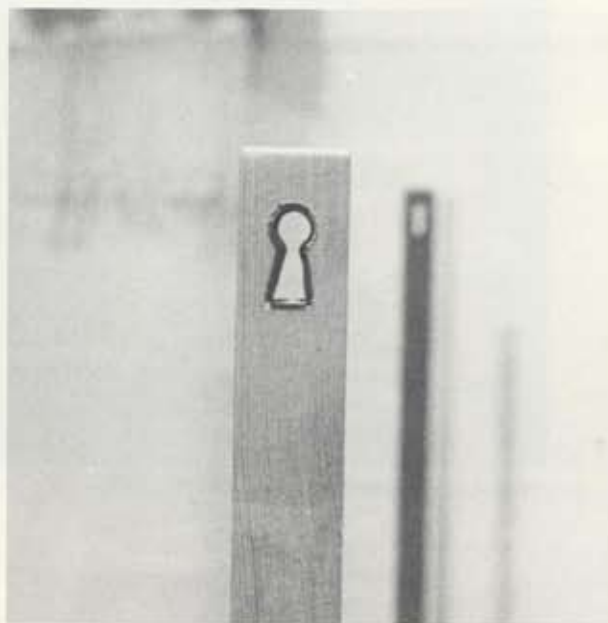
„Í minningu vinar sem át hús á Akureyri og lék blús á sköflung sinn“ / „In memory of a friend who ate a house in Akureyri and played blues on his tibia“, 1982

ætluðu þau um Kjós yfir í Hvalfjörð. Þau höfðu meðferðis vegakort sem þeim hafði áskotmást á bensinstöð Oliufélagsins. Á kortinu mátti sjá merktan vegaslöða, sem lá aðra leið en venjan var að fara, og vaknaði áhugi þeirra á því að reyna þessa nýju leið. Fyrr en varði var slóðinn orðinn illur yfirferðar og endaði á hengiflugi utan í Móskaðshnjúkum, þar sem þau lentu í sjálfheldu, komu Land Rovernum hvorki aftur á bak né áfram. Magnús var nú orðinn allskelkaður, þar sem ungbörn voru með í ferð, og hugðist ganga til byggða og leita eftir aðstöð. Hann kemur þá niður á bæ sem reynist vera Írafell. Þaðan var hægt að fá bíl úr bænum til að koma fólkinu heim og allt endaði vel. Magnús kynntist bóndanum á bænum, sem fór að segja honum frá Móra, enda væri það alveg eftir Móra að hafa afvegaleitt þau og komið þeim í klandur.

En ekki var viðskiptum Magnúsar við Móra lokið. Í minningu Írafellsmóra var sýnd á afmælisýningu Nýlistasafnsins í Listasafni Íslands. Í tilefni af sýningunni var Magnús fenginn til að halda fyrirlestur. Allt gekk á afturfótunum við undirbúning og framkvæmd fyrirlestursins. Fyrst eyðilagðist myndband sem Magnús ætlaði að sýna við fyrirlesturinn og síðan, þegar til átti að taka og áheyrendur voru mættir á staðinn, þá fór rafmagnið af húsinu og reyndar öllu landinu. Það var þá ekki um annað að ræða en að fresta fyrirlesturinum um nokkra daga og gekk allt að öskum í það skipti. Um þetta leyti gisti Magnús hjá konu, Guðrímu Pétursdóttur, sem er af þeirri ætt sem Írafellsmóri fylgir. Hún mun þá hafa sagt að Móri hefði að öllum líkindum komið þarna við sögu og hefði verið að minna á sig. En Móri hefur ekki gert vart við sig í listaverkum Magnúsar síðan.



„Jørgen múrari“ / “Jørgen, the mason”, 1985



„Í minningu Írafellsmóra“ / “In memory of the ghost Írafellsmóri”, 1977

### *In memory of the ghost Írafellsmóri:*

Pálsson made this work in memory of Írafellsmóri, a famous ghost. The work is composed of three vertical sticks that support keyholes. The sticks are placed in a straight row, so that one can look through the keyholes in a straight line, with one of the sticks being on the other side of a wall. The keyholes represent the ghost's ability to see through walls and even pass through them. The sticks are fastened on a pedestal and on it is written the name of the ghost, but stutteringly, because ghosts can only say their own name with difficulty.

There is a story behind this work. Pálsson first became interested in the ghost when he went on a trip with his family in their Land Rover jeep from Mosfellsveit to Hvalfjörður. They had a road map with them that showed a trail they had never tried. Before they knew it, they had reached an impose high up in the mountains and couldn't turn around. Pálsson was quite concerned because he had brought his young children along, so he decided to walk to the nearest farm and ask for assistance. He reached the farm of Írafell, where he was able to phone to town and ask for a car, so that everything ended well. He struck up an acquaintance with the farmer at Írafell who began to tell him about the ghost, which had followed the same family for generations – it would not have been unlike the ghost to have led Magnús and his family into trouble.

The ghost would visit Magnús again on a later occasion. *In memory of the ghost Írafellsmóri* was shown at an anniversary exhibition of the Living Arts Museum, at the National Gallery of Iceland, and Magnús was invited to deliver a talk. A row of inexplicable mishaps were to prevent the talk from taking place as scheduled. During preparation a video Magnús made was ruined, and when people had already arrived for the talk itself the electricity was cut off, not only from the house, but the whole country. So the talk was cancelled, but successfully completed a few days later. At the time Magnús was staying as a guest at the home of Guðrún Pétursdóttir, who is a member of the family that the Írafell ghost haunts. According to her the ghost was making his presence felt. But since then the ghost has left Magnús Pálsson alone.

Um og eftir 1980 verða smám saman breytingar á list Magnúsar í ött frá gífs og konseptverkum til hljóðverka, textatílaunum þeim tengdum, performönsum, innsetningum („rjóðrum“) og leikverkum. Það verða þó engar grundvallarbreytingar á þeim viðfangsefnum sem Magnús er að fast við, enda er það ekki aðalatriði í hvaða efni eða innan hvaða listgreinar verkið er unnið, heldur hver hugsunin (og tilfinningin) á bak við er. Magnús heldur áfram að vinna frekar úr hugmyndinni um steypt hljóð og pös/neg rými í viðameiri verkum, *Barcarolle í fis dúr* og *Pönk-konsert*. Upp úr því fer hann að lita á hljóðið sem rýmisfyrirbæri, sem býr yfir sérstökum rýmiseiginleikum, sem hann vinnur með í hljóðverkum, sem hann kallar raddskúlpúra (*Freyskatla, Draumar annarra*). Það verða síðan sérstaklega eiginleikar tungumálsins, eins og það birtist í munnlegri framsögn, sem verða fyrirferðamiklir í nýrri verkum, performönsum eins og *Þrætubálki*, og „rjóðrunum“ *Herra Túrpur Jónsson og Varla...* Hér sameinast síðan fyrri áhugi Magnúsar á textaefni úr ýmsum áttum, við tílraunir hans með raddskúlpúr. 1980 opnaði hópur Akureyringa sýningarsal í húsi á Akureyri, sem gekk undir nafninu Rauða húsið. Fyrsta sýning í húsinu var innsetning eftir Magnús, *Barcarolle í fis dúr*. Nokkrum dögum fyrir opnun kom hópur fólks saman í kjallara eins aðstandenda Rauða hússins. Fólkið sat í makindum á gólfinu, rabbaði saman og dreypti á veitingum. Litill grammófonn var á gólfinu og spilaði tónlist. Þar kom að því að spilað var tónverk eftir Chopin, *Barcarolle í fis dúr*. Í miðju lagi tók Magnús nálina af plötunni og bað viðstadda um að hreyfa sig hvergi. Fólkið sat því sem fastast á gólfinu á meðan Magnús teiknaði það inn, síðan fékk hann einn og einn til að koma og tók hann gífsafsteypu af stöðu og stellingu allra viðstaddra að hluta til. Meiningin var að taka afsteypu af öllu



„Barcarolle í Fis-dúr“ / „Barcarolle in F sharp major“, 1980



„The Anti-Society League Concert“, 1982



„Barcarolle i Fis-dúr“ / *“Barcarolle in F sharp major”*, 1980



*“The Anti-Society League Concert”*, 1982

tömu rými, hinu negativa rými, i herberginu, sem væri því nokkurs konar afsteypa af tónlistinni, sem barst um loftið, og andrúmsloftinu á því augnabliki þegar tónlistin var rofin. Verkið var síðan flutt yfir í Rauða húsið og sýnt ásamt ljósmyndum af samkomunni.

Sama var upp á teningnum í verki sem var framkvæmt á sýningu í Norrköbing í Svíþjóð sumarið 1982, *Anti-Society League konsert*. Þar fékk Magnús pönkgrúppu á staðnum, Anti-Society League, til að halda litinn konsert í öldhúsi í kjallara hússins þar sem sýnt var. Hjónsveitarmeðlimir stilltu sér upp á meðan Magnús tók gífsafsteypu af negatífu rými umhverfis þá. Brotin voru síðan flutt út undir bert loft, þ.a. að segja má að rýmið hafi verið flutt úr stað í heilu lagi, sem klumpur.

+

After 1980 changes started to appear in Pálsson's art, away from plaster and conceptual works to sound works, and in relation to them experiments with texts, performances, installations, videos and even stage productions. But there are no fundamental changes in the kind of themes he is preoccupied with. For Pálsson the medium in which the work is made is not as important as the thought and emotion behind it. He continues to develop the idea of materialized sound and positive negative space in larger works, such as *Barcarolle in F-sharp major* and *Punk concert*. This leads him to deal with sound as a spatial phenomenon in itself, possessing particular spatial properties, which he exploits in sound works, which he calls vocal sculpture, such as *Freysskatla* and *Other people's dreams*. This leads further to explorations of the sound of language and the resonance of speech, which becomes the main aspect of recent work, such as *Prættubálki*, *No one swallows the sun*, and *Almost never...* - These illustrate how Pálsson's various preoccupations with literary material, from various sources, combine with his experiments with vocal sculpture.

In 1980 a group of people in Akureyri established an exhibition space in a small house in that town called the Red House. The first show was an installation by Magnús Pálsson, *Barcarolle in F-sharp major*. A few days before the opening a group of people were invited to the cellar of one of the organizers. They sat on the floor sipping wine and listening to music from a small gramophone. When a piece by Chopin was played, a Barcarolle in F-sharp major, Pálsson stopped the music and asked every one to sit still. So people sat on the floor while he proceeded to draw the outlines of each person. Later they returned one at a time and Magnús took a partial cast of the posture of each person. The casts were intended to represent the total negative space of the room, which would be a cast of the music that filled the air and the atmosphere at the moment the music was interrupted. The whole work was then moved to the Red House and shown along with photographic documentation of the event.

The same idea was repeated in a work that was executed at an exhibition in Norrköping in Sweden in the summer of 1982, *Anti-Society League Concert*. Pálsson got a local punk band to perform in a small kitchen in the basement of the exhibition hall. The members of the band positioned themselves while Magnús proceeded to take casts of each of them and the surrounding walls and cupboards. The fragments were then moved out into the open so that the negative space was moved in its entirety as a clump.

Arnar Jónsson, Kristbjörg Kjeld og Edda Arnliótsdóttir



„Sprengd hjóðhimna, vinstra megin“, 1991. Leikuppfærsla Alþjóðleikhússins og Þjóðleikhússins / Stage production by the People's Theatre and the National Theatre, Reykjavík

Kristbjörg Kjeld



Í febrúar 1993 hélt Magnús sýningu á tveimur rjóðrum í Galleri einn einn á Skólavörðustíg, en rjóðrin hétu *Enginn gleypir sólina* og *Herra Túrpur Jónsson*. Þegar gengið var inn í sýningarsalinn tók á móti manni sérkennilegur en kunnuglegur ilmur, sem átti sér upptök í hornunum, þar sem lágu dävænar hrúgur af neftóbaki. Umhverfis voru klasar af trúðslegum nefjum sem hrjúfrudu sig upp að tóbakshraukunum. Rétt þar fyrir ofan voru staðsettir hátalarar, þaðan sem ýmis búkhljóð, andvörp og ánægjustunur, bárust mönnum til eyrna. Magnús hafði safnað ýmiss konar kimni, sem er að falla í gleymsku, bæði í bundnu og óbundnu máli, sem rann upp úr mönnum hér áður fyrr, kannski meðan þeir voru að fá sér í nefið, og útsetti fyrir nokkrar raddir. Við gerð hljóðverksins, sem flutt var í gegnum hátalarana, naut Magnús aðstoðar einvala liðs: Baldvins Halldórssonar, Eyvindar Erlendssonar, Guðbjargar Thoroddsen, Guðrúnar Ásmundsóttur, Karls Guðmundssonar og Tuma Magnússonar. Þau fluttu textann og framleiddu alls kyns hljóð af mikilli innlifun, m.a. var sögið af sannfæringu upp í nefið og dæst með tilþrifum. Magnús valdi ekki textana eftir bókmenntalegu gildi þeirra. Allt saman er þetta sakleysislegt bull; of barnalega fátánlegt til að vera fyndið, eða fyndið vegna þess að það er svo mikið bull, og of ómerkilegt til að vekja athygli verndara bókmenntaarfsins:

Áé segja þér nokkuð  
pabbi þinn er kokkur  
mamma þin er rokkur  
og sjálfur ertu drullusokkur.

In February of 1993 Magnús exhibited two installations, or „clearings“, in Gallery 11 in Reykjavik, called *No one swallows the sun* and *Mister Týrpur Jónsson*. Visitors entering the gallery were met with a distinct and familiar fragrance, which originated in the corners of the space, where sizeable piles of snuff were lying. Around the snuff there were clusters of clownish paper-mâché noses, which hugged the piles. Just above in the corners were loudspeakers, from which various bodily sounds, sighs and grunts could be heard. Magnús had collected all sorts of trivial humour and buffoonery in rhyme and jingles, which are all but forgotten but have passed on through oral tradition in the past, maybe while people were exchanging snuff. The texts were arranged for a few voices and Magnús was assisted by the actors Baldvin Halldórsson, Eyvindur Erlendsson, Guðbjörg Thoróðsen, Guðrún Ásmundsdóttir, Karl Guðmundsson and his son Tumi Magnússon. Magnús Pálsson did not choose the texts because of literary merit, most of them are innocent nonsense, almost too childishly ridiculous to be funny, or are funny precisely for that reason, and too insignificant to attract the attention of the guardians of the literary heritage.



„Enginn gleypir sólina“, 1993, rjódur / *“No one swallows the sun”, installation with voices*



„Etán Langbók og Atlantis“, 1994, 2 rjóður / 2 installations with voices





Stjani meik í listasafni sínu / Stjani meik in his art museum, 1994

## Á MÖRKUM HINS SÝNILEGA: UM VIÐHORF MAGNÚSAR PÁLSSONAR TIL LISTIÐKUNAR.

„List er ekki bundin við það að einstaklingur sitji í horni sínu og máli málverk, skrifi ljóð, eða semji tónverk. Listin er líka að skapa vittumgripandi verk með þátttöku margra sem allir leggja fram sinn sköpunarkraft; risastórar lífssymfóniur, þar sem hinn svokallaði höfundur leggur aðeins til rammann að verkinu, sem síðan einstaklingar fylla út í, svo verkið verður kannski mjög frábrugðið því sem höfundurinn gat nokkurn tímann ímyndað sér.“ (Úr „Kennsla: geggjáðasta listgreinin“, hljóðsnælda 1984)

Listiðkun Magnúsar Pálssonar hefur verið hin fjölbreytilegasta að allri gerð; sviðsmyndir fyrir leikhús, skúlptúr, gjörningar, hljóðverk, leikverk, vídeóverk, bækur og bókverk, konkretljóðlist, umhverfisverk, raddskúlptúrar, hljóðsnældur og líklega sitthvað fleira sem ekki fellur undir neitt af framangreindu. Auk þess hefur hann fengist við kennslu, og litið á hana sem listgrein, og tekið virkan þátt í ýmsum félagsmálum myndlistarmanna. Það er einna líkast að hann hafi hoppað úr einu í annað og stoppað stutt í hverju skrefi. En þrátt fyrir allan margbreytileikann má greina sterkt munstur í allri óreiðunni og maður gerir sér grein fyrir að það er furðumikið samhengi, framvinda og staðfesta í viðfangsefnum og vinnubrögðum Magnúsar. Þegar listferill hans er skoðaður úr nokkurri fjarlægð og af yfirsýn þá sést vel að það hefur vissulega orðið töluverð þróun á þrjátíu árum, en ekki þær tilviljanakenndu stökkbreytingar sem búast mætti við.

Einn þráðurinn, sem má rekja, byrjar með fyrstu tilraunum hans með gifsíðu á miðjum sjöunda áratugnum þar sem Magnús fæst við það rými sem afmarkast af formi hluta, umfang hlutarins, og svo það rými sem er fyrir utan hlutinn, sem hluturinn formar og afmarkar líka; formið afmarkar bæði það rými sem tilheyrir hlut og það rými sem tilheyrir honum ekki og bæði tilheyra þau einu samfelldu rými. Þetta má fyrst sjá í einu af fyrstu bókverkunum eftir íslenskan listamann, **Pappírsást**, þar sem hver síða lagar sig að þrívíðu formi nærliggjandi síðu, og síðan í gifsverkunum þegar hann fer að fást við það sem hann kallar *pósítíft* og *negatíft* rými. Þær pælingar leiða hann út í að efnisgera óefniskennð fyrirbæri eins og tilfinningar og hljóð. Í framhaldi af því fer hann út í nota röddina sem miðil til að móta rýmið, nokkurs konar ósýnilega skúlptúra, sem hann kallar raddskúlptúra.

Annar þráð, sem má rekja, má kalla *yfirvegaða beitingu á hendingunni*. Magnús hefur iðulega innlimað í verk sín „stjórnlausu“ þætti, sem hafa ófyrirsjáanlegar afleiðingar, og leyft þessum þáttum að ráða nokkru um endanlega gerð þeirra. Í fataskúlptúrum leyfir hann gömlum fötum að ákvarða endanlega lögun gifshlutanna. Í textaverkinu **The Offs**, sem var hugsað sem handrit að hljóðverki, þá klippti hann saman textabrot sem hann hafði safnað úr prentuðu máli, en skuldbatt sjálfan sig til að nota orð og setningar sem voru prentuð öfugu megin á síðuna og innlimaði þau í textann á næstu síðu. Þannig kom hann sjálfur í veg fyrir að hann fengi öllu ráðið um framvindu textans.

Fleiri atriði mætti tina til sem hafa fylgt listsköpun Magnúsar og gefa henni ákveðið samhengi yfir tíma. Þessir þræðir hafa tvinnast saman og aðgreinst eftir því sem list hans tekur breytingum, en ef skyggst er dýpra þá má sjá að á bak við stendur ákveðinn hugsunarháttur, sem ekki er auðvelt að átta sig á í fljótu bragði, en kemur sífellt upp á yfirborðið í ólíkum búningi. Hér er annars vegar um að ræða afstöðu hans til og hugmyndir um hið listræna starf sem slíkt, og kemur einnig fram í hugmyndum hans um kennslu sem listgrein, en hins vegar er um að ræða filósófíu, sem svifur yfir vötnum, ef svo má að orði komast, og gerir vart við sig á hinn undarlegasta hátt.

2.

Afstaða Magnúsar til hins listræna starfs hefur ávallt verið laust við lotningu fyrir hugmyndinni um hinn einstaka og einangraða, skapandi listamann, stórbrotið andlegt líf hans og óviðjafnanlega hæfileika. Menning okkar gerir hlut listamannsins sem mestan, en Magnús hefur ekki séð ástæðu til að viðhalda þeirri dulúð sem hefur verið sveipað um listamanninn og óheft frelsi hans og óskorað vald yfir eigin verki. Í gegnum allan sinn feril hefur hann af fúsum og frjálsum vilja gengist undir vald tilviljunarinnar og duttlunga annarra.

Líklega er þörfin fyrir trú á ótakmarkað einstaklingsfrelsi listamannsins í lýðræðisþjóðfélagi sterkari eftir því sem það á minna við. Það sem við köllum frelsi í dag, í frjálslýndu lýðræðisþjóðfélagi, er ávallt takmarkað við þann ramma sem aðrir setja manni, aðeins innan þess ramma hefur einstaklingurinn val. Þetta er hvergi eins skýrt og í sambandi kennara og nemanda. En þar hefur Magnús frekar viljað hjálpa nemendum sínum við að skilgreina sinn eigin ramma til að vinna innan (enda í samræmi við gamalgróna, húmaníska hefð að líta svo á að enginn sé fyllilega frjáls fyrr en hann hefur lært að setja sjálfum sér takmörk). Auk þess hefur hann forðast að þröngva upp á nemendur sínu eigin gildismati og gera þá þannig ósjálfrátt háða sér.

Hugmyndin um hinn einangraða listamann felur í sér að öll listræn verðmæti eigi sér uppruna í einum punkti, innra hugskoti listamannsins, og geisli þaðan út í allar áttir. Listin, eins og við þekkjum hana, aðskilur fólk, hún aðskilur þá sem framleiða frá þeim sem njóta, þá sem eru listamenn frá þeim sem eru það ekki, meistara frá fúskurum, hún aðskilur listamenn hvern frá öðrum. Listgreinum eru vandlega haldið aðskildum og listamenn á hverju sviði verja sitt yfirráðasvæði fyrir óviðkomandi ágangi; mynd er vandlega aðgreind frá orði og hljóðan þess.

Magnús hefur dregið í efa nauðsyn þess að viðhalda strangri aðgreiningu og niðurstúkun, virða viðurkennd mörk. Hann hefur haldið á lofti þeirri hugmynd að uppsprettu listarinnar sé ekki síður að finna úti á meðal fólks, þar sem hugmyndir kvikna og eru bornar áfram af óskipulagðri en sjálfviljugri þátttöku karla og kvenna, þar sem litni er á listsköpun sem ferli, sem á sér ekkert skýrt upphaf eða afmörkun, þar sem margir geta komið við sögu og eru ýmist „framleiðendur“ eða „njótendur“. Magnús hefur í auknum mæli lagt áherslu á samstarf listamanna, þar sem fleiri koma við sögu í útfærslu og framkvæmd upphaflegrar hugmyndar, og þá gjarnan listamenn sem vinna innan ólíkra listgreina. Hugmyndin með Mob Shop var að fá fólk til að vinna saman að hlutum sem enginn einn bar ábyrgð á, þar sem enginn einn hugur væri að stjórna öðrum. Sviðsverkið „**Sprengd hljóðhimna, vinstra megin**“; var samstarfsverkefni Alþýðuleikhússins og Þjóðleikhússins, og í „**Freyskötlu**“, tóku Mótettukór Hallgrímskirkju og Ríkisútvarpið og tæknimenn þess sig saman. Magnús er því óragur við að beina listsköpun sinni inn á svið sem í hefðbundnum skilningi tilheyrir ekki myndlistariðkun, enda lítur hann svo á að ekkert sé því til fyrirstöðu að nota hljóð, raddir og hreyfing líkamans sem miðla fyrir myndsköpun.

3.

List er ekki sama og listgrein. Að búa til list er ekki endilega háð því að stunda listgrein. Með þessum tveimur staðhæfingum mætti draga saman í sem knöppustu formi þau grundvallarprinsíp sem Magnús fylgir í starfi sínu sem listamaður. En þetta eru undarlegar staðhæfingar og stangast á við hefðbundinn skilning, því við þekkjum og komumst í tæri við list í gegnum listaverk, og listaverk eru annað hvort málverk, skúlptúrar, ljóð, eða tónlist, sem sagt afurðir tiltekinnar listgreinar. Leiðin að listinni liggur í gegnum listgreinarnar, að vera listamaður er að hafa vald á tiltekinni listgrein. Afstöðu Magnúsar má túlka sem svo að listgreinarnar séu leiðir að sama, eða að minnsta kosti svipuðu markmiði. Listgreinarnar sem slíkar eru ekki list. Það geta þess vegna komið fram aðrir miðlar, aðrar leiðir, önnur tækni sem nýtist jafn vel. Eins og raunin hefur orðið með ljósmyndataeknina og nú síðast myndbandataeknina. Síðan getur það líka gerst að miðlar eða tæki hætta að vera áhrifarík leið að listrænum verðmætum. Á sautjándu og átjándu öld var litnið á garðyrkju og landslagsarkitektúr sem listgreinar á við aðrar, en þær

eru ekki eins hátt skrifaðar nú. Á vorum dögum hafa heyrst raddir þess efnis að olíumálverkið sé hætt að gegna jafn mikilvægu hlutverki innan myndlistar.

Þessi skýri greinarmunur, sem gerður er milli listgreinar og listar sem slíkrar, hefur ýmislegt í för með sér. Áherslan verður ekki lengur á handverksþáttinn, þekkingu listamannsins á miðlinum og þeim efnum sem hann vinnur með, sýnilega færni í beitingu tækninnar og aðdáun á þeim yfirborðseiginleikum sem efnið og miðillinn býr yfir. Þess í stað færast hún yfir á óápreifanlegri eiginleika verksins, þær hugsanir og tilfinningar sem verkið getur leitt af sér og sem tengjast ekki endilega ápreifanlegum efniseiginleikum og verkfærni. Leiðin opnast til ótakmarkaðra möguleika í vali á efnum og aðferðum. Hin mikla fyrirmynd aldarinnar í þessu sambandi er náttúrulega Marcel Duchamp, sem notaði bæði venjulega tilbúna hluti, framleidda af öðrum, sem uppistöðu í verk sín, eða aðferðir sem voru gersneyddar listrænni tilfinningu fyrir efni, einmitt í þeim tilgangi að beina athygli áhorfandans og áherslu verksins að hugmyndalegu inntaki þess. Þetta þýðir að áhorfandinn er settur í þá aðstöðu að túlka verkið, vinna úr því sem sett er fyrir hann og ljúka þar með hinu listræna ferli. Listamaðurinn er því ekki aðeins að fást við innri gerð verksins, hann er einnig að vinna með þá þætti sem eru ráðandi um viðbrögð og túlkun áhorfandans; þá fordóma og væntingar sem gera má ráð fyrir, það gildismat sem er almennt viðurkennt, þær mýtur sem ráða miklu um afstöðu þjóðfélagsins til listamanna og starfs þeirra. Þetta varðar ekki aðeins innihald verksins eða hugmynd, því þó stundum sé sagt að hugmyndin að baki verkinu skipti öllu máli en efni og útfærsla séu aukaatriði þá er það ekki alls kostar rétt. Allan efnivið verður eftir sem áður að nota af mikilli útsjónarsemi, því efnið sjálft býr yfir táknrænni aukamerkingu, sem getur skipt miklu máli fyrir túlkun verksins. Sama máli gegnir um handbragð listamannsins og þá tækni sem notuð er. Ekkert efni eða aðferð er algerlega hlutlaus og ósýnileg.

