

WHAM PAINTING AND BEYOND

DEN FRIE UDSILLINGSBYGNING 30. MAJ - 28 JUNI 2009



WHAM PAINTING AND BEYOND

DEN FRIE UDS STILLINGSBYGNING 30. MAJ -28 JUNI 2009



Kurateret af Torgny Wilcke & Peter Holm

Den Frie Udstillingsbygning

Photos, front page and exhibition: Anders Sune Berg

Graphic design: Morten Agergaard /AGERGAARD

Translation:

Forord/preface: Michael Münchow

Introduktion/Introduction: Daniel Bratcher

Hjemme hos Maleriet/In the house of painting: Daniel Bratcher

Forhandling/Negotiations: Michael Münchow

ISBN nr. 978 - 87 - 993178 - 0 - 6

Copyright: Peter Holm, Torgny Wilcke and the authors

Edit: Peter Holm, Torgny Wilcke and Mikkel Bogh



BECKETT-FONDEN

KØBENHAVNS
BILLEDKUNSTUDVALG

WHAM

Wham – painting & beyond er en udforskning af det grundlag som en række samtidige maleriske praksisser bygger på; hensigten har været at sætte fokus på fladen, stoffet, formen, farven og strukturen, samt ikke mindst på beskuerens tilgange til maleriet.

De deltagende kunstnere har vi udvalgt på baggrund af særlige kvaliteter i deres arbejde, kvaliteter som har betydning for udviklingen af et aktuelt maleri, på trods af eller måske netop i kraft af at deres arbejde langt fra altid bekræfter konventionelle ideer om hvad maleri er og hvad maleri kan.

Det er vores oplevelse at de ideer og tanker, der gennemstrømmer de udstillende kunstneres værker, kommer fra maleriet, og dét uanset om der males i klassisk forstand eller om der anvendes industrielt og hverdagsagtigt materiale.

Kendetegnende for disse kunstnere er en direkte og klar tilgang til det at udføre et kunstværk. Ideen bag er afgørende (uden at der nødvendigvis er tale om konceptkunst) og fremstår klart i det endelige resultat, bl.a. i og med at processen, udførelsen og opbygningen af værket er fuldt synlig og tilgængelig.

Dette grundlag for at lave kunst kan opfattes som en malerisk kvalitet, og måske ligefrem som en malerisk tilgang.

Udstillingen vil vise værker, der undersøger, hvad der f.eks. sker, når maleriet breder sig ud i og, på mere eller mindre konkret vis, indtager rummet, meget lig hvad installationskunst har gjort tidligere.

Det er dog ikke værker, der ligesom visse installationer glider i ét med udstillingsrummet. De udstillede værker har derimod samme karakter som maleri og ting og kan flyttes og installeres fleksibelt, altid åbne for det specifikke udstillingsrums form og karakter.

Ophøjningen af værket har ikke været målet. Tværtimod understreges på forskellige måder en gensidig påvirkning mellem rum og værk. Gennem benyttelsen af installationens form og virkemåde mindskes den karakter af ophøjet fremmedlegeme, som er typisk for traditionelt maleri.

Helt konkret kan det ses, når flere af udstillingens kunstnere bruger materialer som tape, glasplade, tekstiler, persienner, møbler eller simpelthen lys, som ud fra et meget traditionelt syn på maleri kunne opfattes som erstatninger for lærred og maling. For denne gruppe kunstnere er sådanne materialer imidlertid ikke erstatninger for noget andet, men helt enkelt potentielle materialer blandt flere (maling inklusive), materialer egnede til produktion af maleri på en direkte og simpel måde.

Vi ønsker hermed at rette en stort tak til følgende personer som på hver deres måde har ydet hjælp i forbindelse med tilblivelsen af nærværende udstillings- og katalog projekt: Mikkel Bogh, Morten Agergaard, Den Frie Udstillingsbygning og personale, Michael Münchow, Sotiris Kyriacou, Helle Brøns og de deltagende kunstnere. ■

Peter Holm og Torgny Wilcke

WHAM

Wham – painting & beyond is an exploration of the foundation on which a number of contemporary painterly practices build. The intention has been to place focus on the surface, shape, colour and structure and not least on the viewer's approaches to painting.

We have selected the participating artists on the basis of particular qualities of their work, qualities that are of significance for the development of an actual painting – despite, or perhaps precisely by virtue of, the fact that their work far from always supports conventional ideas about what painting is and what painting can do.

It is our conviction that the ideas and thoughts that permeate the works by the exhibiting artists do issue from the painting itself, regardless of whether it is a case of painting in a classical sense, or whether industrial or everyday materials are being used.

Characteristic of these artists is a direct and distinct access to the execution of a work of art. The underlying idea is crucial (without it necessarily being a case of conceptual art), and this transpires clearly through the final result, also from the fact that the process, the execution and the construction of the work is fully discernible and accessible.

This foundation for creating art may be perceived as a painterly quality, and perhaps even as a painterly approach.

This exhibition purports to show works that explore what happens, for instance, when the painting spreads out and in a more or less concrete fashion takes over the space, very much like what installation art did previously.

These are however not works that, like certain installations, coalesce with the surrounding space. The exhibited works have rather the same quality as a painting and a thing, and may be moved around and installed flexibly, always open to the shape and character of the specific exhibition space.

An elevation of the work has not been our purpose. On the contrary, in various ways, the mutual impact between space and work is underscored.

Through the use of the form and workings of installation art, the character of an elevated foreign object, typical of traditional painting, is undercut. In concrete terms this is seen when several of the artists of this exhibition use materials such as scotch tape, glass sheets, textiles, blinds, furniture, or simply light which, according to a very traditional view of painting, could be perceived as substitutes for canvas and paint.

To this group of artists such materials are however not replacements for anything else, but are rather quite simply potential materials among several other materials (including paint), suitable for the production of painting in a very direct and simple fashion.

We would finally like to direct our sincere gratitude to the following persons who have, each in their way, provided help and assistance in the creation of the present exhibition and catalogue project: Mikkel Bogh, Morten Agargaard, Den Frie Udstillingsbygning and staff, Michael Münchow, Sotiris Kyriacou, Helle Brøns and the participating artists. ■

Peter Holm & Torgny Wilcke

WHAM

INTRODUKTION / INTRODUCTION MIKKEL BOGH

INTRODUKTION

Wham – det slagkraftige tegneserieudtryk, titlen på denne udstilling, mere end antyder at der findes udsagn i denne verden som virker snarere end at henvise, udsagn som præsenterer sig snarere end at repræsentere noget, udsagn som adresserer nogen før de begynder at afbilde eller fortælle noget. Antagelsen, som udstillingen bygger på og som den samtidig undersøger, er dobbelt. Dels antager den at maleri ikke kan begrænses til et på forhånd afgjort sæt af egenskaber eller materialer, men tværtimod kan udfolde sig på stort set hvilken som helst overflade og i en hvilken som helst rumlig sammenhæng. Og dels antager den at en af maleriets styrker består i den direkte henvendelse til betragteren, en henvendelse der kan hænge sammen med kombinationen af præcist doceret materialitet og en vis medfødt 'overfladiskhed'.

Wham rummer mange forskellige udsagn, mange bud på hvad det direkte, fysiske og rumlige maleri kan være i dag. En række forhold synes dog gennemgående. Alle udstillingens værker har et udtalt forhold til deres egen ramme. Man kan sige at de på samme tid udfordrer og understreger rammen som betingelse for artikulation af et udsagn. Det gør de ved at søge helt ud til den, arbejde med den, skubbe til den, lege med den, overskride den eller narre den. Rammen bliver således aldrig ignoreret her; det er vel snarere her det hele sker. Maleri kommunikerer således gennem sine egen kanter og overflader, gennem møderne mellem de bemaalede felter, gennem afstande, gennem forholdet til arkitekturen, i kraft af placeringen i rummet og så videre. Dets virkning afhænger helt og holdent af den præcision hvormed det får artikuleret og defineret disse overgange mellem forskellige territorier.

Wham viser samtidig at maleri, selv når det konfronterer os på den mest uformidlede og fysiske måde, aldrig bare er formet stof og relationer. Dets virkning, styrken i dets selv-præsentation og selv-refleksion, ligger i lige så høj grad i dets tegnkarakter. Værkerne på udstillingen har alle i større eller mindre grad et forhold til skiltet, udstillingsvinduet, til plakaten eller til flaget. De er som symboler uden specifikt indhold, som tegn løsrevet fra al målrettet kommunikation. Fra tegnet låner de nemlig den elementære egenskab at vise sig selv frem som noget der overhovedet henviser. Forskellen på disse værker og andre typer af tegn viser sig dog umiddelbart: Hvor de fleste tegn henviser til noget andet, vil denne form for maleri fastholde selve den energi som ligger i præsentationen. Nogle beskuerne vil kunne se denne gestus som tom, fordi den netop viser før den henviser. Andre vil omvendt kunne mærke tilstedeværelsen af en stringens, en åbenhed og en tingenes intimitet som vi ikke møder så tit, i det mindste ikke i den kombination.

Wham ansporer os til at se på maleri som en aktivitet snarere end som en bestemt type af genstand med visse formelle karakteristika. Maleri er først og fremmest noget der sker, en handling, en bevægelse, en begivenhed - på et bestemt overflade, i et bestemt rum. Denne udvidede funktion, denne ekspansion af maleriets aktionsradius, indebærer at det aktuelle udtryk ofte må fremstå uigenkendelige som maleri. Undertiden antager det nærmest form som arkitektur, som møbel, som en slags interiør, som noget der omgiver os og appellerer til at vi installerer os i det. Det ændrer imidlertid ikke ved det afgørende: at maleriet nu, tydeligt manifesteret på denne udstilling af på en og samme gang diskrete og udadvendte værker, vil intensivere sin appel til det omgivende rum. Det rum hvori vi går og drømmer og ser og læser og bor...

Mikkel Bogh

INTRODUCTION

Wham – the sound of cartoon punches, and title of this exhibition, more than suggests that there are expressions that work actively rather than simply referring; expressions that present themselves rather than representing; expressions that have an immediate impact before they illustrate or tell a story. The supposition that this exhibition both builds on and questions is double: firstly, that painting cannot be reduced to a pre-determined set of attributes or materials, but can come to expression on almost any surface in almost any spatial configuration; secondly, that one of painting's strengths is precisely this direct appeal to the viewer, an appeal that stems from the combination of a precision dosage of materiality and a certain inborn superficiality.

Wham houses a number of different expressions: many ways of being a direct, physical spatial painting. There seem, however, to be a number of factors that the works presented have in common. All have an explicit relation to their own frame. One could say that they, at one and the same time, challenge and support the frame as the condition of articulation. They do so by seeking to go to the very limit and work with it; to push boundaries and play with them, and finally to break or trick the frame that surrounds them. Thus the frame is never ignored, rather it is where things happen. The painting communicates through factors such as its own borders and surfaces, through meetings between painted fields, through distances, through a relationship to architecture and through its position in the room. Its effect is determined wholly and completely by the precision with which areas between these various territories are articulated and defined.

Wham also shows that painting, even when it confronts us in the most immediate and physical way possible, is never just formed material and relations. Its effect, the strength of its self-presentation and self-reflection, stems just as much from its character as sign. All the exhibited works have some relation to the sign, shop window, poster or flag. They are like symbols devoid of specific content, signs released from precise, targeted communication. Though they borrow the most elementary property of signs, i.e. signification, the difference between the exhibited works and other types of sign is obvious. Whereas the majority of signs refer to something else, this type of painting seeks to retain that energy that comes from the presentation itself. Some viewers will experience this as an empty gesture, precisely because it shows before it refers. Others, on the other hand, will detect the presence of an unusual stringency, openness and intimacy with things.

