

Cool

Calm

and

Collected



Tue Greenfort
A Domestic Crop from fields in a foreign land (2010), 2014
KÖNIG GALERIE

A Kassen
Alexander Tovborg
Amalie Smith
Christian Falsnaes
Danh Võ
Ebbe Stub Wittrup
Elmgreen & Dragset
FOS
Hesselholdt & Mejlvang
Jakob Kolding
Jeannette Ehlers
Jens Haaning
Jeppe Hein
Jesper Just
Jette Hye Jin Mortensen
John Kørner
Kirstine Roepstorff
Lea Guldditte Hestelund
Lea Porsager
Lilibeth Cuenca Rasmussen
Maiken Bent
Marie Søndergaard Lolk
Mette Winckelmann
Mikkel Carl
Mille Kalsmose
Morten Søndergaard
Nanna Abell
Nanna Debois Buhl
Nicolai Howalt
Nina Beier
Olafur Eliasson
Pernille Kapper Williams
Peter Land
Rikke Benborg
Ruth Campau
Sergej Jensen
Simon Dybbroe Møller
Sophie Dupont
Sophia Kalkau
SUPERFLEX
Søren Thilo Funder
Tal R
Torben Ribe
Tove Storch
Trine Søndergaard
Troels Sandegård
Tue Greenfort

Cool

Calm

and

Collected

Indhold

s. 9	Forord Erlend G. Høyersten og Maria Kappel Blegvad
s. 12	Blikket udad og blikket indad Erlend G. Høyersten
s. 16	Hvad kendetegner dansk samtidskunst? En samtale mellem Toke Lykkeberg og Maria Kappel Blegvad
s. 27	Facaden fortæller Peter Ole Pedersen
s. 31	Væsenet i værket Louise Steiwer
s. 34	Nu og nærvær. Nedslag i dansk samtidskunst Malene Vest Hansen
s. 222	Værklister
Content	
p. 183	Preface Erlend G. Høyersten and Maria Kappel Blegvad
p. 184	Looking out and looking in Erlend G. Høyersten
p. 185	What is danish contemporary art like today? A conversation between Toke Lykkeberg and Maria Kappel Blegvad
p. 190	The being inside the work of art Louise Steiwer
p. 192	The façade speaks Peter Ole Pedersen
p. 193	Present and presence. Considering Danish contemporary art. Malene Vest Hansen
p. 222	List of works

Kunstnere | Artists

s. 38, p. 197	A Kassen
s. 42, p. 197	Alexander Tovborg
s. 46, p. 198	Amalie Smith
s. 48, p. 198	Christian Falsnaes
s. 50, p. 50	Danh Võ
s. 52, p. 199	Ebbe Stub Wittrup
s. 56, p. 199	Elmgreen & Dragset
s. 58, p. 200	FOS
s. 62, p. 201	Hesselholdt & Mejlvang
s. 66, p. 201	Jakob Kolding
s. 70, p. 202	Jeannette Ehlers
s. 74, p. 202	Jens Haaning
s. 76, p. 203	Jeppe Hein
s. 78, p. 203	Jesper Just
s. 82, p. 204	Jette Hye Jin Mortensen
s. 86, p. 205	John Kørner
s. 88, p. 205	Kirstine Roepstorff
s. 92, p. 206	Lea Guldditte Hestelund
s. 94, p. 205	Lea Porsager
s. 98, p. 206	Lilibeth Cuenca Rasmussen
s. 102, p. 207	Maiken Bent
s. 104, p. 104	Marie Søndergaard Lolk
s. 106, p. 208	Mette Winckelmann
s. 110, p. 208	Mikkel Carl
s. 114, p. 209	Mille Kalsmose
s. 116, p. 209	Morten Søndergaard
s. 118, p. 210	Nanna Abell
s. 120, p. 210	Nanna Debois Buhl
s. 124, p. 211	Nicolai Howalt
s. 128, p. 211	Nina Beier
s. 132, p. 212	Olafur Eliasson
s. 134, p. 212	Pernille Kapper Williams
s. 138, p. 213	Peter Land
s. 140, p. 213	Rikke Benborg
s. 144, p. 214	Ruth Campau
s. 146, p. 146	Sergej Jensen
s. 148, p. 214	Simon Dybbroe Møller
s. 152, p. 215	Sophia Kalkau
s. 156, p. 216	Sophie Dupont
s. 160, p. 216	Superflex
s. 162, p. 217	Søren Thilo Funder
s. 166, p. 218	Tal R
s. 168, p. 218	Torben Ribe
s. 170, p. 219	Tove Storch
s. 172, p. 219	Trine Søndergaard
s. 174, p. 220	Troels Sandegård
s. 178, p. 221	Tue Greenfort

Direktør Erlend G. Høyersten
Udstillingskurator Maria Kappel Blegvad

Forord

For nogle år siden beskrev Wallpaper Magazine den skandinaviske interiørstil som *Cool, Calm and Collected* og som en afspejling af den skandinaviske levemåde. *Cool, Calm and Collected* er også en sang skrevet af the Rolling Stones, der handler om at være kølig, rolig og selvsikker. På den ene side refererer *Cool, Calm and Collected* således til en cool, skandinavisk æstetik og på den anden side til en cool attitude. Derfor er *Cool, Calm and Collected* også titlen på denne særudstilling med i alt 47 danske samtidskunstnere og kunstnergrupper, der, på trods af forskellige materiale-mæssige og indholdsmæssige tilgange, har det til fælles, at de arbejder med værker karakteriseret ved et æstetisk stramt, poetisk og køligt formsprog, som for mange uden for Danmark ofte associeres med dansk design.

I sin helhed er udstillingen et udtryk for den formorienterede og æstetiserende tendens, som mange danske kunstnere har været optaget af i løbet af de sidste 15 år. Samtidig er det en udstilling, der ønsker at vise, hvor forskelligt kunstnerne arbejder i deres valg af materialer, medier og tematikker. Udstillingen både samler og udfolder, for selvom en overordnet æstetisk tendens synes at dominere i dansk kunst, bobler der ofte et mere omvæltende, konceptuelt eller politisk-kritisk indhold under flere af værkernes forførende ydre. Udstillingen giver på indholdssiden et langt mere nuanceret billede af den spændvidde, der finder sted i dansk kunst, særligt for at vise, at kunstnerne ikke alene er optaget af form og æstetik, men i lige så høj grad interesserer sig for aktuelle problemstillinger i samfundet – både nationalt og internationalt.

Forskellige stemmer i spil

Udstillingens værker og tilhørende formidling betoner samtidskunstens mange forskelligeartede stemmer og er derfor ikke et forsøg på en konklusion på status quo, men udgør snarere en samlet præsentation som en række punktnedslag og påfaldende tendenser, som har gjort sig gældende i løbet af de seneste år.

Udover at give kunstnerne en stærkere stemme ønsker vi på ARoS også at give de besøgende en aktiv, medskabende rolle i undersøgelsen af, hvad samtidskunsten betyder for os og vores samtid. Som en del af udstillingen giver museet derfor de besøgende mulighed for at stille spørgsmål til kunstnerne. Hver uge kvitterer museet ved at udvælge spørgsmål og opsøge den udstillingsaktuelle kunstner for herved sammen at blive klogere på kunsten. Det vil resultere i 12 korte film, som kan ses i udstillingen og på www.aros.dk. Således ser vi ikke alene *Cool, Calm and Collected* som en ambitiøs præsentation af dansk samtidskunst, men også som en vigtig platform, hvor kunstens forskellige stemmer sættes i spil via formidlingen, samtaler og møder mennesker imellem.



Bagom kunstens cool og blanke overflader

Det hele begynder udenfor på græsset foran indgangen til museet med Søren Thilo Funders værk *Lumberton (Ear)*, et afskåret øre i voks, der udgør en tro kopi af makeupartisten Jeff Goodwins originale voksøre, som i David Lynch-filmen *Blue Velvet* bliver fundet af filmens hovedperson, Jeffrey Beaumont, på en græsplæne i den idylliske by Lumberton. På tilsvarende vis ligger Funders urovækkende øre i græsset under det lille træ ved museets sydlige indgang ud mod Officerspladsen, som et afkappet stykke fiktion, der på mærkværdig vis er dukket op i virkelighedens verden. I filmen fører Beaumonts fund af øret ham ud på en mørk rejse, der får byens idylliske overflade til at krakelere. Funders øre fungerer til sammenligning som en startmarkør for de fortællinger, som gemmer sig under under kunstværkernes æstetisk dragende overflader.

En mangfoldig kunstscene folder sig ud

Med afsæt i forskellige medier og kunstneriske tilgange afspejler udstillingens værker en kompleks verden fuld af forandringer, kriser og konflikter. Indholdsmæssigt omhandler de vidt forskellige emner: fra det okkulte, posthumane, samfundsdebat-terende og videnskabelige til det psykologiske med inspiration hentet fra andre dele af verden, fra tidligere kunstretninger som minimalisme, surrealisme og konceptkunst, men også fra det visuelle vokabular, som stammer fra en lang dansk arkitektur- og designtradition. Kunstnergruppen SUPERFLEX gør dette direkte i deres stoleværk *Copy Right* (2006), som forestiller en tilskåret version af Arne Jacobsens ikoniske myrestol, mens andre, fx Ebbe Stub Wittrup, Troels Sandegård, FOS, Tove Storch, Lea Guldditte Hestelund, Olafur Eliasson, Danh Võ, Elmgreen og Dragset, Simon Dybbroe Møller, A Kassen og Jeppe Hein i mere eller mindre grad viderefører den afbalancerede og kølige danske stil. Omvendt er der også dem, som udfordrer den nordiske smagskonsensus i deres bevidste dyrkelse af det upræcise og sprælske. John Kørner og Tal R gør fx mere eksplicit op med det forenkede og nedtonede danske stiludtryk, mens Torben Ribe, Pernille Kapper Williams, Maiken Bent og Nina Beier går mere ironisk til værks i deres inddragelse af fundne objekter fra hverdagen, som de hver især omdanner og iscenesætter i nye og uvante sammenhænge. På interessant vis bidrager værker som disse til nye perspektiver på samspillet mellem mennesker og kultur og de forbrugsvarer, designprodukter og andre materielle genstande, vi omgiver os med i dagligdagen.

Filmprogram og performances

Til udstillingen hører også et filmprogram, som vises i biografen på niveau 3, med film af Jesper Just, Søren Thilo Funder, Amalie Smith, Simon Dybbroe Møller og Nanna Debois Buhl. Herudover inkluderer udstillingen et performanceprogram med performances af Sophie Dupont, Lilibeth Cuenca Rasmussen og Jeannette Ehlers samt performanceinstallationen *Justified Beliefs* af Christian Falsnaes, et interaktivt værk der gør udstillingens gæster til værkets egentlige hovedaktører.

Taksigelser

ARoS ønsker at rette en stor tak til Spar Nord Fonden, Statens Kunstfond og Bikubenfonden. Uden deres generøse støtte havde det aldrig været muligt at gennemføre en så omfattende udstilling med dansk samtidskunst.

En stor tak skal også lyde til katalogets eksterne bidragsydere: Kritiker og kurator Toke Lykkeberg, lektor i kunsthistorie på KUA, Malene Vest Hansen, kunstkritiker Louise Steiwer og adjunkt i kunsthistorie på AU, Peter Ole Pedersen, som med hver deres faglige styrker og holdninger bidrager med ny indsigt og nye perspektiver på den danske samtidskunstscene.

Tak til hele AROS teamet bag; særligt redaktør og udstillingskurator Maria Kappel Blegvad, udstillingskoordinator Ellen Drude Skeel Langvold, teknisk ansvarlig Morten Johannesen samt udstillingsarkitekt Lotte Helle-Valle, som sammen har stået for at samle alle trådene.

Til slut ønsker vi at rette en stor og varm tak til alle de deltagende kunstnere, ikke mindst for deres værkbidrag, men også for deres positive deltagelse i udstillingens tilhørende katalog og formidlingsmateriale. Deres engagement har bidraget til, at kunstneres egne visioner nu kan videreformidles til de besøgende og til læserne af denne publikation. De udgør en række individuelle stemmer, som konsekvent formår at udfordre vores komplekse virkelighed og vanetænkning.

Erlend G. Høyersten

Blikket udad og blikket indad

Der er to steder og to forskellige former for landskab, jeg tilbragte min barndoms somre i. Det ene var ved Norges vestkyst langt inde i en fjord. Det andet var en eventyrlig have, omgivet af kornmarker, nordvest i Danmark. Jeg er vokset op i Norge, men bor nu i Danmark. Og ofte har jeg tænkt over, hvilket landskab der i størst udstrækning har farvet mig og min måde at se ud i verden på.

Denne sommer kørte jeg med en lille bil et stykke nordover, bort fra min fødeby Bergen. Jeg kørte over broer, over vand og over bjerge og gennem tunneler. Vejret var omskifteligt. Det regnede, der var tåge, og solen skinnede varmt på de blanke sten indimellem. Variationerne af grønfarver, man kan opleve mellem Hardangerfjorden i syd og Sognefjorden i nord, er overvældende. Jeg mærkede, hvordan det kriblede i maven af gensynet; jeg følte noget, jeg åbenbart har savnet i min urbane botilværelse i skyggen af Arne Jacobsens klokketårn i Aarhus.

Senere rejste jeg til Hardanger. Jeg frydede mig over de alt for små veje, som kræver årvågenhed fra enhver bilfører, over hvordan bjergene nærmest falder ned i vandet og hvordan menneskelige bygværk og gårde klynger sig fast, højt deroppe under horisonten eller i de mindste dale, hvor solen knapt kommer ind, mod al bedre vidende og fornuft. Efter nogle år i Danmark og andre steder mærker jeg også med særlig undren, at bjergene på Vestlandet bliver højere, end jeg husker dem. Mere massive, tungere, med en tyngde, jeg ikke husker fra da jeg var lille. Det landskab, jeg voksede op i, er blevet mig eksotisk, pirrende og skræmmende.

Før registrerede jeg knapt et vandfald, du ved de, som falder hundredvis af meter og er så langt oppe og borte og derfor synes at stå stille i tiden. Nu drømmer jeg om at gå derop. For at mærke naturens kraft og vinden fra vandet.

Jeg voksede op i 70'erne og 80'erne mellem bjerge i Norge i en by, som sjældent lod en sky rejse videre, før den var tømt for regndråber. I vintermånederne håbede jeg på sne, så dagene blev klarere og bjergene anderledes i lyset fra sol og måne. Men da regnen som oftest hamrede ned, blev bjergenes skrån timer mægtige, lodrette, mørke vægge, og himmelen sænkede sig som et lavt loft, man blev tvunget til at bukke sig for. Da savnede jeg den høje himmel. Og det gør jeg endnu.

Den høje himmel var noget, jeg mødte i det nordvestlige Jylland, hvor mine bedsteforældre boede i en landsby i Thy. Det er tre billeder eller visuelle oplevelser, der har brændt sig fast hos mig.

Tit tog jeg med min far på køretur ud blandt de danske enge. Vi havde på den tid en sennepsgul folkevogn. Sæderne var i sort plastik og brændte mod nøgne lår. Alt ved den bil vækkede kvalme efter utallige køreture på norske veje. Men jeg tog med

for at se min far male akvareller. Jeg kedede mig. Jeg lå på motorhjelm, forsøgte at fange insekter i grøftekanten, smagte på det umodne korn og plukkede vilde blomster for at dissekere dem. Min far fandt typisk et sted, hvor vi ikke kunne se nogen bebyggelse, gerne en lille forsænkning i landskabet. Hele vejen rundt om mig havde jeg den bugtende og lave horisont. Det blev også en del af mit visuelle vokabular. Derfor bliver jeg også i dag glad, når jeg ser det flade landskab skabt af generationer af landmænd og istidens moræner.

Det andet visuelle minde, jeg har fra Danmark, er det store hav og dønningerne. Anderledes end den mørke og stille fjord. Vildere, og farlig på en anden måde. Landskabet var goldt og hårdt og ukontrollerbart, underlagt vind og hav. Men jeg mærker endnu den samme følelse som dengang; glæden over at kunne se langt.

Et tredje minde, jeg har, er fra begyndelsen af 90'erne, da jeg var i tyverne. Jeg begyndte i disse år at interessere mig for design, og det var nærliggende, at det var skandinavisk design. Jeg fandt en form for barnlig glæde over at kunne skelne mellem design fra forskellige årtier og ønskede tit at vide, hvornår noget sandsynligvis var lavet inden for et tiår, og hvem der havde tegnet det i sin tid. At genkende noget giver altid et klap på ens selvværds skuldre. Jeg var særlig glad for det danske design. Ikke så begejstret for det svenske, norske eller finske. Der var bestemt ligheder, både visuelt og ideologisk. Men jeg syntes bedst om det danske. Måske det var en nostalgi i det, fordi det mindede mig om nogle af de møbler, mine danske bedsteforældre havde derhjemme. Eller måske mindede det mig om det bugtende landskab og den åbne horisont, jeg blev forelsket i som barn. Jeg ved det ikke.

I en lille søvngig landsby i Thy kastede jeg tit blikket ind gennem folks vinduer. Dog aldrig, hvis der var mennesker der. Og til mit forsvar: Jeg er interesseret i mennesker og i, hvordan de indretter sig i denne verden. I dag ikke så meget æstetisk som antropologisk. Dengang havde jeg mere fokus på den gode smag, end godt var. I den lille søvngige landsby i Thy blev jeg derfor noget overrasket og en smule imponeret over, hvor meget dansk design der var at se igennem vinduerne. Kendte ting, genkendelige ting, skabt af arkitekter, jeg kendte navnene på, og af andre arkitekter jeg lærte mig sidenhen. I almindelige hjem. Ikke hos specielt interesserede eller designkyndige som tilfældet var i Norge dengang.

På en måde skammede jeg mig lidt. Som om jeg kom fra et udannet land, upoleret, ukultiveret, som levede af sine råvarer, men ikke fandt ud af at raffinere dem selv. Hvor menneskene boede i deres huler, uden at tænke over hvad de omgav sig med. Nyrige på laks, olie, gas og vandkraft, rige på natur, men fattige på æstetik, kundskab og kultur. Og jeg skammede mig en smule over at tænke sådan.

Jeg fortsatte at se og betragte i Danmark. Både fra ydersiden og indefra. Jeg studerede billederne i interiørmagasiner og prøvede at finde ud af, hvad møbelannoncerne forsøgte at sælge af fantasier. Efter et stykke tid begyndte jeg at undre mig. Det var, som om der var opstået tilstand af stilstand. Billederne gentog tidligere billeder, og hjemmene lignede hinanden mere og mere. I grunden havde de altid gjort det. Arne Jacobsen var der, Piet Hein var der, Wegner og Kjærholm også. Og nogle gange kom også Verner Panton på besøg. Bojesen hang i boghylderne, og højblanke dyrefigurer

fra Den Kongelige Porcelænsfabrik og vaser fra Ibsen og Bing & Grøndahl fyldte vindueskarmene. Originaler og efternølere.

Måske var det ikke, som jeg havde tænkt. At det havde været et udtryk for god smag, for et dannet raffinement. Måske følte man sig tryk med et design, som er pietistisk og ikke voldsomt, som den danske væremåde. Måske var det udtryk for en national stolthed over den rige, internationale arkitekturtradition, dette lille land har udviklet. Måske genkendte man nogen linjer fra det landskab, man var en del af.

Måske var det godt at ikke skulle sig for meget ud i mødet med naboen. De nordiske lande, herunder Danmark, lider af en høj grad af konformitet. Frygten for at skulle sig ud er overvældende, og frygten for at foretage sig noget, der vil kunne opfattes som socialt forkert, er mere styrende for folks adfærd end ønsket om at gøre noget, der føles rigtigt for en selv. Måske var det derfor, Arne Jacobsens berømte stol Syverren var at se overalt? Derhjemme, i skolen, hos lægen, på kunstmuseet.

Hvad der er et hjem, og hvad der er offentlige rum i en offentlig institution, er ikke vanskeligt at forstå forskellen på. Når de samme møbler, den samme æstetik, de samme principper for design forekommer begge steder, udvises ikke nødvendigvis skillelinjerne mellem det private og det offentlige, men man cementerer et visuelt formsprog eller et visuelt landskab, om man vil. I skolen, hos lægen, på museet. På samme måde som den vide horisont og den høje himmel former én.

Da jeg bosatte mig i Danmark for snart fire år siden, begyndte jeg (naturligvis) at frekventere gallerier og kunstmuseer for at se, hvad der rørte sig i det danske kunstmiljø. Jeg så på samlinger og på, hvad der blev skrevet om. Jeg lærte hurtigt mere om de unge vilde i firserne (som nu var godt voksne), men var måske mere optaget af, hvad der havde fundet sted fra årtusindeskiftet og fremad.

Og det jeg så, var en rød tråd. Ikke tyk, ikke slidstærk, men dog, et spor. Selv om variationen i kunstneriske udtryk selvfølgelig er stor for det, man kan kalde den danske kunsts scene – mange af kunstnerne er bosat alle andre steder end netop Danmark – var det alligevel noget, der mindede mig om mine vandringer i en lille landsby i Thy. Ser man de deltagende kunstnerne og deres værker i dette katalog, handler det ikke om en lighed eller lighedstrang. Projektemnerne og intentionerne er for forskellige til, at man kan postulere noget sådant. Men det er noget specielt (og fascinerende for en nordmand), at så mange danske nutidskunstnere i dag har et æstetisk formsprog, som minder os om arkitektur og design, der er frembragt i Danmark efter Anden Verdenskrig. Det dominerende formsprog er cool, behersket og samlet. Det er kontrolleret og formbevidst, langt fra den gamle kæmpe Jorn. Men kan det være rigtigt, at dansk arkitektur og design i sig selv har farvet så mange kunstnere?

Jeg kører tit tog i Danmark. I intercitytog i typisk firseræstetik. Gennem hele året. Og jeg sidder og ser ud af de store vinduer, ud på det store landskab. Jeg kan godt lide at se grønfarven i det spirende korn og farven i det modne korn. Om sommeren kan jeg godt lide de gule rapsmarker mod den blå himmel. Indimellem køer og får.

Nogle gange grise. Og øjet kan se langt. Meget anderledes end det landskab, jeg kender så godt fra Norge. Bjerge lader sig ikke tømme så nemt.

Ifølge rejseskildringer fra middelalderen, har jeg ladet mig fortælle, var store dele af Danmark dækket af så enorme og mørke skove, at det var forbundet med anseelig risiko at rejse gennem landet. Sådan er det ikke mere. Træ og skove er blevet hugget ned. Rødder er blevet brudt op. Store og mindre store sten er blevet løftet væk. Jorden endevendt af ploven. Rug, byg og hvede sået. Grønsager med. Også før middelalderen. Det har været et endeløst slid at ændre horisonten.

Menneskene, der har boet i Danmark, har været ihærdige og formet landet i sit billede. Det i så stor grad, at der i dag knapt findes uberørt natur. I Danmark har vi ikke nogen uberørt naturskov, og 60 procent af jorden er opdyrket. Når jeg sidder i toget og lader blikket hvile derude et sted, er det ikke natur, jeg kører igennem, men snarere grøn industri. Ikke natur, men kultur.

Så måske er det ikke dansk design og arkitektur, som alene har givet stemme til så mange kunstnere. Måske er det det snarere det faktum, at Danmark er gennemdesignet og gennemkultiveret. Fra den stol, jeg sidder på, til det, jeg forestiller mig er natur. Også den horisont, jeg ser, når jeg ser op mod himmelen over landet.

Hvad kendetegner dansk samtidskunst?

En samtale mellem kritiker og kurator Toke Lykkeberg og udstillingskurator Maria Kappel Blegvad

MKB Toke, er det overhovedet muligt at sige noget generelt om dansk samtidskunst uden at stå tilbage med en masse postulater?

TL Ja og nej er standardsvaret, naturligvis, men af en bestemt grund. Den danske kunstscene er måske især karakteriseret ved, at den ikke er karakteriseret ved noget særligt. Tidligere studerende fra det Kongelige Danske Kunstakademi, der er den skole, som "udklækker" flest kunstnere herhjemme, har gjort mig opmærksom på, hvor bemærkelsesværdigt forskellige de mest kendte kunstnere fra akademiet er. Der er ikke en eller to kunstneriske retninger eller metoder, der dominerer. Naturligvis kan man nævne en masse små professionelle og personlige grupperinger i generationen fra halvfemserne og startnullerne såsom Olafur Eliasson og Jeppe Hein, SUPERFLEX og Jens Haaning, Tal R, Kirstine Roepstorff og John Kørner, Joachim Koester og Ann Lislegaard, Elmgreen & Dragset og Danh Võ og så videre. Men det er mangfoldighed, der præger billedet. Der er ikke én formel for kunstnerisk, kommerciel eller institutionel succes. Og udbuddet finder sit ekko i efterspørgslen.

Kunstscenen er også mærket af spillernes diversitet. Imens kunstscenen i Oslo for eksempel er præget af meget offentlig støtte og et svagt marked, hvor der er få gallerier og samlere, og Stockholm er rig på mange fronter, men rummer få alternative udstillingssteder, er København, der også er en lille nordisk hovedstad, til sammenligning nogenlunde godt besat på alle fronter. I København har der længe været gode gallerier, en ok håndfuld samlere, et godt flow af alternative udstillingsplatforme og udmærkede museer og kunstcentre, selvom vi mangler én konsistent kunsthall. Det er et ganske velfungerende økosystem, blandt andet takket være kunststøtteordninger, der både hjælper såkaldt kommercielle og ikkekommercielle spillere. Jeg tænker ofte på en formulering af Milan Kundera:

Imens nogle lande er historiens subjekter, er andre dens objekter. Og Danmark har vel siden vikingetiden mere eller mindre været historiens objekt. Når vi ikke følger trop, følger vi alligevel trop. Vi har vores egen stærke valuta, fordi den er bundet af en fastkurspolitik i forhold til euroen. Det væsentligste for den danske kunstscene har været flittig import af idéer fra udlandet og til tider eksport af kunstnere til udlandet. Vi står med andre ord ikke på egne ben eller er selvforsynende. Når et land som Danmark også ofte opfører sig som historiens objekt og ligner et land, der ofte blot følger strømmen, så er det derfor heller ikke her, at kunstnerne for alvor køres i stilling. Sådan har det nok altid været. Asger Jorn tog til Paris. Per Kirkeby fik sit gennembrud i Tyskland. For senere generationer har især Berlin, men også New York og London været vigtige.

Når det så er sagt, så er der særtræk ved dansk kunst. For eksempel er det ufatteligt så mange danske kunstnere, der på et eller andet tidspunkt har leget med en dansk møbelklassiker. Jeg mener, det er ret åbenlyst, at mange danske kunstnere bearbejder dansk designtraditions protestantiske, kølige præcision. Dansk design ligner arven, alle må konfrontere. Det er en smag og givetvis også en ideologi eller et livssyn, som har præget de fleste danske hjem og offentlige rum. Der er Olafur Eliasson, Jeppe Hein, Elmgreen & Dragset, men også Ebbe Stub Wittrup, Tove Storch og måske også A Kassen og Simon Dybbroe Møller, som fører traditionen videre med en til tider køligt, nedbarberet stil. Der er Tal R og John Kørner, som eksplicit har reageret på denne tradition og lavet spraglede eller skæve versioner af danske møbler, og Torben Ribe og Maiken Bent, der udfordrer den gode smag med henholdsvis folkelig og kitschet smag. Og så er der SUPERFLEX, som både forlænger, udstiller og piller ved dansk designtradition, for eksempel i deres tilskæringer af kopier af Myren, så kopien nærmer sig originalen.

Der er en udbredt forestilling i kunstverdenen om, at kunsten slet ikke længere er præget af nationalstater, geografi, kultur, tradition, tid og sted. Det diskuteres hvert andet år i forbindelse med åbningen af de nationale pavilloner på Venedig Biennalen. Men den forestilling er fejlagtig, ligesom det er fejlagtigt at tro, at globaliseringen har ophævet landegrænser. Internationale fællesskaber hviler som regel på mellemstatslige samarbejder, der for eksempel så skal sikre såkaldt universelle menneskeretigheder. Det globale er forankret i det lokale. Men der er ikke én dansk kunst, en enhedskultur, og det er heller ikke længere en kunstnerisk ambition at skabe en sådan.

MKB Mange ser et kunstværk som en afspejling af den tid og kultur, kunstværket er skabt i. Er det for dig at se en mulighed, eller er det snarere en forældet og problematisk tilgang?

TL Jeg synes altid, det er relevant at se kunst i forhold til konteksten. Det er vel oftest også uundgåeligt. Hvis et værk ikke selv gør sig til som samtids- eller samfundsdiagnostisk, så kan det i det mindste som regel læses sådan. Det udelukker dog ikke, at der er noget i et kunstværk, der kan hæve sig over tid og rum. Digteren og kunstkritikeren Charles Baudelaire's opfattelse af kunst som både flygtig og evig var relevant i det 19. århundrede, og er det også den dag i dag.



Simon Dybbroe Møller
Lettuce, 2015
Courtesy of Laura Bartlett Gallery, London

Mere spændende synes jeg, det er at tænke på, at vores fornemmelse for tid og samtid helt overordnet har ændret sig drastisk i løbet af få århundreder. Imens eksegeter, altså fortolkere af Biblen, engang mente, at jorden var nogle tusinde år gammel, begyndte geologer og biologer fra og med oplysningstiden at afdække dens hundredetusinder og millioner år gamle historie. I dag er der videnskabelig konsensus om, at jorden er ca. 4,6 milliarder år gammel. Op igennem historien er verden blevet ældre og ældre. Samtidig ændrer verden sig hurtigere og hurtigere. Tænk blot på den stigende rate af teknologiske opfindelser eller de seneste årtiers drastiske ændringer i klimaet her på jorden. Sociologer taler om, at samtiden som en konsekvens skrumper og altså bliver kortere og kortere. Jo mere forhåbende på samtiden, på det ny, vi bliver, desto mere flygtig og svær at begribe bliver samtiden også. Derfor bliver det sværere og sværere at lave kunst om og i samtiden, det vil sige såkaldt samtidskunst.

Som reaktion herpå ser jeg, at mange kunstnere er begyndt at orientere sig i forhold til de meget større

tidsligheder, som især videnskaben har sporet vort blik ind på. Den tendens er endnu ikke så udtalt blandt de deltagende kunstnere på ARoS' udstilling, men Tue Greenfort er et eksempel på en praksis, som resonerer på den yngre kunstscene. Han er bl.a. optaget af gopler, der tilhører hvad biologen Charles Darwin kaldte "levende fossiler", det vil sige organismer, der stort set ikke har udviklet og altså forandret sig i millioner af år. Imens kunstnere, der er såkaldt kontemporære og altså bogstaveligt talt er "med tiden", er fokuserede på samtiden, er Greenfort også, hvad jeg vil kalde "ekstemporær", altså ude af tiden. En levende fossil såsom en goppe, der er 500 mio. år gammel, er ikke særlig for vores tid. Et lignende eksempel er Simon Dybbroe Møller, der i sin seneste film *Cormorant* om skarven er optaget af denne fugl som et fortidslevn, altså en fugl, der hører en anden tid til. Filmen er en del af en trilogi om anakronismer – ligesom *Untitled (how does it feel)* fra 2014, som ARoS viser – der alle handler om ting og fænomener i vor samtid, der synes at høre en anden tid til.

Denne interesse for at vi er både ude af tid og løbet tør for tid, vil jeg hævde er en understrøm i det meste af den samtidskunst, der arbejder med natur og teknologi. Det er ikke fremmed for Olafur Eliasson, der har været optaget af alt fra Islands geologi til klimaforandringer. Han "begrænser sig" med andre ord ikke til en fortælling om menneskets verden fra opfindelsen af demokrati i Grækenland til udviklingen af vestlige velfærdsstater. Eller Nanna Debois Buhl, der i sin video på udstillingen følger æsler på de tidligere dansk vestindiske øer, der nu er herreløse og hjemløse øerne som spøgelse fra kolonitiden. Noget lignende er også på spil i Mikkel Carl og Troels Sandegårds værker, der står som spor efter muterende processer såsom oxidering, der ikke blot er styret af mennesket og menneskets tid, men også materialet og materialets egen tid. Deres værker udfolder sig anderledes end en klassisk malers, hvis maleris tilblivelsesproces ideelt set er dikteret af malerens arbejdstid. Når maleren maler, skabes noget, ellers skabes intet.

På en helt anden front, hvor vi nu bevæger os fra naturen til polis eller bysamfundet, kommer jeg til at tænke på en anden kunstner på *Cool, Calm and Collected*, Trine Søndergaard. Hendes fotografier af kvinder klædt i struder eller broderede guldnakker, altså gamle danske

hovedbeklædninger, minder om vor tids kontroversielle slør og burkaer. Hun udstiller det nye og fremmede som en variation over noget gammelt og traditionelt. Man kan sige, at stadig mere samtidskunst ikke længere bestræber sig på at begribe vor samtid i samtiden. Indbrud fra fortiden er også på spil i hendes værker på jeres udstilling.

MKB Lad os i lyset af dette snakke om nogle flere af værkerne på udstillingen, hvoraf en stor del af dem jo berører samfundsaktuelle temaer, for eksempel om konflikter og krige på globalt plan, om fremmedhad og frygt, men også om individualisme over for fællesskab, om øget krav til perfektionisme og om overforbrug i rige lande som Danmark, for eksempel i værker af SUPERFLEX, Nina Beier, Jens Haaning, Simon Dybbroe Møller, Mikkel Carl, Tue Greenfort, Lea Guldditte Hestelund o.lign. – altså, hvis du spørger mig. Men hvad tænker du? Er der noget særligt samfundsdebatende og aktuelt ved samtidskunsten?

Mikkel Carl
Calculated optimism, 2015
Courtesy the artist and Last Resort Gallery (detail)



TL Mange af de temaer som du nævner der, mener jeg egentlig ikke giver et særligt distinkt billede af vores samtid. Jeg har svært ved at nævne en periode i de sidste mange hundrede år, hvor man ikke har diskuteret både racisme, krige, individ versus samfund og forbrugerskisme. Hvad angår sidstnævnte, for eksempel, så er det jo en gammel debat. En tidlig forsvarer for mere materiel velstand, oplysningstænkningen Voltaire, fremførte for eksempel, at opfindelsen af saksen, hvormed man klipper hår og negle, sikkert også i tidernes morgen forekom folk at være en vild luksus forbeholdt dandyer. Derefter blev den et uundværligt redskab i ethvert hjem. Voltaire er en lidt spøjøs bølge, men hans pointe er fin. Den samme diskussion udfolder sig i dag om smartphones, som vi nu ikke kan klare os uden, hvad enten man er aktivist eller forretningskvinde. Og dog har det vel til alle tider været til debat, hvorvidt

alverdens ting som sakse og mobiltelefoner gør os lykkeligere eller korrupperer os. Noget som jeg vil påstå er mere samtidigt, er noget andet, noget mere paradoksalt. Som jeg lige har nævnt, så er Greenforts, Dybbroe Møllers, Eliassons og Debois Buhls interesser måske de aller mest samtidige, da de minder os om, hvor flygtig vores samtid er ved at zoome ud fra den. De er på højde med et nyere videnskabeligt verdensbillede, der styrer os mere og mere og tvinger os til at tænke samtiden som et stadig kortere øjeblik i en stadig ældre historie. Vandmænd er højaktuelle netop i dag, fordi de spreder sig hurtigt i de stadig varmere verdenshave. Men dette arbejde er ikke samtidigt ligesom Edouard Manet, Andy Warhol og Roy Lichtenstein, der malede tidens mere eller mindre nyeste mode, kultur og varer. Tue Greenfort, derimod, er optaget af noget, der både er forhistorisk og højaktuelt. Greenfort er optaget af, at vi nu lever i en tid, hvor vi endeligt entydigt er bevidste om, at vi mennesker på blot et par hundrede år har destabiliseret økosystemer, der er millioner af år gamle. Hans arbejde er ligesom permafrost, der nu er begyndt at smelte med det resultat, at bakterier og virusser fra en anden tid vækkes til live. Problemerne af i dag er ikke bare problemer af i dag. Vi kæmper ikke længere kun med samtiden, men for eksempel også med fortiden. Det samme kan siges om fremtiden, hvilket jeg ser reflekteret i en stigende interesse for blandt andet science fiction i kunsten og kulturen.

MKB Jeg har ofte undret mig over, hvorfor det æstetiske, det smukke, sanselige eller dragende, ofte står i modsætningsforhold til det mere samfundskritiske. Tit tænker jeg, om det overhovedet er en modsætning? Dette leder mig frem til mit næste spørgsmål: Kan kunst være samfundskritisk og samtidig æstetisk dragende, spektakulær og formorienteret? Og kan du nævne et eller flere gode eksempler?

TL Enig, den modsætning synes jeg også er tåbelig. Den trives i bedste velgående, selvom den nok også er ret gammel. Det æstetiske er bogstaveligt talt det, der vedrører vores sanser. Og vores sanser er nærmest til alle tider blevet beskyldt for at forføre os. Alverdens tænkere fra den græske filosof Platon over den tidlige franske oplysningstænkner og matematiker René Descartes til den franske 68'er Guy Debord har på hver deres vis advaret

om mennesket, der er i sine sansers vold og ikke klart kan skue verdens virkelige indretning. Sansesbedrag udelukker derfor muligheden af at levere en rammende kritik af verdens indretning. I kunstverdenen er der også folk, som mener, at visse typer kunst, der fornægter sanserne og vil tale direkte til hovedet, rummer et større kritisk potentiale end kunst, der taler direkte til sanserne.

Sådan kunst, for hvilken formen er underordnet indholdet, og ideen er vigtigst, har man siden 1960'erne kaldt konceptkunst. Men den har undergået forvandlinger. Da internettet blev demokratiseret i 1990'erne, blev det blandt andet omfavnet af konceptkunst-traditionen. Man opfattede digitalisering som dematerialisering. Internettet kunne skabe grobund for fællesskaber, der ikke forbandt mennesker via materielle goder. Via internettet kunne man skabe telepatiske værker, der forbandt hjerner direkte uden om sansernes bedrageriske forvrængning. Digitalisering var ren matematik, en række nuller og etaller. Men i dag i tidsalderen for 3D-printere og det, man kalder tingenes internet, står det klart, at digitalisering ikke dematerialiserer vores verden. Menneskeheden historie læses pt. altså i mindre grad som en bevægelse fra sansernes snydagtige hule til de immaterielle idéers himmel, den sande verden. For uden hardware er der ingen software, og uden computere ingen digitalisering. Eller man kunne sige, at uden visse metaller og sjældne jordarter, hvis mængde er endelig, er der intet højteknologisk fremskridt. Det er noget, Mikkel Carl har været optaget af i værker, hvor han bearbejder hardware såsom Mac-computere i en æstetik, der minder om visuelle effekter fra software som Photoshop i stedet for at simulere materielle processer på computeren.

Det immaterielle er altså stadig forankret i materien, hovedet er forankret i kroppen, og på kunstens område eksisterer indhold ikke uden formgivning. Denne ganske banale erfaring driver megen nyere samtidskunst, hvor det, der taler til hovedet som ren information og det, der taler til sanserne som fysisk genstand, ikke længere er to adskilte lejre i kunstverdenen. Et eksempel kunne være Nina Beier. Hun har arbejdet med assemblager, som kombinerer digitale stock photos, der bruges til at illustrere artikler, og fysiske hverdagsting såsom stole og radiatorer. Det er kort fortalt værker, der blander idéen om og billedet af tingen med tingen selv. Det er med andre ord værker, hvor det materielle og immaterielle ikke er adskilt eller hierarkiseret som hos Platon.

Jeg synes, at kunstverdenen i stadig mindre grad er præget af en frontal kamp mellem konceptkunstnere, der er optaget af idéer og hævdede over materielle goder, og for eksempel malere, der hævdes blot at skabe æstetiske varer og være ligeglade med samfundsanliggender. Et oplagt og meget diskuteret eksempel er John Kørner, der både kan være super æstetisk og decideret socialrealistisk. Han laver forførende værker, der samtidig behandler penible emner som krigen i Afghanistan, prostituerede og bådflugtninge. Samfundsengagement og æstetik er ikke længere hinandens modsætninger. I Danmark viser denne tendens sig også i en dyrkelse af Asger Jorn, der både var samfundsen-gageret tænker og maler og derfor kom på kant med Guy Debord, som han tidligere samarbejdede med i Paris.

Helt overordnet kan man altså se en bevægelse fra en mistænksom tilgang til vor materielle kultur og bil-ledverden, der prægede især 60'erne, 70'erne og 90'erne, til en undersøgende tilgang, der præger kunst efter årtusindeskiftet. Sansning og tænkning er altså ikke længere adskilte. Derfor er kunstnere af i dag heller ikke længere sådan nogle flyvske størrelser, der svæver rundt over eller uden for samfundet og med god kritisk distance ubesudlet kan fælde dom over samfundsanliggender. Man kunne nævne kunstnergruppen SUPERFLEX. De er nok kritiske over for store virksomheder og markeds kræfterne, men samtidig gør de en dyd ud af selv at agere som virksomhed, der er underlagt markeds kræfterne. De forholder sig til en kommercialiseret visuel varekultur ved at deltage i den. Deres visuelle stil kan være knap, men de fornægter ikke æstetiske virkemidler.

Så altså, jeg finder modsætningen mellem kritisk og æstetisk kunst tvivlsom. Den egentlige modsætning er sikkert også snarere, hvorvidt kunst er kritisk eller affirmativ, altså samfundsbevarende og ufarlig. Men megen kunst er både kritisk og affirmativ, ligesom for eksempel Andy Warhol; it's in the eye of the beholder, som man siger. Derudover har det kritiske moment i kunsten ændret sig i en sådan grad, at det måske slet ikke længere giver mening at tale om det. Jeg mener, at mange kunstnere bevidst eller ubevidst dyrker det æstetiske som en provokation af den mere akademiske bandlysning af det æstetiske. Med andre ord så kan ekstrem æstetisering også rumme en underspillet og intern kritik af forestillingen om, at kunst ikke kan være kritisk og æstetisk på samme tid.

MKB Som jeg ser det, synes flere af kunstnerne, særligt nogle af de yngre, at bevæge sig væk fra den poststrukturelle tænkning, hvor al betydning er relativ, og henimod

en større kosmologisk sammenhæng, hvor alt er forbundet. De repræsenterer på en måde et farvel til det 20. århundredes paradigme, for eksempel ved at bryde med herskende dikotomier i den vestlige tænkning; mellem øst og vest, det maskuline og feminine, det rationelle og åndelige, som i nutidens kunst synes at smelte mere og mere sammen, for eksempel i værker af Jette Hye Jin Mortensen, Alexander Tovborg, Lea Porsager, Ebbe Stub Wittrup og Troels Sandegård, Nicolai Howalt og Kirstine Roepstorff. Er det også dit indtryk?

TL Bestemt, jeg er enig og meget optaget af netop denne tendens. Antropologen Bruno Latour og biologen Donna Haraway har talt om, at vi pt. bevidner "the Great Divides" eller de store skillelinjers fald og forfald. Det er stadig sværere at opretholde en skelnen mellem natur og kultur i en verden, hvor naturkatastrofer er menneskeskabte. Det er stadig sværere at skelne mellem subjekt og objekt, når jorden ikke længere synes os en passiv ting, som vi mennesker bemestrer og kultiverer, men også en aktiv kraft, der tvinger os mennesker til at ændre kultur. Det skal dog siges, at kritikken af poststrukturalisternes relativisme bør ledsages af en anerkendelse af, at disse poststrukturalister – nogle franske postmoderne tænkere i 1960'erne og 70'erne, der var inspirerede af blandt andet tyske filosoffer – pointerede ting, der i dag vel bare er selvfølgeligheder, for eksempel at binære oppositioner eller modsætninger strukturer vores samfund og kulturer. De her tænkere var optaget af, hvordan for eksempel modsætningen mellem mand og kvinde i højere grad er en social konstruktion end en biologisk forskel og så videre. Men nogle af disse franskmænd havde også svært ved at komme overens med disse skillelinjers fald. For eksempel ytrede postmodernisten Jean Baudrillard og andre venstreorienterede et vist mishag ved den økologiske bevægelse. Den unge Baudrillard mente, at den grønne akse forplumrede skillelinjerne mellem rød og blå akse. Kampen for naturen måtte ikke stjæle opmærksomheden og energien fra kampen for de svageste. Vi er ikke langt fra Donald Trump anno 2017, der på økologiens bekostning kæmper for arbejdspladserne i olieindustrien. I dag associeres en rød dagsorden med en grøn, men i slut-80'erne var liberalisten Margaret Thatcher økologiens væsentligste bannerfører. Ud over de rød-grønne var der også de blå-grønne. Og det er der jo også i dag. Den økologiske bevægelse strækker sig nu fra Silicon Valley, der driver USA's teknologiindustri og grøn omstilling, til venstre-fløjspolitikere, der griber kampen mod klimaforandringer

an som en kamp mod kapitalistisk profitmaksimering. I kunstverdenen, der er forment af samspillet mellem en i visse lande stor offentlig sektor og uregulerede markeds kræfter, er den grønne attitude også brobygger mellem højre og venstre. Et tidligt eksempel er SUPERFLEX, der i 90'erne brugte kunststøtte til at starte et aktieselskab, Supergas, der leverer biogas til Afrika. Et nyere lignende eksempel er Olafur Eliasson, der blandt andet via Politiken Plus sælger solcellelamper. Når en lampe købes af en dansk forbruger, doneres yderligere en lampe til mennesker uden adgang til lys, atter engang i Afrika.

MKB Interessen for de store og dybe fortællinger er selvfølgelig ikke noget nyt. Men ser man tilbage på udviklingen af den internationale såvel som den danske kunstscene op igennem 00'erne, har man oplevet en forbedring af kunstnerens og kunstscenens vilkår i takt med det økonomiske opsving. Selvom mange, og sikkert også kunstnerne selv, opfatter deres egen rolle som én, der står uden for samfundet og med sin kritiske stemme formår at sætte forskellige emner i et nyt perspektiv, er de jo dybt integreret i kunstmarkedet, på samme måde som kunstinstitutionen er det. Man kunne betegne denne todelte rolle i samfundet som "kunstnerens dilemma". Set i dette lys, hvordan synes du, de danske samtidskunstnere tackler dette? Med andre ord, hvordan formår de at fremstå som kritiske outsiders på den ene side og samtidig som dele af en markedsstyret og bredtfavnende oplevelseskultur?

TL Jeg har samarbejdet med flere af de danske kunstnere, som er med på udstillingen. Og jo, de er da alle sammen optaget af, hvordan de kan lave god kunst og gode varer på samme tid. Hvis man læser den såkaldt første kunsthistoriker, Vasari, så finder man allerede i hans tid, renæssancen, en forestilling om, at kunst ikke bare er en vare. Men man finder også en erkendelse af, at kunst altid er lavet til et publikum og ikke kan klare sig økonomisk uden. For kunstnere på et vist niveau er det dog ikke svært at bygge bro mellem kunst og vare. Det kommercielle kunstmarked higer efter "rigtig kunst", der er synonym med objekter så om maleri og skulptur, og den ikke-kommercielle kunstverden, for eksempel museerne, higer efter kunst, som kan indkøbes, samles, fremvises og opbevares og altså også af praktiske grunde ofte antager en materiel vareform. Faktisk ønsker samlerne og museerne ofte det samme: Olafur Eliasson, Jeppe Hein, Tal R, John Kørner og så videre. Succes på kunstmarkedet er ofte lig med succes i kunstinstitutionen og omvendt.

Der er selvfølgelig visse kunstnere såsom Christian Falsnaes og Lilibeth Cuenca Rasmussen, der i dag primært er kendt som performancekunstnere. Deres værker kan synes sværere at erhverve både for samlere og museer. Det kan være et problem for kunstnerne, men de kan også gribe problemet an – for nu at tale nydansk – som en udfordring. Begge kunstnere har arbejdet med at omfavne medier såsom collage, video, installation og fotografi, der ikke bare dokumenterer en performance, men også forlænger en performance. Hvis man er purist, vil man nok mene, at de kompromitterer deres primære aktivitet, performancen, og de ligesom skomageren skal blive ved deres læst. Men man kan også mene, at markedet tvinger dem til at udvide deres rækkevidde, vokabularium og publikum.

tager en selfie med sit idol, egentlig er helt til stede det øjeblik, hin fan endelig møder sit idol.

Spørgsmålet om, hvorvidt kunst både kan være kritisk og have publikumstække, tror jeg dog er overvurderet. Når folk går på museer, tror jeg, de forventer at opleve kunst, der er mere end dekoration. Såvel eliten som masserne elsker forestillingen om den autentiske kunstner, der virker kompromisløs og provokerende, ligesom Asger Jorn, Poul Gernes, Edvard Munch, Vincent van Gogh og så videre. Oplevelsesøkonomisk kunst behøver ikke at være pæn for at være rentabel. Det ved de alt om i Hollywood, der leverer den ene dommedags- og krigsfilm efter den anden, der både kan være underholdende og deprimerende på en og samme tid, happy end eller ej.

Dermed også sagt, at kulturindustrien i den danske museumsverden vel godt kunne være lidt mere udfordrende og forskelligartet. Så for at vende tilbage til dit spørgsmål, så er der vel også en tendens til at satse på de navne, som man allerede ved kan tackle de oplevelsesøkonomiske krav.

MKB Jeg er overbevist om, at kunsten kan være en medskabende faktor, at den kan flytte noget, føre til ny indsigt, bidrage med nye perspektiver og lede os i nye retninger. Men når det er sagt, så er det dog ikke en stærk avantgarde som i 1960'erne, vi er og har været vidne til de sidste 10 år, men måske snarere en mere stille revolution. Det er der sikkert flere grunde til, også selvom kunstnerne uden tvivl forholder sig til samfundsaktuelle problemstillinger eller større fortællinger, bare ikke aggressivt og ekspressivt som i 60'erne og 70'erne, men på en mere konceptuel, formorienteret og æstetisk dragende måde. For dykker man grundigt ned i værkerne indholds-

mæssigt, står det klart, at de handler om meget mere end bare form og æstetik. Er du enig heri?

TL Ja, jeg er overvejende enig. Det ligger i forlængelse af det tidligere nævnte forhold, at vi er tvunget til at rykke hinsides de binære oppositioner. Avantgarden fra midten af det 19. århundrede til midten af det 20. var stærk, fordi den var i opposition. Kampen mellem for eksempel



Lilibeth Cuenca Rasmussen
Octopoda, 2017
Courtesy the artist

Hvis man ved, at en performance skal fotograferes eller filmes, så kan det være, at man bliver tvunget til at sikre, at performancen er mere fotogen. På den ene side kan det resultere i, at en performance faktisk bliver visuelt stærkere, selv idet den opføres. Men det kan da også resultere i, at en performance bliver alibi for at lave fotografier, hvorfor performancen ikke har samme nærvær, når den opleves på stedet – ligesom man kan betvivle, hvorvidt en fan, der

kapitalisme og kommunisme var frontal. Enten bekæmpede du fagforeninger og "the red threat" ligesom Walt Disney og kulturindustrien. Eller også var du ligesom alverdens kunstnere fra Bertolt Brecht til konceptkunstnere imod kapitalismen og dens varesamfund, udnyttelse,

Jeg hørte den anden dag en litteraturprofessor, Lasse Horne Kjældgaard, tale om, hvorledes danske forfattere ikke længere har nogen rolle at spille i samfundsdebatten, når debatten på tværs af det politiske spektrum drejer sig om små procentvise justeringer af skat og offentligt forbrug. Vil du som engageret kunstner råbe højt for flere kulturmidler, flere ressourcer til medierne eller grøn omstilling på bekostning af sengepladser til de syge og undervisning i folkeskoler? Måske er velfærdsstaten forankret i store visioner, der kræver vidtløftige debatter, men den vedligeholdes af pragmatisme og realpolitik, der er avantgarden fremmed. Linjerne er ikke længere hårdt trukket op. Selv i USA er den republikanske præsident Donald Trump også tidligere demokrat, der fremmedgør sin egen højrefløj.

Det politiske landskab er præget af små forskelle, det er mere mudret. Konfrontatorisk retorik virker givetvis derfor i dag mere unuanceret end tidligere.

Det er som altid let at lave kunst, hvor du kritiserer det ene og det andet, men det er svært at være i entydig opposition til noget, når man kan få fornemmelsen af, at alt allerede er et kompromis.

Derfor er der flere kunstnere såsom SUPERFLEX, FOS og Jeppe Hein, der er orienterede mod sociale problemstillinger, uden deres værker er socialistisk programpolitik. De laver værker, som foranstalter møder mellem mennesker, men de arbejder ikke for én stor socio-økonomisk gruppe som proletariatet eller arbejderklassen – det skulle da lige være den brede middelklasse, men det spiller ikke med avantgardens ideal om radikalisme og utopisme. Hvis kunstnere i dag taler for og til bestemte grupper, er det ofte minoriteter såsom indvandrede, stofmisbrugere og så videre.

Jeannette Ehlers er vel den eneste danske kunstner på AROs' udstilling, der brænder igennem med et stærkt politisk udsagn i konfrontatorisk form. Hun rammer ned i historien om de tidligere dansk-vestindiske øer, hvor det ikke er svært at skelne hvide danske udnyttede fra sorte

udnyttede. Ehlers kan engagere sig i en politisk problematik med samme overbevisning som de klassiske avantgarder. Men det er også fordi, hun angriber et historisk emne historisk. Som hun også selv har forklaret på tv, er spørgsmålet om, hvorledes forholdet til tidligere kolonier skal gribes an i dag straks mere komplekst. For eksempel er det svært – om end ikke umuligt – at agitere for reparationer i en mudret verden, hvor man ikke længere klart kan sige, hvem man overhovedet skal give dem til. Generelt mener jeg ikke, at man skal efterlyse fortidens oppositionelle eller konfrontatoriske kunst. Sådant kunst kommer i vor tids komplekse verden meget let til at virke tåbelig og enøjet ligesom George Bushs udsagn efter 11. september om, at "you're either with us or against us". Den samtidskunst, som *Cool, Calm and Collected* præsenterer, er selvfølgelig mere end æstetik. Men jeg vil ikke sige, at der lurer en revolution under overfladen. Du kan kun hugge hovedet af kongen én gang. Og hvis en revolution er stille, så er det vel ikke, hvad vi forstår ved en revolution. Det er vel snarere udvikling, omstilling og reform. For at forstå hvad kunsten gør i dag, tror jeg, vi må opgive visse begreber så som revolution og måske opfinde nogle nye.

MKB Findes der samfundsaktuelle problemstillinger, som du tænker, vi i dag slet ikke tør røre ved, som er tabu eller blot forekommer kunstnerne totalt irrelevante?

TL Det kan være svært for mig at sige, fordi de ting, der interesserer mig som kurator eller kunstkritiker, som regel er det, der interesserer kunstnerne. Men der er naturligvis masser af tabuer. I billedkunstverdenen er der for tiden ikke meget støtte til kunstnere, der ligesom digteren Yahya Hassan fortæller en anderledes kontroversiel, fler-tydig historie om islam, integration og så videre. Imens kunstværker kan være meget fler-tydige, er diskursen i kunstverdenen ofte mere sort-hvid. Den er stadig præget af avantgarderetorik, selvom kunsten har lagt avantgarde-diskursen bag sig. Det mest grundlæggende tabu i kunstverdenen synes jeg, at sociologen Pierre Bourdieu har identificeret. Som han har foreslået, så er der én ting, som man ikke må kritisere i kunstverdenen, og det er forestillingen om, at kunst skal være kritisk. I en sådan samtale som den, vi har her, ender vi typisk med at berettigg kunstens eksistens med en bekræftelse af, at rigtig kunst jo selvfølgelig i sidste ende altid er kritisk, for eksempel over for forbrugerskisme, for racisme og så videre. Kritik i snæver forstand er blevet kunstens eksistensberettigelse. Det er en skam, for jeg mener, at få kunstnere kan konkurrere

med journalister, debattører og intellektuelle på den front. Men nogle af de samtidskunstnere, som jeg pt. synes er mest fantastiske, såsom Pierre Huyghe, Ryan Trecartin og Marguerite Humeau, kan så meget andet. Jeg vil på ingen måde diktere, hvad kunstnere skal lave kunst om. Hvis jeg tænker eller måske bare håber, at der er noget, som en kunstner kan, så er det at afdække områder, som endnu ikke er en del af den offentlige debat – eller måske blot andre indgange til et område. Man kan diskutere, om en såkaldt politisk kunstner som kinesiske Ai Weiwei, der for eksempel vil sætte fokus på bådflugtninges forfærdelige vilkår og også får meget eksponering i den danske medie- og kunstverden, vitterlig er højdepunktet af kritisk kunst. Jeg synes, han dækker et område, som alt fra CNN til Dagbladet Information allerede er bedre til at dække, afsøge og åbne vores øjne for. Hvis kunst finder sin relevans i en allerede eksisterende dagsorden, tænker jeg, at den hurtigt kan blive irrelevant.

MKB Måske er den mere stilfærdige eller subtile facon med plads til æstetiske og sanselige udtryk også den, man kommer længst med, for eksempel hvis vi sammenligner kunstens diskursive indflydelse med sommerfugleeffekten, forestillingen om at et lille tiltag kan sætte noget større i gang? For ligesom alt andet virker kunsten jo diskursivt, som holdninger og værdier, der inspirerer og giver indsigt.

TL Det er en fin sammenligning, der åbner for at tænke årsag-virkning anderledes. Men implicit i din pointe med sommerfugleeffekten er der dog måske en forestilling, som vi har svært ved at løsrive os fra, men som jeg også synes er problematisk. Jeg bryder mig ikke meget om, at kunst ligesom aktivisme og realpolitik skal måles på sin effekt i verden, om end det er rimeligt at diskutere dens heldige og uheldige konsekvenser. Jeg synes da, det er spændende og relevant, hvorvidt Quentin Tarantinos film afspejler eller skaber voldskultur. Men selve ønsket om, at kunst skal virke i verden, er ofte forbundet med en opfattelse af kunst som problemknuser. Så snart kunsten har løst et problem, er den så også overflødig. Men det spændende ved kunst kan jo også være, at den nogle gange giver indgange til problemer, som vi endnu ikke kender til og har erkendt. Kunst behøver ikke at begrænse sig til dagsaktuelle emner. Jeg er enig i, at kunst animerer debat om holdninger og værdier, men når vi taler billedkunst, kan den for eksempel også bearbejde vores sensibilitet. Billedkunst har potentiale til at få os til at sanse på andre måder i modsætning til for eksempel aviser, tv og radio,



Jeppe Hein
Blue Balloon (light), 2017
Courtesy the artist and Galleri Nicolai Wallner

fremmedgørelse og så videre. Men så spirede den grønne bevidsthed frem, som vi tidligere har talt om. Og så faldt muren. Og så opstod forholdsvist velfungerende velfærds-samfund, hvor socialstat og markeds kræfter blev iscenesat som hinandens forudsætninger.

der langt hen ad vejen er bundet til faste formater. Jeg tænker helt konkret på, at tv vises på en skærm, imens en kunstfilm kan præsenteres som skærm, projektion på lærred, installation og så videre. Aviser præsenterer ord i aviser og på skærme, imens ord i billedkunsten kan tone frem i et maleri, i en video, på en væg, som skulptur og så videre. Samtidskunsten udforsker formater og prøver hele tiden at fortælle historier på en anden måde.

Jeg kommer til at tænke på, at jeg engang læste et interview med Lars von Trier, hvor han blev spurgt om det revolutionære potentiale i Erik Clausens socialrealistiske film. Von Trier svarede, at han ikke mente, at kunst rykkede ved noget, hvis man kun vil rykke på indholdssiden og ikke ved formen. Det er vel også derfor, at en filmmager som von Trier, der gerne vil diskutere værdier og holdninger, kan være så optaget af en filmmager som Jørgen Leth, der i mine øjne primært er en stilist, som udfordrer filmens formater. Jørgen Leth er vel nærmest l'art pour l'art. Han retfærdiggør ikke sin kunst med henvisning til dens effekt i verden. Nærmest tværtimod. Og måske er det derfor, at andre såsom von Trier kan få så meget ud af hans film, ligesom en eremitkrebs, der bebor en skal eller andet skrald og dermed giver det en funktion, som det ikke var tiltænkt.

MKB Til slut kunne jeg godt tænkte mig at spørge: Hvad tror du, vi kan vente os af fremtidens kunstnere? Lige nu ser vi, at mange samtidskunstnere orienterer sig mod det posthumane, immaterielle, spirituelle, det globale fællesskab, teknologiske nyskabelser og konsekvenserne af den vestlige verdens overforbrug. Vil disse tematikker komme til at fylde endnu mere? Eller, hvis du skulle komme med et bud, hvordan tror du, at kunstnerne her i landet vil forholde sig til nutidens svært overskuelige og konfliktfyldte verden?

TL Hm, jeg ved ikke, hvad jeg forventer mig af fremtidens kunst. Men jeg tror, at kunsten kan indvarsle og forberede os på fremtiden ligesom Mary Shelleys Frankenstein. Lige nu kan man se, at mange kunstnere er optaget af at lave værker i samarbejde med biologiske og teknologiske skabninger. Jeg tænker, at det er, fordi vores samtid og i endnu højere grad vores fremtid formes af kræfter, der er hinsides menneskets kontrol. Derudover tænker jeg, at billedkunsten, der nu kan være hvad som helst, i endnu højere grad vil blive mødested for forskellige fagligheder og discipliner. Moderniteten har været præget af specialisering. Jeg tror, den kommende tid vil kræve det

modsatte, altså samarbejde på tværs af specialiseringer. Kunst, der er præget af afspecialisering, kan være med til at etablere sådanne møder.





Peter Ole Pedersen

Facaden fortæller

Dybde skal skjules. Hvor? På overfladen.

– Hugo von Hofmannsthal

Talemåden *cool, calm and collected* signalerer evnen til at holde sig rolig under pres. Når man først har rettet opmærksomheden mod den kølige selvbeherskelse, så følger dog en naturlig interesse i det, som finder sted bag den rolige facade: relationen mellem eksteriør og interiør, forholdet mellem det bevidste og det underbevidste. Det er disse forbindelser, samtidskunsten kan være et særdeles effektivt medie til at fremmane gennem overraskende sammensætninger af materialer og sanseligt udfordrende undersøgelser af de fortællinger, vi allerede kender, eller dem vi endnu ikke har hørt om.

Kunstværkets eksteriør fungerer på denne måde som en form for brugergrænseflade, der kan åbne for en hidtil ukendt dimension, en ny virkelighed, der paradoksalt nok er den samme virkelighed, men set gennem forstyrrede øjne. For er det ikke kunstværkets fornemmeste opgave? At forstyrre det virkelighedsbillede, vi ellers har gået og bygget op, og ryste os ud af den formålsbestemthed, der efterhånden virker styrende for størstedelen af vores gøremål her livet.

Det kræver uden tvivl, at kunstneren holder hovedet særlig koldt i mødet med en verden, der er så gennemsyret af mediefremstillinger, fascinerende overflader og eksklusiv materialitet, at man bliver i tvivl om, hvorvidt samtidskunsten overhovedet har en privilegeret position. Designs, populærkulturelle fænomener og teknologier er i hvert fald æltet så eftertrykkeligt ind i kunstens grunddej, at det ikke længere giver mening at adskille disse fænomener i finkultur og lavkultur. Kunsten navigerer nu rundt i mange af de samme koder, som massekulturen benytter sig af, men når den er bedst, så er den med til at opløse og sanseligt genfremstille det, vi almindeligvis forventer at finde gennem afkodningen og under overfladen. Den har potentialet til at være et formålsløshedens frirum; noget, der ellers betragtes som det mindst eftertragtelssværdige i den effektivitetshungrende verden, der omgiver den.

Når samtidskunsten beskæftiger sig med virkeligheden, sker det derfor ofte gennem appropriation og transformation, og det er disse hyppige fremgangsmåder, der gør det så forbandet frustrerende og udfordrende at udpege nogen overordnede tendenser på den danske eller den internationale kunstscene. Med den tiltagende sammenblanding af de æstetiske kategorier virker det faktisk utilstrækkeligt overhovedet længere at tale om en national kunstnerisk profil; det vil give bedre mening at tale om en særlig national sensibilitet, der så kommer til udtryk som en særlig interesse hos den enkelte kunstner.

For alt fra etnicitet, køn og personlige og politiske tilhørsforhold sættes på spil i samtidskunsten. Det gælder også præsentationen af den aktuelle danske kunstscene i regi af udstillingen *Cool, Calm and Collected* på AROs Aarhus Kunstmuseum. Titlen ansporer dog samtidig til at kigge på, hvordan værkers overflade kan tjene som en mangefacetteret og sanselig facade, der indkapsler og i sidste ende er uløseligt forbundet med det dybere indhold, som kunsten kan byde på. Det blik er samtidig en bekræftelse af, at samtidskunsten traverserer stilarter og ismer, som før har været tænkt uforenelige, men nu krydsbestøves i nye udtryk og betydningsdannelser. Det er, hvad der i det følgende undersøges gennem en række analytiske punktnedslag i den mængde af især skulpturelle og installatoriske værker, som udgør *Cool, Calm and Collected*.

Åbne og lukkede overflader

Kunsten har som anført mange mellemværender, og Danh Vøs stort anlagte værk *We the People* synes nærmest som en materiel refleksion over alle disse aktuelle problemstillinger. Det består af genstøbte kobberfragmenter, der til sammen udgør Frédéric Bartholdis nyklassicistiske statue *Frihedsgudinden*. Denne monumentale skulptur har siden indvielsen i 1886 fungeret som et ikon for USA's frihedsidealer og et velkomstmønument for de mange immigranter, der ankom til storbyen New York. Statuens historie er dog langt fra udramatisk, og allerede under konstruktionen var der kontroverser mellem de amerikanske bidragsydere, som finansierede den massive granit-sokkel, og de franske gavegivere, der bidrog økonomisk til selve skulpturen. Der var uenighed om, hvorvidt disse udgifter nu også kunne være lige becostelige, og ydermere var der en skeptisk holdning hos den brede amerikanske befolkning, der ikke mente, det kunne være deres pligt at betale for noget, som egentlig tilkom newyorkerne. Siden

statuens tidlige tumultariske år har den løbende været objekt for kritik, ikke mindst dens symbolske værdi, der mest ætsende blev opsummeret af bysbarnet Lou Reed i hans socialrealistiske hymne *Dirty Boulevard*: "Give me your hungry, your tired your poor I'll piss on 'em/ that's what the Statue of Bigotry says."

vidt forskellige størrelsesforhold en form for ekko i både Maiken Bents foruroligende installation *Swing #4* og Pernille Kapper Williams' *Matter upon Matter*, som består af to Royal Copenhagen-porcelænskopper placeret med åbningerne mod hinanden. Williams vender med dette værk bogstaveligt talt et dansk kulturikon på hovedet og sætter med sit simple greb spørgsmålstegn ved, hvordan vi opfatter udvekslingen af kulturelle varer, deres historie og de magtforhold, der omgiver dem. Gennem koppernes placering er de gjort funktionsløse, og det i dansk regi let genkendelige mønster er nu motiv på en lukket overflade, der i stedet tjener til, at vi genovervejer betydningen af alle de (masse)producerede genstande, som vi omgiver os med.