Varðandi val Magnúsar á gífsinu þá hefur hann sagt að kosturinn við gífsið sé hvað það er „dautt og látlaust“ og hafi hentað vel í þeim konseptúal verkum sem hann vann að á sjöunda og áttunda áratugnum. Og í viðtali í tímaritinu *Svart á hvítu* segir hann að hann „leggi ekkert upp úr formfræði hlutarins“, og að honum finnist „ekkert eitt form betra en annað form“. Í seinni verkum hefur hann snúið sér frá hinum efnislega hlut sem slíkum, með því að notast við hljóð og raddir sem efnivið í skúlptúra sína. Í verkinu „**Varla ...**“ eru orð skrifuð með því að raða saman afgangssápum; orð, sem eru huglægt fyrirbæri, eru skrifuð með sápushykkjum, sem eru gerð til að hverfa smám saman í höndunum á mönnum. Í sýningarskranni að Borealis 2 skrifar hann: „Kannski er mikilvægi hins sjónræna að minnka. [...] Það sem við sjáum ekki er meira spennandi en það sem við sjáum.“

Magnús gerir heldur ekki meira úr handverki og verkfærni en ástæða er til, þar sem líta megi svo á að færni sé hvort sem er afstæð gagnvart þeim árangri sem náist með verkinu. Ef það er gott þá er það vel gert, en hið gagnstæða á ekki endilega við, því þótt verk sé vel gert, þ.e. faglega og lipurlega unnið, þá er það engin trygging fyrir listrænum gæðum. Það er því óþarfi, og útilokað, að taka handverkið út sem sjálfstæðan þátt í listrænu starfi. Listamaðurinn notar þau meðöl sem hæfa hverju sinni, hver svo sem þau kunna að vera og þótt þau útheimti að leitað sé utanaðkomandi aðstoðar.

Magnús hefur ávallt komið sér hjá því að hegða sér eins og „sönnum“ listamanni saemir. Hann sér enga sérstaka dyggð í því að koma sér upp vinnustofu, sérhæfa sig í ákveðnum stíl, vera iðinn og vinna tólf tíma á dag að gífurlega krefjandi verkefnum, sem sagt sýna fagmennsku, vera „prófessjónal“, í samræmi við viðtekin norm. Hann hefur oft haldið þeirri skoðun sinni á lofti að teiknikunnátta, grunnþáttur í hefðbundinni menntun listamanna, sé ekki nauðsynleg í menntun og starfi; sérhæfing og tækni séu aðferðir, eða tæki, til að ná settu marki, en hafi ekkert gildi umfram það. En þetta eru líka viðhorf sem mættu mikilli andspyrnu hér á heima, ekki síst þegar Magnús tók að sér „Deild í mótun“ í Myndlista- og handiðaskóla Íslands árið 1975, og hefur alla tíð síðan verið ásteytingarsteinn á þeim vettvangi. Enda gengur hann beint gegn þeirri djúprættu trú að listamaður eigi ekki tilkall til þess að hljóta þá nafnbót nema hann sýni að hann sé þess verðugur með því að sanna með þrotlausu starfi, að hann ráði yfir

þekkingu á afmörkuðu sviði tiltekinnar listgreinar og geti sýnt færni í beitingu hennar.

Saga nútímamyndlistar einkennist af því að listamenn hafa verið að berjast gegn gamalgrónum takmörkunum og fyrir fullkomnu frelsi í skapandi starfi. Nú er svo komið að það virðast ekki vera nein takmörk fyrir því hvað listamenn geta gert, í prinsípinu að minnsta kosti, þó aðstæður hverju sinni setji þeim skorður. Þannig að sú barátta sem einkenndist af því að finna nýjar leiðir og yfirstíga „grensurnar“ á ekki við á sama hátt og á sjöunda áratugnum. Það breytir því ekki að slík viðhorf mæta enn töluverðri andstöðu meðal þeirra sem leggja mest upp úr þeim gildum sem tilheyra listgreinunum, svo sem verklágni og formfegurð. Hin eiginlega „framúr stefna“ í myndlist tilheyrir fortíðinni, en nú skiptast menn í tvö horn eftir því hvort þeir aðhyllast sérstöðu listgreinarinnar og þeirrar hefðar sem henni tilheyrir, eða listina óháða nokkrum miðli, sem varðar innihald frekar en form, merkingu frekar en skynáreiti. Magnús var einn af allra fyrstu íslensku listamönnum til að vera algjörlega skýr í afstöðu sinni með hinu síðarnefnda og hafði veigamikil áhrif á upprennandi listamenn á áttunda og níunda áratugnum. Hann gengur jafnvel svo langt að draga í efa sérstöðu myndlistar sem slíkar. Á einum stað hefur Magnús skrifað: „Smám saman tók hljóðið yfirhöndina í vitund minni og þar með í verkunum. Ég finn að okkar öld er tímabil hljóðsins. Ekki sjónarinnar. Hljóðið er mikilvægasta aflið.“ Það er einkennilegt að heyra slíka játningu frá myndlistarmanni. Samt lítur hann á sig sem myndlistarmann, jafnvel þegar hann vinnur eingöngu með mannsröddina. En þetta sýnir vel að hann er ekki aðeins ófús að viðurkenna markalínur milli myndlistargreina, heldur einnig milli myndlistar, tónlistar og bókmennta, og yfirleitt allra listgreina. Og ef út í það er farið, því skyldi hann viðurkenna markalínur milli listarinnar og lífsins, m. ö. o. milli listar og vinnu, milli listar og kennslu.

#### 4.

Þetta leiðir okkur inn á annan veigamikinn þátt í listhugsun Magnúsar. Afstaða hans til listaverksins og listsköpunar á sér rætur í heimspekilegum hugmyndum sem víða skína í gegn í verkum hans, kannski eina skýrast í gifs- og konseptúal verkunum. Hann er sífellt að stilla saman andhverfum, t.d. negatífu og pósitífu rými. En þetta á ekki aðeins við um rými og aðra formeiginleika verkanna; hinu skrýtna og fyndna er stillt upp gegn hinu leyndardómsfulla; leikaraskap gegn alvöru, kitschi (eða hugglundri, eins og það hefur verið kallað) gegn hálist, „drullu“ gegn sætleika; sjálfbirgingshætti listamannsins er svarað með sjálfsháði viðvaningsins. Magnús stenst ekki mátið að sýna fram á gildi andhverfunnar. Ef eitthvað er viðurkennt sem gott og gilt, þá skal andstæða þess vera jafngóð og eiga jafn mikinn rétt á sér. Enda hefur hann lýst þeirri skoðun sinni í viðtölum að ekkert geti verið til án andhverfu sinnar. Þetta fær víða myndræna „illústrasjón“, t.d. í verkinu **Flæðarmáli**, þar sem hið pósitífa rými eins hlutar er hið negatífa rými annars hlutar, og svo öfugt, en til samans mynda hlutarnir eina órofa heild, þar sem hið pósitífa og negatífa vega hvort annað upp.

Sú pólarisering sem skiptir mestu máli í þessu sambandi er náttúrlega milli listar og lífsins, leiks og alvöru, listsköpunar og brauðstritsins. Á sjöunda og áttunda áratugnum voru mikið á döfnni útópískar hugmyndir listamanna um leiðir til að brúa bilið milli listar og lífsins, a.m.k. að gera list að eðlilegri og ríkari þætti í daglegu lífi manna. En svo metnaðargjarnar hugmyndir vöktu ekki fyrir Magnúsi, hugmyndin er ekki að eyða þeim andhverfum sem fyrirfinnast, heldur að komast handan við staðlað og stírdnað gildismat sem menn treysta um of á og taka sem fyrirframgefnum, sjálfsögðum hlut, án nokkurra efasemda. Þetta má sjá í því hvernig hann notar og meðhöndlar, með jafnmiklum áhuga og umhyggju, sígilda texta eins og Íslendingasögurnar og svo affreyingarbókmenntir, eins og teiknimyndasögur og rómantískar sögur af síðum kvennatímarita. Með því býður hann byrginn þeirri aðgreiningu sem ríkir milli hálistar og láglistar, sem kemur í veg fyrir að við getum komið auga á fegurðina í því síðarnefnda.

Magnús bregður fyrir sig herkaensku sem á margt sammerkt með uppátækjum Fluxus listamanna sjöunda áratugarins, þar sem talað var í „paradoxum“, eða þversögnum, einhvers konar absúrdismi var í gangi og það var mikið um frekar þurran hómor og undarlega

uppfiningasemi. Mesta hól, sem hægt var að segja um nokkurt listaverk, var að það væri skrytið. Aðalatriðið er að vinna í réttum anda: ef maður er viss í sinni sök þá er eitthvað að — ef maður er ekki viss í sinni sök þá er um að gera að hafa ekki alltof miklar áhyggjur af því.

List Magnúsar er ekki list varanleikans, heldur er hún síkvik og verður sífellt að leita út fyrir eigin farveg. Það er ekkert til sem heitir sígild feður í fagurfræði Magnúsar, en hann missir samt aldrei sjónar á henni, vitleysan fer aldrei úr böndunum, eins og stundum gerist þegar Flúxarar taka flugið; hann leitar uppi feður sem er á sífelldri hreyfingu og sem aldrei er hægt að ganga að sem vísi. Ef þessi grein hefur gefið þá mynd af Magnúsi að hann sé alvörugefinn uppreisnarseggur, þá er það afar villandi, því list hans er aldrei þung, hún er full af húmor og góðum anda, og einlægri ósk um að ná sambandi við fólk.

Gunnar Árnason

## ON THE EDGE OF THE VISIBLE: MAGNÚS PÁLSSON'S ATTITUDE TO THE ARTISTIC PROFESSION.

**„Art isn't restricted to an individual sitting in his corner painting a picture, writing a poem or composing a piece of music. Art is also creating a broad work with the participation of many, who all contribute their creative energy; vast symphonies of life, where the so called author lays down the main lines, which others fill, so the work will probably be different from what the author could ever imagine.“** (From „Teaching: the Craziest Branch of Art“, 1984)

1.  
The diversity of Magnús Pálsson's artistic activities has no bounds; stage design for theatre, sculpture, performances, sound compositions, stage productions, video, book art, environmental art, voice sculptures, cassette tapes, and probably other things that don't belong to any of the above categories. In addition he has taught at art schools and regards art education as an artform, and he has been active in artists' politics. It is as if he has been jumping from one place to another without staying for long in each step. But despite all the disparity a strong pattern can be detected in all the chaos, and one realizes that there is considerable continuity and development in his themes and working methods. When his artistic career is viewed from a distance one can see that considerable change has taken place over thirty years, but not the haphazard transformations one might expect.

One of the threads that can be traced begins with his first experiments with plaster in the mid sixties, where Magnús is dealing with the space that is defined by the form of things, its volume, and the space outside the thing, which it also defines and shapes; the idea being that form both shapes the space, or volume, that belongs to the thing and the space that does not belong to it, and both these spaces are part of a single continuous space. One of the first examples of this theme can be seen in **Paperlove**, one of the first book-works by an Icelandic artist, where each sheet in the book adapts to the three dimensional form of adjacent sheets. Later also in the plaster works, he begins to work with what he calls *positive* and *negative* space. These works lead on to others where he tries to objectify immaterial properties like emotion and sound. As a result he starts using the voice as a medium for invisible sculptures to form space, in what he calls voice - sculptures.

Another thread that can be traced could be called the *premeditated handling of chance*. Magnús has frequently incorporated in his work „uncontrolled“ factors, which have unforeseen consequences, and let these factors determine, to a certain degree, the work's final outcome. In the cloth sculptures, for instance **Plaster children**, he lets old cloths determine the form of the plaster objects. In the text **The Offs**, which was intended as a manuscript to a sound-work, he made a collage of textual fragments he had collected from printed material, but committed himself to use words and sentences that happened to be on the reverse side of the page, and use them on the next page of his manuscript, thus preventing him from controlling in every detail the continuity of the text.

Other aspects of his work could be mentioned that give it a certain coherence over time. These threads

run parallel, but intertwine and separate during the course of his career. Delving deeper one can also detect a certain chain of thought that is not obvious at first but constantly surfaces in different guises. On the one hand we are talking about his attitude to and ideas about the artistic profession as such, which also appear in his ideas about art education (which Ingólfur Arnarsson discusses in his article), and on the other hand there is a certain philosophy that suffuses his work and manifests itself in strange ways.

## 2.

Magnús's attitude to the artistic profession has always been free of veneration for the idea of the unique and isolated, creative artist, his magnificent spiritual life and unparalleled talent. Western culture has inflated the role of the artist, but Magnús hasn't seen reason to adhere to the mystique that surrounds the artist, his unlimited freedom and unchallenged control over his own creations.

The need for a belief in the unlimited individual freedom of the artist within a democratic society is probably stronger the less it applies. What we call freedom today, in liberal democratic societies, is always limited to a frame that others impose, and within this frame the individual has choice. This is nowhere as obvious as with the relation between teacher and pupil. But even in that situation Magnús strives to help the pupils to define their own framework to work within (which is entirely in agreement with the humanistic tradition, that no one is free until he has learnt to impose limits on himself); and has avoided imposing his own standard of judgement by judging the students' work and thereby lead them on and make them dependent on him.

The notion of the isolated artist implies that all artistic value has its source in one point, the artist's inner mental sanctum, and radiates from there in all directions. Art as we know it separates people; it separates producers from consumers, artists from non-artists, masters from amateurs, it separates artists from each other. The arts are carefully segregated and artists in each field protect their domain from unwelcome intrusions. Picture is kept separate from word and sound. Magnús has doubted the necessity of preserving a rigid separation and categorization, and a respect for established borderlines. Instead he has advocated the idea that the source of art should be found among people, where ideas are born and carried forward by an unorganized and spontaneous participation of men and women, where artistic work is viewed as a process without any clear beginning or limits, where many can contribute either as „producers“ or „spectators“. Magnús has increasingly emphasized the cooperation of artists of different disciplines. The idea behind *Mob Shop* was to bring together people to work in unison, where there was no one exclusively responsible for any particular project and no particular leader controlling others. The stage production *Burst ear-drum, left side* was a cooperative project between the National Theatre and the People's Theatre, and in the voice sculpture *Freyskatla* members of the Motet choir and technicians of the National Radio station cooperated. Magnús has no qualms about directing his artistic activities into fields that in the traditional sense do not belong to the visual arts, since he sees no objection to using sound, voice, and movement of the body as mediums for his visual creations.

## 3.

Art is not the same as the arts. Making art is not necessarily dependent on working within an artistic discipline. These two statements might sum up in compressed form the fundamental principles that guide Magnús in his artistic activities. But they are rather strange and contradict accepted opinion. We approach and get to know art through works of art, and works of art are either paintings, sculptures, poems, or music, i.e. the products of the various arts, or disciplines of art. The way to art leads through the arts, and to be an artist is to be proficient at a particular art. However, Magnús's position is that the arts are routes toward the same, or similar objectives. The arts as such are not art. Therefore there can be other mediums, other routes or techniques, that can be just as useful. As has happened with the photographic medium, and now lately video. Conversely mediums can outlive their usefulness and cease to be effective means toward artistic value. In the seventeenth and eighteenth centuries landscape gardening was a highly regarded artform equal to others, but not anymore. In our age there have been claims that oil painting no longer plays as important a role within art as in the past. This clear distinction between art and the arts has several consequences. The emphasis is no longer so strongly on the craft aspect, the artist's knowledge of his medium and the materials he works with, conspicuous skill in the handling of technique, and on the part of the spectator admiration for the surface qualities of the material and the medium. The way is cleared toward unlimited possibilities in the choice of material and method. The great model is, of course, Marcel Duchamp, who used both ordinary things, made by others, or

methods that were devoid of any aesthetic sensibility toward the material, in order to direct the spectator's attention „toward other regions more verbal“. For the spectator this means that he is put in the position of having to interpret the work and make something of it, and thereby complete the artistic process. This means that the artist is not only dealing with the artwork's inner structure but also those factors that are crucial for the spectator's reception and interpretation, the prejudices and preconceived ideas one can expect from him, the set of values that are generally accepted, the myths about art that have a lot to say about the artist's social status and general attitude to his profession. This does not only concern the content of the work of art or its idea, because even though it is sometimes said that the idea behind the work is all important and the material and method are irrelevant, this is not the whole story. All material must be used with the same care, because the material and objects used carry themselves symbolic connotations that affect the work's interpretation. The same applies to the artist's personal touch and the technique used. There is no material or method that is completely neutral and *invisible*.

Concerning Magnús's choice of plaster he has said that its main advantage is how „dead and inconspicuous“ it is, and well suited to the kind of conceptual art he was involved in during the sixties and seventies. And in an interview in the Icelandic arts magazine *Black on white* (Svart á hvítu) he said that he „has no interest in the formalism of the object“, and that he doesn't feel that „one form is any better than any other form“. In later work he has turned away from the material object as such, by using sound and the human voice as subject matter for his sculptural work. In „**Almost never ...**“ words are written by stringing together pieces of used soap; words, a mental phenomenon, written with soap bars, made to disappear gradually between our hands. In the catalogue to the Borealis 2 exhibition he wrote: „Perhaps the visual is getting less and less important. [...] What you cannot see is more exciting than what you can see.“

Magnús avoids exaggerating the importance of craft and skill, since proficiency can be viewed as relative to the result achieved by the work. If it is good then it is well made, but the converse is not necessarily true, because even though the work is well made, i.e. skillfully and delicately, it is still no guarantee of artistic merit. So it is unnecessary, and impossible, to isolate craft as an independent factor in artistic production. The artist uses the methods he sees fit for each occasion, whatever they may be and even though they mean acquiring skilled assistance.

Magnús has never behaved as a „respectable“ artist should. He has never seen the virtue of establishing a proper atelier, specialising in a particular style, being diligent and working twelve hours a day on incredibly difficult projects. He has often expressed his belief that drawing skills, the basic ingredient in traditional education of any artist, is not necessary in the education and work of an artist; specialisation and technique are methods, instruments, to achieve an aim, but have no independent value apart from that. But this is also an attitude that met opposition when he took over an experimental department at the Icelandic College of Art and Crafts in 1975, and has since then been a bone of contention. There he flies straight in the face of a deep rooted belief that the artist does not deserve that title unless he proves himself worthy, through hard work and devotion, by possessing knowledge in a chosen field of a particular artform and can exhibit skill in the use of that knowledge.

The history of modern art has been characterised by artists struggling against traditional limitations and for complete freedom in creative endeavours. Now there seems to be no limit to what artists can do, in principle at least, though circumstances usually are a limiting factor. So the struggle of finding new ways and overstepping boundaries is not as pertinent today as it was in the sixties. But that doesn't change the fact that such attitudes still meet considerable antagonism among those who adhere to the values associated with the arts, such as skill and formal beauty. The historical *avant garde* belongs to the past, but now there are two camps, one that believes in the particular virtues of the arts and the tradition associated with it, and those that pursue art independently of any particular medium, pursue content rather than form, meaning rather than sensory impressions. Magnús was one of the first Icelandic artists to be completely clear in his choice of the latter alternative and inserted considerable influence on artists appearing in the seventies and eighties. He even goes as far as to doubt the uniqueness of visual art as such. In one place Magnús wrote: „Gradually sound got the upper hand in my conscience and thereby in my work. I feel that our age is the age of sound. Not sight. Sound is the most important force.“ It is strange to hear such a confession from an artist. Yet he considers himself a visual artist, even when he is working exclusively with the human voice. But this clearly shows that he is not only reluctant to admit the borders between disciplines of visual art, but also between visual art, music and literature, and any art for that matter. And following this line of thought, why should he admit the distinction drawn between art and life, in other words between art and daily labour, between art and education.



4.

This leads us to consider another important side to Magnús's artistic thought. His attitude to the work of art and the practice of art is rooted in philosophical notions that shine through in many places in his art, probably clearest in the plaster- and conceptual works. He is constantly confronting opposites, as in negative and positive form. But not only in the case of space and other formal properties; the strange and funny is set against the mysterious, playfulness against the ponderous, kitsch against high art, „shit“ against sweetness; the pretentiousness of the artist is met with the self-irony of the dilettante. Magnús can't resist the temptation to affirm the value of the opposite. If something is established as good and right, then its opposite must be equally good and equally important. He has said in interviews that nothing can exist without its opposite. A pictorial illustration of this thought can be found in, for instance, **Beach**, where the positive space of one thing is the negative space of another, and together they form a continuous whole, where the negative and the positive cancel each other out.

The polarisation that matters most is between art and life, play and reality, artistic activity and everyday survival. Artists had utopian ideas about bridging the gap between art and life during the sixties and seventies, or at least to make art a more integral part of everyday existence. But such ambitious ideas were not Magnús's intention, not to dissolve all opposites, but rather to get beyond the standardized and rigid set of values that people put their trust in and accept as givens without further thought. One can see this in the way he uses and treats, with equal interest and care, classical texts such as the Icelandic sagas, and pulp literature, such as comic strips and romantic stories from women's magazines, thus defying distinctions between high and low art, which prevent us from perceiving the beauty that can be found in the latter.

Magnús employs strategies that have a lot in common with activities of the Fluxus movement of the sixties, where people talked in „paradoxes“, some sort of absurdism was prevalent, accompanied by a dry humour and strange inventiveness. Most important was to work in the right spirit: if you are sure of what you are doing then something is wrong – if you are not sure, then don't worry. The highest praise that could be bestowed on any work of art was to say that it was strange.

Magnús's art is not an art of permanence, it is constantly on the move and looking beyond its course. There is no such thing as classical beauty in his aesthetics, but he never loses sight of beauty, the madness never gets out of hand, as sometimes happens when Fluxus artists take off; he looks for beauty that is volatile and can never be counted on in advance. And if this article gives the impression that he is a ponderous rebel then that would be highly misleading, there is nothing heavy about Magnús's art, it is full of humour and good spirits, and a sincere wish to communicate with people.

## KENNSLA

**„Listkennsla er list og á að vera list. Hún færir sömu unun og lifsfyllingu og öll önnur list. Hún krefst sömu atorku, hugmyndaauðgi og hæfni til að hrifa aðra til sköpunar. Þetta hafa menn ekki skilið. Listin að kenna þarf að öðlast sömu viðurkenningu og önnur list og vera höfð í hávegum.“**

Þetta sagði Magnús Pálsson á ráðstefnu um listfræðslu í Henie-Onstad safninu í Ósló 1986. Tveim árum áður hafði hann haldið merkilega sýningu í Nýlistasafninu í tengslum við Listahátíð í Reykjavík, sem bar hið sérkennilega nafn **Kennsla: geggjáðasta listgreinin**. Til sýnis voru verk sem voru afrakstur kennslu Magnúsar hérlandis, í Noregi og Hollandi.

Ekki geta allir tekið undir hina víðtæku skilgreiningu listarinnar, sem kom fram í titli sýningarinnar, en hvað sem því líður, kemur fram hversu mikið metnaðarmál kennslan er Magnúsi. Hún er honum ekki einhver aukabúgrein. Sú staðreynd að virtur, skapandi listamaður velji sér þetta efni til sýningar við þetta tilefni sýnir alvöruna.

Oft gleymist gildi góðrar listkennslu fyrir myndlistarflórana og ekki síður hversu heppnir listaskólarnir eru að mega njóta starfskrafta góðra listamanna. Það er nefnilega langt frá því að hæfustu listamennirnir telji tíma sínum best varið innan veggja þeirra og þarna kemur fram óþægileg mótsögn því það eru nefnilega þessir einstaklingar sem metnaðarfullir listnemendur þurfa á að halda.

Afskipti Magnúsar af kennslumálum verður að skoða í því ljósi að hann er þess konar listamaður sem lætur sér ekki nægja að sinna „eigin verkum“ heldur lætur sig varða ýmislegt sem við kemur vaxtarskilyrðum listarinnar og ytra umhverfi hennar og aðstæðum. Þannig hefur hann unnið að ýmsum mikilvægum málum sem litið hefur farið fyrir, t.d. varðandi kynningu á íslenski list erlendis. Önnur mál nefni ég hér, útvegum á sýningarhúsnæði fyrir Nýlistasafnið og sýningar skála fyrir Íslendinga á Tvíæringnum í Feneyjum, svo eitthvað sé nefnt. Því má útvíkka listhugtakið enn, því Magnús hefur til gamans nefnt þessi störf „Donky Art“.

Magnús hafði oft kennt við Myndlista- og handiðaskóla Íslands, m.a. í tíð Kurts Zier. Þá sá hann um undirbúningskennslu fyrir væntanlega arkitektúrmenndur og kom því ekki ókunnur að skólanum þegar Hildur Hákonardóttir skólastjóri bauð honum kennslu árið 1976. Hann þáði starfið með því skilyrði að hann fengi að leiða námið eftir sínum eigin hugmyndum. Þetta ásamt tilvist hóps nemenda sem óskuðu breytinga leiddi til stofnunar nýrrar deildar sem í fyrstu hét *deild í mótun* og síðan *nýlistadeild*, nafnið varð til í umræðu Magnúsar, Harðar Ágústssonar og Jóns Gunnars Árnasonar. Í þessari nýju deild skyldu kynnt m.a. ný viðhorf í listum. Þegar deildin dafnaði og varð jafnframt umdeildari kom til tals að nefna hana *deild á verði*.

Stofnun deildarinnar kom í kjölfar mikilla umbyltinga í íslensku myndlistarlífi. Gallerí SÚM og listamenn tengdir því höfðu kynnt listviðhorf og stefnur sjöunda áratugarins. Áratugur fjölbreyttari efnisnotkunar, nýrrar tækni og samruna listgreina. Mörg merkustu verk þessa tíma falla oft á milli fyrri skilgreininga listgreinanna. Íslenskt myndlistarlíf hafði færst örlitlu nær umheiminum. Þessi viðhorf hlutu fyrr eða síðar að ná inn í skólann. Í hinni nýju deild var tekist á við þessa listhugsun og hina nýju miðla: bókagerð, hlutfeldi (multiple), kvikmyndir, myndbönd, performansa, texta og hljóð, svo eitthvað sé nefnt, auk þeirra hefðbundnu, þrátt fyrir fátæklega aðstöðu. Þessi fjölbreytni færði áhersluna frá faghugsun til hugmyndarinnar. Miðillinn skyldi þjóna listhugsuninni.