Wham stimulates us to look on painting as an activity rather than a particular type of object with a determined set of formal characteristics. The painting is first and foremost something that happens, an action, a movement on a particular surface in a particular space. This expansion of painting's sphere entails that the painting often comes to expression in an unrecognisable form. At times it becomes almost architecture, almost furniture, a species of interior or something that surrounds us and appeals to us to install ourselves within it. This doesn't alter the fact that painting now, as clearly demonstrated in this exhibition by works that are at once both discrete and extrovert, intensifies its appeal to the surrounding space.

The space in which we walk, dream, watch, read and live...

Mikkel Bogh

HJEMME HOS MALERIET

WHAM – Painting & beyond drejer sig om maleri. Om maleri, der går udover den almindelige definition af mediet og præsenterer en rummeligere holdning til, hvordan det maleriske kan udfolde sig. Denne rummelighed knytter sig særligt til maleriets rumlige potentiale og dets forhold til de fysiske omgivelser. Det er de færreste af de udstillede værker, der er malede, meget få hænger på væggen, og lærredet er blot én af de flader, som farverne udfolder sig på. Mange af værkerne har umiddelbart en skulpturel eller installatorisk karakter, men samtidig en sensibilitet der må betegnes som malerisk, eller som i hvert fald ikke kan opleves uden en vis forståelse i maleriet.

Interessen for maleriets rum og rumlighed giver sig for eksempel udtryk i, at maleriet på forskellig vis kombineres med møbler og andre hverdagsgenstande, som forbinder sig mere til hjemlige, beboede rum end til det neutrale, hvide udstillingsrum, som oftest betragtes som den ideelle ramme for maleriet. Andre værker hænger ned i rummet og fungerer på én gang som maleri og som skillevægge; og atter andre er bygget af træ eller andre materialer og er således nærmest arkitektonisk konstrueret frem for at være malede.

Stillet overfor sådanne sammensmeltninger mellem maleri, byggeri og hverdagsrum forekommer det nærliggende at betragte udstillingen ud fra en forestilling om maleriet som et hus. Noget lignende gjorde den irske konceptkunstner og skribent Brian O'Doherty, da han i sin indflydelsesrige bog Inside the White Cube – Notes on the Gallery Space (1976) beskrev modernismen som et hus. Galleriets hvide rum var en central del af dette hus, som han forestillede sig med et dadaistisk køkken, et surrealistisk loftsrum og en kælder, hvor forføjede stilretninger ragede rundt som hjemløse bumser. Mens højmodernismen følte sig som et naturligt overhoved i huset og bestandigt raffinerede og forfinede bygningen, savede dadaismen og andre avantgarde-retninger sig ind gennem bagdøren og gav sig af med undergravende virksomhed, der rystede modernismens fundament.

Overfører man hus-metaforen fra modernismen til specifikt at gælde maleriet, må man forestille sig det som en meget gammel bygning. Den var i århundreder præget af et strengt hierarki mellem de maleriske genrer – à la Upstairs, Downstairs – og i lang tid var én af de væsentligste opgaver at male "vinduer" ud mod nøje udvalgte og konstruerede udsigter – historiske optrin, portrætter, landskaber eller stilleben alt efter hvilken etage, man befandt sig på.

Efterhånden blev det mindre interessant for maleriet at skabe vinduer med illusionistiske billedrum, og blikket blev i stedet rettet mod selve husets vægge. Det højmodernistiske maleri forholdt sig således primært til fladen, farven, abstraktionen og billedets interne

IN THE HOUSE OF PAINTING

WHAM – Painting & Beyond is about painting that goes beyond the standard definition of the medium and introduces a more inclusive attitude to what painting is. This inclusiveness is particularly evident in the spatial potential of painting and in the relation to its physical surroundings. Only a few of the exhibited works have actually been painted, few hang on the wall and canvas is only one of a number of surfaces on which the colours of the works unfold. Many of the exhibited works resemble sculptures or installations but retain a painterly sensibility, whilst others cannot be understood without reference to painting.

An interest in painting's space and spatiality is evident from the fact that painting is combined in various ways with furniture and other everyday items which relate more to homely, lived-in space than the neutral white exhibition space often considered the ideal backdrop for a painting. Other works hang down into the room and function both as painting and dividing wall; and others are constructed from wood or other materials and are thus almost architectural structures rather than paintings.

In the face of these fusions of artworks, buildings and everyday space, the exhibition can be considered in terms of the painting as a house. Irish conceptual artist and author Brian O'Doherty considered similar issues in his influential book Inside the White Cube – Notes on the Gallery Space (1976) in which modernism is described as a house. The white gallery space was a central part of that house, which he imagined as having a dadaist kitchen, surrealist attic and a basement in which misconceived art movements drifted like homeless bums. Whilst high modernism felt itself to be the natural head of the house and constantly worked to refine the building, dadaism and other avant-garde movements broke in through the back door and began breaking up the foundations on which the house of modernism was built.

If the same house metaphor is transferred from modernism to painting specifically, the house would be an old one; a house which for centuries, and in true Upstairs, Downstairs fashion, has been dominated by a rigid hierarchy of artistic genres. For many years, one of the most important tasks was to paint "windows" onto carefully selected and constructed views – historical events, portraits, landscapes or still lifes, depending on which floor of the building one was on.

As time went by, creating windows in an illusory picture space became less interesting, and attention turned instead to the actual walls of the house. High modernist paintings thus related primarily to the surface, colour, degree of abstraction and internal elements of the picture. The house benefited from a considerable spiritual



John Armleder
WALL PAINTING | Variable dimensions | Unique piece
Courtesy: Mehdi Chouakri | Photo: Jan Windszus

elementer. Huset fik en stor overbygning af åndelig og utopisk karakter, idet maleriet i sin søgen efter sin egen essens stræbte opad efter en højere mening. Bl.a. den amerikanske kunstkritiker Clement Greenberg mente, at den moderne abstraktion bragte alt, hvad der allerede lå implicit i maleriet, til en større selverkendelse. Maleriet blev kunstens helligste hus. Det var her man søgte til for at få indsigt i kunstens inderste væsen, fordi man mente, at intet andet medium var så tæt forbundet med kunstnerens kropslige og mentale tilstand. Maleriets hus blev skarpt bevogtet, og det var vigtigt at holde det rent og klart afgrænset i forhold til skulpturen, litteraturen og de øvrige kunstformer.

Men der blev selvfølgelig hele tiden filet i krogene af de forskellige avantgarderetninger, og siden 1950'erne har der været en stigende trafik ud og ind af huset og en omfattende udveksling mellem kunstformerne. I nogle perioder har de søgsvis slået sig sammen i kollektiver – Cobra-gruppen er et eksempel – og i dag penduleres der frit mellem medierne, så kunstnerne i vid udstrækning vælger, hvilket medie der egner sig bedst fra projekt til projekt. Fordi maleriet længe havde en særstatus som det medium, der definerede den modernistiske kunsts bestræbelser, har det også efterfølgende været magtpåliggende for mange kunstnere at lægge afstand til netop maleriet. Maleriets hus har været dømt til nedrivning, og dets bærende konstruktion er blevet blotlagt, krydstjekket og afsløret som, ja netop en konstruktion; et luftkastel. Men det har også efterfølgende fået genoprejsninger – dog i kraftigt ombygget form.

Maleriet er altså ikke længere et velisoleret hus med en fast form og klare grænser. Store dele af den gamle kolos fungerer nu mest som museum over maleriske stilarter. Nogle fløje henstår i støvet glæmsel, andre rum bliver flittigt besøgt og istandsat, og også helt nye tilbygninger føjes til. For især på grund af maleriets særlige historie og betydning er det til stadighed interessant ind i mellem at beskæftige sig med det som medie – til trods for at ingen vist længere er interesseret i at opretholde en fundamentalistisk mediespecificitet. Forskellige brokker og grundstrukturer fra maleriets hus bliver således bestandigt afprøvet på fremmed grund, og nye konstellationer bliver opbygget som satellitagtige manifestationer af maleriske tendenser her og nu.

Udstillingen WHAM – Painting & beyond er en sådan konstruktion opført i maleriets tegn inden for rammerne af Den Frie Udstillingsbygning. De fleste af udstillingens kunstnere er optaget af at løfte maleriet væk fra væggene og ud i det fysiske, konceptuelle eller sociale rum. Værkerne er sat fri af mediernes traditionelle begrænsninger, men det er samtidig relevant at betragte dem som maleri, eftersom der stadig er nogle klare forestillinger om, hvad maleri er – ikke faste, essentielle regler, men nogle rammebetingelser,

and utopian extension, as painting, in its search for its own essence, strove upwards towards a higher meaning. American art critic Clement Greenberg, was amongst those who felt that modern abstraction brought everything that was implicit in painting to a higher level of self-awareness. Painting became the most sacred house of art. This was where one sought insight into the innermost essence of art, because it was felt that no other medium was so closely connected to the artist's physical and mental condition. The house of painting was closely guarded, and it was important that it was kept clean and strictly demarcated from sculpture, literature and other arts.

Since the 1950's, then, and after many mutations carried out by the various avant-garde movements, traffic in and out of the house has increased dramatically so that an extensive interchange took place between the various arts. During certain periods they experimented with collectives, the Cobra group being an example, and today artists move freely between media, so that many artists select the media that is best suited to each specific project. Because paintings enjoyed particular status as the medium that defined modernist art's yearnings for so long, many artists have felt required to distance themselves from painting. Painting's house has been condemned to demolition, and its central bearing elements have been exposed, cross-checked and revealed as the "construction" they are: a castle in the sky The house of painting has subsequently been re-erected but in a significantly altered form.

Painting is no longer a well-insulated and clearly delineated house with a fixed structure. Large sections of the old colossus now function mostly as a stylistic museum. Some wings remain dusty and forgotten, others are frequently visited and renovated, whilst other, completely new extensions have been added. Because of the special place that painting occupied in the history of art, it still remains a medium that is well worth engaging with – despite the fact that today's artists no longer religiously maintain media exclusivity. Rubble and structures from the house of painting are thus rigorously tested on foreign ground, and new constellations arise – satellite-like manifestations of current painterly modalities.

WHAM – Painting & Beyond is just such a construction – an exhibition framing painting at Den Frie Udstillingsbygning. The majority of the artists exhibited are attracted by the idea of taking painting off the walls and out into the physical, social or conceptual space. The works have been set free of their traditional limitations. It remains relevant, however, to consider them as paintings, as there are still clear indications of what painting is – not fixed necessary conditions, but a framework to which the works exhibited relate in very different ways. Thus

som værkerne forholder sig til på meget forskellig vis. Udstillingen danner således ikke et homogent byggeri – ikke én fælles forestilling om maleri – men etablerer en række forskellige rum for forståelse af nogle maleriske problemstillinger. Nogle af disse rum – som altså ikke følger den konkrete opbygning af udstillingen – skal i det følgende beskrives lidt nærmere.

MALERIETS MØBLEREDE RUM

Da Henri Matisse (1859-1954) sagde, at maleri skulle være som en behagelig lænestol, som man kunne synke ned i efter en hård dag, var det en selvfølge, at det var øjet og sjælen, der kunne finde hvile og æstetisk nydelse i billederne, og ikke kroppen. Når flere af denne udstillings kunstnere kan finde på at trække møbler, designobjekter eller materialer fra byggemarkeder ind i deres værker, er det derimod på en helt bogstavelig måde, at maleriet kan være en lænestol. Maleriets rum bliver åbnet og udvidet så meget ud i det faktiske rum, at der er plads til at møblere maleriet og bringe beskuerens krop i spil.

