

A photograph of a clothing store display. A row of long-sleeved, high-necked garments, possibly dresses or jumpsuits, hangs from white hangers. The garments are in various colors: light beige, blue, dark red, olive green, black, magenta, dark blue, and brown. The lighting is dramatic, with strong highlights and deep shadows. The text 'HANNES LÁRUSSON' is overlaid in the center in a white, sans-serif font.

HANNES LÁRUSSON

Rostock verkið (búningarnir).
The Rostock Piece (The Coveralls), 1996.

HANNES LÁRUSSON

HÚS Í HÚS

DOOR TO DOOR

Viðfangefni Hannesar Lárussonar í listinni eru um margt sérstök. Hann hefur í gegnum árin fjallað um samhengi samtímalistar og þjóðlegs menningararfs, hlutverk og stöðu listamannsins í þjóðfélaginu, tengsl handverks og hugmyndafræði; hann hefur framið gjörninga og ögrað viðteknum viðhorfum í listinni, búið til innsetningar í heilum húsum og hannað og smíðað viðarofna – og þá er ekki allt talið. Verk Hannesar eru margslungin og í þeim endurspeglast staða íslenskrar samtímalistar í alþjóðlegu samhengi, um leið og þau vekja áhorfandann til umhugsunar um gildi listarinnar í síbreytilegum heimi á nýrri öld.

Sýningin „Hús í hús“ er eðlilegt framhald þeirra verkefna sem Hannes hefur verið að takast á við undanfarið. Það er Listasafni Reykjavíkur mikill heiður að sýna þetta margbrotna verk, en í því tengjast fjölmargir þættir í listsköpun Hannesar, allt frá handverki til hönnunar til textagerðar til gjörninga – í einni órofa heild jaðarmenningarþorpsins.

Innsetningin endurspeglar með ákveðnum hætti þá stöðu, sem Hannes Lárusson hefur tekið sér í íslenskum listheimi. Auk þess að vinna að listsköpun sinni hefur hann tekið á fjölmörgum þáttum listalífsins hér á landi í tvo áratugi. Hann hefur meðal annars sett fram ákveðnar skoðanir á uppbyggingu listasafna, hetjudýrkun listamanna, skipulagi listaháskóla og kynningu íslenskrar myndlistar á erlendum vettvangi, svo fátt eitt sé nefnt. Vangaveltum sínum hefur hann komið á framfæri með þátttöku í umræðum á opinberum vettvangi, með blaðaskrifum, fyrirlestrum og ræðum á fundum og ráðstefnum – en ekki síst með gjörningum og eigin listasýningum.

Sýningin í Listasafni Reykjavíkur er enn eitt innleggið í þessa umræðu. Gjörningur listamannsins við opnun sýningarinnar gefur tóninn, og ef að líkum lætur mun innsetning Hannesar gera allt í senn – vekja undrun, valda heilabrotum og umfram allt heilla okkur í margbreytileika sínum.

Eiríkur Þorláksson

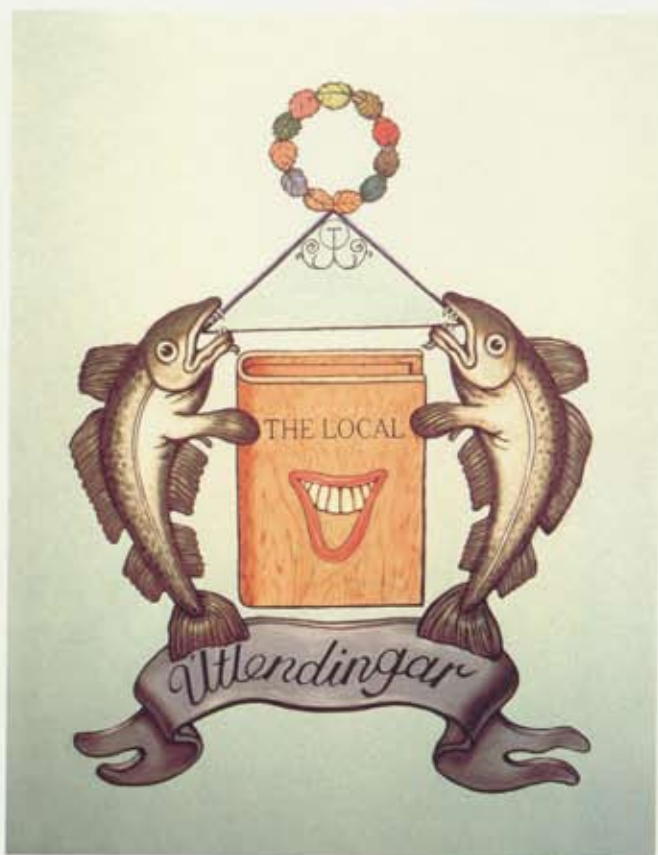
The subjects that Hannes Lárusson deals with in his art are special in many ways. Through the years he has dealt with the relationship between contemporary art and the ethnic cultural heritage, the role and status of the artist in society, the ties between crafts and conceptualism; he has done performances and challenged accepted attitudes in art, created installations in whole buildings and designed and built wood-furnaces – and yet not all is accounted for. His works are intricate and reflect the status of Icelandic contemporary art in an international context, and at the same time get the viewer to reflect on the value of art in an ever-changing world in a new century.

The exhibition "Door to Door" is a natural continuation of the projects that Hannes has been working on in recent years. It is a great honour for the Reykjavík Art Museum to exhibit this complex work, which brings together a number of traits in Hannes's artistic creation, from handicrafts to design to text writing to performances - into the unified whole of the village of marginalized culture.

This installation reflects in a certain way the position that Hannes Lárusson has established in the Icelandic art world. In addition to working on his art, he has taken a stand on numerous issues on the art scene during the last two decades. He has voiced firm opinions on the building of art museums, the heroic status of artists, the planning of art academies and the promotion of Icelandic art abroad, to mention a few things. His views have been presented through participation in public debate, articles, lectures or speeches in meetings and conventions – but most of all through his performances and exhibitions.

The exhibition in the Reykjavík Art Museum is one more such presentation. The artist's performance at the opening of the exhibition sets the tone, and - judging by experience – his installation will make us wonder, think and enchant us, all at the same time.

Eiríkur Thorláksson



Útlendingar. Foreigners, 1993.

Hannes bakar brauð

Fyrstu tvær einkasýningar Hannesar í opinberum sýningarsal voru í Galleríi Suðurgötu 7, í húsi sem stóð á horni Suðurgötu og Vonarstrætis. Sýningin sem Hannes hélt 1980, þegar hann var tuttugu og fjögurra ára gamall, bar strax ýmis merki sem urðu dæmigerð fyrir myndlistariðkun hans. Margbrotinn samsetningur af efnum, aðferðum og táknum, þráhyggjukennd endurtekning, og þrautum sem listamaðurinn setur sjálfum sér fyrir.

Á neðri hæðinni hafði Hannes komið fyrir rafmagnsöfn, sem hann notaði til að baka brauð. Á hverjum degi mætti hann í sýningarsalinn, hnoðaði saman deigi og stakk því í ofninn. Brauðhleifunum var raðað upp undir vegg og söfnuðust saman eftir því sem á leið sýninguna. Að því loknu fór hann upp á efri hæðina. Þar tók hann til við að mála mynd á striga sem var strengdur á einn vegginn. Hannes valdi mynd úr myndaörk tengdri kristnifræði fyrir börn, sem sýndi góða hirðinn leggja líf sitt í hættu við björgun lambs í sjálfheldu, og eftir henni málaði Hannes að hætti tómsundamálara. Biblíumyndirnar voru jafnframt endurprentaðar í frímerkjastærð á pappirsörk og fylgdu með sýningunni sem dreifirit, en myndin af hirðinum var stækkuð upp á sér blaði. Til að stytta mönnum stundir spilaði plötuspilari í sífelli léttu klassíska tónlist, Vínarvals, tangó og Brandenburgarkonserta.

Með þessari æfingu var Hannes ekki aðeins að ganga þvert á viðteknar hugmyndir um myndlist, heldur var hann einnig að víkja sér undan algengum hugmyndum konseptlistamanna um róttækar aðferðir í myndlistariðkun. Brauðbaksturinn var einum of hversdagslegur til að geta talist gjörningur, brauðhrúgunu varla hægt að kalla skúlptúr og eftirlíking á klisjukenndri biblíumynd, við undirleik léttklassískrar tónlistar, of andlaus til að geta talist málverk.

Hannes Bakes Bread

Hannes's first two private exhibitions in a public showroom were at Gallerí Suðurgata 7, in a house that once stood at the corner of Suðurgata and Vonarstræti. The exhibition that Hannes held in 1980, at the age of 24, already showed signs that became characteristic of his later work: a complex mixture of materials, methods, symbols, obsessive repetition and puzzles that the artist makes for himself.

On the lower floor Hannes set up an electric oven for baking bread. He would show up at the gallery every day, knead some dough and place it in the oven. He then stacked the loaves of bread up against the wall and they piled up as the exhibition wore on. That done, he would go up to the upper floor where he proceeded to paint a picture on a canvas that was pinned to one wall. Hannes chose a picture from a sheet of biblical illustrations for children, showing the Good Shepherd risking his own life in order to save a lamb in danger. He painted the scene on the canvas in the fashion of amateur painters. In addition to this the biblical scenes were reprinted in stamp-sized proportions on a sheet of paper and accompanied the exhibition as a handout, with the picture of the shepherd enlarged on a separate sheet. A record player continuously played light classical music, Viennese waltzes, tango music, and the Brandenburg concertos to entertain the guests.

In performing this exercise, Hannes was not only transgressing conventional ideas of art, but he was also eluding common assumptions that conceptual artists of the time had about radical methods of artistic practice. Bread baking was simply too commonplace to be considered a performance; a stack of bread could scarcely be considered a sculpture; and a reproduction of a clichéd biblical illustration, accompanied by light classical music, was too insipid to be called artwork.



Gerningur, innsetning. Performance, Installation, 1980.

Trékarlar og skrímsli

Skrímslið frá Þrándheimi er kyndug skepna, lit-skrúðugt og með marga anga. Óvætturinn á sér enga fyrirmynd í þjóðsögum, en virðist frekar hafa stokkið út úr síðum barnabókar. Skrímslin, eins og svo margar aðrar furðufígúrir sem birtust á dúkum nýja málverksins í byrjun níunda áratugarins, voru nokkurs konar uppreisn gegn alvöru-gefni konseptlistarinnar og nagandi móralskri kröfu um pólitíska meðvitund.

Hannes gerði margar figúrir á níunda áratugnum, sem oft voru skornar út í krossvið. Frjálslega var farið með líkamsbyggingu og ýmiss konar angar spruttu út úr líkamsmyndinni eins og spírur. Sérstaklega áberandi var „teiningurinn“, sem Hannes kallaði svo, vaxtarsproti sem táknaði gróanda og vöxt.

En tréfigúrnar og skrímslin áttu sér líka þann tilgang að vera nokkurs konar tilraunaeldhús fyrir formfræði og táknmál. Með konseptlist og naumhyggju áttunda áratugarins voru þær aðferðir sem voru notaðar til að nálgast form orðnar svo niðurnjörvaðar við einfalda grunnþætti að það þrengdi að frjálsu hugmyndaflugi. Hannes notaði höfuð og líkamsform sem útgangspunkt fyrir fantasíu um form, sem voru á sinn hátt gróf og laus við allan fágun eða fyrirframgefna reglu. Í figúru-myndunum er líkaminn settur til höfuðs þeirri hugmynd módernismans að grunnform formfræðinnar séu hringur og ferningur. Þar að auki er skýr afmörkun milli hreinna forma og tákn máls máð út. Formleikurinn með höfuð, andlit og líkama býður upp á að lesið sé í línurnar, á svipaðan hátt og reynt er að lesa skapgerð út úr svipbrigðum.

Wooden Men and Monsters

The Monster of Trondheim is a peculiar beast, bursting with colour and boasting numerous limbs. The creature does not originate from folklore or legend but seems rather to have sprung from the pages of a children's book. As was the case with many peculiar figures that appeared in the paintings of the Neo-Expressionist movement of the early eighties, Hannes's monsters represented a kind of rebellion against the solemnity of Conceptual art and its gnawing moral demands for political consciousness.

Hannes created a lot of figurines in the eighties, many of which were cut out of plywood. Anatomy was handled liberally and a variety of limbs sprouted out of the physical form like shoots. Particularly striking was the "stalk", as Hannes called it, a growing sprig symbolising both growth and fertility.

But the wooden figures and monsters also served the purpose of a kind of experimental kitchen for morphology and symbolism. The methods used to approach form were so confined to the most basic elements by the ideology of Conceptual art and Minimalism of the seventies that they obstructed the free flow of the imagination. Hannes used the forms of the head and the body as a starting point for a fantasy on form, which, in their own way, were coarse and free from all refinement and pre-determined rules. With Hannes's figures the body challenges the assumptions of Modernism that the basic elements of formal studies are circles and squares. In addition, the clear delineation between pure form and symbolism is wiped out. The play on form with the head, face and body suggests that one can read something from the lines of the figure, the way one tries to read a person's character from facial features.



Leið augans (hluti). Eye Tracks (Detail), 1986.



Skrimсли. Monster, 1981.



Myndbygging. Composition, 1987.

Gallery Luði Tyrri

Snemma á níunda áratugnum deildi Hannes vinnustofu með nokkrum listamönnum, þ.á.m. Kristjáni Guðmundssyni, Birgi Andrésyni, Niels Hafstein og bróður sínum, Ólafi Lárussyni. Vinnustofan var í húsi sem stóð við Einholt 8 í Reykjavík. Vinnustofunni breytti Hannes í sýningarsal, Gallery Luði Tyrri þegar hann hélt sýningar þar. Nafnið var skrifað á borða, sem var strengdur utan á húsið, ásamt nokkurs konar lógói fyrir gallerið, haus með gullmola á tungunni. Á tröppunum stóð rautt höfuð úr steini. Á sýningu 1984, „Hin margvíslega meðvitund“, var stór hönd úr krossviði sem hélt uppi vísifingri og á honum stóð kampavínsflaska. Á hendina voru skrifuð öll þekkt íslensk nöfn frá upphafi. Öðrum megin á vegg var borði sem á var letraður titill sýningarinnar, en á gagnstæðum vegg einfaldar figúrir teiknaðar á dagblöð.

Steinninn, grjótið og gullmolinn eru nokkrar af þeim táknmyndum, jafnvel „frummyndum“, sem skjóta upp kollinum víða í myndlist Hannesar. Steinninn stendur einfaldlega fyrir jörðina og íslenska náttúru. Hannes strengir saman slíkar táknmyndir og skapar með þeim merkingartengsl, en nánari túlkun veltur á samhenginu. Höfuðið er hin andlega hlið, tungan málið og tjáningin, og á tungunni verður hin jarðneska náttúra gulls ígildi.

Hannes varð snemma fyrir áhrifum af listamönnum Joseph Beuys og Marcel Broodthaers, einkum hvað varðar hvernig verk þeirra voru síbreytilegar túlkanir á sama hugmyndaheimi.

Hjá konseptlistamönnum áttunda áratugarins var yfirleitt ein hugmynd að baki hverju verki. En í verkum Hannesar er hins vegar eins og hinir ýmsu hlutar sýningarinnar séu vísbendingar eða vegvísar að margbrotnum hugarheimi sem lifir sjálfstæðu lífi án íhlutunar listamannsins. Hugmyndin er stærri en summa þeirra verka sem er að finna á sýningunni.

Gallery Luði Tyrri

Early in the 1980s Hannes shared his studio with several other artists, amongst them Kristján Guðmundsson, Birgir Andrésen, Niels Hafstein, and his brother, Ólafur Lárusson. The studio was in a house located at Einholt 8 in Reykjavík. Hannes transformed the studio into a gallery when he exhibited there and called it Gallery Luði Tyrri. He would string a banner on the outside of the house, which carried the name of the gallery and a kind of logo, which featured a head with a golden nugget on its tongue. On the steps stood a red head made of stone. The 1984 exhibition, "Hin margvíslega meðvitund" (The Manifold Consciousness), displayed a large plywood hand with the index finger outstretched, on which stood a bottle of champagne. Every single Icelandic name known through history was written on the hand. Inscribed on a banner that hung on one wall was the name of the exhibition, and on the wall opposite were simple figures drawn on newspapers.