Under overfladen

En anden gruppe værker på *Cool, Calm and Collected*, der i den grad manifesterer den kølige og rolige overflade, er Ebbe Stub Wittrup og Troels Sandegårds indstøbte genstande kaldet *Exposed Objects*. Her bevæges den efterhånden velkendte æstetik fra minimalismen på veloplagt og humoristisk vis ind i mysticismens territorie. Som titlen angiver, er det ikke værkernes umiddelbart fysiske karakter, der er i fokus, men derimod de objekter som Wittrup og Sandegård har ladet indkapsle i dem. De grå og tavse betonklodser akkom-

pagneres nemlig af clairvoyante visioner, der forsøgsvis beskriver de skjulte genstande:

I see a round stone at the centre. It seems to be shiny and glittering. I am instantly reminded of a piece of jewelry. For example a crown or a tiara. It looks most of all like a tiara, but it might also be some other kind of jewelry or simply just a stone. It feels as if there is a castle in the background; this may simply be a symbolic image.

Som det fremgår, så pendulerer disse åndelige signalement mellem meget konkrete og mere esoteriske udsagn. Tekstbeskrivelserne bliver på den måde en dybt integreret del af Wittrup og Sandegårds værker og sætter dem på sin vis fri ved at bevæge sig under overfladen og

lade den kølige minimalisme fungere som fartøj for alt fra ligefrem realisme til løssluppen symbolism. På denne måde viser *Exposed Objects* en grundlæggende interesse i kunsten for at undersøge, hvordan vi skaber forbindelser mellem det forestillede og det sete.

Flere af de udstillende kunstnere arbejder gennem forskellige medier med at visualisere det usynlige, blandt andet fotografen Nicolai Howalt, der i sin billedserie *Light Break* betræder territoriet mellem kunst og videnskab. Inspireret af læge og Nobelprismodtager Niels Ryberg Finsens eksperimenter med medicinsk lysterapi i slutningen af 1800-tallet har Howalt anvendt særlige linser og farvede filtre til at indfange solens stråler på lysfølsomt, fotografisk papir. Resultatet er en række betagende værker, der ligesom Wittrup og Sandegårds sender æstetiske hilsener til minimalismen. Ud over at værker som disse ansporer til helt fundamentale overvejelser omkring det materielle og det immaterielle, så stiller de også kritiske spørgsmålstegn til dokumentarismen som genre og kunstnerisk greb. Howalts billeder fremstår som en slags urdokumentarisme, hvor fotografiernes farvestrålende overflader står som en nærmest ubegribelig fysisk aflejring af sollys. Her bliver dokumentarismen til ren abstraktion og koges ned til sin essens: Hvad vil det sige at repræsentere virkeligheden?

Den overfladiske dybde

Mange af udstillingens værker tager velkendte og hverdagslige objekter og transformerer dem gennem æstetiske greb til forstyrrende, men også humoristiske genstande, der gennem deres anderledes fremtoning kalder på reaktion og eftertanke. Det gælder eksempelvis Nina Beiers *Portrait Mode*, der ved første øjekast kunne minde om nonfigurative malerier eller billedtæpper med en vis tendens mod 60'erne eller 70'ernes farvegåde palet. Ved nærmere eftersyn sender det krøllede genbrugstøj, som tableauerne er skabt af, dog tankerne i langt mere udfordrende retning, da disse objekter synes at trodse vores vante forestillinger om abstrakte billeders rendyrkede æstetiske værdi og poetiske tilgang til verden.

Kunstnergruppen A Kassen benytter sig af lignende transformationsgreb i deres horisontale forandring af en gadelampe, og det samme gør forfatteren og kunstneren Morten Søndergaard, der arbejder med overfladen på et andet velkendt objekt, der for en stor del af os bliver det sidste fysiske punktum for vores eksistens: gravstenen.

Det epitafium der møder os, når vi læser, hvad Søndergaard har fået mejslet i granitstenens overflade, maner dog først til den modsatte reaktion af, hvad man måtte forvente fra en tur gennem kirkegården. Vi trækker på smilebåndet, da skriften i bedste sms-sprog informerer os om, at "I'll text you back later", både fordi vi må forvente, at denne handling er umulig for afdøde, men også fordi tekstens henvendelsesform er hentet fra et medie, vi forbinder med overfladiske og hurtigt glemte meddelelser, ikke bestandigheden i et gravskrift.

Søndergaards kunstneriske strategi med fysisk at manifestere poesien og sproget i objektet står som et veloplagt eksempel på, at den kompleksitet og iderigdom, vi forbinder med konceptkunsten, aldrig eksisterer på trods af æstetikken, men netop i kraft af den. Hvis den del af samtidskunsten, der trækker på denne tradition, har vist os noget de seneste år, så er det, at der ligger et stort uudforsket potentiale gemt i at forene det personlige æstetiske udtryk med idéens abstrakte karakter. Man kunne måske ligefrem tale om, at mange af de kølige og fattede kunstneriske udtryk, der er at finde på den nuværende danske kunstscene, aktiverer håndværket gennem arbejdet med idéen og vice versa. Om udførelsen forskydes til teknikere eller andre materialekyndige, eller de selv står bag den, er sådan set underordnet; det er forbindelsen, der er det interessante. Når denne æstetiseringsproces er med til at forene et særligt politisk, eksistentialetisk og mysticistisk indhold, så er det, at værket får sin berettigelse. Man kommer den gennemgående sentens fra Milan Kunderas *Tilværelsens ulidelige lethed* i hu: På overfladen en forståelig løgn, nedenunder den ubegribelige sandhed.



Ebbe Stub Wittrup & Troels Sandegård
Exposed Objects, 2013
Private collection & courtesy the artists and Martin Asbæk Gallery

Vøs værk synes at sublimere hele denne dramatiske historie gennem sit enkle, men effektive kunstneriske greb. Produktionen af Frihedsgudindeelementerne har kunstneren udliciteret til et metalværksted i Shanghai, og de cirka 400 dele, der udgør hans kopi af statuen, bliver nu udstillet forskellige steder i verden. Kobberet møder beskueren med sit karakteristiske rødlige skær, men det demokratiske frihedssymbol er nu splittet op i fragmenter, der kræver, at man i sin bevidsthed sammensætter skulpturens hele. Den elegante symbolik igangsættes således i konfrontationen med enkeltelementer fra Vøs værk, og det hele tager sin begyndelse på overfladen. Danh Vøs konceptuelle tilgang til skulpturen finder i



Louise Steiwer

Væsenet i værket

“That Voight-Kampff test of yours. Have you ever tried to take that test yourself?” spørger replikanten Rachael agenten Rick Deckard i en scene i sci-fi-filmen *Blade Runner* fra 1982. Som blade runner er Deckard ansat til at identificere og uskadeliggøre de replikanter, der er flygtet til jorden fra en rumkoloni, hvor de er udviklet til at udføre arbejde, som er for risikabelt for menneskene, men fordi replikanterne antager menneskelig form, viser det sig vanskeligt at afdække, hvem de er. Testen, Rachael taler om, er designet til at afsløre replikanterne, og Rachael skepsis imod den handler ikke så meget om, at hun ikke vil genkendes, men om, at hun ikke selv ved, hvad hun er – og heller ikke hvad Deckard er.

Rachel er titlen på Lea Guldditte Hestelunds marmorskulptur, der er placeret i AROS' foyer under udstillingen *Cool, Calm and Collected*, og i lighed med sin navnesøster fra filmen er Guldditte Hestelunds *Rachel* tilsyneladende ikke bevidst om sin egen ikke-menneskelighed. Og der kan være mange grunde til skulpturens tvetydighed. Først og fremmest er der fysiske lighedspunkter: Guldditte Hestelunds *Rachel* antager en form, der løseligt mimer den af et menneskeligt bækken, ligesom marmorets årede struktur og hendes matte overflade leder tankerne i retningen af hud med synlige porer og aftegninger af blodårer. Dernæst er der den måde, hvorpå *Rachel* reagerer på vores tilstedeværelse: Når vi sætter os i sofaen, hvor *Rachel* sidder, og lader et ben hvile imod hendes amputerede stump, virker hun først kold og uberørt, men bliver vi siddende, vil vi opdage, at stenen indoptager varme og sender den tilbage imod vores hud. Underkanten af stenen har en markant, dyblå nuance, som fader ud og bliver svagere op igennem stenen, som havde hun ligget i en pyt af farvet væske, som hun har suget ind i sig. Hun er reaktiv i forhold til verden omkring sig og indoptager og afgiver indtryk af den fysiske påvirkning, hun bliver udsat for.

Rachel har en tilblivelseshistorie, som bakker op omkring den tvetydighed, som hun selv oplever. Hun er dannet af et biologisk materiale, der forandrer sig over tid, og som kan antage forskellige former under forskellig påvirkning. Marmor kan fremstå som støv, sand, småsten eller bjerge, ligesom det kan være kompakt eller porøst alt efter hvilket tryk, det er blevet udsat for. Når man hugger noget i marmor, skaber man ikke figuren ud af et materiale, men hugger den fri af det materiale, den er omgivet af. Figuren ligger der således allerede, og kunstneren med sin hammer og mejsel er en fødselshjælper, der lader den bryde ud af den sten, den er omgivet af. *Rachel* har dermed eksisteret som potentiale, længe før Guldditte Hestelund overhovedet anskaffede sig den sten, hun kommer ud af. Men modsat antikkens idealer gør *Rachel* ingen forsøg på at leve op til geometriske eller proportionelle idealer. Hun er både asymmetrisk i tværsnittet, hælder en lille smule i højden og er ret menneskelig på den uperfekte, amputerede måde. Hun er ikke et køligt, klassicistisk ideal, men et resultat af Guldditte Hestelunds forhandling med det materiale, hun arbejder med og i.

Når vi kan spekulere i, hvorvidt *Rachel* selv er klar over, at hun er et kunstværk, som mimer det levende – eller det levende, som har fået status som kunstværk – handler det i høj grad om denne forhandling med materialet. At hugge i sten er en langsommelig, tung og fysisk krævende proces, som strækker sig over en længere periode. Stenen kan, når den brydes første gang, byde på mange overraskelser; den kan være porøs, hul eller knække på en uventet måde. Arbejder man i sten, er det derfor ikke muligt lave en skitse af det ønskede resultat, som man derefter minutiøst fører ud i livet. Materialet har i nogen udstrækning sin egen vilje, og skulpturen opstår som et resultat af en forhandling med dette. Brydes stenen på en uventet måde, må man som kunstner indregne det i sine forventninger og derudfra gentænke sit næste slag. Det bliver en dialog, hvor hvert slag følges af en reaktion fra stenen, der bestemmer, hvordan man fortsætter.

Ebbe Stub Wittrup og Troels Sandegårds skulpturelle serie *Exposed Objects* fra 2013 leger ligeledes med forholdet imellem figurens ydre og hvad den måtte indeholde. Serien består af en række minimalistiske betonskulpturer, der gemmer på en kerne, som ikke umiddelbart er tilgængelig for beskuerens sansning. De to kunstnere har nemlig støbt en række objekter ind i betonen og herefter opfordret en clairvoyant til at identificere og beskrive disse i en liste, som er trykt i den tilhørende folder. Det er således op til publikum selv at identificere hvilke objekter, der gemmer sig i hvilke skulpturer. Stub Wittrup og Sandegård spiller således på den samme forestilling som Guldditte Hestelund om, at der bag materialets kølige overflade gemmer sig noget andet, et indre, som vi ikke umiddelbart kan trænge ind i. Her følger form og indhold ikke hinanden, tværtimod er formen noget, der skiller os fra at indgå i en direkte relation til det påståede indhold. De objekter, der måske-måske ikke er kernen af skulpturerne, har ikke umiddelbart levende egenskaber, men selve skulpturerne bliver bragt til live igennem den mystik, de bliver tillagt i mødet med clairvoyanten. Ikke alene ved vi ikke, hvorvidt clairvoyanten rent faktisk har identificeret det, skulpturen måske skjuler; det er faktisk heller ikke vigtigt. Det vigtige er, at vi i lighed med mødet med *Rachel* fornemmer, at der et eller andet sted derinde er en kerne af noget, vi ikke kan se, hvilket betyder, at vi tillægger betonskulpturerne en anden, metafysisk værdi.

Lea Guldditte Hestelund er ikke alene om at tillægge sit materiale levende egenskaber og forstå det som en aktiv medskaber af værket. På *Cool, Calm and Collected* medvirker Christian Falsnaes med den performative installation *Justified Beliefs*, hvori publikum indgår som det vigtigste materiale.

Justified Beliefs består af fem trådløse høretelefoner med synkroniserede, omend forskellige, lydspor. Hvert lydspor er en serie af instruktioner indtalt af kunstneren selv, som den, der bærer høretelefonerne, bedes udføre. Skønt hvert lydspor er forskelligt, er rækken af instruktioner tilpasset hinanden, så de handlinger, det deltagende publikum udfører, samler sig til én fælles, koreograferet performance. Falsnaeser fraværende og overlader selve udførelsen af sit værk til et materiale, som i høj grad er levende og har sin egen vilje, nemlig publikum. Men samtidig er han den nærmest overmenneskelige betvinger af samme materiale, der viljeløst lader sig føre rundt i rummet efter hans anvisninger. Forhandlingen er her et mellemværende imellem kunstneren og publikum og indbefatter en tillid, der går begge veje: Falsnaes må have tillid til, at materialet følger hans anvisninger i større eller mindre grad, og materialet må have tillid til, at kunstneren ved, hvad han stiller op med det, at hans anvisninger er tydelige, og at han forstår grænsen for, hvad materialet kan holde til, vil og kan.

Når det overhovedet er muligt for Falsnaes at afgive en del af skabelseskontrollen til et materiale, der er så forholdsvis upålideligt, som et publikum er, er det, fordi eksperimentet foregår inden for nogle institutionelle rammer, der sikrer, at såvel publikum som kunstner er enige om præmissen. Vi ved, at når vi træder ind i det særlige, ladede rum, som et kunstmuseum udgør, så mødes vi af stemmer, der ønsker at formidle en erkendelse til os, og vi opfører os derfor på bestemte måder, som ikke nødvendigvis er repræsentative for, hvordan vi i øvrigt gebærder os. Dermed kan Falsnaes til en vis grænse forudse, hvordan materialet reagerer. Det, som på overfladen ligner avantgardens totale afgivelse af skaberkontrol, er snarere en udveksling imellem kunstner og materiale, der baserer sig på indfrie forventninger: at begge kender deres faste roller og dermed kan overskride eller eksperimentere med dem. I Falsnaes' performances er det den glidende overgang imellem kunstner, materiale og værk, som giver plads til, at performancen kan udfolde sig.



Som hos Guldditte Hestelund er Falsnaes' materiale et uperfekt et, som ikke nødvendigvis lader sig forme eller presse ind i den form, som kunstneren

har tiltænkt det. Det lille væsen i kunstværket har sin egen vilje og kan sabotere den forkromede plan, hvis det bestemmer sig for det. Det har sin egen retning og iboende personlighed, som hverken kunstner eller beskuer nødvendigvis er herre over. Væsenet i kunsten udsiger og interagerer med os, beskuerne, og dem, kunstnerne, men hvem kan egentlig sige, hvad *Rachel* vil ud over netop dette: at hun vil sin egen form, og at hun igennem den vil interagere og forhandle sin betydning med os, der møder hende i ARoS' foyer. Hos Falsnaes er vi ligeledes overladt materialet selv i en afsøgning af, hvad værket vil os. Som deltagende publikum vil vi gerne følge kunstnerens anslag i håb om, at det giver os en erkendelse, som ikke allerede ligger i os selv, men bolden sendes hele tiden retur i de anvisninger, som bare former vores kroppe til et materiale, som vi må hente forklaringen fra. Hvad vil *Rachel*? Hvad vil vi selv i dialog med samtidskunsten?

I filmen *Blade Runner* er det en pointe, at vi ikke ved, hvorvidt agent Deckard selv er en replikant eller et menneske. Det antydes undervejs, at han måske er på en mission, der handler om at udslutte det, han selv er, og at det måske er en del af forklaringen på, at han ender med at opgive at skelne imellem mennesker og cyborgs.

Både Lea Guldditte Hestelund og Christian Falsnaes indgår i en dialog med det lille væsen, der er en aktiv medspiller i værkets tilblivelsesproces, og lader det have en aktiv stemme i, hvad værket bliver og vil. Dermed forbliver det, som i *Blade Runner*, et åbent spørgsmål hvem der former, og hvem der er form.

Malene Vest Hansen

Nu og nærvær. Nedslag i dansk samtidskunst

Vi lever i en verden, som forandrer vores hverdag i stadig større hast. Teknologiske landvindinger skaber nye medier og verdensbilleder og globale forbindelser, der fordrer nye måder at tænke og leve dagligdagen på. Vi kan i dag vælge at være i øjeblikkelig kontakt med begivenheder og mennesker på den anden side af jorden, og vores umiddelbart banale valg i hverdagen – hvad skal vi købe til aftensmad? – kan have konsekvenser for klimaet og for mennesker, vi aldrig har mødt. Vi i privilegerede egne af verden kan rejse som aldrig før, både billigt og hurtigt, mens vi samtidig kan være vidne til de mange, som rejser af nød og flygter, men ikke kan krydse grænser.

De hidtil usete mængder af tilgængelig information skulle kunne skabe mulighed for den højeste grad af demokratisk oplysning, men også, som vi har lært med al tydelighed, for det modsatte; internet og sociale medier kan i stedet for større oplysning og demokrati fostre en form for overload og paradoksalt uvidenhed i isolering i ”informationsbobler”, ja, ligefrem føre til ”postfaktuel” krig på viden, penge og magt. Det er en ny grad af misinformation og desorientering, der fordrer frygt og kan slå demokratier ud af kurs.

Samtidskunstnere forholder sig til tidens forandringer på mange måder. Det er ikke fordi, det er i samtidskunsten, vi skal forvente at finde enkle svar eller anvisninger på, hvilken vej vi skal gå. Men hvis vi giver kunsten tid og sansning, kan vi finde rum for nærvær, måske forundring og nye veje til verden omkring os. Samtidskunsten har, særligt siden 1960’erne, bevæget sig væk fra maleriernes guldrammer og skulpturernes sokler for at tage aktivt del i verden. Kunstnere har gjort oprør mod vante æstetiske former, markedsøkonomi, social vanetænkning og borgerlige normer; de har eksperimenteret vildt og inderligt – og er for længst igen vendt tilbage i kunstinstitutionens rammer med de nye former. Alle medier og materialer synes at kunne bruges i samtidskunstens livtag med verden i dag.

Ser man ud over den aktuelle danske samtidskunstscene gennem de sidste årtier, vil man bemærke kunstnere byde ind på tidens store og små spørgsmål med en mangfoldighed af medier og stilarter. Der foregår en fortsat seriøs kunstnerisk udforskning af traditionelle æstetiske materialer. Stofunderundersøgelser i maling på lærred eller skulpturer i metal, der både mimer og genopfinder traditionelle modernistiske former, abstrakte såvel som figurative, som også et bredt publikum kan genkende fortroligt som kunst med stort K.

Der er reproducerbare medier, readymades og foto og video, de i billedkunstens historie nyere medier, der bruges både poetisk og kritisk undersøgende. Der er sociale rum og performances, flygtige værker med levende kroppe, der eksisterer i rummet og nuet, og sporene efter dem. Den danske samtidskunstscenes værker peger i mange retninger, kunstnerne afsøger et vidt varieret terræn; der tegner sig

umiddelbart ingen oplagt hovedvej, ingen klart afgrænset stil. Men der er spor, der samler sig i stier.

En særlig energi samler sig om materialitet i form af industrielt fremstillede hverdagsgenstande. SUPERFLEX anslår således strukturelle lag i globaliseringens økonomi med et ganske simpelt greb i *Copy Right (Single Chair, white version)* fra 2006. Her er en indkøbt Ikeastol, som produceres og sælges en masse, men her skåret til, så den fremstår som en anden stol, designklassikeren Myren af Arne Jacobsen, altså



en langt dyrere men også industrielt massefremstillet stol. Placeret i en glasmonter, der både beskytter musealt mod fremmede fedtede fingre og signalerer særligt værdifuld genstand, står stolen med de afskårne sædestykker liggende spredt om stolebenene og fremviser typisk paradoksale værdisætninger i tiden. Det gælder copyright og produktion af massefremstillede varer – stolen kan rejse spørgsmål om ulige produktionsforhold, outsourcing og kapitalflow i globaliseringens neoliberale tidsalder. *Copy Right* – titlen kan umiddelbart oversættes som ”ret til at kopiere”, men også som det bydende ”kopier rigtigt” – peger på kulturelt sanktionerede idéer om original og kopi, og om hvordan ting værdsættes økonomisk, altså vores rituelle og økonomiske omgang med genstande i forhold til forestillinger om

autenticitet og status. SUPERFLEX rejser som vanligt samtidig også spørgsmål om kunstværkets og kunstnersubjektets status. Det brandingfæhige navn SUPERFLEX dækker over et kunstnerkollektiv, et tremands-kunstnerfirma, der gennem mere end tyve år har produceret kunstværker og udfordret vante idéer om kunstnerrollen og den kunstneriske skabelsesproces, såsom forestillingen om det unikke kunstnergeni. Idéen om kunstneren som den kreative, skabende ener har været fremherskende i århundreder og er kommet til at stå som indbegrebet af og symbol for det ideale, frie og kreative menneske i det moderne liberale samfund. Men også sådanne fasttømrede forestillinger om, hvad det vil sige at være kunstner og (skabende) individ, forandres.

Kunstnerkollektiv-konstruktionen hos SUPERFLEX er af udenlandske kritikere blevet tolket som karakteristisk for og direkte relateret til den særlige danske velfærdssamfundsmodel. Om det er at spænde tolkningen for stramt, vil jeg lade stå åbent, men det er åbenlyst, at der eksisterer en del kunstnerkollektiver – og kunstnerduoer – i dansk samtidskunst i disse årtier. Et af de andre fællesarbejdende kunstnerkollektiver er det lidt yngre A Kassen. Navnet A Kassen markerer, ligesom navnet SUPERFLEX, en afstandtagen til den (selv)højtidelige kunstnerrolle, og kan let tolkes som en åbenlys – og ironisk – henvisning til en typisk dansk samfundsinstitution og til kunstneren som en ”arbejder”, en producent.

A Kassen arbejder også med industrielt fremstillede genstande, men åbner for andre rum og spørgsmål, som snarere er finurlige end decideret kritiske. Lamppost fra 2016 er således en genkendelig lygtepæl, gravet op og installeret mod sædvane – ikke vertikalt solidt forankret i jorden og knejsende mod himlen, nej, her er den bragt indendørs og installeret horisontalt. Lygtepælen gennembryder nu væggen som en fremmedartet konstruktion og fremviser sine ellers usete sider, bund og top. Hvad kaster lygtepælen lys over? Den tilsyneladende enkle vending af den velkendte genstand (som nok kræver en ganske kompliceret vægkonstruktion for at holde formen), vækker nok moro, men dis-placeringen kan også forurolige. Lygtepælen er bogstaveligt talt vendt op og ned, der er byttet rundt på ude og inde; Lamppost synes at insistere på at forstyrre vores vante opfattelser af hverdagsrum og begrænsede synsvinkler.

Når Lea Porsager lader vældige metalelementstøtter gennembryde vægge i versionerne af installationen *Celestial Body*, er det imidlertid helt andre rumlige spørgsmål, der bliver sat i svingninger. Her spænder de vældige ”soldater”, som elementstøtterne kendt fra byggekonstruktioner også kaldes, de indendørs rum ud. De blokerer, de står i vejen for den besøgendes krop, som må indordne sig fysisk. *Celestial Body* peger med en overvældende fysisk tilstedeværelse og tunge kontraster på et her og nu, en fysisk udforskning af rummet. Hvad og hvor er den himmelske krop? Rummer vi det i vores egne dødelige celler, eller viser værket glimt af universets grundelementer i tiltrækning og frastødning, udløsninger af energi? Rummet bliver overrumplende nærværende i Lea Porsagers installationer. Ufattelige informationer og menneskets trang til at fatte universets gåder, om det så gælder videnskab eller okkulte visioner, bliver sært konkret håndgribelige i Lea Porsagers rum; den tunge materialitet fremmaner nærvær.

Det rumlige nærvær nu

Nærvær er i fokus i en ganske anden form for kunstværker, der samler fornyet interesse i disse år: performances. Her er det den levende kunstnerkrop, der former værk og medie. Den kødelige krop, der sanser og agerer i et her og nu, som kunstnerkroppen deler med os beskuere. Vi trækker vejret sammen i samme rum, vi kan sanse, hvordan kunstneren agerer, og vi konfronteres med vores egen krop, blidt eller påtrængende. I performance er kunstværket strakt ud i en yderpost: Værket er der, når det sker. Og så er det der ikke mere. Så sanseligt flygtigt og eftertragtet. Det kan ikke købes og gemmes. Men spor, ”relikvier”, og rekvisitter kan markere det nu, der har været. Fotografiske repræsentationer kan fremstille den afsluttede performances forsvundne tid, som om det var nærværende for os igen, i fotos, video og ikke mindst i internettets sociale rum.

De gennemgribende nye forbindelseslinjer, de nye teknologier har skabt for os, synes at have åbnet en længsel efter at opleve det autentiske nu. Og på paradoksal vis samtidig et udbredt ønske om at forevige det unikke, autentiske, i digitale pixels, så oplevelsen kan deles i repræsentationer på sociale medier, og det gerne øjeblikkeligt. Det gælder både performances, der understreger en form for rituelt nærvær, som hos Sophie Dupont, som ofte udfører performances med karakter af religiøse ritualer og ceremonielle optog. Eller det kan være i en helt anden form for fortællende performances, som det ses hos Lilibeth Cuenca Rasmussen, der igennem en

årrække radikalt har gennemspillet og kropsliggjort karakteristiske roller, lige fra Lucy, en af ”menneskehedens forfædre”, til varianter af nutidige sociale kvinde- og manderoller og genopførelser af tidligere performances af andre kunstnere, såkaldte ”re-enactments”. Lilibeth Cuenca Rasmussen tager i sine performances udgangspunkt i sin egen krop, men kombinerer den med kostumer, tekst og teknik og gennemspiller roller, så vi møder aktuelle sociale og eksistentielle problemstillinger i en genkendelig, men forvandlet form.

Når Lilibeth Cuenca Rasmussen opfører sin *Instrumental Man*, hvor hun performer en serie stereotyper af manderoller i dagens samfund, kan det virke ekstremt. Det er en tour de force af en fysisk præstation, hvor den kvindelige kunstnerkrop gennem kostumer, attrapper, positurer og energiudladninger undersøger klichéer om, hvad en mand kan og skal være i dag. Det lyder måske umiddelbart som en udlevering af typiske manderoller, men det fremstår anderledes indlevende og omfavnende. Kunstneren tilbyder med sin sårbare krop at gennemspille scenarier, så vi kan fortolke verden i nye billeder og rum og måske fatte aktuelle frustrationer over forandringer, også af manderoller. Klichéfylde kønsroller, som jo ikke ”kun” er et privat hverdagsanliggende, eller levn fra et ligestillingsprojekt, som nogle mener for længst er nået i mål. At der stadig er aktuelt voldsomt brug for udfordring og kritik af klichéer, der har at gøre med køn og magt, demonstreres løbende i dagens ”post-faktuelle” Trump-tidsalder, hvor klichéfylde kønsroller og positurer optræder som stærkt synlige agenter på den mediebarne storpolitiske scene.

Det, der hurtigt blev kernen i vores samarbejde, var de nye muligheder, der opstår, når man flere sammen udvikler idéer og værker og kommer ind på nye, tilgængelige områder, man ikke hver for sig kunne have ramt.

A Kassen (etableret i 2004)

MKB Christian Bretton-Meyer, Morten Steen Hebsgaard, Søren Petersen og Tommy Petersen, tilsammen udgør I kunstnergruppen A Kassen. I dimitterede alle fire fra Det Kgl. Danske Kunstakademi i 2007, men faktisk startede jeres samarbejde tilbage i 2004, længe før I tog afgang. Fortæl, hvorfor har I valgt at arbejde sammen som gruppe?

AK Vi mødte hinanden på Kunstakademiet, og det var lidt tilfældigt, at vi fandt sammen. Det, der hurtigt blev kernen i vores samarbejde, var de nye muligheder, der opstår, når man flere sammen udvikler idéer og værker og kommer ind på nye, tilgængelige områder, man ikke hver for sig kunne have ramt. Ligeledes opdagede vi hurtigt den styrke, der lå i at være flere, både når det gik godt, og når tingene ikke gik.

MKB En stor del af jeres kunstneriske arbejde går ud på at skabe såkaldte "performative skulpturer", dvs. rekonstruerede genstande fra hverdagen eller det offentlige rum, som I placerer i en ny og fremmedartet kontekst. Dette er *Lamppost*, som er med på udstillingen, et godt eksempel på. Som titlen afslører, består den af en lygtepæl, som på usædvanlig vis går tværs igennem en væg. Kan I fortælle, hvad I ønsker at udtrykke med værket?

AK Vi tilstræber at lave åbne værker. Vi har i et værk ofte fire forskellige forklaringer på, hvad vi synes, der fungerer eller ikke fungerer. En vinkel på værket *Lamppost* kunne være ren og skær nysgerrighed på, hvad der gemmer sig under jorden. Billedligt talt kan man sige, vi har trukket

en gulerod op af jorden og skubbet den igennem en væg i stedet. Man kan stadig kun se toppen af lygtepælen i det ene rum, mens man i det andet rum får oplevelsen af, hvad man normalt ikke ser – det, der er under jorden.

MKB *Lamppost* vidner om jeres generelt undergravende og legende kunstpraksis. Hvorfor er det vigtigt for jer at arbejde på den måde?

AK De første værker, vi lavede sammen, var forsøg på at kæde performances sammen med arkitektur. Ofte var det mere underspillede og undergravende sammenstillinger, der fungerede bedst for os, måske har det hængt ved lige siden.



A Kassen
Lamppost, 2016
Courtesy Galleri Nicolai Wallner and the artists

Alexander Tovborg (f. 1983)

MKB Alexander, serien *Bocca Baciata* (2014) er dit bidrag til *Cool, Calm and Collected*, som hovedsageligt viser værker, der udtrykker et køligt formsprog. Men i kontrast til alt det kølige forestiller *Bocca Baciata* farverige landskaber beboet af dinosaurer, der repeteres igen og igen, som en fortælling fra en fjern fortid. Malerierne vidner om din overordnede fascination af myter og det fortidige. I lighed med tressernes minimalistiske kunst, hvor repetitionsprincippet jo ofte blev anvendt ud fra et ønske om at demokratisere kunsten, har du valgt at lade de samme motiver gå igen i alle tre værker – om end med små variationer i farve og form. Fortæl, hvorfor har du valgt at arbejde med repetitionsprincippet?

AT At gentage er at insistere. Det er at ophøje en pointe og tillægge den en særlig værdi gennem repetitionen, som hvis et lyn slog ned samme sted to gange, så ville dette sted få en nærmest hellig betydning i naturens markering igennem gentagelsen. For mig at se fremhæver man igennem gentagelsen noget særligt og venter på, at folk kigger med. Det at gentage er ikke et nyt kunstnerisk greb, for siden religionernes oprindelse har det været en tradition. At sprede eller at dele det religiøse budskab igennem billeders gentagelse har eksisteret længe før minimalismen, tænk fx bare på motivet med Jesus på kors, som jo er blevet repeteret igen og igen.

MKB Hvordan knytter *Bocca Baciata* sig til nutiden?

AT Titlen kommer fra et portræt af samme navn af den prærafaelitiske maler Dante Gabriel Rossetti, og direkte oversat betyder *Bocca Baciata* "kysset mund". Fortiden er sådan for mig; en kysset mund, et nostalgisk minde. Dinosaurer i paradiset, som optræder i værkerne, repræsenterer det klimaks, som verden undergik, da meteoren kom. I dag prøver vi at forstå dinosaurer igennem knoglerne, der er tilbage, da det er det eneste levende, vi kender til, som har levet på jorden før os. Vi spejler os i fortidsdyrene, drømmer og digter fortællinger, som forskningen aldrig ville kunne genskabe, og ligesom prærafaelitterne romantiserer vi fortiden og danner minder om kærlighed igennem sonaten. Set i det lys er dinosaurer for mig en slags ukendt sonate, en kysset mund, vi på romantisk vis tænker tilbage på.

MKB Du er i det hele taget kendt for at lade dig inspirere af religiøs kunst. Interessen for forskellige religiøse eller åndelige retninger synes at komme mere og mere til udtryk i samtidskunsten. Hvorfor tror du, det er tilfældet?

AT Jeg tror, at mennesket har et enormt behov for at spejle sig i absolutter. Vi har et grundlæggende behov for at finde og søge svar, og dette imødekommes i mytens eviggyldige fortællinger om heltinder, helte, martyrer, helgener, forbilleder og deres modsatte. Vi længes i vores grundvold, og i denne længselsfulde tilstand går vi så skiftevis ind og ud af biblioteker, iPhones, grotter og nu igen kirker for at finde og genfinde viden og ophav, hvor deprimerende eller opmuntrende det end må være at opdage, at nu står vi her igen, enten inde i kirken eller andetsteds og søger efter svar. Jeg tror, mennesket higer efter en faderlig eller moderlig tryghed i det absolute, en ro eller en trøst igennem en autoritær sandhed, at alt er ok, selvom verden bliver ved med at glemme medmenneskelighed. Idéen om et redningsnet gives den troende, der altid vil være en del af fællesskabet, og når livet er slut, bliver det igen til i efterlivet. Det er denne tryghed, der gives eller kan findes igennem den spirituelle selvrealisering, eller typisk og mest aktuelt lige nu, igennem massens enighed om den absolutte sandhed, som bl.a. folkekirken tilbyder.

MKB Hvorfor er du optaget af det religiøse?

AT Jeg er et menneske, og jeg søger. Det første, jeg mødte på mit livs pilgrimsrejse, var den afbillede myte i altermotiv. Det at tro på det åndelige igennem kunsten blev derfor den første sten for min praksis. Sidenhen har jeg ikke forladt kirken. Eller rettere, jeg blev kirken. Og så blev kirken til grotten. Og jeg selv blev også til grotten. Og senere blev grotten til templet. Og sådan er jeg en slags Dante, der i min kunst rejser igennem alle niveauer af det guddommelige.

MKB Hvordan kommer denne verdensforståelse til udtryk i din kunst?

AT Jeg manifesterer myter i mine værker, giver dem form, og jeg personificerer mig med myten for at forstå den. Metodisk tager jeg heltens karakteristika til mig og skaber igennem ham. Jeg bygger Noas ark og prædiker for fuglene i Assisi. Jeg er også et menneske. Ligesom alle andre har jeg også en kysset mund.

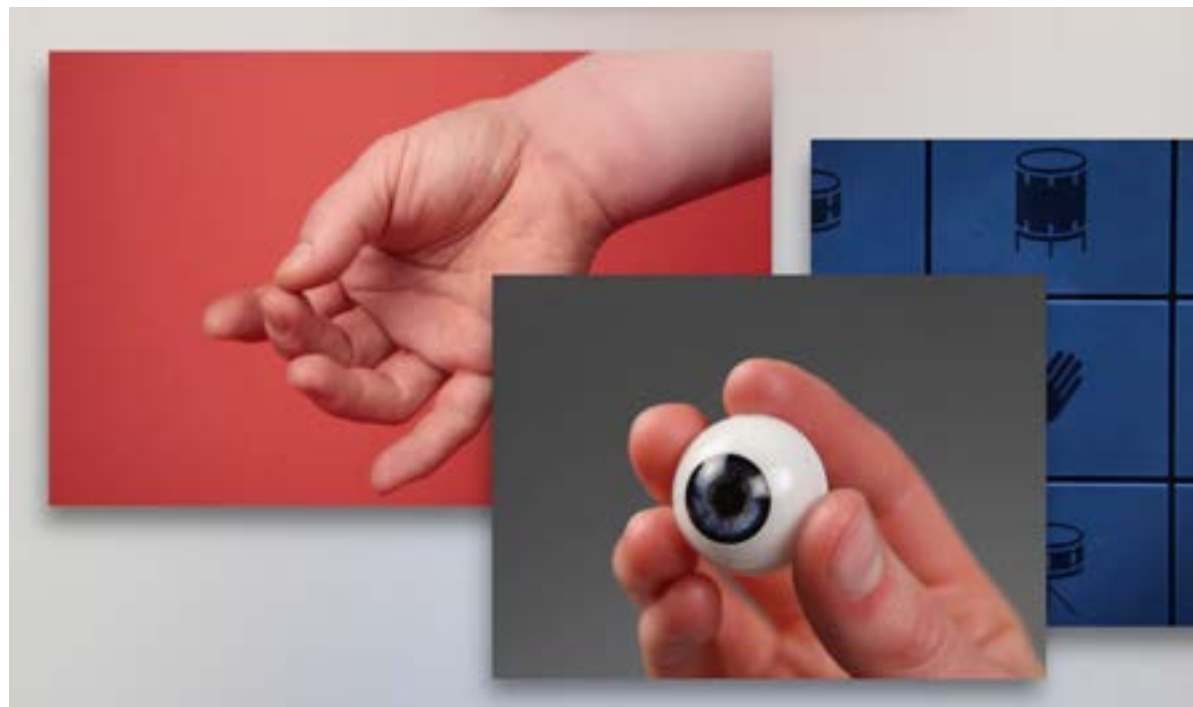




Alexander Toborg
Bocca Baciata LVI, 2014
Collection of Ariel and Nicolai Wallner

Alexander Toborg
Bocca Baciata LXII, 2014
Collection of Ariel and Nicolai Wallner





Amalie Smith
Eyes Touching, Fingers Seeing, 2015 (Still photo)
 Courtesy the artist

Vi lever i en tid med nye teknologier og midt i en global økologisk katastrofe, som gør, at vores gamle forestillinger om, at menneske og natur, ånd og krop, krop og teknologi er adskilte størrelser, sættes under pres, og vi har hårdt brug for at finde nye måder at forstå verden på.

Amalie Smith (f. 1985)

MKB Amalie, i 2015 dimitterede du som billedkunstner fra Det Kgl. Danske Kunstakademi. Seks år før det tog du afgang fra Forfatterskolen. Du har siden udgivet syv bøger og er både billedkunstner og forfatter. På udstillingen viser vi dit afgangsværk – en film med titlen *Eyes Touching, Fingers Seeing*, hvor tekst og billeder komplementerer hinanden. Kan du uddybe, hvad dette værk handler om?

AS *Eyes Touching, Fingers Seeing* er en essayistisk montage af billeder og speak, som reflekterer over, hvad touch-skærme er for en størrelse, og hvordan vi interagerer med dem. Det gør den ved at gå kunsthistorisk og fænomenologisk til værks samt ved at undersøge forholdet mellem syn og berøring helt tilbage til de første hulemalerier og frem til i dag, hvor vi lever i en visuelt domineret kultur med den underlæggende præmis, at vi skal sanse med øjnene, ikke hænderne.

MKB Hvorfor er du særligt optaget af forholdet mellem det, vi sanser og erkender, i en samtidig domineret af touch-teknologier?

AS Jeg tror grundlæggende på, at teknologier vil noget med os, at de ansporer os til at handle på bestemte måder, og da det gik op for mig, at touchskærme fylder rigtig meget, både i min egen og i andres verden, fik jeg lyst til at finde ud af mere om dem. Hvad gør de, som er anderledes i forhold til de digitale teknologier, vi allerede kender? Vi bruger dem mere "intuitivt", for selv små børn og endda katte kan bruge dem, men de er jo ikke naturskabte. Nogen har udviklet de bevægelser, man interagerer med, fx "pinch to

zoom", "swipe" og "scroll". Smartphones er gode til at browse i tekst og især billeder, som man så kan respondere på med hjerter og likes, mens de i mindre grad end den personlige computer gør os i stand til selv at producere et komplekst materiale, kode og omprogrammere. Kort sagt, gør de det mere oplagt at konsumere og reagere end at dechifrere og producere?

MKB Så i værket forsøger du at betone den ambivalens, som ligger implicit i vores brug af touch-teknologier?

AS Ja, jeg synes, det er vigtigt at stille spørgsmål til vores forbrug af touchskærme. Det er jo en forholdsvis ny teknologi, som vi bruger meget tid på. Nu ser jeg ikke på alle de sociale og psykologiske konsekvenser, som brugen af moderne touch-teknologier også indebærer. Jeg retter mit fokus mod det, der sker i vores konkrete sansning af dem, og sætter den sansning i relation til kunstfaglige størrelser som maleriets billedplan og skulpturens rum. Jeg stiller forskellige spørgsmål; fx om touchskærmene giver os følelsen af at træde ind i en anden verden, som i et maleri? Når vi nu bruger hånden og følesansen til at interagere med dem, kunne de så være et skridt på vej væk fra det visuelle dominans? Eller arbejder hånden her tværtimod på synets præmisser?

MKB Hvad mener du er kunstnerens væsentligste opgave i samfundet i dag?

AS Vi lever i en tid med nye teknologier og midt i en global økologisk katastrofe, som gør, at vores gamle forestillinger om, at menneske og natur, ånd og krop, krop og teknologi er adskilte størrelser, sættes under pres, og vi har hårdt brug for at finde nye måder at forstå verden på. Her placerer kunsten sig et spændende sted, fordi den arbejder på tværs af det skel, som man traditionelt har sat imellem "åndens" og "håndens" arbejde. Kunsten er en materiel tænkeform, idet kunstnere dels udøver en tænkning med materialerne og dels behandler tanker i sig selv som et materiale, og det giver nogle erfaringer, som man burde interessere sig for på mange flere niveauer af samfundet.

Christian Falsnaes (f. 1980)

MKB Christian, du arbejder med såkaldte ”performative installationer”, dvs. teknologiske installationer med et performativt indhold, der aktivt inddrager de besøgende, som kommer og går under en udstilling. *Justified Beliefs*, der kort fortalt indebærer et avanceret lydssystem, der transmitterer fem synkroniserede lydspor til fem trådløse hovedtelefoner i fem forskellige farver, er et godt eksempel på dette. To faste performere udfører instruktionerne og inddrager herigennem de besøgende aktivt. Fortæl, hvad ønsker du at opnå med en performativ installation som denne?

CF Det er måske mere præcist at sige, at jeg arbejder med den besøgende på udstillingen som materiale i mine værker. Det er netop ikke den tekniske del af værket, der er det centrale, men derimod de situationer, som det tekniske set-up muliggør. For mig består værket ikke af hovedtelefoner og lydfiler, men derimod af publikums handlinger. Hovedtelefonerne isolerer deltagerne fra den omkringliggende kontekst og skaber et intimt rum med andre spilleregler. Hermed kan man som besøgende træde ind og ud af en situation, der forandrer oplevelsen af at være på et museum eller en kunstmesse radikalt. Derudover er det sociale aspekt centralt. Situationerne i *Justified Beliefs* er bygget op omkring interaktion mellem de personer, der har hovedtelefoner på. Så snart man træder ind i værket, bliver man involveret i forskellige former for intim kontakt med andre. Det konstruerer et socialt rum, hvor de forhandlinger og afkodninger, der opstår imellem de personer, der indgår i værket, måske er dets mest interessante potentiale.

MKB *Justified Beliefs* og andre af dine performative installationer repræsenterer i mine øjne et helt nyt bud på performancekunstens kunnen, både fordi dine værker i modsætning til en klassisk performance strækker sig over lang tid og ikke tager sig ud som en enkeltstående begivenhed, som måske kun lever videre i form af en videoptagelse, men også fordi du som kunstner er fraværende. De besøgende tildeles altså rollen som værkets egentlige hovedaktører. Hvorfor er dette vigtigt for dig?

CF På den måde fungerer *Justified Beliefs* mere på udstillingsformatets præmisser end performances, der bliver opført på et bestemt tidspunkt og har en begyndelse og en slutning. Det er baseret på museumsgæsternes gennemgående fluktuation og er tidsmæssigt kun begrænset af museets åbningstider. Derfor er værket aldrig afsluttet, men består af den potentielt set uendelige række af situationer, der opstår, når det bliver betragtet. De besøgende er både performere og publikum på samme

tid, hvilket bringer mig til dit spørgsmål om deres rolle som værkets ”hovedaktører”. Udstillingsformatet reflekterer det i stigende grad individualiserede samfund, fordi et udstillingsbesøg er konstitueret af enkelte personer, der træffer individuelle valg om, hvad de kigger på, hvordan de bevæger sig, og hvor lang tid de bliver. Derfor giver det også mening for mig at give den besøgende en aktiv rolle som en integreret del af udstillingen. I stedet for at se mig eller en anden performer gå igennem en interessant proces, forsøger jeg at lade den besøgende selv gå igennem en interessant proces. I stedet for at se på et værk, der eksisterer uafhængigt af dig selv, ser du dig selv som det værk, der bliver betragtet, og derfor muliggør et værk som *Justified Beliefs* i bedste fald en analytisk selvrefleksion.

Siden 1960’erne har kunstnerens egen krop og identitet været det primære materiale i performancekunsten, og kunstneren har derigennem ageret som en slags surrogat for publikum. Jeg forsøger i stedet at gøre publikums krop og identitet til det primære materiale. Dermed kommer værket også altid til at have en direkte relation til hver enkelt besøgende, fordi det er deres kroppe, reaktioner og erfaringer, der udgør værket. Jeg forsøger at nedbryde afstanden mellem kunst og betragter ved at gøre den besøgende på udstillingen til en uadskillelig del af den kunst, der bliver udstillet.

MKB Hvad mener du er kunstnerens vigtigste rolle i samfundet i dag?

CF Jeg synes umiddelbart, at det er mere interessant at tænke over kunstens rolle i samfundet end kunstnerens. Jeg ser kunst som en integreret del af samfundet og en del af den måde, vi organiserer os på som mennesker. Derfor er der et stort potentiale i udstillingsformatet som kulturelt og socialt ritual, selvom potentialet efter min mening ofte ikke bliver realiseret, fordi besøgers rolle ikke bliver aktivt reflekteret. De fleste udstillingsfokus er på betydningen af de udstillede objekter i sig selv, mens jeg mener, at udstillingens fokus i stedet bør være på de erfaringer, som den muliggør. Jeg ved fra mit eget arbejde med at lave kunst, at de erfaringer, der er forbundet med den kunstneriske proces, har et performativt potentiale, så derfor forsøger jeg at inddrage publikum i udarbejdelsen af værkerne for at aktivere det potentiale hos dem. Netop den transformative erfaring konstituerer en stor del af kunstens sociale relevans. Samtidig tror jeg på, at kunst, netop fordi den udspiller sig i et socialt rum, kan skabe oplevelser af fællesskab. Der er også noget grundlæggende intimt ved kunstoplevelsen, som jeg mener kan styrke en form for sensibilisering, der, især i en tiltagende digitaliseret kultur, kan spille en vigtig rolle i samfundet.



Christian Falsnaes
Justified Beliefs, 2014
Courtesy the artist

Danh Võ (f. 1975)





Ebbe Stub Wittrup
Repetition of a Word Thirty-Three Times #1-33, 2016 (detail)
 Courtesy the artist and Martin Asbæk Gallery

Jeg vil altså gerne ruske lidt i os hver især, så vi bliver tvunget til at se på omgivelserne med nye øjne.

Ebbe Stub Wittrup (f. 1973)

MKB Ebbe, *Repetition of a Word Thirty-Three Times #1-33* er titlen på den fotoserie, du har med på udstillingen. Serien består af 33 fotografier ophængt i en diagonal. På hvert foto ses en græshoppe mellem høje strå på en eng i dagslys. De ser umiddelbart identiske ud, men ser man nærmere efter, varierer de. Kun motivet, lyset og vinklen er den samme. Kan du fortælle mere om værket?

ESW Ja, fotoserien udspringer af idéen om, hvordan man kan opleve et objekt, her en græshoppe, fra to forskellige vinkler, og i det her tilfælde har jeg altså taget afsæt i to afvigende læsninger af græshoppen. Den ene stammer fra Østens mytologiske fortællinger, hvor græshoppen beskrives som et lykkebringende dyr på grund af dets særlige fysiske egenskaber. En græshoppe kan jo kun springe fremad, aldrig til siden eller bagud. Dens progressive og fremadskridende bevægelsesmønster mimer på mange måder nutidens udviklingstrang og fokus på vækst. Og så ligner den desuden en trappe, som får mig til at tænke på den trappe, der stiger op mod himmeriget. Der er også noget bevidst idyllisk over billederne, som i billeder af en lysende sommereng i Sverige. Den anden læsning handler om græshoppens betydning i Bibelen. Her optræder græshoppen oftest som et skadedyr i forbindelse med kriser eller undergang som en af de syv plager og står altså for noget destruktivt og ulykkebringende i modsætning til Østens opfattelse af græshoppen som et lykkebringende dyr. Jeg har desuden talt og læst mig frem til, at græshoppen nævnes 33 gange i Bibelen. Hvert billede har derfor en titel, som refererer til de

steder i Bibelen, hvor græshopperne er nævnt, fx. 2. Mos 10,4, Dom 7,12, etc.

MKB Det er ikke første gang, du henter din inspiration i bibelske og mytiske fortællinger. Kan du fortælle, hvorfor disse fortællinger optager dig?

ESW De optager mig, fordi jeg interesserer mig for de forskellige måder, vi mennesker forstår og opfatter tings forskellige væsen på, både i kraft af den kontekst, tingene erfares i, men også på baggrund af den kultur, vi kommer fra. Jeg vil altså gerne ruske lidt i os hver især, så vi bliver tvunget til at se på omgivelserne med nye øjne. Mine værker handler derfor tit om perception og forskellige vinkler, der understøttes af forskelligt litterært materiale, enten af bibelske og mytologiske fortællinger, som det er tilfældet her, eller igennem optiske fænomener, der snyder vores sanser. Særligt spørgsmålet om, hvorvidt noget er en illusion – om det er virkeligt eller ikke virkeligt – er generelt noget, som optager mig meget.



Ebbe Stub Wittrup
Repetition of a Word Thirty-Three Times #1-33, 2016 (detail)
Courtesy the artist and Martin Asbæk Gallery

Ofte starter processen med et spørgsmål om "hvad nu, hvis..." Det er spørgsmål, der rejser tvivl om eksisterende magtstrukturer og fastlåste værdier, og hvor spørgsmålet i sig selv skaber værket.

Michael Elmgreen (f. 1961)

Ingar Dragset (f. 1969)

MKB Michael og Ingar, I har arbejdet sammen siden 1995 og har sidenhen opnået stor succes gennem jeres soloudstillinger og projekter på prestigefyldte institutioner og museer verden over. Kan I forklare, hvad der driver jer som kunstnere?

E&D Nysgerrighed mest af alt. Vi har lyst til at se de idéer, som opstår igennem vores endeløse samtaler med hinanden, virkeliggjorte og materialiserede. Ofte starter processen med et spørgsmål om "hvad nu, hvis..." Det er spørgsmål, der rejser tvivl om eksisterende magtstrukturer og fastlåste værdier, og hvor spørgsmålet i sig selv skaber værket.

MKB Kan I uddybe, hvilke idéer og intentioner, der udgør kernen i jeres kunstneriske virke?

E&D Vores lyst til at vise, at det faktisk er muligt at bryde med en hel del vanetænkning. Det behøver ikke engang at være så helvedes kompliceret, da der ofte findes ganske enkle alternativer til det bestående, hvis man blot tør vaske tavlen ren og begynde forfra.

MKB Guldsulpturen *He (Gold)* indgår i udstillingen på ARoS. Den er lånt fra Astrup Fearnley Museet i Oslo. Ligesom sølvversionen af samme værk, der står placeret på havnekajen ved Helsingør Havn, henviser skulpturen til *Den lille havfrue* af H.C. Andersen. Vi kender havfruen fra H.C. Andersens eventyr, hvor hun sidder spejdende ud mod horisonten i en dyb længsel efter

sin elskede, men i jeres værk har I erstattet hende med en ung mand. Hvorfor?

E&D Vi har i flere sammenhænge arbejdet med at give bud på andre maskuline identiteter end dem, man finder i en skulpturtradition, der har forherliget krigsherrer højt på hest og stolte arbejdere, hvis værd har været proportionalt med størrelsen af deres biceps. Manderollen har jo gudskelov ændret sig, men i den skulpturelle afbildning af hankønnet synes det at være gået lidt langsommere. For os kom det som et chok, at der overhovedet opstod nogen debat om vores "Han"-skulptur forud for dens indvielse. Debatten afspejlede, at mange danskere faktisk ikke er helt så frigjorte eller progressive i forhold til kønsroller, som vi troede.

MKB I forholder jer ofte kritisk til samfundets herskende diskurser og normer, særligt vedrørende køn og identitet. Hvordan vil I beskrive jeres egen samfundskritiske rolle?

E&D Vi betragter og snakker måske om tingene fra en lidt skæv vinkel. Vi er en del af kunstverdenen, men på nogen måder føler vi os også lidt udenfor, da vi egentlig kun havnede her ved en tilfældighed og ikke har nogen kunstakademisk baggrund. Vi anser ikke det at have indflydelse som noget attraktivt – det er meget bedre blot at fungere som inspirationskilde af og til.

MKB Hvad mener I, at kunsten kan byde ind med, som andre kritiske instanser i samfundet ikke kan?

E&D Kunsten er ikke afhængig af at være logisk eller komme med præcise svar på samme måde som i det politiske liv. Kunsten kan rejse spørgsmål på en friere måde og kan derfor forhåbentlig være med til at gøre os mindre frygtsomme.



Elmgreen & Dragset
He (Gold), 2012
Astrup Fearnley Collection, Oslo, Norway
Photo Anders Sune Berg



FOS (f. Thomas Poulsen, 1971)

MKB Thomas, du er kendt for at skabe kunst, der ofte betegnes som "socialt design". Fx skabte du i 1999 værket *OsloBar* på Israels Plads i København, som på én gang var en skulptur og en bar, der inviterede til, at forskellige sociale lag i samfundet kunne mødes. I 2006 stod du bag nyindretningen af Mændenes Hjem på Vesterbro i København sammen med kunstneren Kenneth Balfelt (f. 1966). Projekter som disse griber intervenserende ind i sociale miljøer, som for kunsten er uvante rammer. Fortæl, hvorfor er du optaget af socialt design?

FOS Socialt design, som jeg beskrev det i 90'erne, dækker over vores sociale sprog, tegn og relationer til objekter. Objekter er sprogproducerende. Men også design og arkitektur inddrages heri, elementer som jo er grundlæggende rammer for, hvordan vi forstår kunst i vores omgivelser, og det finder jeg stadig interessant. Her er kunsten en faktor, der er med til at begrebsliggøre vores omgivelser og forståelsen af den verden, vi lever i. I forhold til at bruge begrebet socialt design har ordene "social" og "design" gennemvædet vores samtid i en sådan grad, at begreberne i dag fremstår mere slørede, end de gjorde i slutningen af halvfemserne, da *OsloBar* blev til. Som jeg ser det, så er der en tæt forbindelse mellem socialitet, dvs. måden vi er sammen med andre mennesker på, og hvordan vores sociale identitet dannes i kraft af vores omgang med forskellige objekter og den arkitektur, vi lever iblandt. Dette sammenstød mellem det sociale og de ting eller arkitektoniske rammer, vi indgår i, interesserer mig stadig meget.

MKB Ud over socialt design arbejder du også med kunst, der bliver til i et krydsfelt mellem mode, møbeldesign og musik. Både det musiske element, men også din generelle interesse for design, kommer til udtryk i værket *Bells* (2017), som du har skabt specifikt til denne udstilling. Kan du fortælle mere om dette værk?

FOS *Bells* består af tre separate klokker, som er ophængt forskellige steder i udstillingen. De slår med 0,5 sekunders mellemrum hvert 15. minut og forstærker hinanden som en stafet, der løber gennem udstillingsrummet. Herved antyder det en mulig anden sammenhæng. Alle

vores sansninger sker jo i et mindre område af et bredere felt. Sådan er det med vores høresans, som registrerer lyde mellem ca. 20 til 20.000 hertz. Her bliver lyden hørt og sanset. Herinde i et lille felt ligger sproget, før lyden fordamper. Som lysbølger, der forsvinder fra øjet og bliver ultraviolette og bevæger sig videre ud i universets større spektrum og her indfælder sig. Det er denne forbundethed uden for vores sansning, som denne sag handler om.

MKB Ovenover indgangen til caféen på niveau 4 har vi installeret dit neonværk *Your Success is Your Amnesia*. Hvad vil du gerne fremhæve med dette værk?

FOS Amnesi, der betyder fortrængning, er det modsatte af hukommelse, og fortrængning er en naturlig del af menneskets natur. Amnesi er således en mulig nødvendighed for fremdrift, men også en tragisk genvej for et samfund. Det er altså den ambivalens, som knytter sig til menneskets evne til at fortrænge ting, som jeg med værket gerne vil betone.

MKB Her til slut vil jeg gerne spørge: Hvad mener du er kunstnerens vigtigste rolle i samfundet?

FOS Godt spørgsmål. Det kan nok deles i to; for én sag er, hvad kunstneren beskæftiger sig med og derved "mener" er vigtigt, men en anden side er, at samfundet har mulighed for at registrere det. I vores tid er der et absolut fravær af kunstnerisk engagement i den politiske debat. Oven i hatten oplever vi nu også en groft forvrængende beskrivelse af, hvad kunstens rolle bør bestå i, fra eksempelvis Dansk Folkepartis kulturordfører (red. Alex Ahrendtsen). Kunstens egen rolle er væsentlig, da den jo er en medproducerende del af et kritisk element, som er en del af livet for et demokrati. Vi ser jo en radikalisering i alle retninger fra klima til politiske idéer, hvor kampen virker som mere afgørende end at samle. En radikaliseret proces ligger i kunstens natur, for den forsøger jo hele tiden at radikaliserer sine egne ideer. Men et samfund skal kunne absorbere kunstens erfaring, særligt nu, hvor der bakses med at finde løsninger. Det er ironisk, hvis du spørger mig, for der foregår en identitetsjagt i vores samfund, og det er jo kulturen og kunsten, som har efterladt de spor af, hvordan vores samfund så ud tidligere og var organiseret gennem hulemalerierne, kirker og landkort. På den måde er kunst og kultur et identitetsskabende element. Spørgsmålet er, hvorledes samfundet kan finde en måde at se og lytte til kunsten eller kunstneren på, for der vil hele tiden blive produceret ny kunst, om det brede samfund vil det eller ej.



Vi er interesserede i at forbinde æstetik med politik og kommunikation, og vi har den samme glæde ved at få et værk til at fungere, både på et indholdsmæssigt og formelt plan.

Sofie Hesselholdt (f. 1974)

Vibeke Mejlvang (f. 1976)

MKB Sofie og Vibeke, I dimitterede fra Det Kgl. Danske Kunstakademi i 2006, men faktisk har I arbejdet sammen som kunstnerduo siden 1999. Hvad er fordelene ved at arbejde sammen?

H&M Vi har arbejdet sammen siden første år på Kunstakademiet. Vi er optagede af de samme emner, af verdens kompleksitet og selvmodsigelser. Vi er interesserede i at forbinde æstetik med politik og kommunikation, og vi har den samme glæde ved at få et værk til at fungere, både på et indholdsmæssigt og formelt plan. Gennem årene har vi udviklet en fælles intuition, et slags *vi*, som vi arbejder ud fra og ikke rigtig kan adskille fra os selv.

MKB I er særligt kendt for at skabe værker, der tager afsæt i begreber som køn, race og national identitet, og I går ofte kritisk til værks i forhold til den sociokulturelle, politiske og psykologiske virkelighed, der omgiver os. Kan I forklare, hvad det er, der driver jer som kunstnere?

H&M Gennem vores arbejde prøver vi at forstå den virkelighed, vi lever i, eller bare glimtvis at forstå et lille udsnit af den. Vi tror på, at kunstens rolle er en vigtig medspiller i samfundet, at der er en nødvendighed i dialogen og debatten. Kunsten kan bidrage til at nuancere og diskutere komplekse problemstillinger, både samtidige og historiske, og det er denne deltagelse i den offentlige debat, som driver os.

MKB Jeres flagserie *Native, Exotic, Normal / Circle of Flags* har fået en lidt atypisk placering,

da det er blevet hængt op på væggen på niveau 4 i nærheden af museets billetskranke. Hvad handler dette værk om?

H&M Værket består af en række af seks flagstænger med flag i forskellige hudfarvenuancer. Det er korsflag, men flagene er omvendte, så korset vender væk fra stangen. Det omvendte flag er et internationalt statement, som rummer mange betydninger. Det er en protest mod nationalisme, et opråb om humanisme; det er et symbol på en nødsituation, et problem, en konflikt eller en krig.

De seks hudfarver omfatter hele verdens befolkning og er således et udtryk for mangfoldighed. Og i forening med korsflaget, knyttes denne mangfoldighed sammen med det nationale.

MKB Jeres andet værk, *The Orient* (2016), er også et flagværk, men det hænger ovenover indgangen til selve udstillingen på niveau 1. Det mimer til dels ikonografien fra et IS-flag. Men i modsætning til det sort-hvide IS-flag har I valgt at skabe flaget i gyldne nuancer samt indsætte en arabisk indskrift, som betyder "I østen stiger solen op" med reference til den danske hymne fra 1837 af B. S. Ingemann. Hvad ønsker I at demonstrere med dette værk?

H&M *Orienten*, som værkets titel henviser til, er fra et vestligt synspunkt billedet på det eksotiske, eventyrlige og dragende Østen. Flagdesignet og de arabiske tegn i *The Orient* refererer til IS-flaget og peger på det politiserede Mellemøsten, vi kender fra nyhedsmediernes, og som kan fremstå som inkarnationen af vor tids trusler mod det vestlige samfund og demokrati. Værket rummer en flertydighed, hvor forskelligartede referencer til nogenlunde det samme geografiske landområde (*Orienten* og *Mellemøsten*) væves ind i hinanden. De arabiske skrifttegn kombineres med den romantiske, danske salme, som viser tilbage til et Danmark fra før disse truslers tid.



Hesselholdt & Mejlvang
The Orient (I Østen Stiger Solen Op), 2016
 Courtesy the artists
 Photo Morten Kamber Jacobsen

Hesselholdt & Mejlvang
Native, Exotic, Normal / State of Emergency, 2017
Courtesy the artists
Photo Anders Beier





Jakob Kolding (f. 1971)

MKB Du har gennem mange år arbejdet med collage, hvor du blander visuelle udtryk fra blandt andet kunst, arkitektur, litteratur, teater og musik. Ikke kun som klassisk papircollage, men også som store skulpture a la *Untitled (Check your Head)*. Kan du fortælle, hvad dette værk handler om?

JK *Untitled (Check your Head)* er en figur i legemsstørrelse, som en slags scenografisk element eller en collage i rum. Værket rummer en bevidst ambivalens. Figuren virker skrøbelig og konfronterende på én og samme tid. Har nogen har trukket huen ned over hovedet på hende, eller har hun selv forsøgt at skjule sin identitet, eller måske at skabe en ny identitet? Kontrasten mellem den traditionelt "feminine" spadseredragt og de "maskuline" handsker og huen, der skjuler ansigtet, bidrager til denne ambivalens. Titlen kan læses både bogstaveligt og symbolsk, og jeg er interesseret i den åbenhed, der kommer af, at der ikke er én måde at læse hverken værk eller titel på. Handler det om, hvilken hue man har på, eller hvad der er inde i hovedet, om en person der er underlagt andre, eller er det en form for aggression? Når den umiddelbare identitet, ansigtet, ikke kan aflæses, åbner det for en usikkerhed. Titlen er i øvrigt også en reference til Beastie Boys-albummet af samme navn, hvor en af dem har den samme hue på uden på coveret.

MKB Hvorfor collage?

JK En væsentlig interesse for mig i mit arbejde generelt er, hvordan betydning og identiteter dannes i relation til de fysiske såvel som de sociale rammer, vi indgår i. Grunden til, at jeg på forskellig vis bliver ved med at vende tilbage til collage som min metode, er, at collage netop understreger, hvordan betydning skabes af sammenhænge, af den specifikke kontekst, og ikke af nogen iboende essens. Det samme billedelement, som for eksempel en hue, kan have helt forskellig betydning, afhængigt af hvor den ses, af sammenhængen figuren som helhed ses i, hvem der ser den og så videre.

MKB Papircollagen *Ansiget* (2015) indgår også i udstillingen. Den består af to ansigter eller to skuespillere;

Emmanuelle Riva i sin rolle fra filmen *Hiroshima mon amour* og Roger Moore i rollen som James Bond. Hvorfor har du valgt at sammensætte disse to fiktive karakterer?

JK Som udgangspunkt var det faktisk ikke så vigtigt for mig, at det lige var de to skuespillere. Jeg var mere interesseret i idéen om ét ansigt, der helt tydeligt består af to dele. På en måde bliver det ene ansigt en maske, der ligger oven på det andet, men det flimrer frem og tilbage, og idet Roger Moore har solbriller på, er der flere lag af forklædning eller performance på spil. Er der tale om én, der prøver at skjule sig eller vise sig eller begge ting på samme tid? Helt enkelt, når James Bond tager et par cool solbriller på, prøver han så at skjule, hvem han er, eller vise hvem han er? Er det en mand eller en kvinde, vi ser, og er det i det hele taget vigtigt? I den forstand hænger værket tæt sammen med min interesse for det performative aspekt, altså ideen om, at vi konstant forhandler og skaber vores identitet, og værket fungerer parallelt med *Untitled (Check Your Head)*.

MKB Er du af den opfattelse, at virkeligheden således er fiktionsbåret, altså at fiktionen er et vilkår for os?

JK Jeg er af den opfattelse, at al betydning er konstrueret betydning. At den måde, vi oplever virkeligheden på, er afhængig af vores måde at se og forstå på. Derfor er det vigtigt at kigge på de selvopfattelser og agendaer, der ligger bag de betydninger, der hele tiden skabes.

MKB Eftersom drivkraften i din kunst synes at orientere sig mod emner i samfundet – om end det også er meget tydeligt, at du er drevet af en stor kærlighed til det visuelle – kunne jeg til sidst godt tænke mig at spørge, om det er vigtigt for dig, at kunsten rummer en samfundskritisk dimension?

JK Det er vigtigt for mig, at kunsten får en til at tænke over, hvordan man tænker. Det er vigtigt, at man vedblivende genovervejer, hvordan man oplever og forstår verden. Det behøver efter min mening ikke at tage afsæt i en specifik politisk agenda. Personligt synes jeg ikke, det er interessant, hvis kunst fortæller mig, hvad jeg skal tænke. Jeg synes, det er interessant, når jeg ser kunst, jeg ikke med det samme forstår, og kunst som får mig til at tænke over, hvordan jeg tænker, og hvorfor jeg tænker sådan. Som får mig til at tænke på måder, jeg ellers ikke havde forestillet mig.