Magnús lagði mikla áherslu á umræðu og hópstarf án þess að skoðanir hans væru endilega í forgrunni. Þetta var eitt megin einkenni listkennslu hans. Oft var lagður fram ákveðinn rammi til

virðingarmarkaðsleg sköpunarkrafts og í kringum þessi verkefni fóru fram miklar umræður sem miðuðu að því að gera listhugsun hvers og eins meðvitaðri og skýrari. Verkefni voru oft afar sérstök og tóku á grunnþáttum myndlistar. Nefni ég hér nokkur dæmi: 1. Til að takast á við fegurðarhugtakið voru nemendur beðnir að skapa mesta kitsch sem hugsast gæti, eitthvað nógu agalegt, ljótt og væmið. Árangurinn birtist í möppu sem hét **Hugglundur**. 2. Eitt sinn voru nemendur hvorki meira né minna en beðnir um að skapa nýja listastefnu með tilheyrandi stefnufirlýsingu. 3. **Bók um bók** var eitt metnaðarfullsta verkefnið sem var afrakstur maraþon umræðna um eðli og einkenni bókarinnar.

Það sem hér var nefnt til skilningsauka eru bara örfá dæmi um þessi verkefni sem mjög oft leiddu til einherrar samantektar og útgáfu, bóka, hljóðsnældna, o.s.fr., en uppistaðan í sýningu Magnúsar í Nýlistasafninu 1984 voru einmitt þessir hlutir.

Magnús starfaði ekki síður sem skapandi stjórnandi með því að skapa þær aðstæður sem örvað gætu nemendur, m.a. með vali á kennurum, og var þá oft leitað út fyrir raðir myndlistarmanna. Guðbergur Bergsson rithöfundur og Atli Heimir Sveinsson tónskáld voru fengnir til starfa um tíma. Byrjað var að leiða alþjóðlega strauma inn í skólann með merkingum, erlendum gestalistamönnum, Robert Filliou, Dieter Roth, Hermann Nitsch, og íslenskum listamönnum búsettum erlendis, Sigurði Guðmundssyni, Hreini Friðfinnssyni. Gengið var út frá gildi þess að við værum þátttakendur í framvindu heimslistarinnar.

Starfsemi deildarinnar mætti alltaf mikilli tortryggni. Upp kom ágreiningur sem tengdist grundvallarmismun á viðhorfum til listar, um alþjóðahyggju og þjóðernishyggju í listum, um form eða fagmennsku og innihald. Í raun tókust á sjónarmið sem byggðu á grundvallarmismun á lífsviðhorfum. Sjaldnast fór fram uppbyggileg rökræða heldur var hún oftast á persónulegum notum í kringum hluti. Hér kemur hugsanlega til mikil persónuleg nálægð og smæð samfélagsins. Á þessum tíma kom fram sérstök, heimatilbúin listasaga og orðið *nýlist* varð til, og oftast en ekki notað í frekar neikvæðum tón. Deilt var um hvort réttlæt看legt væri að kenna þessa ákveðnu listastefnu í sérstakri deild. Allt sem var óvenjulegt og unnið í óhefðbundna miðla var flokkað undir þessa nýju stefnu, hvort sem um var að ræða kyrrláta teikningu, ihugula ljósmynd eða expressioníska performansa. Nýrra dæmi af svipuðum toga er hvernig ofnotað er íslenska orðið *naumhyggja* sem er þýðing á orðinu *minimalismi* og varð til tuttugu árum seinna og síðar notað um allt og ekkert. Þessar skilgreiningar eru afurðir menningarlegrar einangrunar og sýna nauðsyn þess að rjúfa hana. Þær sýna auðvitað einnig hversu ónákvæmt tungumálið er til umfjöllunar um margbrotinn, listrænan þankagang.

Á vissan hátt má líkja listum við visindi. Viðfangsefni eru sammanleg og alþjóðleg og niðurstöður byggja á því sem áður hefur verið gert. Samskipti í einhverju formi eru forsenda þess að menn geti skapað á frumlegan hátt, út frá staðbundnum aðstæðum, eigin persónuleika og reynslu.

Deilan um hvort fari á undan og sé mikilvægara, form eða innihald, er af sama toga, sígild en mjög oft fánýt. Í góðu listaverki fara þessir hlutir saman, eru samtvinnuðir og hvort tveggja má þjálfra. Þeir þjóna málsstað hvor annars. Sköpun góðs listaverks með aldagamalli tækni, olíu á striga, krefst sterkar hugmyndafræðilegrar undirstöðu, ekki einungis fagmennsku. Ekki nægir að mála „vel“. Á sama hátt krefst svo kölluð hugmyndafræðileg list réttar útfærslu svo að ásetningurinn komist til skila. Vandinn við gerð góðs listaverks getur komið á mismunandi stigum þess. Í nýrri list takast menn á við ný vandamál. Deilur um þessi atriði verður að skilja í samhengi þess tíma þegar þær komu upp. Nýir listmiðlar og fjölbreyttari möguleikar í efnisnotkun kröfðu menn um að huga að grunnásetningu sínum og velja honum réttan búning. Eldri fagskilningur hefðbundins málverks og skúlptúrs nægðu ekki. Góð myndlist getur aldrei verið einungis sjónræn heldur einungis sjón-/vitræn. Listrænt vit verður að liggja að baki.

Hvað sem þessum deilum liður er listin óútreiknanleg og getur sprottið upp við ólíklegustu aðstæður ef nógu sterk innri sannfæring gerandans er til staðar, hvorum megin miðlinunnar sem menn standa.

Magnús Pálsson leiddi nýlistadeildina til 1981. Í hana söguðust forvitnir einstaklingar sem mjög

margir eru nú virkir í myndlistarlífinu. Hinir lífa vonandi ríkara lífi en ella því kennslan gekk mjög út á að upphefja daglegar aðstæður okkar. Magnús hefur síðan haldið áfram að kenna af og til, héraendis og erlendis, og víkkað kennsluhugsun sína meðal annars með stofnun alþjóðlegrar, hreyfanlegrar vinnustofu listamanna, **Mob Shop**.

Ef kennsla er listgrein þá er hún þess eðlis að enginn höfundarréttur gildir. Margt af því, sem Magnús kom af stað með nýlistadeildinni, hefur verið notað, bætt við það eða þróað.

Höfundur er myndlistarmaður, nemandi nýlistadeildar 1977-1979 og síðar deildarstjóri nýlistadeildar, síðar fjöltkneideildar, Myndlista- og handiðaskólans 1983-1993.

Ingólfur Arnarsson:

## TEACHING AS AN ART FORM

**"Teaching art is an art and should be an art. It gives the same pleasure and satisfaction as all other art. It demands the same energy, wealth of imagination and talent for inspiring others towards creativity. This has never been understood. The art of teaching needs to be given the same recognition as other art, and the same esteem."**

Magnús Pálsson made this statement at a seminar on art education at the Henie-Onstad Gallery in Oslo in 1986. Two years previously, he had staged a notable exhibition in the Living Art Museum in connection with the Reykjavik Arts Festival, under the peculiar title *Teaching: The Craziest Branch of the Arts*. Works on show there were the fruit of Pálsson's teaching in Iceland, Norway and the Netherlands.

Although the sweeping definition of art embodied in the exhibition title might not be universally endorsed, it does show the ambition which Magnús Pálsson vests in teaching. For him, teaching is not just a sideline. The fact that a respected creative artist should choose such a theme for an exhibition testifies to his seriousness.

People often tend to forget the value of good teaching for the flora of the visual arts, and likewise how fortunate art colleges are in having good artists to work for them. It is an uncomfortable paradox that the most talented artists feel they have much better ways of spending their time than being inside such institutions, since these are precisely the individuals that ambitious art students need to have.

Pálsson's involvement in teaching must be seen in light of the fact that he is the sort of artist who does not stop at attending to his "own works," but also concerns himself with various aspects of conditions under which art can grow and flourish, and its external environment and circumstances. He has worked on a number of important issues which have not been given a very high profile, such as promotion of Icelandic art in other countries. Other examples have been his involvement in finding exhibition premises for the Living Art Museum and an exhibition pavilion for the Icelandic entries at the Venice Biennial. The notion of art can thereby be seen in even broader terms; Magnús Pálsson has jokingly called such work "*Donkey Art*."

Magnús Pálsson had already been teaching quite regularly at the Icelandic College of Art and Crafts, including the period when Kurt Zier was there, giving preparatory courses for prospective architecture students, so he was not a newcomer to the place when Hildur Hákonardóttir, the director at the time, offered him a post there in 1976. He accepted on condition that he would be allowed to run the course according to his own ideas. This independence, combined with the presence of a group of students who wanted to see changes made, led to the establishment of a new department initially known as the *experimental department* and later called the *New Art department*, a name which developed during discussions between Magnús Pálsson, Hörður Ágústsson and Jón Gunnar Árnason. One aim of the department was to introduce students to new viewpoints on art. As it grew in scope and became more controversial, the idea was even raised of calling it the *look-out department*.

The department was established in the wake of great turmoil on the Icelandic art scene. The SÚM gallery and the group of artists connected with it had been promoting the artistic viewpoints and movements of the sixties, a decade of more versatile use of materials, new techniques and interdisciplinary art. Many of the

most notable works of this time fall somewhere between the earlier branches into which the arts had been divided. The Icelandic art scene had shifted slightly closer to the world around it, and it was only a matter of time before these views would enter the college. The new department engaged in new artistic concepts and media, including book design, multiples, film, video, performance art, text and sound, along with more traditional branches of the arts, despite very impoverished facilities. This diversity swung the emphasis from professional training towards the concept of art, which the media was to serve.

One of the main features of Pálsson's teaching was the great emphasis he gave to discussion and group work without necessarily putting his own ideas in the foreground. This would often involve presenting a certain framework for activating the group's collective creativity, and intensive dialogues revolved around the projects aimed at making the artistic concepts of each individual participant more conscious and clearer. The projects were frequently very peculiar and tackled fundamental elements of visual art. Some examples: 1. To tackle the concept of the aesthetic, students were asked to produce the ultimate kitsch, something sufficiently appalling, ugly and sentimental. The results were presented in a file called *Mind-Hooch*. 2. Students were once asked to do nothing less than create a new artistic movement, with an appropriate manifesto. 3. *Book about a book* was one of the most ambitious projects, the fruit of marathon dialogues on the character and characteristics of the book.

The above are only a handful of examples of Pálsson's many projects, which were often subsequently collected and published in the form of a book, tape, etc. It was these objects that formed the core of Magnús Pálsson's 1984 exhibition at the Living Art Museum.

Magnús Pálsson performed equally as a creative director in the way he established a climate which would stimulate his students, for example in his choice of teachers, who often came from outside the ranks of the visual artists. Author Gudbergur Bergsson and composer Atli Heimir Sveinsson were among those brought in to give classes. International currents started to appear in the college with noted artists-in-residence from other countries, such as Robert Filliou, Dieter Roth, Hermann Nitsch and Icelandic artists who lived abroad, such as Sigurdur Gudmundsson and Hreinn Fridfinnsson. The starting-point was the value of participating in the development of world art.

Department activities were always considered suspect. Disputes arose, linked to the fundamental difference in viewpoints towards art: about internationalism and nationalism in art, about form or professional training and content. In effect, this clash of views hinged upon fundamental differences in attitudes towards life. Constructive argument was rare, since generally the disputes were along personal lines, only touching upon the issues at stake. Conceivably this was a result of close personal contact and the small size of Icelandic society. At this time, a special, home-grown version of art history was being promulgated in Iceland, and the coinage New Art was more often than not used in a fairly negative sense. It was disputed whether there were valid grounds for teaching this particular subject in a separate department. Everything that was unusual and created using unconventional media was classified under this new movement, regardless of whether it was still-life drawing, contemplative photography or expressionistic performance art. A more recent example in a similar vein is the overuse of the term minimalism, which entered currency twenty years ago and was subsequently applied to everything and nothing. Such definitions are the product of cultural isolation, and show the need to break out of it. Of course they also show how vague an instrument language is in discussion of complex artistic thought patterns.

In one sense, art may be compared with science. Their subjects are common to all mankind and international in character, and their results are built on what has been done before. Some form of contact is the essential condition for original creation, on the basis of local conditions, private personality and experience.

The dispute about the priority and superiority of form or content is of a similar type: classical but often trivial. In a good work of art, the two operate together, are inextricably connected, and may both be trained. Each serves the cause of the other. The creation of a good work of art using the centuries-old technique of oil on canvas requires a strong conceptual foundation, and not only professional skills. It is not enough to be able to paint "well." In the same way, Concept Art demands the right elaboration in order for the intention behind it to be realized. The problem of making a good work of art can appear at various stages in its production. In New Art, there are new problems to be tackled. Disputes about these issues must be understood in the context of the time when they arose. New media and more diverse possibilities for using materials forced artists to consider their basic intention and choose the right guise in which to present it. The older professional understanding of conventional painting and sculpture no longer sufficed. Good art can never be entirely visual, but only visual and intellectual. The artistic intellect must lie behind it.

For all these disputes, art is unpredictable and can appear under the most unlikely circumstances if the performer has a sufficiently strong inner conviction, regardless of which side of the dividing line he stands.

Magnús Pálsson headed the New Art department until 1981. It attracted individuals with a strong streak of curiosity, very many of whom are now active on the Icelandic art scene. The remainder, it is hoped, live a richer life too, because Magnús Pálsson's teaching made a firm point of exalting our everyday circumstances. He has since taught intermittent courses in Iceland and abroad, and broadened his concept of teaching by such means as establishing the international, mobile artists' workshop, the *Mob Shop*.

If teaching is an art form, it is one in which there is no copyright. Many of Magnús Pálsson's innovations in the New Art department have been used, supplemented or developed.

The author is an artist and a former student at the New Art department. He was head of the New Art department (later named Multi-Media) at the Icelandic College of Art and Crafts from 1983-1993.

Ólafur Gíslason

## MINNINGIN UM MYNDLISTINA

**„Því efnisminni sem myndlistin er, þeim mun göfugri verður hún og þegar hún er löngu hætt að vera sýnileg, nema sem minningin um myndlist, er hún best.“**

1.

Þannig komst Magnús Pálsson að orði í samtali sem ég átti við hann á heimili hans í London síðastliðið sumar. Við sátum í hitabeltisloftslagi undir glerþaki á veröndinni, þar sem heit hádegissólin skín yfir höfðum okkar, og vorum að spjalla um myndlist og leikhús. Kolbeinn litli lék sér fáklæddur á gólfinu, en Frances var farin á ráðstefnu til Leeds. Þetta voru ágætari aðstæður til að nálgast viðfangsefnið á afslappaðan hátt og sú þversögn, sem kannski mátti lesa út úr orðum Magnúsar, hljómaði við þessar aðstæður fullkomlega eðlileg eins og ekkert væri sjálfsgöðara:

*„Næsta stigið er að myndlistin verður bara hljóð eða lykt, fyrirbæri sem eru samt sýnileg eða sjónræn inni í höfðinu. Á þann máta hefur hljóðið form og er mynd. Í þessum skilningi er enginn munur á listgreinum. Þær eru allar eitt. Tónlistin jafnt sem hinn skrifaði texti á sér mynd, og myndlistin hefur hljóð, og þegar öllu er á botninn hvolft er þetta allt einn og sami hluturinn og lýtur sömu leikreglum.“*

Myndverk Magnúsar Pálssonar eiga það yfirleitt sameiginlegt að vera á mörkum þess, sem við erum vön að kalla myndlist í daglegu tali. Það er ekki hægt að skilgreina þau með einföldum hætti sem málverk, höggmynd, grafík eða teikningu, og á seinni tímum hafa þau nálgast það að verða bókmenntir, hljóðverk eða tónverk eða jafnvel leiklist, án þess þó að tengslin við myndlistarhugtakið séu að fullu rofin. Það frjóa og óvænta við myndlist Magnúsar Pálssonar er einmitt folgið í því, að hún skilgreinir sig sjálf upp á nýtt með sérhverju verki. Um leið og hún hafnar gömlum skilgreiningum heldur hún sig á því hættusvæði, sem við getum sagt að sé á mörkum þess mögulega. Hún reynir á þanþol myndlistarinnar og möguleika hennar til að skapa merkingarbært myndmál, sem ekki þiggur réttlætingu sína frá viðurkenndri hefð og fyrirfram gefnum ramma eða formúlu.

2.

Það mætti vel hugsa sér bókmenntatexta um þann imyndaða atburð, þegar Alexander mikli (frá 4. öld f. Kr.) komst í bólið hjá Nefertitu (egyptskri drottningu frá 14. öld f. Kr.) og hún hvíslaði

leyndarmáli í eyra hans á koddanum. En hvernig má gera slíkan ímyndaðan atburð að efni í myndverk?

Í gifsmynd frá árinu 1976, sem ber heitið *Hvískur*, hefur Magnús gert þetta ímyndaða vandamál sýnilegt með því að gera afsteypu af rýminu á milli vara Nefertitu, og eyra Alexanders mikla þar sem brjóstmyndir þeirra hafa verið lagðar á kodda. Í verki þessu sjáum við eins konar efnisgerða mynd af hljóði, þannig að við getum séð það fyrir okkur sem gifsafsteypu. Formið sem hér um ræðir er ekki óhlutlægt eins og við erum vön að sjá til dæmis í afstraktskúlpúrum Gerðar Helgadóttur. Það er heldur ekki eftirlíking þekktar hugmyndar eða hlutar eins og við sjáum til dæmis í höggmyndalist Einars Jónssonar. „Fyrirmyndin“ að þessu verki er hér fryst í sjálfri „eftirmyndinni“, enda er „fyrirmyndin“ ekki af efnislegum toga. Hins vegar getum við séð fyrir okkur að *hvískrið* hefur fyllt það rými sem „eftirmyndin“ sýnir. Verk þetta hefur ekkert fagurfræðilegt gildi í hefðbundnum skilningi sem notalegt sjónaréiti. Áferð þess eða lögun lýtur ekki þeim lögmálum hrynjandi og myndbyggingar, sem oft er lögð til grundvallar máti okkar á myndlist. Verkið hefur ekkert skreytigildi samkvæmt þessum hefðbundna skilningi og virðist ekki vænlegt til að öðlast mikið skiptagildi á listamarkaðnum sem listmunur. Í hverju er gildi verksins þá fólgið, og hvað réttlætir að vita að við litum á það sem list?

Í rauninni er ekkert sem skyldar okkur til að líta á þennan gifsklump sem list. En okkur er hins vegar boðið upp á þann möguleika og sá möguleiki krefst þess jafnframt að við meðtökum nýja skilgreiningu á listhugtakinu sem slíku. Ef við göngumst inn á þetta tilboð eða þennan möguleika, kann að vera að okkur opnast nýr skilningur á myndmálinu, eðli og hlutverki myndlistar og möguleika hennar til að fást við þann veruleika, sem við búum við.

Verk eins og þetta getur vakið spurningar eins og til dæmis þessar:

– Hver er munurinn á því að gera mynd af fjalli og mynd af hljóði? Er myndin af fjallinu eitthvað sannari en myndin af hljóðinu?

Menn gætu sagt sem svo, að auðvitað sé hægt að gera sannari mynd af fjallinu en hljóðinu vegna þess að fjallið hafi ákveðið efnislegt form en hljóðið ekki.

– Gott og vel, en hefur eftirlíkingin af formi fjallsins eitthvað meira með fjallið sjálft að gera en til dæmis afsteypan af því rými sem hljóðið hefur með að gera? Er hún að einhverju leyti sannari?

Og meðal annarra orða: Hvernig verður fjallið endurgert á sannferðugan hátt? Með málverki, landakorti, módeli eða kvikmynd? Er það yfirleitt hlutverk myndlistar að gefa sannferðuga mynd af hinum ytri veruleika? Og ef svo er ekki, er myndlistin þá kannski einskær blekking og lygi?

Trúlega munum við komast að þeirri niðurstöðu, að myndin og fjallið séu tveir ólíkir heimar, er lúti ólíkum lögmálum, og að sami mælikvarðinn verði aldrei lagður á hvort tveggja. Fjall er fjall og mynd er mynd, hvort sem hún segist vera af fjalli eða einhverju öðru. Fullyrðing myndarinnar um að hún sé fjall fær ekki staðist frekar en fullyrðing gifsformsins um að það sé *hvískur Nefertitu* í eyra Alexanders mikla. Með öðrum orðum, þá er raunsæi myndlistarinnar hliðstæða við sisönnun eða klifun, sem sækir réttlætingu sína í form tungumálsins, óháð formi fjallsins eða hins ytri veruleika.

Ef þetta er niðurstaðan, þá er ekkert fráleitara nema siður sé að gera gifsmynd af *hvískri Nefertitu* en til dæmis af Esjunni. Hvort tveggja er jafn mikil blekking, nema hvað myndin af *hvískrinu* er að því leyti sannari að hún er afsteypa. En ekki nóg með það, þessi afsteypa hefur það umfram afsteypu af dauðum eða lifandi efnislegum hlutum, að innihaldið er leyndarmál. Við sjáum að vísu form þess, en við getum ekki ráðið innihaldið. Verkið gefur þannig ímyndunaraflinu lausan tauminn: Hverju hvíslaði Nefertita í eyra Alexanders mikla á koddanum? Jafnvel afsteypa af allri Esjunni í fullri stærð gæti aldrei gefið ímyndunaraflinu slíkan byr undir vængi!

### 3.

Magnús Pálsson hóf starf sitt að frjálsri myndlist í upphafi sjöunda áratugarins eftir að hafa

starfað um árabíl að leikmyndagerð. Þegar í fyrstu verkunum, sem hann sýndi opinberlega (t.d. bókverkinu *Pappírsást* frá 1965 og lágmyndinni *Dulargerfi* frá svipuðum tíma, sem er málningarbakki með notuðum penslum, sem dulbúnir eru sem skráfur) kemur fram afdráttarlaus og gagnrýnin afstaða til þess sem við getum kallað hefðbundinn módernisma, eins og hann hefur verið túlkaður til dæmis af bandaríska listgagnrýnandanum Clement Greenberg.

Í ritgerð sinni *Modernist Painting* frá árinu 1965 gerir Greenberg skýra grein fyrir fræðilegum forsendum þeirrar myndlistar, sem við kennum gjarnan við afstraktmálverkið eins og það hafði þróast á Vesturlöndum í nokkurn veginn rökréttu framhaldi af impressionismanum og kúbismanum. Greenberg segir þar réttilega, að allt frá því á tíma Upplýsingarinnar á síðari hluta 18. aldar hafi myndlistin þurft að sækja réttlættingu sína í það, sem hún hefur til að bera umfram önnur svið mannlegrar starfsemi. Hún gat með öðrum orðum ekki lengur sótt réttlættingu sína í trúarlegt innihald, hlutlægt upplýsingagildi eða pólitískt uppeldishlutverk, svo dæmi sé tekið. Endanleg niðurstaða hins móderniska málverks var að hreinsa sig af öllu öðru en því, sem Greenberg kallaði „hið sjónræna áreiti“. Þetta hreina sjónræna áreiti á sitt hreinasta form í strangflatarmálverkinu, þar sem öllu bókmenntalegu eða hugmyndalegu innihaldi hefur verið úthýst, og þar sem öll líking við eða tilvísun í annan veruleika en veruleika málverksins sjálfs, hefur verið hreinsuð burt. En það var ekki nóg að draga þannig skýr mörk á milli myndlistarinnar og umheimsins. Innan hennar átti líka að vera ströng verkaskipting, þar sem hreinsa þurfti málverkið af öllu því er tilheyrði sérsviði skúlptúrsins, sem var þrívíddin. Fyrir Greenberg var sérhæfingin jafn sjálfsögð í myndlistinni og innan vísindanna og þessi sérhæfing átti að leiða til æ meiri hreinleika og göfgunar innan málverksins annars vegar og skúlptúrsins hins vegar.

Það er athyglisvert að lesa þessa ritgerð með tilliti til myndverka Magnúsar Pálssonar þar sem hún er skrifuð um það leyti sem hann er að hefja feril sinn á sviði frjálsrar myndlistar. Því Magnús gengur strax í upphafi þvert á grundvallarreglur Greenbergs og þar með þvert á grundvallarreglur hins viðurkennda módernisma, eins og þær höfðu verið skilgreindar af helsta talsmanni hans í Bandaríkjunum. Í þessu sambandi er rétt að hafa í huga, að Greenberg gengur út frá tveim forsendum sem gefnum.

Í fyrsta lagi gengur hann út frá því sem gefnu að Listin með stóru L sé nánast sjálfgefinn hlutur eða stofnun, sem ávallt hafi verið til og ávallt hljóti að verða til. Það þurfi einungis að hreinrækta hana og göfga með aukinni sérhæfingu í samræmi við sérhæfingu á öðrum sviðum hins tæknivædda þjóðfélags.

Í öðru lagi gerir hann greinarmun á „hreinri sjónrænni tjáningu“ og annarri tjáningu, sem hefur til dæmis með tungumál, hljóð eða látbragð að gera. Með öðrum orðum þá segir hann að litir og form hafi sjálfstæða merkingu, sem sé óháð öðrum veruleika, og að þennan efnivið megi „hreinsa“ og „göfga“ þannig að úr honum verði háleit og göfug list, er sé sjálfri sér nóg og sæki réttlættingu sína og merkingu einvörðungu í sjálfa sig, rétt eins og stærðfræðin réttlætir sjálfa sig einvörðungu með tölum, en hvorki með trúarlegum né pólitískum kennisetningum.

Þetta var sá hugmyndalegi grundvöllur, sem hlotið hafði almenna viðurkenningu á þessum tíma, einnig hér á landi, og lá til grundvallar þeirri afstraktmyndlist, sem algengust var í listasöllum Reykjavíkur jafnt og annarra menningarborga á Vesturlöndum. Magnús Pálsson dregur allar þessar forsendur módernismans í efa strax í upphafi ferils síns, þar með talda hugmyndina um sjálfgefna, ævarandi tilvist Listarinnar og hið göfgandi hreinsunarstarf listamannanna í einangruðum heimi lita og forma. Gagnrýni á hugmyndina um „hið hreina sjónræna áreiti“ var reyndar ekki ný á þessum tíma, þótt hún hafi ekki átt upp á pallborðið í hinni opinberu umræðu. Það var trúlega Marcel Duchamp sem setti hana fyrst fram með afgerandi hætti á öðrum og þriðja áratug aldarinnar, þegar hann vann að *Ready made* verkum sínum og stóra glerinu.

Í viðtali, sem Otto Hahn átti við Duchamp og birtist í timaritinu *L'Express* í júlí 1964, setur Duchamp þessa gagnrýni sína fram enn einu sinni, og þá með eftirfarandi orðum:

„Frá og með Courbert hafa menn haldið því fram að myndlistin höfði til sjónhímnunnar, að málið snúist um hinn sjónræna hroll ... í eina tíð hafði myndlistin hins vegar annað hlutverk. Það gat verið trúarlegt, heimspekilegt, siðferðilegt ... Myndlistin var brú sem opnaði leið að öðrum



veruleika. Beato Angelico leit ekki á sig sem listamann., hann bjó ekki til list. Hann leit á sig sem handverksmann í þjónustu Guðs. Það var fyrst seinna sem menn uppgötuðu listina í verkum hans.“

Það er vel þess virði að ihuga þessi tvö gagnstæðu sjónarmið í ljósi myndlistar Magnúsar Pálssonar, því þau koma frá mönnum, sem hafa trúlega haft meiri áhrif á þróun vestrænnar myndlistar á síðari hluta tuttugustu aldarinnar en flestir aðrir. Ólík afstaða þeirra markar skilin á milli tveggja höfuðstrauma í myndlistarsögu tuttugustu aldarinnar.