John Armleder (f. 1948, CH) har siden 1980'erne fremstillet sine såkaldte Furniture Sculptures. For det meste danner et af hans abstrakte malerier baggrund for et møbel, og en formel dialog opstår imellem deres farver, kompositoriske elementer og sociale betydningspotentiale. Furniture Sculptures balancerer mellem kunst og design, og mellem maleri og skulptur. Møblerne, der er bundet til en funktion, understreger værkernes objekt karakter, mens deres frontale organisering trækker dem i retning af maleriet: Værkerne har tydeligvis én forside og én optimal synsvinkel. De inviterer til, at man står foran dem som visuel betragter og ikke til, at man sætter sig ned i dem. Samtidig med at de besidder en formel skønhed, rummer de også en ubestemmelig blanding af ironi og respekt over for det abstrakte maleri. De er hverken entydigt kritiske eller blot og bart æstetiske, men har en tvetydighed, der kalder på fortolkning. Men jo mere man prøver at finde en dybere mening i dem, des mere tomme og rent dekorative forekommer de – hvilket netop synes at være en pointe for Armleder, hvis praksis er gennemsyret af kombinationen mellem det høj- og lavkulturelle, det lærde og det dumme, det dybe og det overfladiske.

Også den australske maler og konceptkunstner John Nixon (f. 1949, AUS) sammenstiller ofte sine minimale, abstrakt geometriske billeder med konkrete objekter fra tingsverdenen – både genstande monteret på malerierne og readymades, der er placeret i udstillingsrummet. Som en stor fond af grundelementer har han samlet og kategoriseret genstande, malerier og materialer, som modstilles ud fra formelle systemer. Det abstrakte maleri, som i modernismen blev betragtet som autonome værker, der var hævet over virkelighedens banale genstande, får i Nixons udgave tværtimod en helt tæt relation til

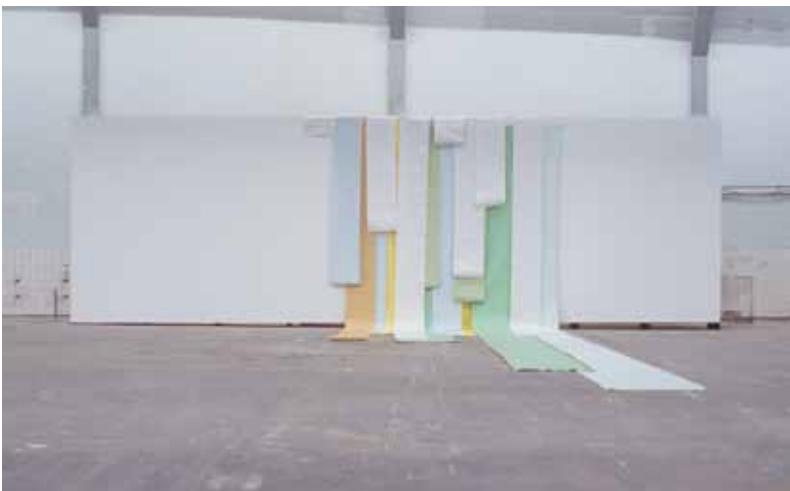
the exhibition does not constitute a homogeneous building – a common shared definition of what painting is – instead it creates a number of different spaces in which issues relating to painting can be addressed. Some of these rooms, which do not follow the layout of the exhibition itself, will be described more closely in the following.

PAINTING'S FURNISHED ROOM

When Henri Matisse (1859-1954) said, that painting should be a comfortable armchair which one could sink into after a hard day, it was a given that it was the eye and the soul that would find peace and aesthetic pleasure in pictures, and not the body. The fact that several of the artists exhibited here use furniture, designer objects or construction materials in their works shows that painting can be an armchair in a quite literal sense. Painting's space is opened and extended so much into the surrounding space that there is room to furnish the painting and bring the viewer's body into play.

Since the 1980's John Armleder (b. 1948, CH) has manufactured his so-called Furniture Sculptures. Mostly, one of his abstract paintings forms the background for a piece of furniture, and a formal dialogue occurs between their colours, compositional elements and potential social significance. Furniture Sculptures balances between art and design, and between painting and sculpture. The furniture, which is bound to one particular function, emphasizes the objective nature of the works, while their frontal organisation draws them in the direction of painting as the works obviously have both a front and an optimal viewpoint. They invite the viewer to stand in front of them, and look at them rather than sit in them. As well as possessing a degree of formal beauty, they incorporate an indefinable mixture of irony and respect for abstract painting. They are neither exclusively critical or simply aesthetic but have an ambiguity which demands interpretation. However, the harder one tries to uncover a deeper level of significance, the more empty and purely decorative they appear – which seems to be precisely the point for Armleder, whose work is deeply influenced by the combination of high and low culture, the learned and the stupid, the deep and the superficial.

Australian painter and conceptual artist John Nixon (b. 1949, AUS) often juxtaposes his minimalist, abstract geometrical pictures with concrete objects from the world of things – both objects affixed to the paintings and readymades placed in the gallery space. Like a great fund of basic elements, he has collected and categorised objects, paintings and materials which are contrasted on the basis of formal systems. Abstract paintings, which were considered by modernists as autonomous works raised above reality's universe of banality, become, in Nixon's hands closely connected to concrete, functional objects. Even when he exhibits his paintings alone they



Ellen Hyllemose
UNTITLED | 2005 | painted paper and wallpaper on wall | variable dimensions | Courtesy Galle Specta | Photo Jacob Noel



John Armleder
Lido (Kurfürstendamm) | 2008 | Mixed media on canvas (triptych) and 8 bar stools | 250 x 720 x 85,5 cm | Unique piece | Private collection | **Scramble, 2008** | Wall painting | Variable dimension | Unique piece | Courtesy: Gallery Mehdi Chouakri | Photo: Jan Windszus |



John Nixon
EPW : POLYCHROME | 2007 | installation view | various paintings enamel on MDF | Tarrawarra Museum of Art, Melbourne 2007 | Courtesy: the artist



Peter Holm
INSIDE PAINTING | 2002 | Installation view | Benches& sliding door Overgaden, institute of Contemporary Art, Copenhagen | Foto: Bent Ryberg

konkrete, funktionelle objekter. Selv når han udstiller sine malerier alene, refererer de til omverdenens objekter, idet deres farver og design genkendes fra de ting, der omgiver os – og omvendt smitter malerierne tilbage på virkeligheden, når man opdager den særlige Nixon-orange på sine køkkenredskaber eller ser hans karakteristiske striber køre forbi i form af en farvestrålende lastbil. Hans stramme, formelle maleri og signalagtige brug af farver kan umiddelbart virke afvisende, men bliver således ved nærmere bekendtskab en bro mellem maleriets og hverdagens rum.

Sammensmeltningen mellem maleriet og diverse brugsgenstande er også centralt i Peter Holms (f. 1960, DK) arbejde, hvor den glatte finish, man kender fra industrielt fremstillede designgenstande, har fundet vej til maleriet overflade. Holm nøjes i øvrigt ikke altid med at bruge autolak, men har tidligere anvendt hele bildøre som grund for sine stramme polykrome malerier. I udstillingen her deltager Holm med en installation af tre store, flerfarvede skabe, der er nyfortolkninger af det klassiske kinaskab, i samspil med et rundt maleri, der fremtræder som en slags moderne almuemaleri. Tilsammen danner de et udsagn om maleri, der kombinerer så forskellige traditioner som kinesisk lakbemaling, minimalistisk stramhed, svensk almuedekoration, funktionelle objekter til modernistisk fokus på farve og form. Hermed åbnes forestillingerne om det maleriske op og flyttes ud i et bredere felt, hvor oplevelsesformen ikke er bundet til gallerirummets højtidelige stemning.

Som O'Doherty har beskrevet i Inside the white cube – notes on the gallery space, fik gallerirummets hvide kube i løbet af modernismen en næsten sakral, ophøjet karakter. Denne stemning af ærbødig respekt spiller også ind på de besøgendes færden og måde at agere i rummet: kontrolleret, andagtsfuld gang med hænderne bag ryggen, og ansigtet vendt mod værker, som man er parat til at modtage en indsigt fra. Denne kropslige relation til maleriet, adskiller sig markant fra den afslappede omgang, man har med dagligdagens genstande. En af bestræbelserne bag Torgny Wilckes (f. 1963, DK) enkle, nedtonede og matter-of-fact-prægede maleri er at tage luften ud af den modernistisk højtidelige tilgang og bringe noget af den intime hverdagserfaring ind i maleriets rum. Ofte opbygger Wilcke helt konkret sine malerier på samme måde, som man lægger byggestenene til et hus. Hans malerier kan således bestå af trælægter malet i forskellige farver, som stables ovenpå hinanden og indfattes i en skinne-konstruktion. Tilsammen danner de en sribet flade, der fungerer som væg og maleri i ét, og som i princippet kan farvekombineres helt frit ved hver installering, hvor de bygges direkte op som et maleri. Wilcke forbinder selv denne fleksibilitet med den, man kender fra IKEA-moduler. Også Julian Opie (f. 1958, UK) beskriver, hvordan elementerne i hans værker “fungerer lidt som objekter i et IKEA-katalog. De kan eksistere alene, men det

refer to the objects surrounding them since their colours and design are recognisable in things around us. At the same time, his paintings affect the world of objects – as when one discovers Nixon's orange in a kitchen utensil, or see his characteristic stripes drive by on the side of a passing lorry. His taut formal paintings and signal-like use of colour can seem like a rejection, but become on closer inspection a bridge between the picture's space and the world around us.

The interweaving of the painting with diverse functional objects is also central to the work of Peter Holm (b. 1960, DK) who brings industrial design's smoothly painted surfaces to painting. Holm does not always just make do with using car lacquer, though, but has previously incorporated entire car doors as the basis for his taut polychromatic paintings. Holm participates in the exhibition with an installation featuring three large multi-coloured cabinets; new interpretations of the classic Chinese cabinet, that work together with a round painting which appears like a sort of modern panel painting. Collectively they constitute a commentary on painting which combines traditions as diverse as Chinese lacquer painting, the schemata of minimalism, traditional Swedish panel painting, functional objects and the modernist focus on colours and forms. In this way, our conception of painting is expanded and moved into an wider field where the form of the experience is not bound to the formal atmosphere of the gallery.

As O'Doherty notes in Inside the white cube, the white cube of the gallery space took on an almost sacred and elevated position. This attitude of reverential respect also influences the visitor's passage through and actions within the space: a controlled, angst-afflicted passage with the hands clasped behind the back and the face facing the exhibits from which one is prepared to receive insight. This bodily relation to the painting is markedly different to the relaxed attitude one assumes in relation to day-to-day objects. One of the intentions behind Torgny Wilcke's (b. 1963, DK) simple, toned-down matter-of-fact paintings is to deflate the reverential modernistic attitude and bring something of the day-to-day and the intimate into the painting's space. Wilcke often builds his paintings in a way similar to constructing a house. Consequently his paintings may consist of wooden battens painted in a variety of colours arranged above each other and framed. They form a striped surface which functions as both wall and painting, and whose colours can be freely combined for each new installation, where they are built up to form a picture. Wilcke himself associates this flexibility with IKEA's modular furniture. Similarly Julian Opie (b. 1958, UK) describes how the various elements in his works “function a bit like objects in an IKEA catalogue. They can exist alone, but it is also possible to combine them in a number of different ways with other objects from the catalogue and thereby create a greater

er også muligt at forbinde dem på mange forskellige måder med andre objekter fra kataloget for at skabe en større helhed.”¹ Det er maleri som samlesæt, der inviterer beskueren til – om ikke andet så i tankerne – at omarrangere værket, som man ville indrette sin bolig.