Jakob Kolding
Ansigt / Face, 2015
Courtesy the artist and Galleri Nicolai Wallner



Jeannette Ehlers (f. 1973)

MKB Jeannette, din film *Black Bullets* (2012) indgår i udstillingen *Cool, Calm and Collected*. Den er filmet på Haiti på La Citadelle og er en hyldest til det haitianske folk og deres oprør under den haitianske revolution. Hvorfor blev du interesseret i oprøret på Haiti, og hvorfor er en film som denne interessant at vise i en dansk kontekst lige nu?

JE *Black Bullets* er først og fremmest en hyldest til Den Haitianske Revolution, men også til oprør mod det racistiske og dehumaniserende koloniale system, som stadig præger verden. Vi kæmper jo med de samme problemer som i 1791, da revolutionen begyndte. Konflikterne viser sig blot i lidt andre former i dag, men strukturerne er de samme. Mange af de udfordringer, vi står over for i dag, udspringer af kolonitiden. Det er bevægelser som Black Lives Matter et tydeligt eksempel på. Den Haitianske Revolution er desuden det vildeste opgør med det koloniale projekt, og det er første og eneste gang, at slavegjorte afrikanere har formået at besejre kolonimagten (i dette tilfælde Frankrig) og derefter etablere en selvstændig republik. Det er én af de største bedrifter i moderne historie, og selv vil jeg vil hævde, at den er på højde med Den Franske Revolution, som den i øvrigt også til dels var inspireret af. Men ligesom så megen anden sort kultur har Den Haitianske Revolution, som led i en helt bevidst strategi, slet ikke fået samme synlige plads i vestlig historieskrivning. Det er endnu én af utallige koloniale magtdemonstrationer, en ren og skær hvidvaskning af historien, hvis du spørger mig. På trods heraf, har Den Haitianske Revolution inspireret utroligt mange oprørs- og borgerrettighedsbevægelser igennem tiden, især i den caribiske og amerikanske region, men også på globalt plan, og så har den inspireret mig. I mit arbejde benytter jeg mig ofte af historisk materiale til at diskutere og reflektere over moderniteten og samtiden.

MKB Filmens æstetiske side står i stærk kontrast til fortællingen om de afrikanske slavegjortes blodige oprør og frihedskamp. Den er visuelt flot og udtryksfuld, men også lidt uhyggelig, ikke mindst på grund af værkets markante lydside med dundrende trommer, der forstærker den kampberedte stemning. Hvad er din holdning, kan kunst være æstetisk og kritisk samtidigt?

JE Sagtens! Hvorfor skulle man ikke kunne skabe noget visuelt smukt og samtidig have et kritisk budskab? Det er selvfølgelig en balancegang, men jeg mener helt klart godt, at man kan kombinere "smuk" æstetik og kritik. Der er ikke nogen opskrift på den slags. Kunst kan så meget, som andre felter ikke kan, og det er jo vores opgave som billedkunstnere at skærpe blikket, udfordre det visuelle sprog og skabe nye måder at udtrykke os på og italesætte forskellige problematikker. *Black Bullets* afspejler en mental tilstand; en tilstand af styrke, spiritualitet, magi og trance. Den Haitianske Revolution lod sig ikke gøre uden den stærke vodou-kultur (original haitiansk stavemåde), som var igangsat for oprøret, og som stadig dyrkes overalt på Haiti. Det aspekt har været en stor inspirationskilde for mig i skabelsen af denne video.

MKB Du arbejder ikke kun med film. Du er også performancekunstner, og din performance *Whip it Good* indgår i udstillingens tilhørende performanceprogram. Hvad går den ud på, og hvordan er den forbundet til din praksis i øvrigt?

JE *Whip It Good* reflekterer også over undertrykkelse og modstand, race og identitet, historie og samtid ligesom *Black Bullets*. Men gør det samtidig på en helt anden måde, eftersom det er en live performance, der i traditionel live-performance-stil involverer publikum. Selve performanceprogrammet består i, at jeg pisker et hvidt lærred med en pisk indsmurt i knust kul. Jeg inviterer herefter publikum til at deltage. Piskeren er én af de afstraffelsesmetoder, som blev benyttet til at undertrykke de slavegjorte i kolonitiden. Ved at bruge den reference med et twist, da det nu er mig, en sort kvinde, der står med piskeren, indbyder jeg til refleksion over magt- og tilhørsforhold, herunder historiske og nutidige positioner. Her piskes dog ikke på en menneskekrop, men i stedet et hvidt lærred, og på den måde skabes en kompleks figur af referencer samt et fælles "maleri", der på poetisk vis taler sit eget, tydelige sprog.



Jeannette Ehlers
Whip it Good, 2013
Courtesy the artist
Photo Kim Coleman



Jeannette Ehlers
Whip it Good, 2013
Courtesy the artist
Photo Kim Coleman



Jeg identificerer ikke mig selv som en politisk kunstner, men snarere som et politisk orienteret menneske, der laver kunst.

Jens Haaning (f. 1965)

MKB I januar 2003 fik du et vejskilt sat op i Holland med påskriften *Afghanistan 5012 km*. Skiltet viser afstanden fra den hollandske by Utrecht til Afghanistan. Skiltet står der faktisk stadig den dag i dag og har skabt stor opmærksomhed – i en sådan grad, at det er blevet stjålet flere gange. Fortæl, hvad var dine tanker og intentioner bag skabelsen af dette værk?

JH Det, at vejskilte med iøjefaldende eller eksotiske tekster bliver stjålet, er meget almindeligt, men ja, *Afghanistan 5012 km* har vist været stjålet to eller tre gange, inden de hollandske vejmyndigheder fandt ud af at svejse boltene, som skiltet er fastgjort med. Tilbage i 2003, da jeg lavede værket, var både Danmark og Holland lige gået ind i Afghanistan-krigen, hvilket jeg var meget optaget af.

MKB Værket er jo af ældre dato, men ikke desto mindre højtaktuelt, da krigen i Afghanistan jo stadig eksisterer. Tror du, det kan rykke noget rent politisk?

JH Jeg tror helt grundlæggende ikke, at kunst er et særligt godt redskab til at påvirke noget politisk. Vejskiltet er i virkeligheden tænkt som et mindesmærke over Hollands deltagelse i Afghanistan-krigen og lavet ud fra tanken om, at det i hvert fald ikke kan skade noget, hvis der er forbipasserende, der kommer til at reflektere over implikationerne af relationen mellem den vestlige verden og Afghanistan – både i dag, hvor krigen stadig foregår, og om 30 år, når relationen forhåbentlig er kølet lidt mere ned.

MKB Som kunstner er du kendt for at sætte samfundsaktuelle emner på spidsen. Ofte griber dine værker forstyrrende ind i byrummet eller i andre af hverdagens konventionelle rammer. Du holder dig ikke tilbage og går altid kritisk og intervenserende til værks. Hvad kan den politiske og socialt intervenserende conceptkunst, som andre former for kunst ikke kan? Eller hvorfor er dette kunstgreb vigtigt for dig?

JH Jeg syntes, at du giver mig lidt for meget kredit ved at sige, at jeg sætter tingene på spidsen. Som jeg ser det, var det Anders Fogh Rasmussen og det danske Folketing, der satte tingene på spidsen ved at beslutte, at vi som nation skulle deltage i besættelsen af Afghanistan og den aktive destruktion af landet og dets befolkning. Jeg identificerer ikke mig selv som en politisk kunstner, men snarere som et politisk orienteret menneske, der laver kunst.

MKB Hvad mener du er kunstnerens vigtigste rolle i samfundet?

JH For mig, som samtidskunstner, ser jeg det som min opgave at være kunstner og på ingen måde forsøge at løse de problemer, som alle mulige andre rådne sektorer af samfundet akkumulerer. – Eller, jeg mener, det vigtigste vi kunstnere bør gøre, er frit at udtrykke et hvilket som helst indfald, det være sig banalt, konstruktivt, kritisk eller naivt.

En dag uden latter er en spildt dag. Jeg mener, at hvis et kunstværk kan give et smil på læben og løfte humøret, har det gjort livet lidt bedre – i hvert fald i et kort øjeblik.

Jeppe Hein (f. 1974)

MKB Dine værker er ofte interaktive og appellerer til, at vi oplever dem med sanserne og kroppen. Det gælder bl.a. værket *Rotating Mirror Object II* (2013), som er med på udstillingen. Kan du fortælle mere om dette værk?

JH Javist! *Rotating Mirror Object II* er monteret på væggen og drejer sig langsomt om en central akse. Derved kaster det lys ud på de omkringliggende vægge, afhængigt af de aktuelle lysforhold. Med hver ny bevægelse spejler de blanke flader forskellige dele af loftet, gulvet og væggen. Derved skaber genstanden en fragmenteret oplevelse af rummet, som om det hele tiden omskabes af de evigt skiftende kombinationer af spejlinger. Den abstrakte sammenstilling af linjer, farver og former kan minde om det at se gennem et kalejdoskop. Kunstværket manipulerer helt bogstaveligt beskuerens blik. Man plejer at se kunstværker, der er statiske og fastgjort på væggen, så beskueren let kan studere deres overflade, men her fragmenteres både beskuerens oplevelse og udstillingsrummet hele tiden: Alt splittes ad og samler sig selv igen i forskellige kombinationer.

MKB Hvad driver dig som kunstner?

JH Den kreative energi, der ligger i at være kunstner, er en kilde til stor glæde. At se hvordan folk reagerer på og interagerer med mine værker, at kunne fascinere dem og engang imellem endda gøre dem glade – det gør også mig meget glad.

MKB Tit tilføjer du et element af overraskelse og leg, der bryder med vores vante forestillinger om rummet eller værkets funktion. Hvorfor er dette vigtigt for dig?

JH Jeg kan godt lide at fascinere mine beskuerere og få dem til at smile, men selv om jeg altid er glad, når mine værker morer publikum, er mit hovedformål ikke blot at underholde folk. Mine underliggende tanker bygger altid på nogle alvorlige principper. Men leg og direkte deltagelse gør kunsten mere tilgængelig for folk – især for dem, der ikke normalt kommer i kontakt med kunsten. Kunst kan have en stor tiltrækning på folk; den kan skabe glade øjeblikke, afslappende stunder og nye muligheder for at interagere med andre mennesker. Kunst får folk til at grine, og livet er nemmere, når man smiler til det. Som Charlie Chaplin sagde: En dag uden latter er en spildt dag. Jeg mener, at hvis et kunstværk kan give et smil på læben og løfte humøret, har det gjort livet lidt bedre – i hvert fald i et kort øjeblik.

MKB Værket *Blue Mirror Balloon (light)* af glasfiberarmeret plast er også med på udstillingen. Det er en del af en helt ny serie af balloner, som du har fået produceret i forskellige farver. Ballonen leder som genstand tankerne hen på forlystelsesparker og lignende steder, hvor underholdning, leg og konsum er omdrejningspunktet. Kan du fortælle om værket og forklare, hvordan det som kunstværk adskiller sig fra mødet med en almindelig ballon?

JH Den nye serie består af en række forskellige spejlballoner i forskellige farvenuancer, nemlig de farver, der knytter sig til de syv chakraer: energicentre, der ligger op langs kroppens midterakse. Det er meningen, at ballonerne skal hænge ned fra loftet over folks hoveder, hvor de så diskret vil bevæge sig i takt med luftens bevægelser. Ballonernes facon og spejlblanke overflade skaber en form for forvredet billede af rummet omkring dem, ligesom det såkaldte fiskeøje-perspektiv. Det virker, som om loftet er det eneste, der forhindrer ballonerne i at svæve helt op i himmelen og udvide deres spejling i det uendelige. Meningen med ballonerne er, at de skal få folk til at kigge sig omkring, få kontakt med hinanden og blive opmærksomme på deres omgivelser. Ideelt set vil de få et glimt i øjet, smile til hinanden – og måske drømme lidt om, hvor rart det ville være at flyve bort fra det hele.



Jeppe Hein
Rotating Mirror Object II, 2013
Courtesy the artist and Galleri Nicolai Wallner
Photo Anders Sune Berg



Jesper Just (f. 1974)

MKB Jesper, på udstillingen kan man opleve en single-screen version af dit ellers femdelte videoværk *Intercourses*, som du oprindeligt skabte til Venedig Biennalen i 2013. Filmen udspiller sig i en kinesisk replika-by, der udgør dele af Frankrigs hovedstad, Paris. Vi ser de brede boulevarder, de ornamenterede smedjærnsaltaner og Eiffeltårnet, men også gadeskilte med kinesiske skrifttegn og andre genstande fra den kinesiske kultur viser sig blandt de parisiske ikoner. Fortæl, hvad inspirerede dig til at lave denne film?

JJ Når jeg skaber en film beslutter jeg mig først for et sted. Dernæst begynder jeg at tænke i hvilken karakter det kunne være interessant at spejle i netop denne location. Jeg bruger omgivelserne til at beskrive det indre i karaktererne. Da jeg blev opfordret til at skabe et nyt værk til Venedig Biennalen begyndte jeg at undersøge fænomenet replika-byer, altså steder som postulerer at være noget, de ikke er. Der findes en del kunstige byer i de arabiske lande, især i emiraterne, men også i Asien og i Kina specielt findes der flere hundrede replika-byer, som kopierer vestlige byer. Stik modsat hvad man skulle tro, er disse ikke en hyldest til vestlig arkitektur, men ren boligspekulation og det gælder også forstadsbyen Tianducheng – en replika-by af Paris, som ligger ca. to timer nord for Shanghai i Kina – og som jeg i min søgen fandt frem til. Filmæstetisk lod jeg mig inspirere af den franske *nouvelle vague* filminstruktør Francois Truffauts sanselige billeder og langsomme kameraføring.

MKB De tre skuespillere, som indgår i filmen, er fransktalende og af afrikansk oprindelse. De fremstår søgende og rodløse i den menneskeforladte pastiche af Paris. Hvorfor er dette transnationale mix vigtigt for dig?

JJ Jeg tilstræber altid at holde tolkninger og udtryk mangetydige i mine film. Samtidig ønskede jeg at arbejde med og ikke imod stedet og valgte derfor at anvende fransktalende skuespillere af afrikansk oprindelse for at tilføje værket et element af flertydighed. Den kunstige arkitektur skulle forbinde de tre mænd og jeg ønskede, at byen skulle fungere som en mediator for menneskelig og social kontakt. Det fik mig til at tænke på et fænomen,

som jeg har været fascineret af, siden jeg var barn. Det kaldes ”den døde mur” og refererer til en byggetradition, hvor håndværkerne tager hævn over deres bygherre, hvis de er blevet behandlet dårligt gennem byggeprocessen. Murerne efterlader således en hilsen i væggen i form af en indbygget flaske med en åben munding i niveau med facaden. Når vinden rammer i en særlig retning vil flasken begynde at hyle som om, at huset spørger. Lydsiden af hylende flasker i *Intercourses* er nærmest som et orgel af lyd. De tre mænd i filmen opnår ikke fysisk kontakt, men finder sammen på tværs af væggene ved at lytte til den hylende lyd.

MKB Ofte udfordrer du de klassiske filmklichéer og fiktionbårne stereotyper ved at benytte dig af dekonstruerende greb. Hvorfor?

JJ En mainstreamfilm starter med tvivlen, men som handlingen skrider frem, bliver du mere og mere sikker på strukturen i fortællingen, og hvem du skal have sympati for. Det som kunstfilmen derimod kan, det er at gøre det modsatte. Den kan indlede med det, der virker genkendeligt men ende med tvivlen, så man er mere fortvivlet, end da man gik i gang. Man er måske rådvild, irriteret, frustreret eller provokeret. Og det er i orden at sidde tilbage med de følelser, når det handler om kunst. Jeg oplever det som en styrke i en samtid som vores, hvor den overfladiske underholdningsindustri dominerer. Jeg bruger klicheerne til at etablere en forventning. Når man tror, at nu har man greb om moralen eller fortællingen, så bryder jeg forventningen med en ny kliche, eller med en ny forventning, som så igen brydes med den næste osv. Jeg anvender derfor i mange af mine film elementer fra populærkulturens film i håb om, at man begynder at tænke over, hvad det er, man ser i stedet for bare at sidde og drømme sig væk ind i en fiktiv filmisk verden.

MKB Hvad anser du som samtidskunstens vigtigste opgave i dag?

JJ Godt spørgsmål. Som kunstner mener jeg, at det altid er vigtigt, at sætte spørgsmålstejn ved de ting og repræsentationer, vi mennesker omgiver os med. Det er et grundlæggende spørgsmål, der går igen i alle mine film, også i *Intercourses*, og jeg ser det klart som en af kunstnerens vigtigste opgaver at stille sig spørgende overfor omgivelsernes eksisterende repræsentationer.



Jette Hye Jin Mortensen (f. 1980)

MKB Til udstillingen har du skabt et helt nyt værk. Hvad handler det om?

JHJM Det handler om at se en vej ud af kollektive traumatiske hændelser. Og om at hele sår, der går generationer tilbage, ved at genfinde balancen imellem de grundlæggende elementer, som vores fysiske organisme og mentale energier består af. Jeg føler, at denne øvelse er af stor vigtighed netop i dag, hvor den fælles hukommelse om vores (traumatiske) erfaringer med krig og konflikt er ved at blive glemt, og hvor nye krige startes lige så hurtigt som regeringer og præsidenter skifter plads. Selvom vores begrænsede menneskelige bevidsthed ikke husker, så husker kroppen – og måske også andre dele af os. I buddhismen taler man om, at vi har karma. At forskellige kræfter arbejder i os og trækker os i bestemte retninger, hvis vi ikke er *mindful*. Værket handler også om, at forståelsen af verden kan ses igennem mange forskellige kikkerter. De klassiske græske inddelinger af verden i fire elementer – vind, jord, ild og vand, med tilføjelsen af æter af Aristoteles – lagde grunden for middelalderens videnskabelige revolution og er i tråd med, hvordan man tænker i Vesten i dag: materialerne og kroppen som tilstedeværende i ét jordisk liv, i én fysisk form. I den indiske ayurveda-tankegang har man fem elementer: vind, jord, ild, vand og rum, som også anses som elementer i kroppen, kosten, årstiden og tænkningen. De kan henholdsvis skabe balancer og ubalancer, sideløbende med idéen om reinkarnation og en tilbagevenden til materialernes grundform. I kinesisk filosofi er der også fem elementer: luft, jord, ild, vand, træ og metal. Men i kinesisk filosofi agerer elementerne medium for oplevelsen af sanserne. Elementerne er en beholder for metamorfose, altså skiftende former for væren. Den fysiske manifestation er ikke mere virkelig end sanserne. Sindets oplevelser sidestilles altså med den fysiske verden. I værket har jeg opstillet forskellige elementer som sten, glas, ild, metal, rum og luft i varierende stadier til at interagere med menneskekroppens skala og loven om gravitation. Øverst hænger en amerikansk faldskærm af silke fra Anden Verdenskrig (1942). I starten af krigen blev faldskærmene lavet af silke, men da forbindelserne til Japan blev anstrengte, løb de tør og måtte udvikle nye materialer. Faldskærmen beskytter kroppen, men som del af faldskærmstropper kan den stå for både befrielse eller invasion; ligesom USA's skiftende roller i verdenssamfundet. Jagten på værdier og råstoffer går længere tilbage end kolonitiden, og i et tværsnit af menneskets historie kan verdens krige, som faldskærmen refererer til, opleves som en svimlende, aggressiv ild, der ude af kontrol løber igennem vores DNA.

MKB Du er født i Sydkorea, men blev adopteret og kom til Danmark i 1982, og emnerne identitet, arv og miljø står ofte centralt i dine værker. Hvorfor er disse emner vigtige for dig?

JHJM Jeg mærkede tidligt, at min oplevelse ikke stemte overens med fortællingen om, at jeg nærmest var blevet reddet til et meget bedre liv i Vesten. Men det at være kritisk over for transnational adoption var og er stadig tabubelagt. Det skulle være en fortælling om glæden ved, at man kan få et barn fra den anden side af jorden. Men jeg havde mistet min kultur, mit sprog og forbindelsen til min familie og min kulturhistorie. Jeg var dybt plaget af angst og rodløshed, og jeg er ikke alene om det. Når der ikke er plads til dig i en kultur, må du enten lægge dig ned eller kæmpe for at få plads. Så det blev centralt for mit liv i mange år at beskæftige mig med kritik, sprog- og billeddannelse fra andre perspektiver end det dominerende. Jeg opdagede så ved et tilfælde epigenetikken, da jeg researchede på mavebakterier og opvækstmiljø. Epigenetik handler om, hvordan miljøet påvirker arvemassen ved, at der "tændes" eller "slukkes" for forskellige gener, og det får betydning for, hvordan vores arvelige egenskaber (DNA) kommer til udtryk. Betydningsfulde studier, bl.a. Överkalix-studiet over mange generationer i Sverige, studier af Holocaust-overleveres efterkommere og børn af gravide fra 9/11-angrebet viser, at effekter af traumer kan skabe varige ændringer i den måde, generne udtrykkes på. Det kan udtrykke sig som fx posttraumatisk stress, der kan påvises biokemisk i spyttet, såvel som angst for specifikke ting, som efterkommerne ikke direkte har oplevet selv. I et forsøg på Emory University blev mus gjort bange for duften af kirsebærblomster og fik siden afkom, som de ikke var i kontakt med. Det overraskende resultat var, at ungerne også blev bange for kirsebærblomster uden nogen form for social læring. Det giver et markant anderledes indblik i, hvem vi er, og hvordan vi er formet af tusindvis af år med krig, hungersnød og ren og skær overlevelse. Lige pludselig bliver det ikke fjært og uvæsentligt, at vores bedsteforældre fx var en del af Anden Verdenskrig og Korea-krigen.

MKB Hvad driver dig som kunstner?

JHJM Jeg prøver grundlæggende at forstå relationer igennem min kunst. At skabe forbindelser imellem det komplekse aspekt, at vi både eksisterer igennem vores egne øjne, i andres bevidstheder og i fælles fortællinger på én og samme tid.

Jette Hye Jin Mortensen
We forget and we die all over again, 2017 (detail)
Courtesy the artist
Photo Timme Hovind





Jeg synes generelt, at følelser er en slags gave, og jeg er meget for glad for følelserne. Det virkelige og samtidige, aktuelle, hvad enten det er kritisk eller ukritisk, er oftest meget smukt og udtrykker en tilstand af nærvær.

John Kørner (f. 1967)

MKB John, du er kendt for at rejse spørgsmål vedrørende aktuelle samfundsproblematikker i dine værker, store som små, om krig, prostitution og naturkatastrofer, men også om problemer, der knytter sig til det moderne menneskes daglige udfordringer og følelser. Hvorfor er dette vigtigt for dig?

JK Det er en praksis, som først skal forsøge at udfordre det samtidige og moderne maleri og dets historie på en ambitiøs måde. Dernæst er min tilgang til det maleriske stadigvæk et forsøg på dialog og kommunikation hen over samtidige relationer, til et samfund af mennesker, hvor vi alle deler skæbne. Den fælles skæbne og det kollektive moment i vores sociale omgang sætter jeg højt.

MKB Dit maleri *Running Towards the Sun* (2017) indgår i udstillingen. Det forestiller to mennesker, som løber i solens retning. Hvad handler dette værk om?

JK Det er helt nyt og samtidig mit seneste maleri. Den gule farve har jeg tidligere været meget optaget af, og i forbindelse med min udstilling på Charlottenborg i København i sommeren 2017 valgte jeg at forsøge at etablere en gul installation som en psykedelisk tilstand. En meget farvemættet tilstand af drømmende og psykedeliske situationer, hvor flere gule værker sat sammen havde til formål at finde et fælles leje uden for det samtidige. En mental atmosfære var målet. Bevægelsen, som de to karakterer har i maleriet, er meget vigtig, idet de forcerer flere rum samtidigt uden den store ændring.

MKB Ja, den gule farve i maleriet nærmest opløser de to figurer. Hvorfor har denne farve haft så stor betydning for dig generelt set?

JK Den gule farve er unik på grund af sin meget lidt dækkende effekt, og som monokrom fungerer den meget sart og stærkt vedkommende på samme tid. Den er nærmest syg i store mængder. På samme vis er den nærmest umenneskelig og fremmed for os, som en dækkende og omsluttende abstraktion.

MKB Dine værker udtrykker æstetisk skønhed, men også en interesse for samfundsaktuelle og sociale udfordringer. Hvad er din holdning, kan kunst være æstetisk og kritisk på én og samme gang?

JK Det æstetiske er ekstremt forførende, men bevidstheden og følelsen derom kommer tit sent. Jeg synes generelt, at følelser er en slags gave, og jeg er meget for glad for følelserne. Det virkelige og samtidige, aktuelle, hvad enten det er kritisk eller ukritisk, er oftest meget smukt og udtrykker en tilstand af nærvær.

MKB Hvad ser du som kunstnerens væsentligste opgave i nutidens samfund?

JK Nærvær. Vær der for alle de andre. Vær til stede i værkerne, også for fremtiden.



Selve skyggetemaet er en grundlæggende del af min arbejdsproces, jeg vil gå så vidt som at kalde det et af mine livstemaer. Vores potentiale og muligheder finder vi ved at belyse vores skygger, både som individ og også som generationer og som samfund.

Kirstine Roepstorff (f. 1972)

MKB Kirstine, du tog afgang fra Det Kgl. Danske Kunstakademi i 2001 og har sidenhen haft stor succes, både herhjemme og internationalt. Fortæl, hvad driver dig som kunstner?

KR Trykket af, hvad der higer efter form.

MKB På udstillingen *Cool, Calm and Collected* er tre af dine værker med. To af dem, *East* og *South*, vidner om din særlige interesse for store collager, ofte med en overraskende materiale-sammensætning, hvor du sammensætter alt lige fra pailletter, plastic og papir til stof. Kan du fortælle mere om disse værker?

KR *East* og *South* er fra min sidste udstilling hos Christina Wilson i 2009. Udstillingen hed *Rainbows* og handlede om tilstedeværelse, nærvær og det at mestre en handling med en sådan koncentration, at krop, bevidsthed og handling opløses og bliver til en og samme, at dualiteten mellem individ og omgivelser ophører med at eksistere. Om det så blot er for et kort øjeblik. Øjeblikket for ren væren.

MKB I mine øjne blander du ofte visuelt appellerende koder med et samfundskritisk indhold. Hvorfor er denne sammenblanding vigtig for dig?

KR Faktisk ser jeg ikke mig selv som direkte samfundskritisk. I hvert fald ikke længere. Men æstetikken bruger jeg som et håndtag til at åbne døren til de mere subtile og immaterielle dele af det, der bevæger os. Dette rummer også det ovenstående, men er ikke det primære. Vores udgangspunkt for væren er æstetisk. Vi er først og fremmest sansende væsner.

MKB Skulptur-mobilen *Yellow Dragon of the Center* er i modsætning til collagerne et værk, der vidner om, at du i de senere år har rykket dig i en mere abstrakt retning. Kan du fortælle yderligere om dette værk?

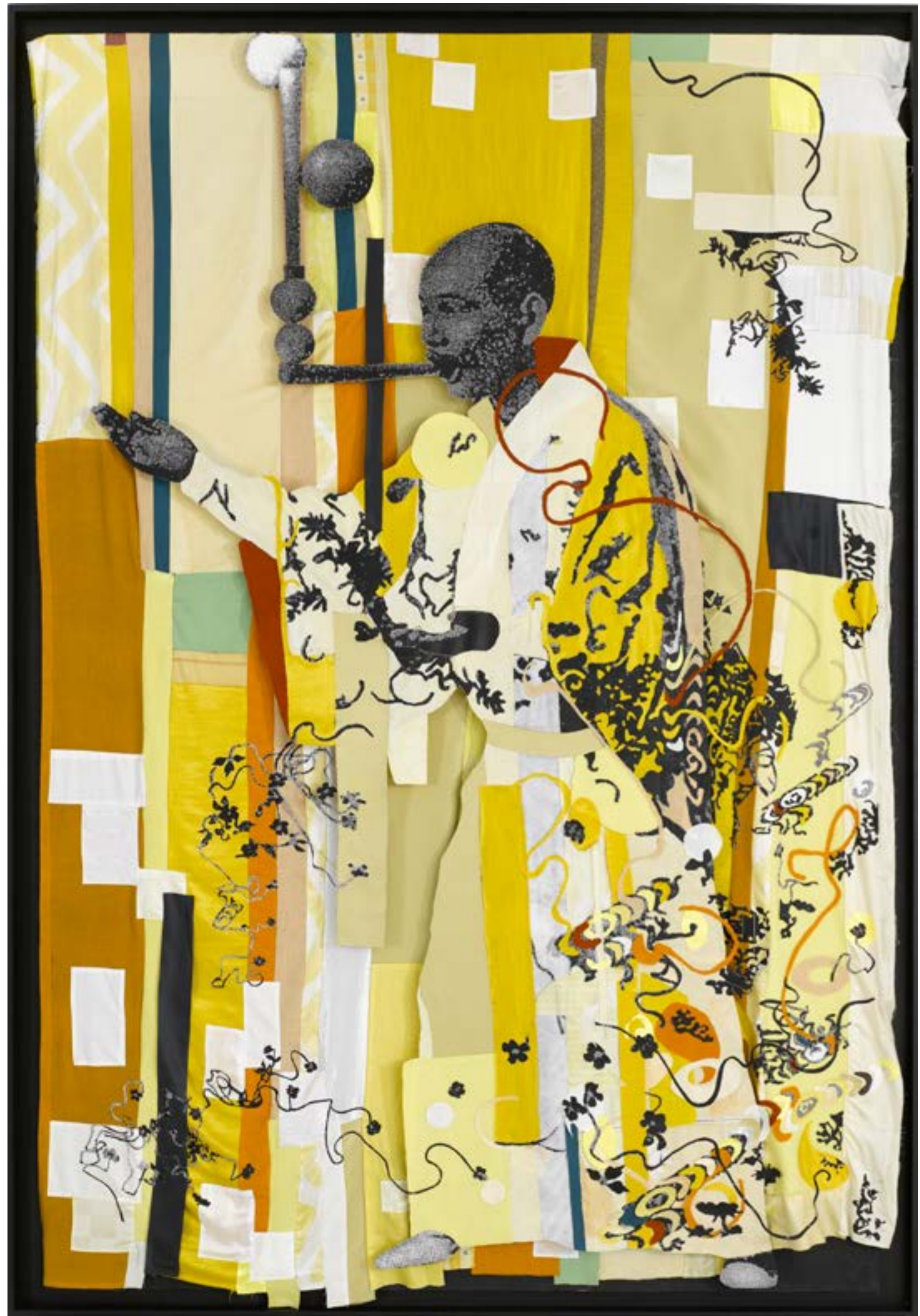
KR *Yellow Dragon of the Center* er en skyggelampe. Selve skyggetemaet er en grundlæggende del af min arbejdsproces, jeg vil gå så vidt som at kalde det et af mine livstemaer. Vores potentiale og muligheder finder vi ved at belyse vores skygger, både som individ og også som generationer og som samfund.

Kirstine Roepstorff
Yellow Dragon of The Center, 2013
Courtesy the artist
Photo Jens Ziehe

Kirstine Roepstorff (s. 90)
East, 2009
Courtesy the artist
Photo Anders Sune Berg

Kirstine Roepstorff (s. 91)
South, 2009
Courtesy the artist
Photo Anders Sune Berg





Jeg er optaget af, hvordan kroppen op igennem historien er blevet brugt som magtsymbol og meningsbærer.

Lea Guldditte Hestelund (f. 1983)

MKB Lea, du dimitterede fra Det Kgl. Danske Kunstakademi i 2015 og repræsenterer derfor en ny generation af danske kunstnere. Kan du sige lidt om, hvad der kendetegner dig og din kunst?

LGH Jeg arbejder ofte i marmor, hvilket nok er kendetegnende for min praksis. Men jeg prøver også hele tiden at udfordre materialet og dets historie, fx ved at mikse det med andre materialer som silikone eller ved at spraymale det; gøre det til mit eget. Herudover arbejder jeg også med kroppen som skulpturelt materiale, sådan helt 1:1, som det var tilfældet med mit afgangsprøveprojekt, hvor kroppen indgik som skulptur, og hvor jeg styrketrænede intenst for at komme til at se ud som Diskoskasteren.

MKB Det er rigtigt, dine marmorværker er ofte kombineret med materialer, som man normalt finder i andre miljøer, fx i fitnesskulturen. I det hele taget synes du meget bevidst om kroppen som et diskursivt symbol på magt og status. Hvorfor er du optaget af kroppen som emne?

LGH Jeg er optaget af, hvordan kroppen op igennem historien er blevet brugt som magtsymbol og meningsbærer. I dag, når kroppens traditionelle begrænsninger med ny teknologisk viden ekspanderes, bliver der skabt et rum for nye subjektiver og nye kropstyper, som måske kan udfordre nutidens politiske landskab – og måske, i bedste fald, vende et eksisterende hierarki på hovedet.

MKB Til udstillingen har du skabt to nye marmorværker: *Pulling is the object of stretching* og *Rachel*. Førstnævnte er placeret på en orange måtte og er monteret til væggen via et sort gum-mibånd. *Rachel* er placeret på en hynde i et ventetområde uden for udstillingssalen. Den er lavet af hvid marmor kombineret med blå spraymaling i bunden. Kan du forklare, hvad disse to værker handler om – og hvordan de kobler sig til det, du interesserer dig for lige nu?

LGH *Pulling is the object of stretching* er en abstraktion over en krop i transition, måske i en forvrænget tilstand eller udsat position. Men hvor kroppen er på vej hen, står hen i det uvisse. Der ligger desuden en Bikram-yoga-reference i titlen, som er en googlesøgning værd. I *Blade Runner* er *Rachael* en robotkopi som ikke ved, at hun ikke er et menneske, og jeg kunne godt tænke mig, at skulpturen *Rachel* har en lignende selvopfattelse. Hun ved ikke rigtigt, at hun er en skulptur. Jeg vil gerne have, at min *Rachel* sidder der i ventetområdet på ARoS og udtrykker noget helt andet end en vanlig skulptur. Igennem sin placering og velmenende fremtoning indbyder *Rachel* også beskueren til at sætte sig ned ved siden af hende.

MKB Her til slut, kan du forklare, hvordan du indskriver dig i din egen tid og det samfund, du oplever at være en del af?

LGH Det er et svært spørgsmål. Men ofte er mine værker en reaktion på nogle aktuelle problemstillinger eller tendenser i vores samfund, som jeg møder igen og igen – i dagblade og bøger, men også på de sociale medier, på Instagram o.l. Denne tilgang til information, som er ret antihierarkisk, tror jeg i det hele taget er ret kendetegnende for mig og flere i min generation.

Jeg vil gerne rode lidt rundt i ursuppen og se, hvad der gemmer sig dernede, og i de skøre, skæve videnskaber finder man ofte materiale, der sætter én på en udflugt ud i noget uvist og ukendt.

Lea Porsager (f. 1981)

MKB Lea, dit bidrag til udstillingen *Cool, Calm and Collected* er en ny version af et tidligere værk med titlen *Celestial Body – Disrupted Nerve Fluid and Crossed Shock Waves*. Hoveddelen af værket består af massive elementstøtter udspændt fra den ene ende af rummet til den anden. De store elementer blokerer vejen, gennemtrænger en væg og skaber et horisontalt kryds i midten af galleriet. Fortæl, hvad handler dette værk om?

LP Jeg har ofte omtalt dette værk som et paranoidt værk. For det første på grund af værkets to tekster og deres ordlyd. For det andet på grund af brugen af elementstøtterne, der mister deres oprindelige funktion ved at blive brugt vandret. Teksten opridser et slags plot, hvor det fremgår, at der er blevet sendt en ”ting” afsted fra radar- eller satellitstationen Salsat på Svalbard nær Nordpolen. Denne ”ting” har været udsat for kosmisk stråling fra solen og er blevet lagt i et soveværelse. Der er der blevet lavet forsøg med ”tingen” i et desperat håb om, at ”tingen” vil gøre det muligt at foretage et kosmisk trip. Der er altså et paranoidt ego tilstede, der desperat forsøger at undslippe sig selv. ”Tingen” bliver brugt som en slags talisman og kanal. Men i teksten fremgår det også, at dette ikke lykkes, og at der blot er en kosmisk afvisning.

MKB Til dit værk hører også en video, hvor man kan se optagelser taget fra den japanske satellit Hinode, som afslører solens magnetfelt. Hvorfor er du optaget af solen – og det ydre rum i det hele taget – og hvordan hænger filmen sammen med de store elementstøtter?

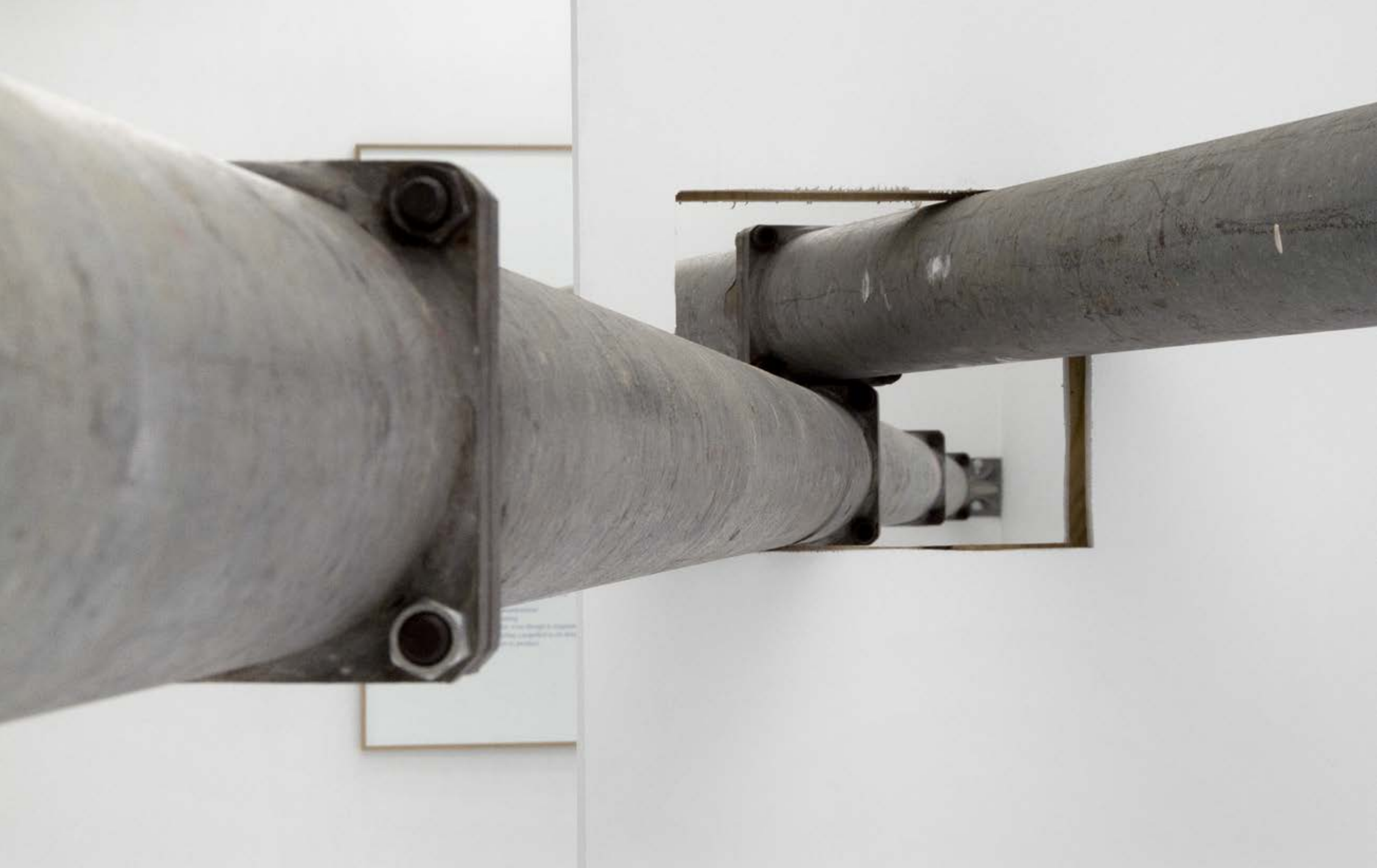
LP Vi kan se på optagelserne af solen som et dokumentarisk element fra satellitstationen. Da filmen blev vist første gang, var der kun klip fra et specifikt punkt, hvor det tilsyneladende desperate ego var på Svalbard. Nu er der sammenklip af billeder fra Hinode fra dengang i 2011 og frem mod nu. En slags ”flicker”-film, hvor man ser solens kraft. Solen er i mange esoteriske og spirituelle retninger symbol på egoet. Så vi kunne kalde filmen et overblik over egoudbrud siden 2011. Et dokument over de faser solen har gennemgået siden de store soludbrud i 2011 og 2012. Solen siges at have en 11-årig cyklus, hvor solaktiviteten varierer i mindre eller større udbrud. Disse udbrud blev for nyligt set som den største trussel mod jorden. Det er jo herligt symbolsk, at det er egoet der er jordens fjende – dens *number one enemy!*

MKB Som kunstner arbejder du ofte med mørke emner vedrørende det immaterielle og ukendte. Hvorfor er du draget af emner som disse?

LP Jeg vil gerne rode lidt rundt i ursuppen og se, hvad der gemmer sig dernede, og i de skøre, skæve videnskaber finder man ofte materiale, der sætter én på en udflugt ud i noget uvist og ukendt. Jeg vil gerne derud, hvor forskelligartede ting, befrugter hinanden. Derud, hvor man risikerer noget. Vi kan da godt kalde det et mørkt område, det er jo interessant, at vi kun har forståelse for, hvad 4 procent af vores univers består af. Resten er mørkt stof eller mørk energi, så ja, der er meget at dykke ind i. Det er nok på tide, vi dropper vores menneske-centriske tankegang og indtager en lidt mere ydmyg position i øko-universet. Fra et tantrisk perspektiv kunne man argumentere for, at vi har brug for at inkludere forskelligheder, tænke både vertikalt og horisontalt. For mig åbner det også for vilde potentialer at famle rundt i det ukendte. Men mørket er altså ikke et depressivt sted. Man kan måske sammenligne det med muld. Der er en del sære ting dernede i muldjorden, vi skal bare have mod og vilje til at rode rundt i det. Mod til selv at blive berørt og beskidt på samme tid.



Lea Porsager
Celestial Body - Disrupted Nerve Fluid and Crossed Shock Waves, 2011-2017
Courtesy the artist and Niels Stærk Gallery





Lilibeth Cuenca Rasmussen (f. 1970)

MKB Lilibeth, du arbejder hovedsageligt med performancekunst, og til åbningen vil du optræde med din seneste performance *Octopada*. Hvad går den ud på?

LCR *Octopada* er en levende skulptur i transformation; en hybrid mellem performance og skulptur. Den er inspireret af blækspruttens egenskaber, idet den mimer sine omgivelser både i form og farve. Den består af otte tentakler, som er afstøbninger af mine hænder fremstillet i let og naturtro silikone. Den skifter farve således: Et mini-usb-kamera registrerer omgivelsernes farver, som de 300 LED pærer gengiver via en minicomputer, der opsamler data om farveskift. Al teknik er integreret i kostumet. Således eksisterer *Octopada* i kraft af sine omgivelser, idet den aktiveres af disse. Værket fungerer optimalt, hvor der er en gennemgående strøm af mennesker, fx på gaden, i et storcenter, under en fernisering, en messe eller en festival i det offentlige rum. Blæksprutten er en eminent jager og samtidig god til at undslippe sin fjende, hvis den selv er byttet. Når den sprøjter med sit giftige blæk, er det fx for at mislede sin fjende. Dens kamuflageegenskaber overgår kamæleonens og er endnu en måde at undslippe farer på. Den har en fantastisk hukommelse og kan mime sine omgivelser i både form, mønster, overflade og farve. Den kan efterligne en sten, plante eller en anden fisk. Derfor kan den både opfattes som en skikkelse, der vil efterligne eller stjæle eller integrere og tilpasse sig sine omgivelser.

MKB I forlængelse af *Octopada* har du skabt et tilhørende værk på væg, som forestiller et sort abstrakt mønster på silke, der associerer til den blækspruttende blæksprutte. Kan du uddybe, hvordan dette værk kobler sig til din performance?

LCR Visuelt er værket, som knytter sig til *Octopada*, konkret og abstrakt på én og samme tid. I udførelsen af værket har jeg brugt min egen krop. Silken, som er baggrundslærredet, er fra Manila, og farven er sort blækprut-teblæk. De sorte spor er aftryk fra min egen krop; fra mine fødder, min bagdel, mine hænder og mit brystparti, og sågar fra min tunge, men samtidig er det et aftryk af blækspruttens krop i form af væsker. Om det er sporene fra en flugt eller et forsøgsangreb, man ser på lærredet, forbliver dog uvist.

MKB I løbet af udstillingsperioden vil du også opføre *The Instrumental Man*, en anden af dine performances, hvor du træder i forskellige karakterer som et udvalg af forskellige typer af mænd, der ytrer sig. Hvad handler denne performance om?

LCR *The Instrumental Man* tematiserer svækkelsen af den maskuline dominans i den vestlige verden. Her opfordrer jeg manden til at tale for sin egen sag tilsvarende feministernes kamp i 1960'erne og 70'erne. Enhver samfundsforandring får konsekvenser for alle på en eller anden måde. Kvindekulturen har sidenhen udviklet sig radikalt. Kvinderne er på arbejdsmarkedet og håndterer dobbeltrollen som forældre og udearbejdende. I forhold til krop og seksualitet er de aktive medspillere. Mændene synes at sakke lidt bagefter, og måske hænger det sammen med, at de ikke syntes, at feministernes kamp vedrørte dem, så de blev passive aktører. Kæmper man for ligestilling og mod kønsdiskrimination, må alle køn jo på banen. I performance træder jeg derfor i karakter som forskellige mandetyper, som husfader, forretningsmand, præst og muskelmand. De ytrer sig i forhold til maskulinitet, faderrollen, forældreanciennitet, forskelsbehandling på grund af køn m.m.

MKB I dit kunstneriske virke beskæftiger du dig ofte med forskellige socialiseringsproblematikker vedrørende klasse, nationalitet, hierarkier og magtforhold i et givent samfund. Hvorfor er dette vigtigt for dig?

LCR Jeg bruger næsten altid kunsten til at ytre mig omkring aktuelle problemstillinger, da den kan italesætte ting på en måde, som ikke er muligt i politik eller journalistik. Kunsten kan tillade sig at sige og vise skæve ting, skildre en sag mere abstrakt. Hermed indbyder den sit publikum til at reflektere individuelt. Det er for mig at se kunstens force.



Lilibeth Cuenca Rasmussen
Octopoda, 2017
Courtesy the artist

Jeg er optaget af at forene alle former for modsætninger. Eller måske er jeg mere optaget af det spændingsfelt, der opstår imellem modsætninger. Det gælder også legen med køn.

Maiken Bent (f. 1980)

MKB Maiken, dine værker er skulpturelle og cool, rå og feminine på én og samme tid. Ofte består de af eksisterende stålkonstruktioner, som du finder rundt omkring, af reb og kæder sat sammen med patchwork af læder. Umiddelbart leder de tankerne hen på et feminint eller fetischistisk univers, hvilket dit bidrag til udstillingen, *Swing #4* (2016), også er et godt eksempel på. Hvad kan du fortælle om dette værk?

MB *Swing #4* er en del af en skulpturserie, jeg lavede i 2016, og generelt, når jeg arbejder i serier, opstiller jeg ofte en form for regelsæt eller opskrift. Til *Swing*-værkerne blev opskriften, at alle værkerne har det til fælles, at de består af en "sokkel" i form af et tæppe, som er forbundet med kæder til resten af værket. Oven på tæppet står der et stativ, og på dette udspiller sig et formmæssigt spænd af kæder og former. Det domesticerende valg af tæpper som sokler trækker værkerne i en retning af hjemlig hygge og giver derved en modsætning til det kunsttrum, de er præsenteret i. Ud over det er der i dette værk, som i mange af mine andre, en udforskning af kontrol tilstede. Kontrol af former, mønstre, farver, linjer og af de kræfter, der opstår, når tunge kæder bliver spændt ud mellem to punkter og derved holder sammen på hele værket.

MKB I mine øjne præsenterer du nye perspektiver på spørgsmål omkring køn ved at udfordre forestillingen om en særlig form for feminin kunst. I det hele taget lader det til, at du bevidst blander modsatrettede elementer som det maskuline vs. det feminine, det funktionelle vs. det følelsesmæssige, readymades vs. håndlavede

objekter osv. Men vil du selv betegne din tilgang som feministisk og din kunst som en kunstform, der bevidst opbryder modsatrettede forhold?

MB Jeg er optaget af at forene alle former for modsætninger. Eller måske er jeg mere optaget af det spændingsfelt, der opstår imellem modsætninger. Det gælder også legen med køn. Vi rummer jo alle både en feminin og en maskulin side, og sjovt nok er selv mit eget navn sammensat af både et kvinde- og et mandenavn. Jeg vil nok ikke selv præsentere mig som en, der laver feminin kunst. Jeg laver heller ikke ikke-feminin kunst. Jeg laver bare kunst. At jeg så er kvinde, gør jo, at jeg selvfølgelig laver kunst ud fra det perspektiv. At være feminist og gå ind for ligestilling af køn, er vel en helt anden snak, og selvfølgelig gør jeg også det.

MKB Hvad optager dig allermost lige nu?

MB Jeg tror, at det, der optager mig allermost lige nu, er sammenspillet mellem objekt og rum, altså den udfordring, der ligger i både at kontrollere de helt små detaljer i mine værker og samtidig zoome ud og opløse værkstatussen i et større hele, som en samlet installation. Men som altid, så er det, der mest af alt driver mit arbejde, en næsten fetichagtig og meget nørdet trang til at forbinde og sammenkoble materialer og funktioner til nye æstetiske oplevelser. Mine mange timer med Google og i de enorme lange gange i byggemarkederne, sammensat med mødet af diverse håndværk. De uendelige kombinationsmuligheder af farver, materialer og berøringsflader kombineret med, at jo længere tid jeg arbejder som kunstner, jo mere får jeg forfinet mit sprog. Det er alle de grunde, der er til, at jeg hver morgen tager hen på mit værksted og gør det, jeg nu engang gør.



Maiken Bent
Swing #4, 2016
Courtesy the artist

Marie Søndergaard Lolk
Caption, 2016
Courtesy the artist and Galleri Susanne Ottesen

Marie Søndergaard Lolk (f. 1981)



Fordi tid og alder er uundgåeligt for alle og er enhver krops vilkår, uanset medfødt eller levet køn. Samtidig er de ikke nær så belastet af den bagage af træghed og klichéer, som diskussioner om køn isoleret set kan være tynget af.

Mette Winckelmann (f. 1971)

MKB Mette, du arbejder især med abstrakt maleri samt collager af stof, ofte med et implicit stærkt konceptuelt indhold. Dette er eksempelvis tilfældet i dit bidrag til udstillingen, *I Like Older Women*, som udgør to dele af et større tredelt værk ejet af Statens Museum for Kunst. Fortæl, hvad handler dette værk om?

MW Værket handler om skala, hierarkier og fleksibilitet. Om kroppen som foranderlig størrelse, betinget af bl.a. potentialer, erfaring og tid.

MKB Umiddelbart synes du mest optaget af værkernes formelle egenskaber, men dykker man grundigere ned i dine værker, vil man opdage, at du ofte tager afsæt i specifikke emner, særligt vedrørende krop og identitet. Dette vidner titlen *I Like Older Women* i høj grad om. Kan du fortælle historien bag denne titel?

MW Jeg fandt, på et arkiv i New York (The Lesbian Herstory Archive), en badge med dette statement: *I Like Older Women*. Badgen var holdt i farverne sort, rød og hvid, med det enkle klare statement påskrevet, og havde et geometrisk design af få, enkle cirkler og et trekantet symbol, som refererede til kvindens køn. Den badge interesserede mig, fordi det statement taler ind i en problematik, som sætter identifikation og sociokulturelle normer i spil. Jeg erfarede, at det åbnede for nye veje i det foranderlige aspekt af menneskekroppen, som bl.a. kønnet udgør, netop fordi fænomenet alder var en del af den sætning. Fordi tid og alder er uundgåeligt for alle og er enhver krops vilkår, uanset medfødt eller levet køn. Samtidig er de ikke nær så belastet af

den bagage af træghed og klichéer, som diskussioner om køn isoleret set kan være tynget af. Derfor åbnede den nye veje i min granskning af kroppens begrænsninger og muligheder. Og derfor arbejdede jeg med de visuelle valg, der var blevet foretaget i badgen, genfortolkede i maleriet de samme farver og proportioner, cirkler og geometri, og skabte i det nye værk en ny version af badgen, dvs. gik til badgen som en størrelse, der kunne forandres. Det hele mandede således ud i en praktisk proces, der tog udgangspunkt i badgens indholdsmæssige kernebudskab, men også dens æstetiske udtryk.

MKB Ofte lader du dig inspirere af håndværksmæssige traditioner fra forskellige kulturer. Er det også tilfældet her? Eller er du gået helt anderledes til værks i skabelsen af dette værk?

MW Værket er grundlæggende konstrueret af farverne sort, hvid og rød, og alle øvrige nuancer i værket er en blanding heraf. De tre lærreder, maleriets underste flade, er en metervare med påtrykt print, fotografisk gengivelse af tandhjul, skruer og møtrikker, der er påtrykt tekstilet i "rapport" på den traditionelle industrielle metode. Dette stof danner grundlaget for optegnelsen af et grid, der i sine mål forholder sig til proportionerne på sig selv, sit eget format, samt proportioner på cirkler taget fra badgen. Jeg er derefter gået til opmalingen på lærredet, som var det udført med tråd på en væv. Det vil sige, at opdelingerne i det opstregede grid er brugt til systematisk opbygning af maleriet: I felterne i rækkerne på den lange led (i vævetermer: kæden) er de grå nuancer systematiseret, og i felterne i rækkerne på den korte led (i vævetermer: skuddet) er de nuancer, hvor rød farve indgår, sat ind i systemet.

MKB Hvad driver dig som kunstner?

MW En insisteren på foranderlighed som en nødvendig faktor for eksistens, rummelighed og udvikling.



Mette Winckelmann
I Like Older Women, 2014
Badge
Courtesy the artist

Mikkel Carl (f. 1976)

MKB Mikkel, du arbejder ofte i krydsfeltet mellem konceptkunst, pop og minimalisme – ofte med afsæt i performative og relationelle værkstrategier. Kan du fortælle yderligere om, hvad der interesserer dig som kunstner?

MC På universitetet var jeg meget optaget af fransk poststrukturalisme, bl.a. idéen om dekonstruktion, og også af readymaden som avantgardens nye medie. Det har hos mig ført til en kunstnerisk tilgang, jeg kalder ”sted-sensitiv”. På baggrund af en lang liste med idéer – øde ø, svævende meteorit, osv. – forsøger jeg at udvikle et eller flere værker i samspil med den kontekst, hvor udstillingen finder sted. Og samtidig prøver jeg at finde en titel, der giver en fornemmelse af, hvordan værket opererer, for således at sende publikums associationer i den rigtige retning.

MKB Kan du fortælle om dit bidrag til *Cool, Calm and Collected*?

MC Som udgangspunkt blev jeg spurgt, om jeg ville vise to tidligere værker bestående af anodiseret titanium. Det er en form for industriel overfladebehandling, hvor man sender strøm igennem metallet, hvorved overfladen permanent skifter farve. Afhængig af antallet af volt, opbygges et lag af krystaller, som afbøjer lyset i en bestemt vinkel, og hver vinkel har en farve. Det betyder kort sagt, at jeg kan male helt uden brug af pigment.

MKB Det er sandt, malerierne – hvis man kan kalde dem det – er placeret i et rum for sig, der oprindeligt var tænkt som et meditativt afsnit i udstillingen. Et sted, hvor betragteren kunne dykke uforstyrret ned i værkerne, som sad han eller hun over for et monokromt maleri af Yves Klein. Men samtidig rummer dine værker et forstyrrende element. Kan du forklare hvorfor?

MC Måske fordi jeg ikke rigtig er maler, har jeg lidt svært ved at acceptere sanselig fordybelse som noget, der i sig selv er betydningsfuldt. Men det gjaldt vel i virkeligheden også Klein, der både tog et spring ud i det blå lavet som fotomontage og en udstilling, hvor galleriet var tomt. Således har jeg ud over de to titanium-værker, som jeg i øvrigt selv opfatter som malerier, introduceret værket

Made in China. Det er en virkelig dårlig boremaskine, som sidder fast i ydervæggen og bare drejer rundt og rundt. Måske er det i virkeligheden også ret meditativt?

MKB Ja, det kan du have lidt ret, selvom det i min optik også associerer til et absurd repetitionsmønster. Inden jeg går videre til dit sidste værk, vil jeg gerne høre lidt om, hvorfor du i værket *Calculated Optimism* har valgt at placere ødelagte dele af en Apple PowerBook på gulvet?

MC ”Planned obsolescence” betyder, at producenter af elektronik kalkulerer med, at tingene går i stykker eller hurtigt bliver forældet. I den henseende er det måske oplagt at se værket som en kritik af Vestens overforbrug af elektronik, men faktisk kommer ideen et helt andet sted fra. I sin tid skrev Toke Lykkeberg, at mine titanium-malerier var som at opleve et billede på en laptop, men vel at mærke på bagsiden. Det gav mig en ustyrlig lyst til at prøve at anodisere en computer, og jeg kom i tanke om, at Apples PowerBook fra 2001 som noget helt ekstraordinært blev lavet i titanium. Den model kan stadig fås på eBay – også som løsdele.

MKB Du fik frie tøjler til at indtage rummet, og efter nøje overvejelse valgte du som led i værket *What Cannot Be Seen Cannot Be Imagined* at lade skillevæggene fremstå ufærdige. Hvorfor?

MC Umiddelbart syntes jeg, det kunne være godt for publikum med sådan en lille forprogrammeret ridse i lakken midt i alt det cool. Men mere indgående handler det om at gøre konstruktionen ”museumsudstilling” begribelig for publikum. Køligheden er altså ikke så meget et særligt look, men mere en naturlig følge af det konceptuelle udgangspunkt.

MKB Hvad mener du. Bør kunstnere til hver en tid udtrykke sig kritisk om den kultur og det samfund, de er en del af?

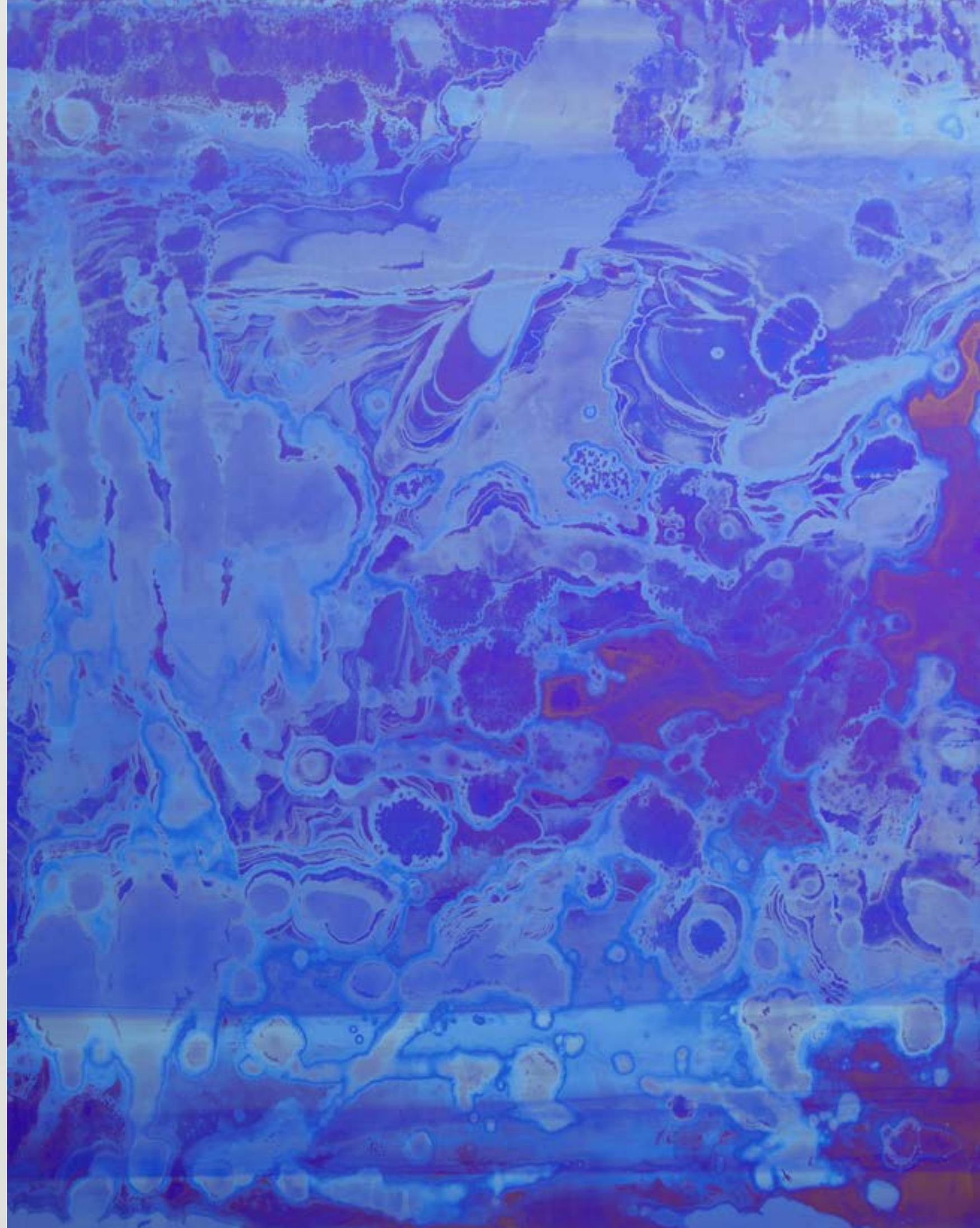
MC Både ja og nej. Kulturminister Mette Bock sagde for nylig noget ret genialt: Kultur er det, der binder os sammen, det som er med til at give os en identitet. Hvorimod kunsten er det, vi er uenige om, og det vi ikke rigtig forstår.



Mikkel Carl
Calculated optimism, 2015
Courtesy the artist and Last Resort Gallery



Mikkel Carl
(Made in China), 2009-2017
Courtesy the artist and Last Resort Gallery



Jeg har skabt en form for pseudofamilie, min egen "stamme", som et forsøg på at udfylde det hul, jeg har haft i min egen familie.

Mille Kalsmose (f. 1972)

MKB Mille, hvordan vil du beskrive dit kunstneriske arbejde?

MK Jeg arbejder med ting, som er så integrerede og måske endda automatiserede i os, at vi ikke tænker over dem. I bund og grund er det en interesse for, hvordan vi bliver dem, vi er. Fx mener jeg, at uanset om vi har en god, skidt eller slet ingen relation til vores familie, så er det meget definerende for vores måde at være i verden på. Man kan måske sige, at mit kunstneriske arbejde kan betegnes som en evig søgen efter forskellige måder at overleve på, hvor værkerne er en slags survival kits, som gør det muligt for mig at navigere i en indre og ikke-taktil verden. Jeg forsøger at indfange og tage min egen og andres moderne tilværelse under behandling. Mit levede liv er helt klart mit materiale, det presser sig på og trænger ind i værkerne. Jeg bevæger mig i et psykologisk terræn og konfronterer mekanismer, energier og udviklingsprocesser, som så tager form i mine værker på forskellig vis.

MKB Til udstillingen *Cool, Calm and Collected* har du sammen med Erlend G. Høyersten valgt at vise tre skulpturer fra din værkserie *Tribe – My Survival* (2016). Hvad handler denne serie om?

MK Med skulpturserien *Tribe – My Survival* er jeg optaget af den menneskelige kondition, at vi alle uundgåeligt vil komme til at miste dem, vi holder af, samtidig med at jeg tror på, at vi for altid vil være forbundet på et dybere plan. Jeg har skabt en form for pseudofamilie, min egen "stamme", som et forsøg på at udfylde det hul, jeg har haft i min egen familie. Når jeg ser mennesker, ser jeg flere lag end blot den umiddelbare fremtoning, og i forskellige situationer træder

nogle lag tydeligere frem end andre. Derfor var det også vigtigt at arbejde med et transparent materiale og ikke blot tekstil. Jeg havde tænkt værket som en samlet installation, men fandt ud af, at de også kunne fungere hver for sig. Nogen ser værkerne som isolerede, men også som figurer, der er en del af et fællesskab – hvert individ ser tingene fra sit perspektiv, ligesom beskueren vil erfare værket ud fra sin optik.

MKB Serien består af materialer som jern, silke, træ og skind og skaber et på én gang let og bastant kunstnerisk udtryk. Kan du fortælle, hvilke tanker du gjorde dig, da du udvalgte disse materialer og satte dem sammen som skulpturelle helheder?

MK Jeg er vild med metaller, og jeg synes, at stål er et af de smukkeste materialer, der findes. Det er fast, rå og rimeligt bestemt, og derfor skaber jeg ofte en ramme af det, hvor noget andet kan folde sig ud. Ofte sammenstiller jeg metal med det skrøbelige og organiske.

Mit materialevalg er dog meget intuitivt, og jo mere tid jeg bruger i en digitaliseret og også social medieverden, jo større behov får jeg for at beskæftige mig med materialer med en høj grad af taktilitet og sanselighed. Det hårde stål kombineret med det organisk transparente silke og skind er et samspil, der nærmest kan lamme eller ødelægge hinanden. Og i selve processen var det da også noget nervepirrende, for ville sammen sætningen fungere, eller ville materialerne spole hinanden? Men det er netop denne dissonans, der skaber sin helt egen balance mellem det maskuline og feminine, som jeg mener ideelt set er kvaliteter, der skal være ligeligt fordelt i os.

Med andre ord er ordenes og tingenes tid ikke den samme. Ordenes betydning kommer altid halsende efter tingene og når sjældent at indhente dem, før de er videre.

Morten Søndergaard (f. 1964)

MKB Du arbejder i dag inden for forskellige kunstneriske områder, men debuterede i 1992 som forfatter. Sammensmeltningen af ord og materialer er derfor blevet kendetegnende for dig og dit kunstneriske virke. Hvorfor giver dette krydsfelt mening for dig?

MS Ord betyder noget, og materialet, som ordene står i, lægger ny betydning til. Uanset om ordene står skrevet på tyndt indlægsseddelpapir i en medicinæske, på en husgavl eller i tonstungt marmor, gør materialet noget ved den måde, ordene betyder og aflæses på. Når man skriver ord i sten, så er stenen, i bogstavelig forstand, med til at give ordene vægt. For mig handler det forhold grundlæggende om tid, om ordenes tid og materialernes tid. For ord opleves altid forskudt i forhold til det, de er sat til at betegne. Med andre ord er ordenes og tingenes tid ikke den samme. Ordenes betydning kommer altid halsende efter tingene og når sjældent at indhente dem, før de er videre. Når noget er skrevet i sten, postuleres et sammenfald eller en samtidighed mellem det, der siges, og den måde, det bliver sagt på. Ord skrevet i sten signalerer standsning og opskrivning af autoritet. Det er de forhold, jeg sætter i spil i flere af mine værker.