Á meðan Greenberg — og reyndar einnig margir áhrifamiklir talsmenn minimalismans eins og Ad Reinhardt og Donald Judd, — hafa lagt þunga áherslu á að myndlistin sé einangraður heimur, sem ekki geti með neinum hætti vísað út fyrir sjálfan sig, þá talar Duchamp í ofangreindri tilvitnun um myndlistina sem brú, er opni „leið að öðrum veruleika“, um leið og hann gagnrýnir þann skilning, sem varð til „frá og með Courbert“ (1819–1877), að myndlistin snúist fyrst og síðast um sjálfa sig eða „hið hreina sjónræna áreiti“ og höfði þannig til sjónhimnunnar fyrst og fremst. Reynslan sýnir okkur að afstaða Greenbergs, svo rökrétt sem hún kann að virðast, hefur leitt af sér stranga formhyggju með tilheyrandi upphafningu handverksins og listhlutarins sem slíks, þar sem skreytigildið og hinn góði smekkur hefur endanlega orðið helsta viðmiðið. Afstaða Duchamps greiddi hins vegar götu hugmyndalistarinnar, þar sem gerður er skýr greinarmunur á hugmyndinni annars vegar og efnislegri útfærslu hennar hins vegar.

#### 4.

Hvernig skilgreina myndverk Magnúsar Pálssonar sig sjálf innan þessara ólíku sjónarmiða? Það er ljóst að ef deilan snýst um það, hvort gildi myndlistarinnar felist í hinum efnislega hlut og formi hans annars vegar eða hugmyndinni á bak við formið hins vegar, þá eru myndverk Magnúsar fyrst og fremst eins konar ávísanir á hugmyndir og sem slík í anda Duchamps. Það er ekki hin efnislega gerð verksins, sem er þungamiðjan, heldur sú hugmynd sem hinni efnislegu útfærslu er ætlað að miðla. Það sem er heillandi við gifsmyndina *Sekúndurnar þar til Sikorskyþyrnan snertir* (frá 1978) er ekki efnislegt form eða áferð verksins í sjálfu sér, heldur sú hugmynd að hlutgera þetta augnablik í myndverki með þeim hætti að við sjáum nákvæmlega fyrir okkur formið á því lofti, sem skilur hjólin frá jörðunni nokkrum sekúndum áður en þyrnan lendir. Þessi form sýna okkur rákmar í hjólbörðunum og mismunandi hæð þeirra frá jörðu og innbyrðis afstöðu hjólanna þriggja, gefa til kynna örliði ójafna landingu um leið og þau sýna okkur óbeint allt það, sem ekki er til staðar: Þýrluna sjálfa með þýrluspöðunum á hreyfingu, hávaðann og vindinn og þyngdaraflið sem dregur vélina til jarðar. Myndlistin er þannig hætt að vera sýnileg með berum augum nema að hluta til, þótt við sjáum hana fyrir okkur í hugarum sem eins konar „endurminningu um mynd“.

Það er ekki óeðlilegt að spurt sé hvort verk á borð við þetta hafi eitthvað með myndlist að gera. Því er til að svara, að um það gilda engar fyrirfram gefnar reglur, hvað sé myndlist. Sá sem ætlaði sér að setja slíkar reglur, yrði fljótt að athlægi og kæmist auðveldlega í mótsögn við sjálfan sig. Einasti mælikvarðinn, sem við höfum, er sú skilgreining sem hvert einstakt myndlistarverk felur í sér. Það er undir okkur sjálfum komið, hvort við litum á verk eins og þýrlulendinguna með opnum huga og meðtökum það sem myndlistarverk á sínum eigin forsendum. Ef við gerum það, þá höfum við jafnframt meðtekið nýja skilgreiningu á myndlistinni og nýjan skilning á myndmálinu, sem til dæmis gengur þvert á skilgreiningu Greenbergs. Samkvæmt hugmyndalegum forsendum hans væri það utan marka myndlistarinnar að ætla sér að gera mynd af tímanum og hreyfingunni og þyngdaraffinu með þessum hætti. Það hefði einfaldlega ekkert með hið hreina sjónræna áreiti myndlistarinnar að gera. Skilningur Greenbergs hafði hins vegar þrengt mjög að myndlistinni um miðjan sjöunda áratuginn og sett henni skorður, sem gerðu endurtekninguna óhjákvæmilega, og með henni þá hlutadýrkun, sem flestir viðurkenna að hafi litið með skapandi hugsun að gera. Til þess að brjóta þennan ramma þurfti nýja skilgreiningu á listinni, viðfangsefni hennar, hlutverki hennar og merkingu.

Greenberg og módernistarnir höfðu lagt þunga áherslu á að myndlistin ætti ekki að líkja eftir hinum ytri veruleika. Í verkum Magnúsar er heldur ekki um hefðbundna eftirlíkingu að ræða. Þar

fellur skilningur þeirra í raun saman. En það þýðir ekki að verk Magnúsar séu óháð og án tengsla við hinn ytri veruleika. Þvert á móti gera þau hann að efnivið með fullkomlega nýjum hætti og opna þannig nýja sýn bæði á myndlistina og þann heim sem hún er spröttin úr.

Dæmi um rannsókn Magnúsar á myndmálinu og tengslum þess við hinn ytri veruleika eru speglunir hans, eins og við sjáum til dæmis í verkinu Ó pund=pund 9. Verk þetta sýnir hvernig myndmálið lýtur öðrum lögmálum en hinn ytri veruleiki, í þetta skipti veruleiki stærðfræðinnar. Speglunin, sem er fullkomlega rökrétt og sjálfri sér samkvæm á máli myndlistarinnar, verður rökleysa á máli stærðfræðinnar. Myndlistin bregður þannig nýju ljósi á hinn ytri veruleika án þess að líkja eftir honum með hefðbundnum hætti. Hún verður með vissum hætti sú „brú inn í annan heim“, sem Duchamp talaði um.

5.

Á sínum tíma höfðu margir afstraktmálverkinu af því að þar var ekki hægt að finna neina líkingu við þekktan veruleika. Það vantaði landslagið eða mannsmyndina eða hvað það var, sem mönnum fannst að ætti að vera í mynd til þess að hún gæti talist list. Margir vinstrisinnar voru meðal annars þessarar skoðunar og kölluðu afstraklistina „formalísma“ og úrkynjun. Jónas Jónsson frá Hríflu var líka sömu skoðunar, þegar hann sagði um Jósef Stalín, að hann mætti þó eiga það að hann léti búa til góðar myndir. Það var sósíalrealisminn, sem sótti réttlætingu sína í pólitíska lofgjörð um fyrirmyndarverkamanninn og hinn dáða leiðtoga. Ef við gefum okkur að eftirlíkingin sé forsenda myndlistarinnar, og að hún þurfi að sækja sér slíka pólitíska réttlætingu, þá er afstraktmálverkið líka markleysa. En út frá nýrri skilgreiningu á listhugtakinu og myndmáli listarinnar var afstraktmálverkið viðurkennt á sínum tíma sem list, og það auðgaði skilning okkar á möguleikum myndlistarinnar.

Sama gildir nú, þegar við horfum á myndverk Magnúsar Pálssonar. Ef við gefum okkur fyrirfram, að myndlistin eigi að vera málverk eða skúlptúr, er byggð á hreinu sjónrænu áreiti og hreinni formrannsókn, sem hafi enga tilvísun í hinn ytri heim, þá eru verk Magnúsar ekki myndlist, heldur eitthvað annað. Ef við hins vegar köstum frá okkur fyrri skilgreiningum og fordómum, getum við uppgötvað í þessum verkum nýja möguleika myndlistarinnar, sem losa hana úr viðjum endurtekningarinnar og því hlutskipti, að verða leiksoppur hlutadýrkunar, skreytiþarfar og kaupmennsku. Um leið og við köstum frá okkur þessum fyrirfram gefnu formúlum um það, hvernig listaverk eiga að vera, komumst við að því, að einmitt í þeirri nýju sýn á möguleika og hlutverk myndlistarinnar, sem lesa má úr verkum Magnúsar Pálssonar, er að finna óvenjulegt hugmyndaflug, skarpa hugsun og húmor, auk þess sem hún er merkari og sannari vitnisburður um okkar samtíma en algengt er að finna í myndlist samtímans.

6.

Á síðari árum hefur Magnús einkum fengist við tilraunir með hljóð og texta, sem hann hefur ýmist samið sjálfur eða fengið að láni og blandað saman og „útsett“ fyrir kór, samlestur eða flutning á leiksviði. Í verkum þessum, sem Magnús kallar ýmist *raddskúlptúra* eða *rjóður*, hefur hann gengið enn lengra í að vikka út skilgreininguna á myndlistinni og um leið skilning okkar á henni. Magnús hefur því ekki látið staðar numið við að hlutgera óhlutstæð hugtök með list sinni, heldur skilgreinir hann hljóðið nú sem skúlptúr. Í fyrstu verkum sínum af þessu tagi notaðist Magnús einkum við lánaða texta, sem hann klippti saman í eins konar collage-verk. Í útsetningu textans fyrir upplestur er hann gjarnan notaður eins og hvert annað hráefni fyrir tónverk eða myndverk, þar sem ýmist er teygja á orðunum og þau dregin sundur eða þeim er þjappað saman í meira og minna óskiljanlegan orðaflaum, sem verður eins og niður með ákveðinni hrynjandi. Sem dæmi um hljóðskúlptúra Magnúsar má nefna sýninguna *Varla...*, sem haldin var í Nýlistasafninu í janúar 1994. Þar voru sýndir þrjú raddskúlptúrar eða rjóður, sem sámin voru fyrir fjóra lesara og borð, þar sem nafn verksins var áletrað með notuðum sápostykkjum á borðplötuna. Leikararnir stóðu umhverfis borðin og fluttu verkin með samlestri. Textarnir voru að hluta til fengnir úr ýmsum áttum og að hluta til frumsamdir. Erfitt er að lýsa áhrifum þessara verka, þar sem þau eiga sér vart

þekktanlega fyrirmynd. En óhætt er að fullyrða að flutningurinn bregður bæði nýju ljósi á merkingu textans og eðli sjálfs tungumálsins, auk þess sem verk þessi storka meðvitað þeirri aðgreiningu sem tíðkast hefur á milli hinna ólíku listgreina. Við upplifun þessara verka komumst við að því, að tungumálið er ekki bara stafur á bók, og að merking þess tekur ekki siður til sjálfs hljóðsins og hrynjandinnar en þeirra efnislægu eða huglægu fyrirbæra, sem textinn segir frá. Jafnframt verða margnún, tærð sápuþykkin með sínum væmnu pasteltillbrigðum og sinni væmnu lykt til þess að mynda einhver óræð tengsl á milli tungumálsins og hins ytri veruleika, sem ekkert hafa með frásögn eða efnisþráð textans að gera. Tungumálið tekur þannig ekki bara til sinnar bókstaflegu merkingar, heldur verður það að myndlistarlegum og tónlistarlegum efnivið í þessu fyrirbæri, sem Magnús skilgreinir sem *raddskúlptúr*. Með verkum þessum hefur Magnús enn skilgreint myndlistina formlega og innihaldslega með nýjum hætti um leið og hann storkar þeirri hefðbundnu aðgreiningu, sem við erum vön að gera á milli myndlistar, tónlistar, ljóðlistar, bókmennta og leikhúss. Því í raun er raddskúlptúrin þetta allt í senn og opnar í raun nýja möguleika fyrir okkur til skilnings á öllum þessum listgreinum. Það er dæmi um þröngsýni og vanahugsun í bókmenntaheiminum, tónlistarheiminum og leikhúsheiminum, að verk Magnúsar Pálssonar á þessu sviði skuli ekki hafa kveikt í mönnum á þeim bæjum.

Með verkinu *Sprengd hljóðhimna*, sem sýnt var á litla sviði Þjóðleikhússins fyrir tveim árum, kom Magnús Pálsson að leikhúsinu á nýjan leik eftir að hann hafði sagt skilið við það sem leikmyndateiknari um það bil 25 árum áður. Í leikriti þessu, sem verður að teljast einhver frumlegasta nýsmíð í íslensku leiklistarsögu, gengur Magnús þvert á hefðbundinn náttúralisma leikhússins, þar sem hann blandar saman ólíkum sögum og sögupersónum og meðhöndlar textann þannig að hann sveiflast frá óskiljanlegri kakófóniu yfir í aðgreinanleg og skiljanleg samtöl og eintöl, sem þó eru oft og tíðum undirbyggð með látbragði er gengur þvert á bókstaflega merkingu eða sögulega framvindu leiksins. Segja má að með þessari sýningu hafi Magnús gert afar athyglisverða tilraun til að gefa leikhúsinu sitt eigið tungumál, sem um leið varpaði nýju og afar óvæntu ljósi á þann efnislega veruleika sem þetta tungumál endurspeglar.

Í gegnum rýmisverk Magnúsar Pálssonar, gipsskúlptúra, bókverk, hljóðskúlptúra, performansa og leikhúsverk má sjá rauðan þráð, þar sem ávallt er stefnt á vit hins áður óþekkta í endurnýjun tungumálsins. Slik endurnýjun er listinni nauðsyn, ef hún á að lifa. Slik endurnýjun verður aldrei gerð í friði við ríkjandi hefðir. Hún kostar bæði dirfsku og áhættu. Með óþrjótandi ímyndunarafl, skarpa hugsun og meinlegan húmor að vopni hefur Magnúsi Pálssyni tekist að lyfta íslensku myndlist upp úr þreyttri vanahugsun og koma henni á flug sem fáum öðrum. Jafnframt hefur hann opnað fyrir nýjan skilning á öðrum listgreinum og nýjum tjáningarmöguleikum innan þeirra. Það er trú mín að nýsköpunarstarf Magnúsar Pálssonar eigi eftir að setja mark sitt á allar þessar listgreinar í framtíðinni. Það var kominn tími til að við fengjum að sjá þetta fleyga ímyndunarafl á yfirlitssýningu sem þessari. Það er ástæða til þess að óska aðstandendum og sýningargestum til hamingju.

## THE MEMORY OF ART

**"The less material there is in art, the more noble it becomes, and once it has long since ceased to be visible except as the memory of art, that's when it is best."**

1.

This was one of the remarks that Magnús Pálsson made in a conversation we had at his home in London last summer. We were sitting in a tropical climate under the glass roof of his veranda where the hot midday sun was shining above our heads, and we were talking about art and theatre. His son Kolbeinn was half-undressed and playing on the floor, and his wife Frances was at a conference in Leeds. These were fine conditions for making a relaxed approach towards our subject and the paradox that could perhaps have been read from Pálsson's words sounded completely natural under such circumstances, as if nothing could have been more obvious:

*"The next-step is for art to become mere sound or smell, phenomena which are visible or visual within the mind all the same. In this way, sound has a form and is an image. There is no difference in this sense between different branches of the arts. They are all one. Music and the written text alike have an image, and visual art has sound, and when all is said and done this is one and the same thing and obeys the same rules."*

One common characteristic of Magnús Pálsson's art works is that they generally lie at the limits of what we are normally accustomed to call art. It is impossible to define them simply as painting, sculpture, graphic or drawing, and more recently they have been approaching literature, sound works or music, or even theatre, yet the connection with the concept of visual art has never been entirely broken. The fertile and unexpected element of Magnús Pálsson's art lies in precisely the way it redefines itself with each successive new work. At the same time as rejecting old definitions, it ventures into new and dangerous territory which we may describe as straddling the borderline of the possible. It is a test of the stamina of art, and of art's possibility of creating a significant pictorial language which does not borrow its justification from accepted convention and predetermined frameworks or formulae.

2.

It is quite easy to conceive of a literary text about an imaginary episode when Alexander the Great (4th century BC) got into bed with Nefertite (an Egyptian queen from the 14th century BC) and she whispered a secret on the pillow into his ear. But how can such an imaginary secret become the material for a work of visual art?

In a plaster sculpture from 1976 titled *The Whisper*, Magnús Pálsson has made this imaginary secret visible, by taking a cast of the space between Nefertite's lips and Alexander the Great's ear, from busts of them placed on the pillow. The work shows us a kind of materialized image of a sound, enabling us to see it as a plaster cast. The form in question is not abstract, as we are accustomed to seeing in, for example, Gerður Helgadóttir's abstract sculptures. Nor is it an imitation of a familiar idea or object, as we see for example in the sculptures of Einar Jónsson. The "model" for this work is frozen in its "representation," for the model is not material by nature. However, we can visualize the whisper filling the space shown by the "representation." This work has no aesthetic value in the conventional sense of a comfortable visual stimulus. Its texture or shape does not obey the law of rhythm and pictorial structure on which our appreciation of visual art is often founded. The work has no decorative value according to this conventional sense, and does not seem likely to acquire much tradeable value as an art object in the art market. So where does its value lie, and what justification do we have for considering it as art?

In fact, we are under no obligation to regard this lump of plaster as art. However, we are offered the possibility of doing so, a possibility which likewise demands of us that we enter into a new definition of the concept of art as such. If we accept this offer or possibility, a new understanding may unfold before us of the pictorial language, nature and function of art, and its potential for tackling the reality which confronts us.

Works of this kind can prompt questions such as the following:

- What is the difference between making an image of a mountain and an image of a sound? Is an image of a mountain in some way truer than an image of a sound?

One answer would be that of course it is possible to make a truer image of a mountain than of a sound, because the mountain has a specific material form that the sound lacks.

- Fair enough, but has the representation of the form of the mountain anything more to do with the mountain itself than, for example, the cast of the space occupied by the sound has to do with Nefertite's secret? Is it in some way truer?

Apropos: how will the mountain be reworked in a convincing way? Through a painting, map, model or film? Would a geological study not perhaps be closer to the truth? At what point does art's obligation to provide information end? Is it generally the function of art to present a credible image of external reality? And if this is not the case, is art perhaps merely delusion and lies?

In all likelihood we will reach the conclusion that the image and the mountain are two different worlds, obeying different laws, and that the same criteria can never be applied to them both. A mountain is a mountain and an image is an image, regardless of whether it claims to be of a mountain or something else. The image's claim that it is a mountain is no more tenable than the plaster cast's claim to be what Nefertite whispered into Alexander the Great's ear. In other words, the realism of visual art is analogous to repetition or anaphora which seeks its justification from the form of language, independent of the form of the mountain or of external reality.

If this is the conclusion that is reached, there is nothing more absurd about making a plaster cast of Nefertite than of Mt. Esja — far from it. Both are equally delusive, except that the image of the whisper is truer in the sense that it is a cast. Furthermore, this cast is superior to a cast of an inanimate or living material object insofar as its content is a secret. Admittedly we see its form, but we cannot decipher its content. The work thereby gives the imagination free rein: Just what was it that Nefertite whispered in Alexander the Great's ear on that pillow centuries ago? Even a full-size cast of the entire Mt. Esja could never fuel the imagination in such a way!

### 3.

Magnús Pálsson embarked on his career in free art in the early 1960s after several years in theatrical scenery production. The first works which he showed in public (for example the book work *Paperlove* from 1965 and the relief *Camouflage* from a similar period, which is a paint tray with used brushes disguised as screws) already reveal an unqualified and critical standpoint towards what we might call conventional modernism in the sense it has been interpreted by, for example, the US art critic Clement Greenberg.

In his essay *Modernist painting* from 1965, Greenberg offers a clear explanation of the aesthetic principles behind the type of visual art which we tend to identify with the abstract painting as it developed in the Western world in something like a logical continuation of Impressionism and Cubism. Greenberg rightly points out that ever since the Enlightenment in the latter half of the 18th century, art had needed to justify itself in terms of its superiority to other forms of human activity. In other words, it could no longer find its self-justification in religious content, objective information value or political pedagogic function, to name some examples. The ultimate result of the modern painting was to purify itself of everything but what Greenberg called "pure visual stimulus." The purest form of this "pure visual stimulus" is in the strictly surface painting from which all literary or conceptual content has been purged, and in which all resemblance or reference to any other reality than that of the painting itself has been erased. But it was not enough to delineate sharply in this way between art and the outside world. Art also had to contain a strict division of labour, whereby the painting needed to be purged of everything belonging to the exclusive realm of sculpture, which was the three-dimensional. For Greenberg, specialization was as natural in art as in science, and was supposed to lead to ever-greater purity and ennoblement within the painting and the sculpture respectively.

It is interesting to read this essay bearing in mind Magnús Pálsson's works, since it was written about the time he was embarking on his career in free art. For Pálsson immediately breaches Greenberg's fundamental principles, and thereby the fundamental principles of accepted modernism as they had been defined by the main spokesman for the movement in the USA. In this context it is worth remembering that Greenberg assumes two premises to be self-evident.

Firstly, he assumes that Art with a capital A is an almost self-evident thing or institution which has always existed and always will. All that is needed is to purify it and ennoble it through greater specialization, in keeping with specialization in other fields of technological society.

Secondly, he distinguishes between "pure visual expression" and other expression involving, for example,

language, sound or gesture. In other words, he says that colours and forms have an independent significance, separate from other reality, and that this matter may be "purified" and "ennobled" to create lofty and noble art, which is self-sufficient and entirely self-justified and self-significant, just as mathematics justifies itself solely with numbers, and not with religious or political creeds.

This was the ideological foundation which had been generally accepted at this time, and in Iceland too, and formed the basis of the abstract art that dominated galleries in Reykjavik just like other western cultural cities. Magnús Pálsson questioned all these principles of modernism right from the outset of his artistic career, including the notion of the self-evident, eternal existence of Art and the ennobling catharsis performed by artists in an isolated world of colours and forms. Criticism of the idea of "pure visual stimulus" was not in fact new at this time, even though it had not been championed in public discussion. Its first unequivocal critic was probably Marcel Duchamp up to and during the 1920s, when he was engaged in his Readymade works and Big Glass.

In an interview with Otto Hahn, published in the magazine L'Express in July 1964, Duchamp restates his criticism as follows:

*"Beginning with Courbert, it has been claimed that art appeals to the retina, that this is an issue of visual shock ... but at one time art had another role. It could be religious, philosophical, moral ... Art was a bridge which opened a path into another reality. Beato Angelico did not regard himself as an artist, he did not produce art. He regarded himself as a craftsman in the service of God. It was only later that people realized the art in his works."*

It is well worth pondering these two opposing viewpoints in the light of Magnús Pálsson's art, because they are presented by what are probably among the most influential figures for the development of western art in the second half of this century. Their different viewpoints mark the dividing line between the two main currents in twentieth-century art history.

While Greenberg — and also in fact many influential advocates of minimalism, such as Ad Reinhardt and Donald Judd — have firmly emphasized that art is an isolated world which is quite incapable of external reference, Duchamp describes art in the above citation as a bridge which opens "a path into another reality," at the same time as he criticizes the understanding which emerged "beginning with Courbert" (1819-1877) that art hinges primarily upon itself or "pure visual stimulus" and thereby appeals first and foremost to the retina. Experience has shown us that Greenberg's viewpoint, for all its appearance of logicity, has spawned a strict formalism with an accompanying exaltation of handicraft and the work of object as such, in which decorative value and good taste have finally become the main reference. Duchamp's viewpoint, on the other hand, cleared the path for Conceptual Art with its clear distinction between the concept behind the work and the material elaboration of it.

#### 4.

So how do Magnús Pálsson's works define themselves within these unlike viewpoints?

Clearly, if the argument hinges on whether the value of art is inherent in the material object and its form, or in the concept underlying the form, Pálsson's works are above all references to concepts, and therefore in the spirit of Duchamp. It is not the material construction of the work which is its focal point, but rather the concept that the material elaboration aims to mediate. The attraction of the plaster cast *The seconds until the Sikorsky helicopter touches down* (1978) is not the material form or texture of the work in itself, but rather the notion of objectifying that moment in a work of art, in such a way that we visualize the exact form of the air separating the wheels from the ground a few seconds before the helicopter touches down. These forms show us the tracks in the tyres, their varying heights from the ground and the relative position of the three tyres, suggesting a slightly uneven landing, and they show indirectly everything which is not there: the helicopter with its rotating blades, the noise and wind and force of gravity that pulls the craft earthwards. Art has thereby ceased to be visible to the naked eye, except in part, although we visualize it in our minds as a kind of "memory of an image."

It is not unnatural to ask whether a work like this actually has anything to do with art.

The answer is that no predetermined rules state what art constitutes. Anyone intending to set such rules would soon become a laughing-stock and reach a point of self-contradiction. The only criterion we have is the definition inherent in each individual work of art. It remains up to us whether we take an open-minded attitude to a work such as the helicopter landing and accept it as a work of art on its own terms. If we do so, we accept in the process a new definition of pictorial language which, for example, is in direct contradiction to that put forward by Greenberg. On the basis of his conceptual assumptions, it would be beyond the pale of

the visual arts to aim to portray time, motion and the force of gravity in this way. This would simply not have any relevance to *visual stimulus*. However, Greenberg's notion had severely cramped art in the middle of the 1960s and imposed strict limitations on it which made repetition inevitable, and thereby the object-worship which is generally acknowledged to have little to do with creative thought. To break this mould, a new definition was needed of art, its subject, role and significance.

Greenberg and the modernists had firmly underlined that art should not imitate external reality. Nor is there any conventional imitation in Magnús Pálsson's works. In this sense, their notions of art are compatible. However, this is not to say that Pálsson's works are independent, with no connection to external reality. On the contrary, he turns them into subject matter in a completely original way, thereby opening a new vision of both art and the world from which it has sprung.

An example of Pálsson's studies of pictorial language and its relationship with external reality is his mirrors, for example the work "*6 pounds = pounds 9*," which demonstrates how pictorial language obeys different laws from external reality, in this case the reality of mathematics. The reflection, which is perfectly logical and self-consistent in the language of the visual arts, becomes illogical in the language of mathematics. Art therefore sheds new light on external reality without imitating it in the conventional manner: In a definite sense it becomes the "*bridge into another reality*" referred to by Duchamp.

5.

