



LISTAMENN ARTISTS
KRISTJÁN STEINGRÍMUR
PÉTUR MAGNÚSSON
TUMI MAGNÚSSON

SÝNINGARSTJÓRI CURATOR
JONATAN HABIB
ENGQVIST

ТРОЙКА
06.02—23.05.2021



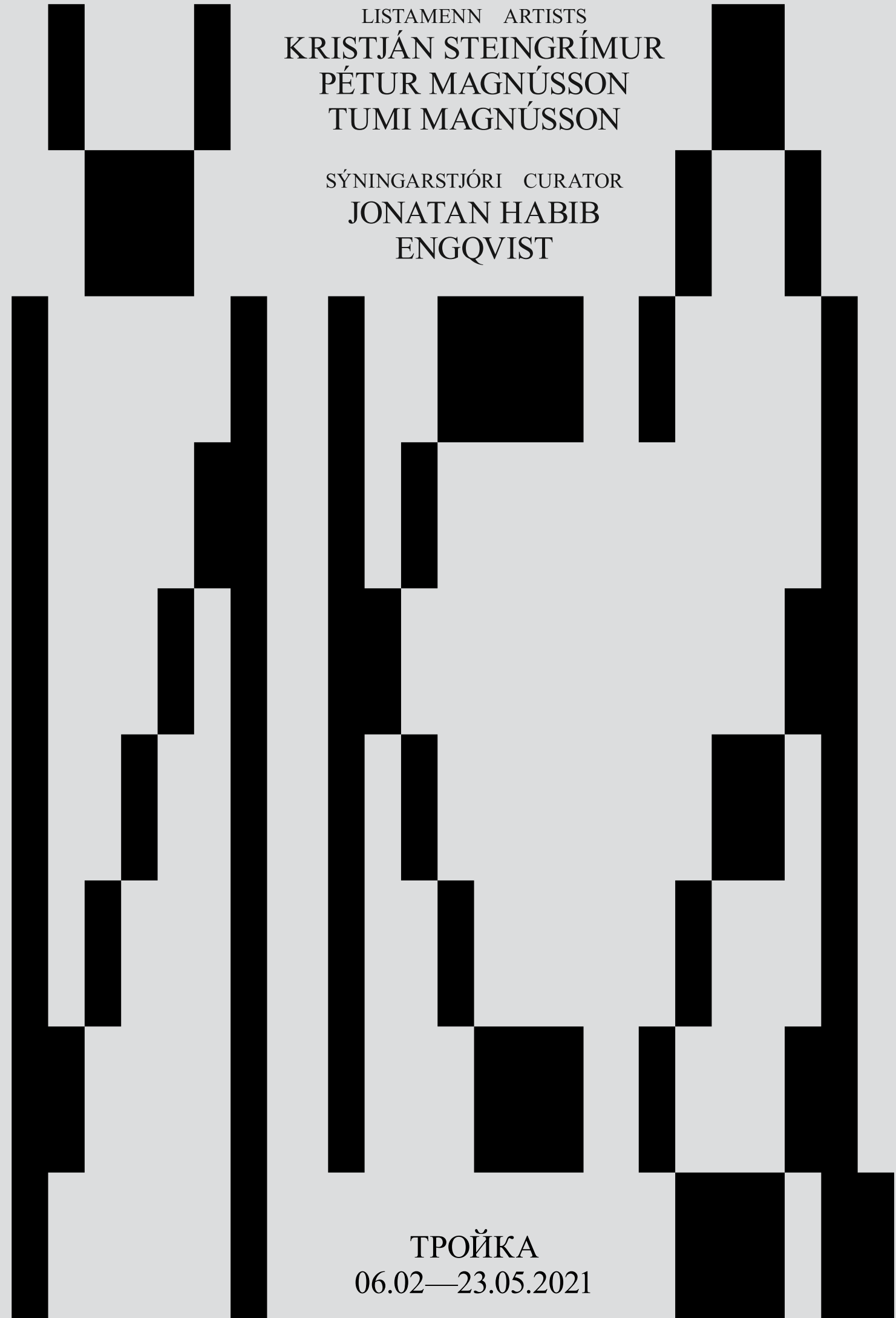
KRISTJÁN STEINGRÍMUR
Operation Neptune Sword 2020



PÉTUR MAGNÚSSON
Myndir á sýningu Pictures at an exhibition 2021



TUMI MAGNÚSSON
Sögur Stories 2021



LISTAMENN ARTISTS
KRISTJÁN STEINGRÍMUR
PÉTUR MAGNÚSSON
TUMI MAGNÚSSON

SÝNINGARSTJÓRI CURATOR
JONATAN HABIB
ENGQVIST

ТРОЙКА
06.02—23.05.2021

7–13
AÐ GRÍPA REYKINN

JONATAN HABIB ENGQVIST

20–23
KRISTJÁN STEINGRÍMUR

VIÐTAL INTERVIEW

24–27
PÉTUR MAGNÚSSON

VIÐTAL INTERVIEW

28–32
TUMI MAGNÚSSON

VIÐTAL INTERVIEW

13–19
GRASPING SMOKE
WITH YOUR HANDS

AÐ GRÍPA REYKINN

JONATAN HABIB ENGQVIST

Verk allra þriggja listamannanna sem nú sýna spretta af flækjum í tíma og rúmi. Verkin virka í hlutlægum og huglægum mála-leitunum milli ákveðinna staða og sjónarhorna. Í málverkum Kristjáns Steingrims eru yfirborð þakin litum sem eru búnir til úr steinefnum frá einstökum stöðum, þrungnum merkingu, og bera með sér sögulega eða jarðræna atburði. Pétur Magnússon notar fjarvídd og sjónræna skynjun til að búa til skrik í tíma og rúmi, og Tumi Magnússon lætur tíma og rúm skipta um stað. Aristóteles skilgreindi tíma þar sem atburðir eiga sér stað, en á þessari sýningu mætti segja að hlutverkunum hafi verið snúið við, og að atburðirnir virðist eiga sér tíma á stað. Hér á eftir eru hugleiðingar um sýningu sem – á því augnabliki sem um hana er skrifað – er ekki til. Þegar textinn er lesinn hefur innihald textans sem ég er að skrifa hins vegar tekið á sig áþreifanlega mynd. Þetta er erfitt verkefni, þar sem ég hyllist til að halda að afleiðingarnar séu aðrar fyrir orsök en eftir. Þó býr ekki meira í samtíðinni en í fortíðinni og það sem fyrirfinnst í afleiðingunni var alltaf til staðar í orsökinni.

*

Lýsa má málverkum Kristjáns sem tilraunum til að fanga ummerki tímans í efninu og með efninu. Málverkin eru hvort tveggja, staðfesting snertingar og ummerki huglægrar upplifunar. Bókstaflega eru þau landslagsmálverk. Þau eru máluð með landinu sem þau sýna, og virka eins og eins konar gagna-grunnur, eða efnislegur annáll. Í syrpu fimm stórra málverka hefur fjörusandi verið safnað af strönd Normandíhéraðs í Frakklandi (nafn héraðsins er myndað á grunni germansks orðs, *nort-man* eða *norð-maðr*, þ.e. maður í eða úr norðri, um hina norrænu innflytjendur kringum aldamótin 900). Efnið var síðan mulið í fingert litarefni, og ásamt akrýlbindiefni myndar þetta hin stóru möttu og einlitu málverk. Hverju málverki fylgir einnig nákvæm en þó óræð teikning. Ég ímynda mér að þessar teikningar tengist þeim efnivið sem mulinn hefur verið niður til að þekja strigann. Fornlegt yfirbragð þessara fíngerðu teikninga minna á ótal ummerki í Normandí, frá forsögulegum tímum,

tímum Rómverja og tímum víkinga, og frá yfirráðum Englands-herja á 14. og 15. öld. Sagan birtist okkur í þessum blýantsstrokum. Árið 1604 lagði Samuel de Champlain úr höfninni í Honfleur, Normandí, og stofnaði síðan frönsku nýlenduna Acadíu þar sem nú er austurströnd Kanada; með tilkomu strandferðamennsku á 19. öld urðu strandþorpin í Normandí meðal fyrstu strandferðastaða heims. Á síðari tímum hafa þessar strendur þó orðið hvað frægastar fyrir innrás Bandamanna 6. júní 1944. Árásin kallaðist *Operation Neptune* og markaði upphaf endaloka styrjaldarinnar á vesturvígstöðvunum. Þetta heiti er einmitt nafn þessara fimm málverka og teikninga á sýningunni. Á D-dag létu um fjögur þúsund og fjögur hundruð hermenn Bandamanna lífið á þessum ströndum. Um það bil níu þúsund særðust eða týndust. Óvíst er um mannfall Þjóðverja en það er talið frá fjögur til níu þúsund manns. Efnið sem Kristján safnaði saman á þessum ströndum ber í sér öll þessi ummerki – frá skriðdrekum úr stáli og blóðugum byssukúlum til sverðsbrotu og öngla eða sandkastala barna og fótspora konunga – sem sjávarföllin hafa unnið á og mulið í duft. Kristján segir í tölvupósti að teikningarnar séu af stækkuðum stál- og glerögnum, leifum af byssukúlum, sprengjubrotum, tækjum og búnaði sem urðu eftir í sandinum þennan örlagaríka dag, og liggja þar enn. „Ég sé fyrir mér að málverkin verði hengd upp í jafnri röð og teikningarnar á milli,“ bætir hann við.

Öll málverk Kristjáns á sýningunni byggjast á svipaðri rökvísi, þar sem hægt er að sjá allan heiminn í einu sandkorni, eins og William Blake sagði svo eftirminnilega: *Að geyma hið óendanlega í lófa sér og eilífiðina í klukkustund*. Á sýningunni eru önnur málverk frá ýmsum stöðum á jörðu og víðar. Önnur syrpa einlita málverka sýnir tímalínu frá Heklu og leiðir í ljós litamun eldgosa sem hafa átt sér stað á miklu lengri tíma en mannveran fær skilið. Þessu mætti lýsa sem tilraun til að efnisgera tímenn, sýna fram á hinn áþreifanlega tímarás sem eldgos Heklu hafa myndað í jarðsögunni og um leið í sögu og minningum mannkyns. Í öðru verki minna loftsteinar okkur á stöðu mannsins innan alheimsins og skapa sjónarhorn á djúptíma. Hér er líka málverk málað úr efnivið úr steingerðu tré frá Austurlandi, frá upphafi Nútíma (Hólósen-tímabilsins), eftir endalok síðustu ísaldar þegar siðmenningin varð til. Jarðvegssýni hafa verið tekin

á tveimur forboðnum stöðum, stöðum með sérstöðu annars vegar af vísindalegum toga, hins vegar af trúarlegum eða pólitískum toga. Aska frá Surtsey, hinni óröskuðu eyju sem reis úr hafi árið 1963 og heilög mold frá Jerúsalem. Með því að rannsaka hugmyndina um það sem er forboðið og ekki aðgengilegt öllum hver sem ástæðan kann að vera í tíma og rúmi vekur Kristján upp gnótt geðbrigða gagnvart hinum brothætta tíma okkar á jörðinni.

*

Innsetning Péturs er í tvívídd og þrívídd og skapar nokkur lög af sjónrænum blekkingum. Útlínur eru myndaðar með 15 millimetra stálstöngum sem líkjast opnum eða lokuðum kössum með op í miðjunni. Gegnum op kassans í miðið sjáum við hvað liggur hinum megin við vegginn. Þetta skapar eins konar gátt þar sem sjá má hvað er fyrir utan, frá sjónarhorni veggjarins. Það gefur á ákveðinn hátt tækifæri til að sjá í gegnum vegginn, og býr þannig til nýjan glugga inn í tíma og rúm. Þetta er gátt, en hún leiðir okkur ekki til fjarlægrrar vetrarbrautar. Hún skráir einfaldlega og deilir sjónarhorni þar sem veggurinn leysist upp.

Pétur hefur einnig búið til stórt verk á einn veggjanna í aðal-sýningarsalnum. Það samanstendur af prentuðum ljósmyndum sem voru teknar af hornum sýningarsalanna áður en nokkuð var hengt upp. Með því að skera ljósmyndirnar í form er innhorni breytt í úthorn og með því að raða þeim upp verður til röð af kössum í fjarvídd. Samtímis eru hin raunverulegu horn sjáanleg skammt undan. Þar sem myndirnar voru teknar áður en sýningin var sett upp sýnir verkið líka salina í öðrum tíma. Öflug en hógvær escherísk áhrif hennar skekkja salinn. Ég er minntur á að hver einasta mynd sem maður sér er mynduð úr ljósi sem endurkastast af hlutunum sem horft er á. Fremsti hluti augans er kúptur, beygir þess vegna ljósið, og býr til mynd á sjónhimnunni á hvolfi. Síðan snýr heilinn myndinni aftur við. Kannski er það sem ég sé, inni í heilanum, þegar ég horfi myndirnar hans Péturs einmitt það sem sjónhimnan sér. Sjónhimnan er reyndar mjög flókinn augnhluti og hefur það hlutverk að breyta ljósi í skilaboð um myndir sem heilinn getur numið. Aðeins aftasti hluti sjónhimnunnar er næmur fyrir ljósi. Þar er fjöldinn allur af ljósnæmum frumum sem kallast stafir og keilur. Keilur eru frumurnar sem gefa okkur færi á að sjá í dagsbirtu. Tegundir keilna

eru þrjár og svarar hver tegund mismunandi bylgjulengd ljóss: rauðu, grænu og bláu. Keilurnar gera okkur kleift að sjá myndir í lit og í smáatriðum. Stafirnir hjálpa okkur að sjá í myrkri og eru ljósnaemir en ekki litnaemir. Í myrkri virka keilurnar ekki.