MKB Det er sandt. Du indgraverer ofte tekster i sten eller marmor, hvilket også er tilfældet med dit værkbidrag til udstillingen. Her har du mejslet sætningen "I'll text you back later" i en granitsten, der minder om en gravsten. Hvorfor valgte du netop at indgrave denne sætning på denne type sten?

MS Sproget leger med os, og det får os til at tro, at det er os, der behersker dét. Men faktisk er det lige omvendt. Michel Foucault skriver i *The Archaeology of Knowledge*: "Discourse is not life; its time is not your time; in it, you will not be reconciled to death; you may have killed God beneath the weight of all that you have said; but don't imagine that, with all that you are saying you will make a man that will live longer than he." Jeg synes, formuleringen er mind-blowing, for Foucault siger dermed, at sprogets tid ikke er vores, men at sprog er noget, som løber igennem os, fra fortiden og ind i fremtiden, længe efter vi er døde. Når jeg skriver "I'll text you back later" er det for at pege på det forhold. Stenens form og udsagnets materiale peger på en umulig betydningsforskydning, for hvordan skulle det udsagn være muligt? Hvem taler? Og hvem tales der til? Samtidig er sætningen "I'll text you back later" helt dagligdags sms-sprog. Men nu, hvor det står mejslet ind i (grav)sten, gør det os opmærksomme på, at sproget vil fortsætte ufortrødent og umenneskeligt videre uden os. Vi er fanget i en endelig krop med en uendeligt kvænnende sproglig bevidsthed. Det er sagen og hele miseren.

MKB Hvordan forholder du dig som kunstner til nutiden og den kultur – og måske sprogkultur – du oplever at være en del af?

MS Jeg har altid som digter og kunstner følt mig forskudt i forhold til min samtid. Det har været mit held, for i den sprække kan noget nyt komme til syne. Kafka siger, at en god bog kan gå forud som et ur, og hvis man lægger øret til visse bøger og visse værker, kan man høre, hvad der foregår inde i fremtiden. Værker kan være tidsmaskiner. Måske hører man noget, man ikke har lyst til at høre, ikke endnu. Fundamentalt opfatter jeg kunst som en handling, der rummer et bud på en verden. Et bud på, hvordan verden kunne se ud. Og derved rummer kunst også en etik. Når jeg ser et kunstværk eller læser en bog, så stiller jeg mig selv spørgsmålet: Har jeg lyst til at bo her? Hvilke tankeformer og mønstre tilbydes her? Er det en dør eller et spejl, jeg møder? Jeg foretrækker værker, som rummer en dør ud til noget nyt, noget jeg ikke før har mødt, og ikke et spejl af det allerede erkendte. Ikke nødvendigvis som en grænseoverskridende eller radikal gestus, det må gerne være både cool, calm and collected, men det skal åbne en dør, jeg ikke kendte til. Et blik, en indsigt eller en tanke. Jeg håber, at jeg i min egen praksis bare en gang imellem lykkes med at gøre netop det.



Morten Søndergaard
I'll Text You Back Later, 2017
 Courtesy the artist and Galleri Tom Christoffersen

På et strukturelt plan synes jeg helt enkelt at der er en spændende kontrast mellem tyngden i det museale og lethed i en duft af spearmint.



Nanna Abell (f. 1985)

MKB Nanna, du er uddannet fra Det Kongelige Danske Kunstakademi og dimitterede i 2013. Dit kunstneriske arbejde spænder bredt; fra skulptur, installation og maleri til foto, performance og værker med duft, ofte med afsæt i populærkulturen, mode- og skønhedsindustriens materialer. Fortæl, hvad driver dig som kunstner?

NA Jeg forsøger at agere i uafklarethed og at forfølge impulser og associationer –altså springe i poolen og svømme rundt i de lag, hvor rum, stof, betydning og sansning hele tiden skubber til hinanden. Meget af mit arbejde foregår i kollisionerne mellem forskellige ting. At møde en skulptur, er også for en kort stund at være på bar bund. Det gælder både for den der laver den og for den der efterfølgende møder den. Så forstår du noget, så ændrer det sig, så fatter du det igen og så gør du ikke.

MKB På udstillingen kan man opleve dit ikonagtige stearinværk *VOGUE perdue (Maquillage)*. Kan du fortælle lidt om processen og dine tanker bag skabelsen af dette værk?

NA Metoden er fra jeg var lille, hvor jeg dryppede stearin på sider fra tegneserier, her er det et modeblad. Der er et kort øjeblik hvor billedet er flydende indtil stearinen køler ned og stjæler overskudsfarven. På et tidspunkt foregår noget af processen i blinde. Jeg kan ikke med sikkerhed afgøre hvilken del af offsettrykket der bliver overført til stearinen. Papiret river man af og man står tilbage med en plade af stearin. Der er kun lidt tilbage af billedet fra VOGUE, og så det stoflige aspekt. Det er en vej ind i billedet for mig, at jeg

momentvis arbejder i blinde og i bagvendthed og spejlvendthed.

MKB *VOGUE perdue (Maquillage)* ledsages af endnu et værk, et duftværk med titlen *(—)ninu (the first part of her name has been lost)*. Hvorfor er du optaget af dufte?

NA Det har at gøre med at indarbejde noget, som ikke har en fast form og som vi ikke kan observere med blikket. Jeg vil gerne lade diffuse associationer og stemninger fylde, og det er iboende i lugtens verden. Lugten i værket er ude af sync med museets lugt og omsluttende mikrokosmos. På et strukturelt plan synes jeg helt enkelt at der er en spændende kontrast mellem tyngden i det museale og lethed i en duft af spearmint.

Jeg valgte at arbejde med æslerne fra St. John, fordi de er mangesidige karakterer: på én gang efterkommere af æsler medbragt af kolonialisterne, en turistattraktion, en plage for lokalbefolkningen og kolonitidens spøgelse.

Nanna Debois Buhl (f. 1975)

MKB Nanna, din film *Looking for Donkeys* indgår i udstillingens tilhørende filmprogram. Den foregår på øen St. John, som Danmark købte i 1718 og bibeholdt frem til 1917. Kan du fortælle, hvad filmen handler om?

NDB Filmen er en del af et større projekt, hvor jeg i en række værker undersøger Danmarks kolonitid i det, der frem til 1917 var Dansk Vestindien, nu U.S. Virgin Islands, og ser på mødet her mellem afro-karibiske, amerikanske og danske historier. Gennem værkerne, som er lavet i forbindelse med to rejser til the Virgin Islands, leder jeg efter spor af disse historier – på the Virgin Islands såvel som i Danmark – og overvejer deres betydning for nutiden. På øen St. John lever i dag omkring 400 vilde æsler. De er efterkommere af æsler, som de danske kolonialister bragte til øen i 1700-tallet. De har i dag mistet deres funktion som trækdyr på sukkerplantagerne og strejfer om på øen som en slags kolonitidens spøgelse. *Looking for Donkeys* er en essayfilm i dagbogsform, som kortlægger min søgen efter æslerne på St. John.

MKB Det er ikke første gang, du behandler historisk viden gennem din kunst. Hvorfor er kulturelle emner, der hører fortiden til, vigtige for dig?

NDB I mange af mine projekter laver jeg visuelle eksperimenter, som tager afsæt i historisk materiale. Jeg bruger således kunst- og kulturhistorisk materiale både som katalysator for mine egne billeder og som referenceamme; i mange af mine projekter undersøger jeg, hvordan disse elementer rejser gennem og ændrer betydning over tid. *Looking for Donkeys* handler om kolonitid, men

også om hvordan livet på øerne i dag er præget af denne historie. Og i et bredere perspektiv om hvordan elementer rejser fra en kulturel kontekst til en anden. Den stadig stigende æselbestand på St. John er en uforudset konsekvens af politiske beslutninger truffet for flere hundrede år siden.

MKB Hvorfor vælger du at se på fortidens kulturelle problemstillinger gennem botanik, dyreliv og arkitektoniske elementer?

NDB Gennem nærlæsninger af specifikke elementer fra fx botanik, arkitektur eller dyreliv undersøger jeg større mønstre og fænomener. Jeg valgte at arbejde med æslerne fra St. John, fordi de er mangesidige karakterer: på én gang efterkommere af æsler medbragt af kolonialisterne, en turistattraktion, en plage for lokalbefolkningen og kolonitidens spøgelse. Jeg syntes derfor, at de var en velegnet prisme til at undersøge dette komplekse historiske kapitel. I projektet fungerer æslerne både som mit motiv og som en slags motor: Gennem min søgen efter dem og mine vandringer omkring på øen kom jeg i kontakt med mange mennesker og lærte derigennem både om øens historie og om dens nutidige situation. Desuden er æsler meget udtryksfulde dyr og derfor sjove at filme.

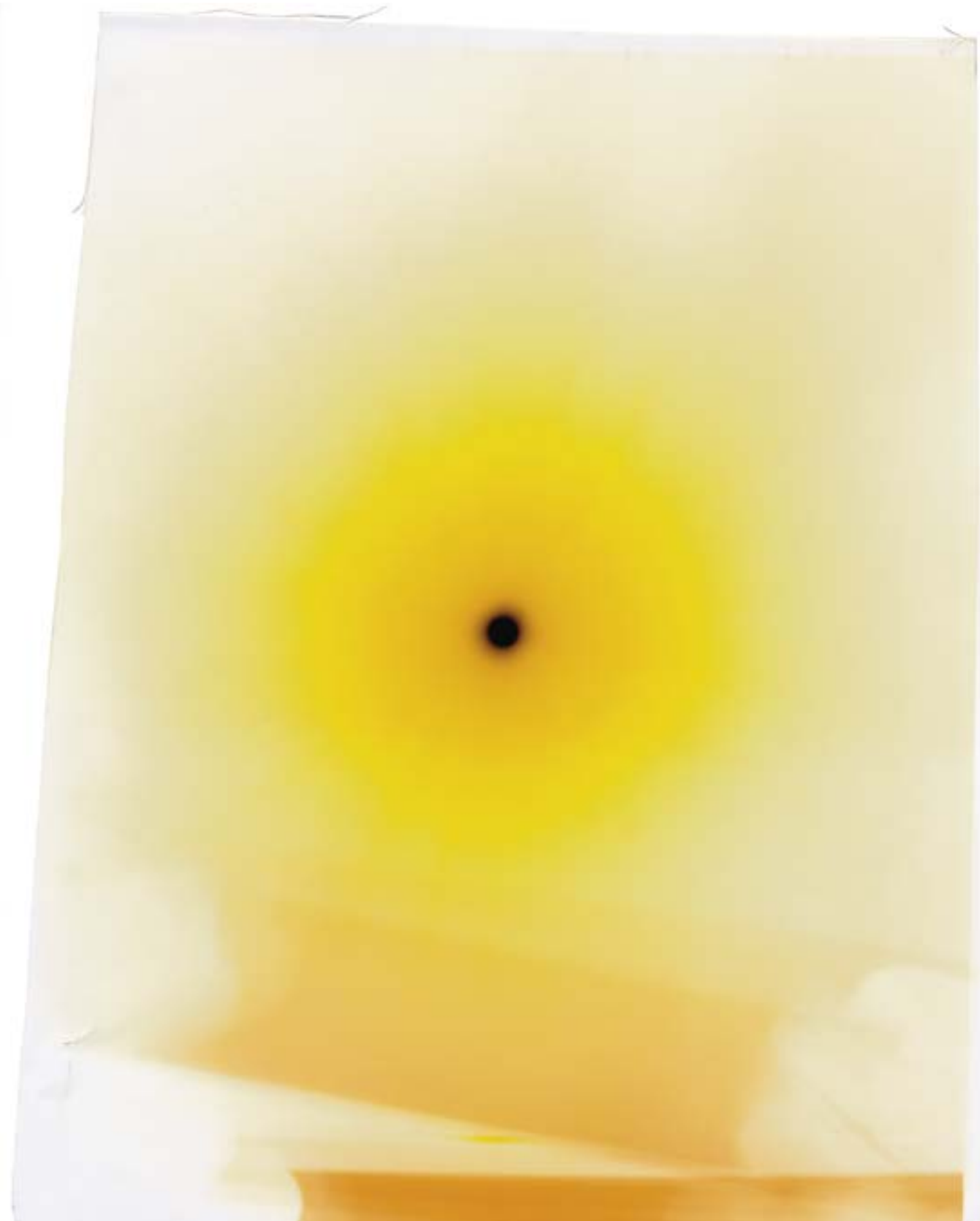
MKB Hvad mener du er kunstnerens vigtigste opgave i samfundet i dag?

NDB At kommentere den ekstremt komplekse tid, vi lever i. At undersøge de verdensopfattelser, menneskesyn og naturforståelser, vi bærer med os. Det særlige ved kunsten, i forhold til fx akademisk forskning eller realpolitik, er, at den kan undersøge disse størrelser ud fra en visuel vinkel. Den kan slå ned på det overraskende eller oversete og materialisere disse undersøgelser i værker, der taler til hele sansesystemet.



Nanna Debois Buhl
Looking for Donkeys, 2009 (Still)
Courtesy the artist





Nicolai Howalt (s. 124, 126-127)
Light Break, wavelength (series), 2014
 Courtesy the artist and Martin Asbæk Gallery

Fotografiet er ikke virkelighed, men afspejler altid en subjektiv betragtning af virkeligheden, så i min optik er fotografiet mere en måde at undersøge verden på, et redskab til at forstå den.

Nicolai Howalt (f. 1970)

MKB Nicolai, du arbejder med fotografi og tog afgang fra Danmarks Fotografiske Billedkunstskole Fatamorgana i 1992. Din grundlæggende interesse for fotografi og for lyset som materiale kommer særligt til udtryk i værkserien *Light Break* (2014), en række unikke aftryk af solens stråler. Serien har du skabt med afsæt i optiske linser fra slutningen af 1800-tallet, som blev anvendt af læge og Nobelprisvinder Niels R. Finsen i forbindelse med behandling af forskellige hudlidelser. Kan du fortælle yderligere om værkerne og det særlige ved Finsens lysterapeutiske metoder?

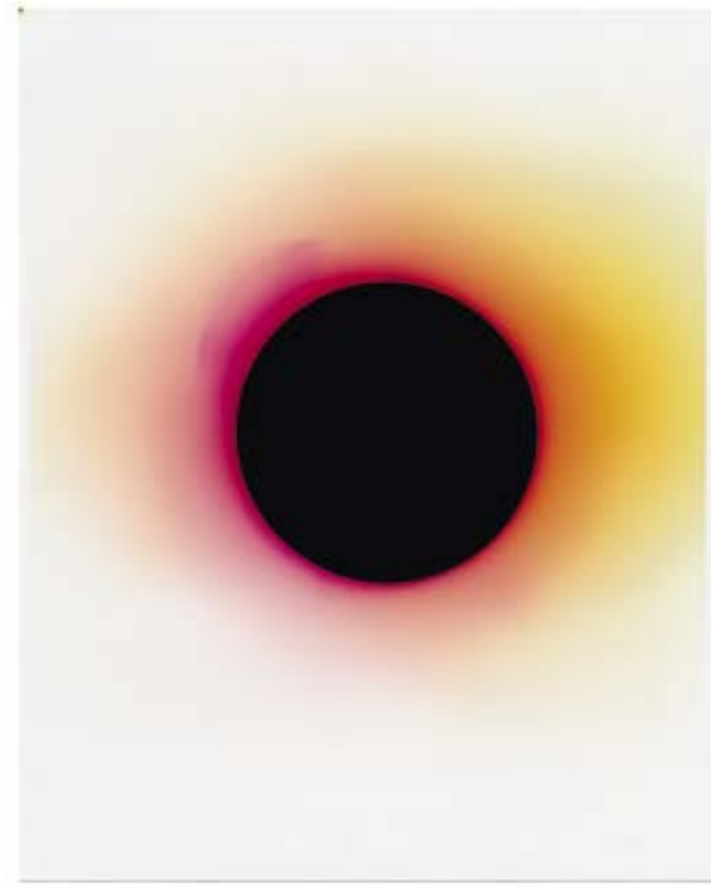
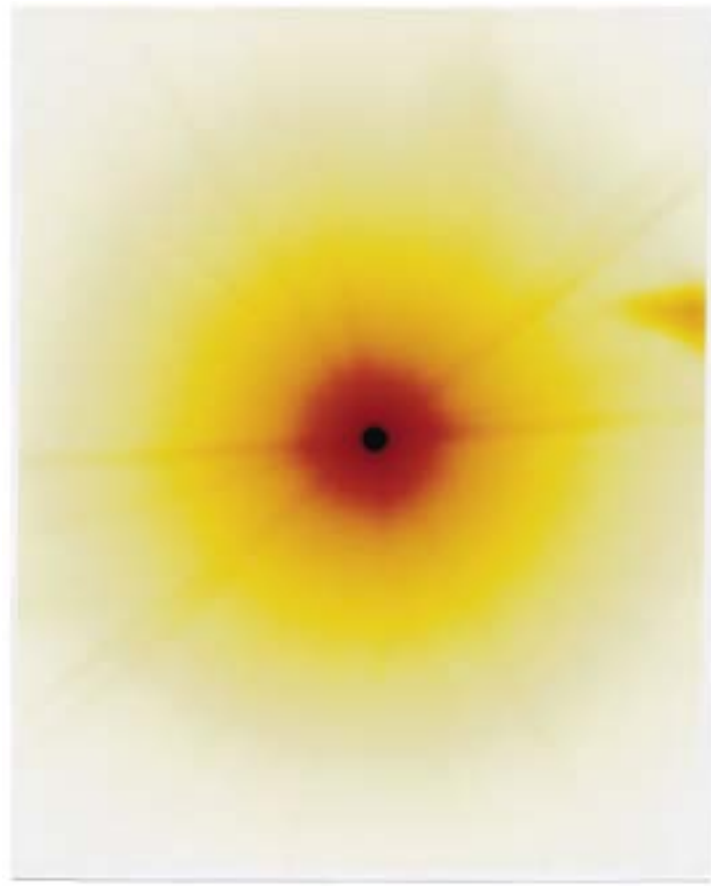
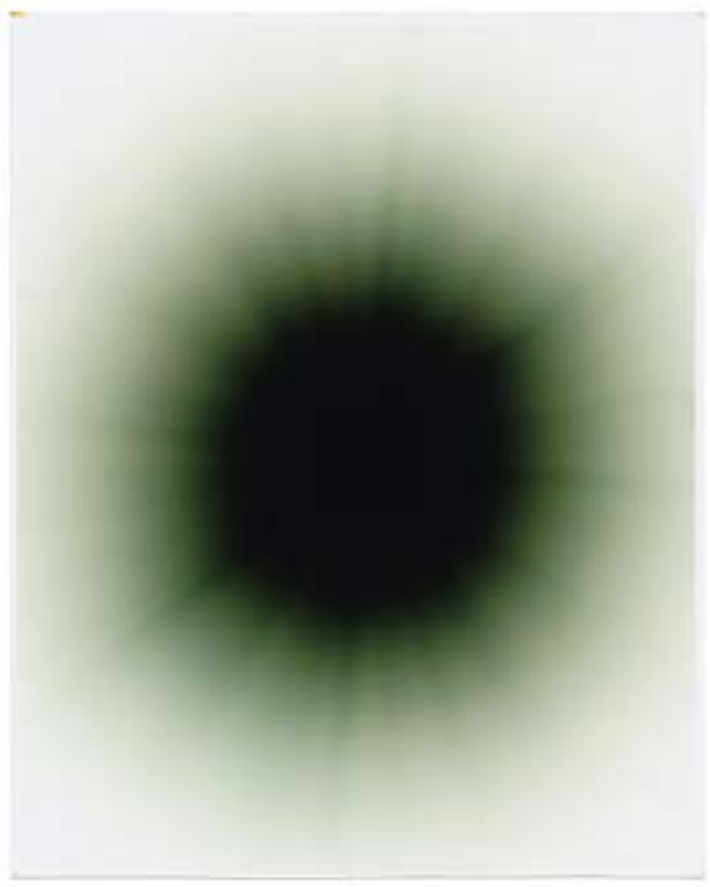
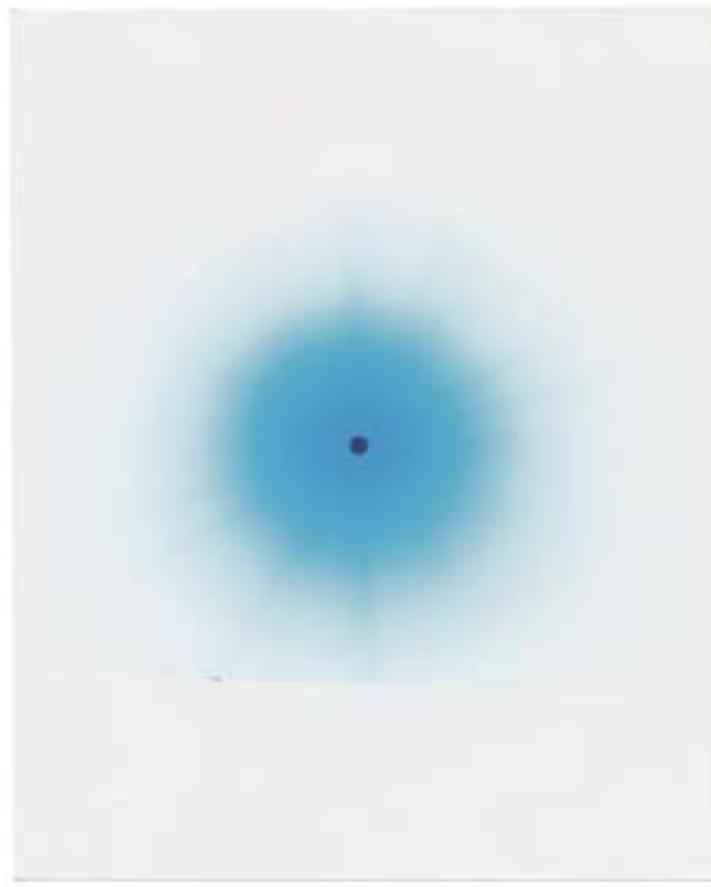
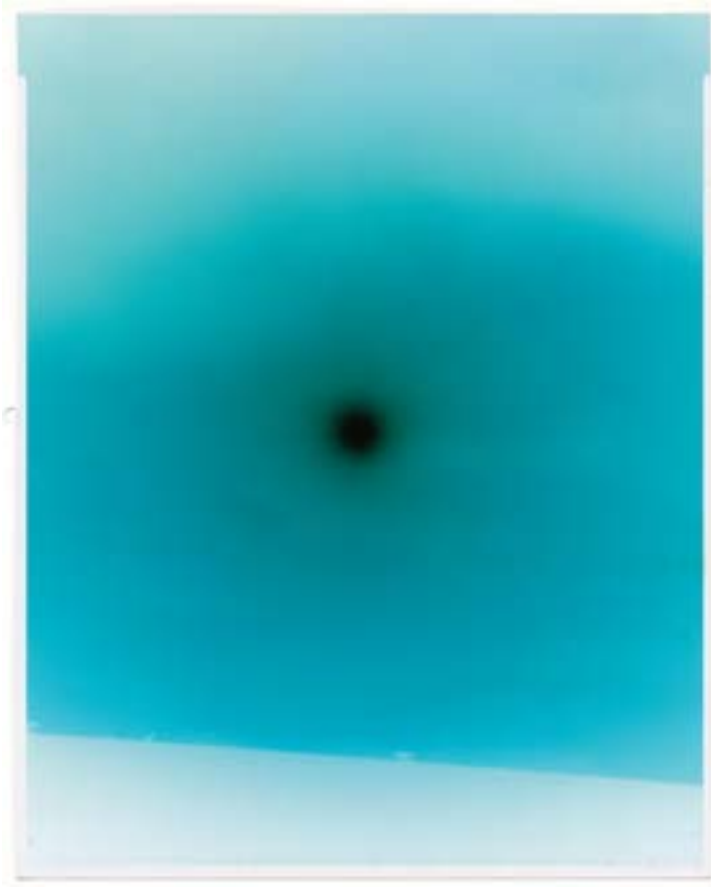
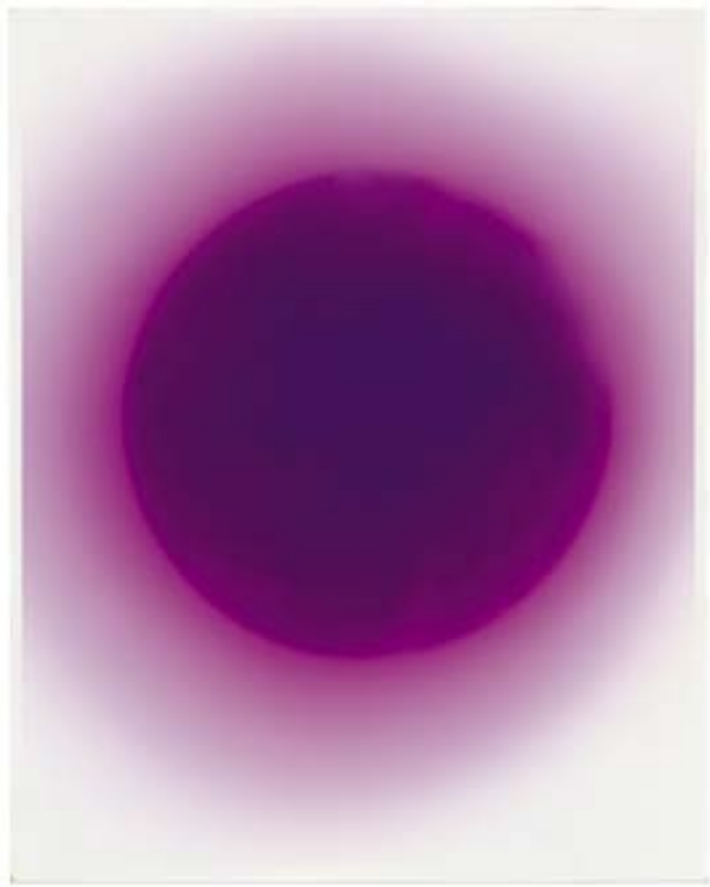
NH Min grundlæggende interesse for fotografiet bunder i dets relation til virkeligheden. I sit udgangspunkt afspejler fotografiet jo verden omkring os, både på en konkret og kompleks måde, men det rummer i sin natur også det modsatte. Fotografiet er ikke virkelighed, men afspejler altid en subjektiv betragtning af virkeligheden, så i min optik er fotografiet mere en måde at undersøge verden på, et redskab til at forstå den. Derfor var lægen Niels R. Finsens måde at helbrede hudsygdomme ved brug af sollys igennem linser interessant for mig, da hans behandlingspraksis var meget lig det at fotografere. Han fremstillede jo specielle linser med kvartsglas til at lysbehandle hudlidelserne med ultraviolette lysstråler. Da jeg skabte *Light Break*, anvendte jeg hans linser til at fotografere og belyse lysfølsomt fotografisk papir med, primært med blåviolet og infrarøde lysstråler, for derved at synliggøre områder af lyset, som ellers ikke er synlige.

MKB Hvorfor er det særligt interessant for dig at afsøge lyset som emne?

NH Lys er overalt. Vi kan ikke se andet end lys, og dog kan vi slet ikke se lyset isoleret. Vi ser kun lyset, når det falder på noget og derved belyser noget, fx en genstand, et rum eller noget helt tredje, men selve strålerne kan vi ikke se. I øvrigt er det et meget lille område af lysspektret, vi ser, når noget belyses. Det er kun lys, der har en bølglængde på 400-700 nanometer, som er synbart med det blotte øje. Så alting starter med lyset, hvilket som bekendt jo er en betingelse for alt liv. Uden lys ville vi heller ikke hverken kunne se os selv eller verden, eller for den sags skyld ud i universet. Derfor er jeg grundlæggende optaget af det eksistentielle og de spørgsmål, der knytter sig til lyset. Jeg så derfor Finsens arbejde og hans metoder som en oplagt mulighed og forsøgte mig med lignede metoder, fx ved at dekonstruere mit eget kamera og sammensætte det med nogle af Finsens optiske linser, som jeg generøst har kunnet låne fra Medicinsk Museion i København. Så med afsæt i en nærmest alkymistisk arbejdsproces, hvor jeg aldrig kan se, hvad jeg rent faktisk fotograferer, altså lysstrålerne, opstår *Light Break*-værkerne nærmest af sig selv. Igenem en række systematiske forsøg (hvor langt de fleste oftest mislykkedes af uransagelige grunde), opstod værkerne ved blot at systematisere den fotografiske proces, og herved lykkedes det mig at frigive selve kontrollen til materialet.

MKB Hvad kan det fotografiske medie i dine øjne, som andre kunstmedier ikke kan?

NH Det er min klare opfattelse, at fotografiet har en særlig styrke i sin relation til det, vi forstår som virkeligt og historisk, altså som sandfærdig dokumentation. Og selvom man kan argumentere for, at fotografiets nære kobling til virkeligheden også er dets store svaghed, da det med rimelighed kan og bør betvivles som et virkelighedstro medie, så er det netop denne dobbelthed, som frigør dets logik og giver det en kompleks poesi og en kunstnerisk autonomi. Det er vel på de områder, at de mere kamerabaserede medier har en særegenhed.



Jeg drages af genstande, der rummer problematiske historier. Af ting, der kan fungere som vidnesbyrd om omstændighederne ved deres egen skabelse – og det kan være alt lige fra parykker af menneskehår til kinesisk porcelæn.

Nina Beier (f. 1975)

MKB Nina, du er født i Aarhus, uddannet på Royal College of Art i London, og i dag bor og arbejder du i Berlin. Hvad har det betydet for dig, at du i mange år har haft dit virke i udlandet og ikke i Danmark?

NB På nuværende tidspunkt har jeg boet længere tid i udlandet, end jeg har boet i Danmark. Jeg blev født i Danmark, men boede i Mozambique som barn. Så kom vi tilbage til Danmark, men som teenager flyttede jeg til Frankrig, og sådan er det fortsat. Jeg har nok fra en tidlig alder lært ikke at knytte mig til et bestemt geografisk sted. Jeg tror bestemt, at det har været med til at gøre mig til den, jeg er. Det virker, som om jeg aldrig bare kan anlægge ét enkelt perspektiv, og det er måske derfor, jeg ofte drages af genstande, der står for noget globalt eller omstørfende.

MKB Selvom du ofte sammenstiller forskellige hverdagsgenstande i din kunst, formår du samtidig at fastholde værkernes æstetiske kvaliteter. Fx består dit værk *Portrait Mode* af genbrugstøj med dyreprint i forskellige farver, som er presset ind bag tre glasrammer. På afstand minder det store værk om de livlige strøg i et abstrakt ekspressionistisk maleri af eksempelvis Per Kirkeby. Du stiller altså ikke blot spørgsmål ved nutidens vestlige forbrugssamfund, hvor forbruget af tøj og ting vokser og vokser på trods af de klimatiske konsekvenser, overforbruget har, men udfordrer også det modernistiske maleris maskulint dominerede og ekspressive formsprog. Er det vigtigt for dig som samtidskunstner at forny og udfordre dominerende formsprog fra tidligere kunsthistoriske perioder?

NB Jeg drages af genstande, der rummer problematiske historier. Af ting, der kan fungere som vidnesbyrd om omstændighederne ved deres egen skabelse – og det kan være alt lige fra parykker af menneskehår til kinesisk porcelæn. Jeg prøver at vende disse materialer på vrangen, at reducere dem til ren overflade, at udsætte dem for ting, de aldrig har været udsat for før, at slå dem, så de hæver og bulner ud. Nogen gange ender det med at ligne kunst, andre gange ikke; det generer mig ikke så meget.

MKB Er det vigtigt for dig at indlejre elementer i din kunst, som responderer på samfundsaktuelle emner? Hvis ja, hvordan forholder du dig i så fald til din egen samtid?

NB Jeg mener, at kunsten har en helt enestående evne til at tænke over – og tygge drøv på – vores komplekse virkelighed og manifestere disse tanker på måder, der kan være utroligt nuancerede. Kunsten kan bevæge sig ind i ukendt land og samtidig forstås gennem både krop, følelser og intellekt. Jeg anskuer tit mit eget arbejde som de indledende tyggeøvelser i hele den politiske tankegangs fordøjelsesproces.

MKB Sammen med Simon Dybbroe Møller har du også skabt skulpturserien *The Industrial Revolution* (2013). Kan du forklare, hvad I ønsker at udtrykke med denne serie?

NB Værket består af kopier af flere af Rodins berømte studier af hænder, som vi har bemalet, så de ligner afhuggede hænder. Ved at bemale disse massefremstillede kopier har vi på sin vis gengivet dem en grad af såkaldt originalitet, og samtidig bevæger vi os inden for den klassiske tradition, hvor de oldgræske skulpturer rent faktisk var bemalet i klare farver – et greb, der i sig selv forstyrrer den sædvanlige skelnen mellem billede/det todimensionelle og det tredimensionelle. Rodin skabte disse hænder som udtryksfulde enkeltgenstande. De er adskilt fra kroppen, og dermed pegede de frem imod kroppens udgrænsning fra produktionen, idet håndens arbejde kan siges at forsvinde i den industrielle revolutions kølvand. Denne adskillelse har vi så videreført på en helt bogstavelig og fordrejet, måske endda perverteret måde.



Nina Beier
Portrait Mode, 2011
Courtesy of Laura Bartlett Gallery, London



Nina Beier
Portrait Mode, 2011
Courtesy of Laura Bartlett Gallery, London



Olafur Eliasson
Your Condensation, 2013
 ARoS Aarhus Kunstmuseum
 Photo Åsa Lundén - Moderna Museet, Stockholm

Når jeg taler om at se sig selv sans, svarer det ikke blot til at se sig selv i et spejl. Det handler først og fremmest om den måde, man er engageret i værket på.

Olafur Eliasson (f. 1967)

MKB Olafur, flere af dine værker indgår i museets samling; heriblandt *Your condensation* fra 2013, som vi har valgt at inddrage i udstillingen. Værket består af 321 glaskugler i forskellige størrelser, der på afstand ligner dugdråber, arrangeret i en stor, parabolignende form. Kan du fortælle om dine tanker bag skabelsen af dette værk?

OE Værket udsprang af forskellige overlappende idéer. En af dem var filosofen Peter Sloterdijks sfærologi, hans tanker om bobler og atmosfæriske enheder. Når mange bobler sameksisterer og danner skum, opstår et interessant netværk af former, der er unikke hver især, men samtidig helt afhængige af overfladespændingen i de omkringliggende bobler og den overordnede struktur. De udgør tilsammen et kollektivt hele. Den anden bagvedliggende idé er den måde, vanddråber formes på, hvordan dug organiserer sig på forskellige overflader, og hvordan vanddråber spejler deres omgivelser.

MKB Ofte fortæller du, at dine værker handler om at se sig selv sans. Er det også tilfældet her?

OE Når jeg taler om at se sig selv sans, svarer det ikke blot til at se sig selv i et spejl. Det handler først og fremmest om den måde, man er engageret i værket på. Forhandlingssituationen mellem dig og værket er så rummelig, at den tillader dig at evaluere konstruktionen af det, du ser, og det, du sanser, af dit engagement, og dette er for mig en del af selve oplevelsen af værket. Der sker, så at sige, en kobling mellem blik, sansning og kognition. Det er individuelt, hvilke værker der

fremprovokerer denne følelse af at se sig selv sans. Følelsen afhænger, ud over af værket, også af tid og sted, af museologisk intentionalitet og af de forventninger og erfaringer, man har med sig. At se sig selv sans har et kritisk og et selvkritisk potentiale. Det afkræver den besøgende et regulært stykke arbejde. Det er ikke nødvendigvis behageligt at dekonstruere sit eget blik. Der kan ligge en af-romantisierende erkendelse i denne type engagement.

MKB Du repræsenterede Danmark ved den 50. Venedig Biennale i 2003 og har sidenhen haft stor international succes med soloudstillinger og prestigefyldte projekter i det offentlige rum. Hvad var din drøm, da du var en ung kunstner? Og vil du sige, at du nu er nået dertil, hvor dine største drømme og visioner er blevet realiseret?

OE Min drøm var, at kunst skulle blive et styrende kompas i fremtiden. Og det er min oplevelse, at dette er ved at ske, med eller uden min indblanding.

MKB Hvad er dit bedste råd til fremtidens kunstneregenerationer?

OE Vær altruistisk, og lad ikke økonomiske interesser og magtstrukturer bestemme, hvilken slags kunst du laver.

Min palet af tematikker reflekterer mange interesser; alt fra kønsroller, forbrugskultur, kulturproduktion til specifikke følelser som ambivalens etc. I det øjeblik, ting fjernes og isoleres fra deres vante omgivelser og sættes i scene på ny, opstår der en form for rugende stilhed og utryghed.

Pernille Kapper Williams (f. 1973)

MKB Pernille, du er kendt for at gøre brug af uhyre simple greb, hvor du flytter almindelige hverdagsting væk fra deres oprindelige kontekst over i en ny ramme. Kan du uddybe, hvorfor du på den måde – igennem bittesmå greb – er optaget af at forskyde tings almindelige betydning og bryde deres vanlige kontekstuelle rammer?

PKW Hverdagen udgør en enorm del af vores vågne liv, så man kan lige så godt *learn to love it*. Netop af den grund tager jeg i mit arbejde afsæt i dagligdagen. Man kan sige, at min egen virkelighed er mit materiale. Derfor finder man ofte i mine værker velkendte hverdagsting. Generelt er der et spil kørende, hvor betydning og form trigger hinanden. For den del af min praksis, der omfatter skulpturer, gælder det, at fundne objekter hentes ind fra hverdagen, og efter adoptionen opleves de som isolerede, iscenesatte og rekontekstualiserede. Til slut fuldendes de af en titel, som er helt afgørende for forståelsen af værket. Titler spiller en kolossal rolle i mit arbejde; ord og billede er ligeværdige dele af den samme virksomhed. Sproglige konstruktioner er noget, der optager mig på lige fod med min interesse for displays, hvilket værkerne *Matter upon Matter* (2008), der består af to musselmaledede porcelænsskåle sat oven på hinanden, samt *Jealousy Control* (2013), der består af noget så uanseligt som en kontakt med modsatrettede pile, begge er tydelige eksempler på. Nogle gange er det titlen, der opstår som det første, andre gange er det omvendt. Dette fravær af hierarki kan også ses på selve måden, værkerne er lavet på.

Appropriation er således min metode, og jeg bliver hver gang lige fascineret af, hvordan så enkelt et greb som at gøre så lidt som muligt synes at være mest effektfuldt. Min palet af tematikker reflekterer mange interesser; alt fra kønsroller, forbrugskultur, kulturproduktion til specifikke følelser som ambivalens etc. I det øjeblik, ting fjernes og isoleres fra deres vante omgivelser og sættes i scene på ny, opstår der en form for rugende stilhed og utryghed. Netop dét, at det kreerer denne tilstand, synes at kunne noget magisk. For mig at se afspejler det et grundvilkår, baseret på en usikkerhed, som vi mennesker må forholde os til hele livet igennem. Det er med til at gøre noget ved vores vante måde at agere, tænke og opleve tilværelsen – og hverdagen – på. Jeg spiller en slags pingpong med tilstande som det velkendte og uvante – om det virker efter hensigten, vil jeg lade det være op til beskueren selv at vurdere. Nogen har kaldt mit arbejde tredimensionel poesi. Selv ser jeg mine skulpturelle værker, som jeg i øvrigt kalder for *mute objects*, som en form for intuitiv gestus drevet af en særligt ivrig observation af virkeligheden omkring mig.

MKB Jeg får lyst til at spørge hvad er god kunst for dig?

PKW God kunst skal helt basalt pirre og forandre mig. Hvis et værk afleder eller forstyrrer, ergo tvinger min opmærksomhed fra noget andet i sådan en grad, at jeg ikke kan slippe det, så er det for mig at se god kunst. Præcis som med musik, hvor du bliver ved med at høre den samme plade eller det samme nummer igen og igen – så er det fordi, det er godt. Sværere er det ikke.



Pernille Kapper Williams
Jealousy Control, 2013
Courtesy the artist
© Pernille Kapper Williams



Pernille Kapper Williams
Matter upon Matter, 2008
Courtesy the artist
© Pernille Kapper Williams



Det er den gamle drengestreg med at ringe på dørklokken og så løbe sin vej, inden folk åbner døren: ønsket om at skabe en effekt uden at blive stillet til ansvar for den.

Peter Land (f. 1966)

MKB Peter, som kunstner bruger du ofte dig selv og din egen krop som emne. Det er på sin vis også tilfældet i værket *I'm NOT Here* (2013), selvom du – eller “nogen” – gemmer sig bag et stort gråt forhæng og herved betoner subjektets fravær. Kan du fortælle om dine tanker bag dette værk?

PL Det er mig, der gemmer mig bag gardinet. Det er mine sko og bukser, men det får folk jo ikke at vide, med mindre de læser det hér. I dette og i mange af de andre værker, jeg har lavet, i hvilke jeg selv optræder, satser jeg på, at jeg ikke er unik, eller rettere, at jeg er så gennemsnitlig, at betragteren vil kunne genkende sig selv gennem min figur. Værket *I'm NOT Here* må gerne kunne forstås på mere end én måde. Det handler om en form for ambivalens, som jeg selv oplever som kunstner. På den ene side vil jeg gerne have opmærksomheden, en plads i folks bevidsthed og at mit arbejde er genstand for debat osv. Men samtidig vil jeg også gerne kunne løbe min vej, gå under radaren og lade, som om det ikke er mig, der er ansvarlig for det, jeg har lavet. På det plan tror jeg egentlig, at værket handler om ansvarsforflygtigelse. Det er den gamle drengestreg med at ringe på dørklokken og så løbe sin vej, inden folk åbner døren: ønsket om at skabe en effekt uden at blive stillet til ansvar for den. Samtidig kan *I'm NOT Here* også forstås som et billede på, hvordan jeg prøver at lukke øjnene, eller gemme mig, for den virkelighed, der omgiver mig. Dagligt bliver jeg konfronteret med katastrofer og kriser i medierne, og på gaden møder jeg fattigdommen i form af tiggere og hjemløse. Hvordan lever jeg med dette? Ved at lade, som om jeg ikke er en del af denne virkelighed? Ved at lære at lukke

øjnene over for visse aspekter af virkeligheden? Ved at trække et imaginært gardin for? Så for mig at se handler *I'm NOT Here* om afmagt, og særligt om ansvarsforflygtigelse.

MKB Du har jo en lang karriere bag dig, og du har beskæftiget dig med både video, hele installationer og fotografi, maleri og tegning. I størstedelen af dine værker beskæftiger du dig med det absurde og surreelle som tema. Hvorfor interesserer disse emner dig?

PL Absurd teater har optaget mig meget, og jeg er fx meget inspireret af Becketts og Ionescos teaterstykker. Jeg føler et slægtskab med det livssyn, som kommer til udtryk dér. Idéen om at meget af det, vi bruger vores liv på, dybest set er meningsløst, bekræfter mig i mit eget livssyn. Jeg ønsker, gennem mine værker, at få betragteren til at gøre sig overvejelser omkring, hvad det at være menneske egentlig er, når alt det ydre skrælles væk. Hvad er der så tilbage? Der er jo nok noget. Men nogle gange er det godt at blive bragt til at overveje, hvad det er. Det håber jeg, at jeg kan bidrage med igennem det, jeg laver.

MKB Hvordan vil du selv sige, at du som kunstner forholder dig til den tid og kultur, du er en del af? Vil du fx mene, at det er nogle helt andre emner, der optager dig i dag end for tyve år siden?

PL Jeg flytter mig hele tiden billedsprogligt, og som menneske er jeg jo optaget af de ting, der foregår omkring mig her og nu. Mit billedkunstneriske sprog er nok forankret i den periode, hvor jeg blev dannet som kunstner, det vil sige slutfirserne og starthalfemserne. Dette sprog prøver jeg så løbende at opdatere, ligesom jeg bliver påvirket af den løbende debat og den virkelighed, der er omkring mig. Jeg tror ikke, jeg er låst fast i en bestemt tematik eller emnekreds, som hører en bestemt tid til. Og jeg respekterer og bliver påvirket af den kunst, som laves af den generation af kunstnere, der er dukket op efter min egen. Men jeg har en vinkel på min samtid, som er dikteret af, hvem jeg er og hvor jeg kommer fra med alt, hvad dertil hører.

Periferier og grænsetilstande, det skæve og forunderlige, er for mig mere interessant end den reale virkelighed eller fremstillingen af den 1:1.

Rikke Benborg (f. 1973)

MKB Rikke, du arbejder mestendels med film og animation, men også med teatraliske tableauer, musik, aparte kostumer og broderi. Ofte skildrer dine værker et surrealt univers eller besynderlige steder, der udfordrer den gængse virkelighedsopfattelse. Hvorfor er du optaget af alt dette?

RB Jeg tror, at mange mennesker tiltrækkes af det, som er anderledes og ukendt, hvad end det er konkrete begivenheder eller scenarier, der udspiller sig i vores drømme. Periferier og grænsetilstande, det skæve og forunderlige, er for mig mere interessant end den reale virkelighed eller fremstillingen af den 1:1. Derfor er det naturligt, at jeg i min egen kunst søger ind i en verden, der ikke nødvendigvis ligner den gængse. På samme måde som i den klassiske surrealisme kan man godt sige, at mine værker skaber en bro mellem drøm og virkelighed, for i mine værker arbejder jeg dels med en logik beslægtet med den, vi kender fra drømme, og dels med det associative i form af billeder, der spejler den måde, sindet og tankerne opererer på. Det er dels en iscenesættelse af min egen forestillingsverden, og dels en måde at transformere det reale og give form til det uhåndgribelige.

MKB Dette er din sort-hvide film *Masquerade* fra 2012 med tydelige referencer til klassiske stum-, eksperimental- og kunsthverfilm et ret godt eksempel på. På udstillingen vises den i en nyreduceret form på en højtplaceret skærm. Man ser et ansigt i closeup med forskelligartet makeup, som en slags masker, der langsomt glider hen over ansigtet. Fortæl, hvordan blev denne film til?

RB Jeg lavede den oprindelige film, der er en blanding af video og animation, på mit atelier. Det var et eksperiment med animationens umiddelbare rum og den magi, der er i at se tingene blive til for øjnene af én. Jeg havde forberedt forskellige papirklip, der hver især fungerede som abstrakte masker holdt op foran den kvindelige aktørs ansigt. Mens jeg filmede, tegnede jeg øjne, der åbnede og lukkede sig på hendes øjenlåg og malede hendes ansigt, så det animerede smeltede sammen med maskedelen. Tanken var, at de udklippede huller og forskellige lag skulle både sløre og synliggøre personen bagved og dermed skabe nye ansigter, nye identiteter og billeder. De skiftende billeder og rytmiske, glidende transformationer og klip leger i al sin enkelthed med maskens transformerende egenskaber, og derigennem repræsenterer filmen et identitets-skift, det at blive en anden.

MKB Det nye format og den nye rammesætning betoner filmens poetiske udtryk. Men hvad handler den om indholdsmæssigt?

RB Da jeg lavede værket tilbage i 2012, var jeg bl.a. optaget af den betydning og æstetik, der knyttede sig til freakshowet, til det omrejsende cirkus, og den subversive kraft, der gennemsyrrer karnevallet og alle de gamle romerske festivaller, hvor køn og status vendes på hovedet gennem teatralisk og ritualiseret optræden, om end det blot er for en dag. Rollespillet, eller maskeraden som man kan kalde det, perspektiveres i tekster af Judith Butler og Simone de Beauvoir, der begge taler om kvindelighed som en konstruktion, hvor køn involverer en stiliseret gentagelse af handlinger, der hverken er naturlige eller biologisk nedarvede, men i stedet er socialiserede handlinger, der har til formål at skabe en standardiseret identitet. Værket er både humoristisk og intimt, med en særlig stemning der manes frem gennem forskellige udtryk, som bl.a. bliver til ved at vende billederne 180 grader, så kvindens øjenbryn bliver til overskæg og det tilbagestrøgne korte hår til fuldskæg. Sammen med de malede og udklippede geometriske former får værket den her gennemgående cirkusæstetik, der samtidig leder tanker hen på skæggede damer og andre kuriosa objekter fra freakshowets storhedstid.



Rikke Benborg
Masquerade, 2015-2017 (Still)
Courtesy the artist



Rikke Benborg
Masquerade, 2015-2017 (Still)
Courtesy the artist



Ruth Campau (f. 1955)

MKB Ruth, du har længe arbejdet med maleri i et udvidet felt. Især har du skabt værker, der betoner samspillet mellem kunsten og de arkitektoniske rammer, kunsten indgår i. Det er også tilfældet her, for til udstillingen har du skabt et helt nyt værk på en vægflade, som du på forhånd fik tildelt. Fortæl, hvordan tager det nye værk sig ud, og hvad handler det om?

RC Ja, jeg tager ofte udgangspunkt i den omgivende arkitektur, og det har jeg også gjort til denne udstilling, hvor jeg har valgt at arbejde med en dyb, blå farve. Jeg vil gerne, at værket skal give beskueren en universel og transcenderende oplevelse i kraft af en rolig, dyb og uudgrundelig mørkeblå farve, men også i kraft af sin massive udstrækning hen over væg og gulv. På den måde bliver dimensionerne opløst, for vi ved ikke helt, hvor væggen starter, og gulvet begynder. Det påvirker vores perception af rummet, og vi bliver en smule vægtløse. Faktisk vil jeg gerne vise beskueren, at der kan være meget oplevelse og dybde at hente ved at stå over for et stort felt, som umiddelbart ser ensartet ud. Man får på en måde ro og tid til at se detaljerne, de små nuancer, klatterne, rystelserne, fejlene, materialiteten. Det bliver selve den kropslige oplevelse af skala og værkets suggestive farve og materialitet, der sætter beskueren i en kontemplativ situation, som jeg håber er stimulerede – og for nogen måske også lidt faretruende.

MKB Du retter om nogen dit fokus mod værkets formelle kvaliteter, dets former, linjer, flader og farver, som du nøje arrangerer og indsætter i en større, afbalanceret komposition. I kontrast til det bagvedliggende kolde materiale påfører du maling med hånden, og ofte stryger og skraber du malingen på i lange, lige linjer. Hvorfor er det vigtigt for dig at arbejde på den måde?

RC For at nå ind til essensen i det at male, som for mig er at overføre et flydende stof til en flade. Jeg tager afsæt i idéen om, at jeg med ét koncentreret penselstrøg kan formidle et menneskeligt nærvær til en flade. Og at det nærvær, som jeg selv må udøve i min anstrengelse for at lave det mest lige og perfekte strøg, kan forplante sig til beskueren. Jeg lægger min malegrund, fx en akrylplade

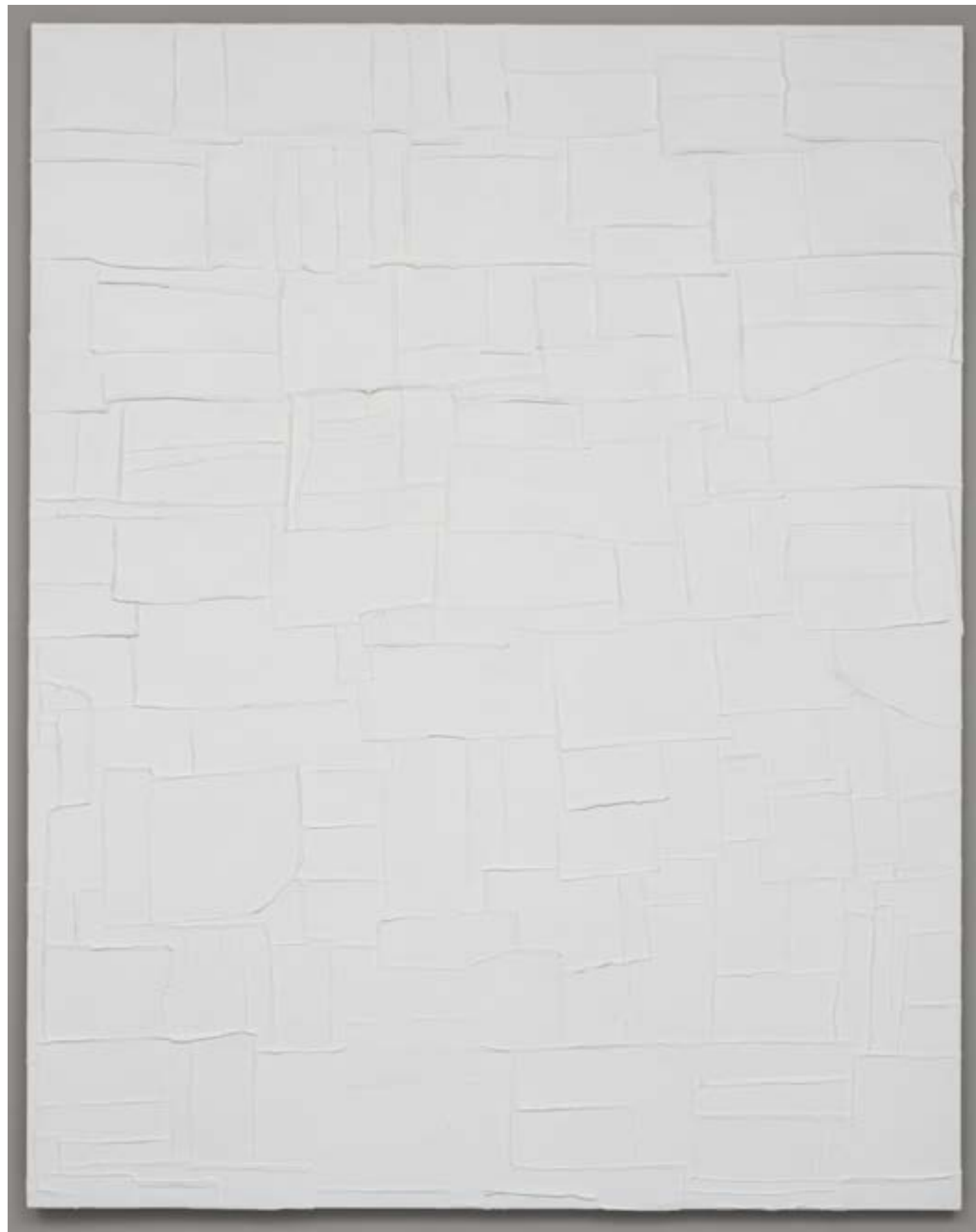
eller spejlplade, på gulvet, og så forsøger jeg med min forlængede kost at male et gennemgående strøg fra mine fødder ud til pladens øverste kant. Jeg forsøger at perfektionere mine bevægelser med kosten til identiske, rytmiske bevægelser, men hånden og kroppen afslører sig altid, for der kommer små fejl. Tiden bliver også afgørende, for jeg kan ikke stoppe midt i handlingen. Det bliver en slags meditativ actionpainting, hvor selve udførelsen er kortvarig, men forberedelsen til handlingen er lang. Selve formatet er dog afhængigt af min kropps rækkevidde, som er max tre meter, idet jeg skal kunne trække en kost hen over malegrunden i ét hug. I princippet kunne handlingen jo fortsætte i det uendelige, derfor bliver min plade en slags repræsentant for et menneskeligt nærvær og den tid, jeg var tilstede under handlingen.

MKB Hvilke indholdsmæssige emner ønsker du generelt at fremhæve med dine værker?

RC Det er mit håb, at det kropslige forhold til maleriet kan forplante sig videre til beskueren. I de store installationer skal beskueren bevæge sig omkring værket – ind og ud af det – for at opleve, hvordan værket skifter karakter. Man får en oplevelse af at være en del af noget større og uendeligt. Frihed, væren, transcendens og enkelhed er ord, der gerne må dukke op, når du spørger efter indhold. Altså, hvis mine værker kan afgive fænomenologiske oplevelser, er jeg vældig glad.

MKB Hvorfor er du optaget af det fysiske møde mellem beskuer og værk?

RC Det er i det ordløse og fysiske møde mellem værk og beskuer, at kunstværket åbner sig. Det er der, sansningen og følelsen bliver aktiveret, og dermed er det indgangen til den personlige erkendelse. Maleriet er en fysisk ting, og ligesom alt andet fysisk påvirkes vi af og erfarer vi dets farve, beskaffenhed, udstrækning og udstråling. Jeg håber, at mit værk kan få beskueren til at føle en forstærket tilstedeværelse i nuet, og måske give beskueren en slags reset. Der er så mange problemer i verden, så meget støj og så mange ting, vi skal tage stilling til; så meget, at vi engang imellem skal nulstilles og starte på en frisk. Der er kunst rigtig godt.



Sergej Jensen (f. 1973)

Sergej Jensen
Untitled, 2017
Courtesy the artist and Avlskarl Gallery



Sergej Jensen
Untitled, 2017
Courtesy the artist and Avlskarl Gallery

Simon Dybbroe Møller (f. 1976)

MKB Simon, i 1999 flyttede du til Düsseldorf, hvor du studerede to år på Düsseldorfs Kunstakademi. Herefter færdiggjorde du din uddannelse på Kunstakademiet i Frankfurt, og allerede før din afgang blev du et kendt navn i store dele af Tyskland. Den dag i dag bor og arbejder du i Berlin og har sidenhen haft en kometkarriere i udlandet. Fortæl, hvilken betydning har det haft for dig at gøre karriere i udlandet?

SDM Forholder det sig med begrebet "Udlandet" ikke som med forholdsordene oppe, nede og ovre? I og med at jeg har flyttet mig, har også ordet Udlandet og dets betydning flyttet sig. Det betyder noget andet nu. Det betyder ikke, at Udlandet har flyttet sig for mig, men snarere at Udlandet ikke eksisterer for mig mere. På samme måde er det virkelig svært for mig at se på min egen løbebane udefra. For hvordan ville min virkelighed have set ud i dag, hvis jeg havde truffet andre valg? Da jeg i sin tid flyttede væk fra Danmark, handlede det i høj grad om at slippe væk fra et Vi og et Os, og det har virket for mig. Jeg tror, at fordelene ved at have et fælles udgangspunkt er stærkt overvurderede.

MKB I forbindelse med *Cool, Calm and Collected* viser vi din seneste installation *Lettuce* for første gang i Danmark. Kan du fortælle om dette værk samt forklare, hvordan det knytter sig til dit virke som kunstner i øvrigt?

SDM *Lettuce* består af et køkkenbord, hvor der ligger vanddråber og sort-hvide salatblade rundt omkring i vasken og på bordpladen i rustfrit stål. Bladene er bemalede afstøbninger, der er taget efter rigtige salatblade. Køkkenbordet fungerer dermed også som piedestal. Således er *Lettuce* også i udpræget grad en skulptur. En fotografisk skulptur. Nye visuelle medier fødes i takt med den teknologiske udvikling, og de farver den måde, vi skaber billeder på. De bliver til stilmæssige redskaber, og til sidst ender de på den kirkegård, vi kalder sproget. Det er der, det analoge fotografi står nu. Det er blevet noget adjektivisk, en referenceramme, noget abstrakt, et filter på Instagram eller en effekt i Photoshop. Teknikkens og computernes verden peger hele tiden ud imod det umælende, analoge liv – og det har den altid gjort. Vores laptops har *skriveborde, vinduer, mapper* og en *skraldespand*. Selvfølgelig gælder det også den anden vej rundt – den teknologiske udvikling påvirker den måde, vi oplever verden omkring os på. Jeg er interesseret i den måde, hvorpå teknologier,

der allerede er forældede, bliver til filtre, som vi anskuer historien igennem.

Jeg er interesseret i, at vi kan se på et stykke sort marmor og opfatte dets blanke flade som noget fotografisk. Hvordan vi kan betragte de hvide åretegninger og eventuelle fossiler og føle, at stenen minder om et fotografi, der er fremkaldt efter et beskadiget negativ. Den slags ting.

MKB Som et led i udstillingens filmprogram viser vi også *Untitled (How Does It Feel)*, 2014. Hvad handler den om? Og er der emner i filmen, som går igen eller på anden vis knytter sig til installationen *Lettuce*?

SDM *Untitled (How Does It Feel)* er et videoværk, der handler om det 5D Mark II-kamera, som blev lanceret af Canon i 2008. Titlen stammer fra R'n'B-sangeren D'Angelos gennembrudshit fra år 2000. Canon Mark II-kameraet var det første kamera, der både kunne optage still- og filmbilleder i professionel kvalitet. En ikke særligt bemærkelsesværdig plasticdims, der pludselig helt af sig selv gjorde op med en hundrede år lang diskussion om de særlige egenskaber, der karakteriserer henholdsvis fotografiet og de levende billeder. Vi ved selvfølgelig alle sammen godt, at film ikke er andet end en række fotografier, der er arrangeret i kronologisk rækkefølge, og dermed kan sammensmeltningen af de to ting i dette apparat måske bedre beskrives som en genforening af tvillingesøstre, der er blevet adskilt ved fødslen, end som en dristig sammenlægning af to felter på tværs af en fast grænse. Apparatet er dels et resultat af håndgribelige teknologiske fremskridt – og dels i bund og grund en anakronisme. D'Angelos video til hitsinglen *Untitled (How Does It Feel)* består af en fortløbende optagelse af sangeren, der fremstår helt uden tøj, så man tydeligt kan se hans veltrænede overkrop, der skinner op imod den sorte baggrund. Kameraet bevæger sig rundt omkring ham og opfanger musklernes bevægelser i nærbilleder, men dets bevægelser er også begrænset til en imaginær ramme, der øverst og til højre og venstre er afgrænset af filmstudiets tomme mørke, mens den nedre grænse defineres af det, vi må antage er hans nøgne skræv. Der er altså her tale om en zoomen ind og ud, der minder om filmskaberens Ken Burns' optagelser af arkivfotos eller om de automatiske slideshows på vores computere – men her sker det blot i en tredimensionel virkelighed. Ligesom 5D Mark II-kameraet synes denne musikvideo at skabe en sammensmeltning mellem det levende og stillestående billede. Både *Lettuce* og *Untitled (How Does It Feel)* handler dermed om det fotografiske og om, hvordan mediernes udvikling ændrer vores oplevelse af at være kroppe, der snublende eller tumlende famler sig frem her i verden.



Simon Dybbroe Møller
Lettuce, 2015
Courtesy of Laura Bartlett Gallery, London

Grundlæggende tænker jeg, at det handler om transformationer, om vores evne til at organisere stof og danne nye forbindelser, andre former for logikker, andre balancer.

Sophia Kalkau (f. 1960)

MKB Sophia, engang udtalte du: "Jeg har en barnlig drøm om, at jeg kan fange månen, fange strålerne, gøre det usynlige synligt og give det uhåndterlige form, sprog og stoflighed". Kan du uddybe, hvordan denne drøm kommer til udtryk i dine værker?

SK Jeg tror, den løber som en understrøm. Jeg har altid haft en idé om, at jeg kunne noget helt særligt, fx det med månen, at det var en gave, jeg havde fået, jeg ved ikke hvorfra. Siden jeg var barn, har jeg haft en stærk forestillingskraft, en intens kropslig fornemmelse. Meget fysisk. Jeg tænker, at det er drømmen, der får en til at blive ved med at forsøge det umulige – kombineret med en evne til at blive grænseløst opslugt. Indimellem drysser der et værk ud af drømmen. Grundlæggende tænker jeg, at det handler om transformationer, om vores evne til at organisere stof og danne nye forbindelser, andre former for logikker, andre balancer.

MKB Når man ser på dine værker, hvor skiver, kugler, kegler og ellipseformer går igen, er man ikke et sekund i tvivl om din forkærlighed for geometri. Hvorfor er du fascineret af geometriske former?

SK Jeg vil snarere sige, at jeg er interesseret i primære strukturer og figurer, der både er komplekse og enkle og dermed åbne for fortolkning. I udgangspunktet var geometri fokuseret på idealfigurer, strukturer til at beregne verden med, nu er det langt mere komplekst og abstrakt. Jeg er interesseret i spændet mellem det abstrakte og det konkrete, og i den forbindelse er sammenstil-

lingen mellem en ideal figur og kroppens geometri og sindets irgange æggende.

MKB Nogle gange optræder du selv i værkerne, og i din solariserede fotografiserie *Geometric Time* (2015) er du med. Her bærer du rundt på geometriske objekter iklædt nederdel og matrostrøje i et fremmed terræn. Kan du fortælle om dette værk samt forklare, hvorfor du valgte selv at være med?

SK Nogle gange er det ord, der for alvor leder en på sporet. I efteråret 2014 skulle jeg skabe en serie grafiske blade til forfatteren Ursula Andkjær Olsens digtsamling *Udgående fartøj*. Teksten sendte mig på en rejse ind i mørket, og jeg kom samtidig på sporet af en større serie dybsorte fotografier, som jeg kaldte *Owl Vision*. Billederne kredsedde om legemer og genstandes relationer til hinanden og mangel på samme, om forholdet mellem det organiske, det konstruerede og det kosmiske. Iført matrostrøje og nederdel havde jeg nogle år forinden skudt en serie billeder, hvor jeg gik, sad og stod på to plateauer og bar på en lang række objekter. Alt var hvidt på billederne, og da jeg solariserede dem, opstod der en delvis spaltning, en invertering af tonerne, hvor nogle træk blev fremhævet, andre forsvandt. *Geometric Time* løber som en brønddyb fortælling, en vertikal søjle. Seks fotografier, tre rækker, to i hver. De seks billeder fik undertitler: *lost, dome, moon, conquerer, cover* og *bowl*. De udgør en komposition over begrebet tid, et hieroglyfisk alfabet. Jeg printer selv mine billeder, laver mange forsøg og mange eksperimenter. Værket bliver først til i processen.

MKB Hvilke tanker ligger bag skabelsen af dit andet værk, fotografiet *Algebraic Objects* (2015), hvor du selv eller subjektet er fraværende?

SK Ordet "algebra" er latin, af arabisk "al-jabr", hvilket betyder "genforeningen". Billederne er optaget i rent dagslys. I 1934 optog Man Ray en serie sort-hvide fotografier af en samling tredimensionelle matematiske modeller på Institut Henri Poincaré i Paris. Han fotograferede dem som *sculptures involontaires*, ufrivillige skulpturer. I slutningen af 1940'erne dukkede modellerne op igen i hans maleriserie *Shakespearean Equations*. Jeg så billederne på Glyptotekets store udstilling. I mit værks titel ligger en hilsen til Man Ray og hans arbejde. Der er almindeligt glas på billederne, ikke refleksfrit, jeg kan godt lide, at glasset spejler – at beskueren træder ind i billedet og selv bliver subjekt.



Sophia Kalkau
Algebraic Objects, 2015
Courtesy the artist





Sophie Dupont
Two, 2017
Courtesy the artist

Hvem er jeg? Dette abstrakte spørgsmål mener jeg er det vigtigste, og jeg mener, kunsten i alle former altid skal have dette spørgsmål iboende for at være relevant.

Sophie Dupont (f. 1975)

MKB Sophie, du er uddannet fra Det Kgl. Danske Kunstakademi i 2007 og beskæftiger dig primært med performancekunst, men du har også studeret moderne dans på London Contemporary Dance School. Har din fortid som danser stor betydning for dig som performancekunstner i dag, og hvordan adskiller de to kunstarter sig?