Med ønsket om at gøre maleriet hverdagsrelateret opstår naturligvis risikoen (eller muligheden, alt efter smag) for, at maleriet fremstår som ren dekoration eller designobjekt. Det er dog en tendens, som i gallerirummet vil modarbejdes af selve de institutionelle omgivelser, og som i et privat interiør vil begrænses ved at værkerne her skiller sig ud fra hverdagsting i kraft af deres særlige behandling af farver og overflader. Wilcke pointerer da også vigtigheden af, at hans værker “giver anledning til mere end det umiddelbare, der må komme en forsinket tanke, idé, overvejelse, virkning.”

Det samme synes at gøre sig gældende for Claus Egemose (f. 1956 DK), der i forskellige installationer har fusioneret maleriet med en slags “Stuekultur” – som et af hans værker hedder. Han betegner selv sådanne værker som malerier, selvom deres farverkompositioner konkret består af hylder, borde, persiennner og glas. Med dette valg af materialer inviteres beskueren til at benytte sin fortrolighed med tingene og vippe med persiennnerne og bevæge sig hjemmevant rundt i værket. Til denne udstilling har Egemose opbygget sit værk omkring loftsvinduerne og gør rummet over den besøgendes hoved til et maleri i glas, farver og lys. Hermed søger han så at sige for, at maleriets hus også får et loft – og en opad-orientering, der er fysisk, rumlig og ikke åndelig.

Møbleringen af maleriets rum har på én gang gjort det mere beboeligt og mere profant. Hvor maleriet som lænestol engang var et forestillingsbilledet, der placerede én i en behagelig fordybelse over maleriet, er der her lagt op til at man sætter sig i maleriet og derfra kigger ud i stuen. Når udstillingens kunstnere møblerer et rum i maleriets hus er det heller ikke ensbetydende med, at de vil tage permanent ophold i maleriet, men det kan være en mulighed for at betragte omverdenen fra maleriets position – og dermed se med en malerisk optik på både de omgivende hverdagsgenstande og ud over kunstszenen på værker, der måske ikke selv hører hjemme i maleriet.

PÅ HUGST I DEN HISTORISKE MODERNISMES FLØJ

De værelser i maleriets hus, hvor det ekspressionistiske og narrative maleri holder til, har i forbindelse med denne udstilling ikke været de mest besøgte. Den personligt ekspressive gestik og malingens utæmmede materialitet, som engang var essentielle for maleriet, spiller en meget lille rolle i dette rumligt ekspansive maleri. Her er det oftest idéen, der er udgangspunktet, og de maleriske virkemidler bruges til at materialisere denne i maleri og ikke som et ekspressivt forehavende i sig selv. Som den eneste af kunstnerne

whole.”¹ This is a sort of painting by numbers which invites the user, if only conceptually, to rearrange the work as they would rearrange the furniture in their house.

Together with the desire to relate the picture to the everyday the risk (or the opportunity if you prefer) arises that painting functions purely as decoration or design. This is a tendency which in the gallery space is counterbalanced by the institutional surroundings, and which in a private interior is limited by the fact that the works are clearly distinguishable from everyday objects as a result of their particular treatment of colours and surfaces. Wilcke also emphasizes the importance of his works “having more than an immediate, superficial effect, they should also give rise to a delayed thought, idea, consideration, effect.”²

The same seems to apply to Claus Egemose (b. 1956, DK) who, in a number of installations, has fused painting with a sort of “living room culture” – as one of his works is actually titled. He characterises such works as paintings, despite the fact that they actually consist of shelves, tables, blinds and glassware. This selection of materials, invites the viewer to make use of his familiarity with things, to jig the blind or move around within the home-like space of the artworks. For this exhibition, Egemose has constructed his work as a ceiling window making the space above the visitor's head into a painting in glass, colours and light. In this way he ensures, in a manner of speaking, that the house of painting also has a ceiling – and an upward-looking orientation that is physical and spatial rather than spiritual.

The furnishing of the house of painting has made it both easier to live in and more profane. Just as the painting as armchair was an image that located us in pleasant absorption of the picture, the intention here is to place us within the picture and from there to look out into the room. When the artists of the exhibition furnish a room this is not because they wish to reside in the picture, but it may provide an opportunity to consider the outside world from the perspective of painting – and thereby look with the painterly eyes at both the surrounding everyday objects and across the art world to works that perhaps do not themselves belong in the category of painting.

RAIDING THE MODERNIST WING

Those rooms in the house of painting where expressionist and narrative paintings are based have not been the most frequently visited by this exhibition. The personal, expressive gesture and the untamed materiality of painting, which was once essential to the medium, play a very small part in this spatially expansive painting. Here, most often the idea is the point of departure, while the painterly tools are used to materialize that idea, not as an expressive enterprise in themselves. Peter Bonde [b. 1958, DK]



Torgny Wilcke
LENGTH – THAT'S BEAT | 2003 | Timber, aluminium and oil paint | 3,5 x 4 m | Photo: Anders Sune Berg



Julian Opie
CHRISTINE SWIMMING. 01 & 2 | 2008 | Acrylic, aluminium, vinyl and fluorescent light | 374.2 x 206.9 x 21 cm / 214.7 x 264.7 x 21 cm | MAK, Vienna, Austria, 2008 | Photo: Dave Morgan



Claus Egemose
STUEKULTUR | 2005 | PVC persiennner/ farvefiltre/laminat på spån/ lys | 200 x 350 x 20 cm | Photo Anders Sune Berg



Peter Bonde
HALF SNOWBALL | 1999-2003 | Mixed Media | Dimensions variable | Headless Tour, Kunsthalle Göppingen, Germany. | Courtesy: the artist

har Peter Bonde [f. 1958, DK] dog været på adskillige raids i ekspressionismens rum, men med en ironisk og konceptuel distance. Samtidig med at han bringer det ekspressive maleri i spil som et tegn for kunst, forlener han det med en til tider vulgær aggressivitet, der har til hensigt at ruske op i maleriet og råbe beskuerne an. De dybtføjte, ekspressive gestikker bliver i hans maleri forvandlet til en fuckfinger, og Bonde saboterer således den alliance, der ellers nemt kunne opstå mellem beskueren og den skønhed, der vitterligt lurer i de "ekspressive" strøg. Et af Bondes maleriske raides havde titlen In/Out the flat (1984), og bestod i, at han sammen med Claus Carstensen bevæbnede sig med spraydåser og fyldte væggene på en lille Vesterbrolejlighed med fanden-i-voldske udladninger, der blandede ekspressionisme og graffiti. En anden metode til at destabilisere maleriet er at kombinere det med rumligt installatoriske elementer, video, tekst og fotografier, der ofte er motiver fra hans eget liv. De bliver dog hverken brugt narrativt eller selvbiografisk, men som et udechifrerbart, forhåndenværende materiale. Som han selv forklarer: "Det fotografiske materiale der ligger under malingen er en kuffert af historie jeg slæber med mig, men det er noget andet end narration. Jeg forholder mig til det figurative, bare omvendt: Jeg maler det væk."

Det er generelt for udstillingens kunstnere, at de distancerer sig fra narration og figurativ ekspressionisme, men frem for Bondes strategisk ironiske brug af disse træk, bliver de oftere simpelthen erstattet af et anderledes stramt, objektorienteret formsprog. Den maleriske sensitivitet rettes ikke mod det personlige og subjektive, men mod tingenes, rummenes, formernes og farvernes udtryksmuligheder. Med en sådan formel interesse har flere af kunstnerne så at sige været inde og støve den abstrakte ekspressionismes, Color Field-maleriets, minimalismens og op-art-maleriets værelser af og har gjort disse rum til deres base.

Når Claus Jensen (f. 1943, DK) og Freddie Lerche (f. 1937, DK) foretager indgående studier af farvernes styrke og tilstedeværelse som stofflig og rumlig realitet, kan det betragtes som en direkte fortsættelse af den modernistiske tradition (og er det også i vid udstrækning især for Lerche, som i kraft af generationsforskellen indtager en anden position end mange af de andre kunstnere). Men alene på grund af den tidlige afstand til modernismen er der i dag sket en forskydning i forhold til aflæsningen af det formelt orienterede maleri. Jensens og Lerches arbejde opleves på baggrund af en periode, hvor legitimiteten af sådanne formelle interesser længe har været draget i tvivl. Derfor fungerer deres insisteren på maleriet som et fysisk og visuelt fænomen som en desto stærkere påmindelse om styrkerne ved denne billedform, som man måske nu er parat til at værdsætte igen – ikke som det eneste sande maleri, men som én blandt flere måder at bedrive maleri på.



Claus Jensen
YELLOW FABRIC AND GLASS PAINTING & RED FABRIC AND GLASS PAINTING
1996 | Fabric/plate glass | 202x72x5 cm | Collection Esbjerg Kunstmuseum/modern art museum | Courtesy: the artist



is the only one of the exhibited artists to have raided the room of expressionism, but he does so with an ironic and conceptual distance. While bringing the expressive painting into play as a symbol of "art", he at the same time he endows it with a somewhat vulgar aggressiveness, whose intention is to stir up the picture as well as the viewer. Deeply-felt expressive gestures are transformed in his painting into a fuck finger, and Bonde thus sabotages the alliance that could otherwise easily arise between the viewer and the beauty that lurks in the "expressive" stokes. One of Bonde's early painting raids was titled In/Out the flat (1984). He and Claus Carstensen armed themselves with spray paint and filled the walls of a small flat with devilish discharges, that were a mixture of expressionism and graffiti. Another way of destabilising the painting is to combine it with spatial installatory elements, video, text and photographs which are often motifs from his own life. They are, however, neither used in a narrative nor in an autobiographical fashion but as a undecipherable, pre-existing material. As he himself puts it: "The photographic material beneath the picture is a suitcase of history which I take with me, but it is not of a narrative character. I relate to the figurative, just the other way around: I paint it away."³

It is generally true of the artists of this exhibition that they distance themselves from narration and figurative expressionism, and, in distinction to Bonde's strategic and ironic use of these traits, they are often simply replaced by a tight, object-oriented formal language. The painterly sensitivity is not directed towards the personal and subjective, but towards the expressive potential of objects, spaces, forms and colours. This formal interest has made several of artists brush up the rooms of abstract expressionism, colour field painting, minimalism and op-art painting and use them as their base.

When Claus Jensen (b. 1943, DK) and Freddie Lerche (b. 1937, DK) perform in-depth studies of the strength and presence of colour as a material and spatial reality this can be considered a direct continuation of the modernist tradition (and broadly speaking this may actually be the case, especially for Lerche, who's age places him in a different position than the younger artists). However, as a consequence of the temporal distance from modernism, a change has taken place in the way formalistic painting are now perceived. Jensen's and Lerche's work is experienced against the backdrop of a generation doubting the legitimacy of such formal interests. Their insistence on considering painting as a physical and visual phenomenon functions thereby as a reminder of the strengths of this form of picture, which, perhaps, it is now time to appreciate again; not as the only true method of painting, but as one of a variety of equally legitimate approaches.



Kristina Bræin
UNTITLED | 1999 | Piece of carpet, masking tape, glass jar | Photo: Halvard Haugerud

Armleder, Nixon og Miller er eksempler på, at man kan finde inspiration i den formalistisk modernistiske fløj af maleriets hus, men dyrke dette formsprog som en nebengeschæft ved siden af nogle helt andre engagementer i maleriet. Det er betegnende, at disse kunstnere ikke lukker sig inde i denne fløj, men pendulerer frem og tilbage mellem den og en bredere kontekst uden for maleriets hus. Både denne genforhandling af det abstrakte maleris rum og den førortalt import af brugsgenstande i det kan opfattes som forsøg på at løsrive det formelle maleri fra de utopier om transcendens og autonomi, som det tidligere var associeret til, og bringe det i spil igen i en ny og friere kontekst. Dette meget utvungne forhold til maleriet er gennemgående for udstillingen, der både inkorporerer readymades i malerierne og genbruger de eksisterende maleriske stilarter som en slags readymades.