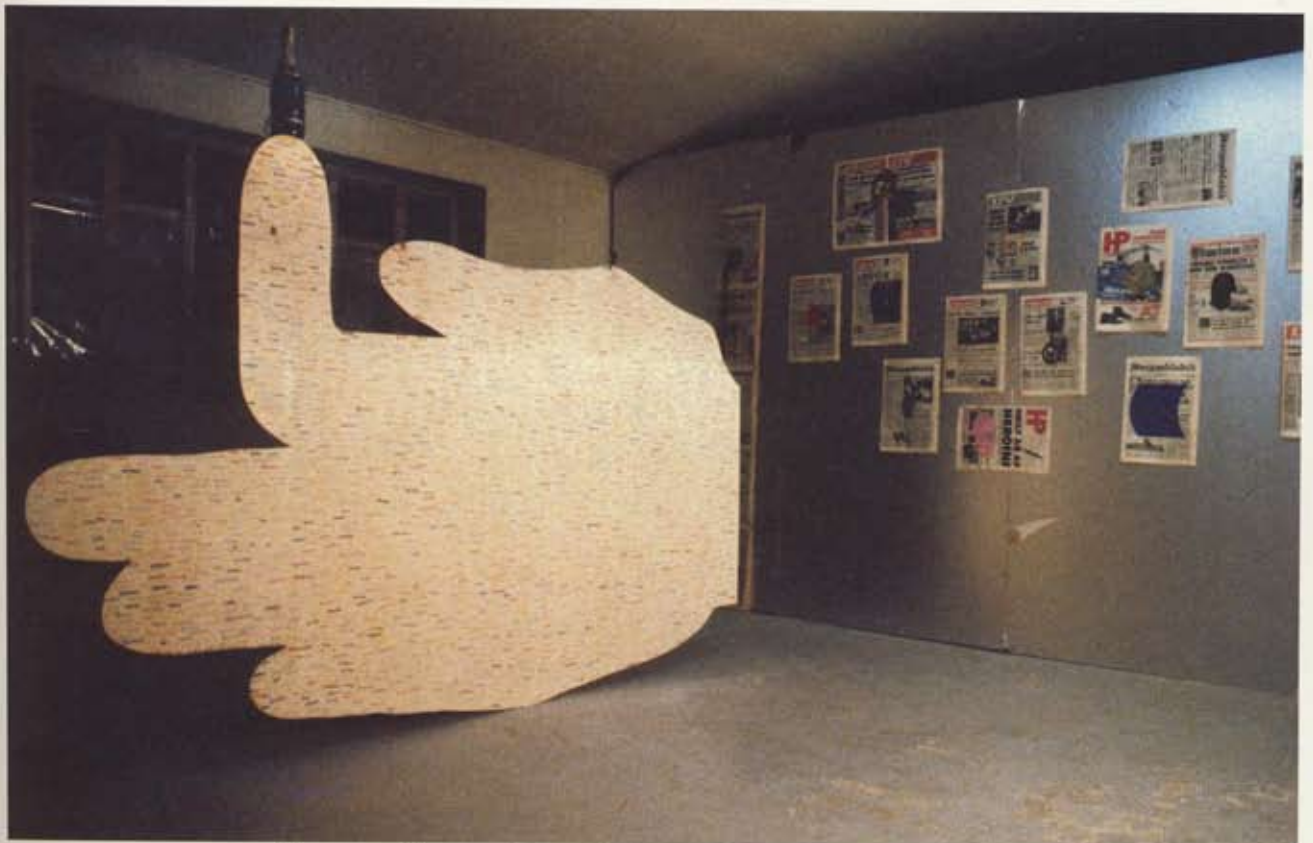
The stones, the rock, and the gold nugget are some of the symbols, perhaps even "arch-symbols", that appear widely in Hannes's art works. The stone simply represents the earth and the Icelandic nature. Hannes strings together such symbols and thereby creates meaningful relations; the interpretation, however, depends on the context. The head represents the spiritual, the tongue symbolises language and expression, and the physical nature on the outstretched tongue is worth the price of gold.

Early on in his career, Hannes was influenced by the artists Joseph Beuys and Marcel Broodthaers, particularly in relation to how their works were ever-changing interpretations of the same conceptual world.

Among the Conceptual artists of the eighties, there was usually only one idea behind each individual piece. In Hannes's work, however, it's more as if the various parts of the exhibition are clues, or signposts to the complex world of the imagination that exists independently without the intervention of the artist. The idea is larger than the sum of the works in the exhibition.



Gallerí Luði Tyrr, 1983.



Hin margvíslega meðvitund. The Manifold Consciousness, 1984.

Orðabrudd og rím

Orðaleikir hafa verið snar þáttur í list Hannesar frá upphafi. Margir gjörningar Hannesar hafa snúist um orðaleiki eða þrautir. Orðabrudd er ágætt orð sem Gunnar Harðarson heimspekingur fann til að lýsa þessum æfingum Hannesar. Í gjörningi í Nýlistasafninu 1982, með þeim undarlega titli, „The Holyman's mask of Hotstuffman's“, var strengdur stór hvítur dúkur þvert yfir gólfið í gryfjunni. Hannes hékk innilokaður í rauðum poka uppi á dúknum á meðan á gjörningnum stóð. Hannes kallaði orð innan úr pokanum og aðstoðarkona rímaði orðið og skrifaði á dúkinn með grænum lit. Þannig kölluðust rauði og græni liturinn á með rími í rúma þrjá klukkutíma, þar til dúkurinn var nánast þakinn orðum.

Ári síðar var Hannes með gjörning á samsýningu á Kjarvalsstöðum, sem hann kallaði „Verið velkomin“. Hannes stóð kviknakinn upp við staur með grænan borða sem teygði sig yfir endilangan salinn, bundinn við tippið. Græni borðinn var teinigurinn sem Hannes notaði mikið í list sinni á þessum árum, sem nokkurs konar minni úr íslenskri listmenningu frá fyrri öldum, en einnig sem tákn fyrir gróandann og frjósemi. Hannes kallaði upp orð með reglulegu millibili sem lýstu einhverjum líkamshluta. Á bak við fjallsrass sem stóð á gólfinu grúfði sig Þorgeir Kjartansson, skáld og tónlistarmaður, sem svaraði með rími. Hjá staurnum stóð Birgir Andrésón myndlistarmaður, með öxi reidda. Öðru hverju beygði Hannes sig fram og þá hjó Birgir í staurinn með miklu afli í hálshæð.

Um þessar mundir var nýja málverkið að brjótast fram á íslenskum myndlistarvettvangi með miklum látum. Konsept og flúxus, sem hafði verið allsráðandi hjá framsæknum ungum myndlistarmönnum skyldi nú víkja, þar með talið gjörningar.

Uppákoma Hannesar vakti mikið umtal en var fálega tekið, og hefur verið uppnefnd „síðasti performansinn“, því hann boðaði viss endalok á líflegu tímabili gjörningalistar á árunum 1978 til 1983. En Hannes sjálfur gaf gjörninginn sem listform aldrei upp á bátinn.

Word Brew and Rhymes

Word play has been a vital part in Hannes's art from the beginning. Many of his performances have been based on word play and puzzles. "Word brew", is a fine term coined by the philosopher Gunnar Harðarson to describe these activities. In a performance at the Nýlistasafn (The Living Art Museum) in 1982, weirdly entitled "The Holyman's Mask of Hotstuffman's", a large white cloth was strung right across the floor in the pit. Hannes, enclosed in a red bag, hung over the cloth during the performance. He called out words from within the bag, and an assistant rhymed the word and then wrote it on the cloth in green ink. Thus the red and green colours were involved in a rhyming dialogue for over three hours, by which time the cloth was almost completely covered with words.

A year later, Hannes performed at a joint exhibition at Kjarvalsstaðir Museum. He called the performance "Verið velkomin" (Welcome). Hannes stood stark naked with his back to a pillar and tied to his penis was a green ribbon that extended to the other end of the room. The ribbon symbolized the stalk that Hannes used frequently in his artwork at the time as a kind of motif from Icelandic folk art, but also as a symbol of growth and fertility. At regular intervals Hannes called out words that described some part of the human body. Þorgeir Kjartansson, poet and musician, crouched behind a buttocks-like mountain that stood on the floor and answered Hannes in rhyming words. Next to the pillar stood the artist Birgir Andrésón, with a raised axe. Every so often Hannes bent down, at which point Birgir struck the pillar at neck-level with great force.

During this period a new movement of painting was emerging with much commotion on the Icelandic scene. Conceptual art and Fluxus, both of which had until then prevailed amongst progressive young artists, had to give way to the new fashion – Performance art included.

Hannes's happening aroused considerable debate but was not received enthusiastically: it was referred to as "The Last Performance" as it marked the end to a lively period of Performance art between 1978 and 1983. Hannes, however, never gave up performance as an art form.



The Holyman's Mask of Hotstuffmans, 1982.



Verið velkomin. Welcome, 1983.

Litasúlan

1983 var Hannes við framhaldsnám í New York, þar sem hann sýndi innsetningu sem var nokkuð einkennandi fyrir verk hans á því tímabili. Þar staflaði hann saman trékubbum sem allir voru litadír ólíkum litum, og héldu uppi trjábút sem var höggvinn út sem skrímsli. Úti í horni var segulband með upptöku þar sem Hannes taldi upp orð sem lýstu mannlíkamanum, en Hulda Hákon, myndlistarkona, sem einnig var við nám í New York á sama tíma, rímaði á móti. Þar kom í fyrsta sinn fram eitt af þeim myndstefjum sem hafa skotið upp kollinum æ síðan í myndlist Hannesar, þ.e. röð af lituðum ferningum sem mynda línu.

Litaröðin eða litasúlan kemur oft fyrir sem hluti af öðrum verkum eða gjörningum. Í gjörningi sem Hannes sýndi í Óðinsvéum ýtti hann á undan sér mannhæðarháum stafla af ferningslaga litaspjöldum og lagði þá í hlykkjóttri röð í framhaldi, hvern af öðrum og bjó þannig til slóða sem hann steig aldrei út fyrir. Í hvert sinn sem hann lagði nýjan ferning kallaði hann upp eitthvert lýsingarorð, „vegna þess að litir tilheyra þrátt fyrir allt lýsingarorðum; fallegt og rautt eru af sama toga“, eins og hann segir sjálfur á einum stað. (Hannes Lárússon, Sjóning, 1998, bls. 17).

Hannes notar aldrei tilbúna liti beint úr túpunni, og hann hefur lagt áherslu á að sú upplifun að blanda sína eigin liti sé ein upprunalegasta, og kannski ein sú fyrsta, sem menn hafa af myndlistariðkun. Sú tilfinning er að hans dómi eðlislæg hverjum manni og það fylgir henni ákveðin gleði, að sjá nýja liti verða til. Litaröðin hefur því ekkert sérstakt táknrænt gildi, annað en það að standa fyrir djúpstæða og jákvæða upplifun á litum, sem er einn af hornsteinum myndlistarupplifunar.

The Colour Column

While pursuing postgraduate studies in New York in 1983, Hannes exhibited an installation piece that was quite characteristic of his work at that time. He stacked together wooden blocks of various colours that supported a tree stump carved out as a monster. In a corner was a tape recorder with a recording of Hannes reciting words describing the human body, and Hulda Hákon, an artist who was also studying in New York at the time, rhymed in response. Here one of the iconic themes that keep recurring in Hannes's art appeared for the first time, i.e. a row of coloured squares forming a line.

The row of colours, or colour column, appears frequently as part of other works or performances. In a performance Hannes did in Odense, he pushed in front of him a man-sized stack of square colour tiles and laid them one by one in a continuous winding line, and, in so doing, built a path that he never stepped out of. Each time he laid a new square, he called out an adjective "because colours, in spite of everything, belong to adjectives; beautiful and red are birds of a feather", as he once said. (Hannes Lárússon, Sjóning, 1998, p. 17.)

Hannes never used pigment straight out of the tube, and he has always emphasized that the sensation of blending one's own colours is one of the most original, and perhaps even the first, experience that people have of creating art. According to him, the experience is instinctive to everyone and is accompanied by a certain feeling of joy at seeing new colours come to life. The row of colours does not have a specific symbolic significance other than to represent a deep and positive experience of colours, which is one of the cornerstones of the artistic experience.



Nafnlaust. Untitled, 1983.



Nafnlaust. Untitled, 1987.

Manngerðir

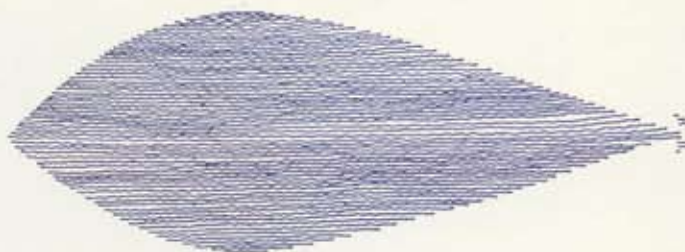
Þótt mest fari fyrir viðamiklum verkum, innsetningum, skúlptúrum, gjörningum og útilistaverkum, þá hefur list Hannesar ávallt verið uppfull af smágerðum hlutum sem vekja ef til vill ekki eins mikla athygli, en eru þó fullt eins mikill hluti af myndheimi hans. Með mörgum sýningum fylgdu möppur með textum og teikningum, eða annað prentað efni. Á nokkrum sýningum voru teikningar áberandi. Minnst hefur verið á skrímsli og fígúrur, en á tveimur sýningum sýndi hann myndaraðir sem hann kallaði Manngerðir. Um er að ræða teikningar sem eru eins og myndtákn sem bera með sér dulda merkingu.

Hannes hafði á tímabili mikinn áhuga á táknmáli, til að mynda eins og notað er í tarrotspilum, þar sem einfaldar myndir geta öðlast ólíklegustu merkingu. Nafnið á Manngerðunum er eins og gáta eða vísbending um það sem liggur að baki myndinni, eða öfugt, að myndin sé lýsing á nafninu. Hannes hefur lýst slíkum myndum sem „táknhnútum“. Hnúturinn er óleysanlegur í sjálfur sér, en í því er aðdráttarafl hans fólgið – áskorun um að leysa hnútinn, og að sama skapi að losa um það sem hnúturinn bindur, hvað sem það kann að vera. Sambandið og aðdráttaraflið milli myndar og áhorfanda átti eftir að verða enn fyrirferðarmeira í list Hannesar þegar á leið.

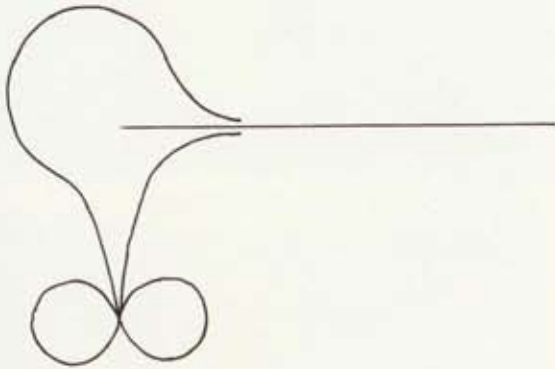
Characters

Although large scale works, such as installations, sculptures, performances and public art are more prominent in Hannes's work, his exhibitions have always been full of delicate objects that perhaps do not attract as much attention but are still a vital part of his art. Folders with texts and drawings or other printed material accompanied many exhibitions. Drawings were prominent in a few others. Monsters and figurines have already been mentioned; but at two exhibitions he displayed a series of drawings called "Manngerðir" (Characters). The drawings were like artistic pictograms that carried a hidden meaning.

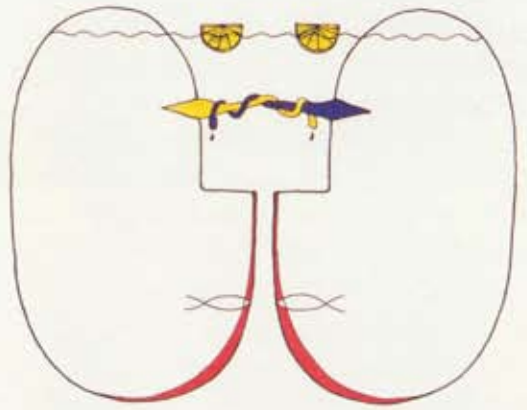
For a period, Hannes was very preoccupied with iconography, such as can be found in tarot cards for example, where simple images can take on the most diverse meanings. The title Characters is like a riddle or a clue to something that lies veiled behind the image, or vice versa; the image can be perceived as a pictorial description of the title. Hannes has described such pictures as "symbolic knots". The knot in itself cannot be undone, which is what makes it so intriguing, challenging us to untie it, thereby releasing what the knot binds together, whatever it may be. The relation and the attraction between picture and spectator was to become an even more important part of Hannes's later work.



The Potens, 1987.



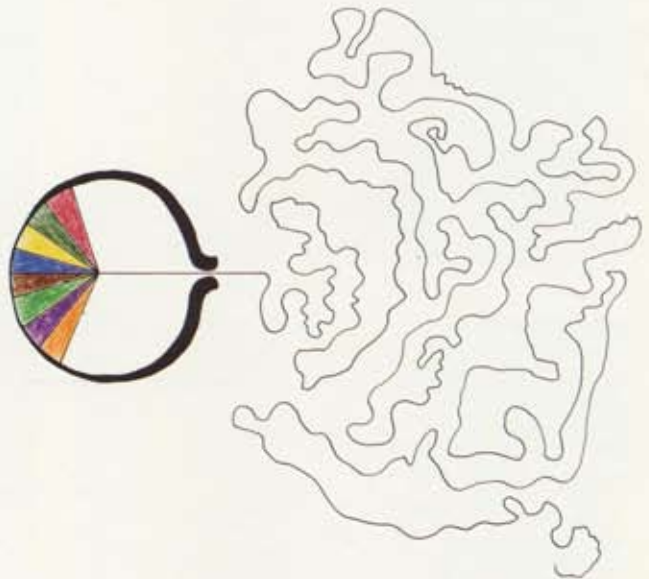
Orði. The Worder, 1987.



The Indulger, 1987.



The Mystifier, 1983.



Upplifarinn. (The Experiencer), 1985.

Skrifað í sandinn

Á sýningu í Nýlistasafninu 1985 sýndi Hannes meðal annars ljósmyndaverk. Þar á meðal var myndaröð með tuttugu og tveimur ljósmyndum af táknum, sem mótuð voru í svartan sand. Hannes notaði tarrotpilinn sem fyrirmynd að verkinu og var hvert tákn í ljósmyndunum nokkurs konar myndræn útfærsla á trompspilum í spilastokkunum. Það sem lá að baki var ekki sú trú að það væri hægt að nota spilin til að spá fyrir um framtíðina, heldur sú hugmynd að hver mynd byggji yfir leyndardómi og að röð slíkra mynda gæti búið yfir takmarkalausum túlkunarmöguleikum. Líta má á tarrotpilinn sem eins konar mikrókosmos sem getur endurspeglað allan heiminn, bæði í fortíð, nútíð og framtíð, a.m.k. í augum þeirra sem eru tilbúnir til að sjá sinn eigin heim í myndheimi spilanna. Myndtáknin á kornóttum ljósmyndum Hannesar eru óræð og hverful, og segja okkur harla lítið, en virðast eiga eitthvað sameiginlegt, eitthvert sameiginlegt viðmið.

Hannes hefur ekki unnið mikið með ljósmyndun sem slíka, þótt ljósmyndir komi fyrir sem hluti af öðrum verkum. Það var helst á fyrstu árunum sem hann vann ljósmyndaverk, en myndaröðin á sýningunni 1985 var síðasta sjálfstæða ljósmynda-verkið sem hann sýndi og jafnframt það víðamesta.