Meðal verkanna eru einnig nokkrir skúlptúrar úr syrpu sem Pétur kallar *Flækjur*. Hlykkjöttar línur í þrívídd, sem við sjáum að eru farartæki (rauð, græn og blá), eða húsgögn ... og samt ekki. Kynslóðin sem man hvernig heimurinn var áður en internetið kom gæti lýst þeim sem kroti þegar maður er að tala í símann, en þá í þrívídd. Þegar ég horfi á þessa hluti við hliðina á verkum Tuma fer ég að lesa frosnar hreyfingar út úr stólgrind Péturs. Ég sé að þetta eru frosin ummerki um kóreógrafískar hreyfingar, um eitthvað sem hefur átt sér stað í stólnum eða sprettur af skriki í þrívíddarskannanum. Verk Péturs skekkja skynjun okkar á hvunndeginum en Tumi afbyggir aftur á móti hið hversdagslega. Með því að velja úr daglegu lífi aðstæður með greiningu sem mætti kalla kóreógrafíska býr hann til eins konar öfuga laglínu eða frosna afstrakthreyfingu. Verkin eru gerð á viðarplötur og eru einhvers staðar á milli málverks og teikningar, þannig að yfirborð viðarins og áferð er oft hluti af lokaniðurstöðunni. Tumi notar mest afganga og hluti skilda eftir á víðavangi. Stundum grunnar hann fjalirnar, en oft notar hann þær óbreyttar. Málverkin/teikningarnar eru síðan unnar ramma fyrir ramma út frá stuttum myndskleiðum úr daglega lífinu með því að velja punkta í myndinni og fylgja hreyfingunni eftir, stýra þeim á ákveðinn hátt. Þetta ferli hefur í för með sér afstrakt og ákaflega konkret málverk sem lýsa hreyfingu.

*

Titill þessarar sýningar er á kýrillisku letri og bendir til þess að allt sé þá þrennt er. Orðið er meðal annars haft um rússneskan þjóðdans sem þrír dansa saman á mismunandi hátt. Verk Tuma, *Dans*, er búið til úr litlum kassa með myndskleiði og hljódupptöku af gröfu ofan á stórri moldarhrúgu. Það lýsir ágætlega kóreógrafíu sýningarinnar allrar. Hraðinn á hverri hreyfingu vélarinnar í myndinni hefur verið stilltur þannig að allar hreyfingar taka sama tíma, sem hefur í för með sér jafnan hryn í myndinni allri. Hraðabreytingarnar hafa einnig áhrif á hljóðsetninguna þannig að hljóðið frá gröfunni breytist án afláts, upp eða niður um nótu (sem fer eftir því

hvort verið er að hraða hreyfingunni eða hægja á henni). Úr verður eins konar tónlist þar sem grafan syngur og dansar. Hvaða skilgreiningu á тройка sem maður velur úr orðabók, og allajafna eru þær að minnsta kosti þrjár, er grundvallarmerkingin samstillt og tengt teymi. Í tilefni samsýningar sjö listamanna í Norræna húsinu – þar á meðal voru allir þrír sem nú sýna – fyrir tæplega fjörutíu árum tók Illugi Jökulsson við þá viðtal í *Tímann* (1. ágúst 1982). Tumi segir þá meðal annars: „Það er óhætt að segja að nýja málverkið sé algjör andstæða konseptsins, og þá meina ég bæði að inntaki og vinnuaðferðum. Í konseptinu var mikið um filósófískar pælingar og intellektúalisma, sem ekki er í þessu ...“ Þessi ummæli þykja mér skipta miklu máli, og ég skil þau sem lýsingu á ferli þar sem hugmyndir myndast út frá efnivið, þar sem hugsunin sjálf fær leyfi til að verða til í hinu efnislega. Aukinheldur tel ég þessi orð hafa gildi þegar sjónum er beint að verkum þessarar тройку núna. Það sem mér þótti samt mikilvægast í þessu viðtali var nokkuð sem maður finnur þegar lesið er milli línanna – allir þrír listamennirnir búa yfir gleði, hrynjandi, næmni gagnvart aðstæðum og kímni, sem allt eru lykilatriði þegar kemur að góðum dansi.

Ljúkum þessum hugleiðingum með samstillta fimm-rása vídeóverkinu hans Tuma, sem snýr við kvikmyndalegu stigveldi tíma og myndar. Á fimm skjám sjáum við fólk drekka kaffi og tala. Tímahraði hvers myndskleiðs er stilltur þannig að bilið milli kaffisopa er það sama. Hraði myndbandanna fimm og hljóðheimurinn sem fylgir þeim verður þess vegna mismunandi eftir því hversu oft eða reglulega hver og einn fær sér kaffisopa. En þar sem allir hætta að tala og drekka kaffið sitt í einu, er nánast eins og þau séu öll að gera nákvæmlega það sama á mismunandi tímum, en samt á sama tíma. Myndbandsverkið er í samtali við málverkið *Kaffisopi*, þar sem stök gul lína teiknar hreyfingu kaffibolla frá borði til munns, og eins og í mörgum myndbandsverkum Tuma verður hljóðið of hratt eða of hægt, of djúpt eða of hátt – sem hefur á mann í senn spaugileg áhrif og óhugnanleg.

*

Kannski er það hérna sem hægt er að túlka virkni sjálfs sýningarsalarins. Meðan ég streitist við að koma í orð hinum tvö-

falda skilningi og þversagnakenndu hugsunum sem felast í öllum þessum verkum, og hvernig þau lýsa samtímanum, og hvernig þetta verður enn kraftmeira með flækjunum sem myndast á milli þeirra, þá kemur upp í hugann Henri Bergson, ofurstjarna franskrar heimspeki á 20. öld, sem nú er ekki eins umræddur. Hann líkti einu sinni eigin tilraunum til að koma í orð hinu hverfula augnabliki eða fegurðarupplifun við það að barn reyndi að grípa reyk með lófunum, og rétt sæi það sem reynt var að grípa fljúga í burtu. Gæti verið að þessi ákveðna тройка, með nokkur verk sem ganga lengra en svo að orð fái lýst, hafi fundið aðrar leiðir? Að fíkra sig áfram á samhliða tímum, í skekknum rýmum og milli lifandi dauðra Schrödinger-katta – á svæði þar sem hvert verk flækist inn í annað.

Pælingum um tímann, þar með talið í skammtafræði, lýkur oft með því að menn segja að tvenndin orsök og afleiðing hafi líklega aldrei verið til. Eða sé aðeins til í hugum okkar. Samt sem áður er þetta meginreglan oftast á mannsævinni. Staðreyndin er hinsvegar sú að við lifum í samfellu, og maður einangrar úr henni einstök brot. Málverk Kristjáns, umbreytt sjónarhorn Péturs og afbakaðir tímar Tuma – þessi verk sýna þetta öll á mismunandi hátt. Þegar ég hugsa um þessa sýningu, sem á eftir að verða að veruleika þegar ég skrifa þetta um hana, en verður orðin að veruleika þegar þú lest þetta um hana, þá verður mér ljóst að á sama hátt og maður fylgist alltaf með hreyfingu sem einöngruðum punktum frá sérstöku sjónahorni get ég ekki séð heiminn almennilega meðan hann er að breytast heldur aðeins ályktað um það. Fyrirvaraleysi flestra afleiðinganna leiðir okkur auðveldlega í villu, nema maður hafi í huga að fyrirvaraleysið á bara við mann sjálfan.

Тройка – ef þarna er merking, þá er hún kannski sú að á hverju tilteknu augnabliki, og í hverjum einstökum efnivið er sífellt að eiga sér stað óteljandi ferlar, sem maður einfaldlega tekur ekki eftir. Ég get bara reynt að grípa með lófunum reykinn á sjóndeildarhringnum.

GRASPING SMOKE WITH YOUR HANDS

JONATAN HABIB ENGQVIST

All three artists in this exhibition work with entanglements of time and space. The works exist in an objective and subjective negotiation between specific perspectives and sites. In Kristján Steingrímur's paintings, surfaces are coated with colours made of minerals from specific *loci*, places charged with meaning, conveying historical or geological events. Pétur Magnússon uses perspective and optics to create bodily space-time glitches, and Tumi Magnússon lets time and space switch places. If Aristotle defined time as that in which things take place, one might say that the tables are turned in this exhibition and things appear to take time in place. What follows is a succession of thoughts about an exhibition that, in the moment of writing, does not exist. When read, however, the subject matter of my text has become physically manifest. This is a daunting task, since I tend to believe in different effects before and after a cause. Yet the present contains nothing more than the past, and what is found in the effect was already in the cause.

*

Kristján's paintings can be described as an attempt to capture traces of time in, and through, material. The paintings are both haptic confirmation and a trace of subjective experiences. They are quite literally landscape painting. Brushed with the landscape they portray, they operate as a kind of database or material chronicle. In a series of five large paintings, sand, shingle and residue has been taken from the coast of Normandy (a name that incidentally derives from *Normanz*, plural of *Normant*, originally from the word for "Northman" in several Scandinavian languages). It has then been ground down further into a fine pigment base which, mixed with acrylic binder, fashions the large matte monochromatic paintings. Each painting is also accompanied by a detailed yet elusive drawing. I imagine that these drawings are related to the material that has been ground down to coat the canvas. The archaic nature of the delicate drawings brings to mind the abundance of pre-historic, Roman, Viking traces in the Normandy region, and

how English forces occupied it during the fourteenth and fifteenth centuries. Through pencilled lines history unfolds. In 1604 Samuel de Champlain left the port of Honfleur and founded the colony of Acadia, and with the advent of seaside tourism in the nineteenth century Normandy's beach resorts were among the first in the world. Most famously, however, in modern times, these sands have become synonymous with the Allied invasion on 6 June 1944. The mission, called *Operation Neptune*, marked the beginning of the end of the war and is indeed the title of the five paintings and five drawings on display. On D-Day alone, as many as four thousand four hundred troops of the combined allied forces died on this landing site. Roughly nine thousand were wounded or missing. Total German casualties on the day are not known, but are estimated as being between four and nine thousand individuals. The grains collected by Kristján from these beaches hold all these traces—from steel tanks and bloodied bullets to broken swords and fishhooks or children's sandcastles and the footprints of kings—eroded by tides and reduced to powder. In an email Kristján explains that the drawings are of enlarged steel and glass particles; remnants of bullets, bomb fragments, tools and equipment that were left in the sand on this fateful day and can still be found there. "I imagine that the paintings would form one line with drawings between them," he adds.

All of Kristján's paintings in this exhibition follow a similar logic where the world can be seen in a grain of sand, as William Blake famously writes: holding infinity in the palm of your hand and eternity in an hour. There are a number of paintings from different places in the world and beyond. Another series of monochromatic paintings uncovers a time-line from Hekla that reveals differences in coloration from distinctive volcanic outbreaks that have taken place throughout timeframes far beyond human comprehension. It might be described as an attempt to materialize time, by showing how the eruptions from Hekla have created a tangible time axis in geological history, and at the same time human history and memory. In another work, meteorites remind us of our place in this universe and create deceptive perspectives on deep time. There is also a painting made with material from a fossilised tree from east

Iceland, from the dawn of the Holocene after the end of the last Ice Age when human civilization came into being. Pulverised soil has been taken from two forbidden places, sites that have been attributed value for scientific, religious or political reasons, such as the geologically virgin island of Surtsey, which first surfaced in 1963, and holy soil from Jerusalem. Through his investigations of the congestions, presuppositions, conflicts, and relationships related to specific times and places, he evokes a plethora of emotions addressing the fragility of our time on Earth.

*

Pétur's two-dimensional and three-dimensional installation creates several layers of illusion. Outlines suggesting open or closed boxes with a central opening have been made using 15mm steel bars. Within the opening of a central box, we see what lies on the other side of the wall. This creates a kind of portal where I can see what is outside from the perspective of the wall. In a sense it allows me to see through the wall to the other side, and creates an extra window in time and space. It is a portal, but not one that leads us to a faraway galaxy. It simply records, registers and transmits a perspective where the wall dissolves.

Pétur has also created a large piece on one of the walls. It consists of prints of photos of the corners of the exhibition rooms taken before anything else was hung up. By shaping the way that the images are framed, they are turned "inside out" and installed so that they form a row of boxes with a warped perspective, while the corners depicted in the images still are visible close by. As the photographs were taken before they, or any other artworks, were hung, the artwork is also exhibiting the room in another time. Discreetly bombastic, its Escheresque effect skews the room. I am reminded that every image I see is made up of light reflected from the objects I look at. Because the front part of my eye is curved, it bends the light, creating an upside-down image on the retina. The brain eventually turns the image the right way up. Perhaps what I see, in my brain, when I see Pétur's image, is what my retina sees. In fact the retina is quite a complex part of the eye, and its job is to turn light into signals about images that the brain can understand.

Only the very back of it is light-sensitive, and is packed with photosensitive cells called rods and cones. Cones are the cells responsible for daylight vision. There are three kinds, each responding to a different wavelength of light: red, green and blue. These cones enable us to see images in colour and detail. Rods are responsible for night vision and are sensitive to light but not to colour. In darkness, the cones do not function at all.

We have also included a number of sculptures from a series of works that Pétur calls *Tangles*. Squiggly three-dimensional objects, recognisable as vehicles (red, green and blue), or as furniture... yet not. They could be described as what the pre-internet generation might call telephone doodles, but in three dimensions. Seeing them together alongside Tumi's work, I start to read a frozen movement into Pétur's chair frame, understanding it as a frozen trace of choreographic movement; as something that has taken place on the seat, or perhaps a glitch in the 3-D scanner. If Pétur's work skews our perception of the everyday, Tumi instead deconstructs the vernacular. By selecting everyday situations in what might be called choreographic studies he creates a kind of reverse-engineered score, or a frozen abstract movement. Somewhere in between paintings and drawings, they are made on wooden board where the existing finish and texture of the material often becomes part of the composition. Tumi mainly uses leftovers and found material. Sometimes he grounds these boards, but he frequently also leaves them as they are. The painting-drawings are then executed in a frame-by-frame manner: obtaining the information from short everyday videos, by selecting points in the image and tracking the movement, "vectoring" them so to speak. This process results in an abstract and highly concrete painting that pronounces movement.

*

The Cyrillic title of this exhibition suggests all good things come in threes, and among other things it refers to a traditional Russian folkdance performed in any configuration of three people. Perhaps Tumi's work *Dance*, comprised of a small box with a video and audio recording of an excavator on top of a large pile of soil, could serve as an image for the choreography of the exhibition itself. In the film, every machine movement has been adjusted in speed so that all movements take the same

time, resulting in an even rhythm throughout the film. But as the changes in speed also affect sound, the noise from the excavator constantly changes pitch, up or down (depending on whether the movement is speeded up or slowed down). It creates a kind of music where the excavator performs the song and dance. Whichever definition of тройка one settles for, and probably there will be at least three (or more), the fundamental aspect of it is a synchronised and interrelated team. When they exhibited together for almost forty years ago in the Nordic House in Reykjavík, they were interviewed for the newspaper *Tíminn*. In that dialogue almost four decades ago, Tumi said that "it is safe to say that [this] is the complete opposite of the conceptual, and by that I mean both the content and the working methods. Conceptualism was a lot about philosophical thinking and intellectualism." I find this significant, and understand it as a description of a process where ideas spring out of material, where thinking itself is allowed to take place in material. Furthermore I believe it is still informative when applied to the works of this тройка today. But what I found most critical in this interview is something that takes place between the lines – in all three artists there is a sense of joy, rhythm, situational sensitivity and fun that is key to any good dance.