SD Som mennesker er vi jo mærket og præget af alt, vi går igennem, erfarer og lever. Bevidst eller ubevidst. Min fortid som danser har betydning, men er måske også et udtryk for, at jeg erfarer verden ligeligt igennem kroppen og sindet. Alt, hvad jeg oplever, tænker og producerer, mærker jeg altid som en slags fysisk manifestation i kroppen. Da jeg studerede på London Contemporary Dance School var de to verdener meget opdelte. Dansen har jo den tekniske del – at man skal holde sig fysisk i form og være teknisk dygtig – hvor kunstverdenen i dag er baseret på koncepter og tænkning, det vil sige det at få en god idé. I dag er danseverdenen og kunstverdenen smeltet mere og mere sammen. Jeg tror, det første tiltag var i 2007, da Trisha Brown havde et værk på Documenta. Fra da af begyndte jeg at se meget mere fra danseverdenen i kunstverdenen. Men helt basalt kan man sige, at i danseverdenen er kroppen i centrum, og for mig at se glemmes kroppen ofte i kunsten i dag. Det bliver tit en dressuropvisning i udtænkte koncepter langt fra vores erfarede virkelighed.

MKB Til åbningen vil du optræde med en ny performance. Hvad handler den om?

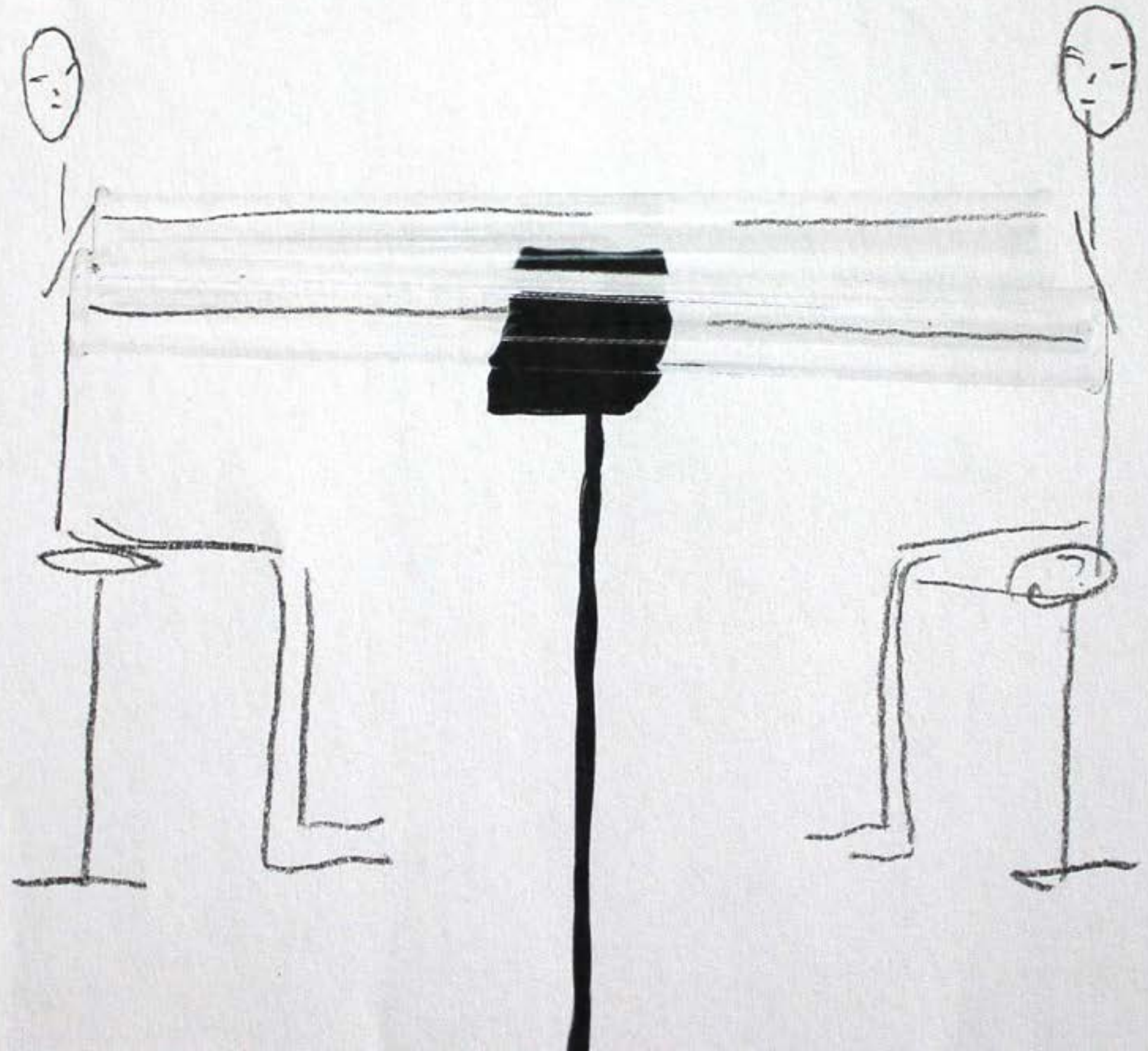
SD Værket hedder *Reaching* og handler om at nå hinanden. Egentlig har jeg performet det i en anden version i Guatemala, men denne version består som noget nyt af to glastrør, der adskiller mig og de af publikum, der sætter sig over for mig. Vores arme rækker igennem de to glastrør, og har de lige så lange eller længere arme end mig, kan de nå mig, ellers ikke. Værket sætter spørgsmål ved idéen om "at nå hinanden". Hvem når vi? Hvorfor? Og hvordan når vi?

MKB Ofte rejser du spørgsmål om, hvem vi mennesker er, når vi bare er til. Hvorfor er det vigtigt for dig at undersøge menneskets eksistentielle forhold igennem din kunst?

SD "Kend dig selv" er det diktum, de fleste filosoffer ender med at sige er det vigtigste. Vores liv er den største rejse, vi hver især er på. Hvem er jeg? Dette abstrakte spørgsmål mener jeg er det vigtigste, og jeg mener, kunsten i alle former altid skal have dette spørgsmål iboende for at være relevant. Alt andet i vores liv – politik, køn, økonomi, uddannelse osv. – handler om at være noget, gøre noget. Fra vi er helt små, bliver vi trænet ind i alle disse positioneringer og hierarkier. I min kunstpraksis forsøger jeg som et stille oprør at stoppe op og henlede opmærksomheden på alt det, vi allerede har. Vi har et åndedræt, en vægt, en balance, en stemning og en følelse indlejret i os. Alt det er uden hierarki, køn, positionering, økonomi og uddannelse. Det er vores rod, vores fundament. Den rene eksistens.

MKB Hvad mener du er kunstnerens vigtigste opgave i det samfund, vi lever i lige nu?

SD At stille spørgsmål, stoppe op, genkende, undres, erfare og lade sig fascinere, at se verden lidt på hovedet eller fra en anden vinkel. Jo flere spørgsmål, vi konfronterer os selv med, jo mere vi bliver bevidst om vores egen absurditet som mennesker. Hver dag har vi travlt. Hver dag identificerer vi os selv med et jeg, der over tid er blevet skabt. Alt det er konstruktioner, og selvfølgelig har vi brug for disse konstruktioner for ikke at blive opløst i et nært vanvid. Men det er vigtigt i den verden, vi lever i nu, at vi ikke mister os selv i travlhed og alle disse konstruktioner; men at vi stopper op og bliver bevidste om hvilket liv, vi vælger, og måske tillader os en lidt langsommere vandring imod den kiste, der venter os alle, for på den måde at skabe en frihed i sindet. En frihed til tænkning, til væren – og til åndedrættet.



Sophie Dupont
Reaching, 2017
Courtesy the artist

Superflex (etableret i 1993)

MKB Bjørnstjerne Christiansen, Rasmus Nielsen og Jakob Fenger, siden 1993 har I arbejdet sammen som gruppen SUPERFLEX. Jeres værker er ofte af politisk-kritisk art, hvilket plakaten med teksten "Foreigners, please don't leave us alone with the Danes!" er et godt eksempel på. Plakaten satte I op flere steder i København. Det var dog ikke alle, der brød sig om plakaten anti-racistiske budskab, for I modtog efterfølgende et trusselsbrev. Brevet har I omdannet til *Letter to SUPERFLEX*, som er med på udstillingen. Fortæl, hvorfor gjorde I brevet til et værk?

S Den uvidenhed og det voldsomme had – måske afledt af frygt og racisme – som stavefejlen og ordene i trusselsbrevet udtrykker, over for det paradoksale i, at vi jo ikke er udlændinge, men derimod danske statsborgere, og derfor ikke kan smides ud af landet, synes vi rummede en interessant spænding og iboende ironi. Samtidig var vi dybt forargede over, at plakaten kunne vække så meget harme hos nogen. Vi så det også som et udtryk for en tilstand i Danmark, hvor racistiske stemmer får lov til at fylde mere og mere i den offentlige udlændingebesættelse, som siden 2008 faktisk kun er blevet grovere retorisk set, især på de sociale medier, og denne negative udvikling, hvor hadfulde trusler mod andre, hvad enten det er udlændinge eller andre minoriteter, ønsker vi at vække debat omkring.

MKB Jeres andet værk *Copy Right* fra 2006 blev til før finansmarkedet krakkede i 2008 og kommenterer på flere måder den materielle besættelse, som gjorde sig gældende under 00'ernes forbrugsfest, hvor det bl.a. blev populært at eje designklassikere som Arne Jacobsens Myrestol. Værket er dog ikke en original Myrestol, men en hvid kopi fra IKEA, som I har skåret til med en stiksav, så den ligner Myren. Hvorfor gjorde I det?

S Med *Copy Right* ønskede vi at belyse problematikken omkring ægthed og autenticitet, copyright og originalitet versus masseproduktion, og i hvilken grad og hvordan det giver mening at tale om ophavsret og produkt- og idébeskyttelse i en globaliseret verden. Værket blev faktisk oprindeligt til i forlængelse af et andet værk; Guaraná Power. Guaraná Power, som var et muligt bud på en samfundsmodel for, hvordan man kan øge de sydamerikanske guaranábønderes levestandard. I modsætning til de multinationale virksomheder tilbød vi bønderne en rimelig pris for deres guaranábær. Ved at gøre det skabte vi et rentabelt alternativ, som hjalp bønderne med at forbedre deres levestandard. En installation med værker fra Guaraná Power-projektet skulle have været vist på São Paulo-biennalen *How to live together* i 2006. Men lederen af biennalen bortcensurerede værkerne fra projektet med en erklæring

om, at "Guaraná Power er et kommercielt og "smagløst" produkt". Desuden var arrangørerne bekymrede for, at firmaet bag den brasilianske nationaldrik Guaraná Antartica – som er den sodavand, SUPERFLEX kopierer – kunne finde på at lægge sag an. På grund af censuren mod Guaraná Power besluttede vi os for at tage tyren ved hornene og kæmpe imod multinationale virksomheders monopoler og ophavsrettigheder. Ved at kopiere Myren kopierede vi en helt bestemt stol, som repræsenterer en særlig form for danskhed – og hvem ejer rettighederne til den? På den måde transformerede vi det, der ligner en kopi, til en "rigtig" kopi, og satte derved spørgsmålstegn ved de problemer, som har at gøre med ophavsret.

MKB Kunstnerisk bevæger I jer på grænsen mellem kunst og politisk aktivisme, og jeres projekter fører tit til spændende diskussioner om samfundets herskende normer og statussymboler, hvilket *Copy Right* er et tydeligt bevis på. Men som kunstnere er I også en integreret del af kunstbranchen – eller markedet, om man vil. Hvordan tackler I denne todelte position?

S Vores opfattelse er, at når nogen køber et af vores værker, så gør de det muligt for os at udvikle nye idéer. Når nogen betaler, er det en investering i den måde SUPERFLEX tænker og arbejder på. Vi er faktisk registreret som en virksomhed, men det er bare en formssag. Da vi begyndte i 1993, var det ikke kun en formalitet; det var en erklæring om politisk bevidsthed, hvem vi var som kunstnere osv. Vi arbejder med og konfronterer markedsstrukturer, og i forlængelse heraf udfordrede vi ofte andre virksomheder på en legende måde.

MKB Kan kunst og politik gå hånd i hånd?

S Det er svært at forestille sig en form for "ren" og upolitisk kunst. Kunst optræder og er en del af vores samfund, og i samfund, organisationer og andre sociale og økonomiske strukturer findes der niveauer af magt. Forsøg på at ændre en sådan magtfordeling er politisk, så på den måde er alle rum politiske. Og i det politiske rum bliver alt politik. Også kunst, og også selvom vi, eller andre kunstnere, som udgangspunkt ikke har et klassisk defineret politisk budskab, vil det i en kontekst af et offentligt rum blive politiseret og politisk. At fraskrive sig, at ens kunstværker er politiske, er som at stille sig tilfreds med en given magtfordeling. Det er en ret privilegeret position, som kun et fåtal besidder. Så på den måde er det upolitisk i høj grad politisk.



Superflex
Letter to Superflex, 14 January 2008, 2008
 Nordic Contemporary Art Collection – NoCo

Som kunstner prøver jeg at omformulere de magtrelationer, narrativer og psykologier, jeg støder på hos det moderne subjekt.

Søren Thilo Funder (f. 1979)

MKB Søren, du er uddannet fra Det Kgl. Danske Kunstakademi i 2008 samt The School of Art and Architecture, University of Illinois i Chicago. Du arbejder hovedsageligt med skulptur og film. Fortæl, hvad er du særligt optaget af som kunstner?

STF Det, som optager mig allermost, og som udgør et fast omdrejningspunkt i mit arbejde, er fællesskabet, maskinelt som flydende, sammen sat af sansende individer, i en samtid af lagrede forståelser og af fiktive konstruktioner, kollektive historier og autoritære sandhedsregimer. Som kunstner prøver jeg at omformulere de magtrelationer, narrativer og psykologier, jeg støder på hos det moderne subjekt. Den ofte indviklede relation mellem fiktion og virkelighed er et vigtigt tilbagevendende problem, jeg insisterer på at adressere og måske yderligere forvikle i min kunst.

MKB Det er din film *The Cosmonaut (I don't see any God up here)* (2013) med Baard Owe i hovedrollen faktisk et ret godt eksempel på, da du i filmen skildrer et møde mellem det trivielle, noget så almindeligt som at lade vandet, med kosmonautens forestående rumrejse, en langt større bedrift. Kan du fortælle om filmen samt forklare, hvad den handler om?

STF På vej mod affyringsrampen til den rumkapsel, der skulle bringe det første menneske ud i rummet, stoppede kosmonauten Yuri Gagarin i 1961 transportbussen for at lade vandet op af dens baghjul. Gagarins rummission blev en succes, og lige siden har ingen kosmonaut rejst ud i rummet uden først at udføre den rituelle handling, det er at urinere op i mod bussens baghjul. I

min film udfører en aldrende Gagarin, trods hans reelle død i 1968, minutiøst det ritual, han selv har grundlagt. For mig at se er det hele en sær genopførelse af hans ritualistiske transformation fra almindelig borger til ekstraordinær repræsentant for menneskeheden og Sovjet, og ja, helt klart, som et kontrastfuldt møde mellem noget trivielt og noget nærmest helligt.

MKB Herudover bidrager du med værket *SURVIVALISM (Capital Letters)*, der helt bogstaveligt fører emnet "overlevelse" til debat. Værket på ARoS er en ny version af dette værk, som du først installerede i kølvandet på finanskrisen i 2008. Kan du fortælle hvorfor værkets iboende tema, overlevelse, i dine øjne fortsat er relevant?

STF Suffikset "-ism" indikerer en ideologisk størrelse, hvorigennem vekslende samfundstilstande kan reflekteres. I skyggen af kriser, eller måske rettere i skyggen af forskellige udslag fra den bestandige og fortløbende krise, som det kapitalistiske system medfører, er udviklingen af overlevelsesværktøjer essentiel. "Overlevelses-isme" som begreb indeholder en form for delikat optimisme, der på samme tid varsler om kommende katastrofer og om muligheden for at overleve perspektiver, der synes uoverkommelige. For at overleve, ikke kun fysisk og individuelt, men også moralsk, etisk, socialt og i fællesskab, må en del af de overlevelsesværktøjer, vi sammen skaber, også være af ideologisk natur. *SURVIVALISM (Capital Letters)* forsøger således at aktivere samtidens politiske skrøbelighed, som kan være alt fra rullende finanskriser, sandhedsdrejede informationskrige og hatemongering til klimaforstyrrelser og etisk forfald, alt sammen fra et perspektiv, hvor overlevelse bliver en ideologi i sig selv.

MKB Hvad mener du er kunstnerens vigtigste opgave?

STF Kunstneren kan med sit arbejde skabe nye kritiske forståelser af vores samtid og vores billedpolitiske landskab. Det er vigtigt at opretholde en eksperimenterende tilgang til det at arbejde som billedkunstner. At fortsætte uafhængigt af (eller i hvert fald med bevidstheden om) de strømninger, sandheder og konstruktioner, der hele tiden forsøger at indramme billedkunsten. Det er for mig vigtigt altid at udfordre samfundets visuelle konstruktioner igennem min kunst, men også altid udfordre de konstruktioner, som gør sig gældende for mit eget felt.

SURVIVALISM



Søren Thilo Funder
The Cosmonaut (I don't see any God up here), 2013 (Still)
Courtesy the artist

Tal R (f. 1967)

MKB Fortæl, hvad er den vigtigste drivkraft for dig som kunstner?

TR Det er altid vigtigt, når du vil lave et maleri, at du er i en position, hvor du er drevet af noget, som ikke har noget med kunst at gøre. Et maleri starter ikke nødvendigvis i det cirkus, der hedder kunstverdenen, men kommer ud af et langt mere personligt behov for at agere, for at røre ved noget, man har set eller oplevet, og som man føler er nødvendigt. Her kan man sige, at det personlige og det nødvendige faktisk ikke rimer særligt godt på kunst, fordi det private altid er alt for privat til at blive kunst. Derfor, når du tilegner dig et kunstværk, er det super vigtigt, at du bygger en slags bro mellem det private og det at lave et kunstværk. For mig er den største drivkraft derfor at finde frem til den bro og frem til det nødvendige bag.

MKB Maleriet *Sex-shop* (2013) indgår i udstillingen og udgør en del af din serie af malerier og tegninger, hvis motiver er hentet fra København. Kan du fortælle yderligere om dette værk?

TR For det første er der en mærkelig parallel mellem sexshops og malerier generelt. Begge dele er todimensionelle. En sexshop er todimensionel i den forstand, at alt det, der foregår inde bag shoppens vindue, er privat. Det vil sige, du lægger nogle genstande ud i vinduet, som er synlige fra facaden, og alt efter hvilke seksuelle præferencer eller fantasier, du går rundt med, så vælger du at træde ind i det rum. Og i det øjeblik, du vælger at gå ind, kan du ikke se dem udenfor. Til sammenligning står du med et maleri overfor et billede, som du på tilsvarende vis kan vælge at træde ind i. Men det, som den enkelte beskuer finder skønt eller frastødende, ligger alt sammen inden i beskueren selv, i dennes bevidsthed. Som maler lægger du noget frem på maleriets todimensionelle flade, du placerer en sten i deres sko. Dit værk kan have været medvirkende til en undren, at spørgsmål er dukket op, men det kan også være, at beskueren går derfra med en følelse af, at billedet har vakt en følelse af noget frastødende – eller omvendt, ført til oplevelsen af en stor, overvældende skønhed. Den version, som ARoS ejer, er den anden af *Sex-shop*-seriens samlede værker. Og akkurat det billede handler om at blande objekterne i vinduet med spejlingerne fra det liv, der udspiller sig på gaden; fra de forbipasserende biler og reklameskiltene lys. Byen spejler sig i ruden, men også vores seksuelle præferencer spejler sig i de udstillede objekter.

MKB Kan du i forlængelse heraf uddybe, hvordan dine egne erfaringer og sansninger af verden på et mere generelt plan finder vej ind i din kunst?

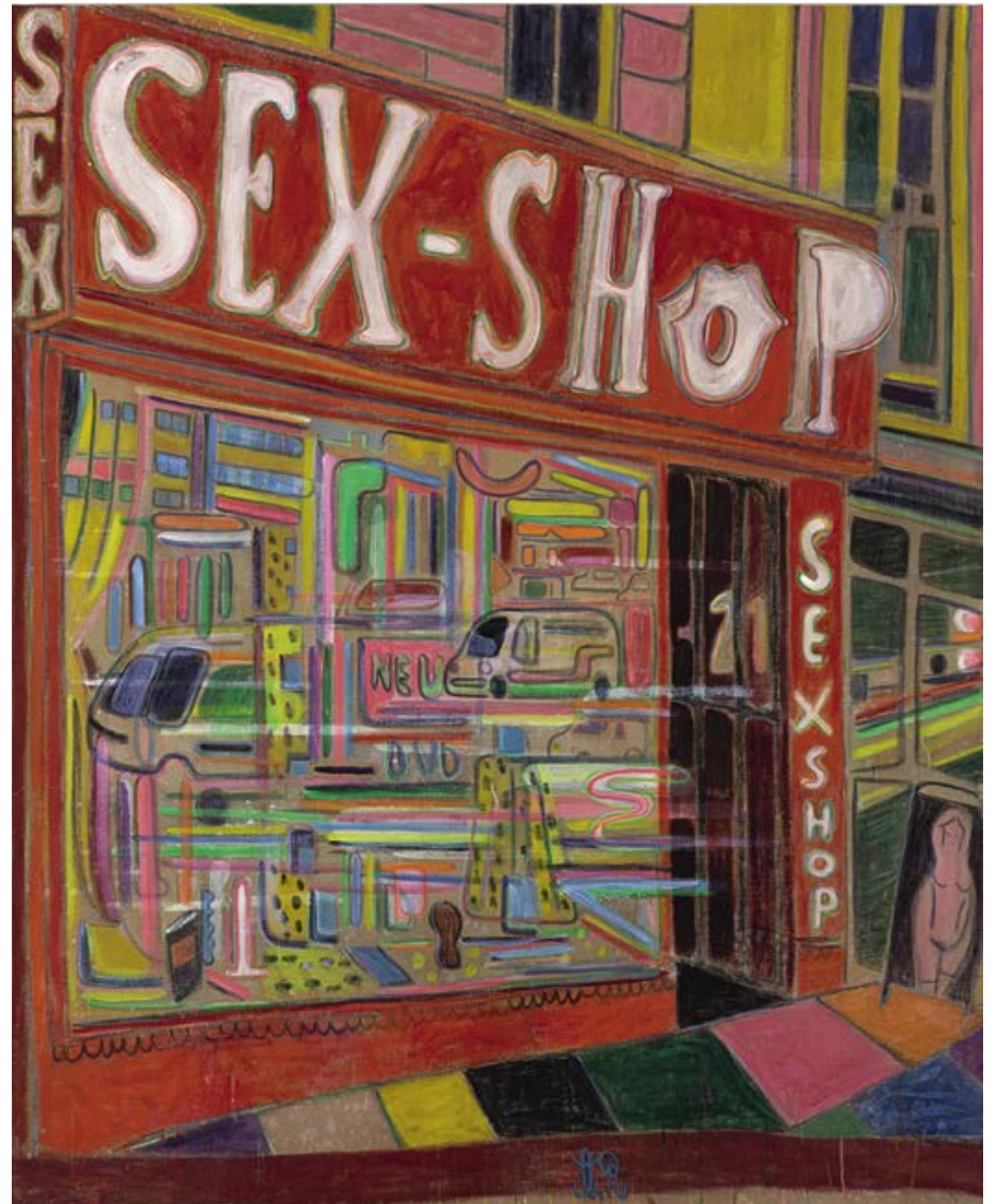
TR Det, som en kunstner som ganske ung finder interessant og rækker ud efter, kan der være et utal af årsager til; sociale, familiære eller historiske. Vi bliver tit med alderen bedre til at argumentere for, hvorfor vi gør ting, men egentlig er det, vi i begyndelsen rækker ud efter, også det, vi orienterer os imod, når vi bliver ældre. Vi udvikler bare vores sprog omkring det, vi interesserer os for. Meget af min kunst handler om ting, jeg selv har set, mens jeg har bevæget mig rundt. De synsbilleder, jeg gør mig, kommer faktisk meget sjældent fra min fantasi. De kommer fra ting, jeg observerer i den virkelige verden. Førhen var det meget ofte visuelt materiale, jeg fandt i bøger o.l., der inspirerede mig. I dag er det mere ting eller hændelser, jeg oplever, fx på gaden i København.

MKB Har design, arkitektur eller mode haft nogen indflydelse på dig som kunstner?

TR Nej, specifikke designere, arkitekter eller modeskabere for den sags skyld har aldrig været direkte inspirationskilder for mig. Men hvad angår mode, så har jeg altid syntes, at catwalks er noget af det mest ultimative, der findes. Jeg har altid syntes, at der var noget på én gang brutalt og smukt over det format. Jeg har også altid syntes, at det at klæde sig flot på og flanere rundt på en helt almindelig tirsdag er noget af det mest generøse, man som menneske kan gøre. Men jeg har selv lavet tøj, og min interesse herfor stammer fra min interesse for skulptur. Det er jo ikke et sted, jeg længere er, men i min undersøgelse af skulpturer, syntes jeg, det var sjovt at give folk en skulptur på. Men min hovedinspiration kommer fra den virkelige verden og fra kunstens historie, som rummer emner, der drøftes omkring det store samtalebord i min dagligdag.

MKB Hvad er god kunst for dig?

TR God kunst er, når alle dem, der formidler kunst, bliver tavse. Hvis et kunstværk er fantastisk, så er der ikke mere at sige. Så er der ikke brug for at spørge, ikke brug for at snakke. Alle bliver arbejdsløse, når der bliver lavet stor kunst.



Tal R
Sex -Shop, 2013
 ARoS Aarhus Kunstmuseum



Torben Ribe
If You Are What You Do, Who Are You When You Lose Your Job?, 2010-2012
Courtesy the artist and Eric Hussenot, Paris

Torben Ribe (f. 1978)

MKB Torben, *If You Are What You Do, Who Are You When You Lose Your Job?* er titlen på dit maleri fra 2010-12. Kan du fortælle om værket og dine tanker bag?

TR Modsat mange af mine andre værker har dette maleri været flere år undervejs. Jeg havde en idé om at bruge mit sociale netværk som råmateriale i maleriet, og da min kæreste, kunstneren Maiken Bent, havde nogle meget maleriske læderrester i overskud fra sin produktion, valgte jeg at bruge dem. Men derfra tog tilfældigheder, maleriske ambitioner og "simply bad luck" over, og værket endte et sted, hvor det ikke rigtigt stod til at redde – hvilket vil sige, at det var færdigt. Titlen er lånt fra en selvhjælpsbog, og værket kredser nok om identitetsforvirring, fornemmelsen af at blive fyret, selv om man ikke har noget job, og idéen om monokromen som lappeløsning. Hvad gør du, når dit job ikke vil vide af dig, og du er nødt til at hustle dig frem, stjæle og snyde for at klare dagen og vejen...?

MKB Du er uddannet ved Det Kgl. Danske Kunstakademi i 2006 og har sidenhen beskæftiget dig med maleri og skulptur, som du kombinerer med lavstatusting fra hjemmet, fx stikdåser, irriterende regninger, brugt plastikemballage eller savsmuldstapet. Ofte mimer du udvalgte detaljer fra indretningen i klinikker, offentlige institutioner, kontorer eller en (outdatet) stue. Hvorfor interesserer disse lavstatusting og steder dig?

TR Man skal passe på med at definere, hvad der er høj- og lavstatus og god og dårlig smag, da det er flydende størrelser og individuelt afhængigt, men jeg forstår godt, hvad du mener. Et strygebræt bliver historisk set ikke betragtet som et high-end designprodukt på samme niveau som en lænestol, men det betyder jo ikke, at der ikke ligger masser af æstetisk og sociohistorisk guld begravet der! Personligt vil jeg hellere sidde i et venteværelse på jobcenteret og betragte

udsmykningen end at være tvunget til at slentre gennem Illums Bolighus. Hverdagens praktikaliteter og komiske kompromisser fremtræder meget tydeligere på jobcenteret eller i mine forældres stue for den sags skyld end i et hyperdefineret kapitalistisk rum, og det er bl.a. dette til tider krampagtige menneskelige aftryk på omgivelserne, der er benzinen i min produktion. Jeg kan godt lide at se, hvad der sker med æstetiske udtryk, når de bliver presset ud i virkelighedens problematiske domæne med alle dens fejl, tarvelige rammer og uendeligt mange "lige gyldige" objekter.

MKB Det giver god mening. Faktisk synes du ret optaget af det sociale uden for rammerne, fx i de hjem, billederne refererer til, hvor travlhed, arbejdsløshed, ensomhed og absurditet måske er en del af hverdagen. Er det sociale spil i hverdagen, sociale vaner og normer, noget, du reflekterer meget over?

TR Det er rigtigt i den forstand, at jeg er ekstremt optaget af, hvordan forskellige sociale koder og psykologiske tilstande udspiller sig rent æstetisk. Hvordan ser fornemmelsen af nederlag ud, når det bliver udfoldet i et strengt geometrisk formsprog? Eller kan man, modsat den historiske avantgarde, lave et monokromt maleri, der ikke udstråler harmoni, spiritualitet eller transcendens, men derimod snakker om livet i hverdagen, social skævhed eller måske depression? Det er ikke for at skabe socialt engagerende kunst som sådan, men fordi jeg finder det interessant, hvordan mennesker udtrykker deres livssituation, følelser, økonomi, skønhedsideal og sociale tilhørsforhold gennem æstetik og objekter. Ud over denne interesse i visuel kommunikation, er jeg faktisk udpræget pragmatiker, og det altafgørende er, om et givent udtryk, materiale eller objekt har en kvalitet, jeg kan bruge i min kunstneriske maskine. Siger det noget interessant om, hvordan det er at være menneske lige nu? Hvis dét afføder en form for modstand over for "det skønne" i aflæsningen, tror jeg blot, det kan være en fordel, da der sjældent kommer nogen spændende erkendelser ud af passiv nydelse, hverken i kunsten eller udenfor. Alt frugtbart har det ofte med samtidig at være temmelig problematisk, tvivlsomt og forvirrende.



Jeg kan godt lide de spor, mine tanker kommer ud ad, imens jeg laver noget, og så kan jeg godt lide, når jeg kan fange nogle eller mange af disse stadier af forståelse i én ting.

Tove Storch (f. 1981)

MKB Tove, til udstillingen *Cool, Calm and Collected* har du skabt et helt nyt værk, en smal og høj skulptur med tegninger i. Tegningerne har du for nylig skabt under et længere residency-ophold i New York. Kan du fortælle yderligere om værket samt uddybe, hvorfor du har valgt at tilføje tegninger som en integreret del af skulpturen?

TS Skulpturen er en mellemting mellem en reol og en papirbunke. Reolen eller stativet er en slags redskab, som bliver brugt til at bevare noget, som ellers ville være forsvundet eller aldrig være blevet tillagt vigtighed. Den er også en udvider af fysisk rum. Den opdeler papirbunken, puster den op og giver den mellemrum, men bevarer dens form af stablede flader. Papirbunken eller tegningerne er blevet til i symbiose med reolen. Fordi de har kunnet bevare deres tilstand af hængt, stablet materiale, har deres identitet som billeder været underordnet, og det har givet mig muligheden for overhovedet at lave dem. Det er et værk, som jeg selv er i tvivl om er et værk, men som drager mig, fordi det fungerer som en motor. Det er tab af kontrol sat i system.

MKB Hvordan vil du beskrive din egen kunstneriske tilgang generelt set?

TS Jeg tror, jeg vil beskrive den sådan, at jeg har nogle meget simple og nogle gange meget udflydende spørgsmål, som jeg bruger til at lede med. Ofte glemmer jeg dem. Jeg synes tit, de er for vage og nærmest ikke gyldige som spørgsmål, men jeg prøver at give dem lov til at lede mig alligevel.

MKB Kan du sige lidt om, hvordan du som kunstner anskuer forholdet mellem form og indhold? Er begge dele fx lige vigtige?

TS Jeg tror, at de værker, jeg laver for tiden, beskæftiger sig meget med netop dette spørgsmål, men på en ultrakonkret måde, som næsten er komisk. Ligesom at snakke om det, at der ligger ti æbler i en spand, og at de er spandens indhold. Som en misforståelse af, at der menes, at indhold er det meningsgivende, den tanke, der gemmer sig inden i formen, eller som er skrevet med tegn. Jeg skyr denne definition, og jeg søger den. Men ja, de er lige vigtige, og de er tit ikke til at skille ad, og ofte føder de hinanden.

MKB Hvad driver dig som kunstner?

Det, der driver mig, er, at jeg godt kan lide at tænke, når jeg arbejder. Jeg kan godt lide at bore huller, at skære i pap, at blande farver. Jeg kan godt lide at regne noget ud, forestille mig verden i alle retninger i lag af forskellige materialer. Jeg kan godt lide de spor, mine tanker kommer ud ad, imens jeg laver noget, og så kan jeg godt lide, når jeg kan fange nogle eller mange af disse stadier af forståelse i én ting.

Jeg er fascineret af håndværk – håndens arbejde – og guldnakkerne er en meget forfinet genstand, som vækker stor attrå, især på grund af den smukke forarbejdning af guld og det meget fine håndværk.

Trine Søndergaard (f. 1972)

MKB Trine, i fotografiet *Guldnakke #10* fra 2013 retter du vores opmærksomhed mod guld – et ædelt materiale, som er æstetisk dragende, men som også kan frembringe en følelse af begær i de fleste, og som i værste fald kan føre til grådighed og hovmod. Fotografiet er en del af en større serie, du kalder *Guldnakke*-serien. Kan du fortælle yderligere herom?

TS Da jeg første gang stødte på guldnakkerne på et egnsmuseum, blev jeg umiddelbart betaget af huerne og de forfinede guldbroderinger, uden at kende historien bag. Guldnakker er guldbroderede nakkestykker til kvindehuer, som stammer fra midten af 1800-tallet og var populære blandt velhavende kvinder på Sjælland, især på Hedeboegnen. Huerne er meget smukke og fungerede i sin samtid som pynt og var en tydelig statusmærke. Guldtekstiler havde førhen været forbeholdt konge, adel og kirke. Højtspecialiserede brodersker fremstillede huerne. "Huekonerne", som de kaldtes, er tidlige eksempler på selverhvervende kvinder. De var ofte i stand til at forsørge deres familier. Den type kvindehistorie, knyttet til en særlig beklædningsgenstand, er en tematik, jeg før har beskæftiget mig med, ligesom jeg har beskæftiget mig med tematikken omkring vores evne til at aflæse fortidige tegn.

MKB Du er kendt for at skabe sanselige, fotografiske værker, der kobler fortid og nutid sammen. Hvorfor er dette møde interessant?

TS Da jeg lavede billederne, bad jeg unge piger om at deltage som modeller iført deres eget yndlingstøj. Det blev et arrangeret møde over og

igennem tid mellem generationer af kvinder. Det synes jeg er interessant – at lade dem mødes, kvinderne, og på en måde udvide eller ophæve tiden for et øjeblik.

MKB Hvad kan serien lære os om fortidens normer, værdier og tænkning?

TS Guldnakkerne repræsenterer en stor påskønnelse af skønhed, detalje og håndværk, fænomener som vi i dag ofte tilsidesætter til fordel for kvantitet og pris. Jeg er fascineret af håndværk – håndens arbejde – og guldnakkerne er en meget forfinet genstand, som vækker stor attrå, især på grund af den smukke forarbejdning af guld og det meget fine håndværk. Den tid, fordybelse og dygtighed, det har krævet at lave en guldnakke, har vi knap begreb for i dag – og måske derfor er det relevant at kigge på dem.

MKB Hvad driver dig som kunstner?

TS Jeg har altid følt, at jeg kunne udtrykke noget med mine billeder, jeg slet ikke kunne sige med ord. At fotografere og lave billeder har været og er et slags sprog og et erkendelsesredskab. En måde at forstå og undersøge tilværelsen på og en måde at være til stede i verden på.

MKB Du er uddannet fra Fatamorgana, Danmarks fotografiske billedkunstskole i 1996 og er i dag en internationalt anerkendt kunstfotograf. Hvad kan det fotografiske medie, som andre kunstformer ikke kan i dine øjne?

TS Fotografi er alle steder, og det er kernen i mediets styrke – at vi alle, ung som gammel, rig som fattig, kvinde som mand, i alle ender af jordkloden kender det; vi bruger alle fotografi og har et forhold til det. Det gør det relevant og vedkommende i sit udgangspunkt og skaber et kraftfuldt spillerum for os, som laver billeder mere aktivt og bevidst end den almindelige forbruger.



Trine Søndergaard
Guldnakke #10, 2013
Courtesy the artist and Martin Asbæk Gallery

Troels Sandegård (f. 1979) Ebbe Stub Wittrup (f. 1973)

MKB Sammen har I skabt skulpturserien *Exposed Objects* (2013), som umiddelbart ligner en minimalistisk skulpturgruppe støbt i beton med forskellige dimensioner. Men læser man mere indgående om kunstværket, finder man ud af, at I har støbt en række forskellige objekter ind i skulpturerne, hvorefter I har bedt en clairvoyant om at identificere rækken af hengemte objekter. Hvorfor har I gjort det?

E&T Efter at have læst bogen *Remote Viewing* blev vi begge optaget af fænomenet transmission, som handler om at lære at se igennem et materiale ved mentalt at stille ind på nogle helt andre frekvenser end dem, de fleste af os gør brug af, når vi sanser. En clairvoyant betyder én, som ser alt. Han eller hun evner dette. Ved at tune ind på en anden frekvens, kan en clairvoyant altså få adgang til information, som ellers er skjult. Tanker som disse optog os meget, da vi først fik idéen til værket. Den verden, vi lever i, består jo i virkeligheden af et begrænset udsnit af information, som vi begriber med vores sanser, men vi tror begge to på, at der er information, vi ikke kan se, og som vi derfor har sværere ved at begribe. Ved at indkapsle forskellige ting og derefter få en clairvoyant til at beskrive tingene skabte vi en blanding af noget på én gang faktisk og abstrakt. Clairvoyantens beskrivelser er meget billedlige, som var det drømme, hun beskrev. Dvs., hun beskriver aldrig tingene konkret, men forholder sig mest til former og farver på et abstrakt plan og beskriver dem i meget symbolske vendinger, hvilket vi alle måske ville gøre, hvis vi stiftede bekendtskab med en genstand for allerførste gang.

MKB Man kan læse clairvoyantens svar, som er trykt på næste side. Dog er det op til de besøgende selv at forestille sig, hvilke objekter der gemmer sig indeni hvilke skulpturer. Hvorfor har I valgt at gøre det på den måde?

E&T Vi tror, det er svært ikke selv at komme til at prøve kræfter med at se igennem materialet, og vi leger i den forbindelse med tanken om, at vi måske alle har synske evner, men faktisk var det ikke vores primære ærinde. Vi ønskede mest af alt at indkapsle information i form af nogle genstande på den mest stringente måde. Eller sagt med andre ord: Vi ønskede at fjerne tingene fra deres sædvanlige kontekst – i en sådan grad at de nærmest blev ikke-eksisterende. Det gjorde vi ved at gemme dem så godt, vi overhovedet kunne, for at få betragteren til at forstå, at tingene kommunikerer med os via deres iboende energi, via et usynligt sprog. Altså, clairvoyanten forklarede os, at det, hun så og beskrev, i virkeligheden var tingenes aura, det vil sige den energi, som tingene bar i sig og som var

koblet til de mennesker og miljøer, som objekterne over tid har befundet sig i. Fx bærer et sæt nøgler eller nogle gamle mønter på en energi, som knytter sig til det liv og de mennesker, som har båret rundt på dem. Tingene bliver så at sige besjælet af os mennesker og af de kontekster, de indgår i, og set i det lys kan man sige, at vi har indkapslet ikke bare *tingene i-sig-selv*, men tingenes energi.

MKB Det, at tingene er forseglet i beton, gør faktisk værkerne lidt provokerende, hvis I spørger mig. Derfor spekulerede jeg på, om I mon i virkeligheden bedriver gæk med betragteren, og må jeg spørge: Tror I selv på clairvoyance, eller ønsker I at opretholde en ironisk distance til den clairvoyantes synske evner?

E&T Nej, vi tror 100 procent på det. Faktisk har det slet ikke været vores ærinde at finde frem til, hvorvidt hun taler sandt eller usandt. Men vi ønskede at finde ud af, hvordan man kunne arbejde med objekter på et mere spirituel plan og herigennem undersøge ”tingenes væsen”. Hvis ting fjernes fra det synlige rum, fra tid og sted, hvad er det så? Her havde clairvoyanten et særligt blik for det immaterielles usynlige tilstedeværelse i en ikke-kontekst, som vi synes var super spændende.

MKB I er ikke de eneste samtidskunstnere, der er optaget af det immaterielle og åndelige. Hvorfor tror I, det optager så mange?

E&T Det kan være svært at svare på, men måske er det en konsekvens af den tid, vi lever i. Omvendt er det jo heller ikke noget nyt. Der er altid strømninger, som cirkulerer. Mange tror fx, at de minimalistiske kunstnere forsøgte at slå alting ned til ingenting, men pludselig opdager man, at mange af dem i virkeligheden rummede en helt anden holistisk tankegang, end det minimale formsprog umiddelbart giver udtryk for. Her ser man måske et sammenfald med kunstnere som os, der er optaget af, at visse ting ikke længere er målbare, men at der er et sprog hinsides det materielle. Vi ser det som en arv fra minimalister og konceptkunstnere som Emma Kuhn, Hilma af Klimt og Joseph Beuys.

MKB Hvad mener I er kunstnerens vigtigste rolle i samfundet?

E&T Kunstnerens vigtigste rolle er at blive ved med at spørge og genspørge. Man kan også sige, at vi som kunstnere hele tiden løfter forskellige sten ude i skoven. Underne den finder vi et frodigt miljø, fx et liv med myrer, der vrirler rundt, altså en verden, som ikke har set dagens lys i 100 år. Man skal lade være med at arbejde med tendenser, men vedblive med at vende de her sten, som andre ikke vender.



Troels Sandegård & Ebbe Stub Wittrup
Exposed Objects, 2013
Private collection & courtesy the artists and Martin Asbæk Gallery

Jeg ser noget som er langt. Noget som har en vis højde. Det kunne være en eller anden slags holder. Af en eller anden årsag ser jeg hjertets form. Jeg får også et billede af en trekant.

Jeg får et indtryk af en billedramme. Det ligner en firkant. Det kan være et indrammet billede. Evt. et spejl. Der er noget som står frem.

Jeg ser noget som er ovalt. Det er ligesom at se nogle cirkler (to cirkler), som krydser hinanden (det kan også være nogle ringe). Tænker mest på en figur. Til sidst ser jeg et billede af en ugle (den kan have symbolsk betydning). Ser uglens øjne, som er runde.

Der er noget som lyser. Jeg får en fornemmelse af lys. Noget hvidt. Jeg ser et rødt stearinlys (langt og tyndt). Jeg føler, at der ligger noget i bunden. Det kunne være en skål af en art.

Jeg ser en snemand. Af en eller anden årsag får jeg et indtryk af et kors. Det kan være noget som ligner korsets form. Tænker på julepynt. F.eks. en julestjerne eller en topstjerne.

Først får jeg et indtryk af en lille bjørn (hvid). Tænker straks på dyr. Måske er der en relation til dyr? Bagefter ser jeg en stol, som har en særlig karakter. Den ligner en stol fra gamle dage. Måske har det noget at gøre med dyr eller pels, evt. jagt. Den ligner en stol man finder på et slot eller på et museum.

Ser en brun krukke. Tænker på noget kunst og håndværk. Det virker som om der ligger noget andet på bunden af den: en slags terning eller et eller andet stofmønster. Jeg ser flere farver her. Det kunne også være en håndlavet kurv. Indtrykket giver mig en kunstnerisk oplevelse.

Får et syn af en plante. Det ligner en potteplante. Det udstråler liv. Der er en åbning til noget liv.

Jeg får et syn af en hånd. Det kan være en kunstig fremstillet hånd eller også er det en genstand, som intet har med en hånd at gøre (lavet af hænder). Jeg kan også se en rund ting i siden på den. Det ligner en globus eller en planet (pga. formen).

Jeg ser en rund sten i centrum. Det virker som om den glimter. Tænker straks på et smykke. F.eks. en krone eller et diadem. Det ligner mest et diadem, men det kan også være et andet smykke eller blot en sten. Det føles som at se et slot i baggrunden, det kan have en symbolsk betydning.

Jeg ser øjne. Tænker først på en maske, men det kan lige så godt være et menneskes ansigt. Det kan være et ansigt som er malet eller tegnet. Det er ligesom at se på et billede af et menneske ansigt. Øjnene er et hovedemne i dette billede. Der ses noget sort farve.

Jeg får et syn af et glas. Det kunne ligne et ølglas. Jeg har på fornemmelsen, at det er en genstand lavet af glas. Jeg får også indtryk af en flaske.

Jeg ser en slags sejlbåd. Først tænker jeg på en håndlavet båd – en slags souvenir. Bagefter ser jeg havets bølger. Jeg får et klart indtryk af vand. Det kunne meget vel ligne et maleri. Tænker på vand, rejser og ro. Det virker meget behageligt.

Jeg får et indtryk af noget karton/pap – en slags papir i det hele taget. Det er hvidt...

Jeg får et indtryk af en hue. Bagefter ser jeg noget der ligner en trekant (selve formen). Det får mig til at tænke på en pyramide... Denne genstand er menneskeskabt.

Først ser jeg en enkelt blomst... Bagefter får jeg et billede af en vase (den har vasens form). Det føles som om den har en grå farve.

Tue Greenfort (f. 1973)

MKB Tue, du arbejder ofte tværfagligt med økologi og biodiversitet i et økonomisk, socialt, politisk og filosofisk perspektiv. Udgangspunktet for dine værker har i en årrække været en undersøgelse af de menneskeskabte klimaforandringer; de bagvedliggende årsager og forbrugsvaner samt hele den politiske håndtering og debat, de har affødt. Hvorfor har du valgt at arbejde kunstnerisk med disse emner?

TG Jeg interesserer mig mest af alt for kunstens kritiske potentiale, uanset om tilgangen er kritisk over for det institutionelle eller over for klimapolitiske emner, som rigtigt nok har optaget mig meget, fordi der ofte gemmer sig en diskussion om, hvordan vi anskuer og opfatter naturen som begreb. En vigtig pointe for mig er den, at der ikke er noget naturligt over naturen, men at menneskets naturopfattelse er filosofisk funderet i en dikotomi mellem natur og kultur. De fleste af mine værker er derfor først og fremmest en kritik af en forældet naturopfattelse, som ønsker at stille mennesket over alt andet liv. Som kunstner kan man i det hele taget indtage en mere autonom position som en udenforstående kritiker af de ting, der sker i samfundet, og det er de mange greb og det mangetydige formsprog, som kunstneren kan gøre brug af, som interesserer mig, og som gør det muligt for mig at udtrykke mig kritisk og kunstnerisk på én gang.

MKB Hvad kan kunstneren i din optik, som andre aktører i samfundet ikke kan?

TG I udgangspunktet kan kunstneren som aktør i samfundet ikke noget, andre ikke kan. Kunstneren rummer ingen særlige evner eller nogen særlig følsomhed. De er ikke genier, men er ligestillet med alle andre borgere. Det er selvfølgelig groft sagt, for en kunstner kan selvfølgelig ytre sig æstetisk igennem forskellige materialer. Kunstneren er bare ikke noget ophøjet geni, som gør vedkommende til en bedre aktør i samfundet end andre. Men når det er sagt, så formår de fleste kunstnere som formidlere af et æstetisk formsprog at belyse væsentlige tematikker på ny. De kan mutere problemstillinger, som optager dem, igennem det æstetiske, få os til at anskue dem med nye øjne, og til slut måske få os til at se mere selvkritisk på os selv. Og lige netop derfor handler mine værker ikke kun om det politisk-kritiske, men også om det æstetiske. Men det er klart, du finder aldrig et værk af mig, som kun udtrykker en æstetisk kvalitet. For mig at se bør kunsten altid bidrage

med nye perspektiver på tilværelsens udfordringer; hvad enten disse er af politisk karakter, omhandler vores socio-kulturelle omgang med verden, vores forbrugsvaner eller noget helt tredje.

MKB Din avisserie fra 2011 og frem til i dag, som er med på udstillingen, er et vedvarende projekt, som ret så simpelt består af avisartikler sat oven på skinnende aluminiumsplader. Fortæl, hvad ønsker du at udtrykke med denne serie?

TG Jeg læser mange aviser og er særligt interesseret i, hvordan avisernes billeder fungerer retorisk, hvordan de kommunikerer i sig selv og i ledtog med den trykte artikel. Overordnet synes jeg, det var interessant at vise, hvordan man kan bruge et helt klassisk dagligdagsmedie, som avisen jo er, i en kunstnerisk sammenhæng. Hvordan ser naturen og verden ud igennem mediernes billeder og beskrivelser af den? Serien har over flere år udviklet sig til et fyldigt arkiv med artikler, som både indholdsmæssigt og billedretorisk har fanget min interesse. De er derefter blevet gentrykt på aluminiumsplader. Det, som interesserer mig ved denne proces, var at aviserne var foldet og hullede eller gullige, og således rummede spor af noget forgængeligt. Disse forgængelighedstegn ønskede jeg at overføre til et mere fast og skulpturelt materiale, netop for at betone og fæstne præmissen om det tidslige aspekt, som knytter sig til virkelighedens hurtige strøm af nyheder. Det handlede altså for mig om at billedliggøre selve avisartiklen for at få os til at se, at de ligesom et foto repræsenterer et tidsudsnit af en bestemt ideologisk kontekst.

MKB Tror du på, at kunst kan ændre samfundets herskende diskurser – eller kommunikerer kunst kun til en mindre, elitær skare?

TG Kunsten spiller i mine øjne en afgørende rolle for etablering og videreformidling af de værdier, som diskursivt gør sig gældende i ethvert samfund, også selvom kunsten ofte kommunikerer til en mindre, elitær skare, det vil sige til dem, som i forvejen interesserer sig for kunst. Men for mig at se er det elitære ikke et lukket system, der udelukker en bredere skare. Kunsten rummer et overskud i sig, som medvirker til, at den kan anskues fra forskellige perspektiver. Den er altså modtagelig for mange mulige læsninger og er jo tilgængelig for alle, som vælger at se på og forholde sig til kunst. De problemstillinger, kunst kan udtrykke, siver forhåbentligt videre ud i samfundet og påvirker de samtaler, der føres mennesker imellem. Måske finder de vej til medierne og den brede kultur senere hen. På den måde kan man jo håbe, at kunsten har diskursiv indflydelse. Men om den ligefrem formår at ændre de herskende diskurser, findes der sandsynligvis mange delte meninger om. Personligt tror jeg selv på, at det sker, men det må tiden jo vise.





Director Erlend G. Høyersten
Curator Maria Kappel Blegvad

Preface

A few years ago, Wallpaper Magazine described Scandinavian interior design as “Cool, Calm and Collected”, suggesting that it reflected the Scandinavian way of life. *Cool, Calm and Collected* is also a song by the Rolling Stones about being suavely self-assured. This dual association with cool Scandinavian aesthetics and a cool attitude is the reason why Cool, Calm and Collected was chosen as the title of this special exhibition featuring a total of 47 Danish contemporary artists who, in spite of their different approaches to materials and themes, all share one particular trait: they actively engage with an aesthetically stringent, poetic and cool formal idiom that many outside of Denmark often associate with Danish design.

Overall, the exhibition will showcase the form-oriented and aestheticizing tendency that has caught on among Danish artists in the last decade. At the same time, the exhibition also wants to call attention to the variety seen in these artists’ choices of materials, media and themes. The exhibition brings together and unpacks its subject matter, for even though an overall aesthetic tendency seems to dominate the Danish art scene, many of the pieces displayed here hide surprisingly subversive, conceptual or political-critical content beneath their alluring exteriors. In terms of the content and themes presented, the exhibition will paint a nuanced picture of Danish art, demonstrating its sheer range and how artists are not just interested in form and aesthetics, but equally in contemporary social and societal issues – in Denmark and internationally.

The works in the exhibition and its entire mise-en-scène highlights the diversity of voices and modes of expression found in contemporary art. It does not aim to present firm conclusions about the current state of things; rather, it offers a total presentation of a range of examples and notable tendencies from recent years.

The exhibition not only wants to give artists a voice. It also wants to make its visitors active participants and co-creators in a joint exploration of what contemporary art means to us and the times in which we live. For example, ARoS gives visitors the opportunity to ask questions of and about the works and the artists behind them. Every week ARoS will select a number of questions and visit the relevant artist(s) in order to explore the realm of art together. The process will result in twelve short films that will be shown in the exhibition and be available on www.aros.dk. To us, *Cool, Calm and Collected* is not just an ambitious, large-scale presentation of Danish contemporary art: it is also an important platform where the different voices of art are activated through communication, conversation and human interaction.

Behind the cool, glossy surfaces of art

It all begins on the lawn outside the museum itself with Søren Thilo Funder’s *Lumberton (Ear)*, which is a cut-off human ear in wax – an exact replica of the original wax ear created by makeup artist Jeff Goodwin for David Lynch’s film *Blue Velvet*, where it is found by the film’s main protagonist, Jeffrey Beaumont, on a lawn in the idyllic town of Lumberton. Evoking a similar effect, Funder’s eerie ear lies in the grass underneath a small tree by the southern entrance of the museum like a cut-off piece of fiction weirdly turning up in the real world. In the film, Beaumont’s discovery of the ear takes him on a dark journey that reveals cracks in the town’s idyllic surface. In a corresponding fashion, Funder’s ear acts a marker signifying the different

narratives found underneath the glossy, alluring surface of the art objects on display within.

A diverse art scene unfolded

Embracing a range of different media and artistic approaches, the works of art featured in this exhibition reflect a complex world full of change, conflict and crises. In terms of subject matter they address widely different themes: from occultism, post-human thinking, social debates and science to psychology, all while drawing inspiration from other parts of the world, from older art movements such as Minimalism, Surrealism and conceptual art, but also from the visual vocabulary associated with a long-established Danish design tradition. The artist group SUPERFLEX do so directly in their chair-based work *Copy Right* (2006) – a replica chair modified to closely resemble Arne Jacobsen’s iconic Ant chair – while artists such as Ebbe Stub Witttrup, Troels Sandegård, FOS, Tove Storch, Lea Guldditte Hestelund, Olafur Eliasson, Danh Võ, Elmgreen & Dragset, Simon Dybbroe Møller, A Kassen and Jeppe Hein continue the coolly balanced Danish style to a greater or lesser extent. Other artists challenge the established notions about good taste in their deliberate celebration of all things imprecise and boldly exuberant. For example, John Kørner and Tal R both represent a more explicit break away from the pared-down, subtle Danish aesthetics. Artists such as Torben Ribe, Pernille Kapper Williams, Maiken Bent and Nina Beier take a more ironic approach in their incorporation of found objects from everyday life, transforming and arranging them in new, unfamiliar contexts. Works like these introduce new perspectives on the interplay between people and culture and the consumer goods, design products and other material objects that surround us in our everyday lives.

Film and performance programme

Furthermore, the exhibition includes a film programme screened in the cinema on level 3, featuring films by Jesper Just, Søren Thilo Funder, Amalie Smith, Simon Dybbroe Møller and Nanna Debois Buhl. The show also encompasses a performance programme featuring performances by Sophie Dupont, Lilibeth Cuenca Rasmussen and Jeanette Ehlers and the performance installation *Justified Beliefs* by Christian Falsnaes, which makes the visitors the main protagonists of the piece.

Acknowledgements

ARoS is truly grateful to Spar Nord Fonden, the Danish Arts Foundation and the Bikuben Foundation. Without their generous support it would not have been possible to present such an extensive exhibition of Danish contemporary art.

Great thanks are also due to the various external contributors to the catalogue: Toke Lykkeberg, critic and curator; Malene Vest Hansen, associate professor of art history at the university of Copenhagen; Louise Steiwer, art critic; and Peter Ole Petersen, postdoc fellow at Aarhus University. Each has used his or her professional insights to offer new perspectives on the Danish contemporary art scene.

Thank you to the entire ARoS team behind this exhibition, particularly to editor and exhibition curator Maria Kappel Blegvad, exhibition coordinator Ellen Drude Skeel Langvold, technical manager Morten Johannesen and exhibition architect Lotte Helle-Valle. Working in unison, this team made it all come together.

Finally, we wish to extend warm thanks to all the artists who take part in this exhibition. Not least for the works of art presented, but also for their generous contributions to the catalogue and other materials accompanying the exhibition. Their active involvement made it possible to convey the artists’ own visions to exhibition visitors and to those who read this book. Each speaking with their own voice, they all explore our complex reality and challenge habitual thinking.

—

—

Erlend Høyersten

—

Looking out and looking in

—

Two different places and two different kinds of landscape served as the backdrop of my childhood summers. One was along the west coast of Norway, far inside a fjord. The other was a magical garden surrounded by cornfields in the northwest of Denmark. I grew up in Norway, but now live in Denmark. And I have often wondered which of these two landscapes had the greatest impact on me and my outlook on the world.

—

This summer, I drove a small car through the landscapes of Norway, heading north away from my native city of Bergen. I drove across bridges, across water, over mountains and through tunnels. The weather was changeable. There was rain, there were mists, and at times the sun beamed its warm rays onto water-glossed rocks. The sheer variety of the colour green found when travelling from the Hardangerfjord in the south to the Sognefjord to the north is overwhelming. I felt a tingle in the pit of my stomach on seeing this again; I felt something I must clearly have missed in my urban life living in the shadow of Arne Jacobsen’s city hall tower in Aarhus.

—

I later set out for Hardanger. I took intense pleasure in the far-too-narrow roads that require such unwavering attention from all drivers, in the way in which the mountains almost seem to plunge down into the water and in how human structures and farms cling to the sides of cliffs high up on the horizon or deep down in the narrowest valleys that are barely reached by the sun, holding on against all reason. Having spent some years in Denmark and elsewhere I also notice, with especial surprise, that the mountains of the Vestlandet region have grown taller than I recall them. More solid, denser, heavier, with a heft I do not remember noticing when I was young. The landscape in which I grew up has become exotic to me, tantalising and frightening.

In the past, I would barely notice a waterfall of the kind that drops hundreds of meters but is so high up and far away that it seems to stand still, frozen in time. Now, I dream of going up to them. To feel the forces of nature at play and the wind rising from the water.

I grew up in the ‘70s and ‘80s amidst the mountains of Norway in a city that would only rarely allow a cloud to move on before it had been squeezed empty of raindrops. In winter, I would hope for snow that would make the days brighter and the mountains look different in the light from the sun and the moon. But torrents of rain would lash down most of the time, turning the mountain slopes into vast, dark, vertical walls while the sky grew lower, becoming a low ceiling that you had to bend down beneath. Then I would miss the wide skies. And I still do.

I knew those wide skies from the northwestern regions of Jutland, where my grandparents lived in a village in Thy. Three particular images or visual experiences have imprinted themselves firmly on my mind.

I would often accompany my father on drives out among the Danish meadows. At that time, we had a mustard-coloured Volkswagen. The seats were black plastic, searing against bare legs when heated by the sun. After countless drives on Norwegian roads, everything about that car conjured up a sense of nausea in me. But I joined my father in order to watch him paint watercolours. I was bored. I reclined on the bonnet of the car, tried to catch insects in the ditches, tasted the un-ripe grains and picked wild flowers in order to dissect them. My father would usually find a place where there were no buildings to be seen, often a small dip in the landscape. All the way around me, I would see a gently undulating, low horizon. That too became part of my visual vocabulary. And that is also why I feel a surge of happiness today when I see those flat landscapes created by ice-age sediments and generations of farmers.

My other visual memory from Denmark is the vast sea and its waves lapping up against the coast. So different from the dark, calm fjord. Wilder, dangerous in a different way. The landscape was barren and harsh and ungovernable, subject to the forces of wind and sea. But I still feel the same sensation now that I did then: a joy in being able to see far.

A third prominent memory dates from the early 1990s when I was in my twenties. It was around this time I first began to be interested in design, and a focus on Scandinavian design came naturally to me. I found a certain childish pleasure in being able to distinguish between designs from different decades and often wanted to know when something was made – to the nearest decade – and who had originally designed it. Recognising something always gives your self-confidence a small boost. I was particularly pleased with Danish design. Less keen on Swedish, Norwegian or Finnish design. Of course there were similarities between them, visually as well as ideologically. But I liked the Danish designs best. Perhaps there was an element of nostalgia involved: they reminded me of some of the furniture that my Danish grandparents had at home. Or perhaps they reminded me of the hilly landscapes and the open horizon I fell in love with as a child. I do not know for certain.

In a small, sleepy village in Thy, I would often look through people’s windows – but of course never if there were people present. In my defence, I should say that I am keenly interested in people and in how they arrange themselves in this world. Today, this interest has shifted somewhat away from the aesthetic towards the anthropological sphere. Back then, I was more focused on good taste than was strictly good for me. So in this small, quiet village in Thy I was quite surprised and a little impressed at the amounts of Danish design I saw through the windows. Famous things, familiar things; some created by architects whose names I already knew, other by architects I learned about later. In perfectly ordinary homes. Not in the homes of design aficionados, which would be the only place you’d find such things in Norway at the time.

In some ways, I was a little ashamed. As if I hailed from an uncouth country, rough, uncultured; a country that lived off its raw materials but did not know how to refine them themselves. Where people lived in their caves without caring about what they surrounded themselves with. Bursting with new money made in salmon, oil, gas and hydro-power, rich in natural resources and scenery, but poor in aesthetics, knowledge and culture. And I was a little ashamed of harbouring such thoughts.

I continued to observe things in Denmark. From the outside and from the inside. I studied the pictures in interior design magazines, trying to figure out what kind of fantasies the furniture ads were trying to sell. After a while, I began to wonder. A state of stasis seemed to have set in. The pictures were repeats of pictures you had already seen, and the homes looked increasingly alike. In fact, they had always looked alike. Arne Jacobsen was there, Piet Hein was there, Wegner and Kjørholm too. And sometimes Verner Panton would visit as well. Bojesen hung from shelves, and glossy animal figures from Royal Copenhagen and vases from Bing & Grøndahl filled the windowsills. Originals and hangers-on.

Perhaps things were not the way I originally thought they were. Perhaps this was not just a manifestation of good taste and cultured refined. Perhaps people felt most safe with designs which were pietistic and non-dramatic, rather like typical Danish behaviour. Perhaps it was all an expression of national pride in the rich international design and architecture tradition developed by this small country. Perhaps it was about recognising certain lines and aspects of the landscape of which you were part.

Perhaps it felt safest not to seem too different from one’s neighbours. The Nordic countries, including Denmark, suffer from a great degree of conformity. The fear of being different, of standing out from the crowd, is overwhelming. The fear of doing something that may be perceived as a social gaffe governs people’s behaviour more than a desire to do something that feels right to oneself. Perhaps that was why you saw Arne Jacobsen’s famous Series 7 chair everywhere? In private homes, in schools, in doctor’s offices, at art museums.

It is not difficult to distinguish between a private home and a public space in a public institution. When the same furniture, the same aesthetics, the same design principles appear in both places this does not necessarily blur the lines between the private and the public, but it does firmly entrench a particular visual idiom or visual landscape if you like. In schools, in doctor’s offices, at museums. Just as wide-open horizons and skies shape who you are.

When I first settled in Denmark almost four years ago, I (quite naturally) began visiting various galleries and art museums in order to see what was happening on the Danish art scene. I saw various collections and looked at what was being written – and what was being written about. I soon learned more about the “Young Wild Ones” from the 1980s (who had since became firmly adult), but I was perhaps rather more interested in what had taken place from the turn of the millennium onwards.

And I saw a common thread running through it all. Not very solid, not very hard-wearing, but nevertheless as consistent trail. Even though you will see a great variety of artistic modes of expression on what you might call the Danish art scene – many of its artists live outside of Denmark – there was still something there that reminded me of my walks through that tiny village in Thy. When you look at the artists contributing to this exhibition and the works featured in this catalogue, what you see is not about equality or an urge for such equality. The themes and intentions vary too greatly to substantiate such a claim. But it is quite special (and fascinating to a Norwegian) to see how so many contemporary Danish artists have an aesthetic idiom reminiscent of the architecture and design produced in Denmark after World War II. The dominant visual language is cool, calm and collected. It is carefully controlled and very aware of its form; far removed from the old giant, Jorn. But can it be true that Danish architecture and design has in itself affected so many artists?

I often ride trains in Denmark. Taking the Intercity train, a prime example of typical 1980s aesthetics. I ride trains all year round. Looking out of the large windows, out onto the landscape beyond. I like to see the fresh green of sprouting fields in spring and the golden hue of ripening grains. In summer, I enjoy the yellow rape fields up against the blue sky. Sometimes there are cows and sheep in the fields. Occasionally pigs. And the eye can see far away. So different from the kind of landscape I know so well from Norway. Mountains are not so easily tamed.

I have been told that travelogues from the Middle Ages describe how large areas of Denmark were covered by forests so vast and dark that travelling through the country was quite a risky proposal. Things have changed greatly since then. Trees and forests have been cut down. Roots pulled out. Rocks and stones have been removed. The soil tilled by the plough. Rye, barley and wheat sown. Vegetables too. Even before the Middle Ages. Changing the horizon has been an endless struggle.

The people who have inhabited Denmark have been diligent, shaping the country in their own image. To such an extent that there’s hardly any unspoilt countryside around. In Denmark we have no untouched virgin forest, and sixty per cent of the land is used for agriculture. When I ride a train and look at the landscape, I am not speeding through nature, but through a kind of green industry. Not nature, but culture.

So perhaps Danish design and architecture are not alone in shaping the voices of so many artists. Perhaps this has more to do with the fact that Denmark is fully designed and cultured throughout. Right from the chair on which I sit to what I think of as nature. Even the horizon I see when I look at the sky above the country.

—

What is danish contemporary art like today?

A conversation between critic and curator Toke Lykkeberg and exhibition curator Maria Kappel Blegvad

MKB Toke, is it even possible to offer a general description of Danish contemporary art without just ending up with a lot of unsubstantiated claims?

TL “Yes and no” would of course be the standard reply to that question, but this is for a particular reason. The most characteristic thing about the Danish art scene may be that it has no specific characteristics. Former students from the Royal Danish Academy of Fine Arts, the school which “hatches” the greatest number of artists here in Denmark, have called my attention to just how different the best-known artists from the Academy are. You won’t see just one or two specific artistic movements or methods being dominant here. Of course you could point to a lot of small professional and personal groupings among the generation from the 1990s and the early 2000s, for example Olafur Eliasson and Jeppe Hein, SUPER-FLEX and Jens Haaning, Tal R, Kirstine Roepstorff and John Kørner, Joachim Koester and Ann Lislegaard, Elmgreen & Dragset and Danh Vō and so on. But the overall picture is one of diversity. There is no single formula for artistic, commercial or institutional success. And this diversity of supply is echoed by the demand.