Written in the Sand

A number of photographic works were part of the exhibition at the Nýlistasafn (The Living Art Museum) in 1985. Amongst these was a picture series made up of 22 pictures showing symbols that had been formed in black sand. Hannes used tarot cards as a model for the work, in as far as each symbol in the photographs was a kind of visual rendition of one of the trump cards in the card deck. The work was not motivated by belief in the use of tarot for prophesy, but rather the idea that each picture is a mystery and that a series of such images could possess unlimited possibilities in terms of interpretation. One can look at the tarot cards as a kind of microcosm that reflects the whole world, including all of past, present and future – at least in the eyes of those who are prepared to see their own world reflected in the pictorial world of the cards. The symbolic pictures on Hannes's grainy photographs are unfathomable and fleeting and tell us very little, but seem to have something in common, some common referent.

Hannes has not worked much with photographs as such, though photographs are integrated into other works of his. He mostly used photographs in his early years, the picture series at the 1985 exhibition having been his last and most ambitious photographic work.



0. Fíflíð. *The Fool.*



2. Kvenpresturinn. *The High Priestess.*



6. Elskendurnir. *The Lovers.*



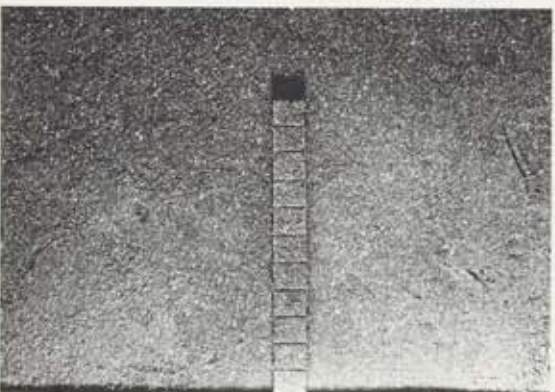
7. Stríðsvagninn. *The Chariot.*



12. Hengdi maðurinn. *The Hanged Man.*



15. Djöfullinn. *The Devil.*



16. Turninn. *The Tower.*



19. Sólin. *The Sun.*

Nafnlaust/Tarottrompin (hluti). *Untitled/ The Tarot Trumps (detail), 1985.*

Ausur

Á árunum 1990 til 92 hélt Hannes þrjár sýningar þar sem hann sýndi ausur útskornar í tré. Hannes notaði hið einfalda form nytjahlutarins sem grunn fyrir tilbrigði við ýmiss konar form og táknþælingar, ekki ósvipað og með figúrunar áður. Ausurnar vísa í íslenska handverkshefð og þá ímynd sem lengi hefur lodað við listamanninn í undirmeðvitund Íslendinga, að hann sé umfram allt hagleiksmaður. Þegar hér var komið sögu var Hannes farn að fá sífellt meiri áhuga á þeim sérstöku aðstæðum sem einkenna íslenskt listalíf og vitund almennings um listmenningu. Hann dregur fram ímyndir sem eru einkennandi fyrir ákveðinn þátt í þessum aðstæðum, sem hafa bein og óbein áhrif á stöðu listamannsins í samfélaginu. Hann blandar gjarnan saman ímyndum úr fortíðinni, eins og t.d. ímyndinni um listamanninn sem hagleiksmann, sem er metinn frekar fyrir handverk en hugmyndaflug.

Á sýningu í Gallerí II árið 1992 sýndi Hannes röð af ausum sem héngu á vegg. Allar voru skornar út úr jafnstórum kubbi, og allar voru með skaft í líki bókar, en að öðru leyti voru þær eins misjafnar og þær voru margar hvað varðar form og lit. Ausur Hannesar rugla reitum milli handverks, hönnunar og listar. Þær bera öll merki handverksmannsins, lúta hönnun nytjahlutarins innan vissra marka, en hafa líka einkenni listaverks, með tjáningu á listrænum hugmyndum listamannsins.

Ladles

Between 1990 and 1992 Hannes mounted three shows in which he exhibited ladles carved out of wood. He used the simple form of a utensil as a basis for variations on different formal and symbolic ideas, not unlike he had previously done with the figurines. The ladles refer to the Icelandic tradition of handicraft and the image that lurks in the Icelandic subconscious - that the artist is first and foremost a craftsman. By this time, Hannes was developing a growing interest in the special conditions that characterize Icelandic artistic life and public awareness of artistic culture. He emphasizes images that are characteristic of a specific factor within these circumstances that have both a direct and indirect effect on the position of the artist in society. He tends to blend together ideas from the past, as, for instance, the concept of the artist as a craftsman, who is valued more for his craftsmanship than for his imagination.

At the exhibition in Gallerí II in 1992, Hannes displayed a row of ladles that hung from a wall. All were carved from equally-sized blocks and all had a handle in the form of a book; yet, in all other ways they were as different as could be, both in terms of shape and colour. Hannes's ladles are at the intersection of the disciplines of handicraft, design, and art. All bear signs of the artisan and bow to the demands of the utensil within certain limits, but also have the characteristic of the artwork, expressing the artistic vision of the artist.



Ausur (hluti). Ladles (detail), 1991-92.



Asia, 1988.



Salt, 1993.

Tálbeitur

Á sýningu í Gallerí II árið 1990 sýndi Hannes í fyrsta sinn myndir sem hann skar út í tré og kallaði tálbeitur og líktust skrautlegum fuglum. Fyrirmyndin að tálbeitunum eru gervifuglar sem skotveiðimenn nota við veiðar á anda- og gæaslóðum. Hér var komin myndlíking fyrir starf listamannsins, sem líkti honum við veiðimann sem beitir brögðum til að lokka bráð sína í gildru. Tilgangurinn er kannski ekki jafn skuggalegur, en samlíking er fólgin í því hvernig listamaðurinn notfærir sér sjónræn áreiti til að lokka til sín áhorfendur.

Í hverju er aðdráttaraflíð fólgið? Hannes virðist róa á svipuð mið og Nietzsche og Freud með því að telja að aðdráttarafl lista eigi sér kynferðislegar rætur. „Það er ekki endilega þessi erótíski þáttur að menn dragist hver að öðrum eða einn líkami að öðrum eða eitt kyn að öðru; heldur að listinni sjálfri. Það einhvers konar erótískt samband á milli verksins og áhorfandans.“ (Sjónþing, 1998, bls. 16)

Hannes hefur gert fjórar útgáfur af tálbeitum og þá síðustu sýndi hann í Þýskalandi 1999. „We-we“ er tignarlegur útskorinn fugl, sem stendur á járnboga, í um það bil sjónarhæð. Við minnstu hreyfingu eða snertingu dúar tálbeitan á járnfjöðrinni. Úr stéli fuglsins hangir skraut með smámyndum, sem hafa ýmsar duldar vísanir í listasöguna. Svartir og rauðir kubbar, sem vísar til ferninga Malevitch, lærleggur, sem vísar til Broodthaers, bolli, sem vísar til útskorinna trjábolla Brancusi, og búmerang, sem vísar til frumstæðra listar. Malevitch, Brancusi, Broodthaers og listamenn frumstæðra þjóða, allt áhrifaríkir veiðimenn listarinnar.

Decoys

At the exhibition at Gallerí II in 1990, Hannes, exhibited for the first time pictures that he had carved out of wood that resembled decorative birds that he called decoys. The models for the decoys were artificial birds that hunters use in duck and goose hunts. This was a metaphor for the artist's work: it compared the artist to a hunter who uses tricks to ensnare his prey. The artist's ultimate intention is perhaps not quite so ominous, but the similarity lies in the use of visual stimulation to lure potential onlookers.

Wherein does the power of attraction lie? Hannes seems to be in agreement with Nietzsche and Freud, in supposing that the attraction of art has sexual roots. "It is not necessarily the erotic factor which is responsible for people's attraction to each other, or one body to another, or one gender to the other; instead, it is the art itself - the type of erotic relationship between the artwork and the viewer." (Sjónþing, 1998, p.16.)

Hannes has produced four versions of the decoys, the last one of which was exhibited in Germany in 1999. "We-we" is a majestic carved bird standing on an iron arch at eye-level. At the slightest movement or touch, the decoy quivers on the iron arch. Decorations of small objects hang from the bird's tail that feature various mystical references to art history. Black and red blocks refer to the squares of Malevitch; a thighbone refers to Broodthaers; a cup to Brancusi's carved wooden cups; a boomerang refers to aboriginal art. Malevitch, Brancusi, Broodthaers and aboriginal artists: all represent influential hunters of art.



Tálbeita IV. Decoy IV, 1999.

Fuglafræði

Tálbeiturenar eru ekki einu fuglarnir sem birtast í myndlist Hannesar. Tvær aðrar fuglategundir, lóan og fálkinn, voru talsvert áberandi í verkum hans á síðasta áratug.

Lóan og fálkinn standa fyrir tvær hliðar á íslenskrri tilveru. Lóan er gulbrúnn farfugl sem heldur sig á láglendi, en fálkinn er grár staðfugl sem heldur sig til fjalla. Hannes hefur notað þessa fugla sem ímyndir um staðbundna menningu. Lóan tengist frekar alþýðlegri þáttum íslenskrar menningar, sveitameningunni, á meðan fálkinn er tengdari borgarlegri hliðum íslenskrar menningar og opinberu valdi.

Í myndröðinni af fálkunum sem Hannes sýndi í sýningarsal Birgis Andréssonar 1995, voru ellefu fálkar skornir út í tré sem stóðu á hillu eins og verðlaunagripir eða bikarar. Þeir voru með skál á hausnum sem var kúffull af kaffi, í laginu eins og fjall.

Lóan kemur víða fyrir, annað hvort ein sér eða sem hluti af öðru verki og Hannes notar hana líkt og þjóðartákn eða landvætti. Hún hefur gjarna tengst hitanum og birtunni og, til að byrja með, ofnunum í list hans. Hannes hefur jafnvel notað lóuhöfuðið sem nokkurs konar vörumerki á ausur, ofna, skjaldarmerki, og aðra hluti sem hann hefur notað í list sinni.

Ornithology

The decoys are not the only birds that appear in Hannes's artwork. Two other kinds of birds, the golden plover and the falcon, have also been prominent in his work over the last decade.

The golden plover and the falcon represent the two sides of Icelandic existence. The golden plover is a golden brown migratory bird that keeps to the lowlands, while the falcon is a grey resident bird that inhabits the mountains. Hannes has used these birds as representatives of local culture. The golden plover has associations with the popular aspect of Icelandic culture - rural culture - while the falcon is associated with the urban side of Icelandic culture and authority.

The falcon picture sequence, which Hannes exhibited at Birgir Andrésson's gallery in 1995, was made up of 11 falcons carved out of wood, standing on a shelf like trophies. They had bowls on their heads that were filled to the brim with coffee, in the shape of a mountain.

The golden plover appears widely, either by itself or as part of other work, and Hannes uses the bird as a national emblem or an Icelandic mythological being. The bird has often been associated with heat and light and, to begin with, to the stoves in his art. Hannes has even used the head of the golden plover as a logo of sorts on ladles, stoves, blazons and other items he has used in his artwork.



Nafnlaust. Untitled, 1995.



Lóa. Golden Plover, 1992.

Gallerí II

Á árunum 1989 til 1994 starfrækti Hannes sýningarsal í húsi við Skólavörðustíg 4a, þar sem hann býr, og kallaði Gallerí II (borið fram, gallerí einn einn). Þetta var einn virkasti sýningarsalurinn í borginni á þessum árum og þar sýndu margir af fremstu íslensku listamönnum samtímans, auk margra góðra erlendra gesta. Þeirra á meðal var franskur listamaðurinn Daniel Buren, sem kom hingað á Listahátíð í samvinnu við Listasafn Íslands, og gerði m.a. eftirminnilegt útilista- verk á Skólavörðustígnum, sem fólst í því að smíða falska framhlið á hús gallerisins í röndóttum litum, eins og einatt þegar Buren á í hlut. Galleríið var einnig vettvangur margra af eftirminnilegustu einkasýningum Hannesar hér á landi.

Það er ástæða til að minnast á athafnir Hannesar utan sjálfrar listsköpunarinnar, því persóna og athafnir Hannesar hafa oft verið áberandi í íslensku myndlistarlífi. Hann var um tíma gagnrýnandi, og hefur oft tekið upp penna um málefni listamanna, tekið þátt í félagsmálum, átt þátt í því að reka sumarskóla, og svo mætti áfram telja.

Oft hefur staðið styr um Hannes og hann hefur verið óhræddur við að lenda í samstuði við kollega og aðra sem tengjast menningarmálum í litlu samfélagi. Þessi hlið á Hannesi hefur haft sitt að segja við að móta hugmyndir manna um myndlist hans. Þetta er líka í takt við þær áherslur sem eru í myndlist hans sjálfs, þar sem aðstæður og möguleikar listamannsins til listsköpunar í sínu staðbundna umhverfi eru í brennidepli.

Gallerí II

Between 1989 and 1994, Hannes managed an art gallery called Gallerí II in his house of residence on Skólavörðustígur 4a. At the time it was one of the most active galleries in Reykjavik and many of the leading Icelandic artists exhibited there, as did a number of foreign visiting artists. Amongst them was French artist Daniel Buren, who attended the Reykjavik Arts Festival organised in collaboration with the National Gallery of Iceland. Buren created, amongst other things, a memorable piece of outdoor art in Skólavörðustígur that consisted of crafting an artificial front onto the gallery, in Buren's typically striped colours. The gallery was also the venue for some of Hannes's most memorable private exhibitions.

There is reason to mention Hannes's activities outside of the artistic creation itself, for Hannes and his activities, have often been prominent in Icelandic artistic life. He worked as a critic for a period of time, and he has often published articles on issues relating to artists. He was involved in community matters and played a role in running a summer school, among other things.

Hannes has often been the centre of dispute, as he has been unafraid of confronting colleagues and others involved in the cultural sector in a small society. This side of Hannes has influenced the public's reception of his art. This is also consistent with the emphasis encountered in his own artwork, which often focuses on the social conditions and opportunities that affect the work of the artist in his/her local environment.



Galleri 11. Skilti. Sign, 1989.



Gallery 11. Daniel Buren, 1992.

Giftingar á Mokka

Einhver umdeildasta sýning Hannesar var haldin á Mokka árið 1994. Það sem fór mest fyrir brjóstið á kaffihúsagestum voru tvær stórar ljósmyndir sem héngu gengt afgreiðsluborðinu. Þær voru reyndar klipptar saman úr nokkrum myndum. Önnur sýndi Kristján Guðmundsson myndlistarmann sem hélt á steini í annarri hendi en pappírörk í hinni, og var með höfuð Beru Nordal, sem þá var forstöðukona Listasafns Íslands. Hin ljósmyndin var af Erró sem hélt á laxi og stöng, en með höfuðið af Huldu Valtýsdóttur, sem þá var formaður menningarmálanefndar Reykjavíkurborgar. Undir myndunum stóð textinn „Íslensk samtímalegheit 1993“. Áður en að sýningunni kom hafði Hannes verið að skrifa um myndlist í DV og Morgunpóstinn og farið mikinn, m.a. um áform um að reisa safn um listaverkagjöf Errós á Korpúlfsstöðum. Myndirnar voru því túlkaðar sem bitrar píllur til þeirra sem komu fram á myndunum.

Allt annað á sýningunni féll í skuggann af ljósmyndunum. En það sem setti mestan svip á sýninguna var loftið á Mokka, sem var þakið uppblásnum blöðrum með sömu figúrur áprentaðar og í ljósmyndaverkinu.

Á sýningunni var einnig að finna ýmislegt sem kom kunnuglega fyrir sjónir úr list Hannesar. Á einum veggnum var grátt höfuð af fálka með rauðan tening sem hékk í keðju úr hálsinum, og við hliðina á honum lóa með svörtum teningi. Á hillu var ausa með ýmsum táknum, handfangið var eins og reistur limur með burstirnar af Korpúlfsstöðum í rauðu. Á vegg yfir stiganum var útskorinn trékarl. Á vegg voru fjórir bollar skornir út í tré, en Hannes hafði sem fyrirmynd sams konar bolla eftir rúmenska meistarann Constantin Brancusi. Á einum bollanum var máluð eftirmynd af málverki Jóns Stefánssonar af lómum. Í útskorinni skál voru blöðrur eins og þær sem héngu neðan úr loftinu, sem hægt var að kaupa fyrir andvirði eins kaffibolla.

Sýningin var, eins og titt er um sýningar Hannesar, uppfull af margræðum vísunum í íslenska menningu, heimslistina og dægurmál.

Marriages at Mokka

One of Hannes's most controversial exhibitions was held in café Mokka in 1994. Two large photographs hanging opposite the counter caused quite a stir. In actual fact, they were collages made from several pictures. One showed artist Kristján Guðmundsson, holding a stone in one hand and a sheet of paper in the other and his head substituted by the head of Bera Nordal, who, at the time, was the director of the National Gallery of Iceland. The other photograph was of artist Erró holding a salmon and fishing rod, sporting the head of Hulda Valtýsdóttir, who, at the time, was chairing the Reykjavik Committee on Cultural Affairs. Beneath the pictures it read: "Íslensk samtímalegheit 1993" (Icelandic Contemporaneity 1993). Before the opening of the exhibition, Hannes had written fervent articles about art in the local newspapers DV and Morgunpósturinn. One of the issues he criticised was a proposal to erect a museum at Korpúlfsstaðir for a body of work donated by Erró. The pictures were thus interpreted as a bitter pill for those depicted.

The photographs eclipsed everything else at the exhibition. What visibly set the scene, however, was the ceiling at the café. It was covered with inflated balloons showing the same figures as featured in the photographic works.