Let me end with Tumi's synchronised five-channel video work that reverses cinematic hierarchies of time and image. On five screens, there are people talking and drinking coffee. The speed of each video is controlled so that the intervals between each sip of coffee are the same. The speed of the five films and their respective soundscape will therefore differ depending on how often or regularly each individual drinks his or her coffee. Yet, since they stop speaking and drink their coffee together at the same time, it is as if all of them are doing the same thing at different times and at the same time. The video installation echoes the drawing-painting *Sip of Coffee* where a single yellow line traces the movement of a coffee cup from table to mouth and, as with many of Tumi's film-based works, the sound becomes too fast or slow, deep or loud – creating an effect at once comical and uncanny.

*

Perhaps this is where we finally can articulate understanding the mechanics of the exhibition space itself. In struggling to articulate in words the double nature and paradoxical thoughts encompassed by all these works and how they describe the present, and how this is reinforced further by the entanglements that appear between them, I am reminded of the now somewhat side-lined twentieth-century superstar of French philosophy, Henri Bergson. He once described his own attempts to articulate a fleeting moment or an aesthetic sensation into words like those of a child trying to catch smoke by closing its hands; barely seeing the object it would grasp fly by. Could it be that this particular тройка, with several works that go beyond what words can convey, have found other means?

A manoeuvring through parallel times, warped spaces and Schrödinger cats—a place where every work also is entangled with another.

A great deal of thinking about time, including quantum mechanics, ends up asserting that the duality of cause and effect probably never exists. Or that it merely exists in our minds. Yet this is the principle that dominates large portions of our lives. The fact is, however, that there only exists a continuum before us from which I isolate fragments. Kristján's paintings, Pétur's warping of perspectives and Tumi's distortions of time all show this in various ways. When thinking about this exhibition that yet has to materialise itself for me when writing, but will be present for you when reading, it becomes clear that just as one always observes motion as isolated points, and from specific perspectives, I cannot properly see the world in its transformation but infer it. The abruptness with which many effects take place can easily lead us into error, lest one forgets that it only is an abruptness for me.

If тройка reveals anything, it is that at any given moment or in any specific material, there is always an infinite multitude of processes that simply escapes me. I can only try to grasp the smoke on the horizon with my hands.

„VIÐ ERUM MEÐ SVIPAÐAN BAKGRUNN; VIÐ ERUM MEÐ SVIPAÐAR HUGMYNDIR UM LISTSKÖPUN“

VIÐTAL KRISTJÁN STEINGRÍMUR

ZsL Zsóka Leposa
KS Kristján Steingrímur



KRISTJÁN STEINGRÍMUR

Veðurlýsingar *Weather Description* 1993

ZsL Hvað hefurðu þekkt Tuma og Pétur lengi?

KS Við höfum þekkt í fjöldamörg ár. Við vorum saman í gamla Myndlista og handiðaskólanum í kringum 1979. Ég var þar með Pétri; Tumi fór til Amsterdam. Við vorum í nýlistadeild, og aðal kennarinn okkar var Magnús Pálsson, faðir þeirra. Það var á þeim tíma sem við byrjuðum að fara frá konsept og flúxus tímabilinu yfir í „nýja málverkið.“ Það var svolítið skrítið því þegar ég hóf námið mitt þar, var ég með kennara eins og Dieter Roth, Magnús Pálsson, Hermann Nitsch, og ýmsa alþjóðlega listamenn, ásamt íslenskum listamönnum að sjálfsögðu. Ég hitti líka Philip Corner og Robert Filliou í Mob Shop sumarvinnustofunni sem Magnús var með. Þeir voru frumkvöðlar á sviði Flúxus og konseptlistar en í kringum 1980 byrjaði tímabil nýja málverksins, og fyrir okkur, að minnsta kosti fyrir mig, var það svolítið eins og frelsi, af því rýmið var einhvern veginn fullt. Það var bara ekki mikið pláss á þeim tíma fyrir nýja kynslóð að vinna með flúxus og konsept list. Þannig að við fengum frelsi þarna til að gera eitthvað nýtt. Og við gerðum það auðvitað. Við fórum yfir í nýja málverkið eftir að við útskrifuðumst. Árni Ingólfsson var orðinn yfirkennari í nýlistadeild á síðasta árinu mínu í skólanum. Við Tumi og Pétur settum upp nokkrar sýningar saman, til dæmis fyrstu sýninguna á nýja málverkinu á Íslandi í Norræna húsinu árið 1982. Eftir það fór ég til Hamborgar í Þýskalandi og var þar í fjögur ár hjá Bernd Koberling. Þetta tímabil nýja málverksins var mjög stutt, bara tvö ár, eða eitthvað svoléiðis. Og stundum þegar maður kynnist einhverjum á meðan maður er í námi, þá þekktist maður alla ævi.

ZsL Hefurðu haldið sambandi við þá alveg síðan? Hvernig kom upp hugmyndin um að sýna saman?

KS Hugmyndin kom upp fyrir einhverjum árum síðan. Okkur langaði til að sjá tenginguna milli verkanna okkar. Af því að okkur fannst við eiga eitthvað sameiginlegt. Það myndi einhvern veginn passa saman. Það er tenging milli okkar af því að við erum með sama bakgrunn sem einkennist af miklum breytingum í samfélaginu og listum.

ZsL Jonatan skrifar í ritgerð sinni: „Listamenn sýningarinnar vinna allir þrír með flækjur varðandi tíma og rúm. Verkin eru staðsett í hlutlægum og huglægum samræðum milli ákveðinna sjónarhorna og staðsetninga.“ Mér finnst þetta lýsa vinnu-aðferðum þínum ansi vel. Finnst þér þetta eiga við um ykkur alla? Hvernig telur þú að þið þrír munið tengjast í sýningunni?

KS Við erum af sömu kynslóðinni, við ólumst upp á sama tíma, við erum með svipaðan bakgrunn, menntun og svo framvegis, og þetta gerði að verkum, held ég, að við séum með svipaðar hugmyndir um listsköpun. Við tengjumst, og tengingin milli okkar er sterkari en við gerðum okkur grein fyrir, en við verðum að bíða þar til á opnuninni til að sjá nákvæmlega hvernig þetta virkar. Ég veit að þú sérð það ekki ef þú þekkir okkur ekki, utan frá. Það getur verið skrítið að sjá sýningu með þessum þremur herraönnum saman, en ef þú skoðar það smá, þá muntu sjá tenginguna. Hvað varðar bakgrunninn minn– þá mála ég ekki eingöngu með hefðbundinni málningu lengur. Ég sé ekki sjálfan mig þannig að ég hafi bakgrunn í málverkinu einungis. Ég hef farið í aðrar áttir. Mín skoðun er sú að miðillinn sem maður velur sé bara verkfæri til að búa til list og aðra hluti. Ég sé ekki mikinn mun á því að nota myndband, ljósmyndir,

járn, eða olíulíti. Miðillinn er bara verkfæri fyrir hugmyndirnar þínar, til að skapa eða búa eitthvað til.

ZsL Varðandi þínar aðferðir, hvað gerir þú?

KS Ég nota jarðefni eins og mold eða steinefni til að búa til litarefni. Ég byrjaði á þessu fyrir mörgum árum. Ég byrjaði þannig að ég fór að safna örsmáum ögnum úr jörðinni, stækka þær í gegnum víðsjá og teikna, svo þú sérð þær í þrívídd í teikningunum. Einhverjum árum seinna fór ég að taka aðeins meiri jarðveg með mér, meira af efnivið frá hverjum stað sem ég hef komið á. Ég fór að gera tilraunir með hann. Áður en ég gerði það, hafði ég þegar málað einlita málverk með olíulitum frá þessum stöðum. Það var mín leið til að útskýra, eða vera í tengingu við þann stað, skilurðu? Að skapa einhvers konar andrúmsloft sem túlkun á stöðunum. Seinna fór ég að tengja efnið atburðum og það sem staðurinn stendur fyrir.

ZsL Þannig að þú komst heim úr hverri einustu ferð með fulla ferðatösku af jarðvegi?

KS Já, ég gerði það (segir hann hlæjandi). Þannig að næsta skrefið mitt var að búa til mína eigin liti úr jarðveginum sem ég kom með heim, og gera einhverjar tilraunir með þá. Ég hef verið að gera það alla tíð síðan.

ZsL Hvernig verður jarðvegur að litarefni? Hver er aðferðin, til að koma honum á strigann og breyta jarðvegi yfir í málverk?

KS Ef þú notar steinefni, geta þau verið hörð. Ég myl þau niður með vélum, ég geri það annað hvort sjálfur, eða fæ hjálp frá fyrirtæki í Reykjavík. Steinefnin eru möluð í duft. Ég nota svo olíu eða akrýl sem íblöndunarefni, svo þetta er bara hefðbundið ferli við það hvernig litir eru búnir til. Ef fyrirtækið er að vinna með steinefni, nota þeir vélar, en ég geri það bara með höndunum. En þetta er bara tæknilega hliðin.

ZsL Þegar við horfum til baka til þessarar sýningar árið 1982 í Norræna húsinu. „Nýja málverkið“ var það að líta aftur til málningarhefða með glænýjum aðferðum og efnivið. Þú sagðir í viðtali á þessum tíma að þetta hafi verið þér nýr möguleiki til að komast burt frá konseptlistinni. Þegar þú umbreytir stað og tíma í eitthvað efnislegt–jafnvel ef það er gert með þveröfugri aðferð, er það, að mínu mati, svipuð heimspekileg aðferð og ekki svo langt frá hugsuninni bakvið konseptlist.

KS Já, þetta er satt.

ZsL Áttu ennþá málverkin sem þú sýndir í Norræna húsinu? Manstu eftir þeim?

KS Já, ég á eitthvað af þeim, já, fyndin málverk með augunum og öðrum skynfærum manna. Á þessum tíma bjó ég í München, að læra þýsku. Þetta tímabil snérist töluvert um húmor, en verkin eru að einhverju leyti ennþá tengd konseptlistinni. Um þetta leiti málaði ég líka málverk sem tilheyrðu því sem var kallað „Bad paintings“ og snérist um að afhjúpa málverkið með slæmum málverkum og gefa málarahefðinni þannig langt nef.

ZsL Ég hef séð sýningarskrá frá 1995 af sýningu á Kjarvalsstöðum með allt öðruvísi listaverkum. Gafst þú sem sagt upp,

eða fórst burt frá þessari tegund nýja málverksins? Ég er að tala um málverkin með veðurmerkjunum.

KS Nýmálverkið rann sitt skeið og ég þróaðist í aðra átt, já, og þessi verk voru öðruvísi en ef grannt er skoðað þá hangir þetta allt saman við það sem ég var þá þegar byrjaður að gera vegna þess að á þessum tíma var ég að vinna með alþjóðleg ták. Þetta var sería af málverkum á álplötur þar sem ég málaði veðrið. Það var bakgrunnurinn. Ég var að reyna að útskýra eða túlka veðrið á tilteknum degi, og til að gera það, notaði ég alþjóðleg ták sem notuð eru í veðurspám. Ef það var sól, notaði ég táknið með sólinni, og svo framvegis. Ég notaði líka línur og form í þessum málverkum, sem ég fékk frá tölvukerfi Veðurstofunnar sem

flytur upplýsingar um veður frá veðurathugunarstöðum. Þetta var tæknilega hliðin. Ég notaði olíumálningu á álplötu, og svo lakk. Ég notaði líka silkiþrykk og sandblástur. Og seinna meir byrjaði ég að mála þessi einlita málverk. Ég notaði GPS merki fyrir staði til að finna út hvar þeir voru. Og ég prentaði hnitin í miðju málverkanna. Á þessum tíma var maður ekki með þau í símanum, maður þurfti að nota sérstakt tæki til þess. Ég var alltaf að ferðast með GPS tækið á mér. Þarna var ég að nota bakgrunninn sem lit viðkomandi borgar, eins og í veðurmálverkunum, og notaði svo GPS hnitid fyrir áhorfandann til að hann gæti fundið staðinn. Frá þessu fór ég yfir í að nota raunverulegan efniviðinn frá hverjum stað. Þannig að þau eru öll tengd á einhvern hátt.

“WE HAVE SIMILAR BACKGROUND; WE HAVE A SIMILAR IDEA ABOUT ART”

INTERVIEW KRISTJÁN STEINGRÍMUR

ZSL For how long have you known Tumi and Pétur?

KS We have known each other for many, many years. We were together in the old art school of Iceland around 1979. I was there and Pétur; Tumi went to Amsterdam. We were in the school at Nýlistadeild, our teacher was Magnús Pálsson, their father. It was the beginning of the time when we went through from Conceptualism and Fluxus to the *New Painting* period.

It was a bit strange for us because when I started at this school, I had teachers like Dieter Roth, Magnús Pálsson, Hermann Nitsch, and other international artists, with Icelandic artists of course. I also met Philip Corner and Robert Filliou at Mob Shop Summer Workshop run by Magnús. They were more into Fluxus and Conceptual ideas about the art, but around 1980 the *New painting* period came, and for us, for me at least, it was a little bit like freedom because the room was somehow full. It was not too much space for a new generation at that time for working with Fluxus and Conceptual things. So, it was our freedom to try to do something new. And we did that of course, we went into the new painting period, after the art school. During my last year at school, Árni Ingólfsson had taken over as head teacher at Nýlistadeild. Tumi and Pétur and I made some exhibitions together, for example the first New painting exhibition in Iceland at the Nordic House in 1982. After that,

I went to Germany, to Hamburg, and I stayed there for four years with Bernd Koberling. That *New Painting* period was very short, just two years, or something like that. And if you get to know people in schools, sometimes you know them for a lifetime.

ZSL Have you stayed in touch with them ever since? How did you come up with the idea of exhibiting together?

KS The idea came up some years ago. We wanted to see the connection between our works. Because we thought we had something in common. It will fit somehow. There is a connection between us because we have the same background.

ZSL Jonatan writes in his essay: “All three artists in this exhibition work with entanglements of time and space. The works exist in an objective and subjective negotiation between specific perspectives and sites.” I think it describes very well your working method. Do you think it fits all of you? How do you think the three of you will connect in the exhibition?