The art scene is also affected by the diversity of the actors on it. Whereas the art scene of e.g. Oslo is clearly shaped by extensive public

support and a weak art market with few galleries and collectors, and whereas Stockholm is rich in many ways, but has few alternative exhibition venues, Copenhagen – which is also a small Nordic capital – is relatively well off in every respect. Copenhagen has long had good galleries, an adequate handful of collectors, a good flow of alternative exhibition platforms and decent museums and art centres even if we do seem to be in need of a single, consistent kunsthall. It’s an ecosystem that works quite well, partly due to art subsidy schemes that help so-called commercial and non-commercial stakeholders alike. I often think of something Milan Kundera said: “[some] nations have [...] rarely been the subjects of history but almost always its objects.” And I suppose that ever since the Viking era Denmark has more or less been history’s object. Even when we don’t seem to follow suit, we actually do. We have our own strong currency because the Danish krone is pegged to the euro. The most important thing of all for the Danish art scene has been an extensive import of ideas from abroad and, at times, export of artists to other countries. In other words, we are not self-sufficient; we may stand on our own two feet, but we do so on common ground. Given that Denmark is a country that often acts as history’s object, a nation that often simply seems to go with the flow, this all means that Denmark is not usually the place where artists prepare for major launches into the wider world. It’s probably always been like that. Asger Jorn went to Paris. Per Kirkeby had his breakthrough in Germany. To subsequent generations of artists, cities such as New York, London and especially Berlin have been very important.

Having said all this, it is still possible to find distinctive traits about Danish art. For example, a quite incredible amount of Danish artists have at some point fiddled with a classic piece of Danish Design furniture. I think it’s quite obvious that many Danish artists work with and process the coolly Protestant precision of the Danish design tradition. Danish design seems to be a legacy that everyone has to confront. It represents a particular sensibility, a particular taste and undoubtedly also a certain ideology or outlook on life that has infused most Danish homes and public spaces. We find artists like Olafur Eliasson, Jeppe Hein, Elmgreen & Dragset working with these things, but also Ebbe Stub Wittrup, Tove Storch and perhaps even A Kassen and Simon Dybbroe Møller, all continuing the tradition while using an at times rather chilly, pared-down style. We see something similar in Tal R and John Kørner, who explicitly reacted to this tradition by creating brightly coloured, distorted or otherwise offbeat versions of Danish furniture designs. Torben Ribe and Maiken Bent also challenge the purity of good taste by introducing aspects of the popular (Ribe) or kitschy (Bent). And then there’s SUPERFLEX, who expand on, exhibit and tamper with Danish design traditions, for example by cutting into copies of Arne Jacobsen’s Ant chair so that the copy resembles the original more closely than ever.

It is a widespread idea within the art world that art is no longer shaped or informed by national states, geography, culture, tradition, time and place. The issue is discussed every second year as the national pavilions of the Venice Biennale are opened. However, that idea is a misconception, just as it would be a mistake to think that globalisation has abolished national borders. International communities usually rest on collaboration between different states – one example would be collaboration aimed at safeguarding so-called universal human rights. The global is anchored in the local. But there is no single, specific Danish form of art, no single, uniform culture, and creating that kind of culture is no longer one of art’s ambitions.

MKB Many see works of art as reflections of the time and culture in which they were created. Do you think this is accurate, or does such thinking constitute an obsolete, problematic approach?

TL I think it’s always relevant to look at art in relation to its context. I suppose that usually this is actually unavoidable. If a work doesn’t

clearly declare itself as a kind of diagnosis of its time or society, it can usually be read as such anyway. This does not, however, rule out the possibility that something in a work of art can transcend time and space. The poet and art critic Charles Baudelaire’s view of art as both ephemeral and eternal was relevant in the nineteenth century and it still is today.

I think it’s more interesting to think about how our sense of time and of contemporary time has changed dramatically over the course of just a few centuries. Once, the exegetes – those who interpreted and commented on the Bible – believed that earth was a few thousand years old. But from the Enlightenment era onwards, geologists and biologists began to uncover earth’s history, going back hundreds of thousands, even millions of years. Today scientists agree that our planet is approximately 4.6 billion years old. Up through history the world has grown exponentially older. At the same time the world changes with ever-increasing speed. Just think of the growing rate of technological innovation or the drastic climate changes seen here on earth in recent decades. Sociologists speak about how this makes our present day shrink, making it shorter and shorter. The more eagerly interested we become in the present, the contemporary, the new, the more ephemeral the present becomes. That is why it is getting harder and harder to create art about and in the present, meaning so-called contemporary art.

I see that many artists have responded to this by relating to the much vaster temporal landscapes that science in particular has trained our eyes to see. This particular tendency is not yet very pronounced among the artists participating in the exhibition at AROs, but Tue Greenfort would be one example of this practice, which resonates with the younger art scene. For example, he is interested in jellyfish of the kind that the biologist Charles Darwin called “living fossils”, meaning organisms that have remained largely unchanged for millions of years. While artists who are con-temporary, literally meaning “with time”, all focus on their present day, Greenfort is also what I like to call “ex-temporary”, meaning outside of time. Living fossils such as jellyfish, which date back 500 million years, are certainly not unique to our times. A similar example is provided by Simon Dybbroe Møller, whose most recent film, *Cormorous*, considers the cormorant as a relic from the past, a bird that belongs to another age. The film is part of a trilogy about anachronisms – as is *Untitled (how does it feel)* from 2014, shown at AROs – in which all the works address things and phenomena in our present day that seem to belong to another time.

I would claim that this interest in how we are simultaneously outside of time and out of time is a general undercurrent in most contemporary art that works with nature and technology. This is certainly not alien territory to Olafur Eliasson, who has been interested in everything from the geology of Iceland to climate change. In other words he does not “limit himself” to narratives about the human world from the invention of democracy in Greece to the evolution of Western welfare states. Nor does Nanna Debois Buhl, whose video in this exhibition tracks the lives of donkeys in the former Danish West Indies, animals which no longer have human masters and haunt the islands like ghosts from the colonial era. Something similar is also at play in the works of Mikkel Carl and Troels Sandegård: they stand as traces left behind by mutating processes, such as oxidation, which are not just governed by human action and human time but also by the material itself and its own time. Their works unfold in ways that are different from those of a classical painter, where the genesis of their paintings should ideally coincide directly with the working hours put in by the artist. When the painter paints, something is created; otherwise nothing is.

Turning to a very different frontline, moving away from nature to the polis or urban community, I am reminded of another artist featured in *Cool, Calm and Collected*: Trine Søndergaard. Her photographs of women wearing traditional Danish forms of headwear known as struder (which may partially cover the face) and embroidered gold bonnets (“guldnakker”) are reminiscent of the controversial

veils and burkas of our present day. She presents something new and alien by depicting variations on something old and traditional. One might say that contemporary art increasingly no longer seeks to grasp our present day in the present. Intrusions from the past are also at play in her works.

MKB Let us continue speaking about some of the works in the exhibition, several of which touch upon topical social and societal themes such as conflicts and wars in a global perspective, xenophobia and fear, but also issues such as individualism versus community and the increasing imperative to be perfect and to engage in excessive consumption found in rich countries such as Denmark. This is evident in works by SUPERFLEX, Nina Beier, Jens Haaning, Simon Dybbroe Møller, Mikkel Carl, Tue Greenfort, Lea Guldditte Hestelund and others – certainly if you ask me. But what are your thoughts on this? Is there anything distinctively contemporary about contemporary art?

TL As far as many of the themes you mention there are concerned, I don’t really think they offer a particularly distinct picture of our present day. I would find it difficult to mention a single period within many of the last centuries when people haven’t discussed topics such as racism, wars, the individual versus the community and consumerism. As far as this last point goes, it’s really an old discussion. For example, one of the early defenders of greater material wealth, the Enlightenment philosopher Voltaire, said that when scissors for cutting hair and nails were invented, they were probably considered an extravagant luxury for dandies only, to begin with. Then they went on to become indispensable tools found in any household. Voltaire is rather an odd bully, really, but he makes an excellent point here. Today we see the same kind of discussion about smartphones, which no one can go without these days – regardless of whether you’re an activist or a businesswoman. I would say that we have always discussed whether all these things, like scissors and mobile phones, make us happier or corrupt us.

But there’s something I would claim is more contemporary than this, something else, something rather more paradoxical. As I have just mentioned, the fields explored by Greenfort, Dybbroe Møller, Eliasson and Debois Buhl may be the most contemporary of all: they remind us of how fleeting our present is by zooming out and away from it. They are in keeping with a new scientific worldview that is having greater and greater impact on us, forcing us to think of our present day as an ever-briefer moment within an ever-expanding history. Jellyfish are extremely topical and relevant today because they spread rapidly as the oceans heat up. But this work is not contemporary the way that Edouard Manet, Andy Warhol and Roy Lichtenstein were when they painted the latest fashions, cultural manifestations and merchandise of their age. Tue Greenfort is interested in something that is both prehistoric and absolutely topical. Greenfort is interested in the fact that we are now living in an age where we are finally and unequivocally aware that over the course of just a few hundred years we humans have destabilised ecosystems that are millions of years old. His work is like permafrost that has now begun to melt so that bacteria and viruses from another era stir and come alive again. Our present-day troubles are not just troubles of our present day. Our fight is no longer just with the here and now, but with the past as well. And we could say the same thing about the future; this is something I see reflected in the growing interest in things like science fiction in art and culture.

MKB I have often wondered why aesthetics – the beautiful, sensuous or alluring – is often seen as anathema to social criticism. Is there really a conflict between the two? This leads me to my next question: can art express social criticism and still be aesthetically appealing, spectacular and oriented towards formal aspects? And could you mention one or more good examples?

TL I agree; I also think that this idea about opposition between the two is silly. The idea is still very much alive and probably also goes a long way back. Quite literally, the aesthetic is whatever is concerned with our senses. And our senses have almost always been accused of seducing us. Each in their own way, all sorts of thinkers – ranging from the ancient Greek philosopher Plato to the early French Enlightenment philosopher and mathematician René Descartes onwards to the French Marxist theorist and partial instigator of the 1968 Paris Uprising, Guy Debord – have warned us against being entirely ruled by your senses, unable to clearly see the true set-up of the world. Being deceived by your senses makes you unable to offer an incisive criticism of the way the world is arranged. In the art world you can still find people who believe that the kind of art which denounces the senses and wants to speak directly to the mind has greater artistic potential than art which speaks directly to the senses.

This kind of art where the form is subordinate to the content, where the idea takes pride of place, has been known as conceptual art since the 1960s. But the genre has undergone considerable changes. When the Internet was democratised in the 1990s it was embraced by the conceptual art tradition. Digitisation was regarded as dematerialisation. The Internet could pave the way for communities that did not connect people through materials goods. Rather, the Internet allowed the opportunity to create telepathic works that connected brains directly, entirely evading the treacherous distortion of the senses. Digitisation was pure mathematics, a series of zeroes and ones. But today, in the age of 3D printers and what is known as the “Internet of things”, it has become clear that digitisation does not dematerialise our world. At present, the history of humankind is no longer seen quite so extensively as a steady movement away from the deceptive cave of the senses towards a heaven of immaterial ideas, the true world. Without hardware there can be no software, and without computers there can be no digitisation. You could also say that without certain metals and rare types of soil, existing only in finite amounts, there can be no high-tech progress. This is something that Mikkel Carl has addressed in works where he modifies hardware such as Mac computers in an aesthetic reminiscent of visual software effects, such as Photoshop – the reverse of simulating material processes on the computer.

This is to say that the immaterial is still anchored in matter, the head is anchored in the body, and within the field of art content cannot exist without form. This quite banal experience drives a lot of recent contemporary art – that which speaks to the mind as pure information and that which speaks to the senses as a physical object are no longer seen as two separate camps within the art world. One example might be Nina Beier. She has worked with assemblage pieces where digital stock photos of the kind often used to illustrate articles are combined with physical everyday objects such as chairs and radiators. Briefly put, these are works which merge the idea and image of things with the things themselves. In these works the material and the immaterial are not separate or arranged in hierarchies the way Plato does.

I think that the art scene is less and less affected by the full-on battles seen in the past between conceptual artists, interested only in ideas and loftily elevated from material goods, and painters and similar artists who are said to merely be producing aesthetic goods, caring nothing for social issues. An obvious and much-debated example of this would be the painter John Kørner, whose work can be simultaneously highly aesthetic and crammed with social realism. He creates alluring works that address sensitive subjects such as the war in Afghanistan, prostitutes and boat refugees. Social commitment and aesthetics are no longer irreconcilable. In Denmark this tendency is also apparent in the widespread cult of Asger Jorn, who was a socially committed thinker and painter; a fact that caused a rift with Guy Debord, with whom he had previously worked in Paris.

Overall, we can see a movement away from a rather mistrustful approach to material culture and imagery – particularly strong in the

1960s, 1970s and 1990s – towards the kind of explorative approach that characterises art after the turn of the millennium. Sensing and thinking are no longer separate. This means that present-day artists are no longer ethereal types that float above or beyond society in splendid, unswilled isolation, passing judgment on social matters. In this context one might mention the artist group SUPERFLEX. They may well be critical of large corporations and market forces, but at the same time they make a virtue of being a company themselves, subject to market forces. They relate to a commercialised visual culture of commodities by taking part in it. Their visual style may be sparse, but they do not abstain from all aesthetic devices.

So yes, I find the idea of a conflict between critical and aesthetic art doubtful. The real clash is probably rather more a question of whether art is critical or affirmative, harmless. However, a lot of art is simultaneously critical and affirmative; Andy Warhol would be one example. *It's all in the eye of the beholder*, as the saying goes. What is more, the critical aspects of art have changed to such an extent that it may no longer make sense to speak about them as we once did. I believe that many artists deliberately or subconsciously work with the aesthetically appealing as a provocation directed against the art academies' ban on such aesthetics. In other words, an extreme aestheticisation can also involve a subtle, internalised critique of the idea that art cannot be critical and aesthetic at the same time.

MKB The way I see it, several artists – especially the younger ones – seem to be moving away from post-structural thinking where all meaning is relative towards an idea of cosmological interconnectedness where everything is connected. In a way, they represent a farewell to twentieth-century paradigms for example by breaking away from prevalent dichotomies of Western thought: east and west, masculine and feminine, the rational and the spiritual. In present-day art these things seem to merge, as seen in works by Jette Hye Jin Mortensen, Alexander Tovborg, Lea Porsager, Ebbe Stub Wittrup & Troels Sandegård, Nicolai Howalt and Kirstine Roepstorff. Do you share this view?

TL Certainly; I agree – and I am very interested in this particular tendency. The anthropologist Bruno Latour and biologist Donna Haraway have stated that we are currently witnessing the decline and fall of “the Great Divides”. It is becoming increasingly difficult to maintain a distinction between nature and culture in a world where natural disasters are man-made. It becomes increasingly difficult to distinguish between subject and object when the earth no longer seems to be just a passive object that we humans master and cultivate, but also an active agent that forces us humans to change our culture. Having said that, we should add that the critique of the poststructuralists' relativism must be tempered by the recognition that these poststructuralists – a handful of French postmodern thinkers from the 1960s and 1970s who were partly inspired by German philosophers – pointed out things that strike us as perfectly self-evident today, for example that binary oppositions structure our society and cultures. These thinkers were interested in how, for example, the binary opposition between man and woman is more of a social construct than a biological difference and so on. However, some of these French thinkers also struggled to reconcile themselves to the fall of these great divides. For example, the postmodernist Jean Baudrillard and other left-wing thinkers expressed a certain displeasure with the environmental and ecological movement. The young Baudrillard believed that the green axis blurred the divide between the red and the blue. The struggle on behalf of nature should not divert attention and energy away from the struggle on behalf of the weak. This is not far removed from Donald Trump here in 2017, battling to maintain workplaces in the oil industry at the environment's expense. Today the green agenda is associated with a red one, but in the late 1980s the liberalist Margaret Thatcher was the leading standard bearer of ecology. Besides the red-green you would also find the blue-green. That still holds true

today. The environmental and ecological movement now extends from Silicon Valley, which spearheads the USA's technological evolution and the nation's efforts to go green, to left-wing politicians who approach the battle against climate change as a struggle against capitalist maximisation of profit. In the art world, shaped by the interplay between a large public sector (certainly in some countries) and unregulated market forces, you will also find green attitudes building bridges between right and left. One early example would be SUPERFLEX's 1990s project where they used art subsidies to set up a limited company, Supergas, which supplies biogas to Africa. A more recent, but similar example is provided by Olafur Eliasson, who sells solar cell lamps via channels such as Politiken Plus, a subscribers' club for readers of the Danish counterpart to The Guardian. Each time a lamp is purchased by a Danish consumer, another lamp is donated to people without access to lighting – and these people live in Africa, too.

MKB Of course, such interest in the grand narratives is not a new thing. But if we look back on the evolution of the international and Danish art scenes up through the 2000s we see that conditions for artists and the art scene improved along with the economy. Even though many regard artists as figures who stand apart from society, offering critical and new perspectives on various issues, they are nevertheless deeply embroiled in the art market just as the art institution is. One might describe this dual role in society as “the artist's dilemma”. How do you think Danish contemporary artists handle this dilemma? How do they manage to appear as critical outsiders on the one hand and as parts of a market-led, wide-ranging experience culture on the other?

TL I have co-operated with several of the Danish artists featured in this exhibition. And yes, they are all concerned with the question of how they can create good art and good products at the same time. If we read the words of a man who has been called the world's very first art historian, Vasari, we find that even back in his day, the Renaissance, there was this idea that art is not just a commodity. But we also find the recognition that art is always made for an audience and would not be financially viable without that audience. However, for artists at a certain level it is not difficult to bridge the gap between art and commodity. The commercial art market is hungry for “real art”, which essentially means objects such as paintings and sculptures, and the non-commercial art scene – such as the museums – is hungry for art that can be bought, collected, displayed and stored, which means that for purely practical reasons, if nothing else, such art must also take on material, commodified form. In fact the collectors and the museums often want the same thing: Olafur Eliasson, Jeppe Hein, Tål R, John Kørner and so on. Success on the art market often equals success in the art institution and vice versa.

Of course, you also find artists such as Christian Falsnaes and Lilibeth Cuenca Rasmussen, who are now primarily known as performance artists. Their works can seem rather more difficult to acquire for collectors and museums. This can be a problem for the artists, but – to lapse into new management speak – they can also approach this problem as a challenge. Both artists have embraced media such as collage art, video art, installation art and photography that not only document, but also extend a performance. Purists might think that by doing so they compromise their main activity, performance art, and that they should stick to what they know. However, you could also take the view that the market forces them to extend their reach, expand their vocabulary and audience. If you know that a performance will be photographed or filmed you might feel compelled to ensure that that performance is photogenic. On the one hand this may make a performance visually stronger, even while it is being performed. But it can also cause the performance to simply become an alibi for taking photographs, which means that the performance does not have the same sense of immediacy and presence when it is actually experienced

– just as we may doubt whether a fan taking a selfie with their idol is actually entirely present in the moment of their meeting.

However, I think the debate on whether art can be critical and attract audiences tends to miss the mark. I think that when people visit museums they expect to see art that is more than mere decoration. The elite and the masses all love the idea of the authentic artist who is uncompromising and provocative – people like Asger Jorn, Poul Gernes, Edvard Munch, Vincent van Gogh and so on. Art within the experience economy doesn't have to be pretty to be profitable. They know this very well in Hollywood, which supplies a steady succession of war movies and dystopian visions that can be entertaining and depressing at the same time, with or without a happy end. This also means that the Danish museum scene could be a little more challenging and diverse. To return to your question, there is probably also a tendency to go for the names you already know will meet the demands of the experience economy in terms of financial feasibility.

MKB I am convinced that art can be a co-creative factor, that it can raise bars, lead to new insights, contribute new perspectives and guide us in new directions. Having said that, the last decade hasn't boasted a strong avant-garde like the one seen in the 1960s; it may more accurately be described as a quieter revolution or rebellion. There are probably several reasons for this; the artists quite undoubtedly address social issues and grand narratives, but they don't do it as aggressively or expressively as they did in the 1960 and 1970. These days they take a more conceptual, form-oriented and aesthetically appealing approach. If you delve down into the subject matter of these works it is clear that they are about much more than simply form and aesthetics. Do you agree?

TL Yes, I largely agree. The matters we have already discussed also mean that we have to move beyond binary oppositions. The avant-garde from the mid-nineteenth century up until the mid-twentieth century was strong because it held a position of opposition. The struggle between e.g. capitalism and communism was head-on. You were either opposed to trade unions and “the red threat” like Walt Disney and the cultural industry – or, like all sorts of artists from Bertolt Brecht to conceptual artists, you were against capitalism and its consumerism, exploitation, alienation and so on. Then we saw the emergence of the green awareness that we talked about before. And then the Berlin Wall fell. And then we saw welfare societies that worked relatively well – and in which a social welfare state and the market forces were presented as preconditions of each other.

I recently heard a professor of literature, Lasse Horne Kjøldgaard, speak about how Danish writers no longer have any part to play in the public debate because the discussions currently seen across the political spectrum are all about tiny adjustments to taxation and public expenditure. Would artists want to clamour for larger subsidies for culture, more resources for media or green initiatives at the expense of hospital beds for the sick or teaching in schools? The welfare state may be anchored in grand visions that require lofty debates, but it is maintained by the kind of pragmatism and realpolitik that is alien to the avant-garde. The frontlines are no longer clearly demarcated. Even in the USA the Republican president Donald Trump is also a former Democrat who is alienating his own right-wing faction. Today's political landscape is characterised by tiny differences; it is less clear-cut than before. This is undoubtedly why confrontational rhetoric seems more one-dimensional today than before. As always, it is easy to create art where you criticise this and that, but it's hard to establish yourself as unequivocally opposed to something when you have the sense that everything is already a compromise. That is why we find several artists such as SUPERFLEX, FOS and Jeppe Hein who engage with social issues without creating art that is overtly and programmatically political. They create works that bring people together in various ways, but they are not working on behalf of a single socioec-

onomic group such as the proletariat or the working class – unless, that is, they represent the extensive middle class, but this does not chime in well with the avant-garde ideal about radicalism and utopianism. If artists speak on behalf of and to specific groups today, these groups are often minorities such as immigrants, drug users and so on.

Jeannette Ehlers may be the only Danish artist at the ARoS exhibition to present a strong, fierily political statement in a confrontational format. She delves down into the story of the former Danish West Indies where it is not difficult to distinguish the white Danish exploiters from the black exploited. Ehlers can attack a political issue with the same firm conviction as the classic avant-garde artists. But she can do so because she is tackling a subject from history in an historical manner. As she herself has explained on TV, the question of how to address the relationship between the former colonial powers and the former colonies today is far more complex. For example, it is difficult – if not impossible – to advocate reparations in a world of grey areas where it is no longer possible to clearly state who should actually receive such reparations. Generally speaking, I don't think that we ought to look for present-day equivalents to the oppositional or confrontational art of the past. In our complex present-day world such art can very easily seem silly, foolish and blinkered, rather like George Bush's post-9/11 statement claiming that “you're either with us, or against us”. Of course the kind of contemporary art presented in *Cool, Calm and Collected* is about more than pure aesthetics. But I wouldn't say that there's a revolution lurking underneath the surface. You can only cut the king's head off once. And if a revolution is quiet it isn't really a revolution in the way we usually perceive that term. It's more a matter of development, adjustment and reform. In order to understand what art does today, I think we must abandon certain concepts, such as “revolution”, and perhaps invent some new ones.

MKB Do you think that there are current issues that we are afraid to approach at all today, subjects that are taboo or which simply seem entirely irrelevant to the artists?

TL It's a bit hard for me to say because the things that interest me as a curator or art critic are usually also things that interest artists. But of course there are plenty of taboos. Within the visual arts scene you will find little support for artists who want to present ideas about Islam, integration and so on that are not clear-cut, but involve ambiguities and so become controversial – rather like the poet Yahya Has-san. Works of art can be vague and ambiguous, but the general discourse in the art world is often rather more black and white. It is still infused by avant-garde rhetoric even though art itself has left the avant-garde discourse behind. I think that the sociologist Pierre Bourdieu has identified the most fundamental taboo of all within the art world. He suggests that there is one thing that must never be criticised within the art world, and that is the idea that art should be critical. In conversations such as the one we're having, we usually end up justifying art's existence by affirming that real art is of course always ultimately about critique – for example against consumerism, racism and so on. Criticism in the narrow sense of the term has become art's *raison d'être*. That's a shame, because I think that few artists can really compete with journalists, debaters and intellectuals in this regard. But then again, some of the contemporary artists that I think are the most fantastic artists around right now, such as Pierre Huyghe, Ryan Trecartin and Marguerite Humeau, are great at so many other things. I have absolutely no wish to dictate what artists should create art about. Insofar as I think or perhaps just hope that artists have a special ability, it would be that of uncovering areas that are not yet part of the public debate – or perhaps just different ways of approaching those areas. Whether a so-called political artist like Ai Weiwei – who among many other things wants to call attention to the atrocious conditions of boat refugees, thereby attracting plenty of attention from the Danish media and art scene – is actually the acme

of critical art is a matter of opinion. I think he covers territory that all sorts of other media, from CNN to the Danish newspaper Information, are better at covering, exploring and opening our eyes to. If art finds its relevance in agendas that are already being addressed, I think that it can very quickly become irrelevant.

MKB Perhaps you actually accomplish more by taking a more quiet and more subtle approach that leaves scope for aesthetic and sensuous aspects? Might we compare art’s impact on discourse with the butterfly effect, the idea that a small initiative can launch something greater? Like anything else, art influences the world through discourse in the form of attitudes and values that inspire and offer insight.

TL That’s an excellent comparison which paves the way for thinking about cause and effect in different ways. However, your butterfly effect point might also implicitly contain an idea that it’s difficult for us to break away from, but which I think is problematic. I don’t much like the idea that art, like activism and realpolitik, should be measured in terms of its impact on the world, even though it is of course appropriate to discuss its beneficial and less beneficial consequences. I certainly think it’s interesting and relevant to consider whether Quentin Tarantino’s films reflect or create a culture of violence. However, the desire for art to have an impact on the world is often associated with the idea of art as a problem solver. Once art has solved a problem, does that mean that it is superfluous? One of the interesting things about art is also how it sometimes opens up doorways on problems that we were not aware of before. Art does not have to restrict itself to strictly topical subjects. I agree that art prompts discussion about our beliefs, attitudes and values, but when we talk about visual arts it can also nudge our sensibility. Visual art has the potential to make us sense the world in new and different ways – unlike media like newspapers, TV and radio, which are largely tied to fixed formats. I am specifically thinking of how TV is displayed on a screen while an art film can be shown on a device, as a projection on a screen, as part of an installation and so on. Newspapers present words in the actual papers and on various screens, but in visual art words can emerge in a painting, in a video, on a wall, as a sculpture and so on. Contemporary art explores different formats and is constantly trying to tell stories in new ways.

I am reminded of an interview with Lars von Trier I once read. He was asked about the revolutionary potential of the social realist films of fellow Danish director Erik Clausen. Von Trier replied that he didn’t think that art really had much of an impact if you only wanted to affect people and move forward in term of content, not form. This is probably also why von Trier, a filmmaker who is eager to discuss values and attitudes, is so very interested in a filmmaker like Jørgen Leth who, to my mind, is primarily a stylist who challenges the established formats of film. Jørgen Leth is essentially about l’art pour l’art. He does not justify his art by referring to its impact on the world. Quite the reverse. And perhaps that is why other people, such as von Trier, can get so much out of his films – rather like hermit crabs who inhabit empty shells or other debris, thereby giving these things a new function irrespective of their originally intended purpose.

MKB Finally, I would like to ask you this: What do you think we can expect to see from future artists? Right now we are seeing how many contemporary artists turn towards the post-human, the immaterial, the spiritual, the global community, technological innovation and the consequences of the Western world’s excessive consumption. Will these themes become even more prevalent? Or how do you think that artists here in Denmark will respond to our complex, conflicted world today?

TL Well, I don’t know what I expect from art in the future. But I think that art can herald and prepare us for the future the way that

Mary Shelley’s Frankenstein did. Right now we see that many artists are interested in creating works in collaboration with a range of biological and technological beings. I think that this is because our present day is shaped by forces that are beyond human control – and our future even more so. I also think that visual art, which can essentially be anything by now, will become a place where different disciplines and professions meet and merge to an even greater extent than before. Modernity has been characterised by specialisation. I believe that the times ahead will require the opposite, meaning collaboration across fields of specialisation. Art characterised by de-specialisation can help things come together.

—

Peter Ole Pedersen

The façade speaks

Depth must be hidden. Where? On the surface.

– Hugo von Hofmannsthal

The expression *cool, calm and collected* signifies the ability to keep calm under pressure. Once you have turned your attention to such cool composure, however, it is soon followed by a natural interest in what lies beneath the serene façade: the relationship between exterior and interior, between the conscious and the subconscious.

Contemporary art can be highly effective in evoking such relationships through startling juxtapositions of materials and sensuously challenging explorations of various narratives – some of them familiar, some of them as yet unknown to us.

In this sense, the exterior of a work of art acts as a kind of interface that can form a doorway to a hitherto unknown dimension, a new reality that is, paradoxically, the same reality as before, only now seen through eyes that have been messed with, shaken and stirred up. Is that not the pre-eminent task of any work of art? To disrupt the image of reality we have built for ourselves, to shake us loose from the goal-oriented determination that seems to govern most of what we do in this life.

This quite undoubtedly requires the artists to keep their cool and their wits about them as they encounter a world so permeated by media representations, fascinating surfaces and exclusive materiality that we may well doubt whether contemporary art even holds a privileged position at all. Design, phenomena from popular culture and technology have certainly been kneaded so thoroughly into the sourdough of art that it no longer makes sense to separate them into low and high culture. Art now navigates many of the same codes employed by mass culture, but at its best, art can help dissolve and sensuously represent what we generally expect to find underneath the surface through all our decoding work. Art has the potential to accommodate that which serves no purpose; something that is generally regarded as the least desirable thing imaginable in the high-efficiency world that surrounds it.

As a result, contemporary art often addresses reality through appropriation and transformation. These common approaches are also why it is so damnably frustrating and challenging to identify any overall tendencies within the Danish or international art scenes. As aesthetic categories increasingly meet and merge, it actually seems quite inadequate to even speak of a specifically national artistic profile anymore;

it would make more sense to speak of a distinctive national sensibility, which then finds expression as particular spheres of interest in individual artists.

These days, contemporary art engages with everything from ethnicity to gender and personal and political allegiances. This also holds true for the presentation of the current Danish art scene offered by the exhibition *Cool, Calm and Collected* at ARoS Aarhus Art Museum. However, the title also prompts us to consider how the surfaces of works of art can serve as multi-faceted, sensuous façades that encapsulate, frame and are inextricably linked, ultimately, to the underlying content and meaning that art has to offer. Applying such a view on art also serves to confirm that contemporary art traverses styles and isms that were previously thought of as entirely irreconcilable, but which now cross-pollinate to form new meanings and modes of expression. This will be analysed below by considering a number of examples of the art featured in *Cool, Calm and Collected* – especially sculpture and installation art.

Open and closed surfaces

As was suggested above, art concerns itself with many issues. Danh Võ’s monumental *We the People* almost seems to be a material reflection on all of these topical concerns. It consists of a range of vast copper fragments that could potentially be combined to form a full-scale replica of Frédéric Bartholdi’s neo-classicist Statue of Liberty, also known as Liberty Enlightening the World. Ever since its dedication in 1886, this colossal statue has been an icon representing the USA’s ideals of liberty and a monument welcoming the many immigrants arriving in New York City. However, the history of the statue is fraught with drama; even during its construction it was a source of contention between the American contributors who funded the vast granite pedestal and the French patrons who covered the cost of the actual sculpture. The two camps disagreed on whether the scale of these costs could truly be considered equal, and there was widespread scepticism among the general American public, who did not believe that they should pay for something that would go solely to the citizens of New York. Since the tumultuous years of its inception the statue has regularly been subjected to criticism, not least as regards its symbolic value, most acerbically summed up by New York native Lou Reed in his social realist hymn Dirty Boulevard: “Give me your hungry, your tired your poor I’ll piss on ‘em/ that’s what the Statue of Bigotry says.”

Võ’s work seems to distil this entire dramatic story through its simple, but efficient artistic approach. The artist delegated the production of the many fragments of the Statue of Liberty to a metal workshop in Shanghai, and the approximately 400 parts that make up his copy of the statue are now exhibited in various locations throughout the world. The copper greets each viewer with its characteristic reddish glow, but here the symbol of democracy and liberty has been split into fragments, thereby requiring you to reconstruct the whole statue in your mind. The elegant symbolism is launched in our confrontation with individual elements of Võ’s work, and it all begins on the surface. Danh Võ’s conceptual approach to sculpture has a kind of echo, albeit on very different scales, in Maiken Bent’s disturbing installation *Swing #4* and Pernille Kapper Williams’s *Matter upon Matter*, which consists of two porcelain cups manufactured by Royal Copenhagen that the artist has placed on top of each other, rim to rim. With this work Williams quite literally turns a Danish cultural icon upside down – a simple move that raises questions about how we perceive the exchange of cultural goods, their history and the power structures that surround them. The placing of the cups has rendered them functionless, which means that the pattern – familiar to all Danes – now adorns a closed, finite surface that prompts us to reconsider the meaning and significance of all the (mass) produced objects with which we surround ourselves.

Underneath the surface

Another group of works included in *Cool, Calm and Collected* that very clearly employ cool, calm surfaces would be Ebbe Stub Wittrup and Troels Sandegård’s *Exposed Objects* – actually a collection of objects embedded inside blocks of concrete. Here, the very familiar aesthetics of Minimalism are cheerfully and inventively drawn into the realms of mysticism. As the title suggests, the immediately visible nature of these works is not the main focus of the piece – that distinction belongs to the objects that Wittrup and Sandegård embedded inside them. The grey, silent slabs of concrete are accompanied by clairvoyant visions that strive to describe the objects supposedly hidden within:

I see a round stone at the centre. It seems to be shiny and glittering. I am instantly reminded of a piece of jewellery. For example a crown or a tiara. It looks most of all like a tiara, but it might also be some other kind of jewellery or simply just a stone. It feels as if there is a castle in the background; this may simply be a symbolic image.

As will be evident, these spiritual descriptions oscillate between very concrete and rather more esoteric statements. In this sense, the descriptive texts become a firmly integrated part of Wittrup and Sandegård’s works. In some ways, the texts can be said to set the works free by delving beneath the surface, allowing the cool minimalism to act as a vessel for everything from straightforward realism to unconstrained symbolism. In this way, *Exposed Objects* exemplifies a fundamental interest in art – an interest in exploring how we connect what is imagined to what is seen.

Several of the artists featured in the exhibition seek to visualise the invisible through various media. They include the photographer Nicolai Howalt, whose photographic series *Light Break* steps into territory where art and science intersect. Inspired by the doctor and Nobel laureate Niels Ryberg Finsen’s late-nineteenth century experiments with medical light therapy, Howalt has used special lenses and tinted filters to capture the rays of the sun on photosensitive paper. The result is a range of enchanting works which, like Wittrup and Sandegård’s sculptures, nod to the aesthetics of Minimalism. Works like these prompt fundamental deliberations about the material and the immaterial, but they also critique documentary approaches as a genre and as an artistic device. Howalt’s images appear as a kind of ur-documentary in which the colourful surfaces of the photographs offer an almost incomprehensible physical sedimentation of sunlight. Here the documentary becomes pure abstraction, distilled to its essence: what does it mean to represent reality?

Superficial depth

Many of the works featured in the exhibition take familiar everyday objects and use aesthetic devices to transform them into disruptive yet also humorous objects whose new and different appearance invites response and reflection. One example would be Nina Beier’s *Portrait Mode*, which might at first glance resemble nonfigurative paintings or tapestries with leanings towards the bright palettes of the 1960s or 1970s. However, closer inspection of the crumpled-up, second-hand clothes used to create these tableaux propels our thoughts in far more challenging directions: these objects seem to defy our habitual assumptions about the pure aesthetic value of abstract images and their supposedly poetic approach to the world.

The artist group A Kassen employ a similarly transformative approach in their horizontal conversion of a lamppost, as does the writer and artist Morten Søndergaard when working on the surface of another familiar object; one that will form the final full stop of our existence

for many of us: a tombstone. However, as we read what Søndergaard has carved into the stone surface, the epitaph that greets us invites a very different response compared to what one would usually expect from a walk through a graveyard. We smile as the text, using typical texting idioms, tells us that “I’ll text you back later”. Not only because we naturally expect this action to be impossible for the dear departed, but also because the format and style of the text hails from a medium associated with superficial, rapidly forgotten messages, not with the lasting marks found on graves.

Søndergaard’s artistic strategy of physically manifesting poetry and language in actual objects offers an energetically good-humoured example of how the complexity and wealth of ideas we usually associate with conceptual art can never exist in spite of aesthetics, but precisely because of it. If contemporary art which draws on this tradition has shown us anything in recent years, it is the great, untapped potential inherent in fusing personal aesthetics with the abstract nature of ideas. One might even say that many of the calmly collected modes of expression found on the current Danish contemporary art scene activate the actual hands-on craftsmanship through their work with ideas and vice versa. Whether the actual execution is delegated to technicians and other people with particular insight into a given material or whether the artists carry out the work themselves is not really important; the connection between craft and idea is the interesting part. When this aestheticizing process fuses with and brings together distinctive political, existential and mystical subject matter, the work finds its *raison d’être*. One is reminded of a recurring phrase from Milan Kundera’s classic: *On the surface, an intelligible lie; underneath, the unintelligible truth.*

—

Louise Steiwer

The being inside the work of art

“That Voight-Kampff test of yours. Have you ever tried to take that test yourself?” asks the replicant Rachael in the 1982 sci-fi film *Blade Runner*, addressing her question to the agent Rick Deckard. As a so-called blade runner, Deckard is tasked with identifying and de-commissioning a number of replicants who have escaped to Earth from a space colony where they were built to carry out work too risky for humans, but because replicants look entirely human it is difficult to determine who they are. The test of which Rachael speaks is designed to reveal such replicants, and Rachael’s scepticism towards it is not so much rooted in a reluctance to be recognised, but rather in the fact that she does not know what she is – nor what Deckard is.

Rachel is the title of a marble sculpture by Lea Guldditte Hestelund. Exhibited in the foyer of ARoS as part of the exhibition Cool, Calm and Collected, this *Rachel* shares certain traits with her similarly named counterpart in the film, including the fact that she appears unaware that she is not human. There may be many reasons for the sculpture’s ambiguity. First of all, we must consider its physical similarities to a human being: the form taken by Guldditte Hestelund’s *Rachel* loosely mimics that of a human pelvis, and the veined marble and matt surface is reminiscent of human skin with its visible pores and blood vessels. Next, there is the way in which *Rachel* responds to our presence: when we sit on the sofa where *Rachel* sits, allowing one leg to rest against her amputated stump, she initially seems cold and unaffected. But if we remain seated we will find that the stone absorbs heat and sends it back towards our skin. The bottom part of the stone

has a distinctive, deep blue colour that gradually fades up through the stone, rather as if she had been lying down in a pool of coloured liquid, absorbing it into herself. She is reactive in her relationship with the world, incorporating and returning imprints of the various physical influences to which she is subjected.

The genesis of *Rachel* bears out the ambiguity that she herself experiences. She is formed out of a biological material that changes over time and which takes on different forms depending on the forces that affect it. Marble can appear as dust, sand, rubble or mountains, and it can be dense or porous depending on the pressure exerted on it over time. When you carve something out of marble, you do not make a figure out of marble; you release it from the material in which it is embedded. The figure is already there; the artist with his/her hammer and chisel constitutes a kind of midwife who allows it to break free of the stone that surrounds it. This is to say that *Rachel* existed in potentia long before Guldditte Hestelund even acquired the stone from which she emerged. However, in contrast to the ideals of Antiquity, *Rachel* makes no attempt at conforming to any ideals of geometry or proportion. She is asymmetrical, leans a little to one side and is quite human in an imperfect, amputated way. She does not exemplify a cool, Classicist ideal; rather, she is the result of Guldditte Hestelund’s negotiations with the materials with which she works.

The fact that we can even speculate about whether *Rachel* herself is aware that she is a work of art mimicking something alive – or something alive that has been designated a work of art – is inextricably connected with this negotiation with the material. Carving stone is a slow, heavy, physically demanding process that extends over a considerable period of time. When the stone is first cut into it can throw up all sorts of surprises: it may be porous, hollow, or break in unexpected ways. When you work in stone you cannot simply create a sketch of the desired result and then proceed to painstakingly translate your sketch into reality. The material has a will of its own, and the final sculpture emerges as a result of negotiations with this will. If the stone breaks or chips in unexpected ways, the artist must adjust his or her expectations accordingly, rethinking their next stroke. A dialogue arises: every stroke is followed by a response from the stone, which determines how you proceed.

Ebbe Stub Wittrup and Troels Sandegård’s sculpture series *Exposed Objects* from 2013 also plays with the relationship between the figure’s exterior and what is inside it. The series consists of a range of minimalist concrete sculpture, each of them hiding a core that is not immediately accessible to the viewer’s senses: the two artists embedded a range of different objects inside the concrete when the pieces were cast. Following this, they asked a clairvoyant to identify and describe these objects; the resulting list is printed in a folder that accompanies the sculptures. This means that it is up to each viewer to determine which sculpture hides which objects. Stub Wittrup and Sandegård play to the same idea as Guldditte Hestelund; the idea that the cool surface of the material hides something other, an interior that we cannot instantly penetrate. In this case form and content do not correlate; rather, the form is what prevents us from entering into a direct relationship with the supposed contents. The objects that may or may not constitute the cores of these sculptures do not have any animate properties in themselves, but the sculptures as such are animated and brought to life by the aspect of mysticism attributed to them through their encounter with the clairvoyant. Not only do we not know whether the clairvoyant correctly identified what is (or is not) hidden inside; it is not even important. What is important is that here, as in our encounter with Rachel, we sense that somewhere inside there is a core of something that we cannot see. As a result, we attribute a different kind of value to the concrete sculptures, something metaphysical.

Lea Guldditte Hestelund is not alone in attributing life to her material and perceiving it as an active co-creator of the work of art. For *Cool, Calm and Collected* Christian Falsnaes contributes his performative installation *Justified Beliefs*, in which the audience constitutes the chief material. *Justified Beliefs* consists of five wireless headphones with synchronised, albeit different audio tracks. Each audio track consists of a series of instructions recorded by the artist himself; instructions that the person wearing the headphones is asked to carry out. Even though each track is different, the overall range of instructions match one another so that the actions carried out by participating audience members come together to form a single choreographed performance. Falsnaes is absent from the work, leaving its actual execution to a material that is certainly alive and has a will of its own: the audience. But, at the same time, he is an almost superhuman master of that material, which lets itself be led around the room by his directions. In this case, the negotiations take place between the artist and his audience and require a level of trust that cuts both ways: Falsnaes must trust that his material follows his directions to a certain extent, and the material must trust that the artist knows what he is doing, that his directions are clear, and that he understands the limits to what the material is able to do, willing to do, and able to withstand.

The fact that it is even possible for Falsnaes to relinquish some of his creative control to a material as unreliable as an audience rests on the fact that the experiment takes place within an institutional setting which ensures that the audience and artist agree on the basic terms of the venture. We know that when we step into the uniquely charged space of an art museum we will be met by voices who wish to convey certain messages and realisations to us. As a result, we act in ways that are not necessarily commensurate with our usual behaviour. This means that to some extent Falsnaes can predict how his material will respond. What may look like a total relinquishing of creative control of the kind seen among classic avant-garde artists can more accurately be described as an exchange between artist and material based on certain expectations and how they are met: both parties know their assigned roles, which leaves them free to transcend those roles or experiment with them. In Falsnaes’ performances the gradual transition between artist, material and the work of art itself is the very thing that allows the performance to unfold.

As was the case in Guldditte Hestelund’s work, Falsnaes’ material is imperfect and will not necessarily allow itself to be shaped or moulded as the artist intended. The tiny being inside the work of art has a will of its own and can sabotage the grand scheme if it so decides. It has its own agency and inherent personality, one that neither artist nor viewer can necessarily master. The being in the art interacts with us, the viewers, and with them, the artists, but who can tell what Rachel wants except this: that she wants and wills her own form – and that through this form she will interact and negotiate her own meaning and significance with those of us who meet her in the lobby of ARoS. Falsnaes also leaves us with just the materials as we explore what the work wants to convey to us. As participating members of the audience, we are perfectly willing to follow the artist’s lead in the hope that it will lead us to some insight or awareness that is not already found in us ourselves, but the ball keeps returning to our court in the form of directions that simply turn our body into a material to which we must look for explanations. What does *Rachel* want? What do we want in our dialogue with contemporary art?

In the film *Blade Runner* there is a point to the fact that we do not know whether agent Deckard himself is a replicant or a human being. Along the way, it is suggested that he may be on a mission aimed at destroying what he himself is, and that this may be part of the explanation for why he eventually abandons his quest to distinguish between humans and cyborgs.

Lea Guldditte Hestelund and Christian Falsnaes both engage in a dialogue with the small being that is an active co-creator of the work, giving it a stake in what the work becomes and wants to achieve. As in *Blade Runner*, a question remains open to interpretation: who is giving form – and who is form?

—

Malene Vest Hansen

Present and presence.

Considering Danish contemporary art.

We live in a world that continues to change our everyday lives at ever-greater speeds. Technological innovation creates new media, new worldviews and new global connections that require new ways of thinking and of living our everyday lives. Today we can choose to get in touch with people and events on the other side of the planet in an instant, and our most mundane choices – what should we have for dinner tonight? – may have consequences for the climate and for people we have never met. Those of us who live in privileged parts of the world are able to travel like never before, cheaply and quickly, but at the same time we witness the many people who journey out of bitter necessity; people who are fleeing but cannot cross borders.

The hitherto unseen wealth of accessible information seen today ought to enable the highest possible degree of democratic enlightenment, but as we have clearly seen by now, it also paves the way for the opposite: instead of greater enlightenment and an enhanced democracy the Internet and social media can engender a kind of overload and a paradoxical state of ignorance as we become isolated in “information bubbles”; it can even lead to a “post-factual” war of knowledge, money and power. This is an entirely new level of misinformation and disorientation that commands fear and may derail democracies.

Contemporary artists relate to changes in many ways. This does not mean that we can expect to find simple answers and directions in contemporary art. But if we devote time to art, to sensing it properly, we can find a space for a keen sense of presence, perhaps of wonder – and discover new ways of approaching the world around us. Especially since the 1960s, contemporary art has stepped out of art’s gilt frames and down from its pedestals to engage actively and directly with the world. Artists have rebelled against established aesthetic forms, the market economy, habitual thinking and bourgeois norms; they have experimented wildly and passionately – and contemporary art has long since returned to the established art institution in all its new forms. Today, it appears that any medium or material goes, as contemporary art grapples with our present-day world.

If we take a general view of the Danish contemporary art scene in recent decades we notice that artists have employed a wide variety of media and styles when offering their takes on the great and small issues of the times. Artists engage in a continued, serious artistic exploration of traditional aesthetic materials. These examinations of matter are conducted in paint on canvas or in metals used for sculptures, simultaneously miming and reinventing traditional modernist forms, abstract as well as figurative, which even very wide audiences can confidently recognise as Art with a capital A.

Media which are quite recent additions to art history, such as reproducible media, readymades, photography and video, are used in ways that are both poetic and critically scrutinising. We find social spaces and performances, ephemeral works made up of living bodies who exist in the here and now and as the imprints they leave behind. The works found on the Danish contemporary art scene point in many directions, the artists explore widely varying territories – we see no immediately obvious main highway, no single clearly defined style. But we do find certain tracks that meet and merge to form pathways.

One important focus of the artists’ energy is the question of materiality addressed in the form of industrially manufactured everyday objects. For example, SUPERFLEX touch upon structural aspects of the economics of globalisation through the simple device employed in *Copy Right (Single Chair, white version)* from 2006. For this work the artists bought an Ikea chair of a kind that is manufactured and sold in vast quantities, cutting, carving and adjusting it so that it appears exactly like another chair, the classic ”Ant” chair designed by Arne Jacobsen – a far more expensive, but still industrially mass-produced piece of furniture. Placed in a glass display case that of course serves the basic purpose of protecting the exhibit against sticky fingers, but which also signifies that this is an object of particular value, the chair stands to attention with the cut-off parts of its seat scattered around its legs, demonstrating some of the typical, yet paradoxical attributions of value in our current age. It is concerned with issues of copy-right and the manufacture of mass-produced goods – the chair can raise questions about unequal production conditions, outsourcing and capital flows in the neoliberal age of globalisation. The title *Copy Right* – which may be taken as an imperative command or as a (misspelled) compound noun – points towards culturally sanctioned ideas about “original” and “copy” and about how things are appreciated in monetary terms; towards our ritual and fiscal use of objects in relation to ideas about authenticity and status. As always, SUPERFLEX also raise questions about the status of the work of art and of the artist subject. Eminently suitable for branding purposes, the name SUPERFLEX refers to an artists’ collective, a three-man art company that has produced works of art and challenged habitual ideas about the role of the artist and the creative process for more than twenty years now – including the concept of the unique artist genius. The idea about the artist as a unique creative figure has been prevalent for centuries, gradually becoming a quintessential symbol of the ideal, free, creative human being in modern liberal society. But even such firmly entrenched ideas about what it means to be an artist and a (creative) individual are subject to change.

Critics abroad have seen the collective set-up found in SUPERFLEX as characteristic of and directly related to the special Danish welfare model. I will leave the question of whether this reading takes things too far open for now, but we obviously find quite a few artists’ collectives – and artist duos – within Danish contemporary art in recent decades. The slightly younger A Kassen offer another example of such artists’ collectives. Like the name SUPERFLEX, the moniker A Kassen (meaning “Unemployment Insurance Fund”, “the Dole”) suggests a certain distance to the at times rather pompous solemnity often attributed to the role of the artist. The name can be read as an obvious – and ironic – reference to a typically Danish social institution and to the idea of the artist being a “worker”, someone who produces things.

A Kassen also work with industrially manufactured objects, but they explore different spaces and questions that are often wryly humorous rather than overtly critical. For example, *Lamppost* from 2016 consists of a perfectly ordinary lamppost that has been dug up and re-installed in a way that runs counter to the usual way of things. It is no longer solidly anchored in the ground, reaching vertically up towards the sky – no, here it has been taken indoors and installed horizontally. The

lamppost now pierces a wall like an alien construct, displaying parts of it that usually remain unseen – sides, bottom and top. What does this lamppost shed light on? The seemingly simple twist on a familiar object (which probably required a rather complicated wall structure) certainly prompts smiles, but such displacement can also be eerily disturbing. The lamppost is quite literally turned upside down, and inside and outside have switched places. *Lamppost* seems to insist on disrupting our habitual perception of everyday spaces and obstructed angles of vision.

When Lea Porsager lets vast construction elements made of metal pierce the walls in her various versions of the installation *Celestial Body*, a range of very different questions about space are set in motion. Often known as “soldiers” in Danish, these vast supports fill and stretch out the indoor spaces. They impede progress, blocking the pathway of visitors who must move their body to accommodate them. With its overwhelming physical presence and heavy contrasts, *Celestial Body* points to a here and now, a physical exploration of the space. What is the celestial body referred to in the title? Where may it be found? Do we hold it within our own mortal cells, or does the work show us glimpses of the basic elements of the universe in the form of attraction and repulsions, eruptions of energy? Lea Porsager’s installation makes the space it inhabits startlingly insistent in its sheer presence. Her spaces take inscrutable information and humanity’s urge to comprehend the riddles of the universe, whether those of science or of occult visions, and make them strangely tangible. The dense, heavy materiality evokes a sense of immediacy.

Presence in the present

Questions of presence and immediacy take centre stage in a very different kind of art, one that is attracting growing interest these days: performance art. Here, the artist’s own, living body constitutes and shapes the work and its medium. A physical body sensing and acting in a here and now that the artist shares with us as spectators. We breathe in the same air, we sense how the artist acts, and we are made aware of our own bodies, gently or insistently. In performance pieces the work of art has been stretched out into an extreme position: the work of art is there when it happens. And then it is not there anymore. Sensuously fleeting and much sought-after. It cannot be bought and stored away. However, remnants, “relics” and props can serve as markers of the here and now that once was. Photographic depictions can re-present the lost time of the concluded performance to us, making it once more immediately accessible in the form of photos, video and, importantly, in the social space offered by the Internet.

The all-encompassing new lines of communication opened up by new technologies seem to have paved the way for a yearning for an authentic now. Paradoxically, there is also a widespread desire to capture the unique, the authentic in digital pixels, allowing the experience to be shared in representations on social media – instantly if possible. This is true of performances that accentuate a kind of ritual immediacy and presence, as in the case of Sophie Dupont, who often carries out performances reminiscent of religious rituals and ceremonial processions. It can also apply to very different kinds of narrative performances, as seen in the case of Lilibeth Cuenca Rasmussen: for many years now she has played out and embodied a succession of iconic and characteristic characters – ranging from Lucy, one of the ancestors of humanity, to variations on present-day social roles for women and men and onwards to her re-enactments of past performances by other artists. In her performance pieces Lilibeth Cuenca Rasmussen takes her own body as the starting point of the work, combining it with costumes, texts and technology to adopt a range of personas so that we encounter current social and existential issues in recognisable, yet transformed forms.

When Lilibeth Cuenca Rasmussen performs her *Instrumental Man*, acting out a variety of stereotypical male characters from present-day society, the effect can seem quite extreme. It is a tour de force of physical strength and endurance as the artist uses her female body and a range of costumes, props, poses and surges of energy to explore clichés about what a man can and should be today. This may sound like the artist is sending up specific male types, but the actual effect is far more empathetic and embracing than that. The artist is willing to use her vulnerable body to act out scenarios that allow us to interpret the world in new images and spaces, thereby perhaps comprehending present-day frustrations prompted by change – including changes to male gender roles. Clichéd roles that are no longer “just” a private everyday concern, nor a relic from a struggle for equality that some believe has long since reached its objective. The fact that there is still a huge need to challenge and criticise platitudes associated with gender and power is regularly evident in our current “post-factual” Trump era where clichéd gender roles and positions constitute highly visible agents on the media-borne scene of international politics.

A Kassen (established in 2004)

MKB Christian Bretton-Meyer, Morten Steen Hebsgaard, Søren Petersen and Tommy Petersen, together you make up the artist group A Kassen. All four of you graduated from the Royal Danish Academy of Fine Arts in 2007, but your collaboration actually began back in 2004, long before your graduation. Why did you choose to work together as a group?

AK We met each other at the academy, and really we came together rather by chance. It soon transpired that the core of our collaboration is based on the new opportunities that arise when several people join forces to develop ideas and works together, venturing into new areas that suddenly become available to you and which we could not have hit upon singly. We also soon discovered the strength inherent in being more than one – both when things went well and when they did not.

MKB Much of your artistic work consists in creating so-called “performative sculptures”, meaning repurposed or reconstructed objects from everyday life or public spaces, which you place within a new context that is alien to them. A good example of this is *Lamppost*, which is featured in the exhibition. As the title suggests, the work consists of a lamppost which, rather unusually, passes straight through a wall. Can you say something about what you wish to express with this work?

AK We aim to create open-ended works. With any given piece we often have four different explanations about what we think works or does not work. You might adopt one point of view on Lamppost that focuses on being curious about what lies hidden underground, below the surface. Metaphorically speaking, you could say that we have pulled a carrot out of the ground and pushed it through a wall instead. In one room you still only see the top of the lamppost, while the other rooms shows you what you would not usually see – that which is hidden underground.

MKB *Lamppost* is a testament to your subversive and playful art practice. Why is working in that manner important to you?

AK The first two works we created together represented attempts at connecting performances and architecture. We found that subtly downplayed and subversive juxtapositions often worked best for us; perhaps this has simply stuck with us ever since.

Alexander Tovborg (b. 1983)

MKB Alexander, the series *Bocca Baciata* (2014) is your contribution to *Cool, Calm and Collected*, which mainly focuses on art characterised by cool and calm aesthetics. However, *Bocca Baciata* is quite a contrast to all the chilly reserve found elsewhere in the exhibition: it is full of colourful landscapes populated by dinosaurs, repeated over and over again like a story from a distant past. The paintings testify to your general fascination with myths and with the past. The minimalist artists of the 1960s often used the principle of repetition to democratise art, and like them you have chosen to allow the same motifs to reappear in all three works – albeit with small variations in terms of colour and form. Why did you choose to work with the principle of repetition?

AT To repeat is to insist. It is to raise a point and then raise it again, attributing special significance to it through repetition. If lightning struck twice in the same place, that place would

take on almost sacred significance because nature had singled it out through repetition. To me, repetition is about highlighting something special and waiting for people to notice. Repetition is nothing new in art – it has been a tradition ever since religion first emerged. Spreading and sharing religious messages by repeating particular images was done long before the advent of minimalism. Just consider the motif of Jesus on the cross and how it has been repeated over and over again.

MKB You’re quite right. How does *Bocca Baciata* relate to our present day?

AT The title comes from a portrait bearing that same name by the pre-Raphaelite artist Dante Gabriel Rossetti; it literally means “kissed mouth”. That’s what the past is like to me: a kissed mouth, a nostalgic memory. The dinosaur in Paradise you see in these works represents the climax that swept across our world on that fateful day when the meteor struck. Today we try to understand the dinosaurs through the bones they left behind because they are the only living things we know who have lived on this earth before us. We see ourselves reflected in these prehistoric animals, dreaming and making up stories that science will never be able to match. Like the pre-Raphaelites we romanticise the past, forming memories of love through sonata. Seen in this light I regard the dinosaur as a kind of unknown sonata, a kissed mouth that we recall with romantic fondness.

MKB You are known for drawing inspiration from religious art. Today, it seems that contemporary art is increasingly demonstrating an interest in various religious or spiritual modes of thinking. Why do you think that is?

AT I think that human beings have a deep need to see themselves reflected in absolutes. We have a fundamental need to seek out answers and we can find them in eternal, universal myths and their stories about heroines, heroes, martyrs, saints, idols and their opposite numbers. We have a deep-seated yearning that causes us to alternately zip in and out of libraries, iPhones, caves and now – yet again – churches in order to find or rediscover answers and origins, however depressing or encouraging it is to find that here we are again (in church or elsewhere), once again searching for answers. I believe that humankind yearns for the kind of fatherly or motherly comfort that can be found in something absolute, a sense of calm that can be achieved through authoritative truth; a firm belief that everything is OK even though the world seems to keep forgetting all about basic humanity. Believers are granted the idea of a safety net – they will always be part of a community, and once they come to the end of their lives this sense of community will continue in the afterlife. It is that kind of comfort and safety that is given or can be found through spiritual self-actualisation – or, in the form of what you typically see and are seeing right now, through mass agreement on an absolute truth of the kind offered by the Danish state church and others.

MKB Why are you interested in religious matters?

AT I am a human being and I am in search of answers. The first thing I came across on the pilgrimage of my life was the myth depicted in the altar motif. Believing in spiritual matters through art became the first foundation stone of my practice. I haven’t left the church since. Or, more accurately, I became the church. And then the church became the cave. And I myself became the cave. And later the cave became the temple. And in that sense I am a kind of Dante figure: in my art I travel through all levels of the divine.

MKB How does this worldview find expression in your art?

AT I manifest myths in my works, give them shape, and I identify with the myth and personify it in order to understand it. I adopt the traits and characteristics of the hero and create through him. I build Noah's ark and give sermons to the birds of Assisi. I am human too. Like everyone else I have a kissed mouth.

Amalie Smith (b. 1985)

MKB Amalie, you graduated from the Royal Danish Academy of Fine Arts in 2015. Six years prior to that, you graduated from Forfatterskolen (The Writers' School) in Copenhagen. You have published seven books, so you are a writer as well as a visual artist. The exhibition shows the work you created for your degree show – a film called *Eyes Touching, Fingers Seeing*, in which texts and images complement each other. Can you tell us what this work is about?

AS *Eyes Touching, Fingers Seeing* is an essayistic montage of images and voiceover that reflects on the phenomenon of touchscreens and how we interact with them. It takes an art historical and phenomenological approach, exploring the relationship between sight and touch all the way back to the first cave paintings and up until the present day where we live in a culture in which visuals are dominant, based on the fundamental principle that we should sense and perceive things with our eyes, not our hands.

MKB Why are you particularly interested in the relationship between what we sense and perceive in an age dominated by touch-based technologies?

AS I believe that technologies have specific intentions with us, that they encourage us to act in specific ways, and when I realised that touchscreens are such a prominent feature of my world and that of others I wanted to learn more about them. What do they do differently compared to other digital technologies we already know? We use them more “intuitively”: small children can use them, even cats can, but they are not natural – they are manmade. Someone developed the movements we use to interact with the technology, such as “pinch to zoom”, “swipe” and “scroll”. Smartphones are excellent for browsing text and especially images, allowing us to respond to them with hearts and likes, but they give us fewer opportunities than personal computers for producing complex material, for coding and reprogramming. Briefly put, the question is this: do these gadgets turn consumption and responding into easier and more obvious choices that deciphering and producing?

MKB So in this work you try to accentuate the ambivalence inherent in our use of touchscreen technologies?

AS Yes, I think it's important to question and challenge how we use touchscreens. It is a quite recent technology, and one on which we spend a lot of time. It should be noted that I don't address all the social and psychological consequences that the use of touchscreens also entail. I focus on what happens in our specific, concrete sensory experience of the technology, seeing it in relation to art-related concepts such as the picture plane of paintings and the three-dimensional space of sculpture. I ask a range of different questions, for example whether the touchscreens give us the sense of stepping into a different world, like a painting does? Given that we use our hands, our sense of touch, to interact with them, might they represent a step away from the dominance of the visual? Or is the opposite true – does the hand work on the terms set by sight?

MKB What do you believe is the artist's most important function in our present-day society?

AS We live in an age of new technologies and in the midst of a global environmental disaster that challenges our established notions about man and nature, spirit and body, body and technology being separate entities. We desperately need to find new ways of understanding the world. Art occupies an exciting position in this regard because it cuts across the divide traditionally established between the labours of hand and mind. Art is a material way of thinking: artists think with their materials and they treat thoughts in and of themselves as a material. And this yields up experiences and lessons learnt that ought to attract attention on many more levels of society.

Christian Falsnaes (b. 1980)

MKB Christian, you work with so-called performative installations, which here specifically means technological installations that actively involve visitors at the exhibition. A good example of this is *Justified Beliefs*, which encompasses a sophisticated sound system broadcasting five synchronised audio tracks into five cordless headphones, each one a different colour. Two performers are permanently attached to the project, carrying out the directions supplied on the audio track and engaging actively with visitors. What is it you wish to achieve with this performative installation?

CF Perhaps it would be more accurate to say that I work with turning those who visit the exhibition into the medium of my work. The technical aspects of the piece are not the main thing; the key issue concerns the situations made possible by the technical setup. To me the work does not consist of headphones and audio files, but of the audience's actions and responses. The headphones isolate the participants from their context, creating an intimate space governed by a new set of rules. This allows visitors to step into or out of a situation that radically transforms their experience of visiting a museum or art fair. The social aspect is also central here. The situations in *Justified Beliefs* are based on interaction between the people who wear the headphones. As soon as you enter the work you become involved in various kinds of intimate contact with others. This constructs a social space where the negotiations and readings arising between the people that form part of the work may in fact constitute its most interesting potential.

MKB To my mind, *Justified Beliefs* and other performance installations by you represent an entirely new take on what performance art can do. Partly because your works take place over long periods of time – they are not like most performances, which tend to be brief stand-alone events, possibly documented by video recordings – and partly because of the absence of the artist himself, meaning you. Your absence means that visitors are cast as the main protagonists of the piece. Why is this important to you?

CF In a sense, *Justified Beliefs* is carried out on the terms of the exhibition venue to a greater extent than performances which are carried out at a particular time with a firmly fixed beginning and end. My work reflects fluctuations in visitor attendance, and its extent in time is limited only by the museum's opening hours. The work is never finished. It consists of the potentially endless series of situations that arise when it is observed. The visitors act simultaneously as performers and audience, which brings me to your question about their role as the work's main protagonists. The very concept and format of exhibitions reflect our increasingly individualised society: a visit to an exhibition involves individuals making

individual choices about what they look at, how they move around the exhibition and how long they stay. That is why it also makes sense to me to assign active parts to visitors, integrating them in the exhibition. Instead of simply seeing me or some other performer undergo an interesting process I try to have the visitors undergo an interesting process themselves. Instead of looking at a work that exists independently of you, you see yourself as the work of art being looked at. This is why a work like *Justified Beliefs* may encourage analytical self-reflection.

Ever since the 1960s, the artist's own body and identity has constituted the main vehicle of performance art, meaning that the artist has acted as a kind of stand-in for the audience. I try to make the audiences' bodies and identities the primary medium instead. This also means that the work will always relate directly to each individual visitor: their bodies, responses and experiences make up the work. I try to break down the barriers between art and viewer by making the exhibition visitor an inextricable part of the art on display.

MKB What do you believe is the artist's most important role in society today?

CF I actually think it's more interesting to think about art's role in society rather than the artist's. I see art as an integrated part of society and as part of the way in which we arrange and organise ourselves as human beings. This is why the exhibition format has such tremendous potential as a cultural and social ritual even though that potential is, to my mind, often left unrealised because the viewer's role is not actively reflected. Most exhibitions focus on the exhibits in themselves and their meaning, but I believe that an exhibition's focus should rather rest on the experiences it facilitates. I know from my own work with making art that the experiences associated with the artistic process has transformative potential, and that I why I try to involve the audience in the actual creation of the works – I seek to activate that potential in them. The transformative experience accounts for much of art's social relevance. I also believe that art can help create a sense of community precisely it occupies a social space. There is also something fundamentally intimate about the art experience that I believe can promote a sensibility which can make an important contribution to society, particularly within our increasingly digitised culture.

Ebbe Stub Wittrup (b. 1973)

MKB Ebbe, *Repetition of a Word Thirty-Three Times #1-33* is the title of the photographic series that constitutes your contribution to the exhibition. The series consists of thirty-three photographs arranged diagonally on the wall. Each photograph shows a grasshopper between tall stalks in a meadow, photographed by daylight. At first glance the images look identical, but closer inspection reveals differences between them. Only the subject matter, the light and the angle are the same. Could you say something about this work?

ESW Yes, the series springs from the idea of how you can perceive an object, in this case a grasshopper, from two different angles. Here I have taken my starting point from two diverging readings of the grasshopper. One comes from Eastern mythology where the grasshopper is described as a lucky creature due to its distinctive physical properties. A grasshopper can only jump ahead, never to the sides or backwards. In many ways, its progressive, forward-facing pattern of movement mimicks our present-day urge for development and focus on growth. Also, it looks like a

staircase, which puts me in mind of the stairway to heaven. The images also have a deliberately idyllic quality, like pictures of a Swedish meadow on a bright summer day. The second reading has to do with the grasshopper's significance in the Bible. Here the grasshopper is usually seen as a pest associated with crises or impending doom, for example as one of the ten plagues of Egypt. Here it represents something ominous and destructive, a marked contrast to the Eastern idea of the grasshopper as a lucky animal. I have read somewhere and also been told that the grasshopper appears thirty-three times in the Bible. This is why each picture bears a title referring to a passage of the Bible that mentions grasshoppers, such as Exodus 10:4, Judges 7:12, and so on.