In its day, the abstract painting was widely rejected because of the impossibility of identifying it with known reality. It lacked the landscape or portrait or whatever it was that was felt obligatory in a painting in order for it to be considered art. This view was held by many left-wingers who called abstract art "formalism" and decadence. Jónas Jónsson frá Hríflu [Government minister and political leader] was of the same opinion when he said of Joseph Stalin that he had one thing to his credit, that he got good pictures painted. This was social realism, whose justification was sought in the political eulogy to the model worker and the revered leader. If we assume that imitation is the precondition for visual art, and that it needs to acquire such political justification, then the abstract painting is nonsense too. But on the basis of a new definition of the concept and pictorial language of art, abstract painting was recognized as art in its day, which enriched our understanding of the possibilities of visual art.

The same applies today, when we look at Magnús Pálsson's works. On the basic assumption that art should be a painting or sculpture based on pure visual stimulus and pure study of form with no reference to the external world, Pálsson's works are not art, but something else instead. If, on the other hand, we shed our earlier definitions and prejudices, we are able to discover through these works new possibilities which liberate art from the fetters of repetition and the fate of becoming the toy of object-worship, of the need for adornment and commercialism. At the same time as we cast off our predefined formulae about what a work of art should be like, we realize the exceptional imagination, clarity of thought and humour to be found in precisely this new vision of the possibilities and role of art which can be read from Magnús Pálsson's works, besides which it is a more remarkable and truer testimony to the age we live in than is commonly found in contemporary art.

6.

In recent years, Magnús Pálsson has been working in particular on experiments with sound and texts which he has either composed himself or borrowed, merged and "arranged" for choir, readings or dramatic performance. In these works, which Pálsson calls "voice sculptures," he has gone even further in extending the definition of art, and at the same time our understanding of it. Pálsson has not stopped at objectifying abstract concepts through his art, but is now defining sound as sculpture. In his first works of this type, he made particular use of borrowed texts which he cut together into a kind of collage. When arranged for reading, the text is typically used like any other raw material for a musical or visual work, whereby the words are either stretched out to pull them apart, or compacted into a more or less incomprehensible verbal flow which becomes like a murmuring with a definite rhythm. An example of Pálsson's sound sculptures is his exhibition *Almost never ...* held in the Living Art Museum in January 1994. On show were three voice sculptures composed for four readers, along with a table on which the name of the work was inscribed with used bars of soap. The actors stood around the table and delivered the work by reading it out together. The texts were partly borrowed from various sources, and partly original compositions. It is difficult to describe the effect of these works, since they scarcely have any recognizable prototype. But it is safe to say that the performance shed new light on both the meaning of the text and the nature of language itself, besides which the works are a conscious provocation of the prevailing division between different branches of the arts. The experience of

these works embraces the sound itself and its rhythm as much as the concrete or subjective phenomena described in the texts. At the same time the much-rubbed and diminished bars of soap, with their kitschy pastel colours and their sickly scents, create some kind of cryptic relationship between the language and external reality which has nothing to do directly with the narrative or storyline of the text. Language therefore not only embraces its literal meaning, but also becomes the artistic and musical material in the phenomenon which Pálsson describes as *voice sculpture*. With these works, Pálsson has once again made a new definition of art in terms of its form and content, while at the same time defying the conventional distinction we are accustomed to make between art, music, poetry, literature and the theatre. For the voice sculpture is really all these things at once, and in effect opens up for us new possibilities of understanding all these branches of art. It is typical of the narrow-mindedness and routine thinking on the literary, musical and theatrical scenes that Magnús Pálsson's works in this area have not inspired anyone there.

With his work *Burst ear-drum*, performed on stage at the National Theatre two years ago, Magnús Pálsson approached the theatre anew after leaving it, as a scenographer, 25 years earlier. In this play, which must be considered one of the most original innovations in Icelandic dramatic history, Pálsson makes a clear breach of the conventional naturalism of the theatre by combining different storylines and characters and handling the text in such a way that it swings from an incomprehensible cacophony and into distinguishable and comprehensible dialogues and monologues, which are nonetheless often underpinned by gestures that flatly contradict the literal meaning or narrative development of the play. It is fair to say that this performance represents a very interesting attempt by Magnús Pálsson to endow the theatre with a language of its own, which in turn shed a new and extremely unexpected light on the material reality which that language reflects.

There is a common theme pervading Magnús Pálsson's spatial works, plaster cast sculptures, book works, sound sculptures, performances and theatre works: a continual striving towards previously unknown areas in the renewal of language. Such a renewal is vital to the survival of language. Such a renewal will never take place in peace and harmony with prevailing conventions. It costs both boldness and a risk. Armed with inexhaustible imagination, perspicuous thought and cutting humour, Magnús Pálsson is scarcely rivalled in the way he has managed to lift Icelandic art out of its fatigued routine thinking and give it wing. At the same time he has opened up a new understanding of other branches of the arts and new possibilities for expression within them. I am convinced that Magnús Pálsson will leave his impress on all these branches of the arts in the future. The time was ripe for a panoramic exhibition of the works of this winged imagination and there is every reason to congratulate the organizers of this exhibition and everyone who visits it.



## MAGNÚS PÁLSSON INTERVIEWED

London, June 1994

**CH** Something we could talk about is your attitude to collaboration with others, which you have been involved in all along, and the freedom you give to your collaborators to the point of letting your imagination become part of their world and vice versa.

**MP** The freedom is probably that you permit yourself to take other people's ideas and elaborate on them and have them multiplying themselves, and you give your ideas to other people who will likewise have them multiplying. It enables you to go beyond your own imagination, but I think you are still doing the things, you think of things or things come to you whether it's directly from another person or from the ideas that are flying around.

**CH** Do you believe in the idea that every bit of information is present everywhere and can be tapped even in a secluded situation?

**MP** There is this huge bank of information that you can have access to and, yes, even more so if you are isolated. No I shouldn't say that — but it's your antenna that counts.

**CH** This picking up on ideas in the air seems to contradict your lack of interest in the contemporary art scene?

**MP** Because this is not being practised today, the whole art scene is against this today, people are isolating themselves and being protective of their ideas, not realizing that the exchange is a gain, a benefit.

**CH** Even though I must add that I think the art scene comes to you even if you don't go to the art scene.

**MP** Art has a little bit gone back to the stage that it was in before 1960, you see some kind of "going thing," things tend to be uniform and that is probably to some extent a result of the increasing power of the art establishments, but I think it is good that an increasing number of people are working in art. The present decades, more than ever, go hand-in-hand with politics, with economics, with national politics and art politics.

**CH** You have initiated and organized several exhibition projects with other artists in Iceland and abroad in which you largely didn't participate yourself, what was your motivation in doing this?

**MP** It is my feeling that any kind of organizing in the arts is an art, and unless the organizers are good artists they do not organize a good art scene. I have organized exhibitions and workshops because it gives the same kind of satisfaction as the making of any other work of art.

**CH** Would we be able to identify any questioning or challenge to the art scene right now?

**MP** The social situation doesn't encourage it, there has been a certain complacency. Artists have been busy assimilating with the social scene, the economic scene, and that has taken some time, quite a few years, going from the spirit of low-budget work and non-budget work to budget work. Artists of the avant-garde were probably more artistically ambitious, they had this art ambition which has now to a certain extent been abandoned, and less social ambition. I'm not saying that the past decades have been bad, because with money there comes a lot of drive, lots of energy hangs on to money and all this energy has of course come out, but it seems the energy is waning.

**CH** Maybe the aftermath of this economic energy in society is crime ... This capacity of letting other people in on your work, does it have anything to do with not wanting to control a situation?

MP Yes, in that sense it's part of random art, chance art which I have been very involved in and always use, probably more than most people. I used it in the beginning because it was in the air somehow, randomness had recently been realized in art. It had of course always been there, but the degree of worship attached to it in the early part of the sixties was very new and very exciting, it created something new and we used this.

**CH You don't think that, with time, randomness turns into style?**

MP But so does everything else, it takes you away from too much neatness, too much precision, because you can also be lost in that. I'd rather be lost in randomness than in neatness. Randomness involves accepting something that at first glance you don't like. That's how it opens up new areas.

**CH Maybe you just have to keep an area of yourself where there are no likes and dislikes, a bigger area.**

MP You always have to try to eliminate taste, and that creates these surprises and distasteful things.

**CH I remember Duchamp working with his readymades. He approached those objects with some feeling of indifference, trying to avoid liking or disliking them.**

MP Many artists, including myself, have been working from Duchamp's discovery of the objet trouvé, there is no doubt about that, working directly with found objects and working indirectly with them. I think I developed a liking for things that I had not thought about before, throwaway things.

**CH Which things had you not thought about, which materials?**

MP Like the tyre of a car, seeing it as material for art. I think I partly went into text writing through a book work that I made in 1983 which is called *The Offs*. It is a play, but at the same time it is a book work, a disciplined conceptual work, I suppose, where the idea was to make cutouts from pages of books to tell a certain vague story which became absurd and sometimes not very comprehensible, because I imposed the discipline upon myself of using a text that I had chosen on one side of a page, but forcing myself also to use the text on the other side, which I had not chosen.

**CH Maybe it is realism that there is never a pure choice.**

MP Yes, but it's part of my upbringing in randomness to impose a discipline on myself, this discipline to force yourself to use what chance has chosen for you.

MP On the subject of randomness and how things are somehow directed from the air ... what comes into your mind and what you create, what you put down on paper, may not be your own at all. So doubts about collaboration and sharing ideas and taking ideas from other people are not very valid, because maybe you don't have any ideas yourself anyway, everything is in the air, maybe there is a being outside you, your other self or someone else who is working through you, giving you the ideas, telling you what to write, what to draw, and that cancels out any notion of shame at taking ideas from people around you, maybe it also cancels out the idea of randomness. We were talking about art coming to you even if you don't look for it: the books you want to read – they come to you, books you haven't thought of reading but find very important once you have read them. Maybe there is no randomness, everything is being controlled by the universal bank of knowledge. Things may be predestined, perhaps they are not predestined, just happening and re-happening, events that reoccur or are connected with occurrences at other points in time, in the distant past or the recent past or even the future, because time may be very confusing and completely different from our perception of it. This could bring us to the value of art: we think it's very important, so are the people who do it and also maybe the people who see themselves as the consumers of it, but probably art is only important in the context that it keeps you occupied, it has about the same value as a nice game of solitaire – and what is the value of it anyway, where does it stay, does it bring humankind a bit further, does it really? Hardly. It keeps us ... basically it keeps us occupied, it keeps us out of mischief and in that sense it is very good, it keeps our minds on things that are healthy for us.

**CH Do you really believe in this?**

MP I don't believe in it.

**CH You have been quite energetic at promoting certain ideas in the arts and changes at the art schools in Reykjavik and elsewhere. This has often cost some fighting.**

MP Yes, you do tend to fight without really knowing the value of the fight, you get pugnacious, happy, excited when fighting, even if you are fighting some kind of evil this evil rubs off onto you when you are fighting it. When you are fighting within an institution you are actually breaking into someone else's terrain, trying to change something that someone else thinks is his business, you are the aggressor and you feel you have the right to break into this castle. You could put it this way: you should take your reformation, your improving efforts, to another level, to another terrain which doesn't belong to someone else. Sometimes fighting is justified and you should be conscious of the excitement it involves, you should be as generous as possible in the act of fighting, and in the act of not fighting.

**CH This labelling of yours, you have labelled certain works in a slightly coarse and offensive way by putting stickers on works that in themselves were sensitive and refined, almost as though you wanted to cancel them out.**

MP Yes, I think maybe that's a subconscious endeavour to work against neatness, maybe it could be a little bit of insensitivity too, I don't know. It's the duality in anybody, not least the artists. An artist is mobilizing his talent, his spirit, his creativeness, but at the same time he is working against his inhibitions, against his upbringing, against everything that he feels is hampering in his upbringing. I think you may be referring to two series of works, *The aroma of the coffee in Brazil* and *The Celtic spirit*, these little works where I was working with maps, and also maybe another work, *The Whisper* and *The Beach*. These things are really rather quiet and precise, but I have used rather ugly labels in them which many of my colleagues protested against, they thought I was being terrible, they thought it bad.

**CH Do you think that going beyond the bounds of taste has become stronger in later works?**

MP I think it's been there all along. I would like to be more terrible than I am. I would like to be terrible and distasteful and drunk and banal, but I don't quite know how to handle it. I would like to imitate folk art, this attitude of loving art, of non-ambition and just the pure love of creating art.

**CH I remember your plan for a project to travel all around Scandinavia to make a giant book work about all the folk artists to be found there.**

MP Yes, it's one of the dreams I haven't been able to make true. There is this museum in Iceland run by a friend of mine who repairs cars. I wouldn't call him a folk artist, though. He calls himself *Stjáni meik*. He has an incredible assortment of tools and gadgets plus tens of thousands of spare parts for any conceivable make of car. All his things are second-hand, tools and parts. The spare parts are the kind of organized chaos that is very exciting. A true museum, art in daily toil. If you ask Stjáni for some obscure part for a forty-year-old car he will say: "Yes, well, oh, yes, I've got one up here." Then he climbs up one of his rows of shelves and pulls it out.

**CH Is he the one who is going to make a series of artworks for you now?**

MP Yes, books from cars. He caught on when I asked him if he would make books for me. He said: "I'll think about it," and then ten seconds later he said: "Yes, I think I'll go along with you in this project." His museum is a junk yard with an exquisite neatness in its chaos.

**CH You have often said that to be an artist one has to be a genius with money.**

MP Artists are doing the impossible all the time, creating things of great value without having any resources. I can say that I have created valuable things, maybe, without resources, done things that normally would cost a lot of money, for no money at all. I think that's the genius of the artist. I'm not saying that I am this genius because I feel the lack of this geniality, I feel I have not been good enough a manager to do the things I had been planning in my mind. I was never good at

creating money in the hand, for instance. I couldn't create the money to be able to afford to make twenty books from a car, as I planned in 1969. I haven't been able to talk people into my ideas, at least I haven't had enough of this talent to be able to talk people with money into participating in big projects from my ideas.

**CH You are so good at having an office and keeping it orderly, you have some sensitivity related to the post office.**

MP I often call myself an office artist.

**CH You have a sense for letter scales, staplers, scotch tape.**

MP Well, I've always loved efficient workrooms, so I have constructed fifteen or twenty workrooms in 30 years and I enjoy it, putting up shelves for each thing, all this little office equipment.

**CH Some of your works have a downtrodden, dispossessed atmosphere in their approach to material, a fragility and a certain misery that the object shows standing alongside its destruction and disappearance.**

MP Yes, well, it's partly due to my lack of talent for working with materials, I think it's 50% that and 50% low-budget inability, economic inhibition.

**CH But I don't think that's the whole answer, I remember your drawings out of rubbish..**

MP Yes I have this weakness for making things that don't last, then I might regret later not making them out of some lasting material. This is a kind of dualism inside me, but it challenges me to make something of material that wasn't really meant for it, like this rubbish you are talking about, making gigantic drawings out of rubbish. I probably found the material very challenging, doing something big with material that costs absolutely nothing. It was in fact very easy to handle. It's not difficult, it's not expensive in any way. Plaster of Paris I find challenging, exciting, because it's so completely inexpensive and also because it has very special qualities due to its lack of emotion. The material is so dead that it doesn't speak for itself the way that, for instance, bronze does, metals which have a character of their own: plaster is so completely neutral it doesn't tell you a story by itself.

**CH It seems you are capable of working within the limitations of choice that a given situation offers. You have made something of an art form out of selecting your material from what is being offered in the nearest shop, paper for instance. You are not adopting an idealistic position. Could you say something about approaching limitation when making art?**

MP To go out of my way to find very special material would repel me, expensive paper that somebody has put a lot of art into making, material which has a beauty of its own, I would avoid such material. I would much rather buy a cheap, gaudy looking paper that I could buy in the same shop around the corner and I wouldn't go a long way to get anything, not a special colour or a special texture in paper, I would settle for what I could get around the corner, but I would look for something, maybe something gaudy....

**CH Do you think you have carried this attitude further, for instance into teaching?**

MP I don't know if I can elaborate on this point, but I expect this was an important aspect of my teaching, to settle for the easy things and see the quality in the rough, in the unrefined. Perhaps having a content, a quality of refinement, elsewhere in the work within a rather crude framework. That doesn't go with refinement in the material or circumstances.

**CH In Dogbook you take the object to an extreme state of existence.**

MP I might say that I made these dogs gradually sort of disappear, so in the beginning it's definitely a dog. These are sixteen objects and the dog gradually becomes obscured, ceases to be a dog, to be just a bit of plaster with a tuft of grass in it in the middle, but then gradually turning into SOMETHING from being NOTHING, and this dog that is really nothing - these objects in the

middle that are really nothing when they are taken out of this context – they have their place in this visual poem and in context with the other dogs, and the dog that is really nothing becomes a dog in the context of this poem and this is very often visible in poetry. Well, I suppose it refers to language, that if you take things out of their context they are nothing.

**CH But you can also phrase it the other way around that it is as much of a dog as the other ones. What about the clothes, the dresses that were falling apart, you picked the worst looking ones for your work *The Best Pieces*.**

MP These were sculptures made out of clothes hardened with glue and paint and anything that would go hard, but they were empty shells that already had a bit to do with positive and negative space in my mind

**CH Did they ever have anything to do with the misery of the object that still is something?**

MP Yes, I think this was a test for me of how ugly something could look, how miserable and how far removed from the traditional idea of beauty it could seem, while still being something. They were named and ordered in degree of misery not by myself, by someone else. From the best piece and the second best to something like the twentieth best piece. Then I made other pieces where I got a white doctor's coat and jacket and a pair of trousers and I filled them with plaster on the floor and I placed one of them on the floor against the wall so it got this angle. These are really the ugliest pieces that I can imagine.

**CH You also made an installation in memory of a friend where sound or rather noise was part of this tenderness for the pitiable object.**

MP The installation you are referring to is about a very good friend of mine who died suddenly and whom I missed very much, so I wanted to do a monument to him. He was a bizarre character, very bright. I should say very intelligent. I wanted to describe him, this was in 1980-something, so in this work I went back to earlier times, because the rather precise and quiet work I was doing at the time didn't fit his character. This installation is hard and noisy and not nice. I like it but it is not nice.

**CH How did you proceed when putting up the installation?**

MP I have never done it myself. It has only been shown on two occasions; once was the original installation in Akureyri. I wasn't there, I just sent them instructions and they did it very well. Later it was shown at the National Gallery in Reykjavik. A slightly different installation each time.

**CH Was it very loud?**

MP Yes, vacuum cleaners, kitchen mixers and what have you, all going at the same time, a radio, some hairdryers. I called the work *In memory of a friend who ate a house in Akureyri and played blues on his tibia*.

**CH Do you think this attitude to material is of Fluxus origin?**

MP I wouldn't say it has to do with Fluxus, but it has something to do with the early sixties.

**CH Don't you think it ties in with you personally, as much as being the product of a certain period?**

MP Very possibly, but there was this reshuffling of ideas in the early sixties when artists were using unheard-of materials, materials that would never have been considered for making an art work two years earlier or so. The change was so sudden and so drastic, I may very well be a child of that change.

**CH There is another side to your work, you were using the word *gaudy*, I think it is possible to speak of a baroque side to your work, abundance mixed in with an occasional flavour from the physical undercurrents of material, not to mention the word *surrealism*. Do you think this ties in with your work in the theatre and your background in stage design?**

MP I think what you are talking about is some exuberance, some exaggerated exuberance, going for some generosity in throwing in a lot of things and creating some contrast, some tension maybe. And since you mentioned the theatre, of course I think I like the theatre for its exuberance,

but on the other hand I would like to throw a lot of things into the theatre that don't fit, because to my mind the theatre is far too naturalistic, far too studied and constructed, which just kills it. The theatre is being killed with imitative naturalism and smallness, this is the problem with the theatre. All these possibilities, all this richness of the theatre turns me on, but I have to turn it around and give it the richness that I feel it is worth.

**CH Maybe the baroque is somehow unidealistic?**

MP Yes, that's a good point, because in the baroque you have the glossy, gaudy surface, but the rubbish is all behind it.

**CH And it's no secret that there is rubbish behind it.**

MP Baroque is a bit morally immoral, it has this dualistic aspect, which also turns me on.

**CH Quite a bit of recent art has strong theatrical qualities, I could name several artists - how do you feel about this theatricality entering the visual arts?**

MP My previous involvement in scenography simply puts me off the works you refer to. But that may be personal phobia. I have of course thought a lot about the value of scenography and its rating, so to speak, within art.

**CH There is so much negotiation, procedure and financing behind the simplest posing of an art object in a museum that it becomes bound more than ever to a moment in time, it becomes theatre.**

MP This can be seen as an opposing trend because obviously twenty, thirty years ago art was deliberately being taken out of the museum and gallery setting into the street where there is no chance of artificial settings.

**CH You have been working in many different media, furniture, stage design, sculpture, sound poetry, books, drawing, performance, you have written plays, you have been teaching, publishing. What point of departure leads an artist to end up in such variety?**

MP It has been the natural course of things. At some point in my life I have probably felt the need to make a statement in one area and then another time it seemed right to make another statement in another area, and so on.

**CH Could you elaborate on the fact that art has acquired certain liberties during our century?**

MP Yes, these liberties we have acquired through bloody revolution, through decades that art has turned away from professionalism. Artists have turned away from being professional painters who do one thing well all their life and gradually learn how to make a skilled, refined painting. We have fought for the right to do it our own way, not to have to become professionals, to remain amateurs.

**CH What kind of skill is involved then?**

MP If you work for a lifetime with your mind and emotions you acquire skills to express yourself in different fields, emotionally and intellectually, in whatever field you like at a given time. This is the skill that you are building up in yourself.

**CH Do you think that art is turning away from manual skill altogether?**

MP Yes I think so, there is nothing against developing manual skills, but I am basically for acquiring intellectual skills. You easily learn to work with your hands.

**CH Aren't these basically the two divergent attitudes to teaching art? The idea that an art school is either there to provide manual skills or, on the other hand, that once emotional and intellectual skills have been developed, there is motivation enough to go for something specific which requires manual skill.**

MP These are the possibilities that artists have made for themselves and if some art schools or movements in art want to turn away from this wonderful situation that has been created, it is

because of some social need, some ulterior need that has been created in society and shouldn't be there.

**CH** Now that the idea of progress and "the new" in the arts is being questioned, the role assigned to art is maybe, for the moment, to protect the past?

MP Whatever anybody says about the value of invention, invention will go on.

**CH** You created the experimental department at the Icelandic School of Art and Crafts in 1975 and stayed there until 1982, and taught for briefer periods after that. What to you is the most important part of the relationship between teacher and student?

MP The most important thing is the feeling of kindness and friendship, and I think the most important approach on the part of the teacher is encouragement. Friendship within a group has also a lot to do with it.

**CH** Do you believe in criticizing students' works?

MP No, I suppose the worst kind of teaching is criticizing the work of the students, saying they have to do it the way you think the work should be done. Teaching is definitely a performance art, as Robert Filliou put it, every time you go to confront your students you are a performer and you have to try to turn the student into a performer as well, not just a listener. It is very important to make the student believe that he can do good work which, in every instance, he actually can.

**CH** In 1982 you gave a lecture in Oslo called *Kunst og Undervisningskunst, "Art and Teaching as Art,"* where you talked about the challenge involved in teaching art.

MP Planning your projects with students is pure art, you feel like an artist challenging your own imagination to create an artistic project, you don't feel pedagogic, you feel simply an artist who is going to work with other artists on a project of art.

**CH** Art teaching is almost a secret, there is very little exchange in this field. What is it all about?

MP It is all in the unconscious. Helping people to self-understanding, in many cases without phrasing a thought or phrasing a method. I suppose I was just trying to keep people busy in some way without directly telling them to do things, I was getting them interested in doing something that was maybe sometimes unrelated or very vaguely related to art school art, or to art.

**CH** What would happen if teaching weren't looked down upon?

MP I think it would improve, yes, I am sure it would, and teaching in the normal school should generally be approached as an art. I know many teachers, especially teachers who work with small children; it's pure art what they are doing, whether they are teaching youngsters to read or do carpentry, to realize the nature of the wheel. Really good teachers, they are pure artists.

**CH** Do you think that an art school can contribute to the state of the arts? Do you think that good artists can be produced in good art schools?

MP Yes, as many as you want. A good art school can produce any number of good artists. There can be a lot of coincidence in it, but some important situations have been created not necessarily by somebody, but by circumstance, at some point in time. Certain people have perhaps by chance been placed at a certain time in a certain explosive situation that had the potential to create art or artists. A situation that engendered creativeness in people who happened to be there. Of course they have to have some mental facility to be able to benefit from the situation. When the feeling of friendship between people disappears from art, something is lost. We were talking about generosity in communication, in collaboration by artists which is giving and taking. All the same, we cannot rule out that there are people who isolate themselves, who can't or don't want to take part in this kind of collaboration of giving and taking ideas and creative inspiration. The best of them, however, are of course very generous, because even if they create their works in isolation, they give them out very generously. But artists are too stingy with comments and praise of each other's work.

**CH** It's maybe the conceit of our time that everybody wants to be the creator, that the identity of the receiver is not valued enough and it backfires at art. There has to be some rethinking in this area of making and receiving, because it is the death of art.

MP Yes, and it has caused the death of art to a certain extent, maybe art is dead because of this lack.

**CH** You have always returned to working with books in one way or another, has your feeling for the book as an object changed?

MP No, I don't think it has changed, people have written longwinded theories about artists' books and the book as an object, as a sculpture. I have never approached the book with any kind of theoretical notion or starting-point. I've just liked this kind of book. I've found it sufficiently absurd, an artist's book that isn't written in the normal way is really an interesting and strange object, and I found this object beautiful.

**CH** But wasn't your teaching project *Book on Book and Other Things* based precisely on discussions about the nature of a book?

MP Maybe, but it wasn't a serious theoretical analysis of the object book. It was a playful investigation of it and a work of art.

**CH** At one point you were more concerned with the sculptural qualities of the artist's book.

MP Well, I don't know if my attitude has changed. *Paperlove* I suppose I made because I thought it would be good to make a book that was, by content, sculpture. *Automobile* I think I made to give the story of a car in a new way, to give information about a car in a new way.

**CH** Leafing through the pages, you're given information in its true substance.

MP Yes, it's information that you could never write, in a way it's fuller information than a written description of a tyre, in a way it's not so far-reaching as a written text, but in another way it reaches much further.

**CH** You have had a way of turning towards matter, a certain realism, in order to reach for the elusive, for poetry. By using a denser degree of matter you are touching on something that is rather far removed from matter.

MP I wouldn't have said that myself, but I understand it when you say it. If I do this it is not intentional, it's done by feeling and without design.

**CH** In your art – and to generalize, even in Icelandic art – an element seems to have the possibility of an equivalent existence in another medium or matter. You have turned time into solid matter, sorrow into matter, light was put into a chest of drawers.