Familiar elements of Hannes's art were there as well. On one wall was a grey falcon's head with a red cube hanging on a chain from its neck, and by its side was a golden plover with a black cube. A ladle stood on a shelf laden with various symbols, its handle like an erect penis with the red profile of the Korpúlfsstaðir building. Over the stairs hung a carved wooden figure. On another wall there were four cups carved out of wood, modelled on similar wooden cups by Romanian master Constantin Brancusi. One cup featured a likeness of a well-known painting of loons by Jón Stefánsson. Balloons, like those hanging from the ceiling, were stored in a carved bowl and could be bought for the same price as a cup of coffee.

The exhibition was, as was often the case with Hannes's exhibitions, full of ambiguous references to Icelandic culture, the art world, and current affairs.



Giftingar. Marriages, 1994.

Litabúningurinn

Árið 1994 var Hannesi boðið að kenna við Listaakademiuna í Osló. Fyrsta daginn mætti hann í albúningi sem huldi hann algjörlega, með götum fyrir augu, nasir og munn. Búningurinn var saumaður saman af mislitum ferningsbútum. Þannig kenndi hann allan daginn frammi fyrir furðu lostnum norskum listastúdentum. Þeir tóku þessu vel til að byrja með og reyndu að láta ekki á neinu bera, en smám saman fór múnderingin í taugarnar á þeim, og þeir tjáðu Hannesi seinna að ef hann hefði mætt þannig aftur daginn eftir hefðu þeir gert uppsteyt.

Að vera hulinn frá toppi til tår þannig að öll sérkenni séu falin, er andhverfa þess að vera nakinn. En svo undarlega vill til að það vekur ekki ósvipuð viðbrögð. Það þykir óþægilegt og vandræðalegt, þó að reynt sé að láta ekki á neinu bera. Hulin persóna er á staðnum, en þó ekki, því það er ekki hægt að þekkja hana af neinu. Þetta er eins og að koma fram sem staðgengill fyrir sjálfan sig.

Hannes notaði albúninginn við fleiri tækifæri. Ári síðar, þegar honum var boðið að sýna í Nova Scotia í Kanada, mætti hann á opnunina í gráum albúningi. Og þegar hann tók þátt í samsýningu í Rostock skokkaði hann í albúningi á hverjum degi um götur borgarinnar, í nýjum lit í hvert sinn.

The Colour Costume

In 1994 Hannes was invited to teach at the Academy of Arts in Oslo. On the first day he showed up wearing a coverall that only left uncovered little holes for the eyes, nose, and mouth. The costume was sewn together from differently coloured square patches. Hannes taught all day in this attire in front of stunned Norwegian art students. They took it well to begin with and, in fact, acted as if nothing was amiss; but, gradually, the outfit got on their nerves and they later told Hannes that if he had returned the next day wearing the suit, there would have been trouble.

To be concealed from top to toe so that all distinguishing features are obscured from view is the complete opposite of being naked. Yet strangely enough, it provokes a similar reaction, creating a sense of unease and embarrassment while trying to keep one's composure. A concealed person is there, and yet not there, since the person can't be recognized. It is like appearing as a substitute for oneself.

Hannes used the coverall on other occasions. A year later, when he was invited to exhibit in Nova Scotia, Canada, he arrived at the inauguration in a grey coverall. And, when he took part in a joint exhibition in Rostock, he jogged the streets of the town wearing coveralls, a different colour every day.



Body-Identity, 1993.

Ofnar og íslenski ylurinn

Ofnar, ekki ímynd þeirra, eftirmynd eða tákni, heldur raunverulegir, brúklegir ofnar, hafa verið eitt af einkennismerkjum Hannesar. Reyndar er nú svo komið að hann er farinn að framleiða ofna fyrir markað undir vörumerkinu Vafurlogi.

Fyrsti eiginlegi ofninn sem Hannes hannaði sjálfur var á sýningu í Hallormsstaðaskógi 1995. Þar byggði hann skúr í skógarrjóðri og inni í honum var ofn í líki kampavínstappa, sem smíðaður var úr oliutunnu.

Í Nýlistasafninu 1995 var Hannes með sýningu í SÚM-sal Nýlistasafnsins, sem hann kallaði „Hlýja“. Þar var koksgrár ofn steiptur úr pottjárni og úr honum lá strompur út um þakgluggann. Fyrir framan ofninn voru tvær raðir af trjábekkjum og veggir salarins voru þaktir veggfóðri með áprentuðu viðarmynstri, eins og til að gefa þá tilfinningu að áhorfandinn væri staddur í fjallakofa eða sánu. Ofninn sjálfur var hnöttóttur en óreglulegur í laginu, eins og steinn. Hann stóð ofan á svörtum teningi. Steinninn er enn ein ímyndin sem oft kemur upp og stendur hér fyrir náttúruna eða landið, sem gefur frá sér hita. Ylurinn er aðdráttaraflíð sem dregur fólk til sín.

Stoves and the Icelandic Warmth

Stoves – not their image, representation or symbol but real and operable stoves - have been one of the characteristic features of Hannes's work. In fact it has even got to the stage that he has started manufacturing stoves for the market under the trade name Vafurlogi.

Hannes designed his first full-fledged stove for an exhibition in Hallormsstaður in 1995. He built a shed in a clearing in the forest and in the shed stood a stove crafted from an oil barrel in the shape of a champagne cork.

At the Nýlistasafn (The Living Art Museum) in 1995 Hannes held an exhibition in the SUM-room, which he called "Hlýja" (Warmth). In this room was a coke-grey stove made from cast iron, out of which rose a chimney that extended through the roof window. In front of the stove were two rows of wooden benches while the walls of the room were lined with wallpaper displaying a wood pattern, so as to give the viewer the feeling of being in a mountain hut or sauna. The stove itself was globular yet irregular in form, like a stone. It was mounted on a black cube. The stone is yet another image that frequently appears in Hannes's work and here it represented the nature or the land, which emits heat. Warmth is a force that attracts people.



Hljá. Warmth, 1997.

Fjölfeldi

Hannes hefur allan sinn feril átt vanda til að láta ýmsa smærri muni fylgja sýningum sínum, nokkurs konar minjagripum um sýningarnar. Stundum hefur þetta verið prentað efni en einnig litlir munir sem hann hefur látið fjöldaframleiða, eða hefur framleitt sjálfur í miklu magni. Oft eru verkin sjálf líka gerð úr fjöldamörgum siendurteknum einingum, stundum nákvæmlega eins, eða með einhverjum tilbrigðum. Framleiðsla sem þessi á litlum munum í stóru upplagi hefur verið kölluð fjölfeldi, sem þýðing á enska orðinu multiples, og hefur verið álitin listræn tækni eða miðill í sjálfu sér.

Hannes hefur látið gera áprentaða skyrtuboli og blöðrur, og eitt sinn fékk hann sælgætisgerðina Nóa Sírius til að gera fyrir sig konfekt með lóutákninu. Á sýningu í galleríi Birgis Andréssonar 1995 lét hann útbúa vasaklúta með mynd af krökkum í þjóðbúningum, sem hann tók úr fjölfraeðibók fyrir börn, með áletruninni „Target group“.

Stundum verður framleiðslan á fjölfeldunum hluti af verkinu sjálfu, eins og í gjörningi sem hann var með í Björgvin í Noregi 1997. Þar birtist hann á mismunandi stöðum í borginni með kerru sem var hlaðin verkfærum og trékubbum og tók til við að skera litlar figúrur úr tré sem hann bauð síðan til sölu, eins og farandiðnaðarmaður aftan úr miðöldum. Krakkar hópuðust í kringum hann, enda voru figúrnar sem hann skar út eins og lítil leikföng. Eftir nokkra stund á hverjum stað festi hann á sig vængi klifraði upp á kerruna og blakaði þeim eins og engill. Því næst pakkaði hann saman og hélt af stað með kerruna á næsta áfangastað í borginni.

Multiples

Throughout his artistic career, Hannes has been in the habit of letting various small items accompany his exhibitions as souvenirs of a sort. Sometimes this has been printed material, but there have also been other small items that he either arranged to have mass-produced or that he manufactured himself in copious amounts. His own works are also often created from many repeated units, which are either exactly the same or else display some variation. Such manufacturing of small items in large numbers has been called "multiples" and is considered an artistic medium in itself.

Hannes has made editions of printed T-shirts and balloons. Once he arranged for the confectionery company Nóa-Sírius to make confectionery for him with the golden plover symbol. At an exhibition in Birgir Andrésson's gallery in 1995, he had pocket handkerchiefs printed with pictures of children in national costumes (which he obtained from a children's encyclopaedia) with the words "Target group" printed on them. Sometimes the manufacturing of multiples has become part of the work itself, as in the performance he staged in Bergen, Norway, in 1997. Hannes would appear in various parts of the city with a cart that was full of tools and wooden blocks, and then he proceeded to carve out little wooden figurines which he offered for sale like a travelling artisan from the Middle Ages. Children gathered around him, as the figurines that he carved out were like little toys. After some time in each place, he would put on a pair of wings, climb onto the cart and flap his wings like an angel. That done, he would pack everything together and trot off with the cart to the next location.



Upp. Up, 1997.



*Með tungunni (fjölfeldi).
With the Tongue (multiple), 1995.*



Sweet (fjölfeldi, multiple), 1994.

Garðhýsið í Rostock

Á undanförunum árum hefur færst í vöxt að Hannes sýni erlendis, meðal annars í Þýskalandi, Hollandi, Kanada, Frakklandi, Austurríki, Írlandi, Póllandi og Svíþjóð. 1996 tók Hannes þátt í Ostsee-tvíværingnum í Rostock í Þýskalandi. Þar reisti hann heilt hús í skúlptúrgarði Kunsthalle byggingarinnar, nokkurs konar garðhýsi. Árið áður hafði hann tekið þátt í samsýningu í Hallormsstað sem hét „Botngróður“ og reisti þar skúr með ofni í, en í Rostock tók hann þessa hugmynd skrefinu lengra.

Inni í hvítu húsinu var svartur ofn steypur úr pottjárni. Á rekka innandyra hékk fjöldi búninga í mismunandi litum, svipuðum þeim sem hann hafði áður notað í Osló og Kanada. Fimm dögum fyrir opnun sýningarinnar byrjaði Hannes á því að klæða sig í einn búninginn. Því næst kveikti hann upp í ofninum og skokkaði síðan út úr húsinu og um götur Rostock í um klukkutíma. Þessa æfingu endurtók hann tvisvar á dag í ellefu daga, þar til fimm dögum eftir sýningaropnun. Hlaupandi maðurinn er hér ímynd listamannsins sem hleypur um meðal almennings eins og boðberi.

Eftir sýninguna í Hallormsstaðaskógi hefur Hannes notað hús sem eins konar miðil fyrir verk sín, á svipaðan hátt og ausurnar áður. Með húsa-smíðunum er Hannes að spila á hin óljósu mörk milli nytjalistar og myndlistar. Þau eru smíðuð og hönnuð eins og hús, en hafa ekkert notagildi frekar en listaverk. Húsin gefa Hannesi einnig tækifæri á að meðhöndla sýningarrýmið og stjórna því eftir eigin geðpótta, án þess að vera háður kringumstæðum hverju sinni.

The Rostock Pavilion

In recent years Hannes has exhibited extensively overseas, including Germany, the Netherlands, Canada, France, Austria, Ireland, Poland, and Sweden. In 1996 Hannes participated in the Ostsee-biennial in Rostock, Germany. He built a complete house, a type of pavilion, in the sculpture garden of the Kunsthalle. The previous year he had participated in a joint exhibition in Hallormsstaður that was entitled "Botngróður" (Undergrowth) where he had erected a shed containing a stove, but in Rostock he took the idea a step further.

Inside the white house was a black stove made of cast iron. On a rack inside the house hung several coveralls in various colours, similar to those he had used earlier in Oslo and Canada. Five days prior to the opening, Hannes began his day by putting on a coverall. Then he kindled the stove and jogged out of the house and around the streets of Rostock for an hour. He repeated this exercise twice a day for 11 days, until five days after the exhibition opening. Here the runner is an image of the artist who runs amongst the general public like a messenger.

Since the Hallormsstaður exhibition, Hannes has used buildings as a kind of medium for his work, in a similar way to the ladles he had used earlier. In constructing houses, Hannes is playing within the intersection between craftsmanship and art: Hannes's constructions are built and designed like houses but have no more practical value than a work of art. The buildings also give Hannes the opportunity to control the exhibition space, without having to be dependent on the local situation each time.



Rostock verkið. The Rostock Piece, 1996.

Bláar blöðrur í Hollandi

1994 var Hannes með gjörning í Quartair Gallerie í Hollandi. Þegar inn kom í sýningarsalinn hafði hluti hans verið fylltur með uppblásnum bláum blöðrum frá gólfi til lofts. Þetta svæði var u.þ.b. fimm metrar á kant á miðju gólfinu, og myndaði bláan tening. Hannes birtist í salnum við opnun sýningarinnar og gekk að spjóti sem stóð lóðrétt upp úr gólfinu. Hann setti á sig appelsínugulan hjálm sem stóð á spjótinu. Hjálmurinn var alsettur táknmyndum, fiskur stóð fram úr hjálminum og aftan á hnakkanum var opin bók. Ofan á hjálminum var tunga með gullmola. Sitt hvoru megin stóð „Saga/Champagne“. Hannes þreif spjótið og réðst á blöðurnar, hvarf inn í blöðrustaflann og byrjaði að sprengja þær. Hann linnti ekki látum fyrr en um 45 mínútum seinna að allar blöðurnar lágu í valnum. Þá boraði hann gat í gólfið fyrir spjótið, tók af sér hjálminn og setti ofan á spjótsoddinn og gekk á brott.

Það er nokkuð einkennandi fyrir gjörninga Hannesar að þeir eru sambland af leik og alvöru. Að sprengja blöðrur, leika sér með blöðrur, er barnagaman. En þegar ráðist er af offorsi á ótal margar blöðrur með tilheyrandi taugatrekkjandi hávaða, verður útkoman árás á velsæmi og hófstillingu.

Blue Balloons in the Netherlands

In 1994 Hannes staged a performance at Quartair Gallerie in the Netherlands. He filled part of the exhibition space with blown-up blue balloons from floor to ceiling. The side of the area measured approximately five metres, forming a blue cube. At the opening Hannes suddenly appeared in the room and walked up to a spear that stood up vertically from the floor. He took an orange helmet that was mounted on the spear and put it on. The helmet was covered in symbols: on the front there was a fish while at the back, on the nape, was an open book. On top of the helmet was a tongue with a gold nugget. On either side read "Saga/Champagne". Hannes seized the spear, disappeared into the sea of balloons and attacked them with his weapon, exploding them with great clamour. He continued for about 45 minutes until all the balloons lay in tatters on the floor. He then drilled a hole in the floor for the spear, took off the helmet, placed it back on the tip of the sword, and walked away.

This combination of frivolity and gravity is fairly characteristic for Hannes's performances. To burst balloons or play with balloons is child's play. But when feverishly attacking innumerable balloons creating nerve-wracking noise, the outcome is an attack on respectability and moderation.





Nafnlaust. Untitled, 1994.

Svart/hvitt

Við Vesturgötu var um tíma starfræktur sýningar-salur sem gekk undir nafninu Gallerí 20m², lágreist og fermetrafátt sýningarrými í bakhúsi. Árið 1997 var Hannes með innsetningu og myndbandsverk sem hann kallaði „Svart/hvitt“. Þegar inn í salinn kom blasti við svartur teningur, með útskornu sæti. Uppi í horni var sjónvarp sem sýndi Hannes sem auðsýnilega hafði setið í sætinu þegar myndin var tekin, kviknakinn, með hvíta, krullóttu hárkollu. Myndbandið var frekar viðburðasnautt, því Hannes sat hreyfingarlaus í sætinu og starði í myndavélina, ef undan er skilið að hann ók sér í sætinu til að skipta um stellingu.

Verk Hannesar eru oft afar margbrotin og margræð, en stundum þarf að taka eftir því sem er augljóst. Heiti verksins leggur út frá andstæðunni milli svarta litarins og hvíta litarins. Á myndinni situr hvítur maður með hvíta hárkollu á svörtu sæti sem er í laginu eins og rúmfræðilegur teningur. En þótt við séum ekki í neinum vandræðum með að stilla svörtum lit og hvítum lit upp sem hugtakalegum andstæðum og innbyrðis tengdum, þá vefst fyrir okkur að líta á hvítan mann eða hvíta hárkollu sem andstæðu við svart sæti eða svartan tening. En þetta er einmitt það sem myndlistarmaður þarf að eiga við – sýnilegt birtingarform hlutanna gerir alla skýra afmörkun hugtaka vandræðalega.

Black/White

For a while a gallery that went under the name of Gallerí 20m² was located at Vesturgata; it was a low-ceilinged, cramped gallery space in a back house. In 1997 Hannes set up an installation and video work there, which he called “Svart/hvitt” (Black/White). On entering the room, the viewer came across a black cube with a carved seat. Up in a corner was a television set that showed Hannes - who had obviously been sitting in the seat when the video was made - stark naked, wearing a white curly wig. The video was rather lacking in action as Hannes sat motionless in the seat and stared at the camera; he did however shift in the seat from time to time to change position.

Hannes's works are often complicated and ambiguous, but sometimes one has to notice the obvious. The name of the work stems from the contrast between the black colour and the white colour. The video shows a white man with a white wig in a black seat in the form of a geometrical cube. And, although we are not in any trouble in imagining black and white colour as conceptual, albeit interrelated, opposites, it is not as simple to perceive a white man or a white wig as a contrast to a black seat or black cube. But this is exactly what the artist needs to tackle – the visible representation of things renders all clear distinction of such concepts problematic.





Svart/hvitt. Black/White, 1997.