ATELIERETS GLEMTE HJØRNER

Fundne genstande og oversete materialer er grundelementer i både Ellen Hyllemoses (f. 1968, DK) og Kristina Bræins (f. 1955, NO) værker. Men selvom deres arbejde tager afsæt i såvel readymades som en minimalistisk tradition, genetablerer de ikke disse klassiske avantgardeformers rum. Det rum, de skaber, har mere til fælles med de rodede hjørner i atelieret, hvor tiloversblevne materialer hober sig op sammen med stofklude, malertape, nullermænd og plastikkrus med indtørret kaffe.

I det omfang Kristina Bræins værker overhovedet beskæftiger sig med maleri, er det meget langt fra maleri i en klassisk udformning. Forbindelsen til maleriet består mest i en sensitiv, koloristisk opmærksomhed overfor omgivelserne – og de steder, hun forholder sig til, er ofte nogen, der knytter sig til maleriet. Bræins afsæt for værkproduktionen er de forhåndenværende søms princip. Hun tager udgangspunkt i udstillingsrummet og eventuelt tilknyttede lokaler, opmagasinerings- og depotrum og registrerer med seismografisk finfølelse stedets karakter og især de detaljer, der relaterer sig til dets daglige brug – herunder alle slags efterladenskaber fra halvtomme malerbøtter til overskydende tæpperester og sodavandsdåser. Ved hjælp af sådanne foreliggende og sammenbragte objekter etablerer hun en stilfærdig og veloplagt dialog med rummet. De små ophobninger og installatoriske indgreb, der spøgefuldt kommenterer rummet kan f.eks. i et meget mørk gallerirum bestå af lampeskærme fæstnet på væggen med "lysstråler" af malertape. Oftest har de uprætentiøse installationer en nøje afstemt farveholdning, hvor genstandene spiller sammen som elementerne i en malerisk komposition. Værkerne står som små ekstrakter af en malerisk-rumlig opfattelse af stedets brug.

Hos Hyllemose synes værkerne at blive til i en mere direkte dialog med maleriets traditioner og materialer. Hendes værker opleves klart som malerier, selvom de sjældent hænger på væggen, men står på gulvet, hælder skråt ud fra væggen eller hænger frit ned i rummet, så både deres for- og bagside er synlig. Farverne består nogle gange af maling, men lige så ofte af farvet papir, stof, tape, snore og tegnestifter, hvilket hele tiden understreger værkernes fysiske, stofflige karakter. Samtidig med denne fremtrædende fysiske tilstedeværelse sker der ofte en form for tilslering eller camouflering af billedfladen. For eksempel ved at fladen er opbrudt i flere forskudte plader, der er betrukket med halvt gennemsigtigt strækstof – som om de er blevet forklædt eller stukket ned i en pose. Værkerne fremstår som malerier, der ikke er det – eller omvendt som genstande og materialer, der ikke kan lade være med at samle sig i malerier. Hyllemoses malerier tematiserer således muligheden for, at råmaterialerne i atelieret er lige så gyldige – og måske endda mere interessante – som kunst, før der er gjort noget ved dem. Usikkerheden omkring grænsen mellem kunst og ikke-kunst – som også er fremtrædende hos Bræin – er således ikke kun teoretisk eller abstrakt, men noget som hver dag på meget konkret vis dukker op i atelieret – som en grundlæggende tvivl og samtidig som et konstant mulighedsfelt.

Atelieret er således det rum i maleriets hus, hvor forholdet

Armleder, Nixon and Miller are examples of artists who have found their inspiration in the formalistic modernist wing of the house of painting, but who approach this language as a nebengeschäft alongside other completely different ways of engaging with the painting. It is characteristic that these artists haven't shut themselves up in this wing, but commute back and forth between it and a wider context beyond the house of painting. Both this re-negotiation of the room of abstract art and the before mentioned import of everyday objects into the room could be considered an attempt to detach formal painting from utopias of transcendence and autonomy, which it was once associated with, and bring it into play in a new and freer context. This very unforced relation to the painting is a trait that pervades the entire exhibition, which both incorporates readymades in paintings and uses existing artistic styles as a sort of readymade.

THE OVERLOOKED CORNERS OF THE STUDIO

Found objects and overseen materials are basic elements in both Ellen Hyllemose's (b. 1968, DK) and Kristina Bræin's (b. 1955, NO) works. However, despite the fact that their works take their point of departure in readymades as much as in the minimalist tradition, they are not re-creating the space of these classic avant-garde forms. The space they create has more in common with a forgotten corner of the studio where excess materials mount up together with cloths, painter's tape, dust balls and plastic cups containing the dry remains of a cup of coffee.

Kristina Bræin's works are far removed from painting, and their painterly qualities do not relate to paintings as they are customarily thought of. Their connection with painting stems from a sensitive, colouristic attention to their surroundings. Furthermore, the places she relates to are often places with a relation to painting. Bræin's art takes its outset in what is available - the gallery space and any attached locations, including storage facilities and depots. She registers with seismic precision the character of the space; particularly details relating to its daily use, including all waste products – from half-empty paint tins to scraps of carpet and soft drink cans. By using such immediately available objects which she brings together and arranges she establishes an unobtrusive and positive dialogue with the room. The small mounds and installations provide a teasing comment on the space. In a very dark gallery these might consist of light shades fastened to the wall by beams of light made from painter's tape. These unpretentious installations often have carefully determined colour relations such that objects relate to each other in similar ways to the elements that go into a painting's composition. The works are like small extracts of a painterly-spatial understanding of the use of the place.

Hyllemose's works carry on a more direct dialogue with traditions and materials of painting. Her works are always considered as paintings even though they rarely hang on walls, but stand alone, lean against walls or hang freely in space so that both the front and the back is visible. She sometimes uses paint but equally often coloured paper, tape, threads and drawing pins which continually stress the physical and material character of the artworks. Alongside this prominent physical presence, a form of veiling or camouflaging of the picture's surface often takes place, for example, by breaking the picture plane into several disjointed plates upholstered with semi-transparent stretchy material, as if they had been disguised or stuffed into a bag. The works appear to be paintings which aren't paintings, or rather objects and materials that cannot resist uniting into paintings. Hyllemose's paintings thus play on the theme that the studio's raw materials are just as valid and are possibly more interesting as art before they are used. The uncertainty surrounding the boundary between what constitutes art and what doesn't, which is also a prominent theme in Bræin's work, is therefore not just theoretical or abstract, but something which every day, and in a very specific way, appears in the studio – as a basic doubt, and at the same time as a constant field of opportunity.⁴

The studio is thus the room in painting's house where the relation

mellem værket og overskudsmaterialet i hjørnerne artikuleres, og hvor maleriets eksistensberettigelse sættes på spil. Men denne udsatte position sætter også maleriet i stand til stædigt at blive ved at søge nye veje.

ARKÆOLOGISKE UDGRAVNINGER VED MALERIETS FUNDAMENT

Grundmaterialer og rester fra den maleriske produktion udskilles ikke kun i atelierets hjørner. I den undergrund, som maleriets bygning hviler på, findes lag på lag af maleriske råstoffer opslæmmet med forladte malerier og uddøde teknikker. Simon Callerys (b. 1960, UK) værker er en udforskning af disse arkæologiske lag.

Efter rent faktisk at have fulgt et hold arkæologer i et udgravningsprojekt omkring Themsen har Callery oplevet, hvordan udgravningerne både er meget fysiske og i bogstaveligste forstand jordnære og samtidig rummer det uhåndgribelige spænd mellem fortid og nutid. Det er en grundlæggende interessant erfaring i forhold til maleriet, at man ved at begrave fingrene i jorden kan udlede mange flere informationer, end dem der er synlige for øjet – hvis man vel at mærke benytter sig af alle sine sanser. Projektet omkring de arkæologiske udgravninger har sat spor i Callerys værker og dannet baggrund for et arbejde med maleriets fysik. Store lærreder, der er gennemblødt med limfarve, ligger og hænger i fligede lag sammen med rammelægter, der både støtter lærrederne og samtidig afslører, hvad der gemmer sig under overfladen. Callery kan således, som han selv siger "gå omkring det færdige maleri, stoppe op for at se igennem og ind i det og i dette møde begribe værkets fysiske natur. Disse malerier er et forsøg på at formidle et multi-sensorisk plan og lige så stille udfordre den okularcentriske dominans over billedet i den samtidige kultur." Callerys maleriske arkæologi er således – ligesom Hyllemoses malerier – en undersøgelse af maleriets materielle fundament, som både skjules og afdækkes af den visuelle overflade.

KORRIDOREN MELLEM DET FAKTISKE RUM OG DET PERCIPEREDE RUM

Bestræbelsen for Julian Opie er at åbne døren mellem maleriets illusionistiske billedrum og dets faktiske, rumlige omgivelser. Som han selv erklærer: "Hvad jeg virkelig godt kunne tænke mig, er at lave et maleri og så gå ind i det." At skabe et billedrum så dragende, at beskueren ønsker at være dér, inde i billedet, er vel en af de mest grundlæggende længsler, det klassiske illusionistiske maleri har vakt – og som det hverken kan eller vil opfylde. Øjet kan føre fantasien ind i billedet, mens kroppen er bundet til det virkelige rum, og i denne dobbelthed ligger illusionismens fascinationskraft.

between the work and excess material stuffed away into corners is articulated, and where the justification of painting is put under spotlight. Moreover, this exposed position also makes it possible for painting to keep seeking out new paths.

ARCHAEOLOGICAL EXCAVATIONS ROUND THE FOUNDATION OF PAINTING

Not only in the corners of the studio are basic materials and leftovers from painterly production secreted. Below ground, even, under the foundation of the house of painting, layers of painterly raw material are buried together with deserted paintings and extinguished techniques. Simon Callery's (b. 1960, UK) work examines such archaeological layers.

Having actually worked with archaeologists on an excavation project in the landscape around the Thames, Callery experienced how excavation sites are both very physical and literally down to earth and at the same time contain the intangible span between future and present times. It is basically interesting in connection to painting, that by digging into the soil you can reveal information and qualities beyond the visual – if you make time to register all sensorial responses. The archaeological project has left its mark on Callery's art and informed his work with the physical experience of paintings. Large sheets of canvas soaked in distemper, lie or hang in jagged layers among wooden battens that both support the painted surface and expose what is hidden under the surface. In his own words, Callery can "walk about the finished painting, pausing to look across and to look inside and recognize in this mobilised encounter the emphatic physical nature of the work. These paintings are an attempt to communicate on a multi-sensory level and to quietly challenge the ocular-centric dominance of the image in contemporary culture." Callery's painterly archaeology, then – like Hyllemose's painting – is an investigation of the material foundation of painting, which is both hidden and revealed by the visual surface.

THE PASSAGE BETWEEN THE ACTUAL AND THE PERCEIVED ROOM

Opening the door between the illusionary space of painting and it's actual spatial surroundings is Julian Opie's quest, as he himself puts it: "What I'd really like to do is to make a painting and then walk into it." ⁵ To create a pictorial environment so compelling that the viewer wants to be in the picture is perhaps one of the most basic desires that illusionary painting has aroused in us and which it never can or will fulfil. The eye can take the imagination into the picture with it, but the body is bound to physical space and it is in that duality that the fascination of illusionism lies.