KS We are from the same generation, we grew up at the same time, we have similar background, education and so on, and that made us, I think, have a similar idea about art. We connect, and the connection between us is stronger than we thought it was, but we must wait till the opening to see it exactly

how it works. I know you do not see it so if you do not know us, from the outside. It can be strange, to see the exhibition of these three gentlemen together, but if you look into it you will see the connection.

As for my background—I don’t paint solely with paint anymore. I do not see myself with a background of just painting. I have gone through to other things, for me the medium is just a tool to make art and do things. I do not see too much difference in using video, photographs, iron, or oil painting. Media are just tools to use for your idea to explain or create something.

ZSL About your own methods, how do you do it?

KS I use the soil or minerals for making the pigments. I started it many years ago. At the beginning I started collecting tiny little pieces from the ground and I enlarged them in my drawings with a help of a microscope. I put the small things in a 3D-microscope, and I drew them. So, you see them in 3D in the drawings. Some years later I started taking a little more soil with me, more material from each place I have been to. I did some experimental things with it. And before I did that, I already had painted monochrome paintings with oil colours—from these places. That was my way to explain or to be in touch with the place, you know. To create some kind of atmosphere from the places.

ZSL So, you came home from every trip with a full suitcase of soil?

KS Yes, I did (he laughs). So, my next step was to make my own colours from the soil I brought home and do some experimental things. I have been doing it ever since.

ZSL How does the soil turn into pigment? What is the technique, to get it on canvas and turn soil into painting?

KS If you use minerals, they can be very hard stones. I grind them with machines, I do it myself or get help from a company in Reykjavik. They turn it into some kind of powder, and I use it with oil or acrylic medium, so this is just a process how colours are done. If they are using minerals, they use machines; I do it by hand. But this is just the technical side.

ZSL Reflecting on this early exhibition in 1982 in the Nordic House. *New Painting* meant turning back to the painting traditions with brand new contents and approaches. You said in an interview at that time that it had been a new possibility for you to get away from Conceptualism. When you sublimate place and time into something material—even if it is the opposite method, in my opinion it is a similar philosophical approach and it is not so far away from conceptual thinking.

KS Yes, this is true.

ZSL Do you still have those paintings that you exhibited at the Nordic House? Do you remember them?

KS Yes, I have some of them, yes, funny paintings with the eyeballs. At that time, I was living in Munich, learning the German language. This period was a lot about humour, but the works are not completely free of connections to Conceptual art.

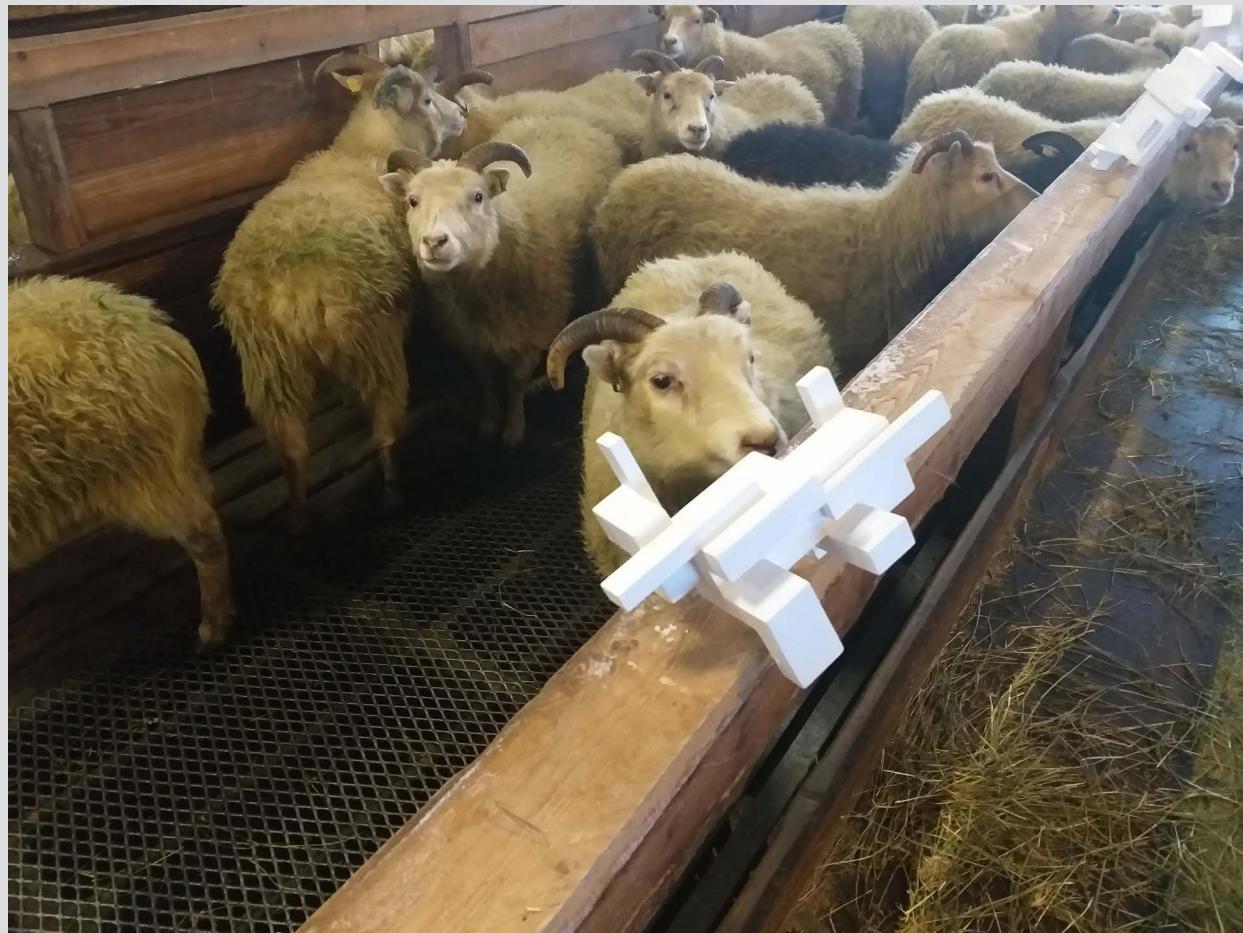
ZSL I have seen a catalogue from 1995 of an exhibition at Kjarvalsstaðir with very different artworks. So, did you just give up or move over from this type of *New Painting*? I mean those paintings with the weather signs.

KS Yes, those works were different, but they had a connection because at that time I was working with international signs. It was a series of paintings on aluminium plates where I painted the weather. That was the background. And I was trying to explain or interpret the weather on a given day, and for that, I used the international signs taken from the weather forecasts. If it was sunny, I used the sign of the sun and so on. I was also using lines and forms on these paintings that I got from the weather report systems. That was the technical thing. I used oil colour on aluminium plate, and I used a layer of varnish over it and I was also using silk screen and sandblasting. And then later on, I started with these monochrome paintings. I was using GPS signals of places to find out where the places were. And I printed the coordinates in the middle of the paintings. At that time, you did not have them on your phone and you had to use a special tool. I was always travelling with this GPS tool with me. So, I was there, using the background (a monochrome colour of the city), just like in the weather paintings, the colour from the city and using the GPS signs to find the place. From that, I went over to using the real materials from each place. So, they are all connected somehow.

„EKKERT ER Í RAUNINNI ALVEG AUGLJÓST“

VIÐTAL PÉTUR MAGNÚSSON

ZsL Zsóka Leposa
PM Pétur Magnússon



PÉTUR MAGNÚSSON
Frá sýningunni í Sveinungsvík
From the exhibition in Sveinungsvík 2018

ZsL Hvernig kom upp hugmyndin um að sýna saman?

PM Það var Tumi bróðir minn sem byrjaði að tala um það fyrst. Við þrír höfum þekkt mjög lengi. Tumi og Kristján hafa sýnt saman og ég var líka með Kristjáni í sýningu á Akureyri, það hefur líklega verið um 1983–84. Og með Tuma, líka á Akureyri árið 2003. Við fórum að tala um staði þar sem við myndum vilja sýna, og Kristín Scheving, safnstjóri Listasafns Árnesinga var sú fyrsta sem brást jákvætt við.

ZsL Af hverju þið þrír? Var það augljóst?

PM Ekkert er í rauninni alveg augljóst, en það er Tumi sem hefur tekið stjórnina varðandi framkvæmd hugmyndarinnar. Við hittumst nokkrum sinnum, og ræddum hvað við myndum gera, og hvað ekki, í sýningunni, en ég verð að viðurkenna að stundum finnst mér að hægt sé að gera of mikið úr þeirri hugmynd að búa til einhvers konar einingu innan hópsýningar. Ég fíla ringulreið og þversagnir. Stundum er hægt að eyða of mikilli orku í að reyna að finna einhverja leið til að tala um það hvernig hlutirnir geti passað saman.

ZsL Sem er – að hluta til – það sem ég geri (hlær)

PM Ég er ekki að gagnrýna. Mér finnst bara að fólk gæti farið með aðeins meiri ró inn í að setja ólíka hluti saman frekar en að reyna að neyða fram einhvern samhljóm þar sem hann í rauninni er ekki. Ég er ekkert hræddur við það að sýna verkin okkar saman. Það mun að sjálfsgöðu verða einhver munur, en það er alltaf hægt að finna einingu, einfaldlega af því við erum allir mennskir, af sömu kynslóð, og við höfum gengið í gegn um það sama.

PM Þú kynntist Kristjáni í myndlistaskólanum, í nýlistadeild, ekki satt?

PM Ég var fyrst í skúlpúrdeildinni, áður en ég fór í nýlistadeild. Ég var í frekar skritinni stöðu; bróðir minn hafði verið í skólanum einu eða tveimur árum á undan mér. Pabbi minn var stofnandi nýlistadeildarinnar, og, þú veist, ungir menn þurfa að finna sínar eigin leiðir, og ég var að reyna að gera það. Ég byrjaði í skúlpúrdeildinni, en mér líkaði það ekki, svo ég fór yfir í nýlistadeild. Við Kristján vorum þarna á sama tíma og við fórum í ferðalag með Hermann Nitsch, með *Island Sinfonie* tónleikunum í Innsbruck, München, Vín; það var frekar klikkuð ferð. Dieter Roth skipulagði ferðina og borgaði fyrir hana, með aðstoð efnaðra velgjörðarmanna hans. Ég man að milli München og Vínar flugum við með einkaþotu sem einhver milljónera velgjörðarmaður Dieters átti. Við vorum íslenskir sveitastrákar og sveitastelpur í myndlistaskólanum, og okkur var skyndilega hent inn í heitasta staðinn með alvarlegustu list þess tíma.

ZsL Það er erfitt að ímynda sér þig sem íslenskan sveitastrák á ferðalagi frá framandi stað, vegna uppruna þíns og þess menningarlega bakgrunns sem þú hefur frá fjölskyldu þinni.

PM Já, en það var samt stórt bil milli þess hvaðan við vorum og það sem við upplifðum seinna. Og ég reyni að halda tengingu við rætur mínar á Íslandi. Það er ástæðan fyrir því að ég eyði yfirleitt meiri tíma á Raufarhöfn. Mér finnst frekar notalegt að tala bara um fisk og kindur við vini mína, og það hefur áhrif á vinnuna mína.

ZsL Jonatan skrifaði um tenginguna milli verkanna ykkar. Hvað heldur þú, hvernig munu verkin ykkar tengjast?

PM Þau munu öll tengjast í tíma, lofti og rúmi, sem eru hugtökin sem þau fjalla um – Jonatan var að tala um að grípa reyk, og mér finnst það vera mjög góð nálgun. Kristján vinnur með hugtökin um tíma og rúm á öðruvísi hátt. Tumi líka. Og við Tumi erum auðvitað tengdir, annað væri ómögulegt, þar sem við ólumst upp saman og við hugsum á svipaðan hátt. Við erum með samskonar húmor og svipaða tilfinningu fyrir fáránleika.

ZsL Ef við horfum aftur til þessarar sýningar í Norræna húsinu árið 1982; Bæði Kristján og Tumi sögðu það hafa verið mikilvægan tíma breytinga og endurnýjunar fyrir þá, að komast frá konsept og flúxus list, sem voru ráðandi stílar á þessum tíma. Sérð þú þetta tímabil „Nýja málverksins“ á svipaðan hátt?

PM Á þessum tíma var þetta frekar byltingarkennt af því við vorum mjög þreyttir á ljósmyndunum og textunum og þessum „menntastíl.“ Og þá byrjaði Nýja málverkið að verða vinsælt í öðrum löndum. Og þá reyndum við þrír að finna einhverja leið til að gera ekki nákvæmlega það sama og var almennt að gerast. Við vorum að leitast eftir ferskleika, en við vorum allir að þróast í heimspekilegri átt. Við gátum ekki hætt að hugsa. En samt voru verkin okkar ekki alveg konseptlist. Ef ég tala fyrir sjálfan mig, þá veit ég í rauninni aldrei alveg hvað ég er að gera, og ég vil í rauninni ekki gefa því nafn. Við vorum bara að reyna að finna einhverja flóttaleið burt frá þessari venjulegu leið til að sjá og hugsa.

ZsL Þú bjóst í Bologna þegar þessi sýning var sett upp, ekki satt?

PM Ég held ég hafi verið í Flórens, þar sem ég lærði ítölsku til að geta sótt um í listaháskólann í Bologna. Mér líkaði það, og það virkaði vel á margan hátt, en það var samt mjög krefjandi fjárhagslega. Styrkurinn minn – sem var eiginlega frekar lán á vöxtum – nægði ekki til upphalds. Það var mikil verðbólga á Ítalíu, og það sem íslenska ríkið lagði til var ekki nóg til að búa á Ítalíu. Ég fór til Amsterdam og hitti gamla vini, og þau sögðu mér að ég yrði að fara í inntökuþróf í listaháskólann. Ég gerði það, og ég komst inn. Og það beið mín íbúð í Amsterdam sem kostaði ekki mikið. Svo ég flutti þangað, og bjó þar í tuttugu ár.

ZsL Abstrakt geómetrísku málverkin þín – eru þau frá þessum tíma? Hvernig færðir þú þig frá nýja málverkinu yfir í abstrakt list? Það virkar eins og risastórt stökk.