MP To turn materials into feeling, to turn the material in a sculpture into a picture of the mind, maybe some kind of reversal ... that involves taking the feeling as a prerequisite, the feeling is there first and then you turn the feeling into material, that is reversing the process. Does that make sense?

**CH** Maybe the change of medium in a work of art is also related to the utopia of the sixties and the breaking down of the art disciplines. What happened in the story of the Brothers from Bakki?

MP The reference is an old folktale about three stupid brothers, the *Brothers from Bakki*, who built a house, but forgot to put in the windows, so the house was in darkness. They went outside and took their hats off and carried them into the house full of light, to get light into the house. This work was made in their honour, for their great achievement of carrying light in their hats into a dark house and expresses it with a chest of drawers. You open a drawer, fill it with light and close it again to store the light inside – the idea is that you can actually take light in your hands, pick it up.

**CH** Maybe this is part of an answer to why this comes up in Icelandic thinking.

MP Do you think it is typical of Icelandic thinking? Maybe it has to do with folklore, fairytales, things which are very much alive in Icelandic culture even today. It involves seeing the world from a different angle, like making water solid and tangible in a different way, making air solid. In the



work called *The Beach* I have made the sea solid, so I can pick it up and look at it from underneath because I want to see it from a different angle. I want to see the underside of the sea because I can never normally see it, I don't know what it looks like, I don't what it is. Other things have a touch of this as well, seeing the underside of the air that is resting on top of the earth.

**CH** **These transformations can be seen as unexpected connections of feeling and thinking that bring us to a more blank and mental state.**

**CH** **In the Eddic Games you were dealing with genealogy, would you like to comment on this interest of yours?**

MP I have always read the Edda a lot and used the material from the Edda in a number of works. I find these stories so fascinating, unique stories, some of the mythology like the fetter that was used to bind the Fenriswolf. The fetter was made of the beard of a woman, the tapping of a cat's feet and the spit of a bird. This really turns me on.

**CH** **This could be another example of unstable identities when it comes to material.**

MP I think I have learned a lot from a legend like this. I also found the origin of the fishing net fascinating. Loki, the villain among the ancient gods, turned himself into a salmon to escape when the gods wanted to punish him. They made a net to catch him. The net was later burnt, but in the embers the grey ashes showed the structure of the fishing net. That's how we know how to make it. These images are so elusive, they are almost not there, they are so ethereal, well, the fetter is not there, so beautiful.

**CH** **But what made you go into genealogy?**

MP Because the Edda's genealogy is so elusive, it goes back and forth and is completely confused, and I find this so inspiring. For instance, Thor and Earth were the children of Odin. Odin married Earth, his daughter. Together they begot Thor and Earth whom Odin married to beget Thor and Earth again and again throughout time. If you want to see it that way. I could have endless fantasies about genealogy and that's why I made all these family trees.

**CH** **Photos of your piece *The burning of Njal* show it placed in Icelandic landscape. Was this work related to the actual spot of the event?**

MP Yes. Now this work is going to be placed in a museum, so I have been to the spot with a friend who is a photographer and we took photos at the day and hour of the actual event on the 23rd of August at dawn, between 5 and 6 in the morning. I don't know whether dawn actually means daybreak or sunrise. I was always interested in *Njáls Saga* and I read it very often. Approximately every two years. Einar Pálsson, a mythologist and historian of the Middle Ages, produced some fantastic theories about *Njáls Saga* and the settlement of Iceland which really inspired me and made me even more interested in this saga, because his works are great, even as great as literature. I find his deductions very beautiful, and everything is so poetic that comes out of it.

**CH** **You have been working with comic strip language in later works such as *De kommer med kista og henter meg*, "They are bringing the coffin to get me" and *Augustus, my God, I have it*. Whereas other artists have focused on the visual aspect of the comic strip, you have worked with the dynamics and efficiency of the language, which you have treated a bit like a ready-made.**

MP I have found a lot of beauty in comic strip language, in comic strip art. This gangster language is rather special and it is a slightly different gangster language from the language of Raymond Chandler and Dashill Hammit, which I have liked, and Mickey Spillane.

**CH** **Could you phrase the difference?**

MP The language of the classic crime writer is more localized, more bound to certain areas, I

think, and it is actually much more true to the actual language than comic strip language which I don't know whether exists elsewhere than just in comic strips. It's a language which is special to comic strips rather than to an area, I think.

**CH What is the beauty of that language?**

MP It is so short, it is telegram language because it has to be so precise. So much has to be said in a few bulbs and it goes hand-in-hand with a picture which gives it a very special character. I doubt if you would understand the language of the comic strip if it were separated from the image, you might not be able to follow it.

**CH What did you do to it?**

MP I made it into a kind of chaos and cacophony. I wanted to find out what happened if you took this language and made chaos out of it, had many people speaking it and mostly at the same time, so that you couldn't really make out what was being said. I wrote a whole play in this way and I really had no idea how it would sound in performance. I spent a winter doing it.

**CH I remember that the performance of *They are bringing the coffin* was very humorous, but that it was impossible to laugh.**

MP I suppose it demands hard concentration and that people get very tired after one hour of it, really exhausted.

**CH What does it do to your brain?**

MP I don't know, I was interested in simultaneous language, I made another work, *Contours of a baby*, for four loudspeakers and four people speaking different texts with different contents at the same time. Standing in the middle, you couldn't really understand what they were saying.

**CH Do you want to stay on the verge of the comprehensible or are you just as happy to go off into pure sound?**

MP Well, in a way I was happy with the incomprehensible, the sound of it, the adventure of it, because I didn't know what would happen. I wanted to hear a lot of it to see how your brain would adapt to it, how much you would be able to understand from the cacophony. The musical aspect was also important, the natural rhythm of language. If you stand or sit and you listen to the cacophony for some length of time without being able to understand it; you get extremely bored, it is extremely monotonous. Gradually your brain starts to make out the rhythm that is there and you start hearing it as a kind of music.

**CH But I found a good aspect of *They are bringing the coffin* was that it was not leaving contents behind, that there were strange contents coming through.**

MP Each text in *Contours of a baby*, taken separately, has contents. One is about details in a Victorian mansion, great detail of objects, another one is about a wedding dress that was cut into shreds, the third about a young lady interested in sex, and the fourth is a very naive article about politics.

**CH Do you think that your use of comic strip language has the property of some of your other works that are in the process of changing their identity, that these comic strip words are travelling into music or into the visual? In the sense that your scripts to these sound works are very visual and some of them have been published as books.**

MP I couldn't really judge if that is there. It is something that I do not consciously put there. These sound works have developed from chaotic language into a rather more constructed, rhythmic one, but still a bit random and chaotic. I am still not good enough with the rhythm and music of the spoken language.

**CH You have written these works in different languages.**

MP Yes, but lately I have been working with Icelandic, the more you go into one language, the more you fall in love with it and get confined to it, the less you want to work with other languages.

**CH What kind of language did you use in *Eyetaalk* where you performed a text in video with two other voices in loudspeakers?**

MP *Eyetaalk* is a collaged text in American gangster language. I think these gangsters, this

gangster milieu in big cities like Chicago and Los Angeles, have their own language. It is very expressive in its shortness, its precision in terms and imagination in making up language. They have expressions that other people don't understand.

**CH "I'm going to off you," kill you, that was in The Offs. Do you have any more examples?**

MP "Slip him a mickey," poison him. I don't want to pretend any expertise in American slang. The natives would laugh at me.

**CH Does this in any way remind you of old Icelandic language?**

MP It does in a way because it's so short and precise. It is poetic without being wilfully poetic. This language, like the Nordic sagas, doesn't have yes and no. They don't exist and the gangster language doesn't need them. I mean, if you ask a question which requires yes or no, you might just as easily get an offhand answer, that doesn't include yes or no, it might have okay instead of yes. But they don't avoid it to be ambiguous, it is rather an act of shooting back and forth, like a gunfight. I think they talk in the same way as they shoot with guns.

**CH This is from Eyetalk: "I could see that she was sorry too, she handed me a deck of butts and I pocketed them."**

MP Yes *Eyetalk* is all about smoking cigarettes, but at the same time there is some handling in it. Somebody is sitting in a car and waiting for someone to turn the light off, waiting all night smoking three packs of cigarettes and then giving up and "ramming the car into gear and ploughing out," they call it to plough out, it's pretty, isn't it?

**CH On the videotape you were leaning back.**

MP Yes, I was leaning backwards so only my Adam's apple and my nose and my chin were seen. I had shaved off my beard. I wasn't smoking, I was only speaking these texts and swallowing from time to time. So the main performer in the foreground was my Adam's apple and in the background was the London sewer.

**CH In other works you have been using popular songs.**

MP I have an admiration for simple-mindedness, a feeling of inferiority to this simple-mindedness. I like things that are genuinely childish, like folk art, as you know. I like certain kinds of kitsch, simpleminded, sincere, genuine kitsch. I told you I sometimes worked for the naive taste, to please some simplicity of mind. I have done work that would be liked by good, simple - I don't mean stupid - solid, beautifully childish people or children. I have worked a lot with children, I was teaching children for many years in the sixties. I enjoyed it, we did many works together, big works, and I always worked in the same way as they did.

One work using a popular text was *Please don't say no say maybe*, which formed an invisible wall closing off a corner of a room. Another thing in this exhibition has a popular song in it. It is Bjössi who drives the milk truck, which is an Icelandic country phenomenon, and all the young farm girls fall in love with him.

**CH How will it appear in the exhibition?**

MP Three sculptures outside, thin strips of bronze, two metres long, going half-way into the earth with this text written on them in relief: "Who is driving like a lion with one hand on the steering, Bjössi in the milkvan, Bjössi in the milkvan."

**CH You worked with a punk group in Norrköping in 1982.**

MP Yes, they called themselves "The Anti-Society League," they were sixteen-year-olds. The group had several names. They changed their clothes three times a day and the name of the group once a week or something like that.

**CH One of their songs was Sorry.**

MP And another was *Belsen was a gas*, a very heavy dramatic text.

**CH In a previous work you played music by Chopin to a group of people sitting on the floor in a room, and made a fragmented cast of the negative spaces between the walls and the people at a given moment. In the Anti-Society League Concert you**

**stopped the musicians when the music was at its best, this time to make a more dramatic cast of the room with its objects and some of the contours of the musicians. Did you think that the plaster was materialized music and that the two pieces were basically different in their feeling of music?**

MP The idea in both works was actually to fill the room with plaster as materialized music. As it happened the works are visually very different but I wasn't trying to interpret the feeling of the music in the shapes of plaster, the shapes were random, determined by circumstances. It's only in the title that you get the different feeling of music in the two pieces. In both cases the plastered space was picked up and moved to another place.

**CH The work in Norrköping was taken down at the end of the exhibition, are there any other works that have disappeared?**

MP In the late fifties and early sixties I was working with very fragile material. I painted both sides of insulating material, polystyrene. Then I would use thinner to take it away so only the shell of paint or glue or whatever would remain, very fragile. These were sculptures, there were maybe several colourful layers painted just flat, the plastic was gone so they were hanging in thin air held up with wires. There were several works like this but none of them has survived.

**CH Do you remember other works?**

MP Yes in the sixties I made little models of situations out of all kinds of material, strange situations, they were in plastic boxes. I sent them to a gallery in Dusseldorf which was going to buy them, but I was so bad at packing that they got destroyed on the way. Only one of them survived and that is the portrait of Dorothy Lannine made out of matchboxes and other things. It's to be seen in this exhibition, I hope.

**CH In your last installation, Warla, at the Living Art Museum in Reykjavik last year, you were writing words with used pieces of soap. What was your relationship to the soap in that installation?**

MP I have collected those pieces of soap with loving care, minding them for twelve years, storing them. I like old soap. I think it is beautiful and a bit dramatic. One bit of soap is a bit of a story, sometimes you can see different people in different remains of soap, how they approach their use of soap. It is basically very pretty, it's a bit musical. Soap is musical, it's sometimes a bit transparent, it can be very breakable, beautifully shaped, and it has this fragrance. I don't know why I chose to work with soap, collect soap or put soap together with sound poetry.

## VIÐTAL VIÐ MAGNÚS PÁLSSON

LONDON, JÚNÍ 1994

**CH** Eitt sem við gætum talað um er afstaða þín til samvinnu við aðra, sem þú hefur lengi stundað, og frelsið sem þú gefur samstarfsmönnum til að hafa hugmyndir þinar sem hluta af verkum sínum og svo öfugt.

**MP** Frelsið er sennilega að maður leyfir sér að grípa hugmyndir annarra og vinna úr þeim, leyfir þeim að vaxa og margfaldast og á móti gefur maður hugmyndir sínar öðrum sem vilja á sama hátt sjá þær aukast og margfaldast. Þannig kemst maður fram úr eigin ímyndunarafli en er samt að gera hið sama, hugsu um hluti eða hlutirnir berast til manns hvort sem það er beint frá öðrum eða fyrir hugsanir sem svífa í loftinu.

**CH** Tekurðu gilda þá kenningu að hver einstök ögn af því, sem vita þarf, liggja í loftinu og megi grípa þaðan jafnvel úr algjörrri einsemd?

**MP** Einhvers staðar er stærðarbanksi sem geymir alla vitneskju þar sem má ganga að henni. Ekki sist stendur hún til boða þeim sem vinnur í einsemd. En það er viðtökulofnætið sem blifur.

**CH** Þetta að grípa hugmyndir úr loftinu virðist þversögn við áhugaleysi þitt um umsvif í samtímalist og í kringum hana.

**MP** Sem stendur eru listamenn andsnúnir þessari hugmynd, hún á ekki upp á pallborðið. Menn loka sig inni og verja hugmyndir sínar en átta sig ekki á því að þeir græða á því á skiptast á þeim. Slíkt er ávinningur.

**CH** Ég verð nú að bæta því við að ég held að umsvifin í listinni komi til þín ef þú leitar ekki þangað.

**MP** Listin hefur svolítið hrokkið til baka á það stig sem hún var fyrir 1960, maður sér svolítið að allir eru að fást við það sama, útkoman stefnir að því að verða öll eins og það er sennilega að einhverju leyti fyrir liststofnanaveldið, en ég fagna því að æ fleiri leggja stund á list. List okkar tíma er meira en nokkru sinni samtengd pólitík, efnahagsmálum, landsmálum og listapólitík.

**CH** Þú hefur átt frumkvæði að og skipulagt ýmsar listsýningar á Íslandi og í öðrum löndum án þess að eiga yfirleitt nokkur verk sjálfur á þessum sýningum. Hvað vakti fyrir þér?

**MP** Ég hef á tilfinningunni að það að skipuleggja fyrir listir sé list og ef skipuleggjendur eru ekki góðir listamenn skipuleggja þeir ekki góða sviðsmynd af listinni. Ég hef skipulagt sýningar og samvinnustofur (work shops) af því að það veitir sömu ánægju og að skapa önnur listaverk.

**CH** Er hægt að skynja einhverja byltingu eða ögrun við ríkjandi ástand í listinni þessa stundina?

**MP** Þjóðfélagsaðstæður eru ekki til hvatningar, það hefur ríkt vissið makræði, listamenn hafa verið uppteknir við að finna sér stað í þessu nýja þjóðfélagi peninga og samkeppni og það hefur tekið sinn tíma að hverfa frá ódýru verkunum, sem þurftu ekki að seljast, eða seldust ekki, til dýrra verka sem ætluð eru fyrir markað. Framúr stefnulistamenn — avantgardistarnir — höfðu líklega meiri listrænan metnað; þeir höfðu þennan listræna metnað, sem fólk hefur svolítið snúið baki við, en hins vegar minni félagslegan metnað. Ég er ekki að halda því fram að undanfarnir áratugir hafi verið aumir af því að peningunum fylgir mikil hvatning, það býr mikil orka í peningum og öll þessi orka hefur auðvitað komið fram en það virðist sem krafturinn sé í rénun.

**CH** eru kannski glæpir eftirköstin af þessum krafti peninganna í þjóðfélaginu?

— Þessi afstaða að sleppa öðru fólki inn í verkin þín — sprettur hún nokkuð af því að þig langi ekki til að ráða málunum?

**MP** Já, á þann hátt er hún hluti af list tilviljunarinnar, sem ég hef haft mikinn hug á, ég styðst alltaf við hana, sennilega meira en flestir. Ég stundaði hana í fyrstu vegna þess að hún lá einhvern veginn í loftinu. Menn höfðu nýlega áttað sig á gildi hendingarinnar í listinni, tilviljunin hefur auðvitað alltaf verið í listinni en það var glænýtt og spennandi hvernig hún var dýrkuð upp úr 1960, það skapaði eitthvað nýtt og maður greip það.

**CH** Heldurðu ekki að tilviljunin verði með tímanum að stífl?

**MP** Allar aðferðir geta orðið að stífl en hún frelsar frá of miklu áferðarnostri, of mikilli nákvæmni, því að það er líka hægt að missa áttanna í slíku. Ég vil frekar missa áttanna í tilviljunum en í áferðarnostri.

Tilviljanir verða til þess að maður samþykkir eitthvað sem við fyrstu sýn virtist fráleitt. Þannig veita þær nýja sýn.

**CH** Kannski þarf maður að eiga eigið svið þar sem ekkert er geðfellt eða ógeðfellt - viðara sjónarsvið?

**MP** Það verður alltaf að berjast við að útloka smekkin. Það gefur þessa óvæntu, smekklausu og fersku hluti.

**CH** Ég man eftir Duchamp þegar hann vann við "readymade" hluti sína. Hann forðaðist að láta sér þykja þeir fallegir eða ljótir.

MP Margir listamenn, þar á meðal ég, unnu út frá hugmynd Duchamps um fundinn hlut — "objet trouvé" — það fer ekki á milli mála, þá var unnið beint með fundna hluti og óbeint út frá þeim. Ég held ég hafi þá lært að meta hluti sem ég hafði ekki hugsað um áður, hluti sem er fleygt.

**CH** Hvaða hluti hafðirðu ekki hugsað um fyrr, hvaða efni?

MP Eins og bildekk, að sjá það sem efni í bók.

Ég held ég hafi að nokkru leyti farið út í að semja texta eftir bókverk sem ég gerði 1983, það heitir "The Offs". Það er leikrit en um leið bókverk, agað concept-verk, geri ég ráð fyrir, þar sem hugmyndin var að klippa sniði úr bókasiðum til að segja vissa, óljósa sögu sem varð raunveruleikafirrt og stundum ekki mjög skiljanleg af því að ég setti mér þá reglu að nota textann sem ég hafði valið mér öðrum megin á blaðsíðunni en vera um leið nauðbeygður til að nota textann á bakhlíðinni, textann, sem ég hafði ekki valið.

**CH** Kannski er þetta raunsæi, það er aldrei hægt að velja einn kost.

MP Já, en — það er hluti af uppeldi mínu í tilviljun að setja mér reglu, þessa reglu að neyðast til að nota það sem hendingin hefur valið mér.

MP En talað um tilviljanir og hvernig hlutirnir koma svolítið eins og úr loftinu; það sem kemur í hugann og það sem maður setur á pappir þarf alls ekki að vera sköpunarverk manns. Svo að hafi menn einhverjar efasemdir um samvinnu og skipti á hugmyndum við annað fólk þá er það ekki mjög þungt á metunum því að kannski hefur maður engar hugmyndir sjálfur heldur er allt í loftinu, kannski er einhver fyrir utan, hinn helmingur manns eða einhver annar, sem er að vinna í gegnum mann og gefa hugmyndir um það hvað á að skrifa, hvað á að teikna, og þá verður ekki lengur litillækkandi að fá hugmyndir frá öðrum í kring, jafnvel hætta menn þá að hugsa um tilviljanir. Við tölum um að listin komi til manns þó að maður leiti ekki að henni, bækurnar sem mann langar til að lesa koma til manns, bækur sem maður hefur ekki látið sér detta í hug að lesa en reynast svo afar dýrmætar þegar maður hefur lesið þær. Ef til vill er engin tilviljun til heldur öllu stjórnad af alheimslega upplýsingabankanum. Hlutirnir kunna að vera fyrir fram ákveðnir, kannski eru þeir ekki fyrir fram ákveðnir heldur gerast bara aftur og aftur, atburðir sem margkoma fyrir eða eru tengdir öðrum atburðum á öðrum tímum, löngu liðnum eða jafnvel ókomnum, því að tíminn getur verið óræður og gjörólíkur skilningi okkar á honum. Og þetta leiðir aftur hugann að gildi listarinnar. Okkur þykir hún mjög mikilvæg og kannski líka þeim, sem telja sig njóta hennar, en það getur verið þannig — og er það meira að segja að öllum líkindum — að listin skipti aðeins máli að því leyti að veita mannum eitthvað að fást við, að listin hafi gildi á við góðan spilakapal og hvert er gildi hans — hvar geymist það? Leiðir listin mannkynið til einhvers þroska, gerir hún það? Tæplega. Hún hefur ofan af fyrir okkur, sér okkur fyrir einhverju að iðja, forðar okkur frá prakkarastrikum og flangsi, og að því leyti er hún mjög góð. Hún beinir hug okkar að hlutum sem eru okkur hollir.

**CH** Er þetta sannfæring þin?

MP Þetta er ekki sannfæring mín.

**CH** Þú hefur verið kappsamur við að koma á framfæri vissum hugmyndum og breytingum í listaskólum í Reykjavík og víðar. Þetta hefur oft kostað þó nokkra baráttu.

MP Já, maður berst og veit raunar ekki hvers virði baráttan er, maður fyllist móði í baráttunni og gleðst af henni, maður fyllist æsingi. Jafnvel þegar menn eru að berjast gegn einhverju illu þá klinist þetta illa á þá í baráttunni. Þegar maður er að berjast innan stofnunar er maður í raun að ryðjast inn á yfirráðasvæði einhvers annars til að reyna að breyta einhverju sem einhver annar telur sitt mál. Og þá er maður árársaðili og telur sig eiga allan rétt að brjótast inn í þetta virki. Það mætti leggja það út á þann veg að maður ætti heldur að fara með síðbót sína eða umbótatilraunir á annað svið sem ekki er heimaslóð einhvers annars. Stundum má réttlæta baráttuna. Maður þarf að gera sér grein fyrir æsingnum í baráttunni, ausa í hana hugmyndum af eins miklu örætti og maður getur, inn í átökin, inn í vopnahléð.

**CH** Þessar merkingar þínar, þú hefur merkt viss verk á svolítið groddalegan og stuðandi hátt með því að setja limmiða á verk sem út af fyrir sig voru fingerð og faguð, rétt eins og þú vildir endurkalla þau.

MP Já, ég hugsa að það sé ómeðvituð viðleitni til að sporna við nostersemi, það gæti líka verið vottur af ónærgætni. Ég veit það ekki. Það er þessi togstreita í hverjum manni, ekki síst listamönnum. Listamaðurinn er að virkja hæfileika sína, anda sinn, sköpunargáfu sína, en jafnframt er hann að vinna gegn hömlum sínum, gegn uppeldinu, gegn öllu því í uppeldinu sem honum finnst hindra sig. Það eru tvær myndaraðir sem þú gæfir verið að vísa til: „Ilmurinn af kaffinu í Brasilíu“ og „Hinn keltneski andi“, þessi smáverk, þar sem ég var að vinna með landakort, en það gætu líka verið önnur verk, „Hvíslíð“ og „Flæðarmálið“, þessi verk eru í

rauninni frekar kyrrlát og nákvæm en á þau notaði ég heldur ljóta miða sem margir starfsbræður mínir mótmæltu, þeim fannst ég hræðilegur, þeim fannst þetta ljótt.

**CH Hefur þetta að fara út fyrir smekkin komið meira fram í síðari verkum?**

MP Ég held það hafi búið að baki allan tímann. Ég myndi vilja vera enn skelfilegri en ég er. Ég myndi vilja vera skelfilegur og ógeðfældur, fullur og lágkúrulegur en ég er ekki viss hvernig ég á að fara að því. Ég myndi vilja líkja eftir alþýðulist, þessu viðhorfi að elska listina, þessu metnaðarleysi og einföldu, hreinu ást á listsköpuninni.

**CH Ég man eftir áformum þínum að fara um alla Skandinavíu til að taka saman mikla bók um alla alþýðulistamenn þar.**

MP Já, það er einn af þeim draumum sem ég hef ekki getað látið rætast. Það er safn á Íslandi hjá vini mínum sem gerir við bíla. Ég myndi þó ekki kalla hann alþýðulistamañn. Hann kallar sig Stjána meik. Hann á ótrúlegt safn af tólum og tækjum plús tugþúsundir varahluta í alla hugsanlega bíla. Þetta er allt saman fengið notað. Bilapartarnir eru þess háttar skipulegt kaos sem er ótrúlega spennandi. Reglulegt listasafn, list í dagsins önn. Ef maður biður Stjána um einhvern furðulegan hlut í fjörutíu ára gamlan bil þá segir hann: „Já — ég á þetta til“. Svo klifrar hann upp í einhverja hilluna hjá sér og kemur með hlutinn.

**CH Er það hann sem ætlar núna að búa til listaverkaröð fyrir þig?**

MP Já, bækur úr bilum. Hann tók við sér þegar ég spurði hann hvort hann vildi búa til bækur fyrir mig. Hann sagði: „Ég skal hugsa um það“, og tíu sekúndum síðar sagði hann: „Já, ég held ég fari í þetta með þér“. Safnið hans er ruslabingur með framúrskarandi röð og reglu á óreiðunni.

**CH Þú hefur oft sagt að til þess að vera listamaður þurfi maður að vera snillingur með peninga.**

MP Já, listamenn eru alla tíð að gera það ómögulega: að skapa dýrmæta hluti án þess að hafa úr nokkru að spila. Ég get sagt að ég hef búið til verðmæta hluti og það jafnvel með tvær hendur tómar, gert fyrir enga peninga hluti sem yfirleitt myndu kosta heilmikið. Það held ég sé snilld listamannsins. Ég er ekki að halda því fram að ég sé þessi snillingur vegna þess að ég finn að mig vantar þessa snilld. Mér finnst ég hafi aldrei verið nógu góður bisnismaður til að búa það til sem ég hef verið að ráðgera með sjálfum mér. Ég var aldrei klókur með peninga. Ég gat ekki skekið fram peninga til að hafa ráð á að búa til tuttugu bækur úr bíl eins og ég hugsaði mér árið 1969. Ég hef ekki getað sannfært fólk um ágæti hugmynda minna. Að minnsta kosti hef ég ekki haft hæfileika til að fá fólk með peninga til að taka þátt í stórverkum eftir hugmyndum mínum.

**CH Þú ert snjall að hugsa um skrifstofu og hafa allt svo skipulegt í skrifstofunni, þetta minnir svolítið á pósthúsið.**

MP Ég kalla mig oft skrifstofulistamañn.