Opie har til gengæld på en meget bogstavelig vis leget med tanken om at realisere drømmen, f.eks. ved at opbygge enkle scenerier med bagtæppe og simple, malede moduler med forskellige dyr, som man kan bevæge sig rundt imellem – som i en pop-up-bog i størrelsesforholdet 1:1. Figurerne er holdt i hans karakteristiske stil med helt enkle minimale symboler, som nærmest bare er tegnede omrids, og deres minimale stil skaber en fremmedgørende effekt. Man er måske nok på meget håndgribelig vis trådt ind i et maleri – men ikke i et realistisk billede. Nu er kroppen her, men fantasien må selv gøre arbejdet med at gøre omridsene til hele billeder.

Opie har også ladet besøget gå den anden vej. Ved hjælp af computerteknik har han animeret stregtegninger af menneskefigurer og placeret dem ude midt i rummet, så det er som om, de bevæger sig rundt i blandt os. En underligt selvmodsigende fornemmelse opstår, idet figurerne er gengivet med så få informationer som muligt og alligevel er genkendelige som individuelle personer med specifikke træk, en typisk gang eller et karakteristisk smil. Hjernen supplerer så at sige selv med de manglende informationer. Som en slags eksperimenter i perception undersøger Opies værker således grænseområdet mellem det vi ved, det vi ser og det vi rent faktisk står overfor i rummet. En passage mellem disse områder er ét af de rum, udstillingen etablerer for maleriet – en zone, hvor billedet er placeret i beskuerens rum og alligevel i vid udstrækning kun eksisterer i hans/hendes hoved.

I dette overgangsfelt mellem virkeligt og optisk rum kunne man også have placeret James Turrells værker. Turrell (f. 1943, USA), hvis arbejder desværre ikke kan skaffes hjem til udstillingen, har siden 1960'erne arbejdet med lyset som et materiale, der både kan bruges til at male og skabe rum med. Interessen for lyset startede ifølge ham selv ved, at han under et lysbilledforedrag opdagede, at han fokuserede mere på selve projektionens lysstråle end på det billede, den kastede på væggen. Han begyndte at arbejde med lyset som noget, der ikke skulle belyse noget, men som kunne løsrives og formes i sig selv. I de såkaldte Projection Pieces, kastes en firkantet lysprojektion op mod et hjørne af rummet. Lyset – som kan være hvidt eller farvet – tager nu form efter hjørnet og "popper" ud, så det ser ud som om, en lysende kube svæver i rummet. Fra afstand forekommer kuben helt massiv og overholder de perspektiviske regler for objekter i rum, men jo tættere man kommer på, jo mere opløses den til det, den faktisk er: lys på en væg. Lysværket har både noget til fælles med maleri, der hænger på væggen, og med minimalistisk skulptur. Men det egentlige værk består i at synliggøre de fantastiske fænomener, der opstår i vore øjne.

Turrells immaterielle lysobjekter og Opies figurative, tegnede

Opie has toyed with the idea of realising this desire in a very literal way, by, for example, constructing scenes with backcloth and simple painted modules consisting of various animals, in between which it is possible as a viewer to walk around as if in a life-size pop-up book. The figures are true to his characteristic style with minimal sign language, which are little more than outlines, and their style creates a distancing effect. One may have stepped into a painting in a very literal fashion, but not into a realistic picture. The body may be in the picture, but the imagination now has to do all the work of turning outlines into pictures.

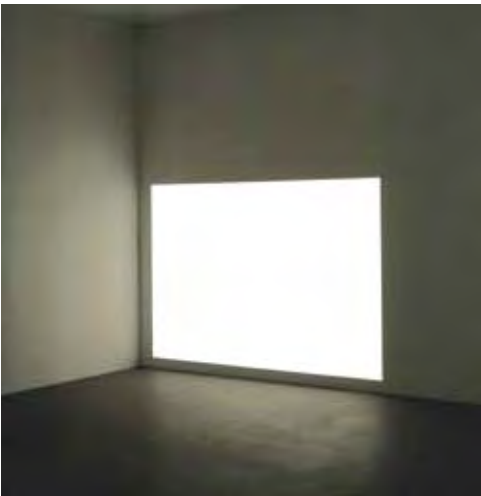
Opie has also travelled in the opposite direction. Using computer technology he has animated line drawings of human figures and placed them in the middle of the room, as if they were moving around amongst us. A peculiar self-contradictory feeling arises, as the figures are reproduced using as little information as possible, yet remain recognisable as individuals with particular traits – a typical walk or characteristic smile. The brain can be said to contribute the lacking information of its own accord. Like a sort of perceptual experiment, Opie's works occupy the boundary between what we know, what we see and what we are actually faced with in the room. A passage between these areas is one of the spaces that the exhibition establishes for the painting – a zone in which the picture is located in the viewer's space and yet, to a great extent, only exists inside his or her head.

James Turrell's works could perhaps also be located in the boundary area between real and optical space. Turrell (b. 1943, USA) whose work was unfortunately not available for this exhibition, has since the 1960's worked with light as a material that can be used to both paint and create a room with. His interest in light stems, according to him self, from a particular slide show he attended in which his interest was caught more by the light cast by the projector than the image it threw onto the screen. He started working with light as something that did not only illuminate something, but which could be detached and shaped independently. In his so-called Projection Pieces, a square of projected light is cast onto a corner of a room. The light, which may be white or coloured, now takes on the form of the corner and "pops" out such that it appears as a cube of light hovering in the room. From a distance the cube appears solid and meets the rules governing perspective for objects in space, however, the closer you get to it the more it disintegrates into what it actually is: light on a wall. The light work has features in common both with paintings, which hang on walls, and with minimal sculpture. The actual artwork, however, consists in bringing out the fantastic phenomena that occur in our eyes.

Turrell's immaterial light objects and Opie's figurative, drawn



Julian Opie
MY AUNT'S SHEEP | 1997 | Plastic on aluminium | dimensions variable| Life size | © Julian Opie and Lisson Gallery



James Turrell
PHANTOM. WHITE | 1967 | Projection work | Private collection Mr and Mrs Michael Hue Williams, London



Simon Callery
GREEN & RED PAPERS | 2008 | 160 x 80 x 40.5 cm | Distemper on hand-made paper and wood | Courtesy: the artist



Gerold Miller
Instant Vision 2006 | 70x70x5cm | Aluminium lackiert | Courtesy Mehdi Chouakri

repræsentationer er to radikalt forskellige udtryk med hver sin kunstneriske dagsorden, men de har en kontaktflade i den måde, hvorpå de eksisterer i det faktiske rum, henviser til et illusionistisk rum, men faktisk kun er til stede i øjet. Det handler ikke om at skabe spektakulære effekter med lys, bevægelse og rum, men om at undersøge de mekanismer, det ligger bag dannelsen af billeder. Hvis disse bestræbelser skal karakteriseres som et rum i maleriets hus, er det således i form af en fordelingsentré mellem det kropsligt rumlige, det kognitivt vidensbaserede og det optisk maleriske erfaringsrum.

RAMMEVÆRKSTEDET

Ethvert hus har en bærende konstruktion, og ethvert maleri har et rammeværk. Det kan være fysiske guldrammer eller institutionelle, teoretiske og forståelsesmæssige rammer omkring værket. For samtlige værker på udstillingen gælder det, at de er flyttet ud af de konkrete billedrammer, og også i vidt omfang har sprængt rammerne for den traditionelle forståelse af maleri. Til gengæld har de alle stor fokus på ikke alene de fysiske rammer i form af udstillingsrummet, men også de konceptuelle rammer. Man kunne således tale om et "rammeværksted", hvor maleriet betragtes og afprøves gennem forskellige indramninger.

For Gerold Miller (f. 1961, D) er de fysiske billedrammer blevet et redskab til synliggørelse af denne bredere forståelsesmæssige indramning af maleriet. Han har de senere år arbejdet med en type værker, der minder om rammer. De indfatter dog ikke andet end den væg, de hænger på. Eller rettere: de indrammer en tomhed, som samtidig er et mulighedsfelt for endnu ikke eksisterende maleri. Når beskueren ikke har mulighed for at fordybe sig i billedfladen, flyttes fokus automatisk til de fysiske aspekter af maleriet såsom ramme, materialer og overflade. I begyndelsen var Millers rammer smalle stålkonstruktioner, men efterhånden er det tomme "billedfelt" i dem blevet mindre og selve rammerne bredere, mere farverige og med større opmærksomhed på overfladens finish. Rammerne har nu fået så stor udstrækning, at de selv er blevet billedflader med farver og former, der forholder sig kompositorisk til hinanden. Rammen er blevet billedet. I flere af værkerne skyder farvefelterne sig ind i hinanden på en måde, som får dem til at ligne et kameraobjektiv, og der opstår en slags zoom-effekt, der hvirvler blikket ind mod midten. Herinde findes så det tomme felt som en projektionsflade for beskuerens forestilling om maleriet.

Billedrammer er set i ét perspektiv en del af værkerne, som de hænger fysisk og visuelt sammen med, samtidig er de ud fra en anden betragtning noget værk-eksternt; en del af værkets omgivelser. På samme måde er Millers værker – ligesom de fleste

representations are two radically different expressions, each with their own artistic agenda. They meet, however, in the sense that they both exist in actual space, refer to the illusionary space, but are actually only located in the eye. It's not about creating spectacular effects with light, movement and space, but about analysing the mechanisms that underpin the creation of images. If these attempts are characterised as a room in painting's house, then it is a hallway that stretches from the bodily spatial and the cognitive to the optical painterly space of experience.

THE FRAMING WORKSHOP

All houses have a framework and all pictures have a frame. These may consist of gilded frames, institutional or theoretical frameworks or frames of reference surrounding the work. All the works in this exhibition have broken out of their physical frames, and have to a great extent burst open the boundaries of the traditional understanding of what constitutes painting. They all focus, however, not only on the physical framework of the gallery space, but also on their conceptual framework. You could call it a "frame workshop" in which the painting is viewed and considered through various frames.

For Gerold Miller (b. 1961, D) physical picture frames have become a tool in this broader conceptual framing of the painting. In recent years, he has produced a number of works that recall frames. The only thing they frame, however, is the section of wall they occupy. Or, put more properly, they frame an emptiness, which at the same time is a field of potentiality for as yet non-existent paintings. When the viewer no longer has the opportunity to engage with the picture plane, focus is automatically transferred to the physical aspects of the painting, its frame, materials and surface structure. Miller's frames began as small steel constructs, but gradually the empty "pictorial field" diminished and the actual frames have become broader and more colourful and feature greater attention to the finish of the surface. These frames now extend so far that they have become pictorial surfaces in their own right with colours and shapes that relate compositionally to each other. The frame has become the picture. In several of the works, colour fields meet in such a way that they look like a camera lens, and a sort of zoom effect arises that whirls the viewer's attention into the centre. In this area the empty field becomes a kind of projection surface for the viewer's preconceptions about paintings.

In one perspective, the frames are part of the artworks, with which they are visually and physically integrated. Seen from another perspective, though, they are external to the work and part of the work's surroundings. In the same way, Miller's works – like most of

andre af udstillingens værker, blot på en mere direkte måde – randfænomener på grænsen mellem værk og ikke-værk, mellem maleri og skulptur, mellem kunst og design, mellem billedligt fravær og tilstedeværelse, mellem værket som en lukket form med interne relationer og en åben struktur, der kun giver mening i forhold til det omkringliggende rum og den institutionelle kontekst. Maleriet selv bliver en form for ramme, som værkerne ses igennem.