MKB This is not the first time that you find inspiration in Biblical and mythical narratives. Could you say something about why these narratives interest you?

ESW Because I am interested in how we humans understand and perceive the nature of things, partly by virtue of the context in which these things are observed, but also based on the culture from which we spring. I'd like to shake us all up a bit, forcing us to take a fresh look at our surroundings. That is why my works are often about perception and different angles supported by various literary materials – for example by Biblical or mythological narratives as in this case – or through optical phenomena that deceive our senses. I am keenly interested in the question of whether something is an illusion – whether it is real or not.

Michael Elmgreen (b. 1961)

Ingar Dragset (b. 1969)

MKB Michael and Ingar, you have worked together since 1995, achieving great success with your solo shows and with projects at prestigious art institutions and museums throughout the world. Could you say something about what drives you as artists?

E&D Curiosity more than anything. We want to see the ideas that arise in our endless conversations with each other realised, made tangible and material. The process often begins with questions such as “What if ...?”. Questions that raise doubts about existing power structures and firmly entrenched values, allowing the question to create the work in itself.

MKB Could you elaborate on the ideas and intentions that constitute the core of your artistic endeavours?

E&D Our desire to show that it actually is possible to break away from a lot of habitual thinking. It doesn't even have to be all that complicated: there are often very simple alternatives to the status quo to be found if you just have the guts to wipe your slate clean and start over.

MKB The gold sculpture *He (Gold)* is featured in the exhibition at ARoS, on loan from the Astrup Fearnley Museum in Oslo. Like the silver version of the same work – located on the pier of the harbour of Elsinore – the sculpture is a reference to the *The Little Mermaid* from Hans Christian Andersen's fairy tales. She is a familiar character, often depicted with her gaze directed out towards the distant horizon, pining for her loved one. In your work you have replaced her with a young man. Why?

E&D We have often sought to offer up alternative takes on masculine identities, something different from the sculptural tradition

that glorifies war heroes mounted on splendid steeds and proud workers whose worth is directly proportional to the size of their biceps. Masculine identity roles have changed, thank God, but this change seems to have been slower in coming to the sculptural portrayals of the male sex. For us it was rather a shock to find that there was any controversy about our He sculpture prior to its inauguration. The discussion showed us that many Danes are not in fact as liberal or progressive in their views on gender roles as we thought they would be.

MKB You often take a critical view of society’s prevalent discourses and norms, particularly those regarding gender and identity. How would you describe your own role as social critics?

E&D We see things from a slightly different angle, and we may also speak about them that way. We are part of the art world, but in some ways we also feel that we stand outside of it: we really only ended up here by chance and have no art academy background. We don’t believe that having influence is attractive as such – it is much better to simply act as an occasional source of inspiration.

MKB In your opinion, what can art offer that other forms of critique in society cannot?

E&D Art does not depend on being logical or on offering exact answers the way that the political scene does. Art can raise questions in ways that are more free, which means that it may hopefully help make us less anxious and afraid.

FOS (b. Thomas Poulsen, 1971)

MKB Thomas, you are known for creating art that is often described as “social design”. For example, in 1999 you created the work *Oslo Bar* for Israels Plads, a public square in Copenhagen. That work was a sculpture, but also a bar which invited people from different strata of society to meet and come together. In 2006 you and fellow artist Kenneth Balfelt (b. 1966) designed new interiors for a shelter for homeless men in Copenhagen, Mændenes Hjem on Vesterbro. Projects such as these intervene in social settings and environments that are unusual and unfamiliar settings for art. Why are you interested in social design?

FOS The concept of social design as I described it in the 1990s has to do with our social language, signs and relationships with objects. Objects generate language. But design and architecture are also involved in the process – elements that form a fundamental framework for how we perceive and understand art in our surroundings, and I still find this point interesting. Here art is a factor that helps conceptualise our surroundings and our perception of the world in which we live. As far as the use of the concept of social design is concerned, the terms “social” and “design” have permeated our current day and age to such an extent that they are now more vague than they were when *Oslo Bar* was created in the late nineties. The way I see it, there is a close link between our sociality – meaning the way in which we relate to other human beings – and how our social identity is formed by virtue of our interaction with different objects and the architecture in which we live. I am still very interested in this clash between the social and the things and architectural settings we interact with.

MKB In addition to social design you also work with art that occupies the territory where fashion, furniture design and music intersect. The musical element and your general interest in design

are clearly evident in *Bells* (2017), which you created specifically for this exhibition. Could you tell us something about this work?

FOS *Bells* consists of three separate bells placed at either end of the exhibition. They are struck every 15th minute with a 0.5 second delay between them, thereby mutually enhancing each other’s effect like a relay race through the exhibition space. In this way it also points to another potential link between the two: All our sensory experiences take place within a narrow area of a wider spectrum. Our sense of hearing is one example: the human ear registers sounds between approximately 20 to 20,000 hertz. This is where we hear and sense sound. In here, within a tiny field, is where language resides before sound evaporates. Like waves of light that disappear from our eyes, becoming ultraviolet, moving further out into the wider spectrum of the universe to scatter there. The matter investigated here is this connection that exists beyond the scope of our sensory register.

MKB We have installed your neon work *Your Success is Your Amnesia* on Level 4 just above the area of the café. What is your message with this work?

FOS *Amnesia* is the opposite of memory, and repression is a natural aspect of human nature. Amnesia can be necessary for progress, but it can also be tragic when used as a shortcut by society. With this work, I want to highlight the ambivalence associated with mankind’s ability to repress things.

MKB Finally I’d like to ask: what do you believe is the artist’s most important role in society?

FOS Good question. The answer should probably be split in two: on the one hand we have the question of what art “thinks” is important; and on the other hand we have the question of whether society as such has the opportunity to register this. In our day and age we see a complete absence of artistic involvement in political discussions. And to top it off we also see crudely distorting descriptions of what the role of art ought to be from people such as the Danish People’s Party’s spokesman on cultural affairs (Alex Ahrendtsen, ed.).

Art’s own role is important because it is a co-producing element of the kind of critique that is part of life for any democracy. We currently see an ongoing radicalisation in all aspects of life – from climate issues to the realm of political ideas, where the fight in itself seems to be more important than efforts to bring people together. Radicalised processes are part of the very nature of art, for it always seeks to radicalise its own ideals. However, society must be able to absorb the insights and experiences art provides, especially at a time like this when we struggle to find solutions. It’s all quite ironic if you ask me: there’s a search for identity taking place in our society, and actually it’s art and culture that left behind all the traces we see of what our society was like before, organising them in the form of cave paintings, churches and maps. In that sense art and culture shape and create identities. The question is how society can find a way of looking at and listening to art or the artist, for new art will always be produced – regardless of whether society in general wants it or not.

Sofie Hesselholdt (b. 1974)

Vibeke Mejlvang (b. 1976)

MKB Sofie and Vibeke, you graduated from the Royal Danish Academy of Fine Arts in 2006, but you have actually been working together as a duo since 1999. What are the advantages of working together?

H&M We have worked together since our first year at the academy. We are interested in the same subjects, in the complexity and contradictions inherent in the world. We are interested in combining aesthetics with politics and communication, and we share the same joy in making a piece work – in terms of content as well as form. Through the years we have evolved a shared intuition, a kind of we, which we use as our basis and cannot really separate out from ourselves.

MKB You are particularly well known for creating works that take their starting point in subjects such as gender, race and national identity, and you often take a critical approach to the socio-cultural, political and psychological reality that surrounds us. What motivates and drives you as artists?

H&M Through our work we seek to understand the reality in which we live, or even just to understand small segments of it in brief glimpses. We believe that art plays an important role in society, that the dialogue and discussion it engenders is necessary. Art can help add nuance to the discussions of complex issues, whether contemporary or historical, and it is this kind of participation in public debates that drives us.

MKB Your flag series *Native, Exotic, Normal / Circle of Flags* has been placed in a somewhat atypical location for an art exhibit: it is installed above the museum’s ticket counter on level 4. What is this work about?

H&M The work consists of six flagpoles featuring flags in colours that correspond to various human skin colours. The flags all feature a cross design, but have been turned around so that the crosses are facing away from the flagpoles. A reversed flag is a statement that holds many different meanings internationally. It can signify a protest against nationalism, a call for greater humanism; and it can be a symbol of emergencies, of problems, conflict or war. The six skin colours cover the world’s entire population, thereby expressing diversity. When combined with the cross flag design, this diversity becomes attached to the concept of nationality.

MKB Your second work, *The Orient* (2016), is also a flag-based piece, but this one is hung on level 1 above the entrance of the exhibition. The flag partly mimes the iconography of an ISIS flag. But in contrast to the black-and-white ISIS flag your work is golden in hue, and the Arab inscription means “In the East the Sun Doth Rise”, referencing a widely popular Danish hymn written in 1837 by Bernhard Severin Ingemann. What do you want to say with this work?

H&M The notion of the “Orient” referred to in the title represents a Western view of the exotic East, a place of adventure and allure. The flag design and the Arab characters in *The Orient* refer to the ISIS flag, pointing towards the highly politicised Middle East that we know from news media, embodying the idea of threats to Western society and democracy. The work combines multiple meanings, interweaving different references to approximately the same geographic area (the Orient and the Middle East) into each other. The Arab characters are combined with a Romantic-era Danish hymn, pointing back to a Denmark that predates these threats.

Jakob Kolding (b. 1971)

MKB For many years now, you have worked with collage art, mixing visual modes of expression from the realms of art, architecture, literature, theatre and music. Not just in the form of conventional paper collages but also in such works as the sculpture *Untitled (Check your Head)*. What is this work about?

JK *Untitled (Check your Head)* is a life-sized figure that resembles a scenographic element or a three-dimensional collage. There is a deliberate ambivalence about the work. The figure seems simultaneously fragile and confrontational. Did someone pull her hat down, or is she herself trying to hide her identity – or to create a new one? This ambivalence is heightened by the contrast between the conventionally “feminine” suit and the “masculine” gloves and the hat covering her face. The title can be read literally and symbolically, and I am interested in the open-ended quality created by the fact that there is no single right way to interpret the work or its title. It is about what kind of hat you wear? About what’s inside your head? About a person who is subject to the will of others? Or is it about some kind of aggression? We cannot read the face – an immediate marker of identity – and this paves the way for uncertainty and doubt. The title is also a reference to the eponymous Beastie Boys album, where the cover shows one of the band members wearing a similar hat.

MKB Why work with collage?

JK One of my key fields of interest in my work is the question of how meaning and identities are formed in relation to the physical and social settings of which we are part. I keep returning to collage as my method because it accentuates how meaning is created by context rather than by any inherent essence. The same visual element, such as a hat, can take on very different meanings depending on where it appears, on the context in which the figure as a whole is seen, on who is observing it, and so on.

MKB The paper collage *Face* (2015) is also featured in the exhibition. It comprises two faces, both of them actors: Emmanuelle Riva as she appeared in the film *Hiroshima mon amour* and Roger Moore as James Bond. Why did you choose to combine these two fictional characters?

JK Actually, the fact that it was these particular actors was not that important to me. I was more interested in the idea of a single face that very clearly consists of two parts. In a sense one of the faces becomes a mask superimposed upon the other, but there’s an oscillation between the two, and given that Roger Moore is wearing sunglasses we also find several layers of disguise or performance at play here. Are we seeing someone who is trying to hide or show off or do both at the same time? When James Bond puts on a pair of cool sunglasses, is he trying to hide or highlight who he is? Are we looking at a man or a woman? Does that even matter? In that sense the work is closely connected with my interest in performative aspects, meaning the idea that we are constantly negotiating and creating our identity, and so it also constitutes a parallel to *Untitled (Check Your Head)*.

MKB Do you find that reality is borne up by fiction? That fiction is part of the human condition?

JK I believe that all meaning is constructed. That the way in which we perceive reality depends on how we see and understand things. For this reason it is important to look at the outlooks, types of self-image and agendas behind the various meanings that are constantly being attributed and created.

MKB Given that the driving force behind your art seems to be social issues – even though it is also quite clear that you are driven by a great love of visuals – I would like to conclude by asking whether it is important for you that art includes aspects of social critique?

JK It is important to me that art makes you think about how you think. It is important to never stop contemplating how you perceive and understand the world. To my mind this does not necessarily have to be based in a specific political agenda. Personally I don’t think it’s interesting if art tells me what to think. What I find interesting is to look at art that I don’t instantly understand and art that makes me think about how I think and why I think like that. Art that makes me think in ways I hadn’t imagined.

Jeannette Ehlers (b. 1973)

MKB Jeannette, your film *Black Bullets* (2012) is part of the exhibition *Cool, Calm and Collected*. Shot in Haiti at La Citadelle, the film celebrates the Haitian people and their rebellion during the Haitian Revolution. Why did you become interested in this uprising, and why is a film like this relevant in a Danish context right now?

JE *Black Bullets* is, first and foremost, a homage to the Haitian Revolution, but also a call for rebellion against the racist and dehumanising colonial system that still informs the world today. We still struggle with the same problems they faced back in 1791 when the revolution began. The conflicts take somewhat different forms today, but the structures remain the same. Many of the challenges we face today spring from the colonial era. Movements such as Black Lives Matter are obvious examples of this. The Haitian Revolution is the most epic rebellion against the colonial project you can imagine, and it represents the first and only time that enslaved Africans successfully defeated their colonial overlords (in this case France) and set up an independent republic. This is one of the greatest accomplishments in modern history, and I would claim that it ranks on a par with the French Revolution, by which it was partly inspired. But like so much of black culture, the Haitian Revolution has – as part of a deliberate strategy – never been given equally prominent treatment within Western history writing. Yet another instance to be added to a countless series of colonial demonstrations of power; sheer whitewashing of history if you ask me. Nevertheless, the Haitian Revolution has inspired an incredible amount of revolutionary and civil rights movements through the ages, especially in the Caribbean and the Americas but also globally, and it has inspired me. In my work I often use materials from history to discuss and reflect on modernity and our present day.

MKB The aesthetics of the film form a stark contrast to the narrative about the bloody revolt and fight for freedom of the enslaved Africans. It is visually stunning and highly expressive, but also quite frightening – not least due to the prominent soundtrack with its thundering drums clearly conveying an eagerness to enter into battle. What is your position on this: can art be aesthetically pleasing and critical too?

JE Of course! Why shouldn’t it be possible to create something that is visually beautiful, but which also has a critical message? Of course there’s a certain balancing act involved, but I definitely believe that it is possible to combine “beautiful” aesthetics and criticism. There is no fixed recipe for this kind of thing. Art can do so much that other fields cannot, and it is our job as artists to hone people’s gaze, to challenge visual idioms, to create new forms of expression and to address various issues. *Black Bullets* reflects a

mental state; a state of strength, spirituality, magic and trance. The Haitian Revolution would not be possible without the strong Vodou culture, which acted as a catalyst for the rebellion and is still widespread in Haiti. That aspect has been a major source of inspiration for me in making this video.

MKB You don’t just work with film; you’re also a performance artist, and your performance piece Whip it Good will form part of the performance programme associated with the exhibition. What is this work about, and how does it relate to your overall practice?

JE *Whip It Good* also reflects on oppression and resistance, race and identity, history and contemporaneity just like *Black Bullets*. But it does so in a very different way: it is a live performance, and in true live-performance style it involves the audience directly. The actual performance begins with me whipping a white canvas with a whip covered in crushed coal. I then invite members of the audience to participate. The whip is one of the many methods of punishment used to oppress the enslaved during the colonial era. I turn this reference upside down by introducing a twist: it is I, a black woman, wielding the whip, and so I invite reflection on questions of power and belonging, including historic and present-day positions. Here, the whip is not used on a human body, but on a white canvas, thereby creating a complex figure of references and a jointly created “painting” that speaks poetically and eloquently on the matter.

Jens Haaning (b. 1965)

MKB On 15 January 2003 you had a roadside sign erected in the Netherlands, bearing the legend “Afghanistan 5012 km”. The sign shows the distance between the Dutch city of Utrecht and Afghanistan. The sign, which is still there today, has generated a great deal of attention – to such an extent that it has been stolen on several occasions. What were your thoughts and intentions behind this work?

JH It is quite common for signs with eye-catching or exotic texts on them to be stolen, but yes, I believe that *Afghanistan 5012 km* was stolen two or three times before the Dutch road authorities welded the bolts used to secure the sign firmly in place. Back when I created the work in 2003, Denmark and the Netherlands had both just entered the Afghanistan war, and I was greatly preoccupied with this fact.

MKB The work is more than a decade old now, but nevertheless still absolutely relevant today: the war in Afghanistan continues to this day. Do you think that the work makes a difference politically?

JH Fundamentally, I don’t really think that art is a particularly good tool for affecting anything politically. The road sign was really intended as a kind of memorial commemorating the Netherlands’ participation in the Afghanistan war; it is based on the idea that it certainly couldn’t hurt if some of the passersby were prompted to reflect on the relationship between the Western world and Afghanistan – today, when the war is still being waged, and thirty years from now, when the relationship is hopefully somewhat calmer.

MKB As an artist you are known for addressing current topics, presenting them in their extreme forms. Your works often disrupt urban spaces or other social settings and conventions. You pull no punches and always take a critical, interventional approach. What is special about political and socially interventional conceptual art

compared to other kinds of art? What can it do that other types of art cannot? Why is this approach important to you?

JH I think you give me a little too much credit by saying that I take things to their extreme. The way I see it, it was Anders Fogh Rasmussen and the Danish Parliament who took things to extremes by deciding that we as a nation were to take part in the occupation of Afghanistan and the active destruction of country and its people. I don’t see myself as a political artist, but rather as a human being who takes an interest in politics – and happens to create art.

MKB What do you believe is the key role of artists in society?

JH As a contemporary artist, I believe that my task is to be an artist and to not in any way seek to solve the problems accumulated by all sorts of other rotten sectors in society. – Or, what I really mean, the key role of artists is to freely express any idea that springs to mind, whether banal, constructive, critical or naive.

Jeppe Hein (b. 1974)

MKB Jeppe, your works frequently combine elements from the realms of architecture, design, technology and function. Your art is often interactive, encouraging us to experience them with our senses and our bodies. One example is the work *Rotating Mirror Object II* (2013), which is included in the exhibition. Could you say something about this work?

JH Yes. *Rotating Mirror Object II* is mounted on the wall and slowly rotates around a central axis, thus reflecting varying light conditions onto the surrounding walls. With each respective movement, the mirrored surfaces reflect sections of the ceiling, floor and walls. As a result, the object creates a disjointed perception of the space, as if the room were perpetually reconstructed by the ever-changing combination of reflected fragments. The abstract composition of line, colour and form is reminiscent of the view through a kaleidoscope. The artwork literally manipulates the viewer’s gaze. Contrary to the conventional way of looking at works of art that are static and fixed on a wall, thus providing the viewer with an advantageous position to scrutinize its surface, viewer and exhibition space are constantly fragmented and reassembled in various combinations.

MKB You have enjoyed great success with your art, in Denmark and abroad. What drives you as an artist?

JH The creative energy of being an artist brings so much joy and happiness. To see how people react to and interact with my work, to be able to fascinate them and sometimes even make them happy, makes me very happy too.

MKB You often add surprising or playful elements that go against the grain of our habitual ideas about the space in question or about works of art and their function in general. Why is this important to you?

JH I like to fascinate viewers and make them smile, but although I am pleased when my works amuse the audience, my main aim is not to merely entertain people and my concepts are always based on serious principles. However, playfulness and participation make it easier for people – especially for those who normally are not in touch with art – to approach works of art. Art can be very appealing to people, creating joyful situations as well as relaxing moments and opportunities for interaction with other people. Art

makes people laugh and life is easier with a smile on your face – or as Charlie Chaplin said: a day without laughter is a day wasted. I believe if an artwork puts a smile on your face and gets you in high spirits, it even makes your life better – at least momentarily.

MKB The work *Blue Mirror Balloon (light)*, made out of fibre-glass-reinforced plastic, is also featured in the exhibition. It is part of an entirely new series of balloon shapes that you have had made. As object in themselves, balloons are evocative of amusement parks and similar places where entertainment and consumption take centre stage. Could you say something about this piece and how it, being a work of art, creates a different experience compared to simply encountering a normal balloon?

JH The new series consists of several mirror balloons in different shades of colours that have been derived from the colours of the seven major Chakras, which are arranged vertically along the axial channel of the body. The balloons are intended to hang from the ceiling above people’s heads, subtly moving with the circulation of air. Due to their shape and reflective surface, the balloons produce a distorted perspective of the surrounding space, similar to a fish-eye view. Only the roof seems to prevent the balloons from soaring into the air and expanding the reflection to the infinite. The balloons are meant to evoke an impulse in people to look around, to connect, to be conscious of their surroundings. Ideally, they will get a glint in their eyes, smile at each other, and maybe start dreaming about how nice it could be to fly away.

Jesper Just (b. 1974)

MKB Jesper, the exhibition features a single-screen version of your video work *Intercourses*, which usually spans five screens. Originally created for the 2013 Venice Biennale, the film is set in a Chinese replica city built to mimic parts of Paris, the capital of France. We see wide boulevards, ornamental cast-iron balconies and the Eiffel tower, but these iconic aspects of Paris are also embellished by signs bearing Chinese characters and other objects from Chinese culture. What inspired you to create this film?

JJ Whenever I make a film I first decide on a location. I then begin to consider what kind of character I might place in that setting. I use the location to describe my characters’ interior lives. When I was asked to create a new work for the Venice Biennale I began to investigate the phenomenon of replica cities; places that claim to be something they are not. There are quite a few of these fake cities in Arab countries, especially in the Emirates, but you will also find hundreds of replica cities that copy Western cities in Asia – especially China. Contrary to what you might think, these places are not intended as celebrations of Western architecture; they are simply property development schemes. This is also true of the suburb of Tianducheng – a replica of Paris located approximately two hours north of Shanghai that I discovered during my research. In terms of cinematic aesthetics I was inspired by the French *nouvelle vague* director Francois Truffaut with his sensuous images and slow camera work.

MKB The three actors featured in the film speak French and are of African descent. They appear rootless and floundering in this empty pastiche of Paris. Why is this transnational crossover important to you?

JJ I always aim for ambiguity in my films, allowing for many different readings. I also wanted to work with the location, not against it. That is why I chose to use Francophone actors of Afri-

can descent to give the work a sense of ambiguity. The artificial architecture connects the three men; I wanted the city to act as a mediator of human and social contact. It made me think of a phenomenon that has fascinated me ever since childhood: a tradition within Danish construction work known as “the dead builder”. If the builders have been poorly treated during the construction process, they take their revenge by embedding a bottle in one of the walls, leaving its opening level with the façade. When the wind comes from a specific direction the bottle will emit a howling noise as if the house is haunted. The audio track of howling bottles in *Intercourses* is almost reminiscent of an organ. The three men in the film never meet up physically, but connect through the walls by listening to the howling sound.

MKB You often challenge established cinematic clichés and stereotypes in fiction by deconstructing them. Why?

JJ A mainstream film begins with a sense of doubt, but as the action progresses you become increasingly certain about the structure of the narrative, about whom you should be rooting for. An art film can do the opposite. It can open with something that seems familiar, but end up in confusion, making you more full of doubt towards the end than at the beginning. You may feel at a loss, annoyed, frustrated or provoked. And it’s quite all right to be left feeling like that when you’re dealing with art. I see this as a strong point in a time like ours where the superficial entertainment industry holds sway. I use clichés to set up expectations. When you think that you have grasped the moral or the narrative I disrupt those expectations by introducing a new cliché or a new expectation that is then broken in turn, and so on. In many of my films I use elements from popular cinema in the hope that this will invite viewers to reflect on what they see instead of simply dreaming themselves into a fictional filmic setting.

MKB What do you see as the main task of contemporary art today?

JJ That’s a good question. As an artist I believe that it is always important to questions the things and representations that we humans surround ourselves with. This is a fundamental issue and a recurring theme in all my films, including *Intercourses*. I definitely believe that one of the key tasks of the artist is to challenge existing representations.

Jette Hye Jin Mortensen (b. 1980)

MKB You have created an entirely new work for this exhibition. What is it about?

JHJM It is about seeing a way out of collective traumatic events. And about healing wounds that date back several generations by re-establishing a balance between the fundamental elements that make up our physical organisms and mental energies. I believe that this exercise is particularly important today, at a time when our collective memories about our (traumatic) experiences of war and conflict are being forgotten and new wars are begun as rapidly as governments and presidents succeed one another. Even though our limited human consciousness forgets, the body remembers – and perhaps other parts of us do too. Buddhism speaks of karma. It states that different forces are at work in us and drag us in particular directions unless we are mindful of them. My art is also about how the world can be understood through many different lenses. Classical Greek thought believed that the world was made out of four elements – air, earth, fire and water, to which Aristotle added the aether – and this laid down the basis for the scientific

revolution of the Middle Ages. It is also in keeping with current Western thought: matter and the human body are thought to be present only in a single, earthly life, as one physical form. The Indian Ayurveda school of thought has five elements: air, earth, fire, water and aether, which is also known as “akasha” or “space”. These five are also regarded as elements that make up our bodies, diet, seasons and thinking. They can cause states of balance or unbalance and are associated with the idea of reincarnation and a return to the fundamental form of materials. Chinese philosophy has five elements too: air, earth, fire, water, wood and metal. But in Chinese philosophy the elements govern how our senses perceive the world – they act as mediums or conduits for our senses. The elements are vessels of metamorphosis, of shifting forms of being. Physical manifestations are no more real than what our senses tell us. The experiences of the mind are ranked on a par with the physical world. In this work, I have arranged different elements such as stone, glass, fire, metal, space and air in varying stages, interacting with the scale of the human body and the law of gravitation. At the top is an American silk parachute from World War II (1942). At the beginning of the war, parachutes were made of silk, but when relations with Japan became strained the Americans ran out of silk and had to develop alternative materials. A parachute protects the body directly, but when used by paratroopers it can represent either liberation or invasion; rather like the varying roles played by the USA internationally. The hunt for valuables and raw materials predates the colonial era, and if we take a wide view of human history, we see that the wars of the world, to which the parachute is a reference, can be viewed as a sweeping, aggressive fire that runs rampant through our DNA.

MKB Born in South Korea, you were adopted and arrived in Denmark in 1982. Themes such as identity, inheritance and nature/nurture often hold central positions in your works. Why are these subjects important to you?

JHJM I soon felt that my own experience did not match the overall narrative, which claimed that I had essentially been rescued and given a much better life in the West. However, being critical of transnational adoption was taboo at the time and still is. It was supposed to be a story about the joys inherent in being able to have a child from the other side of the earth. But I had lost my culture, my language, my connection to my family and cultural history. I was tormented by anxiety and a sense of disconnection, of having no roots, and I am not alone in that experience. When there is no room for you in a culture, you must either yield or take a stand to claim your own space. So, for many years one of the key aspects of my life was to address criticism and the formation of language and imagery from perspectives other than the dominant ones. I happened to stumble upon the field of epigenetics while researching intestinal bacteria and development. Epigenetics, which means something like “on top of” or “around” genetics, is concerned with the ways in which different proteins affect how our hereditary traits (DNA) find expression. Important studies such as the Överkalix study of many generations in Sweden, studies of the descendants of Holocaust survivors and of children of women who were pregnant during the 9/11 attack show that trauma can cause lasting changes in how genes act. This can take many forms, for example as post-traumatic stress that can be identified biochemically in the subject’s saliva – and as an irrational fear of specific things that such descendants have no direct cause to fear. A study conducted at Emory University involved making mice afraid of the scent of cherry blossoms; these mice later had offspring with which they had no contact. The surprising finding was that their offspring were also afraid of cherry blossoms without having been in any way socially conditioned to be so. These facts give

us a very different perspective on who we are and how we have been shaped by thousands of years of war, famine and a constant struggle for survival. Suddenly it no longer seems so distant and unimportant whether our grandparents were involved in e.g. World War II or the Korean War.

MKB What drives you as an artist?

JHJM Basically, I try to understand different relations through my art. To create connections that can navigate the complex fact that we exist and are perceived through our own eyes, through the minds of others and through shared narratives at one and the same time.

John Kørner (b. 1967)

MKB John, you are known for addressing current issues in your works, ranging from war, prostitution and natural disasters to problems associated with modern man’s everyday challenges and emotions. Why is this important to you?

JK First of all, this practice seeks to challenge contemporary and modern painting and its history in ambitious ways. Secondly, my approach to painterly matters also seeks to engage in a dialogue and communication across different contemporary interrelations – speaking into a society where we all share the same fate. That collective fate, the collective aspect of our social interaction is something I cherish greatly.

MKB Your painting *Running Towards the Sun* (2017) is featured in the exhibition. It depicts two people running towards the sun. What is this work about?

JK It is entirely new and my most recent painting. I have been keenly interested in the colour yellow in previous pieces too, and when I exhibited my work at Charlottenborg in Copenhagen in the summer of 2017, I decided to set up a yellow installation that would act like a kind of psychedelic state of mind. A highly saturated state of dreamlike, psychedelic situations where a juxtapositioning of several yellow works sought to find common ground that went beyond the contemporary. The objective was to evoke a distinctive kind of mental atmosphere. The movement of the two characters in the painting is very important: they traverse several spaces simultaneously without achieving much change.

MKB The yellow colour that dominates this painting, almost dissolving the two figures, appears in several of your works. What does the yellow colour mean to you?

JK The yellow colour is unique because of its lack of opacity; when used for monochromes it becomes simultaneously very delicate and very insistent. When used in large quantities it becomes quite bilious. It can seem almost inhuman, alien to us, like an abstraction that covers and envelops.

MKB Your works possess aesthetic beauty, but they also evince an interest in current events and social challenges. What do you think: can art be simultaneously aesthetic and critical?

JK Aesthetics are extremely seductive, but our awareness of that seduction is often late in arriving. I generally believe that emotions are a kind of gift, and I am very keen on them. What is real, contemporary, relevant now is often very beautiful – regardless of whether it is critical or non-critical in scope. It expresses a state of presence and immediacy.

MKB What do you believe is the key task of the artist in present-day society?

JK Being present. Be there for everyone else. Be present in your works – for posterity’s sake too.

Kirstine Roepstorff (B. 1972)

MKB Kirstine, you graduated from the Royal Danish Academy of Fine Arts in 2001 and have enjoyed great success ever since, here in Denmark and internationally. What drives you as an artist?

KR The pressure of all that which yearns to take form.

MKB The exhibition *Cool, Calm and Collected* features three of your works. Two of them, *East* and *South*, testify to your special interest in large-scale collages, often involving startling combinations of materials that may include sequins, plastic, paper and fabric. Could you tell us something about these works?

KR *East* and *South* are from my last exhibition with Christina Wilson in 2009. The show was called Rainbows and was about presence and about mastering a specific act with such focused concentration that your body, consciousness and actions blur and merge, becoming one and the same: that the duality between individual and surroundings stops existing. If only for a brief moment. A moment of pure being.

MKB The way I see it, you often combine visually appealing codes with social critique. Why is this combination important to you?

KR Actually I don’t see myself as an overt social critic. Not anymore, at least. But I use aesthetics as a handle that allows me to open doors leading to the subtler and intangible aspects of everything that moves us. That certainly involves what you referred to, but it’s not the primary objective. The starting point of our being is aesthetic. We are creatures governed by senses first of all.

MKB Unlike the collages, the sculptural mobile *Yellow Dragon of the Center* testifies to how you have moved in a more abstract direction in recent years. Could you say something more about this work?

KR *Yellow Dragon of the Center* is a shadow-lamp. The shadow theme is a fundamental aspect of my working process; in fact I’d say that it’s one of my main themes in life. We discover our potential and opportunities by shedding light on our shadows – as individuals, as a generation, and as a society.

Lea Guldditte Hestelund (b. 1983)

MKB Lea, you graduated from the Royal Danish Academy of Fine Arts in 2015, which means that you represent a new generation of Danish artists. What characterises you and your art?

LGH I often work with marble, which is probably one of the characteristic aspects of my practice. But I also constantly try to challenge the material and its history, for example by mixing it with other materials such as silicone or by spray-painting it, making it my own. I also work with the body as a sculptural medium in an entirely direct, one-to-one relationship. One example is the project I created for my MFA degree show: the human body was incorporated as sculpture, and I prepared by engaging in intensive

strength training in order to look like *The Discobolus*.

MKB Your marble works are often combined with materials that usually appear in other settings, for example on the fitness scene. Overall, you appear to be very aware of the body as a discursive symbol of power and status. Why this interest in the body as subject matter?

LGH I am interested in how the body has been used as a symbol of power and a carrier of meaning throughout history. In our day and age, where the traditional limitations of the body are broken down by new technological opportunities and know-how, we see the emergence of spaces that accommodate new subjects, new kinds of bodies that may challenge the established political landscapes – and ideally perhaps even turn existing hierarchies upside down.

MKB You created two new marble pieces for the exhibition: *Pulling is the object of stretching* and *Rachel*. The former is placed on an orange mat and mounted on the wall by means of a black rubber band. Rachel is placed on a pad in a waiting area outside the exhibition room. It is made of white marble with blue spray paint at the bottom. Could you explain what these two works are about – and how they are connected to your current fields of investigation?

LGH *Pulling is the object of stretching* is an abstraction based on a body in transition, perhaps distorted or in an exposed position. But the question of where that body is headed remains uncertain. The title also incorporates a reference to Bikram yoga that merits a Google search. In *Blade Runner* the character of Rachael is a replicant who does not know that she is not human, and I can easily imagine the sculpture *Rachel* having a similar self-image. She does not really know that she is a sculpture. I would like my *Rachel*, sitting there in the waiting area of ARoS, to express something very different from ordinary sculptures. By virtue of her location and welcoming appearance, *Rachel* also invites spectators to come and sit down next to her.

MKB In conclusion, could you say something about how you inscribe yourself in your own time and the society of which you find yourself a part?

LGH That’s a difficult question. But my works are often a response to current issues or tendencies within our society that I come across again and again – in newspapers and books but also on social media, Instagram and so on. I think that this rather anti-hierarchical approach to information is quite characteristic of me and many others of my generation.

Lea Porsager (b. 1981)

MKB Lea, your contribution to the exhibition *Cool, Calm and Collected* is a new version of one of your previous works, *Celestial Body – Disrupted Nerve Fluid and Crossed Shock Waves*. The main part of the work is made out of large metal supports that extend from one end of the room to the other. These large elements block the visitors’ path, pass through a wall and create a horizontal intersection in the centre of the gallery. What is this work of art about?

LP I have often referred to this piece as a paranoid work. First of all because of the two texts featured in the work and their wording. Secondly because of the use of the supports, which have been stripped of their original function by being used horizontally. The text outlines a kind of narrative indicating that a “thing” has

been received at the radar/satellite station Salsat on Svalbard near the North Pole. This “thing” has been exposed to cosmic radiation from the sun and been placed in a bedroom. There, experiments have been conducted on the “thing” in the desperate hope that the “thing” will make it possible to go on a cosmic trip. There is, then, a kind of paranoid ego present, desperately trying to escape. The “thing” is used as a kind of talisman and conduit. But the text also makes it clear that the attempt fails, resulting only in a cosmic rejection.

MKB Your piece incorporates a video consisting of footage from the Japanese satellite Hinode, which shows us the magnetic field of the sun. Why are you interested in the sun – and in space in general – and how does the film connect to the large metal supports?

LP The footage of the sun can be regarded as a piece of documentation pertaining to the satellite station. When the film was first shown it only included footage from a specific point, and the seemingly desperate “ego” was located on Svalbard. Now the film includes footage edited out of numerous records from Hinode from back in 2011 and up until today. A kind of “flicker” film that demonstrates the sheer power of the sun. The sun symbolises the ego in many esoteric and spiritual belief systems. We might call the film an overview of eruptions of ego since 2011. A document of the phases that the sun has gone through since the major solar eruptions of 2011 and 2012. The sun is said to have an eleven-year cycle during which solar activity varies, expressing itself in the form of minor or major eruptions. These eruptions were recently regarded as the number one threat against our planet. It’s wonderfully symbolic – that the ego is the number one enemy of the earth.

MKB As an artist you often work with dark themes that pertain to the intangible and the unknown. Why are you drawn to such subjects?

LP I like to stir up the primordial soup a bit to see what comes up, and offbeat and leftfield sciences often yield up materials that set you on a course into the unknown. I like to go where things, different things, can cross-pollinate each other. To venture out where there’s some actual risk involved. We might well call this dark areas; it’s interesting that we only really understand what four per cent of our universe is made of. The rest is dark matter or dark energy, so yes, there’s plenty to dig into. It’s probably time for us to give up our anthropocentric frame of mind and adopt a slightly more humble position in the eco-universe. Seen from a tantric perspective it could be argued that we also need to include differences, to think vertically and horizontally. To me, fumbling around the unknown also unleashes tremendous potential. But the dark isn’t a depressive place. It might be compared to soil. There are lots of strange things down there in the soil; we just need the courage and will to get to grips with it. Courage to be touched in return – and to get ourselves dirty too.

Lilibeth Cuenca Rasmussen (b. 1970)

MKB Lilibeth, you work mainly with performance art, and for this exhibition opening you will carry out your latest performance, *Octopada*. What is this piece about?

LCR *Octopada* is a living sculpture in a state of transformation; a hybrid between performance and sculpture. It is inspired by the properties of the octopus we find in nature, a creature that mimes its surroundings in terms of form and colour. The work comprises eight tentacles which are essentially casts of my hands made

out of lightweight, realistic-looking silicone. It changes colour: a miniature USB camera registers the colours in the immediate vicinity, and 300 LED bulbs then mimic those colours via a miniature computer that compiles data about the changing colours. All the technology is integrated into the costume. *Octopada* can be said to owe its existence to its surroundings; it is activated by them. The piece works to its best advantage in places where there is a steady stream of people, for example in the street, in a shopping mall, during a private view, a fair, or a festival in some public space. The octopus is an outstanding hunter, but it is also good at escaping its enemy if it is the prey itself. It can squirt out toxic ink to throw off enemies. Its ability to camouflage itself surpasses that of the chameleon, giving it yet another way of evading danger. It has an amazing memory and can mime its surroundings in terms of shape, pattern, surface and colour. It can mimic a stone, plant or fish. Hence it can be regarded as an entity that wants to copy and steal from its surroundings – or as a creature eager to integrate and adapt to its surroundings.

MKB To tie in with *Octopada*, you have created a wall-based work of art: a black, abstract pattern on silk, evoking associations of an octopus releasing ink. Could you elaborate on how this work is connected to your performance?

LCR Visually, this work – which is indeed connected to *Octopada* – is both concrete and abstract. I used my own body while creating it. The silk forming the canvas comes from Manila, and the pigment is real octopus ink. The black traces are imprints left by my own body; by my feet, my behind, my hands and my chest, even by my tongue. At the same time they are imprints left by the octopus’ body in the form of liquids. Whether the shapes on the canvas are traces of an escape or an attempted attack remains unknown.

MKB During the exhibition period you will also perform *The Instrumental Man*, another one of your performance works. In this work you take on different characters, specifically a range of different types of men making statements. What is this performance about?

LCR *The Instrumental Man* addresses the weakening of male dominance in the Western world. In this work I encourage men to speak out for themselves just as the feminists did in the 1960s and 1970s. Any social change will have consequences for everyone in some way. Women’s culture has evolved radically since those days. Women are out in the labour market, handling their dual role as parents and breadwinners. They are active co-players in terms of sexuality and bodily expression. The men seem to be lagging behind somewhat, and perhaps this is partly because they didn’t feel that the feminists’ struggle had anything to do with them, making them rather passive. If you fight for equality and against gender discrimination, you need to get all genders involved. That is why I become different male characters in this performance, spanning a range of types such as a househusband, businessman, priest and muscleman. They express their views about masculinity, fatherhood, parenting, gender-based discrimination, and so on.

MKB In your art you often address a variety of social issues – such as class divides, nationality, hierarchies and power relations – within a given society. Why is this important to you?

LCR I almost always use art to address current issues; art can speak about things in ways that are not possible in politics or journalism. Art has the freedom and luxury of being allowed to say and show things that are offbeat and strange, to outline matters in more abstract ways. In so doing, it invites individual reflection in

its audience. To me, this is the real strength of art.

Maiken Bent (b. 1980)

MKB Maiken, your works are simultaneously sculptural and cool, rough and feminine. They often consist of steel structures that you find and source from various places, combining them with ropes, chains and patchwork made of leather. They evoke thoughts of a feminine or a fetishist universe, and your contribution to this exhibition, *Swing #4* (2016), is no exception. Can you say something about this work?

MB *Swing #4* is part of a series of sculptures I created in 2016. When I work with series I often establish a set of rules or a kind of recipe. In the case of the Swing works, that recipe means that each work in the series features a “pedestal” in the form of a rug that is connected to the rest of the work by chains. A kind of stand is placed on top of the rug, accommodating a number of chains and various objects. The rather domesticating choice of using rugs as pedestals pulls the pieces towards a sphere of home-like cosiness, forming a contrast to the actual art space they inhabit. Besides this, this piece explores the concept of control. Control of forms, patterns, colours, lines and of the forces generated when heavy chains are suspended between two points, thereby keeping the entire work together.

MKB To my mind, you offer new perspectives on the question of gender by challenging the idea of a particularly and distinctively feminine art. Overall, you seem to be deliberately mixing contrasting elements such as the masculine and the feminine, the functional and the emotional, readymades and handmade objects and so on. Would you yourself describe your approach as feminist and your art as something that deliberately works with opposing forces?

MB I am interested in uniting all kinds of opposites. Or perhaps I am more interested in the tension arising between opposites. This also holds true for the way I play around with gender. We all have a feminine and a masculine side – amusingly, my own name combines a woman’s and a man’s name. I wouldn’t really present myself as someone who makes feminine art. Nor do I make non-feminine art. I just make art. The fact that I happen to be a woman obviously means that I create art from that particular perspective. Being a feminist and advocating equality between the genders is a different matter altogether, and of course I do that too.

MKB What are you most interested in right now?

MB I think that the one thing that most interests me right now is the interplay between object and space, meaning the challenge inherent in controlling the tiny details in my works while also zooming out and dissolving the work status in a greater whole as a total installation. But as always what really drives my work is a fetish-like, very geeky urge to combine and connect materials and functions to form new aesthetic experiences. My art is based on many hours spent on Google and in the long aisles of DIY stores combined with mutual encounters between many different crafts. The endless possible combinations of colours, materials and interfaces combined with the fact that the more I work as an artist, the more refined my language becomes: These are all the reasons why I go to my workshop every morning to do what I do.

Mette Winckelmann (b. 1971)

MKB Mette, you work mainly with abstract painting and collages made of textiles, often imbuing your art with strongly conceptual content. This is also evident in your contribution to this exhibition,

the piece *I like Older Women*, which constitutes two parts of a tripartite work owned by the National Gallery of Denmark. What is this work about?

MW The work is about scale, hierarchies and flexibility. About the body as a changeable entity, governed by issues such as potentials, experience and time.

MKB At first glance your main concern appears to be the formal qualities of your art, but if we delve into your works we find that you often take specific subjects as your starting point, especially themes concerned with body and identity. The title *I Like Older Women* certainly testifies to this. Could you tell us the story behind this title?

MW In an archive in New York (The Lesbian Herstory Archive), I found a badge bearing this statement: *I Like Older Women*. The badge had a restricted palette of black, red and white and a geometric design featuring a few simple circles and a triangular symbol that referred to female genitalia. I was interested in this badge because its statement engages with issues concerned with identification and socio-cultural norms. I found that it opened up new pathways pertaining to gender as a mutable aspect of the human body – precisely because the phenomenon of age was part of the sentence. Time and age is a universal condition for us all and for any body, regardless of what gender it was assigned at birth or has been used to express in life. At the same time, this statement was far less bogged down by the excess baggage of inertia and cliché that can often afflict discussions which focus only on gender. As a result, it opened up new pathways in my explorations of the limits and potential of the body. And that is why I worked with the visual choices that had obviously been made while making that badge. In my painting I reinterpreted the same colours and proportions, circles and geometry, creating a new version of the badge. This is to say that I approached the badge as something that could be changed. The whole thing gave rise to a practical process based on the main message of the badge, but also on its aesthetics.

MKB You are often inspired by traditional crafts from various cultures. Is this also the case here? Or did you take an entirely different approach to creating this work?

MW The work was basically constructed using the colours black, white and red; all the shades and nuances in the piece are mixtures of these colours. The three canvases that make up the bottom layer of the painting is a printed textile featuring a photorealistic depiction of cogs, bolts and screws. The pattern has been printed onto the fabric with a pattern repeat that is quite in keeping with traditional industrial methods. The fabric forms the basis of a grid where the dimensions relate directly to the format and proportions of the grid itself and of circles taken from the badge. I then went on to apply paint to the canvas as if working with threads on a loom. This means that the segments created by the grid have been used to structure the painting systematically: the grey colours have been inserted in the fields that go lengthwise (the warp, to use a weaving term), while the red colours are inserted in the crosswise fields (the weft).

MKB What drives you as an artist?

MW An insistence on mutability and change as a necessary factor for existence, openness and development.

Mikkel Carl (b. 1976)

MKB Mikkel, You hold an MFA degree from the Royal Danish Academy of Fine Arts and a bachelor degree in the history of ideas from Aarhus University. You work in a field where conceptual art, Pop art and minimalism intersect – often taking your starting point in performative and relational strategies. In your own words, what interests you as an artist?

MC At university I was keenly interested in French post-structuralism, including the idea of deconstruction, and in the readymade as the new medium of the avant-garde. In me this prompted an artistic approach that I describe as “site sensitive”. Based on a long list of ideas – a desert island, a floating meteorite, etc. – I try to develop one or more works in a state of interaction and interplay with the context in which the exhibition takes place. At the same time I also try to come up with a title that gives you some sense of how the work operates, thereby nudging the visitor’s associations in the right directions.

MKB Could you say something about your contribution to *Cool, Calm and Collected*?

MC I was originally asked if I would show two of my earlier works made out of anodised titanium. The term is used to describe a kind of industrial surface treatment where you pass an electrical current through the metal, which causes the surface to change its colour permanently. Depending on the voltage involved, a layer of crystals is formed. They bend the light in particular angles, and each angle has its own colour. Briefly put, this means that I can paint entirely without pigments.

MKB True. The paintings – if we can call them this – are placed in a separate room that was originally intended to form a space for contemplation and meditation within the exhibition. A place where spectators could delve into the works undisturbed, as if they were sitting in front of a monochrome painting by Yves Klein. But your works also incorporate a disruptive element, don’t they?

MC Perhaps because I am not really a painter I find it a little difficult to accept sensuous contemplation and immersion as something that is important in itself. But I suppose that this was actually also the case for Klein, who leapt into the void in a famous photographic montage and by staging an exhibition where the gallery was empty. For my part I have supplemented the two titanium works, which I myself regard as paintings, by also introducing the work *Made in China*. It’s a really inferior drill that’s stuck in the outer wall, just turning around and around. Perhaps that is actually quite meditative too?

MKB I agree, you might have a point there, eventhough the work mostly reminds me of the absurd repetitions of life. Before I move on to your final work at the show, I would like to hear something about why you chose to place ruined parts of an Apple PowerBook on the floor in your work *Calculated Optimism*?

MC “Planned obsolescence” means that electronics manufacturers deliberately count on things breaking or growing obsolete very quickly. In this respect it may seem obvious to view this work as a piece of on excessive consumption in the Western world. But actually the idea came from a very different place. At some point the critic and curator Toke Lykkeberg wrote that my titanium paintings were like seeing a picture on a laptop – but on the back of it, that is! That gave me quite an irresistible urge to try to anodise a computer, and I remembered that Apple’s 2001 edition PowerBook was, unusually, made out of titanium. You can still find that model

on eBay – and bits from it too.

MKB You were given free rein to take over the space as you pleased, and after careful deliberation you chose, as part of the work *What Cannot Be Seen Cannot Be Imagined*, to let the partition walls remain unfinished. Why?

MC First of all I thought that it might be good for audiences to have this kind of predetermined dent in the surface of all the cool stuff. If we delve down a bit deeper, it is also about making the entire “museum exhibition” construct visible and tangible to audiences. This means that the cool appearance is not so much about a particular look but rather a natural consequence of the conceptual starting point.

MKB What are your thoughts on the artist’s role today? Can and should artists always express critique of the culture and society of which they are a part?

MC Yes and no. The Danish Minister for Culture, Mette Bock, recently said something quite brilliant: Culture is what binds us together, what helps give us an identity. Art, however, is what we disagree on and don’t quite understand.

Mille Kalsmose (b. 1972)

MKB Mille, how would you describe your artistic practice?

MK I work with things that are so firmly embedded and perhaps even automatic in us that we don’t think about them. Basically, it’s about a keen interest in how we become the people we are. For example, I think that regardless of whether we have an excellent, bad, or non-existent relationship with our family, that relationship still greatly informs our way of being in the world. You might say that my work as an artist can be described as a ceaseless search for different ways of surviving, and that the various pieces are a kind of survival kit that makes it possible for me to navigate in an inner, non-tactile world. I try to capture my own present-day existence – and that of others – and address it. My material definitely comes from my own lived life; it is insistently present, permeating the works. I move within psychological terrains, confronting mechanisms, energies and developmental processes that then take form in my works in different ways.

MKB For the exhibition *Cool, Calm and Collected* you and Erlend G. Høyersten decided that you should show three sculptures from your series *Tribe – My Survival* (2016). What is this series about?

MK In the sculpture series *Tribe – My Survival* I engage with one of the basic aspects of the human condition – that we will all inevitably lose the ones we love – and with my own belief that we will always be connected at some deeper level. I have created a kind of pseudo-family, my own “tribe”, in an attempt at filling out the gaps I’ve experienced in my own family.

When I look at people I see more layers than just their immediate appearance, and some layers emerge with greater clarity than others in certain situations. For this reason, it was important to work with a transparent material, not just any textile. I originally envisioned the work as a total installation but realised that the pieces could also work separately. Some see these works as single, isolated entities, but they can also be seen as figures that are part of a community – each of them is a distinct individual who sees things from their own perspective, just as the observers will expe-

rience the work based on their particular optics.

MKB The series comprises materials such as iron, silk, wood and leather, creating an aesthetic that is simultaneously light and dense. What were your deliberations while selecting these materials, combining them to form sculptural wholes?

MK I adore metals and think that steel is one of the most beautiful materials of all. It is firm, rough and quite determined in feel, and so I often use it to create a framework in which other things can unfold. I frequently juxtapose metals with something fragile and organic.

My choice of materials is quite intuitive. The more time I spend in a digitised and social media world, the more keenly I feel the need to work with materials that possess a high degree of tactility and sensuousness. Hard steel combined with organic, transparent silk and leather creates the kind of interplay that might potentially paralyse the individual elements or destroy them. The process was quite nerve-wracking – would the combination work, or would the materials ruin each other? But it is this kind of dissonance that creates a distinctive balance between the masculine and the feminine, qualities that I believe should ideally be evenly distributed in us.

Morten Søndergaard (b. 1964)

MKB These days, you work within many different fields of art, but your 1992 debut was as a writer. The merging of words and materials has become typical of you and your artistic work. Why does this hybrid field appeal to you?

MS Words have meaning, and the material used to write those words adds new layers of meaning. Regardless of whether words are written on thin paper inserted into packets of medicine, on the façade of a house or carved out of slabs of marble, the material has an impact on how the words are read and on what they mean. When you write words in stone, that stone quite literally helps add weight to the words. To me, this relationship is fundamentally about time, about the time of words and the time of materials. Words are always experienced at a remove, distanced from what they signify. That is to say, words and things occupy different timeframes. The meaning of words always lags behind the things themselves, rarely managing to catch up with them before they have moved on. When something is written in stone it lays claim to a concurrence, a con-temporaneity between what is being said and how it’s being said. Words written in stone signal a stop, an inscription of authority. These are issues I address and engage with in several of my works.

MKB That’s true. You often engrave texts in stone or marble, and your contribution to this exhibition is another example of this. You have carved the sentence “I’ll text you back later” into a stone that resembles a tombstone. Why did you choose to carve this particular sentence into this kind of stone?

MS Language plays with us and makes us think that we rule it. But in fact the opposite is true. In his *The Archaeology of Knowledge* Michel Foucault states: “Discourse is not life; its time is not your time; in it, you will not be reconciled to death; you may have killed God beneath the weight of all that you have said; but don’t imagine that, with all that you are saying you will make a man that will live longer than he.” I think that this is quite mind-blowing: here Foucault says that the time of language is not our time; language is something that runs through us from the past and into

the future long after we are dead. I write “I’ll text you back later” in order to point towards this issue. The shape of the stone and the material used to make the utterance point towards an impossible shift in meaning: how could this statement ever be true? Who is speaking? And who is being addressed? At the same time, the sentence “I’ll text you back later” is perfectly everyday texting language. But when it is carved into a (tomb)stone it calls attention to how language will carry on without us, heedlessly, in a non-human fashion. We are trapped in a finite body, but with an endlessly churning, linguistically governed consciousness. That is the crux and tragedy of the matter.

MKB How, as an artist, do you relate to our present day and the culture – perhaps the culture of language too – of which you are a part?

MS As a poet and artist I have always felt displaced in relation to my own time. That has been my good fortune; something new can appear in cracks like that. Kafka says that a good book can be ahead of its time rather like a fast clock; if you put your ear to certain books and certain works of art, you can hear what is going on in the future. Works of art can be time machines. Perhaps you will hear something you don’t want to hear, not yet. Fundamentally, I regard art as an action that offers a particular take on the world. A take on what the world might look like. And as a result art is also about ethics. When I see a work of art or read a book, I ask myself this question: Would I like to live here? What modes of thoughts, what patterns are on offer here? Am I seeing a doorway or a mirror? I prefer works that offer a doorway opening up on something new, something I haven’t met before, not a mirror of what is already known. This doesn’t have to be a transgressive or radical gesture – it can be cool, calm and collected – but it must open a door that I didn’t know about. A new glimpse, an insight or a thought. I hope that, at least occasionally, I succeed in doing exactly that in my own practice.

Nanna Abell (b. 1985)

MKB Nanna, you graduated from the Royal Danish Academy of Fine Arts in 2013. Your art extends across a wide range of media from sculpture, installation art and painting to photography, performance art and olfactory art, often based on materials from the realms of popular culture, fashion and the beauty industry. What drives you as an artist?

NA I seek to navigate indeterminacy and to follow impulses and chains of association – to jump into the pool and swim around in the layers where space, matter, meaning and sensory input keep nudging each other. I feel that encountering a sculpture is also to briefly lose your bearings. This is true of the person creating it and for those who come across it afterwards. Now you understand it, then it changes, then you get it again, and then you don’t.

MKB The exhibition features your icon-like *VOGUE perdue* (*Maquillage*), a work made out of candlewax. Could you say something about the process and ideas behind the creation of this piece?

NA The method I use is one I learned as a child where I would drip candlewax down onto pages of comic books; in this case I use a fashion magazine. There is this brief moment where the image is liquid before the candlewax cools down and snatches up the surplus colour. At a certain point of the process you’re flying blind. I cannot be absolutely certain which parts of the offset print will be transferred to the candlewax. You then tear away the paper and

are left behind with a flat piece of candlewax. There is only a little left of the picture from *VOGUE* – and then there’s the material aspect of the piece. The entire process offers a way into the picture for me – momentarily working blind, in reverse.

MKB *VOGUE perdue* (*Maquillage*) is accompanied by another work, an olfactory work called (—) *ninu* (*the first part of her name has been lost*). Why are you interested in scents?

NA It has to do with incorporating something that has no solid form and which we cannot observe with our eyes. I like to encourage diffuse associations and moods to take centre stage, and those things are inherent within the realm of scent. The smell of this work is out of sync with the museum’s own ambient smell and microcosm. And at a structural level I quite simply think that there’s an exciting contrast to be found between the gravitas of the museum setting and the lightness of the smell of spearmint.

Nanna Debois Buhl (b. 1975)

MKB Nanna, your film *Looking for Donkeys* is part of the film programme that accompanies the exhibition. It takes place on the island of Saint John, which Denmark bought in 1718 and kept until 1917. What is this film about?

NDB The film is part of a wider-ranging project and of a series of works in which I examine Denmark’s colonial past in what used to be the Danish West Indies until 1917, and is now the U.S. Virgin Islands. I look at the way in which Afro-Caribbean, American and Danish stories and narratives meet here. The works were made in connection with two trips to the Virgin Islands, and in them I look for traces of this history – on the Virgin Islands and in Denmark – while considering its impact on the present day. Around 400 wild donkeys live on the island of Saint John today. They are descendants of the donkeys that the Danish colonists brought to the island in the eighteenth century. Today they have lost their function as working animals in the sugar plantations, roaming the islands like ghosts from the colonial era. *Looking for Donkeys* is an essay film created in a diary/logbook format, charting my search for the donkeys on Saint John.

MKB This is not the first time that you address historic themes through your art. Why are these cultural themes from the past important to you?

NDB In many of my projects I carry out visual experiments that are based on historic materials. I use materials from art history and cultural history as catalysts for my own pictures and as a frame of reference; in many of my projects I explore how these elements travel through time, changing their meaning and significance along the way. *Looking for Donkeys* is about the colonial era, but it is also about how present-day life on the islands is infused and affected by this history. In a wider sense, it is also about how elements transition from one cultural context to another. The ever-growing donkey population on Saint John is an unforeseen consequence of political decisions made several hundred years ago.

MKB Why do you choose to look at the cultural issues of the past through botany, fauna and architectural elements?

NDB I use close readings of specific elements from fields such as botany, architecture or fauna to explore overarching patterns and phenomena. I chose to work with the donkeys of Saint John because they are characters that encompass many nuances: at one and the same time they are descendants of donkeys imported by

the colonists, a tourist attraction, a pest for the locals and ghosts from the colonial era. For this reason I thought they were an excellent prism that could be used to examine this complex chapter in history. In the project the donkeys act as my subject matter and as kind of engine: through my search for them and in my walks on the island I came into contact with many people, thereby learning much about the history of the island and its current situation. Also, donkeys are very expressive animals, which makes them fun to film.

MKB What do you believe is the artist’s most important task in our present-day society?

NDB To comment on the extremely complex times in which we live. To examine the worldviews and outlooks on nature and humanity that we carry within. The distinctive thing about art compared to e.g. academic studies or practical politics is that it can explore these matters from a visual angle. It can home in on startling, striking or overlooked aspects, materialising these studies in works that engage all our senses.

Nicolai Howalt (b. 1970)

MKB Nicolai, you graduated from Fatamorgana, Denmark’s school of art photography, in 1992. Your fundamental interest in photography and in light as matter is particularly clearly expressed in the series *Light Break* (2014), which shows a range of unique impressions of the rays of the sun. You created this series by means of late nineteenth-century optical lenses originally used by physician and Nobel laureate Niels Ryberg Finsen in the treatment of various dermatological complaints. Could you say something more about these works and about the distinctive traits of Finsen’s light therapy and optical devices?

NH My fundamental interest in photography is based on its relationship with reality. Photography was created to reflect the world around us in concrete and complex ways but, by its very nature, it also encompasses the exact opposite. Photography is not reality; it always reflects a subjective view of reality. To my mind, photography is a way of exploring the world, a tool for understanding it. That is why doctor Niels R. Finsen’s method for curing skin diseases by means of sunlight filtered through lenses was interesting to me: his treatment practice was very reminiscent of photography. He made customised lenses out of quartz glass to treat the ailments with ultraviolet rays. When creating *Light Break*, I used his lenses to take photographs and to expose photosensitive paper to light, primarily bluish-violet and infrared rays, thereby rendering visible areas of the light that would otherwise not be visible.

MKB Why is the subject of light particularly interesting for you?

NH Light is everywhere. We cannot see anything other than light, and yet we cannot see light in itself. We only see light when it falls on something, illuminating it – an object, a room, or something else altogether – but we cannot see the actual rays. What is more, we only see a very small field of the light spectrum when something is illuminated. Only light with a wavelength between 400 and 700 nanometres is visible to the naked human eye. Everything begins with light, which, as we know, is a prerequisite of all life. Without light we could not see ourselves, the world, or out into the universe. That is why I am so keenly interested in the existential aspects and other questions associated with light. I saw Niels R. Finsen’s work and his methods as excellent ways of exploring this and tried using similar methods, for example by deconstructing my

own camera and combining it with some of Finsen’s optical lenses that the Medical Museion in Copenhagen very generously lent to me. Taking their starting point in an almost alchemical working process where I can never see what I am actually photographing – rays of light – the works in the *Light Break* series appear practically of their own accord. Through a series of systematic experiments (the vast majority of which failed for reasons which remain a mystery to me), the works arose simply by systematising the photographic process. This meant that I was able to relinquish control to the material itself.

MKB To your mind, what can the medium of photography do that other artistic media cannot?

NH I firmly believe that photography holds a particularly strong position in terms of its relationship with what we regard as real and historical, as truthful documentation. Of course it could be argued that the close ties between photography and reality are also its greatest weakness because it can and should be called into question as a medium of verisimilitude, but it is this duality that sets free its own logic, imbuing it with complex poetic qualities and artistic autonomy. I supposed that it is within these fields that camera-based media are quite distinctive.

Nina Beier (b. 1975)

MKB Nina, you were born in Aarhus, graduated from the Royal College of Art in London and today you live and work in Berlin. For many years you have worked abroad rather than in Denmark – what has this meant to you?

NB At this point I’ve lived abroad longer than I’ve lived in Denmark. I was born in Denmark, lived in Mozambique as a young child, then came back to Denmark and as a teenager I moved to France and so on. I suppose I learned from an early age not to feel attached to any one geographical location. I think there’s no denying that this has formed me. The fact that I never seem able to inhabit a singular perspective may be the reason why I am often drawn to objects that represent global or roaming currencies.

MKB Even though you often combine various everyday objects in your art, it also evinces purely aesthetic qualities. For example, your *Portrait Mode* consists of second-hand clothes featuring various animal prints, all of it compressed behind three glass frames. When viewed from a distance this large work is reminiscent of the vibrant brushstrokes used in abstract expressionist paintings such as those created by Per Kirkeby. This is to say that you not only offer a critique of our present-day Western consumer society where the consumption of clothes and things just keeps growing in spite of the consequences to our climate – you also challenge modernist painting and its male-dominated, expressive imagery. Is it important to you as an artist to renew and challenge dominant idioms from previous periods of art history?

NB I am attracted to objects which hold problematic histories, things that can function as testaments to the reality of their own production — anything from human hair wigs to Chinese porcelain. I try to turn this material inside out, reduce it to surfaces, expose it to things it has never encountered before, punch it so it swells up. And sometimes the result looks like art and other times not so much; that doesn’t bother me too much.

MKB Is it important to you to embed elements in your art which respond to topical social issues? If yes, how do you relate to your

own time?

NB I think art has an incomparable ability to ruminate on and regurgitate the complexity of our reality and produce manifestations that can be incredibly nuanced. Art can navigate unexplored territories while being understood physically, emotionally, and intellectually. I like to think of my work as the initial chewing in the digestive system of political thought.

MKB Working in collaboration with Simon Dybbroe Møller you have also created the sculpture series *The Industrial Revolution* (2013). What do you wish to express with this series?
NB: This work is made up of replicas of several of Rodin’s famous hand studies that we have painted to look like dismembered hands. By painting the mass-produced copies, we have somehow restored the hands to a nominal status of so-called originality while evoking the tradition in which ancient Greek sculptures were painted in bright colours, which in itself troubles the apparent distinction between the pictorial/two-dimensional and the three-dimensional. Rodin made these hands as both expressive and virtuous, singular objects separated from the body, pointing towards the approaching detachment of the body from production as the hand, so to speak, disappeared from labour in the wake of the Industrial Revolution. And we took that to a literal and perhaps perverted place.

Olafur Eliasson (b. 1967)

MKB Olafur, the AROS collection is home to several of your works, including *Your condensation* (2013), which we have chosen to include in the exhibition. The work consists of 321 glass orbs of varying sizes. Seen from a distance they resemble dewdrops arranged in a vast shape reminiscent of a satellite dish. Could you say something about your thoughts behind this work?

OE The piece arose out of various overlapping ideas. One of these was the philosopher Peter Sloterdijk’s concept of spherology, his ideas about bubbles and atmospheric units. When many bubbles coexist and form foam, they create an interesting network of forms. Each of these forms is unique, but also entirely dependent on the surface tension of the adjacent bubbles and the overall structure. Together, they form a collective whole. The other underlying idea concerns the way in which drops of water are formed, how dewdrops arrange themselves on different surfaces, and how they reflect their surroundings.

MKB You often say that your works are about “seeing yourself sensing”. Is that also the case here?

OE When I speak about seeing oneself sensing, this is not just like seeing oneself in a mirror. More than anything else, it is about the way in which you engage with the work of art. The negotiation between you and the work is so accommodating that it allows you to assess and evaluate the construction of what you see and what you sense – how your engagement in the work is constructed. To me this is part of the overall experience of the work. A kind of connection arises between our gaze, sensing and cognition. Exactly which works provoke this feeling of perceiving yourself sensing is an entirely individual matter. That feeling depends on many things besides the work of art itself: on time and place, on the intentions of the museums involved and on the expectations and experience that each observer carries with him or her. Seeing yourself sensing something involves a critical and self-critical potential. It demands

real work of the visitors. Deconstructing one’s own gaze is not necessarily a pleasant experience. Engaging with art in this manner may prompt a de-Romanticising awakening.

MKB You represented Denmark at the 50th Venice Biennale in 2003 and have since enjoyed great international success with solo shows and prestigious public art projects. What dreams did you have as a young aspiring artist? And would you say that you have reached a point where your greatest dreams and visions have been realised?

OE My dream was for art to become a guiding light in the future. And I have the feeling that this is actually happening, with or without my involvement.

MKB What is your best piece of advice for future generations of artists?

OE Be altruistic. Don’t let fiscal interests and power structures determine what kind of art you make.

Pernille Kapper Williams (b. 1973)

MKB Pernille, you are known for employing a very simple approach in your art: taking perfectly ordinary everyday objects out of their original context and placing them in a new setting. What makes you so interested in causing shifts in the usual meaning of things, breaking them away from their customary contextual settings?