PM Á þessum tíma var talað um „neo geo“ Ég þurfti að prófa það það var stutt millibilsástand þar sem ég reyndi að vera málari og kafaði í flókna málalægri tækni. En ég áttaði mig fljótt á því að þetta var ekki nóg fyrir mig. Ég byrjaði að leyfa málverkunum mínum að umbreytast; ég pakkaði staffa af þeim í stáli, með einungis klessurnar á jöðrunum sýnilegar. Í kring um 1985, gerði ég þrykk með óhlutbundnum myndum sem uxu á blómum. Sum málverkanna líta út fyrir að hafa verið gerð af Bruce Nauman, Frank Stella eða Mondrian, en þetta eru mín sköpunarverk, á þann hátt að þau eru ekki listaverk, þau líta bara út eins og listaverk. Þetta er sami hugsunarháttur eins og í sýningunni minni árið 2018 í Sveinungsvík, með kindunum. Ég bý til hluti sem eru ekki listaverk, en líta út eins og listaverk, og set þau í samhengi.

Þegar ég var ungur, voru teiknimyndir í dagblöðunum; ekki saga, bara einn rammi, einhverjar fyndnar aðstæður. Stundum gera þær grín að nútímalistamanni í stúdíóinu sínu, og listamaðurinn í teiknimyndinni býr til mynd. Og hann var ekki að búa til list, hann var að búa til hugmyndir um það hvernig list líti út. Þessi listarmaður sem ekki var til var alltaf með skegg, og leit út eins og franskur listamaður, með alpahúfu og svolleiðis. Og hann bjó til einhvern mjög skríttinn óhlutbundinn hlut sem átti að vera nútímalist. Mín aðferð til listsköpunar er mjög svipuð.

zsl Abstrakt geómetrísku verkin þín líta út eins og *ómenguð* málverk.

pm Ég gekk í gegnum tímabil, á níunda áratugnum, flest þeirra eru frá 1988–sum þessara óhlutbundnu málverka, uppáhalds verkin mín, eru á vefsíðunni minni. Þetta var á sama tíma og ég var að klára námið í Amsterdam. En svo hætti það að vera nóg fyrir mig að mála.

“NOTHING IS REALLY EVER OBVIOUS”

INTERVIEW PÉTUR MAGNÚSSON

zsl How did you come up with the idea of exhibiting together?

pm It was my brother Tumi who started talking about it first. We three, we go quite far back together. Tumi and Kristján exhibited together and I also exhibited with Kristján in Akureyri, it must have been around 1983–84. And with Tumi, also in Akureyri in 2003. We started talking about places where we would like to exhibit, and Kristín Scheving, the museum director of the LÁ Art Museum, was the first one to react in a positive way.

zsl Why the three of you? Was it obvious?

pm Nothing is really ever obvious, but Tumi has been the driving force behind the idea. We met several times, talking about what we would or would not do in the exhibition, but I must admit that sometimes I find the idea of creating some kind of unity in a group exhibition can be overdone. I like chaos and contradicting things. Sometimes too much energy

zsl Hvar geymirðu þessi málverk?

pm Þau eru hérna einhvers staðar. Rúlluð upp á vinnustofu minni. Það er ekkert eftir í Amsterdam núna, nema einn skúlptúr sem ég sýni á sýningunni sem sérstætt verk af því það er fyrsti og elsti *flækju*-skúlptúrinn. Ég hef verið að gera þessar *Flækjur* síðan á níunda áratugnum. Ég gerði meira segja sumar þeirra úr uppblásnum reiðhjólaslögnum.

zsl Ég er búin að sjá nýja verkið þitt á Listasafni Íslands, veggteppið sem þú kallar *Veisluna*.

pm Veggteppi búa yfir gamaldags yfirbragði, og tæknin felur photoshop vinnuna. Þetta eina verk er bóið til úr að minnsta kosti tíu mismunandi ljósmyndum. Ef maður setur þetta niður á blað, sæjust photoshop áhrifin—en ef maður setur það á veggteppi, felur áferð vefnaðarins öll ummerki photoshop. Veggteppið er mjög persónulegt verk. Það var tileinkað minningu móður minnar sem dó stuttu áður en ég gerði það. Hún sagði mér gátuna sem myndin er svar við. Það var alveg nýtt fyrir mér að vinna með vefnað, en ég neita að gera bara eitthvað eitt. Það getur verið ruglandi fyrir fólk, en þetta er það sem ég fíla. Að koma fólki á óvart.

zsl How do you think about the connection between your works. What do you think, how will your works connect?

pm They will all connect in the time, air and space that they deal with—Jonatan was talking about catching smoke and I think that’s a very good approach. Kristján deals with these issues with time and space in a different way. Tumi also. And of course, Tumi and I—we are connected, it would be impossible not to be, because we were brought up together and we think in a similar way. We have the same kind of humour and similar sense of absurdity.

zsl Reflecting on this exhibition at the Nordic House in 1982; both Kristján and Tumi said it was an important time of change or transit for them, to get away from Conceptualism and Fluxus, which were dominant at that time around you. Do you see this period of *New Painting* in a similar way?

pm At that time, it was quite revolutionary because we were very tired of the photographs and texts and the intellectuality of it. And then this preference for *New Painting* came from abroad. And then the three of us tried to find a way not to repeat it. We were looking for freshness, but we all found ourselves heading into a more philosophical direction. We couldn’t stop thinking. Still our work was not really conceptual. Speaking for myself, I never really know what I am doing, and I don’t really want to name it. We were just trying to find an escape route from this traditional way of seeing and thinking.

zsl Did you live in Bologna when this exhibition happened?

pm I think, I was in Florence and I studied Italian to be able to enroll at the Art Academy in Bologna. I liked it and it worked well in many ways, but it was very hard financially. My grant—which was more of a mortgage—did not cover my expenses. There was high inflation in Italy and what the Icelandic state gave was not enough for living in Italy. I went to Amsterdam and I met some old friends there and they told me I had to take the entrance exams to the Art Academy. I did and I was accepted. And in Amsterdam there was an apartment waiting for me for a very

zsl You met Kristján at the art school, at Nýlistadeild [Living Art Department]?

pm Before Nýlistadeild, I first went to the sculpture department. I was in this funny situation; my brother had been at the school one year or two years before me. My father was the instigator of this Nýlistadeild, and, you know, young men need

to find their own paths, so I was trying to do that. I started at the sculpture department, but I did not like it, so I went over to Nýlistadeild. Kristján and I, we were there at the same time and we went on this tour with Hermann Nitsch with the *Island Sinfonie* concerts in Innsbruck, Munich, Vienna; it was a quite crazy tour. It was planned and paid for by Dieter Roth with the support of his rich collectors. I remember, between Munich and Vienna we flew on a private jet belonging to a millionaire collector of Dieter. We were Icelandic country boys and country girls at the art school who were then suddenly thrown into the hottest hotspot of the heaviest stuff in the art scene at that time.

zsl It is hard to imagine you as an Icelandic country boy coming from a faraway region, with your family and cultural background...

pm Yes, but still, there was a big gap between where we were from and what we experienced later. And I try to keep a connection to my Icelandic roots. That is why I tend to spend more time in Raufarhöfn. I find it quite good to talk simply about fish and sheep with my friends, and it influences my work.

zsl Jonatan wrote about the connection between your works. What do you think, how will your works connect?

pm They will all connect in the time, air and space that they deal with—Jonatan was talking about catching smoke and I think that’s a very good approach. Kristján deals with these issues with time and space in a different way. Tumi also. And of course, Tumi and I—we are connected, it would be impossible not to be, because we were brought up together and we think in a similar way. We have the same kind of humour and similar sense of absurdity.

zsl Reflecting on this exhibition at the Nordic House in 1982; both Kristján and Tumi said it was an important time of change or transit for them, to get away from Conceptualism and Fluxus, which were dominant at that time around you. Do you see this period of *New Painting* in a similar way?

pm At that time, it was quite revolutionary because we were very tired of the photographs and texts and the intellectuality of it. And then this preference for *New Painting* came from abroad. And then the three of us tried to find a way not to repeat it. We were looking for freshness, but we all found ourselves heading into a more philosophical direction. We couldn’t stop thinking. Still our work was not really conceptual. Speaking for myself, I never really know what I am doing, and I don’t really want to name it. We were just trying to find an escape route from this traditional way of seeing and thinking.

zsl Did you live in Bologna when this exhibition happened?

pm I think, I was in Florence and I studied Italian to be able to enroll at the Art Academy in Bologna. I liked it and it worked well in many ways, but it was very hard financially. My grant—which was more of a mortgage—did not cover my expenses. There was high inflation in Italy and what the Icelandic state gave was not enough for living in Italy. I went to Amsterdam and I met some old friends there and they told me I had to take the entrance exams to the Art Academy. I did and I was accepted. And in Amsterdam there was an apartment waiting for me for a very

reasonable price. So, I moved there and then stayed for twenty years.

zsl Your abstract geometric works—are they from that time? How did you go over from the *New Painting* period to this geometric abstraction? It seems to be a huge leap.

pm There was a short transitional period where I tried to be a painter and indulged in complicated painterly techniques. But I quickly realized that this was not enough for me. I began letting things happen to my paintings; I wrapped stacks of them in steel, with only the smudged edges of the canvasses visible. Around 1985, I made prints with abstract pictures that grew on flowers. These early works were put together as bookbinding, each on a cardboard sheet of 100 by 70 cm, which can be folded. Some of the paintings look like they were made by Bruce Nauman or Frank Stella or Mondrian, but they are my creations, in the way that they are not art, they just look like art. This is a similar way of thinking to my 2018 exhibition in Sveinungsvík with the sheep. I make something that is not art but looks like art and put it into a context.

When I was young, there were comics in the newspapers; not a story, just one frame, one comic situation. Sometimes they make jokes about a modern artist in his studio, and the artist in the cartoon would make a picture. And the cartoon artist was not making art, he was making suggestions about what art looked like. The made-up artist was of course always a man with a beard, looking French-artist-like, with a beret and so on. And he would make some very strange abstract thing that was meant to be modern art. My creative process is very similar.

zsl Your abstract geometric works look like pure painting.

pm It was a period, in the eighties, mostly all are from 1988 – some of these abstract paintings, my favourites, are on my website. This was around the time I was finishing my studies in Amsterdam. But then being a painter became too limited for me.

zsl Where do you keep these paintings?

pm They are here somewhere. Rolled up in the studio. Nothing left in Amsterdam now, except for one sculpture that I will show in the exhibition as a specialty because it is the oldest and first *Tangle* sculpture. I started making these *Tangles* from the eighties onward. I actually made some of them from inflated bicycle tubes.

zsl I have seen your new piece at the National Gallery of Iceland, the tapestry called *The Feast*.

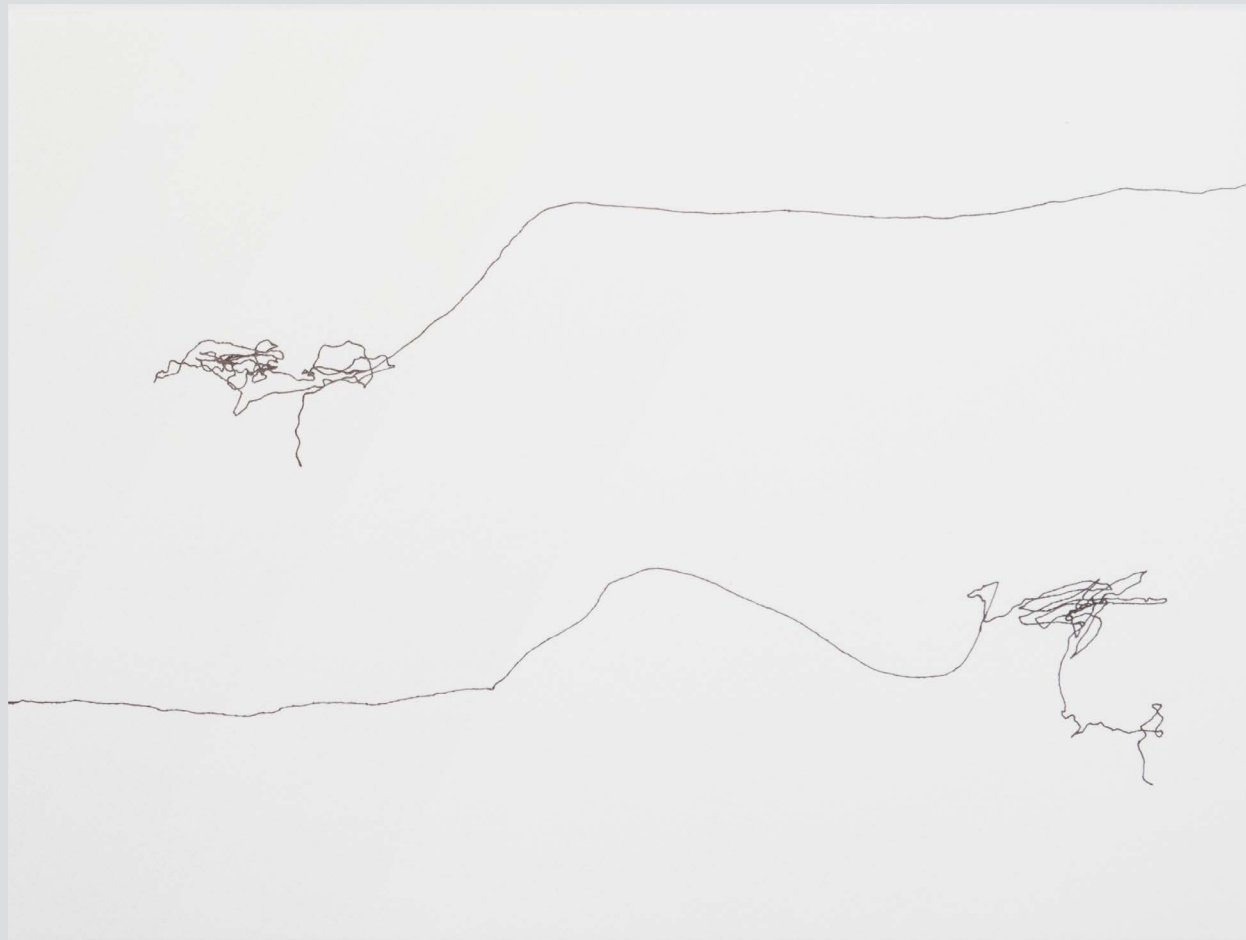
pm Tapestry has an old-time feeling, and the technique hides the Photoshop work. This one piece is made of at least ten different photographs. If you put it on paper, you would see the Photoshop effect—but if you put it on a tapestry, the pixels of the woven textile hide all traces of Photoshop.