Sýningartjaldið í París

Frakkar efndu til mikillar sýningar á norrænni samtímalist árið 1997, í einu helsta listasafni Parísarborgar, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Á sýningunni voru nokkrir íslenskir listamenn og þar á meðal Hannes. Framlag Hannesar var nokkurs konar sýningartjald sem stóð inni í einum salnum, og kallaði hann verkið „Framework“. Þótt líta mætti á sýningartjaldið sem sjálfstætt verk, þá gegndi það auk þess því hlutverki að vera vettvangur fyrir sýningu inni í sýningunni. Hannes hafði verið fenginn til að útbúa eins konar safnadeild fyrir sýningarsal í Hamborg, Gallerie für Landschaftskunst, sem Anna Guðjónsdóttir og Till Krause reka, og sem yrði umgjörð fyrir verk listamanna á vegum gallerísins. Þó nokkur fjöldi þýskra listamanna sýndi í þessu farandssafni sem Hannes útbjó. Árið 2000 var „safnið“ sýnt í endanlegri mynd í sýningarsalnum Deichter Hallen í Hamborg á stórri sam-sýningu sem hét „Hauschau“.

Enn á ný komu fram kunnuglegar tákmyndir úr fyrri verkum Hannesar. Húsið var gert úr tré, með tjaldhimni. Byggingin stóð ofan á stultum úr kampavínsflöskum og sneru flöskurnar á hvolf. Kampavínsflöskurnar tákna hámenningu og hátíðarbrag, sem í þessu tilviki halda öllu uppi. Inni í miðju húsinu var grár steinn hinnar íslensku náttúru, og upp úr honum stóð súla sem hélt uppi tjaldinu. Efst á súlunni var hlaupandi maðurinn, ímynd listamannsins, eins og vindhani. Tjaldið var saumað saman úr marglita dúkum. Grútarlampar stóðu á súlunum inni í tjaldinu og logaði á þeim á opnuninni.

The Pavilion in Paris

In 1997 the French held a major exhibition of Nordic contemporary art in one of the most important art museums in Paris, the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Several Icelandic artists, including Hannes, exhibited at the show. Hannes's contribution, entitled "Framework", was a pavilion that stood in one of the rooms. Although the pavilion could be considered a work in itself, it also served the role of being a venue for an exhibition within the exhibition. Previously Hannes had been asked to devise a type of museum division for a gallery room in Hamburg, Gallerie für Landschaftskunst (run by Anna Guðjónsdóttir and Till Krause), which was supposed to be a kind of setting for the work of the gallery's artists. A substantial number of German artists exhibited in this travelling museum devised by Hannes. In the year 2000, the museum was shown in its final form in the Deichter Hallen gallery room in Hamburg at a large joint exhibition called "Hauschau".

Once again, recognizable symbols from Hannes's previous works appeared. The wooden construction had a canopy and stood on stilts made from champagne bottles that were turned upside down. The champagne bottles stand for high culture and pomp, which, in this case, are meant to "support" everything. In the middle of the building was the grey stone of the Icelandic nature, and out of it rose a pillar that held up the pavilion canopy. At the top of the pillar was the running man, the image of the artist, playing the role of a weather vane. The canopy was sewn together from multi-coloured cloth. Oil lamps stood on pillars inside the pavilion, and burned at the inauguration.



Framework, 1998.

Útilistaverk og skúrar

Á síðustu árum hefur Hannes fengist nokkuð við gerð utilistaverka og má í því sambandi nefna framlag hans á sýningunum „Botngróður“ í Hallormsstað 1995, Kristnitökuhátíð í Skálholti 1997, Ströndin í Reykjavík 2000 og Dyggðirnar sjö á Þingvöllum sama ár.

Síðastnefnda sýningin var í tengslum við Kristnihátíðarárið 2000 og voru listamenn fengnir til að leggja út frá dyggðunum sjö og sýna verk sín í Almagnagjá. Í verki sínu lagði Hannes út frá dugnaði. Hann reisti skúr, eða fiskihjall. Ofan á honum var fiskikar á hvolfi og upp úr því turnspíra, þannig að formið á byggingunni var líkt kirkju eða basilíku. Utan á hjallinum voru lógó ýmissa stærstu fyrirtækja landsins. Á stöng upp úr fiskikarinu stóð gulur drýsildjöfull, eða fjanda-fæla, eins og tíðkaðist á miðaldakirkjum. Við hjallinn var tengd vindrafstöð sem framleiddi rafmagn án afláts og lýsti upp drýsildjöfulinn og ljósaskilti sem var inni í hjallinum, sem á stóð „Hollywood“ bleiku lettri.

Með þessu margbrotna verki hafði Hannes brætt saman ýmiss konar táknmyndum fengnum úr því samfélagslega umhverfi sem við hrærumst í og þeim ímyndum sem tengjast dugnaði og iðjusemi í samtímanum.

Verkið á Strandlengjusýningunni var sömuleiðis margbrotið og ekki ósvipað að uppbyggingu. Skúrinn var gerður úr bárujárni, mjór en hár og gegndi því hlutverki að vera útsýnisturn fyrir ferðamenn, sem varði þá fyrir veðri og vindum á meðan þeir virtu fyrir sér útsýnið yfir sundin blá. Í staðinn fyrir þak var fiskabúr fyllt með vatni og upp úr turninum stóð vindhani í líki fisks.

Gunnar J. Árnason

Outdoor Works and Sheds

In recent years Hannes has experimented with outdoor art, for example at the exhibition “Botngróður” (Undergrowth) at Hallormsstaður in 1995, “Kristnitökuhátíð” (the Christianity/Christianisation Festival) in Skálholt in 1997, “Ströndin í Reykjavík” (The Reykjavik Coastline) in 2000 and, the same year, “Dyggðirnar Sjö” (The Seven Virtues) at Þingvellir, to name a few. For the latest exhibition artists were invited to create a work of art that represented one of the seven virtues and show the finished work in Almagnagjá. Hannes based his work on diligence. He built a fish shed. On top of the shed was an upturned fish tub and from there rose a spire, so the building resembled a church or a basilica. The outside of the shed was covered in the logos of some of Iceland's largest companies. On a pole that extended from the fish tub stood a yellow demon, or gargoyle, as can be found on medieval churches. A wind turbine connected to the shed continuously produced electricity, thus providing energy to light up the demon and a sign inside the shed, on which “Hollywood” was written in pink letters.

With this complex work, Hannes fused together various symbols, extracted from our social environment, and combined them with ideas associated with diligence and industriousness in contemporary society.

The work at the Coastline exhibition was also complex and not dissimilar in set-up. The shed, narrow but tall, was made from corrugated iron and was intended as a viewing tower for tourists, protecting them from wind and rain so they could enjoy the view of the coast. The roof was replaced by a fish tank filled with water, and from the tower stood a weather vane in the shape of a fish.

Gunnar J. Árnason



Dugnaður. Dexterity, 2000.



In Iceland Fish is Important so is the Tongue, 2000.

Hannes Lárusson

Fæddur/born 1955.

Menntun/Education

- 1975-77 Myndlista- og handiðaskóli Íslands.
- 1977-79 The Vancouver School of Art, Canada.
- 1982-83 The Whitney Museum Independent Study Program, New York.
- 1984-86 Háskóli Íslands. B.A. Heimspeki.
- 1986-88 Nova Scotia College of Art and Design, Canada. M.F.A.
- 1996-98 K.H.Í., Uppeldis- og kennslufræði. Kennsluréttindi.

Helstu einkasýningar/Selected one man exhibitions

- 1977 Gallery " ", Iceland.
- 1979 Galleri SG. 7, Reykjavík, Iceland.
- 1980 Galleri SG. 7, Reykjavík, Iceland.
- 1981 Rauða húsið, Akureyri, Iceland.
- 1982-83 The Whitney Studio (Installations 1-6), New York, USA.
- 1983 Gallery Luði Tyrri, Reykjavík, Iceland.
- 1984 „Hin margvíslega meðvitund“, Studio Einholt 8, Reykjavík, Iceland.
- 1984 „Það er gott að það eru til listamenn“, Nýlistasafnið/The Living Art Museum, Reykjavík, Iceland.
- 1985 Nýlistasafnið/The Living Art Museum, Iceland.
- 1986 „Leið augans“, Galleri Slúnkaríki, Ísafjörður, Iceland.
- 1987 Kunsthallen Brandts Klædefabrik, Odense, Denmark.
- 1988 Anna Leonowens Gallery, Halifax, N.S., Canada.
- 1990 Galleri 11, Reykjavík, Iceland.
- 1992 Galleri 11, Reykjavík, Iceland.
- 1992 Galleriet, Växjö, Sweden.
- 1993 Gallerí Gangur/Gallerí Corridor, Iceland.
- 1994 Acadia Univ. Art Gallery, Wolfville, N. S., Canada.
- 1994 „Giftingar“, Mokka, Reykjavík, Iceland.
- 1995 Gallerí Birgir Andrésson, Reykjavík, Iceland.
- 1997 Gallerie für Landschaftskunst, Hamborg, Germany.
- 1997 „Svart/hvitt“, Gallerie 20m², Reykjavík, Iceland.
- 1997 „Hljá“/“Warmth“, Nýlistasafnið/The Living Art Museum, Iceland.
- 1998 Sjönping Hannesar Lárussonar, Gerðuberg, Iceland.
- 1999 “we-we”, Gallerie für Landschaftskunst, Hamborg, Germany.
- 1999 Safnasafnið, Svalbarðsströnd, Iceland.
- 2001 „Vafurlogi“ Gallerie für Landschaftskunst, Hamborg, Germany.
- 2001 Viðarofnar, Epal, Reykjavík, Iceland.
- 2002 „Hús í hús“/“Door to door“ Listasafn Reykjavíkur/Reykjavík Art Museum.

Helstu samsýningar/Selected group exhibitions

- 1978 Galleri SÚM, Reykjavík, Iceland.
- 1979 Experimental Environment II, Iceland.
- 1981 Trondhjems Kunstforening, Trondhjem, Norway.
- 1981 “20 Life Projects”, Stockholm, Sweden.
- 1983 “Photography as Art”, Sveaborg, Finland.
- 1983 „Verið velkomin“, Kjarvalsstaðir/Reykjavík Art Museum, Iceland.
- 1986-87 “From Miklatún to Manhattan”, Norway, Sweden, Finland.
- 1987 „Svarta skýið“/“The Black Cloud“, Kjarvalsstaðir, Reykjavík, Iceland.
- 1989 Nýlistasafnið/The Living Art Museum, Reykjavík, Iceland.
- 1991 „Ungir listamenn“, Listasafn A.S.Í. Reykjavík, Iceland.
- 1992 “Nordic Sculpture in the Park”, Göteborg, Sweden.

- 1993 Ujazdowski Castel, Warsaw, Poland.
 1994 "Three Icelandic Artists", Quartair Galerie, Den Haag, Netherlands.
 1995 Heilsustofnun NLFÍ, (með Þorbjörgu Pálsdóttur), Hveragerði, Iceland.
 1996 Ostsee-Biennale 1996, Kunstahalle Rostock, Germany.
 1997 „Kristnitaka“, Skálholt, Iceland.
 1998 "Nuit blanche", Musée d'Art modern de la Ville de Paris, France.
 2000 "HausSchau", Deichtorhallen, Hamborg, Germany.
 2000 „Strandlengjan 2000“, Reykjavík, Iceland.
 2000 „Dygðirnar sjö að fornu og nýju“, Þingvellir, Iceland.

Gjörningar/Performances

- 1977 "Untitled" /Duration ca. 30 min. Hellen Pitt Gallery, Vancouver, Canada.
 1978 "Untitled" /Dur. ca. 40 min. Galleri SÚM, Reykjavík, Iceland.
 1979 "Untitled" /Dur. ca. 35 min. Galleri SG. 7, Iceland.
 1980 "Untitled" /Dur. 7 days. Experimental Environment II, Iceland.
 1981 "It was a blue butterfly you know..." /Dur. ca. 70 min. Heine-Onstad Kunstcenter, Norway.
 1982 "The Holyman's mask of Hotstuffman's" /Dur. ca. 240 min.
 Nýlistasafnið/The Living Art Museum, Reykjavík, Iceland.
 1983 "And the moon that went through the night to meet the sun..." / Dur. ca. 30 min. Gallery", New York.
 1983 "Untitled" /Dur. ca. 80 min. Kjarvalsstaðir, Iceland.
 1984 "Untitled" /Dur. ca. 55 min. Kulturhaus Palazzo, Svitzerland.
 1985 (Augneistar) /Dur. ca. 20 min. The Living Art Museum, Iceland.
 1987 "Untitled" /Dur. ca. 65 min. Kunsthallen Brandts, Denmark.
 1987 "Untitled" /Dur. ca. 45 min. Sveaborg, Finland.
 1989 "Untitled" /Dur. ca. 35 min. Nýlistasafnið/The Living Art Museum, Reykjavík, Iceland.
 1990 „Skál fyrir...“/Dur. ca. 25. min. Galleri 11, Reykjavík, Iceland.
 1991 „út-út út-út“/Dur. ca. 15 min. Galleri 11, Reykjavík, Iceland.
 1991 „Blái maðurinn“/“The Blue Man” /Dur. ca. 35 min. Myndlista- og handíðaskóli Íslands, Iceland.
 1992 "Bon appetit" /Dur. ca. 20 min. Galleriet, Växsjö, Sweden.
 1993 "Untitled" /Dur. ca. 40 min. Ujazdowski Castel, Poland.
 1993 "Untitled" /Dur. ca. 35. min. Nýlistasafnið/The Living Art Museum, Reykjavík, Iceland.
 1994. "Untitled" /Dur. ca. 40. min. Quartair Galerie, Den Haag, Netherlands.
 1995 "Untitled"/Dur. ca. 60 min. Fotogaleriet, Oslo, Norway.
 1996 "Untitled"/Dur. ca. 20 min. Ormeau Baths Gallery, Belfast, Ireland.
 1997 „Upp“/“Up” /Dur. ca 6 hours. City Performances, Bergen, Norway.
 1998 „Ofninn“/“The Oven“/Dur. ca. 3 hours. Nýlistasafnið/The Living Art Museum, Reykjavík, Iceland.
 1999 "Monologue Dialogue", Gallerie für Landschaftskunst, Hamborg, Germany.
 1999 „Smjörvi/létt lopi“, LHÍ, Reykjavík, Iceland.
 2000 "Prototype", Overgaden, Copenhagen, Denmark.
 2000 „Reykjavík“, Vindhátið, Reykjavík, Iceland.
 2001 „Nafnlaust“, Skjár einn, Reykjavík, Iceland.

Verk í opinberri eigu/Works in public collections

- Listasafn Íslands/National Gallery of Iceland.
 Listasafn Reyjavíkur/Reykjavík Art Museum.
 Nýlistasafnið/The Living Art Museum.
 Sören Mygind Collection, Denmark.
 O.fl./and others...

Menningarmálanefnd Reykjavíkur /
The Cultural Committee of the City of Reykjavík:
Guðrún Jónsdóttir, formaður / chair. Anna Geirsdóttir, Örnólfur Thorsson,
Eypór Arnalds, Júlíus Vífill Ingvarsson, Pjetur Stefánsson og Kjartan Ólafsson.

Forstöðumaður Listasafns Reykjavíkur /
Director of Reykjavík Art Museum: Eiríkur Þorláksson.
Kynningarstjóri / PR: Soffía Karlsdóttir
Þýðing / Translation: Skjal.
Yfirllestur/Proofreading: Helga Soffía Einarsdóttir og Skjal.
Umsjón með gerð sýningarskrár / Catalogue production: Ágústa Kristófersdóttir
Myndvinnsla / Photo montage: Dikta ehf.
Umbrot og prentun / Layout and printing: Grafík h.f.



HÚSASMÍDJAN

Sérstakur styrktaraðili / Special Sponsor. Húsasmiðjan hf.

© Lisasafn Reykjavíkur 2002

ISBN 9979-769-09-2



Markhópur (fjölfeldi). Target Group (multiple), 1995.