PKW Everyday life makes up such a huge part of our waking lives that you might as well learn to love it. This is why I take my starting point in everyday life. You could say that my own reality is my material, and that is why my works often feature familiar, everyday objects that engage in a kind of interplay in which meaning and form mutually trigger each other. As far as my sculptural practice is concerned, I bring in found objects from everyday life, adopting them, and after that adoption they are perceived as isolated, staged and re-contextualised. The transition is completed by adding a title that is crucial to the understanding of the work. Titles are hugely important in my work. Poetry, words and linguistic constructs interest me greatly, quite on a par with my interest in displays. Two obvious examples of this are the works *Matter upon Matter* (2009), which consists of two willow-patterned porcelain bowls placed on top of each other, and *Jealousy Control* (2013), which is quite a modest object: a switch with arrows pointing in opposite directions. Sometimes the title is the first thing that comes to me. At other times it’s the other way around. This absence of an established hierarchy is also evident in the way in which the works are made. Appropriation is my method, and every time I am fascinated by how the simplest approaches – such as the idea of doing “as little as possible” – seem to be the most effective. My palette of themes reflects many interests: everything from gender roles, consumer culture and cultural production to specific emotions such as ambivalence. When things are removed and isolated from their usual surroundings, re-arranged in a different setting, they give rise to a kind of ominous silence. This ability to create that feeling, that state, is quite magical. To my mind, it reflects a basic human condition and insecurity that we humans must deal with throughout our lives. It does something to our habitual ways of acting, thinking and experiencing life – including everyday life. I will leave it up to the spectators to decide whether it works as intended. I essentially play a kind of ping pong with mental states such as doubt and uncertainty. Some have described

my work as three-dimensional poetry. I myself regard it as a kind of intuitive gesture driven by particularly eager and keen observations of the reality that surrounds me. In an aside, I call my sculptures “mute objects”.

MKB What is good art to you?

PKW Basically, good art should arouse and change me. If a work distracts or disrupts, forcing my attention away from something else to such an extent that I cannot let it go, then I regard it as good art. Just as with music: when you keep listening to the same album or the same track over and over again, it’s because it’s good. It’s as simple as that.

Peter Land (b. 1966)

MKB Peter, as an artist you often use yourself and your own body as medium and subject matter. In a sense this is also the case in the work *I’m NOT Here* (2013), even though your character – or “someone” – remains hidden behind a large grey curtain, thereby accentuating the absence of a subject. What were your thoughts behind this work?

PL It’s me hiding behind the curtain. They are my shoes and my trousers, but people won’t know that unless they read this. In this work – and in many of my other pieces in which I appear myself – I count on not being unique or, perhaps more accurately, on being so average that the spectator can recognise themselves in and through my character. I’d like it to be possible to understand *I’m NOT Here* in more than just one way. It’s about a kind of ambivalence that I myself experience as an artist. On the one hand, I want attention, a place in people’s mind, to have my work discussed by others and so on. But at the same time I’d also like to be able to run away, dive under the radar and pretend that I’m not the person responsible for the things I’ve made. In that sense I think the work is really about evading responsibility. It’s like that old prank of ringing a doorbell and running away before the door is answered: a desire to create an effect without being held accountable. At the same time *I’m NOT Here* can also be regarded as an expression of how I try to shut out or hide from the reality around me. Every day I am confronted by disasters and crises in the media, and in the streets I stare poverty in the face in the form of beggars and homeless people. How do I live with this? By pretending that I am not part of this reality? By learning to blinker myself to certain aspects of reality? By drawing down imaginary blinds? So to my mind I’m NOT Here is about powerlessness, and especially about evading responsibility.

MKB In your long and illustrious career you have worked with video, immersive installations, photography, painting and drawing. Most of your works involve the absurd and the surreal. Why do these themes interest you?

PL The Theatre of the Absurd movement fascinates me; for example, I am greatly inspired by the plays of Beckett and Ionesco. I feel a kinship with the outlook on life expressed there. The idea that much of what we spend our lives on is essentially meaningless reaffirms my own outlook on life. Through my works I want to prompt the observer to contemplate what it really means to be human once you peel away all the external trimmings. What is left? There is probably something. But at times it’s healthy to be prodded and poked into thinking about what that is. I hope I can contribute to that with what I do.

MKB How would you say that you – in your capacity as an artist –

relate to the era and culture of which you are a part? For example, would you say that you are interested in different subjects now compared to twenty years ago?

PL I am constantly evolving in terms of the imagery I use, and as a human being I am obviously interested in the things that happen around me in the here and now. My visual idiom is probably anchored in the period where I had my formative years as an artist, meaning in the late eighties and early nineties. I try to regularly update this idiom, and I am affected by the discussions and realities that surround me. I don’t think I’m shackled to specific themes that belong to a specific time. And I respect and am affected by the art created by the generation of artists that emerged after my own. But my approach to my own time is shaped by who I am and where I come from, with everything that this entails.

Rikke Benborg (b. 1973)

MKB Rikke, you work mostly with film and animation, but also with dramatic tableaux, music, strange costumes and embroidery. Your works often depict a surreal universe or peculiar places that deviate from the reality we are accustomed to seeing. Why are you interested in these things?

RB I think that many people are attracted by things that are different, by the unknown, whether actual events or scenarios which take place in our dreams. To me, peripheries and in-between states, the odd and the wondrous are more interesting than actual reality or a one-to-one depiction of that reality. It feels natural to me to use my own art to enter and explore a realm that does not necessarily resemble the world we usually inhabit. Like classical Surrealism, you might say that my art bridges the gap between dream and reality. I work with a logic similar to the one we find in dreams, and I engage with association in the form of images which reflect how the mind operates. This is partly an embodiment of my own imagination, and partly a way of transforming the real and giving tangible form to the intangible.

MKB With its clear references to classic silent moves, experimental cinema and art films, your black-and-white film *Masquerade* from 2012 is a good example of this. At this exhibition a freshly re-edited version of the film is shown on an elevated screen. It shows close-up footage of a human face wearing various kinds of make-up, creating an effect as of masks slowly sliding across the face. How was this film made?

RB I created the original film, which is a mixture of video and animation film, in my studio. It was an experiment with the immediacy of animation and the magic inherent in seeing things come into being right in front of you. I had prepared various paper cut-outs, each constituting a kind of abstract mask intended to be held in front of the female actor’s face. While filming I drew eyes opening and closing onto her eyelids and painted her face so that the animation parts merged with the mask parts. The idea was for the cut-out holes and various layers to simultaneously veil and accentuate the person behind them, thereby creating new faces, new identities and images. The changing images, the rhythmic, gradual transformations and transitions play around with the transformative properties of the mask and so they represent a change in identity, the act of becoming someone else.

MKB The new format and new mode of presentation accentuates the poetic qualities of the film. But what is it about?

RB When I created it back in 2012 I was interested in the significance and aesthetics associated with freak shows and travelling

circuses and in the subversive energy that permeates the carnival and all the ancient Roman festivals where gender and status are turned upside down through theatrical and ritualised behaviour, even if only for one day. Such roleplaying, or masquerades if you wish, are addressed in texts by Judith Butler and Simone de Beauvoir: both speak of femininity as a construct where gender involves a stylised repetition of acts that are neither natural nor biologically determined, but rather socialised actions that aim at creating a standardised identity. The work is both humorous and intimate in feel. Its special atmosphere is evoked by various means and modes of expression, for example by tilting the images 180 degrees, turning the woman’s eyebrows into a moustache and her combed-back short hair into a beard. This merges with the painted and cut-out geometric shapes to give the work its overall circus aesthetic, which can also evoke associations with bearded ladies and other abject entities from the heyday of freak shows.

Ruth Campau (b. 1955)

MKB Ruth, you have long worked with painting while extending the reach of that medium. In particular, you have created works that accentuate the interplay between art and its architectural setting. This is also the case here: for this exhibition you created an entirely new work on an expanse of wall assigned to you in advance. What does this new work look like, and what is it about?

RC Yes, I often take the architectural setting as my starting point, and I have done so for this exhibition, where I have elected to work with a deep blue colour. Ideally, I would like the work to give the viewer a universal and transcendent experience, partly through its use of a serene, deep and inscrutable dark blue colour but also by virtue of its vast scope, extending across the wall and floor. The dimensions blur and dissolve, for we do not entirely know where the wall ends and the floor begins. This affects our perception of the room, and we become slightly weightless. I actually want to show viewers that there can be poignant experiences to be had by standing in front of a large expanse that may look quite uniform at first glance. It allows you plenty of time to take in the details, the tiny nuances, the blobs and spatters, the uneven strokes, the mistakes, the materiality. The physical experience of scale and the evocative colour and materiality of the work place viewers in a contemplative situation I hope is stimulating – some may also find it somewhat threatening.

MKB You focus very much on the formal qualities of the work, its forms, lines, surfaces and colours, carefully arranging them to form a vast, balanced composition. You apply paint by hand, thereby acting in direct contrast to the cold material that supports the paint, and you often scrape the pigments along in long, straight lines. Why is working in this way important to you?

RC It is important in order to reach the essence of the act of painting, which to me is about transferring a liquid substance to a surface. I take my starting point in the idea that a single, focused brushstroke can enable me to transfer a sense of human presence onto a surface; that the focused presence which I myself must embody in order to create the straightest, most perfect brushstroke possible can resonate with the viewer. I place my support, which may be an acrylic sheet or a mirror, on the floor, and then I use my extended broom-brush as I try to paint a single brushstroke that begins at my feet and reaches all the way to the upper edge of the sheet. I strive to perfect my brush movements, making them identical and rhythmic, but the hand and body always reveal their involvement in the form of small mistakes. Time is also a crucial

factor as I cannot stop mid-act. The whole thing becomes a kind of meditative action painting where the actual execution is done in very little time, but the preparations for that act are extensive. The format itself is dictated by the reach of my own body, which is three metres at the most – I must be able to drag the broom across the support in a single movement. In principle, this action could continue indefinitely, and this is why the sheets I create represent a human presence as well as the time I spend on the action.

MKB What subjects do you wish to call attention to in your works?

RC It is my hope that the question of the physical, bodily relationship with the painting can impart itself on the viewer, too. The large-scale installations require the viewers to move around the work – into it and out of it – in order to experience how the work changes its nature. There is this sense of being part of something larger, something infinite. Freedom, being, transcendence and simplicity are words that I would be happy to see associated with these works, since you ask me about their subject matter. If my works can give rise to phenomenological experiences I will be very happy.

MKB Why are you interested in the physical encounter between viewer and work?

RC A work of art opens up through wordless, physical encounters between it and the observers. That is where the senses and feelings are activated, and this makes it the gateway to personal experience and perception. The painting is a physical thing, and like all other physical things it affects us: we are influenced by and perceive its colour, nature, extent and charisma. I hope that my work can prompt the observer to feel a kind of heightened presence in the here and now, possibly giving the viewer a sense of a reset. There are so many problems in the world, so much noise and so many things to which we must relate; so many that we occasionally need to be reset and begin over. Art is very good at that.

Simon Dybbroe Møller (b. 1976)

MKB In 1999 you moved to Düsseldorf where you spent two years studying at Kunstakademie Düsseldorf. You then completed your training at the art academy in Frankfurt, and even before graduating you became a famous figure in much of Germany. Today you live and work in Berlin and have enjoyed a stellar career abroad. What has fashioning a career abroad meant to you?

SDM Isn’t the concept “abroad” rather like prepositions such as “up”, “down” and “over”? I have moved, and so the term Abroad and its significance has moved for me, too. It means something else now. Not that Abroad has moved for me; rather, there is no Abroad for me any more. In a similar way, it is really difficult for me to take an outside view of my career. What would my life have looked like today if I had made different choices? Back when I first left Denmark, my decision was very much based on escaping a “We” and an “Us”, and that has worked for me. I think that the advantages to having a common point of departure are greatly overrated.

MKB In connection with *Cool, Calm and Collected* we will show your most recent installation, *Lettuce*, for the first time in Denmark. Could you say something about this work and explain how it fits in with your overall artistic practice?

something about how this dream finds expression in your art?

SK I think it runs through it all like a current. I’ve always had this idea that I could do really special things, for example that thing about the moon – that I had this special gift from somewhere. Ever since I was a child I’ve had a very strong and fertile imagination, an intense physical, bodily sense of it. Very physical. I think that dreams are what makes us keep trying to do the impossible – this and the ability to let yourself be fully engulfed. At times that dream will yield up a work of art. I basically think that it’s about transformations, about our ability to arrange and organise matters and create new links and connections, different kinds of logic, different balances.

MKB Spheres, discs, cones and ellipses are recurring features of your work, leaving the observer in no doubt about your penchant for geometry. Why are you fascinated with geometric shapes?

SK I’d rather say that I’m interested in primary structures and figures that are simultaneously complex and simple, thereby becoming open to interpretation. The science of geometry was initially about ideal figures, about structures that would help us understand and figure out the world; now it is far more complex and abstract. I am interested in the tension between the abstract and the concrete, and there is something enticing about juxtaposing an ideal figure with the geometry of the body and the maze of the human mind.

MKB Sometimes you appear in your own works – one example being your solarised photographic series *Geometric Time* (2015). It shows you carrying geometric objects in a strange terrain while wearing a sailor’s outfit. Could you say something about this work and explain why you chose to appear in it yourself?

SK Sometimes it’s words that put you on the right track. In the autumn of 2014 I was asked to create a series of prints for Ursula Andkjær Olsen’s collection of poems *Udgående fartøj* (Outbound vessel). Her text sent me on a journey into darkness, and at the same I found myself on the trail of a series of deep black photographs that I called *Owl Vision*. These images were about bodies and objects and their relationships with each other – or lack thereof – and about the relationship between the organic, the constructed and the cosmic. A few years before this I had shot a series of pictures of myself wearing a sailor’s shirt and a skirt, either walking, sitting or standing on two plateaus while carrying a wide range of objects. Everything was white in these pictures, and when I solarised them the result was a partial splitting, an inversion of the hues in which some features were accentuated while others disappeared. *Geometric Time* forms a narrative as deep as a well, a vertical column. Six photographs, three rows, two in each. The six pictures were given subtitles: lost, dome, moon, conqueror, cover and bowl. They constitute a composition that contemplates the concept of time, a hieroglyphic alphabet. I print my photographs myself, making many experiments along the way. The work is created in the process.

MKB What are your thoughts behind your other work in the exhibition, the photograph *Algebraic Objects* (2015), where you – or the subject as such – are absent?

SK The word “algebra” is Latin, from the Arabic “al-jabr”, which means “reunion”. The pictures were shot in pure daylight. In 1934 Man Ray took a series of black-and-white photographs of a collection of three-dimensional mathematical models at the Henri Poincaré Institute in Paris. He photographed them as sculptures

SDM Lettuce consists of a kitchen countertop with drops of water and black and white lettuce leaves scattered in the sink and on its stainless steel surface. The leaves are painted casts from moulds made using actual lettuce leaves. The kitchen unit doubles as a pedestal. So *Lettuce* is very much a sculpture. A photographic sculpture. New visual media are born as technology progresses, and they colour the way we produce images. They become stylistic tools and finally end up in the cemetery called language. That is where analogue photography is at now. It has become adjectival, a reference point, an abstract term, a filter on Instagram or an effect in Photoshop. The tech and computing worlds reference mute analogue life all the time and always have done. Our laptops have desktops, windows, folders and a trash bin. The opposite is true as well, of course – technological developments affect how we experience the world around us. I am interested in how already obsolete technologies become filters through which we perceive history.

I am interested in the fact that we can look at a piece of black marble, notice its glossiness and find it photographic. How we might look at its white veins, its embedded shells and mussels and feel that it resembles a print made from a damaged negative. That kind of thing.

MKB We also screen *Untitled (How Does It Feel)*, 2014, as part of the exhibition’s film programme. What is this film about? And are there subjects in the film that re-emerge in or are relevant to the installation *Lettuce*?

SDM *Untitled (How Does It Feel)* is a video piece about the 5D Mark II camera launched by Canon in 2008. It takes its title from R’nB singer D’Angelo’s 2000 breakthrough hit of the same name. The Canon Mark II was the first camera to unite professional still picture with the ability to make moving images. An unassuming black plastic thing that cancelled a century-long debate over the qualities intrinsic to photography on the one side and to the moving image on the other. Of course, as we all know film is just a series of photographs arranged chronologically, making the fusing of the two in this machine seem more like a reunification of twin sisters separated at birth than a daring cross-boundary merger. This machine represents real applicable progress but, at the same time, it is an anachronism at heart. D’Angelo’s millennial hit single *Untitled (How Does It Feel)* consists of a single long shot of the singer, unclothed to expose his ripped upper body, glistening in a black space. While the camera moves around him, capturing the tightening and relaxing of his muscles in close-ups, it is also limited to moving within an imaginary frame, defined at the top, left and right by the dark emptiness of the studio and, at the bottom, by what is presumably his naked crotch. In other words, this is the kind of Ken Burns-style panning and zooming across a photographic image familiar from automated slideshows on our computers, albeit in 3D. Like the 5D Mark II this video seems to merge moving and still images. So both *Lettuce* and *Untitled (How Does It Feel)* are about photography and about how the development of media changes how it feels to be bodies tumbling or stumbling through this world.

Sophia Kalkau (b. 1960)

MKB Sophia, you once said that “I have this childish dream that I can catch the moon, catch its rays, make the invisible visible and give form, language and tactility to the intangible.” Could you say

involontaires, involuntary sculptures. In the late 1940s the models turned up again in his series of paintings known as Shakespearean Equations. I saw these pictures at the large-scale exhibition presented at Glyptoteket in Copenhagen. The title of my work incorporates a homage to Man Ray and his work. The pictures are framed behind ordinary glass rather than non-reflective glass. I like it when the glass reflects its surroundings – when the observer enters the picture to become a subject herself.

Sophie Dupont (b. 1975)

MKB Sophie, you graduated from the Royal Danish Academy of Fine Arts in 2007 and mainly work with performance art, but you have also studied modern dance at the London Contemporary Dance School. Does your past as a dancer influence your work as a performance artist today, and how do the two art forms differ from each other?

SD As human beings we are all marked and shaped by everything we experience and live through. Consciously or subconsciously. My past as a dancer has an impact on what I do now, but perhaps it is also an expression of how I perceive and experience the world through my body as much as through my mind. I always feel everything I experience, think and produce as a kind of physical manifestation in the body. When I studied at the London Contemporary Dance School those two realms were very compartmentalised and separate. Dance has this technical aspect – you must keep fit and maintain your technical skills – whereas the art scene today is based on concepts and thinking, on having a great idea. Today, the worlds of dance and art are increasingly coming together, mixing and merging. I think one of the first initiatives was in 2007 when Trisha Brown presented a work at Documenta. From that point on I began to see much more of the world of dance in the world of art. But basically we can say that within the realm of dance the body takes centre stage, and, the way I see it, the body is often forgotten in art today. Art is often a display of carefully thought-out concepts that are far removed from the reality in which we live.

MKB You will carry out a new performance work at the opening. What is it about?

SD The work is called *Reaching* and is about reaching out to each other and connecting. I have actually performed a different version of this work in Guatemala, but this version incorporates a new feature: two glass tubes that separate me from those members of the audience who sit down across from me. Our arms extend through the two tubes, and if their arms are as long or longer than mine they are able to reach me; otherwise they cannot. The work addresses the idea of reaching out to each other. Who are we reaching? Why? And how?

MKB You often raise questions about who we are when we simply exist. Why is exploring mankind’s existential issues through art important to you?

SD “Know Thyself” is the issue most philosophers end up stating is the most important of all. Our lives are in themselves the greatest journey that any of us will ever undertake. Who am I? I believe that this abstract question is the most important of all, and I believe that art in whatever form must always inherently address this issue in order to be relevant. Everything else in our lives – politics, gender, economics, education and so on – is about being something, doing something. Right from childhood we are trained to be part of all these positions and hierarchies. In my art practice

I try to carry out a quiet revolution by stopping, pausing, calling attention to all the things we already have. We have breath, weight, balance, mood and emotions embedded in us. All that is unconcerned with hierarchy, gender, position, economics or education. That is our root, our foundation. Pure existence.

MKB What do you believe is the artist’s most important function in our present-day society?

SD To ask questions, to pause, to recognise things, to wonder, experience and be fascinated, to see the world upside down or from a different angle. The more questions we confront ourselves with, the more aware we become of our own absurd nature as human beings. Every day we are busy. Every day we identify ourselves with an “I” that has been created over time. All these things are constructs, and of course we need such constructs in order not to dissolve into incipient madness. But in the world in which we live now, it is important that we do not lose ourselves in being busy and in all these constructs; we must pause from time to time and become aware of what kind of life we are choosing. Perhaps we could allow ourselves a slightly slower walk towards the coffin that awaits us all, thereby generating a certain freedom of mind. Freedom to think, to be – and to breathe.

SUPERFLEX (founded in 1993)

MKB Bjørnstjerne Christiansen, Rasmus Nielsen and Jakob Fenger, since 1993 you have worked together as the artist group SUPERFLEX. The themes addressed in your works are often political and involve social criticism; a good example would be your orange poster bearing the legend “Foreigners, please don’t leave us alone with the Danes!”. You posted this work in numerous locations throughout Copenhagen, prompting plenty of attention and discussion. Not everyone appreciated the poster’s anti-racist message: you received a threatening letter in response. You have since transformed this letter into the neon work *Letter to SUPERFLEX* (2008), which is featured in the exhibition. Why was it important for you to turn this letter into a work of art?

S We thought there was an interesting tension and inherent irony in the contrast between the ignorance and violent hatred – perhaps caused by fear and racism – evident in the words and spelling of the letter and the paradoxical fact that we are not foreigners, but Danish citizens, which means that of course we cannot be thrown out. At the same time we were deeply offended that a poster such as “Foreigners, please don’t leave us alone with the Danes!” could incite so much indignation in anyone. We also saw it as symptomatic of a state of affairs in Denmark where racist voices are allowed to claim more and more territory in the public discussion on immigration, a debate that has only grown coarser and rougher in its rhetoric since 2008, particularly on social media. We want to prompt discussion about this negative development where people issue hate-fuelled threats against others, whether foreigners or other minorities.

MKB Your other work in the exhibition, *Copy Right (single chair, white version)* from 2006, was created before the credit crunch of 2008. It comments on the obsession with material things that was so widespread during the consumerist 2000s, a time when owning designer classics such as Arne Jacobsen’s Ant chair became very popular. Your work does not incorporate an original Arne Jacobsen chair – instead it consists of a white IKEA knockoff of the chair, which you have cut into shape with a saw to make it look like the genuine article. Why did you do that?

and film. What are your main spheres of interest as an artist?

STF The one thing that interests me most of all, and the thing that constitutes the central hub of my work, is the machine-like and fluid community formed by living, sensing individuals in an era of stored understandings and fictitious constructs, of collective narratives and authoritarian truth regimes. As an artist I try to reformulate the power balances, narratives and psychologies I come across in the modern subject. The often rather complicated relationship between fiction and reality is an important recurring issue that I insist on addressing in my art – perhaps complicating it even further.

MKB Your film *The Cosmonaut (I don’t see any God up here)* (2013) featuring Baard Owe as the main protagonist is actually a good example of this: in the film you contrast something trivial – the utterly mundane act of urinating – with the impending journey of a cosmonaut, a far more poignant endeavour. Could you say something about this film and explain what it is about?

STF In 1961, on the way to the launch of the space capsule that would carry aloft the first human being ever to go into space, the cosmonaut Yuri Gagarin stopped the shuttle bus that was taking him to the capsule: He needed to urinate, which he did up against the rear wheel of the bus. Gagarin’s space mission proved successful and ever since no cosmonaut has set out for space without first carrying out the symbolic act of urinating up against the rear wheel of the bus. In *The Cosmonaut (I don’t see any God up here)* we see an ageing Gagarin carefully carrying out the ritual that he himself founded – even though the real Gagarin died in 1968. To my mind it is all a strange re-enactment of his ritual transformation from ordinary citizen to extraordinary representative of humanity and the Soviet Union, and, yes, a contrast-filled meeting between something trivial and something almost sacred.

MKB You also contribute the work *SURVIVALISM (Capital Letters)*, which quite literally puts the subject of “survival” up for discussion. The work at ARoS is a new version of this piece, which you first created in the wake of the credit crunch of 2008. Could you say something about why the inherent theme of the work, survival, remains relevant in your eyes?

STF The “-ism” suffix indicates an ideological prism through which different states of society can be reflected. In the shadow of crises, or perhaps more accurately in the shadow of different eruptions of the constant crisis caused by the capitalist system, it is essential to develop tools for survival. The concept of “survivalism” encompasses a kind of delicate optimism that may well warn us about impending catastrophes, but which also points toward the opportunity to survive daunting prospects. In order to survive, not just physically and individually, but also morally, ethically and as a community, some of the tools for survival we create together must also be ideological in nature. *SURVIVALISM (Capital Letters)* seeks to activate the political fragility of our current times. This can involve anything from ongoing economic crises to truth-distorting information wars and hatemongering to climate disruptions and ethical decline, all of it viewed from a perspective where survival becomes an ideology in itself.

MKB What do you believe is the chief task of any artist?

STF Through their work, artists can bring about new, critical ways of perceiving and understanding our present day and our (image) political landscape. It is important to maintain an experimental approach to working as an artist. To proceed independently from (or at least with a clear awareness of) the movements, truths and

S With *Copy Right* we wanted to highlight issues concerned with ideas of authenticity, copyright and originality versus mass production, and to what extent it even makes sense to speak of copyright-protected products and ideas in a globalised world. The work was actually created as a continuation of another SUPERFLEX work, Guaraná Power. Our guaraná soft drink was intended as a potential social model and a take on how South American guaraná farmers might be helped towards a higher standard of living. Unlike the multinational corporations we offered those farmers fair prices for their guaraná berries. By doing so SUPERFLEX created a financially viable alternative that helped farmers and their local communities improve their standards of living. We intended to show an installation featuring works from the Guaraná Power project at the 2006 São Paulo biennial, where the theme was How to live together. But the biennial director rejected the works, stating that Guaraná Power was a commercial and “tasteless” product. The organisers were also worried that the corporation behind the widely popular Brazilian beverage Guaraná Antarctica – the soft drink copied by SUPERFLEX – might take legal action. This censorship against Guaraná Power made SUPERFLEX decide to take the bull by the horns and launch a fight against the monopolies and copyrights of multinational corporations. When copying the Ant chair SUPERFLEX are not just copying any chair, but a very particular chair, one that represents a distinctive kind of Danishness – and who owns the rights to that? In this way SUPERFLEX transform what looks like a copy into a “real” copy, thereby challenging the concept of copyright.

MKB Your works toe the line between art and political activism, and your projects often prompt interesting discussions about the prevalent norms and status symbols of present-day society; *Copy Right* is an obvious example of this. But as artists you are also part of the art industry – or market, if you like. How do you deal with this dual position?

S We think of it this way: when somebody buys one of our works they enable us to develop new ideas. When somebody pays, they invest in the SUPERFLEX way of thinking and working. We are actually registered as an enterprise; that’s just a formality now, but back when we were just getting started in 1992 it was also a declaration of political awareness, of who we were as artists and so on. We work with and confront market structures, and, building on this, we would often challenge other enterprises in playful ways.

MKB Can art and politics go hand in hand? Why/why not?

S It is difficult to envision “pure”, apolitical art. Art is part of our society and in any society, organisation or other social or economic structure you will find levels of power. Any attempt at changing such hierarchies of power is political, so in that sense all spaces are political. And in the political space everything becomes politics. Art too. Even though we, or other artists, don’t have a classic, clearly defined political message it will nevertheless be politicised and become political within the context of a public space. To reject the idea that your works of art are political is the same as being content with a given distribution of power, and that’s a rather privileged position that only very few are in. So in that sense the apolitical is very political.

Søren Thilo Funder (b. 1979)

MKB Søren, you are a graduate from the Royal Danish Academy of Fine Arts (2008) and from The School of Art and Architecture, University of Illinois in Chicago. You work mainly with sculpture

constructs that continually seek to frame and determine the visual arts. To me, it is important always to challenge the visual constructs of society through my art, but also always to challenge the constructs that apply within my own field.

Tal R (b. 1967)

MKB What is the most important driving force for you as an artist?

TR When you set out to create a painting, it’s always important to be in a position where you’re driven by something that has nothing to do with art. A painting doesn’t necessarily begin within the torrid circus we know as the art world; it often arises out of a far more personal need to act, to touch on something you have seen or experienced and which you feel is compelling, necessary. In this regard you might say that the personal and the compelling doesn’t actually chime in very well with art because the private is always far too private to become art. So when you create a work of art it is extremely important to build a kind of bridge between the private aspects and the act of creating a work of art. To me, the greatest driving force has to do with finding that bridge and reaching the compelling, necessary aspects that underpin it all.

MKB The painting *Sex-shop* (2013), featured in the exhibition, is part of your series of paintings and drawings showing scenes from Copenhagen. Could you say something more about this work?

TR First of all there’s a strange parallel between sex shops and paintings. Both are two-dimensional. A sex shop is two-dimensional in the sense that everything that happens behind the shop window is private. Certain objects are paraded in the window display and are visible from the outside, from the façade, and, depending on your sexual preferences or fantasies, they may entice you to enter that space. And the moment you step inside you can no longer see the objects outside. You can compare this to a painting: you stand before a picture that you can also choose to step into. But everything that each individual viewer finds beautiful or repulsive is all inside that person, inside their mind and consciousness. As a painter, you present something on the two-dimensional plane of the painting, you place a stone inside the viewer’s shoes. Your work may have provoked a certain sense of wonder or given rise to questions, but you might also find that viewers leave with the feeling that the picture evoked a sense of revulsion – or, conversely, an experience of great, overwhelming beauty. The version owned by ARoS is the second in the *Sex-shop* series. And that particular picture is about juxtaposing the objects in the window with reflections of life in the street outside, of cars passing by and the light of neon signs. The city is reflected in the windowpane, and our sexual preferences are reflected in the objects on display.

MKB Could you elaborate by saying something about how your own experiences and perceptions of the world find their way into your art?

TR There may be all sorts of reasons why an artist finds particular things interesting while he or she is still very young: social, familial or historical reasons. As we grow older, we often become better at explaining why we do certain things, but in fact the things we reach out for in the very beginning are also the things we gravitate towards as we grow older. We simply evolve our language about the things we are interested in. Much of my art is about things that I myself have seen on my way through life. My visual imagery actually very rarely springs from my imagination. It comes from things

I observe in the real world. In the past, I was very often inspired by visual materials that I found in books and similar places. Today I tend to draw more on things or events I experience, for example in the streets of Copenhagen.

MKB Have areas such as design, architecture or fashion had any impact on you as an artist?

TR No, specific designers, architects or indeed fashion designers have never acted as direct sources of inspiration to me. But as far as fashion is concerned, I’ve always thought that catwalks are one of the ultimate forms of expression around. I’ve always thought that there’s something simultaneously brutal and beautiful about the format. I’ve also always believed that dressing up and swanning about on a perfectly ordinary Tuesday is one of the most generous things a human being can do. I’ve made clothes myself, and my interest in this field comes from my interest in sculpture. I’ve moved on since then, but in my past explorations of sculpture I’ve felt that it would be fun to give people a sculpture to wear. Still, my main inspiration comes from the real world and from art history, which is full of subjects that are discussed around the metaphorical dining table of my everyday life.

MKB What does “good art” mean to you?

TR Good art is when all those who usually present and mediate art fall silent. If a work of art is fantastic, there’s nothing more to say. Then there’s no need to ask anything, no need to speak. Everyone is suddenly out of a job when great art is made.

Torben Ribe (b. 1978)

MKB Torben, *If You Are What You Do, Who Are You When You Lose Your Job?* is the title of your painting from 2010–12. What were your thoughts behind this work?

TR Unlike many of my other works this painting was several years in the making. I had this idea of using my own social network as raw material, and as my girlfriend, artist Maiken Bent, had some very picturesque and painterly leather scraps left over from her own work I chose to use them. But from that point on a mixture of painterly ambitions, sheer chance and simple bad luck took over and the work ended up in a place where it couldn’t really be salvaged anymore – which meant that it was finished. The title comes from a self-help book and the piece itself is about a confused sense of identity, about the feeling that you’ve been fired even though you have no job and about the idea of the monochrome as a make-do-and-mend solution. What do you do when your job rejects you utterly and you need to hustle your way through life, stealing and cheating to make ends meet ...?

MKB You graduated from the Royal Danish Academy of Fine Arts in 2006. Since then you have worked with painting and sculpture, incorporating mundane and low-status domestic objects such as light switches, bothersome bills, used plastic containers and woodchip wallpaper. You often mimic selected details from décors in clinics, public institutions, offices or (dated) living rooms. Why are you interested in such low-status objects and places?

TR We have to be very careful about defining what is and isn’t high and low status, good or bad taste – these things are not fixed and depend on the eyes that see, but I do know what you mean. Historically, an ironing board has not been regarded as a high-end design product on a par with, for example, an armchair, but

that doesn’t mean that it’s not a treasure trove of aesthetic and socio-historical content! Personally, I’d rather contemplate the décor of the waiting room of a rehabilitation office than take a stroll through Illums Bolighus [A high-end furnishing and kitchenware store in Copenhagen, ed.]. The practicalities and comical compromises of everyday life are much more clearly apparent at the jobcentre or in my parent’s living room than in a hyper-defined capitalist space, and this at times rather forced or desperate human imprint on our surroundings is part of what drives my production. I like to see what happens to aesthetic modes of expression when they are pushed out into the problematic realm of reality with all its flaws, tawdry settings and endless amounts of “insignificant” objects.

MKB That makes sense. You seem to be very interested in the social aspects that take place outside the framework of what we see, for example in the homes referred to in the images, where things like hectic schedules, unemployment, loneliness and absurdity may be part of everyday life. Are you very interested in the social habits and norms of everyday life?

TR It’s true in the sense that I’m extremely interested in how various social codes and mental states unfold themselves aesthetically. What does the feeling of defeat look like when it is conveyed via a strictly geometric, formal idiom? It is possible to create monochrome paintings that do not, like those created by the avant-garde artists of the past, emanate a sense of harmony, spirituality or transcendence but speak instead of everyday life, social inequality or perhaps depression? My objective isn’t to create socially committed art as such; I am simply interested in how people express their situation in life, their emotions, financial status, beauty ideals and social standing through aesthetics and objects. I have this interest in visual communication but I am also very pragmatic: the important thing is whether a given mode of expression, material or object possesses qualities that I can use in my art machine. Does it say anything interesting about the human condition right now? If that all leads to a kind of resistance against “the beautiful” when people read my work, I think that’s all for the best – you will rarely see any interesting insights arise out of passive enjoyment, neither within the arts nor outside them. Everything that is genuinely fruitful is often also rather problematic, complex and confusing.

Tove Storch (b. 1981)

MKB Tove, for the exhibition *Cool, Calm and Collected* you have created an entirely new work: a (very) narrow and tall sculpture with drawings inside. These are recent drawings, which you created during a residency in New York. Could you say something more about this work and about your choice to make drawings part of the sculpture?

TS The sculpture is a cross between a shelving unit and a pile of papers. The shelving unit, or stand, becomes a tool used to conserve something that would otherwise have disappeared or never been attributed any importance. It also expands physical space. It separates out the pile of paper, expanding it and injecting spaces, but the pile still maintains its overall format – it remains a collection of stacked planes.

The piles of papers – or drawings – were created in a state of symbiosis with the shelves. Because they were able to maintain their state as stacked materials their identity as images has been unimportant here, and that is what made it possible for me to create them in the first place. This is a work of art where I myself am

not quite certain whether it is a work of art at all, but nevertheless it appeals to me because it acts as an engine for me.

MKB How would you describe your own artistic approach?

TS I would probably say that I have this range of simple and, at times, very indefinite questions that I use to conduct my searches. I often forget them. I frequently think they’re too vague, almost invalid as questions, but I try to allow them to guide me anyway.

MKB Your approach sounds as if it focuses a great deal on form. Could you say something about your views on the relationship between form and content in art? Are they equally important?

TS I think that the works I am making right now are greatly concerned with this exact question, but in a manner that is so concrete that it’s almost ridiculous. A bit like speaking about how there are ten apples in a bucket and that they constitute the contents of the bucket. Misunderstandings of the fact that content is about how it all makes sense, the thought embedded within the form or written in signs. I evade this definition and I actively seek it out. But yes, the two aspects are equally important. Often they cannot be separated, and often they feed each other.

MKB What drives you as an artist?

I like to think when I work. I like to drill holes, to cut out cardboard, to mix colours. I like to figure something out, to imagine the world going in all sorts of directions in layers of different materials. I like the pathways that my thoughts dash along while I create something, and I like it when I am able to capture one or many of these stages of understanding in a single piece.

Trine Søndergaard (b. 1972)

MKB Trine, in your photograph *Guldnakke #10* from 2013 you direct our attention to gold – a noble material that is aesthetically appealing, but also capable of generating desire in most people and, at worst, of prompting greed and pride. The photograph is part of a series that you call the *Guldnakke* series. Could you say more about this work?

TS When I first saw the golden bonnets at a regional museum here in Denmark, I was immediately fascinated by them and their delicate embroidery without knowing anything about the history behind them. Known as “guldnakker”, literally “gold backs-of-heads”, these bonnets date from the mid-1800s and were very popular among affluent women on Zealand, particularly in the Hedebo region. They are very beautiful, and back in their own day they were used as ornaments that clearly indicated the high status of its wearer. Gold textiles had previously been the exclusive reserve of royalty, the nobility and the church. The bonnets were made by highly specialised needlewomen. Known as “huekoner” (bonnet wives), these expert craftswomen were early examples of self-employed women. They could often provide for their families through their craft. Linking this kind of women’s history to a specific garment is a theme that I’ve explored previously, just as I’ve explored our ability to read the signs of the past. **MKB** You are known for creating sensuous photographic works that connect the past and present. What is interesting about this encounter?

TS When I took these photographs I asked young girls to model

for me while wearing their own favourite clothes. The result was an orchestrated meeting between different generations of women, bridging the gulf of time. I find this interesting; allowing these women to meet and to expand or suspend time for a moment.

MKB What can this series teach us about the norms, values and thinking of the past?

TS The gold bonnets represent a keen appreciation of beauty, details and craftsmanship, things that we nowadays often disregard in favour of quantity and cost. I am fascinated by craftsmanship – by skilful labour done by hand – and the gold bonnets are exquisite objects that prompt keen desire in the observer, particularly due to the lovely treatment of the gold and to the absolutely superb craftsmanship. Today we can barely comprehend the kind of devotion in terms of time and skill that was required to create these gold bonnets – and perhaps that is why it is relevant to look at them still.

MKB What drives you as an artist?

TS I have always felt that I could express something with my pictures that I couldn't possibly say with words. Taking photographs and making pictures has been and still is a kind of language for me, a tool for understanding the world. A way of exploring life and of being in the world.

MKB You graduated from Fatamorgana, the Danish school of art photography, in 1996 and are now an internationally acclaimed art photographer. What is so special about the medium of photography compared to other art forms?

TS Photography is everywhere and that simple fact is at the heart of the medium's strength – we all know it, young or old, rich or poor, woman or man, anywhere on our planet. We all use photography and can relate to it. This makes photography essentially relatable and relevant, allowing huge scope for those of us who create images in a more active, deliberate way than the average consumer.

Troels Sandegård (b. 1979)

Ebbe Stub Wittrup (b. 1973)

MKB Troels and Ebbe, together you have created the sculpture series *Exposed Objects* (2013), which at first glance looks like a minimalist sculptural work consisting of concrete elements of varying dimensions. Reading more about the piece we discover that you have embedded a range of everyday objects inside the sculptures and then asked a clairvoyant to identify the objects hidden within. Why did you do that?

E&T Having read the book *Remote Viewing* we were both fascinated by the phenomenon of “transmission”, which is about learning how to see through a given material by mentally tuning in to frequencies that are entirely different from the ones that most of us use when sensing the world. A clairvoyant is quite literally one who sees everything. He or she has the ability to do this. By tuning in to other frequencies a clairvoyant can access information that is otherwise hidden. Ideas like these were very much on our minds when we first came up with the concept for the work. After all, the world we live in actually consists of a restricted spectrum of information that we happen to be capable of sensing, but we both

believe that there is information out there that we can't see and which we obviously find it harder to grasp. In that sense, *Exposed Objects* is an attempt at examining “invisible information”. By embedding various things in concrete and then having a clairvoyant describe those things we created a mixture of something that was simultaneously factual and abstract. The clairvoyant's descriptions are very visual, rather as if she were describing dreams. Well, she never describes the objects in absolutely concrete terms; she mostly relates to shapes and colours on an abstract level, describing them in very symbolic terms. Perhaps we would all do that if we were facing an object for the very first time.

MKB The clairvoyant's answers are printed in the material accompanying your work of art. However, museum visitors are not told which objects are hidden inside which sculptures – or which sculptures are referred to by the clairvoyant. Why did you choose to do it like that?

E&T We think that most people will find it difficult to resist trying to see through the material themselves, and so we engage with the idea that we may all have psychic abilities, but actually this wasn't our primary objective. More than anything else, we wanted to encapsulate information in the form of objects in the most stringent way possible. Or, to put it differently: we wanted to take things out of their usual context – to such an extent that they became virtually non-existent. We did that by hiding the objects as well as we possibly could in order to make viewers understand that things communicate with us via their inherent energy, meaning via an invisible language. The clairvoyant explained to us that what she saw and described was in fact the soul or aura of the things, the energy that these things carried within – an energy associated with the people and settings that the objects have been close to over time. For example, a set of keys or old coins contain energies associated with the lives and people that have carried them. The things become animated, infused with the spirits of the people and context they interact with. Seen in this light, we might say that we have not only encased the things in themselves, but the energy of those things.

MKB The fact that the things are sealed up in concrete actually makes these works of art rather cheeky or provocative if you ask me. It made me wonder if you are actually stringing viewers along, and so I have to ask you this: Do you believe in clairvoyance yourselves, or do you want to maintain an ironic distance to the alleged psychic powers of the clairvoyant?

E&T No, we believe in it 100 per cent. In fact it was never our intention to determine whether she is right or wrong. What we wanted to do was to find out how we might work with objects at a more spiritual level, thereby examining the being or essence of things. If we remove things from the visible space, from time and place, what is left? How do we perceive them then?

MKB You are not the only contemporary artists to be interested in the immaterial and the spiritual. Why do you think so many people are interested in this?

E&T That's quite a difficult question, but perhaps it's simply a natural response to the times in which we live. At the same time there's nothing new in this. There are always certain movements circulating. For example, many people believed that minimalist artists tried to pare back everything to nothing, but suddenly you discover that minimalist artists actually had a far more holistic frame of mind than the minimal idiom suggests at first. Here we may see a certain overlap with artists like us who are interested in

how certain things are no longer measurable and in how there's a language beyond the material. We see this as a legacy left behind by minimalists and conceptual artists such as Emma Kuhn, Hilma af Klimt and Joseph Beuys.

MKB What do you think is the artist's key role in society today?

E&T The artist's key role is to ask and ask again. You might also say that as artists we keep lifting different rocks out in the woods. Underneath these rocks we find heaps of teeming life, such as ants scuttling about – worlds that haven't seen the light of day for a hundred years. You shouldn't work with trends and tendencies, but keep turning over these rocks that no-one else is turning.

Tue Greenfort (b. 1973)

MKB Tue, as an artist, you often take an interdisciplinary approach, addressing ecology and biodiversity from economic, social, political and philosophical perspectives. For a number of years, your works have been based on studies of man-made climate change, the causes and consumerism behind it and the political measures and discussions it has caused. Why have you chosen to work with these subjects?

TG More than anything else I am interested in art's potential for expressing criticism, regardless of whether that critique is aimed at institutions or at climate politics – which have indeed interested me a great deal because they often involve a discussion of how we see and perceive nature as a concept. One of the important points for me is that there is nothing natural about nature: humanity's perception of nature is founded on a dichotomy between nature and culture. As a result, most of my works are essentially a critique aimed at an outmoded perception of nature that wishes to rank humanity above all other life. As an artist, you can adopt a far more autonomous position as a disinterested critic of things that happen in society. I am interested in the many different devices and formal idioms that artists can use; these are the things that allow me to engage in criticism and artistic expression at one and the same time.

MKB Seen from your perspective, what is it that artists can do that other agents in our society cannot?

TG Fundamentally, artists cannot do anything that other agents in society cannot do too. An artist has no special abilities or sensibility. An artist is not a genius, but ranks exactly on a par with all the other citizens of society. Of course, this is putting things crudely, for artists can quite obviously express themselves aesthetically through a range of different materials. All I am saying is that the artist is not an exalted genius; he or she has no special gifts that make him/her a better agent in society than other people. Having said that, artists – acting as conduits and mediators of distinctive aesthetic idioms – can shed new light on important themes. Via the realm of aesthetics they can mutate issues that interest them, make us see them afresh, and ultimately they may even prompt us to take a more critical view of ourselves. And precisely for this reason my works are not just about political and critical aspects, but also about aesthetic issues. But there can be no doubt that you will never find any work by me that only contains aesthetic qualities. The way I see it, art should also contribute new perspectives on life's challenges, which may be political in nature, concern themselves with our socio-cultural approach to the world, our consumerism or something else entirely.

MKB Your newspaper series from 2011 until today, which is featured in the exhibition, is an ongoing project that is quite simple in nature: it consists of newspaper articles superimposed on shiny aluminium sheets. What is it you wish to express with this series?

TG I read a lot of newspapers and am particularly interested in newspaper pictures and their rhetorical function, how they communicate in themselves and in conjunction with the printed article. Overall, I thought that it would be interesting to see how a perfectly ordinary, classic everyday medium – a newspaper – could be used in an artistic context. What does nature and the world look like in media images and descriptions? Over the course of several years the series has grown into a comprehensive archive of articles that have caught my attention – partly due to their imagery and partly due to their visual rhetoric. These I have then reprinted on aluminium sheets. One of the things that interested me in this process was the fact that the newspapers had been folded, had holes in them and might be yellowing, revealing their own transient nature. I wanted to transfer these signs of ephemerality to a firmer, more solidly sculptural material in order to accentuate the temporal aspects associate with reality's rapid flow of news. For me, the main issue was to turn the newspaper article into an image in order to make us see that it, just like photographs, represents a snapshot of a particular ideological context.

MKB Do you think that art can change general discourses in society – or does art only reach an elitist few?

TG I believe that art plays a crucial part in establishing and mediating the values that assert themselves in the discourse of any society, even if art often communicates with a smaller, elitist crowd, meaning those who are already interested in art. But the way I see it the elite is not a closed system that keeps wider audiences away. Art possesses a certain generosity that allows it to be viewed from different perspectives. It can be read in many different ways, and it is obviously accessible to all who choose to look at and relate to art. Hopefully, the issues that works of art can raise will gradually trickle out into society and affect the conversations people engage in. Perhaps they will eventually find their way into more media and popular culture. In that way, we may hope that art influences discourse. But whether it actually has the power to change prevailing discourses is probably a matter of opinion. I personally believe that it happens, but only time can tell.

Værklister / List of works	Elmgreen & Dragset <i>He</i> (Gold), 2012 Epoxy-harpiks, bladguld / Epoxy resin, gold leaf 180 × 120 × 100 cm Astrup Fearnley Collection, Oslo, Norway
A Kassen <i>Lamppost</i> , 2016 Lygtepæl / Lamppost 380 cm, Ø 60 cm Courtesy Galleri Nicolai Wallner and the artists	FOS <i>Your success is your amnesia</i> , 2013 Neon, aluminiumstænger, transformer / Neon, aluminum sticks, transformer 60 × 400 × 7 cm Courtesy the artist
Alexander Tovborg <i>Bocca Baciata LV, Bocca Baciata LVI, Bocca Baciata LXIII</i> , 2014 Akryl og stof på lærred / Acrylic and fabric collage on canvas 310 × 195 cm Collection of Ariel and Nicolai Wallner	FOS <i>Bells</i> , 2017 Bronze, teknikboks / Bronze, technology box 35 × 20 × 20 cm Courtesy the artist
Amalie Smith <i>Eyes Touching, Fingers Seeing</i> , 2015 Video, 15 min Courtesy the artist	Hesselholdt & Mejlvang <i>The Orient (I Østen Stiger Solen Op)</i> , 2016 Stof, akrylmaling / Fabric, acrylic paint 310 × 556 cm Courtesy the artists
Christian Falsnaes <i>Justified Beliefs</i> , 2014 Performance installation, transmitteret lyd via 5 trådløse høretelefoner, to faste performere, museumsgæster / Performance installation, 5-channel audio on wireless headphones, two people hired to follow instructions, visitors Courtesy the artist	Hesselholdt & Mejlvang <i>Native, Exotic, Normal / State of Emergency</i> , 2017 Flagstænger i træ, polyester / Flag rods in wood, polyester 225 × 170 cm Courtesy the artists
Danh Võ <i>We the People</i> (detail), 2011-2013 Kobber / Copper ca. 2 × 1 m Statens Museum for Kunst	Jakob Kolding <i>Ansigt / Face</i> , 2015 Collage på papir / Collage on paper 76 × 56.5 cm Courtesy the artist and Galleri Nicolai Wallner
Danh Võ <i>We the People</i> (detail), 2011-2013 Kobber / Copper ca. 2 × 1 m Statens Museum for Kunst	Jakob Kolding <i>Untitled (Check Your Head)</i> , 2013 Digital print på birkefinér, stål / Digital print on birch veneer, steel 170 × 45 × 40 cm Courtesy the artist and Galleri Nicolai Wallner
Ebbe Stub Wittrup <i>Repetition of a Word Thirty-Three Times #1-33</i> , 2016 Selentonet gelatine sølv print / Selenium-toned gelatin silver print 29,5 × 24,5 cm Courtesy the artist and Martin Asbæk Gallery	Jeannette Ehlers <i>Black Bullets</i> , 2012 Videoinstallation – 4 min. 33 sec. Courtesy the artist
Ebbe Stub Wittrup & Troels Sandegård <i>Exposed Objects</i> , 2013 Pvc, kobbertråd, plastik, rustfrit stål, gummi, fyrretræ, linoliekit, glas, maling, jern, aluminiumsfolie, manila og hampereb, polyesterstof, metaller, karton, nylon, salt, uld, batterier, krom, træ, beton, clairvoyance / PVC, copper wire, plastic, stainless steel, rubber, pine, linseed oil putty, glass, paint, iron, aluminum foil, manila and hemp rope, polyester fabric, metals, cardboard, nylon, salt, wool, batteries, chrome, wood, concrete, clairvoyance Varierende dimensioner / Dimensions variable Private collection & courtesy the artists and Martin Asbæk Gallery	Jeannette Ehlers <i>Whip it Good</i> , 2013 Performance – 25 min Courtesy the artist
	Jens Haaning <i>Afghanistan 5012 Km</i> , 2003 Indrammet katalogside og vejskilt / Framed catalogue page and road sign 95 × 200 cm Courtesy Atelier Jens Haaning
	Jeppe Hein <i>Blue Balloon</i> (light), 2017

Glasfiberforstærket plastik, kromlak, magnet, streng / Fibre-glass reinforced plastic, chrome lacquer, magnet, string 40 × 26 × 26 cm Courtesy the artist and Galleri Nicolai Wallner	Jeppe Hein <i>Rotating Mirror Object II</i> , 2013 Spejl, elmotor, aluminiumskonstruktioner / Mirror, electrical motor, aluminum structures 100 × 100 × 30 cm Courtesy the artist and Galleri Nicolai Wallner
	Jesper Just <i>Intercourses</i> , 2013 Video (Single screen version) – 10 min ARoS Aarhus Kunstmuseum
	Jette Hye Jin Mortensen <i>We forget and we die all over again</i> , 2017 Galvaniseret jern, mundblæst glas, faldskærm af silke / Galvanized iron, mouth blown glass, silk parachute 3 × 5 m Courtesy the artist
	John Kørner <i>Running towards the Sun</i> , 2017 Akryl på lærred / Acrylic on canvas 180 × 150 cm Courtesy the artist and Galleri Bo Bjerregaard
	Kirstine Roepstorff <i>Yellow Dragon of The Center</i> , 2013 Træ, stål, maling, stof, tråd, ledning, pære / Wood, steel, paint, fabric, thread, wire, bulb 110 × 110 × 170 cm Courtesy the artist
	Kirstine Roepstorff <i>East</i> , 2009 Blandet mediec collage: tekstil, papir og folie / Mixed media collage: textile, paper and foil 335,5 × 239 cm Courtesy the artist
	Kirstine Roepstorff <i>South</i> , 2009 Blandet mediec collage: tekstil, papir og folie / Mixed media collage: textile, paper and foil 324,5 × 224 cm Courtesy the artist
	Lea Guldditte Hestelund <i>Pulling is the object of stretching</i> , 2017 Marmor, vinylgulv, lædersæle, rustfrit stål / Marble, vinyl flooring, leather seat, stainless steel 25 × 150 × 300 cm Courtesy the artist
	Lea Guldditte Hestelund <i>Rachel</i> , 2017 Marmor og spraymaling / Marble and spray paint

43 × 50 × 25 cm Courtesy the artist	Lea Porsager <i>Celestial Body - Disrupted Nerve Fluid and Crossed Shock Waves</i> , 2011-2017 Jernsøjler, tekst, video / Iron columns, text, video Varierende dimensioner / Dimensions variable Courtesy the artist and Niels Stærk Gallery
Lilbeth Cuenca Rasmussen <i>Octocorallia / Squid-squad monochrome</i> , 2017 Blæksprutteblæk på silke / Octopus ink on silk 130 × 180 cm Courtesy the artist	Lilbeth Cuenca Rasmussen <i>Octopoda</i> , 2017 Performance – 40 min. Courtesy the artist
Lilbeth Cuenca Rasmussen <i>The Instrumental Man</i> , 2012 Performance – 30 min. Courtesy the artist	Maiken Bent <i>Swing #4</i> , 2016 Stativ, tæppe, fendere, håndklæde, læder, tråd, spænder, kæder, karabinhager, træ, gummi, hængelås, ringe / Tripod, blanket, fenders, towel, leather, wire, buckles, chains, karabiner hooks, wood, rubber, padlock, rings 135 × 190 × 230 cm Courtesy the artist
Marie Søndergaard Lolk <i>Caption</i> , 2016 Akryl, bogbinderlim, malertape og metalkryds / Acrylic, bookbinder adhesive, paint tape and metal crossing 80 × 60 cm Courtesy the artist and Galleri Susanne Ottesen	Mette Winckelmann <i>I Like Older Women</i> , 2014 Akryl på bomuldsstof med mønster monteret på lærred / Acrylic on cotton fabric with pattern mounted on canvas 250 × 250 cm Statens Museum for Kunst
Mette Winckelmann <i>I Like Older Women</i> , 2014 Akryl på bomuldsstof med mønster monteret på lærred / Acrylic on cotton fabric with pattern mounted on canvas 250 × 250 cm Statens Museum for Kunst	

Mikkel Carl <i>Untitled</i> , 2015 Anodiseret titanium / Anodized titanium 100 × 125 cm Zinck Henningsen Collection	Mikkel Carl <i>Calculated optimism</i> , 2015 Anodiseret Apple PowerBook G4 Titanium Computer / Anodized Apple PowerBook G4 Titanium computer Varierende dimensioner / Dimensions variable Courtesy the artist and Last Resort Gallery
Mikkel Carl <i>(Made in China)</i> , 2009-2017 Boremaskine / Screwdriver Varierende dimensioner / Dimensions variable Courtesy the artist and Last Resort Gallery	Mikkel Carl <i>What Cannot Be Seen Cannot Be Imagined</i> , 2017 Rum installation / Room installation Varierende dimensioner / Dimensions variable Courtesy the artist and Last Resort Gallery
Mille Kalsmose <i>Tribe (My survival) #1</i> , 2016 Jern, silke, træ og grisehud / Iron, silk, wood and pig skin 120 X 90 X 10 cm Private collection	Mille Kalsmose <i>Tribe (My survival) #3</i> , 2016 Jern, silke og træ / Iron, silk and wood 140 X 90 X 10 cm Private collection
Mille Kalsmose <i>Tribe (My survival) #4</i> , 2016 Jern, silke, træ og grisehud / Iron, silk, wood and pig skin 170 X 90 X 10 cm Private collection	Mille Kalsmose <i>Tribe (My survival) #4</i> , 2016 Jern, silke, træ og grisehud / Iron, silk, wood and pig skin 170 X 90 X 10 cm Private collection
Morten Søndergaard <i>I'll text you back later</i> , 2017 Italiensk granit / Italian granite 70 × 87,5 cm Courtesy the artist and Galleri Tom Christoffersen	Nanna Abell <i>(—)-ninu (the first part of her name has been lost)</i> , 2017 Duft / Aroma 20 × 20 cm Courtesy the artist and Galleri Susanne Ottesen
Nanna Abell <i>VOGUE perdue (Maquillage)</i> , 2017 Stearin armeret med glasfiber / Stearin reinforced with fiberglass	Nanna Abell <i>VOGUE perdue (Maquillage)</i> , 2017 Stearin armeret med glasfiber / Stearin reinforced with fiberglass
Nanna Debois Buhl <i>Looking for Donkeys</i> , 2009 Video: 14 min Courtesy the artist	Nicolai Howalt Light Break, wavelength (series), 2014 Analog c-print Fotogram, unika / Analogue c-print Photogram, unika 28 × 23,6 cm Courtesy the artist and Martin Asbæk Gallery
Nina Beier <i>Portrait Mode</i> , 2011 Genbrugsstøj / Found garments 3 × 6 m Courtesy of Laura Bartlett Gallery, London	Olafur Eliasson <i>Your Condensation</i> , 2013 Delvist forsilvet krystalkugle, lak (sort), rustfrit stål / Partially silvered crystal sphere, lacquer (black), stainless steel 227 × 180 × 86 cm ARoS Aarhus Kunstmuseum
Pernille Kapper Williams <i>Matter upon Matter</i> , 2008 Håndmalet porcelæn. Blåmalet plade af Arnold Krog (1775) fra Royal Copenhagen, 1966 / Hand-painted porcelain. Blue Fluted Plain by Arnold Krog (1775) from Royal Copenhagen, 1966 10.5 × 16 cm, Ø 12.5 cm Courtesy the artist	Pernille Kapper Williams <i>Jealousy Control</i> , 2013 Plastik kontakt (LK Fuga) / Plastic Switch (LK Fuga) 5.2 × 5.2 × 3 cm Courtesy the artist
Peter Land <i>I'm NOT Here</i> , 2013 Tekstiler, læder, træ, metal, gummi / Textiles, leather, wood, metal, rubber 250 × 93 × 31 cm Courtesy Galleri Nicolai Wallner	Rikke Benborg <i>Masquerade</i> , 2015-2017 Remake of lost film originally created in 2012 made for a screening at Songs for Presidents, New York 2015. Courtesy the artist
Ruth Campau <i>Blue Absorption (Landscape)</i> , 2017 Akryl på spejldibond / Acrylics on dibond mirror composite sheet Varierende størrelse / Dimensions variable Courtesy Ruth Campau & Gether Contemporary	

<p>Sergej Jensen <i>Untitled</i>, 2017 Strikket hør og akryl på lærred / Knitted linen and acrylic on canvas 185 x 242 cm Courtesy the artist and Avlskarl Gallery</p>	<p>Superflex <i>Letter to Superflex</i>, 14 January 2008, 2008 Blå neon / Blue neon 151 x 114 cm Nordic Contemporary Art Collection – NoCo</p>	<p>(2010), 2014 Inkjet på metalplader / Inkjet transfer on metal sheets 100 x 98 x 12 cm KÖNIG GALERIE</p>
<p>Sergej Jensen <i>Untitled</i>, 2017 Akryl påsyet lærred / Acrylic on sewn canvas 240 x 160 cm Courtesy the artist and Avlskarl Gallery</p>	<p>Superflex <i>Copy Right (single chair, white version)</i>, 2006 Hvid træstol, stålramme, savsmuld, træ / White wooden chair, steel frame, sawdust, wooden cut-outs, wooden platform 77 x 90 x 90 cm Courtesy Niels Stærk Gallery</p>	<p>Tue Greenfort <i>Global fish reveals its dark side</i> (2011), 2014 Inkjet på metalplader / Inkjet transfer on metal sheets 130 x 98 x 8 cm KÖNIG GALERIE</p>
<p>Simon Dybbroe Møller <i>Lettuce</i>, 2015 Lak, harpiks, gelatine, silikone, køkkenbord, sokkel / Varnish, resin, gelatin, silicone, kitchen countertop, plinth 90 x 225 x 100 cm Courtesy of Laura Bartlett Gallery, London</p>	<p>Søren Thilo Funder <i>SURVIVALISM (Capital Letters)</i>, 2017 PVC / PVC 60 x 630 x 5 cm Courtesy the artist</p>	<p>Tue Greenfort <i>Your dinner Can have far-reaching effects</i> (2010), 2014 Inkjet på metalplader / Inkjet transfer on metal sheets 88 x 55 x 8 cm KÖNIG GALERIE</p>
<p>Simon Dybbroe Møller <i>Untitled (How does it feel)</i>, 2014 Full HD video, farve, lyd / Full HD video, color, sound 8:20 min Courtesy of Laura Bartlett Gallery, London</p>	<p>Søren Thilo Funder <i>Lumberton (EAR)</i>, 2014 Silikone og menneskehår / Silicone and human hair 5 cm x 10 cm x 3 cm Courtesy the artist</p>	<p>Tue Greenfort <i>Milk demonstration</i>, 2014 Plakat, plastik / Poster, plastic 150 x 240 cm KÖNIG GALERIE</p>
<p>Simon Dybbroe Møller & Nina Beier <i>The Industrial Revolution</i>, 2013 Gengivelser af Rodin-skulpturerne; Guds hånd, Hemmeligheden, To hænder, Pianist hånd, Katedralen. Bronze, gips, harpiks, akrylmaling / Replicas of the Rodin sculptures; The Hand of God, The Secret, Two Hands, Hand of Pianist, The Cathedral. Bronze, gips, harpiks, akrylmaling / Bronze, plaster, resin, acrylic paint Varierende størrelser / Dimensions variable Courtesy of Laura Bartlett Gallery, London</p>	<p>Søren Thilo Funder <i>The Cosmonaut (I don't see any God up here)</i>, 2013 HD Video 05 min 30 sec. Courtesy the artist</p> <p>Tal R <i>Sex -Shop</i>, 2013 212 X 172 cm Harelim og pigment på lærred / Rabbit glue and pigment on canvas ARoS Aarhus Kunstmuseum</p>	<p>Tue Greenfort <i>We must wring more from each precious drop</i> (2010), 2014 Inkjet på metalplader / Inkjet transfer on metal sheets 86 x 56 x 3 cm KÖNIG GALERIE</p> <p>Tue Greenfort <i>Production Must rise to banish Hunger</i> (2010), 2014 Inkjet på metalplader / Inkjet transfer on metal sheets 88 x 69 x 9 cm KÖNIG GALERIE</p>
<p>Sophie Dupont <i>Two</i>, 2017 (Performance /Performance) Glas, jern / Glass, iron Courtesy the artist</p>	<p>Torben Ribe <i>If You Are What You Do, Who Are You When You Lose Your Job?</i>, 2010-2012 Akryl, læderrester fra Maiken Bent, ansigtsmaskeprodukt på lærred / Acrylic, leather leftovers from Maiken Bent, facial mask product on canvas 180 x 130 cm Courtesy the artist and Eric Hussenot, Paris</p>	<p>Tue Greenfort <i>Er der altid plads til én til?</i> (2011), 2014 Inkjet på metalplader / Inkjet transfer on metal sheets 130 x 100 x 13 cm KÖNIG GALERIE</p>
<p>Sophie Dupont <i>Reaching</i>, 2017 (Performance /Performance) Glas, jern / Glass, iron 15 min. Courtesy the artist</p>	<p>Tove Storch <i>Untitled</i>, 2017 Tegning på papir, metal, magneter / Drawings on paper, metal, magnets 35 x 195 x 153 cm Courtesy the artist and Niels Stærk Gallery</p>	
<p>Sophia Kalkau <i>Algebraic Objects</i>, 2015 Lucia-print 214 x 104 cm Courtesy the artist</p>	<p>Trine Søndergaard <i>Guldnakke #10</i>, 2013 Pigmenttryk / Archival pigment print 150 x 150 cm Courtesy the artist and Martin Asbæk Gallery</p>	
<p>Sophia Kalkau <i>Geometric Time</i>, 2015 Lucia-print 6 dele à 109 x 81 cm / 6 parts each 109 x 81 cm Courtesy the artist</p>	<p>Tue Greenfort <i>A Domestic Crop from fields in a foreign land</i></p>	

Udstillingen er blevet til med støtte fra /
The exhibition has been realised with support from



STATENS KUNSTFOND



Kolofon | Colophon

ARoS under protektion af Hendes Majestæt Dronning Margrethe II
ARoS under patronage of Her Majesty Queen Margrethe II

Udgivet i forbindelse med udstillingen
Published on the occasion of the exhibition
Cool, Calm and Collected
25.11 2017 - 02.04 2018

ARoS Aarhus Kunstmuseum
ARoS Allé 2
8000 Aarhus C
Denmark
+ 45 8730 6600
www.aros.dk
info@aros.d

Kuratorisk team / Curatorial team

Direktør, ARoS / Director, ARoS
Erlend G. Høyersten
Kurator, ARoS / Curator, ARoS
Maria Kappel Blegvad

Udstillingskoordinator / Exhibition Coordinator

Ellen Drude Skeel Langvold

Ansvarshavende redaktør / Responsible editor

Erlend G. Høyersten

Redaktør / Editor

Maria Kappel Blegvad

Tekster / Texts

Erlend G. Høyersten
Maria Kappel Blegvad
Toke Lykkeberg
Peter Ole Petersen
Louise Steiwer
Malene Vest Hansen

Grafisk design / Graphic design

All the Way to Paris

Oversættelse / Translation

René Lauritsen, Pictura et Lexis

Korrektur / Proofreading

Maria Kappel Blegvad

Tryk / Printing

Narayana Press

Typografi / Typography

Adobe Caslon Pro
Circular Pro

Papir / Paper

115g Arctic Matt, 250g Tintoretto Ceylon Cumino

Oplag / Copies

1800

Fotokreditering / Image courtesy

ISBN: 9788792184542

ARoS har gjort sit ypperste for at opnå den korrekte ophavsretlige kreditering af materiale trykt i denne bog.
ARoS has done its utmost to secure all copyright wherever possible of all material printed in this book

©2017 ARoS Aarhus Kunstmuseum, forfattere, kunstnere og fotografer / authors, artist and photographers

All rights reserved. No part of this publication may be produced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the publisher.

Hovedsponsorer ARoS, 2017

Main sponsors ARoS, 2017

ARoS
Ambassadors



A Kassen
Alexander Tovborg
Amalie Smith
Christian Falsnaes
Danh Võ
Ebbe Stub Wittrup
Elmgreen & Dragset
FOS
Hesselholdt & Mejlvang
Jakob Kolding
Jeannette Ehlers
Jens Haaning
Jeppe Hein
Jesper Just
Jette Hye Jin Mortensen
John Kørner
Kirstine Roepstorff
Lea Guldditte Hestelund
Lea Porsager
Lilibeth Cuenca Rasmussen
Maiken Bent
Marie Søndergaard Lolk
Mette Winckelmann
Mikkel Carl
Mille Kalsmose
Morten Søndergaard
Nanna Abell
Nanna Debois Buhl
Nicolai Howalt
Nina Beier
Olafur Eliasson
Pernille Kapper Williams
Peter Land
Rikke Benborg
Ruth Campau
Sergej Jensen
Simon Dybbroe Møller
Sophie Dupont
Sophia Kalkau
SUPERFLEX
Søren Thilo Funder
Tal R
Torben Ribe
Tove Storch
Trine Søndergaard
Troels Sandegård
Tue Greenfort