The tapestry is a very private work. It was dedicated to the memory of my mother who died shortly before I made it. She told me the riddle to which the picture is the answer. Tapestry was a completely new medium for me but I refuse to do only one thing. It can be confusing for people, but this is what I like. To confuse people.

„MISMUNANDI AÐFERÐIR MEÐ NOKKRUM SAMEIGINLEGUM EIGINLEIKUM“

VIÐTAL TUMI MAGNÚSSON

ZsL Zsóka Leposa
TM Tumi Magnússon



TUMI MAGNÚSSON
Reykingapása Cigarette Break 2020

ZsL Hvernig kom upp hugmyndin um að sýna saman?

TM Mér fannst vera mjög sterk tenging milli okkar vegna þess hvernig við vinnum. Það er einhver sameiginlegur þáttur í þessum vangaveltum um tíma og hvernig við tökum einn hluta og skoðum hann sem heild. Og við höfum aldrei verið með sýningu saman, bara við þrír. Mér datt í hug að það væri gaman að sjá verkin okkar hlið við hlið og fannst líklegt að saman gætu þau á einhvern hátt myndað athyglisverða heild. Mismunandi aðferðir með nokkrum sameiginlegum eiginleikum.

Kristján hefur verið að vinna með efnivið frá mismunandi stöðum í heiminum og ég málaði málverk af föstum og fljótandi efnum á tíunda áratugnum. Ég notaði ekki efnivið sjálf heldur tók ég lit efnisins og málaði með olíulitum. Ég bjó til tvílitna málverk úr þessu. Til dæmis málverk sem heitir *Hrossaskítur og sigarettureykur*. Það sýnir hvernig litir þessara efna blandast saman, reykur fyrir ofan, skítur fyrir neðan. Eða sería með sex málverkum af *Coca Cola*—sem byrjar á litnum þegar flaskan er full og endar þegar það er bara smá kók eftir, og það er næstum því gegnsætt. Blöndun efnanna sá ég líka sem tíma, eða breytingu úr einu efni í annað. Þarna er frekar greinileg tenging. Og verk Kristjáns hafa mjög skýra tengingu við tímann. Meira í sögulegum skilningi heldur en mín verk, en mjög áberandi.

Eins er í textanum hans Jonatans, þegar hann talar um skyldleika teikninganna minna og *Flækjanna* hans Péturs. Ég hef aldrei hugsað um þetta áður. Ef þú horfir á skúlptúr Péturs eins og tímalínu, þá tengjast þau teikningunum mínum. Við Pétur eigum það líka sameiginlegt að hafa báðir áhuga á skynjun og mismunandi sjónarhornum, þó að það sé ekki mjög skýrt í verkunum sem ég sýni núna.

ZsL Þetta er mjög fínleg tenging milli verkanna ykkar og hvernig þið hugsíð. Hafði þið haldið sambandi gegnum árin? Augljóslega við Pétur, yngri bróður þinn, en líka við Kristján?

TM Já, við höfum alltaf verið í sambandi. Og við Kristján unnum saman áður fyrr, af því hann var deildarforseti myndlistardeildar Listaháskóla Íslands, og ég var prófessor þar í sex ár. Og við hittumst auðvitað líka af og til utan vinnunnar.

ZsL Hvernig kynntust þið? Þú fórst til Hollands til að stunda nám. Kristján og Pétur hittust í listaskólanum en eftir því sem ég best veit, varst þú ekki þar á sama tíma.

TM Nei, ekki á sama tíma. Kannski kynntumst við á þessari fyrstu sýningu „Nýja málverksins“ í Norræna húsinu árið 1982. Ég hef líklega þekkt hann eitthvað fyrir sýninguna líka, en ekki mikið.

ZsL Þegar við horfum til baka til þessarar sýningar árið 1982 í Norræna húsinu, með titilinn 7: „Nýja málverkið“ var það að líta aftur til málningarhefða með glænýjum aðferðum og efnivið til að greina sig frá konseptlist. Þú sagðir í viðtali á þessum tíma „Það er óhætt að segja að nýja málverkið sé algjör andstæða konseptins, og þá meina ég bæði að inntaki og vinnuaðferðum. Í konseptinu var mikið um filósófískar pælingar og intellektualisma.“ En að mínu mati hugsíð þið allir líka á mjög heimspekilegan hátt í list ykkar.

TM Reyndar var þetta tímabil viðbragð við konseptlistinni, en ég áttaði mig líklega ekki á því á þeim tíma að í verkunum

mínum var mikil konsept hugsun, og að hún hafi alltaf verið með mér. En þetta „nýja málverk“ hefur samt líklega haft áhrif á það hvernig ég vinn með efni í dag, frekar mikil malerísk hugsun. Jafnvel í vídeóverkum mínum. Eins og Jonatan skrifar, að ég hugsi út frá efniviðnum. Ég trúir í rauninni ekki alveg á þá konsept-klisju að hugmyndin komi upp fyrst og svo finni maður efniviðinn sem passar við hugmyndina. Ég held í rauninni að það virki ekki þannig. Ég hélt það einu sinni, en það þarf alltaf að vera einhver endapunktur eða einhverskonar framsetning á hugmyndinni, sem er innifalin í hugsuninni sjálfri.

ZsL Þegar þú varst að sýna í Norræna húsinu árið 1982, bjóstu þá í Hollandi?

TM Nei, þá var ég kominn aftur til Íslands. Ég var í Hollandi frá 1978–1980, og var svo á Spáni frá 1980–81.

ZsL Kristján hafði orð á því að það hafi verið mjög áhrifaríkt að hafa kennara hérna í listaskólanum, á borð við Magnús Pálsson, Dieter Roth og Robert Filliou, og að þeir hafi haft mikil áhrif með konsept og flúxus verkunum sínum. Hafði þetta sömu áhrif á þig, eða hvernig sérð þú þennan tíma, þegar þú varst umkringdur þessu konsept- og flúxus-listafólki?

TM Fyrst var ég í grunnnáminu í Myndlista- og Handíða-skólanum og Dieter var ekki að kenna mér, en við Pétur olumst auðvitað upp með pabba okkar, Magnúsi Pálssyni, og við þekktum Dieter og fullt af öðrum listamönnum. Við vorum alltaf með þessa tegund af list í kring um okkur. Það var mynd eftir George Brecht á veggnum heima hjá okkur sem var mér mjög mikilvæg. Og svo var ég að vinna sjálfstætt þegar ég var í Hollandi, en það var mjög mikið af konseptlist úti um allt. Meira konsept en flúxus. Flúxus var kannski vinsælla á Íslandi á þessum tíma. Ég var í tímum hjá Sigurði Guðmundssyni og Jan Voss sem voru mér mjög mikilvægir.

TM Þegar ég var á Spáni, bjó ég í litlu herbergi. Ég var ekki með vinnustofu og hugsaði með mér—ef maður ert ekki með stóra vinnustofu, þá gerir maður hluti sem maður þarf ekki mikið pláss fyrir. Þannig að ég byrjaði að gera litlar teikningar. Þær voru sambland af texta og mynd. Ég byrjaði á þessum teikningum með því að gera einn hlut eða eina figúru, og eitt orð. Svo gerði ég aðra figúru og annað orð og svo framvegis. Í lokin endaði þetta á stuttri setningu og einhvers konar mynd. Og þegar ég kom aftur til Íslands frá Spáni, sýndi ég þessi verk ásamt nokkrum máluðum hlutum með setningum á, í galleríi reknu af listamönnum, Rauða húsinu á Akureyri. Einhver sagði að þetta væri dæmi um „nýja málverkið.“ Ég hafði aldrei hugsað um það á þennan hátt. Ég færði mig yfir í að gera málverk—ég var orðinn leiður á þessum svarthvítu ljósmyndum með texta, sem voru mjög ráðandi í Hollandi á þessum tíma.

ZsL Við getum sagt að þetta nýja málverk hafi verið leið til að færa þig frá þessari konsept hugsun.

TM Á tímabilinu þegar ég var að mála, urðu málverkin smám saman meira og meira eins og konseptverk—ég byrjaði að viðurkenna þennan konsept hluta og sérstaklega hugmyndina um tíma, sem í honum felst. Og ef þú vilt, get ég sagt þér frá upprunalegu hugsuninni á bak við þessa hugmynd. Þegar ég var að læra í Hollandi í kringum 1980, heimsótti ég vin, listamann

sem var vinur föður míns, Douwe Jan Bakker. Hann bjó í Haarlem og hann átti bók um list og hefðir innfæddra í Ástralíu. Ég hafði mestan áhuga á sand-teikningunum þeirra. Það sem vakti áhuga minn var að þær sýndu ekki myndir af neinu, heldur sýndu þær eiginlega bara ummerki hreyfinga. Kannski ummerki þar sem eitthvað dýr hafði átt leið um eða maður hafði gengið. Þær sýndu ferðalög forfeðranna í draumatímanum, sem er hluti af goðsögnunum í upprunasögu þeirra. Það sem sat eftir hjá mér, var það hvernig þessar teikningar lýstu hreyfingum en ekki föstu formi. Þannig að það er hægt að skoða þær út frá tíma, og þær eru líka kort til að ferðast eftir. Ég vann ekki með þessar hugmyndir strax á eftir, en ég veit að þetta hafði áhrif á aðferðir mínar við málun seinna meir. Og svo í málverkunum mínum af símanúmerum og í teikningunum mínum í dag, þar varð þessi hugmynd ennþá skýrari.

^{zsl} En teikningarnar sem þú ert að sýna á sýningunni—þær eru hugsaðar á mjög svipaðan hátt og vídeóverkin þín, því þær sýna tímaramma. Geturðu lýst tækninni sem þú notar, hvernig þú gerir þau?

tm Já, þau eru mjög stutt myndbrot, upptaka af einhverju sem gerist í kringum mig, venjulega tekið upp á símann minn. Einstaka sinnum tek ég líka stuttar upptökur úr sjónvarpinu eða af netinu. Síðan flyt ég myndbrotið yfir í tölvuna mína í grafísku formati. Hver einasti rammi myndbrotsins verður að einu lagi í myndinni og ég geri línu í hverju lagi, sem fylgir ákveðnum punkti í myndinni.

^{zsl} Þýðir það að þær séu efnisleg útgáfa af þessum stuttu eða löngu hreyfingum eða atburðum, sem titillinn vitnar alltaf í—eins og til dæmis í *Reykingapásu*—og þú býrð til þessar stuttu upptökur eða myndbrot og breytir þeim yfir í þessi lög?

tm Já, það er rétt. Í *Reykingapásu* voru tveir menn sem stóðu úti að reykja, og ég tók upp myndbrot af þeim ofan frá. Ég færði upptökuna yfir í Photoshop og ákvað að nota eyra annars þeirra og nef hins, sem punkta þar sem hreyfingarnar byrja. Og þá setti

ég í gang fyrsta lagið og síðan næsta lag og svo framvegis, og bjó alltaf til punkt þar sem eyrað er eða nefið. Í lokin verður þetta að teikningu. Þeir stóðu þarna og töluðu saman, og gerðu litlar hreyfingar, og mynduðu einskonar flækju-línu, og enduðu svo á að labba burt, annar til vinstri og hinn til hægri.

^{zsl} Og þú þarft að gera enn aðra umbreytingu, af því að þetta byrjar allt saman í tölvunni þinni. Hvernig breytirðu þessu svo yfir í teikningar?

tm Ég tengi tölvuna við skjávarpa og varpa teikningunni yfir á plötu, og teikna einfaldlega eftir skjámyndinni á plötuna. Fyrst með blýanti, til að markera línuna og síðan geri ég línuna annað hvort með akrýl, lakki, penna eða einhverju öðru. Stundum fræsi ég þetta inn í plötuna. Mér finnst gaman að gera þetta á mismunandi máta. Og það er þarna sem efniviðurinn kemur inn í myndina. Ég nota mismunandi tegundir af plötum, eins og viðarplötur, mdf, krossvið, melamín og svo framvegis. Stundum nota ég líka pappír. Mig langaði að breyta hreyfingunni yfir í að vera einskonar kort um yfirborðið á plötunni. Það verður að samtali milli efnisins og upprunalegu hreyfingarinnar.

^{zsl} Hugmyndin hefur þróast í þínum heimi, með mismunandi tækni og nálgun við teikningar og video.

tm Já, og þessi hugmynd um tíma leiddi mig líka yfir í að vinna með video. Ég hef auðvitað alltaf haft áhuga á því, og ég tók 8 mm kvikmyndir áður en ég byrjaði í náminu, og á meðan ég var að læra. Fyrstu verkin eftir námið voru líka 8 mm kvikmyndir, til hliðar við teikningarnar. Síðan tók ég langt hlé frá því, þar til ég byrjaði að gera vídeóverk aftur árið 2002. Svo við getum sagt, að þessi hugsun mín varðandi tímann og efnivið hafi verið við lýði alveg frá því ég byrjaði að vinna myndlist, og hefur stöðugt verið til staðar í verkunum mínum. Hljóð byrjaði svo að verða mér mikilvægara og mikilvægara á sama tíma, uppúr 2000. Í dag geri ég mikið af samstilltum margrása vídeó- og hljóðinnsetningum.

^{zsl} How did you come up with the idea of exhibiting together?

tm I felt that there was a definite connection between us, and in the way we work. There is this common thing with the time perspective and how we take one part and see it as a whole. And we have never had a show, just the three of us. I had the idea that it would be nice to see our works side by side and I thought together they would somehow make an interesting whole. Different approaches with some definite meeting points. Kristján has been working with materials taken from different parts of the world and I used to make paintings of materials in the nineties. I did not use the material itself but took the colour of the material. I made duochrome paintings out of it. A painting entitled *Horse Shit and Cigarette Smoke* for example. It shows the colours of these materials merging, smoke above, shit below. Or a six-painting series of *Coca Cola*—beginning with the colour when the bottle is full and ending when only a little Coke is left, and it is almost transparent. That is quite a clear connection. And Kristján’s works have a very clear connection with time. More in the historical sense than my works, but very distinctive.

As in Jonatan’s text, he talks about the similarity between my drawings and Pétur’s *Tangles*. I have not thought about it before. If you look at Pétur’s sculptures as a timeline then they connect to my drawings. Also Pétur and I share an interest in perception and perspective, although it is not so clear in the works I am showing now.

^{zsl} This is a very fine connection between your works and ways of thinking. Have you kept contact through the years? With Pétur, your younger brother obviously, but with Kristján as well?

tm Yes, we have always had contact. And we used to work together also, Kristján and I, because he was the Dean at the fine art department of the Iceland University of the Arts, and I was a Professor there for six years. And of course, we met once in a while also outside work.