AFSLUTTENDE BEMÆRKNINGER: MALERIET SOM PANORAMASALON

At beskrive maleriet som en bygning gør det samtidig til et sted, en platform, hvorfra man kan anskue forskellige kunstneriske manifestationer. Herfra er maleriet et grundvilkår for betragtningen – en slags optisk ubevidste – der åbenbarer de maleriske kvaliteter ved værker, der udfra en anden betragtning kunne betegnes som skulpturer, installationer, designobjekter, rumlige interventioner eller rent immaterielle farve- og lysfænomener. De fysiske medier og materialer er af mindre betydning på denne udstilling, mens forestillingen om maleri er det udgangspunkt, værkerne aflæses i forhold til, og som de kan udvide, nedbryde, overskride eller simpelthen blæse på.

Udstillingen er udtryk for et malerisk standpunkt, der hverken er præget af angst for at gribe tilbage til modernistiske udtryk eller for at drive maleriet ud til eller ud over dets grænser. Selv når formsproget er modernistisk, er kunstnerne generelt ikke interesserede i den særlige modernistiske disciplin, der går ud på at definere maleriets begrænsninger. I stedet er de optaget af at udfordre og udvide maleriet og afprøve forskellige metoder til at lade "det maleriske" komme til udtryk. Dette undersøgende forhold til medierne fungerer som en drivkraft. Det er som om udstillingen vil understrege, at dér hvor maleriets grænser afsøges, dér hvor maleriet åbent lader sig påvirke og betinge af den rumlige, sociale og forståelsesmæssige kontekst frem for at hævde sin egen eksistensberettigelse som medium, dér nærmer man sig også nogle af argumenterne for fortsat arbejde med en malerisk bevidsthed. For i dette udvidede felt – denne rummelige udgave af maleriet som et hus – er der plads til, at maleriet kan holdes levende, udvikles og finde nye udfoldelsesmuligheder. ■

Helle Brøns

the works in this exhibition only in a more direct way – are border line cases balancing between work and not-work, painting and sculpture, art and design, pictorial absence and presence; between the work as a closed entity with internal relations and the work as an open structure that only makes sense in relation to the surrounding space and the institutional context. The painting itself becomes a sort of frame through which the works are seen.

IN CONCLUSION: PAINTING AS A PANORAMIC SALOON

Describing painting as a building also makes it a place; a platform, from which it is possible to survey various artistic manifestations. From here, painting is a condition for seeing – a sort of optical subconscious – which reveals the painterly qualities of works which, from another perspective, would be considered sculptures, installations, design objects, spatial interventions or purely immaterial colour and light phenomena. The actual medium and material are less significant in this exhibition while the perception of painting, rather, is what informs the artworks as they interpret, expand, break down, transcend or simply disregard this notion.

The exhibition is an expression of a painterly approach, which is neither afraid of retreating to the ways of modernism or of driving painting to or beyond its limits. Even when the mode of expression is modernistic, the artists are generally not interested in that particularly modernist discipline whose goal is to define the limits of painting. Rather they are interested in challenging and expanding painting in order to try out various methods which allow "the painterly" to express itself. This exploratory attitude to the media serves as a motive force. It is as if the exhibition wishes to make clear that where the boundaries of painting are sought, where painting openly allows itself to be influenced and conditioned by spatial, social and interpretative contexts instead of insisting on its own justification as a medium, this is where one approaches some of the arguments for continuing to work with a painterly awareness. In this expanded field – this spatial version of painting as house – there is room for painting to live, develop and find new ways of expressing itself. ■

Helle Brøns



Freddie Lerche
YELLOW PYRAMIDE | 1982 | Amsterdam | Courtesy: the artist

Notes

1) Torgny Wilcke. Længder – det er beat; klodser – det er beat, Galleri Tom Christoffersen og Tranegården, 2003, up.

2) Mary Horlock: Julian Opie, Tate Publishing, 2004, p. 79.

3) Interview with Peter Bonde by Ane Bülow 26 September 2006: www.kopenhagen.dk/interviews/interviews/interview_peter_bonde/

4) For further explanation of this perspective see David Batchelor: "Uncertainty principle", in Ellen Hyllemose, København 1999.

5) Mikkel Bogh and Charlotte Brandt (ed.), Fact & Value: nye positioner i skulptur og maleri, Charlottenborg Udstillingsbygning, København 2000, p. 49

FORHANDLINGER

Værket på denne udstilling taler for en afvisning af grænser og det at holde billeder og idéer – begge aspekter af den samme erfaring – adskilt og 'på sin plads'. Nicolas Bourriauds karakteristik af kunstneren som "semionaut", en der "opfinder stier ved hjælp af tegn", er rammende her. Den eklektiske variation af materialer og henvisninger anvendt i værket rummer det øjensynligt almindelige, hverdagsagtige såvel som det der mere forbindes med kunstens konventioner, herunder 'readymade' og arvegods fra forskellige genrer. Iscenesættelsen af samspillet mellem kategorier, discipliner og rent stof skaber forskellige samtaler som tilskueren kan lure sig ind på.

En sund despekt for etablerede og samtidig begrebsmæssigt overflødige hierarkier mellem 'høj-' og 'lavkultur' gennemsyrrer også værket på andre måder: dets tilbagevenden til idéer om udstillingsbegreber, og hvad ordet udstilling henviser til både som udsagns- og navneord i forskellige sammenhænge – museer, gallerier, strøget, kunstfestivaler; måden hvorpå folk fremstiller sig selv for sig selv og hinanden. På forskellig vis ligger der en vægtning af fremstillings- og modtagelsesmåder af information samt en skuffelse af forventninger. Strategierne omfatter 'doubletakes' af det allerede bekendte, sætten lumske citationstegn omkring det vi antager allerede at vide og på den måde minde os om det konstruerede på opfattelsens forskellige niveauer. Der er en konstant rekontekstualisering, en omordning og stillen sig i positur, som med en selvbevidst aura og mystik tjener til hele tiden at minde os om materialerne og processerne som understøtter disse muligheder og permutationer.

Der synes at være flere deltagere i den forhåndenværende samtale: leksikonet, popkunstens frækhed og storslåethed, som i bedste fald – tænk bare på Warhol – også favnede, hvordan billeder skabes og modtages. Der er også konceptkunstens strenge udspørgen med den integrerede leg med omskiftelighed den udtrykker. Minimalismen anerkendes for den misvisende term den er, når den i stedet tillader den rige association af materie og form at bryde igennem og synge.

I sidste instans er det som betyder noget ikke om værket tilstrækkeligt hylder denne eller hin genre eller bevægelse i ærbødigt, sagte stemmeleje. Hvad der snarere er relevant er anerkendelsen af, at visse strategier og forudsætninger er forhold som varer ved og giver begrebsmæssige rammer som til stadighed besøges igen og revitaliseres som minder om prioriteringer for enhver praksisform der stræber efter nogen som helst status af at være gennemført og relevant.

De anvendte genstande og materialer tilkendegiver deres ophav, og alligevel, gennem en metode af tilegnelse, udviskes kategorierne autentisk/falsk, virkelig/forstillet via re-mix og overlap. Den oplagte piratkopiering af definitioner skaber en redaktionsproces som re-præsenterer det virkelige. Denne faktuelle tilgang med vægtning af genstande og fundne ting indebærer først en overgivelse til nye læsninger, hinsides de velkendte associationers umiddelbarhed. Værkerne arbejder primært gennem måder at genfortælle med henblik på at genoplive vores interesse for tingene omkring os, derude.

At rette opmærksomheden mod kejserens klæder peger frem mod, hvad man kunne kalde en velformuleret forstummelse, hvor anerkendelsen af parametre og understregningen af spændingerne indlejret i illusionsmageriet paradoksalt tjener det formål at bringe værket til live gennem at skabe et rum for modsætninger at trives i, ved at rette opmærksomheden mod udfoldelsen af den skubben og trækken som konstant er i spil. Ved at dreje det allestedsnærværende og tilsyneladende uinteressante hen mod noget som i en anden,

NEGOTIATIONS

The work in the exhibition advocates a disregard for borders and keeping things, images and ideas – all aspects of the same experience - apart and 'in their place'. Nicolas Bourriaud's characterisation of the artist as "semionaut", as someone who "invents paths using signs", is pertinent here. The eclectic variety of materials and references deployed in the work encompasses the apparently mundane and everyday as well as those more associated with the conventions of art, including the readymade and the legacies of different genres. The staging of interactions between categories and disciplines and sheer stuff creates different conversations for the viewer to eavesdrop upon.

A healthy disrespect of established yet conceptually redundant hierarchies between 'high' and 'low' culture also pervades the work in other ways: its revisiting of ideas about notions of display and what that word connotes both as verb and noun in different contexts – museums, galleries, the high street, art fairs; the way people present themselves to themselves and each other. In different ways, there is an emphasis on modes of presentation and reception of information and the confounding of expectations. Strategies include doubletakes on the familiar, putting playful quotation marks on that which we assume we know already and thus reminding us of its constructedness at different levels of its apprehension. There is a constant recontextualising, rearranging and striking a pose, which, with a self-conscious air and demeanour, serve to constantly remind us of the materials and processes that prop up these possibilities and permutations.

There appear to be several protagonists in the conversations taking place : the lexicon, boldness and glamour of Pop art, which at its best – think of Warhol – also embraced how images are produced and received. There is also the rigour of Conceptualism's questioning, with the integral playfulness of the instabilities it articulates. Minimalism is acknowledged for the misnomer it is, allowing instead the rich associations of materials and form to come forth and sing.

Ultimately, what matters, is not whether the work pays adequate homage to this or that genre or movement in reverential, hushed tones. Instead, what is relevant is the recognition that certain strategies and antecedents are propositions that persist, providing conceptual frameworks which are constantly revisited and revitalised as reminders for priorities for any practice that aspires to make any claims to being rigorous and relevant.

The objects and materials used declare their provenance, yet through methodology of appropriation, categories of the authentic and the fake, the real and the impostor, are made blurry through remixing and overlapping. The overt pirating of definitions engineers an editing process which re-presents the real. The matter-of-fact approach which the emphasis on objects and found materials initially implies gives way to new readings, beyond the readiness of familiar associations. The works operate primarily via modes of rephrasing in order to re-engage our interest in things around us, out there.

Drawing attention to the emperor's clothes points towards what may be called an eloquent dumbness, where the acknowledgement of parameters and accentuating of the tensions inherent in illusion-making paradoxically serve the purpose of bringing the work alive by creating a space for contradiction to thrive by drawing attention to the unfolding of the push and pull constantly at play. Twisting the ubiquitous or ostensibly uninteresting into something that, in a different, altered syntax, begins to speak volumes or demand attention, an activation take place which, at its best, insists on prolonged engagement rather than statements or definitions. Freud said we can never escape the imaginary - we always impose our

forandret syntaks begynder at tale strømmende eller tiltrække sig opmærksomhed finder der en aktivering sted som i bedste fald insisterer på et forlænget engagement snarere end udsagn og definitioner. Freud sagde, at vi aldrig kan flygte fra fantasien – vi overfører altid vores medbragte baggage og tolkninger, selv på de mest tilsyneladende abstrakte forhold.

Der er en åbning af kategorier gennem forskydninger og sammenstillinger som i deres bevidste opstilling eller vægtning af overflade og dens effekter promoverer en ærlighed, der er langt fra selvretfærdig eller moralsk i sin motivation, og som stræber mod at fremstille og minde os om betydningens relativitet. Forfatterskab og autenticitet betyder her ikke så meget, idet hybrid og krydsning er mere egnet til at signalere, hvordan begreber og genstande er tilbøjelige til at skifte og kryds-polarisere ved bare snerten af mulighed for det.