**CH Þú hefur tilfinningu fyrir bréfavogum, hefturum, limbandi.**

MP Ojá, ég hef alltaf verið hrifinn af góðum vinnustofum svo að ég hef sett upp fimmtán eða tuttugu vinnustofur á 30 árum og ég nýt þess. Ég set upp hillur fyrir alla hluti, allt þetta litla skrifstofudót.

**CH Sum verk þín eru niðurnidd og ræfilsleg að sjá, ótraust og hlutirnir rétt eins og á síðasta snúningi.**

MP Já, það er að nokkru vegna þess hvað ég er mikill klaufi að vinna úr efni, ég hugsa að hæfileikaskortur sé um 50% og 50% sé fjárskortur, fjárhagslegar hömlur.

**CH Þetta finnst mér nú ekki fullgilt svar, Ég man eftir teikningum þínum úr rusli.**

MP Já, ég hef þennan veikleika að gera hluti sem ekki endast, þá gæti ég iðrast þess seinna að ég gerði þá ekki úr einhverju varanlegu efni. Það er þessi togstreita innra með mér en það freistar mín að gera eitthvað úr efni sem ekki var raunverulega til þess ætlað eins og ruslið sem þú nefndir, að búa til risastórar teikningar úr rusli. Líkast til fannst mér efnið spennandi, að búa til eitthvað stórt úr efni sem kostar nákvæmlega ekkert. Það var raunar mjög auðvelt að fara með það, það er ekki erfitt, það er ekki á nokkurn hátt dýrt. Mér finnst gips freistandi efni, spennandi af því að það er svo hræðdyrt og líka af því að það hefur sérstöðu að því leyti að það er svo sálarlaust. Gífsið er svo dauft að það hefur enga eigin rödd eins og t.d. brons, málmar sem hafa eigið svipmót. Gípsíð er svo gjörsamlega sviplaut að það leggur aldrei neitt til málanna sjálft.

**CH Þú virðist geta unnið úr því úrvali sem tilteknað aðstæður bjóða. Þú hefur gert þér list úr því að velja efni eftir því sem fæst í næstu búið, t.d. pappir. Þú lætur ekki stýrast af hugsjón um efni. Hvar eru takmörkin þegar talað er um listsköpun?**

MP Það er fjárríki mér að fara að hlaupa út og suður til að finna eitthvert einstakt efni, dýran pappir sem

einhver hefur lagt mikla list í að búa til, efni sem hefur eigin feegurð. Ég myndi sneiða hjá slíku efni. Ég myndi miklu frekar kaupa ódýran, gosalegan pappír, sem ég fengi í búðinni á næsta horni, og ég færi ekki langar leiðir til að ná í nokkurn hlut, ekki sérstakan lit, ekki sérstaka pappírsáferð. Ég myndi sætta mig við það sem ég fengi á næsta horni en ég myndi leita að einhverju, ef til vill einhverju glamurslegu.

**CH Heldurðu að þú hafir komið þessu sjónarmiði áleiðis, t.d. í kennslunni?**

MP Ég held ekki ég geti gert mikið úr því en ég býst við að þetta hafi verið mikilvægur þáttur í kennslu minni að velja það auðfengna og sjá kostina í því grófa, í því óunna. Að hafa kannski annars staðar í verkinu innihald, fágunarþátt innan hinnar frekar grófu ytri áferðar. Að sækjast ekki eftir fágun í efninu eða aðstæðunum.

**CH í „Hundabókinni“ ferðu með hlutinn út að ystu mörkum.**

MP Ég má segja að ég lét þessa hunda smám saman hverfa þannig að fyrst er greinilega hundur. Það eru sextán hlutir og hundurinn verður smám saman óljós, hættir að vera hundur og verður aðeins ögn af gísi með heyvisk í miðjunni en breytist síðan aftur í EITTHVAÐ úr ENGU og þessi hundur, sem er í rauninni ekkert, þessir hlutir í miðið, sem eru í rauninni ekkert þegar þeir eru teknir úr þessu samhengi, en þeir eiga sinn stað í þessu sjónræna ljóði og hundurinn, sem í rauninni er ekkert, verður að hundi í samhenginu í þessu ljóði og þetta má mjög oft sjá í skáldskap. Ég býst við að það vísi til tungumálsins, að taki menn hlutina úr samhengi verða þeir að engu.

**CH En þú getur líka orðað það á hinn veginn að þetta sé eins mikill hundur og hinir. Hvað um fötin, kjólana sem voru að detta í sundur? Þú valdir þá sem litu verst út og verkið hét „Bestu stykkin“.**

MP Þetta voru skúlptúrar úr fötum, hertir með limi og málningu og öllu sem gat orðið hart, en að þeir voru tómir hafði svolitíð að gera með jákvætt og neikvætt rými í huga mínum.

**CH Eru þeir eitthvað í sambandi við umkomuleysi hlutarins sem ekki er lengur neitt?**

MP Já, ég held þeir hafi verið fyrir mér könnun hve ljótir hlutirnir geta orðið, hve vesælir og langt frá hinni hefðbundnu hugmynd um feegurð en verið samt eitthvað. Þeir fengu nafn og var raðað eftir eftir því hvað þeir voru ræfilslegir, ég raðaði þeim ekki heldur einhver annar. Frá besta stykkinu og næstbesta stykkinu til tuttugasta besta stykkisins. Síðan bjó ég til önnur stykki þar sem ég fékk hvítan læknaþopp, jakka og buxur og fyllti með gísi á gólfinu og eitt þessara stykkja setti ég á gólfið upp við vegginn svo að það bagnaði svona. Þetta eru ljótustu stykki sem ég get hugsað mér.

**CH Þú gerðir líka innsetningu, „Til minningar um vin“, þar sem hljóð eða öllu frekar hávaði var hluti af þessari umhyggju fyrir umkomulausa hlutum.**

MP Innsetningin, sem þú minnst á, er um um mjög góðan vin minn sem dó óvænt og ég saknaði mjög mikið svo að mig langaði til að gera um hann minnimerki. Hann var óvenjulegur maður, bráðgáfaður, myndi ég segja. Mig langaði til að lýsa honum, þetta var 1982, svo að í þessu verki hvarf eg aftur til fyrri tíma, því að tiltölulega nákvæmt og kyrrlátt verk, sem ég var að vinna að á þessum tíma, passaði ekki við skapgerð hans. Þessi innsetning er hörð og hávær og ekki falleg. Ég er ánægður með hana en hún er ekki falleg.

**CH Hvernig ferðu að þegar þú setur þetta upp?**

MP Ég hef aldrei gert það, þetta hefur verið sýnt einu sinni eða tvisvar, sú upprunalega fyrst á Akureyri. Ég var ekki þar. Ég sendi bara leiðbeiningar og þeir gerðu þetta mjög vel. Seinna var hún sýnd á Listasafni Íslands í Reykjavík. Svolitíð ólík innsetning í hvort sinni.

**CH Var hún mjög hávær?**

MP Já, ryksugur, hrærivélar og fleira í stil við það, allt í gangi samtímis, útvarp, nokkrar háþurrkur. Ég kallaði verkið: „Í minningu vinar sem át hús á Akureyri og spilaði blús á sköflung sinn“.

**CH Heldurðu að þessa afstöðu til efnisins megi rekja til Flúxus-stefunnar?**

MP Ég veit ekki með Flúxus, en það er að einhverju leyti runnið frá árunum upp úr 1960.

**CH Finnst þér ekki það tengjast þér persónulega jafnmikið og ákveðnu tímabili?**

MP Mjög sennilega en það var þessi endurstökkun hugmynda upp úr 1960 þegar listamenn notuðu efni sem aldrei fyrr voru nefnd, efni sem ekki hefðu verið talin koma til greina svo sem tveimur árum fyrr eða svo. Breytingarnar urðu svo snöggar og stórbrotnar. Ég gæti sem best verið barn þeirra.

**CH Það er önnur hlið á list þinni, þú notar orðið „gosalegur“. Ég held að mætti tala um „barok“-hlið á verkom þínum, ofhlæði stundum með keim af efnislegum undirstraumum efnisins, að ekki sé nefndur súrrealismi. Heldurðu að verk þín sýni tengsl við starf þitt í leikhúsinu og reynslu þína sem sviðsmyndateknara?**

MP Ég held að það, sem þú ert að tala um, sé einhver eyðslusemi, eitthvert gróft bruðl, sem birtist sem örlæti í að demba inn heilmörgu og skapa einhverjar andstæður, ef til vill einhverja spennu. Og fyrst þú nefndir leikhúsið, auðvitað held ég að ég kunnist að meta leikhúsið fyrir ofhlæði þess en hins vegar vildi ég



demba fjölmörgum hlutum inn í leikhúsið, sem ekki eiga þar heima, vegna þess að mér þykir leikhúsið allt of náttúralískt, allt of útspekúlerað og konstrúerað sem hreinlega gengur af því dauðu. Það er verið að drepa leikhúsið með eftirlíkingarnáttúralisma og smæð, þetta er vandamálið í leikhúsinu en allir möguleikarnir, allt ríkidæmi leikhússins upptendrar mig og ég verð að reyna að bylta því, veita því þá auðlegð sem mér finnst það verðskulda.

**CH Kannski er barokkið þá svolítið hugsjónasnaut?**

MP Já, þetta er góður punktur, því að í barokkinu er einmitt þetta gljósandi, sundurgerðarlega yfirborð en á bak við er allt ruslið.

**CH Og það er ekkert leyndarmál að ruslið er á bak við.**

MP Já, barokkið er svolítið siðferðilega siðlaust, það hefur þetta tvöfalda viðhorf sem einnig innspírerar mig.

**CH Þú nokkuð margt af nýjstu list hefur vissa leikhúsdætti, ég gæti nefnt nokkra listamenn. Hvað finnst þér um þegar slíkir tilburðir koma inn í myndlistina?**

MP Fyrri störf mín við leiktjaldagerð hreinlega skáka mér út úr verkunum sem þú visar til. En það gæti verið persónuleg meinloka mín. Ég hef auðvitað mikið velt fyrir mér gildi leikmyndagerðar og hvaða stigafjöldi hún hefur innan listarinnar, ef svo má komast að orði.

**CH Það er svo mikil málamiðlun, umsvif og peningamál í kringum að setja listaverk á safn að það verður algjörlega bundið ákveðinni stund, það verður leikhúsverk.**

MP Já, þetta má skilja sem andstæða hneigð, því að við blasir að fyrir tuttugu, þrjátíu árum var listin einmitt með vitund og vilja tekin úr söfnum og sýningar söllum og út á götum þar sem engin leið var að hafa gerviubúnað.

**CH Þú hefur unnið að mörgum, ólíkum hlutum, húsgögnum, leiksviðsteikningum, höggmyndum, raddljóðum, bókum, teikningum, performönsum, þú hefur skrifað leikrit, kennt, gefið út. Hvernig lendir maður í slíkri fjölbreytni?**

MP Þetta hefur verið eðlilegur gangur mála. Einhvern tíma á ævinni hef ég sennilega fundið hjá mér hvöt til að leggja eitthvað til málanna á einu sviði og síðan á öðrum tíma eitthvað annað á öðru sviði og svo framvegis.

**CH Hvað segirðu um það að listin hafi öðlast visst frelsi á okkar tímum?**

MP Já, þetta frelsi höfum við fengið fyrir blóðuga byltingu um áratugi. Listin hefur snúið baki við atvinnumenskunni, listamenn hafa snúið baki við að vera atvinnuáráttarar að gera sama hlutinn vel alla ævi. Að læra smám saman að gera fágæð málverk af mikilli leikni. Við höfum barist fyrir réttinum til að vera listamenn á okkar eigin hátt, að þurfa ekki að vera atvinnumenn, að fá að vera áfram áhugamenn.

**CH Hvers konar leikni er þá um að ræða?**

MP Ef maður vinnur alla ævi með huga sínum og tilfinningum þá fæst viss leikni í að tjá sig á mismunandi sviðum, tilfinningalega og vitsmunalega, á hvaða sviði sem maður kysir í það og það sinn og þetta er leiknin sem maður eflir með sjálfum sér.

**CH Heldurðu að listin sé endanlega að snúa baki við handverkinu?**

MP Já, ég held það. Það er ekkert athugavert við að öðlast leikni í höndunum en ég set vitsmunabroska í fyrirrímið. Menn læra auðveldlega að vinna með höndunum.

**CH eru þetta ekki í grundvallaratriðum þær tvær stefnur sem skerast um þvert í listkennslunni? Hugmyndin að listaskólinn miði að því að þjálfa handbragðið og hins vegar hugmyndin að hafi tilfinningar og vitsmunir þroskast þá sé auðvelt að leggja í einhver þau verk sem þarf handlagni við?**

MP Þetta eru þeir möguleikar sem listamenn hafa skapað sér og ef einhverjir listaskólar eða listastefnur vilja hverfa frá þessari dásamlegu aðstöðu, sem hefur skapast, þá er það vegna einhverra þjóðfélagslegra þarfa, einhverra ytri þarfa sem hafa mótast í þjóðfélaginu en ættu ekki að vera þar.

**CH Nú, þegar farið er að draga í efa framfarir og „það nýja“ í listinni, þá er ef til vill hlutverk listarinnar þessa stundina að varðveita hið gamla?**

MP Hvað sem menn segja um gildi nýjunganna þá halda áfram að koma fram nýjungar.

**CH Þú komst á fót nýlistadeild við Myndlista- og handiðaskóla Íslands 1975 og varst þar til 1982 og síðar um skemmi tíma eftir það. Hvað telur þú mikilvægasta þáttinn í sambandi kennara og nemanda?**

MP Mikilvægust er tilfinningin um velvild og vináttu og ég held að mikilvægasti hlutur kennarans sé uppörvunin. Vináttu innan hópsins skiptir einnig miklu máli.

**CH Hefur þú trú á því að gagnrýna verk nemandans?**

MP Ég held að það versta í kennslunni sé að gagnrýna nemendur og segja að þeir verði að vinna verk eftir höfði kennarans. Kennslan er einn samfelldur performans, eins og Robert Filliou sagði, og í hvert skipti sem kennari stendur frammi fyrir nemendum er hann á sviðinu og verður að reyna að láta nemandann koma einnig fram á sviðið í stað þess eins að hlusta. Það skiptir gríðarlega miklu máli að fá nemandann til að trúá því að hann geti skilað góðu verki enda getur hann það alltaf hreint.

**CH 1982 fluttirðu fyrirlestur í Ósló „Kunst og Undervisningskunst“, – List og kennslulist – þar sem þú talaðir um þá glímu sem það væri að kenna list.**

MP Það er hrein list að skipuleggja verkefni með nemendum sínum, þar er listamaður að beita myndunaraflni sínu til að skapa forskrift að listaverki. Það er ekki nein uppeldisfræðitilfinning, það er einfaldlega tilfinning listamannsins sem vinnur með öðrum listamönnum að listrænu verkefni.

**CH Listkennsla er næstum því feimnismál, það eru mjög litlar umræður um hana. Hvað kemur til?**

MP Þetta er allt ómeðvitað. Maður er að hjálpa fólki að skilja sjálft sig, oft og tíðum án þess að færa hugsun eða aðferð í orð.

— Ég held að ég hafi aðallega verið að reyna að láta menn hafa nóg að starfa án þess að segja þeim beint að gera hlutina, vekja áhuga þeirra á að gera eitthvað sem var kannski stundum ótengt eða mjög lítið tengt listaskólastofu eða list.

**CH Hvað heldurðu að yrði ef ekki væri litíð niður á kennslu?**

MP Ég held það yrði til bóta, já, ég er viss um það, og það ætti að lita almennt á kennslu í skólum sem list. Ég þekki marga kennara, sérstaklega kennara sem kenna litlum börnum, það er hrein list sem þeir eru að fást við hvort heldur þeir eru að kenna börnum að lesa, smíða eða átta sig á náttúru hjólsins. Reglulega góðir kennarar eru hreinir listamenn.

**CH Heldurðu að listaskóli geti lagt eitthvað af mörkum til stöðu listarinnar. Er hægt að fá fram góða listamenn í góðum listaskólum?**

MP Já, eins marga og menn vilja. Góður listaskóli getur útskrifað hve marga listamenn sem vera skal.

— Það kann að vera mikið komið undir tilviljun en ýmsar mikilvægar aðstæður eru ekkert endilega skapaðar af einhverjum vissum manni heldur af aðstæðum á ákveðnum tíma. Sumir hafa ef til vill af tilviljun verið á vissum tíma í vissri örlagastöðu sem hefur haft þann mátt að kalla fram list eða listamenn. Stöðu sem hefur kveikt sköpunarmáttinn í brjósti þeirra sem svo vildi til að voru þar. Auðvitað hafa þeir menn þá verið búnir einhverjum þeim andlegu þáttum sem gerðu að aðstæður gátu nýst þeim.

— Þegar tilfinningin um vináttu milli manna hverfur úr listinni þá er eitthvað glatað. Við töluðum um örlætið í samskiptunum, um samvinnu listamanna sem gefa og þiggja, við getum samt sem áður ekki horft fram hjá þeim sem einangra sig, sem geta ekki eða vilja ekki taka þátt í þess háttar samstarfi að gefa og þiggja hugmyndir og skapandi innblástur. Þeir bestu þessara listamanna eru samt mjög örlátir því að þeir gefa af mikilli rausn jafnvel þótt þeir skapi verk sín í einrúmi. En listamenn eru of niskir á athugasemdir og hrós um verk annarra.

**CH Það er ef til vill sjálfbirgingsháttur okkar tíma að allir vilja vera frumkvöðlarnir, viðtakandinn nýtur engrar virðingar og það kemur listinni í koll. Það verður að endurmeta þættina að skapa og taka við, því að þarna er bani listarinnar.**

MP Já og það hefur að vissu leyti dregið listina til dauða ef hún er þá ekki dauð vegna þessarar vanrækslu.

**CH Hefurðu alltaf horfið aftur að vinnu við bækur á einhvern hátt? Hefur breyst afstaða þín til bókarinnar sem hlutar?**

MP Nei, ég held ekki hún hafi breyst. Menn hafa samið langar kenningar um bækur listamanna og um bókina sem hlut, sem skúlptúr. Ég hef aldrei snúið mér að bók með neinu kennisatningaviðhorfi eða útgangspunkti. Ég hef bara verið hrifinn af þess háttar bók. Mér hefur þótt hún nógu absurd, bók listamanns, sem ekki er skrifuð á venjulegan hátt, er mjög merkilegur hlutur sem mér þykir oft fallegur.

**CH En var ekki kennsluverkefnið „Bók um bók og fleira“ algjörlega byggt á umræðum um eðli bókar?**

MP Jú, það má vera, en það var ekki alvarleg greining á hlutnum bók, það var gáskafull könnun á bókinni og svo listaverk.

**CH Um stundarsakir hafðirðu frekar áhuga á skúlptúrþættinum í bók listamannsins.**

MP Ég veit ekki hvort viðhorf mín hafa breyst. Ég geri ráð fyrir að „Pappírsást“ hafi orðið til vegna þess að mér leist vel á að búa til bók sem að innihaldi væri skúlptúr. „Automobile“ átti hins vegar til þess að segja sögu bílsins á nýjan hátt til að gefa upplýsingar um bílinn á nýjan hátt.

**CH Þegar maður flettir síðunum fær maður upplýsingar um efnið í sinni réttu mynd.**

MP Já, það eru upplýsingar sem aldrei væri hægt að skrifa. Þetta eru á sinn hátt fyllri upplýsingar en skrifuð lýsing á dekki, að nokkru ná þær ekki eins langt og skrifaður texti en að öðru ná þær mun lengra.

**CH Þú hefur haft þinn hátt á að snúa þér að efninu, visst raunsæi, að teygja þig eftir því hvikula, eftir ljóðinu. Með því að nota áþreifanlegra efni ertu að gripa á einhverju sem er býsna langt frá efninu.**

MP Þannig hefði ég ekki orðað það en ég skil hvað þú átt við þegar þú segir þetta. Ef svo er þá er það ekki af ásetningu. Þetta er gert af tilfinningu, ekki af ráðnum hug.

**CH Í list þinni, og jafnvel í íslenskri list, svo að farið sé nú út í alhæfingar, virðast óáþreifanleg hugtök geta birst í annarri mynd. Þú hefur snúið timanum í fast efni, sorginni í efni, ljós var sett í kommóduskúffu.**

MP Segja má kannski að venjulega sé það skúlptúr sem leiði af sér tilfinningu. En hér erum við að tala um tilfinningu sem leiðir af sér skúlptúr — það aðgerðin í öfuga átt — er það skiljanlegt?

**CH Kannski breyting efnisins í listaverk sé einnig tengd hugsjónalandi sjöunda áratugarins og því þegar hafnað var aðgreiningu listgreina?**

— **Hvernig er sagan um Bakkabræður?**

MP Hér er vísað til gamallar þjóðsögu um Bakkabræður, heimsku bræðurna þrjá, sem byggðu sér hús en gleymdu að hafa glugga svo að inni var koldimmt. Þeir fóru út, tóku af sér húfumar og báru þær inn fullar af ljósi til að fá birtu í húsið. Þetta verk var gert þeim til heiðurs fyrir afrekið að bera ljós í húfum sínum inn í dimmt hús; þetta var sýnt með kommóduskúffu. Maður opnar skúffuna, fyllir hana af ljósi og lokar henni síðan til að geyma í henni birtuna — hugmyndin að maður geti raunverulega gripið ljósið með höndunum, tekið það upp.

**CH Þetta er kannski hluti af svarinu hvers vegna þetta kemur upp í íslenskri hugsun.**

MP Finnst þér þetta vera eftir íslenskum hugsunarhætti? Kannski er þetta eitthvað í sambandi við þjóðsögur, álfasögur, fyrirbrigði sem lifa góðu lífi í íslenskri menningu enn þann dag í dag. Þetta er að sjá heiminn frá öðru sjónarhorni eins og að gera vatn fast og snertanlegt á annan hátt, gera loftið fast. Í verki sem heitir „Flæðarmál“ hef ég gert sjóinn fastan svo að ég get tekið hann upp og litið á neðra borðið á honum af því að mig langar til að sjá hann frá öðru sjónarhorni. Mig langar til að sjá hann að neðan því að ég get annars aldrei séð hann þaðan. Ég veit ekki hvernig hann lítur út, ég veit ekki hvað hann er. Aðrir hlutir eru í ætt við þetta, að sjá neðra borðið af loftinu sem liggur ofan á jörðinni.

**CH Þessar myndbreytingar má sjá sem óvænt tengsl tilfinningar og hugsunar sem vikka hugann og gera hann frjálstari.**

**CH Verkið „Edduleikir“ snerti ættfræði, geturðu sagt okkur eitthvað meira um þetta áhugamáli?**

MP Ég hef mikið legið yfir Eddu og notað efni úr Eddu í mörg verk. Mér þykja þessar sögur svo heillandi, einstakar sögur, sumar úr goðafræðinni svo sem fjöturinn sem lagður var á Fenrisúlfi. Fjöturinn var úr skeggi konunnar, dyn kattarins og fuglshráka. Þetta kann ég reglulega að meta.

**CH Þetta gæti verið enn eitt dæmi um óljóst ástand hlutanna.**

MP Ég held ég hafi lært heilmargt af sögum eins og þessari. Mér finnst líka heillandi sagan um uppruna fiskinetsins. Loki, þorparinn meðal goða, breytti sér í lax til að forða sér þegar goðin vildu refsa honum. Hann brenndi netið, sem hann fann upp þegar hann hugleiddi hvernig mætti ná honum úr ánni, en goðin sáu af fólkskvanum í öskunni hvernig það hafði verið. Þannig varð netið til. Þessar myndir eru svo hvikular, þær eru næstum ekki þarna, þær eru loftkenndar, fjöturinn er ekki þarna, þetta er stórkostlegt.

**CH En hvað kemur til að þú tekur upp ættfræði?**

MP Af því að ættfræðin í Eddu er svo óhöndlandi, hún fer fram og aftur og er kolrugluð og þetta yfir undir hugmyndaflugnið. Til dæmis eru Þór og Jörðin börn Óðins. Óðinn giftist Jörð, dóttur sinni. Saman gátu þau Þór og Jörð, sem Óðinn giftist til að geta Þór og Jörð aftur og aftur um aldir. Ef maður vill skilja þetta þannig. Ég gæti gert mér endalausar hugmyndir um þetta og þess vegna bjó ég til öll þessi ættartré.

**CH Ljósmyndir af verki þínu „Njálsbrennu“ sýndu það í íslensku landslagi. Var þetta verk tengt raunverulegum stað atburðanna?**

MP Já. Nú fer þetta verk á safn svo að ég fór á staðinn með vini mínum, sem er ljósmyndari, og við tókum myndir á degi og stund atburðarins, 23. ágúst í dögum milli klukkan 5 og 6 að morgni. Ég veit ekki hvort dögum merkir birtingu eða sólarupprás. Ég hef alltaf haft mikinn áhuga á Njáls sögu og hef marglesið hana. Ég les hana um það bil annað hvert ár. Einar Pálsson, goðsagnafræðingur og sérfræðingur í

miðöldum, kom með djarfar hugmyndir um Njáls sögu og landnám á Íslandi sem urðu mér uppspretta hugmynda og vöktu jafnvel hjá mér enn meiri áhuga á sögunni því að verk Einars eru stórkostleg, reglulega stórbrotin einnig sem bókmenntir. Þetta eru dýrðlegar bækur, ályktanir hans og allt svo skáldlegt sem kemur þar fram.

**CH Þú hefur fengist við mál teiknimynda í síðari verkum þínum eins og „De kommer med kista og henter meg“ og „Augustus! My God, I have it“**

MP Ég hef fundið mikla fegurð í máli teiknimyndasagna. Þetta bófamál er mjög sérstakt og svolítið öðru vísi bófamál en hjá Raymond Chandler og Dashill Hammit, sem ég hef kunnað að meta, og hjá Mickey Spillane.

**CH Geturðu skýrgreint muninn?**

MP Tungumál klassískra glæpasagnahöfunda er staðbundnara, tengdara ákveðnum svæðum, held ég, og í rauninni miklu nær hinu raunverulega tungumáli en mál teiknimyndasagnanna sem ég veit ekki hvort þekkest annars staðar en þar. Ég held það sé frekar sérkennandi fyrir teiknimyndasögur en nokkurt ákveðið málsvæði.

**CH Hvaða fegurð býr í því máli?**

MP Það er svo stutt, það er símskeytamál því að það verður að vera svo nákvæmt. Svo mikið þarf að komast fyrir í blöðrunni og það fylgir myndinni sem gefur því sérstakan blæ. Ég veit ekki hvort tungumál teiknisögunnar skildist ef það væri skilið frá myndinni, það er efamál að menn skildu það þá lengur.