^{zsl} How did you meet? You went to the Netherlands to study. Kristján and Pétur met at the art school but as far as I know you were not there at that time.

tm Maybe we got to know each other at this first exhibition of *New Painting* at the Nordic House in 1982. I probably knew him a bit also before that but not much.

^{zsl} Reflecting on this early exhibition with the title *7* in 1982 in the Nordic House: *New Painting* meant turning back to painting traditions. You said at that time in an interview that “it is the complete opposite of the conceptual, and by that I mean both the content and the working methods. Conceptualism was a lot about philosophical thinking and intellectualism.” But, in my perspective, what you all do now in your art, it is also a lot of philosophical thinking.

tm Actually, that period was a reaction to Conceptualism, but I probably did not realize at that time that my works had a lot of conceptual thinking, and it has always been with me. But still, probably this *New Painting* period has influenced my way of working with other materials today, quite a lot of painterly

thinking. Even in my video works. As Jonatan writes, thinking from the material. I do not really believe in the conceptual cliché that first there is just the idea and you find the material that fits the idea. I do not think it actually works like that. I thought so once, but there always must be an end point or some kind of presentation of the idea, involved in the thought itself.

^{zsl} When you were exhibiting at the Nordic House in 1982, were you living in the Netherlands?

tm No, then I had come back. I was in the Netherlands from 1978 to 1980 then I was in Spain in 1980–81.

^{zsl} Kristján mentioned that it had been very influential to have the teachers here at the art school such as Magnús Pálsson, Dieter Roth or Robert Filliou, and they made a great impact with their Conceptual and Fluxus works. Did you experience the same impact or how do you see that time when you were surrounded with these Conceptual and Fluxus artists?

tm At first, I had the basic studies at the College of Arts and Crafts in Iceland, and I did not have Dieter as a teacher, but of course Pétur and I grew up with our father Magnús Pálsson, and we knew Dieter and a lot of other artists. We had this kind of art around us all the time. There was a picture by George Brecht on our wall at home which was quite important for me. Then in the Netherlands, I was working independently but there was a lot of Conceptual art around. More Conceptual than Fluxus. Iceland was maybe more Fluxus-oriented at that time. I had lessons from Sigurður Guðmundsson and Jan Voss that were quite important for me.

tm When I was in Spain, I was living in a small room. I had no studio and I thought—if you do not have a big studio you just make things that you don’t need big space for. So I started making small drawings. They were combinations of texts and images. I started these drawings by making one object or one figure, and a word. Then there was another figure plus a word and so on, and in the end, a kind of an image and a short sentence came out of it. And when I came back from Spain to Iceland, I showed these works along with some painted objects with sentences on them at an artist-run gallery, Rauðahúsið in Akureyri. Somebody said this was new wave painting. I had never thought of it in this way. I went over into painting—I had become tired of these black-and-white photographs with texts that were very dominant in the Netherlands at that time.

^{zsl} We can say that this *New Painting* was an attempt to move on from this conceptual way of thinking.

tm Gradually, during my period of painting it became more and more conceptual—I started acknowledging this conceptual part and especially the time element in it. And if you like I can tell you about the original thought of this idea. When I was studying in the Netherlands around 1980, I visited a friend, an artist who was a friend of my father, Douwe Jan Bakker. He lived in Haarlem and he had a book about the art and rituals of Australian aboriginal people. I was mostly interested in their sand drawings. What fascinated me was that they did not describe figures, they mostly described only traces of movements. Perhaps traces where an animal has moved or a man has

“DIFFERENT APPROACHES WITH SOME DEFINITE MEETING POINTS”

INTERVIEW TUMI MAGNÚSSON

walked. They showed the travels of the ancestors in the dream time, which is a part of their creation myths. What was absorbing for me, was how these drawings described movement and not form. So, you can read them in time, and they are also maps to travel by. I did not work with that immediately, but I know it had influence on my approach to painting later. And then in the paintings of phone numbers and my drawings now, this thought became still clearer.

^{zsl} About the drawings you are exhibiting in the show – they are a very similar way of thinking to your videos, as they represent time frames. Can you describe the technique, how you do them?

tm Yes, they are short videos, recording of some event that occurs around me, usually made with my phone. Occasionally I also make short recordings from the television or the Internet. Then I import the video to the computer in graphic format. Each frame of the video becomes a layer in the image, and I make a line in each layer following a point in the image.

^{zsl} Does it mean that they are materialized representations of these shorter or longer movements or events that the titles always refer to—such as *Cigarette Break*—and you make these short recordings or videos and transform them into these layers?

tm Yes, that is right. In the case of *Cigarette Break* there were two guys standing outside smoking, and I made a video of them from above. I imported it to Photoshop and decided to use the ear of one of them and the nose of the other one as points of movement. And so, I activated the first layer and then the next one and so on, and always made a point where the ear is or where the nose is. In the end this becomes a drawing. They

were standing there and talking and making small movements and made a sort of tangled line and afterwards they walked away, one to the left and one to the right.

^{zsl} And then you need to make another transformation because first, it is all on your computer. How do you transform them into drawings?

tm I connect the computer to a projector and project the drawing onto a board, and simply trace it there. First with a pencil, to mark the line and then I make the line either with acrylic, enamel, pen or whatever. Sometimes I carve it into the board. I like to make it in different ways. And this is where the material comes in. I use different kinds of plates, like wooden plates, MDF-board, plywood, Melamine, etc. Sometimes also paper. I wanted to transform the movement as a kind of a map around the surface of the plate. It becomes a dialogue between the material and the original action.

^{zsl} The idea has developed ever since in your art through different techniques and approaches in drawings and videos.

tm Yes, and also this element of time led me to work with video. Of course, I have always been interested in it and I made 8 mm films during and before my studies. Also, the first works after my studies, alongside the drawings were 8 mm films. Then there was a long break from that, until I started making video work again in 2002. So, we can say, this time- and material-related way of thinking has stuck with me from my very early period and has been coherently present in my works. At the same time sound has become more and more important for me. Today I make a lot of synchronized multi-channel video and audio installations.

JONATAN HABIB ENGQVIST

Jonatan Habib Engqvist er rithöfundur og sýningarstjóri með bakgrunn í heimspeki og fagurfræði. Hann stofnaði Curatorial Residency í Stokkhólmi, CRIS, og er aðalritstjóri netblaðsins tsnoK.se., sýningarstjóri fyrstu einkasýningar Éric van Hove í Skandinavíu, *Fendug* í Vandalorum, *Sviþjóð* (2020–2021) og listrænn stjórnandi *Nya Småland*, ráðinn af fjórum listasöfnum í héraðinu og háskóla (2016–2020). Hann er einnig meðritstjóri tímaritsins Ord&Bild frá og með 2021. Engqvist hefur áður verið sýningarstjóri fjölda alþjóðlegra sýninga og hátíða, þar á meðal Fimmtu Project sýningu nútímalistar D-0 ARK Underground, VR Pavilion á Feneyjatvíæringnum nr 58 (2019), *Cycle Music and Art Festival* í Berlín, Reykjavík og Kópavogi (2018), *Survival Kit 9* í Riga, Lettlandi, *Sinopale 6*, Sinop, Tyrklandi (2017), *Tunnel Vision*, áttundu Momentum tvíæringnum í Moss, Noregi (2015) og *Sjálfstætt fólk*, sjónlist á Listahátíðinni í Reykjavík (2012). Hann var áður verkefnastjóri fyrir sjónlist í Iaspis (2009–2014), sýningarstjóri hjá Moderna Museet (2008–09) og vann hjá Konunglega listaháskólanum í Stokkhólmi (2005–07).

Skrif hans hafa víða verið birt í tímaritum og sýningar-skrám um allan heim. Meðal bóka sem skrif hans hafa verið birt í eru: *Big Dig—Om passivitet och samtidskonst*, CLP Works, 2018, *Studio Talks: Thinking Through Painting*, Arvinus+Orfeus Publishing, 2014, *In Dependence—Collaboration and Artists initiatives*, Torpedo Press, 2013, *Work, Work, Work—A Reader on Art and Labour*, Steinberg Press, 2012, *Dharavi: Documenting Informalities*, KKH, 2008, Academic Foundation, New Delhi 2009.

Jonatan Habib Engqvist is a curator and writer with a background in Philosophy and Aesthetic Theory. From 2021 co-editor of the journal Ord&Bild, he founded Curatorial Residency In Stockholm, CRIS, and is editor in mischief of the online journal tsnoK.se. and Curator of Éric van Hove’s first solo exhibition in Scandinavia, *Fendug* at Vandalorum, Sweden (2020–2021) and Artistic Director of *Nya Småland* on commission by four regional art museums and a university (2016–2020). Engqvist has previously curated a number of international biennales and festivals including the 5th Project Biennial of Contemporary Art D-0 ARK Underground, the VR Pavilion at the 58th Venice Biennale (2019), *Cycle Music and Art Festival* Berlin/Reykjavík/Kópavogur (2018), *Survival Kit 9* in Riga, Latvia, *Sinopale 6*, Sinop, Turkey (2017), *Tunnel Vision*, the 8th Momentum biennale in Moss, Norway (2015) and *(I)ndependent People*, the visual art focus of Reykjavík Arts Festival (2012). Formerly project manager for visual art at Iaspis (2009–2014), curator at Moderna Museet (2008–09) and employed at the Royal Institute of Art in Stockholm (2005–07).

His writing has been published widely in publications and catalogues around the world. Books include: *Big Dig—Om passivitet och samtidskonst*, CLP Works, 2018, *Studio Talks: Thinking Through Painting*, Arvinus+Orfeus Publishing, 2014, *In Dependence—Collaboration and Artists’ Initiatives*, Torpedo Press, 2013, *Work, Work, Work—A Reader on Art and Labour*, Steinberg Press, 2012, *Dharavi: Documenting Informalities*, KKH, 2008, Academic Foundation, New Delhi 2009.

KRISTJÁN STEINGRÍMUR

Kristján Steingrímur er fæddur á Akureyri 1957. Hann stundaði nám við nýlistadeild Myndlista- og handíðaskóla Íslands. Frá árinu 1983 stundaði Kristján nám við Listaháskólann í Hamborg og útskrifaðist þaðan 1987. Frá því að námi lauk hefur hann búið í Reykjavík og unnið að listsköpun. Hann hefur jafnframt unnið við kennslu, sýningarstjórnun og stjórnunarstörf, meðal annars við Listaháskóla Íslands. Kristján hefur haldið og tekið þátt í sýningum bæði í söfnum og galleríum, hérlendis sem og erlendis.

Kristján hefur um árabíl unnið með liti gerðum úr jarðefnum, sótt til staða á jörðinni sem eru eða hafa verið mannum mikilvægir. Litina býr hann ýmist til sjálfur eða lætur gera fyrir sig. Hann málar svo með þessum sérhæfðu litum, litafleti á striga eða pappír. Auk þess vinnur Kristján teikningar í gegnum viðsjá af örmáum ögnum úr jarðvegi frá sömu stöðum sem hann stækkar upp og gerir sýnilegar. Í nýjum verkum leitar Kristján leiða við að þróa frekar gerð þeirra og framsetningu.

Viðfangsefni verkanna eru í senn hlutbundið brot af stað og hugmyndir um staði. Þau eru efnisleg staðfesting á tilveru staðar og áminning um að þeir eru jafnframt huglægir og háðir upplifun. Verkin endurspeglja þá staðreynd að líf á jörðinni endar sem jarðvegur sem verður nokkurs konar gagnagrunnur um tilvist okkar. Þannig skráir tíminn söguna í efnið og um leið atferli mannsins og samband hans við náttúruna.

Kristján Steingrímur was born in Akureyri, North Iceland, in 1957. He studied at the Icelandic School of Arts and Crafts (forerunner of the Iceland University of the Arts). In 1983 he commenced studies at the University of Fine Arts in Hamburg, graduating in 1987. Since graduation he has lived in Reykjavík and pursued his art, while also working in teaching, curation and management, e.g. at the Iceland University of the Arts. He has held and taken part in exhibitions in galleries and museums in Iceland and abroad.

For some years Kristján has been working with pigments made of minerals collected at places around the world which are, or have been, of importance to human beings (*lieux de mémoire*). He either makes the pigments himself, or has them processed for him. He then paints with these unique pigments in expanses of colour on canvas or paper. Using a microscope, Kristján also makes drawings of miniscule specks of earth from the same sites, which he magnifies and makes visible. In his recent works Kristján has been seeking ways to develop these further.

The subjects of the works are tangible fragments of places and at the same time ideas of places. They are a material confirmation of the existence of a place, while also a reminder that they are subjective, and contingent on how they are experienced. The works reflect the fact that life on Earth ultimately becomes earth, which is a database of a kind about our existence. Time thus records history in this material, and with it humanity’s behaviour and relationship with nature.

PÉTUR MAGNÚSSON

Pétur Magnússon fæddist í Reykjavík árið 1958. Eftir mennta-skóla fór hann í Myndlista- og handíðaskóla Íslands og síðan áfram á Accademia delle belle Arti í Bologna, Ítalíu og að lokum í Rijksakademie van Beeldende Kunsten í Amsterdam, Hollandi.

Að loknu námi árið 1986 var hann búsettur í Amsterdam til ársins 2003, en flutti þá til Íslands. Í Hollandi tók hann þátt í stofnun listaverkabókabúðarinnar „Boekie Woekie“ sem jafnframt er gallerí og útgefandi. Hann starfaði með fyrirtækinu fyrstu árin. Boekie Woekie kynnti síðan verk hans á „Art Frankfurt“ listamessunni í Þýskalandi árið 1996.

Pétur lærði lærði málun á Ítalíu og grafík í Hollandi og eldri verk hans bera þess merki. Með tímanum hefur hann fært sig yfir í ljósmyndir og skulptúr, oft lágmyndir og einkennast aðferðir hans oft af blöndu af stálsmíði og ljósmyndun.

Verk hans láta reyna á skynjunina og ögra henni meðan þau bjóða upp á nýja möguleika til að skynja umhverfið. Verkin eru oftast en ekki háð sýningarrýminu (site specific). Efni og fjarvidd spila oft stórt hlutverk í að eiga við umhverfið á heimspekilegan og skoplegan máta.

Pétur Magnússon was born in Reykjavík in 1958. After high-school he attended the Icelandic School of Arts and Crafts (forerunner of the Iceland University of the Arts), then continued his studies at Accademia delle belle Arti in Bologna, Italy, and finally at Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam, Netherlands.