HANNES LÁRUSSON
HÚS Í HÚS
DOOR TO DOOR



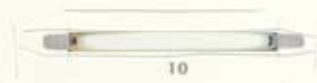
LISTASAFN REYKJAVÍKUR
REYKJAVÍK ART MUSEUM
2002



LISTASAFN REYKJAVÍKUR
REYKJAVÍK ART MUSEUM

Aðalsamstarfsaðili Íslandssími 





2

2

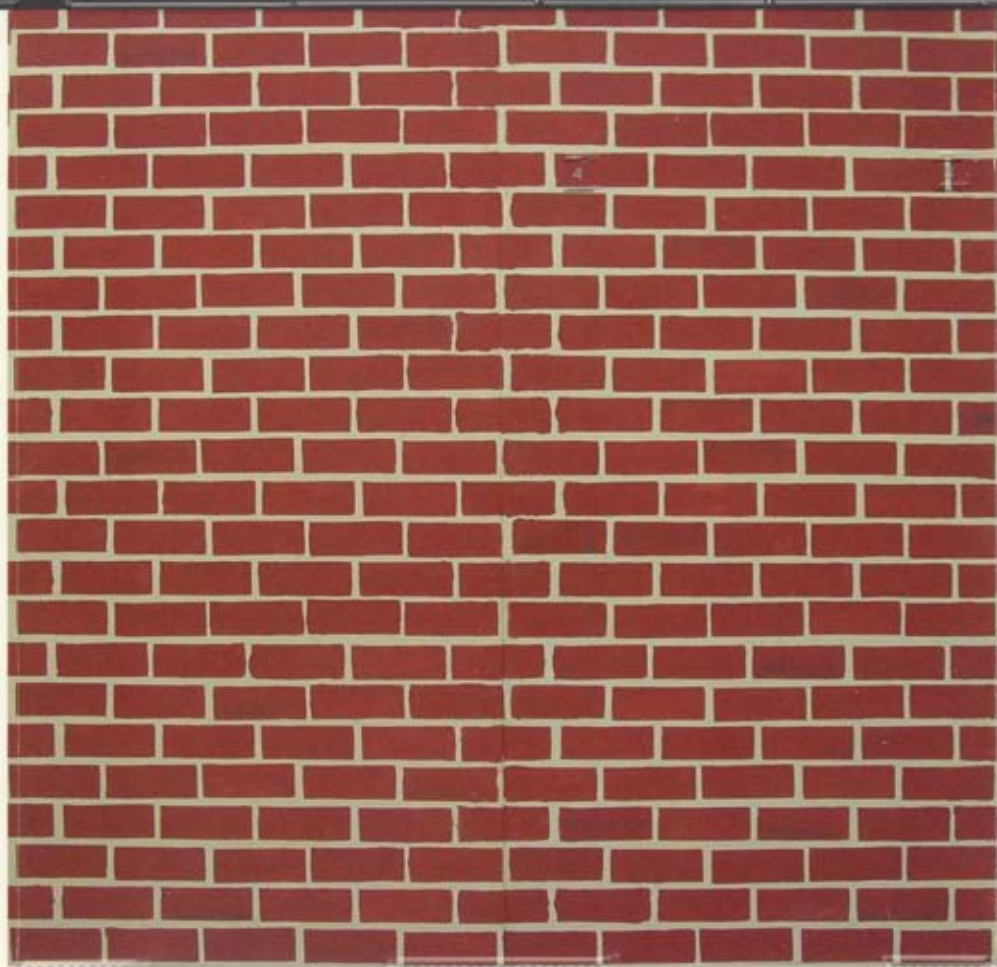
2

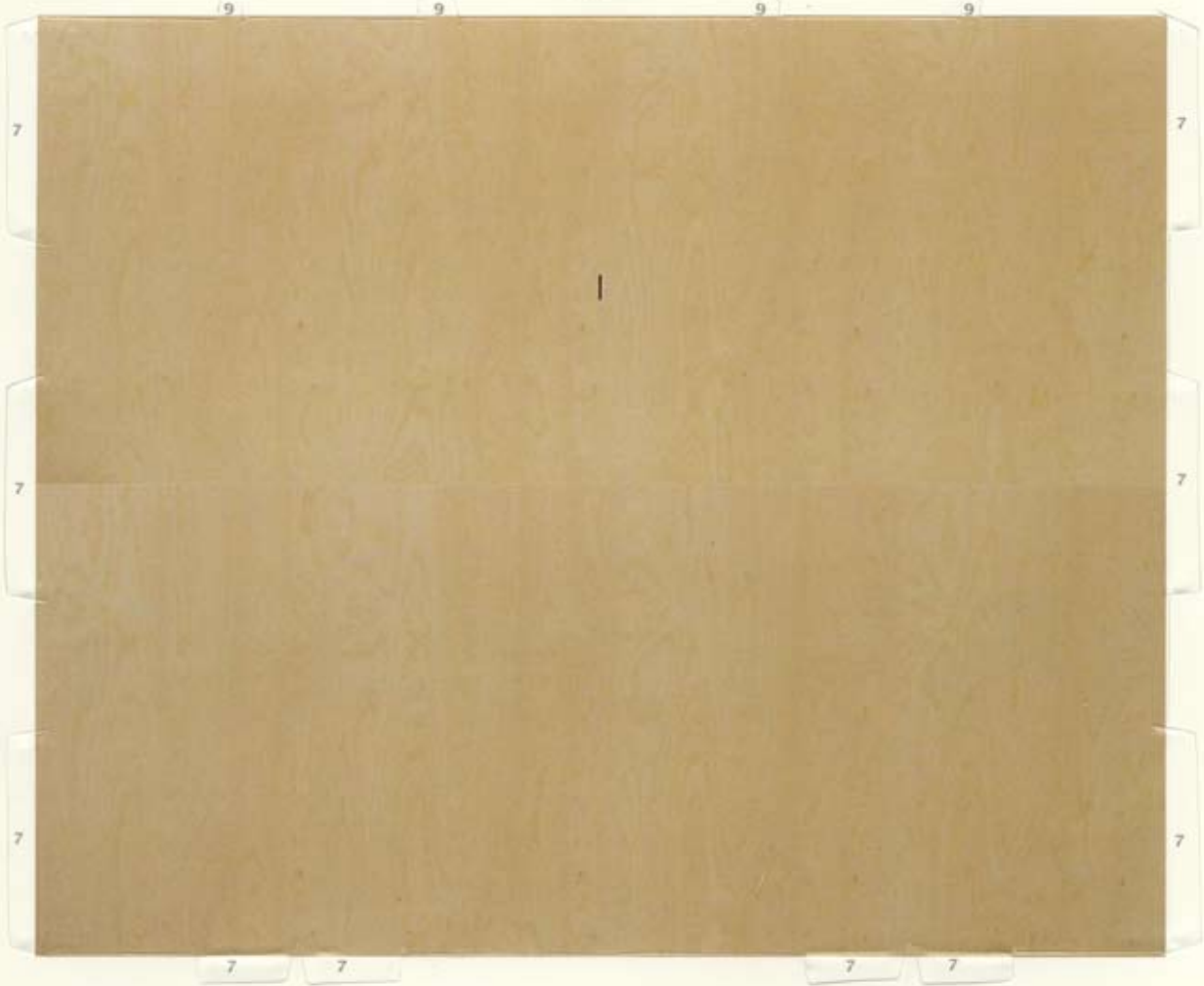
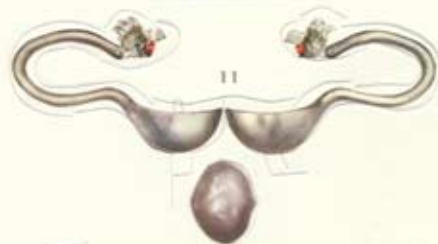
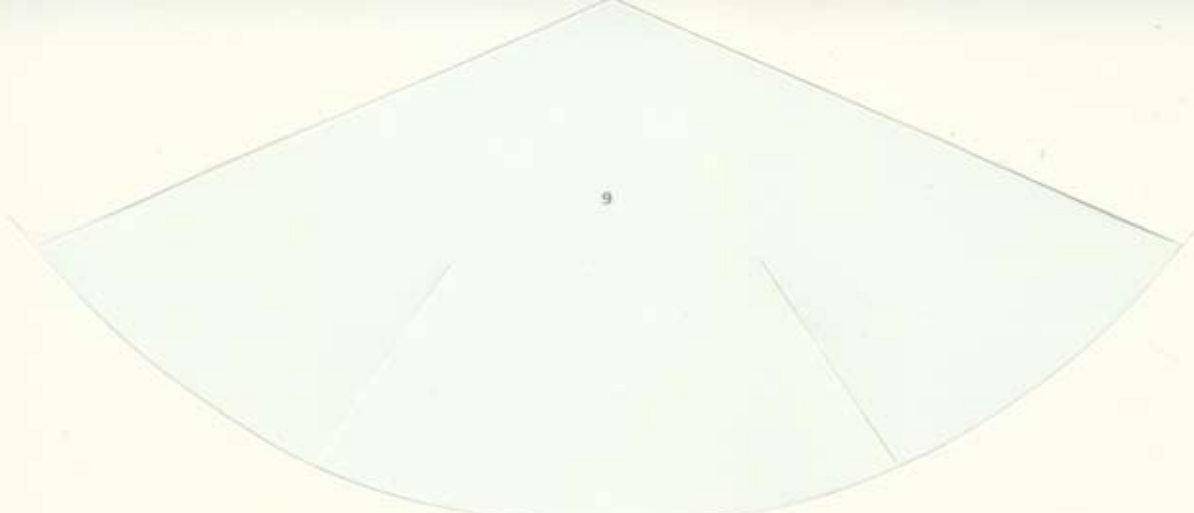
3

a

a

a







Hannes Lárusson. Hús í hús. Door to Door, 2002.



HÚS Í HÚS

HANNES LÁRUSSON

Listasafn Reykjavíkur - Kjarvalsstaðir
janúar 2002

Í þorpi jaðarmenningarinnar

Úr fjarlægð svipar hinu nýja verki Hannesar Lárussonar „Hús í hús“ til þorps eins og þau litu út til forna, ekki ólíkt Gaulverjabæ í Ást-riksbókunum. Þrátt fyrir að skipuleg og markviss uppstilling húsanna ellefu í sýningarsalnum vekir undrun, sést af byggingarlagi húsanna, þegar inn er komið, að þau eru eftirlíking, eða sviðsmynd. Þar sem veggir húsanna eru 2,6 metrar á hæð gefa þau að vísu ekki smækkaða mynd af raunveruleikanum. Það að þau eru gerð úr spónaplötum og mótun yfirborðsins kallar fram óraunverulega mynd og minnir öðru fremur á sviðsmynd í leikhúsi: Einn hliðarveggurinn er mál-aður með múrsteinamynstri, en á öðrum vegg eru gervi-viðaræðar, sem Hannes hefur málað með hjálp skapalóna. Grunnflötur húsanna kemur einnig einkennilega fyrir sjónir: Að framanverðu sér maður einungis hurðir, sem hver um sig er máluð í sérstökum skær-um lit. Á húsið vantar hins vegar framhlið. Þess í stað liggja hliðarveggirnir þétt við dyrakarminn og svo skáhallt að bakhlið hússins þar sem þeir enda í bogavegg úr þunnum spónaplötum. Þakið sem er gert úr bognum blikkplötum og með „þakglugga“ úr gegn-særrí tjaldfólíu, sem virðist aðeins vera til bráðabirgða. Þar sem við byggingu húsanna var hvorki notað lím né naglar, bera þau öll einkenni þess að vera aðeins bráðabirgða-hús. Það á einkar vel við þau áhrif af sviðs- mynd sem verkið kallar fram að með sýning-arskrá fylgir föndurhús úr pappír, svipað og maður kannast við af frægum kastólum; föndurdót í mælikvarðanum 1:20 sem börn geta dundað sér við tímunum saman. Þegar litið er á þetta verkefni Hannesar í heild koma hér fram tilvísanir í hin ýmsu hlutverk lista-

safnsins sem stofnunar, þar með talið það hlutverk safnsins að miðla list. Þessi litríka kofabyrping virðist einnig taka tillit til barna, eins og ævintýralegur leikvöllur á óvenjulegum stað, þar sem hægt er að „leggja“ börnunum á meðan fullorðna fólkið skoðar safnið.

Hægt er að ganga umhverfis húsin. Þannig koma fram fjögur gjörólik sjónarhorn á verk- ið, eða „fjórar sýningar“ eins og Hannes orð- ar það. Þessi munur á sjónarhornum, sem næst fram með óhjákvæmilegum hreyfingum áhorfandans í salnum, skírskotar til skynjun- arstrúktúrs minimalískrar listar. Í bók sinni „Fyrirbrigðafræði skynjunarinnar“ lýsir Maurice Merleau-Ponty þeirri upplifun á tíma og rými sem kemur fram í verkum flestra þeirra listamanna sem aðhylltust þá stefnu.¹ Þar segir að líkaminn búi bæði í tíma og rúmi. Þessi sviðsetningareiginleiki listarinnar, hið „leikræna“, sem Hannes gerir að viðfangsefni sínu strax á sköpunarstigi vinnsluferlisins kemur svo aftur fram í hreyfingum áhorfand- ans.² Sýningarsalurinn verður að leiksviði, eins og glögglega kemur fram í gjörningnum við opnun sýningarinnar sem nánar verður lýst síðar.

Til skrauts leika eldtungur úr stálplötum um þök húsanna, en þessa loga notar Hannes einmitt sem tákni í ofnaröð sinni „Vafurlogi“. Mislitu ausurnar, sem eru skornar út úr tré og hanga án sýnilegs hlutverks eða fagurfræði- legra tengsla við formið á bakhlið húsanna, eru einnig mitt á milli þess að vera sjálfstæð- ir skúlptúrar og hluti af húsinu. Þúkahöfuð í skopmyndastil, sem er að finna á sköftum ausanna, birtast sem smáatriði í gerð hús- anna og minna bæði á gotnesku vatnsspýj- urnar á Notre Dame í París og á gróteskur í anda maníerisma. Þar sem þúkahöfðunum er

1 Maurice Merleau-Ponty. *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin, 1974 (á frummálinu 1945), bls. 128.

2 Í frægri ritgerð sinni „Kunst und Objekthaftigkeit“ frá 1967 tekur Michael Fried hugtakið „leikrænt“ eða „Theatralität“ til umfjöll- unnar. Hins vegar notar hann það í þeim tilgangi að gagnrýna minimalíska list á einkar neikvæðan hátt: „Leikhúsið og það leik- ræna heyja nú stríð við ... listina sem slika - og svo framarlega sem hægt er að kalla hinar ólíku listgreinar nútímalegar, við nútí- ma næmni sem slika.“ Fried, Michael. „Kunst und Objekthaftigkeit“. Í: Gregor Stemmerich (útg.) *Minimal Art: Eine kritische Retro- spektive*: Dresden/Basel, 1995, 334-374, bls. 359.

komið fyrir á bakhliðinni virðast þau eiga að vernda húsin fyrir illum öflum. Þar með koma þau til móts við þá hjátrú sem enn þá fyrirfinnst í sveitum og kemur fram í þýsku máltæki: „Þeim sem gengur með ára, gera árar ekki mein.“ Í þessum skilningi virðist skynsamlegt að hafa við hlið sér lítinn teikni-myndapúka, sem lítur helst út eins og lítill, vinalegur og skrýttinn karl, sem nokkurs konar hóflegan skammt af hinu djöfullega sem maður ræður vel við, líkt og tíðkast í smáskammtalækningum.

Í þessu verki er ekkert steypt í sama móti, ekkert passar saman eða myndar skynsamlega heild. Einstakir hlutar verksins eru miklu fremur skeyttir saman; endursamsettir hlutar þess persónulega orðaförða sem Hannes notast við í verkum sínum og setur stöðugt í nýtt samhengi þar sem einstök stef öðlast nýja merkingu. Á meðal þeirra persónulegu tákna sem koma fram í verkum Hannesar er talan 11, sem tengist einnig öðrum viðfangsefnum listamannsins á menningarsviðinu. Frá 1989 til 1994 starfrækti Hannes sýningarsalinn „Gallerí 11“ á fyrstu hæð húss síns við Skólavörðustíg 4b í Reykjavík. Í verkinu „Hús í hús“ er það hins vegar öðru fremur húsið sjálft sem stef sem vísar til þeirra hluta í lífi Hannesar sem tengjast ekki beint listsköpun hans. Um nokkurt skeið hefur Hannes unnið af mikilli nákvæmni og miklu hugmyndaflugi við að gera upp gamlan torfbæ á Suðurlandi sem hann erfði eftir föður sinn. Við þessa vinnu gegna gömul, hefðbundin vinnubrögð veigamiklu hlutverki, sem krefjast mikils af honum, um leið og það vekur hjá honum sérstakan áhuga á verkefnum af þessu tagi. Önnur kunnugleg stef í „Hús í hús“ eru viðarasan, púkahöfuðin, eldtungurnar og skæru litirnir sem aldrei eru eins. Sérstakur áhugi Hannesar á hinum ýmsu tilbrigðum tærra, skærra lita kemur einnig fram í því að hann notar aldrei tilbúna liti, heldur leikur sér í hvert sinn sem hann byrjar á nýju verki með

að blanda þá á þann hátt sem honum þykir eiga við hverju sinni. Hannes notast við tákni í verkum sínum, en án þess þó að vinna táknrænt. Hann meðhöndlar stef ekki táknafræðilega, heldur miðast ákvarðanir hans fyrst og fremst við formið, þ.e. annað hvort skapa þær eða brjóta markvisst upp formleg, fagurfræðileg tengsl. Í forminu er stundum að finna tilvísanir í listasöguna. Í verkum sínum grípur Hannes ósjaldan til ýmissa þátta minimalískrar listar eða nútímalistar, þ.e. rússneskrar framúrstefnulistar og hins þýska Bauhaus. Í þessu samhengi á einnig að túlka marglitar dyr húsa sem litatöflur, sem grunna fyrir málverk. Sem mótvægi gegn þeirri helgimynd sem einliti myndflöturinn var í listasögu 20. aldar, teflir Hannes stefjum úr þjóðlegri íslenskri list, eins og til dæmis útskornu ausunni. Þar sem upphafin einlit taflan öðlast ákveðið notagildi sem hurð og verður þannig aðgengileg, vísar hún ekki lengur aðeins á sjálfa sig.

Við túlkun ævisögulegra tilvísana í verkum Hannesar er fróðlegt að líta nánar á hvernig hann tekst pólitískt á við þennan „eigin“ menningarheim, sem kemur annað hvort fram sem ævisaga einstaklingsins eða heildarinnar í verkum hans. Sýnina að utan gerir listamaðurinn að hluta að sínu „eigin“, en við það kemur til sérviskulegra hliðrana og prakkaralegra afmyndana þessa „eigin“ í þeim tilgangi að blekkja og veiða áhorfandann með hans eigin stöðnuðu klisjum. Með því að notast við þjóðlega list og tilvísanir í hjátrú skopstælar Hannes klisjur tengdar íslenskri menningu, sem oft er litið á sem jaðar alþjóðlegrar þróunar, og tengir þær helgimyndum vestrænnar listasögu með vísunum og tilvitnunum. Útkoman er nálægt því að vera háðsleg umfjöllun, sambærileg hárbeyttum, vel skrifuðum pistli í dagblaði. Hér er Hannes í hlutverki gagnrýnandans sem leggur sjálfan sig að veði, sem víkkar eigin sjóndeildarhring svo mikið, að hann rekur sig á

fráleitir hugmyndir sem mótast út frá sjónarhóli annarra; völdugs kerfis menningarlegra gilda. Með litanotkun, vinnslutækni og stefjum úr listið gerir hann þessa mynd að einhverju framandi, sem hann hefur sjálfur rekið sig oft en ekki á, í leit sinni að viðfangsefnum.