**CH Hvað vannstu svo úr því?**

MP Ég gerði úr því glundroða og glymjanda. Mig langaði til að sjá hvað gerðist ef þetta mál væri tekið og gerður úr því glundroði, margir látnir tala og yfirleitt samtímis svo að menn gætu ekki reglulega áttað sig á því hvað sagt væri. Ég skrifaði heilt leikrit á þessa leið og hafði í rauninni ekki hugmynd um hvernig það myndi koma út á sýningu. Ég var heilan vetur að þessu.

**CH Ég man eftir sýningunni „Þeir eru að koma með kistuna“ sem var bráðfyndin en enginn gat hlegið.**

MP Ég býst við að það þurfi mikla einbeitingu og fólk verði þreytt eftir einn klukkutíma á henni, reglulega úrvinda.

**CH Hvernig fer hún með heilann í manni?**

MP Það veit ég ekki. Ég hafði áhuga á samtímis tali. Ég bjó til annað verk, „Útlinur barns“, fyrir fjóra hátalara og fjórar raddir sem flytja ólíka texta með ólíku innihaldi, allt samtímis, og sá sem stóð mitt á milli hátalaranna gat alls ekki skilið hvað sagt var.

**CH Langar þig til að standa við mörk hins skiljanlega eða gerirðu þig ánægðan með að hafa bara hljóð?**

MP Já, ég var nokkuð ánægður með það óskiljanlega, hvernig það hljómaði, ævintýrið, af því að ég vissi ekki hvað myndi gerast. Mig langaði til að heyra mikið af því til að skynja hvernig heilinn brygðist við, hve mikið væri unnt að skilja af glymjandanum. Músíkþátturinn var líka mikilvægur, náttúruleg hrynjandi málsins. Ef maður situr eða stendur og hlustar um stund á glymjandann og skilur ekki neitt þá verður maður hundleiður á honum, hann er skelfilega þreytandi. Smám saman fer heilinn að ná hrynjandinni sem er þarna og fer að heyra út úr henni eins konar tónlist.

**CH En í „Þeir eru að koma með kistuna“ fannst mér það gott að maður var ekki skilinn eftir með neina venjulega merkingu, það var önnur og undarlegri merking sem skilaði sér.**

MP Hver texti um sig í „Útlinum barns“ hefur innihald; einn er um einstök atriði í húsi frá Viktoríutímanum, nákvæm lýsing hlutanna, annar um brúðarkjól sem var skorinn í hengla, þriðji um unga konu með áhuga á kynlífi og sá fjórði feikilega aulaleg grein um stjórnmál.

**CH Finnst þér það hvernig þú notar málið úr teiknimyndasögum vera í stil við önnur verk þín þar sem hugtök eru að breyta eðli sínu, að þessi orð úr teiknisögunum séu að flytjast yfir í tónlist eða hið sjónræna? Í þeim skilningi að handrit þín að þessum hljóðverkum eru mjög svo sýnileg og hafa sum hver verið gefin út sem myndverk.**

MP Ég get ekki sagt til um hvort svo er. Það er nokkuð sem ég legg ekki viljandi í þetta. Þessi hljóðverk hafa þróast frá glundroðamáli yfir í skipulagðara mál með hrynjandi en eru enn nokkuð tilviljanakennd og full óreiðu. Ég er ekki enn orðinn nógu góður í hrynjandinni og tónlistinni í hinu talaða máli.

**CH Þú hefur skrifað þessi verk á ýmsum málum.**

MP Já, en upp á síðkastið hef ég unnið með íslensku. Því meira sem maður kemst inn í tungumál því vænna þykir manni um það og verður bundnari því og hefur minni hug á að fást við önnur mál.

**CH Hvaða tungumál notaðirðu í „Eyetalk“ þar sem þú sýndir texta í sjónvarpi með tvær raddir í hátölurum?**

MP „Eyetalk“-er samklipptur texti með amerísku gangstermáli. Mér skilst að bófarnir, bófahverfin í stóru

borgunum eins og Chicago, Los Angeles, hafi eigið tungumál. Það er mjög tjáningarríkt í stuttu formi; nákvæmni í hugtökum og ímyndunaraflið eru undirstaða tungunnar. Þeir hafa orðasambönd sem aðrir skilja ekki.

**CH "I'm going to off you", drepa þig, það var í "The Offs", hefurðu fleiri dæmi?**

MP "Slip him a mickey", gefðu honum eitru. Ég ætla ekki að þykjast einhver sérfræðingur í amerísku slettumáli. Innfæddir myndu hlæja að mér. Ég get aðeins haft skemmtun af því og notað það sem útlendingur.

**CH Minnir þetta mál þig á einhvern hátt á fornislensku?**

MP Á vissan hátt því að það er svo stutt og nákvæmt. Það er skáldlegt án þess þó að leitast við að vera skáldlegt. Eins og í máli Íslendingasagna þekkest þar hvorki já né nei. Þau orð eru ekki til og bófamálið þarf þeirra ekki. Ég meina, ef spurt er spurningar er allt eins svarað út í hött eða kannski með „ókei“. Svarið hefur hvorki já né nei, ekki til að fela meininguna eða vera þokukennt. Þetta er líkara því að skiptast á skotum, eins og skotbardagi. Ég hugsa að þeir tali eins og þeir skjótast á með byssum.

**CH Þetta er úr "Eyetalk": "I could see that she was sorry too, she handed me a deck of butts and I pocketed them".**

MP Já. "Eyetalk" var allt um að reykja sígarettur en jafnframt gerist eitthvað í því. Einhver situr í bil og bíður eftir því að einhver slökkvi ljósin, bíður alla nóttina, reykir þrjá pakka af sígarettum og gefst síðan upp, "ramming the car into gear and plowing out", — „rekur bilinn í gir og plægir út“ — þeir tala um að „plægja út“, það er fallegt, ekki satt?

**CH Á myndbandinu hallaðirðu þér aftur á bak.**

MP Já, ég hallaði mér aftur á bak svo að það sást aðeins á mér barkakýlið, nefið og hakan. Ég var búinn að raka af mér skeggið — nei, ég var ekki að reykja. Ég flutti aðeins þessa texta og kyngdi af og til. Svo að aðalleikarinn í forgrunni var barkakýlið á mér og í bakgrunni holræsið í Lundúnum.

**CH Í öðrum verkum hefurðu notað vinsæl sönglög.**

MP Það er af aðdáun minni á sakleysinu, minnimáttarkennd mín gagnvart þessu sakleysi. Ég kann vel við hluti sem eru ósvikið barnalegir eins og alþýðulist, þú skilur. Ég kann vel að meta sumt kitsch, einfeldningslegt, einlægt, ósvikið kitsch. Ég sagði þér að ég hef stundum höfðað til barnalega smekksins til þess að fullnægja vissri einfeldni. Ég hef gert verk sem gott, hrekklaust — ég meina ekki heimskt — einlægt, fallegt, barnalegt fólk eða börn myndu kunna að meta. Ég hef unnið mikið með börnum, ég var að kenna börnum mörg ár, það var upp úr 1960. Ég naut þess, við þjuggum til mörg verk saman, stór verk. Ég vann alltaf á sama hátt og þau.

Já, ég hef líka notað vinsæla söngtexta. Í einu verkinu er notaður vinsæll texti „Segð' ekki nei, segðu kannski, kannski, kannski“, þessi texti myndar ósýnilegan vegg sem lokar af horn í herberginu. Í öðru verki á þessari sýningu er vinsæll texti um Bjössu á mjólkurbílnum sem allar stelpur í sveitinni elska.

**CH Hvernig verður þetta verk á sýningunni?**

MP Þrjár skúlptúrar úti, t.d. mjó bronsræma, hálfur annar metri á lengd, rekin til hálfis niður í jörðina, með þennan texta upphleyptan: „Hver ekur eins og ljón með aðra hönd á stýri? Bjössu á mjólkurbílnum, Bjössu kvennagull“

**CH Þú vannst með pönkara-hóp í Norrköping 1982.**

MP Já, þeir kölluðu sig "The Anti-Society League" – Andfélagslegu samtökin – þeir voru sextán ára. Hópurinn hafði ýmis nöfn. Þeir skiptu um fót þrisvar á dag og nafn á hljómsveitinni einu sinni í viku eða svo.

**CH Eitt lagið þeirra var "Sorry".**

MP Annað var „Belsen was a gas“, mjög þungur, dramatískur texti.

**CH Í einu fyrri verka spilaðirðu tónlist eftir Chopin fyrir hóp af fólki sem sat á gólfinu í herbergi og gerðir negatíf mót af fólkinu og veggnum á ákveðnu andartaki. Á tónleikum hjá Anti-Society League þá stoppaðirðu tónlistarmennina þegar tónlistin stóð sem hæst til að gera í það sinn enn dramatískari steypu af herberginu með hlutum í því og nokkrum útlinum hljóðfæraleikaranna. Fannst þér að gipsið væri tónlistin efniskennnd og verkin tvö væru í grundvallaratriðum ólík í tilfinningu sinni fyrir tónlist?**

MP Hugmyndin í báðum verkunum var að fylla herbergið af gipsi eins og efnisgerðri tónlist. Það kom þannig út að verkin eru að útliti verulega ólík en ég var ekki að reyna að túlka tilfinningu tónlistarinnar í lögum gipsins, formin voru tilviljun og reðust af aðstæðum. Það er aðeins í nafninu að maður fær ólíka tónlistartilfinningu í verkunum tveimur. Í báðum tilvikum var gipsaða rýmið tekið upp og flutt á annan stað.

**CH Verkið í Norrköping var tekið niður í lok sýningarinnar. Hafa fleiri verk horfið?**

MP Fyrir og upp úr 1960 var ég að vinna úr mjög brothættu efni. Ég málaði báðar hliðar á einangrunarplasti. Síðan notaði ég þynni til að fjarlægja plastið svo að aðeins málningarhúðin eða límið, eða hvað það nú var, yrði eftir, mjög brothætt. Þetta voru skúlptúrar, það gátu verið nokkur litsterk lög máluð

alveg slétt, plastið var horfið svo að þau hingu í lausu lofti á vírum. Ég gerði nokkur slík verk en ekkert þeirra hefur geymt.

**CH Manstu eftir öðrum verkum?**

MP Já. Upp úr 1960 bjó ég til lítil módel af „sitúasjónum“ úr alls konar efni, margs konar undarlegum kringumstæðum, þau voru í plastboxum. Þessi módel sendi ég í galleri í Düsseldorf, þeir ætluðu að kaupa þau en ég pakkaði þeim svo óhönduglega að þau eyðilögðust öll á leiðinni. Eitt þeirra komst alla leið og það er myndin af Dorothy Lannone úr eldspýtnastokkum og öðru dóti. Það á að verða á sýningunni, vona ég.

**CH Í nýjasta rjòðri þínu, „Varla“, í Nýlistasafninu í Reykjavík í vetur þá skrifaðirðu orð með gamalli sápu. Hvers vegna valdirðu sápu í þetta rjòður?**

MP Ég hef safnað gömlum sápuþykkjum af mikilli natni, hugsað um þau í tólf ár, geymt þau. Ég kann að meta gamla sápu. Mér finnst hún falleg og þó nokkuð dramatísk. Hvert sápuþykki á sína sögu, stundum getur maður séð ólíkt fólk í mismunandi sápuleifum, hvernig menn bera sig til við sápu sína. Hún er í grundvallaratriðum mjög snotur, svolítið músikölsk, sápa er músikölsk, hún er stundum svolítið gagnsæ, getur verið mjög brothaett, fallega sköpuð og með þennan ilm. Ég veit ekki hvers vegna ég kaus að vinna með sápu, safna sápu eða tengja sápu við raddljóð.

Magnús Pálsson	fæddur á Eskifirði 25.12. 1929		
4, Mile End Place	born 25.12. 1929 in Eskifjörður	1992	Helstu samsýningar/Joint exhibitions:
London E1 4BH, England		1990	Skulpturparken, Gautaborg/ Gothenburg
			„Nordisk 60-tal“, Listasafn Íslands/National Gallery of Iceland, ferðaðist um Norðurlönd/travelling exhibition in Scandinavia
	<b>Menntun/Education:</b>	1990	Nýlistasafnið, Listahátíð í Reykjavík „Fyrir utan garð og neðan“/“Outside and beneath the gardens“, „Draumar annarra“/“Other people’s dreams“, raddskúlpúr/voice sculpture
1948	Stúdent/Matriculation		
1949-1951	The Crescent Theatre School of Design, Birmingham, England		
1953-1954	Handiða- og myndlistaskólinn, Reykjavík/Icelandic College of Art and Handicraft, Reykjavík	1989	Mob shop IV, Viborg Teater, Malmö Konsthall, „At blive trukket op over maven eller brystet“, performans/“To be pulled up over the stomach or the chest“, performance
1955-1956	Akademie für angewandte Kunst, Wien/Vienna		
	<b>Einkasýningar/Solo exhibitions:</b>	1988	Nýlistasafnið 10 ára í Listasafni Íslands/The 10th Anniversary of the Living Art Museum, exhibition at the National Gallery, Reykjavík
1994	„Magnús Pálsson“, yfirlitssýning, Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/“Magnús Pálsson“, retrospective, Reykjavík Municipal Art Museum, Kjarvalsstaðir	1987	Galerie Zona, Flórens; alþjóðleg sýning á bókverkum/international exhibition of artists’ books
1994	„Varla...“, 3 rjóður/“Almost never...“, 3 clearings, Nýlistasafnið/The Living Art Museum, Reykjavík	1987	„Liteartura“, Kunsthallen Brandts Klædefabrik/Brandts Klædefabrik Art Centre, Odense
1993	„Enginn gleypir sólina“, raddskúlpúr/“No one swallows the sun“, a voice sculpture, Galleri 11, Reykjavík	1986	Sýning í Helsinki með verkum völdum af Nordisk Konstcentrum, Sveaborg/Exhibition in Helsinki of works selected from Nordic Art Centre
1993	Galleri Gangur, Reykjavík	1986	Galleri Gangur, Reykjavík
1990	„Prættubálkur“, hljóðskúlpúr fyrir 18 flytjendur/voice sculpture for 18 voices, performans/performance, Nýlistasafnið og Borgarleikhúsið/The Living Art Museum and the City Theatre, Reykjavík	1985	Háskólinn í Ulm, Þýskalandi, alþjóðleg sýning á bókverkum/Ulm University, West Germany, international exhibition of artists’ books
1988	Galleri Birgis Andrésónar	1985	„Konst i Norden 1945-1980“/“Art in the North“, Nordisk Konstcentrum/Nordic Art Center, Sveaborg
1986	„Kennsla og kennsla sem listgrein“/“Teaching: The Craziest Branch of Art“, Nýlistasafnið/The Living Art Museum	1985	„Borealis 2“, „Þjóðsagan af Moraga“/“The Moraga Legend“, raddskúlpúr með 10 röddum í hátölurum/voice sculpture for 10 voices in loudspeakers, Henie-Onstad, Kunstsenter/Museum, Hövikodden, Noregur/Norway
1986	„De kommer med kista og henter meg“, leikhúsværk hjá Stúdentaleikhúsinu/“They’re bringing the coffin to get me“, a play, the Student Theatre, Reykjavík	1984	„Iceland: The Art Revealed“, Franklin Furnace, New York
1986	„Madame President“, performans/performance, Henie-Onstad Kunstsenter, Hövikodden, Noregur/Norway	1982	„Musik“, Norrköpings Konstmuseum, Norrköping, Svíþjóð/Sweden
1985	„De kommer med kista og henter meg“, performans/“They’re bringing the coffin to get me“, performance, Henie-Onstad Kunstsenter, Hövikodden	1982	Galleri Gangur, Reykjavík
1985	Galleri Gangur, Reykjavík	1980	„Experimental Environment“, Korpúlfsstaðir, Reykjavík
1984	„Augustus! My God, I have it!“, performans/performance, Franklin Furnace, New York	1979	„Iceland“, Galerie Zona, Flórens, á vegum Galleri Suðurgata 7/on behalf of the Galleri Suðurgata 7
1984	„Kennsla: geggjaðasta listgreinin“/“Teaching: The Craziest Branch of Art“, á Listahátíð í Reykjavík, Nýlistasafnið/the Reykjavík Arts Festival/The Living Art Museum	1979	„Bradford Printbiennale“, Englandi
1982	„Í minningu vinar sem át hús á Akureyri og spilaði blús á sköflung sinn“/“In memory of a friend who ate a house in Akureyri and played blues on his tibia“, Rauða húsinu/the Red House, Akureyri	1979	Listasafn Reykjavíkur, Kjarvalsstaðir/Reykjavík Municipal Art Museum, (M.P. og/and Ólafur Lárusson, Kristinn G. Harðarson, Þór Vigfússon, Kees Visser)
1981	Galleri Gangur, Reykjavík	1978-79	„Elva moderna ísländska konstnärer“/“11 Modern Icelandic Artists“, Malmö Konsthall
1980	Feneyjatvíæringurinn, Feneyjum/Biennale di Venezia, Venice	1977	„Documenta 6“, Kassel, bókverk/book works
1980	Rauða húsið/the Red House, Akureyri	1977	Norræna húsið/The Nordic House, Reykjavík (M.P. og/and Salome Fannberg, Richard Valtingoer)
1978	Galleri Lóa, Amsterdam	1976	Galleri SÚM, Reykjavík
1977	Galleri Suðurgata 7, Reykjavík	1976	„Other Books and so“, Amsterdam
1977	Galleri „A“ Amsterdam	1976	Galleri SÚM (M.P. og/and Birgir Andrésón)
1977	Galerie Waalkens, Finsterwolde, Hollandi	1976	„Íslensk popplis“/“Pop-Art in Iceland, Listasafn Íslands/National Gallery of Iceland, Reykjavík
1975	Galerie Fignal, Amsterdam	1974	„Íslensk myndlist í 1100 ár“/“1100 years of Icelandic Art“, Listasafn Reykjavíkur/Reykjavík Municipal Art Museum, Kjarvalsstaðir
1971	Galerie Balderich, Mönchengladbach, Þýskaland/Germany	1973-76	SÚM-samsýningar/joint exhibitions
1968	Galerie Hansjörg Mayer, Stuttgart	1972	SÚM á Listahátíð í Reykjavík/at the Reykjavík Arts Festival, Galleri SÚM, Reykjavík
1967	Ásmundarsalur, Reykjavík	1971	Galleri SÚM, Reykjavík (M.P. og/and Arnar Herbertsson)
		1971	SÚM IV, Museum Fodor, Amsterdam

- 1969 SÚM III, Galleri SÚM, Reykjavík  
 1969 3. Biennale der Ostseestaaten i Kunsthalle Rostock  
 1968 „Nordisk Kunst“, Charlottenborg,  
 Kaupmannahöfn/Copenhagen  
 1960 La Biennale de Paris  
 1958 Listahátíð i Björgvin/Arts festival, Bergen, Norway

**Verk i eigu opinberra aðila/Works in public collections:**

- Íslandsbanki/Íslandsbanki bank  
 Kunstbibliothek, Berlin  
 Listasafn Háskóla Íslands/University of Iceland Art Museum  
 Listasafn Íslands/National Gallery of Iceland  
 Listasafn Reykjavíkur/Reykjavik Municipal  
 Art Museum, Kjarvalsstaðir  
 Mosfellsbær/the Town of Mosfellsbær  
 Nýlistasafnið/Living Art Museum  
 Snælandsskóli, Kópavogi/a school in Kópavogur

Einnig verk i ýmsum einkasöfnum i Þýskalandi, Hollandi, Ítalíu og Spáni/Various private collections in Germany, Holland, Italy and Spain

**Annað/Other:**

- 1989 Skipulagði og rak/organizer of Mobshop IV  
 "Performance-language-theatre", workshop, Hald  
 Hovegaard, Viborg, Danmörk/Denmark  
 1986 Annar af stofnum Hong Kong Press i  
 Gautaborg/Co-founder and editor of Hong Kong  
 Press publishing house,  
 Gothenburg, Sweden  
 1984-85 Kennsla við Statens kunstakademi, deildarstjóri  
 Nýlistadeildar, Ósló/Teacher at the State Academy in  
 Oslo, Norway, leading the experimental department  
 1982-83 Kennsla (dósent) við AKI/Docent at Aki, Academie  
 voor beeldende Kunst, Enschede, Holland  
 1981 Stofnandi/Founder of Mobile Summer Workshop,  
 Mob Shop, á Íslandi/in Iceland  
 1980-84 Kennsla við ýmsa skóla i Hollandi/Guest teacher at  
 various schools in Holland: Rijksacademie,  
 Amsterdam, Academie Arnhem, Jan van Eyck  
 Academie, Maastricht, og/and De Vrije Academie i  
 Haag  
 1975-84 Kennari við Myndlista- og handiðaskóla Íslands. Kom  
 á fót Nýlistadeild i samvinnu við Hildi  
 Hákonardóttur/Teacher at the College of Arts and  
 Crafts, Reykjavik. Leader and founder of the  
 experimental department in co-operation with Hildur  
 Hákonardóttir

**Bókverk, leikhúsverk, raddverk/Book works,**

**theatre works, vocal works:**

- 1994 „Kjöfkásson og Brasílufrænkan“ leikrit, óflutt/"The  
 Stew and the Brazilian aunt", a play, not yet  
 performed.  
 1994 „Varla .....“, 3 raddskúlptúrar og 3 rjóður/"Almost  
 never", 3 voice sculptures, 3 clearings,  
 Nýlistasafnið/The Living Art Museum  
 1993 „Enginn gleypir sólina"/"No one swallows the sun", 2  
 raddskúlptúrar og 2 rjóður, hljóðsnælda útgefin af  
 Galleri 11/2 voice sculptures, 2 clearings, cassette  
 published by Galleri 11  
 1992 „Freyskatla“, raddskúlptúr fyrir kór og eintalsraddir,  
 Ríkisútvarpið. Hljóðsnælda útgefin af Galleri  
 11./Icelandic National Broadcasting Service, voice

sculpture for a choir and solo voices, cassette published  
 by Galleri 11.

- 1991 „Sprengd hljóðhimna, vinstra megin"/"Burst ear-  
 drum, left side", leikrit unnið og sýnt i samvinnu  
 Alþýðuleikhússins og Þjóðleikhússins/a play worked in  
 co-operation with the People's Theatre and The  
 National Theatre  
 1987 „De kommer med kista og henter meg!"/"They're  
 bringing the coffin to get me", bókverk/book work,  
 Hong Kong Press, Gautaborg  
 1987 „Madame President", hljóðsnælda/cassette, Hong  
 Kong Press, Gautaborg  
 1987 „Útlínur barns"/"Contours of a Baby",  
 hljóðsnælda/cassette, Hong Kong Press, Gautaborg  
 1986 „Kennsla: geggjáðasta listgreinin"/"Teaching: The  
 Craziest Branch of Art", hljóðsnælda/cassette,  
 Nýlistasafnið/The Living Art Museum  
 1986 „Kunst og Undervisingakunst"/Kennsla og  
 kennslulist/Teaching and Teaching as an art form,  
 Fyrirlestur i Henie-Onstad kunstsenter, Ósló og  
 bæklingur gefin út af Hong Kong Press/Lecture at the  
 Henie-Onstad Kunstsenter, Høvikodden and a booklet  
 published by Hong Kong Press,  
 Gautaborg/Gothenburg  
 1986 „Mob Shop Dummy", bók gerð ásamt Ingólfi  
 Arnarssyni, útgefin af Hong Kong Press,  
 Gautaborg/book made together with Ingólfur  
 Arnarsson, published by Hong Kong Press,  
 Gothenburg  
 1984 „Augustus! My God, I have it", leikrit/a play, Jan van  
 Eyck Academie, Maastricht, bók og hljóðsnælda/book  
 and cassette  
 1983 „The Offs", leikrit, prentað i timaritinu Het Vlot I/a  
 play published in the Het Vlot I magazine, AKI,  
 Academie voor beeldende Kunst, Enschede  
 1979 og 1981 „Edduleikir fyrir alla"/"Eddic games for everyone",  
 Seedorn 4. og 5. hefti/4th and 5th edition, Seedorn,  
 Feedorn Verlag, Zürich  
 1973 „Hundabók"/"Dogbook", Edition Hansjörg Mayer  
 bókaforlagið/Publisher, Stuttgart  
 1970 „Automobile", verk sem hófst 1970/a project that  
 started 1970  
 1966 „Pappirsást", röð fjögurra handgerðra bóka,  
 Reykjavík/"Paperlove", bookwork, series of 4  
 handmade books  
 1951-59 Leikmyndateiknari við Leikfélag Reykjavíkur og  
 Þjóðleikhúsið/Scenic designer at the City Theatre and  
 the National Theatre  
 1959-91 Leikmyndahönnun fyrir ýmis leikhús á Íslandi/Stage  
 designer for various theatres in Iceland



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

Guðrún Jónsdóttir, formaður/chairman:

Guðrún Ágústsdóttir

Helgi Pétursson

Inga Jóna Þórðardóttir

Jóna Gróa Sigurðardóttir

Tumi Magnússon

Selma Guðmundsdóttir

**Forstöðumaður Listasafns Reykjavíkur / Director of the Reykjavík Municipal Art Museum:**

Gunnar B. Kvaran

**Ljósmyndun / Photography:**

Birgir Andrésen

Carina Hedén

Douwe Jan Bakker

Frances Cowan

Grímur Bjarnason

Guðmundur Ingólfsson

Hannes Lárusson

Ingimundur Magnússon

Jóhanna Ólafsdóttir

Kristján Pétur Guðnason

Magnús Pálsson

Ólafur Lárusson

Tumi Magnússon

**Þýðing / Translation:**

Adalsteinn Davíðsson

Bernard Scudder

Gunnar J. Árnason

**Yfirlitstær handrita / Proofreading and editing:**

Adalsteinn Davíðsson

Bernard Scudder

**Umsjón með gerð sýningararkrú / Catalogue production:**

Anna Margrét Bjarnadóttir

**Hönnun sýningararkrú / Catalogue design:**

Birgir Andrésen

Carina Hedén

**Uppsetning / Typesetting:**

Höskuldur Harri

**Skeyting og filmvinnsla / Colour separation and montage:**

Prentmyndastofan hf.

**Prentun og bókband / Printing and bookbinding:**

G. Ben – Edda Prentstofa hf.



Hong Kong Press

No 12 1994

Hong Kong Press

Postbox 21 43016 Rolfstorp

Sweden

Fax Norway + 47 22 353122

ISBN: 91 87144 107



KEAVALSSTADIR

KEAVALSSTADIR  
THE KEAVALSSTADIR CITY MUSEUM  
KEAVALSSTADIR KEAVALSSTADIR

JULI - SEPTEMBER 1994