After graduation in 1986 he lived in Amsterdam until 2003, when he returned to Iceland. In the Netherlands he was one of the founders of the *Boekie Woekie* art bookshop, which is also a gallery and publisher. He worked at the company for some years, and *Boekie Woekie* presented his art at the Art Frankfurt fair in Germany in 1996.

Pétur studied painting in Italy and printmaking in the Netherlands, and this is evident in his older works. Over time he has moved into photography and sculpture, often bas-reliefs, and a combination of steelwork and photography is a common method. His art seeks to challenge the senses, while offering new potential for perception of the environment. As a rule, his works are site-specific. Material and perspective often play a major part in distorting the environment in a philosophical and humorous manner.

TUMI MAGNÚSSON

Tumi Magnússon fæddist í Reykjavík árið 1957. Hann nam myndlist við Myndlista- og handíðaskóla Íslands og AKI Academie voor Beeldende Kunst í Enschede, Hollandi.

Fyrsta einkasýning Tuma var 1981 og síðan hefur hann sýnt meðal annars í Norrænu listamiðstöðinni í Sveaborg 1991, Centre PasquArt, Biel, Sviss 1991, Sao Paulo Biennialnum 1994, MACMO, Uruguay 2015 og Listasafni Íslands 2017.

Verk Tuma snúast oft um einfalda hversdagslega hluti og atburði sem skoðaðir eru út frá óvæntu sjónarhorni. Þau snúast líka um hina einföldu lógík og náttúrulögmál bak við þessa atburði, og hvernig við snúum upp á þá til að gera þá þolanlega og jafnvel áhugaverða. Þau snúast einnig um að nota þessa daglegu atburði sem tæki til að fjalla um eitthvað allt annað.

Tumi notar margar aðferðir við listsköpunina, t.d. ljósmyndun, video, hljóð- og málverk. Þetta er mikilvægt til að halda ákveðnum ferskleika í nálguninni, forðast tæknilega of-fágun og leyfa möguleikum hvernar aðferðar fyrir sig að smita yfir í aðrar. Verk hans eru oft unnin fyrir ákveðin rými og bundin þeim.

Tumi var prófessor við Myndlistardeild Listaháskóla Íslands frá 1999–2005, og við Konunglegu dönsku Akademiuna frá 2005–2011. Hann býr og starfar í Kaupmannahöfn, Reykjavík og Seyðisfirði.

Tumi Magnússon was born in Reykjavík in 1957. He studied art at the Icelandic School of Arts and Crafts (forerunner of the Iceland University of the Arts) and at AKI Academie voor Beeldende Kunst in Enschede, Netherlands. Tumi held his first solo show in 1981 and has exhibited his work e.g. at the Sveaborg Nordic Arts Centre (1991), Centre PasquArt, Biel, Switzerland (1991), the Sao Paulo Biennale (1994), MACMO, Uruguay (2015) and the National Gallery of Iceland (2017).

Tumi's art is often concerned with everyday objects and events viewed from an unexpected perspective. They also address the simple logic and laws of nature behind such events, and how we twist them to make them more bearable and even interesting. They are concerned, too, with using such everyday events as a tool for addressing something else entirely.

Tumi uses many media in his art, such as photography, video, sound and painting. This is important in order to maintain a certain freshness of approach, to avoid technical over-sophistication, and to allow the potential of each method to bleed over into others. His works are often site-specific.

Tumi was a professor at the Department of Fine Art, Iceland University of the Arts, 1999–2005 and at the Royal Danish Academy of Fine Arts 2005–2011. He lives and works in Copenhagen, Reykjavík and Seyðisfjörður, East Iceland.

RITNEFND
EDITORIAL BOARD

JONATAN HABIB ENGQVIST KRISTÍN SCHEVING ZSÓKA LEPOSA

VIÐTÖL
INTERVIEWS

ZSÓKA LEPOSA LISTFRÆÐINGUR ART HISTORIAN

ÞÝÐING
TRANSLATION

ANNA YATES VALA YATES

HÖNNUN
DESIGN

STUDIO STUDIO (ARNAR FREYR GUÐMUNDSSON, BIRNA GEIRFINNSDÓTTIR)

PRENTUN OG BÓKBAND
PRINTING AND BINDING

PRENTMET ODDI

ÚTGEFANDI
PUBLISHER

LISTASAFN ÁRNESINGA LÁ ART MUSEUM

ISBN

978-9935-9527-2-1

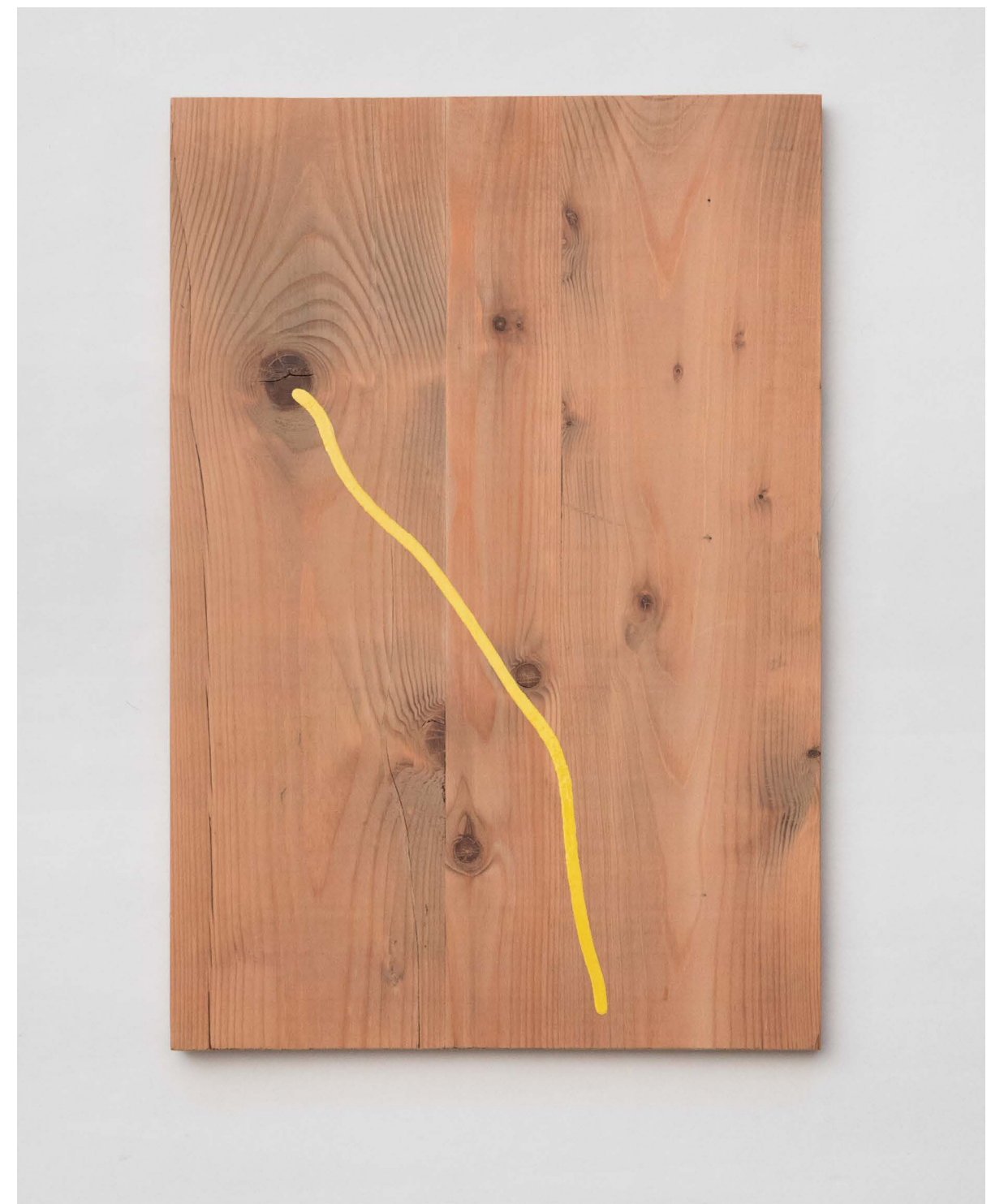
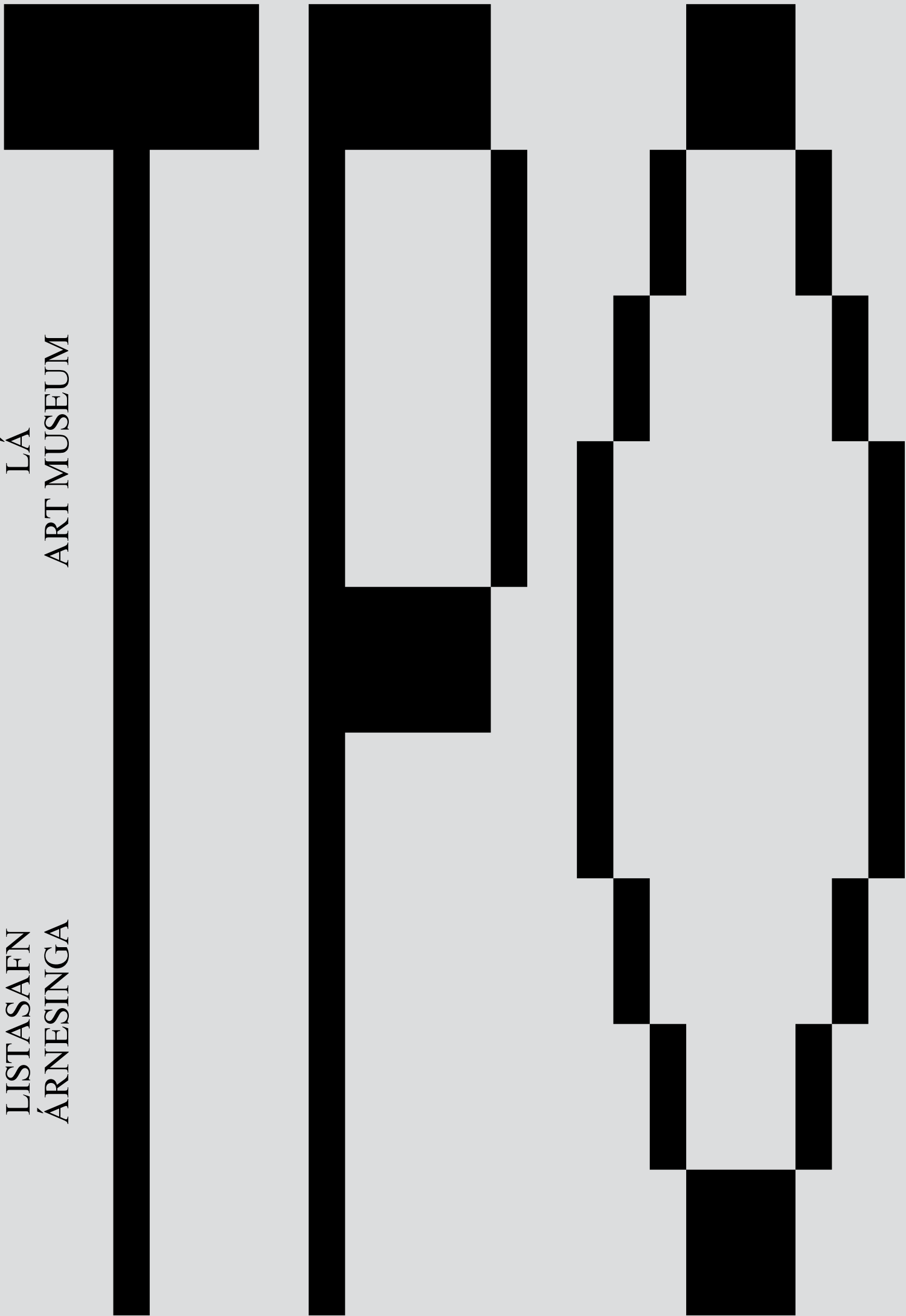
© LISTASAFN ÁRNESINGA,
HÖFUNDAR TEXTA, 2021
LÁ ART MUSEUM, WRITERS, 2021

LISTASAFN ÁRNESINGA ER STYRKT AF
LÁ ART MUSEUM IS SUPPORTED BY

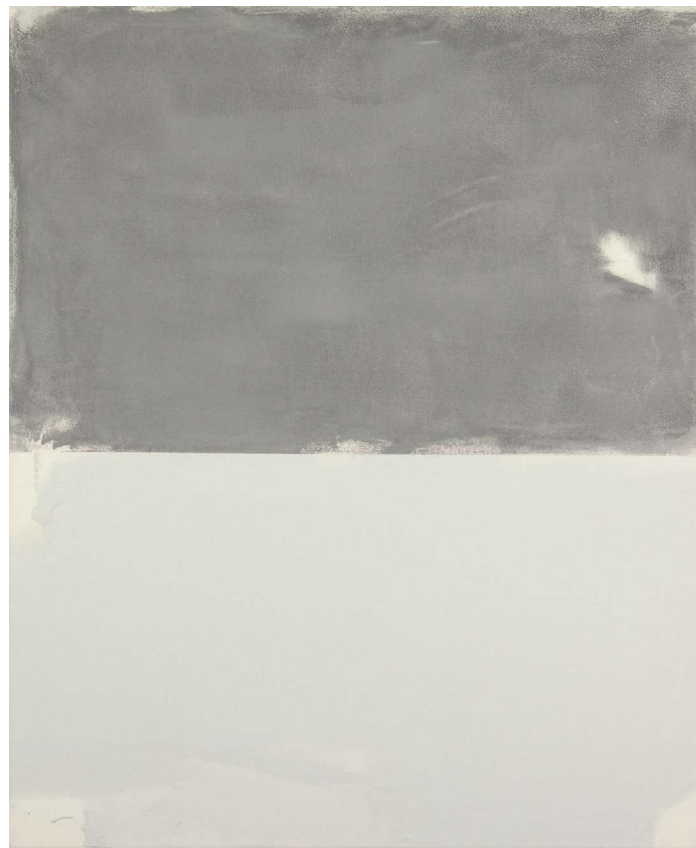
SAFNARÁÐI

LISTASAFN
ÁRNESINGA

LÁ
ART MUSEUM



TUMI MAGNÚSSON
Kaffisopi Sip of Coffee 2020



KRISTJÁN STEINGRÍMUR
H5, H3, H4 2021



PÉTUR MAGNÚSSON
Flækjur Tangle 2000

LISTASAFN
ÁRNESINGA

LÁ
ART MUSEUM