Ég þurfti að velta því dálítið fyrir mér hvers vegna Hannes valdi þýskan höfund til að semja þennan texta. Áður en ég gat spurt hann að því varð mér hins vegar ljóst að það er stór kostur að geta skoðað þau einkenni íslenskrar menningar sem Hannes fæst við í verkum sínum utan frá – með augum útlendingins. Þar sem Hannes tekur reglulega þátt í alþjóðlegum sýningum er hann beggja megin borðsins. Hann getur því einnig virt fyrir sér sína eigin menningu með augum hins ókunnuga; menningu sem við fyrstu sýn er eins og lokuð bók og er gjarnan lýst sem „öðruvísi“. Séð utan frá verða ákveðin fyrirbæri sýnilegri. Hannes vinnur einmitt með þessu atriði, þ.e. þau sem verða hina sérstöku stöðu Íslands, fyrir fram mótaðar hugmyndir um hvað er „íslenskt“ jafnt sem ýmsar hliðar menningarmála. Ísland stendur í ströngu við að bægja frá sér straumi goðsagna sem flæðir yfir landið frá útlöndum. Þar er dregin upp einkar fjarstæðukennd mynd af landinu, þar sem allt úir og grúir í álfum og tröllum sem eiga að hafa feiknamikil áhrif á líf Íslendinga, sem annars leggja helst stund á fiskveiðar og bókalestur. Íslendingar sjálfir taka þessar lífseigu klisjur ekki of alvarlega, t.d. var nýverið hleypt af stokkunum auglýsingaherferð fyrir íslenskt bergvatn þar sem karlkyns fyrirsætu með húðflúr á bringunni er stillt upp sem „víkingi“ og kvenkyns fyrirsætu er brugðið í gervi „álfkonu“. Í lendaskýlu úr feldi og palliétuundirfötum á vísunin í sögu- og goðsögulegar persónur einungis að skiljast sem erótískt smáatriði. Málið vandast hins vegar þegar litið er á slíkar hugmyndir um Ísland sem dæmigerðar og þær yfirfærðar á

aðra staði sem koma Vesturlandabúum annarlega fyrir sjónir. Í þessum víðari skilningi vekja verk Hannesar máls á því hversu nauðsynlegt það er að alþjóðleg samskipti fari fram á jafnréttisgrundvelli, með það að markmiði að viðhalda þeim mun sem er á ólíkum menningarheimum.

Myndin af „sveitasælunni í þorpinu“ sem verkið kallar fram, öðlaðist líf við opnun sýningarinnar, þar sem fluttur var gjörningur sem tekinn var upp á myndband og síðar gerður að hluta sýningarinnar. Gjörningurinn virkar eins og barnalegur feluleikur. Eins og í barnaleiknum „Hlaupa í skarðið“ arkar Hannes frá einu húsi til annars, eltandi texta sem lesinn er upp í hátalara í einu húsi í einu. Innihald textans er haft eins hlutlaust og mögulegt er svo að athygli áhorfenda beinist óskipt að gjörningi Hannesar. Hann hverfur svo inn í húsin og lokar hurðinni á eftir sér. Meðan Hannes gengur á milli húsanna geta áhorfendur spjallað við hann, hvort sem er um textann, verkið eða hinar hefðbundnu opnunarræður sem þykja viðeigandi við slík tækifæri. Áhorfendurnir taka varla eftir því að smátt og smátt verða þeir sjálfir hluti af verkinu. Hannes stekkur hér úr leikrænni uppákomu sem fylgir því hefðbundna mynstri að áhorfandinn horfir hlutlaus á það sem honum er boðið upp á, yfir í aðstæður sem gera sýningargestina að hluta af verkinu, þ.e. þau hefðbundnu félagslegu samskipti sem tíðkast við opnun listasýninga, sem allir þekkja og vita hvernig þeir eiga að haga sér í. Eins er að finna nokkurs konar svalir inni í húsunum sem bjóða eiginlega upp á að klifrað sé upp á þær, þó svo að það sé ekki leyft. Sýningargestum er einungis leyft að opna dyrnar og gægjast inn í húsin. Meint notagildi húsanna reynist því vera farsí, þar sem listamaðurinn bannar slíka notkun án sýnilegrar ástæðu. Á þennan hátt er húsið skilgreint sem sjálfstæður skúlptúr, en ekki sem hlutur með ákveðið notagildi. Aðeins listamaðurinn sjálf-

ur hefur leyfi til að fara inn í verk sitt – og hann lokar hurðinni á eftir sér. Á írónískan hátt bregður Hannes sér í hlutverk hins klassíska sjálfhverfa listamanns og hugmyndin um list þar sem áhorfandinn verður sjálfur hluti af verkinu er einungis sýndarmenska. Hér kemur aftur fram sú stefna minimalískrar listar að leitast við að verkið, áhorfandinn og rýmið, myndi að vísu eina heild, en um leið að líta eigi á áhorfandann sem táknræna veru sem er ófær um að taka sjálfstæðar ákvarðanir sem gætu leitt til notagildis listaverksins.³ Klæddur í brún-gráan, röndóttan samfesting með rennilás og húfu með fjórum derum lítur Hannes skoplega út, einhvers staðar mitt á milli þess að líta út eins og Napóleon Bónaparte og trúður, sem gefur til kynna að það sem hann gerir sé á einhvern hátt skringilegt. Hann bregður sér í gervi hugaða gárungans, brjáláða gagnrýnandans sem pakkar gagnrýni sinni inn í dadaíska sýningu. Um leið fylgir íróníunni viss raunsær undirtónn að því leyti að Hannes sjálfur hefur látið að sér kveða sem óvæginn gagnrýnandi í listaheiminum í Reykjavík, sem hefur stundum framkallað heldur óblíð viðbrögð.

Lykilinn að verkum Hannesar er einmitt þetta mótsagnakennda tvíeyki: Heimur hans samanstendur af þáttum sem eru næstum barnslega litríkir og bera keim af þjóðlegri

listsköpun. Við fyrstu sýn virðist það hins vegar mótsagnakennt að hann virkjar þessa þætti til að koma á framfæri hárbeyttri gagnrýni á íslenska menningarpólitik sem slær einmitt þessum sömu þáttum þjóðlegrar listsköpunar upp, eins og að í þeim komi fram hin ófalsaða íslenska samtímamenning. Vandinn á Íslandi er einna helst sá að listaheimurinn er mjög lítill, og þegar embættismenn tala um listsköpun í landinu almennt, er yfirleitt verið að fjalla um þjóðlega list og handverk. Í verkum Hannesar kemur fram sú skelegga afstaða hans í þessari deilu að snúa skuli vörn í sókn: Ókei, ef þið viljið endilega fá þjóðlega list þá tek ég einfaldlega veigamikla þætti úr þeim geira og yfirfæri á heimslistina. Þetta viðhorf, sem ég eignað Hannesi, gengur ágætlega upp. Með því að fylgja þeirri stefnu að setja ákveðna leikmuni úr þjóðlegri list og listasögunni í nýtt samhengi kemur fram í verkum Hannesar gagnrýni á „stýrikerfið list“ á Íslandi, þar sem hann tekur þessa stöðnuðu hugmynd um „Íslendinginn“, „íslenska listamanninn“ og listalífið á Íslandi einfaldlega úr umferð. Í sjálfhverfum verkum listamannsins gegnir hið „íslenska“ hlutverki staðgengils fyrir auðu svæðin á landakorti hins vestræna listheims.

Nina Möntmann

3 Ýtarlega umfjöllun um fyrirbærafræðilegan skynjunarstrúktúr (phänomenologische Wahrnehmungsstruktur) minimalískrar listar er að finna í: Meyer, James. „Der Gebrauch von Merleau-Ponty“. Í: Möntmann, Nina / Metzger, Christoph / Sanio, Sabine (útg.) *minimalisms. Ostfildern/Ruit*, 1998, bls. 178-187.

4 Hugtakið „stýrikerfið list“ (Betriebssystem Kunst), sem núna er almennt notað, var fyrst mótað af Thomas Wulffen í samnefndu riti hans. *Kunstforum-Band Nr. 125. Jan./feb. 1994.*

In the Village of Marginalized Culture

Seen from a distance, Hannes Lárússon's new project "Door to Door" looks like an ancient village, perhaps out of Asterix and Obelix. Although the arranged and organized setting of the eleven houses is unexpected, coming closer, you can quickly make out the fake scenery in the assembly method of every single house. The houses are not really miniatures (the height of the walls is about 2.6 metres) but the woodchip structure and the illusory design of the surface remind one of the scenery of a theatre: one side wall is designed in red brick optic, the other has fake wood vanes, which Lárússon had applied using stencils. The design of the houses is disconcerting as well: starting in front, you can only see the doors, each painted in a different bright colour; the front side, the facade, is missing in contrast. Instead, the side walls border immediately on the doors, then they continue diagonally towards the back, and flow into the back of the house, ending in a semi-circle of thinner chipboards. The roof, made of bent steel sheets, seems in a certain manner provisional, with its "skylight" made of a transparent strip of canvas. Assembled without glue or nails, these houses have the feel of a temporary arrangement. Consistent with this impression of theatre scenery, a handicraft house of paper - the kind we know from famous castles or estates - is included in the exhibition catalogue; a handicraft-"kit" on a scale of 1:20, which can be used to keep children busy for hours. Seen in the context of the entire project, references to the functionality of the museum as an institution are clear, in the context of their role in the promotion of art. In addition, the gather-

ing of the colourful huts also seems appropriate for children, like a falsely-located adventure playground where you can "park" the children while the adults visit the museum.

You can walk around this village-like construction, where four totally different points of view are revealed - or "four exhibitions" as Lárússon puts it himself. A relationship to the structure of perception of Minimal art is built up through this ambiguity, which can be perceived by proper movement of the observer in the room. This spatio-temporal experience that is perceived in the projects of almost all Minimal artists is described by Maurice Merleau-Ponty in his "Phenomenology of Perception".¹ According to him, the body "inhabits space (and time as well, by the way)".¹ This theatrical characteristic of the art, the "theatricalism", which Lárússon made the subject of discussion in his theatre scenery productions, can also be found in the movement of the observer.² The exhibition space is converted into the stage, which is patently obvious in the performance during the opening of the exhibition, described a bit further down.

Flickering flames made of sheet metal are posted on the roofs as decorative elements; these are the same flames Lárússon had used as the emblem for his stove collection "Vafurlogi". The colourful carved wooden ladles, placed on the back of the houses, without any obvious function or formal aesthetic reference to anything, sway between being independent sculptures and architectural elements. The comic-like monster head, situated on a grip, appears as a detail of the architecture and reminds one of gothic gargoyles in Notre Dame or an affected

1 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Berlin 1974 (Orig. 1945), p. 128.

2 Michael Fried discusses this term in his famous essay "Art and the Obsession of Objects" from 1967. However, he uses it to express his extremely negative criticism of Minimal art: "during the period the theatre and theatrics were at war...against art per se - and to the extent that various arts can be called modern, against modern sensibility per se". Taken from: Michael Fried, "Art and the Obsession of Objects, in: Gregor Stemmrich (pub.), "Minimal Art, A Critical Retrospective, Dresden/Basel, 1995, pp. 334-374, quote p. 359.

grotesque style of Mannerism. Placed on the back of the house, it seems to have a somewhat shielding function against bad omens. By doing this, they are expressive of the superstition that is still common in rural areas, like in the saying "He who is accompanied by a demon, will not be harmed by other demons". In this context it makes sense to have a cartoon-like little devil by your side, especially as this one more than anything gives the impression of being a friendly, funny guy, a bit like a homeopathic dose of devil that is still easy to cope with.

In work, nothing forms a uniform and integrated whole; there is no coherent unity. Individual components are more likely to be made of assembled and completely recombined elements out of the personal vocabulary that Lárusson uses in his work and which he places constantly in a new context, in which each motive can be coded differently. The number eleven in the list of personal icons in Lárusson's works also has a biographic relationship to other cultural activities. From 1989 to 1994 he operated and ran "Galleri 11" in the first floor of his house, Skólavörðustígur 4b in Reykjavík. On the other hand, in "Door to Door", it is more the motive of the house itself that gives the most references to the aspects of Lárusson's life that are not directly connected to his art. Recently he has been working meticulously and with a great deal of imagination on expanding and restoring a traditional turf house in the south of Iceland, which he inherited from his father. While doing this, the old, traditional methods play an important role that challenge Lárusson while awakening his particular interest in such practices. Other well-known motives in "Door to Door" are the wooden ladle, the demon head, the blaze of flames and the bright colours that are never exactly the same. Lárusson's preference of various arrangements of clear,

bright colours can also be seen in the fact that he does not use pre-mixed colours, but instead experiments each time he begins a new work by mixing the colours that best suit his emotions at the time. Lárusson applies symbols in his works but does not work in a symbolic manner. He does not use motives in an iconographic manner, but instead his decisions are made primarily in regard to form, i.e. either they create or significantly break down formal, aesthetic relationships. Sometimes references on form are found in art history. In his works, Lárusson often refers to aspects of Minimalism or Modern art, i.e. Russian Avant-garde and Bauhaus. In this context, the colourful doors of the houses can be understood as colour displays, as foundations for a piece of painted artwork. He counterbalances this icon of art history of the 20th century, the monochrome plate, with motives of ethnic art of Iceland such as the wooden ladle. Where the awe-inspiring monochrome image gains a certain utility function as a door and thus becomes comprehensible, it no longer refers only to himself.

In the interpretation of the biographical references in Lárusson's work, it is interesting to look more closely at how he deals with political debate in regard to his own cultural "self" that appears either in a biography of the individual or as collective biography. The glance from the outside incorporates the artist in his "own", but through these quirky shifts and prank-like adjustments to oneself are designed to trick the observer and catch him in his own bogged-down clichés. By adapting ethnic art and referring to superstition, Lárusson characterizes clichés on the culture of Iceland that is often seen as marginalized compared to international developments, and he combines these with references and quotes to icons of Western art history. The result is an almost satiric comment, like a sharp, intelligent newspaper article.

In this context, Lárusson acts as a critic who throws himself on the line, who moves his own vision so far out that he reaches absurd levels that are constructed from the perspective of others: a different, more dominant cultural system of values. By means of craftwork motives, manufacturing techniques and use of colours from artistic practice, he makes this into something alien that he himself is confronted with often enough in his search for topics.

I asked myself why Hannes had chosen a German author for this text. Before I was able to ask him, I realized that to be able to view those aspects of the cultural characteristics of Iceland that Lárusson deals with objectively in his work, it was a decided advantage to do so from a foreigner's perspective. As an international exhibitor of artwork, he himself stands on both sides. He can also view his own culture through the eyes of an outsider, a culture which at first sight seems like a closed book and is often described as "different". Seen from the outside, certain phenomena become more conspicuous, and Lárusson works with exactly these questions, referring to the specific situation of Iceland, the prejudicial ideas of what is "Icelandic", as well as cultural-political aspects. Iceland is fighting uncountable myths that stream in from foreign countries. A somewhat surreal picture of the country comes to mind, in which elves and trolls have enormous influence on the everyday lives of Icelanders who otherwise spend their time reading or fishing. Icelanders themselves, though, do not take such narrow-mindedness too seriously: at the moment, a commercial campaign for mineral water is running in which a male model with a tattoo on his chest poses as a "Viking" and a glamorous female model pretends to be an "elf". The reference to the historical and mythological figures is interpreted as erotic details by means of the short fur

and sequined underwear. It gets to be a problem when such ideas are regarded as characteristic and they are then transferred to other Western locations. In this wider context, Lárusson's work shows how important it is that international relations take place on the basis of equality, based on the intention of preserving different cultural attitudes.

The image of the "village-like idyll" created by his work became real at the exhibition opening, where a performance was recorded on video and became, in the end, part of the exhibition. The performance gives the impression of a childish game of hide-and-seek. Following the same principle of the children's game "Go Bed-hopping", Lárusson approaches the different houses one after another. Doing so, he follows the directions of a text that is read aloud from a speaker inside each house. Whenever possible, the texts are neutral in terms of content, as the main point of focus lies in Lárusson's actions. He then disappears into each house and closes the door behind him. While walking from one house to the next he is open for conversations with visitors, be it about the texts, his work, or simply the usual social opening speeches. The audience hardly notices that, little by little, they themselves gradually become part of the performance. Lárusson here jumps out from a theatrical performance, which follows the classic pattern whereby the audience looks objectively at the material with which they are presented, to a situation in which the audience becomes part of the work, i.e. the traditional social interactions at an opening, in which everyone knows how to act and is capable of taking up a familiar role. The interior of the house is also equipped with a balcony-like set-up that invites you to climb up although this is actually not allowed. The visitors are only allowed to open the doors and look into the houses. The alleged usability thus turns

out to be a farce, as the artist prohibits this without any obvious reason. In this way, the house is defined as a classical, autonomous sculpture but not as a usable display piece. Only the artist himself is authorized to enter his work - and he closes the door behind him. In an ironic way, Lárusson acts out the role of the classical egocentric artist, and maintains the idea of practical, participation-orientated art only for show. Here we see again the direction of Minimal art: on the one hand, working towards the total integration of the project, the viewer and the location, but at the same time, imagining the observer as an ideal figure who is incapable of taking independent decisions that could lead to any usefulness of the artwork.³ In his brown and grey striped suit with a zipper and a hat with four peaks, Lárusson looks like he is wearing a strange costume, somewhere between Napoleon Bonaparte and a clown, which brings to mind the bizarreness of his actions. He acts out the courageous rascal, the crazy critic, who envelops his criticism in a Dadaistic performance. At the same time, his irony has a realistic implication, insofar that he himself has been a merciless critic of the art scene in Reykjavik, which has sometimes provoked harsh reactions.

The key to his works is precisely this double bind: Lárusson's world is made up of

almost childish colours and what seems in a certain manner to be elements of ethnic art. At first sight, however, it seems somewhat paradoxical, that through these elements he articulates precise and sharp criticism of Icelandic cultural-politics, which feature exactly these elements of ethnic art under a banner of an authentic and contemporary expression of culture. The problem is that the art scene in Iceland is a very small one, and when cultural bureaucrats talk about the general art production of the country, they usually mean ethnic art or craftwork. Lárusson's work takes on an aggressive viewpoint in this conflict, under the motto: OK, if you want ethnic art, then I will go ahead and transfer significant elements of it into world art. This policy of Lárusson's actually works quite well. Lárusson's work expresses a criticism of the "operating system art"⁴ in Iceland, with the principle of recontextualisation of certain props from ethnic art and art history, and takes the image of the "Icelander", the "Icelandic artist" and the Icelandic art scene simply out of circulation. In the egocentric world of the artist, what is known as "Icelandic" functions as a substitute for the empty spaces on the map of the Western art world.