Det teatralse bringes i front med dets stadige vekslen mellem empati og distance, forførelse og kritisk sans. Det er præcis på grund af vægtningen af den refleksive erfaring, at man øjner plads til forhandling. I de semantiske hulrum som udfolder sig bliver vi mindet om den indlejring af betydninger i sammenhænge og i det foregående, og alligevel er der plads til at manøvrere, i det potentiale som fremkommer ud fra de strategier og den dialektik som kunstneren anvender. De søger på samme tid det stoiske og det overdådige ved at bruge det forhåndenværende til at præsentere os for muligheder. ■

Sotiris Kyriacou

baggage and interpretations, even on the most apparently abstract situations.

There is an opening up of categories through displacements and juxtapositions which, in their knowing striking of a pose or emphasis on surface and its props, promote an honesty that far from being righteous or moral in its motivation aims to bring forth and remind us of the relativity meaning. Authorship and authenticity matter little here, as hybrids and crossovers are more apt at hinting at how concepts and things are likely to morph and cross-pollinate given half a chance

Theatricality is brought to the fore, with its constant to and fro between empathy and distance, seduction and criticality. It is precisely because of the prioritising of reflexive experience that one can discern room for negotiation. In the semantic interstices that unfold we are reminded of the embeddedness of meaning in contexts and antecedents, yet there is also scope for manoeuvre, in the potential that emerges from the strategies and dialectics the artists deploy. They simultaneously opt for stoicism and abundance by using what is at hand to present us with possibilities. ■

Sotiris Kyriacou



Torgny Wilcke
FIN OG FED ZONE | 2007 | Dimension variable | Architect project room



Peter Holm
COLOURRACE | 1999 | Installationview | Galleri Tommy Lund |
Foto : Bent Ryberg

WHAM

PAINTING AND BEYOND

JOHN ARMLEDER ^{CH}

PETER BONDE ^{DK}

KRISTINA BRÆIN ^N

SIMON CALLERY ^{GB}

CLAUS EGEMOSE ^{DK}

PETER HOLM ^{DK}

ELLEN HYLLEMOSE ^{DK}

CLAUS JENSEN ^{DK}

FREDDIE LERCHE ^{DK}

GEROLD MILLER ^D

JOHN NIXON ^{AU}

JULIAN OPIE ^{GB}

TORGNY WILCKE ^{DK}

DEN FRIE UDSTILLINGSBYGNING ^{DK}



PETER HOLM
GEROLD MILLER



JOHN NIXON
JOHN ARMLEDER

PETER HOLM



JOHN NIXON
JOHN ARMLEDER
ELLEN HYLLEMOSE



ELLEN HYLLEMOSE

JOHN ARMLEDER



**ELLEN HYLJEMOSE
TORGNY WILCKE**

**TORGNY WILCKE
SIMON GALLERY**



ELLEN HYLLEMOSE

SIMON GALLERY





FREDDIE LERCHE
TORGNY WILCKE









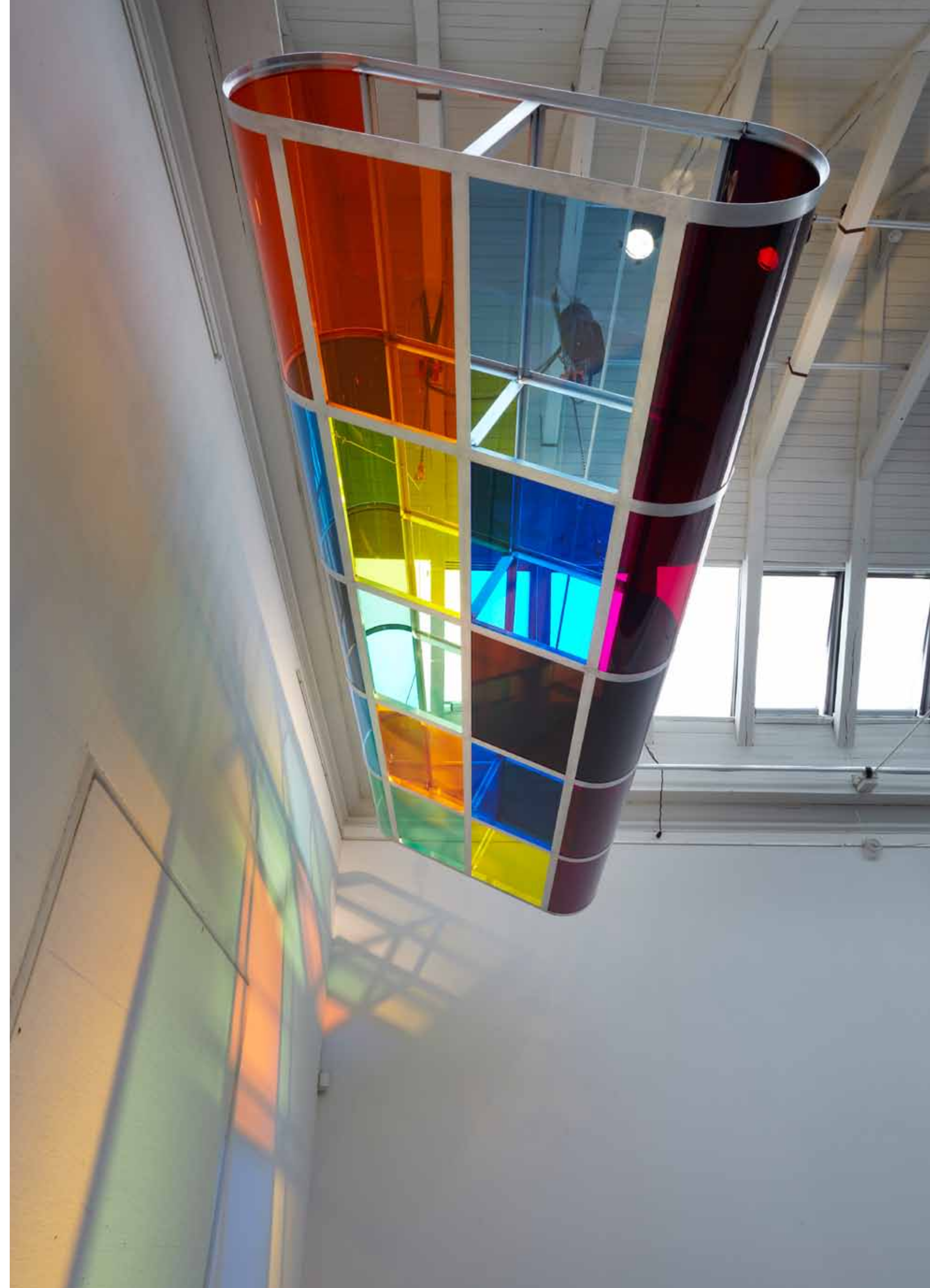
JULIAN OPIE



JULIAN OPIE



CLAUS EGEMOSE



CLAUS EGEMOSE



John Armleder
UNTITLED (thunder and lightning, furniture sculpture).1986. UV lamp, flourecsent colour, acrylic on canvas, 250x160x120 cm
AC (furniture sculpture). 2006. bed/fiber polyester, (samlpe by Andreas Christen, 1960), acrylic on canvas, 121x535x100 cm

Peter Bonde
UNTITLED (tape test). 2008. Mixed media, oil on canvas 130x115 cm
UNTITLED. 2009. oil on canvas 130x115 cm
SONY VX1000. 2008. (prop snowball) Mixed media, oil on canvas 130x115 cm
DOUBLE TONGUE. 2009. Mixed media, oil on canvas 130x115 cm
END OF THE WORLD. 2006. oil on ink-jet print, 130x115 cm

Kristina Bræin
WAITING ROOM. 2009. masking tape, coloured cardboarb, nails

Simon Gallery
CHROMIUM OXIDE CUT PIT PAINTING. 2009. Distemper, canvas, wood and aluminium. 230 x 210cm

Claus Egemose
UNTITLED. 2009. Electric light, acrylic, aluminium.
450 x 175 x 50
UNTITLED. 2009. Laminated wood, compact laminate, acrylic,electric light.
280 x 100 x 200

Peter Holm
(HEY... YOU GOTTA) HIDE YOUR LOVE AWAY. 2009.
Three cabinets: 210x54x106 cm, lacquer on beech and MDF.
Paintings: Ø: 121 cm, enamel on MDF

Ellen Hyllemose
UNTITLED. 2009. MDF, lycra, nylon string, iron, industrial paint.
370x1270 cm

Claus Jensen
"E.A. 9". 2009. acrylic on canvas, 132 x 132 cm, Courtesy Galleri Specta, Copenhagen
"HORIZONTAL #2. 2009". acrylic on canvas, 75 x 230 cm, Courtesy Galleri Specta, Copenhagen
"HORIZONTAL #1. 2009". acrylic on canvas, 75 x 180 cm, Courtesy Galleri Specta, Copenhagen
"OKKER TEGNING". 2007. 132 x 132 cm, graphite and acrylic on canvas, Courtesy Galleri Specta, Copenhagen

Freddie Lerche
B.S,8G/08. 2008. Acrylic on canvas. Courtesy the Artist
B.S,9G/08. 2008. Acrylic on canvas. Courtesy the Artist
B.S,10G/08. 2008. Acrylic on canvas. Courtesy the Artist
B.S,11G/08. 2008. Acrylic on canvas. Courtesy the Artist

Gerold Miller
INSTANT VISION 1-4. 2005. Aluminium, lackiert, 70 x 70 x 5,5 cm
TOTAL OBJECT 150 x 50 and 100 x 100 in perlmut, Aluminium, lackiert

John Nixon
1-6 FLAG FOR AN ABSTRACT COMMUNE. 2007. (Colour Group A) Each, Enamel on MDF 45 x 60 cm. Courtesy the Artist
7-13 COLOUR-RHYTHM DISK. 2009. (Colour Group E (Spectrum)) Each, Enamel on MDF or Enamel on cardboard on Record. Various sizes, Presented on Table with 1 Turntable.
Courtesy the Artist

Julian Opie
BIJOU GETS UNDRESSED. 2003. 7 x 2.6 mtr, Courtesy the artist

Torgny Wilcke
IN THE... 2009. Timber, aluminium, Oilpaint. 6 x 5,5 x 1,5 m. Courtesy the artist

tak til
Morten Agergaard
Københavns Billedkunstudvalg
Beckett-fonden
Kunstrådets Billedkunstudvalg
The Danish Council's Comitee for Visual Arts
Peter Lassen, Montana
Mikkel Bogh
Helle Brøns
Sotiris Kyriacou
Michael Münchou
Den Frie Udstillingsbyggnings bestyrelse og personale
Albion Gallery
Lisson Gallery
Mehdi Chouakri Gallery
Galleri Spekta
Galleri Weinberger
De udstillende kunstnere
Anders Kold
Anders Sune Berg
Toby Louis Jensen
luxlak /Eric Lundquist
masquerade byg/Jesper Arentzen
Mobelsnedkeriet/Erik Jakobsen
Hans E. Madsen
COOL GRAY

WHAM

PAINTING AND BEYOND

JOHN ARMLEDER CH

PETER BONDE DK

KRISTINA BRÆIN N

SIMON CALLERY GB

CLAUS EGEMOSE DK

PETER HOLM DK

ELLEN HYLLEMOSE DK

CLAUS JENSEN DK

FREDDIE LERCHE DK

GEROLD MILLER D

JOHN NIXON AU

JULIAN OPIE GB

TORGNY WILCKE DK

WHAM
PAINTING AND BEYOND

Kurateret af Torgny Wilcke & Peter Holm

Den Frie Udstillingsbygning

30. MAJ - 28. JUNI 2009

Mandag - Søndag 10.00 - 17.00
Torsdag 10.00 - 21.00

 KUNSTRÅDET
Danish Arts Council

BECKETT-FONDEN

KØBENHAVNS
BILLEDKUNSTUDVALG