Nina Möntmann

3 For a closer look at the phenomenological structure of perception, see: James Meyer, "The Use by Merleau-Ponty", in: Nina Möntmann, Christoph Metzger, Sabine Sanio (pub.), "Minimalisms", Ostfildern/Ruit 1998, p. 178-187.

4 The term "operating system art", now commonly used, was introduced by Thomas Wulffen in the art volume of the same title, volume no. 125, Jan./Feb. 1994, which he has published himself.

Im Dorf der marginalisierten Kultur
Von weitem betrachtet sieht Hannes Lárussons neue Arbeit "Door to Door" aus wie ein ursprüngliches Dorf, vielleicht aus Asterix und Obelix. Dann verwundert jedoch die geordnete und gerichtete Aufstellung der elf Häuser im Ausstellungsraum, und aus der Nähe erkennt man in der Produktionsweise jedes einzelnen Hauses schnell den Fake eines Bühnenbildes. Mit einer Wandhöhe von ca. 2,6 Metern sind die Häuser zwar nicht wirkliche Miniaturformate, jedoch erinnert ihre spannhölzerne Beschaffenheit und die illusionistische Oberflächengestaltung an Theaterkulissen: eine Seitenwand ist in Backsteinoptik gestaltet, die andere trägt Fake-Holzstrukturen, die Lárusson mithilfe von Schablonen aufgetragen hat. Auch der Grundriss der Häuser ist befremdlich: von vorn sieht man nur die jeweils in einer anderen leuchtenden Farbe angestrichenen Türen, die Frontseite des Hauses, die Fassade, hingegen fehlt. Stattdessen grenzen die Seitenwände unmittelbar an die Türen an, gehen schräg nach hinten ab und münden auf der Rückseite des Hauses in ein Halbrund aus dünneren Spanplatten. Das Dach aus gebogenen Stahlblechen mutet provisorisch an mit seiner "Dachluke" aus transparenter Zeltfolie. Ohne Klebstoff und Nägel konstruiert tragen die Häuser den Charakter eines Provisoriums. Passend zu diesem Eindruck einer Kulisse liegt dem Ausstellungskatalog ein Bastelhaus aus Papier bei, wie man es von berühmten Burgen und Schlössern kennt; ein Bastel-"Kit" im Maßstab von 1:20, womit man Kinder stundenlang beschäftigen kann. Im Kontext der Gesamtheit von Lárussons Projekt betrachtet, klingen hier Referenzen

an die Funktionsweisen der Institution Museum an, respektive ihrer kunstvermittlerischen Aufgaben. Auch die Ansammlung der farbigen Hütten erscheint zunächst kindgerecht, wie ein dislozierter Abenteuerspielplatz, auf dem man seine Kinder "parken" kann, während die Erwachsenen ins Museum gehen.

Die Häuser sind in ihrer dorfähnlichen Anlage umgehbar, wobei sich vier komplett unterschiedliche Ansichtsseiten zeigen, oder "vier Ausstellungen" wie Lárusson es formuliert. In dieser Vielansichtigkeit, die durch die notwendige Bewegung des Betrachters im Raum erlangt wird, wird ein Bezug zur Wahrnehmungsstruktur der Minimal Art hergestellt. Die raumzeitliche Erfahrung, die sich in den Arbeiten der meisten Künstler der Minimal Art einstellt, wird von Maurice Merleau-Ponty in seiner "Phänomenologie der Wahrnehmung" beschrieben. Demnach wohnt der Leib "dem Raum (und übrigens auch der Zeit) ein."¹ Es ist diese Aufführungsqualität der Kunst, die "Theatralität", die bei Lárusson bereits auf der Produktionsebene in den bühnenbildnerischen Fertigungsprozessen thematisiert ist und sich dann in der Bewegung der Betrachter wiederfindet.² Der Ausstellungsraum wird zur Bühne, was in der weiter unten beschriebenen Performance während der Ausstellungseröffnung am deutlichsten zum Ausdruck kommt.

Als dekorative Elemente sitzen züngelnde Flammen aus Metallblech auf den Dächern, jene Flammen, die Lárusson auch als Emblem für seine Ofen-Reihe

"Vafurlogi" verwendet. Auch die farbigen, holzgeschnitzten Kellen, die ohne eine nachvollziehbare Funktion oder einen for-

1 Maurice Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1974 (Orig. 1945), S. 128.

2 Michael Fried diskutiert diesen Begriff in seinem berühmten Aufsatz "Kunst und Objektivität" von 1967. Allerdings benutzt er ihn, um seine äußerst negative Kritik an der Minimal Art auszudrücken: "zur Zeit das Theater und die Theatralik sich im Krieg gegen ... die Kunst als solche - und in soweit die verschiedenen Künste modern genannt werden können, gegen die moderne Sensibilität als solche". Cit. aus: Michael Fried, Kunst und Objektivität, in: Gregor Stemmerich (Hg.), Minimal Art, Eine kritische Retrospektive, Dresden/Basel, 1995, S. 334-374, cit. S. 359.

malästhetischen Bezug an der Rückseite der Häuser angebracht sind, schwanken zwischen eigenständiger Skulptur und Architekturelement. Der karikaturesk gestaltete Dämonenkopf, der auf dem Griff sitzt, tritt in diesem Zusammenhang als architektonisches Detail in Erscheinung und erinnert an die gotischen Wasserspeier in Notre Dame oder an manieristische Grottesken. An der Rückseite des Hauses angebracht, scheint es eine schützende Funktion auszuüben, die den Aberglauben bedient, der in ländlichen Gegenden gepflegt wird. Nach dem Motto "Wenn du einen Teufel auf deiner Seite hast, bist du vor anderen Teufeln geschützt". Insofern macht es Sinn, einen cartoonartigen kleinen Teufel auf seiner Seite zu haben, der eher als ein nettes, komisches Kerlchen daherkommt, gewissermaßen als eine homöopathische Teufels-Dosis, die noch gut zu verkraften ist.

An diesem Stückwerk der Häuserkonstruktionen ist nichts aus einem Guss, nichts passt zusammen oder formt eine sinnvolle Einheit. Vielmehr sind die Einzelteile zusammengefügt, neu kombinierte Bestandteile des persönlichen Vokabulars, das Lárusson in seiner Arbeit immer wieder verwendet und in Zusammenhänge stellt, in denen die einzelnen Motive anders codiert werden. In der Reihe persönlicher Codes in Lárussons Arbeit hat die Zahl Elf ebenfalls einen biografischen Bezug zu seinen anderen kulturellen Aktivitäten. Von 1989 bis 1994 betrieb er die "Galerie 11" im ersten Stock seines Wohnhauses Skolavördustig 4b in Reykjavík. In "Door to Door" ist es jedoch vor allem das Haus selbst als Motiv, das Verweise auf außerkünstlerische Lebensaspekte Lárussons trägt. Seit geraumer Zeit arbeitet er akribisch und mit unkonventionellen Ideen an dem Ausbau und der Restaurierung eines traditionellen Lehmhauses im Süden Islands, das er von seinem Vater geerbt hat. Dabei spielt

das Ausüben traditioneller handwerklicher Tätigkeiten eine Rolle, die Lárusson herausfordert und seine Vorlieben für solche Praktiken weckt.

Als vertraute Motive in "Door to Door" tauchen überdies die Holzkelle, der Dämonenkopf, die Flammenlohe oder die leuchtenden Farben auf, die nie dieselben sind. Lárussons Vorliebe für die unterschiedlichsten Abstufungen klarer, leuchtender Farben zeigt sich auch darin, dass er keine vorgefertigten Farbtöne verwendet, sondern jedesmal aufs neue mit einem spielerischen Gestus Farben anmischt, die seinem jeweiligen Empfinden für die Arbeit entsprechen.

Lárusson setzt Symbole ein, ohne symbolisch zu arbeiten. Er geht nicht ikonographisch mit den Motiven um, sondern trifft in erster Linie formale Entscheidungen, die formalästhetische Bezüge erzeugen bzw. sie bewusst durchbrechen. Auf dieser formalen Ebene sind einige kunsthistorische Referenzen angesiedelt. Häufig rekurriert Lárusson in seinen Arbeiten auf Aspekte der Minimal Art oder der Moderne, respektive der russischen Avantgarde und des Bauhauses. Die farbigen Türen der Häuser sind in diesem Zusammenhang auch als Farbtafeln zu verstehen, als Bildträger für ein Stück Malerei. Dieser Ikone der westlichen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, dem monochromen Tafelbild, stellt er isländische Motive der Volkskunst, wie beispielsweise die holzgeschnitzte Kelle, gegenüber. In diesem Kontext wird das erhabene monochrome Bild seines selbstreferentiellen Status enthoben, indem es als Tür funktional eingesetzt und damit zugänglich gemacht wird.

Die Deutung der biografischen Verweise in Lárussons Arbeit findet eine inhaltliche Anknüpfung in der politischen Auseinandersetzung mit gerade diesem kulturell "Eigenen", das in seiner Arbeit sowohl als

individuelle wie als kollektive Biografie in Erscheinung tritt. Der Blick von Außen wird in das "Eigene" inkorporiert, dabei kommt es zu schrulligen Verschiebungen und zu schaber-nackartigen Verstellungen des Eigenen, um den Betrachter zu täuschen und in seinen festgefahrenen Klischees einzufangen. Mit seinen Adaptionen der Volkskunst und Referenzen an den Aberglauben karikiert Lárusson Klischees der Kultur Islands, die häufig als marginalisiert gegenüber internationalen Entwicklungen betrachtet wird, und kombiniert sie mit Hinweisen auf und Zitaten von Ikonen westlicher Kunstgeschichte. Es entsteht ein beinahe satirischer Kommentar, vergleichbar mit einer scharfen, intelligenten Zeitungskolumne. Dabei agiert Lárusson als ein Kritiker, der sich selbst in die Waagschale wirft, der von seiner eigenen Position ausgehend die Bahnen der Betrachtung nach außen zieht, bis er zu absurden Zuschreibungen gelangt, die aus der Perspektive eines anderen, dominanten kulturellen Wertesystems heraus konstruiert werden. Mit kunsthandwerklichen Motiven, Fertigungstechniken und Farbgestaltungen, greift er dieses Fremdbild auf, mit dem er selbst oft genug konfrontiert wird, wenn er sich an anderen Orten aufhält.

Ich habe mich gefragt, warum Hannes für diesen Text eine Autorin aus Deutschland gewählt hat. Bevor ich nachfragen konnte, bin ich darauf gekommen, dass es einen entscheidenden Vorteil hat, der gerade in der Perspektive eines Blicks von außen auf die kulturellen Merkmale Islands liegt, so wie er sie in seiner Arbeit thematisiert. Er selbst steht als international ausstellender Künstler auf beiden Seiten, und blickt dabei zugleich von außen auf seine Kultur, die so hermetisch scheint und gern als "anders" beschrieben wird. Von Außen betrachtet sind Phänomene auffälliger, und Lárusson arbeitet mit genau diesen Fragestellungen, die die spezifische

Situation Islands betreffen, die vorgeprägten Vorstellungen des "Isländischen", ebenso wie kulturpolitische Aspekte. Island kämpft damit, von außen mit unzähligen Mythen überfrachtet zu werden. Ein etwas weltfremdes Bild des Lands wird konstruiert, aus dem Elfen und Trolle entspringen, die immensen Einfluss auf das Alltagsleben der Isländerinnen haben sollen, welche ansonsten ihre Zeit lesenderweise oder beim Fischfang verbringen. In Island nehmen sie es gelassen mit derartigen Festschreibungen, die scheinbar nicht aus der Welt zu schaffen sind: zur Zeit läuft beispielsweise eine Werbekampagne für Mineralwasser, in der ein männliches Model mit Tattoo auf der Brust sich als "Wikinger" und ein glamourös gestyltes weibliches Model sich als "Elfe" ausgibt. Der Verweis auf die historischen und mythologischen Figuren ist in knappen Pelz- und Pailletten-Dessous als sexy Detail interpretiert. Brisanter wird es, wenn man diese Island betreffende Zuschreibungssituation als paradigmatisch ansieht und in ihrer Übertragbarkeit auf andere vom Westen marginalisierte Orte betrachtet. In diesem weitergefassten Verständnis weist auch Lárussons Arbeit auf die Notwendigkeit eines gleichberechtigten interkulturellen Kommunikationsmodells, das auf der Wahrung einer Differenz basiert.

Die "dörfliche Idylle", die die Arbeit erzeugt, wird während der Eröffnung durch eine Performance belebt, deren Videoaufzeichnung im Nachhinein zum Bestandteil der Ausstellung wird. Die Performance kommt als ein kindliches Versteckspiel daher. Nach dem Prinzip des Kinderreigens "Bäumchen wechsel dich" steuert Lárusson nach und nach die verschiedenen Häuschen an. Er folgt dabei dem Ruf eines Textes, der in jeweils einem Häuschen durch Lautsprecher verlesen wird. Inhaltlich sind die Texte möglichst neutral gehalten, der

Fokus ist auf die Aktion Lárussons gelegt. Er verschwindet dann in das betreffende Häuschen und schließt die Tür hinter sich. Während der Wege zwischen den Häusern ist er offen für Gespräche mit den Besuchern, sei es über die Texte, seine Arbeit oder einfach die üblichen gesellschaftlichen Eröffnungsgespräche. Dieser "schleichende" Prozess des Involvierens der Betrachter in die Arbeit, ihre Partizipation, wird von ihnen selbst kaum realisiert. Denn Lárusson springt von performativen Aktionen, die dem klassischen Muster folgen, dass die Betrachter als passive Beobachter anwesend sind, hin zu integrativen Situationen, die als gesellschaftliche Gepflogenheiten einer Eröffnung geläufig sind, und in denen sich jeder auskennt und eine gewohnte Rolle einnehmen kann. So ist auch das Innere der Häuser zwar mit einer Art Galerie ausgestattet, die zum Hinaufklettern einlädt, darf jedoch nicht betreten werden. Die Besucher dürfen lediglich die Türen öffnen und in die Häuser hineinschauen. Eine vorgegebene Benutzbarkeit, die sich dann aber als eine Farce herausstellt, wenn der Künstler ohne einen sichtbaren Grund das Betreten des Hauses unterbindet. Dadurch wird das Haus als eine klassische, autonome Skulptur definiert, im Unterschied zu einem nutzbaren Display. Allein der Künstler selbst ist autorisiert, die Arbeit zu betreten - und er schließt die Tür hinter sich. In einer ironischen Wendung agiert Lárusson die Rolle dieses klassischen Künstlersubjekts aus und führt die Idee einer partizipatorischen Kunstpraxis lediglich vor. Auch hier wird wieder die Haltung der Minimal Art deutlich, zwar eine komplette Integration von Werk, Betrachter und Raum anzustreben, jedoch den Betrachter als eine ideale Figur vorzustellen, ohne individuelle Entscheid-

ungskraft, die sich in einer Nutzbarkeit des Kunstwerks ausdrücken könnte.³ In einem braun-grau gestreiften Anzug mit Reißverschluss und einem Hut mit vier Schirmen sieht Lárusson komisch kostümiert aus, irgendwo zwischen Bonaparte und einem Clown, wodurch eine Skurrilität seiner Handlung suggeriert wird. Er mimt den mutigen Schelm, den abgedrehten Kritiker, der seine Kritik in eine dadaistische Vorstellung verpackt. Dabei hat die Ironie einen realistischen Unterton, insofern er selbst als offensiver Kritiker in der Kunstszene in Reykjavík aufgetreten ist, was ihm nicht nur gut gesonnene Reaktionen eingebracht hat.

Das Aufschlussreiche in seiner Arbeit ist genau dieses Doublebind: Lárussons Welt besteht aus beinahe kindlich farbigen und volkskünstlerisch anmutenden Elementen. Er benutzt diese aber, scheinbar paradox, um eine präzise und scharfe Kritik an der isländischen Kulturpolitik zu formulieren, die genau diese Elemente der Volkskunst unter dem Banner eines authentischen, und auch zeitgenössischen Kulturausdrucks featured. Das Problem liegt in Island darin, dass die Kunstszene sehr klein ist und auch in offiziellen, (kultur-)politischen Kreisen hauptsächlich Volkskunst bzw. Kunsthandwerk gemeint ist, wenn von der allgemeinen Kunstproduktion des Landes gesprochen wird. Lárussons Arbeit nimmt einen offensiven Standpunkt in diesem Konflikt ein, nach dem Motto: o.k., wenn ihr Volkskunst wollt, dann transferiere ich eben signifikante Elemente daraus in die Kunstweltkunst. Diese Rechnung, die ich Lárusson hier unterstelle, geht tatsächlich auf. Mit dem Prinzip der Rekontextualisierung volkskünstlerischer und parallel dazu kunsthistorischer Versatzstücke formuliert Lárussons Arbeit

3 Siehe ausführlich zu der phänomenologischen Wahrnehmungsstruktur der Minimal Art: James Meyer, Der Gebrauch von Merleau-Ponty, in: Nina Möntmann, Christoph Metzger, Sabine Sanio (Hg.), *minimalisms*, Ostfildern/Ruit 1998, S. 178-187.

eine Kritik an dem "Betriebssystem Kunst"⁴ in Island, sie stellt das Bild des "Isländers", des "isländischen Künstlers" und des Kunstbetriebs auf der Insel zur Disposition. Das "Isländische" fungiert dabei in seiner selbst-

streflexiven Arbeit als Stellvertreter für die blinden Flecke auf der Karte des westlichen Kulturbetriebs.

Nina Möntmann

4 Der inzwischen verbindliche Begriff des "Betriebssystems Kunst" wurde von Thomas Wulffen in dem von ihm konzipierten gleichnamigen Kunstforum-Band Nr. 125, Jan./Feb. 1994 eingeführt.

